



BIBLIOTHECA
UNIV. JAGELL.
CRACOVENSIS

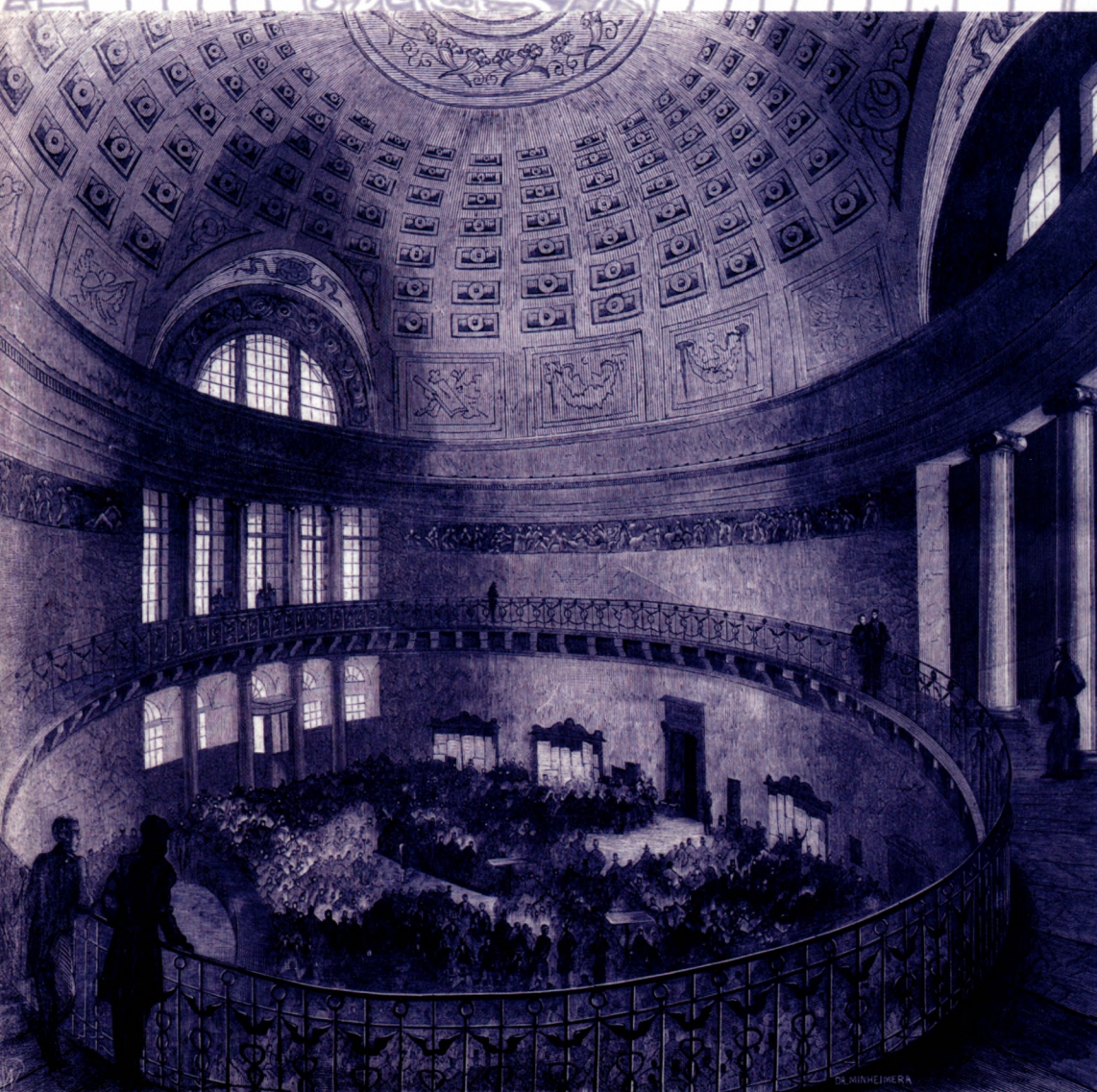
A 747111

II

Bogusław Dopart

POLSKI ROMANTYZM I WIEK XIX

Zarysy, rekonesanse





Polski romantyzm i wiek XIX

STUDIA
DZIEWIĘTNASTOWIECZNE
ROZPRAWY TOM 3

UKAZAŁY SIĘ:

Od Kochanowskiego do Norwida. Lektury i rozprawy, wstęp i oprac. M. Tatara, B. Dopart, oprac. M. Stanisław

M. Stanisław, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*

M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*

W świecie myśli i wartości. Prace z historii literatury i kultury ofiarowane profesorowi Julianowi Maślance, red. R. Dąbrowski, A. Waśko.

A. Nietreśta-Zatoń, *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*

F. Ziejka, *Serce Polski. Szkice krakowskie*

A. Zioliński, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*

Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu, red. R. Dąbrowski, B. Dopart

Byle w ludziach światło było... Księga pamiątkowa ku czci Profesora Wacława Woźnowskiego w dziesiątą rocznicę Jego śmierci, red. G. Zając

BOGUSŁAW DOPART

Polski romantyzm i wiek XIX

Zarysy, rekonesanse



Kraków 2013

© Copyright by Bogusław Dopart, 2013

Redakcja naukowa serii:
Bogusław Dopart

Redakcja:
Magdalena Mnikowska

Korekta:
Monika Łojewska-Ciępka

Skład i łamanie:
Agnieszka Kluzik

Projekt okładki:
Bogusław Dopart

Wykonanie okładki:
Emilia Dajnowicz

Na okładce wykorzystano drzeworyt Wojciecha Gersona z 1859 r.

ISBN 978-83-7638-216-6

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 012 431-27-43, 012 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Spis treści

WPROWADZENIE.....	7
I. ESTETYKI	11
Nasz literacki wiek XIX i „izmy”	13
Czym był romantyzm?	37
Dlaczego „neoklasycyzm”?	45
Problematyka sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818-1830).....	63
II. REGIONY	101
Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław	103
Projekt fundacyjny. U początków romantycznej refleksji programowej Adama Mickiewicza	123
U źródeł szkoły litewskiej. Jan Czeczot i poezja filomacka	137
Romantyzm przedlistopadowy – rozgłos poetów szkoły litewskiej	151
Z międzypowstaniowych dziejów szkoły litewskiej w literaturze polskiej	163
III. PROBLEMY	175
Prozopoeizm w romantyzmie polskim. Rekonesans.....	177
Profetyzm i mistycyzm romantyczny	189
Tworzenie bogactwa a więź narodowa w świetle literatury i filozofii doby romantyzmu	207
Obrazy świata społecznego w literaturze polskiej XIX wieku	225
Kultura na wygnaniu, kultura w ucisku	235
IV. KONTYNUACJE.....	245
Lektura romantyzmu polskiego w eseistyce Stanisława Vincenza	247
Romantyczne motywy w duszpasterstwie narodowym prymasa Stefana Wyszyńskiego.....	255
Uczestnictwo bez granic. Zagraniczne filmy Andrzeja Wajdy.....	267
Stanisław Pigoń – pisarz.....	281
Franciszek Bielak – nauczyciel i badacz.....	297
„Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna...” O życiu i dorobku Profesora Mariana Tatary	311
NOTA BIBLIOGRAFICZNA.....	319
INDEKS OSOBOWY	321

WPROWADZENIE

Książka ta powstawała stopniowo wraz z pojawianiem się trzech kolejnych obszarów zainteresowań badawczych autora. Pierwszym takim obszarem była interpretacja dzieła poetyckiego Adama Mickiewicza w odniesieniu do świadomości literackiej i kulturalnej w epoce romantycznej. Drugie przedsięwzięcie wyłoniło się w konsekwencji tego pierwszego: zrodzone z praktyki interpretacyjnej przeświadczenie, że autor *Ballad i romansów* z każdym dziełem odmiennie projektuje romantyczną poetykę prądową – więcej, że od początku swej drogi twórczej wpisuje się w rozmaite kierunki w europejskiej poezji nowoczesnej i wywiera wpływ na różne tendencje w pisarstwie rodzimym – skłaniało do porządkującej refleksji nad romantyzmem polskim jako okresem literackim. Ponieważ zaś działalność Mickiewicza oraz jego rówieśników i następców jawi się jako uwikłana od początku w refleksję nad kulturą narodową (i europejską kulturą nowoczesną); ponieważ, dalej, literatura przyczynia się w decydującym zakresie do przemian kultury w duchu romantyzmu i obejmuje w niej na długo pozycję hegemonu, naturalną kolejną rzeczą wysnuł się wątek studiów historycznych i przemysłów nad dorobkiem kulturowym epoki.

Te następujące po sobie przedsięwzięcia utwierdzały autora w przeświadczeniu o nieprzebranej, a zarazem wciąż nie w pełni dostrzeganej różnorodności wewnętrznej romantyzmu polskiego. Różnorodności tkwiącej w jego polifonii prądowej i mnogości indywidualnych estetyk, w przekształceniach, a wręcz w zwielokrotnieniu, światobrazu epoki, w różnaitości (nieraz kontrastowości czy agoniczności) ujęć problemów moralnych i antropologicznych oraz kwestii związanych z rozlicznymi, jakże nieraz odmiennymi w swym charakterze, manifestacjami życia zbiorowego. Coraz konkretniejsze postrzeganie owego pluralizmu cechującego polski romantyzm kierowało (wcale nie sporadycznie) myśl autora ku potrzebom badawczym, z którymi należałoby się zmierzyć w dążeniu do syntetycznego – nieuproszczonego – opisu historyczno-literackiego tego okresu. Książka niniejsza skupia zarysy i rekonesanse wyphywające z przekonania o konieczności wyjścia naprzeciw takim potrzebom czy też wyzwaniom. Zawiera zatem studia nad podstawowymi instrumentami pojęciowymi historycznoli-

terackiej syntezy romantyzmu, jak również próby alternatywnego naświetlenia niektórych zagadnień epoki albo wręcz zagospodarowania białych plam na mapie problematyki romantyzmu. Mieści w sobie modelowe ujęcia głównych tendencji estetycznych w literaturze oraz badania nad interakcjami międzyprądowymi, nad synkretycznymi uniwersalami ówczesnej literatury. Gromadzi oglądy romantyzmu w kontekście procesu literackiego i kulturalnego XIX wieku oraz w perspektywie dwudziestowiecznej.

Tak więc część pierwsza tomu przedkłada zespół środków formalnych i rozwiązań modelowych odnośnie do procesu literackiego i kulturalnego w przedziale czasu wyznaczonym przez formułę tytułową: „polski romantyzm i wiek XIX”. To w epoce Mickiewicza tworzy się w Polsce znamienna dla całego stulecia konfiguracja tendencji romantycznych, neosentymentalnych, neoklasycystycznych i realistycznych; tenże prąd wspólny z post- i neoromantyzmem konstytuuje najbardziej wyrazistą ramę dla całego około stuletniego okresu, jednakże, jak sądzi autor, nie sposób zredukować „literackiego (i kulturalnego) wieku XIX” do najszerzej nawet definiowanego romantyzmu (do „formacji romantycznej”). Zauważmy, że relacja romantyzm – wiek XIX zachowuje swój walor poznawczy nie tylko w obrębie jednego okresu, lecz dotyczy całego stulecia. Romantyzm i neoklasycyzm – jako kategorie pojęciowe historii literatury, sztuki i kultury intelektualnej – są w książce przedmiotem osobnych rozważań metodologicznych, natomiast neosentymentalizm Brodzińskiego i jego akolitów został zaprezentowany w studium świadomości literackiej doby sporów przełomu romantycznego – w relacji do młodoromantycznego projektu literatury.

Podczas gdy w pierwszej części książki chodzi najbardziej o narzędzia pojęciowe, służące odróżnianiu z maksymalną precyzją odrębnych zjawisk estetycznych, odmiennych głosów w polifonii romantyzmu i wieku XIX, część druga koncentruje się na realiach procesu literackiego, stojących pod znakiem wzajemnych oddziaływań prądowych, na praktykach poetyckich zdywersyfikowanych pod wpływem heterogenicznych jakości estetycznych lub bardzo świadomej wielotorowości dążeń twórczych. Takie konsekwentne zróżnicowanie celów autorskich proklamował Mickiewicz w swym manifestie literackim; manifest, który zaistniał zrazu jako pluralistyczny „projekt fundacyjny” nowej literatury polskiej. Późnooświeceniowy (i, rzec by można, „przedwieństnowieczny”) nurt puławski, który realnie zmieniał literaturę polską zwłaszcza po roku 1815 i był, jak się wydawało, powołany w pierwszej kolejności do dokonania romantycznego zwrotu w literaturze polskiej, ostatecznie utknął w kompromisowych wariantach preromantyzmu i neoklasycyzmu. Międzyprądowy charakter tak zwanych szkół prowincjonalnych w literaturze polskiej doby romantyzmu został ukazany w tej partii niniejszego tomu na przykładzie kolejnych faz aktywności twórczej środowiska wileńskiego (szkoły litewskiej); *notabene* na podstawie neosentymentalizmu Józefa Bohdana Zaleskiego i nieromantycznych poematów Seweryna Goszczyńskiego można by z łatwością dowieść, bez żadnych konsekwencji wartościujących, że nawet szkoła ukraińska, przez Maurycego Mochnackiego umieszczona na sztandarach bojowego romantyzmu, nie odznaczała się charakterem integralnie romantycznym.

Trzeci rozdział prezentowanego zbioru przynosi studia nad problematyką literatury i kultury romantyzmu oraz wieku XIX. Z pełnym uznaniem dla badań antropolo-

gicznych, podnoszących konsekwencje „ekspresywistycznego zwrotu” w romantyzmie polskim i europejskim, wypada ująć się za romantykami jako obrońcami wolności, godności, autonomii, miłości i twórczości jako klasycznych dóbr osoby ludzkiej. Wypada również zwrócić uwagę, że religijność romantyków ma rozmaite korzenie – nie jest więc tylko afirmacją *sacrum* definiowanego przez kolejne projekty synkretyzmu kulturowego. Bywa, że ich indywidualizm religijny realizuje się bez nadmiernych barier w przestrzeni wspólnot wyznaniowych. Odróżnienie wariantów romantycznej religijności okazuje się też istotnym kryterium różnicowania estetyk funkcjonujących w poezji omawianego okresu, co ma w literaturze polskiej ogromne znaczenie ze względu na rangę poetycką, poznawczą, wreszcie i pozaliteracką, tak profetyzmu Mickiewicza, jak i mistycyzmu Słowackiego. Obok prozopoizmu i religijności sprawami szczególnie zasługującymi na bliższy ogląd wydały się autorowi: erudycja ekonomiczna romantyków oraz tematyka gospodarcza w powiązaniu z ideologią narodową w literaturze doby romantyzmu (przypomnijmy, że Fryderyk Skarbek, Dominik Krysiński, August Cieszkowski, Józef Supiński oraz inni myśliciele i praktycy uczynili ten czas złotym okresem ekonomii polskiej), a także wyobraźnia socjologiczna pisarzy wieku XIX. Życie zbiorowe Polaków toczyło się podówczas na wielu polach – nie ma powodów, by faworyzować insurekcję i konspirację kosztem wysiłków cywilizacyjnych, by hołdować zawsze wartościom odświeżającym, a nigdy tym potocznym – i wydaje się, że wiele zostało jeszcze do zbadania w źródłach, wiele pozostało do przemyślenia na tych właśnie obszarach wiedzy o romantyzmie. Również w miarę pełny obraz kultury doby romantycznej nie ucieleśnił się dotychczas.

Tomu niniejszego część czwarta stawia *pars pro toto* pytania o to, co w XX wieku pozostało z projektów źródłowych romantyzmu – romantycznego poznania, romantycznego przepowiadania, romantycznej wyobraźni – w wielkiej eseistyce, kaznodziejstwie, kinematografii. Jak się wydaje, dwudziestowieczna recepcja romantyzmu została głęboko naznaczona dziewiętnastowiecznym „długim trwaniem” tego zjawiska i wydaje się nieoddzielna od post- czy neoromantycznych, a nawet modernistycznych, artikulacji zagadnień, postawionych pierwotnie w epoce Mickiewicza, w czasach Krasińskiego, Słowackiego, Norwida i ich rówieśników. Granica między badaniem *par excellence* historycznym a studium tradycji romantycznych zacierała się nader często. Spojrzenie na romantyzm przez pryzmat faworyzowanej tradycji bądź głośniejszej ideologii kulturalnej nie zawsze okazywało się opłacalne, odświeżające; nieraz przyczyniało się do erozji historycznej prawomocności poznania i do symplifikacji przesłania romantyzmu. Tych błędów nie znajdziemy u wielkiego Stanisława Pignia – świetnego uczonego i pisarza – ani też w dorobku Franciszka Bielaka i Mariana Tatary, jego następców na polonistycę w Uniwersytecie Jagiellońskim, badaczy i nauczycieli, mniej renomowanych od Profesora z Komborni, lecz niezmiernie zasłużonych w obronie autentycznie naukowego poznawania romantyzmu i trwale zapisanych we wdzięcznej pamięci swych uczniów.



I. ESTETYKI

Nasz literacki wiek XIX i „izmy”

1.

W celebrowaniu okrągłych dat tkwi niepodważalny sens. Jubileuszowe ryty ukazują jak na dłoni, że cezury kalendarzowe podwyższają stan mobilizacji pamięci zbiorowej, odnawiają rodowodowe znamiona tożsamości, skupiają uwagę na aksjologicznym wymiarze doświadczenia dziejowego, skłaniają do namysłu nad celami dążeń i metodami działań. Skala postaw, za którymi wydaje się skrywać archetypalny Chronos, sięga od katastroficznego lęku do wypróbowanej nadziei, stąd programy przyszłości i futurotopie przerzucają się od dojrzałej racjonalności i obliczalności moralnej do ślepego paseizmu czy niwelatorskiego progresywizmu. Ten istny festiwal doświadczenia czasu dostarcza historykowi w nadzwyczajnej ofercie obserwacji i refleksji warsztatowych, niekiedy usposabiając go do historiozoficznych wzlotów, kiedy indziej kusząc do prezentystycznych wizji, płynących z prądem (rzadziej pod prąd) samoświadomości współczesnej. To wszystko mamy i dzisiaj w całym ilościowym wyolbrzymieniu. Babilońska wieża diagnoz i prognoz, bilansów i projektów, mitów i utopii rzuca cień nie tylko na prace badacza dziejów nowszych i najnowszych; miałaby ona służyć za drogowskaz także umysłom zapuszczającym się w dalsze ostępy przeszłości. W istocie studia nad czasami Rousseau i Kanta oraz nad „wiekiem pary i elektryczności” nie mogą błogo ignorować faktu, że w ostatnich dekadach naszego stulecia uznano za właściwe zwieńczyć nowożytność fazą modernistyczną i przekroczyć ją w stronę ponowoczesności. Nie jest to wprawdzie decyzja zupełnie zaskakująca (niemal cały wiek XX upłynął pod znakiem katastroficznych wizji cywilizacji i analiz kryzysu czy końca czasów nowożytnych); postmodernistyczne myślenie o przełomie wciąż wydaje się raczej ideologiczną proklamacją rozstania z „człowiekiem historycznym” niż efektem poznawczej syntezy czy skutkiem rewelatorskiego wglądu w przemiany podstawowej rzeczywistości logoegzystencjalnej. Wyczuwa się – nie od dzisiaj – wyraźnie ruch nowej fali cywilizacyjnych doświadczeń, jest jednak już mało prawdopodobne, że klucz do tych doświadczeń tkwi w przewartościowaniu wszystkich wartości albo w jakimś historycystycznym koncepcie (jak na przykład „koniec historii”

czy „skok do królestwa wolności”); tym bardziej nie wydaje się pewne, że nowe formy świadomości wyznaczają kres praktyki dziejowej, zwanej dotąd nowożytną, albo wręcz przekreślają znaczenie historii jako sytuacji ontycznej, jakoby właśnie odrzucanej przez człowieka wraz z dawną tożsamością i potencjałem antropologicznym, wraz z dawną logosferą i dawnym stanem stosunków między człowiekiem a człowiekiem, człowiekiem a symbolem, symbolem a rzeczą. Wszystkie rozdzielone formacje poznawcze – naukowa, filozoficzna i teologiczna – sytuują się obecnie wobec „schyłku”, „kryzysu”, „przełomu”, choć rezultaty dociekań prowadzą w rozbieżnych kierunkach: w stronę świata bez przeszłości, esencji i wartości transcendentalnych albo w stronę bynajmniej nie regresywnej rekonstrukcji podmiotu, reafirmacji humanizmu, ponownego odkrywania historii. Sprzeczne doniesienia i diagnozy, nadchodzące z przeciwnych stanowisk, mają też silnie spolaryzowany odbiór: niektórym przyszłość wydaje się bezdyskusyjnie dobrą nowiną, innym jawi się jako wybór między wolnością bez podstawy a nadzieją bez rękojmi.

Badacz XIX stulecia dobitnie uświadamia sobie, że kwestionowana nowożytność ma w znacznej mierze oblicze dziewiętnastowieczne i że wszystko, co w aktualnych dyskusjach pośrednio lub bezpośrednio dotyczy tradycji dziewiętnastowiecznych, wywiera niemały wpływ na obecny historiograficzny obraz zaprzeszłego stulecia. W odczuciach admiratora dziewiętnastowieczności mogą ponadto gościć obawy o los tych treści i wartości dziejowych, które wiek XIX stworzył bądź umocnił, otaczając je aurą cywilizacyjnej niezbywalności i nieodwracalności. Nie w tym rzecz, by mitologizować „początki wiek XIX” czy przeceniać uroki *belle époque*, nie o to też chodzi, by na równi cenić wszystkie fazy tego dynamicznego stulecia lub by je w całej rozciągłości przeciwstawiać okrutnej epoce łagrów i pieców, trzeba jednak chronić przed bezmyślną demitologizacją dziewiętnastowieczną godność prawa, znaczenie kultury dla więzi zbiorowej, priorytetowy charakter edukacji, ogólnohumanistyczny charakter nauki i jej związek z moralnie motywowaną wizją postępu, autorytet wiedzy i merytokratyzm, model wielostopniowej socjalizacji i internalizacji kulturowej. Z dystansem i krytycyzmem, ale i z pewnym zaufaniem do historii jako „nauczycielki życia”, warto przeanalizować dziewiętnastowieczne napięcia między rozumem a wyobraźnią, postępem a tradycją, wolą większości a emancypacją mniejszości, więzią narodową a uniwersalizmem i ludzką solidarnością, kapitałem a pracą, państwem a społeczeństwem obywatelskim, etosem a techniką.

W Europie i poza Europą (na przykład w Stanach Zjednoczonych, krajach Ameryki Południowej, w Japonii) uważa się często wiek XIX za inicjalny, kulminacyjny czas przełomowy; osobne po temu powody mają Francuzi i Brytyjczycy, Włosi, Niemcy i Grecy, Hiszpanie i Belgowie. Polska nie stanowi tu wyjątku; stulecie niewoli pozostawiło nam pamięć narodzin nowoczesnego narodu oraz państwa duchowego Polaków; pozostawiło wspomnienie walk o wyjarzmienie i konfliktów rewolucyjnych, Sybiru, najprężniejszej w Europie emigracji i najtrwalszej w europejskiej dyplomacji „kwestii narodowej”; pozostawiło szczytowy dorobek literatury i szczytową fazę sztuki narodowej, a także poważne osiągnięcia naukowe; pozostawiło wreszcie ogromną logo- i ikonosferę życia zbioro-

wego, idee i symbole militarne, martyrologiczne, misjonistyczne, cywilizacyjne, spory o tożsamość narodową i wizje rozwoju cywilizacyjnego, tradycje inteligenckie i własną kulturę niższych stanów, poczet błogosławionych i cmentarze, mitologię domową i ksenofobiczne reakcje, trudne sąsiedztwo i legendę Kresów oraz małych ojczyzn. Rzecz zrozumiała, że wielkie dziedzictwo „wielkiego stulecia Polaków”¹ ulega głębokiej stereotypizacji w świadomości potocznej; gorzej, gdy stereotypami zasnuta jest myśl publicystyczna, a zwłaszcza gdy z braku interdyscyplinarnych powiązań uproszczenie wciska się do naukowych opracowań.

2.

Nasz literacki wiek XIX wymaga namysłu z wielu powodów. Wymaga namysłu, bo zmienia się dystans dziejowy i zbiorowa świadomość, a świadczy o tym nie tyle nawet niedawna milenijna data w kalendarzu, ile przewlekły kryzys polskiego modernizmu literackiego (sięgający może nawet do końca lat siedemdziesiątych), sytuacja kulturalnej „międzyepoki” i wysiłek akomodacji społeczeństwa polskiego do „europejskiej współczesności”, akomodacji mającej za punkt wyjścia tyleż oświeceniowy schemat cywilizacyjnych opóźnień, co globalistyczny schemat konfliktu między narodowym partykularyzmem (państwem narodowym i nacjonalizmem w najszerszym rozumieniu tego terminu) a administracyjną standaryzacją i uniformizacją kultury jako domniemanymi czynnikami sukcesu ekonomiczno-cywilizacyjnego. Literacki wiek XIX zmusza nas do refleksji, ponieważ wydłużony dystans dziejowy oznacza konieczność przededefiniowania egzystencjalnych podstaw recepcji płynących stamtąd tradycji, konieczność uchwycenia w nowej optyce dziewiętnastowiecznych generalistów i nowego zbilansowania wiedzy materiałowej. Uzyskamy obraz bardziej odległy, retrospektywny, ale też i bardziej klarowny w konturach i punktach orientacyjnych; mniej zapewne intymny, ale za to mocniej zobiektywizowany, przyciągający dziejowym innobytem, a nie możliwością aktualizacji tego, co minione, czy projekcji naszych świadomościowych uwikłań w przeszłość. Zapewne uda nam się na przykład sprawniej oddzielać romantyzm właściwy od literatury wyzyskującej tylko romantyczny strój, to jest oddzielać romantyzm *sensu stricto* od „post”-kontynuacji i „neo”-nawrotów, a także odróżniać swoiście romantyczne formy świadomości kulturalnej od przekonań, intuicji i nastawień, niefortunnie przypisywanych romantykom przez neoromantyków, symbolistów, modernistów. Uchwycenie specyficznych cech twórczości romantyków oraz zarysowanie giętką, precyzyjną kreską dynamiki prądu romantycznego wcale przy tym nie zmusza do wyciemniania tła obrazu czy zacierania bogactwa deseni. Całkiem inaczej: nie można dokładnie opisać romanty-

¹ We Wstępie do swej książki *Wielkie Stulecie Polaków* (Warszawa 1987) Alina Witkowska pisze, że tytuł wyraża „przeświadczenie dotyczące roli i znaczenia tego stulecia dla Polaków, dla nas wszystkich, niezależnie od możliwych różnic dzielących kiedyś i dziś społeczność polską. Tytuł zawiera także deklarację sympatii i podziwu dla ubiegłego wieku, podziwiam go bowiem i ciągle mnie on zdumiewa. Czym? Przede wszystkim ogromną siłą duchową, rozmachem i porywem w dążeniu, w myśleniu, w chceniu” (*tamże*, s. 5).

zmu bez pilnego przyjrzenia się splotom i falowaniom ówczesnych tendencji literackich, a trafny model tego wielkiego zjawiska kultury posłuży za doskonały punkt wyjścia do opisu frapującej różnorodności literatury XIX wieku. Pilnie zaś rejestrując wielość torów, wierzchołków i węzłów w rozwoju literatury, wydobywając z tego rozwoju maksymalny dynamizm, ale bez popadania w chaos, jednocześnie uzyskujemy głębszy i subtelniejszy wgląd w realia procesu kulturalnego i społecznego, bez których nie sposób wnikać zarówno w sens dzieł, jak też w antropologiczne i socjologiczne warunki komunikacji literackiej oraz w prawidłowości historii literatury wieku XIX. W rozległej dziewiętnastowiecznej skali można rozpatrywać ponownie ważne problemy historycznoliterackie: sprawy kontekstu kulturowego oraz kryteria wartościowania literatury, zagadnienia periodyzacyjne (tu m.in. granice okresów i struktura przełomów literackich), kwestie związane z wieloprądowością i policentrycznością rozwoju literatury (na przykład wielowariantowość prądu, mimikry i oddziaływania międzyprądowe, dzieło literackie jako unaocznienie pluralizmu prądowego, gatunek literacki w wieloprądowym kontekście, literatura krajowa a literatura emigracyjna, twórczość emigracyjna między narodową tradycją literacką a kontekstem kultury obcej), kłopoty z historycznoliterackim usytuowaniem pewnych indywidualności, odbiegających od tendencji w danej chwili górujących (Fredro, Norwid) czy z określeniem dominanty estetyczno-stylowej utworów synkretycznych, polimorficznych, wieloperspektywicznych (poczynając od *Ody do młodości*). Wraz z przyjęciem skali mniej więcej sekularnej wszystkie te problemy można ująć w nowym oświeceniu, w badaniach historycznych bowiem, jak wiadomo, operowanie zmienną perspektywą czasu niezawodnie przynosi pozytywne rezultaty.

Do stosowania optyki całodziwnastowiecznej zachęcają także rozmaite dotąd podejmowane inicjatywy badawcze. Polskie tradycje naukowe są w tym zakresie bogatsze, niż można by pierwotnie sądzić. Co prawda metoda sekularnego wykładu dzieł literatury narodowej bodaj nigdy nie zyskała takiego znaczenia i nie okazała się równie trwała jak w Anglii czy w krajach romańskich (Francja, Włochy, Hiszpania), warto jednak przypomnieć, że w dobie, gdy przykładem świeciła *Histoire de la littérature française* Gustawa Lanson'a (1894), powstały i u nas klasyczne syntezy o działach konstrukcyjnych stuletnich: Stanisława Tarnowskiego *Historia literatury polskiej* (1900) oraz *Historia literatury niepodległej Polski* (1906)². Chociaż stulecie romantyków i realistów otrzymało w dziele Tarnowskiego tyleż uprzywilejowane miejsce czy wybitną eksplikację, pracą *par excellence* dziewiętnastowieczną była księga Bronisława Chlebowskiego z lat 1912-1914

² W *Historii literatury polskiej* Stanisława Tarnowskiego wiek XIX dzieli się na cztery fazy: 1800-1830 (t. 4, Kraków 1904), 1831-1850 (t. 5, Kraków 1905), 1850-1863 (t. 6, cz. 1, Kraków 1905), 1863-1900 (t. 6, cz. 2, Kraków 1907). Ignacego Chrzanowskiego *Historia literatury niepodległej Polski* (1965-1975) dzieli się na cztery części, są to: *Literatura średniowieczna* oraz *Literatura wieku XVI* i kolejno – wieku XVII i XVIII. Przeciw kompozycji sekularnej oponował Piotr Chmielowski (*Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1899, s. 288), bronił jej zaś, także we własnej praktyce historiograficznej, Aleksander Brückner (*Dzieje literatury polskiej w zarysie*, Warszawa 1903).

*Literatura polska porozbiorowa jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*³. Dziewiętnastowieczne ramy chronologiczne (lata 1795-1905) nie są wszakże w syntezie Chlebowskiego konsekwencją metody sekularnej, lecz realizacją konkurencyjnej koncepcji pisania dziejów literatury narodowej, a mianowicie ujmowania owych dziejów w bezpośrednim związku z życiem zbiorowym, z cywilizacją, procesem społecznym, polityką. Zasadę periodyzacyjną stanowią tu epoki życia (świadomości, ducha *etc.*) narodowego, literatura staje się dokumentem (przejawem, wyrazem *etc.*) tegoż życia, zaś autonomiczne aspekty jej rozwoju schodzą na plan dalszy. Ta wizja literatury „doby rozbiorowej”, „okresu niewoli narodowej”, literatury „narodu bez państwa” pozostaje w ścisłym przymierzu z historiografią polityczną i społeczną, od dawna i konsekwentnie traktującą czas 1795-1918 (na ogół z silną cezurą 1864) jako zasadniczo spójny, mimo nierytmiczności i nierównomierności, oraz celowy, to jest zmierzający do odzyskania niepodległości, mimo zróżnicowanego poziomu tożsamości i aktywności podmiotów życia zbiorowego, jako proces społeczno-cywilizacyjno-polityczny⁴. W historii kultury tę postawę odtwarzały syntezy autorstwa badaczy pierwszej wielkości: między innymi Aleksandra Brücknera i Bogdana Suchodolskiego; *notabene* ten ostatni już w latach siedemdziesiątych proponował termin „romantyczna formacja kulturowa”, modyfikując tradycyjne widzenie „kultury okresu niewoli”⁵. Ostatnimi laty opis doby rozbiorowej zmienia się: aspekty procesu historycznego ulegają wyodrębnieniu, pojawiają się nowe mocne cezury (zwłaszcza połowa wieku)⁶, chodzi jednak o to, by obecna historiografia potrafiła z równą plastycznością przedstawiać losy polskiej wspólnoty politycznej, koleje przemiany społeczno-kulturalnej i przebieg modernizacji cywilizacyjnej w XIX stuleciu.

Nowsze prace dziewiętnastowiecznicze są dobrze znane i żywo dyskutowane. Narastają one od połowy lat sześćdziesiątych. Podczas konferencji „Proces historyczny w literaturze i sztuce” żywo przyjęto wystąpienia Marii Janion na temat światopoglądu romantyzmu polskiego i Henryka Markiewicza, dotyczące dialektyki pozytywizmu polskiego (1965); niebawem drugi z referentów podejmie próbę periodyzacji nowożytnej literatury polskiej, a badaczka romantyzmu wystąpi z bilansem i zarazem projektem badań literackich nad XIX stuleciem. Równocześnie rodzi się zainteresowanie mniej zbadaną dziewiętnastowieczną „międzyepoką”: „młodością pozytywizmu” (Maria Żmigrodzka) czy „przedburzowym” stadium przemiany prowadzącej od romantyzmu do pozytywi-

³ B. Chlebowski, *Literatura polska porozbiorowa jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, z rękopisu wydał i przedmową poprzedził M. Kridl, wydanie drugie przejrzał i dopełnił L. Płoszewski, Lwów 1935.

⁴ Perspektywa periodyzacyjna wydaje się nieco zmieniać wraz z wyborem formuły historiograficznej „Polska XIX wieku”, zob. *Polska XIX wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. S. Kieniewicz, Warszawa 1982, *Konfrontacje Historyczne*.

⁵ Zob. A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. 4: *Dzieje Polski rozbiorowej 1795/1772/-1914*, do druku przygotowali S. Kot, J. Hulewicz, z przedmową autora i słowem wstępnym S. Łempickiego, Kraków-Warszawa 1946; B. Suchodolski, *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa 1980; tenże, *Kultura okresu niewoli*, „Literatura” 1978, nr 7.

⁶ Zob. M. Bogucka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1987; A. Chwalba, *Historia Polski 1795-1918*, Kraków 2000.

zmu (Janusz Maciejewski)⁷. Nad zmianą wizerunku XIX wieku pracują kolejni wybitni badacze (między innymi Józef Bachórz, Tadeusz Bujnicki, Stanisław Fita, Anna Martuszewska, Krystyna Poklewska, Jerzy Ziomek) i coraz młodszy historycy literatury; ukazują się kolejne tomy zbiorowe⁸. Bardzo cenną i użyteczną syntezą dokonań w omawianym zakresie stał się *Słownik literatury polskiej XIX wieku* pod redakcją Józefa Bachorza i Aliny Kowalczykowej, łączący tematykę romantyczną i pozytywistyczną, a podczas ostatniego Zjazdu Polonistów (1995) Sekcja Historii Literatury XIX wieku obradowała nad tymiż okresami⁹. Tak oto romantyczno-pozytywistyczny wiek XIX staje się faktem kanonicznym w naszych badaniach historycznoliterackich.

3.

Studia nad XIX stuleciem obejmują już obecnie szeroki wachlarz zadań i problemów: periodyzację literacką (prądy, okresy, formacje, przełomy, cezury); motywy i idee literatury; poetykę historyczną; świadomość literacką, czytelnictwo, komunikację literacką; związki literatury ze świadomością zbiorową, pogranicza literatury i porządku wydarzeń politycznych; literaturę w świetle rozwarstwienia kultury. Badaniom tak dynamicznym i płodnym najwidoczniej nie przeszkadza brak pewnych wspólnych założeń metodologicznych i konwencji obejmujących meritum historyczne. Nie przeszkadza – a może wręcz sprzyja?

Wydaje się, że niektóre kwestie wymagają przedyskutowania już teraz i że już czas, by pojawiły się pewne hipotezy robocze. Przekonuje o tym wspomniany Zjazd Polonistów, ważny był zwłaszcza referat Kowalczykowej *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*; świadczy o tym utrzymujący się brak definicji niektórych kluczowych pojęć (z pojęciem XIX wieku na czele!), a nawet brak sporów o znaczenie często używanych terminów bądź o semantyczne czy pragmatyczne relacje wzajemne między tymi terminami (wiek XIX a dziewiętnastowieczność; formacja dziewiętnastowieczna a formacja romantyczna; epoka literacka, formacja kulturowa, paradygmat historyczny literatury, sztuki, świadomości czy coś jeszcze innego); przemawia za tym nieobecność – niekiedy – standardowych

⁷ Zob. *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, red. M. Janion, A. Piorunowa, Warszawa 1967; H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*, „Ruch Literacki” 1966, z. 2; M. Janion, *Badania literackie nad XIX wiekiem*, w: *taż*, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975; M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965; J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.

⁸ Zob. m.in. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, w: *tenże*, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994, s. 17-62; *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986; *W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1994; *Literatura południa wieku. Twórczość lat sześćdziesiątych XIX stulecia wobec romantyzmu i pozytywizmu*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1992.

⁹ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991; *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Miśchałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński, Warszawa 1996.

procedur rozwiązywania analogicznych problemów (na przykład określanie cezur międzyfazowych, kreowanie nazw komponentów procesu literackiego, odnoszenie zjawisk literatury do kontekstu pozaliterackiego), tak jakby odcinki XIX wieku – romantyczny i pozytywistyczny – były nie tylko do pewnego stopnia odmienne, lecz w gruncie rzeczy nawet nieporównywalne. Nie tracąc nic z wycucia specyfiki polskiej literatury dziewiętnastowiecznej, warto by też pomyśleć o twórczym konfrontowaniu naszego opisu historycznoliterackiego z europejskim dyskursem o literackim stuleciu XIX, dyskursem, w którym obecnie wydają się celować Francuzi. Nie zapominajmy również o wpływie historiografii modernizmu oraz modernistycznej świadomości humanistycznej i kultury postmodernizmu na przedmiot badań dziewiętnastowiecznych.

Tu chciałbym poruszyć sprawy najogólniejsze, jak mogę sądzić, także szczególnie naglące.

Trzeba przede wszystkim zauważyć, że utożsamianie XIX wieku z sekularnym schematem kalendarzowym nie ma obecnie poważniejszego znaczenia w badaniach nad literaturą i kulturą. Jeżeli w kompozycji monografii, syntezy, podręcznika pojawia się rama chronologiczna 1800-1900, niekiedy wraz z działem półstuletnim 1850¹⁰, wynika to z przekonania o zaistnieniu około tych pełnych dat granicznych zjawisk o charakterze przełomowym czy też cezurotwórczym. Termin „wiek XIX” oznacza więc w omawianych badaniach zamknięty ciąg, spójny cykl bądź przybliżony przedział złączonych rodowodem lub choćby porównywalnych zjawisk ideowych, artystycznych, kulturowych. Istnieje jednak także druga rodzina znaczeń: tym razem „wiek XIX” to kultura symboliczna usytuowana wobec i odpowiadająca „narodzinom nowoczesności”, przyspieszeniu kulturowemu, przemianie cywilizacyjnej, to faza nowożytności lokowana po romantyzmie i przed modernizmem¹¹. Z tym ostatnim podejściem wiąże się problem wpisywania XIX wieku w dynamikę nowożytności, o czym wkrótce.

¹⁰ Pierwsza połowa wieku XIX bywa utożsamiana z romantyzmem w Niemczech (zob. *Romantik-Handbuch*, hrsg. H. Schanze, Stuttgart 1994), w Anglii (tu trzeba pamiętać o cezurotwórczym początku epoki wiktoriańskiej 1832) oraz w Danii, która w tym okresie wydała literaturę wybitną. We Francji okres 1800-1850 traktuje się czasem jako niejednorodną całość preromantyczno-romantyczną. W Polsce daty mniej więcej 1800 i 1850 odgrywają rolę periodyzacyjną, nie będąc początkową i końcową granicą okresu literackiego. W syntezach historii politycznej i społecznej, historii sztuki i literatury występują też wyróżnione daty 1830 (np. dla Paula Johnsa lata 1815-1830 *to the birth of the modern*, René Wellek około roku 1830 zamyka *the romantic age* w dziedzinie krytyki literackiej) i 1870 (europejska cezura polityczna, zwrot w literaturze angielskiej, czas nowych idei).

¹¹ W tym przypadku wiek XIX jest w istocie drugim półstuleciem, a w najlepszym razie okresem przypadającym gdzieś na lata 1830-1910. Rozciągłość chronologiczna nie jest tu zresztą problemem trudniejszym od kwestii nazewnictwa. Wytrwały i znakomity badacz polskiego wieku XIX, Janusz Maciejewski, proponuje termin „formacja dziewiętnastowieczna” (zob. np. tenże, *Posłowie*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX w...*), z kolei romantyczną „formację literacką” umieszcza około lat 1820-1914 Jerzy Ziomek (zob. tenże, *Epoki i formacje...*, s. 42-55), odróżniając odeń epokę romantyzmu „mniej więcej między r. 1820 a powstaniem styczniowym” (*tamże*, s. 43). Z drugiej strony kalendarzowego kontinuum – powraca się od czasu do czasu w Polsce do koncepcji łączności z romantyzmem oświecenia postanislawow-

Jak wyglądałby wobec tego dziewiętnastowieczny przedział procesu kulturowego czy po prostu przyjmowane przez badaczy daty graniczne? Jak łatwo odgadnąć, pada wiele propozycji. Podam tylko kilka przykładów: jeden ze słowników wyodrębnia *le cycle séculaire* 1770-1870, natomiast znakomity historyk sztuki Mieczysław Porębski przemieszcza dominantę stulecia ku przeciwnemu brzegowi, oddzielając, jak powiada, „pierwszy” wiek XIX lat 1830-1850 od fazy kulminacyjnej 1850-1870 i końcowej, trwającej do około 1905 roku; ramy 1800-1870 przyjmuje badacz związków między literaturą a ideami politycznymi; schemat sekularny rządzi prezentacją wieku XIX w zwięzłej syntezie historycznoliterackiej, redagowanej przez Daniela Couty’ego; granicę 1900 roku, a raczej pierwszych lat awangardy eksponują badacze modernizmu¹². Można też inaczej: Michèle Aquien i Jean-Paul Honoré rozkładają proces odnowy form poetyckich na przedział od romantyzmu do symbolizmu, a popularną antologię André Lagarde’a i Laurenta Micharda otwierają wypisy z Mme de Staël, Constanta i Sénancoura, wieńcząc natomiast fragmenty utworów France’a i Lotiego¹³.

Nie rozwijamy w tym miejscu zasygnalizowanej już kwestii periodyzacji wewnętrznej wieku XIX. Najczęściej uwytatniany bywa dział półstuletni (czyli daty roczne 1850 lub 1848-1851 albo Wiosna Ludów, albo „modernistyczna” cezura w twórczości Baudelaire’a, albo nowe idee filozoficzno-naukowe: Marks, Darwin, Spencer, Bachofen, Buckle i inni); pewne znaczenie przypisuje się też przemianie około 1870 roku. Postanowienia periodyzacyjne są i w tym przypadku zależne od kluczowych założeń badawczych, mianowicie od sposobu rozumienia wieku XIX (w praktyce od wyboru między definicjami historycznospołeczną, kulturową, historycznokulturalną) oraz od koncepcji usytuowania wobec siebie różnych porządków kultury symbolicznej i planów procesu społecznego w obrębie, by tak rzec, formacji dziewiętnastowiecznej.

Wszystkie kwestie sporne będą poniżej rozpatrywane z perspektywy historyka literatury polskiej, nawet gdy niezbędne okaże się otwarcie na chwilę rozleglejszego horyzontu. Termin literacki „wiek XIX” (ewentualnie: „polski literacki wiek XIX”) ma więc charakter opisowy i zobowiązujący.

skiego (ostatnio w podręczniku *Romantyzm* Aliny Witkowskiej i Ryszarda Przybylskiego oraz w pracach Piotra Żbikowskiego). Romantyzm liczy więc w ujęciach najbardziej chronologicznie restryktywnych niewiele ponad ćwierć wieku (1823-1848 lub 1822-1849), zaś po zsumowaniu liczb, padających przy okazji formułowania koncepcji „długiego romantyzmu”, uzyskałby on pięciokrotnie większy przydział czasu: 1795-1918!

¹² Zob.: M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, t. 3, Warszawa 1988, s. 103-109 (wprowadzenie do rozdz.: *Eklektyzm i modernizm*); P. Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle*, t. 1: 1800-1851 par D. Couty, t. 2 par A. Preiss, Paris 1988; *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998 (cz. 1: *W perspektywie teorii procesu literackiego*).

¹³ M. Aquien, J.-P. Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris 1997; A. Lagarde, L. Michard, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris 1985. W innych antologiach z dorobkiem dziewiętnastowiecznym, wydanych w ostatnich latach, znajdziemy np. literaturę od Saint-Martin’a do Bourgeta czy poezję od Chateaubrianda do Baudelaire’a.

4.

Stuleciu XIX, wraz z poprzedzającym je pełnym sprzeczności odcinkiem oświecenia, często przypisuje się rolę środkowej fazy czy też kulminacyjnej fali nowożytności. Mówi się w tym kontekście na przykład o cywilizacyjnych przemianach w połowie wieku XVIII czy o przełomowym znaczeniu refleksji Jana Jakuba Rousseau¹⁴; próbuje się wyznaczyć, choćby w muzyce i architekturze, wielkie epoki stylistyczne, sięgające od połowy (lub sprzed połowy) wieku filozofów do czasów awangard¹⁵. Nie trzeba przypominać, że badacze literatury – idei bądź formy literackiej – oraz sztuki i estetyki chętnie wiążą romantyzm ze zjawiskami postrzeganymi wcześniej lub później (pre-, post-, neoromantyzm), co tworzy zbliżoną skalę czasu¹⁶. Niegdysejsza, ciągle w pewnym zakresie wpływowa teza Rolanda Barthes'a, łącząca w jedną epokę okres 1660-1850, przenosi akcenty chronologiczne w konstrukcji obrazu nowożytności i pośrednio uwydatnia wielość jej płaszczyzn¹⁷.

Kulminacyjna fala nowożytności do kultury polskiej dotarła niewątpliwie później i z opóźnieniem ustąpiła. Trudno wkraczać tu w kompetencje badaczy oświecenia oraz Młodej Polski i wieku XX, lecz wydaje się czymś wyraźnie widocznym, że nowy duch „średniej nowożytności” – mimo oddziaływania sentymentalizmu oraz idei oświecenia emocjonalistycznego i organicystycznego niemal od początku panowania ostatniego króla polskiego – stał się udziałem dopiero ostatniego pokolenia stanisławowskiego, debiutującego około roku 1787, a więc generacji Kuźnicy Kołłątajowskiej i insurekcji kościuszkowskiej, Legionów i budowy zrębów kultury narodu bez państwa (roczniki 50., to jest Kołłątaj, Staszic, Jan Śniadecki, Bogusławski i Woronicz, Niemcewicz, nieco młodszy

¹⁴ W myśli nowoczesnej przełomowe znaczenie dorobku Jana Jakuba Rousseau to *locus communis*, ale już wcześniej pisali o tym autorzy liczni i bardzo różni w swych założeniach oraz zakresach zainteresowań (np. Leo Strauss czy Claude Levi-Strauss). Z mojego punktu widzenia rozstrzygające są jednak zjawiska i dokonania ponadjednostkowe; w połowie wieku XVIII są to: rewolucja przemysłowa, urbanistyczna i demograficzna, mentalne podstawy i skutki mutacji cywilizacyjnej, nowe usytuowanie oświecenia wobec rzeczywistości politycznej oraz nadrzędna światopoglądowa ekspresja zachodzących w formacji kulturowej przemian tektonicznych – walka organicyzmu z mechanicyzmem.

¹⁵ W dziedzinie architektury różne propozycje badawcze umieszczają początek epoki w latach od 1760 do 1800, a koniec gdzieś między 1900 a 1950 rokiem; co się tyczy muzyki, wpływowa koncepcja Friedricha Blumego wpisuje wielką epokę stylistyczną w okres około lat 1730-1910, zob. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, wstępem opatrzył M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 103-112.

¹⁶ Według ogólnie przyjętych przeświadczeń preromantyczne zjawiska na gruncie sentymentalizmu trwają od około 1760 roku w Anglii; w Niemczech dochodzą do głosu wraz z „Burzą i Naporem”, we Francji trwają co najmniej w latach 1770-1815, zob. A. Miński, *Le preromantisme*, Paris 1998. Neoromantyzm, termin historycznoliteracki i historycznomuzyczny, oznacza dziś w Niemczech zjawiska z ostatniego dziesięciolecia XIX wieku (*Neuromantik*) lub późniejsze; w dziedzinie muzyki neoromantyzm, niejasno odróżniany od „późnego romantyzmu”, paradoksalnie poprzedza neoklasycyzm – estetycznie nowocześniejszy – z lat 1920-1950.

¹⁷ Zob. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953, s. 83 i nast.

Jan Potocki i Godebski)¹⁸. Impuls modernizacyjny wydaje się słabnąć w twórczości autorów z roczników 70. (Koźmian i Osiński, ale też Maria i Adam Jerzy Czartoryscy), po czym wzmagą się w dorobku pokolenia przełomu romantycznego (Bernatowicz, Kazimierz Brodziński, Rzewuski i Jaraczewska, Skarbek, Fredro i Malczewski). Wyraża się on wówczas w wielości opcji światopoglądowych i różnorodności poszukiwań artystycznych, ale brak tu dramatycznego wykroczenia poza horyzont polskiego oświecenia z jego charakterystyczną mieszaniną osiemnastowiecznego krytycyzmu z kostiumem „wieku klasycznego” i rodzimymi tradycjami ziemiańsko-republikańskimi, przede wszystkim zaś brakuje przetworzenia przejmowanych z Zachodu idei w oryginalny, protencyjny i stymulujący program życia zbiorowego oraz w pobudzający do identyfikacji portret nowoczesnego człowieka. Programowe publikacje Brodzińskiego nie spełniły tych oczekiwań, a jedynie tworzyły grunt pod przyszłą wielką debatę. Przekształciły radykalnie sytuację dopiero *Poezje* Mickiewicza z lat 1822-1823 oraz spory przełomu romantycznego stopniowo nasilające się w dziesięciolecie przedlistopadowym¹⁹.

Spóźniona o 40-50 lat w stosunku do Zachodu, chaotyczna, receptywna i niewykryształizowana faza wstępna „średniej nowożytności” zaczyna się u nas około roku 1790, od wystąpienia Mickiewicza datuje się natomiast zarówno początek romantyzmu i wieku XIX, jak i współlistnienie przejawów „średniej nowożytności” o różnych stopniach dojrzałości i krystalizacji. Jest to stan charakterystyczny dla kultury zapóźnionej, rozwijającej się raczej dzięki recepcji obcych wzorów niż zasobom własnym, działającej w warunkach ubóstwa materialnego i socjologicznego, wydanej na kataklizmy historyczne, na presję i manipulację polityczną. W stosunku do kultur przodujących jest to stan zaburzonej chronologii i stratyfikacji, stan otamowanego rozwoju, który wynika nie tylko z przeszkód zewnętrznych, lecz i z powodów zawinionych przez samą kulturę zapóźnioną, jako że wytwarza ona wiele produktów prowincjonalnie epigońskich i plagiatowych, wiele pseudowartości i pseudosensów w rezultacie nieudanych adaptacji czy mistyfikacji poznawczych, a nie zawsze umie z roztropnością i pożytkiem wybierać między dobrami kultury a ich pozorami. Nawet wielki polski romantyzm nie będzie zdolny tego stanu do końca przezwyciężyć – romantyzm oderwany od kraju na emigracji, izolowany od świata w kraju, wszędzie zaś ograniczony przez niedostatek oraz przez nieprzyjaciół wolności, kreatywności, ekspresji i polskości. Jednak oświecenie wykonało autentyczny wysiłek modernizacyjny, a romantyzm był zaiste kulturą ludzi mierzących siły na zamiary.

Na drugim krańcu dziewiętnastowiecznego przedziału czasowego – także dziesięciolecia upływające pod znakiem równoczesności zjawisk nierównoczesnych. Przełom antypozytywistyczny jest rozciągnięty w czasie, Młoda Polska kształtuje się stopniowo²⁰,

¹⁸ Wymowna jest fascynacja ludźmi tego pokolenia, przejawiana przez modernistycznego nowatora Wacława Berenta.

¹⁹ Nie sposób interpretować tu spory przełomu romantycznego – pojedynek dwu odnowicielskich programów literatury i kultury narodowej, toczony w obecności oraz przy ograniczonym udziale twórców z pokolenia Niemcewicz i Śniadeckich – w kontekście recepcji zachodniej myśli filozoficznej, cywilizacyjnej, estetycznej. Ta doniosła kwestia wymaga jeszcze studiów.

²⁰ Czasową rozległość przełomu antypozytywistycznego odsłonił w prekursorskiej książce Tomasz Weiss, zob. tenże, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880-1890*, Kraków

w literaturze i sztuce różne są proporcje między starym a nowym, lecz stare i nowe towarzyszą sobie stale, w gruncie rzeczy do końca okresu²¹. Przez stosunkowo krótki, lecz pełen intensywnych napięć okres Młodej Polski, ściślej biorąc: przez mniej więcej dwadzieścia lat XX stulecia, wije się granica między wiekiem XIX a modernizmem (w znaczeniu kulturowym), unaoczniając z perspektywy badawczej pęknięcia, alternacje, rozsunienia między inercyjnymi a nowatorskimi wariantami symbolizmu, między nasiloną po dawnemu ekspresją a załączkami poetyckiej awangardy, między Wyspiańskim neoromantycznym i jakimś, w ostatnich dramatach, wychylonym w przyszłość, między tradycyjną introspekcją a pałubizmem Irzykowskiego, między neoromantyzmem a modernistyczną, jak u Brzozowskiego, lekturą romantycznej tradycji *etc.*²² Trudno byłoby w tej sytuacji rozerwać Młodą Polskę i wyznaczyć w którymś momencie punkt rozstajny między wiekiem XIX a modernizmem; skoro przy tym początek tego ostatniego tak chętnie łączy się z narodzinami awangardy, spróbujmy około roku 1920 postawić dwudziestowieczny słup milowy, oddając modernizmowi wszystko, co w poprzednim dwudziestolecu doń należy²³.

Polski wiek XIX nie anuluje podziału na okresy literackie. Trwa długo – aż sto lat... W pierwszym swym dziesięcioleciu 1822-1830 domyka wstępną fazę „średniej nowożytności” w Polsce (około 1790-1830), w ostatnim swym dwudziestolecu trwa w reliktowych, ale i twórczych kontynuacjach (Wyspiański, Żeromski) i w rozproszonym odwrocie ustępuje pola nowej epoce oraz nowemu modelowi kultury. Przeobraża się też w program wychowania państwowego, znów przedłużając swe trwanie i na nowo modelując swój wizerunek. To jednak inna historia.

1966. Wydaje się, że rezultaty prac tego badacza można interpretować na rzecz tezy o ciągłości i przemienności romantycznego toku rozwojowego literatury polskiej. O dynamice przebiegu Młodej Polski świadczy mnogość proponowanych dat periodyzacyjnych: 1887, 1890, 1894, 1895, 1898 jako rok początkowy, 1901, 1905, 1907, około 1910, 1914, 1918 dla dalszych faz okresu i datowania końcowego.

²¹ Zob. P. Krakowski, „Stare” i „nowe” w sztuce Młodej Polski, w: *Stulecie Młodej Polski: studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 447-460.

²² Por. R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: *Stulecie Młodej Polski...*, s. 283-308.

²³ W swych decyzjach periodyzacyjnych odnośnie do okresów literackich XIX wieku biorę pod uwagę czynnik dojrzałości programowej (tak istotny w przypadku modernizmu) i próg nowej świadomości kulturalnej, wyrażanej na gruncie literatury; gdyby na plan pierwszy wysunąć pierwociny modernistycznej świadomości i praktyki twórczej, uderzające zapowiedzi, należałoby początek polskiego modernizmu cofnąć o mniej więcej dziesięć lat. Wypada podkreślić, że moje założenia periodyzacyjne zostały ukształtowane w dialogu z inspirującym tekstem Henryka Markiewicza *Spór o przełom pozytywistyczny* (w: tenże, *Literatura i historia*, Kraków 1994, s. 36-54), aczkolwiek nie jestem w stanie sprostać wymaganiom związanym z wyróżnieniem przez uczonego trzech płaszczyzn periodyzacyjnych (świadomość literacka, zawartość tematyczno-problemowa, cechy stylistyczne i konstrukcyjne dominujące w rodzajach literackich osobno rozpatrywanych).

5.

Historykowi literatury jawi się środkowa faza nowożytności jako splot różnorodnych tendencji estetyczno-światopoglądowych. Tendencje górujące i najbardziej trwałe, te, które przez swój rozwój i wzajemne oddziaływanie nadają specyficzny charakter omawianej epoce, to bez wątpienia neoklasycyzm, sentymentalizm, realizm i romantyzm. Liczne aktualne podręczniki i słowniki europejskie uprawniają do przekonującego wniosku, że tendencje owe są wzajemnie nieredukowalne (mimo wielostronnych oddziaływań i przenikań); w taki czy inny sposób dochodzi też do głosu świadomość, że w swej dynamice stają się one zjawiskami wielopostaciowymi i trwalszymi niż jeden okres literacki²⁴. Trafność i dogodność czwórpodziału kierunków rozwojowych literatury znajduje dodatkowe potwierdzenie w obserwacjach prowadzonych przez historyków sztuki i muzykologów na ich własnym gruncie. Niezależnie od konwencji terminologicznych, panujących w dziedzinie badań historycznych nad literaturą, muzyką, sztukami plastycznymi i architekturą, niezależnie od właściwych każdej z tych sfer kultury artystycznej przebiegów chronologicznych – można bez trudu rozpoznawać odpowiedniość (jeśli nie odpowiedniość i jednoczesność zarazem) postaw poznawczych i estetycznych oraz praktyk artystycznych. Co znamienne i ważne, wszystkie drogi literatury i sztuki – wyjąwszy późniejszą od literatury sztukę romantyczną – otwierają się już w wieku XVIII. Tak więc neoklasycyzm Pope’a, Chéniera, Schillera ma potężny muzyczny kontrapunkt w twórczości Glucka, Haydna, Mozarta; ma plastyczne *pendant* w obrazach i rzeźbach Davida, Mengsa, Carstensa, Canovy; ma wreszcie powinowactwa z architektonicznym neoklasycyzmem palladiańskim czy awangardowym. Sentymentalizm Younga, Sterne’a, Walpole’a, Rousseau, Diderota czy Burzy i Naporu tworzy wielką wspólnotę estetyczną z neogotykiem budowli i ogrodów, z malarstwem Greuze’a, Goi, Füßlego czy Piranesiego, z muzycznym „stylem afektowanym”. Wczesny realizm Fieldinga, Richardsona, Lesage’a można ujmować łącznie z przedstawieniami malarskimi Hogartha i Chardina oraz pewnymi tendencjami kultury popularnej. Romantyzm wnosi do literatury i sztuki nową świadomość filozoficzną i estetyczną, nadaje nowy sens i nowe funkcje formie wielkich poprzedników, do których chętnie się odwołuje (Goethe, Goya, Beethoven) i których twórczość ze swej strony inspiruje bezpośrednio lub pośrednio; szybko tworzy wielkie malarstwo, muzykę i operę, a na rzeźbę i architekturę wywiera wpływ fragmentaryczny i epizodyczny; dominantę najbardziej zdecydowaną i najtrwalszą kreatywność osiągnął – jak się wydaje – w muzyce.

²⁴ Trwałość i zmienność tendencji estetycznych oraz światooobrazowych wyraża się m.in. w stosowaniu – wobec konkretnych dzieł lub dominant estetycznych w twórczości danego artysty – terminów kombinowanych, takich jak „dramat realistyczno-symboliczny” (M. Podraza-Kwiatkowska o Przybyszewskim), „romantyczny klasycyzm” (B. Schaeffer o Brahmsie), „romantyka naturalizmu” (M. Porębski) czy „obraz [...] historyczny, przy swym realizmie romantyczny i heroiczny” (T. Dobrowolski o *Portrecie gen. Henryka Dembińskiego* pędzla Rodakowskiego). Pluralizm prądowy i synkretyzm estetyczny literatury polskiego romantyzmu stanowi centralny problem mojej książki *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła* (Kraków 1999).

Próba rozmieszczenia wszystkich tych zjawisk na osi czasu sytuuje nas na antypodach Heglowskiej koncepcji jedności epok kulturalnych; koncepcji powszechnie uznawanej za anachroniczną, lecz wiodącej życie utajone w rozmaitych standardowych i stereotypowych składnikach „stanu wiedzy” o dziejach literatury i sztuki. W środkowej fazie nowożytności wciąż nasila się nowożytny spór o poznanie i o samo istnienie świata, a wraz z tym postępuje dywersyfikacja i fragmentacja obrazu świata; w rezultacie nawet owe względnie trwałe, równoległe rozwijające się toki kulturalne, o których mowa powyżej, ulegają rozszczepieniom wariantowym i nieciągłościom, progowym przemianom i podskórnym mutacjom. Każdy moment procesu kulturalnego staje się wspólnotą czasu, każda cezura stawia nas wobec wielowątkowości i polirytymii przemian kultury, wszelki wyodrębniony przedmiot analizy historycznej otwiera szeroki kontekst dynamiki uniwersum kulturowego²⁵.

Wewnętrzny pluralizm kultury środkowonowożytnej jest wyraźnie różny zarówno od monumentalnego dualizmu barokowo-klasycznego fazy poprzedzającej, jak również od znamiennych, moim zdaniem, dla modernizmu cykli kulturalnych, rodzących się z gry awangardyzmu i tradycjonalizmu, autonomizmu i heteronizmu, witalizmu i intelektualizmu, indywidualizmu i kolektywizmu *etc.* (jak wiadomo, trwa spór o cechy paradygmatyczne i o dynamikę modernizmu). Kultura średniej fazy nowożytności przejawia – jeśli nie popełniamy błędu perspektywy – jakiś średni poziom kompleksywności – między względną stabilnością biegunowego napięcia a płynnością i ekscesywnością, między kulturą esencji i normy a kulturą przypadku i momentu.

Kolejne fazy nowożytności wymagają odrębnej metodologii badawczej, odmiennego instrumentarium historycznego.

W odniesieniu do epoki 1750-1900 wyjątkową użytecznością wydaje się odznaczać koncepcja prądów kulturalnych (umysłowych, artystycznych, literackich). Analiza prądowa może z powodzeniem służyć deklarowanym tu zamierzeniom, ale pod dwoma warunkami. Pierwszym jest otwarcie tej analizy na konkretną wielopostaciowość i realną dynamikę zjawisk literackich, drugim – umiejętność komplementarnego opisu bardziej rozległych niż prąd i mniej od prądu złożonych komponentów procesu literackiego. Ponieważ nie mam tutaj miejsca na rozwijanie uzasadnień, ograniczę się do stwierdzenia, że obydwie kwestie wydają się możliwe do rozwiązania. Jeśli zatem chodzi o niejednorodność i nielinearność prądu, proponuję stosowanie określników prądowych, poddających się wielokrotnej interpretacji, a w konsekwencji nadających się do rozróżniania wariantów prądu i do ukazywania dynamiki jego rozgałęzień. Dla przykładu: różne odmiany romantyzmu jawią się nam jako wynik rozmaitego traktowania przez autorów tych samych generalnych założeń poznawczych, estetycznych, artystycznych, słowem – wyznaczników prądu; wyodrębnianie się ludowości, bajronizmu, profetyzmu, neosarmatyzmu, ironizmu *etc.* wynika z odmiennego pojmowania przez poetów romantycznej całości i jedności bytów (uniwersum), romantycznej jaźni twórczej i romantycznej formy

²⁵ Przy innej okazji postaram się zdefiniować pojęcia „uniwersum kulturowego” i „uniwersum symbolicznego”, niezbędne – jak się wydaje – środki historycznoantropologicznej metody badań literatury.

otwartej. Zróżnicowanie wariantowe z kolei unaocznia wielotorowość dynamiki prądu, ową dyfuzję spełnionych możliwości twórczych w grze ponowień i odpodobnień, podobieństw i różnic, konwencji i inwencji, grze toczącej się w przestrzeni między tekstami, w sferze intertekstualnej, a nawet wewnątrz poszczególnych dzieł, gdzie dochodzi do łączenia różnych interpretacji świata, różnych postaw estetycznych, różnych koncepcji artystycznych²⁶.

Prąd jest w niniejszym ujęciu historycznie rekonstruowalną, swoistą matrycą możliwości konstytuowania się faktów literackich w pewnej przestrzeni kombinatorycznej i w określonym przedziale czasu kulturowego (przedział ten to na ogół okres literacki); jest więc matrycą wewnętrznie zdynamizowaną i warunkowo spójną. W tych okolicznościach – przechodzę do kwestii drugiej – łatwo wyznaczyć mu pozycję średnią zarówno wśród temporalnych rytmów, jak i pośród stopni kompleksywności komponentów procesu literackiego. Sprawa pozostaje oczywista i wydaje się wręcz zdroworozsądkowa dopóty, dopóki sprowadzamy rzecz całą do twierdzeń, że istnieją dłuższe i krótsze od prądu, bardziej i mniej odeń skomplikowane komponenty historycznoliterackie; rzecz jednak nie w konstatowaniu oczywistości, lecz w wyzyskiwaniu wszelkich cezur, progów i skal do wszechstronnego, subtelного opisu wszelkich momentów, sfer i aspektów dynamicznego kompleksu zjawisk literackich. Lecz do tego potrzeba jednolitej perspektywy badawczej.

Przyjmuję w tym wywodzie, że w największej, „epokowej” skali czasu rozwinęły się cztery wielkie tendencje czy też długie toki literackie; jak już zostało powiedziane, są to: neoklasycyzm, sentymentalizm, realizm i romantyzm. Każdy tok jest łańcuchem prądów i zjawisk pozaprządowych; ogniwo w danym łańcuchu najważniejsze stanowi prąd, który uchodzi za dominantę konkretnego okresu literackiego. Zakładam dalej, że każda faza procesu literackiego stanowi wspólnotę czasu, niesie więc dynamikę napięć między dominującymi a podporządkowanymi zjawiskami światopoglądowymi, estetycznymi, artystycznymi; a zmiana dominanty, obejmująca wszystkie aktualne przejawy neoklasycyzmu, sentymentalizmu, realizmu i romantyzmu, nigdy w wieku XIX nie dokonuje się bez zbiorowej, publicznej debaty na temat samoświadomości kulturalnej oraz tożsamości i aktywności zbiorowej.

Zarówno w literaturze, jak w sztuce pojawiają się dwie niejako przeciwstawne opcje: historyzm i eklektyzm. Historyzm dochodzi do głosu, gdy w praktyce literackiej (artystycznej) pojawia się orientacja na tradycję, gdy więc jakiś system autorytatywnych idei czy kanoniczna symbolika (na przykład poezja wieszczą, demokracja w stroju ludowości *etc.*) odrywa się od pierwotnej szaty estetycznej i wpisuje się w formę „pomnikową”, dydaktyczną, retraktacyjną – wpisuje się w ramy stylizacji czy zamierzenie

²⁶ Po załamaniu się potężnej dominanty prądowej, jaką był wielki romantyzm, następuje wręcz skokowe zróżnicowanie „kombinatoryczne” inicjatyw literackich przy ogólnym obniżeniu wartości powstających dzieł. Następuje to około połowy wieku, stanowi dominującą cechę podokresu postromantycznego i obejmuje twórców różnych generacji; bardzo dojrzałych jak Fredro i u progu wielkości jak Norwid oraz należących do wstępującego pokolenia jak Romanowski, zob. J. Maciejewski, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992; B. Dopart, *dz. cyt.*, s. 115-154 (rozdz. V).

modyfikowanej sytuacji komunikacyjnej. Eklektyzm to sięganie do tradycji własnych i cudzych zasobów w celu zderzenia rozmaitych interpretacji świata, środków estetycznych i momentów kultury, przez co może wyrażać się zarówno idea postępu w sztuce, jak również niepokoje i alienacje człowieka XIX stulecia. Obydwie te opcje traktuję niewartościująco, obydwie wszak odpowiadają istotnym potrzebom i dążeniom ówczesnej kultury. W konstrukcji terminów prądowych i pozaprądowych orientację historystyczną oznaczam za pomocą przedrostka „post-” (na przykład postromantyzm), eklektyczną zaś przez użycie przedrostka „neo” (jak w przypadku określenia: neoklasycyzm). Terminy o takiej konstrukcji są niezastąpione przy identyfikowaniu i analizie pozaprądowych, ekscesywnych zjawisk w literaturze, produktów nie zawsze fortunnego, nierzadko wyalienowanego indywidualizmu literatów XIX stulecia.

6.

Na początku XIX wieku, jak go tutaj rozumiem, był Mickiewicz. W tomach *Poezji* z lat 1822-1823 sam przekroczył próg romantyzmu i otworzył cykl zdarzeń przełomu romantycznego, zarazem inicjując poetycki neoklasycyzm i odnawiając sentymentalizm. Twórca *Ballad i romansów* niemal samodzielnie sprawił głęboką przemianę: mógł odwoływać się jedynie do odległych od romantyzmu dokonań Trembeckiego, Karpińskiego, Niemcewicz oraz do programu literatury narodowej Brodzińskiego i do tradycji estetyki wileńskiej (Euzebiusz Słowacki, Leon Borowski). Tworzył on kolejne formy literackie na gruncie polskim i kolejne warianty prądu romantycznego (ludowość, romantyczna poezja transcendentalna, mediewizm, orientalizm, profetyzm, neosarmatyzm), a jego twórczość stała się głównym źródłem samoświadomości polskiego romantyzmu i zasadniczym argumentem w sporach przełomu romantycznego.

Rok 1828 przynosi zamknięcie wstępnej fazy romantyzmu w Polsce. Można by tę fazę zwać „czasem romantyczności”, bowiem w sferze założeń twórczych zamiast jasno sprecyzowanego romantyzmu panują ogólnikowe postulaty poezji narodowej i pozytywnie wartościowane, lecz mgliście pojmowane nowatorstwo. Trwają jednak spory przełomu romantycznego (nasilone zwłaszcza od momentu narodzin romantycznej krytyki około 1825 roku), to jest proces usuwania przeżytków postanisławowskiej świadomości literackiej oraz – zwłaszcza! – rywalizacja stanowisk literackich romantycznego i sentymentalnego, a także dwu nowoczesnych programów kultury narodowej. Od roku 1828, po *Konradzie Wallenrodzie* i publikacjach estetycznoprogramowych Mochnackiego i Grabowskiego, samoświadomość romantyzmu zostaje ustalona, określony staje się także związek nowej poezji z formami aktywności zbiorowej i zamknięty repertuar form literackich romantyzmu wczesnego.

Następne dwudziestolecie to szczytowa faza romantyzmu. Na pierwszym planie pozostają emigracyjne arcydzieła przedstawicieli pierwszego i drugiego pokolenia romantyków; datę śmierci Słowackiego i Chopina można by uznać za symboliczny kres tego podokresu. U schyłku omawianej fazy wybujałe formy romantyzmu (profetyzm *Prelekcji Paryskich* czy *Przedświtu*, mistycyzm Słowackiego) stykają się z wczesnymi manifestacjami postromantyzmu na emigracji (na przykład poematy Krasińskiego z przełomu lat

czterdziestych i pięćdziesiątych); główny przedstawiciel trzeciego pokolenia, Norwid, zgłasza na uchodźstwie aspiracje do przewodzenia literaturze polskiej, prezentując dwoiłą postawę kontynuatora romantyzmu (*Zwolon*) i postromantyka (*Promethidion*). Ustala się formy odrębności – co nie znaczy niższości – literatury krajowej: we wpływach myśli programowej Brodzińskiego (na przykład lwowska „Ziewonia”) i sentymentalnych tonach liryki, w świetnym neoklasycyzmie najlepszych komedii Fredry (1832-1838), w tradycjonalizmie i dwoiści romantyczno-sentymentalnej neosarmatyzmu (Rzewuski, Chodźko), w doskonaleniu się i różnicowaniu prozy powieściowej (lata czterdzieste przynoszą *Powieści nieboszczyka Pantofla*, *Trzy po trzy*, *Listopad* i *Pogankę*, a poza romantyzmem – *Latarnię czarnoksiężką* i *Ulanę*, *Spekulanta*, *Kollokację*, *Salon i ulicę*), wreszcie – w nieciągłym manifestowaniu się romantyzmu, w zmienności dominanty prądowej (nie zawsze był nią romantyzm) i w rysującej się stopniowo przewadze powieści nad poezją.

Jeszcze jeden podokres okółodwudziestoletni to faza postromantyzmu. Nad tym podokresem dominuje postać Norwida, ale zachowują też aktywność mistrzowie krajowi: Kraszewski (zm. 1881) i Fredro (wielogatunkowa, eklektyczna twórczość ukryta od 1855 roku do zgonu – rok 1876), błyszczą od czasu do czasu starsi autorzy, jak Józef Korzeniowski, Pol, demonstrują dojrzałość twórczą autorzy trzeciego pokolenia romantycznego, na przykład Lenartowicz, Syrokomla, Jeż, a w końcu dochodzą do głosu literaci z roczników „przedburzowych”: Romanowski, Łoziński, Bałucki, Lam. Dzieje prądu romantycznego jeszcze trwają: w ekspresji lirycznej niektórych wierszy Lenartowicza, Syrokomli czy Romanowskiego, w gawędowej cudowności czy otwartej formie małych narracji, w mesjanizmie powieściowym czy w metafizyce literacko transponowanej historii. Są to jednak, w najlepszym razie, żywe aktualizacje, nieepigońskie ponowienia, nieodslaniające nowych obrazów świata i nierozszerzające pola odkryć romantycznej formy. Inaczej u Norwida. Romantyzm bywa językiem artystycznym i estetyką jego poezji egzystencjalnej, religijnej, metafizycznej, historiozoficznej, metakreacyjnej, ponieważ stanowi teren asymilacji rozmaitych możliwości twórczych i szansę podejmowania rozmaitych wyzwań poznawczych czy światopoglądowych. Bywa też, że romantyczną dialektykę idei, polimorficzność, wieloperspektywiczność, otwartość i dynamikę zastępuje Norwid postromantyczną jednogłosowością, alegorią, amplifikacją, apologią. Liczne przejawy postromantyzmu – mniej niż u Norwida finezyjnego – wskazują, że romantyzm staje się właśnie teraz kanonem kultury, tradycją wartości, autorytatywną ideą, sakralizującym symbolem. Odwołują się doń jako takiego wszyscy: tradycjonałści neosarmaccy i mesjaniści, radykalni populiści i konserwatyści, wyobcowani indywidualiści i organiczni, rewolucjoniści i insurekcjoniści, sentymentalisci i realiści... Sytuacją zastaną będzie postromantyzm dla pokolenia przedburzowców, a przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wyznacza punkt zwrotny w przebiegu ostatniego podokresu romantyzmu, fazy schyłkowej, ale i przejściowej, wbrew pozorom bogatej w wydarzenia i wewnętrznie różnolitej.

W ostatniej dekadzie życia Kraszewski bilansuje swe dokonania jako realista (wyd. książkowe *Morituri*, 1874) i pokazuje lwi pazur postromantyka (*Stara baśń*, 1876). Postromantyzm wcina się głęboko w lata siedemdziesiąte, a epika młodych pozytywistów aż po *Dziurdziów* i *Placówkę* nie wydaje się, w zakresie poetyki i estetyki realistycz-

nej, wyraźnym krokiem naprzód w stosunku do dokonań autorów *Ułany* czy *Krewnych*. Jednak faktem jest też, że od roku 1871 trwa debata kulturalna, której odnowicielski skutek sięga aż do samych podstaw poznania, samorozumienia ludzkiego i aktywności kulturalnej. Rozpoczynająca się wówczas nowa wspólnota czasu, nowa sytuacja kulturalno-światopoglądowa, zyskuje miano pozytywizmu. Realizm – z właściwymi mu dyalematami społecznymi, naukowymi, filozoficznymi, antropologicznymi – weźmie górę na około ćwierć wieku. Wszelkie żywotne przejawy toku romantycznego staną się odtąd neoromantyzmem.

Kolejna debata, w pewnym zakresie spraw nawet symetryczna w stosunku do poprzedniej, odbędzie się w końcu lat dziewięćdziesiątych; rok 1898 wydaje się punktem węzłowym. Wahadło wychyli się oto ku neoromantyzmowi, realizm zaś, w głównym swym nurcie przeobrażony w naturalizm, wchodzi ponadto w frazę „post-” adaptacji i asymilacji. Ta wspólnota kulturalno-światopoglądowa – nie neoromantyczna po prostu, lecz kumulująca wszelkie konsekwencje i sprzeczności XIX wieku, a zarazem zapowiadająca modernizm – ma silną, dwoistą dynamikę. Największy ładunek inwencji i kreatywności literackiej przejawia neoromantyzm w pierwszym odcinku młodopolskim, trwającym mniej więcej do śmierci Wyspiańskiego (1907), później, aż do wojny światowej i kultury legionowej, trwają bilanse krytyczne i literackie (Żeromski, Tetmajer, Brzozowski). Żywiotowe manifestacje protomodernistyczne pojawiają się zrazu na podłożu symbolistycznym i naturalistycznym; na planie samoświadomości kulturalnej i w postaci estetycznie zautonomizowanej są obecne od około 1910 roku (Brzozowski, *Ozimina*, *Sad rozstajny*), inicjatywy wczesnoawangardowe zaś zaznaczają się śladowo około roku 1914. Granica końcowa okresu jest rozmyta, podobnie jak w przypadku romantyzmu i pozytywizmu, zatem kres Młodej Polski powinien być korelatywny wobec daty inicjującej awangardę w Polsce.

Szkicowa i hipotetyczna prezentacja dynamiki okresów literatury polskiej XIX wieku²⁷ jako wspólnot czasu skłania do opowiedzenia się za utrzymaniem nazw dotychczasowych: romantyzmu, pozytywizmu i Młodej Polski. Określanie kolejnych odcinków procesu literackiego wedle dominant prądowych sprawiałoby więcej trudności niż dotychczasowe, o czym przekonać się można, analizując przebieg czterech wielkich toków rozwojowych naszego literackiego wieku XIX.

7.

Dramat egzystencji pod zaborami – pisał Józef Bachórz – powodował

²⁷ W tej prezentacji starałem się w jak największym stopniu zachować tradycję periodyzacyjną; w szerokim zakresie skorzystałem z analiz i decyzji czy propozycji periodyzacyjnych Zofii Stefanowskiej, Marii Żmigrodzkiej, Aliny Kowalczykowej, Czesława Zgorzelskiego, Henryka Markiewicza, Janusza Maciejewskiego, Józefa Bachorza, Kazimierza Wyki, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej oraz Ryszarda Nycza.

większą niż w krajach niepodległych meandryczność indywidualnych dróg duchowych, liczniejsze wahania, rozczarowania i rozgoryczenia, częściej narażał na niekonsekwencje. Ale zarazem ograniczał szanse wyboru, skłaniał do nawrotów, do podtrzymywania pewnych zespołów pytań i problemów, które – wśród zmienności życia – zachowywały aktualność i żywiły całą literaturę polską w. XIX, wchodząc wraz z nią w XX stulecie. Innymi słowy – zmienność dokonywała się w przestrzeni duchowej, w której nie traciły znaczenia pewne aksjomaty. Pozostawały one układem współrzędnych i momentami wyjściowymi określonych rozwiązań, rzutując na charakter przełomów.²⁸

Przestrzeń ta została zaprojektowana przez pierwsze pokolenie romantyków, pokolenie mickiewiczowskie. Ono właśnie ustanowiło kanon fundamentalnych zagadnień, jakie podejmował potem cały wiek XIX, przy czym rozwiązania dominujące w czasach romantyzmu już i wówczas wywoływały repliki alternatywne, w czasach zaś panowania pozytywizmu bynajmniej nie zostały zagłuszone oddziaływania literatury romantycznej i trwały jej konsekwencje²⁹.

Z kolei głos historyka sztuki. Malarstwo XIX wieku umieszcza Mieczysław Porębski pod znakiem historii – syntezy historiozoficznej, bilansu narodowych dziejów. Tak jest w twórczości przedstawicieli kolejnych generacji romantyzmu polskiego – Piotra Michałowskiego, Teofila Kwiatkowskiego, Henryka Rodakowskiego oraz Artura Grottgera i Jana Matejki, artystów dojrzewających wraz z postromantykami.

Wszystko to – kontynuuje uczony – nie pozostało bez konsekwencji, których dopatrywać się należy nie tyle może w pozornej w znacznym stopniu ciągłości nurtu romantycznego w sztuce polskiej, co w jego późniejszej trwałej w nim (sic!) obecności jako czasem partnera, czasem antagonisty, zawsze jednak jako początkowego układu odniesienia, od którego odłączyć się nie sposób.³⁰

Tak było w polskim naturalizmie, z jego ukrytą czy jawną romantyką polskiej wsi, rozpędzonych sań Józefa Chelmońskiego, powstańczych rozdroży Maksza Gierymskiego, nostalgicznych, wielkomiejskich nokturnów jego młodszego brata Aleksandra, szaleństw Władysława Podkowińskiego. Tak było potem w symbolizmie Młodej Polski, w pejzażach Stanisławskiego czy Ruszczyca, w miesających klasyczne mity, wątki i postaci z rodzimym polskim krajobrazem i folklorem wizjach Jacka Malczewskiego i ostatniego Króla-Ducha sztuki polskiej – Stanisława Wyspiańskiego, w groteskowo-cierpkiem infantylizmie Witolda Wojtkiewicza³¹.

Tak, wiek XIX jest niewątpliwie wielką wspólnotą czasu, w której spotykają się w każdym momencie nie tylko różne wektory literatury i sztuki, ale także przeszłość z przyszłością. Ciągła płynność i osmotyczność ówczesnej kultury staje w całej okazałości

²⁸ Por. *Ibidem*.

²⁹ J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku...*, s. 37.

³⁰ Por. *Ibidem*.

³¹ M. Porębski, *Polska romantyczna*, w: tenże, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 227.

jedynie przed nieśpiesznym interpretatorem, poruszającym się wśród znaków i tekstów; ale i wtedy owa płynność nie powinna przeciekać nam przez palce, lecz objawiać się w pewnych prawidłowościach, regularnościach, przedstawieniach pojęciowych. To właśnie uważne odczytywanie połączone z wyborną znajomością kontekstu historycznego dało nam nowy wizerunek muzyki Chopina, w ciągu trzydziestu lat i w przedziale około siedemdziesięciu numerów opusowych rozwijającej się w ośmiu odsłonach estetycznych od fazy postklasycznej do jakże wczesnego postromantyzmu lat 1846-1849³².

O istnieniu i zasadniczej ważności tej perspektywy – perspektywy interpretacji dzieła i studiów nad drogą twórczą pisarza – należy w tych wywodach wspomnieć, chociaż nie sposób jej tu osiągnąć³³. Także kwestia prądów wymagałaby szerszego niż tutaj możliwy, kontrydiktoryjnego przewodu, dlatego podejmuję ją na chwilę z pełną świadomością uproszczeń, mających swe źródło i w szczupłości miejsca, i w kompetencyjnych ograniczeniach niżej podpisanego.

Osią polskiej literatury i sztuki, w niemalym stopniu także życia umysłowego w XIX wieku był długi tok romantyczny. Rozwój romantyzmu jako prądu został wyżej omówiony dość dokładnie; daty 1822, 1828, 1849 wyznaczają początek, fazę wstępną i fazę dojrzałą, a od śmierci Słowackiego i Chopina po początek pozytywizmu i dalej trwają obok siebie zjawiska romantyzmu schyłkowego, postromantyzmu i epigonizmu. Kiedy natomiast zaczyna się neoromantyzm? Piotr Chmielowski mówił o powrocie serca i wyobraźni do swych praw w literaturze jeszcze przed połową lat osiemdziesiątych³⁴; w samej rzeczy, *Latarnik*, *Ogniem i mieczem*, II seria *Poezji* Konopnickiej i *Nad głębią* Asnyka, następnie nowe tony w dramaturgii Blizińskiego, Sarneckiego, Bałuckiego, *Imagina* oraz *Prometeusz i Syzyf* Konopnickiej, egzystencjalne, tragiczne, powstaniowe refleksy w wielkiej powieści realistycznej, w końcu debiuty Kasprowicza, Tetmajera, Żeromskiego – wszystko to i wiele innych zjawisk (w tym zwłaszcza zjawisk obejmowanych jakże rozciągliwym terminem „przełom antypozytywistyczny”) dowodzą napiętej i płodnej obecności neoromantyzmu w pozytywistycznej wspólnotce czasu. We wspólnotce młodopolskiej zajmie on stanowisko kluczowe, korzystając (chyba dopiero teraz!) z rezultatów myślowych zwrotu antypozytywistycznego w Europie i rozszczepiając się w swej witalności na prąd symbolistyczny, nowy i górujący, oraz kontynuacje

³² Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996 (rozdz. I).

³³ Jak zauważył Henryk Markiewicz (*Spór o przełom pozytywistyczny...*, s. 50), arcydzieła – podobnie jak pokolenia literackie – mają ograniczoną wartość periodyzacyjną; są one zarazem, dodajmy, niewyczerpanym źródłem obserwacji na temat pluralizmu i synkretyzmu literackiego. Są też najbardziej wymagającym sprawdzianem użyteczności i elastyczności definicji prądowych. Wydaje się, że niemało niespodzianek sprawiłyby relektury arcydzieł-manifestów literackich (takich jak *Oda do młodości* czy *Promethidion*).

³⁴ Zob. P. Chmielowski, *Ostatnie dziesięciolecie literatury naszej*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Warszawa 1961, s. 335.

o charakterze na przykład tytaniczno-ekspresjonizującym (*Hymny Kasprowicza*) czy prymitywistycznym³⁵.

Co się tyczy toku sentymentalnego – wykracza on przed wiek XIX i nie sięga do jego kresu. W programowej ekspozycji Brodzińskiego z roku 1818 (*O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*) staje się on czymś odrębnym od manifestacji postanisaławowskich, to jest w gruncie rzeczy neosentymentalizmem. Jeśli nie liczyć *Sonetów odeskich* Mickiewicza, najlepsze chwile literatury neosentymentalnej to twórczość poetów krajowych z generacji Norwida (Ujejski, Lenartowicz, Syrokomla, międzypowstaniowa aktywność Pola i Zaleskiego, proza biedermeierowska i w części neosarmacka). Neosentymentalizm tworzy odbicia wariantów prądu romantycznego (na przykład ludowości, profetyzmu, neosarmatyzmu), a w dziedzinie prozy ciąży ku protorealizmowi; zostaje też w końcu wchłonięty przez neoromantyzm i realizm, pozostawiając po sobie długo żywą we wspomnieniach literaturę patriotyczną, religijną i intymną o charakterze popularno-prowincjonalnym.

Neoklasycyzm wywodzi w Polsce z ducha neohellenizmu Mickiewicz; wcale poważne szanse kadrowe ma ten prąd w owym czasie w środowiskach Wilna, Lwowa, Krzemieńca. Seria komedii Fredrowskich od *Pana Jowialskiego* po *Dożywocie* daje najwyższą miarę możliwości polskiego neoklasycyzmu, przejawy tego prądu o różnym poziomie i znaczeniu wysledzimy w twórczości Krasińskiego, Syrokomli, Norwida. Parnasizm stanowi wyraźny kontekst poezji ostatniego z wymienionych, choć on sam stroni zarówno od Gautierowskiego artystostwa, jak i od eklektycznego uniwersalizmu. W dziejach polskiego parnasu zaznaczy się autor niewiele od Norwida młodszy, urodzony w roku 1825 Felicjan Faleński, lecz dopiero pokolenie postromantyczne stworzy dla tej klasycyzującej estetyki przychylne środowisko. Dzieje prądu parnasistowskiego przypadają, jak mi się wydaje, na pozytywizm i Młodą Polskę, z tym, że w tym późniejszym okresie parnasizm styka się z powstającym klasycyzmem modernistycznym.

Obok romantyzmu – niewątpliwie realizm odznacza się w naszym literackim wieku XIX bogactwem przejawów, ciągłością twórczych manifestacji, konsekwencją w pełnieniu pozaliterackich funkcji. Rzadko wspomina się o romantycznym realizmie poetyckim, wprowadzonym jako idea estetyczna (w ślad za krytyką niemiecką) przez Mohnackiego u schyłku lat dwudziestych, a przecież jest ów realizm, wespół z idealizmem, aspektem wielkiej syntezy estetycznej i w *Dziadach* drezdeńskich, i w *Panu Tadeuszu*, podobnie jak w *Nie-Boskiej komedii* czy w *Fantazym*. Na terenie prozy powieściowej wyróżnia się dzisiaj prąd protorealistyczny, inicjowany przez przedstawicieli pokolenia przełomu romantycznego (Skarbek, Jaraczewska), dzięki Kraszewskiemu i Korzeniowskiemu otwierany na dokonania Balzaka i Stendhala, Dickensa i Gogola, obejmujący

³⁵ Zob. uwagi Kazimierza Wyki o nawrocie romantyzmu w „modernistycznej” fazie wstępnej Młodej Polski (tenże, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 224 i nast.), por. też uwagi o prądach młodopolskich w: H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytniej literatury polskiej*, w: tenże, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 16-17, a zwłaszcza w artykule tenże, *Młoda Polska i „izmy”*, w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1..., s. 307-360.

„w okresie romantyzmu twórczość nieromantyczną, bliską nadciągającemu realizmowi pozytywistycznemu”³⁶. Rozpowszechnienie się powieści tendencyjnej znacznie poprzedza pozytywistyczną kampanię programową, i fakt ten tyleż wpłynął na program literacki pozytywistów, co ich ideologia na losy gatunku. Dalsze dzieje realizmu zależą od talentów wielkiej trójcy powieściopisarzy i od relacji realizm–naturalizm, realizm–neoromantyzm, relacji zaistniałych około połowy lat osiemdziesiątych i kształtujących literaturę do końca Młodej Polski. Aby jednak ukazać wzajemne oddziaływanie, współkształtowanie się i warunkowanie prądów w całym wieku XIX, trzeba by znacznie uszczegółowić i pogłębić ich charakterystykę: przyjrzyć się wariantowym rozszczepieniom, światopoglądowym dwuznacznościom, estetycznym alternatywom, niespodziankom i niekonsekwencjom artystycznym. Należałoby zatem nie tylko rozróżnić warianty prądów, ale i zidentyfikować pozaprawdowe zjawiska historyczne i eklektyczne, rzucające światło na bogate indywidualności czołowych pisarzy i na osobny charakter ważniejszych dzieł. Innymi słowy, trzeba by wejść na poziom szczegółowej analizy pluralizmu i synkretyzmu literatury omawianego stulecia.

8.

Czas najwyższy, by zebrać porządkujące propozycje terminologiczne, stanowiące właściwy cel tych rekonesansowych rozważań.

Literacka epoka dziewiętnastowieczna mieści się – mowa o specyfice polskiej – w środkowej fazie kultury nowożytnej i trwa od około 1820 do 1920 (w przybliżeniu) roku.

Składają się na nią trzy okresy literackie, tzn. trzy wieloprądowe wspólnoty światobrazowo-estetyczne: romantyzm (1822-1870), pozytywizm (1870-1898) i Młoda Polska (1898-1920). Każdy z tych okresów rozpada się na mniejsze fazy, co daje łącznie osiem odcinków procesu literackiego: 1822-1828 – wczesny romantyzm; 1828-1849 – wielki romantyzm; 1850-1870 – postromantyzm z cezurą estetyczną i socjologiczną około roku 1860; 1870-okolo 1884 – pozytywizm programowy; 1884-1898 – wielki realizm, 1898-1907 – neoromantyzm z dominantą symbolizmu; po roku 1907 – Młoda Polska neoromantyczno-wczesnomodernistyczna, przy czym obecność modernizmu staje się faktem cezurotwórczym około lat 1910-1912.

Powyższy ciąg ośmiu odcinków, z których każdy liczy mniej więcej jedną-dwie dekady, ułatwia wgląd w rytmy literatury XIX wieku: można je łączyć w całości inne niż okres literacki, biorąc pod uwagę na przykład rozwój określonego prądu czy gatunku; można zestawiać odcinki nieoboksobne w poszukiwaniu takich analogicznych zjawisk, jak debaty programowe, fazy fermentu czy lata arcydzieł. Nie jest wykluczone, że ów ośmiofazowy ciąg historycznoliteracki ma swój generacyjny odpowiednik. Zauważmy:

³⁶ J. Bachórz, *Powieść*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 745. W dalszej nieco części tych rozważań proponuję zmianę znaczenia terminu „protorealizm” i terminologiczne wyróżnienie realizmu doby postromantycznej, walczącego o supremację z poezją zwróconą ku romantyzmowi naznaczonemu osobowościami twórczymi Kraszewskiego czy Korzeniowskiego.

oblicze literatury lat 1818-1828 kształtują autorzy o dobrych kilka lat lub nieznacznie od Mickiewicza starszych, na przykład Brodziński, Fredro, Malczewski, Skarbek (pokolenie przełomu romantycznego?) i niewiele od twórcy *Ballad i romansów* młodszy, jak Zaleski, Goszczyński, Mochnacki, Grabowski (pokolenie mickiewiczowskie); około roku 1828 debiutują poeci i artyści drugiego pokolenia romantycznego (Kraśiński, Słowacki, Kraszewski, Chopin i in.); trzecie pokolenie romantyczne to o dekadę młodszy rówieśnicy Norwida; w połowie lat trzydziestych przychodzą na świat postromantycy (przedburzowcy); lata czterdzieste to daty urodzenia pozytywistycznego pokolenia programowego; od Sygietyńskiego, Witkiewicza i Gruszeckiego (1850-1852) zaczynają się roczniki naturalistów, a Kasprzowicz, Miriam, Nowicki, Żeromski, Tetmajer, Reymont wraz z najstarszym Matuszewskim reprezentują roczniki 1858-1867; Przybyszewski, Wyspiański, Miciński, Berent i Orkan, Rittner i Kisielewski, Feldman i Górski to roczniki 1868-1876, zaś Staff, Leśmian i Stanisław Brzozowski w roku 1878 inicjują nowy rzut generacyjny (nazwijmy te ostatnie formacje pokoleniem naturalistów i neoromantyków, pokoleniem neoromantyczno-młodopolskim i pokoleniem młodopolsko-modernistycznym). Jeśli wyłączyć z rachuby generację przełomu romantycznego, każdej z faz rozwojowych literatury XIX wieku można przypisać osobną reprezentację pokoleniową.

Nie mniej pouczające byłoby przesłedzenie w skali całodziewiętnastowiecznej związków między literaturą a sztuką jako dziedzinami wzajemnie się oświeclającymi. Polska poezja romantyczna od samego początku pozostaje pod wpływem muzyki, opery, krytyki artystycznej, estetyki *correspondance des arts*; z drugiej strony – to właśnie pisarze i krytycy literaccy otwierają poczet krytyków sztuki i poprzez wzorce poetyckie oraz myśl estetyczną sprzyjają narodzinom oryginalnej twórczości artystycznej w Polsce. Jak to określono kiedyś, sztuka w Polsce w XIX wieku staje się sztuką polską, a od pierwszego pokolenia romantycznego mamy artystów wybitnych lub przynajmniej liczących się (rówieśnikami Mickiewicza są Michałowski, Stattler, Lanci, a Słowackiego i Kraśińskiego – Chopin i Kwiatkowski). Mimo że sztuka płynie różnymi nurtami już w pokoleniu Norwida i Moniuszki (uosabiają te tendencje na przykład Rodakowski, Juliusz Kossak czy sam twórca *Promethidiona*), nowy okres artystyczny w Polsce stanie się dziełem młodych ludzi z roczników Matejki i Grottgera, Henryka Wieniawskiego i Władysława Żeleńskiego i będzie splotem postromantyzmu, realizmu, akademizmu, tendencji reprezentowanych przez urodzonych jeszcze później: Chelmońskiego, Gierzymskich, Siemiradzkiego, Szyndlera, Noskowskiego. Okres trzeci – jeśli wolno mi sądzić – połączy naturalistów, symbolistów, impresjonistów, zwolenników secesji i późnych romantyków muzyki, którzy od schyłku lat osiemdziesiątych przewyżają panujące tendencje, z Matejkowskim historyzmem na czele, i utrzymują hegemonię aż do przesilenia w późnej twórczości Wojtkiewicza i Karłowicza oraz wczesnoawangardowej proklamacji momentu „przed wielkim jutrem”³⁷. Polska sztuka XIX wieku – mniej być może od literatury zdynamizowana i zdialektyzowana wewnętrznie – ma też osobny rytm rozwojowy, o czym świadczy

³⁷ Zob.: *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905-1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków sztuki Warszawa, październik 1990*, Warszawa 1993. Tytuł zbioru nawiązuje – nie trzeba dodawać – do manifestu Zbigniewa Pronaszki z roku 1913.

usytuowanie granic okresów, ale wydaje się zachowywać stałe odniesienia do romantycznej poezji i wykazywać wrażliwość na nawroty romantyzmu w literaturze.

Każdy z okresów literackich – wróćmy na grunt bądź co bądź bezpieczniejszy – ma swą dominantę prądową, to jest romantyzm, realizm i neoromantyzm, lecz w ogólności prądy nie są w swym rozwoju spętane granicami okresów. Co prawda granica okresu wywołuje przeobrażenie prądu, nie musi jednak rozrywać jego ciągłości. Wyjątkowo zdarza się zmiana dominanty prądowej wewnątrz okresu (romantyzm–postromantyzm). W świetle tych założeń przyjmuję następujące wnioski co do prądów:

- podstawą wyróżnienia podokresu 1822-1828 jest specyfika wczesnej fazy prądu romantycznego;
- w latach 1822-1849 dominujący romantyzm (wczesny i szczytowy) podporządkowuje sobie neosentymentalizm, neoklasycyzm i protorealizm;
- podokres 1850-1870 odznacza się dominacją postromantyzmu nad przejawami wciąż produktywnego prądu romantycznego, nad realizmem obserwacyjno-moralistycznym (uznawanym tu za dojrzałą kontynuację prądową realizmu), nad prądem sentymentalno-biedermeierowskim i wciąż trwającym neoklasycyzmem; około roku 1860 dochodzi do modyfikacji stosunków realizm–romantyzm, poezja–proza i do zmiany konstelacji gatunków literackich;
- podokres 1870-okolo 1884 przynosi górowanie pozytywistycznego realizmu tendencyjnego nad postromantyzmem i wczesnym parnasizmem oraz zanikanie relikwów sentymentalizmu;
- podokres 1884-okolo 1898 to dominacja szczytowego realizmu nad wczesnym neoromantyzmem i parnasizmem; tok realistyczny ulega rozszczepieniu i wydaje prąd naturalistyczny;
- podstawę wydzielenia podokresu 1898-1907 stanowi odrębność symbolizmu (prądu wielowariantowego, generalnie neoromantycznego, lecz w niektórych realizacjach wychylonego ku modernizmowi) nad innymi przejawami neoromantyzmu, prądu konkretyzującego się teraz w wariantach ekspresjonistycznym, impresjonistyczno-nastrojowym, dekoracyjno-secesyjnym czy prymitywistycznym;
- w całym okresie Młodej Polski neoromantyzm, łącznie ujmowany, wydaje się nieznacznie lub bardziej wyraźnie przeważać nad naturalizmem, zeklektyzowanym realizmem (jak na przykład u Żeromskiego czy Reymonta), a także nad parnasizmem i nowymi tendencjami klasycyzującymi;
- wczesny modernizm, rozwijając się w „sytuacji prądowej”, sam nie pozwala się wtłoczyć w ramy osobnego prądu i od początku daje świadectwo wzmożonej pluralizacji czy fragmentaryzacji literatury.

Na przedłożone tu rozważania składa się wstępny przegląd badań nad naszym literackim wiekiem XIX, krótka dyskusja nad założeniami badań historycznoliterackich w skali

całodziewiętnastowiecznej oraz wysoce szkicowe i w znacznej mierze hipotetyczne propozycje terminów i uporządkowań. Chociaż charakter samego niniejszego przedsięwzięcia starczyłby za wszelkie deklaracje, trudno nie podkreślić u kresu, że poczucie niezbędności i użyteczności takich porządkujących dociekań – odczucie zapewne nieodosobnione³⁸ – łączyłem z głęboką świadomością swych kompetencyjnych ograniczeń oraz przeświadczeniem o dyskusyjności i prowizoryczności składanych propozycji. Dyskusja o literaturze XIX wieku jako całości historycznoliterackiej jest faktem; aby z niej jak najwięcej skorzystać, trzeba w niej wziąć udział.



³⁸ Próby takich uporządkowań były wielokrotnie ponawiane w toku Salonów Romantycznych (spotkań dyskusyjnych w latach 1997-2000 w Domu Mehoffera w Krakowie, organizowanych przez kustosz Joannę Wapiennik-Kossowicz i autora tego tekstu); dotyczyły różnych dziedzin sztuki oraz literatury XIX wieku, a także wyobraźni naukowej i doświadczenia historycznego.

Czym był romantyzm?

Czym był romantyzm? To jedno z wyjątkowo trudnych dla humanisty pytań (historyka literatury, sztuki, estetyki, filozofii, idei, mentalności *etc.*) ze względu na skrajną niejednorodność światopoglądu romantyków, ich nastawień poznawczych, postaw wobec uprawnień ludzkich, cnót osobowych i wartości społecznych, ich praktyk twórczych, życiowych zaangażowań; ze względu też na nieprzebraną różnorodność tworów romantycznych; wreszcie i z tego powodu, że doszukiwano się w dziejach kultury wielu romantyzmów, a dziedzictwo spod tego znaku przejmowano i pojmowano na wiele sposobów. Nader często więc odrzuca się możliwość czy wręcz zasadność zapytywania o swoistość (wyznaczniki, kryteria) romantyzmu bądź przynajmniej głosi się dopuszczalność sytuacyjnego i aspektowego określania jego atrybutów. W Polsce zapytywanie o sens tego pojęcia staje się niezmiernie doniosłe i odpowiedzialne ze względu na ogólnoludzką rangę pewnych dokonań romantyzmu, jego znaczenie w tradycji narodowej i ciężenie na życiu zbiorowym (nieraz w charakterze manipulacji politycznej) szeregu stereotypów z nim związanych³⁹.

Źródłem zarówno pozytywnych, jak też negatywnych opinii na temat polskiego romantyzmu bywa często przeświadczenie o jego specyficzności (wyjątkowości, osobli-

³⁹ Wydaje się, że w polskiej tradycji naukowej ukształtowały się dwa zasadnicze nurty refleksji nad istotą romantyzmu. Juliusz Kleiner może uchodzić za autorytatywnego badacza, który konstruował pojęcie romantyzmu w ścisłym związku z funkcjami tego ruchu literackiego i kulturalnego w polskim życiu zbiorowym, nie ulegając *notabene* żadnym partykularystycznym uproszczeniom i nie rezygnując z problematyki antropologicznej i estetycznej, zob.: tenże, *Romantyzm. Historia wyrazu i konstrukcja pojęcia*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” R. 38, 1910, s. 703-712, 798-804; tenże, *Romantyzm*, Lublin 1946; zob. także odpowiednie fragmenty: tenże, *Historia literatury polskiej w zarysie*, cz. II, t. 1, Lwów 1938 [antydat., w rzeczywistości: 1937]; cz. II, t. 2, Lwów 1938 i wydania późniejsze (pierwsze wydanie integralne: Wrocław 1963). Zygmunt Łempicki w swej świetnej rozprawie *Renesans, oświecenie, romantyzm* (Lwów 1923) skupia się na uniwersalnych atrybutach romantyzmu jako fenomenu literackiego i kulturalnego, poddając łącznej charakterystyce romantyczny obraz świata (światoodczucie), estetykę i poetykę oraz koncepcję kultury.

wości) ze względu na niezwykle silny związek z życiem narodu. To teza banalna w konstatacji, że romantyzm wiązał się z losem narodowym – lecz poza tym potrójnie nieprawdziwa: najpierw w implikacji, że inne romantyzmy europejskie od spraw narodowych stroniły (a było wprost przeciwnie); następnie w sugerowaniu, jakoby polscy twórcy ulegali narodowemu kolektywizmowi, pozostawiając na boku kwestie egzystencji i wrażliwości jednostkowej, religii, natury, egzotyki czy piękna samego w sobie; w końcu zaś w etnocentrycznym uroszczeniu odnośnie do całkowitej nietypowości polskich dziejów. W rzeczywistości wielki romantyzm polski powstawał na tych samych założeniach kardynalnych, które przyjmowano w Europie czy w Stanach Zjednoczonych, tylko je tworczy interpretował i umiejętnie wcielał w realia miejsca i czasu; narodowe mitorwórstwo romantyków wspierało się o internacjonalne toposy i powszechne tradycje symboliczne; a przeciwstawienie polskich losów dziejom innych narodów i ekskluzywistyczne wywyższenie polskości nie tyle od romantyków pochodzi, ile zrodziło się z późniejszych wyobrażeń o romantyzmie Polaków.

Co go szczególnie wyróżniało spośród innych? Zapewne brzemie obowiązków. W służbie zbiorowości polskiej twórcy doby romantyzmu mieli na uwadze trojaką rzeczywistość: Rzeczpospolitą Obojga Narodów jako historyczny model państwa, które należy bezwarunkowo odzyskać; naród kulturowy, któremu trzeba było dostarczyć tożsamości i więzi oraz siły rozszerzania się na wszystkie grupy społeczne (także na „cesarskich” chłopów czy żywy obce, przybývające na polskie terytoria wraz z procesami uprzemysłowienia i urbanizacji); a nareszcie – społeczeństwo przeobrażające się pod wpływem regulacji zaborców, zmian stosunków własnościowych i statusowych, prądów demokratycznych i przekształceń cywilizacyjnych. Aby sprostać nałożonym sobie powinnościom, elity tej epoki musiały stosować wiele języków, wiele instrumentów myśli i form działania – od poetyckiej metafory i metafizycznej syntezy do opisu statystycznego i pracy organicznej.

Założenia kardynalne romantyzmu europejskiego, przejęte przez Mickiewicza i następnych przedstawicieli tego prądu, przybliżają nam trzy terminy⁴⁰. Światopoglądowa kategoria *Universum* oznacza ogół wszechrzeczy – nie statyczną, uporządkowaną całość, lecz otwartą, dynamicznie, zwykle też wewnętrznie, zróżnicowaną jedność bytów duchowych, fizycznych i mentalnych. Jaźń (spolszczenie niemieckiego wyrazu: *Ichheit*) to termin zarazem teoriopoznawczy oraz psychologiczny i antropologiczny, przeciwstawiony oświeceniowej koncepcji umysłu biernie rejestrującego bodźce i rozbitego na oddzielne funkcje (intelekt, uczucia, pamięć, wyobrażenia, wola). Jaźń to umysł zintegrowany, twórczy i aktywny wobec rzeczywistości: to centrum poszczególniej egzystencji i ośrodek

⁴⁰ Szerszy wywód, dotyczący wyznaczników romantyzmu w literaturze i w innych dziedzinach kultury symbolicznej przeprowadziłem w pracy zbiorowej *Romantyzm*, cz. 1, red. T. Skoczek, Bochnia-Kraków 2003, s. 12-18, 41-78, *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5. W sporze unitarystów z dywersytarystami (jedność romantyzmu, jak twierdził René Wellek, czy wielość romantyzmów, zgodnie ze stanowiskiem Arthura Lovejoy'a?) opowiadałem się za tym pierwszym rozstrzygnięciem. Optuję też za koncepcją integralną, uwzględniającą obraz świata, epistemologię i antropologię, estetykę i poetykę, a nie za koncepcjami selektywnymi, zwykle zadowalającymi się opisem światopoglądu romantycznego.

więzi ze światem; połączenie poznania i kreacji, postrzegania zewnętrznego i introspekcji. Z punktu widzenia ontologii, epistemologii i antropologii romantyzm przynosi więc, mówiąc dzisiejszym językiem, dynamiczny holizm, kreacjonizm i aktywizm.

Romantycy przyjmowali bardzo różne wizje *Universum* i nadawali różne interpretacje idei jaźni twórczej, budując oryginalne konstrukcje myślowe, sięgając do różnych wątków filozoficznych (nieraz bardzo dawnych) czy tradycji religijnych (czasem egzotycznych). Stąd błędne wrażenie, że romantyzm nie dysponuje wspólnym obrazem świata i człowieka. Tymczasem romantyków nie opuszczało poczucie, że stanowią jedną rodzinę twórczą i że uczestniczą w spójnej kulturze artystycznej i intelektualnej. W istocie, wyznaczniki romantyzmu (*Universum*, jaźń twórcza) umożliwiają rozróżnianie licznych wariantów prądu i znalezienie wspólnego mianownika dla różnych programów literackich (nawet tak odległych od siebie, jak ludowość i ironizm), a zarazem ukazują wspólnotę literatury, sztuki, estetyki, filozofii, myśli religijnej *etc.* Jaźń pojawia się jako kategoria centralna w romantycznej filozofii poznania, antropologii, psychologii. Według klasycznej koncepcji Haralda Höffdinga romantyzm tworzy filozofię spekulatywną, dążącą do „wykazania jedności wszechrzeczy”, do uchwycenia naczelnej zasady, stanowiącej wspólny klucz do zagadnień nauki, religii i sztuki oraz uzdatniającej człowieka do pełnej jedności duchowej. Uniwersalna jedność obejmuje tu świat, człowieka i jego kulturę.

Trzeci, estetyczno-formalny wyznacznik romantyzmu wynika z indywidualizmu twórczego i programowej oryginalności romantyków, z faktu, że nawet w obrębie jednej wypowiedzi artystycznej uprawiali oni wolną grę form językowych i odmian piękna. Czymś specyficznym dla romantyzmu jest więc forma otwarta, przejawiająca się poprzez sfragmentaryzowaną, luźną kompozycję, poprzez łączenie rozmaitych założeń gatunkowych, konfrontację różnych kategorii estetycznych (na przykład mieszanie realizmu i fantastyki, piękna i brzydoty), poprzez korespondencję sztuk (kojarzenie poetyckości, plastyczności, muzyczności, taneczności *etc.*). Forma otwarta prowadzi do otwartości semantycznej – odbiorca dzieła jest zaproszony do rozszyfrowywania sensów utajonych i dopełniania znaczeń niedookreślonych, do wysiłku własnej twórczej wyobraźni. Forma otwarta jest wspólna dziełom literatury i sztuki. W odniesieniu do muzyki i sztuk plastycznych mówi się tu o poetyckości, o wirtuozowskim eksponowaniu aktu tworzenia i wywieraniu indywidualnego piętna, o dynamice, o rozluźnieniu struktury i swobodnym kombinowaniu form, o syntezie sztuk. Romantycy przejawiali wspólne odczuwanie piękna⁴¹. Piękno romantyczne, odmienne od klasycystycznego piękna formalnego

⁴¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, rozdz. V, podrozdz. 11. Rozróżnienie między pięknem klasycznym, formalnym, a pięknem romantycznym (indywidualnym, otwartym, pluralistycznym, duchowym, dynamicznym – o ile można tak zinterpretować potężną serię określeń proponowanych przez uczonego) zachowuje trwałą i wciąż podstawową wartość. Natomiast z długiej listy dwudziestu pięciu określeń romantyzmu tylko część odpowiada istotnie swoistości tego prądu. Śladem wielu historyków sztuki Tatarkiewicz łączy w jedną całość to, co było rezultatem przemiany romantycznej, z tym, co nastąpiło o pół wieku wcześniej wraz z epoką estetyki organiczno-ekspresywnej i wpłynęło na ewolucję dwu opozycyjnych prądów oświecenia w kierunku neoklasycyzmu i preromantyzmu (czy też neosentymentalizmu).

(proporcji, równowagi, harmonijnego układu części), pozostaje bez algorytmów, oparte jest na czynnikach niemierzalnych: na wglądzie w rzeczywistość absolutną (symboliczność), na pasji twórczej (kreacjonizm) czy natchnieniu (inspiracji), wyrażaniu własnego „ja” (ekspresji) bądź nawet na ulotnym kaprysie subiektywności. Romantyk respektował wzniosłość, ale nie cofał się przed estetyczną waloryzacją brzydoty (turpizm). Preferował kategorie, takie jak groteska czy fantastyka, w których sprzęgają się sprzeczne jakości lub oscylują zmienne stany świadomości.

Romantyzm w Polsce zaczyna się od literatury – i na gruncie poetyckim, dzięki Mickiewiczowi i Malczewskiemu, prąd ten zyskuje we wstępnej fazie (1822-1829) kalejdoskopową zmienność swych wariantowych realizacji. Po ludowości ballad i *Dziadów* wileńskich nadchodzi bajronizm *Marii*, zaraz potem liryka metafizyczna – transcendentalna – w szacie egzotycznej (*Sonetów krymskich*), romantyczny mediewizm *Konrada Wallenroda* i orientalizm, który samodzielnego znaczenia nabiera w *Farysie*. W zenicie romantyzmu (1832-1849) Mickiewicz dorzucił dwa następne programy: profetyzm *Dziadów* drezdeńskich i *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, a wkrótce neosarmatyzm *Pana Tadeusza*. Twórcy drugiego pokolenia wciąż jeszcze pomnażali programy romantyczne: Zygmunt Krasiński swój nowatorski romantyzm historiozoficzny rozwinął w *Nie-Boskiej komedii* oraz w *Irydionie*; z kolei Juliusz Słowacki, niezwykle biegły w stylizacjach literackich, wniósł do poezji polskiej między innymi niepowtarzalny ironizm (*Balladyna*, *Beniowski*) i mistycyzm genezyjski (*Genezis z Ducha*, *Samuel Zborowski*, *Król-Duch*). Cyprian Norwid, reprezentant trzeciego pokolenia pisarzy okresu, podejmował różnorodne wątki rodzimego romantyzmu, nadając im wszystkim całkowicie własne piętno, a zarazem od połowy stulecia (od *Promethidiona*) wykraczał poza tę tradycję zgodnie z tendencjami europejskiego postromantyzmu.

Można wykazać wręcz tabelarycznie, że wszystkie te odmiany prądu romantycznego czy programy literackie, wypracowywane sukcesywnie przez wielkich autorów, uwzględniają kardynalne założenia romantyzmu (*Universum*, jaźń twórcza, forma otwarta). Ludowość i neosarmatyzm preferują *Universum* organicystyczne (kosmos jako żywa istota, jedność naturze i światu ludzkiemu zapewnia życie jako podstawowy pierwiastek ontyczny), czemu odpowiada jaźń intuitywna, wcielająca umysł we wspólnotę ludzi i kosmosu. Bajronizm, a potem ironizm, utożsamia *Universum* z jaźnią, bowiem ta ostatnia traktowana jest jako rzeczywistość odcięta od bytu transcendentnego (jeśli takowy istnieje) albo jako jedyna i ostateczna rzeczywistość i moc twórcza. Mediewizm i profetyzm odwołują się najczęściej do *Universów* rodem z tradycji chrześcijańskiej (biblijnej, średniowieczno-misteryjnej, teologicznej czy nawet teozoficznej), a wiara, natchnienie, inspiracja prorocka to zwykłe atrybuty jaźni. Z transcendentalnej filozofii natury i umysłu (z schellingianizmu) wypływają założenia metafizycznej liryki *Sonetów krymskich*; z providencjalizmu chrześcijańskiego, z koncepcji organicystycznych i dialektycznych, z romantycznej filozofii dziejów czerpał podstawowe kategorie Krasiński, poeta historiozof. Pewna odmiana synkretyzmu kulturowego, mistycyzm (w tym gnostyczna teoria paralelizmu światów), tkwi u podstaw poezji genezyjskiej Słowackiego.

Formę otwartą dzieł romantyków polskich można prześledzić poprzez listę tak zwanych gatunków mieszanych, synkretycznych (ballada, powieść poetycka, liryk, fantazja,

medytacja, dramat romantyczny, poemat dygresyjny, gawęda wierszem i prozą, nowela romantyczna). Specyficzną dla omawianego prądu formę postrzegamy tym wyraźniej poprzez repertuar powieści romantycznej (ze względu na swą subiektywność, fragmentaryzm, synkretyzm, paraboliczność tak różną od powieści realistycznej), a zwłaszcza wielkiego poematu romantycznego (na przykład *Dziady*, *Pan Tadeusz*, *Nie-Boska komedia*, *Irydion*, *Beniowski*, *Król-Duch*), gdzie kontrast estetyczny i zmienna stylizacja służy zaprojektowanej przez autora interpretacji tematyki utworu lub/oraz wyraża indywidualność twórcy przez swobodne, intuicyjne, improwizatorskie kształtowanie języka i nastrojów.

W korzystaniu z bogactw poezji nowoczesnej bądź też w dążeniu do wielkiej syntezy, „wszechliteratury”, najznacniejsi pisarze romantyzmu przyswajali środki prądów przemijających lub towarzyszących (na przykład: wzniosłość, regularność formalną, nawet retoryczność klasycyzmu, ludyczność i „sztukę dla sztuki” rokoka, sentymentalne artykułacje idyllizmu, mediewizmu, egzotyizmu, realistyczny mimetyzm); odwoływali się też do odleglejszych tradycji: do baroku, średniowiecza, antyku nie wyłączając. Romantyzm wielkiej syntezy, ten najbardziej dojrzały, traci więc na swej specyfice do tego stopnia, że dzieło takie jak *Pan Tadeusz* jawiło się w recepcji między innymi jako poemat heroikomiczny czy nowy *Pan Podstoli* w duchu Krasickiego, jako epos homerycki i epopeja romantyczna, jako idylla ziemiańska i baśń, romans walterskottowski i wzorzec powieści realistycznej. Późny Słowacki łączy w swej poezji profetycznej średniowiecze Dantego i barok hiszpański, powraca do antycznej tragedii, uprawia synkretyzm mitologiczny, pisze na nowo... dzieła Mickiewicza *etc.* Autor *Księdza Marka* i *Króla-Ducha* pozostaje w tym wszystkim niewątpliwym romantykiem, inaczej jednak przedstawia się kwestia w przypadku autorów niższego lotu – takich jak: Józef Bohdan Zaleski, Wincenty Pol, Władysław Syrokomla – których utworom przypisuje się różne charakterystyki prądowe w następstwie drobiazgowej interpretacji estetycznej.

Problem swoistości romantyzmu w szerszej jeszcze skali występuje na gruncie muzyki, malarstwa, rzeźby czy architektury. Częste zastosowanie ma tutaj pewna licencja eklektyczna czy pewien kompromis polegający na zaliczaniu do romantyzmu dzieł i zjawisk twórczych, które miałyby do niego należeć poprzez jakąś jedną ważną cechę, pojedynczy atrybut, a nie dzięki integralnie romantycznym właściwościom obrazu świata, postawy poznawczej, estetyki, formy wypowiedzi i wymowy (semantyki). Tak więc w charakterze kryteriów klasyfikacyjnych występują tutaj wielkie problemy kultury (połączone z listą wartości i celów owej kultury), mianowicie organicyzm, historyzm, ludowość, narodowość; albo określoną, rzekomo nieznaną przed romantyzmem tematykę; albo samą uczuciowość czy wrażliwość niezgodną jakoby z duchem oświecenia – jako

cechę mającą włączać dane zjawisko w obręb romantyzmu niezależnie od nieromantycznej jego „formy” lub „piękna”. Tym sposobem miano romantyczne zyskują na przykład: architektura neogotycka jako taka, bo w przeciwieństwie do kosmopolitycznego klasycyzmu spełnia funkcję narodową (polski dworek, jak wiemy, obala to uogólnienie); ogród angielski, jako obcy klasycystycznej symetrii i oświeceniowemu racjonalizmowi; każdy obraz o treści orientalnej czy rzeźba o temacie średniowiecznym, niezależnie od swej poetyki; opera z librettem narodowym czy kompozycja stylizowana na ludowy taniec *etc.*

Za romantyczne bierze się więc to, co w sztuce powstało pod wpływem oświecenia organicystycznego, platonizującego, idealistycznego, historiozoficznego, mającego swych prawodawców w osobach Lorda Shaftesbury'ego, Rousseau, Kanta, Winckelmana czy Herdera. Tymczasem w kulturze Europy, począwszy od połowy XVIII wieku, od wybuchu wielkiego konfliktu między oświeceniem racjonalistów, mechanistów, encyklopedystów a tym organicystycznym, ujawniło się wiele tendencji dziedziczonych przez romantyków po organicystach właśnie. Półwiecze przedromantyczne zna narodowość i ludowość, mediewizm i antyk archaiczny, nordycyzm i orientalizm, tragiczną antropologię i ironię, estetykę geniuszu twórczego i ekspresji, wizjonerstwo religijne i symbolizm... Zna to wszystko, a jednak nie wynajduje niepowtarzalnej konfiguracji atrybutów: *Universum*, jaźń, forma otwarta – i nie ma swoiście romantycznego poczucia uczestnictwa w wielkiej przemianie, wielkiej przygodzie nowoczesności⁴².

W przemianach sztuki w Polsce późne oświecenie ma znaczne zasługi, a jego zdobycze długo zachowały swą wartość. Rozległy wpływ malarstwa Aleksandra Orłowskiego nie ominął nawet Piotra Michałowskiego, a oświeceniowe pierwociny realizmu rozwijały się sukcesywnie w różnych nurtach tematycznych malarskiego *biedermeieru*. Dyscyplina i precyzja formalna Fryderyka Chopina nie dziwi w przypadku romantyka, który podziwiał Jana Sebastiana Bacha, ale ma też zapewne swe źródło w tym, co genialny adept muzyki wziął od Józefa Elsnera, ucznia Józefa Haydna. Stanisław Moniuszko sam skromnie uważał się za kontynuatora dzieła Karola Kurpińskiego. Kwestia przełomu romantycznego (ostrożniej: początków romantyzmu) w polskiej muzyce i sztukach plastycznych dalece nie jest równie wyrazista jak w przypadku literatury; także linie przebiegów prądowych nie kształtują się tak klarownie.

Można *ex post* wskazywać na romantyczne powinowactwa malarstwa Orłowskiego (intensywność plamy barwnej, dynamizm kompozycji, temat historyczny czy egzotyzm, tradycje artystyczne, do których sięgał on także poprzez warsztat Norblina), ale niełatwo byłoby o interpretację dowodzącą romantycznej istoty maniery Orłowskiego czy romantycznej dominanty któregoś z jego płócien. Początki romantyzmu w malarstwie polskim były zapewne rozproszone i artystycznie nienajdoskonalsze – jak w przypadku portretu

⁴² Trzeba jednak podkreślić, że polska historia sztuki, zainspirowana tak szerokim ujęciem romantyzmu, zanotowała wiele wybitnych osiągnięć, czego dowodem są m.in. tomy zbiorowe: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa Listopad 1963*, Warszawa 1967; *Ikonoografia romantyczna. Materiały Sympozjum komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26-28 czerwca 1975*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.

Mickiewicz na Judahu skale pędzła Walentego Wańkowicza (1828), obrazu ucieleśniającego – z umiarkowanym efektem artystycznym – i poetycką legendę biograficzną, i ekspresję genialnej czy też wieszczej melancholii, i symbolizm nieskończoności, i dynamizm kompozycyjny, i synkretyzm gatunków malarskich⁴³. Dla renomy polskiego malarstwa romantycznego decydujące znaczenie ma zwrot w emigracyjnej twórczości Michałowskiego, ale o losach prądu zwrot ten decydować nie mógł, bowiem artysta nie udostępnił swych dzieł. W dwudziestoleciu polistopadowym – co podkreślam – najważniejsze, najbardziej nowatorskie polskie obrazy pozostawały w prywatnych pracowniach w kraju i na obczyźnie, nie wchodząc pod debatę ekspertów i pod ocenę publiczności⁴⁴.

W dziedzinie muzyki nie przekroczyli romantycznych progów nawet wyróżniający się uczniowie Elsnera (Józef Nowakowski, Tadeusz Napoleon Nidecki), zaś Ignacy Feliks Dobrzyński, utalentowany kompozytor z generacji Chopina (1807-1867), ograniczył się do wzbogacania klasycznej formy stylizacjami narodowymi (*resp.* ludowymi). Polską muzykę romantyczną, podobnie jak poezję, inicjuje pierwsza i największa indywidualność twórcza, geniusz kompozytorski, ale w drodze kilkunastulecnej ewolucji artystycznej. Otóż Chopin, po debiutanckiej fazie postklasycznej i szkolnej sentymentalnej – wchodzi podczas studiów kompozytorskich w praktykę *brillant* odmiany warszawsko-wiedeńskiej (1826-1829), a następnie, między 19 a 21 rokiem życia, w twórczość wczesnoromantyczną. Jednak adaptowanie się do paryskiego świata koncertowego wywołuje w jego twórczości nawrót estetyki *brillant* (1831-1835), po czym dopiero muzyk ten wkracza w romantyzm jako zespół środków „dynamicznej syntezy stylu indywidualnego” (1835-1840), wreszcie w fazy: późnoromantyczną (1841-1845) i postromantyczną (od roku 1846)⁴⁵. Tak subtelnie prześlędzona biografia twórcza Chopina unaocznia szeroki diapazon estetyczny ówczesnej muzyki, innym kompozytorom w całości niedostępny, ukazuje też dynamikę romantyzmu muzycznego z konsekwencją, której nie da się ogólnie zastosować do polskich dzieł tego prądu.

Romantyczny w pełnym znaczeniu jest tylko taki twór symboliczny, który w swej semantyce, formie, etosie twórcy i poetyce komunikowania odpowiada założeniom tego prądu kulturalnego; w szczególności jest to dzieło literackie bądź artystyczne, spełniające kryteria *Universum*, jaźni i formy otwartej. Kwintesencja romantyzmu tkwi między innymi w dorobku wieszczów, Chopina, Michałowskiego, a także w tak zwanej filozofii narodowej czy w pewnym nurcie historiografii (między innymi Mochnacki, Mickiewicz). Sprawą nieraz bardzo trudną okazuje się oddzielenie ideowych oraz mentalnych postaci romantyzmu od całej otoczki mitów, interpretacji, zastosowań ideologicznych, które zwykły iść korowodem za żywą myślą.

Ten prąd jako dominujący zabarwił jednak również całą epokę swymi koncepcjami myślowymi i nowym poczuciem estetycznym. Aspekty romantyczne nietrudno odkryć

⁴³ Zob. interpretację tego obrazu: W. Bałus, *Adam Mickiewicz: poeta genialny*, w: tenże, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 95-98.

⁴⁴ Zob. S. Kozakiewicz, *Zarys historyczny*, w: *Malarstwo polskie. Oświecenie, klasycyzm, romantyzm*, Warszawa 1976.

⁴⁵ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, [Poznań 1998], s. 686-729.

choćby w dekoracjach fasad budowli, w wystroju ogrodowo-parkowym, w częściowym przejmowaniu idiomatyki wielkich romantycznych artystów bądź braniu wzorów z romantycznych cech arcydzieł przez malarzy czy rzeźbiarzy, w muzyce ilustracyjnej i programowej, w mottach, cytatach i aluzjach literackich, w eksploatowaniu w rozmaitych narracjach biografii i legend romantyków, we wpisywaniu wymowy dzieła w kontekst wielkich romantycznych idei czy mitów *etc.* Podział na to, co romantyczne i nieromantyczne w dorobku epoki, nie ma jednak, co należy podkreślić, charakteru ocennego, bowiem romantyzm bynajmniej nie zachowuje monopolu na oryginalność, mądrość, głębię i piękno.



Dlaczego „neoklasycyzm”?

1.

W krótkich rozważaniach chciałbym podjąć kwestię przydatności terminu „neoklasycyzm” w badaniach nad literaturą polską okresu przemiany oświeceniowo-romantycznej. Nie proklamuję bynajmniej wielkiej rewolucji terminologicznej: nie proponuję generalnej reinterpretacji zjawisk w aktualnej praktyce badawczej opatrywanych mianem „klasycyzm postanislawowski” czy „klasycyzm warszawski”⁴⁶ ani też nie podsuwam wyników releksury estetycznej dorobku któregoś ze znaczniejszych oświeceniowych „klasyków” bądź wybranego gatunku w ślad za antologią *Polska tragedia neoklasycystyczna*⁴⁷. Moim punktem wyjścia stała się obserwacja twórczości autorów kształtujących się we wspomnianym okresie przejściowym – w dobie późnooświeceniowych, co nie znaczy schyłkowych, poszukiwań literackich i wchodzenia na scenę pierwszej generacji romantyków, w porze tak zwanych sporów przełomu romantycznego.

Wśród tych autorów Aleksander Fredro w ciągu lat dwudziestych stopniowo wykracza poza długowieczne tradycje, by tak rzec, „polskiego molieryzmu” oraz poza szranki praktyki komediowej Wojciecha Bogusławskiego i Juliana Ursyna Niemcewicza, a przecież zachowuje dystans artysty wobec języka romantycznej poezji oraz sprzeciw pełnego umiaru i rozsądku intelektu wobec antropologii czy historiozofii

⁴⁶ Zob. monografię Piotra Żbikowskiego *Klasycyzm postanislawowski. Doktryna estetyczno-literacka*, Warszawa 1984. Wcześniej autor ten zamieścił artykuł *Klasycyzm postanislawowski* w *Słowniku literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 257-265, oraz ogłosił rozprawę *Zagadnienia klasycyzmu postanislawowskiego* w pracy zbiorowej *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia. Seria druga*, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 129-215. Alternatywnym terminem: „klasycyzm warszawski” posłużyła się Teresa Kostkiewiczowa, opracowując hasło *Klasycyzm warszawski* w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 243.

⁴⁷ Zob. *Polska tragedia neoklasycystyczna*, oprac. D. Ratajczak, Wrocław 1988.

romantyków⁴⁸; z kolei Adam Mickiewicz, śmiało wstępując na okrzyczaną drogę romantyzmu, rezerwuje sobie prawo do niepodlegania sądowi ostatecznemu klasyczności i romantyczności, słowem do różnorodności twórczej na wzór Johanna Wolfganga Goethego⁴⁹. O tym, jak wiele miał on do powiedzenia za pomocą nieromantycznych środków wyrazu, świadczą utwory takiej miary, jak: *Oda do młodości*, *Żeglarz*, *Do Joachima Lelewela* czy *Grażyna*⁵⁰. Nie był Mickiewicz jedynym w młodoromantycznym gronie adeptem klasycyzmu; większość spośród jego wileńskich rówieśników – kolegów po piórze – wyszła spod profesorskiej ręki Leona Borowskiego i zdobywała poetyckie ostrogi u nauczyciela, który we wspomnieniach wdzięcznych uczniów pozostał uosobieniem klasyczności rzetelnej, tolerancyjnej i nowoczesnej⁵¹.

Przypadek młodych wilnian, przypisanych do tradycji estetycznej Borowskiego i Euzebiusza Słowackiego, nie był przy tym odosobniony. Także krzemienieccy czy lwowscy uczestnicy oświeceniowo-romantycznej przemiany w literaturze polskiej formowali się w atmosferze klasycznej, a ośrodki teoretyczne klasycyzmu postanisławowskiego i ogniska nowej literatury tworzyły w istocie topografię wspólną⁵². Jeśli odrzucić młodzieńcze próbki w duchu Woltera czy Trembeckiego, jeśli wyłączyć z rachuby wtórne plody mierzalnych talentów, wtedy to, co nieromantyczne (i niesentymentalne) w dorobku Juliana Korsaka, Tymona Zaborowskiego czy Józefa Korzeniowskiego – wraz z *Grażyną* czy *Ślubami panienskim* – mogłoby wejść do katalogu ważnych dokonań neoklasycyzmu polskiego doby romantycznej. W tymże momencie powstawałaby kwestia neoklasycystycznej teorii estetycznej i świadomości literackiej, powiązanej z praktyką neoklasycyzmu.

⁴⁸ Zob. B. Dopart, *Miejsce Fredry. O usytuowaniu twórczości pisarza w procesie literackim*, w: *Z życia i twórczości Aleksandra Fredry. Materiały z sesji naukowej, Przemyśl 9-10 czerwca 1996*, red. G. Stojak, J. Musiał, Przemyśl 1997, s. 85-146.

⁴⁹ O klasycyzmie Mickiewiczowskim zob. m.in.: I. Chrzanowski, *Chleb macierzysty „Ody do młodości”*, Warszawa 1920; T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięciorgo*, Kraków 1923; W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949; W. Borowy, *W szkole klasycznej*, w: tenże, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 11-52; D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. Mickiewicz w szkole klasycznej, Lublin 1997; A. Stępniewska, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*, Lublin 1998. Nie sposób też pominąć monografii Mariana Szyjkowskiego *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, cz. 2, Kraków 1915, oraz Tadeusza Sinki *Mickiewicz i antyk*, Wrocław-Kraków 1957.

⁵⁰ Ten ostatni utwór z repertuaru romantycznej powieści poetyckiej wywiodły m.in. następujące prace: T. Zieliński, *Uwagi nad „Grażyną”*, „Myśl Narodowa” (Petrograd) 1916, nr 5-6; przedr. w: tenże, *Legenda o złotym runie*, wyb. A. Biernacki, wstęp J. Krzyżanowski, postłowie L. Winniczuk, Kraków 1972, s. 191-213; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; R. Fieguth, *Kilka słów o stylu „Grażyny”*, w: tenże, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, tłum. K. Chmielewska i in., Izabelin 2000, s. 11-29; B. Dopart, *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny”*, „Ruch Literacki” R. 43, 2002, z. 2, s. 135-149.

⁵¹ Zob. A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski, M. Dernałowicz, t. 1, Warszawa 1961, s. 258-264.

⁵² Zob. M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemienica i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009, *passim*.

Kwestia teorii i świadomości danej nie tylko autorom pokolenia romantyzmu, ale może też ich rodzimym nauczycielom i poprzednikom w literackim powołaniu.

Zagadnienia, czy aby na pewno wspomniane utwory wymienionych autorów (wraz z niewzmiankowanymi nazwiskami i tytułami) pozostają w domenie klasycystycznej – nie chciałbym tutaj otwierać jako zbyt obszernego. Przyjmijmy to za założenie niniejszego wywodu, pamiętając o odnośnej literaturze przedmiotu. Sprawą mniej oczywistą – a jednocześnie w związku z naszym tytułowym problemem istotniejszą – wydaje się skala odmienności klasycyzmu manifestowanego przez młodych od klasycyzmu oświeceniowego⁵³.

Różnice istniały niezawodnie. Oprócz przekonujących interpretacji estetycznych mamy też wiedzę o realiach życia literackiego czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego – a wraz z nią szereg świadectw dowodzących, jak dalece postanislawowski salon klasyczny stronił od wiedzy o możliwościach rewitalizacyjnych, które przynosił klasycyzm Mickiewicza, Zaborowskich czy Korzeniowskich⁵⁴, jak ślepy pozostawał na nowy deseń literackiego pluralizmu, jak restrykcyjnie traktował bądź milczeniem karmił literackie heterodoksy młodych. „Obóz klasyków” nie uchwycił momentu, gdy klasyczność wystąpiła w nowoczesnej i atrakcyjnej szacie – widać zbyt wielki był tu do pokonania dysonans i estetyczny, i poznawczy.

Różnice między klasycznością Koźmianów i Osińskich (przezwaną na długo za Maurycym Mochnackim „pseudoklasycznością”) a klasycyzmem rówieśników Mickiewicza przeważały nad czynnikami podobieństwa lub kontynuacji także w percepcji historyków literatury. Jak dorobek starszego pokolenia tułał się w czyścicu pseudoklasycyzmu, tak też klasycyzm taki jak w *Odzie do młodości czy Grażynie* – o ile nie uchodził uwagi badaczy – nierzadko wegetował pod etykietą wczesnego romantyzmu, naznaczonego eklektyzmem typowym dla czasów przejściowych (relikty odchodzącego oświecenia jakoby mieszają się z promieniami nowej epoki) lub nawet podpadał pod zarzut „młodzieńczej niekonsekwencji”, niedojrzałości twórczej początkującego autora. Odium spoczywające na klasyczności warszawskiej tak było silne, że łączenie dorobku wczesnoromantycznego twórcy z jakimikolwiek aspektami klasycyzmu wydawało się niesprawiedliwością

⁵³ Przyjmuję tu założenie o generalnej jednorodności i ciągłości faz stanisławowskiej i postanislawowskiej prądu klasycystycznego; zob.: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm – sentymentalizm – rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 154-158; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanislawowski. Doktryna estetycznoliteracka...*, s. 45-46.

⁵⁴ Wszelkie projekty pojednawcze, przepisy na zgodę między stronnictwami opierały się na schematycznych wizerunkach klasyczności i romantyczności, zob. *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. 320-362 (rozdz. *Próby zażegnania sporu daremne*). Dotyczy to nawet Franciszka Morawskiego, literata o wrażliwości stosunkowo bogatej i o nieprzeciętnej świadomości estetycznej, zob. *tamże*, s. 320-337 (rozdz. *Klasyki i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*). Skądinąd w prywatnej korespondencji generał Morawski potrafił – może z przekory wobec adresata, Kajetana Koźmiana? – uznać *Sonety* za dowód, że Mickiewicz zawrócił ku klasycyzmowi, zob. L. Siemieński, *Obóz klasyków*, w: *tenże, Portrety literackie*, t. 1, Lwów-Złoczów [b. r.], s. 44-45. Nie uwierzono Mickiewiczowi, gdy w przedmowie do pierwszego tomu *Poezyj* deklarował estetyczny pluralizm, a w obu tomach wileńskich zdecydowanie swą deklarację potwierdził.

wobec jego romantycznego nowatorstwa lub nieuchronnie łączyło się z niekorzystnym wartościowaniem⁵⁵. „Walka romantyków z klasykami” – ta anachroniczna dziś formuła – definiowała (w niezwykle upraszczający sposób) rzeczywistość literacką przełomu romantycznego, ale też ekskludowała nieromantyczne żywioły estetyki z dorobku młodych autorów teźże doby albo czyniła je nieczytelnymi.

Wzajemna obcość starych i młodych klasycystów nie była wszakże sprawą przypadku ani pozamerytorycznych uprzedzeń; młodzi słusznie nie czuli się w najmniejszym stopniu kontynuatorami anachronicznej „gallomanii”, zaś salon warszawski (czy wileński) trafnie, ze swego punktu widzenia, nie identyfikował w praktykach młodzieży prawowitej klasyczności. Nie wydaje się zarazem przesadne przeświadczenie badaczy, operujących dwubiegunowym obrazem literatury przełomu romantycznego (doby Królestwa Polskiego), że w zestawieniu z dorobkiem obozu klasyków młodej literaturze należy przyznać maksimum odrębności i oryginalności. Sprawa jednak ulega komplikacji, gdy zamiast schematu dualistycznego zastosujemy wobec literatury lat 1818-1830 bogatszy model ówczesnego pluralizmu literackiego niż „walka romantyków z klasykami”⁵⁶. Wówczas oprócz ugruntowanej różnorodności wewnętrznej oświecenia dostrzeżemy także narodziny wieloprądowego romantyzmu. Nie może w takim oglądzie zabraknąć miejsca dla odnowionego klasycyzmu, ukazanego czytelnikom już w pierwszym tomie Mickiewicza *Poezji* (w dziale *Wiersze różne*) obok widocznych gołym okiem w *Balladach i romansach* pierwocin prądu romantycznego i, wraz z kontynuacją nurtu sielanki narodowej, sentymentalizmu podbudowanego myślą programową Kazimierza Brodzińskiego (*Kurhanek Maryli*, *Dudarz*).

Klasycyzm romantyczny? Klasycyzm romantyków? Na te paradoksalne, acz nieoksymoroniczne, terminy można natrafić w dotychczasowych badaniach nad tym potężnym „nadprądem” (w ujęciu Juliana Krzyżanowskiego⁵⁷) w nowożytniej literaturze europejskiej. Istnieje jednak określenie znacznie bardziej rozpowszechnione i semantycznie konkretne: „neoklasycyzm”. Stawiam hipotezę, że ma ono dystynktywny charakter i w pełni fortunne odniesienie do takiego klasycyzmu, jaki zaczyna się w polskiej poezji wraz z *Hymnem na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*, *Odą do młodości* i *Żeglarzem* oraz innymi nowatorskimi utworami Mickiewicza i jego rówieśników.

2.

Terminu „neoklasycyzm” bez powodzenia poszukujemy w obrębie polskich badań nad oświeceniem. Nie uwzględnił go Stanisław Pietraszko w swym porządkującym studium

⁵⁵ Były jednak i lektury wyjątkowo kompetentne, np. Stanisław Tarnowski w obszernej interpretacji wykazywał klasycystyczny charakter *Grażyny*, nie tając też swego podziwu dla zalet poematu, zob. tenże, *Historia literatury polskiej*, t. 4: *Wiek XIX. 1800-1830*, Kraków 1904, s. 289-299.

⁵⁶ Na przykład Piotr Żbikowski bierze pod uwagę sieć relacji między klasycyzmem postanisławowskim, preromantyzmem i romantyzmem; także ten model nie wydaje się definitywny; zob. tenże, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka...*, s. 16-30.

⁵⁷ Zob. J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, w: tenże, *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie*, Warszawa 1938, s. 7-53.

*Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*⁵⁸ ani Zdzisław Libera w książce *Problemy polskiego oświecenia. Kultura i styl*⁵⁹, chociaż obydwa badacze podejmują kluczowe kwestie terminologiczne. Wspomniane określenie nie znajduje też zastosowania w klasycznej syntezie Teresy Kostkiewiczowej *Klasycyzm – sentymentalizm – rokoko*, co zapewne wynika między innymi z przeświadczenia uczonej o generalnej jednorodności założeń odnośnego prądu, niezależnie od jego fazowej dynamiki, w oświeceniu polskim⁶⁰. W cytowanej rozprawie Piotra Żbikowskiego *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka* jedynie w przytoczeniu obcojęzycznej literatury przedmiotu (Wellekowskiego artykułu *Pojęcie romantyzmu w historii literatury*) pojawiają się wyrażenia: „teoria neoklasyczna”, „krytycy neoklasyczni”, „opinie krytyczne neoklasycyzmu”⁶¹. Ryszard Przybylski w głośnej książce *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* odrzuca wszystkie przywołane przez siebie określenia (także „neoklasycyzm”) z wyjątkiem terminów: „klasycyzm” i „klasyk”⁶². Wśród prac komparatystycznych zwraca uwagę monografia Marcina Cieńskiego *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*; autor z oczywistych powodów preferuje siatkę pojęć przyjętą w tradycjach naukowych obu krajów, toteż pomija milczeniem termin, o którym tu mowa⁶³.

„Neoklasycyzm” nie cieszy się wprawdzie względami historyków literatury, lecz przed wieloma laty zwrócił uwagę polskich badaczy dziejów estetyki i sztuki. Stefan Morawski w obszernej rozprawie *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku* przedstawiał sytuację w drugiej połowie XVIII stulecia jako przeciwstawność, ale i komplementarność nurtów estetycznych neoklasycyzmu i preromantyzmu.

Wspólną zdobyczą opracowań z ostatnich lat – pisał tenże badacz – jest stwierdzenie, że w estetyce angielskiej omawianego stulecia nie sposób przeprowadzić w połowie wieku ostrej cezury, która by oddzielała neoklasycyzm od tendencji preromantycznych. Addison i Johnson, niedawno uważani za reprezentantów czystego neoklasycyzmu, po gruntownym studium wykazują cechy bliskie tym myślicielom, którzy walczyli przeciw regułom i przez

⁵⁸ Zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.

⁵⁹ Zob. Z. Libera, *Problemy polskiego oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969. Brak tego terminu także w artykule Libery z roku 1970 pt. *Problem późnego Oświecenia*; przedr. w: tenże, *Wiek oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 68-87.

⁶⁰ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm – sentymentalizm...* Termin omawiany nie znajduje także zastosowania w wykładzie historii oświeceniowej krytyki literackiej tejże badaczki, zob. E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, cz. 2, Wrocław 1990.

⁶¹ Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka...*, s. 18-19. Autor korzysta z przekładu Ignacego Sieradzkiego, opublikowanego pierwotnie w „Przeglądzie Humanistycznym” R. 20, 1976, nr 1.

⁶² Zob. R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 13-14.

⁶³ Zob. M. Cieński, *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, Wrocław 1992. „Neoklasycyzm” jest terminem związanym na ogół z tradycją anglosaską, niemniej jednak wykazuje swą adekwatność na gruncie badań różnych literatur narodowych, zob. np. J. Heistein, *Historia literatury włoskiej. Zarys*, Wrocław 1987, s. 151-161 (rozdz. *Neoklasycyzm i preromantyzm*).

odniesienie do historii relatywizowali piękno. Needham, Wellek, Wimsatt i Brooks dobitnie podkreślają splatanie się przez całe stulecie obu nurtów: neoklasycznego i preromantycznego. [...] Definicje neoklasycyzmu i preromantyzmu wciąż są płynne⁶⁴.

Podobna współobecność dominant neoklasycystycznej i preromantycznej w późno-oświeceniowej sztuce polskiej (w ikonografii i w architekturze przede wszystkim) wielokrotnie dochodzi do głosu w tomie z lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*⁶⁵. Niebawem książkę o *Rzeźbie neoklasycystycznej i romantycznej w Polsce* opublikuje Tadeusz Dobrowolski⁶⁶, zaś w popularnej syntezie Stanisława Lorentza i Andrzeja Rottermunda *Klasycyzm w Polsce* atrybucje neoklasyczne pojawiają się przede wszystkim w kontekście architektury⁶⁷. Błyskawicznie spolszczona została ważna książka Hugh Honoura z roku 1968 pt. *Neo-Classicism*; nierównie dłużej oczekiwał na tłumaczenie polskie znakomity zbiór esejów o pokrewnej problematyce – Jeana Starobinskiego 1789: *Les emblèmes de la raison* (pierwodruk 1973)⁶⁸.

Badania Renégo Welleka dowodzą, że termin „neoklasyczny” (*neoclassical*) powstał na gruncie angielskim nie później niż w roku 1863, gdy William Rushton zestawił w swym wykładzie *The Classical and Romantic Schools of English Literature*, zaś szeroko upowszechnił się w latach dwudziestych następnego wieku⁶⁹. Od tego czasu przybrał on

⁶⁴ S. Morawski, *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, w: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 53.

⁶⁵ Zob. *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967 (tu zwłaszcza studia: Z. Lissy *Romantyzm w muzyce: definicja, kryteria, periodyzacja*; Z. Ostrowskiej-Kętbłowskiej *Pałac w Dobrzycy i zagadnienie tzw. romantycznego klasycyzmu*; T. S. Jaroszewskiego *Legenda klasycyzmu. O niektórych problemach architektury polskiej przełomu XVIII i XIX w.*; A. Miłobędzkiego *Zamek i Więzienie. Ze studiów nad ikonografią architektury romantyzmu; początki narodowego historyzmu w budownictwie Królestwa Kongresowego*).

⁶⁶ Zob. T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną*, Wrocław 1974. Z pasją krytyczno-estetyczną omówiła zagadnienia neoklasycyzmu w rzeźbie Maria Anna Potocka, zob. też, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 231-236.

⁶⁷ Zob. S. Lorentz, A. Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984.

⁶⁸ Zob. H. Honour, *Neoklasycyzm*, tłum. W. Juszcak, Warszawa 1972; J. Starobinski, 1789. *Emblematy rozumu*, tłum. M. Ochab, Warszawa 1997. Tłumacz pierwszego z wymienionych tomów poświęcił osobną część własnej książki zjawiskom, które określił mianem oświecenia romantycznego, zob. W. Juszcak, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 63-116 (cz.: *Oświecenie romantyczne*).

⁶⁹ Zob. R. Wellek, *Termin i pojęcie klasycyzmu w historii literatury*, tłum. A. Jaraczewski, w: R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. A. Jaraczewski, M. Kaniowa, I. Sieradzki, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 140-141. Sam Wellek stosuje termin „neoklasycyzm” w swych badaniach nad estetyką literacką romantyzmu (zob. tenże, *Pojęcie romantyzmu w historii literatury*, tłum. I. Sieradzki, w: R. Wellek, *Pojęcia i problemy...*, s. 242) – podobnie jak Meyer Howard Abrams (zob. tenże, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 38). Przypomnijmy dla porządku (za

rozmaite formy leksykalne i obrót w znaczenia, których nie podejmuję się w tym miejscu wyczerpać. Wymienię w tej sytuacji jedynie kilka sensów terminu „neoklasycyzm” – takich, które zwracają szczególną uwagę historyka literatury.

Pierwotnie zatem miał oznaczać on praktykę twórczą tych pisarzy angielskich, którzy w czasach Johna Drydena (1631-1700) i Aleksandra Pope’a (1688-1744), jak formułował to Rushton, „kształtowali swój styl na wzorach starożytnych”⁷⁰.

Termin ten objął jednak swym zasięgiem, po wtóre, także – i przede wszystkim – poetów europejskiego oświecenia racjonalistycznego, w odróżnieniu od twórców francuskiego „wieku klasycznego”⁷¹.

Po trzecie, został on odniesiony do twórczości literackiej i artystycznej drugiej połowy wieku XVIII, powstającej pod wpływem albo nowych odkryć archeologicznych oraz koncepcji starożytniczych, i/albo organicystycznego zwrotu światopoglądowego.

Po czwarte, może być on rozumiany jako nurt towarzyszący prądowi dominującemu w okresie romantyzmu.

Po piąte, nazywano neoklasykami pisarzy lat 1850-1880 – a więc autorów doby postromantycznej – „którzy wystąpili przeciw romantyzmowi [...] nie jako wielbiciiele i kontynuatorzy XVII wieku. Podziwianą przez nich starożytnością była Grecja archaiczna i dzika lub republikańskie i politeistyczne Ateny, [...] bynajmniej nie darzone sympatią przez Racine’a i Fénelona”⁷².

Po szóste, Ryszard Przybylski wiąże termin „neoklasycyzm” z określeniem takiej poezji „z przełomu wieku XIX i XX, która nawiązywała do stylu mistrzów z epoki oświecenia”⁷³.

Po siódme, neoklasycyzm jawi się jako zespół tendencji w literaturze XX wieku, odznaczających się nawiązywaniem do tradycji literackiej i kulturowej, dyscypliną formalną, skłonnością do stylizacji⁷⁴. Nieco szerzej: neoklasycyzm (klasycyzm współczesny) to „kierunek artystyczny” zrodzony we Francji pod koniec wieku XIX, odąd trwale występujący w kulturze europejskiej, nawiązujący do antyku i klasycystycznej tradycji nowożytnej⁷⁵.

Wellekiem), że termin „klasycyzm” pojawia się najpierw we Włoszech w roku 1818 i zostaje przejęty przez Stendhala (*Racine i Shakespeare*, 1823), „romantyzm” zaś odnotowano dwukrotnie w roku 1816 we Francji, zob. R. Wellek, *Termin i pojęcie...*, s. 147-148.

⁷⁰ R. Wellek, *Termin i pojęcie...*, s. 140. Z badaczy polskich bodaj najwcześniej w tym właśnie znaczeniu podchwycił ów termin Zygmunt Łempicki w pamiętnej rozprawie *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa-Lwów 1923.

⁷¹ W zbliżonym znaczeniu, jak się wydaje, figuruje odnośny termin w tytule książki sprzed prawie stu lat – pracy Marii Dynowskiej pt. *Filip Nereusz Golański na tle współczesnej epoki. Studium dziejom neoklasycyzmu w Polsce poświęcone*, Kraków 1916.

⁷² H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 247.

⁷³ R. Przybylski, *dz. cyt.*, s. 13-14.

⁷⁴ Zob. mg [M. Głowiński], *Neoklasycyzm*, hasło w: *Słownik terminów literackich...*, s. 339.

⁷⁵ Zob. T. Witkowski, *Neoklasycyzm, klasycyzm współczesny*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas i in., t. 2, Warszawa 1987, s. 19. W tych ramach chronologicznych mieści się prezentacja poezji polskiej w obszernej monografii Andrzeja Kaliszewskiego *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach*

Bardziej koherentny wydaje się wizerunek neoklasycyzmu stworzony przez badaczy dziejów sztuki. Swoją drogą i historia sztuki, podobnie jak historiografia literacka, na wiele sposobów zamazywała specyfikę i odrębność fenomenów neoklasycznych. Marginalizowano ich skalę i znaczenie – zauważa Hugh Honour – wciskając je w ciasny kąt sztuki dekoracyjnej. „Istniało silne dążenie, by włączyć te dzieła do romantyzmu, albo do protoromantyzmu, lub do hybrydycznego romantyczno-klasycystycznego stylu, wymyślonego przez historyków sztuki tylko po to, żeby jakoś sobie z nimi poradzić”⁷⁶.

Neoklasycyzm – czytamy u Honoura, Starobinskiego i innych znawców lojalnych wobec swego przedmiotu badań – formował się w procesie przewycięzania pozostałości artystycznych baroku i rokoka, przynosząc moralistyczną i uwznioślającą przemianę sztuki. Gust neoklasyczny istniał już w połowie wieku XVIII, gdy zaznaczył się nawrót do tradycji Ludwika XIV, gdy wchodziły w modę *goût grec* czy *style étrusque*, jednak jako styl artystyczny neoklasycyzm ukształtował się u schyłku wieku. Sam był zjawiskiem krótkotrwałym, lecz przekazał niektóre ze swych cech stylowi cesarstwa (*style empire*) i romantyzmowi, a w dalszej kolejności postromantyzmowi i sztuce akademickiej. Styl ten pozostawał w związku ze szczytową, rewolucyjną fazą tendencji poznawczych oświecenia, dzielił z ideami *philosophes* ducha naprawy i przemiany świata, manifestował pokojowy uniwersalizm i racjonalny humanitaryzm. Tym samym nabierał cech szerokiej koncepcji społeczno-kulturalnej.

Głównym celem neoklasycyzmu był „styl prawdziwy”, osiągalny przez powrót do starożytnych źródeł sztuki – do sztuki antycznej jako tej, która pozostawała najbliższej natury. Neohellenizm obiecywał zwrot ku najczystszej krynicy inspiracji, neohumanizm – powrót do dobroczynnych dla człowieka aspektów sztuki, zaś odrodzenie kultury utopijnie projektowano na skalę neorenesansową. Naturalność, prostota, bezpośredniość, spontaniczność należały do naczelnych wartości tego stylu.

Ludycznemu, hedonistycznemu, iluzjonistycznemu, sceptycznemu rokoku neoklasycyzm przeciwstawiał moralizm „racjonalny i stoicki w tonie” (Honour), archetypy kultury i wzniosłe narracje, „styl rzetelny [...], powściągliwie przejrzysty, o archaicznej czystości” (Honour). Usiłowano uśmierzyć chaos estetyczny historycznie uwrażliwionej, spluralizowanej nowożytnej kultury poprzez powrót do jedności i zwartości formy; dodalibyśmy, że ascetyczna prostota i jednorodność w swych odkrywczych realizacjach służyła temu celowi na równi z formą organizującą wielość w jedności, taką mianowicie, która miała scalić zmysłowy mimetyzm, potrzebę indywidualnej ekspresji artysty oraz estetyczno-intelektualne założenia dzieła jako poznawczej syntezy. Esencjalizm łączył realizacje neoklasycystów z racjonalistyczną konstrukcją porządku świata lub prowadził do efektów platonizującej symboliczności.

i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu), Kraków 2007. Wspomnijmy jeszcze, że w wieku XX klasycyzm współczesny manifestował się, poza literaturą, także na polu muzyki (francuska Grupa Sześciu, Prokofiew i Strawiński, Honegger, Hindemith, spore grono kompozytorów polskich). Neoklasyczną zwano też niekiedy architekturę powstałą z inspiracji ideologicznych dwudziestowiecznych totalitaryzmów.

⁷⁶ H. Honour, dz. cyt., s. 15.

Mimo swej względnej krótkotrwałości neoklasycyzm wyczerpał bogatą pulę możliwości – począwszy od Mengsowskiej próby łączenia greckiej rzeźby z malarstwem Rafaela w imię „szlachetnej prostoty i cichej wielkości”, poprzez kanoniczne osiągnięcia Davida i Canovy, po taki stan rzeczy, gdy ów styl był już tylko synonimem atrakcyjnego nowoczesnego malarstwa (bez źródłowego przekazu idei); gdy wchodził w związki nie tylko z powinowatym *empire*, ale też z malarstwem narodowego, patriotycznego historyzmu czy z malarstwem religijnym typu nazareńskiego; gdy wreszcie zbliżał się na styk estetycznej ambiwalencji do hermetycznego wizjonerstwa, płynącego albo z podświadomości (Füssli), bądź z profetycznego natchnienia (Blake). Komunikacja między głównymi ośrodkami tego ruchu artystycznego (Paryż, Rzym, Londyn, Getynga, Weimar) i kulturami narodowymi prowadziła do nieustannego wariantowego różnicowania się neoklasycyzmu. Tkwiące od początku w programie neoklasycznym utajone sprzeczności i napięcia przyniosły w ostatecznej konsekwencji nadzwyczaj pogłębioną świadomość zarówno tradycji antycznej, jak i możliwości nowoczesnego artysty i ducha współczesnej kultury⁷⁷.

3.

Poszukiwanie literackiego neoklasycyzmu w obrębie oświecenia polskiego nie jest już przedsięwzięciem zupełnie oryginalnym. Podjęła je wcześniej Dobrochna Ratajczakowa; a ponieważ obserwacji poddany został repertuar tragediowy klasycyzmu postaniskawskiego, koronny gatunek neoklasyków, powstały optymalne szanse powodzenia kwerendy. W tomie *Polska tragedia neoklasycystyczna* zgromadzono teksty: *Ludgarda* Ludwika Kropińskiego, *Gliński* Franciszka Wężyka, *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego i *Bolesław Śmiały* Antoniego Hoffmanna. *Wstęp* do wyboru dzieł, bardzo instruktywny pod względem historycznoliteracko-dramatologicznym, zawiera też szereg uwag o neoklasycyzmie, mających teoretycznie umotywować główną decyzję interpretacyjną autorki. Szczególne znaczenie w kształtowaniu się owej decyzji wypada przypisać przeświadczeniu badaczki, że neoklasycyzm to „styl epoki przejściowej”⁷⁸, dwoisty i wewnętrznie antynomiczny, zrodzony „na styku dwóch postaw, klasycznej i nieklasycznej”⁷⁹, wzbogacony przyswojeniami sentymentalnymi czy preromantycznymi.

Dziewiętnastowieczny klasycyzm, podobnie jak jego poprzednik w ubiegłym stuleciu, asymilował nieklasyczne tendencje – podkreśla Ratajczakowa. – Nie burzyły one nadal doktryny klasycznej, nie kwestionowały funkcji i pozycji prądu, a odpowiednio zrównoważone w dziełach, pozwalały na zachowanie klasycystycznej „pięknej równowagi”. Kompromisy nie bywają jednak bezkarne: w wyniku asymilacji nieklasycznych elementów klasycyzm musiał zmienić swój charakter. Teraz przeobrażeniom ulegał przede wszystkim styl dzieła

⁷⁷ Właśnie tym kwestiom poświęcone są znaczne partie – i niezapomniane stronicie – książki Starobinskiego, zob. J. Starobinski, *dz. cyt.*

⁷⁸ D. Ratajczak, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna...*, s. XXXVIII.

⁷⁹ *Tamże*, s. XXXVI, przyp. 32.

przy utrzymaniu generalnych założeń tworzenia. Przemiany te, wyraziste zwłaszcza w tragedii, zbliżały postanisławowski klasycyzm do europejskiego neoklasycyzmu [...]»⁸⁰.

Nader celna uwaga o eklektycznym charakterze klasycyzmu oświeceniowego – o zbyt rzadko, jak się wydaje, dostrzeganej cesze i praktyki literackiej, i teorii estetycznej europejskiego oświecenia⁸¹ – prowadzi tu do spornej konstatacji interpretacyjnej. Jeżeli bowiem w wyniku presji zjawisk sentymentalnych czy preromantycznych ulega zmianie forma językowa tragedii, ale jednak nie zmienia się fundament estetyczny dzieła („generalne założenia tworzenia”), to mamy do czynienia najwyżej z nasilonym czy odświeżonym – ale wciąż klasycystycznym eklektyzmem. Polemizując z koncepcją „hybrydycznego romantyczno-klasycystycznego stylu”, Honour słusznie przestrzega przed redukcijnymi konsekwencjami takiego sposobu myślenia. Nie sposób też zignorować opinii, że estetyka neoklasycystyczna z naciskiem powraca do postulatów jednorodności i koherencji formy, do koncepcji dzieła jako syntezy poznawczej⁸². Jeśli nie jest to sedno neoklasycyzmu, to w każdym razie stanowi jedno z głównych ognisk jego tożsamości lub choćby jego najbardziej doniosłych dokonań.

Niesprzeczne twierdzenia, że neoklasycyzm kieruje się imperatywami przeciwnymi współczesnemu sobie eklektyzmowi i że jednocześnie nie może on uniknąć artykulacji wariantowych (różnorodnych wykładni ideału estetycznego, odmiennych filozofii geniuszu, różnych tradycji historycznych i lokalnych *etc.*), mają nieuchronnie w swym tle zagadnienie „wspólnoty czasu”, jaką nurt ten tworzy z tendencjami nieklasycystycznymi.

⁸⁰ *Tamże*, s. XXXV.

⁸¹ Eklektyzm teorii (i praktyki) literackiej oświecenia wypływał z wielu źródeł. Erudycja historyczna i kontakty interkulturowe osłabiły nietolerancję na egzotyczne „barbaryzmy” kulturalne. Skoro walory poetyckie przyznano utworom ukształtowanym podług rozmaitych założeń czy konwencji (swoje walory mają przecież także tragedie Szekspira czy Calderona...), to jednorodna i spójna forma dzieła/forma gatunkowa – zaprojektowana przez przepisy, reguły i antyczne teksty wzorcowe – zaczynała obrastać w miejsca alternacyjne, a to otwierało bramy eklektyzmowi. Taki sam efekt wywierało pojawianie się i emancypowanie prądów nieklasycystycznych wraz z interakcjami między nurtami literacko-artystycznymi, zob. np. M. Praż, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jękiel, Warszawa 1981, s. 177-183. Wreszcie potężne skutki w teorii wywarło krzyżowanie się myślenia esencjalistycznego i psychologicznego. Jak pisze Władysław Tatarkiewicz: „Estetyka klasyczna rozstrzygała, co jest piękne i jaka powinna być sztuka, a ta nowa mówiła już tylko o tym, co ludzie uważają za piękne i jak uprawiają sztukę”. W konkluzji pisze uczony: „Powstanie nowej estetyki antropocentrycznej, psychologicznej, nie było jednakże zaniechaniem klasycznej. Ta odnowiła się jeszcze w ciągu XVIII wieku i to w postaci bardzo radykalnej, głównie dzięki Winckelmannowi i studiom nad sztuką starożytnych” (tenże, *Początki nowej estetyki przed trzystu laty*, „Przegląd Humanistyczny” R. 11, 1967, nr 1, s. 1-10).

⁸² Doskonałym przykładem myślenia, które nie rezygnuje ani z wszelkich żywych aspektów współczesnej wrażliwości artystycznej, ani z organiczności formy i najwyższych aspiracji poznawczych sztuki jest esej J. W. Goethego *Proste naśladownictwo natury, maniera, styl*, tłum. A. Palińska, w: J. W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 95-102.

W nawiązaniu do idei Johanna Huizingi (*Kleines Gespräch über die Themen der Roman-tik*, 1929)⁸³, a także do aktualnych badań naukowych, zauważał Jan Białostocki:

[...] tradycyjne przeciwstawienie romantyzmu klasycyzmowi utraciło swą ostrość: nurty te z antagonistycznych przeobraziły się w oczach badaczy w równoległe raczej i polifonicznie kształtujące wielogłosowy przebieg twórczości artystycznej [...]. Genialna intuicja naukowa pozwoliła Janowi Huizingie [...] spojrzeć na zjawisko romantyczne z nowej perspektywy i dojrzeć początki jego w połowie XVIII wieku jako początki wielkiej nowej epoki⁸⁴.

Nie jest więc tak, jak zakładał niewiele wcześniej Stefan Morawski, że słabnący neo-klasycyzm ustępuje miejsca w linearnym toku wstępującemu preromantyzmowi, lecz istnieje – jak to formułuje Mieczysław Porębski – „klasyczno-romantyczna wspólnota czasu” o znacznej rozciągłości chronologicznej⁸⁵. W tej czasoprzestrzeni kulturowej tendencje klasycystyczne i romantyczne pozostają interaktywne, nawet komplementarne. Zacierają się odrębności prądów, nurtów, estetyk.

Odpowiedź historyka na tę – absolutnie niepozabawioną podstaw – koncepcję może być tylko jedna. Owszem, opisując rzeczywistość kulturalną środkowej nowożytności, wnikamy w uniwersum zjawisk dynamicznych, zdeintegrowanych, wielowariantowych, cyklicznych – wchodzimy w świat pojęć politycznych i ujęć relacyjnych. Nie każdy stan rzeczy pozwala na jasne porządkowanie przemiennych zjawisk; istnieją jednak i takie momenty historyczne, w których różnicowanie zmieszanych żywiołów kultury nabiera racjonalnego charakteru. Nowa klasyczność, we wstępującej i dojrzałej fazie swego rozwoju, bezsprzecznie wyraźnie odcina się od tła klasycznej tradycji i mocno kontrastuje z tendencjami sentymentalnymi (preromantycznymi). „Styl prawdziwy”, kategoria wzniosłości, neohellenizm, esencjalizm, entuzjazm, forma/estetyka organiczna – to garść pojęć, które łącznie, można sądzić, zachowują dla neoklasycyzmu charakter dystynktywny.

Wielowariantowy neoklasycyzm wydaje się mieć dwie generalne orientacje, tę raczej kontynuacyjną i tę bardziej inicjatywną. Z jednej więc strony może on jawić się jako mocny, „antyeklektyczny” wariant klasycyzmu siedemnasto- i osiemnastowiecznego, oparty na reafirmacji topiki klasycznej, na moralistycznej i uwznioślającej interpretacji tradycyjnych tematów, na historycznym studium kultury starożytnej oraz na ideologii późnego oświecenia racjonalistycznego z jej patetycznym, rewolucyjnym krytycyzmem, „utopijnym humanitaryzmem” i „pokojoyym uniwersalizmem” (Honour). Na

⁸³ Zob. też J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 266-270.

⁸⁴ J. Białostocki, *Wstęp*, w: *Romantyzm. Studia...*, s. 7. W podobnym duchu wypowiada się Andrzej Rottermund, zob. tenże, *Eksploracja badań nad neoklasycyzmem w sztukach plastycznych*, „Wiek Oświecenia” 1978, t. 1.

⁸⁵ Zob.: S. Morawski, *O zagadnieniach estetyki angielskiej...*; M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 17-18. Ten ostatni badacz dopuszcza możliwość, że „epoka klasyczno-romantyczna” trwała od końca wieku XVII do połowy XIX stulecia. Zob. też W. Juszcak, *Neoklasycyzm. Glosa do książki Hugh Honoura*, w: tenże, *Fakty i wyobrażenia...*, s. 81.

drugim biegunie dostrzeżemy neoklasycyzm o proveniencji platońsko-organicystycznej (najogólniej biorąc: shaftesbury'ańskiej) – który wydaje się stanowić zupełnie nowy początek klasycyzmu, źródłową i archetypową postać klasycyzmu i dziewiętnastowiecznego, i „współczesnego”. Wobec standardowej formuły klasycyzmu wieków XVII i XVIII tworzy on opozycję i wyznacza moment zerwania ciągłości. Od mimetyzmu o charakterze racjonalistycznego idealizmu⁸⁶ taki neoklasycyzm odróżnia kreacjonizm powiązany z entuzjastycznym oglądem metafizycznej całości (*whole*); rozumowi i wyobraźni jako uprawnieniom twórczym oponuje tu geniusz twórczy, przepisom i regułom jako podstawie formy artystycznej – niepowtarzalny proces poetycki jako dynamiczna projekcja formy wewnętrznej (*inward form*) oraz koncept dzieła artystycznego jako ucieleśnienia zewnętrznej wobec niego władzy duchowej twórcy⁸⁷. Jedynemu ideałowi piękna przeciwstawia się tu oddziaływanie estetyczne, definiowane według różnych kategorii i zróżnicowanych interpretacji piękna antycznego (niewyłącznie: *edle Einfalt und stille Größe*); pięknu formalnemu – piękno jako symbol moralny i metafizyczny. W miejsce zasady stosowności wchodzi integralność wewnętrznie różnorodnej formy organicznej.

Klasycyzm może być pojmowany jako epoka historyczna w literaturze czy kulturze; jako doktryna estetycznoliteracka; jako styl; jako model kultury⁸⁸. Czym był, odpowiednio, neoklasycyzm? Zapewne – szeroką, utopijną koncepcją kulturową, na której integralną i uniwersalną realizację nie byłoby ani warunków, ani środków. Zapewne też – raczej estetyką niż stylem; estetyką generującą poszukiwania Stylu, poszukiwania Syntezy poprzez różnicujące się rozwiązania ideowo-artystyczne. Kierunek literacko-artystyczny, prąd kulturalny rozwijający się w trzeciej tercji wieku XVIII i towarzyszący romantyzmowi w pierwszej połowie wieku XIX czy tylko zbiór programów literackich, malarskich, rzeźbiarskich, architektonicznych? To wymaga badań odrębnych dla poszczególnych literatur i kultur narodowych.

4.

W późnym oświeceniu polskim trudno dostrzec utwory literackie, które łączyłyby oparte na ideałach klasycznym „styl prawdziwy” z nowoczesną kontrpropozycją wobec antropologicznych wartości preromantycznych wariantów sentymentalizmu czy zwłaszcza

⁸⁶ Zob.: S. Pietraszko, *dz. cyt.*, s. 111; R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1983, rozdz. V.

⁸⁷ Zob. *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, oprac. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 19-35 (fragmenty pism Shaftesbury'ego z komentarzem Elżbiety Grabskiej). Poglądy filozoficzne i estetyczne Shaftesbury'ego omówił Zygmunt Łempicki w rozprawie *Shaftesbury a irracjonalizm. Przyczynek do historii stylu nowszej filozofii*, tłum. O. Dobijanka, w: Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966, s. 239-307. O założeniach estetyki organicznej pisała Stefania Skwarczyńska, zob. też, *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódź 1948, s. 41-59.

⁸⁸ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm – sentymentalizm...*, s. 17-18.

wobec romantyzmu⁸⁹. Nad postanisławowską odą czy poematem opisowym krąży duch *Sztuki rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego i ewentualnie patronat *style empire*⁹⁰. Tragedia klasycystyczna i tragedia sentymentalna tworzą kombinacje mniej lub bardziej udane: takie, gdzie klasycystyczny ład zostaje podbudowany subtelnością ekspresją scenicznych postaci, i takie, których estetyka oraz dykcja rozpadają się pod ciśnieniem rozmaitych form pozadramatycznych. Bardzo ciekawy, oryginalny przypadek stanowi *Bolesław Śmiały* Hoffmanna – tak niezależny od standardów postanisławowskiej tragedii narodowej – lecz pełna napięcia dialektyka dramatyczna i dyscyplina rodem z Vittoria Alfieriego nie implikuje, jak się zdaje, w tej tragedii idei estetycznej wyższej niż znakomita imitacja znakomitego wzoru literackiego⁹¹.

A w teorii estetycznej, w krytyce? Pamiętamy, że doktryna estetycznoliteracka klasycyzmu postanisławowskiego wchłania rozmaite inspiracje – bardzo dawne i zupełnie nowe (aż po Panią de Staël, Sismondiego i Augusta Wilhelma Schlegla); wiemy, że są wśród przywoływanych autorów między innymi teoretycy poezji i estetycy z kręgu sensualistów (z jednej strony Hume’a, z drugiej Baumgartena), z grona preromantycznych emocjonalistów (Young), dalej – eklektycy i popularyzatorzy (Sulzer, Eschenburg, Blair, La Harpe), a także postaci z orszaku neoklasycystów: wprawdzie nie sam Shaftesbury, lecz Addison (znany zresztą czytelnikom „Monitora” już w roku 1772) i Hutcheson, ponadto Winckelmann oraz zainspirowani Kantem Bouterwek i Schiller⁹². Oderwane

⁸⁹ Przypomnijmy w tym miejscu pogląd Piotra Żbikowskiego, że „klasycyzm zdominował w rzeczywistości dorobek poetycki trzeciej fazy polskiego Oświecenia w stopniu o wiele większym niż w czasach stanisławowskich. Podstawowych jego zasad i obiegowych przeświadczeń estetycznoliterackich nikt nie ośmielał się kwestionować do momentu przełomu romantycznego, a ich uniwersalny charakter i skodyfikowanie w stosunkowo jednolity system poglądów sprawiło, że wyznawane były i realizowane w praktyce nie tylko przez zdeklarowanych klasyków [...]” (tenże, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka...*, s. 271). Badacz wymienia dalej przedstawicieli sentymentalizmu (Cyprian Godebski, Ludwik Kropiński), preromantyków (Jan Paweł Woronicz, Adam Jerzy Czartoryski) i rzeszę „trzeciorzędnych wierszopisów”.

⁹⁰ O stylu *empire* w oświeceniu postanisławowskim piszą m.in. J. Maciejewski, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, w: *Problemy literatury polskiej...*, s. 53; P. Żbikowski, *Zagadnienia klasycyzmu...*, s. 210; tenże, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka...*, s. 51. Dodajmy na marginesie, że w zbliżonym okresie obok właściwego neoklasycyzmowi „stylu prostego” (czy jednak nie istnieją w jego obrębie możliwe do odróżnienia *mody*?) oraz stylu *empire* (cesarskiego) funkcjonuje architektoniczny „klasycyzm awangardowy” (Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée), tak nazwany w analogii do geometryczno-konstruktywistycznej metody awangardy dwudziestowiecznej; temu nurtowi przysługiwałby być może termin „styl idealny”.

⁹¹ Tragedie postanisławowskie tak czy inaczej zasługują na odświeżającą, wieloaspektową lekturę. Oprócz opracowania Dobrochny Ratajczakowej (taż, *Wstęp...*, s. LXXXII-XCVIII) proponują taką lekturę m.in. prace Ryszarda Przybylskiego (np. *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec...*, s. 253-284) i Rolfa Fiegutha (tenże, *Patos klasycystycznie przytłumiający. O „Barbarze Radziwiłłównie” Felińskiego*, tłum. K. Krzemieniowa, w: R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej...*, s. 30-56; pierwodruk: 1973).

⁹² Zob.: P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka...*, s. 71-73; *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy*

motywy teorii neoklasycystycznej krążą po salonach i uniwersytetach, niekiedy wyobcowane z oryginalnego sensu (bo pozbawione własnego kontekstu), dostarczając budulca eklektycznym wersjom klasycyzmu (na pewno Euzebiuszowi Słowackiemu i Stanisławowi Kostce Potockiemu; czy również Ludwikowi Osińskiemu?), nadając elektryzujący wydźwięk akademickim rozprawom, w których pokutuje też element krytycznoliterackiego wyznania wiary (Franciszek Wężyk)⁹³.

Teoretycy najnowocześniejsi i najlepiej zorientowani w aktualnych zawiłościach pluralizmu literackiego, mianowicie Kazimierz Brodziński i Leon Borowski, nie odnajdują celu swej działalności estetyczno-krytycznej w budowaniu teorii i manifestowaniu neoklasycystycznej postawy. Brodziński stawia na pierwszym miejscu program poezji narodowej, faworyzując idee humanistyczne i środki estetyczne o drugorzędnym dla neoklasycyzmu znaczeniu bądź zupełnie mu obce. W swym eksponującym metodę historyczną manifestie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* krytyk sytuuje wprawdzie literaturę polską na fundamencie klasycznym („klasyczność, dobry smak jest nam właściwy”), większość miejsca poświęca jednak tradycji przeciwnej w przeświadczeniu, że „przyzwoity wybór z romantyczności, narodowi właściwy, nie może i nie powinien zepsuć gustu naszego, ale owszem nadać mu pewniejszy kierunek”.

Do starożytnych klasyków – konkludował Brodziński – zbliżają nas [...] wzory naszych przodków, nasz język, nasza im równająca się miłość ojczyzny i wolności, ale nasze rolnicze obywatelstwo, losy naszej ojczyzny, religia chrześcijańska, ogólny wreszcie duch wieku i oświecenie [...] nie pozwala nam być zupełnymi Greków i Rzymian naśladowcami”⁹⁴.

Jednoznacznie, acz ogólnie, dezawuował krytyk klasyczność francuską⁹⁵, tymczasem aprobowane, żywotne jego zdaniem, aspekty nowoczesnego klasycyzmu czynił

francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674-1810, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.

⁹³ Być może miejsce w tym gronie należy się jeszcze Franciszkowi Morawskiemu. Pisał on do Wincentego Krasieńskiego pod koniec roku 1824: „Jedna myśl nowa, jeden obraz poetyczny, dotąd nie znany, poszerza pole umysłowe człowieka, a więc powinien i cenę dzieła utrzymać” (cyt. za: L. Siemieński, *Obóz klasyków...*, s. 27). To stanowisko wydaje się tłumaczyć w obrębie organicyzmu neoklasycystów.

⁹⁴ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w: tenże, *Dzieła*, red. S. Pigoń, t. 1: *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. Z. J. Nowak, Wrocław 1964, s. 34, 64.

⁹⁵ Zob. *tamże*, s. 10-13. Mówi krytyk, bez neohellenistycznej „stronniczości”, m.in.: „Ogólność, cechująca ducha poezji francuskiej, nie jest już ani żywym czuciem greckim, ni silną sztuką Rzymian” (*tamże*, s. 12-13). Gdzie indziej przestrzega: „Co do poetycznych wyśłowień, z Francuzów nic nie skorzystamy” (*tamże*, s. 67). Zarazem jednak Brodziński z respektem mówi o europejskich wpływach i o poziomie artystycznym literatury francuskiej („pociąga nas [ona – B. D.] wytworem gustu, łatwością, przyzwoitością i powierzchownymi powabami”; *tamże*, s. 64); więcej, opierając klasyczność nowożytną na przepisach, umiarkowaniu i praktycznym rozsądku, krytyk nie odrzuca reguł, lecz przeciwstawia się ich nadużyciu, zob. *tamże*, s. 25, 31, 64. Do adherentów Brodzińskiego wypada zaliczyć m.in. Józefa Franciszka Królikowskiego i Franciszka Salezego Dmochowskiego.

„anonimowym” tworzywem koncepcji literatury narodowej. Jako zwolennik „pośredniej drogi” między klasycyzmem a romantycznością z dużą dozą arbitralności traktował on przeciwstawne żywioły składowe swej koncepcji, kojarząc w romantyczności cechy sentymentalne i neoklasyczne, klasycyzm zaś *de facto* ogoławając z najbardziej atrakcyjnych czynników⁹⁶. Trudno zarazem przecenić walory erudycyjne, skalę problematyki estetycznej, jaką udało się poruszyć warszawskiemu idylliście w tekstach programowych.

Z kolei Borowski zdaje się mieć na względzie najbardziej przemianę języka poezji i reformę wrażliwości na poezję, a czyni to raczej nie z pobudek autonomizmu estetycznego, lecz na podstawie wzniosłych pojęć o moralnej czy antropologicznej funkcji piękna. Odróżnienie przezeń mowy poetyckiej od mowy retorycznej, tej, która „rozum oświeca i wzbogaca pamięć [...] od tej, która wyłącznie imaginacją i czułość zapala”⁹⁷, uwydatnia odmienną poznawczą i perswazyjną funkcję wypowiedzi, lecz nie neguje intelektualnej wartości poezji. Jako człowiek uniwersytetu⁹⁸, nauczyciel poezji i wymowy, Borowski zapewne stosuje pewne środki ostrożności; ekstremizmu w poglądach nie praktykuje, jednak za niemal przezroczystą fasadą eklektyzmu (popołniając niekonsekwencje, jak zwykło się uważać), buduje niepełny wprowadzie, ale wyraźnie zarysowany program klasycyzmu o neohellenistycznym wydźwięku, a narracja historyczna służy mu do celów typowych dla metody estetycznej. „Imaginacja twórcza” znajduje się u Borowskiego pod kontrolą rozsądku i natury zmysłowej („przyrodzenia”); tylko połączenie „geniuszu twórczego” z „rozsądnym smakiem” stanowi według krytyka o doskonałości dzieła. Jednakże to geniusz – władza duchowa twórców, wieszczów i proroków, jednakże to komponent kreatywności decyduje o wartości poezji, a nie forma zewnętrzna, nie smak, który jedynie unaocznia w danym miejscu i czasie „powszechne wyobrażenie poezji dla wszystkich wieków i ludów”⁹⁹. Wyraźnie oddziela krytyk klasycyzm opartą na regułach i przepisach od takiej, która posługuje się językiem istotnie poetyckim i która współcześnie odpowiada smakowi poetyckiemu:

⁹⁶ Wskazuje na to wyraźnie obszerna charakterystyka poezji niemieckiej, połączona z prezentacją koncepcji romantyczności, zob. *tamże*, s. 24-34; charakterystyka, w obrębie której nie odróżnia się klasyki weimarskiej od nurtu preromantycznego, natomiast pojawiają się zwykle u Brodzińskiego wycieczki przeciwko swoiście romantycznej „mystyczności i metafizyce”. Zob. też dalsze zastrzeżenia wobec romantyzmu *sensu stricto* – *tamże*, s. 64-69.

⁹⁷ L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytyczno-literackie*, oprac. S. Buśka - Wroński, Warszawa 1972, s. 74.

⁹⁸ W murach Uniwersytetu Wileńskiego wciąż brzmiały słowa „litewskiego Jowisza” z roku 1819: „Słuchajmy nauki Locke’a w filozofii, przepisów Arystotelesa i Horacego w literaturze, a prawideł Bacona w naukach obserwacji i doświadczenia” (J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. 1).

⁹⁹ Píše Borowski w tym miejscu: „powszechne wyobrażenie poezji dla wszystkich wieków i ludów jest jedno. Myśl i przyrodzenie jest niezmierzonym jej państwem, a słowo nieograniczoną jej potęgą, w której się swobodnie piękność i wielkość duszy maluje. Podług tych zasad sądzić należy o miejscowym smaku każdego narodu, który ile się do nich skłania, tyle się do prawdy zbliża” (L. Borowski, *dz. cyt.*, s. 82).

Boało zostać prawodawcą smaku. Bez imaginacji i śmiałości talentu, która dodaje śmiałości myślom, siły i prawdy uczuciom, która z językiem walczy, aż się doskonale wysłowi – mało ważył w poemacie żywość namiętności, moc i wysokość myśli, śmiałość obrazów, dobitność i piorun słowa. Jako człowiek ze smakiem i czystym rozsądkiem przenosił nade wszystko [...] przymioty, z których rozsądek przemawia, a które stanowią doskonałość prozy¹⁰⁰.

Jeśli klasyczność właśnie – jak z wywodów Borowskiego wynika – jest główną kanwą dziejów literatury, to przecież nie może ona zastygnąć w anachronicznym modelu, przeciwnie, powinna przybierać w każdym czasie odrębne oblicze współczesności¹⁰¹. U wileńskiego autora, podsumujmy, nie pojawiły się wprawdzie w komplecie wykładniki estetyki, lecz za to dokonano się wyraziste rozdzielanie klasyczności anachronicznej i tej nowoczesnej, tu i teraz apelującej do czytelniczey wrażliwości, porażającej „piorunem słowa”.

Trzecim ważnym dla nowoczesnego klasycyzmu tekstem była rozprawa *O idei i uczuciu nieskończoności*, opublikowana pod kryptonimem „Kł...” zapewne przez Stanisława Kłokockiego¹⁰². Sakramentalny termin „nieskończoność” mógłby wskazywać na romantyczną optykę autora, tymczasem w niecałkiem jednolitej ontologii tego krytyka dominuje dość konwencjonalna myśl o transcendencji duchowej, zaś odosobniony motyw symboliczności świata naturalnego jako obrazu (typu) „nieskończoności czyli świata niewidzialnego”¹⁰³ – w danym kontekście nie przekracza progu wizjonerskiego idealizmu osiemnastowiecznego. Równie znaczące w omawianych wywodach jest zdecydowane odrzucenie „mistycyzmu fałszywego”, czyli roszczeń poznawczych romantycznej jaźni. Negując możliwość bezpośredniego poznania bytu transcendentnego czy duchowego wglądu, odrzucając tym samym kreacjonizm, Kłokocki widzi proces poezjotwórczy jako akt geniusza działającego w stanie entuzjazmu, czyli uczucia nieskończoności, entuzjazmu, który prowadzi naśladowanie, odtwarzanie „kształtów skończonych”, na tory reprezentacji symbolicznej. Odróżnia też krytyk piękno (zaspokajające wyobraźnię i uczucie) od wzniosłości („wyniosłości”), będącej poetycką lub artystyczną ekspresją (także wyraz „ekspresja” pada w rozprawie) uczucia nieskończoności. Pomimo ambiwalencji mimetyzm – kreacjonizm, mimo niedopełnienia teorii formy organicznej, która

¹⁰⁰ Tamże, s. 81.

¹⁰¹ Tasso – pisze Borowski – „w swojej Jerozolimie mistrzowskim przykładem rozwiązał pytanie, jak charaktery poezji nowoczesnej i dawnej, romantycznej i klasycznej, prawdziwy talent godzić może i powinien” (tamże, s. 73). Stąd bierze się ważny rys myślenia młodego Mickiewicza (por. *Przemowa* w pierwszym tomie *Poezji*) o pluralizmie dawniejszej i współczesnej literatury europejskiej. W zakończeniu rozprawy Borowski stawia kropkę nad i w kwestii czerpania z dawnych tradycji: „Śmieszna nieestosowność między językiem i wiekiem nigdy się złagodzić nie daje” (tamże, s. 100).

¹⁰² Pierwodruk: Kł..., *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 2; przedr. (fragmenty) w: Kł..., *O idei i uczuciu nieskończoności*, w: *Idee programowe romantyków polskich*. Antologia, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.

¹⁰³ Kł..., *O idei i uczuciu...*, w: *Idee...*, s. 25.

zarysowała się w omawianych wywodach, tekst Kłokockiego pozostaje ważną próbą filozoficznej estetyki neoklasycyzmu.

Domniemany – powtórzmy: domniemany – autor należał do kręgu kulturalnego rodziny Czartoryskich. Interesujące, że jego rozprawa ukazała się w „Pamiętniku Naukowym”, warszawskim organie młodych przybyszów z Krzemieńca, a nie w poważnym organie elity umysłowej Królestwa Kongresowego. Może to świadczyć o tym, jak dalece w życiu umysłowym tejże elity nie było wolnej przestrzeni dla projektów konsekwentnego, nowoczesnego klasycyzmu. Tekst *O idei i uczuciu nieskończoności* pozostałby więc chyba jedynym (jeśli anonimowy autor to Kłokocki), nieoficjalnym, dokumentem teoretycznym neoklasycystycznej orientacji w obrębie puławskiego nurtu późnego oświecenia¹⁰⁴. Wolną przestrzeń rychło zagospodarowali młodzi ludzie pióra, wileńscy uczniowie Borowskiego, absolwenci uczelni w Krzemieńcu, Lwowie, Warszawie. Z ważnych i sumiennych badań Marka Stanisza wynika, że w dobie wczesnoromantycznych sporów o poezję ukształtował się „program poezji «niematerialnych» ideałów humanistycznych” (krytyka i metapoezja programowa między innymi wczesnego Mickiewicza, Zaleskiego, Witwickiego, Podczaszyńskiego)¹⁰⁵ – z dominantą, w moim przekonaniu, neoklasycystyczną, nieromantyczną¹⁰⁶.

Pośród filomackich recenzji Mickiewicza jest i taka, pochodząca z końca roku 1818, która upewnia, że nowa klasyczność zagościła w świecie estetycznych pojęć młodego adepta poezji. W porównaniu z rozprawami wytrawnych krytyków ten krótki tekst jest mało nowatorski i skrajnie niekonsekwentny. „Ludzie z geniuszem utworzyli wzory, ludzie z geniuszem wyciągnęli z tych wzorów przepisy” – pierwsze zdanie omawianej recenzji, prowadzące od geniuszu do przepisów, tworzy instruktywny klucz do całości¹⁰⁷. Z punktu widzenia rozwoju artystycznego autora wypowiedź ta ma jednak pewne znaczenie; pojawia się w niej myśl o organicznym, a nie mechanicznym zespoleniu części utworu poetyckiego, wzmianka o ideale w duszy autora jako mierniku wartości dokonania poetyckiego, a wreszcie praktyczna refleksja genologiczna. Pod niewątpliwym patronatem Leona Borowskiego, w dialogu z etosem i językiem poetyckim klasyki

¹⁰⁴ Próbę rekonstrukcji puławskiego programu literatury podjąłem w artykule *Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław?* zamieszczonym w niniejszym tomie.

¹⁰⁵ Zob. M. Stanis, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 274-279. Do manifestacji bliskich neoklasycyzmowi trzeba by także zaliczyć rozprawę lwowianina Walentego Chłędowskiego, zob. tenże, *Arystoteles sędzia romantyczności*, „Haliczanin” 1830, t. 1.

¹⁰⁶ Niemieckie i europejskie spory romantyków z klasykami inicjowali, jak wiadomo, bracia Schległowie, autorzy wyrazistych, dystynktywnych koncepcji estetycznoliterackich romantyzmu; w Polsce o wieloznaczności terminu i pojęcia w całym właściwie okresie sporów przełomu romantycznego przesądził Brodziński. Wydaje się, że w pełni konkluzywną diagnozę estetyczną odnośnie do młodej literatury postawił dopiero Mochnacki w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830). Paradoksalnie, krytyk ten był już wówczas na drodze do przezwyciężenia stanowiska herolda romantyczności i otwierał się w swej skali wartości na pluralistyczną rzeczywistość literacką XIX wieku (co nie pokrywa się dokładnie z jego podówczas pluralistyczną koncepcją literatury narodowej).

¹⁰⁷ A. Mickiewicz, *Uwagi nad dumą*, w: tenże, *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832-1834*, Warszawa 2000, s. 141.

weimarskiej – neoklasycyzm polski ziścił się w pełnej wersji pierwotnej dopiero w wierszach Mickiewicza z roku 1820 i 1821. W hymnie wyływającym z tradycji biblijnych i platońskich; w odzie przepelnionej pasją przemiany świata i przemieniającej na wstępie w obrazy poetyckie pojęcia estetyki organicznej; w elegii filozoficznej, poddającej własnemu sprawdzianowi egzystencjalnemu gorzkie dylematy liryki Schillera¹⁰⁸.



¹⁰⁸ Zob. próbę interpretacji *Hymnu na dzień Zwiastowania* N. P. Maryi, *Ody do młodości* i *Żeglarza* zawartą w opracowaniu: B. Dopart, *Adam Mickiewicz*, w: *Romantyzm*, cz. 1, red. A. Skoczek, Bochnia–Kraków–Warszawa 2003, s. 276-282, *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5. Szylleryzm Mickiewicza obszernie omawia Marian Szyjkowski, zob. tenże, *Schiller w Polsce...*, s. 146-211. *Ody do młodości* oraz *Żeglarza* dotyczy rozległa komparatystyczna literatura przedmiotu.

Problematyka sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818–1830)

1.

Spory przełomu romantycznego w Polsce nie doczekały się jeszcze analizy całościowej. Na kompletny opis mogą się złożyć przedsięwzięcia badaczy różnych specjalności: historyka estetyki, idei, mentalności, znawcy dziejów kultury, historii społecznej i politycznej¹⁰⁹. Dla naszych celów dość będzie prześledzić koncepcje poezji dyskutowane w okresie, którego ramy czasowe wyznaczają dwie doniosłe publikacje krytycznoliterackie – rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu*

¹⁰⁹ Nawet z punktu widzenia ściśle literackiego przełom romantyczny nie został zadowalająco opisany. W ostatnich pracach ciągle jeszcze dokonuje się ustaleń podstawowych, zob. C. Zgorzeelski, *Przełom romantyczny w dziejach liryki polskiej*, w: *Prace na VI Międzynarodowy Kongres Sławistów w Pradze 1968, Nauka o literaturze*, red. Z. Libera, Warszawa 1968, s. 111-119, *Z polskich studiów slawistycznych, Seria 3*. Zofia Stefanowska rewiduje znaczenie przełomu romantycznego dla procesu literackiego: „Nie romantykom, w każdym razie w Polsce, wypadło odegrać rolę w największej rewolucji literackiej XIX w.: eksplozji powieści” (taż, *O przełomowości i przełomie romantycznym*, „Teksty” 1972, z. 5, s. 30). Najszerzy zakres problematyki zawierał artykuł Marii Żmigrodzkiej, zob. też, *Problemy romantycznego przełomu*, w: *Studia romantyczne. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, red. taż, Wrocław 1973, s. 51-76. Już po pierwszej publikacji niniejszego artykułu (1992) pojawiły się cenne monograficzne prezentacje świadomości literackiej wczesnego romantyzmu oraz estetyki i poetyki immanentnej utworów, za których sprawą młodzi poeci zmieniali ówczesne cele twórczości i oczekiwania czytelników, zob.: M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998; M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009.

*poezji polskiej*¹¹⁰ oraz dziełko Maurycego Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*¹¹¹.

Przebieg sporów referowano zazwyczaj w ten sposób, że nadrzędną zasadę opisu stanowiła chronologia, wobec czego porządkowanie problemów schodziło w mniejszym lub większym stopniu na plan dalszy¹¹². Przyjmując założenia przeciwnie: dążyć będą przede wszystkim do problematyzacji sporów przełomu z dodaniem – na drugim miejscu – osi czasu. Twierdząc zatem, że pojawiły się ówczesznie różne koncepcje poezji, to znaczy różne opisy poezji jako faktu empirycznego zrodzonego z praktyki twórczej i refleksji teoretycznej, i różne projekty poezji pożądanej z estetycznych bądź pozaestetycznych względów.

Za jedynie adekwatne określenie badanych przez nas wydarzeń uznaję termin „spory przełomu romantycznego”. To przeświadczenie należy – jak sądzę – szerzej uzasadnić, mimo że wyczuwa się dotkliwy brak precyzji w najczęściej bodaj używanym w ostatnich dziesięcioleciach, mającym też najdłuższą tradycję, określeniu „walka romantyków z klasykami”¹¹³. Silne poczucie nieadekwatności terminu nie zwalnia od szczegółowych wyjaśnień: postaram się przedłożyć argumenty stosunkowo oczywiste, nie wchodząc w gruntowniejsze roztrząsania.

Po roku 1815 zarysowały się zmiany w kulturze polskiej: „rozszerzyły się – pisał Brodziński u schyłku lat dwudziestych – nowe wyobrażenia, a za nimi nowy smak w literaturze”¹¹⁴. W „Pamiętniku Warszawskim” – wspominał Franciszek Salezy Dmochowski – mniej było przekładów z francuskiego, więcej z angielskiego i z niemieckiego; powaga Laharpe’a i Domairona upadała wobec idei Schleglów, Mme de Staël czy Herdera. „Młodzi pisarze śmiało chwytają za pióro, wydają gazety i dzienniki literackie, których liczba jest dowodem ich gorliwych chęci, a krótka ich trwałość wykazuje małe jeszcze zamiłowanie w czytaniu i brak pojęcia, jak należy wydawać pisma czasowe”¹¹⁵. Na użytek tego rodzaju przedsięwzięć dziennikarskich powstała w gronie skupionym wokół Brunona Kicińskiego popularna produkcja literacka nawiązująca do poetyki sentymentalistycznej¹¹⁶. Jeśli newralgiczną instytucją kulturalną pozostawała scena narodowa z jej klasycystyczną tragedią, to i tutaj dyrekcja musiała iść na kompromis z żądającą dramy

¹¹⁰ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w: tenże, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac. i wstęp Z. J. Nowak, Wrocław 1964.

¹¹¹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. H. Życzyński, Kraków 1923.

¹¹² Informację bibliograficzną o badaniach sporów przełomu podaje Stefan Kawyn, zob. tenże, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, oprac. tenże, Wrocław 1960, s. LXXXIX-XCI. Z opracowań później wydanych należy wymienić odnośne partie książki Kazimierza Wyki *Pokolenia literackie*, przedm. H. Markiewicz, Kraków 1977, s. 156-204.

¹¹³ W pisanych pod koniec lat trzydziestych *Pokoleniach literackich* Wyka używa określenia „spór romantyków z pseudoklasykami”.

¹¹⁴ K. Brodziński, *O stanie i duchu literatury za Stanisława Augusta, za Księstwa Warszawskiego i w teraźniejszych czasach*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 134.

¹¹⁵ F. S. Dmochowski, *Moje wspomnienia od 1806 do 1830 roku*, Warszawa 1858, s. 358-359.

¹¹⁶ Zob. W. Pusz, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979.

i dramatu mieszczańskiego szeroką publicznością¹¹⁷. Ujawniona tym sposobem różnorodność gustów i typów odbioru powoduje liberalizację krytyki artystycznej¹¹⁸. Wylania się nareszcie nowa geografia życia kulturalnego w Polsce, bowiem właśnie po roku 1815 „zacznie się reakcja prowincji przeciwko przewadze Polski centralnej, związana z genezą naszego romantyzmu”¹¹⁹.

Nie ulega wątpliwości, że kultura literacka późnego oświecenia w Polsce zmierzała do polaryzacji, a we wskazanym okresie klasycyzm postanisławowski¹²⁰ został zepchnięty do defensywy. Na rosnącą poczytność literatury pospolitej, na procesy demokratyzacji publiczności literackiej klasycyści reagowali na ogół wyrafinowaniem formalnym, hipertrofią zabiegów twórczych mających nadać ich dziełom postać równie wzorowych, jak unikatowych przedmiotów estetycznych. „Niemoc autorcza” jest zrozumiałym skutkiem takiej postawy. Prowadzona przez nich – piórem Stanisława Kostki Potockiego oraz intelektualistów wileńskich z kręgu „Wiadomości Brukowych”¹²¹ – kampania polemiczna zwracała się przeciw zjawiskom, które określano łącznym mianem „romantyzmu”. Kojarzono tu „mistycyzm poznawczy”, przesadę uczuć i wyobraźni, dziwaczność fikcji i niepoprawność językową niskiej literatury. Było to, wbrew całej napastliwości, stanowisko obronne; próba sprostania temu, co zagrażało oświeceniu, ale bez chęci bezstronnego i konstruktywnego przemyślenia zaistniałej sytuacji.

Na tle zachowawczych postaw wystąpienie Brodzińskiego wydaje się ostatnim świadectwem żywotności oświeceniowej refleksji o sztuce w Polsce. Za programem literatury narodowej kryje się twórcza rewizja panującej doktryny i potrzeba uporządkowania bieżącej produkcji poetyckiej przez nadanie jej stosownej poetyki i wysunięcie kryteriów wartości estetycznej. Obydwa cele były współmierne. Brodziński uwydatnił dwoistość klasycystycznej tradycji, rozbieżność wzorów łacińsko-francuskich i helleńsko-niemieckich. Opowiadając się za drugimi, pozostał na gruncie ponadhistorycznego ideału piękna, lecz odrzucił takie historycznie uwarunkowane zjawiska, jak (właściwe kulturze francuskiej) nadużycie prawideł twórczych i model heroizmu. Klasycyzm pozostał fundamentem refleksji krytyka, z tym wszelako, że klasycystyczna norma estetyczna wcielała się w rzeczywistość dziejową polskiej tradycji kulturalnej i nie wchodziła w sprzeczność z „czuciem romantycznym”, czyli wrażliwością i refleksją właściwym „udoskonalonemu sercu”¹²².

¹¹⁷ Zob. B. Korzeniewski, „Drama” w *Warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osiniewskiego (1814-1831)*, Warszawa 1934, s. 1-13.

¹¹⁸ Zob. I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800-1820*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 148-159.

¹¹⁹ J. Kleiner, *Sentymalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822*, wyd. i oprac. J. Starnawski, Kraków 1975, s. 11.

¹²⁰ „Klasycyzm postanisławowski” to termin wprowadzony przez Piotra Żbikowskiego, zob. tenże, *Klasycyzm postanisławowski. Próba definicji*, Rzeszów 1974.

¹²¹ Zob.: E. Kipa, *Wstęp*, w: S. Potocki, *Podróż do Ciemnogrodu i Świsiek krytyczny (wybór)*, Wrocław 1955, s. XLIV; Z. Skwarczyński, *Wstęp*, w: „*Wiadomości Brukowe*”. *Wybór artykułów*, Wrocław 1962, s. LIX.

¹²² A. Witkowska, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. L.

Brodziński nie usankcjonował bynajmniej złej literatury, ale podniósł wartość uczucia, z którego czerpała główne uzasadnienie twórczość popularna; krytyk stał się, być może mimo woli, jej protektorem. Nie wszedł z pewnością w kolizję z praktyką poetycką ziemiańsko-obywatelskiego klasycyzmu warszawskich powag, lecz jednak podważył teoretyczne fundamenty tej poezji. Jedność kultury oświeceniowej okazała się iluzją, zaś absolutna prawdziwość doktryny francuskiej uległa demitologizacji w toku krytyki historycznej. Metoda historyczna, nie relatywizując ideałów piękna, odstawiała przecież pluralizm gustów narodowych – odrębność „ducha” poezji właściwej wspólnotie, która została ukształtowana przez dzieje. Polski gust – rozumiany jako projekcja charakteru narodowego na uniwersalny ideał estetyczny – jawił się jako kwestia możliwa do dyskusowania i potencjalnie sporna. Można by rzec w uproszczeniu, że Brodziński i klasycyści Królestwa Polskiego, mówiąc niezmiennie o antycznym pięknie i o tym samym charakterze narodowym, różnią się – niekiedy dość znacznie – pod względem wykładu swoich postulatów, tak że program reformatora obejmuje szerszą skalę zjawisk literackich, ogarnia rozleglejszy horyzont oświeceniowej estetyki i humanizmu. Prawdziwa polemika o „ducha polskiego” i o to, jakiej estetyki potrzebują Polacy, rozpocznie się wraz z wystąpieniem romantyków.

Stanowisko Brodzińskiego wobec romantyzmu było jasno określone od samego początku.

Kładzie krytyk znak równości między romantyczną koncepcją akcentującą spontaniczną kreację twórczą a apoteozą anarchizującego subiektywizmu lekceważącego uznane prawidła, i to nie tylko literackie. Irracjonalizowanie procesu twórczego jest przede wszystkim groźne dla [...] narodu, wszak osłabia wychowawczo-mentorską rolę literatury. Oto powód, dla którego wobec romantycznej koncepcji poety-wieszczka, który chce uwydatnić w poezji swą twórczą moc i stworzyć odrębny, nowy świat – Brodziński wyraził swą dezaprobatę i zachował postawę krytyczną¹²³.

Istotnie, chociaż w bezpośrednią kolizję z romantykami wszedł Brodziński dopiero przy okazji sporów o sonety, poglądy na „tożsamy” romantyzm wyłożył już w swojej programowej rozprawie. Odtąd z trojakich względów – estetycznych, moralnych, obywatelskich – wypowiadał się przeciwko ufundowanej na transcendentalizmie poezji nieskończoności, „poezji ludu” spokrewnionej z romantyką grozy, przeciw egzaltacji na rzecz zdrowego entuzjazmu, przeciw romantycznym ideom narodu i koncepcji historii. Orientując się niezgorzej w teorii romantyzmu, zdradzając romantyczne dyspozycje wrażliwości, Brodziński znalazł się – paradoksalnie – w sytuacji oponenta wobec tego ruchu kulturalnego.

Wyjaśniłem już po części, dlaczego tak się stało. Krytyk wbrew skłonnościom uczucia nie akceptował w zasadzie światopoglądowych założeń romantyzmu. Jako teoretyk poezji pozostawał nieustająco w jego sąsiedztwie, jako twórca programu literatury narodowej zmuszony był z nim konkurować. Nie ulega wątpliwości, że najbardziej płodne i zasadnicze spory przełomu romantycznego toczyły się z udziałem tej postaci. Właśnie

¹²³ I. Bittner, *Brodziński – historiozof*, Wrocław 1981, s. 30.

dzięki Brodzińskiemu owe spory przybrały charakter nie tylko, by tak rzec, zaczepno-odpornej rozgrywki nowego ze starym, ale również cechę twórczego dialogu konkurencyjnych programów literatury, konkurencyjnych modeli kultury, wreszcie – odmiennych typów społecznej świadomości. Podział racji był dla obu stron o tyle korzystny, że istniała możliwość obopólnej inspiracji. Romantycy mieli w Brodzińskim prekursora pod niejednym względem¹²⁴, a ze swej strony postawili jego myśleniu wymogi natury dialektycznej. Pisma z ostatnich lat przed powstaniem listopadowym, *O krytyce*, *O egzaltacji i entuzjazmie*, noszą znamiona innej konsytuacji kulturalnej niż rozprawa *O klasyczności i romantyczności...*

Jaka rola przypadła w tej sytuacji klasycystom konserwatywnym? Ich wkład intelektualny w toczące się dysputy był niemalże znikomy. Demonstrowane przez nich nieprzejednanie polemiczne świadczyło już tylko o stracie właściwego oświeceniowego etosu krytycyzmu; uporczywe powtarzanie dawno ustalonych i zużytych twierdzeń stanowiło całkiem nieefektywną technikę perswazji. Niewzruszone poczucie słuszności własnych tez towarzyszyło głębokiej irytacji widocznej w interwencjach satyrycznych, a zwłaszcza w epistolarnych inwektywach. Ta ambiwalencja arystokratycznej wyższości i niejakiej desperacji, cechująca ludzi uwikłanych w niebezpieczną próbę sił, wydaje się z dzisiejszej perspektywy bardzo pouczająca. Pozycja konserwatywnego klasycyzmu w przestrzeni sporów przełomu nie zależała od merytorycznej wartości pism apologetycznych, klasycyzm był bowiem podówczas potężną instytucją, ulokowaną w centrum życia społecznego, oraz kulturalną inkarnacją autorytetu. Trojako ów autorytet się przejawiał: przez tworzenie wzorowych dzieł w obrębie panującego stylu kultury; przez nauczanie podejmowane ze strony krytyków jako nieomylnych strażników wyborczego smaku i wykładawców w szkole, na uniwersytecie, w Towarzystwie Przyjaciół Nauk; przez przynależność cenionych artystów do elity politycznej Królestwa Polskiego. Dla klasycystów, uosabiających w swoim mniemaniu ład oraz wysoką reputację, romantyzm – nowa ideologia kulturalna i polityczna – pozostawał synonimem rozkładu i uzurpacji, rokoszem zabójczym dla państwa i narodu¹²⁵. Z kolei romantycy widzieli w klasycyzmie odstępstwo od polskiej tradycji, nieautentyczny ustrój życia narodowego.

Taki stan rzeczy opisał syntetycznie Mickiewicz w VII scenie drezdeńskich *Dziadów*. Poeta zajął tu odmienne stanowisko obserwacyjne niż we wcześniejszym o kilka lat pamphlecie *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Przedtem orędownął na rzecz reformy kulturalnej w Polsce, obecnie rozpatrywał spory przełomu ze względu na stan świadomości narodowej – z tej też przyczyny włączył je do swej kroniki dramatycznej. Przedstawił schematyczny obraz minionej konfrontacji stronnictw, generalną zaś ocenę zawarł w kluczowej metamorfozie przestrzennej VII sceny dzieła.

¹²⁴ Przyznał to Mochnecki nawet z perspektywy kilkuletnich sporów, zob. tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym...*, s. 87.

¹²⁵ Wart odnotowania jest komentarz Marii Janion do zapisów wspomnieniowych Kajetana Koźmiana, zob. M. Janion, *Romantyzm a początek nowożytności*, w: taż, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 31-39.

Czytamy w didaskaliach: „Kilku wielkich urzędników, kilku wielkich literatów, kilka dam wielkiego tonu, kilku generałów i sztabsoficierów; wszyscy *incognito* piją herbatę przy stoliku – Blżej drzwi kilku młodych ludzi i dwóch starych Polaków. Stojący rozmawiają z żywnością – Towarzystwo stolikowe mówi po francusku, przy drzwiach po polsku”¹²⁶. Rozmowy o literaturze i o bieżących wydarzeniach politycznych są prowadzone w językach kosmopolitycznym i narodowym. Istnieją dwa ogniska dialogu: „przy stoliku” oraz „przy drzwiach”. Zróżnicowanie dotyczy zarówno postaw, jak również statusu społecznego gości salonu. Przemienny rytm dialogów sprawia, że na plan pierwszy wysuwa się horyzontalne rozczłonkowanie przestrzeni dramatycznej; centrum salonu warszawskiego zajmuje elita klasycystyczna, na obrzeżu pozostaje zbuntowana młodzież. Tak uporządkowany obszar jest symbolicznym ekwiwalentem przestrzeni mentalnej społeczeństwa. Obok siebie istnieją dwa światy pojęć, dwa style rozumienia, radykalnie odmienne postawy. Kolidują różne sposoby pisania – jeden ma za podstawę literę konwencji, drugi ducha czasu. Dlaczego nie można by przystać na ich pokojową koegzystencję, dlaczego zachodzi konieczność wyboru? Otóż pierwszy z nich nacechowany jest fałszem, czego jednak nie sposób dowiedzieć za pomocą argumentacji wyłącznie estetycznej. Należy przeprowadzić demistyfikację paradygmatu aksjologicznego, na którym opiera się instytucja klasycyzmu. Służy temu wspomniana metamorfoza przestrzenna: wertykalistyczna re-interpretacja całej sceny w końcowej wymianie kwestii dramatycznych. Wersy ileż razy rozpamiętywane:

N^{xxx}

Patrzcie, coż my tu pocznem, patrzcie, przyjaciele,
Otoż to jacy stoją na narodu czele.

Wysocki

Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi¹²⁷.

W strukturze formalnej romantycznego symbolizmu ważną rolę odgrywa opozycja powierzchni i głębi¹²⁸. Odpowiada rozróżnieniom martwoty i życia, fałszu i prawdy. Słowami Wysockiego romantyzm rewiduje klasycystyczną stratyfikację wysokich i niskich wartości, a przez to całą aksjologię – nie tylko estetyczną – która legitymizowała złą wiarę obywatelską, fałszywą świadomość i martwą instytucję narodowej kultury. Ten horyzont przełomu – detronizacja panującego stylu kultury, upadek ustalonych form instytucjonalnych – jest otwarty przede wszystkim dla analityka procesu społecznego i politycznego; można by go określić terminem „zmiana oświeceniowo-romantyczna”. Pomoc

¹²⁶ A. Mickiewicz, *Dziady*, w: tenże, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 209.

¹²⁷ *Tamże*, s. 225-230 (sc. VII).

¹²⁸ Zob. M. Janion, *Romantyzm polski wśród europejskich*, w: taż, *Gorączka romantyczna...*, s. 65-66; taż, „*Kuźnia natury*”, w: taż, *Gorączka romantyczna...*, s. 266-267.

historyka krytyki literackiej polegałaby tutaj wyłącznie na zreferowaniu sporów o model literatury narodowej. Jakoż w niniejszym rozdziale przedstawimy obok koncepcji „poezji ludu” i poezji transcendentnej także problem poezji w systemie literatury narodowej.

2.

Trzy ważniejsze deklaracje nowej literatury z lat 1818-1825 zawierają uwagi o folklorze jako źródle inspiracji dla poetów tworzących w duchu romantycznym. Zgodne na ten temat opinie wydają Brodziński w programowej rozprawie, Mickiewicz w przedmowie do pierwszego tomu *Poezji* oraz Mochnacki w swym manifestie krytycznym. Jakkolwiek „Poezja gminy [...] okaże się najważniejszą częścią Poezji romantycznej, a może i całej literatury”¹²⁹, różnorakie będą ujęcia zagadnienia i liczne kontrowersje, które wokół niego narosną.

Brodziński wprowadzał tę kwestię z możliwie największą ostrożnością.

Pieśni ludu były początkiem poezji. Czucie, przesady, zabobony, podania historyczne w nich się 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. [...] Jeżeli jest powinnością poety w oświeconym wieku szanować gust powszechny; jeżeli pamiętać będzie, że przepisy sztuki nie są wymysłem, ale że je rozsądek z natury wyczerpał, że te równie przeto jak natura każdemu za wskazówkę służyć powinny – świętszym nierównie jest jego obowiązkiem czerpać z pieśni ludu, jako z natury, charakter i obyczaje narodu. Pieśni ludu mają, przez swoją prostotę i sposób malowania uczuć, podobieństwo niejako we wszystkich narodach, tak jak rozsądne przepisy wszędzie służyć powinny; ale większy lub mniejszy postęp w smaku dowodzi tylko stopień oświecenia, czerpanie zaś poezji z pieśni i obyczajów ludu nadaje mu piętno oryginalności i pewnego charakteru¹³⁰.

Czerpanie z pieśni ludu znajduje ważne uzasadnienie: jest źródłem oryginalności, która wszelako idzie na poczet nie indywidualności twórczej poety, lecz narodowej odrębności poezji. Powstają równocześnie ważne ograniczenia – nie można wybiegać poza obręb narodowej charakterologii ani też czynić sobie ze stylizacji ludowej pretekstu do poszukiwania swobód estetycznych bez względu na uniwersalne reguły sztuki poetyckiej. Ideę odnowy poetyki na podłożu ludowości dałoby się być może stwierdzić we wzmiance o prostocie folkloru i o właściwym mu obrazowaniu uczuć, ale byłby to trop pozostawiony mimochodem. Najważniejsze *novum* tkwi bodaj w koncepcji procesu kultury narodowej jako swoistej dialektyki „natury” i „oświecenia”, gdzie natura – czyli pieśni ludu – jest pierwotną, esencjonalną postacią charakteru narodowego, a oświecenie to

¹²⁹ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: tenże, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, wyd. i przedm. A. Śliwiński, Lwów 1910, s. 14.

¹³⁰ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 31.

zespół norm poznawczych i stylowych, dzięki którym ów charakter zostaje odzwierciedlony i przetransponowany na historycznie określone formy narodowej kultury¹³¹.

Można sądzić z dużym prawdopodobieństwem, że nie inaczej pojął tę myśl krytyka Jan Śniadecki. W artykule *O pismach klasycznych i romantycznych* replikował zatem: „Czary, gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodłonego niewiedomością i zabobonem umysłu; nie są narodowością niemiecką: bo to są głupstwa ledwo nie wszystkich ludów pogrążonych w barbarzyństwie i nie objaśnionych czystą religią. Ich wspomnienie upokarza człowieka, ale w nim żalu nie wzbudza”¹³². Negacja ludowości jako miernika tożsamości narodowej następuje w ślad za odrzuceniem równania folkloru i natury. Zespół wyobrażeń ludowych podlega tu weryfikacji światopoglądowej, stając się świadectwem prymitywnego stanu ludzkiej wiedzy, a w następnej kolejności – jedną z dwóch odmian romantycznego przesądu, rozumianego jako spójny pogląd na świat¹³³. Jest to bez mała doniosła operacja myślowa. Podczas gdy Brodziński uważał romantyzm za nowy typ wrażliwości emocjonalnej, Śniadecki dostrzegał przeciwny oświeceniemu system światopoglądowy, wyłoniony z zabobonu ludowego i filozoficznego, czyli z metafizyki niemieckiej¹³⁴. Podczas gdy krytyk godził ludowość z przepisami poezji i panującym gustem, wileński uczony utożsamiał romantyzm ze sztuką nieregularną, brakiem polotu, żądzą oryginalności¹³⁵. Drugi z autorów wydaje się lepiej rozpoznawać swoiście romantyczną koncepcję folkloru, ponadto modeluje nowy prąd kultury w sposób bardziej wyrazisty i rygorystyczny¹³⁶. Przy tym nie sposób nazwać Śniadeckiego lojalnym polemistą. Przyjąwszy założenie, że romantyzm jest z konieczności zabobonny, metafizyczny i przeciwny regułom, najczęściej toczył walkę nie z tezami rozprawy, lecz z umieszczoną w nagłówku nazwą romantyczności, toteż ignorował antyromantyczną tendencję tekstu.

W rzeczywistości Brodziński stale rozwiązywał zagadnienie ludowości w duchu sentymentalizmu. Stanowi ono pewien aspekt – nietatwy zresztą do sprecyzowania – idyllicznego programu poezji, o którego kształcie przesądziły tyleż inspiracje teoretyczne

¹³¹ Pisał dalej Brodziński: „[...] pieśni ludu są źródłem najpiękniejszej poezji i [...] sztuka robiąca z nich całość, uwiecznia razem i charakter narodu, i jego oświecenie” (*tamże*).

¹³² J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1820, t. 2; przedr. w: *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. 1, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, s. 154-155.

¹³³ O przesądach, „które są składnikami systemu kosmologicznego lub spójnego poglądu na świat”, pisze Gustav Jahoda: „Jest to rodzaj ściśle związany z różnymi formami tak zwanych «pogańskich» religii. W swoim czasie religie takie uważano *in toto* za przesąd i nic ponadto” (tenże, *Psychologia przesądu*, tłum. J. Jedlicki, przedm. K. Szaniawski, Warszawa 1971, s. 28).

¹³⁴ J. Śniadecki, *dz. cyt.*, s. 161-162.

¹³⁵ *Tamże*, s. 152, 161-162.

¹³⁶ Śniadecki korzystał prawdopodobnie z książki *L'Anti-Romantique ou Examen de quelques ouvrages nouveaux*, par M. le Vicomte de... [Saint-Chamans]; zob. I. Chrzanowski, *Źródło pomysłu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”*, w: tenże, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. 1, Kraków 1939, s. 198-203. Tezę Chrzanowskiego uznamy za dobrze uzasadnioną, gdy zaznajomimy się z dziełkiem Saint-Chamansa przedrukowanym w: *Le Débat romantique en France 1813-1830. Pamphlets. Manifestes. Polémiques de presse*, t. 1: 1813-1816, par E. Eggl, Paris 1933, s. 317-144.

Herdera, Schillera, Jean Paula¹³⁷, co osobista wrażliwość krytyka i względy wynikające z rodzimej tradycji literackiej. Jak się wydaje, główne postulaty programowe zostały najpełniej wyłożone w rozprawach *O idylli pod względem moralnym* (1823) oraz *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego* (1827). Idylla zatem:

- 1) stanowi bezpośrednią i naturalną ekspresję emocjonalnej harmonii – sielankowej szczęśliwości lub elegijnej zadumy, przy czym akt uczuciowy nie wyodrębnia jednostki, lecz odnosi ją do wspólnoty narodowej;
- 2) ustanawia ład moralny rozumiany jako „życie według natury”, to znaczy głosi „czystość obyczajów, prostotę i szczerłość” człowiekowi, który utracił pierwotną niewinność¹³⁸;
- 3) czy to w lirycznych, czy w epickich formach uwzględnia koloryt lokalny: „potrzebuje jasnych miejscowości obrazów, nie tylko okolic, ale stanu, obyczajów, charakteru [...]”¹³⁹.

Każdy z wymienionych punktów można by uważać za postulat określający ludowość w rozumieniu Brodzińskiego, a także za osobny warunek, ograniczający pole ludowej stylizacji. Zostaje odrzucone lub otrzymuje warunkową tylko akceptację wszystko, co mieści się poza społeczno-prawną doktryną fizjokratyzmu: podstawę cywilizacji stanowi rolnictwo, podstawę poezji idyllizm¹⁴⁰, o ładzie genologicznym decydują sielanka liryczna, epyllion bukoliczne, poemat opisowy rolniczy¹⁴¹. Wśród twórców nowoczesnej „poezji ludu” krytyk byłby skłonny postawić Goethego przed Bürgerem i Schillerem¹⁴², spośród poetów polskich wyróżnia i stawia za wzór Karpińskiego. „Lubo Karpiński więcej jest elegicznym śpiewakiem, z Göthem jedynie, co do narodowości i serdecznego wyślowienia czucia, w porównanie iść może. Jest on zupełnie w tym rodzaju tym, co Niemcy przez romantyczność rozumieją [podkr. B. D.]”¹⁴³. Właśnie Goethe – ale sielankowo-rokokowy, bez *Fausta* czy ballad magicznych – oraz „śpiewany przez lud” Karpiński jako autor poezji sielskich, nabożnych i patriotycznych, reprezentują upodobany przez krytyka typ ludowości.

Nie ulega wątpliwości, że Brodziński pozostał obcy wobec swoiście romantycznych koncepcji poezji gminnej. Rozumował odmiennie w trzech sprawach zasadniczych. Odrzucił model ludowości oparty na kulturowej eksploracji Północy. Wystrzegał się myśli, jakoby dawne mitologie zachowały żywotność w zakresie swych jakości poznawczych.

¹³⁷ O programie idyllicznym Brodzińskiego zob.: A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972, s. 62-96 (rozdz. II); J. Bittner, *dz. cyt.*, s. 70-98 (rozdz. III). O niemieckich inspiratorach Brodzińskiego zob. także M. Adamiak, E. Klin, M. Posor, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, Wrocław 1979, *passim*.

¹³⁸ K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 253.

¹³⁹ *Tamże*, s. 255.

¹⁴⁰ K. Brodziński, *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*, w: tenże, *Pisma...*, t. 2, s. 22.

¹⁴¹ O genologicznych implikacjach idyllizmu zob. A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, s. 95, 97 i nast.

¹⁴² Zob. K. Brodziński, *O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego*, w: tenże, *Pisma...*, t. 2, s. 153.

¹⁴³ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 55.

Przeciwstawiał się gatunkowemu wyodrębnianiu poezji gminnej; w szczególności nie akceptował balladowej poetyki cudowności, grozy, fragmentarycznej czy też sekwencyjnej kompozycji. Właśnie wokół tych kwestii rozwinęli dyskusję romantycy – i bynajmniej nie zawsze byli jednomyślni.

Brodziński żywo interesował się folklorem słowiańskim i pokładał w nim wielkie nadzieje jako poeta i teoretyk. Zaznajomiony ze stosunkowo obszernym materiałem folklorystycznym orzekał o jego właściwościach raczej na podstawie dedukcji z ogólnych zasad, jakie znajdował w Herderowskiej charakterystyce Słowian i w hellenizującej estetyce późnego oświecenia, niż wedle jakichś empirycznych kryteriów. W *Liście do redaktora „Dziennika Warszawskiego” o pieśniach ludu* głosi podobieństwo pieśni słowiańskich do greckich pod względem smaku i wyobraźni, wyrazu uczuć i obyczajów. Więcej nawet, „Słowianie są dziś jedynym ludem, którego obyczaje, smak i narodowe pieśni dają pewne przypomnienie starożytnej Grecji”¹⁴⁴. Pisząc te słowa w roku 1826, Brodziński nie omieszczał podjąc polemiki z romantycznym ekstremizmem. Podkreślił wartość tak zwanych pieśni żeńskich poświęconych erotyce i pożyciu domowemu, deprecjonował tradycję germańską i leżące w jej obrębie „podania romantyczne”. W tle jego rozważań pojawiała się raz po raz opozycja tego, co narodowe, i tego, co kosmopolityczne. W świetle rozpowszechnionej podówczas balladomanii zwraca uwagę nawiązanie do folkloru litewskiego: „Tak i Litwini mimo języka nie odróżnili się w pieśniach żeńskich (bo podobno te tylko mają) od smaku Słowian i Greków”¹⁴⁵.

Informacja ujęta w nawiasie wydaje się zawierać treść aluzyjną. Brodziński skwitował tu zawiedzione nadzieje badaczy litewskich starożytności, reprezentantów „osjaniczno-nordystycznych”, jeśli można tak określić, linii polskiej folklorystyki. Poszukiwali oni – Mateusz Nielubowicz z poruczenia Naruszewicza i Tadeusz Czacki – przede wszystkim ludowej epiki heroicznej, która by stanowiła świadectwo archaicznego stanu społeczeństwa. „Czacki zgodnie z przekonaniem antyklasycystycznej generacji – szukał źródeł wiedzy w literaturze północnej, odnajdując w sagach i pieśniach «wiele źródeł naszych ustaw» pierwotnych, narodowych, natomiast wyprawa etnograficzna na ojczysty teren zakończyła się rozczarowaniem”¹⁴⁶. Nie odnaleziono polskiego Osjana na Litwie i Żmudzi, ale zwrócono uwagę na krąg pieśni „moralistycznych”, tych samych, które wyzyskał Mickiewicz¹⁴⁷. Orientacja na Północ określiła zainteresowanie badawcze młodego Lelewela, stanowisko folklorystyczne Chodakowskiego, a wreszcie poetyckie i krytyczne poszukiwania romantyków. Brodziński, całkiem inaczej, aż na teren Litwy rozciągał wpływy Hellady.

Przyczynę kulturowej odrębności Północy upatrywano bądź to w warunkach geograficzno-klimatycznych, bądź też w czynnikach zależnych od procesu historycznego.

¹⁴⁴ K. Brodziński, *List do redaktora „Dziennika Warszawskiego” o pieśniach ludu*, cyt. za: *Polska krytyka literacka...*, s. 149.

¹⁴⁵ *Tamże*, s. 148.

¹⁴⁶ C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 222.

¹⁴⁷ *Zob. tamże*, s. 220.

W przedmowie do pierwszego tomu *Poezji* Mickiewicz uwzględnił wyłącznie przyczynowość historyczną. Skoncentrował się na dziejach mitologii północnej jako swoistej organizacji wyobrażeń pogańskich i chrześcijańskich w obrębie świata średniowiecznego. Mitologia północna – jeśli rozumieć ją w szerszym kontekście rozprawy *O poezji romantycznej* – stanowi rdzeń poezji romantycznej i nawiedza wyobraźnię poetów epoki chrześcijańskiej pod postacią „zmyśleń narodowych”, pełnych dziwności i cudowności¹⁴⁸. Od samych swoich początków pozostaje nieforemna i niespójna, ponieważ czerpano z niej okazjonalnie, nie starając się o jej poetycką kodyfikację. Istnieje więc niejako w stanie potencjalności, jest możliwym porządkiem, jaki do premitologicznego chaosu baśniowego wprowadza romantyczna poezja gminna. Należy do ciągłej, w średniowieczu zakorzenionej, tradycji ludu. Ta pierwszorzędnej wartości narodowa siła kulturotwórcza ulegała w ciągu wieków tłumieniu przez instytucje kulturalnego elitaryzmu oraz kosmopolitycznego poluru. Północ byłaby zatem dla Mickiewicza historycznie ukształtowaną rzeczywistością kulturową, dziedziną poezji romantycznej, zrodzonej ze związku poganizmu z religią chrześcijańską, a także ze starcia klasycznych wzorów kultury (bowiem na ziemi klasycznej rozwinęło się chrześcijaństwo) i samorządnej aktywności artystycznej wyłonionych w średniowieczu narodów.

Brodziński zwykł się powoływać na umiarkowany klimat i sprzyjające środowisko w Słowiańszczyźnie. W artykule *O duchu i źródłach poezji w Polsce* Mochnacki przypisuje temu terytorium surowy klimat, nieurodzajną glebę i burzliwą historię polityczną¹⁴⁹. Polska, usytuowana w bezpośrednim sąsiedztwie ludów północnych, może żywić własną poezję zarówno słowiańską dawnością, jak i mitologią skaldów. Autor uznaje za przydatne narodowej poezji starosłowiańskie wierzenia religijne, obyczaje i przekazy heroiczne; zaleca – z większym bodaj entuzjazmem – przyswojenie mitologii skandynawskiej, której dział kosmogoniczny szczegółowo omawia. Ostatniego postulatu Mochnacki już nigdy nie ponowił, być może wskutek polemiki Joachima Lelewela.

Krytycznoliterackie wystąpienie znanego historyka, artykuł *O romantyczności*, należy do najbardziej interesujących dokumentów z czasów sporów przełomu. Lelewel, wcale nie mediator, lecz otwarty zwolennik nowej poezji, negatywnie ocenił podstawową tezę Mochnackiego o trzech źródłach narodowej literatury. Wskazał, że „kiedy lud polski w osobny wiązał się naród, starożytności słowiańskie nie są dość narodowe; mitologia północna skandynawska wcale nie narodowy przedmiot; duch wieków średnich, duch rycerski, także nie dość narodowy, bo taki, jaki u trubadurów i romantyków zachodu panuje, winien niesłychanym ulec modyfikacjom, aby mógł być w narodowy polski przeistoczony”¹⁵⁰. O ile w tym miejscu kierował się autor tylko naukową ścisłością, rozwinął świetną inwencję w rozważaniach o poetyckiej funkcji mitologii.

Mitologia grecko-rzymska jest niezmiernie świadoma, jest już w europejskie indygenowana języki, w niej używane nazwiska są prawie wyzute z językowego znaczenia, mają tyl-

¹⁴⁸ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tenże, *Dzieła*, t. 5, s. 183-185, 189-196.

¹⁴⁹ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 12.

¹⁵⁰ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” 1825, t. 4; przedr. w: *Polska krytyka literacka...*, s. 259.

ko znaczenie obrazowe. Mogłyby się śmiesznymi między Bolesławem, Gedyminem, Chmielnickim wydać marionetkami, ale by rozumiały być. Skandynawska zaś mitologia jest całkiem nie znana, zupełnie językowa, nazwiska tyle są w niej znaczące, ile rozumiały: najczęściej przedmioty zostały uosobnione lub urzecznione. [...] Tworzy tedy skandynawskiej mitologii pomiędzy rycerzami Polski tak by się snuły, jak jakie zmyły lub potworne zjawiska. Mitologia skandynawska tworzyła poezję z języka, powinna tedy i poezja polska polską mitologię ze swego utworzyć języka¹⁵¹.

Jak rozumieć tę śmiałą propozycję?

Pomysł Lelewela należy prawdopodobnie rozpatrywać w ścisłym związku z przyjętym przez niego rozróżnieniem dwóch typów poezji. Istnieje mianowicie – co autor powtarza za Mochnackim – „poezja sensualizmu” i „poezja idealizmu”. Ta pierwsza sprowadza rzeczywistość do natury cielesnej, postrzeganej w harmonii zmysłów; uwydatnia ikoniczne wartości słowa i z tych wartości wyprowadza sobie właściwy ład estetyczny – pogodne, regularne piękno. Odbiega od realistycznej prawdy, ale i nie sięga w nadzmysłową sferę bytu. Na tym polega klasyczność. Romantyczność natomiast jest przejawem entuzjastycznej uczuciowości i „uduchowionej chrześcijańskiej myśli”; jest symbolicznym wyrazem rzeczywistości transcendentnej, „ziemskie rzeczy wiąże z niebieskimi”. Wierniejszy i wszechstronniejszy od klasycysty w odtwarzaniu realności empirycznych romantyk traktuje słowo zarazem jako znak tego, co nadprzyrodzone; uwydatnia materię intelektualną i spirytualną aurę słowa¹⁵². Wyłania się konieczność usystematyzowanej artykulacji poetyckiej przedmiotów nadzmysłowych, pojęć oderwanych, abstrakcyjnych nazw stanów czy cech. Sprostać temu zadaniu mogłaby mitologia wywiedziona z języka polskiego, czyli kod schematycznych przedstawień obrazowych, symbolicznych lub alegorycznych figur; Leleweł mówi o „uosobnieniu”, „urzecznieniu”, nie wybiegając wyobraźnią poza najprostsze zabiegi metaforyzacyjne. Między jego propozycją a Schległowską ideą nowej mitologii nie zachodzi oczywiście żadne podobieństwo, lecz autor przynajmniej jest świadom, że romantyczny język poetycki wymaga odrębnego ładu wyobrażeń i tropów.

Leleweł wszakże nie zrozumiał intencji, jaka przyświecała Mochnackiemu, gdy proponował mitologię skandynawską. Krytyk bynajmniej nie wnosił, aby w oparciu o *Eddę* nowelizować retorykę poetycką albo ikonografię poezji bohaterskiej. Usiłował wprowadzić nowy styl myślenia o naturze. Północna mitologia stanowi, jego zdaniem, alegorezę natury, spójny system „fizyki poetyckiej” (termin Vikiański) nieporównanej co do piękności i mało jeszcze zużytej przez twórców. W kosmologii sag wyczuwa się nadal pierwotny patos i misterium przyrody; podobnego przeżycia nie dostarcza już skonwencjonalizowana mitologia grecko-rzymska¹⁵³.

Powyższe poglądy zawierają *implicite* pozytywną odpowiedź na pytanie, czy archaiczne wyobrażenia przedstawiają jakąkolwiek wartość z poznawczego punktu widzenia. Jednak Mochnacki, jak wiemy, zarzucił problematykę mitologii. Gdy zaś w książce *O li-*

¹⁵¹ Polska krytyka literacka..., s. 259.

¹⁵² Por. tamże, s. 264-266.

¹⁵³ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 18.

teraturze polskiej w wieku dziewiętnastym omawiał IV część *Dziadów*, przypisał ludowej cudowności funkcję wyłącznie estetyczną. Rozpatrywał ją jako frapującą konwencję fikcyjną, źródło szczególnie absorbującej iluzji, pożywkę romantycznej fantazji¹⁵⁴. Nawet takiej licencji nie był skłonny udzielić ludowości Michał Grabowski. W trzy lata po debiucie Mickiewicza ogłaszał on nieistnienie poezji gminnej we właściwym tego terminu rozumieniu, to znaczy poezji sprzyjającej poprawie obyczajów i moralnej edukacji „niższych klas”¹⁵⁵. Co istotniejsze, krytyk wprost podważał stosowność ludowej stylizacji treści metafizycznych.

Jest pewna strona tajemnicza natury – czytamy w *Uwagach nad balladami Stefana Witwickiego...* – są niepojęte skrytości serca; bywamy nieraz w stanie umysłu, kiedy zagadka istnienia silnie działa na nas, kiedy zatrwożeni czczością natury, która nam się w żalobnej niezmierności odkrywa, chcemy ją zaludnić widmami własnego serca i czujemy się w usposobieniu, że nadprzyrodzone zjawisko zaledwie by nas zdziwić zdołało. Poezja może korzystać z tych słabości duszy, może niekiedy użyć własnej-że imaginacji naszej do osiągnięcia swego zamiaru; lecz wystawiać nam świat niewidomy w gminnych lub płaskich obrazach jest to psuć w samym źródle zaród wszelkiego złudzenia, wszelkiej cudowności, wszelkiej poezji¹⁵⁶.

Można z dużym prawdopodobieństwem określić adres polemiczny: *Romantyczność* Mickiewicza i IV część *Dziadów*. W tych właśnie utworach racje uczucia i metafizyczne roszczenia umysłu wchodzą w przymierze z gminną cudownością. Trudno byłoby uznać ówczesne poglądy Grabowskiego za dojrzałe; krytyk wydaje się pozostawać na razie w obrębie szkoły Brodzińskiego i nie reprezentować w tym gronie udzielnego stanowiska intelektualnego. Mimo wszystko jego rezerwa, więcej, opozycja wobec „uczucia i wiary” pozostaje dość charakterystyczna dla romantycznej krytyki w Polsce. Ludowość nie była dla nikogo – poza Mickiewiczem – dogodnym sojusznikiem w światopoglądowych rozprawach z oświeceniem.

Sami poeci – dowodził po latach Julian Klaczko – „z zupełną świadomością swojej ironii i z prawdziwą jej wystawnością obrabiali balladę; z wyraźnym celem uchylenia od siebie najłżejszego pozoru, jakoby wspólną mieć mogli wiarę, wspólną myśl i wspólne uczucie z tym ludem, którego fikcje, pełne szczerości, poezji, stały się tylko bawidełkami ich dowcipu”¹⁵⁷. Opinia ta wydaje się zbyt surowa. Poeci podchodzą z całą pieczołowitością do folkloru jako nowo poznanej, głęboko autentycznej, rudymen tarnej formy życia narodowego. Są prawdziwie zainteresowani psychologią człowieka żyjącego „blisko natury”. Dysponują jednak nie dość skuteczną konwencją poetycką, by odtworzyć jego rzeczywistość duchową; nie są wystarczająco świadomi własnego punktu światopoglądowego.

¹⁵⁴ Zob. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym...*, s. 110-112.

¹⁵⁵ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad Szkołą Romantyczną w Polsce*, „Astrea” 1825, t. 5, nr 1, s. 52.

¹⁵⁶ Tamże, s. 53.

¹⁵⁷ J. Klaczko, „Leonora” i „Ucieczka”, w: *Zapomniane pisma polskie, 1850-1866*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912, s. 254-256.

wego, by ważyć się na przeciwstawienie oświeceniu gminnego przesądu. Tak jest przynajmniej w okresie wczesnoromantycznej balladomanii. Jeśli w tej sytuacji poeci zawinili przeciw ludowej cudowności, to raczej przez nadużycie jej jako repertuaru chwytów znamienych dla poetyki sensacyjnej czy też frenetycznej. Krytycy dziesięciolecia przedlistopadowego nie korzystali z ludowości, nawet aby manifestować przekonania demokratyczne. Nie wykazywali zainteresowania Mickiewiczowską krytyką rozumu dogmatycznego na gruncie gminnych wierzeń, ponieważ swój spór z oświeceniem prowadzili za pomocą filozofii transcendentalnej.

W obliczu tego wszystkiego zagadnienia ludowości były żywo dyskutowane przez romantyków – zwłaszcza przed ukazaniem się *Sonetów* Mickiewicza – w związku z poszukiwaniem bardziej określonej formuły nowej poezji. Głównym punktem odniesienia dla dyskutantów stały się bez wątpienia pierwsze tomy autora *Romantyczności*, a szczególnie poetyka ballady. Za szczególnie atrakcyjny wzorzec tego gatunku uchodziła wśród wilnian i warszawian, zdaniem Józefa Tretiaka, *Świtezianka*¹⁵⁸. Wskazywałoby to, że młodzi twórcy usilnie poszukiwali kompromisu romantyki balladowej z gustem sentymentalistycznym. Zapewne pod wpływem „sławianizmu” Brodzińskiego w stolicy utrzymywano niejaki dystans do litewskiego prowincjonalizmu i północnej fantastyki. Bliski pod tym względem Grabowskiemu był inny „przychodzień z ruskich kresów”, Bohdan Zaleski. „Nazywając swój talent «historycznym, szczerosłowiańskim», chciał poeta kierunek swej poezji przeciwstawić kierunkowi balladowemu, który do nas z Niemiec przybywał. Ballady miały za podkład wierzenia ludów germańskich, płynące z ich fantazji; on chciał iść śladem dum ukraińskich, które miały tło historyczne, realne, wolne od cudowności”¹⁵⁹. Kością niezgody jest ponownie cudowność.

Tak silne wobec niej uprzedzenia Brodzińskiego miały źródło w dojrzałych poglądach na piękno, godność człowieka oświeconego i narodowość, ale tkwiły korzeniami w zgoła dziecięcym traumatyzmie¹⁶⁰. Jak się zdaje, wyczuwał on intuicyjnie, że romantyczna fantastyka wypływa z niebezpiecznej sfery ludzkich pożądań i spełnia sekretne życzenia wyobraźni¹⁶¹. Wyraźnie lękał się ciemnej strony człowieczeństwa, przekładając ten lęk nad argumentację narodowościową i krytyczno-estetyczną. Sięgającą po środki cudowności twórczość balladową w Polsce uważał za przejaw szkodliwego snobizmu i manii naśladowczej, przedstawiając przy tym w niekorzystnym świetle germańską wy-

¹⁵⁸ Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802-1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego*, Kraków 1911, s. 158.

¹⁵⁹ *Tamże*, s. 223.

¹⁶⁰ „[...] nasłuchiłem się różnych powieści o duchach, zabobonach i czarach, co miało tyle wpływu na moją imaginację, że odtąd puściwszy wodze imaginacji na czarne te kraje jak dziecię sam własnych utworów się lękam” (K. Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości i inne pisma autobiograficzne*, oprac. A. Łucki, Kraków 1928, s. 14-15).

¹⁶¹ Porównaj wyznania Goethego o tworzeniu pierwszej części *Fausta* i ballad zawarte w: J. P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, tłum. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, t. 2, Warszawa 1960, s. 172, 197.

obraźnię, szczególnie skłoną do ponurych i dziwacznych fantasmagorii¹⁶². Krytycznie odniósł się do tych oświadczeń Mickiewicz, pośrednio zaatakowany, dotknięty do żywego zarzutem „nienarodowości”¹⁶³.

Twórca *Romantyczności* i *Lilij* mógł w nie mniejszym stopniu czuć się urażony jako człowiek gminnej wiary i poszukiwacz formy romantycznej. W latach 1822-1826 kilkakrotnie powracał do zagadnień teorii ballady, w pełni świadom, że gatunek ten posiada ugruntowaną w dziejach poezji i niemłą już tradycję badawczą¹⁶⁴. Z rozprawy *O poezji romantycznej*, z przedmowy do Odyńcowego przekładu *Der wilde Jaeger* Bürgera, z korespondencji wyłania się obraz refleksji, którą można by uschematyzować w sposób następujący:

1) Mickiewicz nie tylko podkreśla ludową genezę ballady; kontakt z gminną tradycją uważa za główne źródło żywotności gatunku. Stąd też kluczowym wymogiem stylizacji balladowej jest pozostawanie w obrębie świata wyobrażeń owej tradycji właściwych.

2) Cudowność – poeta nazywa ją też „dziwnością” – byłaby przeto konstytutywnym składnikiem gatunku. Tego Mickiewicz kategorycznie nie stwierdza, lecz wymienia dziwność jako ważniejszą cechę ballady szkockiej (uważanej przez niego prawdopodobnie za modelową); wedle tejże kategorii różnicuje balladę i romans, mniej od cudowności zależny. Wobec faktu, że „ballada brytańska” jest „opiewana tonem melancholijnym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna”¹⁶⁵, godzi się otaczać cudowność aurą surowej podniosłości.

3) Za ważną właściwość gatunku zdaje się Mickiewicz uznawać dialektykę epickości i liryczności; zasadniczo epicki tok narracyjny ma współistnieć z intensywną sugestią nastrojową, wynikającą – jak można się domyślać – z pędu wydarzeń, ekspresyjnych właściwości fantastyki, patosu „skoncentrowanych”, czyli niezłożonych a wyolbrzymionych stanów psychologicznych bohaterów.

4) Jakkolwiek i balladę, i romans uważa Mickiewicz za przynależne do romantycznej poezji gminnej, różna jest sytuacja tych gatunków wobec tradycji sentymentalnej sielanki. Pierwszy z nich wydaje się nierównie od tej tradycji odleglejszy niż drugi. To zróżnicowanie rzutowało poeta nawet na folklor. „Przez śpiewy gminne [...] rozumiemy śpiewy polskie, ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących, mówiących po polsku”¹⁶⁶.

Jeden z podrozdziałów *Kursu poezji* (1823) poświęcił Józef Korzeniowski dumie wykazującej, w jego przekonaniu, ściśle podobieństwo do szkockich i niemieckich bal-

¹⁶² Owa krytyka germańskiej wyobraźni to stały motyw w pismach Brodzińskiego, poczynawszy od rozprawy programowej, zob. *O klasyczności i romantyczności...*, s. 48, 65.

¹⁶³ Mickiewicz zareagował na Brodzińskiego *List do Redaktora „Dziennika Warszawskiego” o pieśniach ludu*, zob. A. Mickiewicz, *List do A. E. Odyńca z dn. 6(18) października 1826*, w: tenże, *Dzieła*, t. 14, Warszawa 1955, s. 278.

¹⁶⁴ Dokładną analizę odnośnych poglądów Mickiewicza przeprowadziła Maria Żmigrodzka, zob. też, *Podstawowe cechy Mickiewiczowskiej ballady* (na prawach rękopisu), Warszawa 1955, s. 3-22. Korzystamy po części z ustaleń autorki.

¹⁶⁵ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej...*, s. 205.

¹⁶⁶ A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*, w: tenże, *Dzieła*, t. 5, s. 231, przypis autora.

lad. Autor, próbujący w tym samym czasie sił na polu tragedii romantycznej (*Mnich*, 1824), dążył tu do bezstronności. W jego wykładzie odbiły się poglądy Sulzerowskie, podtrzymywane też przez Euzebiusza Słowackiego¹⁶⁷; miał również zapewne na uwadze wypowiedzi Brodzińskiego i Mickiewicza. Jego charakterystyka stylu i historii gatunku wykazuje zbieżność z treściami rozprawy *O poezji romantycznej*; zarazem Korzeniowski nie omieszczał zaznaczyć, że polskie dумы, zgodnie z charakterem narodowym i tradycją historyczną, winny być „pogodniejsze” niż pokrewne utwory Anglików i Niemców. Od różnia „wyższe” dумы historyczne, reprezentowane na przykład w poezji Schillera, od dum gminnych. W tych pierwszych nie obowiązuje kategoria cudowności.

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 [...].

W dumach gminnych cudowność najczęściej potrzebna; powstały one z powieści ludu, które dlatego zatrzymały się, rozszerzyły i doszły do nas, że się w nich coś nadzwyczajnego znajdowało. Dумы gminne powinny tę cechę zachować i nie nadto się od źródła swego oddalać¹⁶⁸.

Stanowisko to wielce liberalne. Korzeniowski kładzie nacisk na tę motywację cudowności, która wynika z okoliczności właściwych czasowi i środowisku, ale dopuszcza też fantastyczną ekspresję marzenia, czemu przeciwstawiał się Grabowski.

Wypada przy sposobności zaznaczyć, że Grabowski przynajmniej w jednym przypadku witał z entuzjazmem poetycką ekspozycję gminnych przesądów. Inaczej niż Odyniec, Witwicki i inni balladziści – pisał krytyk w jednym z listów – potraktował ludową fantastykę Goszczyński w *Zamku kaniowskim*. Utworzył na jej podstawie „sceny dramatyczne” na miarę Szekspirowską. Prolog powieści można ocenić na równi z *Sobótką* Goethego¹⁶⁹. Jak się wydaje, jest dla Grabowskiego ważne, aby cudowność stanowiła element szeroko zakrojonego malowidła historycznego, jeden z wielu rysów kolorytu środowiskowego. Pod takim warunkiem fantastyka może tworzyć oprawę fabuły pełnej dramatyzmu i patosu.

Wierność realiom środowiska społecznego, realizm historyczny *avant la lettre* zwykle służyły obrońcom balladowej cudowności za argument koronny. Nim też szermował Antoni Edward Odyniec w przedmowie do pierwszego tomu własnych *Poezji*¹⁷⁰. U twórcy bliskiego bądź co bądź Mickiewiczowi mocno dziwi kategoryczne odżegnywanie się od jakichkolwiek pozaestetycznych funkcji dziwności. Stanowi ona współczynnik fikcji jako iluzji estetycznej, nie budzi zainteresowania poety z filozoficznego punktu widzenia. Jest konwencją rządzoną nie innymi zasadami niż machina cudowna epiki klasycystycznej.

¹⁶⁷ Zob. E. Słowacki, *Prawidła poezji i wymowy wyjęte z dzieł Euzebiusza Słowackiego*, Wilno 1826, s. 242.

¹⁶⁸ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, w: tenże, *Dzieła*, t. 12, Warszawa 1873, s. 65-65.

¹⁶⁹ Zob. J. Treściak, *dz. cyt.*, s. 302-303.

¹⁷⁰ A. E. Odyniec, *Przemowa*, w: tenże, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, s. XVI-XXVII.

Odpowiada na te same postulaty poetyki i wedle podobnych postulatów krytycznych powinna być osądzana. Panuje w balladzie na mocy reguł stylizacji realistycznej.

Odyniec skupia się wyraźnie na epickiej charakterologii ballady. Nic jednak nie wskazuje, aby pojmował osobliwości epiki romantycznej. Redukuje właściwości gatunku do wzorca ogólnorodzajowego, zatem wysuwa na plan pierwszy kryterium jedności. Dotyczy ono akcji oraz kreacji bohatera, z konieczności górującego charakterem i udziałem w wydarzeniach nad pomniejszymi postaciami. Nic innego nie wynika z klasycystycznej teorii epopei. Do nikogo poza Mickiewiczem nie dotarły uwagi Augusta W. Schlegla o „sumarycznej i urywanej” (*summarisch und abgerissen*) narracji balladowej, negującej przyczynowo-skutkowy i teleologiczny ład konstrukcji epopeicznej¹⁷¹. Takiej konkluzji nie wyciągnęli nawet ci teoretycy w Polsce, którzy mieli świadomość epicko-lirycznej dynamiki ballady.

Dyskusje o poezji gminnej należą do pierwszej fazy sporów przełomu romantycznego; tracą aktualność po publikacji *Sonetów krymskich*. Pozycje biegunowe zajmują Brodziński z programem poezji idyllicznej i romantyka balladowa Mickiewicza. Młodzi twórcy znaleźli się w polu oddziaływania obu wzorców; szczególnie pod tym względem znamienny wydaje się ich stosunek do ludowej cudowności. Uważano za sprawę drażliwą możliwość identyfikacji światopoglądowej z gminną wiarą. Skwapliwie pomijano walory nastrojowe fantastyki – grozę, „okropność”: wspomniano zaledwie o „melancholicznym, posępnym” tonie ballady. Nie uwzględniano fragmentaryzmu, swoistości kompozycyjnej gatunku. Żadna jednak z tych kwestii nie uszła uwadze konsekwentnego zwolennika romantycznej poezji gminnej, Mickiewicza, żadnej też nie pominął jej konsekwentny krytyk – Brodziński¹⁷².

3.

Newralgiczną dziedzinę teoretycznej samoświadomości romantyków ujawniła dyskusja, która rozgorzała wokół poezji transcendentalnej. Określam tym terminem antymimetyczną kreacjonistyczną koncepcję poezji; charakterystyczne dla tego typu poglądów jest ujmowanie utworu jako świadectwa uczuciowego zespolenia twórcy z nieskończonym światem spirytualnym, świadectwa pozazmysłowego, apriorycznego poznania tego świata mocą wyobraźni; skutek czego poezja staje się symbolicznym wyrazem rzeczywistości nadnaturalnej, jak empiryczna postać natury jest widzialnym przejawem niedostępnej zmysłom struktury duchowej¹⁷³. Przymiotnik „transcendentalna” oznacza, że najbardziej wpływowe manifestacje poezji kreacjonistycznej na przełomie wieku XVIII

¹⁷¹ Zob. M. Żmigrodzka, *Podstawowe cechy...*, s. 6.

¹⁷² Jedno z ważniejszych pod tym względem wystąpień Brodzińskiego to anonimowy *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1827, nr 71 i 72 (27 i 29 III).

¹⁷³ Zob.: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London 1977, s. 42-46; R. Wellek, *Pojęcie romantyzmu w historii literatury*, tłum. I. Sieradzki, w: R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wyb. i przedm. H. Markiewicz, Warszawa 1979, s. 242.

i XIX miały podstawę filozoficzną w pokantowskim idealizmie (oraz w platonizmie angielskim). Przyjmuję możliwie najelastyczniejszą definicję zjawiska, bowiem w praktyce krytycznoliterackiej sporów przełomu romantycznego w Polsce opisano je zazwyczaj bez surowych rygorów pojęciowych, sam termin zaś w ogóle nie był używany. Największą precyzją teoretyczną wykazał się najgorętszy orędownik poezji kreacyjnej i metafizyki niemieckiej – Maurycy Mochnacki. Jego propozycje, chociaż najdalej idące, będą tu uważane za modelowe.

Sytuację wyjściową naszych rozważań wyznacza ponownie rozprawa Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Między uwagami poświęconymi nowej poezji niemieckiej można tu znaleźć wysoce trafne określenie „metafizyka czucia”, choć w niezbyt szczęśliwym kontekście umieszczone¹⁷⁴, i dłuższe wywody o nieskończoności. Krytyk nie dąży do filozoficznego dookreślenia tego pojęcia, odwołuje się do religijnej intuicji bezmiaru, ogromu, tego, co nieograniczone. To wyrachowana ostrożność: chodzi o uniknięcie jakiejś zahaczającej o metafizykę definicji Absolutu¹⁷⁵. W rezultacie Brodziński oscyluje między „kulturalizacją” a psychologizacją idei nieskończoności; idea ta jawi mu się albo jako kategoria kultury duchowej następująca po mitologii klasycznej jako średniowiecze po antyku, albo też jako właściwa patosowi, podniosłości, kulminacja uczuć. Skromne stąd wynikają inspiracje estetyczne:

[...] przez tę nieskończoność wcale nie rozumiem niedokładności dzieła lub niedopełnienia tego, co rozsądek i prawdziwa sztuka wymagają po nim, ani też pod niepewne wyobrażenia należą niesforne powikłane myśli, niezrozumiałe obrazy. Nasze pojęcie nie wystarcza naszej imaginacji, mowa nie wywoła czucia. Dlatego pod nieskończonością w poezji rozumiem odślonienie pola do wyobrażeń dla duszy albo potrącenie uczucia, to jest: kiedy poeta nie stara się wymownie przeświadczać o stanie czucia, ale obraz tylko jego wystawi, abyśmy je z nim dzielili¹⁷⁶.

Oznacza to w praktyce zastąpienie krasomówstwa pozaretorycznymi środkami sugestii czy też ewokację uczuć podniosłych i wyobrażeń pozostających poza granicami doświadczenia empirycznego.

Brodziński znalazł się doprawdy w trudnym położeniu. Mimo przedsięwziętej ostrożności rzetelnie pragnął odnowy języka poetyckiego. Z drugiej strony nie mógł się zdobyć nawet na obiektywną ocenę, bezstronny opis: romantycznych prób rekonwencji poezji w kierunku bardziej autentycznego zapisu toku przeżycia, rytmu świadomości, egzystencjalnej konkretyzacji sytuacji lirycznej, odrzucenia utartych struktur gramatycznych i zużytego paradygmatu logiczno-pojęciowego czasów oświecenia¹⁷⁷.

¹⁷⁴ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 28-29.

¹⁷⁵ Nieskończoność nie jest u Brodzińskiego absolutem ani niewysławioną tajemnicą, lecz ewokacją uczuć i wyobrażeń przekraczających doświadczenie – konstatuje Stanisław Morawski, zob. tenże, *Polska myśl estetyczna w latach 1795-1963*, „Studia i materiały z dziejów nauki polskiej” 1977, Seria A, z. 14, s. 125. Morawski stwierdza winckelmannowski rodowód estetyki Brodzińskiego, zob. *tamże*, s. 124.

¹⁷⁶ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 30.

¹⁷⁷ Por. C. Zgorzelski, *dz. cyt.*, s. 115-118.

Gdyby nawet krytyk ujrzał konieczność wyboru między „starym rozumem” klasycyzmu a „nowymi wyobrażeniami” romantyków¹⁷⁸, wątpliwe, czy wybierałby z pełnym przekonaniem tę lub inną możliwość. Nie chciał bowiem doprowadzić do rozbratu starego i nowego piękna; „nie wady i nieokrzese [podkr. B. D.] – pisał w jakże charakterystyczny sposób – ale świeżość obrazów nowe budzi wyobrażenia i obyczaje”¹⁷⁹. Utrzymywał, że romantyczność jest pozaformalną ideą artystyczną – „sama przez się bez formy”¹⁸⁰ – a było to twierdzenie, by tak rzec, obosieczne. Romantyczność – nowa sfera uczuć i wyobrażeń poetyckich – nie podlega osądowi z zewnątrz przez heteronomiczne, obce sobie, kategorie uczucia i wyobrażenia. Zostaje w tym punkcie wyzuty z praw zimny rozsądek. Lecz aformalna romantyczność podpada w zupełności pod klasycystyczne normy gramatikalno-językowe i logiczne, byleby nie wchodziła w grę klasycystyczna proveniencja francuskiej. Afirmując wzory wysokiej liryki Schillera i Karpińskiego oraz niemiecko-hellenistyczną wykładnię uniwersalnego ideału estetycznego, mając na pieczy oświecenie narodowe, Brodziński nie uważał swego rozwiązania – poezja narodowa w charakterze, romantyczna w treści i klasycystyczna w formie – za paradoksalne.

Historycznie rzecz biorąc, krytyk był uwikłany w głęboką antynomię. Był zainteresowany reformą poezji, ale operował cząstkową, dalece niewystarczającą w świetle romantycznych ustaleń koncepcją „poetyckości”. Poszukiwał nowych obrazów i wyrażań, a przez to wzbogacenia wartości emotywniej słowa poetyckiego – ale w obrębie tak zrationalizowanej struktury stylistyczno-lingwistycznej, by nie uległy zakłóceniu mimetyczne właściwości języka. Odrzucał więc środki artystyczne, świadczące o dekompozycji świata realnego w procesie doświadczenia czy też przeżycia poetyckiego jako autonomicznego medium poznawczego: a więc taki typ deformacji semantycznej, który wybiega poza ornamentacyjną funkcję topiki stylu, oraz pozorny nieład logiczno-kompozycyjny motywiki. Brodziński, bardziej żywiołowo niż świadomie, stoi już na stanowisku o pozycji antyretorycznej¹⁸¹, ale nie dochodzi do kwestionowania mimetyzmu.

Bardziej zaawansowaną świadomość problemów nowego języka poetyckiego wykazał nauczyciel Mickiewicza Leon Borowski w rozprawie *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy*. Chociaż tekst nosi datę roczną: 1820, autor zdaje się zachowywać wobec sporów o klasycyzm i romantyzm postronne stanowisko historyka i teoretyka wymienionych w tytule zjawisk. Jak wiadomo skądinąd, Borowski deklarował poglądy kompromisowe; możliwość połączenia pierwiastków romantycznego i klasycystycznego rozważał w podobnym duchu co Brodziński¹⁸². Na czym innym jednak polega znaczenie rozprawy, która interesuje nas tu bezpośrednio. Jest znaczący już sam fakt, że autor *Uwag...* nadał wysoką rangę teoretyczną zagadnieniu różnic, jakie

¹⁷⁸ Zob. K. Brodziński, *Myśli o dążeniu polskiej literatury*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 107.

¹⁷⁹ K. Brodziński, *Listy o literaturze*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 128.

¹⁸⁰ K. Brodziński, *O poetycznej literaturze niemieckiej*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 75.

¹⁸¹ „Opozycja antyretoryczna” to termin przyjęty przez Mariana Maciejewskiego, zob. tenże, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 186 i nast. Tam też obszerna analiza zjawiska.

¹⁸² Zob. L. Borowski, *O wpływie obcych wzorów*, w: tenże, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, wyb. i oprac. S. Buśka - Wroński, Warszawa 1972, s. 110.

zachodzą między sztukami: poetycką a oratorską. W następstwie tego uznał za niewłaściwe, że

[...] we wszystkich nowoeuropejskich językach piękność poezji z pięknością wymowy najczęściej bywa brana za jedno. Jasność, dobitność, łatwość, wybór i żywość wyrazu – przymioty, które wespół z harmonią krasomówczą stanowią piękność prozy – czynią zadość i poetyckiemu naszemu smakowi. Pochodzi to stąd, że poezja dzisiejszych europejskich narodów nie ma rzetelnie właściwego sobie języka. Różni się ona od wymowy i prozy celem, który sobie jako sztuka piękna zakłada, stosownymi przedmiotami i widokiem ich idealnym, nie zaś odmiennym językiem¹⁸³.

Borowski otwierał kwestię nowego, nieretorycznego i specyficznego języka poezji, ale rozwiązać jej nie potrafił. O poetyckim marzeniu, o „grze wyobrażeń” mówił w perspektywie psychologii odbioru, przeżycia estetycznego czytelnika. Ciężała na jego świadomości ta sama tradycja teoretyczna, która ukształtowała Euzebiusza Słowackiego. Bo i Słowacki postulował odmienną mowę poetycką od prozy przez oryginalną wykładnię myśli, dobór niepospolitych wyrazów, harmonię brzmieniową – „własność, która poezję do muzyki zbliża”¹⁸⁴. W tym porządku myślenia – zorientowanym w środowisku wileńskim przede wszystkim na inspiracje sulzerowskie¹⁸⁵ – uważano za naczelne przymioty geniuszu poetyckiego wielką wrażliwość emocjonalną i żywą wyobraźnię, cel poezji wiązano z tworzeniem oryginalnych i budzących zadowolenie fikcji – ale wszystko w obrębie estetyki „typu idealnego” i „wybornego smaku”. Na gruncie polskim dopiero w roku 1827 Mochnacki w artykule *O sonetach Adama Mickiewicza* podejmuje próbę dedukcji reguł mowy poetyckiej z ogólnych zasad romantycznej „kreacji”.

Artykułu tego nie poddaję szczegółowej analizie; w tym miejscu pouczające będzie jedynie rozpatrzenie teoretycznych presupozycji autora. Jak ukazano, Borowski odrzucał retoryczny model poezji, a jej wartości ematywne oraz imaginatywne wypowiadał w terminach psychologii odbioru. Na tychże wartościach spoczywa akcent w rozważaniach Mochnackiego. Krytyk rekonstruuje sposób istnienia twórczej wyobraźni i afektów poety, aby te, wyłonione z tekstu, ponownie na tekst rzutować: struktura utworu romantycznego staje się korelatem bądź analogonem struktury czynnościowej wyobraźni i wrażliwości twórcy. Swoiste cechy mowy poetyckiej tkwią w semantyce symbolu, w równoczesnej artykulacji rzeczywistości duchowej twórcy i świata zewnętrznego. Tak można by rozumieć niezbyt wyklarowane pomysły, ciągle jeszcze nieugruntowane – w dwa lata po debiucie – poglądy Mochnackiego¹⁸⁶.

Dyskusje związane bezpośrednio z programową rozprawą Brodzińskiego nie są zbyt konstruktywne co do teorii poetyckiej. Obrońcy nowatora rozważają sprawę wolności od zanadto krępujących – kiedy uważane są za cel, a nie środek prowadzący do celu

¹⁸³ Tamże, s. 83-84.

¹⁸⁴ E. Słowacki, *dz. cyt.*, s. 219.

¹⁸⁵ Jeszcze w roku 1829 przekładano w Wilnie Sulzera, zob. *O sztukach pięknych*, tłumaczenie z Sulcera (sic!) przez T. Eliaszewicza, „Dziennik Wileński” 1829, t. 8, s. 65-87, 129-148.

¹⁸⁶ M. Mochnacki, *O sonetach Adama Mickiewicza*, w: tenże, *Pisma...*, s. 72-81.

– prawideł poezji. Ważniejszy jest zresztą problem romantyczności jako nośnika narodowych cech dzieła¹⁸⁷. Fakt doniosły stanowi wspomniane już utożsamianie romantyzmu z gminnym przesądem i filozoficznym mistycyzmem w wywodach Śniadeckiego. W „Pamiętniku Naukowym”, warszawskim organie krzemieńczan, pojawiają się rozważania *O idei i uczuciu nieskończoności*¹⁸⁸. Nieskończoność jest tu synonimem „świata niewidzialnego”, ideą niemożliwą do wyrażenia w dyskursie bezpośrednim. Może być jedynie uobecniana, zarówno w poezji, jak w muzyce i sztukach plastycznych, środkami sugestii uczuciowej, ewokacji patetycznej. Wśród wypowiedzi wywołanych artykułem Wiktora Heltmana *O poetach i poezji* trafiło się interesujące, szerzej niestety nierozwinięte, określenie poezji jako obrazowej projekcji „schematów” intelektualnych, czyli pojęć nieempirycznych¹⁸⁹.

W roku 1825 dochodzą do głosu romantycy. Pierwszy chronologicznie był Grabowski.

Poezja musi mieć coś czarodziejskiego – pisał w swym artykule – aby się różniła od prozy. Sama jej muzyczna mowa powinna już nam ułatwić przystęp do idealnego świata, w który nas przenosi. Jest ona zarazem muzyką i malarstwem, doskonalsza od obydwóch w pojęciu, bo łącząca je razem, doskonalsza w wykonaniu, bo wydana najmniej zmysłowym organem człowieka, mową. – Nie dość, ażeby poeta opisywał naturę jak malarz lub naśladował jak muzyk; ma on mi nadto tłumaczyć jej cuda jak kochanek i powiernik jej tajemnic. – Wtedy dopiero powiem, że poeta odpowiedział swemu celowi, kiedy obrazem uosobionym swych myśli [podkr. B. D.] zdoła mnie przenieść w stan i usposobienie wewnętrzne, w którym się znajdował¹⁹⁰.

Co to znaczy, że poeta przenosi w „idealny świat”? Prawdopodobnie nie chodzi tu jeszcze o intuicyjny ogląd świata duchowego, lecz o pojęciową idealizację przedmiotów poetycko postrzeganych, tworzenie myślą idealnych wzorców rzeczy. Co oznacza „uosobiony obraz myśli”? Uosobienie w tej konstrukcji należy najpewniej rozumieć jako „upostaciowienie, nadanie kształtu”. Grabowski wydaje się ciągle jeszcze pozostawać w tradycji estetyki „typu idealnego”, lecz w jego sformułowaniach zachodzi wyostrenie retoryczne, tak że pokrewieństwo tych idei z romantyczną wykładnią kreacji staje się niemalże łudzące.

Kategorycznej kwalifikacji najwcześniejszych poglądów Grabowskiego można byłoby dokonać, gdyby krytyk pokusił się o definicję piękna lub przynajmniej przybliżył właściwości romantycznej fikcji poetyckiej. Tego nie uczynił. Dopiero w *Myślach o lite-*

¹⁸⁷ Ważniejsze wystąpienia: 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; H. Kaliński, *Listy o literaturze polskiej*, „Astrea” 1821, t. 1.

¹⁸⁸ Kł... [Kłokocki Stanisław], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 2, s. 3-31.

¹⁸⁹ W. Heltman, *O poetach i poezji*, „Dekada Polska” 1821, t. 1, s. 221 i nast.

¹⁹⁰ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami...*, s. 50-51.

raturze polskiej (1828), mając ku pomocy kilkuletnie wysiłki teoretyczne Mochnackiego, stwierdzał jasno:

Tak więc poeta nie naśladuje [podkr. B. D.] materialnej natury, on tylko przez zmysłowe symbole intelektualne swoje pojęcie wyraża, on jej nie naśladuje, bo wzory jego kreacji są tylko w jego duszy; lecz przywiązany do ziemi częścią fizyczną swojej istoty, on musi dla niej szukać znajomych kształtów, którymi by odziane jego myśli mogły innym komunikować wrażenia według jego intencji¹⁹¹.

To jedna z najczytelniejszych definicji w pismach romantycznego polskiego przełomu.

Ciężar inicjatywy intelektualnej nieodmiennie spoczywał na Mochnackim. W programowej rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* krytyk:

- 1) wywiódł ideę nieskończoności z metafizycznego dualizmu ducha i materii, poezję zaś z entuzjastycznego przeżycia nieskończoności;
- 2) wskazał teoriopoznawczą przesłankę kreacji w „lustrzanej” symetrii umysłu poznającego i poznawanego bytu;
- 3) podał porządek kreacji – zjednoczenie podmiotu z *universum* umożliwia transpozycję „wewnętrznych spirytualnych zjawisk” na zmysłowo uchwytny fenomen empiryczny;
- 4) podkreślił nieprawomocność określania konstytutywnych cech poezji na podstawie danych historyczno-społecznych oraz uzasadnionych mimetyzmem redukcji fikcji poetyckiej¹⁹².

Trzy pierwsze zasady tworzą pozytywne określenie kreacji poetyckiej, ostatnie negatywne – dyferencjonalne i polemiczne, co jest dość istotne, bowiem nie sposób odczytać literalnie odnośnych twierdzeń Mochnackiego.

Nieskończoność jest u Mochnackiego ideą metafizyczno-poetycką, to znaczy dostępną nie tyle przez aplikację metody filozoficznej, ile przez poddanie się natchnieniu uczuciowemu, inspiracji poetyckiej¹⁹³. Nie przypadkiem w artykule *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”* krytyk cytuje – niedokładnie! – te wersy z *Ody do młodości* Mickiewicza:

Młodości podaj mi skrzydła!
A nad martwym wleć światem
W rajska dziedzinę ułudy...¹⁹⁴.

¹⁹¹ M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. 11, s. 112.

¹⁹² Zob. M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 6-12.

¹⁹³ O swoistości romantycznego „świata idealnego” zob. S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Warszawa 1982, s. 84.

¹⁹⁴ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”*, w: tenże, *Pisma...*, s. 63.

„Rajska uluda”, zwłaszcza w zestawieniu z „martwym światem”, to oczywisty paradoks, ponieważ świat idealny jest właśnie pełnią istnienia, prawdy, twórczości, rzeczywistością jako taką. I oto inny paradoks: nieskończoność, ta absolutna rozciągłość, absolutna nieograniczoność, stanowi „wewnętrzny” zarazem porządek bytu. W szczególności nieskończoność to pełnia umysłu, jak ją rozumiał w schellingiańskim, niemieckojęzycznym dziełku Józef Gołuchowski.

Jeśli chcecie doświadczyć jego [umysłu – B. D.] pełni – pisał w *Filozofii w stosunku do życia...* (1821) – zbierzcie rozproszone promienie swego ducha, uwolnijcie się od panowania szczegółu, który was na powierzchni w różne strony pędzi, ożywcie w sobie idee, zatopcie się we własną swą otchłań, tak żebyście się stali podziemnymi w samych sobie; zagłębcie się w ową noc, gdzie gaśnie wszelki szczegół, w ów wewnętrzny chaos, w którym spoczywają zarodki wszechświata, wstrząśnijcie je wszystkie, by się rozwinęły i was wypełniły, poddajcie się władzy swoich własnych pra-sił, tak jak przyroda, ilekroć chce coś wydać, cofa się w siebie i budzi swe pra-siły¹⁹⁵.

Twórcza funkcja umysłu, wyobraźnia poetycka przekłada zjawiska spirytualne, które wszak istnieją „wewnątrz” umysłu, jak i zjawiska natury na zmysłowe obrazy.

Przyjmujemy dla prostoty modelu, a chyba bez grubego uproszczenia, że Mochnacki od początku był na schellingiańskim szlaku estetycznym i w kręgu tej myśli od początku kształtował swe rozumienie kreacji¹⁹⁶. Ukazaliśmy dość skrótowo strukturę logiczną „pozytywnej” definicji kreacji (punkty 1-3), ponieważ chodzi tu o szeroko znane i komentowane cechy romantycznego poglądu na sztukę. Więcej uwagi wymaga punkt 4. W tym zakresie interpretacje badaczy Mochnackiego nie wydają się zadowalające.

W pismach z roku 1825 – *O duchu i źródłach poezji w Polsce* oraz *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną...* – krytyk mówi z naciskiem o negatywnym wpływie stosunków społecznych na wyobraźnię i uczucie. Nie sposób upatrywać w społecznych formach życia genezy poezji, bowiem poezja jest historycznie wcześniejsza¹⁹⁷. Fikcja poetycka nie jest ze swej natury odzwierciedleniem historycznych realiów społeczeństwa; nawet pod „szumnym hasłem poprawy obyczajów” nie godzi się kazić wizji poetyckiej obrazami „wytwornego, ale raczej skażonego wieku” dworów i salonów¹⁹⁸. Należy uczestniczyć w rzeczywistości, jaką zrodził czas – powtarza Mochnacki za Schillerem – ale nie ulegać

¹⁹⁵ J. Gołuchowski, *Filozofia i życie* (tyt. oryginału: *Die Philosophie in ihrem Verhältnisse zum Leben ganzer Völker und einzelner Menschen*), tłum. P. Chmielowski, red. H. Struve, Warszawa 1903, s. 104.

¹⁹⁶ Rolę inspiracji schillerowskich w pierwszym trzyleciu działalności Mochnackiego przecenił Piotr Bańkowski, zob. tenże, *Maurycy Mochnacki jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego*, Kraków 1913. Dopiero w *Myślach o literaturze polskiej* miał się jakoby zaznaczyć „zwrot w estetycznych poglądach ku Schellingowi” (tamże, s. 71 i nast.). O inspiracjach Schellinga zob. K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975, s. 62 i 237-262.

¹⁹⁷ Zob. M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 9, 11.

¹⁹⁸ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną...*, s. 62.

dyktatowi czasu¹⁹⁹. Czy to wszystko oznacza, że autor rozumuje tylko kategoriami utopii estetycznej Schillera? Czy uprawia romantyczny eudajmonizm estetyczny, eskapizm, kwietyzm²⁰⁰?

Istnieje w tej dziedzinie rozważań Mochnackiego szeroki wachlarz motywów, tyle że mało jeszcze wyklarowanych, spoczywających niejako w „pierwotnym chaosie” teoretycznym. Jedną z przyczyn tego zaciemnienia myśli może być uwikłanie polemicznej krytyki. Występuje on przeciw fałszywym, jego zdaniem, koncepcjom estetycznym i przeciw polskiemu klasycyzmowi od czasów Stanisława Augusta. Poezji tej zarzuca „Świątokradzki związek [...] z duchem wieku, powinowactwo czucia i imaginacji ze stosunkami towarzyskimi, zależność natchnień i twórczego zapału od pospolitego rozsądku i zbyt prozaicznej rzeczywistości [...]”²⁰¹. Za tą krytyką kryłaby się teza, być może w Brodzińskiego wymierzona, że historyczne względy, społeczne realia nie mogą służyć za podstawę orzekania o konstytutywnych cechach poezji. Toteż niepodobna określić charakteru poezji narodowej, wychodząc od charakteru narodowego jako przyczyny sprawczej. Mochnacki rozbija tu logikę podtrzymującą teorię poezji odzwierciedlającej ową charakterologię. Na razie tylko tyle; dojrzałą koncepcję przyniesie synteza *O literaturze polskiej...*

W omawianych przemyśleniach krytyka wykazywanie – mówiąc słowami Gołuchowskiego – „lichoty i czczości życia codziennego”²⁰² przenika się z poszukiwaniem jakiegoś centrum czy ośrodka życia w głębokim, podstawowym znaczeniu tego słowa. W końcowych fragmentach pierwszego artykułu Mochnacki stosuje kryteria różnicujące poezję klasyczną i romantyczną. „Pierwsza jest pomysłem zrealizowanym, druga rzeczywistością uduchowioną. Myśl jest ojczyzną tej ostatniej. Możeż żyć gdzie indziej, jeżeli nie w myśli? Czymże jest dla nas rzeczywistość?”²⁰³. Młodzieńczy Mochnacki, podobnie jak dojrzały, wydaje się, mimo wszystkich pozorów, nie mieć nic wspólnego z egotycznym estetyzmem. Nicując empiryczny porządek społeczeństwa, walczy z dyktaturą czasu, to znaczy „czasowych”, konformistycznych mniemań, ustanowień przeciwnych rozwojowi; odrzuca postawę „nic nadto”. Już w pierwszych jego pismach tkwi związek późniejszych idei kreowania czasu mocą woli²⁰⁴.

Trudno byłoby utrzymywać, że o przedstawionych motywach myślowych przesądziły inspiracje schillerowskie. Schiller jest cytowany obszernie w polemicznej rozprawie ze Śniadeckim, ale wybór został dokonany bodaj czy nie ze względów taktycznych. Chodziło o autorytet respektowany nawet przez tych, którzy skądinąd przeciwstawiali się „metafizycznej egzaltacji” romantyków. Mochnacki zręcznie wykorzystał precedens zbieżności intelektualnej schilleryzmu i romantyzmu, lecz naczelných postulatów antropologicznych, estetycznych, moralnych autora *Listów o estetycznym wychowaniu człowie-*

¹⁹⁹ Zob. *tamże*, s. 67.

²⁰⁰ Ostrożnie pozytywnej odpowiedzi na te pytania udziela S. Pieróg, *dz. cyt.*, s. 66.

²⁰¹ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną...*, s. 68.

²⁰² J. Gołuchowski, *dz. cyt.*, s. 110-114.

²⁰³ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, s. 46.

²⁰⁴ Zob. M. Mochnacki, *Czas teraźniejszy*, w: *tenże, Pisma...*, s. 493-498.

ka wszakże nie rozwijał szerzej. Jak można sądzić, bardziej charakterystyczne – by nie rzec: bardziej szczerze – argumenty wysuwał krytyk w pierwszym artykule.

Wpływ stosunków towarzyskich na imaginację i czucie, ochraniając wewnętrzne do nie-skończoności dążenie, zmniejszając w sercu naszym potrzebę wdzięków, których ona sama twórczynią być może, dał początek sztuce i ukształcenie człowieka powierzył tej kapłance piękności. – Lecz sztuka, ów starożytny dar wytwornej cywilizacji Egipcjan i Greków, ów fałszywy wizerunek piękniejszej natury, zbyt słabe echo odwiecznej harmonii, czyliż zdoła rozwiązać zagadkę świata i człowieka? zdołał uśmierzyć nawałnicę uczuć i myśli, dręczonych tajemnicą przyszłego bytu? jej forma, będąca dziełem ślepego mechanizmu i przyczyn zewnętrznych, żadnego powinowactwa z naturą rzeczy nie mających, zdołał zastąpić brak organicznego kształtu, który wypływa z wewnętrznych części, wynika z żywotnego składu, i z bytem rzeczy współczesny biorą początek, rozwijając nasiona i zarody, coraz piękniejszym, coraz doskonalszym się staje:²⁰⁵.

Następują dalej w tym fragmencie – jednym z najważniejszych w rozprawie, wprowadzającym do głównej definicji „prawdziwej poezji” – rozważania o naturze jako wizerunku ludzkiego umysłu i o łańcuchu przyrody. Czyż trzeba uzasadniać szczegółowo schellingiański rodowód tego myślenia?

Już w przytoczonym wyżej fragmencie Mochnecki nawiązywał do współistnienia kreacji poetyckiej i kreacji natury, a więc do „mimetyzmu” w sensie schellingiańskim. Wolał przy tym unikać słowa „naśladowanie” być może dlatego, że równocześnie zwalczał różnymi sposobami mimetyzm tak pojmowany zwolennicy doktryny francuskiej i estetyki typu idealnego; w okresie wstępnym łatwo było o nieporozumienia. Hasło naśladowania staje się dogodnym narzędziem eksplikacji w *Myślach o literaturze polskiej* (1828). Z jego wsparciem tłumaczy autor odrębność estetyki swoiście romantycznej. Rozprawy tej nie uważamy za przełomową, a jedynie za nierównie dojrzałą i bogatszą od poprzednich. Do zagadnień kluczowych dla rozprawy należą: natchnienie jako geneza kreacji poetyckiej; zasada tej kreacji jako naśladowanie natury tworzącej; definicja piękna; program „estetyki filozoficznej”. Pominiemy kwestię ostatnią, nieistotną w niniejszych rozważaniach.

W pierwszym z artykułów programowych Mochnecki pisał o stapianiu się w porwie natchnienia indywidualności poety z wszechnością, *universum*²⁰⁶; teraz rozwija całą teorię natchnienia, które stawia wyraźnie u początku poetyckiej kreacji. Inspirację należy rozważać na dwóch poziomach. Jest ona najpierw schellingiańskim „oglądem intelektualnym”, organem pozaświadomego postrzegania jako konstruowania przedmiotu na mocy generalnej identyczności idei i rzeczy. Wszelako, po drugie, swoisty „ogląd estetyczny – mówiąc słowami Schellinga – jest tylko uprzedmiotowionym oglądem intelektualnym”²⁰⁷; zachodzi więc konieczność przedstawienia tego zjawiska w sposób wła-

²⁰⁵ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach...*, s. 9.

²⁰⁶ *Tamże*, s. 7.

²⁰⁷ F. W. J. Schelling, *System idealizmu transcendentального*, tłum., wstępem, przypisami i skorowidzami opatrzyła K. Krzemieniowa, tekst oprac. M. J. Siemek, Warszawa 1979, s. 367.

ściwy procesowi kreacji poetyckiej. Mochnacki bardziej każe się domyślać niż stwierdza bezpośrednio, że natchnienie stanowi pewną ukierunkowaną energię uczuciową, która ożywia wyobraźnię twórczą. Natchnienie to uogólniona formuła władz kreacyjnych poety. Jest ono przy tym tożsame z twórczym procesem natury, ponieważ – zasadniczy argument – „same siebie nie pojmuje”. Podobnie jak natura – rozumuje krytyk – wciela idee, nadaje formy istotom rzeczy, tak i natchnienie poetyckie „od razu duszę stwarza z ciałem; niewidomą istotę rzeczy z nią samą kojarzy; myśl wiąże z formą. [...] Myśl jest zasadą, a natchnienie najogólniejszym początkiem sztuk pięknych”²⁰⁸.

Istota piękna spoczywa w istocie rzeczy, czyli w myśli. Dla Schellinga piękno było bytem-absolutem, ale w tej koncepcji wyczuwa się wyobrażenie bytu jako całości statycznej, nieruchomej i dopełnionej, co jest niekonsekwentne wobec dynamicznego, procesualnego ujmowania natury i „genetycznego widzenia spraw sztuki”²⁰⁹. Mochnacki zarówno w *Myślach o literaturze polskiej*, jak i w artykule o *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego, akcentuje identyczność piękna i życia w jego porządku przyczynowo-sprawczym, to jest życia w perspektywie ruchu²¹⁰. Innymi słowy, ruch jest według krytyka „myślą”, ideą życia. Dość prawdopodobne, że ten aspekt teoretycznej samodzielności zawdzięczał Mochnacki osobistej wrażliwości estetycznej. Pociągała go, jak można wnosić z rozproszonych sformułowań, tyleż „eteryczna” nieuchwytność, co ciemna tajemniczość, pełna grozy wielkość, „hieroglificzne” zawikłanie, „rubinowa” szczątkowość, anarchia, pęd i dramatyzm²¹¹. Jest zrozumiałe, że nie racje własnego gustu motywowały romantyka do wystąpień przeciwko idyllizmowi Brodzińskiego. Walka z poezją „czystych i łagodnych uczuć” w imię poezji „burzy i rozstrojenia” była wszak obroną artystycznej ekspresji tego, co witalne, żywotne i dynamiczne; była też obroną romantycznego entuzjasty przed powagą człowieka rozsądnego i metafizyki przed zakusami tak zwanej zdrowej filozofii.

Brodziński uznawał za jedynie miarodajny Schillerowski wzór człowieczeństwa i wzorzec prawdziwego geniusza²¹². W jednym i drugim przypadku podtrzymywał niemiecki poeta wymóg równowagi między pierwiastkiem racjonalnym a emocjonalnym. Obowiązuje ten postulat – powiedział polski idyllista – zarówno geniusza czynu, człowieka dzielnego odwagą i cnotą, jak i geniusza umysłu. Entuzjazm, dar inspiracji i usposobienie do rzeczy wzniosłych przysługuje prawemu geniuszowi;

zowiemy najpowszechniej egzaltantem człowieka, który rzadko naturalnym okiem patrzy na rzeczy, ale zawsze przez szkło ulubionego koloru albo przez takie, które je zdrabnia, powiększa, krzywo lub opacznie wystawia; człowieka, którym rządzi imaginacja, który prze-

²⁰⁸ M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej*, w: tenże, *Pisma...*, s. 148; zob. też s. 138-141.

²⁰⁹ K. Krzemień-Ojak, *dz. cyt.*, s. 216.

²¹⁰ Zob.: M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej...*, s. 128-129; tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, w: tenże, *Pisma...*, s. 185.

²¹¹ Gust Schellinga natomiast określili niemieckie zainteresowania greckim antykiem, zob. K. Krzemieniowa, *Wstęp*, w: F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983, s. XXXII-XXXV.

²¹² Brodziński był czytelnikiem *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* Schillera i tłumaczem jego wiersza zatytułowanego *Geniusz*.

to w uczuciach przesadza, na ich karb dziwaczności popelnia, złe sobie i ludziom zrzęda, a przynajmniej unudza. Takim służą przymiotniki: urojony, obłądny, próżniaczy, dziwaczny, fantastyczny *etc.* Takie naganne są w człowieku i w utworach poetycznych, są zgubą czerstwych uczuć, cnót towarzyskich, rozsądku i smaku²¹³.

W tej definicji egzaltacji i „zgorzalsstwa” zawarł też Brodziński opis postawy mniemanej genialności i streścił zarzuty przeciw ludziom tak rozumiejącym o sobie. Ironizował roszczenia metafizyczne, potępił swobody wyobraźni, żądę oryginalności i sensacji poetyckiej. Obszerną analizę poświęcił emocjonalizmowi Burzy i Naporu oraz Byrona. W tym ostatnim widział godnego uznania krytyka wieku egoizmu i dogmatyzmu, ale też człowieka opętanego duchem buntu i zmarłego przedwcześnie: zanim doszedł do ładu ze swymi namiętnościami, zanim uporządkował wartości²¹⁴.

W doskonale zorganizowanych wywodach Brodziński dał świadectwo pełnego rozumienia romantycznie „genialnego poglądu na świat”²¹⁵ i pozaliterackich, politycznych motywów jego manifestowania wśród polskiej młodzieży. Artykuł stanowił precyzyjną analizę, z krytycznego oczywiście stanowiska, klimatu duchowego ukształtowanego pod wpływem poezji Mickiewicza i publicystyki Mochnackiego. Ten ostatni, jeśli to on był autorem odnośnego artykułu w „Gazecie Polskiej”²¹⁶ – replikował już na rozprawę o Karpińskim w roku 1827. Bronił namiętności, podkreślając ich pozytywną funkcję w życiu moralnym człowieka; widział w nich jeden z naturalnych i niezbywalnych przejawów życia indywidualnego i zbiorowego. W ostatnich przeciw Brodzińskiemu wystąpieniach – mając na uwadze rozprawę *O krytyce i O egzaltacji i entuzjazmie* – argumentacja estetyczna odgrywa nierównie większą rolę. Z dużą dozą pewności siebie Mochnacki zbija „estetyczny empiryzm” przeciwnika i ogłasza za miniony czas „zniewieściałego sielstwa”²¹⁷.

Zwalczany empiryzm traktował piękno w związku z formą artystyczną. W estetyce spekulatywnej romantyka

Piękność jest istotą; forma tylko określeniem, granicą tej istoty. Piękność jest sferą; forma tylko obwodem tej sfery. Piękność ma być rzeczywisty, bezwzględny, bezwarunkowy. Jest to absolutum w estetyce. Jest to tchnienie i wyraz bezprzestannie objawiającego się w materii niewidomego ducha. A przeto dzieło martwe, chociaż z najpiękniejszych form złożone, nie jest piękne²¹⁸.

²¹³ K. Brodziński, *O egzaltacji i entuzjazmie*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 163.

²¹⁴ Zob. *tamże*, s. 172-183.

²¹⁵ „Genialny pogląd na świat” to termin przyjęty przez Józefa Gołuchowskiego, zob. J. Gołuchowski, *dz. cyt.*, s. 88. Brodziński zwalczał już wcześniej ideologię „genialności”, ironizując w Artykule nadesłanym z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych na marginesie artykułu AWZ, *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” 1827, nr 58-59.

²¹⁶ Zob. „...”, *Czy obudzanie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynym poezji dążeniem?*, „Gazeta Polska” 1827, nr 160-161.

²¹⁷ Zob. M. Mochnacki, *Pisma rozmaite Kazimierza Brodzińskiego oraz O krytyce i sielstwie*, w: tenże, *Pisma...*, s. 244-262.

²¹⁸ M. Mochnacki, *Mysli o literaturze polskiej...*, s. 129.

Zagadnienia formy miały istotnie dla Mochnackiego znaczenie zupełnie marginesowe. Do Schległów po odpowiednie wzory nie sięgnął. Największy z tego tytułu brak stanowi nieobecność refleksji o symbolu i symbolizmie. W recenzji *Sonetów krymskich* są mu te kategorie wprost niezbędne, ale jeśli do nich dochodzi, to w sposób intuicyjny. W końcowych fragmentach *Myśli o literaturze polskiej* uchwytą wydaje się świadomość autora, że kreację, jak ją opisano, wypowiada poetyka wyrazu²¹⁹.

Jak można sądzić, problematyka formy zaznaczyła się najwyraźniej w propozycji typologicznej Mochnackiego. Przedstawienie „liryczności” i „plastyczności”, subiektywności i przedmiotowości zostało wprawdzie przeprowadzone z punktu widzenia różnych metod kreacji, różnych postaw oraz zamiarów twórczych przejawianych przez poetów. Ostatecznie jednak rzecz sprowadza się do problemu kształtowania tworzywa. Pominąwszy fakt, że cała dziedzina sztuki podlega, zdaniem autora, dualizmowi subiektywności i obiektywności, spróbujmy ustalić to, co dotyczy poezji. Tu rzecz sprowadzała się prawdopodobnie do biegunowego rozkładu typów rodzajowych. Po jednej stronie można ustawić gatunki liryczne, a wśród nich na przykład fantazję, medytację – oraz poemat dramatyczny, jakim jest IV część *Dziadów*. Po drugiej stronie tyleż poemat epicki, co tragedię. Liryczność oponuje z plastycznością jako uogólnienie „sposobów przedstawienia” dominujących w epice i dramacie. Nie leżało z pewnością w zamiarach Mochnackiego popieranie normatywizmu; ściśle biorąc wymienione typy rodzajowe, należy uważać raczej za idealizacje orientujące wyobraźnię teoretyczną krytyka²²⁰. Że jednak oddziaływały przemożnie tradycyjne wyobrażenia genologiczne, świadczy choćby krytyka *Konrada Wallenroda*²²¹. Nie zmienia to faktu, że krytyk generalnie akceptował romantyczną praktykę „mieszania gatunków” oraz że zamierzał – co należy z naciskiem podkreślić – nadać rozległy sens teoretyczny własnej typologii, na co wskazują takie próby terminologiczne, jak subiektywność – obiektywność, idealizm – realizm, dumanie – rzeczywistość.

Od czasu wydania programowej rozprawy Brodzińskiego żywo dyskutowano w Polsce problem „poezji ideału i entuzjazmu”, wybiegającej w dziedzinę nieskończoności dzięki wysublimowaniu pojęć i uczuć twórcy. Jeśli wziąć pod uwagę tylko krąg nowatorów, sentymentalistów i romantyków, sytuacja polemiczna zaistniała dopiero wraz z pierwszymi wystąpieniami Mochnackiego. Pierwsza kulminacja polemik przypada na rok 1827 w związku z recepcją krytycznoliteracką *Sonetów krymskich*, do zaognienia sporów po raz drugi przyczyniły się *Pisma rozmaite* Brodzińskiego. Sonety Mickiewicza, tak ważne w swoim czasie, zostały przez Mochnackiego pominięte w syntezie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. To by świadczyło, że zainteresowania polskich romantyków przesunęły się – pod wpływem politycznej chwili – wyraźnie w sferę poezji historycznej.

²¹⁹ Zob. *tamże*, s. 148-149. Mochnackiego świadomość symbolu analizuje Krystyna Krzemień-Ojak, zob. K. Krzemień-Ojak, *dz. cyt.*, s. 240.

²²⁰ Zob.: M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski”...*, s. 208-210; tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym...*, s. 106-110.

²²¹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym...*, s. 114-120.

Mówiąc w uproszczeniu, główna linia podziału przebiegała między „poezją ideału” a „poezją transcendentalną”, kreującą, pojętą w duchu schellingianizmu. Zatem w mniemaniu głównych adwersarzy, Brodzińskiego i Mochnackiego, (1) czym innym była nieskończoność: kategorią emocjonalną z jednej strony i metafizyczną (absolutem) z drugiej; (2) czym innym była wyobraźnia: mocą odtwórczą lub kreującą; (3) czym innym uczucie: uszlachetniającym zwrotem duszy do krainy ideałów, w stronę Boga – lub funkcją poznania metafizycznego; (4) inne były przesłanki estetyki: upiększające naśladowanie lub kreujące ucieleśnienie rzeczywistości spirytualnej, idei-myśli; (5) różne były wzorce piękna: uniwersalny ideał estetyczny lub ruch jako atrybut życia; (6) wreszcie odmienne poetyki: emocjonalno-sensualnej harmonii i zwartej konstrukcji lub napięć ekspresyjnych, deformacji czy fantastyki.

W powyższych alternatywach ujęto z grubsza skalę wyborów między „romantycznością” jako późną inkarnacją sentymentalizmu a tożsamym romantyzmem. Opierając się na tradycjach poetyki klasycystycznej, Brodziński zapewniał swemu programowi szerszy zakres teoretyczny i pełniejszy kształt; Mochnacki skupiał się na problematyce ogólnie estetycznej i z trudem, aczkolwiek sukcesywnie, wypracowywał kategorie swej „estetyki praktycznej”. Te braki nie miały zasadniczego znaczenia, bowiem krytyk mógł prowadzić dialog na poziomie podstawowych zasad romantycznego światopoglądu z wybitnymi talentami młodej poezji: z Mickiewiczem, Malczewskim, Goszczyńskim.

4.

Postulat naczelny, jaki wysunął Brodziński w swym manifestie krytycznym, to narodowy charakter poezji. Oznaczało to, że poezja winna odzwierciedlać charakter narodowy zgodnie z wzorami polskiej tradycji historycznej. Opis narodowych przymiotów rozpada się na dwie części według zasady stratyfikacji społecznej. Autor widzi szlachtę jako karne rycerstwo i rządnych gospodarzy, stan ludzi przywiązanych do roli, do ojczyzny i tronu, religijnych bez fanatyzmu. W ludzie polskim – śladem Szymonowica, Zimorowica i innych sielankopisarzy –

widziemy łagodność obyczajów, cierpliwość i miłą wesołość, [...] ich zabobony i obrządki piękniejszymi są niżeli innych północnych narodów, [...] przyszłość w piękniejszej sobie postaci wystawiali, a o strasznych duchach, jakich pełno widzimy w imaginacji germańskich ludów, śladu dostrzec nie można w poezji naszej ani też widzimy śladów zabójstwa i srogości w naszym narodzie, których sobie inne pamięć w pieśniach podają, opiewają tylko wojenne przygody lub rodzinne uczucia²²².

Gdzie indziej definiuje Brodziński patriotyzm i uczucia narodowe.

Miłość ojczyzny [...] oznacza przywiązanie albo do ziemi, albo do osób, z którymi żyjemy, albo do rządu, pod którego tarczą swobód i opieki używamy. Miłość narodowości jest przywiązaniem do zwyczajów i obyczajów, jakieśmy od ojców naszych w młodości powzięli. Nie

²²² K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, s. 48, zob. też s. 37-38.

każdy przecież, kto kocha swe przywileje i wysokie piastuje urzędy, jest dlatego kochającym ojczyznę, tak jak nie każdy, kto trwa w nagannych przesadach i nałogach, rozsądnym jest miłośnikiem narodowości²²³.

Jak kwestia narodowa należy organicznie do systemu myślowego Brodzińskiego, w szczególności do myśli krytycznoliterackiej, tak jego program poezji narodowej wybiega poza literackie implikacje. Należy bowiem rozpatrywać ten program na tle procesu historycznego, w perspektywie rozwoju świadomości narodowej i przemian społeczno-kulturowych. U Brodzińskiego dochodzi do głosu zjawisko, które Marceli Handelsman nazywał „fazą przygotowawczą” tendencji narodowościowych. Pogłębienie wrażliwości uczuciowej, idealizacja ludu i wysublimowany humanitaryzm, utożsamianie ideału narodowego z „ideałem powszechności ogólnoludzkiej” – to są podstawowe cechy owej fazy wstępnej²²⁴.

Dla wieku XVIII znamienny był „patriotyzm państwowy”; identyfikacja z państwem, rozumianym w kategoriach siły i przywileju, poprzedzała identyfikację właściwą wspólnotom narodowym. Narodowość będzie uświadomieniem i głęboką internalizacją więzi zbiorowej w oparciu o wspólny język, religię, kulturę, przeszłość historyczną i, zazwyczaj, wspólne terytorium. Kształtuje się więc na poziomie świadomości zbiorowej, ważną zaś rolę odgrywa tu kultura. Sama przy tym ulega ona przemianom, zyskuje cechy demokratyczne i stopniowo wypełnia całą przestrzeń życia narodowego. „Ludowość staje się punktem wyjścia i istotą tworzącej się kultury. A ta ludowość może wówczas nie być identyczna z ideologią państwową [...]”²²⁵.

Myślenie polskiego „apostoła narodowości”, jak słusznie nazwano Brodzińskiego²²⁶, nie było bynajmniej wolne od antynomii. Sprzeczności te nie są widoczne od pierwszego wejrzenia. Pisarzowi udało się wypracować konkretny projekt kultury ogólnonarodowej dzięki sprowadzeniu do wspólnego mianownika szlacheckiej i ludowej tradycji polskiej kultury. Najpierw – wspólne są psycho- i moralno-charakterologiczne przesłanki obu tradycji, ponieważ szlachta i lud odznaczają się, w opisie Brodzińskiego, podobnymi kwalifikacjami duchowymi, choćby nawet odmiennie przejawianymi ze względów socjo-historycznych. Obie tradycje na równi wytrzymują próbę humanitaryzmu, obu wreszcie podstawą stylową jest starożytna klasyczność.

Te ustalenia służą Brodzińskiemu, gdy podejmuje analizę poezji współczesnej, licząc od czasów Stanisława Augusta²²⁷. Na elitarny klasycyzm patrzy krytyk z perspektywy

²²³ K. Brodziński, *Listy o polskiej literaturze*, w: tenże, *Pisma...*, t. 1, s. 93.

²²⁴ Zob. M. Handelsman, *Rozwój narodowości nowoczesnej*, Warszawa [1973], s. 19.

²²⁵ *Tamże*, s. 10, zob. też s. 5-11.

²²⁶ „[...] zaszczytne miano apostoła idei narodowości w Polsce należy mu się z nie mniejszą, owszem większą sprawiedliwością niż miano poprzednika polskiej poezji romantycznej” (I. Chrzanowski, *Mowa Brodzińskiego „O narodowości Polaków” na tle współczesnej idei patriotycznej*, w: tenże, *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*, Kraków [1918], s. 134).

²²⁷ O „historycznej dwudzielnosci literatury polskiej” w analizach Brodzińskiego zob. S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w I połowie w. XIX*, Warszawa 1969, s. 128-129.

ludowej, toteż skrajnemu konwencjonalizmowi, fałszywemu gestowi, patosowi kultury „polerownej” przeciwstawia naturalność i prostotę. „Poezję ludu”, o czym była tu mowa, ogląda natomiast ze stanowiska hellenistycznego klasycyzmu. Jego hasło „pośredniej drogi” wynika właśnie z tej podwójnej percepcji. Zawartość kompromisowej koncepcji można rozumieć jako postulat połączenia narodowej treści z klasyczną – także historycznie narodową – formą. Treść oznacza tu więcej niż tematykę, bo również obejmuje ton emocjonalny i lokalny koloryt. Taki model poezji – bodaj w celu polemicznym, dla jaśniejszego odróżnienia go od klasycyzmu francuskiej proweniencji – nazywa Brodziński w pewnym miejscu romantycznością.

Romantyczność z nazwiska swojego jest dawną poezją ludów germańskich i łacińskich, sama przez się bez formy, dlatego czerpać z niej, jak Niemcy, nie możemy, bo inny charakter i stosunki były naszego narodu, bo sam nasz język wcale od obudwu jest różny. Ale nazwijmy [...] romantyczność malowaniem uczuć według narodowości, religii i nowych ludzi stosunków, a to niemiłe naszym literatom słowo już u nas wspomniane nie będzie, a pod nazwiskiem narodowości zmieni się w przyjemne uczucie²²⁸.

Oto właśnie sposobność, by rozpatrzyć wspomniane antynomie myśli Brodzińskiego. Myśliciel ugruntowuje narodowość na tradycji, która w jego wykładzie posiada wszelkie zalety *paidei* narodowej, ale nie wiadomo, w jaki sposób miałyby się ona stać fundamentem twórczego rozwoju narodu. Nie należy, jak czytaliśmy, hołdować tradycji fanatycznie, trzeba zważać na realia epoki oświeconej. Brodziński nie odpowiada na pytanie o żywotność historycznych form życia narodowego w horyzoncie nowej cywilizacji. Pozostaje bowiem tradycjonalistą w sferze pojęć społeczno-politycznych. Wyznaje bezkrytyczny fizjokratyzm zarówno w początkach Królestwa Polskiego, jak w okresie przemian gospodarczych Drukckiego-Lubeckiego²²⁹. Wobec aspiracji politycznych nowych kręgów społeczeństwa, wobec zjawisk konspiracji, zajmuje pozycję legalistyczną. Trzeba podkreślić, że czyni to spontanicznie, jako że dziedzinę polityki w swej publicystyce starannie omija. Jednakże dla klasycystów związanych z rządem – co zaświadczył Koźmian²³⁰ – pozostawał legalistą i moderatorem zapalnej młodzieży. Z powyższych przyczyn tradycja staje się u Brodzińskiego kategorią narodową, lecz pozapolityczną, retrospektywnym projektem moralnym i estetycznym. Narodowość zaś – jako postulat wychowawczy i artystyczny – znajduje podłoże w swoistym sentymencie, w nostalgii za przeszłością, a nie w aktywnym doświadczeniu czasu teraźniejszego.

Brodzińskiego ideologia idyllizmu zawiera – obok uniwersalnych ideałów humanitarnych w duchu Schillera – pierwiastek ludowości w sensie handlowym tego

²²⁸ K. Brodziński, *O poetycznej literaturze niemieckiej...*, s. 75-76.

²²⁹ Program Lubeckiego tak charakteryzuje w swej monografii Stanisław Smolka: „Polsce trzeba trzech rzeczy” – oświaty, przemysłu i handlu, to jest zamożności, bogactwa i fabryk broni, zob. tenże, *Polityka Lubeckiego przed powstaniem listopadowym*, t. 1, wstęp R. Kołodziejczyk, Warszawa 1983, s. 231.

²³⁰ Zob. K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, przedm. A. Kopać, wstęp i komentarz J. Willaume, Wrocław 1972, s. 423, 432.

pojęcia. Ponadstanowy wzorzec idylli jako „szczęścia w ograniczeniu”²³¹ wydaje się mieć znamiona demokratyzmu przez to, że zostaje uogólniony na całą kulturę sposób istnienia człowieka „bliskiego natury”; sposób, którego czynniki konstytutywne nie są zawisłe od podziałów społecznych. Trudno nie doceniać moralnych racji pisarza. Jednak nie idzie za nimi decyzja o nieuprzedzonym, ideologicznie nieuwarunkowanym czerpaniu z kultury duchowej ludu, propozycja poznania tej kultury ze stanowiska immanentnego. Jest oczywiście zrozumiałe, że Brodziński – nie inaczej postąpią romantycy – „projektuje określoną narodowość i ludowość jako składnik tworzonej dopiero kultury”²³². Jednakże autor *Wielawa* pomija obecne już w folklorystyce oświeceniowej motywy historycznej odmienności kulturowej ludu od kultury wyższych warstw społeczeństwa i jej archaicznego charakteru, dzięki czemu w folklorze zostały przechowane zamierzchle wyobrażenia i pojęcia oraz informacje o pierwotnych formach życia narodowego²³³. Wzmianki o substracie pogańskim kultury ludowej Brodziński wydaje się czynić z zażenowaniem; jeśli wspomina o antagonizmie kulturowym elit i ludu, to chyba tylko przy okazji polemik z klasycyzmem dogmatycznym. Preferując wdzięk, słodycz, naturalność słowiańskiego folkloru, wyklucza arbitralnie fantastykę, groteskę, grozę – rzekomo nienarodowe przejawy kultury. Operuje ekskluzywnym, zawężonym pojęciem i ludowości, i narodowości.

Idyllizm zdaje się stanowić o istocie programu poezji narodowej Brodzińskiego²³⁴. Kryło się zapewne w tym ujęciu jakieś przekonanie o możliwości kumulatywnego rozwoju polskiej poezji; idylla jest wszak kategorią ponadgatunkową i, by tak powiedzieć, „międzyśrodowiskową”: jest pewną wizją świata i obrazem bytu ludzkiego, które mogą powstać w różnych środowiskach i sektorach przestrzennych życia społecznego.

Im społeczność jest bliższą natury, swobody i prostoty w obyczajach, tym piękniej maluje się w idylli. Ale z postępem społeczności zawsze prawdziwa idylla postępować powinna. Nie sami pasterze żyją z naturą, ale rybołówstwo, dalej rolnictwo, dalej nawet wyższe klasy społeczności bywały i być powinny idylli przedmiotem²³⁵.

Jednakże tę zdolność ekspansji idylli poważnie ogranicza statyczna wykładnia natury, życia emocjonalnego i etycznego człowieka oraz sama koncepcja rzeczywistości wyłączzonej – „szczęście w ograniczeniu” – w której można realizować godziwy sposób istnienia. Poza idylliczną krainą łagodnych i czystych uczuć, powszechnej miłości i dobroci, znalazła się tragiczna kolizja racji i gra namiętności, patos wydarzeń historycznych, porywy religijne i ekspresja cierpienia. W programie poezji narodowej szczególnie dotkliwy był brak form stosownych dla heroicznych treści tradycji i dla patriotycznej pamięci klęsk politycznych.

²³¹ Zob. A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, s. 72-85.

²³² S. Pieróg, *dz. cyt.*, s. 90.

²³³ Już w programie folklorystycznym Kołłątaja pojawia się założenie o ciągłości ustnej tradycji, zob. C. Hernas, *dz. cyt.*, s. 233-234.

²³⁴ Zob. A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki...*, s. 62-63 i rozdz. III, *passim*.

²³⁵ K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym...*, s. 252.

Brodziński rozszerzał swą propozycję na gatunki utrwalone już w polskiej literaturze, elegię i dumę, co nie zmieniało w istotny sposób jego opcji estetycznych. Publicysta „Dekady Polskiej”²³⁶ wykazał, że było to stanowisko w dalszym ciągu nacechowane selektywnością, zwłaszcza z punktu widzenia odbiorców oczekujących poezji patriotycznej. Dla Heltmana spory o klasycyzm i romantyzm były same w sobie rzeczą niegodną wzmianki wobec ogólniejszych problemów, jak moralna użyteczność i funkcja tyrtejska poezji. Wyrażony w artykule *O poetach i poezji* pogląd na odę i tragedię jako gatunki najmocniej mobilizujące świadomość – uczucie i wolę – gatunki przeto najgodniejsze narodowej poezji, wydaje się świadczyć o niezaakceptowaniu postawy estetycznej Brodzińskiego, mimo że bezpośredniej, imiennej polemiki autor nie podjął²³⁷. Przeciw idyllizmowi wystąpił otwarcie Mochnecki; jego wypowiedzi polemiczne będą jedynie epizodami większego przedsięwzięcia. Romantyk poszukiwał od samego początku teoretycznej kontrpropozycji – próbował stworzyć inny, na nowych zasadach oparty, model poezji narodowej.

Jak już wspomnieliśmy, koncepcja poezji odzwierciedlającej charakter narodowy – ukształtowany pod wpływem czynników geoklimatycznych i historycznych – byłaby nie do uzgodnienia z przesłankami metafizycznymi i estetycznymi, za jakimi opowiadał się Mochnecki w pismach z roku 1825. W rozprawie debiutanckiej krytyk ograniczył się do wskazania trzech żywiołów wyobraźni, trzech pierwiastków narodowej poezji oryginalnej. Przeciwwstawienie oryginalności naśladownictwu²³⁸ ma doniosłe znaczenie dla zrozumienia supozycji krytyka odnośnie do filozofii narodu. Jak się rzekło: supozycji, bo wyraźniejszych określeń brak w artykule.

Co oznacza hasło oryginalności? Oryginalne jest to, co elementarne, pierwiastkowe, źródłowe. Myśl Mochneckiego podążała prawdopodobnie za wzorami tych polskich myślicieli, którzy już wcześniej szukali u Schellinga inspiracji do refleksji o państwie i narodzie. Pierwszeństwo należy tu do Szaniawskiego²³⁹; natomiast na kilka lat przed debiutem Mochneckiego w ten oto sposób krytykował Gołuchowski dotychczasowe teorie państwa:

Zjawia się ten naród – czytamy w *Filozofii w stosunku do życia...* – ogołocony ze świeżego kolorytu, jaki mu młodość jego nadała. Nie widać już owej siły wewnętrznej, jaką z ciemni czasów w światło życia wytrysnął; nie widać owej ciągłości, z jaką wzrastał w ciągu stuleci; nie widać owych niezliczonych ukształtowań, jakimi się jego popęd życiowy [oznaczył] [...]. Odjęto mu jego więź wewnętrzną; stał się po prostu kupą jednostek, które swawola wiąże ze sobą zewnętrznie za pomocą bezdusznych pojęć, jakby sznurów. Z prze-

²³⁶ W. Heltman, *dz. cyt.*, s. 49-62.

²³⁷ Samo przemilczenie wciąż dyskutowanej rozprawy Brodzińskiego jest tu wymowne. Heltman krytykował też poezję „Nowego Parnasu”, ale i tę zdawał się łączyć z idyllizmem.

²³⁸ Zob. S. Pieróg, *dz. cyt.*, s. 74-75.

²³⁹ Już Chrzanowski wskazywał, że dziełko Józefa K. Szaniawskiego *O naturze i przeznaczeniu urzędowań w społeczności...*, Warszawa 1808, powstało pod wpływem Schellinga i wzrastającej świadomości indywidualizmów narodowych, zob. I. Chrzanowski, *Idealny urzędnik, w: tenże, Studia i szkice...*, s. 178-182.

różnych celów sklejo no skrzynię – nazwaną państwem – i wpakowano w nią naród [podkr. B. D.]²⁴⁰.

Naród jest zatem nade wszystko potencją duchową, rzeczywistością co do istoty niezmienną, a zarazem historycznie dynamiczną i formalnie różnolitą w sferze „emanacji” czy też konkretyzacji dziejowych. Duch narodowy to genetyczna moc twórcza, zawierająca choćby potencjalnie pierwiastek intelektualny, bowiem tkwi w niej pewien immanentny ład pojęciowy. Duch jest bytowo pierwotny w stosunku do historycznej empirii narodu, jednocześnie zaś stanowi esencję i *telos* narodu w jego historycznym rozwoju, co na płaszczyźnie myślenia politycznego wyznacza alternatywę restauracji i rewolucji²⁴¹. A wreszcie, duch jest gwarantem więzi określających odrębność i indywidualność zbiorowości narodowej.

Jakichkolwiek prekursorów miał Mochnacki, zachował przecież sporą dozę samodzielności od momentu, gdy postawił problem poezji narodowej, aż po finalną formułę „uznania się w swoim jestestwie”²⁴². Ewolucja poglądów krytyka od młodzieńczych rozpraw do książki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* jest w niniejszych rozważaniach interesująca ze względu na odmienne ujęcie podstawowej relacji naród – poezja. Pierwej interesują Mochnackiego początkowe dzieje ducha narodowego: od żywiołowych niejako, kulturowych manifestacji na obszarze późniejszej Korony i Litwy (wierzzenia słowiańskie, północna mitologia) do ukonstytuowania się państwowości polskiej (średniowiecze – czasy Chrobrego). Później krytyk ogarnie ponadto tradycję szlachecką i „czas terażniejszy” polityki. Najpierw zadaniem poezji będzie schodzenie w głąb ducha narodowego, wędrówka ukierunkowana przez „pierwotne” znaki tego ducha; następnie poezja stanie się obiektywizacją takich funkcji umysłu narodowego, jak fantazja i imaginacja. Wpierw poezja ma być narodowa pod względem ducha, to znaczy oryginalna, i „romantyczna” co do formy; Mochnacki w roku 1830 przywiązuje dużą wagę do narodowego kolorytu poezji romantyków, Woronicza, Niemcewicza, Brodzińskiego. Przez wszystkie pisma krytyczne – te, które są ważne ze względu na problem narodowości poezji – przewija się motyw negacji oświeceniowych wypaczeń życia narodowego; pochwycwszy od tezy o „świętokradczym związku” klasycystów z duchem czasu.

Ostateczną koncepcję wypracował Mochnacki z mozółem. Wystąpiły tu trudności dwojakiej natury. Krytyk musiał uświadomić sobie szczegółowo strukturę romantycznej filozofii narodu, przełamując bariery pojęciowe oświeceniowej filozofii narodowości. Była mu też niezbędna teoria „czasu terażniejszego”, jeden z ważniejszych składników jego filozofii politycznej.

²⁴⁰ J. Gołuchowski, *dz. cyt.*, s. 41.

²⁴¹ „Antynomie rewolucji i restauracji” w myśli Mochnackiego rozważa Jerzy Szacki, zob.: tenże, *Ojczyzna, naród, rewolucja. Problematyka narodowa w polskiej myśli szlacheckorewolucyjnej*, Warszawa 1962, s. 212-213; tenże, *Maurycy Mochnacki*, w: *Polska myśl, filozoficzna i społeczna*, t. 1: 1831-1863, red. A. Walicki, Warszawa 1973, s. 22-23.

²⁴² Koncepcja ta stanowi o oryginalności Mochnackiego jako filozofa i reprezentanta myśli społecznej, zob. J. Szacki, *Maurycy Mochnacki...*, s. 21.

Między rokiem 1825 a 1827 w dwóch artykułach poświęconych kwestii tłumaczeń z języków obcych Mochnacki precyzował pojęcie literatury. Stanowi ona „masę wyobrażeń, pomysłów i idei”²⁴³. Jak poezja, synonim poznania transcendentalnego, tak i literatura jest kategorią mentalną, nie zaś empiryczną, to jest sumą pisanych tekstów. Różnica między obydwoma zjawiskami wynika ze specyfiki podmiotu, któremu każde z nich jest przypisane. To pierwsze implikuje podmiot indywidualny, drugie – podmiot zbiorowy. Aby określić właściwości umysłu zbiorowego oraz odmienność jego od innych tego rodzaju umysłów, autor sięga po gotową teorię „charakteru narodowego”. Nastąpiła za tym oświeceniowa wykładnia przyczyn wywołujących charakterologiczne zróżnicowanie narodów; zostały wymienione determinanty historyczne, społeczno-ustrojowe, geoklimatyczne²⁴⁴. Więc: poezja jest obiektywizacją ducha, literatura projekcją charakteru narodowego.

Mochnacki stanął przed poważnym problemem; należało usunąć niespójność światopoglądową, ale i przemyśleć krytycznie wniosek nieuchronnie wynikający, że duch narodowy może objawiać się bezpośrednio w indywidualnym doświadczeniu poetyckim, a czynności duchowe podmiotu narodowego warunkuje charakter – zjawisko, którego relacja do ducha jest wysoce nieokreślona. Mochnacki przełamał ten impas, gdy przemyślał podmiot narodowy w analogii do indywiduum ludzkiego. Rozwiązanie pozornie proste było w istocie wyrazem wielkiej subtelności teoretycznej. I nie tylko dlatego, że myśliciel wykonał operację nieznaną swemu mistrzowi intelektualnemu, Schellingowi. Koncepcja samoświadomej wspólnoty-osoby przedstawia wartość dwojaką ze względu na filozofię i narodu, i człowieka. Otóż,

będąc ukonstytuowany w sferze subiektywności, naród osiąga samowiedzę (uznaje się w swym jestestwie) przez akty obiektywizacji swej subiektywności. W szczególności poznaje swą wewnętrzną istotę za pośrednictwem dzieł kultury umysłowej oraz świadomie obranych form życia społecznego. Mochnacki stoi na stanowisku, że indywidualność narodowa jest wartością. Broni tej wartości nie ze stanowiska etnocentrycznego, lecz uniwersalnego: w formach samowiedzy narodowej przejawia się (a więc dochodzi niejako do samowiedzy) złożona istota człowieczeństwa. Zastąpienie kultury narodowej rzekomo uniwersalnym systemem wzorów („falszywą cywilizacją”) sprawiłoby, że konkretna subiektywność narodowa pozostałaby nie rozpoznana. Pewien aspekt człowieczeństwa pozostałby w stanie utajonym²⁴⁵.

W syntezie *O literaturze narodowej...* literatura nie jest już odbiciem charakteru narodowego, lecz składnikiem cywilizacji rozumianej jako proces twórczego myślenia

²⁴³ M. Mochnacki, *Kilka myśli o wpływie tłumaczeń z obcych języków na literaturę polską*, w: tenże, *Pisma...*, s. 48.

²⁴⁴ M. Mochnacki, *Czy godzi się uważać tłumaczenia z obcych języków za szkodliwe w polskiej literaturze?*, „Gazeta Polska” 1827, nr 320. O przyczynowości geoklimatycznej i determinantach historycznych wzmiankuje też Mochnacki w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym...*, s. 36, lecz w kontekście odbierającym tym motywom rangę teoretyczną.

²⁴⁵ B. Łagowski, *Filozofia polityczna Maurycego Mochnackiego*, Kraków 1981, s. 32.

narodu oraz – co wynika koniecznie z definicji myślenia-kreacji – system idei konstytuujących i dynamizujących życie narodowe²⁴⁶. Duch narodowy objawia się i wyraża przez tę cywilizację.

„Umysł ogólny”, analogiczny do umysłu jednostkowego²⁴⁷, pozostaje u Mochnackiego w centrum procesu literatury. Powstaje taki oto układ funkcji umysłowych: „Imaginacja i fantazja umysłu ogólnego objawia się w dziele oryginalnych tworców poetyckich i kunsztownych. Pamięć w twórcach historycznych. Um i rozum w filozofii, w umiejętności, w oderwanym myśleniu”²⁴⁸. W wywodach Mochnackiego parokrotnie pada akcent na twórczą fantazję, poezja zaś zajmuje miejsce uprzywilejowane w systemie umiejętności narodowych. W przeciwieństwie do filozofii, nauki, a nawet historiografii stała się „dyscypliną” w pełni ukształtowaną, ukończoną, czyli zrealizowaną według jej istotnej zasady. Przekonuje o tym Mochnacki, zarysowując „architekturę idealną w systemie poetyckiej literatury polskiej”. Zasada dynamiczna poezji, tożsama z ideą życia – a więc ruch, gra przeciwieństw – wyraziła się w subiektywno-obiektywnej biegunowości tworców poetyckich w Polsce lat ostatnich. Powstała całość „Z różnych składa się atomów, z różnych pierwiastków – realnego i idealnego, snycerskiego i muzycznego. Tło jej różnowzorowe, różnobarwne”²⁴⁹.

Dzięki poezji wyszedł na jaw fenomen uznania się narodu w jestestwie. Jest to moment krytyczny, niejako przełom epok; odtąd autonomiczny podmiot narodowy może istnieć dla siebie i działać we własnym imieniu. Refleksyjna bowiem świadomość współistnieje w umyśle ogólnym ze świadomością wolicjonalną. Nie przypadkiem Mochnacki przypominał w książce ogłoszony niewiele wcześniej artykuł *Czas terażniejszy*²⁵⁰. Czas jest ruchomą granicą między tym, co było, a tym, co może być: wyobrażenie terażniejszości jest prowokacją wobec woli i metaforą zmiany. Teraźniejszość odgranicza spetryfikowaną, ustaloną przeszłość od przyszłości, która mieści w sobie wiele możliwych scenariuszy czynu. Teraźniejszość odgranicza gotowe od potencjalnego. Jej wyobrażenie to przejaw dysonansu świadomości zdolnej rozważać tyleż empiryczne dane, co czyste projekty wyobraźni i woli.

Gdy czas jako taki jest podłożem ruchu świadomości, czas terażniejszy wnosi do tejże świadomości pierwiastek antagonistyczny. Epistemologiczny rozdzźwięk między „było” a „może być”, rzutowany na realia życia zbiorowego, unaocznia problem politycznego wyzwolenia woli. Pobudzać świadomość wolicjonalną oznacza wmawiać czasowi, jaki być powinien. Rozporządzać czasem oznacza świadomie stanowić o sobie.

Uznać się w swym jestestwie to uznać, że pora samemu stwarzać swój los historyczny. [...] Mówiąc inaczej, znaczy to tyle, że naród polski zdobywając świadomość musi jednocześnie sobie uświadomić, że jego «jestestwo», jego byt jest niepewny, że między jego bytem kulturowym a bytem politycznym nie ma odpowiedniości. Jest raczej drastyczny kon-

²⁴⁶ Por. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym...*, s. 39-40.

²⁴⁷ Zob. *tamże*, s. 45.

²⁴⁸ *Tamże*, s. 136, por. też s. 43-45.

²⁴⁹ *Tamże*, s. 133.

²⁵⁰ *Tamże*, s. 7.

flikt. W czasie terazniejszym odsłania się paradoksalność statusu historycznego Polski: naród uznaje się w swym jestestwie akurat wtedy, gdy jestestwo to wydaje się bezpowrotnie stracone²⁵¹.

W tych warunkach związek poezji z czasem nie jest już bynajmniej „świętokradzki”, lecz konieczny i nieuchronny. Poezja umieszczona w porządku umysłu ogólnego stanowi pierwiastek vitalny żyjącej świadomości. Panujący w utworach koloryt rodziemy to konkretyzacja obrazowa autentycznej cywilizacji narodowej, w której spełnia się ciągłość historycznej tradycji, bieżącego czasu polityki i przyszłej autonomicznej Polski. A wreszcie poezja jest twórczynią etosu patriotycznego i może być narzędziem wezwania tyrtejskiego ze względu na swój vitalny charakter, dynamiczną ewokację świata, promieniowanie energiami emocjonalnymi. Pojmowana w koniecznym związku z duchem czasu stanowi idealny – w znaczeniu idei-myśli – biegun czynu; widziany w ogólności jako jeden z kluczowych motywów teorii uznania się w jestestwie, stanowi pełny wyraz życia narodowego. Jako świadectwo władz umysłu ogólnego, fantazji i imaginacji, jest przejawem narodowego geniuszu.

Myśl Mochnackiego wydaje się reprezentować drugą fazę dążeń narodowościowych. Jak konstatuje Handelsman, naród pierwotnie określa się przez więź, poszukuje formuły wspólnotowej, następnie podejmuje staranie o samodzielność polityczną²⁵². Nie oznacza to, że romantyk Mochnacki jest po prostu sukcesorem idyllisty Brodzińskiego. Problematyka więzi zostaje przemyślana od podstaw i prowadzi do koncepcji podmiotu narodowego, wyposażonego w umysł ogólny. Zachodzi stopniowo eliminacja charakteru narodowego jako podstawy kultury – na rzecz twórczego ducha narodu. Rozważając możliwości odbudowy kultury polskiej, romantyk kieruje się, wraz z Brodzińskim, ideą rewindykacji, przywrócenia stanu minionego; ideą wyrażającą aspiracje niepodległościowe. Romantyk nie wypracował oryginalnego poglądu na ludowość w sensie zjawiska literackiego ważnego dla poetyki prądu. Tracił tym samym jakąś możliwość artykulacji demokratycznych przekonań. Nie należy jednak zapomnieć, że demokratyzm Mochnackiego „był głęboki, wcielony w sam sposób percypowania faktów społecznych”²⁵³. Wybór między legalizmem a konspiracją miałby tu szczególną wymowę.

5.

Dyskusje wokół poezji gminnej zrodziły się z praktyki twórczej Mickiewicza i jego naśladowców; pierwsze manifestacje romantycznej ludowości wywołały refleksję o tematyczno-poznawczych i estetycznych implikacjach nowej propozycji.

Koncepcję „poezji transcendentalnej” zgłosił Mochnacki w opozycji do „poezji ideału” Brodzińskiego. W myśli romantyka znalazły wyraz kluczowe założenia metafizyczne i treści estetyki spekulatywnej romantyzmu.

²⁵¹ S. Pieróg, *dz. cyt.*, s. 171.

²⁵² Zob. M. Handelsman, *dz. cyt.*, s. 15.

²⁵³ B. Łagowski, *dz. cyt.*, s. 182.

Zgłoszone przez Brodzińskiego i Mochnackiego postulaty poezji narodowej, rozległe konstrukcje teoretyczne, zawierają kwestie poetyki i estetyki, lecz akcent pada na sprawy tradycji, światopoglądowych podstaw kultury narodowej, porządku stylowego tejże kultury, a nawet społecznego i politycznego bytu narodowej wspólnoty.

Spory o poezję gminną i poezję transcendentalną przynosiły różne odpowiedzi na pytanie: jak stworzyć poezję romantyczną? Trzeci krąg polemik – o którym być może należałoby stwierdzić, że mieścił w sobie dwa pozostałe – dotyczył kwestii: jakiej poezji potrzebują Polacy. W zależności od celów natury poznawczej, programo-twórczej, pragmatycznej krytycy obierali określony sposób argumentacji i decydowali się na takie a nie inne ujęcie problemu. Powyższe względy przesądziły o sposobie dyferencjacji i prezentacji materii krytycznoliterackiej okresu przełomu w niniejszym opracowaniu.

Przedstawiono wycinkowy obraz sporów przełomu, ograniczając się do ukazania konkurencji dwóch żywotnych i stale rozwijanych przez twórców programów poezji. W następstwie tego założenia wyostrzono, nieraz znacznie, zasadnicze różnice zachodzące między obydwoma. Wydaje się, że przeprowadzenie wyrazistej linii podziałów jest i łatwiejsze, i być może bardziej uzasadnione w sferze refleksji teoretycznej niż w sferze praktyki poetyckiej okresu.

Zbyt kategoriyczna schematyzacja nie jest możliwa także i w tej sytuacji, gdy z planu krytyki postulatycznej przechodzimy na plan krytyki towarzyszącej dziełom i dzieła interpretującej.



II. REGIONY

Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław

1.

Fakt, że romantyzm nie posiada w linii prostej rodowodu puławskiego, zakrawa na wielki paradoks w dziejach naszej literatury. Co prawda w dobie przełomu romantycznego (1817-1830) dwór Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej nie był stałą siedzibą środowiska literackiego, Puławy pozostawały jednak świątynią kultury narodowej i toposem literatury patriotycznej oraz wielką tradycją nieklasycystycznej literatury oświeceniowej, zanurzonej w nowoczesnej kulturze estetycznej, architektoniczno-ogrodowej, muzealniczej. Sama księżna, mimo podeszłego wieku, była wyjątkowo czynna na polu piśmiennictwa; jej nowe manuskrypty trafiały na ogół do szuflady, ale opublikowane w latach 1818-1821, *Pielgrzym w Dobromilu* odbił się głośnym echem w środowiskach literackich, uniwersyteckich, patriotycznych. Utalentowani literacko młodzie Czartoryscy, Maria Anna i Adam Jerzy, na wzór rodziców oddani działalności obywatelskiej i wielce czynni w środowiskach intelektualno-artystycznych, obejmowali swymi wpływami instytucje kulturalno-oświatowe Warszawy, Wilna, Krzemieńca, pośrednio i Lwowa, a zatem wszystkich ważniejszych ośrodków fermentu estetycznego w Polsce. Wielopokoleniowa konstelacja twórców puławskich – żyjących i zmarłych, tworzących nadal i tych już niesięgających po bardon – świeciła przykładami szczęśliwego łączenia kulturalnej rodzimoci o różnych obliczach z otwartością na przemiany europejskiej wrażliwości i umysłowości. Puławy stanowiły wspólny mianownik dla twórczości najwyższej szacowanych przez młodzież pisarzy autorytatywnych, tj. Karpińskiego, Woronicza i Niemcewicza, a dla nowych talentów miały nieodmiennie aktualną i zróżnicowaną wewnątrznie ofertę programową.

Puszczając wodze fantazji, można imaginować sobie puławski romantyzm jako zupełnie odmienny od zaistniałego realnie, przedlistopadowego romantyzmu mickiewiczowskiego, obejmujący na przykład: kreacyjno-ironiczną poezję jaźni, nowatorską

prozę intymną, umetafizycznioną powieść historyczną, biblijny poemat providencjalistyczny, ludowość polsko-słowiańską. Te możliwości prądu romantycznego ziszczają się niemal bez wyjątku, ale już później i nieraz bez wyraźnego związku genetycznego z tradycją puławską. Polski przełom romantyczny pójdzie drogą ludowości balladowej, bajronizmu, symbolicznej poezji transcendentalnej, historiozoficznego i regionalistycznego mediewizmu, wreszcie orientalizmu. Dokonają przełomu jednostki niezależne i buntownicze, choć przecież ku Puławom zwrócone – Mickiewicz, któremu nie dane było skorzystać z faworów księcia kuratora i władz Uniwersytetu Wileńskiego, oraz Malczewski, na próżno dobijający się o uwagę Niemcewicza. Podobnie jak filomaci i filareci, nie trafiły pod skrzydła Czartoryskich młode talenty krzemienieckie z Tymonem Zaborowskim na czele, skupione w Warszawie wokół „Ćwiczeń Naukowych”. Nie znaleźli drogi do romantyzmu stali bywalcy Puław z roczników osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – Morawski i Bernatowicz, Jan Maksymilian Fredro, Krystyn Lach Szyrma, Karol Sienkiewicz, Klementyna Tańska. Nie dokonał się romantyczny zwrot w twórczości Marii Wirtemberskiej i jej utalentowanych rówieśników, tj. Józefa Lipińskiego czy Ludwika Kropińskiego.

Osobliwy przypadek rozminięcia się romantyzmu polskiego z Puławami nie uszedł uwagi badaczy. Jak pisze znawczyni piśmiennictwa spod znaku Czartoryskich:

Nowe wątki zainteresowań i upodobań, literatura pełniąca funkcję preromantyczną nie doprowadziłyby jednak środowiska do akceptacji światopoglądu romantycznego. Puławom obcy był zawsze rewolucjonizm i radykalne przełamywanie norm, społecznych, estetycznych i obyczajowych. Literatura tego środowiska, związana mocno z życiem arystokracji, mogła się definiować tylko w kategoriach preromantycznych. Typ rezydencji magnackiej i magnackiego mecenatu, literatury uczonych i czułych ośrodków nie zmieściłby się w nurcie romantycznego sposobu myślenia, nawet gdyby Puławy nie zostały w roku 1831 zniszczone¹.

Wydaje się, że te przekonujące stwierdzenia nie wyczerpują kwestii. W okresie przełomu romantycznego Puławy to centrum pamięci narodowej, ucieleśnienie idei sybillińskiej i otwarty na Europę ośrodek preromantyzmu heroiczno-wolnościowego, „gotyckiego” i sentymentalno-humanitarnego, ale już nie miejsce stałego pobytu grona renomowanych literatów lub nowatorskiej grupy programowej. Pozostające pod patronatem Czartoryskich środowisko twórców funkcjonuje w rozproszeniu na dobrą

¹ A. Aleksandrowicz, *Puławy*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 585. Ta sama badaczka opracowała sylwetki Izabeli Czartoryskiej i Marii Wirtemberskiej (*Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996) oraz zagadnienie puławskich związków Niemcewicza (*Niemcewicz w Puławach*, „Rocznik Lubelski” 1960, t. 3). W dziedzinie historii sztuki trwale znaczenie zyskały m.in. następujące pozycje: *Puławy*, red. S. Lorentz, Warszawa 1962; Z. Żygulski (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli, Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1961, t. 7; tenże, *Nurt romantyczny w muzealnictwie*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa. Listopad 1963*, Warszawa 1967.

sprawę już od końca wieku XVIII, a w czasach pokongresowego Królestwa Polskiego Puławy coraz wyraźniej stają się znakiem wywoławczym pewnej orientacji ideowo-estetycznej, formacji kulturalnej i etosu pisarskiego, związanych z autorytetem książęcego rodu mecenasów i twórców, z dokonaniem mistrzów poezji narodowej (Kniaźnina i Karpińskiego, Niemcewicz i Woronicza), z określonym modelem recepcji nowszej literatury Zachodu.

W tej narracji historycznoliterackiej użyję więc wyrazu „Puławy” w odniesieniu do wielopokoleniowej, niespójnej instytucjonalnie i terytorialnie (Puławy i inne rezydencje Czartoryskich, Wilno, Warszawa) literackiej wspólnoty programowej – wspólnoty tradycji, idei, estetyki, funkcji i celów literatury. Termin ten zastosuję również w sensie zbliżonym do pojęcia nurtu literackiego, tzn. ciągu utworów o podobnym stosunku do tradycji lub o zbliżonej tematyce, estetyce, stylu; ciągu wywołanego przez recepcję klasyki, autorytatywne przykłady, szkołę, modę bądź inne aspekty życia literackiego². Będę miał również na uwadze Puławy jako topos literacki i symboliczny *locus* kultury narodowej. Stąd potrzeba różnych wyrażen: Puławy, nurt puławski, puławski model literatury, wspólnota puławska.

Romantyzm polski – powiadamy – nie wyszedł z Puław. Ujmując rzecz ściśle, oznacza to, że przełom romantyczny nie został dokonany w gronie wspólnoty puławskiej; że nie wypłynął wprost z nurtu puławskiego i nie stanowił bezpośredniego nawiązania do puławskiego modelu estetycznego³. Szlak Mickiewicza krzyżował się raczej z drogą, jaką podążał Kazimierz Brodziński, twórca sentymentalno-idyllicznego programu literatury narodowej, prowadził też przez wileńską doktrynę klasycyzmu (Euzebiusz Słowacki, Leon Borowski). Nie oznacza to jednak, że nurt puławski znalazł się poza tendencjami odnawiającymi i unowocześniającymi polską literaturę. Nie umniejsza to wielkich zasług literatów z kręgu puławskiego. Sprawiedliwy bilans dokonań wspólnoty puławskiej, oparty na precyzyjnej wiedzy o przebiegu przełomu romantycznego w Polsce, stanowi dalszy cel uwag niniejszych.

² W przeciwieństwie do pojęcia „prądu” słowniki terminów literackich unikają definiowania hasła „nurt”. W odniesieniu do realiów spluralizowanej literatury i sztuki co najmniej od połowy wieku XVIII „nurt” okazuje się jednak terminem niezbędnym i wciąż znajduje zastosowanie. W stosunku do prądu nurt ma ograniczony zakres obowiązywania; dotyczy wybranych wariantów prądu (np. preromantycznych wariantów prądu sentymentalnego), oderwanego czynnika tożsamości prądowej (nurt tematyczny, jak np. topografia puławska czy idea sybilińska; nurt formalny, np. puławska poezja opisowa; nurt związany z oddziaływaniem indywidualności pisarskiej – np. szkoła kniaźninowska). Istnieją też nurty międzyprądowe; tak można postrzegać literaturę szkół prowincjonalnych doby przełomu romantycznego z litewską i ukraińską na czele.

³ Wyjątkowo Stanisław Baczyński przypisuje dziełu z kręgu puławskiego, *Malwinie Marii Wirtemberskiej*, inauguracyjne znaczenie w dziejach romantyzmu polskiego, zob. tenże, *Literatura piękna Polski poroźbiorowej (1794-1863)*, Lwów 1924.

2.

Zauważono już bardzo dawno, że literacki fenomen Puław trudno zamknąć w ścisłych miarach miejsca i czasu. Gdy cały dorobek puławski próbowano lokować w podwojach nadwiślańskiego dworu Czartoryskich bądź gdy sytuowano go wobec jednorodnego, statycznego modelu literatury, powstawał nieuchronnie obraz selektywny i pełen sprzeczności. Przykrych komplikacji nie uniknął Aleksander Tyszyński, włączając charakterystykę „szkoły puławskiej” (jak się wydaje, autor *Amerykanka w Polsce* użył tego określenia jako pierwszy) w swą ambitną próbę opisu regionalnego zróżnicowania polskiej poezji narodowej z czasów oświeceniowo-romantycznego pogranicza. Utrzymany w konwencji listu szkic Tyszyńskiego *O szkołach poezji polskiej* z roku 1837 należy, obok tekstów Seweryna Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) i Dominika Magnuszewskiego *Uwagi nad dramatem polskim* (1839), do manifestów krytycznoliterackich, świadczących o sile oddziaływania idei Kazimierza Brodzińskiego na publicystykę krajową w dekadzie polistopadowej. Triumf święci wąsko rozumiana opozycja cudzoziemskości i rodzimości, straszy tu francuszczyzna jako synonim literackiego kosmopolityzmu, brakuje krytykowi narzędzi służących do procesualnej prezentacji zjawisk poetyckich; a jednak w sprzecznościach i zawikłaniach wywodu Tyszyńskiego tkwi jakieś żywe odczucie estetycznej różnorodności, dynamizmu i policentryczności szkoły puławskiej.

Wyjawszy dziecinne prawie przywiązanie do kraju – pisze na wstępie krytyk o poezji z kręgu Czartoryskich – które wszystkie jej porody cechuje, nie narodową jest ona; określając ściśle, jest ona raczej szkołą towarzystwa pełnego poloru, które każdemu krajowi równie właściwym być może. Początkiem jej nastania jest koniec przeszłego wieku. Poeci, którzy wychowaniem lub ciągłym pobytem do puławskiego ks. Czartoryskich należeli dworu, w utworach swoich przejęci są jednym duchem i jednym odznaczyli się stylem. Tkliwość i rzewność, polor i strojność, wdzięki natury, towarzyskie życie są to cechy, żywioły ich pieśni. Styl pieśni tych miękki i strojny, czasem rozwlekły, mało poetyczny, francuskim smakiem nawet najpospoliej tchnący.

I nieco dalej:

[...] nie mogę nie zwrócić uwagi na niektóre szczególne uczucia, które ducha poetów szkoły tej odznaczają, a których nie spotykamy u innych; takimi zaś są mianowicie: przywiązanie do dzieci rodziców i do rodziców dzieci, uczucia tkliwe i uczucia rzewne, syćenie się samą czułością i przyrodzenia wdziękami⁴.

Głównym reprezentantom szkoły poświęca Tyszyński osobne charakterystyki; tego zaszczytu dostępują Franciszek Karpiński i Franciszek Dionizy Kniaźnin, Julian Ursyn Niemcewicz i Jan Paweł Woronicz. Jedynie z nazwiska wymienia krytyk dalszych

⁴ A. Tyszyński, *O szkołach poezji polskiej*, w: *Pisma krytyczne*, oprac. P. Chmielowski, t. 1: *Pisma do roku 1866*, Kraków–Petersburg 1904, s. 41, 42. Cytowany tekst Tyszyńskiego należał pierwotnie do „romansu”, jak głosi podtytuł, *Amerykanka w Polsce* (Petersburg 1837) jako jedna ze zmieszanych z fabułą powieściową rozpraw.

przedstawicieli ducha i stylu puławskiego – Józefa Szymanowskiego, Franciszka Zabłockiego, Dyzmę Bończa Tomaszewskiego oraz Ignacego Tańskiego. Dzięki tym piórom, zdaniem krytyka-powieściopisarza, przyczyniły się Puławy, wraz ze szkołami litewską, ukraińską i krakowską, do wzbogacenia artystycznego poezji polskiej oraz do jej przeobrażenia w kierunku zgodności z charakterem narodowym i kolorytem rodzimym.

W tychże latach wstępnego bilansowania podjętego przez krytykę przełomu romantycznego w Polsce przypisywano też zasługi literackie i narodowe poszczególnym twórcom ukształtowanym w kręgu Puław, jednakże bez przydawania im na ogół puławskiej tożsamości programowej i środowiskowej. Maurycy Mochnacki, przeszedłszy w dziełku *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) z pozycji herolda romantyzmu na stanowisko rzecznika narodowości w literaturze, zasługami obdzielał na równi Mickiewicza i poetów szkoły ukraińskiej z Woroniczem i Niemcewiczem. Zacierzwiony szermierz idei rodzimości i demokratyzmu w literaturze, autor *Nowej epoki poezji polskiej*, z przekąsem prawi o „puławskich bawidelkach”, a przecież poza kręgiem autorów o rodowodzie tamtejszym niewielu znajduje prekursorów literatury narodowej:

Krasicki w *Podstolim* i *Doświadczyńskim* rzuca myśli do narodowych historycznych powieści; Zabłocki w niektórych komediach marzy o narodowych charakterach; Książnin w puławskich bawidelkach śmie nie tylko samych królów na scenę wprowadzać; Niemcewicz, przy całej konwencjonalnej deklamacji i trubadurskim duchu dum swoich, napomyka, że Polacy mogą mieć polskie śpiewy; Woronicz, ożywiony wzniosłym biblijnym natchnieniem i pomimo ustawnych zbaczania do greckiego Olimpu nie mający w całej moze ówczesnej Europie podobnego sobie poety, Woronicz, jedynie godny przedstawiciel narodu we wszystkich jego ówczesnych kolejach, zawiązuje dzisiejszą duchową poezję, a przez duch i język pism swoich wydając się mężem wielkiego powołania, jest już niejako tępem, z którego rozum przenikliwy poznaje budzące się życie w umysłach Polaków⁵.

Polistopadowa krytyka krajowa – spętana przez cenzurę i niewolna od doktrynerstwa – ustanawia selektywny, pełen sprzeczności i ambiwalentny stereotyp Puław. Nie umie docenić kunsztu, elitaryzmu, współbrzmiącego z rodzimością uniwersalizmu tej szkoły. Literatura narodowa zyskuje nowych bohaterów i mistrzów – poetów insurekcyjnych, romantycznych wieszczów. Ze splądrowanych, opustoszałych Puław uchodzą z emigracyjną rzeszą symbole życia narodowego. Literatura kształtuje nową więź, nową pamięć, nowe środki wyrazu; oświeceniowa przeszłość zstępuje do krynic żywej tradycji i do lamusów pamięci w oczekiwaniu na swych historiografów. Wiek upłynie, nim późnooświeceniowe wyobrażenia, wrażliwość i smak zyskają badaczy zupełnie nieuprzedzonych, otwartych na ich historyczną specyfikę i odrębną wartość⁶. Oprócz aprobaty estetycznej wzrastało stopniowo uznanie dla tak zwanych wartości rozwojowych

⁵ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” 1835; przedr. w: *Polska krytyka literacka (1800-1818). Materiały*, t. 2, red. Z. Szmydtowa, Warszawa 1959, s. 30.

⁶ Wypada tu przywołać m.in. badania Ignacego Chrzanowskiego, Konstantego Wojciechowskiego, Mariana Szyjkowskiego, Juliusza Kleinera, Wacława Borowego, Czesława Zgorzelskie-

(aspektów prekursorskich) tej literatury z romantycznego przedpola⁷. Nic nie pozostało z pojęć i kryteriów, jakim hołdował pierwszy, jeszcze dziewiętnastowieczny, autor monografii poświęconej roli Czartoryskich w literaturze polskiej⁸. Tylko siła inercji pozwalała trwać pewnym uproszczeniom i nieporozumieniom o ponadstuletnim rodowodzie.

3.

Puławy jako szeroka wspólnota programowa i preromantyczny nurt literacki mają swą prehistorię. Przed Puławami były Pałac Błękitny i Powązki. Gospodarzem tego pierwszego był Adam Kazimierz Czartoryski, książę generał ziem podolskich, dziedzic imponujących rodowych tradycji literacko-intelektualnych, potomek Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Łukasza Opalińskiego, Jana Andrzeja oraz jego córki, damy i sawantki, Izabeli Morsztynówny. Dorzucił on do tej schedy nie tyle dorobek artysty słowa, ile rezultaty wszechstronnej aktywności *homme de lettres*, mecenas, obywatela. Swe edukacyjne podróże europejskie rozpoczął ten urodzony w roku 1734 arystokrata jako osiemnastolatek, toteż był w pełni uformowanym człowiekiem oświecenia na długo przed stanisławowską reformą kulturalną. Obejmował zainteresowaniami pisarstwo, czasopiśmiennictwo, szkolnictwo i teatr, wniósł wkład intelektualny w pedagogikę, wiedzę o literaturze, językoznawstwo, historiografię. Na scenę Korpusu Kadetów przeznaczył garść komedii o charakterze zabawowo-edukacyjnym. Z jego inspiracji spolszczono na użytek szkół podręczniki nauk wyzwolonych i poetyki, wspierał wielkie przedsięwzięcie leksykograficzne Samuela Bogumiła Lindego. Jako autor rozpraw teoretyczno-krytycznych z lat 1771-1780 wpłynął na rozwój oświeceniowego dramatu w Polsce. Ówczesna krytyka literacka miała także w osobie księcia Adama Kazimierza niezawodnego protektora. Pod koniec lat siedemdziesiątych zawiązano w Pałacu Błękitnym Towarzystwo Krytyczne z udziałem Grzegorza Piramowicza, Józefa Szymanowskiego i Michała Jerzego Wandalina Mnischka; powstał nawet zamysł wydawania periodyku krytycznoliterackiego. Nie jest przypadkiem, że współpracownicy księcia generała stali się twórcami pierwszych stanisławowskich traktatów programowych⁹.

Książę Czartoryski – pełen inwencji organizator życia kulturalnego zainicjował biesiady literatów, zanim król skupił grono obiadów czwartkowych. W Pałacu Błękitnym

go, a także nowsze prace Teresy Kostkiewiczowej, Ryszarda Przybylskiego, Piotra Żbikowskiego i innych.

⁷ Kwestie te zostały podsumowane w książce Piotra Żbikowskiego „...bolem śmiertelnym ścisnione mam serce...”. *Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793-1805*, Wrocław 1998.

⁸ Zob. L. Dębicki, *Puławy (1762-1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, t. 4, Lwów 1888.

⁹ Są to *Listy o guście, czyli smaku* Józefa Szymanowskiego (1779), teoretyczny przejaw tendencji rokokowej w poezji oświeceniowej, oraz *O wymowie w prozie albo w wierszu* Franciszka Karpińskiego (1782). Zaslugi literackie i kulturalne Adama Kazimierza Czartoryskiego omówiła Zofia Wołoszyńska (*Adam Kazimierz Czartoryski*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992, s. 399-431).

gościli niemal wszyscy wybitni twórcy oświecenia stanisławowskiego: Ignacy Krasicki, Adam Naruszewicz i Franciszek Bohomolec, Józef Szymanowski, Franciszek Karpiński, Franciszek Dionizy Kniaźnin i Franciszek Zabłocki, nadto Wojciech Jakubowski, Józef Epifani Minasowicz, Ignacy Nagurczewski, Feliks Oraczewski, Celestyn Czaplic, Kasper Rogaliński, Antoni Korwin Kossakowski. Krąg zbliżonych do Familii twórców literatury rozszerzą jeszcze piewcy zbudowanych w roku 1773 Powązek – rokokowej włości, zwanej poetycznie Temirą, księżnej Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej. Temat powązkowski opracowywali Naruszewicz, Krasicki i Kniaźnin, a także Stanisław Trembecki, Wojciech Mier, Stanisław Kostka Potocki, Julian Ursyn Niemcewicz.

Owa znamienita i rozmaita rzesza literacka nie przeniesie się *in corpore* do Puław w roku 1782. Kształt osiemnastowiecznego środowiska puławskiego okaże się rezultatem bardzo istotnych dla polskiego oświecenia przemian i podziałów. Konflikt Czartoryskich z tronem zamknął drogę do Puław poetom zawsze wiernym monarsze, takim jak Naruszewicz czy Trembecki. To jednak względnie raczej marginesowy. W stronę nowej siedziby starosty generalnego ziem podolskich ciągnęli, obok sprawdzonych współpracowników na polu krytyki i edukacji narodowej (Szymanowski, Piramowicz), ludzie uosabiający nowy, światły republikanizm, zmianę generacyjną w kulturze i życiu publicznym, pogłębianie się podziałów prądowych w literaturze oraz zwrot atmosfery intelektualnej w kierunku otwartości na emocjonalistyczne, historyczno-tradycjonalistyczne i indywidualistyczne treści oświecenia zachodnioeuropejskiego. Nie licząc Karpińskiego, który rychło odszedł swoim zwyczajem w poszukiwaniu niezależności, ze starszych literatów związali się z Puławami Celestyn Czaplic, Piramowicz i Józef Koblański; młodszych i najmłodszych reprezentowali Szymanowski, Kniaźnin i Zabłocki, Niemcewicz, Ludwik Kropiński i Stanisław Kłokocki. Po roku 1795 dołączą nowi autorzy z najznacześniejszym i najstarszym (ur. 1757) Woroniczem na czele.

Osiemnastowieczne Puławy ogniskują różne formy aktywności kulturalnej książęcej pary; stanowią jednocześnie swego rodzaju małą akademię intelektualno-literacką i ośrodek wyrafinowanej kultury towarzyskiej. Piszze znawczyni problemu:

Puławy przejęły [...] na siebie funkcje realizowane przez Powązki i Pałac Błękitny. [...] A zatem w typie egzystencji puławskiej mieścić się miał wzór wiejskiej rezydencji z zabawami, galami, życiem rodzinnym i rodzaj uczzonej kooperacji, stowarzyszonej pod przewodnictwem mecenasa. Wielofunkcyjność nowego rodzowego „centrum” jest tu sprawą oczywistą. W l. 1782-1796 wykształca się w Puławach środowisko twórcze ludzi powiązanych wzajemnymi oddziaływaniami i kontaktami. Zorganizowanie warunków pracy i twórczości, możliwość wymiany myśli z przedstawicielami różnych dziedzin sztuki i nauki, kształtujące wojaże, dostęp do bogatej biblioteki intensyfikują życie literackie i kulturalne Puław¹⁰.

Życie literacko-kulturalne, dodajmy, przenika się z polityką i ulega nasyceniu treścią obywatelską oraz pierwiastkami narodowymi.

Twórczości literackiej środowiska puławskiego lat 1782-1815 nie sposób sprowadzić do modelu jednorodnego. Twórczość ta ewoluuje z biegiem czasu, a pod wpływem

¹⁰ A. Aleksandrowicz, *Puławy...*, s. 579.

okoliczności lat 1794-1795 podlega dogłębnej przemianie, zatem w prezentacjach dorobku puławskiego powszechnie respektuje się zasadę chronologiczną. Warto również dostrzec i uwypakować płodne napięcia wewnętrzne różnicujące kulturę środowiska, potęgujące chłonność kulturalną ludzi Puław i dynamizujące praktyki pisarzy i artystów. Tak więc – zaczynając od sprawy generalnej – program puławski ma charakter zasadniczo nieklasycystyczny, lecz dominujący w kręgu Czartoryskich sentymentalizm nie wyrzeka się powagi myślowej, odpowiedzialności obywatelskiej, patetycznej antykizacji, wielowiekowej topiki i gatunków wysokich; nie wyrzeka się niemal wszystkiego, co stanowiło wówczas w Polsce o kulturalnych i społecznych racjach klasycyzmu. To dlatego sentymentalizm puławski szybko i łatwo wyzwała się z konwencjonalnej czułości i ciasnej sielankowości, tworząc rzeczywistą przeciwwagę dla propozycji poetyckiej środowiska królewskiego. Po wtóre, w literaturze Puław utrzymują się komponenty rokokowe, co prowadzi do subtelnej przenikania się estetyki afektu z estetyką gry, do efektownych napięć między poezją serca a poezją sztuki. Po trzecie, wyraz doświadczenia samotnego indywiduum, artykulacja późnooświeceniowej subiektywności ściera się w tej praktyce literackiej z doświadczeniem przynależności narodowej, domowa prywatność z problematyką sfery publicznej. Jednostkowe przeżycia alienacyjne ulegają pewnemu wygłuszeniu, reakcje na los zbiorowości nabierają zaś charakteru intymnego. Kolejne paradoksalne sprzężenie, po czwarte, łączy orientacje na narodowość i na uniwersalizm. Z jednej więc strony – rycerska przeszłość, tradycje domowe, dzieje prowincjonalne, załączkowa ludowość, z drugiej strony – anglomania, helwetyzm, Francja spod znaku trubaduryzmu. Po piąte wreszcie, oczywisty elitaryzm puławski wiązał się z coraz bardziej autentyczną wrażliwością na formy kultury popularnej, folklor, życie potoczne. Dzięki temu poezja Puław zyska powszechne wzięcie, tam też zrodzi się literatura dla ludu.

Po roku 1795 grono puławskie ulega rozproszeniu. Umierają Koblański (1798), Piramowicz i Szymanowski (obaj 1801); pogrążony w obłędzie Książnin gaśnie po latach wegetacji (1807). Niedaleko Puław przebywają Zabłocki i Woronicz; Czartoryscy pozostają pracodawcami dla Antoniego Hoffmanna, Ignacego Tańskiego (ojca Klementyny), Józefa Lipińskiego i znacznie młodszych Feliksa Bernatowicza, Krystyna Lach Szyrmy. Niemcewicz spędza długie lata w Ameryce. Maria Wirtemberska po sześcioletnim pobycie w Wiedniu zamieszkuje w roku 1805 w Warszawie; w salonie przy ul. Rymarskiej prowadzi w latach 1808-1816 „Błękitne soboty”, goszcząc między innymi Niemcewicza, Kropińskiego i Lipińskiego, z młodszych Franciszka Morawskiego i Jana Maksymiliana Fredrę (rodzonego brata wielkiego komediopisarza). Adam Jerzy Czartoryski – na ile pozwalają mu sprawy polityczne – bierze udział w życiu kulturalnym Warszawy jako członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Towarzystwa Iksów. W krytycznoteatralnym gronie Iksów (1815-1819) znajdują się również siostry księcia kuratora wileńskiego okręgu szkolnego – Maria Wirtemberska i Zofia Zamoyska. Sędziwy Adam Kazimierz, wciąż mocno zaangażowany w życie intelektualne i wmieszany w kuratorskie poczynania syna, dożywa swych lat w Sieniawie. Grono puławskie traci spójność środowiskową, lecz wypracowany wcześniej model literatury, poparty działalnością kulturalną księżnej Izabeli w pierwszych dekadach wieku XIX, zapewnia

trwałość puławskiej wspólnoty programowej i ciągłość preromantycznemu nurtowi puławskiemu w literaturze.

4.

Od początku był w Puławach obecny russoizm; para książęca złożyła wizytę twórcy *Nowej Heloizy* już w roku 1762, a to data kulminacyjna w biografii twórczej Jana Jakuba Rousseau, uświetniona *Emilem* i *Umową społeczną*. Zaczątki polskiego youngizmu mogli puławianie odnaleźć we wczesnej twórczości Karpińskiego. W przekładzie *Ogrodów* Jacques'a Delille'a towarzyszyła Karpińskiemu w roku 1782 uczennica, młodzianka księżniczka Maria Anna. Około roku 1791 nasila się w Puławach recepcja gotycyzmu, osjanizmu, nawet szekspiryzmu, a nadto pojawiają się motywy szwajcarskie¹¹; z należytą ostrożnością można by tutaj upatrywać preromantyczną cezurę w dziejach prądu sentymentalnego w Polsce¹². Puławy uczestniczą w kształtowaniu tak zwanej elegii patriotycznej okresu rozbiorów; doświadczenia narodowe zyskują w tym środowisku rozległą skalę ekspresyjną – od religijno-moralnej podniosłości Książnina przez kapłański profetyzm Woronicza do Niemcewiczowskiego gniewu i zgryzoty oraz osjanistycznej desperacji *Barda polskiego* młodego księcia Adama Jerzego. Nowe znamiona formalno-estetyczne wniosą do tragedii Niemcewicz i Antoni Hoffmann. Wokół Puław grawituje najbardziej liczna, aktywna i nowatorska konstelacja powieściopisarska (Maria Wirtemberska i Ludwik Kropiński, Julian Ursyn Niemcewicz, Feliks Bernatowicz i Klementyna z Tańskich Hoffmanowa); tu zaczyna się proces artystycznej nobilitacji polskiej powieści. Stąd wywodzą się główni przed Brodzińskim eksponenci idei poezji narodowej, mianowicie Woronicz i Niemcewicz. Stąd wychodzi дума, poprzedniczka ballady. Tu znajdują poparcie studia nad folklorem (Zorian Dołęga Chodakowski, Krystyn Lach Szyrma) oraz badanie dziejów litewskich i litewskiego języka (Franciszek Ksawery Michał Bohusz). Krótko mówiąc, puławskie „zawiazki romantyzmu” były wyjątkowo wczesne, liczne i rozmaite.

Po roku 1795 i 1815 nie brakowało w Puławach twórców o zainteresowaniach teoretyczno-programowych i krytycznoliterackich. Sam sędziwy książę generał zredagował w tym czasie *Myśli o pismach polskich* (1810). Na forum TPN prezentowali swe idee i analizy Woronicz, Niemcewicz, Józef Lipiński i inni, zaś w Towarzystwie Iksów,

¹¹ Zob. A. Aleksandrowicz, Izabela Czartoryska, w: *Pisarze polskiego oświecenia...*, t. 3, s. 613-614.

¹² Chronologicznych i semantycznych rozstrzygnięć odnośnie do preromantyzmu jako prądu i terminu zabrakło we wciąż niezastąpionej książce Juliusza Kleina *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795-1822*, wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski, Kraków 1975. W polskich badaniach nad literaturą oświeceniową preromantyzm – słusznie – nie jest traktowany jako prąd literacki, lecz jako konstelacja zjawisk wewnątrz sentymentalizmu; sporadycznie mówi się o „stylu preromantycznym” na terenie historii literatury (Janusz Maciejewski) i historii sztuki (Jan Białostocki). O dynamice prądu sentymentalistycznego pisze Teresa Kostkiewiczowa w książce *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 289-295.

gromadzącym warszawskie powagi salonowe, nieortodoksyjne stanowisko rodzeństwa Czartoryskich było wspierane przez Niemcewicza, Jana Maksymiliana Fredrę i Franciszka Morawskiego. Czy to dzięki otwartości na Niemcy (ks. Adam Jerzy odwiedza Weimar w roku 1805, pamiętnym przez śmierć Fryderyka Schillera), czy przez rozgłos Mme de Staël, czy na podstawie źródeł angielskich (zawsze dla puławian ważnych), czy wreszcie skutkiem polskich polemik literackich, wywołanych przez rozprawę Brodzińskiego w roku 1818, puławska wspólnota literacka musiała się zetknąć z pojęciem romantyczności znacznie przed wystąpieniem Mickiewicza. Zanim *Ballady i romanse* ujrzały światło dzienne, romantyzm (tego określenia nie używano wówczas w Polsce, a jedynie terminy „romantyczność”, „pisma romantyczne”, „romantyki”) już miał wieloznaczny sens i przeważnie złą prasę. Utożsamiano go z mediwizmem, z poezją zintensyfikowanej uczuciowości i literaturą hołdującą irracjonalizmowi; poczytywano go za synonim nowszej, odrzucającej wzory francuskie twórczości niemieckiej i angielskiej lub literatury stawiającej sobie za cel wyrażanie charakteru narodowego; przypisywano mu jako cechę dominującą poniechanie reguł z pobudek indywidualizmu twórczego albo w celu zapewnienia utworom szerszego odbioru. Dla obrońców dobrego smaku i zdrowego rozumu, ze Stanisławem Kostką Potockim i Janem Śniadeckim na czele, pisma romantyczne stanowiły ostoję fałszu umysłowego, zepsucia estetycznego, nieoświeconego prymitywizmu i złych tradycji polskich; słowem, nawrót barbarzyństwa, „szkoła zdrady i zarazy” grozi w Polsce dziełom oświecenia i bytowi narodowemu¹³. Nawet krytycy pragnący pchnąć literaturę polską na tor przemian, zwłaszcza Brodziński i w ślad za nim Franciszek Wężyk, bez wahania szermują jedynie ideą poezji narodowej; od „skrajnych”, czyli w gruncie rzeczy kryterialnych, cech romantyzmu dystansują się usilnie, a swe dla romantyczności względy motywują uznaniem dla „wydoskonalonego uczucia”, ducha religijnego i rodzimych znamion tej literatury.

Romantyzm pozostaje do dzisiaj terminem w swej wieloznaczności kłopotliwym. Poszukiwanie wyznaczników romantyzmu nie przyniosło ogólnie akceptowanych rezultatów, mimo że od około osiemdziesięciu lat angażowali się w tę kwestię najwybitniejsi specjaliści. W praktyce badawczej mają zastosowanie teorie pozbawione wspólnego mianownika, a w rezultacie na jednej romantycznej platformie widnieją Novalis i Hölderlin, Coleridge i Keats, Hugo i de Vigny, Słowacki, Fredro i Norwid. Ważne publikacje polskie z zakresu historii sztuki z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, nawiązując do anglosaskiej tradycji naukowej, utożsamiają romantyzm po prostu z organicyzmem światopoglądowym, a więc sięgają także do materii egzemplifikacyjnej z II połowy stulecia XVIII i przedmickiewiczowskich dekad XIX wieku¹⁴.

¹³ Ostrożna akceptacja „romantyczności” przez ludzi oświecenia była z reguły konsekwencją wpływów herderowsko-schillerowskich; ostra negacja m.in. z pozycji narodowo-cywilizacyjnych to niewątpliwie echo gorących sporów francuskich przesycanych poczuciem klęski i upokorzenia po upadku Napoleona i po kongresie wiedeńskim.

¹⁴ Mam na uwadze przede wszystkim już tutaj przywołany tom *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX...* Ze swej strony optuję za najczęściej przyjmowanym datowaniem początków romantyzmu europejskiego na lata 1797 lub 1798.

Nie ma tu miejsca na osobne rozważanie tej kwestii. Krótko zatem: precyzyjne określenie romantyzmu to nie tylko niezbędny klucz do pisania historii tego prądu kulturalnego, ale też warunek nieodzowny uchwycenia całego systemu różnic między prądami ówczesnymi (sentymentalizm, neoklasycyzm, realizm, romantyzm) oraz zespół kategorii służących do opisu synkretyzmu estetycznego, jaki cechuje podówczas dzieło literackie i dzieło sztuki. Wyznaczniki zdające sprawę ze specyfiki romantyzmu i ukazujące to, co wspólne, w rozmaitych manifestacjach prądowych – to metafizyczna, holistyczna, emergencyjna i dynamiczna wizja całości bytu (słownik epoki podpowiada tu termin *Universum*); koncepcja aktywnego, twórczego umysłu i kreacjonistyczne ujęcie poznania („jaźń twórcza”) oraz forma otwarta w rozmaitych swoich aspektach, poczynając od fragmentaryzmu kompozycyjnego poprzez synkretyzm gatunkowy, polimorfizm językowy, pluralizm estetyczny aż po fenomen *correspondance des arts* i artystycznej syntezy mediów¹⁵.

Europejski romantyzm jest inicjowany w dwu rzutach temporalnych. U nas ten prąd pojawia się nie później niż we Francji, Rosji, Włoszech czy Hiszpanii. Nasz romantyzm nie należy do najwcześniejszych manifestacji narodowych prądu, takich jak niemiecka, angielska czy duńska. Nie jest też zapóźniony. W krajach inaugurujących ten prąd mniej więcej po roku 1820 stawał się fenomenem powierzchownym i krótkotrwałym albo – jak właśnie w Polsce – wehikułem wielkiego odrodzenia literatury, odznaczał się burzliwym dynamizmem i wywierał potężne piętno na całym wieku XIX. Mickiewiczowski przełom romantyczny okazał się przewyciężeniem niewątpliwego impasu literackiego i kulturalnego polegającego na zużyciu kreacyjnym elit intelektualno-artystycznych, na braku otwartości polskiego oświecenia wobec pewnych kluczowych idei środkowej nowożytności, na blokowaniu tendencji neoklasycystycznych przez establishment literacki i rozmijaniu się prozy z kluczowymi poznawczo-estetycznymi możliwościami realizmu. Liryki programowe Mickiewicza i *Grażyna* to był neoklasycyzm dużej miary, russoizm i szylleryzm stał się w wileńskich tomach Mickiewiczowskich *Poezji* żywym doświadczeniem wyjątkowej jednostki. Pokaz formy organicznej w *Grażynie* i formy otwartej w *Dziadach*, a także łączenie sprzecznych tradycji rozwojowych języka artystycznego w poezji polskiej (tendencja do prostoty, potoczności, konwersacyjności oraz linia kunsztu) i reorientacja fikcji literackiej na interpretację otaczającego świata i żywego doświadczenia podmiotowego – to było wniknięcie Mickiewicza do ziemi obiecanej nowej poezji. Jeszcze przed upływem lat dwudziestych pojawił się w twórczości Fryderyka Skarbka i Elżbiety Jaraczewskiej powieściowy protorealizm. Najmłodszy sentymentalista tych lat sytuowali się między Brodzińskim a twórcą *Ballad i romansów*, aczkolwiek i *Śpiewy historyczne* Niemcewicza nie pozostawały bez echa.

¹⁵ Zob. B. Dopart, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, oraz tekst zawarty w niniejszym tomie: *Nasz literacki wiek XIX i „izmy”*.

5.

Jeśli tworzymy bardzo ogólny bilans zdarzeń przełomu romantycznego – jak przekonał się powyżej – rola Puław wydaje się wręcz nikła. To jednak wrażenie mylne, wynikające ze stosowania nieodpowiedniej skali i perspektywy.

Przełom romantyczny w Polsce dokonywał się, jak na ogół sądzimy, w latach 1818-1830. Konieczna jest tu mała korekta. Począwszy od roku 1815, pojawia się w kręgach elity literackiej pewien ruch myśli świadczący nie tyle o świadomości impasu czy wyczerpania, ile o odczuciu jakiegoś rozchwiania w koncepcjach i praktykach literackich w kraju. Dowodzą tego inicjatywy programowe TPN i ukonstytuowanie się Towarzystwa Iksów, a także powstanie i polityka redakcyjna „Pamiętnika Warszawskiego”. W tym eklektycznym miesięczniku, udzielającym łamów i Kostka Potockiemu, i Wężykowi ukaże się w roku 1818 elektryzujący manifest debiutanta – rozprawa Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Manifesty Mickiewicza otwierające w roku 1822 dzieje prądu romantycznego – cykl *Ballady i romanse*, ballada programowa *Romantyczność*, rozprawa wstępna *O poezji romantycznej* – pełne są aluzji do Brodzińskiego i jego polemistów.

Żadna z tych dat nie wskazuje początku fermentu literackiego, nazwanego z czasem przełomem romantycznym w Polsce. To w roku 1817 formują się w Wilnie, we Lwowie, w Warszawie, nieco wcześniej w Krzemieńcu, grupy młodzieży próbującej bez uprzedzeń różnych środków wyrazu i nastawionych na przyszłość. Urodzeni w ostatnich latach wieku XVIII i później, od Brodzińskiego (ur. 1791) młodszy co najmniej o pięć lat, a często o dziesięć i więcej, reprezentują zazwyczaj żywioł drobnoszlachecki, gromadzą się przy uczelniach (wyjątkowo wokół własnych organów prasowych), ze względu na sytuację zewnętrzną i cele organizacyjne prowadzą działalność utajnioną lub przynajmniej w części niejawną. Są tradycyjnie wychowani, nowocześni dzięki wykształceniu, demokraci z racji urodzenia, preinteligenci w swym etosie ludzi światłych i kulturalnych, społeczników i patriotów, jednostek niezależnych i twórczych. Nasączeni kulturą prowincji, ale uformowani w uczelniach na poziomie europejskim, łączą w duchu herderowskiej nowoczesności partykularyzm pozbawiony kompleksów z wyżytych obaw otwartością na szeroki świat i dziejowe przemiany. Ich więzi z literaturą są niekiedy przypadkowe bądź czysto środowiskowe, ich talenty nieraz nieświatne, ale z ich zbiorowej pracy intelektualnej i artystycznej wypłynie z czasem masa krytyczna poszukiwań i eksperymentów kulturalnych, ułatwiająca jednostkom wyjątkowym, jak Mickiewicz i Malczewski, dokonanie wieloprądowej przemiany w literaturze polskiej.

Do tego statystycznego wizerunku uczestnika romantycznego przełomu nie przystaje indywidualny portret któregośkolwiek z młodych puławian, nie wyłączając Klementyny Tańskiej (Mickiewiczowski rocznik 1798) i Karola Sienkiewicza, urodzonego w roku 1793 absolwenta Liceum Wołyńskiego, już w latach 1815-1816 angażującego się w tamtejsze próby młodoliterackie. Lach Szyrma, Bernatowicz, J. M. Fredro, Morawski to już ludzie starsi od Brodzińskiego, różniący się od typowego młodego literata przełomu przeżyciem generacyjnym, kompetencją literacką, typem doświad-

czenia edukacyjnego i rówieśniczego, niekiedy pochodzeniem. Oczywiście romantyk Antoni Malczewski, krzemieńczanin z rocznika 1793, również nie honoruje kryteriów statystycznych, lecz nie każdemu trafia się – jemu przypadł w udziale – bajroniczny los. Warto podkreślić, że w wieloprądowej przemianie polskiej literatury uczestniczyli pisarze urodzeni, bez wyjątku, nie wcześniej niż w roku 1791. Z tą datą przyszli na świat Brodziński oraz Henryk Rzewuski, swój status romantycznego prozaika zawdzięczający może przede wszystkim bardzo późnemu debiutowi (1839). Neoklasyccy Jaraczewska i Skarbek to autorzy z sąsiednich roczników, odpowiednio 1791 i 1792, ale poważną twórczość realistyczną rozwinęli dopiero Józef Ignacy Kraszewski (ur. 1812) i Józef Korzeniowski (ur. 1797). Młodzież przygotowująca przełom literacki nie zasiłała kręgu puławskiego. Po części zaważyła na tym społeczna dezaktualizacja mecenatu magnackiego; po części nowa, specyficzna kultura młodzieńczo-przyjacielskiej więzi, szerząca się w tych grupach literackich, i niejawnosć (jeśli nie konspiracja) cechująca działalność tych organizacji; po części ładunek kontrelitaryzmu i buntu społecznego, tkwiącego w atmosferze europejskiego – i polskiego także – przełomu romantycznego; po części wreszcie trudności polityczne i problemy organizacyjne, które determinowały kuratorską działalność księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, nie zawsze w pełni afirmowaną przez opiniotwórcze kręgi uniwersyteckiej młodzieży¹⁶.

Już stwierdziliśmy, że istniało w literaturze nurtu puławskiego wiele pierwiastków romantyzmowi bliskich. Właśnie dlatego preromantyczny sentymentalizm puławian nie przeobraził się w romantyzm *sensu stricto*. Teza tylko z pozoru paradoksalna. Bądź co bądź, skoro ten sentymentalizm spełniał z powodzeniem funkcje emocjonalne, estetyczne, społeczne, przypadające nowoczesnej literaturze i przyczyniające się do powodzenia romantyzmu w takich jego aspektach, jak mediewizm, ludowość, tradycjonalizm, profetyzm, intymizm – to sam mógł ubiegać się o miano odnowiciela literatury polskiej i o dominującą w niej pozycję. Tendencje preromantyczne nie tyle otwierały wprost drogę do romantyzmu, ile wywierały dwojaki skutek. Dla jednych, zwłaszcza młodszych, były czymś połowicznym, niekonsekwentnym, anachronicznym wobec romantyzmu; innym jawiły się jako szczęśliwa przeciwwaga dla ideowych i emocjonalnych skrajności, dla radykalnego nowatorstwa romantyków. Ci ostatni mogli jedynie postulować doskonalenie praktyk twórczych, a nie zabiegać o zmianę modelu literatury.

Burzliwy rozgłos poezji romantycznej zaczął się na dobrą sprawę dopiero na przełomie lat 1826-1827, gdy wszczęła się kampania krytyczna wokół moskiewskiej edycji *Sonetów* Mickiewicza. Nie zapominając o dokonaniach Brodzińskiego i Aleksandra Fredry, wolno uznać dobę przełomu romantycznego za pasmo sukcesów literackich

¹⁶ O roli ks. Adama Jerzego Czartoryskiego jako kuratora wileńskiego okręgu szkolnego zob. m.in.: J. Kallenbach, *Kuratoria wileńska*, „Biblioteka Warszawska” 1904, t. 3, s. 421-448; L. Janowski, *W promieniach Wilna i Krzemieńca*, Wilno 1923, s. 271 i nast.; D. Beauvois, *A. J. Czartoryski jako kurator wileńskiego okręgu szkolnego*, „Przegląd Historyczny” 1974, t. 65, z. 1, s. 61-85. O dorobku literackim autora *Barda polskiego* pisał S. Kufel, zob. tenże, *Adam Jerzy Czartoryski (1770-1861)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia...*, t. 3, s. 30-52.

wspólnoty puławskiej. Towarzyszy tym publikacjom wysoka ocena krytyki, uznanie dla jej walorów pozaartystycznych (narodowych, wychowawczych, intelektualnych), poczytność. *Dwaj panowie Sieciechowie* i *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, *Malwina* i *Powieści wiejskie* Wirtemberskiej, *Pielgrzym w Dobromilu* ks. Izabeli, *Świątynia Sybilli* Woronicza i *Jan z Tenczyna* Niemcewicza, *Julia i Adolf* Kropińskiego, kolejne tytuły powieściowe Bernatowicza i Tańskiej – oto spektakularne wydarzenia literackie lat 1815-1826. Były też jeszcze ważne próby literackie, które nie przeszły próby druku, jak na przykład *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą* Wirtemberskiej (1818), dziełko z pogranicza faktografii i kreacji, oparte na krzyżujących się założeniach narracyjnych, ciekawe w warstwie introspekcyjnej, zmierzające ku parabolizacji doznań egzystencjalnych¹⁷. Literaci puławscy mogli uważać się za głównych aktorów na scenie literackiej, a już na pewno nie mieli powodu do obaw, że tkwią w bezruchu.

6.

Puławianie stanowili rzeczywistą wspólnotę programową, jasno zdawali sobie sprawę ze swych dążeń i wywierali poważny wpływ na świadomość literacką w dobie polskiego przełomu romantycznego. Trudno jednak rozpoznać ich rzeczywiste stanowisko krytycznoliterackie bez rozprawienia się z podręcznikowym stereotypem „walki romantyków z klasykami”¹⁸.

W tym dualistycznym schemacie nie ma miejsca dla faktów historycznych. „Klasycy” – paseiści i doktrynerzy – nie wnoszą do debaty nowych idei programowych, a jedynie powtarzają stare zakłęcia, można więc zwalczać chyba tylko ich reputację i wpływy towarzyskie. Nowy, odrzucony przez ortodoksów program zbudował Brodziński; on też padnie ofiarą romantycznych polemik. W obozie klasyków wyróżnia się ludzi zwanych bezstronnymi, neutralnymi; także inicjatywy programowe pokolenia mickiewiczowskiego zmierzają niewyłącznie ku romantyzmowi¹⁹. Gdy próbujemy utrzymać dualistyczny schemat, dochodzimy w końcu do zamętu, jak w tej oto narracji Stanisława Tarnowskiego:

[...] z jednej strony zamknięci w głównej twierdzy warszawskiej Koźmian, Osiński, z głównym sztabem Grzymałów, F. S. Dmochowskich itd., w oszańcowanym obozie wileńskim Śniadecki. Po stronie drugiej Mickiewicz jak Achilles, albo raczej Pankracy, otoczony rojem fanatycznych Leonardów, Odyńców, Chodźków, Korsaków, Witwickich, Zanów i innych.

¹⁷ Zob. M. Wirtemberska, *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, z rękopisów opracowała i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978. Nie dokończył też swej pisanej w roku 1820 powieści *Pan Sędzia Deluty. Sceny z pierwszych lat panowania Stanisława Augusta* młodszy brat Wirtemberskiej, ks. Adam Jerzy.

¹⁸ Ten dziewiętnastowieczny stereotyp utrwalił się w nowszej historii literatury pod wpływem antologii *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, BN, Seria I, nr 183.

¹⁹ Najwyraźniej ukazał to i najdokładniej opisał Marek Stanisław w książce *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, wyróżniając w młodej krytyce „program kreacyjnej poezji transcendentalnej” i „program poezji niematerialnych ideałów humanistycznych”. Ten drugi program uważam za niewątpliwie neoklasycystyczny, a nie romantyczny.

Pośrodku, jak państwa neutralne, stoją Brodziński z usposobieniem szczerze pojednawczym i pragnący pokoju na zasadzie ścisłego wymiaru sprawiedliwości; Morawski na pozór bliższy klasyków, w rzeczywistości sprzyjający romantykowi, a śmiejący się dowcipnie i serdecznie z jednych i drugich; Niemcewicz obojętny, bezstronny. Inni, jak F. S. Dmochowski, źle dla romantyków usposobiony, ale ukrywający swoją niechęć dość niezgrabnie, na stanowisku niby to neutralnym, pośrednim, ale neutralność to stronnictwo, nieprzyjazna, źle widziana przez klasyków, bo nie trzymała z nimi dość otwarcie i śmiało, i źle przez romantyków, którzy wiedzieli dobrze, co o niej myśleć mieli²⁰.

W tym barwnym obrazie nie ma Maurycego Mochnackiego i całej młodej postulatyno-programowej krytyki romantycznej z lat 1825-1830, za to zbyt wiele miejsca zajmują filomaccy i filareccy przyjaciele Mickiewicza, którzy – prócz Antoniego Edwarda Odyńca – nie odegrali w tych zmaganiach większej roli. Mimo niezależnej pozycji redaktorskiej Franciszek Salezy Dmochowski nie miał oryginalnych sądów i w poglądach krytycznych na ogół świecił światłem odbitym od programu Brodzińskiego. O udziale wspólnoty puławskiej w sporach przełomu romantycznego świadczą dwa wymienione przez Tarnowskiego nazwiska. Niemcewicz w tym ujęciu to bardziej arbiter niż uczestnik; Morawski wydaje się jakoś niekonsekwentny, niby zdystansowany, a rozdwojony w sobie. Ci dwaj przedstawiciele tak różnych generacji mają istotną cechę wspólną – nie ulegają ani doktrynerstwu paseistów, ani literackiej anarchii nowatorów.

Rzeczywiście, nie natkniemy się na puławian prezentujących skrajne stanowiska myślowe. Nie nadużywali oni polemicznego tonu, nie wykrzykiwali swych postulatów gromkim głosem. Ze stosownym umiarkowaniem występowali na forum TPN Woronicz, Niemcewicz, Lipiński, Adam Jerzy Czartoryski, Jan Maksymilian Fredro, Morawski, rodzeństwo Czartoryskich reprezentowało w Towarzystwie Iksów zmodernizowane poglądy na kształt teatru i twórczości dramatycznej. W rymowanych komentarzach do sporów przełomu romantycznego puławianie różnych pokoleń także zachowują wspólną, koncyliacyjną postawę. Tak więc Ludwik Kropiński głosi w swej *Sztuce rymotwórczej*, ukończonej przed rokiem 1830:

W wolności, jak we wszystkim, zachowajmy miarę.
Chwalmy równo co dobre, czy nowe, czy stare.
Ten tylko nam nie przyzna, co sądzi zapalem,
Że wszystko jest klasycznym, co jest doskonałym²¹.

Morawski, dla większej powagi wywoławszy cień Jana z Czarnolasu, klasykom życzył, by stali się wieszczami swych czasów, a romantykowi zalecał rozsądniej:

Łączcie dwóch szkół zalety, wyglądajcie wady,
I by samej śmiałości piękną nadać miarę,

²⁰ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 4: *Wiek XIX. 1800-1830*, Kraków 1904, s. 335.

²¹ L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, fragmenty w: *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 386.

Wysnute z nowych myśli piszcie wiersze stale²².

Cytowany traktacik, dedykowany Niemcewiczowi jako „bezstronnemu sędziemu płodów ojczystej literatury” zderzył się w chwili wydania, w roku 1829, z miażdżącym pamfletem Mickiewicza *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Duch czasu już ciągnął pod Belweder.

Umiarkowanie, wypośrodkowanie, kompromis. Czy jest to postawa efektywna w czasach kulturalnych przemian? A ponadto – postawa czy, powiedzmy, strategia perswazyjna to jeszcze nie inspirująca doktryna, nie dyrektywa programowa. Może zatem nie istniała jakaś odrębna puławska propozycja literacka, lecz jedynie typowe dla tego środowiska usposobienie, pełne biernego przyzwolenia i chętniej tolerancji? Czyżby więc puławianie nie wzięli realnego udziału jako „trzecia siła” programowa (obok Brodzińskiego i romantyków), modelująca nowe oblicze literatury polskiej w fazie przełomu romantycznego?

Pozostaje prawdziwie fatalną okolicznością, że w środowisku puławskim, tak skorym do refleksji teoretycznej, tak chętnym do podejmowania metaliterackiego dyskursu, nie powstał nośny, dostosowany do wymogów ówczesnej publicystyki czasopiśmiennej manifest literacki. Owszem, potencjalnie taki manifest zaistniał i z perspektywy historycznej można go rekonstruować. W okrucinach i pod obcą formą jawił się on w rymowanych traktacikach (jak te cytowane), w niektórych recenzjach Iksów w TPN-owskich wystąpieniach, od Woroniczowej rzeczy o pieśnioksięgu narodowym po *Pochwałę Jana Pawła Woronicza*, czytaną przez ks. Czartoryskiego 30 kwietnia 1830 roku, w skierowanej do szuflady rozprawie *Prozodia polska* (1820) tegoż ks. Adama Jerzego, w refleksyjnych dygresjach podrózpisarskiej prozy Marii Wirtemberskiej, w założeniach ideowych *Śpiewów historycznych* Niemcewicza, a także w poetyce immanentnej czołowych dzieł literackich z kręgu puławskiego.

Jak wyglądałby konspekt owego potencjalnego tylko manifestu programowego? Na początku rozwinięcie idei poezji narodowej; chyba nie jak u Brodzińskiego, nie w oparciu o koncepcję odzwierciedlania charakteru narodu, lecz poprzez wywód historyczny, heroiczno-tradycyjny, z dodaniem uwag o patriotycznej funkcji literatury w czasach obecnych. Dalej: aktualne tradycje literatury europejskiej, raczej nie w postaci takiej brawurowej syntezy dziejów kultury, jaką znajdziemy w rozprawie Mickiewicza *O poezji romantycznej* (1822), ale już z poezją Biblii, z Dantem, Szekspirem, Calderonem; wśród współczesnych autorytetów twórczych nie brakuje Alfieriego, Goethego i Schillera, preromantyków angielskich, może i nieromantycznie ujętego Byrona. Kluczowe problemy estetyczne zdominują wyobrażenia, twórczy charakter poezji i sens wolności w tworzeniu. Szczególnie wartościowy moment tego manifestu będzie stanowić omówienie założeń formy organicznej²³. Typologia poetycka przybierze charakter raczej

²² F. Morawski, *Klasycy i romantycy polscy w dwóch listach wierszem*, w: *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. 1, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, s. 301.

²³ Na obecność i dobre rozumienie pojęcia formy organicznej w kręgu puławskim wskazuje przypisywana Franciszkowi Morawskiemu recenzja *Hamleta* z roku 1816, podpisana wprawdzie

tematyczny niż rodzajowy, zatem pojawi się podział na poezję religijną, historyczną, refleksyjno-opisową. Osobno dramat. Teoretyczna nobilitacja powieści, ukazanie poznawczych, ekspresyjnych i narodowych wartości prozy. Wnioski warsztatowe streszczają się w pochwałach odkrywczej i elastycznej, ale wypracowanej i subtelnej formy, w preferencjach dla obrazowej projekcji, a nie w bezpośredniej ekspresji intensywnych uczuć, w ostrzeżeniach przed egzaltacją metafizyczną i przed skrajnościami romantycznej formy otwartej, w zaleceniach estetycznej otwartości, brania pod uwagę potrzeb wyrobionego czytelnika i uwzględniania pożytku narodowego.

Byłby to, jak przypuszczam, manifest w swej retoryce zasadniczo klasycyzujący, lecz w konsekwencjach ogarniający realia twórczości literackiej z przylegających do siebie obszarów tchnącego wartością... klasycyzmu i preromantyzmu. Byłby to dokument teoretycznie koherentny, zgodny z dwoistym duchem dotychczasowej puławskiej praktyki literackiej, a ponadto projektujący poezję neoklasycystyczną, której progę nie zdołali przekroczyć puławianie i której nie było w obiegu literackim w Polsce przed ukazaniem się utworów Mickiewiczowskich – *Hymnu na dzień Zwiastowania N. P. Maryi, Żeglarza, Grażyny*²⁴. Oto scalony z okrucichów program puławski, realna „trzecia siła” na planie świadomości literackiej sporów przełomu romantycznego.

7.

Pierwszeństwo chronologiczne wśród tych trzech sił przypada wspólnocie puławskiej; w roku 1817, gdy proces przemiany się rozpoczynał, ona była już gotowa, już oddziaływała. Młode grupy i kluby, w których kiełkowała nowa literatura, otrzymywały pierwsze impulsy przemian od wspólnoty puławskiej wraz z inspiracjami bezpośrednio recypowanej poezji i estetyki europejskiej; Brodziński ze swym manifestem z roku 1818 wkraczał już w żywy nurt przeobrażeń²⁵. Ekspansywny, aspirujący do wyłączności romantyzm wyklarował się w krytyce dopiero w roku 1825. Mickiewicz, rozstrzygający główne problemy przełomu nieodpartym przykładem twórczości, w sferze teoretycznej zajmuje stanowisko sobie tylko właściwe. Przyjmuje w punkcie wyjścia ponadprądowy postulat literatury narodowej, tworzy i realizuje różne jej programy (mitopeiczna ludowość romantyczna ballad i *Dziadów* wileńskich, legendowo-heroiczny neoklasycyzm

mianem „Towarzystwo Iksów”, ale mieszcząca się na antypodach iksowskiej ortodoksji, w zasadniczych motywach neoklasycystyczna, zob. *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. 1..., s. 82-85.

²⁴ Inaczej na kwestię pierwocin polskiego neoklasycyzmu zapatruje się Dobrochna Ratajczak. Opracowany przez nią tom *Polska tragedia neoklasycystyczna* zawiera m.in. utwory: *Ludgarda* Ludwika Kropińskiego i *Bolesława Śmiałego* Antoniego Hoffmanna (także *Glińskiego* Franciszka Wężyka i *Barbarę Radziwiłłównę* Alojzego Felińskiego), zob. *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wybór i oprac. D. Ratajczak, Wrocław 1988, BN, Seria I, nr 260.

²⁵ Dowodzą tego badania Aliny Witkowskiej i Stanisława Świrki nad kulturą środowiska filomackiego oraz ustalenia Marii Danilewiczowej na temat młodoliterackiego Krzemieńca.

*Grażyny*²⁶), dzieląc przy tym z Johannem Wolfgangiem Goethem komfort oddawania się twórczości estetycznie rozmaitej. Na siłę ruchu romantycznego wpłynę przede wszystkim po roku 1826 swymi *Sonetami krymskimi* i *Konradem Wallenrodem*.

Otwartość estetyczna pod auspicjami literatury narodowej okazuje się obiecującą platformą programową. Puławskie sąsiadowanie preromantyzmu z neoklasycyzmem i Mickiewiczowskie połączenie neoklasycyzmu z romantyzmem to koncepcje programowe wyrażnie wobec siebie symetryczne, z tym że Mickiewiczowskie wtargnięcie w dziedzinę romantyzmu wywołało konsekwencje z niczym nieporównywalne. W zestawieniu z Brodzińskim i warszawską formacją wczesnoromantyczną puławianie dysponowali programem bardziej elastycznym, lecz mniej wyrazistym.

Czy cokolwiek łączyło wszystkie trzy siły programowe, biorące udział w sporach przełomu romantycznego, tzn. wspólnotę puławską, Brodzińskiego ze stronnikami i romantyków (nie wyłączając tym razem Mickiewicza)? Tak, prymat idei literatury narodowej. Co łączyło puławian i stronnictwo Brodzińskiego, a odróżniało obydwie orientacje programowe od heroldów romantyzmu? Poczytywanie oświecenia za wielką wartość narodową i za rację cywilizacyjną Polski. Dla romantyków, siłą rzeczy, nie miało ono takiego znaczenia; Mickiewicz widział w oświeceniu przede wszystkim kulturę wyeksploatowaną, przebrzmiałą, niezdolną do zaspokajania roszczeń duchowych nowoczesnego człowieka i do sprostania wyzwaniom dziejowym, innym jawiło się ono wręcz jako nieautentyczny, fałszywy kostium życia narodowego. Jakie zachodziły różnice między Brodzińskim i jego adherentami a kręgiem puławskim? Obydwie orientacje wywodziły się z oświecenia późnego, organicystycznego, nie uznawały więc racjonalizmu światopoglądowego i pochodnego odeń normatywizmu w kulturze, ale niezgodność dążeń pozostawała bardzo wyrazista. Rzecz ujmując krótko i schematycznie: puławska estetyka uwydatnia rolę wyobraźni, Brodziński podnosi rolę uczucia, afirmacja u puławian kunsztu i obrazowości poetyckiej mocno się uwypukla na tle przywiązania do prostoty i śpiewności deklarowanych przez akolitów Brodzińskiego. Bardzo istotne są również opozycje heroizmu i idyllizmu, historyzmu i ludowości, okcydentalizmu „północnego” i słowiańsko-polskiej rodzimości.

Romantyzm wyrasta w Polsce z paradoksalnego na pierwszy rzut oka splotu dążeń do stworzenia literatury autentycznie narodowej i do wypowiedzenia buntu wyobcowanej jednostki. W poematach przedlistopadowych ludowość zderza się z werteriadą, ofiara patriotyczna z tragizmem, mit rycerski z egzystencjalną rozpaczą, patriotyczny prowincjonalizm z frenezją rewolucyjną i demoniczną wizją losu²⁷. Romantycy przejmują bagaż rozczarowań poezji legionowej, z naciskiem dają wyraz alienacji egzystencjalnej,

²⁶ O wieloprądowej twórczości Mickiewicza w kontekście świadomości literackiej tego pierwszego polskiego romantyka traktuje moja książka: *Mickiewicz. Poeta alternatyw* [w przygotowaniu].

²⁷ Kiedy *Konrad Wallenrod*, będący w zamyśle autorskim Mickiewicza ofiarniczą fantazją bajronicznego indywidualisty, nabrał politycznego charakteru poprzez recepcję przedlistopadowych konspiratorów, wczesna faza romantyzmu polskiego została zamknięta. Mochnacki, główny krytycznoliteracki wyraziciel tego zwrotu, z całej młodej literatury uznał za godne uwagi dzieła poddające się interpretacji heroistycznej bądź aktywistycznej: niektóre utwory Mickiewicza i Bohdana Zaleskiego, *Marię Malczewskiego* oraz *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego.

religijnej, społecznej, kosmicznej, manifestują bunt pokoleniowy, kontrelitaryzm i narodotwórczy populizm. Tego nie mogli się romantycy uczyć u twórców ze wspólnoty puławskiej, nie mogli również liczyć na krytycznoliteracką aprobatę środowiska puławskiego. Hołdowniczy zwrot Malczewskiego od Niemcewicza w przedśłowiu do *Marii* pozostał, jak wiemy, bez odpowiedzi i bez krytycznego echa; życzliwe uwagi Franciszka Morawskiego o utworach Mickiewicza nie wyszły poza sferę korespondencji prywatnej. Wspólnota puławska trwała w przekonaniu o potrzebie afirmacji oświeceniowego ładu moralnego i antropologicznego, o potrzebie historiozoficznej konsolacji, o przeznaczeniu literatury do umacniania cnoty i nadziei wbrew cierpieniom, rozczarowaniom i rozpaczom Polaków XIX wieku.

To nie wynikało z generacyjnego zasklepienia, ciasnoty umysłowej czy kurczowego moralizmu. Puławianie pragnęli utrzymać pewną ideową, moralną i egzystencjalną podstawę pod program życia zbiorowego, obejmujący zarówno kultywowanie pamięci historycznej (szczególnie tradycji bohaterskich, tych dawnych, rycerskich, i nowszych, związanych z kultem Kościuszki i ks. Józefa Poniatowskiego), jak i załączkowy projekt pracy organicznej, od początku obejmujący – dzięki przekonaniom ks. Adama Kazimierza i pismom ks. Izabeli²⁸ – troskę o oświatę ludową. Te zasady programowe potwierdziły swą wartość także w warunkach polistopadowej działalności emigracyjnej Adama Jerzego i Anny z Sapiechów Czartoryskich w ścisłym gronie Hotelu Lambert oraz instytucji kulturalnych polskiego Paryża²⁹.

W roku 1860, u samego schyłku życia autora, ukazał się nakładem Biblioteki Polskiej *Żywot J. U. Niemcewicza przez X. Adama Czartoryskiego*. Rozdział XIII, zatytułowany *Spór klasyków i romantyków*, przynosi z widocznym upodobaniem kreślony zarys estetycznoliterackich przekonań twórcy *Barda polskiego*. Chociaż rdzeń tych poglądów nie uległ zmianie, w wypowiedzi wyczuwa się też wyraźnie konsytuację „południa wieku” XIX; dowodzi to, że piszący nigdy żywego kontaktu z literaturą nie utracił.

W istocie – powiada sędziwy książę – gdy się w kim spotka twórcza imaginacja z nieomylnym rozsądkiem i z czuciem silnym i szczerym, ten, jaką bądź treść do obrobienia wybierze i jakich bądź do niej użyje form i prawideł, zawsze, podług wszelkiego podobieństwa, wyda owoce piękne, niepospolite, godne pochwały. [...] Tak więc z dawnymi równie i z współczesnymi autorami powinniśmy się obejść, oddając każdemu w czym wart, sprawiedliwość, bez koniecznej uwagi, czy jest jednej lub drugiej szkoły zwolennikiem. Byli i są poeci, co do jednej i drugiej formy na przemiany się zbliżali i w obu potrafili celować. [Poeta – B. D.] niech unika obcych powtarzań, a słuchając natchnień własnego geniuszu, jeśli mu go natura dała, niech się stara swoim zakrojem i sposobem wydać coś prawdziwie twór-

²⁸ Chodzi tu o *Księżeczkę do pacierzy dla dzieci wiejskich podczas Mszy świętej* (1815) oraz *Pielgrzymia w Dobromilu* (1818-1821) ks. Izabeli, a także o *Powiatki wiejskie* Wirtemberskiej (powst. 1813, opublikowane wraz z *Pielgrzymem w Dobromilu*).

²⁹ Zob. M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831-1840*, Warszawa 1970, zwłaszcza rozdz. III; nie przywołując już tutaj prac biograficznych i historycznopolitycznych, poświęconych A. J. Czartoryskiemu i Hotelowi Lambert.

czego, najlepiej z narodowych podań i źródeł, nie odbiegając wszelako nigdy odwiecznych, przyrodzonych, powszednich instynktów i zasad rozsądku, moralności i gustu³⁰.

Tak oto Hotel Lambert spogląda z nostalgią ku Puławom, a historia literatury oddaje sprawiedliwość puławskiej myśli programowej.



³⁰ A. Czartoryski, *Żywot J. U. Niemcewicza*, Berlin–Poznań 1860, s. 182, 183. Wypada jeszcze przypomnieć, że ks. Adam Jerzy złożył hołd także innemu wybitnemu autorowi ze wspólnoty puławskiej, zob. tenże, *Pochwała Jana Pawła Woronicza czytana na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 30 kwietnia 1830 roku*, Puławy 1830.

Projekt fundacyjny U początków romantycznej refleksji programowej Adama Mickiewicza

1.

Istnieją liczne pytania związane z decyzją Mickiewicza, by odwołać się do folkloru, do „mowy gminnej” jako źródła materiału tematycznego i nowych możliwości w zakresie języka artystycznego poezji.

Jakie motywy przemawiały za tego rodzaju reorientacją twórczości autora *Zimy miejskiej*, *Hymnu na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*, *Ody do młodości* – świetnie zapowiadającego się klasycysty? Czy poeta postanowił jedynie wzbogacić tym sposobem fikcję i formę językową poezji, czy też miał na względzie kwestie pozaestetyczne – na przykład swoiście poznawcze? Opowiadał się za emancypacją upośledzonej sfery kultury narodowej czy – więcej – dążył do restytucji świata wyobrażeń, pojęć i znaczeń, stłumionego przez oświeceniową religię, naukę i sztukę? Jaki horyzont poznawczy wyznaczają pierwsze tomy *Poezji* Mickiewicza? Jakie zajmują one miejsca w procesie historycznoliterackim? To znaczy: na ile zasadne jest twierdzenie o opozycji poety wobec oświecenia i o romantycznym nowatorstwie jego propozycji poetyckich?

Pytania podobne, od dawna obecne w naukowej tradycji, występują z całą natarczywością w świetle dialogu tekstów krytycznych, które nastąpiły po sobie w latach 1818-1820. Odpowiedzią na wyważoną ze wszech miar rozprawę programową Brodzińskiego była antyromantyczna diatryba, która ukazała się drukiem, zanim Mickie-

wicz napisał pierwszą balladę, na około dwa lata przed powstaniem *Romantyczności*, na trzy i pół roku przed publikacją *Ballad i romansów*. Wypowiedź Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych*, będąc estetyczną i teoriopoznawczą refutacją romantyzmu, może dzisiaj budzić większe zainteresowanie dla swych treści diagnostycznych aniżeli polemicznych. Wileński filozof wymodelował bowiem na ogół wysoce trafnie zjawisko romantyzmu, a co ważniejsze, w swym opisie przewyższył siłą rygoru i wyrazistości krytyka Brodzińskiego. Wystarczy przypomnieć tę opinię: „tam wszystko zależy od objawiania się duszy od zmysłów oderwanej”³¹. W słownictwie artykułu znajdujemy przenośny termin, wprawdzie obelżywie nacechowany, lecz pełniący poza funkcją polemiczną rolę węzłową w wywodzie; zapewnia on powtórna korelację treści, na które w toku analizy rozpadło się pojęcie romantyzmu. Słowo to stoi u końca rozprawy jako syntetyczny definiens: barbaryzmy. Wyraża ono i oznacza romantyzm – kombinację motywów irracjonalistycznych, upodobanie do „czarów, gusiel i upiorów” z odrzuceniem „wszystkich przepisów i wiadomości nauk”³².

Autor, piszący w tonie Wolterowskiego *écrasons l'infâme!*, nie przesądza, iżby tworzywem pism romantycznych miała być wyłącznie ludowa fantastyka. Ustanawia natomiast relację prostej zależności między wszelką romantyczną fikcją a irracjonalizmem, co znaczy, że w jego opinii kreacje swobodnej wyobraźni muszą z konieczności hołdować fałszywym postulatом poznawczym. Taki właśnie wydaje się kierunek dowodów Śniadeckiego: to, co nieklasyczne, jest *ex definitione* fałszem epistemologicznym. Objawianiem się duszy, która nie chce wiedzieć o świadectwach zmysłów.

Podobnego romantyzmu jeszcze w Polsce nie było, gdy filozof konstruował swój paradygmat neobarbarzyństwa. I oto nastąpiła sytuacja osobliwa. Pojawił się utwór, który szczegółowo ilustrował Śniadeckiego teorię romantyzmu – *Romantyczność* Mickiewicza. Były w tym utworze zabobonne wyobrażenia i pozazmysłowy ogląd. Co więcej, poeta odpowiedział polemiką na polemikę; antyromantyczny pamflet, wraz ze swoim autorem, znalazł miejsce w świecie przedstawionym romantycznego wiersza programowego. Nagle stała się rozprawa *O pismach klasycznych i romantycznych* samospełniającym się proroctwem, a Mickiewiczowski projekt romantyczności – odmienny od projektu autorstwa Brodzińskiego – niemało miał owemu proroctwu zawdzięczać.

W istocie, bez postaci demagoga – Starca „manifest romantycznego poznania” (jak powszechnie traktuje się *Romantyczność*) jest jako taki niewyobrażalny i niezrozumiały. I jeśli przyjąć za Śniadeckim, że metafizyka to filozofia wywiedziona z założenia objawiania się duszy, oglądu pozazmysłowego – to Mickiewicz w taką właśnie metafizykę się wyprawia, by ostatecznie dotrzeć do eschatologicznych i kosmologicznych mitów ludu³³. Poeta zdaje się zgadywać, że struktura gatunkowa ballady wybitnie sprzyja una-

³¹ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. 1; przedr. w: *Polska krytyka literacka (1880-1918). Materiały*, t. 1, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, s. 162.

³² *Polska krytyka literacka (1880-1918)...*, s. 154-156, 162.

³³ Por. *tamże*, s. 162-163.

oczniającej aktualizacji „procesu poznawania rzeczywistości”³⁴. W konkretnym przypadku chodzi wręcz o poznanie sakralnej perspektywy świata otaczającego; obronę tego przedsięwzięcia podejmuje poeta w końcowych strofach ballady, tocząc spór gnoseologiczny właśnie z owym Starcem, oświeceniowym filozofem – i tematyzując ogólnikowo wielką polemikę romantyzmu z oświeceniem o źródła i granice poznania, ale też o świat, człowieka i Boga. Tę konfrontację poglądów podtrzyma Mickiewicz w IV części *Dziadów*.

Można uznać za dowiedziony fakt następujący: problem teoriopoznawczych implikacji romantycznej poetyki został wyrażenie sformułowany już przez Śniadeckiego, zaś Mickiewicz problem ów dostrzegał nie później niż w porze redagowania *Romantyczności*. Pozostaje jednak pytanie, czy poeta mógł i ośmielał się głosić z pełnym przekonaniem, z dobrą wiarą, ludową prawdę, tak sprzeczną z tradycją wiedzy naukowej?

Romantyczność i niektóre wypowiedzi Gustawa – zauważa Piotr Chmielowski – zdają się świadczyć o autorskiej solidarności z ludowym oglądem świata, ale czyż można dać wiarę podobnym deklaracjom?

Nie, bez wątpienia. Mickiewicz cenił ludowe wyobrażenia o zaświecie, ponieważ w początkach swojej twórczości poczytywał je za wielce odpowiednie środki przeciwdziałania martwym formom stęzalego klasycyzmu, za środki służące ożywieniu wyobraźni i zainteresowaniu umysłów szczegółami fantastycznymi; wierzył w ten ludowy zaświat wiary artysty lubującego się w kształtach barwnych i świeżych, ale nie uważał go za coś rzeczywiście istniejącego³⁵.

Jest to argument, by tak rzecz, „z poczucia oczywistości”: nieprawdopodobne, by ludowa fantastyka miała jakiekolwiek pozaestetyczne znaczenie dla Mickiewicza, bo to niemożliwe, żeby twórca wykształcony w duchu oświecenia wracał z przekonaniem do przednaukowych pojęć o naturze i o świecie³⁶. Autor *Filozofii Mickiewicza* usiłuje na podstawie utworów poetyckich rekonstruować przekonania twórcy. W świetle dzisiejszych pojęć o sztuce interpretacji, wedle dzisiejszego rozumienia kategorii autora jest to zadanie nadzwyczaj skomplikowane³⁷. Mając w pamięci paradoks Nelsona Go-

³⁴ I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballady, Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. M. R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, Wrocław 1970, s. 39.

³⁵ P. Chmielowski, *Filozoficzne poglądy Mickiewicza*, Warszawa 1899, s. 34.

³⁶ Poczucie oczywistości Chmielowskiego miało zapewne swe podstawy w Comte'owskiej teorii trzech faz rozwoju ludzkiego umysłu. Ta koncepcja zachowuje do dziś siłę oddziaływania: „[...] niezmiennie mocno zapadła [ona – B. D.] w świadomość Europejczyka. Niewiele on wie dziś o systemie filozofii pozytywnej, ale gotów się zgodzić, że pierwotne wierzenia religijne ustąpiły miejsca [...] metafizyce, by wreszcie odpaść jak zwiędłe liście razem z metafizyką, gdy się pojawił młody i prężny światopogląd naukowy” (B. Skarga, *Potrzeba filozofii*, „Znak” 1983, nr 5-6, s. 899).

³⁷ Krytyk wyraźnie utożsamia Mickiewicza-autora z podmiotem utworu, kierując się przesłankami psychogenetyzmu pozytywistycznego, pisząc na długo przed wyprecyzowaniem – w duchu nowoczesnej nauki o literaturze – relacji osobowych w komunikacji literackiej. Obecnie takie utożsamienie już nie jest możliwe, choć nie wyłączamy „autora”, w specyficznym rozumieniu terminu, z postępowania interpretacyjnego; zob. T. Kostkiewiczowa, *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych*, w: *taż, Książnik jako poeta liryczny*, Wrocław 1971.

odmana³⁸, nie możemy też bezkrytycznie odwoływać się do metody indukcyjnej, jak czynił to Chmielowski; musimy przestrzegać wielu warunków metainterpretacyjnych przy projektowaniu intencji autorskiej. Referowany pogląd Chmielowskiego, choć nieaktualny, posiada tu niebagatelne znaczenie. Badacz ten, wybierając między dwiema możliwościami, odłonił samą sytuację wyboru, powołał do istnienia trwałą alternatywę. Dzięki niemu nie sposób już uniknąć pytania, czy Mickiewicz okresu wileńsko-kowieńskiego był jako poeta tylko zaciekawionym folklorystą, bądź nawet – wzorem na przykład Davida Hume'a – neutralnym religioznawcą, czy też wykonywał „krok na drodze do prawdy”³⁹.

Problem musi więc powracać nieuchronnie. „Ilekolwiek byśmy [...] złożyli na karb pozytywnej trzeźwości Chmielowskiego – pisze Zofia Stefanowska – zostanie zawsze kłopotliwe pytanie o stopień identyfikacji pisarza z ludową wizją świata”⁴⁰. Stosunek romantyków do folkloru odznacza się ambiwalencjami, które każą wątpić w nagły, spontaniczny zwrot świadomości romantycznej ku prawdzie gminu; należy wnioskować, że ludowość romantyczna z istoty swojej miała charakter do pewnego stopnia ornamentacyjny, że z reguły było w niej coś ze stylizatorstwa i podrabianego prymitywu”⁴¹.

Konkluzje, wypowiedziane w sposób tak niekategoryczny, zachęcają do dyskusji.

Jak się wydaje, uczona skłonna jest sądzić, że nadrzędnym dla Mickiewicza zadaniem było odnowienie języka poetyckiego; konieczność przekroczenia nazbyt przewidywalnych i zużytych jednostek języka poetyckiego prowadzi do eksploatacji folkloru, którego „literackość” nie została jeszcze skodyfikowana ani – tym bardziej – kanonizowana. Stawką niewątpliwego ryzyka artystycznego byłoby wzbogacenie stylu, obrazowania, narracji, struktur językowo-fabularnych. Niejako w drugiej kolejności spostrzega poeta możliwość rozstrzygnięcia na tej drodze niektórych nurtujących go problemów. Możliwość to ograniczona i przeto pilnie kontrolowana.

Wiadomo, jakie wartości przedstawiał dla romantyków folklor, jakich programowych argumentów dostarczał im w polemice z racjonalizmem, estetyką klasyczną, elitarnym modelem kultury itd. Pisano o tym wiele. Mniej o tym, że folklor jako wyraz przekonań ogółu, jako wypadkowa opinii zbiorowej reprezentuje i przeciętność, i ciasnotę horyzontów, i rozsądny dydaktyzm. Stosunek romantyków do folkloru bywa więc ambiwalentny: opinia powszechna, nawet jeśli wyraża się w ludowych pojęciach i ludowej poezji, jest dla indywidualisty zagrożeniem indywidualizmu⁴².

³⁸ Paradoxs Goodmana orzeka, „że materiał dowodowy, który uznajemy w sposób naturalny jako potwierdzający daną hipotezę, potwierdza zawsze w równym stopniu hipotezę sprzeczną” (A. J. Ayer, *Filozofia i język*, w: M. Hempoliński, *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974, s. 256).

³⁹ F. E. Manuel, *U źródeł nowoczesnego religioznawstwa*, Warszawa 1973, s. 179-180.

⁴⁰ Z. Stefanowska, O „Romantyczności”, w: taż, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 11.

⁴¹ *Tamże*, s. 12.

⁴² *Tamże*, s. 27.

Składając tu dowody wielkiej subtelności interpretacyjnej, Stefanowska zmierza do zakwestionowania skrajnych opcji badawczych, zrodzonych z – tak nazwijmy – alternatywy Chmielowskiego. Poszukuje ona złotego środka. Jeśli więc romantyk „z reguły” stylizuje, by uzyskać pożądaný rezultat artystyczny, to przecież nie obywa się bez konsekwencji natury światopoglądowej. Z drugiej strony nie dochodzi do swobodnej artykulacji ludowej wizji świata jako bez reszty reprezentatywnej dla stanowiska poznawczego, jakie zajmuje podmiot autorski. W tekstach poetyckich młodego Mickiewicza ludowa wizja podlegałaby więc stałej pro- i kontrargumentacji. Zachodzi nawet wątpliwość, czy posiada ona wyraźny aspekt systemowy. Można zapytać jeszcze: czy wywiedzione z niej treści poznawcze nie podlegają weryfikacji albo też legitymizacji przez jakieś treści innotrudne? Innymi słowy, pozostaje otwarta możliwość, że za autorytetem ludu ukrywa się instancja poznawcza o większej jeszcze wiarygodności, na przykład dawna tradycja filozoficzna, wyparta, skazana na zapomnienie – lub, w najlepszym przypadku, na podrzędność – przez nowożytny krytycyzm, zwłaszcza zaś przez dogmatyczny racjonalizm oświeconych. Wszak ten sam Gustaw, który apeluje o przywrócenie obrzędu dziadów, podziwia też „gwiazdę Platona”, rozjaśniającą przez wieki najróżniejsze drogi wiedzy.

2.

W dyskutowanej pracy Zofii Stefanowskiej pojawia się ważne zagadnienie stylizacji, chociaż samego pojęcia wydaje się autorka używać z pewną rezerwą. Rozumiemy tu na razie stylizację ściślej – jako akt imitacji, przejścia cudzego stylu językowego, ale w sposób dobitnie ujawniony, tak że gest zapożyczenia zyskuje rangę dominanty strukturalnej tekstu⁴³. Wyłaniają się natychmiast dwie kwestie. Po pierwsze, pytamy, jakie byłyby konsekwencje konfrontacji utworów Mickiewicza z ich ewentualnymi ludowymi pierwowzorami. Musimy od razu zaznaczyć, że zasób ustaleń folklorystycznych jest w tym zakresie nader skąpy⁴⁴. Zbyt szczupłym dysponujemy materiałem, by przeprowadzić szersze i bardziej owocne badania. Po drugie, język poetycki twórcy *Ballad i romansów* pozostaje jeszcze do pewnego stopnia w polu oddziaływania konwencji klasycyzmu i sentymentalizmu⁴⁵ i zależności te powstrzymują proces kształtowania nowych romantycznych konwencji pod wpływem poezji ludowej. Na ile Mickiewicz zdołał wbudować język folkloru w poetykę swych pierwszych romantycznych prób? Tego nie wiemy.

⁴³ Zjawisko stylizacji, wokół którego narosła spora literatura naukowa, definiował Stanisław Balbus, zob. tenże, *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” R. 74, 1983, z. 2, s. 133-137.

⁴⁴ Zob. zwłaszcza: S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*, cz. I (do roku 1830), Wilno 1936, rozdz. V-VI; *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958, s. 131-176, 199-300. Wykazano wprawdzie, że Mickiewicz obficie czerpie z folkloru, ale niewiele dałoby się wskazać konkretnych przekazów, które bezpośrednio posłużyły poecie do zabiegów stylizacyjnych.

⁴⁵ C. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, w: tenże, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 152-229.

Należałoby w tym celu przeprowadzić żmudne badania mikrostylizacyjne, na które nie ma tu miejsca.

W aspekcie języka artystycznego pierwszy tom *Poezji* skłaniać może do następującego – hipotetycznego – uogólnienia: pisząc kolejne (w porządku chronologicznym, a nie kompozycyjnym) utwory cyklu, poeta dokonuje coraz wyraźniejszego rozróżnienia sentymentalistycznych i romantycznych reguł transpozycji przekazu folklorystycznego. Znalazł ów proces swój wyraz w formułach gatunkowych: ballada i romans. Co warto podkreślić, obydwa gatunki pozostają, zdaniem Mickiewicza, w szerokich granicach romantyzmu. W odpowiednich definicjach rozprawy *O poezji romantycznej* wydają się ukrywać wspomniane reguły transpozycji.

Modelowa „ballada brytańska”, uchwycony na pograniczu ustnej i literackiej fazy rozwoju genotyp gatunku,

jest to powiastka osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego, opiewana tonem melancholijnym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna. Podobne są do ballad romanse [...]; tym wszakże różnią się od ballady, że poświęcone są czułości, mniej więc do nich wpływają zmyslenia dziwne, a forma pospolicie dramatyczną bywać zwykła, styl zaś jak największą naiwnością i prostotą zalecać się powinien⁴⁶.

Romantyczna kwalifikacja romansu staje pod znakiem zapytania. Podobieństwo charakteryzowanych gatunków nie zostało wystarczająco uzasadnione. Podkreślono raczej różnice – co do zawartości świata przedstawionego, emocjonalnego nacechowania stylu, tonacji estetycznej. Nie wchodząc w szczegóły, a mając na uwadze praktykę twórczą poety i jego późniejszą wypowiedź krytyczną, można przyjąć, że Mickiewicz pojmował romans jako twórczą kontynuację wywiedzionej z poezji ludowej sielanki Karpińskiego⁴⁷. Nowe możliwości rozwojowe gatunku tkwiłyby wówczas w sferze obyczajowego i językowego kolorytu stylizacji. Temu, by tak określić, sielankowo-romansowemu nurtowi „romantyczności” – jak ją Mickiewicz pojmował i praktykował – mógłby patronować, obok poety – protoplasty Karpińskiego, także krytyk Brodziński⁴⁸.

Pod auspicjami romantycznej ludowości młody twórca poszukiwał nowych, coraz adekwatniejszych środków wyrazu artystycznego, respektując poprzedników, dzięki którym „wyrabiały się formy”⁴⁹. Wśród tych poprzedników wymieniał Mickiewicz przede wszystkim wspomnianego już Karpińskiego i Niemcewicza⁵⁰. By się przekonać, jak wiele zawdzięczał starszej generacji poetów, wystarczy choćby pobieżny rzut oka na *Świteziankę* – skądinąd romantyczną balladę magiczną, która odznacza się ekspozy-

⁴⁶ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tenże, *Dzieła*, t. 5, Warszawa 1955, s. 195, 196.

⁴⁷ Zob. A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*, w: tenże, *Dzieła...*, s. 228-232.

⁴⁸ Por. C. Zgorzelski, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*, w: tenże, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza...*, s. 77.

⁴⁹ Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 70.

⁵⁰ Inspiracje Niemcewicza omówiła Maria Żmigrodzka, zob. też, „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „*Pamiętnik Literacki*” R. 47, 1956 (zeszyt specjalny: *W setną rocznicę zgonu Adama Mickiewicza*), s. 122-149.

cją sielankową i ponawia strofę *Laury i Filona*, tak zwaną strofę stanisławowską⁵¹. Na podstawie tych skrótowych uwag rzec można ze znacznym prawdopodobieństwem, że stosunek Mickiewicza do odziedziczonego języka literackiego cechuje dialektyka kontynuacji i innowacji.

Równocześnie zajął poeta elastyczną postawę wobec przekazów ludowej sztuki słowa, dokonując ich swobodnej transformacji. Wiemy o tym dzięki filomatom, którzy raczej kierowali się zasadą folklorystycznej ścisłości przy literackim opracowaniu ludowych tekstów, a metodę Mickiewicza uznali za niedopuszczalną⁵². Być może „w odpowiedzi” przyjaciółm dopuścił się poeta oszustwa o cechach przemyślanego eksperymentu. Czeczotowi, chyba najbardziej zamiłowanemu folklorystcie, przesłał do recenzji *Kurhanek Maryli* z informacją, że „myśl ze śpiewu litewskiego” zaczerpnął. Wskazówka była fałszywa, konkretny pierwowzór ludowy nie istniał, a tymczasem Czeczot nie powziął żadnych podejrzeń. Zostało dowiedzione, że zupełna symulacja literacka tekstu ludowego może być nie mniej podobna do folklorystycznego autentyku niż literacka imitacja konkretnego tworu ludowej sztuki słowa. Nie ścisłe naśladowanie takowego, lecz dobór odpowiednich konwencji literackich decyduje o powodzeniu stylizatora.

Jakkolwiek przedmiotem eksperymentu był romans – w naszym przekonaniu reprezentant gatunku sentymentalistycznego – Mickiewicz na tym właśnie przykładzie wyjawiał, że nie stosuje się do właściwej sentymentalizmowi strategii stylizacyjnej. Polegała ona – jak często praktykowano i uzasadniano teoretycznie⁵³ – na obróbce tekstu folklorystycznego według zinstytucjonalizowanych norm literackości i elitarnego smaku. Tekst folklorystyczny, dopiero po spełnieniu warunków poprawności i ozdobności, mógł awansować do literatury narodowej, która od czasu wystąpienia Brodzińskiego stawiała coraz wyraźniej w znaku idylli. Tę metodę, nazwaną wyżej literacką imitacją, Mickiewicz odrzucił. Postanowił, minawszy literę, zstąpić do ducha ludowej poezji. Jak można wstępnie sądzić, poeta dostrzegł w folklorze wielką, autonomiczną całość o swoich regułach językowych i zasadach światopoglądowych, a nie tylko – jak sentymentalisci – repertuar izolowanych tekstów i katalog prostych uczuć. Należy rozpoznać te reguły i zasady, by następnie z ich pomocą tworzyć – jak powiedzieliśmy: symulować – nowe kompozycje o bezsprzecznie ludowej proveniencji. Romanse, a tym bardziej ballady z pierwszego tomu *Poezji*⁵⁴ zdają się przekonywać, że Mickiewicz wstąpił na tę drogę.

⁵¹ Wersyfikacji Mickiewicza poświęciła trzy studia Maria Dłuska, zob. też, *Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970.

⁵² Szczególnie Jan Czeczot, rygorystyczny folklorysta, piętnował odstępstwa Mickiewicza, zob. S. Świrko, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu*, Warszawa 1972, s. 179. Recenzję *Kurhanka Maryli* pióra Czeczota przedrukował Józef Tretiak, zob. tenże, *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł 1815-1821*, Kraków 1917, s. 313-316.

⁵³ Stanowisko takie, podtrzymywane przez Brodzińskiego, uzasadniał Krystyn Lach Szyrma, zob. tenże, *Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi*, „Dziennik Wileński” 1816, t. 1, s. 486-496.

⁵⁴ Zob. M. Żmigrodzka, *Podstawowe cechy Mickiewiczowskiej ballady*, Warszawa 1955 (na prawach rękopisu), s. 54-57.

3.

Czy potwierdzenie powyższego wniosku można znaleźć w wypowiedziach teoretycznych autora *Ballad i romansów*? Czy debiutujący poeta ujawnił – choćby w zawołowany sposób – jakie stawia sobie cele, wstępując na drogę romantycznej ludowości? Szczególne nadzieje musi budzić pod tym względem rozprawa *O poezji romantycznej*, poprzedzająca pierwszy tom *Poezji*. Być może skromny autor, który „te a nie inne wybrał do naśladowania wzory, do tej a nie innej przyłączył się szkoły [...]”⁵⁵, dokonał tu pośredniej autointerpretacji, uwarunkowanej przez nadrzędną sferę opisu historycznego.

Już Chmielowski zwrócił baczniejszą uwagę, że we wspomnianej pracy:

Mickiewicz przedstawił swoje zapatrywanie się na sposób powstawania mitów greckich, które co do ich istoty upodobał do wszystkich baśni ludowych. Powiada on tutaj, że wszystkie narody posiadają „w dzieciństwie” podostatek tych baśni, mających wspólne swe źródło w chęci objaśnienia sobie dziwnych zjawisk natury lub w fantastycznej przeróbce zdarzeń rzeczywistych. [...]

Rzecz naturalna, że nie inaczej zapatrywać się musiał na świat bajeczny swojego narodu, na świtezianki, duchy i upiory, które w podaniach i pieśniach występowały, a które on dla odświeżenia poezji zamierzył na wzór obcych twórców przenieść do ballad i dramatu fantastycznego. Świtezianki, duchy i upiory były dla niego wówczas jednym ze środków artystycznych budzenia zajęcia, nie zaś wypływem wiary istotnej w możliwość ich istnienia⁵⁶.

Pamiętamy, kto wypowiada ostatnią konkluzję. Jest ona spodziewana, ale być może niezupełnie trafna. Przypomnijmy myśl poety.

Kolebką poezji jest „świat bajeczny”, wspólny prawdopodobnie wszystkim narodom twór młodzieńczo żywotnej, lecz nieukształtowanej wyobraźni. W archaicznej Grecji – która przedstawia sytuację wzorcową – wyłonił się z tego chaotycznego tworzywa „świat mitologiczny” dzięki kultowym, moralnym i poznawczym inicjatywom kapłanów, poetów i myślicieli.

Gdy więc wszystkie władze umysłowe w ścisłej harmonii doskonalone były, gdy żywa imaginacja miarkowaną była przez delikatność uczucia i dojrzałość rozsądku, mogła więc w dziele sztuki wydawać wielkość przy prostocie, foremność przy różnaitości, piękność przy łatwości. Tak sposobiony talent twórczy sztukmistrza greckiego zwracał się ku staremu światowi bajecznemu i umiał go wkrótce na nowy przetworzyć. Odrzucił wszystko, co było grube, potworne, rażące; wyobrażenia różnorodne i pomieszane uszykował, powiązał i w porządną ułożył całość. Te zaś wyobrażenia, w całość układane, jakkolwiek oderwane, czyli umysłowe, zawsze wyrażane były pod postacią rzeczy zmysłowych, ale rzeczy tak doskonałych i skończonych w sobie, jakie przymiory umysłem tylko, czyli idealnie pojęte i wystawione być mogą. Tym sposobem ze świata bajecznego powstał ideał świata zmysłowego, czyli świat mitologiczny [podkr. B. D.]. Stworzył go, jak uważaliśmy

⁵⁵ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej...*, s. 178.

⁵⁶ P. Chmielowski, *dz. cyt.*, s. 34-35.

dotąd, talent sztukmistrza, rozwinięty pośród harmonijnego kształcenia się wszystkich sił umysłowych, już z samej natury niepospolitych⁵⁷.

Trzy są warunki pomyślnego rozwoju poezji jako kreacji mitologicznej: związek z pierwotnym tworzeniem bajecznym, rodząca geniuszy równowaga władz duchowych w obrębie narodowej społeczności oraz powszechne przeznaczenie poezji – dla gminu i całego ludu. Trzy są współmierne cele takowej poezji: wiedza teologiczna i metafizyczna, wartość etyczna i piękno. W tych okolicznościach – łącznie wziętych – powstała autentyczna literatura narodowa i stylowy ideał greckiej klasycyzacji.

Późniejsze losy „literatur Południa” przedstawiają chwiejną koegzystencję romantycznej – narodowej – treści i z Grecji idącej normy stylowej klasycyzmu. Jak wskazuje przykład włoskich epików, Ariosta i Tassa, koegzystencja taka była możliwa, jednak tylko do granic, za jakimi znalazła się w końcu francuska doktryna poetycka. Tę potępioną wersję klasycyzmu kontynuują: skrajna normatywizacja języka, elitaryzacja treści, oderwanej od pierwotnych wyobrażeń narodu, czysto racjonalistyczna kategoryzacja świata przy ograniczającym traktowaniu wyobraźni i z pominięciem czynnika uczuciowo-moralnego.

Można by uogólnić, że na obszarze kulturowym Południa historyczny proces poezji ulega stałej dekadencji, a ostateczne zerwanie twórców francuskich z bajecznym podłożem wyznacza całkowity upadek pierwiastka narodowego i klasycystycznego stylu w literaturze. Na plan pierwszy występują teraz narody Północy, przed którymi nadal stoi zadanie powołania do istnienia własnych, autentycznych systemów poetyckich. Muszą one w tym celu sięgnąć do średniowiecznych zasobów swoich tradycji. Są to literatury niewątpliwie słabiej rozwinięte: „język tych ludów długo był nieokrzesany; mógł być śmiały w wyrażeniach, ale mniej dobitnych i ścisłych”⁵⁸ – wszelako scheda ludowej kultury stanowi nieocenione, niejako naturalne bogactwo narodu i jedyną szansę dla narodowej poezji. Trzeba tylko ponowić mitotwórcze zabiegi Greków, aby osiągnąć zamierzony cel: wytworzyć rdzenną poezję mitologiczną. Należy stworzyć styl dobitny i ścisły oraz odpowiedni paradygmat pojęć i fabuł.

Układ trychotomiczny: klasycyzm grecki – romantyczne średniowiecze – francuski klasycyzm, określa głęboko teoretyczną orientację Mickiewicza. Grecja i Francja występują jako przeciwstawne wartościowane modele. Trzeba raz jeszcze podkreślić, że krytyk-poeta nie podważa idei systemu i rygoru w dziedzinie języka poetyckiego, jakkolwiek francuski nadmiar reguł systemowych poddaje miazdzącej krytyce. W istocie rzeczy o aprobachie lub negacji danego systemu poetyckiego decyduje jego zdolność do „wypowiadania” rzeczywistości, a także orientacja poznawcza, jaką u jego podstaw można wykryć. Nie przypadkiem w omawianej rozprawie poszukiwanie prawdy położono u źródeł greckiej mitologii, a kształtowanie poznawczych dyspozycji narodu u jej celu. Nie przypadkiem rozbudowano krytykę uproszczeń francuskiego racjonalizmu. W gruncie rzeczy bowiem chodzi o następującą opozycję: grecka poezja przedstawia

⁵⁷ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej...*, s. 181.

⁵⁸ *Tamże*, s. 183.

prawdę ukonkretnioną przez aktualizację sytuacji poznawczej i harmonijne współistnienie czynników – racjonalnego, emocjonalnego oraz imaginacyjnego – podczas gdy poezja francuska ukazuje prawdę skrajnie skonwencjonalizowaną i spoczywającą na abstrakcyjnym *rato*. W pierwszym przypadku język poetycki pozostaje otwarty na lokalną rzeczywistość i praktykę komunikacyjną narodowej wspólnoty, w przypadku drugim język poetycki jest zorientowany na elitarną, wysoce sformalizowaną grę porozumień, której zbyt rygorystyczne reguły ustanawia samowolny rozum.

Oto moment być może szczególnie nowatorski w rozprawie *O poezji romantycznej*⁵⁹. Idąc Herderowskim tropem, autor ukazuje język jako medium życia narodowego, jako materię kultu, rytuału, poezji⁶⁰, a w ślad za tym – wprowadzie tylko pośrednio – wyraża przekonanie, że pożądana jest i możliwa dzisiaj rodzima poezja i poetyka, będąca wprowadzie analogonem greckiej klasycyzacji, lecz zarazem tworem autonomicznym pod względem treści i stylu. Wykryć ład mitologiczny, tkwiący immanentnie w przechowywanym przez lud świecie wyobrażeń romantycznego średniowiecza – oto twórczy postulat, który można by wydobyć z omawianej rozprawy.

4.

Podczas gdy grecka klasycyzacja była samorodna, poecie XIX wieku pełnia oryginalności stała się niedostępna. Poeta ów nieuchronnie musi wybierać spośród wzorów. Ma przed sobą alternatywę klasycyzacji i romantyzacji. Potencjalny twórca poezji narodowej staje w ten sposób przed problemem natury praktycznej. Rozważmy ten problem, wychodząc tym razem od drugiego tomu *Poezji* Mickiewicza.

Zdaniem poety tradycja klasycystyczna nie jest najwidoczniej całkiem martwa. Autor *Grażyny*, odrzucając dorobek literacki Rzymu i Francji, nie odrzuca przecież wzorów klasycznych od Homera do Tassa⁶¹. Być może powodowała tu nim konieczność: nie dysponował rodzimymi, ludowymi przykładami epiki bohaterskiej, a nie opanował jeszcze odpowiednich konwencji pochodzenia romantycznego. Doświadczałby zatem trudności typowych w okresie „przejściowym”. Jak wiemy, stylizacja nierzadko występuje „w takich momentach procesu historycznoliterackiego, kiedy formujące się nowe tendencje i kierunki nie ukształtowały jeszcze pełnego repertuaru form własnych”⁶². Toteż wizja narodowej dawności w *Grażynie* wydaje się stale kształtować pod ciśnieniem wzorca stylizacyjnego antycznej (Homer) i nowożytnej (Tasso) epopei – zarówno w aspekcie tematycznym, jak i konstrukcyjnym oraz językowym⁶³. Gdy przeto twórca

⁵⁹ Inaczej osądza oryginalność rozprawy Henryk Życzynski, zob. tenże, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, Kraków 1924, s. XX.

⁶⁰ Por. I. Berlin, *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, London 1976, s. 165.

⁶¹ Właśnie Homer i Tasso wzmiankowani są apologetycznie w IV części *Dziadów* (w. 825), w utworze, który został opublikowany przez poetę wraz z *Grażyną* w drugim tomie *Poezji*.

⁶² (T. Kostkiewiczowa), *Stylizacja*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 428.

⁶³ O typach stylizacji zob. S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, w: *taż, Wokół teatru i literatury. (Studia i szkice)*, Warszawa 1970, s. 16-18.

podejmuje temat z dziejów ojczystych, wchodząc w kompromis z ustalonymi wzorami tradycji klasycystycznej, realizuje wariant minimalny programu poezji narodowej.

W przeciwieństwie do klasycyzmu, romantyzm nie tyle dostarcza gotowych wzorów, ile jest sam przez się „kryzysem wzorów”, fermentem konwencji literackich. Jako taki, romantyzm pozostaje w naturalnym przymierzu z poezją ludową, traktowaną przez romantyków niczym wytwór spontanicznych natchnień i antykonwencjonalnej ekspresji. Niezrozumienie powyższych faktów prowadzi do ograniczonych i nieautentycznych projektów romantyczności, jak u Brodzińskiego⁶⁴.

Nikt nie zaprzeczy – pisał Mickiewicz do Odyńca w 1826 roku – że w piosnkach słowiańskich oddycha prawdziwa słodycz, delikatność i wesołość Anakreonta; ale czyliż Anakreonta pieśniami ograniczać należy literaturę, i jeszcze w czasach, które widziały Goethego, Szyllera, Moora i Bajrona? [...] Że wszystko, co jest okropne, a nawet wzniosłe i tragiczne przeciwi się charakterowi Sławian? Że u nas są tylko żeńskie miłosne śpiewy? Tych wszystkich dziwnych oświadczeń dotąd zrozumieć nie mogłem⁶⁵.

Wydaje się, że nie inaczej określał swe stanowisko literackie Mickiewicz kilka lat wcześniej, gdy wstępował na drogę balladzysty⁶⁶.

Właściwie rozumiany romantyzm nie jest aktem wspaniałomyślności wobec dziedzictwa ludu ani deklaracją uległości wobec utrwalonych wzorów literackich – choćby skądinąd znakomitych – lecz przekroczeniem tego, co się przez literaturę rozumie w stronę szeroko rozumianego folkloru jako autentycznego języka narodowej wspólnoty. W języku tym można znaleźć różnorodność estetyczną: wzniosłość, okropność, groteskę; obietnicę nowego stylu językowego i odrębny porządek tematyczny. Wszystko to razem, potraktowane w duchu romantycznej innowacyjności, stanowi surowiec twórczości, w której wyniku powstanie spójna formacja tematyczno-językowa, czyli narodowa poezja mitologiczna. Taki właśnie byłby maksymalny wariant Mickiewiczowskiego programu poezji narodowej.

Powyższy wniosek składania do przypomnienia kilku wypowiedzi Mickiewicza, których świadkiem miał być Odyniec.

W ogóle całe to balladyczno-romantyczne przejście w literaturze naszej – czytamy w korespondencji szwajcarskiej – Adam [...] przyrównywał do tego lauterbruńskiego wąwozu pod tym względem, że jak on, choć sam chaotyczny i dziki, prowadzi przecież do widniejącej

⁶⁴ Do koncepcji romantyczności Brodzińskiego Mickiewicz zdystansował się już w swej programowej balladzie; czy mimowiednie, czy w pełni świadomie – trudno osądzić. Natomiast krytyk zajął pryncypialne stanowisko wobec *Dziadów* wileńskich (i *Sonetów*) w ogłoszonym bezimiennie piśmie polemicznym pt. *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1827, nr 71 i 72; przedr. w: K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 2, oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, s. 135-137.

⁶⁵ A. Mickiewicz, *List do A. E. Odyńca z 6 (18) października 1826*, w: tenże, *Dzieła*, t. 14..., s. 278.

⁶⁶ Autorską świadomość Mickiewicza rekonstruowała Maria Żmigrodzka, zob. też, *Podstawowe cechy Mickiewiczowskiej ballady...*, s. 3-22.

na końcu najpiękniejszej z Alp góry Jungfrau, tak i obecna poezja romantyczna u nas ma również w perspektywie poezję narodową, jaką była w starożytności poezja grecka, a jaką w wiekach średnich wstrzymało lub skrzywiło ślepe naśladownictwo poezji starożytnej⁶⁷.

Oto refleksje weimarskie:

Dziś, gdy świat znów prawdy zapragnął, sztuka już nie wystarcza ludzkości, i poezja musi wrócić do prawdy. Jakoż i zaczyna już wracać – ale jeszcze tylko przez sztukę, przez naśladownictwo form nowych, których szuka w poezji ludowej, gdzie natura góruje nad sztuką. Ale ciasny obręb pojęć ludowych, sama szczerość i prostota uczuć nie wystarczają jeszcze poezji wyższej. Źródło zaś żywych i najwyższych jej natchnień: żywa wiara jako prawda najwyższa – jest jeszcze dla dzisiejszych poetów jak tym skarbem zaklętym w bajce [...] ⁶⁸.

I wreszcie dialog o genezie wielkiej poezji od Homera do Goethego:

- Poezja ludowa nie jest źródłem, ale tylko jak wiejska dziewczyna czerpie wprost dłonią i pije ze źródła [...]
- A więc cóż jest tym źródłem?
- Rzeczywistość i Prawda. Dla gminnego oka to skała – ale toż właśnie ze skały na Parnasie greckim wytrysło źródło kastalskie. Imaginacja jest tylko jak Hebe, co z tego źródła nalewa⁶⁹.

Cokolwiek by sądzić o wiarygodności Odyńca, nie ma w cytowanych zapisach nic nieprawdopodobnego. I nic się zasadniczo nie zmieni, jeśli potraktujemy Odyńcowe świadectwo – najostrożniej – jako sformułowane po latach interpretacji Mickiewiczowskiej ludowości⁷⁰. Wynika z nich kilka, wzajemnie powiązanych konkluzji. Po pierwsze, poeta traktował słowo ludu nie tylko w aspekcie estetycznym, ale i poznawczym: było ono dlań świadectwem Prawdy, wyrastającej na gruncie żywej wiary. Wiara ludu, choć prymitywna, pozostaje przesłaniem ważnych prawd. Po drugie, jest zadaniem poezji przedłużyć promień gminnej wiary, dotrzeć do prawd wyższych i znaleźć dla nich odpowiedni wyraz. To znaczy – by odwołać się do poprzednich analiz – odkryć ład mitologiczny i nadać mu formę językową. Po trzecie, powyższy zamiar jest tożsamy z projektem poezji narodowej.

Tak mógł spoglądać poeta u progu długoletniej emigracji na swe „balladyczne” początki.

⁶⁷ A. E. Odyńec, *Listy z podróży*, t. 2, oprac. M. Toporowski, M. Dernałowicz, Warszawa 1961, s. 536.

⁶⁸ *Tamże*, t. 1, s. 102.

⁶⁹ *Tamże*, s. 256.

⁷⁰ Nadmiernie krytyczną, jak się wydaje, rewizję jego sprawozdań przeprowadził Henryk Życzynski, zob. tenże, *Mickiewicz w oświeceniu Odyńca*, Lublin 1934 (odb. z „Pamiętnika Lubelskiego”).

5.

Wypada pokrótce zebrać wnioski. Zatem:

1. Głównym przedmiotem zainteresowań teoretycznych młodego Mickiewicza nie jest samookreślenie twórcze w kategoriach romantycznych, lecz program poezji narodowej.

2. Tradycja klasycystyczna nie stanowi zasadniczej przeszkody w ukonstytuowaniu takiej poezji. Mogą do niej należeć utwory spełniające dwa warunki – narodowy temat, historyczny lub idylliczny, oraz odrzucenie norm francuskiego oświeceniowego klasycyzmu w zakresie języka i oglądu świata. Dopuszcza się twórczą restytucję dawniejszej klasyczności i kontynuację sentymentalizmu.

3. Wyższy stopień świadomości teoretycznej Mickiewicza reprezentuje koncepcja poezji mitologicznej. Poezja i mitologia są nierozdzielne nie tylko w porządku genezy, lecz w porządku estetycznym. Poezja stanowi kształt językowy mitologii, gwarantując jej wartości estetyczne; mitologia wyznacza organizację tematyczną poezji, określając zarazem jej walory poznawcze. Ferment romantyczny umożliwia powrót do greckiego modelu poezji mitologicznej, bowiem prąd ten respektuje zawartość „świata bajecznego” narodów i rezygnuje z prymatu ustalonej normy literackiej nad żywą mową wspólnoty narodowej, ludu.

4. Romantyzm, rozwijający się wśród ludów Północy w opozycji do kosmopolitycznych literatur o charakterze oświeceniowym⁷¹, stanowi wyraz aspiracji do rodzimych literatur narodowych, autonomicznych formacji poetyckich, które spełniałyby funkcje właściwe ongiś greckiej mitologii i konkurowałyby pod względem oryginalności i równowagi stylowej z grecką klasycznością.

5. Koncepcję narodowej poezji mitologicznej, wytworzonej środkami romantycznej ludowości, można rozumieć pośrednio jako wyraz zobowiązania twórczego samego Mickiewicza.

Sądzę, że Mickiewicz sprostał temu zobowiązaniu w balladach magicznych z pierwszego tomu *Poezji* i w wileńskich *Dziadach*.



⁷¹ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej...*, s. 189-195.

U źródeł szkoły litewskiej

Jan Czeczot i poezja filomacka

1.

Dorobek twórczy Jana Czeczota jest obecnie komentowany przez polskich historyków literatury bez nadmiernej przychylności. W cenionej encyklopedii literackiej czytamy, że poezja tego filomaty i męczennika sprawy narodowej „nie wybija się ponad przeciętność, zebrany materiał folklorystyczny, przekazany przeważnie w swobodnych przekładach na język polski, nie ma wartości naukowej; znaczenie Czeczota polega natomiast na roli, jaką odegrał w kształtowaniu się romantycznej ludowości, zwłaszcza w twórczości Mickiewicza”⁷². Autor świeżo wydanej monografii *Z Mickiewiczem pod rękę, czyli życie i twórczość Jana Czeczota*, wierny od dziesięcioleci swemu bohaterowi Stanisław Świrko, formułuje opinię bardziej oględną:

Najserdeczniejszy druh Adama Mickiewicza jeszcze z ławy szkolnej i jeden z najczynniejszych filomatów, gorący patriota polski, ale i niestrudzony obrońca ludu białoruskiego, mierny poeta, lecz bardzo zasłużony folklorysta swoich czasów – jest dzisiaj Czeczot poetą mało znanym, a nawet wręcz zapomnianym. [...] Spuścizna poetycka Czeczota, drukowana tylko w drobnej części w dawnych, mało już dziś dostępnych czasopiśmie, pozostaje dotychczas w rękopisach mocno rozproszonych i domaga się wydania choćby poprawnego wyboru. Nie o wiele lepiej przedstawia się jego twórczość folklorystyczna⁷³.

⁷² H. Gacowa, *Jan Czeczot*, hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 163.

⁷³ S. Świrko, *Z Mickiewiczem pod rękę, czyli życie i twórczość Jana Czeczota*, Warszawa 1989, s. 7.

Zasługi folklorystyczne wydawcy *Piosnek wieśniaczych* wywołują opinie rozbieżne. Dzisiejsze kryteria naukowej ścisłości przemawiają przeciw dokonaniom Czeczota w tym zakresie. Jeśli jednak uwzględnić moment historyczny, na który przypadło zbieranie *Piosnek wieśniaczych*, trzeba będzie wówczas przyznać sześciu Czeczotowym tomikom trwałe miejsce w dziejach ludoznawstwa słowiańskiego, a ich pieczołowitego autora postawić obok wybitnych przedstawicieli polskiej i słowiańskiej folklorystyki pierwszej połowy XIX wieku – Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, Wacława z Oleska, Kazimierza Władysława Wóycickiego⁷⁴. Trudny do zakwestionowania wydaje się wkład filomackiego balladzisty w kształtowanie literackiej ludowości czasów przełomu romantycznego; jego współpraca z Mickiewiczem w okresie, gdy twórca *Dziadów* dopiero wkraczał na trakt romantyczny, jest faktem dostatecznie wymownym. Wiadomo również – dzięki badaniom Bogdana Zakrzewskiego – że *Piosnki wieśniacze* zasiłyły wyobraźnię poetycką Teofila Lenartowicza. Jan Czeczot – folklorysta „sławiano-krewicki” i orędownik odnowienia literatury na gruncie ludowym – wpisał się także w historię poezji narodu pobratymczego. „W poważaniu mają go Białorusini – powiada krótko a celnie Stanisław Pigoń – jako jednego z piastunów młodej ich poezji”⁷⁵.

W przeciwieństwie do działalności folklorystycznej, twórczość oryginalna Czeczota usposabia badaczy do ocen zgodnych, niezbyt przy tym korzystnych. W ślad za autorem *Małgorzaty z Żębocina* idą uparcie takie określenia, jak „przeciętność”, „mierność”. Pigoń, którego gustowi można przecież zaufać, dystansuje się od filomackiej poezji Czeczota (nie w pełni mu zresztą znanej), stawiając między wierszami zarzut wtórności. „Zachowało się w archiwum filomatów kilkanaście jego utworów: anakreontyków, dum, od, śpiewów w stylu Kniaźnina, Niemcewicza, to znów Pindara czy Osjana”⁷⁶. „Pieśniom ziemianina” i poezjom oryginalnym pomieszczonym w V tomie *Piosnek wieśniaczych* znakomity badacz wprost odmówił „większej wartości”.

Nie próbuję w tym miejscu dowodzić, że Czeczot zasługuje, by go sadzać wyżej przy biesiadnym stole polskiej poezji. Można jednak zapytać, czy historia literatury wypracowała jednoznaczna – powszechną i ponadczasową – skalę wartości; czy na pewno istnieje jedno piekło dla złych wierszopisów, jedno niebo dla znakomitości literackich i jednostajny czyściec poetyckiej mierności. Byłoby rzeczą trywialną z góry zaprzeczać istnieniu uniwersalnych norm oceny literackiej, lecz historyk literatury przyjmuje i stosuje owe normy – jeśli taka jego wola – niejako w drugiej kolejności; jego zadaniem pierwotnym jest rozpoznawanie i respektowanie hierarchii wartości ustanawianych przez indywidualne i zbiorowe podmioty procesu literackiego. Ale oto wartościowanie literatury nasuwa osobliwe trudności, gdy mamy do czynienia ze zjawiskami znamionującymi ferment, przełom czy też – słowo Melchiora Wańkowicza – „międzyepokę”. W tych fazach rozwoju literatury rodzą się utwory niewykrystalizowane; takie mianowicie, które nie mieszczą się w systemach idei, konwencji i wartości właściwych epoce odchodzącej w przeszłość, i które zarazem nie są jeszcze uformowane według jasnych

⁷⁴ Zob. *tamże*, s. 9.

⁷⁵ S. Pigoń, *Jan Czeczot*, „Polski [słownik] biograficzny”, t. 4/1, z. 16, Kraków 1937, s. 317.

⁷⁶ Zob. *tamże*.

nowych reguł. Taka „literatura niekonsekwencji” niewątpliwie przejawia różne stany organizacji: synkretyczny, eklektyczny i jeszcze jakiś trzeci, powiedzmy – entropiczny. Poetyka historyczna powinna wypracować teorię przełomów literackich i dokładnie wyświetlić sprawy wyżej poruszone, w tym również – stworzyć przesłanki wartościowania utworów zwanych tu niewykrystalizowanymi.

Wydaje się, że wileńska twórczość Jana Czeczota – jak niemal cała twórczość poetyka filomatów – należy do zjawisk literackiej międzyepoki. Ten fakt czyni ją szczególnie interesującą. Na granicy drugiego i trzeciego dziesięciolecia wieku XIX wzrasta się proces dekompozycji systemu literatury oświeceniowej i trwa wytyczanie nowych dróg. W Warszawie gromadzi wokół siebie uczniów Kazimierz Brodziński; są w tym gronie Józef Bohdan Zaleski i Stefan Witwicki. Także w stolicy Królestwa Polskiego działają wychowankowie Gimnazjum Wołyńskiego z Tymonem Zaborowskim na czele. W Wilnie asystują Mickiewiczowi Czeczot, Tomasz Zan, a później poeci filareccy. Toczy się walka – zrazu ukryta, od roku 1822 jawna – o nowy światopogląd literatury, nowy styl i estetykę. Zmienia się samoświadomość twórców i ich społeczna tożsamość, kształtuje się dotąd nieznany obyczaj literacki.

Uwagi, które niżej następują, mają na celu usytuowanie dorobku Jana Czeczota i innych filomatów, zwłaszcza Mickiewicza i Zana, w kontekście przełomu romantycznego. Ta perspektywa interpretacyjna wydaje się najbardziej sprawiedliwa i pożyteczna z historycznoliterackiego punktu widzenia.

2.

Na początku „są Filomaci jednym z wielu kółek koleżeńskich o charakterze literacko-samokształceniowym, które wyróżnia się jedynie poważniejszą tendencją i większym skondensowaniem uczuciowego napięcia”⁷⁷. Asymilacja różnych nurtów ideowych późnego oświecenia w połączeniu z protoromantycznym entuzjazmem sprzyja rozszerzaniu się horyzontów intelektualnych i doskonaleniu etycznego stowarzyszonej młodzieży. Wkrótce Towarzystwo Filomatów zaczyna spełniać „poza głównym swym zadaniem ideowo-patriotycznym także funkcje zakonspirowanego klubu literackiego i koleżeńskiego seminarium poetyki”⁷⁸.

Pierwotnie działalności rymotwórczej przyznaje się zatem głównie rolę ćwiczebną. W IV rozdziale Ustaw Towarzystwa nakłada się na członków czynnych następujący obowiązek:

⁷⁷ Z. Jabłońska-Erdmanowa, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w.*, Wilno 1931, s. 59.

⁷⁸ S. Świrko, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu*, Warszawa 1972, s. 93. Zob. także K. Wyka, *Pokolenia literackie*, przedmowę poprzedził H. Markiewicz, Kraków 1977, s. 194-196.

29. Każdy [...] w przeciągu czterech tygodni wygotować musi jedno pismo oryginalne lub tłumaczone, wierszem lub prozą, w rodzaju bądź poważnym i uczonym, bądź w wesołym i do zabawy służącym. [...]

31. Pisarz szczególnie na ukształcenie gustu i stylu wzgląd mieć powinien⁷⁹.

Twórczość naukowa i literacka należy do statutowych powinności filomaty. Organizacja bierze pod swój patronat, ale też poddaje ścisłej kontroli działalność twórczą swych członków. Celem nadrzędnym jest samokształcenie, któremu służą publiczne czytania wypracowanych tekstów, recenzje i dyskusje połączone z oceną pracy przez głosowanie. Pomnażanie wiedzy, doskonalenie sprawności językowych i kształcenie smaku artystycznego uważali filomaci za dążenia nierozłączne. Przygotowując się do służby społeczeństwu, sięgali zarazem po rolę literata i godność poety; w ich pojęciu język stanowił substancję życia narodowego⁸⁰, jak też środek zasługi w życiu publicznym (krasomówstwo parlamentarne i sądowe) i w końcu tworzywo literackie.

Tu przypomnijmy, że

Człowieka parającego się piórem określano pod koniec XVIII wieku najczęściej mianem: literat, ramorwórca, wierszopis [...]; rzadziej używano nazw: poeta, pisarz; najrzadziej: wieszcz, wieszczek. Geniusz oznaczał raczej atrybut twórcy, talent, a nie sam podmiot twórczy. [...] Najczęstszy stereotyp roli poety – to topos mędrca, człowieka starego, doświadczonego, posiadającego wszechstronną, dojrzałą wiedzę o życiu, rozumnego, pełnego wewnętrznego spokoju i równowagi, nieposzlakowanego moralnie⁸¹.

Jak się wydaje, miano literata kojarzyli filomaci także z osobą, która wprawdzie nie oddaje się twórczości, lecz – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – posiada kompetencje eksperta w kwestiach literatury⁸². Zabiegając o publikację, młodzi twórcy z tego grona bez wątpienia składali dowód, że cenią status literata. Między sobą dawali jednak wyraz wyższym aspiracjom. Filomaccy wierszopisowie, pozostający już w zasięgu sentymentalnej „sublimacji, monumentalizacji i patetyzacji wizerunku własnego poezji i poety”⁸³, przyznawali sobie właśnie określenie „poeta” – oczywiście nie w znaczeniu

⁷⁹ *Materiały do historii Towarzystwa Filomatów*, t. 1, wyd. S. Szpotański, S. Pietraszkiewiczówna, Kraków 1920, s. 6.

⁸⁰ Pisał Stefan Kawyn: „Język był dla nich funkcją życia narodu pozbawionego bytu politycznego, był mieniem ocalałym w rozbiću, skarbem, którego strzec należy tym bardziej, że był to skarb jedyny, tym więcej, że czyhało nań niebezpieczeństwo rusyfikacji oraz modnej francuszczyzny” (S. Kawyn, *Mickiewicz wśród filomatów i filaretów*, w: tenże, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych*, Kraków 1967, s. 70).

⁸¹ J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970, s. 271.

⁸² „Tutejsza sławna literatka [podkr. B. D.] Bojanusowa, na której smaku można polegać, spodobała niezmiernie dzieła Sismondego [...]” – pisał Czeczot do Marii Puttkamerowej (*Korespondencja Filomatów 1815-1823*, wyd. J. Czubeł, t. 5, Kraków 1913, s. 122).

⁸³ J. Kamionkova, *dz. cyt.*, s. 275-276.

mędrca, lecz śpiewaka, pieśniarza, barda, a nawet nosiciela wieszczonego ducha (ten dar przypisywano Mickiewiczowi).

Towarzystwo Filomatów dbało o rozwój literackich zainteresowań związkowej młodzieży przez wszystkie lata swej działalności. Przedstawiano prace poetyckie na zebraniach obu wydziałów Towarzystwa. Temuż celowi służyły spotkania Klubu Przyjaciół utworzonego 19 kwietnia 1819 roku. Wiersze stanowiły element zabaw Promienistych w maju roku 1820. W tym okresie naukowa działalność Towarzystwa ulega osłabieniu, traci aktualność filomacka pieśń, w której Mickiewicz opiewał trójkę „Ojczyzna, nauka, cnota”. Naukę zaczyna wypierać poezja, która – oddziałując równocześnie na rozum, wyobraźnię i uczucia – ma silniej nakłaniać młodzież do pełnienia cnoty i do patriotyzmu⁸⁴. Jesienią 1820 roku powołano do istnienia filarecki „Związek Błękitny” (Wydział Literacki organizacji), działający pod kierunkiem Czeczota. Z tego grona wyłonił się między styczniem a kwietniem 1823 roku związek poetycki „Kastała”, w którego składzie znajdujemy nazwiska między innymi Antoniego Edwarda Odyńca, Aleksandra Chodźki, Emeryka Staniewicza, Juliana Korsaka, Ludwika Spitznagla⁸⁵. Ponadto filomaci dążyli do poddania swym wpływom wszelkich kółek literackich, tworzonych poza Towarzystwem przez wileńską młodzież (Towarzystwo Literackie, Towarzystwo Sześciu⁸⁶).

Niemal u początku działalności Towarzystwa filomaci powzięli zamiar regularnego udostępniania swych prac czytelnikom. Projekt wydawania pisma periodycznego, zapisany nawet w Ustawach drugich⁸⁷, nigdy nie został zrealizowany. W pierwszej połowie roku 1820 zrodziła się idea zredagowania almanachu literackiego. Ten zamiysł wywołał żywą dyskusję korespondencyjną między Mickiewiczem a Franciszkiem Malewskim.

Co do Almanaku – pisał ten ostatni w listopadzie roku 1820 – stoję przy mojem, że trzeba by wydać na Nowy Rok. Ulotność wielka Almanaków, jak mówisz, pochodzi stąd, że w nich same mieszczono drobnostki, epigrammata, fraszki etc. [...] Almanaki Bürgera, Schillera pewno więcej w Niemczech zrobiły skutku niż Dziennik Wileński, Pamiętnik Warszawski et Compagne⁸⁸.

⁸⁴ Zob. Z. Jabłońska-Erdmanowa, *dz. cyt.*, s. 73.

⁸⁵ Zob. list Czeczota do Mickiewicza z dnia 1/13 lutego 1823 roku (*Korespondencja Filomatów 1815-1823*, t. 5, s. 29-32). Padają tu nazwiska Chodźki i Odyńca, Emeryka Staniewicza, Jana Zahorskiego, Juliana Korsaka, Józefa Massalskiego, Jana Dworzeckiego, Spitznaga. Zob. też: S. Pietraszkiewiczówna, *Dzieje Filomatów w zarysie*, Kraków 1912, s. 136-137; *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816-1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 88-89, 27.

⁸⁶ Zob.: S. Pietraszkiewiczówna, *dz. cyt.*, s. 55-56; M. Dunajówna, *Tomasz Zan. Lata uniwersyteckie 1815-1824*, Wilno 1933, s. 100-104, 135-136; *Z filareckiego świata...*, s. 63-64, 157-158, 172-180.

⁸⁷ Ścisłej – w rozdziale I, par. 3: „Aby statecznej czynności i dążenia do celu jawne być mogły dowody, Towarzystwo każdego roku periodycznie rocznik prac swoich drukiem ogłaszać postanawia [...]”. Ustawy drugie noszą datę 23 VI 1818 roku. W kwestii pisma periodycznego zob.: S. Pietraszkiewiczówna, *dz. cyt.*, s. 28-29; M. Dunajówna, *dz. cyt.*, s. 126-130.

⁸⁸ *Korespondencja Filomatów...*, t. 3, s. 52-53.

Redaktorzy postanowili umieścić w tomie wszystkie ważniejsze dokonania czwórki filomackich autorów: wyjątki z Zanowej *Tabakiery* i *Kartofli* Mickiewicza, ody i triolety, powiastki naśladowane z Woltera i romantyczne *Lilije*... Niezależnie od tak jaskrawego eklektyzmu „Hebe” (planowany almanach) miała wyrażać jednoznaczną tendencję estetyczną:

Chcę [...], aby ten Almanak mógł być poświęcony samej piękności [...]. Muzyka, poezja, malarstwo i skulptur, zadatki – wszystko da się połączyć. [...] Powtarzam, com raz pisał, że nigdy nie uważam takiej roboty za ephemere, ale wszelkimi sposobami rad bym ją zamienił na zbiór coroczny waszych płodów poezji, którego celem byłaby reforma francuskiego gustu i coraz większe podnoszenie sztuk pięknych⁸⁹.

Gdy Malewski pisał te słowa (kwiecień 1821), w oficjalnym środowisku literackim Wilna niepodzielnie panowali rzecznicy gustu francuskiego. W mieście Śniadeckich nie było zjawiska analogicznego do warszawskiego „Nowego Parnasu”⁹⁰; nie ukształtowała się grupa wierszopisów i dziennikarzy jawnie zdystansowanych do norm i celów klasycyzmu postaniszawskiego. Rzecz to poniekąd dziwna, ponieważ pierwszy „Tygodnik Wileński” (23 numery w roku 1804), jedno z najwcześniejszych w Polsce pism o charakterze ściśle literackim, przejawiał silną tendencję sentymentalną⁹¹. W kilkanaście lat później niepodzielnie panowali w Wilnie klasycyści z kręgu Szubrawskiego: Ignacy Szydłowski, Leon Borowski, Michał Baliński, Ignacy Chodźko, a obok nich Stanisław Rosołowski, który do Towarzystwa formalnie nie należał⁹². Był natomiast w liczbie szubrawców Antoni Górecki, poeta o upodobaniach sentymentalnych, poszukujący dla swych wierszy miejsca w czasopiśmie warszawskich, zwłaszcza w wydawnictwach Brunona Kicińskiego.

Co się tyczy czasopism wileńskich, stanowiły one forum przeciwników literatury sentymentalnej i wszelkich zjawisk „mistyczno-romantycznych”. Oprócz głośnej rozprawy Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* („Dziennik Wileński” 1819, t. 1) szczególnie pamiętne są wystąpienia Jędrzeja Śniadeckiego przeciw romanowi sentymentalnemu (*Malwina. List stryja do synowicy*; „Dziennik Wileński” 1816, t. 3) i sentymentalno-sielankowej ludowości (artykuły w „Wiadomościach Brukowych”). Klasycyści kontrolowali publikacje poetyckie „Dziennika Wileńskiego” (1815-1830),

⁸⁹ Tamże, s. 282.

⁹⁰ Zob. W. Pusz, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979.

⁹¹ Zob. Z. Skwarczyński, W szkole sentymentalizmu. „Tygodnik Wileński” z 1804 r., Łódź 1958.

⁹² O środowisku literackim Wilna zob.: A. E. Odyńiec, *Listy z podróży*, t. 2, oprac. M. Toporowski, M. Dernałowicz, Warszawa 1961, s. 96-97; A. E. Odyńiec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 122-124; S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1815-1825)*, oprac. i wstępem poprzedzili A. Czartkowski, H. Mościcki, Warszawa 1959, s. 177 i nast., 334 i nast.; Z. Skwarczyński, *Wstęp*, w: „Wiadomości Brukowe”. Wybór artykułów, Wrocław 1962, s. XXV-XLV.

lecz „Tygodnik Wileński” (1815-1822) udzielał wsparcia literackiej młodzieży i tolerował twórczość mniej ambitną.

Przed rokiem 1822 do wydarzeń wyjątkowych należały takie decyzje redakcji „Dziennika Wileńskiego”, jak dopuszczenie do druku *Dumy o Wacławie Zaleskiego* (1819, t. 2) czy *Żalów Tassa* Byrona w przekładzie Borowskiego (1820, t. 1). Sytuacja zmienia się radykalnie w porze książkowego debiutu Mickiewicza. Wiadomość bibliograficzną o tomie pierwszym *Poezji* podał „Dziennik” w czerwcu 1822 roku (t. 2, nr 6), lecz już dwa miesiące wcześniej drukuje *Świteziankę* i Odyńcowego *Mysliwca* (1822, t. 1, nr 4), później zaś *Cygankę* Zana (t. 2, nr 6). Prezentuje się poezje Goethego, Schillera, Bürgera; koryfeusz wileńskiej poezji, Szydłowski, ogłasza przekłady *Faryzyny* i *Giaura* Byrona. W latach 1822-1824 nierzadko pojawiają się tu utwory „kastalczyków” – Odyńca, Chodźki, Korsaka, Spitznagla. Młodzież z „Kastali” zasila także „Dzieje Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej” wychodzące w latach 1820-1824.

Publikacja tomu *Ballady i romanse* okazała się wielkim rozstrzygnięciem. Nie było sensu wznawiać starań o wydanie „Hebe” – przerwanych w kwietniu 1821, gdy Mickiewicz wycofał materiały z myślą o trzech zbiorach swych poezji. Jako grupa literacka (w dzisiejszym znaczeniu terminu) filomaci nie zaistnieli. Wkrótce zostali zdystansowani przez filarecką młodzież, która nie musiała dźwigać misji „reformy francuskiego gustu”, a była świadkiem dramatycznego przewrotu w sferze wartości literackich. Filomaci mogli jedynie towarzyszyć – nie do końca drogi – Mickiewiczowi, sprawcy tego przewrotu, „kastalczyki” ujrzeli w nim gwiazdę przewodnią. W ich imieniu Chodźko witał Adama jako „księcia Byronistów” i deklarował: „A my się czepiąc szaty twojej kraju / Rzucim tę ziemię przebrzydłą / Polecimy sobie mieszkać w wyobrażeń raju”⁹³. Cytowany wiersz zdaje się pierwszym manifestem skupionej duchowo wokół Mickiewicza „szkoły litewskiej”⁹⁴, zwracającej się zewsząd – z Wilna, Warszawy czy Petersburga – ku swemu mistrzowi.

3.

Oprócz Mickiewicza, do ścisłego grona poetów filomackich należeli Zan, Czeczot i Onufry Pietraszkiewicz.

Ten pierwszy celował w liryce osobistej, dla której wyrazu szukał wśród form gatunkowych sentymentalizmu. Od krotchwili *Gryczane pierożki* i poematu heroikomicznego *Zgon tabakiery* do elegii *Pożegnanie do O. E.* i trioletów wiodła droga, na której Zan rozpoznał właściwy zakres i charakter własnego talentu poetyckiego. Wprowadził – na przełomie lat 1817-1818 – do praktyki literackiej filomatów balladę, jeszcze nie romantyczną, o bardziej literackiej niż ludowej proveniencji. Z czasem jednak Zan

⁹³ A. Chodźko, Aleksander Adamowi, w: *Poezja Filomatów*, t. 1, wyd. J. Czubek, Kraków 1922, s. 6.

⁹⁴ O szkole litewskiej por. A. Tyszyński, *Pisma krytyczne*, zebrał P. Chmielowski, t. 1: *Pisma do roku 1866*, Kraków-Petersburg 1904, s. 7-20; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 4: *Wiek XIX, 1800-1830*, Kraków 1904, s. 306-308.

śміlejszemu odwołuje się do lokalnych podań, a wraz z *Cyganką* przekracza barierę, „poza którą – powiada Czesław Zgorzelski – była już dziedzina prawdziwej poezji”⁹⁵. Poezji – jak sądzimy – romantycznej.

W omawianym gronie Czeczot był, przynajmniej przez pierwsze lata, poetą najbardziej spontanicznym w wyrazie i najmniej dbałym w zakresie formy artystycznej. Wiersze, które zapewne sam cenił szczególnie (jak *Duma nad mogiłami Francuzów*, *Safo*. *Scena liryczna*, *Tyrtej*), są eklektyczne i dalekie od dyscypliny języka. Należy jednak docenić żywą dramaturgię emocjonalną tych utworów i zdolność autora do przedstawiania skrajnych stanów uczuciowych: bólu patriotycznego, heroicznego zapału, egzaltacji miłosnej. Bez większego powodzenia uprawiał Czeczot poezję anakreontyczną i śpiewy historyczne o przykładowych Polkach. Idąc torem filomackich zainteresowań teatrem muzycznym, napisał zupełnie nieudaną operetkę *Małgorzata z Zębocina*. Jako więzień stanu stworzył poemat autobiograficzny *Obląkany*; ten cykl elegijno-pieśniowy świadczy, że Czeczot zdołał sobie przyswoić pewne elementy ekspresji Schillerowskiej i Mickiewiczowskiej. Najlepiej pamiętaną częścią jego twórczości stanowią pieśni, na przykład *Bodaj to złote wieki, O ty! ziemio nieszczęśliwa!*. W kręgu filomatów pozostawał gorącym orędownikiem folkloru białoruskiego i konsekwentnym rzecznikiem ludowości w poezji, o czym przyjdzie tu jeszcze wspomnieć.

Pietraszkiewicz debiutował wcześniej niż pozostali poeci filomaccy: w roku 1817 ogłosił trzy wiersze w „Tygodniku Wileńskim”. Jego twórczość jest szczupła ilościowo i bardzo jednorodna. Przeważa tu zdecydowanie poezja idylliczna i duma historyczna; do głównych komponentów ideowych tej twórczości należą pochwała życia na łonie natury i apologia pocziwych a mężnych przodków. Indywidualność Pietraszkiewicza zaznacza się w częstym przywoływaniu motywów tradycyjno-patriotycznych i w śmielszym traktowaniu erotyki. Pod względem artystycznym wyróżnia się sielanka liryczna *Śpiew o Halinie*, zaś *Grobowiec pod górą* budzi zainteresowanie jako świadectwo oddziaływania Mickiewicza na twórczość niższego lotu; znać tu wpływy romansu *Kurhanek Maryli*.

Powyższe, nader zwarte, charakterystyki wykazują jasno, że koledzy Mickiewicza reprezentowali ostatnią generację poetów oświeceniowych, ukształtowaną całkowicie pod wpływem sentymentalizmu. Choć trwały w tym środowisku tradycje klasycyzmu Krasickiego i Trembeckiego, filomaci sięgali po gatunki klasycystyczne na ogół nie bez intencji parodystycznych; szczególnie upodobali sobie ton heroikomiczny, na co wskazuje i *Zgon tabakiery*, i Czeczotowy poemat *Na śmierć szpaka*. Mickiewicz – autor *Zimy miejskiej* i *Pani Anieli* – także wchodzi do literatury pod znakiem komizmu i ironii, lecz wkrótce już będzie dążył do restytucji wyższych gatunków klasycyzmu – tragedii i poematu bohaterskiego. W przeciwieństwie do przyjaciół przyjmuje więc postawę zdecydowanie konserwatywną. Filomaci szybko przyznają mu wyższość: „Wszystkie twory

⁹⁵ C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 84. Szerzej o balladach Zana zob. M. Dunajówna, *dz. cyt.*, s. 164-179. Zob. też: M. Gawalewicz, *Poeta promienisty*, Warszawa 1911; J. Ujejski, *Ballady Zana*, w: *Księga pamiątkowa Uniwersytetu Stefana Batorego*, Warszawa 1931, s. 339-398.

poetów – stwierdza Zan pod koniec roku 1818 – jakimi się szczycim, / Wszystkie wiersze, co w tece zrzucone na pował, / Wszystkieś ty wyszlufował albo wyheblował”⁹⁶. Jednakże w drugim dziesięcioleciu XIX wieku klasycyzm mógł być dla wybitnego młodego talentu w Polsce jedynie akademią literacką; nie dawał już estetycznego i światopoglądowego oparcia bogatszym indywidualnościom twórczym, nie otwierał perspektyw na przyszłość. W poezji Mickiewicza nastąpił impas lat 1819-1820, a wówczas nieodzowna okazała się pomoc Czeczota i Zana. „Ja rzucam się jak mogę – czytamy w liście do Zana z 10/22 maja 1820 roku – a że się nic dobrze nie udaje, coraz za nowe chwytam się gatunki. Włazłem w ballady; tyś miał mnie pomagać, ale pono ugrążnionego w błocie zostawisz i ucieczesz”⁹⁷. Nie pierwszy to raz „ugrażniony w błocie” Mickiewicz zwraca się o przyjacielską pomoc. Kilka miesięcy wcześniej pisał do Czeczota: „Przyslij mi Świteż i inne twoje nowe rymy – Bekiesza etc., zrobisz mi największą łaskę”⁹⁸.

Nie było jedyną zasługą filomatów, że pomogli znakomitemu koledze w odkryciu ballady – gatunku, który wówczas stwarzał największe możliwości w zakresie literackiej stylizacji folkloru. Mickiewicz, wykreowany przez Czeczota na nowego Tyrteusza, wniósł topos heroiczny do filomackiej poezji, a w zamian przyswoił sobie z niej topos arkadyjski. Można stwierdzić bez przesady, że te dwa toposy stanowiły biegunowo odmienne poetyckie równoważniki ideologii Towarzystwa Filomatów. Świadczy o tym choćby konfrontacja wierszy programowych, odczytanych na posiedzeniu w dniu 14 września 1818 roku. Wezwaniu do czynów bohaterskich, zawartemu w powszechnie znanym wierszu Mickiewicza *Już się z pogodnych niebios...*, przeciwstawił Zan własną syntezę idei filomatycznej, ujętą w taki oto kształt poetycki:

Szukać zabaw wsiadajmy do przybranej łodzi;
Niech płynie po rozkosznych gładkich wód błękie
Do wysp, gdzie róża z wonią, zielony mirt kwicie,
Gdzie zawsze oddech świeży i pogody letnie,
Gdzie z brzękiem strugów ptaków mieszają się fletnie,
Gdzie lutnia, uderzona po strojonym nerwie,
Czasem dźwięk miły pszazt miłszym dźwiękiem przerwie⁹⁹.

Nie Zan zjednał sobie tym razem przychylność słuchaczy, jednakże jego interpretacja mitu arkadyjskiego w duchu etycznego idealizmu, jego idea Arkadii przyjacielskiej, zyskała wielkie powodzenie w okresie otwarcia się Towarzystwa na promienistą i filarecką młodzież. Mickiewicz zaś uznał atrakcyjność tej interpretacji, gdy znalazł się w polu oddziaływania antropologii Schillera. W tymże duchu jest utrzymana filarecka pieśń Czeczota *Bodaj to złote wieki*.

⁹⁶ *Poezja Filomatów*, t. 2, wyd. J. Czubek, Kraków 1922, s. 37.

⁹⁷ *Korespondencja Filomatów...*, t. 2, s. 77.

⁹⁸ *Tamże*, t. 1, s. 121.

⁹⁹ T. Zan, *Szczęśliwy, kogo cnota...*, w: *Poezja Filomatów*, t. 1..., s. 308-309.

Mówiłem dotychczas o dwu kręgach filomackiej twórczości: o poezji zaświadczej o artystycznych ambicjach autorów i o wierszach programowych. Krąg trzeci obejmują towarzyszące zabawom wiersze okolicznościowe – tak zwane jamby. Pojawiły się one w gronie filomatów u schyłku roku 1818, ich współfundatorami byli Mickiewicz i Zan. Rejestrowano w jambach szczegóły życia koleżeńkiego, portretowano przyjaciół, formułowano pochwały i krytyki. Trudno dopatrzeć się w tych wierszach dbałości o artyzm, ale też nie można im odmówić dowcipu, żywości, dosadności. Godzi się przypominać filomacką jambografię, gdy rozważamy Mickiewiczowski humor i umiejętność dostrzegania poetyckiej strony pospolitych elementów życia codziennego. Z tego źródła czerpał poeta bezpośrednio, kształtując język dramatyczny I sceny III części *Dziadów*. Wskazują na to przede wszystkim kwestie Antoniego Frejenda i Feliksa Kołakowskiego, których Odyniec przedstawia w swych wspomnieniach jako filareckich „koryfeuszów” jambografii¹⁰⁰.

Filomacka poezja była rozpięta między heroizmem a idyllizmem, między dydaktyzmem a ludycznością, a także – o czym nie było tu mowy dotychczas – między biegunami konfesyjności a narracyjności. Dla poetów filomackich, przepełnionych sentymentalną uczuciowością, największy bodaj problem stanowiło wytworzenie sytuacji lirycznej, która byłaby dostatecznie skonkretyzowana i wolna od literackiego konwencjonalizmu, oraz wypracowanie monologu czy dyskursu przejawiającego pełną spontaniczność uczuć. Nawet Mickiewiczowi romantyczny liryk osobisty – wiersz *Do M**** – udał się dość późno, bo dopiero w roku 1823. I tym razem przysłużył się bardziej utalentowanemu przyjacielowi Zan; echa jego o pięć lat wcześniejszej elegii *Pożegnanie do O. E.* słyszy się wyraźnie we wspomnianym liryku Mickiewicza.

Czczot natomiast wspomógł swego nowogródzkiego druha w zdobywaniu terenów romantycznej liryczności. Pojęcie liryczności – wyjaśnia Zgorzelski – stało się

W rozumieniu romantyków [...] nie tyle określeniem przynależności do jednego z rodzajów literackich, ile raczej oznaczeniem kategorii estetycznej wiążącej się z podmiotowością wypowiedzi i przenikającej ją w mniejszym lub większym stopniu niezależnie od rodzaju czy gatunku utworu. Zmienił się aspekt spojrzenia na dzieło literackie. Widziano w nim nie tyle realizację zasad epiki, liryki lub dramatu, ile raczej przejaw twórczości jako spontanicznego wyrazu reakcji człowieka na rzeczywistość wewnętrzną własnej osobowości i na prawdę świata, który go na zewnątrz otacza¹⁰¹.

Liryczność, obecna już w balladach Mickiewicza, przejawia się z wielką mocą w IV części *Dziadów*. Forma tego poematu dramatycznego zachowuje związek z gatunkiem

¹⁰⁰ A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie...*, s. 139 i nast.

¹⁰¹ Odyniec opowiada o reakcji Mickiewicza na ten wiersz: „[...] Adam, który /Według własnych słów jego/// «nie sądził, aby w potocznych szczegółach rzeczywistego życia mogło być tyle skarbów poezji», raz pierwszy zwrócił myśl i uwagę nie tylko już na szukanie «prawdy w poezji, ale i poezji w prawdzie», to jest w szczegółach rzeczywistego, codziennego życia. [...] Homer i Goethe mianowicie stali się ulubionymi jego pod tym względem mistrzami” (*tamże*, s. 107-108). Chociaż do relacji Odynca trudno podchodzić bezkrytycznie, można stwierdzić, że powyższe świadectwo ma cechy prawdopodobieństwa.

sentymentalnym zwanym „sceną liryczną”. Gatunek ten podważał klasycystyczne podziały gatunkowe i stylowe, zastępował racjonalistyczny ogląd świata niespokojnym subiektywizmem płynącym z gwałtownej zmienności uczuć¹⁰². Do najciekawszych realizacji poetyckich sceny lirycznej w Polsce należy *Safo* Jana Czeczota, utwór czytany na posiedzeniu naukowym Wydziału I w lutym 1819 roku.

4.

Romantyczna liryczność pozostała dla Czeczota twierdzą niezdobytą. To samo trzeba niestety powiedzieć o romantycznej ludowości. W mniemanych „balladach” przyjaciół Mickiewicza

ujawnia się wyraźne dążenie do umieszczania fabuły w ramach konkretnie nazwanej miejscowości i nadawania jej kolorytu lokalnego, choćby tylko z pomocą kilku zacytowanych nazw geograficznych. Znać w nich także tendencję do ukształtowania fabuły na wzór opowieści niższego stylu, związanej jakoś z konkretnym gronem słuchaczy bliskich autorowi, lub – z niezwyklejmi zjawiskami, znanymi powszechnie mieszkańcom danej okolicy. Stąd też niektóre z nich noszą charakter opowiadań żartobliwych, stanowią jak gdyby przykłady anegdotycznej literatury w tonie poufalej gawędy autora w gronie bliskich sobie osób¹⁰³.

Utwory „balladowe” Czeczota, będące w istocie dumami ludowymi¹⁰⁴, różnią się zasadniczo od modelowej ballady romantycznej Mickiewicza. Głęboko odmienne jest już samo podejście obu twórców do ludowego tworzywa. U Mickiewicza mamy do czynienia z syntezą folklorystyczną; twórca *Lilij* nie trzyma się niewolniczo przekazów baśniowo-podaniowych, lecz wnika w głębsze złoża gminnej tradycji: rekonstruuje magiczny pogląd na świat, układa motywy demonologiczne i eschatologiczne w jakąś mitopodobną całość. Czeczot staje na gruncie – by tak rzec – autentyzmu etnograficznego. W imię wierności lokalnym podaniom podejmuje we wstępie do *Świtezi* polemikę ze znakomitym kolegą, autorem ballady pod tymże tytułem:

Boś ty, Adamie, pobredził
I mówił, co ci się śniło,
A powieścić upośledził,
O jakich starym marzyło.
Od nich się Tomasz wywiedział
I mnie z łaski swej, powiedział¹⁰⁵.

¹⁰² C. Zgorzelski, *Liryczność poezji romantycznej*, w: tenże, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 7-8.

¹⁰³ Zob. Z. Wołoszyńska, *Scena liryczna*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 653-660. Zob. też: W. Kubacki, *Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich*, w: tenże, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 56-58.

¹⁰⁴ C. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady...*, s. 144-145.

¹⁰⁵ Zob. *tamże*, s. 81-82 i 144-146. Por. C. Zgorzelski, *Wstęp*, w: *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski, przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962, s. XXXVII-XXXIX.

Mickiewicz przypisywał balladzie melancholijny ton, styl poważny, prostotę i naturalność „w wyrażeniach”¹⁰⁶; w rzeczy samej odczuwamy, jak gdyby od dotrzymania tych warunków zależała cała balladowa iluzja. Czeczot z upodobaniem burzy nastrój grozy czy niesamowitości. W cytowanej wyżej balladzie natrafiamy znieścaka na wtręt następujący:

Lecz widzę, moi słuchacze,
 Że coś birbańsko zacząłem:
 [.....]
 Muszę z tego wytłumaczyć:
 Primo, zacząłem niesmutny,
 Secundo – raczcie przebaczyć,
 Nie chcę być dziewczkom okrutny,
 Bo jedna mi słyszeć dała,
 Że trupa w pieśni lękała (s. 184-185).

W tym miejscu Czeczot słuchaczkom wygodził, lecz z czytelnikiem obszedł się okrutnie.

Narrator ballad Mickiewiczowskich przyjmuje ludowo-prowincjonalny punkt widzenia, narrator Czeczotowy zaś zwykły przejawiać świadomość nadrzędną, zdystansowaną i mimowolnie elitarną. Wydaje się, że nie trzeba tu sięgać po nowe cytaty.

Balladowa cudowność nie jest dla filomackiego folklorysty wartością samoistną; podporządkowano ją mechanizmowi alegorycznemu i tendencji moralnej. W zakończeniu ciągle tej samej „ballady” czytamy:

Przechodniu, który widzisz te wody
 I ten, co o nich załyszysz,
 Weź wieczne z żądzą każdą rozwody,
 Której zbrodnia towarzyszy.
 Lepiej umierać z nędzy, u pogardy
 I szczęścia nie znać słodkości,
 Lepiej mieć umysł w nieszczęściu hardy
 Niż się dopuścić podłości (s. 195).

Mickiewicz nie moralizuje, lecz narzuca myśl o jakiejś metafizycznej instancji sprawiedliwości. Myśl, że ballada miałaby być w ostatecznym rozrachunku parabolą moralną jest temu romantykowi najzupełniej obca. Funkcję ideową gatunku stanowi proklamacja wielkiej, niedostępnej oświeconemu rozumowi, tajemnicy bytu. Romantyk afirmuje tu mityczną interpretację świata; co w gruncie rzeczy sprowadza się do rozstrzygnięcia konfliktu między oświeceniową nauką a religijną wyobraźnią na korzyść tej drugiej.

¹⁰⁶ Cyt. za: S. Świrko, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu...*, s. 179. Dalsze przytoczenia według tegoż źródła z zaznaczeniem strony (cyfry arabskie).

Tego konfliktu Czeczot zdaje się nawet nie podejrzawać. Jest oczywiście świadom sporu, który toczy się w Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, ale tłumaczy go sobie w kategoriach psychologii. Za dowód niechaj posłuży ostatni i najdłuższy cytat. Oto wstępne strofy *Zamku nowogródzkiego*:

Są, co dusz zmysłem patrzeć nie raczą
I wszystko prosto zmysłowie,
Jak okiem dojrzą, tak i tłumaczą,
Co u nas cudem się zowie.
Są, którzy nadto dusz przetrzą wzroki
I zmysł mają tak dotkliwy,
Że tam chcą dojrzeć, gdzie czczość i mroki,
Wszystko tłumacząc przez dziwy.
[.....]
Boże, co godzisz żywioł zwaśniony,
Racz serce zgodzić z rozumem:
Niech tłum uwierzy, co mu uczony
Powie – mędrzec wierzy z tłumem (s. 135).

W *Romantyczności*, a później w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich, Mickiewicz dowiódł, że ludowość może doskonale służyć manifestowaniu nowego światopoglądu literackiego. Było to dokonanie oryginalne w skali europejskiej; dokonanie z racji tejże oryginalności niełatwe do akceptowania, zwłaszcza że nowatorstwo artystyczne szło tutaj w parze z nader skomplikowaną i subtelną konstrukcją intelektualną.

Wraz z Mickiewiczowską ludowością zaistniał w Polsce pierwszy romantyczny program literatury narodowej. Jednak to nie autor *Dziadów* był pierwszym apostołem narodowości w literaturze naszej; palma pierwszeństwa należy do Kazimierza Brodzińskiego – człowieka oświecenia, późnego sentymentalisty. Wbrew utartym przeświadczeniom właśnie oświecenie, a nie romantyzm, wniosło ideę narodu do poezji. Program warszawskiego idyllisty również nie obywatł się bez ludowości¹⁰⁷, była to jednak ludowość bez cudowności i grozy, bez zabobonu i magii; ludowość spętana wymogami niemieckiego klasycyzmu „neohellenistycznego” i wzorcami gatunkowymi sentymentalnej poezji sielskiej. Zakreślony przez Brodzińskiego horyzont ideowo-estetyczny przesądził o praktyce twórczej poetów przełomu romantycznego obdarzonych skromniejszym talentem. W swych filomackich próbach balladowych Czeczot przekraczał ten horyzont, lecz nigdy nie potrafił na dobre oderwać się od niego.

Osobną kwestię stanowi wniesienie przez Czeczota białoruskiego folkloru i białoruskiego języka do folkloru środowiska filomackiego. W marcu 1819 roku podczas uroczystości imieninowej wyprawionej dla Józefa Jeżowskiego została wykonana mała kantata białoruska, ułożona przez Czeczota na cześć solenizanta. Utwór przypadł do gustu przyjaciółom. Jego autor pisał w listopadzie tego roku do Mickiewicza:

¹⁰⁷ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tenże, *Dziela*, t. 5, Warszawa 1955, s. 203.

Na imieniny Dyoniza złożyłem kilka chłopskich piosnek, między którymi ostatni/a/, Da pakincież horła drać, najlepiej przypadł/a/ Tomaszowi do smaku; wykoncypował, jak wiesz, nutę i z tą się wszędzie, jak cygan na jarmarku, popisuje. Aże się podoba, musiałem tyleż wierszy i dla Jarosza i od tegoż samego wiersza Da paki cież poczynając, do niej wysztukować. Nie tylkośmy to, ale i Sztosz my waszeci skażem rozochoceni nucili. Słowem, była to uczta i czytana, i śpiewana¹⁰⁸.

Możemy jedynie zgadywać, jakie motywy kierowały Czeczotem, gdy składał i przedkładał kolegom swe białoruskie wiersze i piosenki. Pewną rolę musiała tu odegrać – przynajmniej początkowo – rodząca się na pograniczach oświecenia i romantyzmu nowa świadomość regionalna. Z pewnością też objawiał się w ten sposób demokracizm Czeczota – ucznia Jana Jakuba Rousseau¹⁰⁹. Nie można zarazem wykluczyć, że zamięłowanie filomatów do białoruskiej pieśni ludowej wypływało z potrzeb natury artystycznej, to znaczy wyrażało tęsknotę do nowej liryki i nowej, romantycznej ekspresji. Być może filomaci poszukiwali w pieśni gminnej tego, co znalazł w niej Goethe: głębokiej uczuciowości połączonej z dyskretną spontanicznością. Jeśli ta hipoteza ma cechy prawdopodobieństwa, to białoruski folklor, zrazu traktowany zabawowo, stał się w pewnej chwili dla środowiska Mickiewiczowskiego substytutem liryki romantycznej, której filomaci długo nie byli w stanie sami wypracować. I nie dziwota, że pewna białoruska piosenka stała się ludowym emblematem miłości Maryli i Gustawa:

Da ciraz moj dwor (bis)
Lecięła cieciera;
Oj, nie dau mnie Boh,
Nie sudziu mnie Boh,
Kaho ja chciała¹¹⁰.



¹⁰⁸ Zob.: A. Witkowska, *Ślawianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972, rozdz. II, *passim*; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Warszawa 1982, s. 90-91.

¹⁰⁹ *Korespondencja Filomatów...*, t. 1, s. 275-276.

¹¹⁰ Stanisław Świrko stwierdza, że Rousseau był „w czasach filomackich [...] wielkim wzorem i przewodnikiem” Czeczota (tenże, *Z Mickiewiczem pod rękę...*, s. 189).

Romantyzm przedlistopadowy – rozgłos poetów szkoły litewskiej

Zamykając dzieje romantycznej krytyki przedlistopadowej w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Maurycy Mochnacki przyznał godność poetów narodowych Brodzińskiemu, Woroniczowi, Niemcewiczowi oraz Mickiewiczowi, Zaleskiemu, Malczewskiemu i Goszczyńskiemu. „Wymieniłem takich tylko pisarzów – wyjaśnia krytyk – którzy, zdaniem moim, czynią największy zaszczyt dzisiejszej literaturze polskiej. W ich dziełach widzę reprezentację imaginacji i fantazji polskiego narodu. [...] Innych z tak zwanej szkoły romantycznej – naśladowców to Goszczyńskiego, to Mickiewicza, to Zaleskiego, uważam jako samosłańców cisnących się do powołania poetyckiego bez ducha i daru”¹¹¹.

Ten surowy werdykt gasił kilka lub kilkanaście gwiazd na romantycznym nieboskłonie. Nie wiemy, kogo uważał Mochnacki za naśladowców Goszczyńskiego i Zaleskiego¹¹², wiadomo natomiast, jacy autorzy uchodzili za dłużników Mickiewicza. Mickiewiczowski patronat nie był zresztą dla debiutantów przeszkodą w ubieganiu się o uznanie publiczności literackiej. Z pewnością sprzyjał pozyskiwaniu tych czytelników i krytyków, którzy wypowiedzieli posłuszeństwo francuskiej doktrynie klasycystycznej, a nie skąpiono też zainteresowania naśladowcom wieszczki litewskiego w gronie „gal-lomanów”, nieprzerwanie i bezskutecznie sposobiących się do rozprawy z zuchwałą romantycznością. Tak więc po części autorytetowi Mickiewicza, a po części napiętej

¹¹¹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. i przedmową poprzedził Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 142.

¹¹² Warto przypomnieć w tym kontekście fragment wspomnieniowej prozy Kazimierza W. Wójcickiego *Kawa literacka w Warszawie (r. 1829-1830)*, Warszawa 1873. Charakteryzując zawartość *Pamiętnika dla Płci Piękną* z 1830 roku, autor pisał: „Trochę ballad, trochę w rodzaju pieśni ludowych, przekłady z Walter-Skotta, z Tomasza Moora, z Szyllera, z Petrarcki, jak tłumaczenie ze słowiańskich pieśni, a głównie naśladownictwo Mickiewicza, J. B. Zaleskiego i Goszczyńskiego stanowiło ich wątek” (*tamże*, s. 27).

atmosferze sporów literackich po 1825 roku zawdzięczają sezonowy rozgłos i nietrwałą chwałę współfundatorów polskiego romantyzmu Stefan Witwicki, Antoni Edward Odyniec, Aleksander Chodźko oraz Julian Korsak.

Trzej pierwsi są traktowani od 1825 roku jako „znaczniejsi naśladowcy” twórcy *Dziadów*¹¹³, ostatni z wymienionych daje się poznać w Warszawie w 1826 roku. Z wyjątkiem Witwickiego, Podolanina pobierającego nauki w Krzemieńcu, wszyscy kształcili się na Uniwersytecie Wileńskim i należeli do kręgów filareckich. Jeszcze w 1832 roku poznański wydawca Juliusz Adolf Munk szykował im miejsce na „Nowym Parnasie polskim”, który zwać by należało raczej Parnasem wileńskim, oprócz bowiem Zaleskiego nie było w tym honorowym gronie nikogo spoza Wilna¹¹⁴.

Wileński rodowód Odyńca, Chodźki i Korsaka wart jest uwydatnienia w związku z problematyką tak zwanych szkół prowincjonalnych, obecną zarówno w romantycznej krytyce, jak też – przez czas pewien – w naukowej historiografii literackiej. Ta problematyka zasługuje na wznowienie między innymi w kontekście oświeceniowo-romantycznego przełomu w literaturze polskiej oraz w związku z kulturowym podłożem polskiego romantyzmu¹¹⁵. Widziani na tle szkoły litewskiej, bez wątpienia zasługującej na nowe ujęcie historycznoliterackie, Odyniec i jego przyjaciele jawią się jako romantyczni stylizatorzy, a zarazem jako użytkownicy przedromantycznych form literackich. I trudno nie zauważyć, że ci „naśladowcy Mickiewicza” nie czuliby się bezpieczni bez balastu konwencji służących już wcześniej poetyckim przedsięwzięciom Tomasza Zana i Jana Czeczota¹¹⁶.

¹¹³ Zob. F. S. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska” 1825, t. 1; przedr. w: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 62. Również Maurycy Moch nacki w swej debiutanckiej rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce z 1825 roku* („Dziennik Warszawski” 1825, t. 1; przedr. w: M. Moch nacki, *Poezja i czyn. Wybór pism*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył S. Pieróg, Warszawa 1987) stawiał obok Mickiewicza Zaleskiego, Odyńca „i kilku innych młodych poetów, którzy, idąc za wewnętrznym uczuciem i naturą z chlubą przedarli się do wierzchołków romantycznego, dotąd stopą polską nie tkniętego Parnasu” (czyt. za: *Poezja i czyn...*, s. 112).

¹¹⁴ O tej nieco zagadkowej sprawie pisze ostatnio Wojciech J. Podgórski, zob. tenże, *Wstęp*, w: S. Witwicki, *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, Warszawa 1986. W cyklu „Nowy Parnas polski” miały się ukazać tomy Mickiewicza, Odyńca, Korsaka, Chodźki, Zaleskiego, Antoniego Goreckiego i Józefa Massalskiego; początkowo brano też pod uwagę Witwickiego. Zdaniem Podgórskiego „ostatecznie ujrzał światło dzienne zaledwie tomik Mickiewiczowy” (*tamże*, s. 61). W istocie ukazały się również *Poezje Odyńca* (edycja wileńska poszerzona o drobne utwory oraz *Izorę*), Chodźki i Korsaka (ponowienia wydań petersburskich z 1829 i 1830 roku).

¹¹⁵ Zagadnienie szkół prowincjonalnych zdaje się powracać na karty historiografii literackiej, zob. szkic M. Janion, „Szkola białoruska” w *poezji polskiej*, w: *taż*, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 95-110.

¹¹⁶ Próbe szkicowego bilansu poezji filomackiej podjąłem w artykule *Twórczość Jana Czeczota u kanteckiej filomackiej poezji*, tłum. M. W. Chaustowicz, w: *Szlacham stagoddziaŭ. Materiały dwujuch kanferencyj odnago goda: Jagielonski uniwersitet (Krakaŭ) 20-25 ljuta 1998 g. Bielaruški uniwersitet (Minsk) 23-28 kastyrycznika 1998 g.*, red. A. A. Łojka, Mińsk 1992, s. 57-70.

Metoda regionalizacji polskiej poezji dziewiętnastowiecznej – w szczególności literatury tworzonej po wystąpieniach Brodzińskiego i Mickiewicza – nie bez powodu zdomowała się w krytyce romantycznej. Przyczyn było kilka. Chodziło, po pierwsze, o zaakcentowanie różnorodności nowej poezji, górującej swym bogactwem nad zniewoloną przez doktrynę i koteryjne stosunki twórczością klasycystów. Po drugie, większość ówczesnych definicji romantycznej poezji odwoływała się lub dawała się sprowadzić do równoznaczności romantyzmu z literaturą narodową; do organicystycznej wizji narodu – aktualizowanej niejako z nawyku nawet w kontekstach heglowskich czy mesjanistycznych – szczególnie przypadła koncepcja poezji jako manifestacji różnych aspektów wspólnotowej tożsamości, utajonych w kulturze regionów. Wspomnieć wypada, po trzecie, o wyłanianiu się nowych ośrodków życia kulturalnego na ziemiach polskich, o awansie środowisk prowincjonalnych, który przypisać należy i edukacyjnemu dorobkowi oświecenia, i dynamizmowi romantyzmu, i okolicznościom zrozumiałym dzięki spojrzeniu na ówczesną mapę polityczną. Nie sposób na koniec przemilczeć niedostatków terminologicznych, trapiących podówczas krytykę literacką: krytycy nie dysponowali – nie z własnej przecież winy – pojęciami poetyki historycznej, socjologii czy antropologii, które znakomicie ułatwiłyby im wyrażenie tego, co mieli do powiedzenia na temat procesu literackiego oraz w kwestiach dotyczących relacji literatury do kultury macierzystej i do zjawisk życia zbiorowego. Dzięki błogosławionej nieroztropności nie starali się jednak milczeć o tym, o czym mówić dość jasno jeszcze nie potrafili.

Krytyka romantyczna posługuje się termin „szkoła” od samego początku. W rozprawie *O poezji romantycznej*, otwierającej pierwszy tom *Poezji*, Mickiewicz mówi o „szkole niemieckiej” odznaczającej się skłonnością do „uniesień i sentymentalności”, filozoficznością oraz uniwersalnym raczej niż partykularnym charakterem. Autorowi chodzi więc wyłącznie o ideowo-ekspresyjne wyznaczniki literatury powstającej w pewnym okresie w danym języku narodowym¹¹⁷. Z kolei Michał Grabowski w swej pierwszej publikacji mówi o „szkole romantycznej”, koncentrując się na wywodzie kulturowym i aspektach filozoficznych romantyzmu¹¹⁸. Takie są początki kariery jednego z pojęć uprzywilejowanych w krytyce romantycznej¹¹⁹. Z czasem, głównie dzięki Goszczyńskiemu i Tyszyńskiemu, omawiany termin zostanie zespolony z koncepcją regionalizacji literatury narodowej.

Najbardziej konsekwentne rozwinięcie tej koncepcji przypisuje się – i słusznie – autorowi *Amerykanki w Polsce*. Osobliwy utwór Aleksandra Tyszyńskiego, który zwykło się nazywać powieścią, ujrzał światło dzienne w 1837 roku; rozprawa Seweryna Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji włoskiej* była jednak o dwa lata wcześniejsza. Tenden-

¹¹⁷ Zob. A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tenże, *Dziela*, t. 5: *Pisma krytyczne. Część I*, Warszawa 1955, s. 198-199.

¹¹⁸ Zob. M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” 1825, t. 1.

¹¹⁹ Termin „szkoła” był już stosowany w krytyce okresu przedromantycznego; pojawia się on w recenzjach teatralnych Towarzystwa Iksów, co zechciała mi przypomnieć Pani prof. dr hab. Dobrochna Ratajczak.

cyjność i bezkompromisowość sądów autora można przyjmować z ubolewaniem, nie można wszakże zapominać, że Goszczyński z pełną konsekwencją i znajomością rzeczy tworzy manifest grupy literackiej, a zatem jest uprawniony do konstytuowania negatywnej i pozytywnej tradycji literackiej. Ofiarą tego całkowicie legalnego procederu pada Aleksander Fredro – ale przecież niewyłącznie twórca *Zemsty*. Prawem kontrastu bieli i czerni Goszczyński przeciwstawia dodatkowo wartościowanej poezji Brodzińskiego i autorów z Ukrainy – twórczość Mickiewicza (zwanego zuchwale „wyobrazicielem naszej poezji koteryjnej”)¹²⁰ i jego naśladowców. Píše krytyk z zapalczywością, której żadne streszczenie nie sprostą:

Pamiętam jak dziś ów czas [...]. Odszczepieństwo nowej poezji, któreśmy szkołą litewską zwali, bo wzięło barwę Mickiewicza, a celowało Odyńcem, Korsakiem i tym podobnymi, grasowało jak zaraza; fanatyczna staranność o zewnętrzne rymowanie, a stąd mordująca jednostajność, przesada w uczuciach czy łagodnych, czy okropnych, wieczne strojenie się klejnotami Byrona, Walter-Skotta itd., przy których tylko wyraźnie odbijała się nędza własnych myśli, zamieniły scenę polskiej poezji w karnawał szalejących żebraków całą siłą pijaństwa, w które ich wprawiło pozwolenie chwilowego użycia pozorów przepychu i szczęścia, a co jeszcze gorsza, otwarły piekło nudów. Ze strachem brałeś nowe dzieło – każde prawie rzucałeś z rozpaczą, nie doczytawszy się końca¹²¹.

W ten sposób powstaje dwubiegunowy układ i opis literatury bieżącej: skażona angielszczyzną, niemiezczyzną i orientalizmem szkoła litewska oraz wierna narodowo-słowiańskiej ortodoksji – tak ją w zastępstwie Goszczyńskiego nazwijmy – szkoła ukraińsko-halicka czy też ukraińsko-galicyjska.

W epistolarno-traktowej powieści Tyszyńskiego rozważania o szkołach poezji polskiej podejmuje w imieniu autora Karista. Owa „Amerykanka” (ściśle biorąc – Indianka z Kanady poślubiona przez polskiego rozbitka) należała najwyraźniej do tych mieszkanek Nowego Świata, które utożsamiały melancholię ze słodczą uczuciem. Dzięki temu Karista jest jak najprzychylniej usposobiona do szkoły litewskiej:

W ogólności, uczucia słodkie są panujące w tej szkole. Uniesienie miłości platońskiej, uczucie przyjaźni bratniej, widzenie poetyczne każdego powszedniego obrazu, każdego powszedniego uczucia, rozbieranie, drobnienie owych obrazów i uczuć, oto główne znamiona poetów szkoły litewskiej. [...] Ta idealna piękność, ta umysłowa miłość, która jest celem i ich pióra życiem, oni ją widzą wszędzie; widzą ją w opisie natury, w obrazie miejsc niewiarygodnych; czuje ją nawet dusza uwolniona z ziemi i ciała. Miłość poetów litewskich nie jest radosna, wesoła, jak w śpiewach szkoły krakowskiej – wesele i radość jest ich poezji obce; nie jest ona cielesna, rozwiązła lub dzika, jak miłość ukraińskich poetów; ani też zalotna, światowa, jak miłość poetów puławskich; [...] niepokój duszy, słodkie zadumanie, pokry-

¹²⁰ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, w: *Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów 1911, s. 313.

¹²¹ *Tamże*, s. 317.

cie myśli i uczuć jakąś mgłą tajemną, w nieskończoności niknącą, są to [...] cechy poetów litewskich¹²².

Idealizm etyczny, umetafizycznienie miłości, refleksyjność, skłonność do analizy psychologicznej i poetycka waloryzacja życia powszedniego – oto według Karisty główne znamiona szkoły litewskiej. Nadto – dbałość o styl, niechęć do przejawiania formy, słownictwo prowincjonalne. I wreszcie – podporządkowanie autorytetowi Miśtrza¹²³. Można pytać zatem: litewska to szkoła czy mickiewiczowska? Oparta na wyznacznikach regionalnych, geograficzno-genetycznych¹²⁴, czy na ciężeniu konkretnego wzorca literackiego?

Wątpliwość tę formułuje i jednoznacznie rozstrzyga Stanisław Tarnowski¹²⁵. Autor *Historii literatury polskiej* nie dostrzega w tej szkole „nic szczególnego i odrębnie litewskiego”. Zależność od Mickiewicza i ostentacyjna literackość to jedyne zworniki tej szkoły. W zestawieniu z ukraińską poezją litewska okazuje się – zdaniem Tarnowskiego – „bardziej kosmopolityczna, mniej samodzielna”. Rychło po tym werdykcie termin „szkoła litewska” stanie się historycznoliterackim reliktem. Nie stosuje tej nazwy Piotr Chmielowski w swej *Historii literatury polskiej* (ogłoszonej skądinąd nieco wcześniej niż synteza Tarnowskiego), chociaż rozpisuje się na temat naśladowców Mickiewicza. Nawiasem mówiąc, określenie „szkoła ukraińska” także nie wydaje się Chmielowskiemu zasadne¹²⁶; jak jednak wiemy, szkole ukraińskiej lepiej się wiodło na kartach historii literackiej.

Ktokolwiek chciałby wszakże wraz z cytowanymi klasykami spisać szkołę litewską na straty, powinien przynajmniej wziąć pod uwagę, że stanowiła ona integralną część Mickiewiczowskiego obrazu przełomu romantycznego. Pod koniec II kursu *Literatury słowiańskiej* prelegent mówił:

Szkoła litewska pierwsza wprowadza do literatury świat duchów. Jest to jej cecha znamienna. Nikt istnienia tego świata nie przeczył, ale w niepamięć poszła filozofia chrześcijańska i poeci przestali się tym światem zajmować. Szkoła litewska pierwsza wznosi się do tej krainy, aby ukazać ukryte sprężyny wszystkiego, co się dzieje na ziemi. Autorka francuska George Sand omawia w artykule utwory jednego z pisarzy tej szkoły i czyni postrzeżenie ujmujące znamię szkoły litewskiej: że pisarze litewscy stawiają ośrodek akcji w świecie duchów, a świat widomy oraz ludzi pojmują jako narzędzia.

¹²² A. Tyszyński, *Pisma krytyczne*, zebrał, ułożył i zarysem biograficzno-literackim poprzedził P. Chmielowski, t. 1: *Pisma do roku 1866*, Kraków–Petersburg 1904, s. 8–9.

¹²³ *Tamże*.

¹²⁴ Założenia teoretyczne Tyszyńskiego komentuje Stefan Sawicki w książce *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1. połowie w. XIX*, Warszawa 1969, s. 201–203.

¹²⁵ Zob. S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 4: *Wiek XIX, 1800–1830*, Kraków 1904, s. 306–308.

¹²⁶ Zob. P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, z przedmową B. Chlebowskiego, t. 3, Warszawa 1899, s. 168–172 i 189.

Owa cecha, aczkolwiek w mniejszym stopniu, charakteryzuje szkołę ukraińską. Jest szczególnym wyróżnikiem tej ostatniej, że „porzuca utarte tory poezji polskiej, nie szuka już swych bohaterów między mężami politycznymi, sławi niektórych wodzów ludu. Po raz pierwszy rozgłasza imiona nieznane w świecie literackim; jest to literatura wybitnie ludowa”¹²⁷. W ogólności poezja przełomu romantycznego, widziana oczyma wykładowcy Collège de France, odznacza się nade wszystko supranaturalizmem, demokracizmem i – jakbyśmy powiedzieli dzisiaj – tendencją kontrkulturową. Pierwsza z tych cech przysługuje szkole litewskiej, druga – szczególnie szkole ukraińskiej, ostatnia – obu szkołom prowincjonalnym.

Kto miał należeć do szkoły litewskiej? Według Tyszyńskiego – Mickiewicz, Odyniec, Chodźko, Korsak oraz wychowankowie Liceum Krzemienieckiego: Józef Korzeniowski i Stefan Witwicki – pierwszy jako tragediopisarz, drugi jako autor *Edmunda*. Goszczyński umieszcza w mickiewiczowskim kręgu Odyńca, Korsaka, Chodźkę oraz Antoniego Goreckiego i Józefa Massalskiego. Mówiąc o naśladowcach Mickiewicza, Chmielowski wymienia nazwiska już nam znane: Odyniec, Chodźko, Korsak, Witwicki¹²⁸. Biorę tu pod uwagę tę ostatnią propozycję, autorów wyróżnionych bowiem przez Chmielowskiego łączy nie tylko rzeczywista i bezpośrednia zależność od twórcy *Ballad i romansów*, lecz również w grę wchodzi relacje środowiskowe¹²⁹.

Trzon tak rozumianej szkoły litewskiej stanowią wierszopisowie roczników filareckich, którzy w kręgu oddziaływania Mickiewicza znaleźli się między rokiem 1820 a 1822¹³⁰. Nie trzeba przypominać, że był to czas gwałtownego formowania się romantycznej indywidualności twórcy *Dziadów*. Pierwsze jego ballady powstały jesienią 1819 roku; ciąg „małych manifestów” romantyzmu (od *Hymnu na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* do *Żeglarsza*) przypada na przełom lat 1820-1821. Rok szkolny 1821/1822 spędza profesor szkół kowieńskich w Wilnie, korzystając z urlopu zdrowotnego. Przywozi tu fragment poetycki, znany dziś jako *Dziady* – *Widowisko* i pierwszą redakcję II części *Dziadów*; obydwie teksty powstały w pierwszej połowie 1821 roku. Zimą 1821-1822 pracuje nad przekładem *Giaura* Byrona i zapewne nad IV części *Dziadów*; pierwsza redakcja tejże części będzie gotowa w kwietniu. Pod koniec maja lub na początku czerwca ukazuje się pierwszy tom *Poezji*, którego sława wkrótce przekroczyła granice prowincji

¹²⁷ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: tenże, *Dziela*, tłum. i oprac. L. Płoszewski, t. 10, Warszawa 1955, s. 374-375.

¹²⁸ Brak w cytowanych wykazach nazwisk Zana i Czeczota, ponieważ wymienieni krytycy i badacze ze zrozumiałych przyczyn nie uwzględniali tej fazy dziejów szkoły litewskiej, którą można by nazywać, stosując termin Stanisława Świrki, „filomackim preromantyzmem”.

¹²⁹ Witwicki zasłużył na miano „naśladowcy Mickiewicza” za sprawą publikacji niefortunnych *Ballad i romansów* (Warszawa 1824-1825, 2 tomy), później przyjaźnił się i współpracował z Odyńcem; pomijamy go jednak w niniejszych rozważaniach, koncentrując się na twórczości poetów filareckich. Witwickiemu poświęcono zresztą osobne prace, zob. m.in.: A. Abramowicz, *Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1937; W. J. Podgórski, *dz. cyt.*

¹³⁰ O poetyckich inicjacjach filaretów pisze obszernie Antoni E. Odyniec, zob. tenże, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884.

litewskiej, a nawet ziem polskich¹³¹. Mickiewicz w tym czasie nie jest w pełni rozumiany przez swych przyjaciół-filomatów, co staje się przyczyną przykrych rozdrźwięków. Nie jest też dobrze rozumiany przez młodzież literacką, co tylko potęguje jej podziw dla niego. Oto fragmenty powinszowania imieninowego Chodźki (24 grudnia 1822 r.):

Daj nam, Adamie, dłoń swoją
I pozwól się rozpatrzeć w pienia twego złocie,
Ukrzepiaj nas w ochocie:
Wrogów świata wówczas się nie boję.
Nużę więc, co pochyżej wystrzel twe skrzydło,
A my się czepiąc szaty twej kraju,
Rzucim tę ziemię przebrzydłą,
Polecim sobie mieszkać w wyobrażeń raju [...] ¹³².

Filareci – wśród nich Chodźko, Odyniec, później Korsak – daremnie chcieliby poczuć to, co odczuwa „Byronistów książę”¹³³, nie mają też najmniejszych szans na opaniegowanie czegoś, co dopiero pod piórem Mickiewicza powstaje – formy romantycznej. Bardziej dla nich dostępna okazuje się twórczość Mickiewicza z lat 1818-1819, gdy niedoszły autor *Demostenesa* wyrasta na wybitnego klasycystę typu neohellenistycznego. Chodźkowie i Odyńcowie są wszak studentami Uniwersytetu Wileńskiego – znają Groddka, mają przywilej korzystania z konsultacji Leona Borowskiego¹³⁴. I ten krąg inspiracji na trwałe zaznaczył ich twórczość.

Do dziejów formowania się szkoły litewskiej należy też działalność „birzy poetyckiej” zwanej „Kastalą”, wyłonionej spośród Filadelfistów Błękitnych na przełomie stycznia i lutego 1823 roku. Podobnie jak inne formy pracy młodzieży wileńskiej, „Kastala” padła ofiarą „praworządności” Nowosilcowskiej. Inicjatorem i opiekunem owej birzy był Jan Czeczot, bardziej zdatny do kierownictwa moralnego i pomocy organizacyjnej niż do opieki artystycznej. Skąpa dokumentacja, z której czerpiemy wiedzę o „Kastali”, daje w istocie powody do sceptycyzmu względem roli Czeczota: wydaje się, że usiłował on narzucić podopiecznym Niemcewiczowski wzorzec poezji patriotycznej i ludowości utrzymaną w granicach autentyczności etnograficznej¹³⁵.

¹³¹ Zob. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957, s. 308-309, 337.

¹³² A. Chodźko, *Aleksander Adamowi*, w: *Poezja filomatów*, wyd. J. Czubek, t. 1, Kraków 1922, s. 6.

¹³³ *Tamże*, s. 5.

¹³⁴ Zob. A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości...*, s. 90, 93 i nast.

¹³⁵ Swe zamiary co do „Kastali” opisuje Czeczot w liście do Mickiewicza z 1 II 1823 roku: „Jednych zbyt balladki zajęły, inni ni to, ni owo piszą, a narodowe rzeczy i moralne leżą odłogiem. Na ten ich cel wyprowadzę. [...] będziemy tłumaczyć ody pobożne Sarbiewskiego, będziemy pisać piosnki pobożne i inne rzeczy moralne. Potem zatrudnimy się zbieraniem materiałów na tak dawno przedsiębrany kalendarz i almanak na rok przyszły” (*Korespondencja 1815-1823*, wyd. J. Czubek, t. 5, Kraków 1913, s. 32). Czeczot usiłował podać wzór do naśladowania, tworząc „śpiewki narodowe”, które zamierzał wydać w zbiorze. W związku z tym wdał się w krytykę dumy Niem-

Znajdziemy wśród kastyalczyków Odyńca, Chodźkę i Korsaka, a nadto między innymi Massalskiego, Emeryka Staniewicza (zbieracza ludowych pieśni litewskich), Jana Wiernikowskiego (podówczas tłumacza Pindara, później Hafiza) i Ludwika Spitznagla. Z twórczości oryginalnej i przekładowej kastyalczyków warte wzmianki są przede wszystkim ballady i legendy publikowane przez Odyńca, Chodźkę i Spitznagla w „Dziejach Dobroczynności Krajowej i Zagranicznej”¹³⁶.

Po procesie filomatów względnie spójne środowisko ulega rozbiciu. Losy Mickiewicza i Czeczoty znamy. Chodźko, więziony do kwietnia 1824 roku, pod koniec tegoż roku wyjeżdża do Petersburga na studia orientalistyczne, a w 1830 roku zaczyna piętnastoletnią służbę w dyplomacji rosyjskiej. Odyniec, uwolniony w lutym roku 1824, mieszka w Warszawie od 1826 do połowy 1829 roku, stając się jednym z najobrotniejszych literatów stołecznych. Korsak kończy studia w 1826 roku, w tymże i w roku 1830 przebywa w Warszawie, w Petersburgu zaś w latach 1829-1830. Poza Wilnem stają się znani w latach 1824-1825: Odyniec – należy on do autorów almanachu „Jutrzenka” z 1824 roku; noworocznik „Wanda” (1825) zawiera utwory tegoż i Chodźki; „Biblioteka Polska” publikuje w 1825 roku poezje Odyńca i Korsaka; „Dziennik Warszawski” udostępnia swe łamy w latach 1825-1826 wszystkim trzem. Prace literackie Korsaka publikuje w 1830 roku „Tygodnik Petersburski”. Znaczenie największe mają oczywiście publikacje książkowe. Odyniec ogłasza w Wilnie dwa tomy *Poezji* (1825-1826), a w Warszawie nieudolną dramę gotycką *Izora* (1829); redaguje też, nie bez udziału Witwickiego, noworocznik „Melitele” (1829 i 1830), przynoszący oprócz uznania sukces finansowy. Zbiorki Chodźki (1829) i Korsaka (1830) o jednobrzmiącym nagłówku *Poezje* ukazują się w Petersburgu.

Książkom tym towarzyszy szerokie zainteresowanie krytyki: recenzje zamieszczają nie tylko gazety bezpośrednio uwikłane w spory przełomu romantycznego, ale i na przykład „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury” redagowany przez Krystyna Lacha Szurmę. Cóż jednak znajdziemy między okładkami tych tomików? U Odyńca – głównie ballady i legendy własne, a częściej tłumaczone (z Herdera, Bürgera, Schillera, Goethego, Waltera Scotta, Byrona). Dzięki Korsakowi czytelnik ciągle obcuje ze spolszczeniami Schillera, Goethego i Moora, a przede wszystkim z tłumaczeniami z Byrona i Horacego (pieśni), którym autor poświęcił osobne cykle. W tomie Korsaka uderza różnorodność gatunków – są tu między innymi reprezentowane: elegia, powieść poetycka (utwór oryginalny *Bejram* oraz Byronowskie utwory *Więzień Czynlonu* i *Oskar*

cewiczowskiej (list z 22 III 1823 roku), jednakże Mickiewicz w odpowiedzi wziął autora *Śpiewów historycznych* w obronę, zob. *tamże*, s. 145-146, 170-171.

¹³⁶ Najbardziej znane spośród tych utworów są ballady *Bolesław Śmiały* Odyńca i *Wasilek* Chodźki, włączone do późniejszych zbiorów tych autorów. Pozostaje kwestią otwartą, czy utwory poetów filareckich mogą nosić zasadnie miano ballad, czy też należy je raczej sytuować w obrębie dumy historycznej i dumy ludowej w znaczeniu nadanym tym określeniom przez Czesława Zgorzelskiego, zob. tenże, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949. Zgorzelski zalicza *Wzgórze pod Nakłem* Chodźki do utworów „typu Niemcewiczowskich «dum historycznych», które przyjęły sztyl ballady pod wpływem Mickiewicza”, zob. *tamże*, s. 55-56 i przyp. 71; typ dumy ludowej miał się ukształtować ok. 1818 roku, zob. *tamże*, s. 82.

z *Alwy*), list, pieśń horacjańska, oda pindaryczna, dytyramb (z Moora), ba, nawet poemat dydaktyczny (tłumaczony fragment *Poetyki* Vidy). Znacznie klarowniejszy jest układ tomu Chodźki: dedykowany Mickiewiczowi przekład cyklu *Pieśni nowogreckich*, własna powieść poetycka *Derar*, po części oryginalne, po części tłumaczone elegie, ballady i piosenki (elegie perskie, Byron, Żukowski, Puszkina). Wspominając czasy swojego debiutu, Odyniec pisał w pamiętniku dedykowanym Deotymie: „Tłumaczenia składały główny, jeśli nie cały zasób poezji naszej”¹³⁷. Co się tyczy poezji drugorzędnej – było tak z pewnością.

Pojedyncze utwory omawianych poetów należą do sfery pamiętanych przez historyków literatury¹³⁸ epizodów w dziejach niektórych gatunków: ballady, legendy, powieści poetyckiej, może jeszcze elegii i piosenki, to jest pieśni sentymentalnej. Ludowość, bajronizm, orientalizm – te postaci prądu romantycznego były kształtowane w jakimś bardzo skromnym zakresie przez omawianych autorów, Odyńca i Chodźkę w szczególności. Z perspektywy czasu poszczególni reprezentanci szkoły litewskiej zdają się zasługiwać na miano epigonów, którzy mogą liczyć na wdzięczną pamięć jedynie z racji swych translatorskich dokonań¹³⁹. Oczywiście, nie będziemy ich sadzać przy biesiadnym stole polskiej poezji romantycznej, warto się jednak zastanowić, czy przedlistopadowe dzieje szkoły litewskiej na pewno stanowią bezużyteczny materiał dla badacza romantycznego przełomu.

Omawiani autorzy mają świadomość, że uczestniczą w cyklu przemian, że przyczyniają się do powstania nowych wartości literackich, ale istotę przełomu postrzegają nader mgliście. O sposobie tego postrzegania decyduje zresztą nie tyle nawet zasób wiedzy i kompetencji kulturowych, ile skala talentu; biorą ze świata idei i formy romantycznej tyle, ile zdołają unieść, czyli bardzo niewiele. Najnowsze konwencje, nieopatrzone wzorce – na ogół nie dla nich. Stosunkowo łatwo wchodzi w nurt szyleryzmu¹⁴⁰, kiedy zaś bajronizują (a jest to właśnie ich romantyczna *ultima thule*), czynią to w sposób, który nie pozwala zapomnieć, że lord Byron nie bez uznania wyrażał się

¹³⁷ A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości...*, s. 197.

¹³⁸ Alina Witkowska w podręczniku *Literatura romantyzmu* (Warszawa 1986) wymienia powieści poetyckie Chodźki i Korsaka oraz ballady Odyńca i Witwickiego; tych ostatnich umieszcza też w gronie wyróżniających się liryków przedlistopadowych, zob. *tamże*, s. 67, 69, 71-72. W tomie *Ballada polska* (oprac. C. Zgorzeński przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962) znajdziemy utwory Witwickiego, Odyńca i Chodźki. Osobną kwestię stanowi udział Odyńca w życiu literackim przedlistopadowej Warszawy; najzasobniejszy w informacje (oprócz przytaczanych tu Odyńcowych *Wspomnień z przeszłości...*) jest obszerny artykuł biograficzny Adama Pługa *Antoni Edward Odyniec, „Kłosa”* 1885, nr 1038-1046.

¹³⁹ Za najważniejsze z licznych przekładów Korsaka, publikowanych po 1830 roku, można uważać *Romea i Julię* Szekspira, *Larę* Byrona, a przede wszystkim pierwsze w Polsce pełne tłumaczenie *Boskiej komedii* Dantego. Ostateczne, czterotomowe wydanie tłumaczeń Odyńca (Warszawa 1874, wyd. 2) zawiera m.in.: *Dziewicę z Jeziora* i *Pieśń ostatniego minstrela* Scotta, powieści poetyckie oraz *Niebo i ziemię* Byrona, *Czcicieli ognia* oraz *Peri i raj* Moora, wreszcie *Dziewicę Orleańską* Schillera.

¹⁴⁰ Zob. M. Szyjkowski, *Schiller w Polsce. Studium historyczno-porównawcze*, Kraków 1915, s. 214-220.

o klasycyzmie. Wyjątkowo i tylko na chwilę – jak wcześniej na przykład Tomasz Zan w *Cyganse* – wkraczają do ziemi obiecanej romantyzmu. W oświeceniu tkwią głęboko. Mają do poezji stosunek bardziej „filologiczny” i etyczny niż estetycznofilozoficzny i egzystencjalny. Adresowany do L. R. (Leona Rogalskiego?) poetycki manifest Korsaka z 1827 roku pełen jest charakterystycznych sprzeczności:

Choć pierzchły kształty w jedne zrastające ciała,
Jeszcze nam po nich przyjaźń i praca została.
Tą słodźmy nasze troski, a tamtą zagrzani,
Dźwignijmy myśli nasze z przesądów otchłani!
Przez ten Franków obyczaj, co nas w pęta kuje?
Cóż po nim? gdy myśl martwa, serce nic nie czuje.
W Szyllerów i Bajronów zapijemy się szlaki!
[.....]
Tak niezrażeni trudem, w wzajemnym przegonie,
I kształćmy się, i piszmy kształceni, Leonie!¹⁴¹

Czeladnictwo poetyczne, terminowanie u mistrzów, nawet kopiowanie wzorów, jest dla nich samo przez się zrozumiałe. Oczywiście, udziela im się pogoń za nowością, lecz oryginalnością w romantycznym rozumieniu nie trapią się nadmiernie – struktura gatunkowa na ogół narzuca im się z siłą normy genologicznej, a pod ich nieklamany podziwem dla romantycznych geniuszy tai się klasycystyczne pojmowanie twórczości jako podążania za autorytetem, jako replikacji doskonałego wzorca. Wszystko to odwołuje ich od romantycznej zasady organicznego i podmiotowo-ekspresyjnego kształtowania wypowiedzi, a skłania do ochoczego praktykowania przekładów i „naśladowań”. Można by rzec, że ci twórcy z całkowitą naiwnością skazują się na los naśladowców, których z perspektywy romantycznych pojęć o kreacji poetyckiej naznaczyć miano piętnem epigonizmu.

W ujęciu omawianych autorów ludowość jest nacechowana oświeceniowym etnografizmem i historyzmem (w wąskim rozumieniu, jako koloryt historyczny). Ich

¹⁴¹ J. Korsak, *Poezije*, Petersburg 1830, s. 135. Dla porównania przytoczmy „programowy” urywek z *Odyńcowej Góry* (w: A. E. Odyńiec, *Poezje*, t. 2, Wilno 1826, s. 29-30):

O! nie wierz, moja luba, nie wierz mędrcom; raczej
Poecie, kochankowi, ci czują inaczej.
Nie wierzę, w co mi grube każą wierzyć księgi,
Bogacąc rozum z ujmą wszechmocnej potęgi.
[.....]
[...] lecz się młodej wyobraźni skrzydło
Nie ujarzmi pod zimne rachunków prawidło,
Wprzód ujrzysz w jedno zlany blask tych dwóch ogromów,
Niżbym przystał na martwe prawdy astronomów.

Autor przydał cytowanemu poematowi określenie „poema opisowe”. Nie przestrzeń jednak, lecz elegijna podmiotowość zdaje się dominować w tym utworze, realizującym konwencje kilku gatunków literackich. Podobny zamysł przyświeca *Endymijonowi* Chodźki.

orientalizm raczej ciąży ku oświeceniowemu uniwersalizmowi, niż wyraża metafizyczne aspiracje i kontrkulturowe tendencje romantyków. Bajronizm jawi się w ich poezji w gruncie rzeczy tylko jako fatalistyczny wariant orientalizmu; nic z tych rewelacji, jakie tkwiły w aktywistycznej antropologii i w „tragicznym egzystencjalizmie” Byrona.

W twórczość Odyńca, Chodźki i Korsaka nie znalazła silnego oddźwięku żadna z doniosłych koncepcji ideowych, konstytuujących mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy. Rozminęła się z ich świadomością ludowość potraktowana przez twórcę *Dziadów* wileńskich jako polemiczny wobec oświecenia przekaz światopoglądowy. Nie była ich udziałem taka wyprawa wraz z autorem *Sonetów krymskich* na Wschód, Byronowską „krajną dumania”, która przynosiła odkrycie jaźni twórczej i romantycznej liryki symbolicznej. Uwagi tych poetów nie przykuł wallenrodziny dramat woli połączony z wejrzeniem w ciemną głębinę egzystencji. Ci mniemani naśladowcy Mickiewicza chętniej w istocie podążali za Schillerem w krajną idealność i rozważali po swojemu bajronowską fatalność losu.

To wszystko jednak nie oznacza, że badania twórczości pomniejszych reprezentantów szkoły litewskiej wolno uważać z góry za jałowe.

Po pierwsze bowiem, omawiani autorzy przez kilka lat współtworzyli obraz „szkoły romantycznej” w Polsce i popularny wariant przedlistopadowej „romantyczności”. Pewne stereotypowe charakterystyki romantyzmu jako prądu i okresu literackiego, od których nie uwolniła się bez reszty historia literatury, mają źródło między innymi w twórczości pisarzy drugorzędnych. Bardzo możliwe, że dorobek omawianych autorów należy w pewnej mierze do dziejów „sentymalizmu przedlistopadowego” spod znaku Brodzińskiego, a w niemałej części do historii nowego, splecionego z organicystycznym obrazem świata, klasycyzmu, którego wzory idą z Niemiec i Anglii. Temu ostatniemu zawdzięcza Mickiewicz swe hellenistyczne fascynacje, dochodzące do głosu w programowej poezji filomackiej czy jeszcze w *Odzie do młodości* i *Grażynie*. Z tymże klasycyzmem łączy się teoria estetyczna Brodzińskiego (jej składniki winckelmannowsko-schillerowskie) oraz niektóre komedie Fredry, kojarzące formę zamkniętą z bliską romantyzmowi tematyką¹⁴². Omawiani poeci szkoły litewskiej nie przypadkiem zachowywali wdzięczność wobec swych nauczycieli, wybitnych filologów Grodka i Borow-

¹⁴² Na temat winckelmannowskiego rodowodu estetyki Brodzińskiego zob. S. Morawski, *Polska myśl estetyczna w latach 1795-1863*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej. Seria A” 1977, z. 14, s. 124. Wyjątkowo zawiłym problemem jest usytuowanie Fredry wobec współczesnych mu prądów literackich. Konstatuje się w jego twórczości zarówno nawiązania do komedii stanisławowskiej, jak też (w późnej fazie twórczości) tendencje realistyczne. Fredro bywa także romantykiem – choćby jako twórca ballad *Alfred*, *Walka*, *Mogiła na rozdrożu* i jako autor *Trzy po trzy* – utworu będącego, w moim przekonaniu, romantyczną powieścią autobiograficzną. W pracy Marty Zielińskiej czytamy: „Bezspornym faktem jest to, że również twórczość wielu drugorzędnych poetów romantycznych miała charakter «klasycyzujący», tzn. powracała do wzorów przedromantycznej tradycji poetyckiej [...]” (taż, Mickiewicz i naśladowcy. *Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984, s. 230, przyp. 3). Trzeba w pełni zgodzić się z tezą Kazimierza Wyki o „niewyrazistości” wczesnego romantyzmu – i szukać nici Ariadny w labiryncie stylów i prądów, zob. tenże, *Pokolenia literackie*, przedmową poprzedził H. Markiewicz, Kraków 1977, s. 218-219.

skiego. Odyniec zapewniał, że „nieświadome prawdy, jeżeli nie umyślnie ją fałszujące, były sądy niektórych pseudokrytyków warszawskich, obwiniające szkołę wileńską, z której właściwie wyszła Romantyczność, o lekceważenie i poniewierkę starożytnej literatury klasycznej. Śmiało owszem można powiedzieć, że żaden inny uniwersytet polski nie wydał ani tylu, ani takich jej czcicieli i znawców”¹⁴³.

Umieszczona w kontekście klasycystycznym twórczość autorów filareckich (przede wszystkim Korsaka, w najmniejszym zaś stopniu – Chodźki) niewątpliwie zyskuje na wartości.

Po drugie, ciąży na tych poetach odium epigonizmu: zwano ich uporczywie „naśladowcami Mickiewicza”. Otóż warto na moment, prawem eksperymentu myślowego, odwrócić relację zależności i zapytać, czy wobec tego sposób czytania Mickiewicza nie był jakoś zdradliwie – bo o nieświadomione uwarunkowania tu chodzi – stymulowany przez poezję naśladowczą? Na dobrą sprawę tylko Mochnacki stawiał czoło rzeczywistym problemom interpretacyjnym, jakie narzucała poezja Mickiewiczowska; inni odbiorcy byli skazani na jej oswajanie. Czyż bezradnym czytelnikom nie szli w sukurs owi naśladowcy, wykładacze, poetyccy plenipotenci litewskiego geniusza?

Mochnacki takich pośredników nie potrzebował. To właśnie on zepchnął Odyńców, Chodźków, Korsaków z romantycznego nieboskłonu. W grę wchodził jednak nie tylko wytrawny gust warszawskiego krytyka. Filareccy reprezentanci szkoły litewskiej nie stworzyli dzieł godnych stanąć obok poematów Malczewskiego i Goszczyńskiego, gdyż nie podołali dwu wielkim wyzwaniom, przed którymi stanęła romantyczna poezja przedpowstaniowa. Nie uczestniczyli w kształtowaniu swoistego dla romantyzmu „typu duchowego”, wyłaniającego się ostatecznie – zdaniem Kazimierza Wyki – dopiero w latach 1829-1933¹⁴⁴. Nie tworzyli poezji narodowej w kształcie akceptowanym przez romantyzm insurekcyjny. Historia wskazała nowych „naśladowców Mickiewicza”.



¹⁴³ A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości...*, s. 177. Jest rzeczą znamionną, że warszawscy „klasycy” przyjęli nader przychylnie poezję Korsaka (autora mocno osadzonego w tradycjach klasycystycznych), o czym Odyniec z radością przyjaciela informował, zob. A. Pług, *dz. cyt.*, nr 1046).

¹⁴⁴ Zob. K. Wyka, *dz. cyt.*, s. 229-233. Wśród utworów, które przyczyniły się do wytworzenia „typu duchowego romantycznego”, miał być także Edmund Witwickiego.

Z międzypowstaniowych dziejów szkoły litewskiej w literaturze polskiej

Szkoły prowincjonalne w literaturze polskiej doby przełomu romantycznego i czasów międzypowstaniowych to zespół zjawisk poetyckich i refleksji estetycznych sytuujących się w obrębie i na pograniczach trzech prądów literackich (romantyzmu, sentymentalizmu oraz klasycyzmu), a przy tym łączonych z ideami regionalizmów – litewskiego, ukraińskiego, halickiego i białoruskiego.

Krytyka romantyczna posługuje się terminem „szkoła” od samego początku. W rozprawie poprzedzającej *Ballady i romanse* Adam Mickiewicz charakteryzuje narodową „szkołę niemiecką”; w trzy lata później Michał Grabowski w swej pierwszej publikacji definiuje „szkołę romantyczną”; natomiast Kazimierz Brodziński, w roku 1827 występując otwarcie przeciw romantyzmowi, podział na szkoły odrzuca. Po powstaniu listopadowym, głównie dzięki Sewerynowi Goszczyńskiemu i Aleksandrowi Tyszyńskiemu, omawiany termin zostanie zespolony z koncepcją regionalizacji literatury narodowej¹⁴⁵.

Klasyfikacja podług szkół prowincjonalnych okazywała się przydatna zarówno przy okazji określania literatury jako instytucji życia narodowego i wyznaczania obszaru zjawisk literatury współczesnej, jak też w toku sporów programowych oraz prób porządkowania estetyczno-stylowej różnorodności, cechującej poezję oświecenia postanisiawowskiego, a przede wszystkim praktykę literacką wczesnego i dojrzałego romantyzmu (rozumianego tu jako okres, a nie jako prąd literacki). Pojęcie szkół literackich zyskuje

¹⁴⁵ Zob.: A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, *Dzieła*, t. 5, Warszawa 1955, s. 198-199; M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „*Astrea*” 1825, t. 1; K. Brodziński, *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 2, oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, s. 137; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, w: *Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, wyd. Z. Wasilewski, Lwów 1911; A. Tyszyński, *Pisma krytyczne*, zebrał, ułożył i zarysem biograficzno-literackim poprzedził P. Chmielowski, t. 1: *Pisma do roku 1866*, Kraków–Petersburg 1904.

zastosowanie wówczas, gdy jeszcze przedromantyczny, sformułowany przez Brodzińskiego program literatury narodowej ścierał się z romantycznymi projektami nowej poezji w latach dwudziestych wieku XIX, a stopniowo wychodzi z użycia po ukształtowaniu się naukowej historii literatury. W ostatnich latach ponownie wzrasta zainteresowanie badawcze szkołami prowincjonalnymi¹⁴⁶. Badania te nie tylko sprzyjają pełniejszemu oświeceniu zjawisk literackiego regionalizmu; mogą one również przyczynić się do pogłębienia wiedzy o narodzinach i cechach swoistych prądu romantycznego w Polsce oraz o stylowo-estetycznej różnorodności romantyzmu przedlistopadowego i poezji krajowej czasów międzypowstaniowych.

Dawniejsze, na ogół dziewiętnastowieczne charakterystyki szkoły litewskiej, analizy zarówno krytycznoliterackie, jak też naukowe, odnoszą się do dorobku twórczego „naśladowców Mickiewicza” z lat dwudziestych i do form obecności tych pomniejszych poetów w przedlistopadowym życiu literackim. Nie zawsze były to charakterystyki przychylne. Goszczyński zarzucał reprezentantom szkoły litewskiej „mordującą jednostajność” formy poetyckiej, „przesadę w uczuciach”, a przede wszystkim odejście od rodzimych źródeł poezji – ślepe naśladownictwo wzorów niemieckich i angielskich, orientalizm. Także zdaniem Stanisława Tarnowskiego jest ta poezja „bardziej kosmopolityczna, mniej samodzielna”, pozbawiona istotnego kolorytu litewskiego, a nadto ostentacyjnie literacka i ślepo zależna od Mickiewicza¹⁴⁷. W tonie afirmatywnym wypowiadał się o szkole litewskiej Aleksander Tyszyński. Z autorytetem twórczym i wpływem Mickiewicza łączy autor *Amerykanki w Polsce* główne znamiona tej szkoły: idealizm etyczny, umetafizycznienie miłości, refleksyjność, skłonność do analizy psychologicznej, poetycką waloryzację życia powszedniego, a nadto dbałość o styl, niechęć do przejawskawień formalnych, słownictwo prowincjonalne.

W sprawie szkół prowincjonalnych przemówił z katedry w Collège de France sam Mickiewicz. Podana przezeń charakterystyka, stanowiąca integralny składnik obrazu przełomu romantycznego, jest też (w części poświęconej szkole litewskiej) jedną z pośrednich autointerpretacji rozsianych w tekście *Literatury słowiańskiej*. Mówił prelegent:

Szkoła litewska pierwsza wprowadza do literatury świat duchów. Jest to jej cecha znamienna. Nikt istnienia tego świata nie przeczył, ale w niepamięć poszła filozofia chrześcijańska i poeci przestali się tym światem zajmować. Szkoła litewska pierwsza wznosi się do tej krainy, aby ukazać ukryte sprężyny wszystkiego, co się dzieje na ziemi. Autorka francuska George Sand omawia w artykule utwory jednego z pisarzy tej szkoły i czyni postrzeżenie ujmujące znanie szkoły litewskiej: że pisarze litewscy stawiają ośrodek akcji w świecie duchów, a świat widomy oraz ludzi pojmują jako narzędzia¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Zob.: M. Janion, „Szkoła białoruska” w poezji polskiej, w: taż, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 95-110; C. Zgorzelski, *Regionalizm poezji romantycznej na ziemiach Rzeczypospolitej wielu narodów*, w: tenże, *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 244-272.

¹⁴⁷ Zob. S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 4, Kraków 1904, s. 306-308.

¹⁴⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: tenże, *Dzieła*, tłum. i oprac. L. Płoszewski, t. 10, Warszawa 1955, s. 374-375.

Rzecz godna uwagi: wypowiadając się z perspektywy swych polistopadowych dokonań poetyckich (wszak esej George Sand dotyczy III części *Dziadów*), Mickiewicz uwydatnia swój prowincjonalny rodowód i przypisuje sobie nie funkcję patrona, lecz skromną rolę „jednego z pisarzy” szkoły litewskiej.

Umieszczano w tym kręgu różnych poetów. Według Tyszyńskiego należeli do szkoły litewskiej Mickiewicz, Antoni Edward Odyniec, Aleksander Chodźko, Julian Korsak oraz wychowankowie Liceum Krzemienieckiego Józef Korzeniowski (jako tragediopisarz) i Stefan Witwicki (jako autor *Edmunda*). Goszczyński zalicza do Mickiewiczowskiej „koterii” Odyńca, Korsaka, Chodźkę oraz Antoniego Goreckiego i Józefa Massalskiego. Mówiąc o „naśladowcach Mickiewicza”, Chmielowski wymienia nazwiska już nam znane: Odyniec, Chodźko, Korsak, Witwicki¹⁴⁹. Kilka z tych propozycji budzi wątpliwości. Gorecki jest o pokolenie literackie starszy od filomatów. Równieśnik filaretów Massalski to z literackiego punktu widzenia postać podrzędna, mimo szczęśliwie zdarzonej publikacji książkowej¹⁵⁰. Korzeniowskiego nie sposób odrywać od wołyńsko-warszawskiego gruntu.

Z perspektywy dzisiejszej do zakresu badań nad szkołą litewską należą: myśl estetyczna Euzebiusza Słowackiego i Leona Borowskiego, a także protektorat tego ostatniego nad próbami poetyckimi filomatów i filaretów; rola Mickiewicza w kształtowaniu konwencji literackich wczesnego romantyzmu oraz w sporach przełomu romantycznego; świadomość literacka i praktyka twórcza filomatów (Tomasz Zan, Jan Czeczot, Onufry Pietraszkiewicz) oraz filaretów (w szczególności Chodźki, Korsaka i Odyńca); udział poetów filareckich wraz z Witwickim w przedlistopadowym ruchu literackim; wreszcie – międzypowstaniowa twórczość kontynuatorów szkoły w kontekście życia literackiego Wilna i historycznie rozumianych ziem litewskich.

Szkoła litewska rodzi się na gruncie związków koleżeńskich wileńskiej młodzieży. Twórczość literacka należy do statutowych celów Towarzystwa Filomatów; w latach 1820-1822 filomaci nosili się nawet z zamiarem wydawania almanachu artystycznego. W kwietniu 1823 roku nadano formalny charakter kółku poetyckiemu „Kastala”, w którym pod kierunkiem Jana Czeczota rozwijali swe umiejętności wierszopisowie z roczników filareckich. Niektórzy z „kastalczyków”, ci mianowicie, którzy starali się podążać śladem Mickiewicza, wprowadzili szkołę litewską na wielką scenę przedlistopadowej poezji narodowej.

Świadomość literacką filomatów kształtowały zwłaszcza wzory sentymentalizmu puławskiego i wileńskiego, zjawiska preromantyczne (Niemcewicz, Brodziński, sternizm, regionalistyczny „antykwaryzm”) i wpływ pedagogiczny Leona Borowskiego. Poeci filomaccy dość wyraźnie różnią się między sobą. Pietraszkiewicz pozostaje konsekwentnym idyllistą. Balladowa ludowość, skłonność do groteski i fragmentaryzmu zbliża niekiedy Zana do samych granic romantyzmu. Osobowość literacka Czeczota wyraża się w tym,

¹⁴⁹ Zob. P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, z przedmową B. Chlebowskiego, t. 3, Warszawa 1899, s. 168-172 i 189.

¹⁵⁰ Zob. J. Massalski, *Poezje*, t. 1-2, Wilno 1828.

co usiłował on narzucić „kastalczykom” – w niemcewiczowskim wzorcu poezji patriotycznej i w ludowości utrzymanej w granicach autentyku etnograficznego.

Znaczniejsi poeci filareccy udają się jednak pod patronat Mickiewicza romantyka i nawet wpisują się w dzieje przedlistopadowego bajronizmu (*Derar Chodźki*, *Bejram Korsaka*). Ich wtajemniczenie w sztukę poetycką romantyzmu okazuje się wszakże niezbyt głębokie, a przeto podejmowane przez nich próby przyswojenia sobie ideowo-artystycznych dokonań Mickiewicza i Byrona rzadko przynoszą zadowalające rezultaty. W ujęciu autorów filareckich ludowość jest po większej części nacechowana oświeceniowym etnografizmem i motywowana dążeniem do uzyskania kolorytu lokalnego; orientalizm raczej ciąży ku oświeceniowemu uniwersalizmowi, niż wyraża metafizyczne aspiracje i egzystencjalne dylematy romantyków; bajronizm zaś jawi się w gruncie rzeczy tylko jako fatalistyczna interpretacja losu ludzkiego.

W klasycyzmie tkwią ci poeci głęboko. Mają do poezji stosunek bardziej „filologiczny” i etyczny niż estetycznofilozoficzny i egzystencjalny. Czeladnictwo poetyckie, nawet kopiowanie wzorów jest dla nich samo przez się zrozumiałe. Struktura gatunkowa na ogół narzuca się im z siłą normy genologicznej, a pod podziwem dla romantycznych geniuszy tai się klasycystyczne pojmowanie twórczości jako podążania za autorytetem pisarza wzorowego. Wszystko to odwołuje ich od romantycznej zasady organicznego i podmiotowo-ekspresywnego kształtowania wypowiedzi, a skłania do uprawiania przekładów i parafraz. Liryczność, cudowność, fragmentaryzm – te estetyczne znamiona romantyzmu – pojawiają się w utworach Chodźki, Odyńca i Korsaka w różnym nasileniu i w określonych ramach gatunkowych (ballada, legenda, powieść poetycka), jednakże w tych eklektycznych poezjach cudowność przeplata się z racjonalizowaną fantastyką, liryczność raz po raz ustępuje nieromantycznemu subiektywizmowi, a fragmentaryzm niebezpiecznie graniczy ze zwykłym błędem kompozycyjnym. Nie ma jednak powodu, by stosować wobec nich wyłącznie romantyczne kryteria opisu i oceny. Elegia, list poetycki, poemat opisowy to gatunki, w które Korsak, Chodźko i Odyniec zdolali tchnąć wiele lirycznej bezpośredniości i w których okazali niemało autorskiej sprawności. Konfrontacja z założeniami estetycznymi późnego klasycyzmu najbardziej sprzyja poezjom Korsaka¹⁵¹.

Spośród wymienianych dotychczas twórców tylko nieliczni tworzą międzypowstańciewe dzieje szkoły litewskiej. Próby literackie podejmowane przez Tomasza Zana po procesie filomackim nie wzbogacają w sposób znaczący jego autorskiego wizerunku. *Pieśni ziemianina* (Wilno 1846) nie odbiegają zasadniczo pod względem oblicza artystycznego od dawniejszych praktyk literackich Jana Czeczota. Aleksander Chodźko zapisał się w kronikach paryskiego życia emigracyjnego; pozostawione przezeń publikacje orientalistyczne i sławistyczne, związane z jego obowiązkami dyplomatycznymi i naukowymi, nie należą do zakresu niniejszych badań. Nie dochował się dramat biblijny *Król Saul* z roku 1835 – jedyny polistopadowy utwór oryginalny Chodźki, o jakim

¹⁵¹ W niniejszej charakterystyce przedlistopadowego dorobku reprezentantów szkoły litewskiej nawiązuję do własnego tekstu zawartego w tym tomie: *Romantyzm przedlistopadowy – rozgłos poetów tak zwanej szkoły litewskiej*.

mamy wiadomość. Nie było dane rozwinąć talentów licznym wierszopisom filareckim; na przykład promieniści „jambografiowie” Antoni Frejend i Feliks Kółakowski nie żyli już w roku 1831. Filomacki poeta i archiwista Onufry Pietraszkiewicz niemal cały okres międzypowstaniowy (do roku 1860) spędził na syberyjskim zesłaniu.

Któż pozostał? Po powrocie na Litwę z petersburskich i warszawskich wojaży w roku 1830 Julian Korsak osiadł w rodzinnych włościach i spędził tam drugą połowę swego życia. W latach trzydziestych jego twórczość cieszyła się w kraju znacznym powodzeniem, o czym świadczą dwa poznańskie wznowienia tomiku *Poezycj z roku 1830*. Późniejsze utwory oryginalne zebrał Korsak w dwutomowej edycji *Nowych poezycj* (Wilno 1840). Wielką wagę przywiązywał do prac przekładowych; trudno wykluczyć, że tłumaczenie *Boskiej komedii* uznawał za swe największe twórcze zadanie¹⁵². Spolszczenie poematu Dantego, poprzedzone rozprawą tłumacza (dziś interesującą jako dokument świadomości literackiej czasów romantyzmu), ukazało się w roku 1860, w pięć lat po śmierci Korsaka. Wspomniane już *Nowe poezje* zawierały przekład *Romea i Julii* Szekspira, przy czym translator włączył do swego tekstu Mickiewiczowskie tłumaczenie sceny 2 aktu II tragedii (ogłoszone pierwotnie w Odyńcowej „Melitele” na rok 1830). Wciąż wierny Byronowi, przełożył Korsak *Larę* (Wilno 1833), *Oblężenie Koryntu* („Biblioteka Warszawska” 1865, t. 1) i *Paryżynę*. Można sądzić, że poeta ten nie odznaczał się temperamentem literata chętnie narzucającego swą obecność środowisku pisarskiemu i czytającej publiczności. Właściwym tłem dla postaci tego poety melancholii jest raczej domowa samotnia lub krąg przyjacielskiej biesiady duchowej (podbudowany powinowactwem związek literacki łączył Korsaka z Ignacym Chodźką i Odyńcem) niżli scena kulturalna Wilna.

Antoni Edward Odyniec wrócił z Drezna w rodzinne strony, do Giejstun, w roku 1837. Rychło przeniósł się do Wilna, gdzie mieszkał z nielicznymi i niewielkimi przerwami do roku 1866. Początkowo podjął się redagowania wydawanej przez Glücksbergów *Encyklopedii Powszechnej*, która jednak nie znalazła powodzenia u nabywców. Przez dwadzieścia lat (1840-1859) był redaktorem urzędowego „Kuriera Wileńskiego”, drukowanego w językach polskim i rosyjskim. Daleko idący lojalizm polityczny pchnął go do udziału w niesławnym przedsięwzięciu: wraz z Adamem Honorym Kirkorem, Ignacym Chodźką i Mikołajem Malinowskim wypełnił treścią *Album wileńskie*, wręczone carowi Aleksandrowi II, gdy ten zjechał do Wilna w roku 1858, 6 i 7 września, to jest w dniach pamiętnych szturmem i wzięciem Warszawy. Niezależnie od tej rocznicowej okoliczności treść wiersza – a i sam tytuł *Przyjdź Królestwo Boże!* – miała skandaliczny charakter. Odyniec posunął się do nazwania cesarza rosyjskiego „Budownikiem Królestwa Bożego”, „dziedzicem myśli i miłości” Jagiellonów, „Ojcem ludu, Panem narodów”, „Dawcą Pokoju”, „Prawdy Obrońcą”. Na emigracji oskarżał „odstępców” publicysta o wileńskim rodowodzie – Julian Klaczko. Kornel Ujejski pisał w lwowskim

¹⁵² Ignacy Chodźko w *Dwóch konwersacjach z przeszłości* (w: tenże, *Pisma*, t. 3, Wilno 1881, s. 493) nazywa Odyńca „autorem *Felicjty i Barbary*”, a Korsaka „tłumaczem Dantego”; nie jest wykluczone, że sam Korsak w ścisłym gronie przyjaciół chciał uchodzić przede wszystkim za tłumacza *Boskiej komedii*.

„Dzienniku Literackim”: „[...] oto postawię przed wami czterech winowajców, czterech wielkich zbrodniarzy i postawię ich na pręgierz, przeczytam oskarżenia, przeczytam wyrok spadły już na ich głowy, oplwam zebraną śliną wzgardy i strącę w przepaść”. Mając w żywej pamięci ten ciężki błąd, Odyniec odmówił – mimo gróźb represji – podpisania potępiającego powstanie styczniowe adresu do gen. Murawiewa. W roku 1866 przeniósł się na stałe do Warszawy, gdzie zmarł w roku 1885¹⁵³.

Znaczną część dorobku pisarskiego Odyńca w okresie międzypowstaniowym stanowią przekłady z języka angielskiego (Walter Scott, Byron, Moore), z niemieckiego (*Dziewica Orleańska* Schillera) i z rosyjskiego, wydawane w Dreźnie i Wilnie (1838-1841, 1842-1843 – razem sześć tomów). Wiersze własne zaczął ogłaszać dopiero pod koniec lat czterdziestych. Trzon jego twórczości oryginalnej w omawianym okresie stanowią dramaty: *Felicyta, czyli Męczennicy kartagińscy* (powst. 1847, wyd. Wilno 1849), *Barbara Radziwiłłówna, czyli Początek panowania Zygmunta Augusta* (Wilno 1860) i *Jerzy Lubomirski, czyli wojna domowa w Polsce* (Wilno 1861). Dwa ostatnie utwory, a także młodzieńczą dramę gotycką *Izora* wystawiono w Wilnie – w tamtejszym życiu teatralnym Odyniec sam żywo uczestniczył¹⁵⁴.

Przypominałem w największym skrócie biografię dwu filarów międzypowstaniowej szkoły litewskiej. Można by postawić obok nich młodszego o lat dwadzieścia (ur. 1823) Władysława Syrokomlę. Za całe uzasadnienie niech posłużą te słowa Włodzimierza Spasowicza: „Poezja szkoły [Mickiewiczowskiej – B. D.] kończyła w nim swoją ewolucję, wracała do źródeł, skąd poszła pierwotnie, do ludu; spadała, jak żołędź dojrzały, zakopać się w ziemię, aby dać początek nowym na przyszłość porostom [...]”¹⁵⁵. Rok 1862, data śmierci Syrokomli, może być uważany za symboliczne zamknięcie dziejów szkoły litewskiej.

A Mickiewicz? Jego szczytowe dokonania, *Dziady* drezdeńskie i *Pan Tadeusz*, nawiązywały do nieodległej i do całkiem bliskiej przeszłości Litwy i Wilna – do czasów napoleońskich, do procesu filomatów. W mieście nad Wilią kult Mickiewicza trafił na szczególnie urodzajny grunt.

Z powodu braku dostępu do oryginalnych tekstów – pisała Małgorzata Stolzman – wzrosło [...] do ogromnych rozmiarów zjawisko naśladowania Mickiewicza przez miejscowych poetów. Przejmowano popularne wzorce wersyfikacyjne, wątki treściowe, świadomie lub podświadomie nawiązywano do znanych utworów. [...] Rzecz jasna najpopularniejsze były utwory wydane przed 1830 rokiem, toteż najliczniej je naśladowano. Powtarzają się w różny sposób transponowane *Ballady i romanse*. Wielokrotnie wprowadzano, szczególnie w mottach, *Ode do młodości*, nawiązywano do wątków wallenrodycznych i *Dziadów* wileń-

¹⁵³ Udział Odyńca w *Album wileńskim* naświetla Maria Dernałowicz, zob. też, *Wstęp*, w: A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. 1, oprac. M. Toporowski, Warszawa 1961, s. 15-17. Bogate materiały do biografii poety zawiera szkic biograficzny Adama Pługa *Antoni Edward Odyniec, „Kłosa” 1885*, nr 1022-1062.

¹⁵⁴ Zob. A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745-1865). Studium z dziejów kultury polskiej*, Wilno 1936, s. 199, 207.

¹⁵⁵ W. Spasowicz, *Władysław Syrokomla*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, wybór, wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1981, s. 105.

sko-kowieńskich. Utwory emigracyjne docierały tajemniczymi drogami, krążąc w rękopiśmiennych odpisach, kolportowane były wśród zaufanych przyjaciół¹⁵⁶.

Mickiewicz polistopadowy, sankcjonujący z katedry w Collège de France termin „szkoła litewska”, był dla poetów z Litwy raczej niedosiężnym zjawiskiem artystycznym niż autorem nieznanym. Tak było w przypadku Odyńca, który przed powrotem na ziemię rodzinną miał możliwość zaznajomienia się ze wszystkimi dziełami Mickiewicza opublikowanymi przed rokiem 1837 – a więc z III częścią *Dziadów*, *Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego*, *Panem Tadeuszem*, *Zdaniami i uwagami*. Osobiste stosunki z Polem, Słowackim i Krasińskim pozwalają sądzić, że przyszły autor *Felicyty* nie zignorował ani *Pieśni Janusza*, ani *Kordiana*, ani *Nie-Boskiej komedii* oraz *Irydiona*. Przynajmniej jeden ustęp elegijny oraz dwa czy trzy fragmenty *Twardowskiego Czarnoksiężnika* zdają się wskazywać, że Korsakowi nie był obcy drezdeński arcydramat. Syrokomla posiadał odpis *Pana Tadeusza*, mógł też zetknąć się przynajmniej z tymi fragmentami III części *Dziadów*, którym podziemna publiczność literacka przypisywała szczególne walory patriotyczne.

Najważniejszą częścią międzypowstaniowego dorobku szkoły litewskiej jest to, co najlepsze w poezji Władysława Syrokomli. Obfity, w pośpiechu pomnażany, a przeto pod względem poziomu artystycznego wielce nierówny dorobek tego pisarza prowokuje do opinii wręcz przeciwstawnych, jednakże wśród poetów krajowych właśnie autor *Urodzonego Jana Dęboroga* zdaje się wyróżniać wszechstronnością talentu i stopniem oryginalności świata poetyckiego. Ten poeta Wileńszczyzny

[...] kontynuuje raczej linię Kazimierza Brodzińskiego, z jego wiejskiej muzy sentymentalnie z lekka uromantycznionej wyrasta i dalej rozwijając jej rozrzuconą wzruszeniowość prowadzi ją wyżej, a przede wszystkim – zgodnie z tendencjami swego okresu – przekształca sielankowość jej upodobań w poezję gawędy i piosenki. A swe indywidualne oblicze poetyckie zaznacza najdobitniej dopiero w końcowym etapie twórczości, modelując ją na sposób Heinego gorzkim przez łzy uśmiechem rezygnacji, ale i zrozumienia. Zawsze daleki od nader idyllicznych obrazków Brodzińskiego, w tym kulminacyjnym okresie swej twórczości uformuje własny, pogłębiony ironią i maskowanym tragizmem styl wypowiedzania się lirycznego¹⁵⁷.

Sentymentalna uczuciowość i sentymentalistyczne konwencje rzeczywiście górują przez czas dłuższy w twórczości Syrokomli. A przecież raz po raz okazuje się, że ekspresja liryczna tego poety pełna jest niuansów – od sarkazmu i autoironii, przez osobliwą nostalgię, która myśl wczepionego w grunt litewski szaraczkowego szlachcica unosi w jakiś metafizyczny wymiar, aż po miarkowaną groteskowość i nieomal improwizacyjny wigor, bijący na przykład z silnie zrytmizowanych równozgłoskowych triad, aż po

¹⁵⁶ M. Stolzman, *Nigdy od ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych 1832-1863*, Olsztyn 1987, s. 107.

¹⁵⁷ C. Zgorzelski, Władysław Syrokomla, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 3, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 401.

emocjonalizm żywej mowy i artystycznie celny prozaizm. Poezja ta spogląda w przeszłość, ale też ma charakter zapowiedni czy też uprzedzający; na jej wartości rozwojowe wskazywał już w roku 1881 Spasowicz¹⁵⁸. Podczas gdy liryka Syrokomli dąży od sentymentalizmu ku estetyce romantycznej, twórczość gawędowa, również z sentymentalnego gruntu wyrastająca, osiąga niekiedy cele leżące nawet poza obrębem romantyzmu. Być może największe upodobania zdolne są budzić te fragmenty gawędowe, w których lirnik litewski zdaje się szczęśliwie na inspirację Mickiewiczowską, na wzór artystyczny *Pana Tadeusza*, gdzie epickoliryczny synkretyzm romantycznych form narracyjnych znajduje najwyższe spełnienie. Jednak w twórczości Syrokomli, najczęściej zapewne w gawędach ludowych czy „powszednich”, obserwujemy także tendencję do budowania konwencji poetyckich służących wytwarzaniu realistycznej iluzji rzeczywistości. Środki właściwe realistycznemu warsztatowi autora *Księgarza ulicznego* to zgrzebna tematyka; postacie przeciętne, raczej wtopione w koloryt społeczny niż psychologicznie zindywidualizowane; zobiektywizowana narracja; tło przestrzenne poddane biegowi wydarzeń i wraz z wydarzeniami rozwijające obraz rzeczywistości, a nie wybrzmiewające lirycznym rezonansem czy poddające symboliczną waloryzację świata poetyckiego; próby przedstawiania żywej mowy w wypowiedziach postaci. A powracające motywy, składające się na słowem malowane pejzaże i sceny z życia, nadają poezji Syrokomli swoisty koloryt litewski. Koloryt uboższy niż u Mickiewicza, o ileż mniej artystycznie świetny – ale własny.

Poezja liryczna Juliana Korsaka, znacznie skromniejsza ilościowo i bardziej gatunkowo jednorodna niż w latach dwudziestych, zachowuje ton melancholii i rezygnacji, elegijny nalot żalu i rozgoryczenia:

Nie jest to krwawa serca z myślą wojna,
Lecz melancholia, ten zmrok czulej duszy –
Ona tak smutna, lecz o, jak spokojna!
(*Ona samotna*)¹⁵⁹.

Najciekawszy wśród lirycznych dokonań Korsaka w tym okresie jest cykl dziesięciu elegii miłosnych, osnutych na sytuacji wspominania, rozpamiętywania, rewokacyjnego mieszania teraźniejszości z przeszłością. Dominuje uczuciowość sentymentalna, najbliższe zaś romantyzmowi wydaje się łączenie pamięci afektywnej ze stanem poetyckiego pobudzenia wyobraźni. Tak właśnie bywa u niedościgłych patronów Korsaka (w istocie lirycznego szyllerysty) – u Mickiewicza i Byrona. Refleksja moralna bądź filozoficzna schodzi na plan odległy. Do wyjątków należy poetyckie wyznanie wiary zawarte w liryku *Mysł i serce*, w którym znajdziemy reminiscencje z *Rozumu i wiary* oraz *Arcy-Mistrza* Mickiewicza. Oto fragment najbardziej znamieny:

¹⁵⁸ Zob. W. Spasowicz, dz. cyt., s. 105.

¹⁵⁹ Wszystkie cytaty z poezji Korsaka wg wydania: *Nowe poezje*, Wilno 1840 (w t. 1 – utwory liryczne, w t. 2 – Twardowski Czarnoksiężnik. Dialog dramatyczny i Kamoens w szpitalu. Opowiadanie poety).

Mędrku, szermierzu! nie myślą, nie mieczem
Na morzach, ładach swoje szerz podbicia,
Wprzód ziarno prawdy siej w sercu człowieczem,
Gdy chcesz pożywać zdrowy owoc życia.
Łam się z błędami, a wynoś z cierpienia,
Jak złoto z ognia, serce przeczyszczone,
Jeśli chcesz spełnić dzieło odkupienia,
Wprzód ucz się nosić cierniową koronę. –

Twardowski Czarnoksiężnik, nazwany przez autora „dialogiem dramatycznym”, słusznie uchodzi za utwór nieudany. Uboga interpretacja przejętego od Goethego tematu czarnoksiężnika-mędrca, wąta akcja, płaska wymowa ideowa przesadzają o autorskim niepowodzeniu Korsaka. Próba stworzenia romantycznego dramatu fantastycznego spełzła na niczym; powstała rozwlekła, eklektyczna konstrukcja o melodramatycznym wydźwięku, która sytuuje się gdzieś między balladą dramatyczną a historycznym romansem dramatycznym (rzecz dzieje się w czasach Kazimierza Jagiellończyka w Krakowie i okolicach). Twardowski – dla cudzoziemców Fest czy Faust – którego życie „w harmonii świata / Brzmi jak nuta niesforna w muzykalnym chórze” (cz. 1, sc. 2), zawiera pakt z Szatanem noszącym cechy średniowiecznego diabła i romantycznego upadłego anioła. Połączony czarodziejską miłością z Anną, żoną alchemika Pieniążka, traci ukochaną, gdy ta, oskarżona przez męża o czary, ginie na stosie. Samobójcze zamiary Twardowskiego przywołują czarta, lecz religijna skrucha przezwyjęcza rozpacz i pakt szatański traci moc. Z wielkich przygód moralnych i filozoficznych romantycznej jednostki w tym dialogu dramatycznym nie ostało się nic.

Poemat *Kamoens w szpitalu*. *Opowiadanie poety* odznacza się sprawną narracją i gładkim tokiem wiersza. W biografii portugalskiego geniusza znajdują odzwierciedlenie koleje losu poety romantycznego: miłość i walka w obronie ojczyzny, wyobcowanie wśród ludzi bezdusznych i wygnanie, sława i zapomnienie. Korsak podejmuje chętnie stosowaną przez romantyków konwencję przedśmiertnej spowiedzi życia, nie ma jednak w jego utworze ani szerokiej skali romantycznej uczuciowości, ani gwałtownej, kontrastowej ekspresji. Nie ma także romantycznej wizji egzystencji naznaczonej, nieodgadnionej czy wyklętej. Można natomiast zakładać, że łącząc nieszczęsny los Kamoensa z plagami spadającymi na jego ojczyznę, Korsak usiłował nadać swemu poematowi alegoryczny wymiar i sens aktualny.

Znaczna część wierszy Antoniego Edwarda Odyńca nosi piętno okolicznościowe lub należy do sentymentalnej „kultury pamiątek”. Twórczość ta nie jest pozbawiona pewnych ambicji intelektualnych i wychowawczych, związanych z tematyką religijną, moralną, metaliteracką. Głoszone idee rzadko jednak otrzymują przekonujący wyraz poetycki. Z reguły występuje w liryce Odyńca tok perswazyjno-refleksyjny bądź gawędowy zamiast konfesyjnego. Wypowiadana w utworach teoria twórczości poetyckiej nie odznacza się finezją czy oryginalnością: są to obiegowe, doszczętnie skonwencjonalizowane motywy poety – sługi narodu, poety – proroka, przy czym synonimem prawdziwego talentu okazuje się pokora, świętość zaś równa się geniuszowi. Oczywiście to trywializacja estetyki profetycznej, nie mającej zresztą nic wspólnego z rzeczywistymi uzdolnieniami poetyckimi Odyńca.

Najważniejszą pozycję w wileńskim dorobku tego autora stanowią dramaty – może zbyt surowo ocenione przez Mariana Szyjkowskiego¹⁶⁰ i zbyt pochopnie pущzone w niepamięć. Oczywiście, trzy poematy dramatyczne Odyńca – określane przezeń jako dramaty niesceniczne – są bardzo dalekie od doskonałości. Typowe błędy dramaturgiczne, popelniane przez autora *Felicyty*, to statyczność i jednowymiarowość psychologiczna postaci; słabe zespolenie fabuły z powodu chaosu wątków i epizodów, rozmywania się podstawowego konfliktu, słabej funkcjonalizacji fabułowtorczej protagonisty utworu; wreszcie – nikła indywidualizacja języka postaci i niedostateczne wyzyskanie mowy jako nośnika kolorytu historycznego. Bez wątpienia Odyniec stosuje konwencje dramatyczne w sposób niezharmonizowany, bywa, że chaotyczny. Nie można jednak stosować do jego dramatów takich kryteriów oceny, które pochodzą z teorii dramatu gatunkowo jednorodnego i kompozycyjnie zamkniętego. Wskazując na formę otwartą swych utworów, dramaturg ten szczerze ujawnia swe cele artystyczne (inna sprawa, na ile udało mu się te cele osiągnąć). Choć tak często idzie bezwiednie za Alojzym Felińskim, ma przecież – jako tłumacz *Dziwicy Orleańskiej* – wiedzę o kształcie Schillerowskiej „tragedii romantycznej” i zna ważne dzieła polskie, w których dochodzi do głosu typowo romantyczna liryzacja i epizacja dramatu.

Może najważniejszym źródłem niebezpieczeństw w dramaturgii Odyńca jest konflikt między historyzmem (o charakterze zasadniczo walterskotowskim) a pewnym typem celowości ideologicznej. W omawianych utworach dochodzą bowiem do głosu profetyczno-historiozoficzne aspiracje autora *Barbary Radziwiłłówny*. W *Felicycie* powtarza się znany z *Irydiona* Krasieńskiego dylemat chrześcijan pierwszych wieków: czy godzi się sięgać po środki polityczne i czy wyznawcy Chrystusa dysponują jakąś możliwością świeckiej inicjatywy przybliżającej Królestwo Boże. Więcej, *Felicyta* to także dyskusja w kategoriach eschatologicznych z III częścią *Dziadów* – monolog bohatera w akcie V aż zbyt jawnie nawiązuje do *Widzenia* Księdza Piotra.

Dwa dramaty z historii polskiej łączy idea misji narodowej oparta na paraleli Polska – biblijny Izrael. Nowy naród wybrany ma „ziścić w Zakonie wyrzuty / Wzór chrześcijańskiej Rzeczypospolitej”. Biskup Maciejowski – kanclerz powiada dalej:

Tak mimo naszych grzechów, nad narody
Z nas wzejdzie zorze braterskiej swobody,
A Wiara, Miłość i Pokój – ta Trójca
Boża na ziemi – ta Królestwo Ojca
Rozszerzy na niej: co światu przy kresie
Bóg-Syn zwiastował, a Bóg-Duch przyniesie!¹⁶¹.

Tytułowa bohaterka – postać o rysach Heleny trojańskiej przeobrażonej w świętą niewiastę, nową królową Jadwigę – umiera jako jedna z tych ofiar, dzięki którym w nieokreślonej przyszłości ma się ziścić „wzór Chrześcijańskiej Rzeczypospolitej”. Odyniec

¹⁶⁰ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 278-281.

¹⁶¹ A. E. Odyniec, *Barbara Radziwiłłówna, czyli Początek panowania Zygmunta Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach, z prologiem*, Wilno 1858, s. 107 (akt I, sc. IV).

niedwuznacznie sięgał w tym i w innych swych dramatach po rolę ideologa krajowego tradycjonalizmu.

Wypowiedź niniejsza zawiera wyimkową i ogólnikową prezentację polistopadowych dziejów szkoły litewskiej, niełatwo jest więc formułować uwagi na temat ogólnego charakteru tej literatury. Tendencje zwracające uwagę to dominacja form dramatycznych i gawędowych; odejście od tematyki współczesnej ku historii; odniesienie do poezji Mickiewicza i stworzonego przezeń modelu poety; litewskość jako koloryt pejzażowy i społeczny oraz jako idea i tradycja historyczna. Pod względem estetycznym zaś – w niewielkiej tylko części poezja ta należy do dziejów prądu romantycznego.



III. PROBLEMY

Prozopoizm w romantyzmie polskim

Rekonesans

Romantyzm należy do orientacji kulturalnych, dla których twórczość pisarza i artysty stanowi nie tylko popis kunsztu, nie tylko grę wyobrażeń, lecz także przygodę poznawczą. Już pierwszy polski manifest tego prądu, Mickiewiczowska *Romantyczność*, staje pod znakiem buntu światopoglądowego i zuchwale konfrontuje mitopoeję z nauką. Chociaż kreatywność poetycką i artystyczną wywodzono z imaginacji, fantazji, irracjonalnych funkcji umysłu, choć niewyraźność zdawała się atrybutem duszy twórcy romantycznego, ówczesni autorzy nierzadko udawali się na uniwersyteckie studia filozoficzne lub dochodzili do godnych uwagi rezultatów drogą autodydaktyki. Dialog literatów i myślicieli toczył się od zarania polskiego romantyzmu, od lat dwudziestych XIX wieku, a każda następna dekada, aż do połowy stulecia, pomnaża między nimi przyjacielskie zażyłości, obopólne inspiracje, także i spory, bywa, że podszyte żądzą rywalizacji o rząd dusz. Historia polskiej filozofii dziewiętnastowiecznej – zwłaszcza ta pojęta szerzej jako dzieje myśli – nie obędzie się bez nazwisk: Adama Mickiewicza, Maurycego Mochnackiego, Henryka Rzewuskiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida. Mimo stosownych inklinacji i aspiracji romantyk nie szczylił się mianem filozofa. Odstręczającą w tej mierze tradycję stanowili dla niego oświeceniowi *philosophes*, owi „mędracy przekłęci”, ludzie bez serca i głębszych aspiracji duchowych, uwikłani w iluzje rozumu i uproszczenia encyklopedyzmu, wyobcowani z tradycji „prawd żywych”, władający językiem wyabstrahowanym ze źródłowych obrazów, archetypów, mitów. Romantycy – filozofowie, pisarze, artyści, bez różnicy – szli drogami refleksji spekulatywnej, parabolicznej transpozycji czy projekcji symbolicznej ku wiedzy uniwersalnej, to jest ku prawdzie o jedności i dynamice Wszechrzeczy; posiłkowali się mocą zintegrowanej jaźni, jednocześnie introspektywnej i skierowanej na zewnątrz jako ogląd rzeczywistości transcendentnej; oferowali wraz z rezultatami poznania świadectwo własnego bycia i medium poetyckie, w którym miały zawierać się języki egzystencjalnej subiektywności, mitu, historii, religii, filozofii, nauki, kunsztów: orficki, homerycki, prometejski, biblijny, pojęciowy, retoryczny, kreacyjny...

języki całej kultury¹. Tak więc niezręczne powiązanie poezji i filozofii przynosiło niemałą ujmę autorowi: niedoceniony w swych usiłowaniach tworzenia metody poetyckiej na pograniczach symbolu i alegorii, zapłacił Krasiński wysoką cenę renomy pisarskiej jako domniemany twórca „rymowanych traktatów”. Romantyzm ustanawiał i bezwzględnie egzekwował warunek, by słowo poetyckie było mową, a więc językiem zindywidualizowanym, egzystencjalnie zabarwionym, by ze spontanicznością i szczerością wyrazu prezentowało głębię i niepowtarzalność konkretnego ludzkiego doświadczenia. Osobowej autentyczności nie mógł odsuwać w cień ani wawrzyn sztukmistrza, ani nimb filozoficzny. Człowiek bowiem – osoba, podmiot, jednostka – pozostaje głównym tematem, ale i czymś więcej, bo czynnikiem konstytutywnym kultury epoki romantyzmu.

Badacz zajmujący się romantyzmem wraz z odczytaniem w przedmiocie, w poezji, prozie romantycznej, szybko nabywa swoistego słuchu, słuchu językowego. Wylawia on z polszczyzny publicznej, polszczyzny potocznej, polszczyzny traktatowej, wszystko to, co jest rodem z tradycji romantyzmu – a więc ze szczególnej dykcji romantycznej, ze szczególnego melosu poetyckiego romantyzmu. Ostatnimi laty wydaje się, że ten koncert językowy romantyzmu przycicha – a nie jest to kwestia lat pięciu, dziesięciu, kilkunastu. To zjawisko rozwija się w dłuższym okresie i chyba tylko jubileusz Mickiewiczowski roku 1998 w jakiś sposób na nowo przywołał źródłową pamięć romantyzmu... i romantyczny powab inteligenckiego języka. Zabrzmiął ten dyskurs skrajnym kontrastem w stosunku do trywialnych i zabobonnych artykulacji ezoterycznej, egzotycznej, erotycznej pseudo-romantyki, oferowanej jako dobro konsumpcyjne przez współczesne media.

Jeden z obiegowych motywów popkultury humanistycznej ostatnich lat prawie dwudziestu to koncepcja śmierci paradygmatu romantycznego. Sugestywnie wystylizowany tekst Marii Janion *Zmierzch paradygmatu*² należy raczej do kategorii wieszczb publicystycznych, a choć trudno uznać wywód za systematyczny, choć trudno byłoby obronić dzisiaj przemawiający zeń genetyzm i determinizm historyczny, zaistniał ów esej jako naukowa wyrocznia. Powoli wchodzi ta koncepcja do kręgu prawd obiegowych. Co dziwi najbardziej, zgon podstawowej tradycji naszego życia zbiorowego zdaje się budzić mniej troski (o ile nie wywołuje emocji pozytywnej) niż topnienie arktycznego lodowca. A przecież – jeśli trwa w agonii „romantyczny paradygmat”, to znaczy, że giną nasze kody komunikacyjne, znamiona naszej tożsamości, tradycje społeczne, utwierdzone doświadczeniem pokoleń wartości życia publicznego, wzorce osobowe. Umiera także boha-

¹ W okresie romantyzmu kształtują się w kulturze tendencje o rozmaitym charakterze: obok romantycznych neoklasycystyczne, biedermeierowskie, realistyczne. W nader istotnej i spornej kwestii swoistości romantycznego prądu literackiego i kulturalnego zob. B. Dopart, *Wprowadzenie*, w: *Romantyzm*, red. A. Skoček, cz. 1, Bochnia–Kraków–Warszawa 2003, *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5. Instruktywną prezentację rozwoju polskiej filozofii doby romantyzmu przedstawił Andrzej Walicki w obszernej przedmowie *Polska myśl filozoficzna epoki międzypowstaniowej*, w: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831–1864*, wybór, wstęp i przyp. A. Walicki, noty bibliograficzne A. Sikora, A. Walicki, oprac. tekstów J. Garewicz, Warszawa 1977, s. 13–101.

² Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: *taż*, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 19–34. Tekst powstał w latach 1990–1992.

ter, umiera człowiek romantyczny. Bez Norwidowych pochodni, zielonego wawrzynem miecza i płakania gromnic grzebiemy postać będącą kluczem do podstawowej tradycji ukształtowanej przez naszą wspólnotę symboliczną, a także przez naszą wspólnotę polityczną – w jakimkolwiek ona znajdowała się stanie.

Na różne sposoby można by mówić o romantycznym człowieku. Historycy filozofii znajdują dlań nowożytną genealogię – kartezjańską, leibnizjańską, russoistyczną, kantowską – próbując określić specyficznie romantyczny moment w rozwoju koncepcji podmiotowości i zaawansowaniu tendencji indywidualistycznych. Z perspektywy psychologiczno-egzystencjalnej mowa będzie o „zwrocie ekspresywnym” (Charles Taylor), o przejściu od esencji do osobowości, o hołdowaniu wyrafinowanej subiektywności, kultywowaniu intymności, eksponowaniu wartości emocjonalnych, autentyczności, szczerości *etc.* Z punktu widzenia historii społecznej wysunąć można na plan pierwszy niejednorodny charakter epoki, oboczność mieszczańsko-arystokratycznych wzorców obyczajowych romantyzmu, mówić o przemianach wywołanych przez rewolucję industrialną i urbanistyczną, o rozlewaniu się kultury świeckiej kosztem tradycji religijnych, o postępach modernistycznych ideałów życia... Historyk literatury i sztuki, obdarzający pilną uwagę, wszelkie domeny poznania człowieka romantyzmu postara się opisać, między innymi to, jak poeci i artyści przekształcali samowiedzę antropologiczną swego czasu w formy wyrazu i rytuał komunikacyjny, a przede wszystkim – jak dzieła pisarskie i artystyczne przyczyniały się do formułowania i rozpowszechniania światopoglądu epoki³.

To nie jest tak, że bohater romantyczny od razu stał się ideałem, herosem, natchnieniem, tym wzorcem, jakim operowali co życzliwsi minionej epoce uniesień, metafizyki i polityki insurekcyjnej ludzie pozytywizmu, tym, za kogo uważali go polscy inteligenci końca wieku XIX czy niepodległej Rzeczypospolitej. A co dopiero mówić o przywitaniu, jakie zgotowali mu ojcowie i dojrzali starsi bracia: oświeceniowi klasycy, racjoniści, a także sentymentalni zwolennicy idyllicznych ustroni, czciciele harmonii uczuć i bezpiecznych wzlotów ku ideałom. Jan Śniadecki – renomowany filozof, wybitny matematyk i astronom, autorytet naukowy, co się zowie – obwołał romantyzm „szkołą zdrady i zarazy”. Z przyczyn narodowych i ogólnoludzkich: czyż nie odrzucali ci barbarzyńcy

³ Spośród prac inspirujących myślenie o człowieku romantycznym wypada wymienić przynajmniej kilka: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001; A. Renaut, *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, tłum. D. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2001; I. S. Kon, *Okrycie „ja”*, tłum. i wstęp L. Siniugina, Warszawa 1987 (rozd. II); *Człowiek romantyzmu*, red. F. Furet, tłum. J. Łukaszewicz, J. Ugniewska, Warszawa 2001; D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1994. Z prac polskich wspomnijmy jedynie o następujących: I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004; M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981. Przykładem płodnego wykorzystania antropologii i filozofii egzystencji w badaniach literaturoznawczych jest praca Agnieszki Ziółowicz o podmiotowości dramatu romantycznego: *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002.

zdrowych zasad poznania i reguł sztuki; czyż nie rehabilitowali przesądu i nie brudzili szlachetnej polszczyzny; czyż nie siedł za nimi duch konspiracji i przewrotu? Istotnie. W imię prawdy życia romantycy często tworzyli konstrukcje postaci skomplikowanych, dwoustych, dwuznacznych, mało budujących. Wytknięto to Mickiewiczowi po publikacji *Konrada Wallenroda*: a co to za bohater, pijak, awanturник, morderca, krzywoprzysięzca, zdrajca, słowem, człowiek bezmiernie niegodziwy, żaden materiał na bohatera poezji.

Również istotne moralne przygody człowieka nowożytnego, nowożytnego Europejczyka, rozmaite postaci subiektywizmu, indywidualistycznego buntu, duchowej anarchii nie przysparzały bohaterowi romantycznemu ideowych zwolenników i moralnego respektu. Krytyk nie zabrakło nawet w uczonych rozprawach. W pierwszej ważnej historycznoliterackiej prezentacji romantyzmu, w roku 1916, Ignacy Chrzanowski, obok wielkich wartości życiowych romantyzmu, takich jak: idea narodowa, sublimacja etyczna, „uniezależnienie moralności od poziomych haseł dobrobytu”, jak odrodzenie uczuć religijnych, wymienia też ciemne strony romantyzmu, przede wszystkim związane właśnie z dziedzina antropologiczną tego ruchu kulturalnego. Do objawów negatywnych tak zwanego hiperromantyzmu zaliczył znakomity uczony teorię genialnej swobody, wyrastającą z romantycznej ironii; idealizm magiczny, a więc specyficzną w romantyzmie wiarę w spotęgowanie sił duchowych jednostki, pozwalające na swoistą aktywność metafizyczną, w akt duchowy wywierany na sam byt. Miłość romantyczną w jej mitycznym, androgynicznym sformułowaniu, znanym na przykład z IV części Mickiewiczowskich *Dziadów* również traktuje profesor jako antropologiczne nadużycie, jako objaw hiperromantyzmu⁴.

Pierwsza charakterystyka romantyzmu jako okresu literackiego, która powstała dopiero w roku 1937, synteza Stanisława Windakiewicza *Romantyzm w Polsce*, zawiera taką opinię:

romantyzm zmierza do zaznaczenia osobowości ludzkiej ze wszystkimi pasjami i urojeniami. Ale indywiduum to z początku XIX wieku jest nieco chore, nieczłowieczne, przesadnie roztęsknione, a jeśli chce być modne, okazuje niechęć do życia, chorobę wieku, kroczy śladami Reného i Wertera. Zarazem nie chce po dawnemu kierować się rozumem, ale wyobraźnią i nadaje jej przeważny wpływ na twórczość i pożądanie⁵.

To są polskie głosy ostrzegawcze. Na tropach zdystansowanych charakterystyk bądź utajonych ambiwalencji znajdziemy się także wówczas, gdy spróbujemy przyrzeć się koncepcjom romantyzmu sformułowanym przez bardzo wybitnych badaczy i pozbawionym jawnego czynnika wartościującego. Można by przywołać tutaj wiele ważnych postaci, nierzadko związanych z humanistyką inspirowaną chrześcijaństwem, jak na przykład Albert Béguin czy Romano Guardini, ale siłą rzeczy trzeba dać w krótkim wywodzie pierwszeństwo komuś, kto staje się w tej chwili w Polsce popularny jako twórca

⁴ Zob. I. Chrzanowski, *Charakterystyka romantyzmu*, w: tenże, *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*, Kraków [1918], s. 43-57.

⁵ S. Windakiewicz, *Romantyzm w Polsce*, Kraków 1937, s. 2.

koncepcji romantyzmu, komuś, kto staje się badaczem, wydaje się, bardzo propagowanym. To Isaiah Berlin, autor między innymi książki *Korzenie romantyzmu*, która parę lat temu ukazała się w polskim tłumaczeniu. Berlin definiuje romantyzm jako żarliwy protest przeciwko wszelkiego rodzaju uniwersalności, a więc jako bezgraniczną afirmację ludzkiej indywidualności, ludzkiej odrębności, indywidualizmu po prostu. W jednym z ważnych miejsc swoich wykładów, wygłoszonych w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie w marcu–kwietniu 1965 roku, tak charakteryzował on romantyczny ideał życia, dzisiaj w kategoriach socjologii moralności powiedzielibyśmy: etos romantyczny. Wypada przytoczyć dłuższy fragment, ponieważ także i struktura retoryczna ma tutaj swoje znaczenie:

Wartościami uznawanymi przez nich [przez romantyków – B. D.] za najwyższe są wartości takie, jak: uczciwość, szczerość, gotowość poświęcenia życia za jakieś wewnętrzne światło, oddanie pewnemu ideałowi, dla którego warto poświęcić wszystko, czym człowiek jest, dla którego warto zarówno żyć, jak i umierać. Przekonalibyście się – zwraca się wykładowca do swych słuchaczy – że ludzi tych nie interesuje głównie wiedza, czy też postęp nauki, nie interesuje ich władza polityczna, nie interesuje ich szczęście, a nade wszystko nie interesuje ich przystosowanie się do życia, znalezienie sobie miejsca w społeczeństwie, życie w zgodzie z władzą państwową, a nawet lojalność wobec swego króla czy swej republiki. Przekonalibyście się, że zdrowy rozsądek, umiarkowanie są dla nich czymś bardzo odległym, że nie poświęcają im oni swoich myśli. Przekonalibyście się, że ludzie ci wierzą w konieczność walki do ostatniego tchu w obronie własnych przekonań, przekonalibyście się także, że wierzą oni w wartość męczeństwa jako takiego, męczeństwa samego w sobie – bez względu na to, za co jest owo męczeństwo. Przekonalibyście się, że ludzie ci wierzą, że mniejszości są bardziej święte niż większości, że niepowodzenie jest szlachetniejsze niż sukces, który ma w sobie coś tandetnego i wulgarnego. [...] Tym, co budziło zachwyt tych ludzi, było oddawanie się czemuś całym sercem, tym, co budziło ich zachwyt, była szczerość, czystość duszy, zdolność i gotowość poświęcenia się ideałowi, bez względu na to, jaki ten ideał był⁶.

Przyznajmy od razu, że mimo pozornej apologii mamy tutaj do czynienia z charakterystyką niezwykle dwuznaczną, ponieważ romantyczne bohaterstwo i romantyczne poświęcenie jest poświęceniem, bohaterstwem niedbającym o cel i o sens ludzkiego działania i postępowania, a w ostatecznym rozrachunku także ludzkiego istnienia. Gdyby poddać je krytycznemu oglądowi z punktu widzenia ideałów epok mających twórcze znaczenie dla umysłowości europejskiej, taki ideał moralny czy egzystencjalny byłby niewątpliwie dziełem człowieka po prostu niedojrzałego, mającego wiele dobrej woli,

⁶ I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, tłum. A. Bartkowicz, Poznań 2004, s. 31. W rozważaniach Berlina wyraźnie dochodzi do głosu dominacja antropologii w myśleniu o romantyzmie, tendencja panująca przez wiele dziesięcioleci kosztem innego rodzaju pojęć światopoglądowych oraz koncepcji estetycznych romantyzmu. O nadchodzącej zmianie perspektywy zdaje się świadczyć m.in. głośna książka Rüdiger Safranski *Romantik – eine deutsche Affäre*, München 2007.

wiele dobrych intencji, ale mało po temu danych i sposobności, aby sprostać przyjętym powinnościom. Czy to jest na pewno obraz człowieka romantycznego? Otóż nie. To wizerunek idealisty bądź entuzjasty, czy może sentymentalnego humanitarysty, albo też platonizującego filantropa – konterfekt rodzinny postaci, które szły długim korowodem przez wiek XVIII (stulecie Shaftesbury’ego, Rousseau, Diderota, myślicieli i pisarzy Burzy i Naporu), a na następne półwiecze wchodziły się ostentacyjnie w rodzinę romantyków. Postaci dość licznych, bardzo wyrazistych – trudno ich w tym romantycznym gronie nie zauważyć, a przecież nie są one tworem tej epoki i nie one noszą najbardziej znamienne jej rysy. Utożsamienie romantyka z takim właśnie idealistą, entuzjastą, maksymalistą to pewien wybór intelektualny i kulturalny epoki późniejszej, modernizmu, epoki powołującej się wprawdzie na romantyzm, lecz niemającej dogłębnego wglądu w podstawowe wartości i idee tego ruchu.

Sprzeczność między rzeczywistym samorozumieniem romantyka a tym, co za modelowe cechy romantycznego człowieka miałyby uchodzić w świetle ustaleń Berlina, jest szczególnie znacząca na gruncie polskim. Gdybyśmy przystali na Berlinowską charakterystykę romantycznego bohatera, mielibyśmy powody, aby przyłączyć się do krytyk, których romantykowi nie szczędzono w imię klasycznych cnót i powołań człowieka, w imię porządku społecznego i roztropnego patriotyzmu, w imię ortodoksji religijnej. Najświetniejsze pokolenie badaczy romantyzmu (Stanisław Pigoń, Juliusz Kleiner, Wacław Borowy, Julian Krzyżanowski) stworzyło imponującą syntezę wartości życiowych i estetycznych romantyzmu wokół romantycznej idei literatury i kultury narodowej, a synteza ta legła u podstaw programu wychowawczego Niepodległej Rzeczypospolitej. Tak też uformowano pokolenie wojenne, generację Karola Wojtyły, pierwotnie studenta polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po roku 1945 grupy o formacji romantyczno-inteligenckiej były szczególnie narażone na fizyczną eksterminację, a reinterpretacja kanonu romantyzmu stała się podstawowym celem zideologizowanego literaturoznawstwa. Nie pora na szczegółową opowieść o tych okrutnych i bolesnych sprawach. Dość powiedzieć, że na tożsamości, więzi i pamięci narodowej położono odium nacjonalizmu. Droga fałszywych wykładni i absurdalnych waloryzacji oddzielono nowo zadekretowane tradycje (internacjonalizm, rewolucjonizm, protest społeczny, laicyzm, instrumentalnie traktowany heglizm) od rzeczywiście przeżywanego dziedzictwa romantycznego. Także po roku 1956 ogłaszano raz po raz rewizje romantyzmu, w nauce zaś rolę czynnika tłumiącego prawomocną recepcję dziewiętnastowiecznego dziedzictwa odegrała tak zwana humanistyka podejrzeń spod znaku Marksa, Freuda i Nietzschego, sprowadzana z zagranicy, wspólna z produktami radykalnego modernizmu i kontrkultury, najczęściej bez dbałości o zasadność eksplanacyjną i bez przestrzegania elementarnych kryteriów socjologii wiedzy.

Widzimy co dzień, jak wiele z tego zostało w mentalności pokoleń. Człowiek romantyzmu został pozbawiony realnego kontekstu cywilizacyjnego, społecznego, politycznego, ograbiony ze swego etosu i wyzuty z własnego języka. „Bohaterszczyzna”, nie bohaterstwo. Jakiś tam jałowy „martyrologizm”, a nie męczeństwo. Ot, „narodowa tromtadracja” – byle nie patriotyzm. Naiwne marzycielstwo, myślenie życzeniowe – a nie istotne rozumienie rzeczywistości. Bohater romantyczny? Każdy wie: samotny bohater,

człowiek oderwany od społeczeństwa, podejmujący ambitne cele i zadania duchowe, jednak kończące się klęską, na co sobie ten Konrad czy Kordian, powiedzmy szczerze, solidnie zasłużył... Dziś Ksiądz Profesor Metropolita Lubelski w swej mowie inauguracyjnej wspominał o odrzuceniu człowieka inspirowanego przez wartości chrześcijańskie ze strony młodych czytelników literatury współczesnej. Adeptci polonistyki podobnie selektywnym zachowaniem reagują na hasło śmierci paradygmatu romantycznego. Młodzi ludzie odrzucają bohatera romantycznego, o ile nie jest on uosobieniem tragiczności, rozpacz, transgresyjnych roszczeń, pokus spod znaku antynomizmu moralnego i sadomasochistycznego bólu istnienia. Adept humanistyki nierzadko nosi w sobie dwie dusze. Podążając na zajęcia, wchodzi na medytację do kościoła akademickiego, zgina kolana przed tajemnicami wiary, by później na sali uniwersyteckiej recytować, zdaje się *bona fide*, nihilistyczne komunały rodem z modnych lektur... Jeżeli nie domyśla się w tym żadnej sprzeczności, nie widzi w tym żadnego problemu, to znaczy, że prawdopodobnie nie został inicjowany w źródła i konteksty recypowanej przezeń myśli. Nie otrzymał gruntownej wiedzy albo może nie zyskał odpowiedniej formacji humanistycznej. Nie są mu znane dramatyczne wybory dróg myśli, egzystencjalna cena tej lub innej decyzji intelektualnej, konflikty wartości i to, że „idee mają konsekwencje”. I trudno obarczyć go całą winą za ten stan rzeczy.

Jak to było naprawdę z bohaterem romantycznym? Oczywiście, nie jest on człowiekiem, którego musimy kochać za wszystko i bez wyjątku. Romantyzm to przede wszystkim zjawisko niezwykle zróżnicowane wewnętrznie. To fenomen kulturalny, w którym krzyżuje się cały szereg tradycji i wytworów własnych. Tradycji jakich? Tradycji narastających w europejskiej kulturze od połowy XVIII wieku – umownie biorąc, od czasu, gdy myśl moralna, uskrzydłona przez tradycje platońskie, przez entuzjastyczny humanitaryzm i ekspresywizm, rzuciła wyzwanie mechaniczystycznej refleksji o człowieku, a humanistyka brała rozbrat z intelektualną formacją przyrodniczą. Nowe idee antropologiczne prezentują się często w atrakcyjnej szacie literackiej (*Nowa Heloiza* czy *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau, powiastki Denisa Diderota, *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego, dramaty Friedricha Schillera, *René* Chateaubrianda), więc ze wzmoczoną sugestywnością postulują przewartościowanie wartości ludzkich. W kierunku indywidualizmu po pierwsze – to znaczy w kierunku radykalizacji rozmaitych jednostkowych roszczeń, wzrostu przeświadczenia, że jest się podmiotem różnych uprawnień, wyolbrzymienia potrzeby osobistej niezależności. Drugą taką tendencją był preegzystencjalizm, a więc powrót w kulturze europejskiej poczucia z troskania o własne niepowtarzalne i skończone istnienie. Wreszcie zaznaczyło się i to, co okazało się mieć szczególne znaczenie dla swoistości romantyzmu, a więc koncepcja jaźni twórczej, która wyewoluowała z Kantowskiej koncepcji podmiotu transcendentalnego.

Duch, klimat, czy nastrój literatury europejskiej u schyłku wieku XVIII rzeczywiście uległ głębokiemu zaciemnieniu. Przyczyniły się do tego: religijne zwątpienie, na które poszukiwano lekarstwa w mistycyzmie bądź w hermetyzmie; filozoficzny agnostycyzm, wciąż gotów przerzucić się na przeciwległy biegun irracjonalistycznej spekulacji; libertynizm, tyleż wyzywający co samoniszczycielski; alienacja, która czyni człowieka obcym samemu sobie, innym ludziom, porządkowi wszechrzeczy. Romantyzm, w for-

mach sobie właściwych występujący od roku 1797 (Niemcy, później Anglia, Dania), jest po części uwikłany w tę sytuację duchową; jako taki bywa nazywany romantyzmem czarnym, negatywnym, frenetycznym, nostalgicznym czy eskapistycznym. Jednocześnie, również w nawiązaniu do tendencji późnooświeceniowych, zaznaczają się w nim mocne tendencje regeneracyjne i reafirmacyjne. Między innymi poprzez nawiązanie do tradycji kultury przednowożytnej, przede wszystkim do średniowiecza. Wtedy wskazuje się w wystąpieniach romantyków na reintegracyjny charakter wspólnoty narodowej, na regeneracyjny charakter kultury ludowej. Z antyku były recypowane głównie tradycje przedklasyczne: homeryckie, misteryjne, orficko-platońskie. Mamy, dalej, do czynienia z regeneracyjnym charakterem egzystencjalizmu *avant la lettre* teistycznego: artykulacja stanów, przeżyć, ekspresja egzystencjalna, występuje w powiązaniu z chrześcijańską koncepcją duszy. Wreszcie trzecie pole antropologicznej regeneracji i poznawczej reafirmacji, jak sądzę, to transcendentalna koncepcja poezji poety. Program estetyki transcendentalnej tchnie optymizmem epistemologicznym, formułuje apologię mocy kreacyjnej człowieka, a w swym schellingiańskim wariacie zakłada nawet możliwość reintegracji jaźni rwącej z dynamicznie pojmowaną wszechrzeczywistością.

Krótkotrwała, lecz niewiarygodnie intensywna wczesna faza romantyzmu w Polsce (1822-1829) przyniosła kreacje bohatera literackiego i w duchu negatywizmu antropologicznego, i pod znakiem tendencji regeneracyjnych. Na dalszy rozwój prądu i na kształt polskiej tradycji literackiej szczególnie wpływ wywarły cztery poetyckie wzorce doświadczenia egzystencjalnego, utworzone przez Adama Mickiewicza i Antoniego Młczyńskiego. Gustaw z wileńsko-kowieńskich ułomków poematu *Dziady* (1823) to uosobienie rozmaitych wymiarów dezintegracji jednostki: wykorzenienia ze wspólnoty, denaturalizacji, rozstroju moralnego wskutek nieodpowiednich oddziaływań pedagogicznych, utraty poczucia rzeczywistości (derealizacji), wiodącej ku alienacji kosmicznej, a wreszcie wygnania z uniwersalnego ładu duchowego w związku z utratą miłości pojmowanej jako przedustanowiona więź metafizyczna (mit androgyniczny), a w ostatecznej konsekwencji śmierci samobójczej. Opowieść o bólu istnienia aż po autodestrukcję wpisana jest jednak w obrzęd reintegracyjny, w mitopoetycką strukturę „prawd żywych”, otwierających oczy duszy na jedność kosmiczną i, w myśl organicyzmu, na życie jako nadrzędną zasadę ontologiczną. Rodowód *Marii* (1825), powieści poetyckiej Młczyńskiego, to manifestowany przez George’a Byrona przed literacką Europą agnostycyzm i pesymizm o rezonansie tragicznym. Ten filozoficzny poemat o nieprzejrzystości świata i o mękach jaźni uwięzionej we własnym obrębie – osnuty na ponurej historii skrytobójczej śmierci tytułowej bohaterki – pochyła się nad ludźmi na różne sposoby radzącymi sobie z jarzmem egzystencji: boleśnie, rozpaczliwie, buntowniczo, heroicznie. Arcydzieło Młczyńskiego, jak słusznie zauważono, należy do literatury, która „ujawniając egzystencjalną prawdę człowieka proponuje jakby połowę kerygmatu lub – inaczej mówiąc – kerygmat negatywny”⁷.

⁷ M. Maciejewski, „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 17.

Sonety krymskie Mickiewicza (1836) stanowią cykl lirycznoopisowy przeobrażony w poemat triumfalnego kreacjonizmu. Schellingańska estetyka filozoficzna przyniosła poecie możliwość wkroczenia na poznawczy szlak „odysei Ducha” (słynna metafora z *Systemu idealizmu transcendentalnego*), a także sposobność doświadczania w akcie twórczym jedności z *Universum*. W ekstatyczny ton idealizmu magicznego uderzył ten sam autor w orientalistycznym poemacie *Farys* (1829). Po drodze był jednak *Konrad Wallenrod* (1828), dzieło skrajnej desperacji. Tragiczne poczucie bezwyjściowości i absurdalności losu dochodzi tu do najwyższych pułapów protestu metafizycznego, buntu przeciw samemu łaadowi bytu; dochodzi do gnostycznych konsekwencji antynomizmu moralnego i koncepcji złego, przewrotnego bóstwa. Antynomizm, fatalizm i tytanizm zbliżają koncepcję ideową utworu do światopoglądu tragicznego. Tragizm i etyczność są w tym poemacie historycznym Mickiewicza wyrażenie skonstrastowane, jest więc niepokojącym nieporozumieniem obiegowe przekonanie, że tragizm *Konrada Wallenroda* polega na konieczności wyboru między miłością do ojczyzny a miłością prywatną, intymną; także i na tym, że bohater musi wybierać między etosem rycerskim a niegodziwymi środkami postępowania, makiawellizmem politycznym⁸. Co ważne, tragiczny obraz świata nie ma w omawianym dziele sankcji obiektywności: jest wytworem znękaney duszy bohatera. Ponad kołowrotem zła dziejowego, inwazji i odwetu, rozpina poeta, jak tęczę przymierza, *circulus amarus*, kolisko charytatywnej, wstawienniczej miłości, której uosobieniem pozostaje żona bohatera, Aldona, później uświęcona Pustelnica.

Gdyby demony rozpaczy, sępy fatalizmu czy upiory podświadomości miały zapanaować nad polskim romantyzmem, dokonałoby się to we wstępnej, mniej dojrzałej fazie tego prądu kulturalnego; wówczas gdy dopływała do nas szerokim strumieniem czarna romantyka europejska, a biografie romantycznej młodzieży układały się coraz wyraźniej w scenariusz losu straconego pokolenia. Tymczasem Mickiewicz od razu wyniósł literaturę polską na wysoki szczebel oryginalności i autonomii aksjologicznej; stworzył archetypiczną narrację romantyczną: opowieść o pielgrzymie (*homo viator*), pełną bólu i powikłań losowych, lecz zwieńczoną zwycięstwem moralnym i przeżyciem katartycznym; osadzał etos poety romantycznego na męstwie i odpowiedzialności⁹. Można śmiało powiedzieć, że przesądził o rozwoju polskiego romantyzmu w kierunku takiej literatury i kultury, w której chronione są podstawowe dobra osoby ludzkiej. Twórczość ludzi „urodzonych w niewoli, okutych w powiciu”, świadków katastrofy napoleońskiej, uczestników klęski powstania listopadowego stała się słowem ocalającym, integrującym, budującym. Wokół pisarzy tworzyły się instytucjonalne i nieformalne związki natury obywatelskiej, moralnej, religijnej. Stąd wyrasta rola wieszczów, przywódców narodu.

⁸ Często przy tej okazji pojawiają się odniesienia do studium Marii Janion *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, w: *taż, Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1960, s. 9-48.

⁹ Pisano wielokrotnie o tych walorach pozaliterackich dzieła Mickiewiczowskiego, zob. m.in.: I. Chrzanowski, *Odczyt o Mickiewiczu*, w: *tenże, Z epoki romantyzmu...*, s. 260-262; C. Zgorzelski, „Gdy czuwa tylko zgryzota i skrucza...”. *Powaga etyczna w postawie twórczej Mickiewicza*, w: *tenże, „W Tobie jest światłość”. Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, s. 55-73.

Międzypowstaniowe apogeum romantyzmu w Polsce przyniosło szereg dzieł o zawrotnie rozległych horyzontach problemowych i niezmiernie skomplikowanych założeniach artystycznych, przede wszystkim były to poematy-kolosalizmy Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego, Norwida. Kolejne utwory wielkich poetów tworzą swoiste cykle, jakby spowiedzi życia czy pielgrzymie epopeje: każde kolejne dzieło ma charakter kontynuacyjny i retraktacyjny w stosunku do tego, co autor opowiadał i głosił wcześniej. Pisarstwo romantyczne zwraca się teraz zdecydowanie ku tematyce współczesnej lub ku fikcjom jawnie służącym za metaforę współczesności; wysnuwa prawdę z doświadczeń biograficznych samych pisarzy, czerpie moc z odkrywania rzeczywistości immanentnej, lecz ani na moment nie rezygnuje z metafizycznej syntezy. Literatura romantycznych tułaczy i obieżyświatów obrasta bogatą refleksją społeczną i cywilizacyjną, bezzwłocznie wpisuje się też w kontekst zachodniej myśli filozoficznej, religijnej, socjalno-reformatorskiej. W dialogu z pokantowskim idealizmem (heglizm jest obecny w polskim życiu intelektualnym od roku 1830, schellingianizm dużo wcześniej) z francuskim tradycjonalizmem, mistycyzmem i socjalizmem utopijnym, z transcendentalizmem amerykańskim, z niemiecką filozofią wiary pisarze romantyczni realizują własne, ambitne projekty filozoficzne. Projekty te – wymienimy *Prelekcje Paryskie* Mickiewicza, *Traktat o Trójcy* Krasińskiego, pisma Słowackiego z kręgu mistycyzmu genezyjskiego, eseistykę Rzewuskiego, filozoficzne poezje i szkice Norwida – korespondują również z polskim ruchem filozoficznym. Mesjanizm Hoene-Wrońskiego, towianizm, wielkopolska filozofia narodowa to najlepiej znane, ale dalece nie jedyne konteksty literatury romantyków polskich.

Gdyby z lotu ptaka spojrzeć na treść antropologiczną polskiego romantyzmu, na wspólne w tym zakresie cechy literatury i filozofii, można by chyba zauważyć przewagę koncepcji katywistycznych nad kontemplatywnymi, a dalej, górowanie w autokreacyjnych wysiłkach człowieka romantyzmu perfekcjonizmu moralnego i nastawienia na czyn przeobrażający warunki istnienia osoby ludzkiej nad opcjami: transgresyjną i autosoteryczną. Typowo romantyczne przypisywanie jaźni integralności i totalności przeważnie nie koliduje kategorycznie z pojmowaniem bytu ludzkiego w duchu pluralizmu ontycznego; a mimo tak wielkiego znaczenia problematyki narodu w owej filozofii negowanie indywidualności w relacji do jaźni kolektywnej należy do przypadków odosobnionych. Nawet radykalny kreacjonizm i panpoetyzm powstrzymuje się przed stwierdzeniem, że wyobraźnia jest „wszystkim, co istnieje”. Odrębność bytu ludzkiego od świata najostrzej rysuje się polskiemu romantykowi w optyce powinności, zaś transcendentny i osobowy byt Boga jawi się najczęściej w kontekście eschatologicznej interpretacji historii narodowej oraz poprzez osobiste doświadczenie drogi od alienacji religijnej do zbawiennej metanoi. Znamienna dla polskich romantyków wydaje się też uniwersalistyczna koncepcja „człowieka wiecznego”, który uosabia przewodnie idee kolejnych epok dziejowych, personifikując wszelkie doniosłe czyny decydujące o rozwoju ludzkości lub ucieleśniając wszelkie formy cywilizacyjne, jakie kształtowały oblicze człowieczeństwa. Specyfika antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu – jak stwierdził jeden z nielicznych badaczy tych zagadnień – polega między innymi na „akceptacji wartości osoby jako warunku zachowania ludzkiej godności”, podczas gdy romantyk zachodni ponad wszystko stawiał dyrektywę rozwijania własnej indywidualności; na tworzeniu, „w perspektywie

wyznaczonej problematyką antropologiczną”, literatury wyrażającej potrzeby rzeczywistości i ukazywaniu postaci kierujących się powołaniem, imperatywem moralnym; na powinności „uwalniania siebie i innych”, podczas gdy romantyzm zachodni pozostawał – wedle sformułowania Thomasa Echtermeyera i Arnolda Rugego – „jeszcze niewolnym uwalnianiem samego siebie na gruncie uczucia i podmiotowej arbitralnej woli”¹⁰.

Wielkie poematy międzypowstaniowe ukazują różne oblicza romantyzmu polskiego. Dzieła profetyczne, takie jak: *Dziady* drezdeńskie Mickiewicza czy *Ksiądz Marek* Słowackiego, przedstawiają w perspektywie sakralnej i zbawczej wszelkie aspekty ludzkiej rzeczywistości, a nie wyłącznie dzieje narodowe, rzucone na tło historii świętej. Neosarmatyzm romantyczny, reprezentowany między innymi przez *Pana Tadeusza* czy *Listopad*, powieść Henryka Rzewuskiego, poszukuje w kulturze szlacheckiej rewelacji ducha narodowego. Historiozoficzny romantyzm *Nie-Boskiej komedii* czy *Irydiona* Krasieńskiego interpretuje w podwójnej perspektywie – biblijnej teologii dziejów i spekulatywnej filozofii – historiotwórczą aktywność człowieka i warunki sukcesu dziejowego narodów, a w związku z tym aktualną kondycję cywilizacyjną Europy i szanse Polaków na rzeczywiste wyjarzmienie. Ironia służy Słowackiemu, na przykład w *Balladynie* czy w *Beniowskim*, do demonstracji jaźni twórczej w akcie kreacyjnym, a biegunowo sprzecznymi celami tego procederu są: czysta ludyczność i rewelacja poznawcza w duchu idealistycznej *Wissenschaftslehre*. Mistycyzm genezyjski Słowackiego, taki jak w *Genezis z Ducha* bądź w *Królu-Duchu*, to poetycki spirytualizm, zrodzony z kulturowych mieszanin filozofii, religii i mitu, wpisujący w dynamikę Absolutu katastrofalny rozwój natury, heroistyczno-antynomistyczną konstrukcję dziejów i kreacyjno-transgresyjną koncepcję jaźni twórczej. Norwid, poeta późniejszego pokolenia, dokonuje postromantycznej reinterpretacji wieszczego dziedzictwa. Ponad pierwiastkami ludowymi i szlacheckimi tworzy elitarną kulturę zdemokratyzowanego narodu. Za środki rozwijające życie narodowe uznaje, polemicznie wobec romantyzmu spisku i insurekcji, sztukę i pracę wraz z chrześcijańską walką duchową. Czując się artystą i człowiekiem pracy, zastępuje też poezję charyzmatycznych mesjanistów profetyzmem o charakterze apokalipsy, chrześcijańskiego przepowiadania. W reakcji na radykalizm spekulatywnej metafizyki romantycznej, a przy tym świadom, że przemiany mentalne wraz z wydarzeniami politycznymi (*Wiosna Ludów*) doprowadziły do dewaloryzacji filozofii, za niezbędny kulturze żywioł intelektualny przyjmuje realizm i tradycyjny w myśli chrześcijańskiej dualizm ontologiczny. Z dramatyзмом wrażliwego i wnikliwego świadka epoki wyważa spreczne racje indywidualizmu i etosu partycypacji, partykularyzmu i uniwersalizmu. Protestuje przeciw nadużyciom scjentyzmu oraz indyferentnej historiozofii; krytycyzm wobec „wieku kupieckiego i przemysłowego” nie pozbawia go zrozumienia korzystnych dla rozwoju człowieka aspektów postępu nauki i techniki. Dostrzega w ślad za procesami laicyzacji narastanie zamętu duchowego i alienację najgłębszych potrzeb ludzkich, boleje nad upadkiem elit, niepoczuwających się do podstawowych powinności intelektualnych i moralnych.

¹⁰ Por. I. Bittner, *dz. cyt.*, s. 108-109.

Wielki romantyzm polski obraca się w zasadniczej mierze w kręgu przymiotów ontycznych i dóbr osoby ludzkiej. Przewyższa agnostycyzm lub solipsyzm chociażby w trybie zakładu etycznego; na poetyckie opowieści nakłada rozległe koncepcje interpretacji świata, a nieraz pełni rolę instancji inicjującej w prawdę i ład rzeczywistości wobec ludzi, którzy utracili busolę duchową w nieszczęściach osobistych, przeciwnościach dziejowych czy labiryntach cywilizacji. Wbrew trywialnym pojęciom o miłości romantycznej trzeba wyraźnie zaakcentować, że ruch romantyczny dalece wykroczył poza granice miłości intymnej, egzystencjalnej (którą ukazał w niezrównanych transpozycjach fabularnych i analizach poetyckich), poza obręb atrakcyjnych stylizacji mitów kultury. Miłość romantyczna, choć niekiedy pobrzmiewa metafizyczną egzaltacją, ma też wymiar powagi moralnej oraz oblicze wstawiennicze, charytatywne, religijne. Od pierwszego słowa tej literatury, od Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, aż po Norwidowski projekt Towarzystwa Uszanowania Człowieka rozlega się w romantycznym świecie wołanie o godność ludzką, o zniesienie kast i przewyżczenie mentalności kastowej, o uznanie w innym bliźniego, o przyznanie wartości każdej jego sumiennej proklamacji czy ekspresji egzystencjalnej. W czasach rebelii indywidualistycznej i anarchicznego subiektywizmu polscy romantycy starają się, by wolność była ugruntowana w wielkich celach i wielkich ideałach ludzkości, także – przede wszystkim – w tradycji chrześcijańskiej.

Nie jest więc przypadkiem, że polski romantyk tak często spotyka na swych drogach Chrystusa. Miecznik, okrutnie doświadczona przez los postać z *Marii* Malczewskiego, lgnie do krzyża i wśród krzyży umiera. Konrad z III części *Dziadów* przemierza swym duchem, jak widzimy to w *Wielkiej Improwizacji*, ważne mity antropologiczne nowożytności – orficki, prometeistyczny, tytaniczny – i w swych roszczeniach duchowych, nie ze wszystkim nagannych, staje na progu samozatruty, choć jest powołany do wielkiej misji; ratunkiem dla niego okaże się pokuta i jałmużna, drogą rehabilitacji naśladowanie Chrystusa, a celem, jego własnym i całej ludzkości – przemienienie w Chrystusie (jak czytamy w *Widzeniu Księdza Piotra*). Ksiądz Robak w *Panu Tadeuszu*, którego losy ukazuje poeta już nie przez pryzmat historii europejskich mitów antropologicznych, lecz na tle historii narodowej, to bohater rodem jednocześnie z eposu i z hagiografii. *Galilae, vicisti*: to Zbawicielowi ulega niezwycięzony wódz rewolucji w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego; w gestii miłosiernego Pana Dziejów jest też los Irydiona. Jak niegdyś Marii Magdalenie, Zmartwychwstały ukazuje się w postaci ogrodnika konającemu młodzieńcowi, poszukiwaczowi zbawczej prawdy, w Norwidowskim *Quidamie*. Przykłady można by mnożyć bez końca. Nie w tym rzecz jednak. Ukazując swego bohatera w drodze ku Bogu-Człowiekowi, polski romantyzm odwołuje się do najpełniejszej, najbardziej uniwersalnej, ostatecznej syntezy antropologicznej. Staje w świetle prawdy, która skutecznie go chroni przed niepamięcią i unicestwieniem.



Profetyzm i mistycyzm romantyczny

1.

Czyniono jak najstuszej, przypisując wielkie znaczenie poznawczym aspektom poezji romantycznej, a także uwydatniając związki między ówczesną estetyką a teorią umysłu. Poezja doby romantyzmu gorliwie uczestniczy w tak znamienym dla całego świata nowożytnego ruchu wytyczania nowych dróg poznania, rozszerzania i rewidowania stanu wiedzy. Dzieło poetyckie z reguły staje się zapisem procesu poznania czy raczej nieciągłej akcji poznawczej, w toku której treść, zakres, źródła i metody poznania mogą zmieniać się skokowo i wielokrotnie. Pozostaje to w oczywistym związku z faktem, że romantycy respektowali różne formy poznania, przyznając im rozmaite funkcje i odmienne możliwości eksplancyjne, oraz że łączyli owe formy, by uzyskać wszechstronny ogląd rzeczywistości. Byli w stanie przyznać pewien walor nawet empiryzmowi i ogarnianym przezeń „martwym prawdom”, chociaż ponad wiedzę uzyskiwaną przez odbicie świata w zmysłach i reprezentację świata w myśli refleksyjnej przedkładali zdecydowanie prawdy dostępne dzięki znoszeniu dystansu między podmiotem a przedmiotem. Przywiązywali zatem szczególną wagę do poznania bezpośredniego, obejmującego i naoczność intuicyjną (przez idealizm niemiecki zinterpretowaną jako ogląd intelektualny), i poznanie inspiracyjne (natchnienie, wiara iluminacja), i partycypację poznawczą (mistyka, mit). Kojarząc rozmaite formy poznania, romantycy dążyli zarówno do ujawnienia dynamiki podmiotu poznającego (jaźni, wyobraźni, duszy, egzystencji, osobowości w rozumieniu filozoficznym), jak również do odtworzenia w wizji poetyckiej przeobrażeń stającego się, wielopłaszczyznowego bytu. Przebijając się od powierzchni do głębi, od iluzji do tajemnicy, poznający romantyk zmierza do ogarnięcia całości jednoczącej światy natury, historii i sztuki, do artystycznej transpozycji i interpretacji samego Universum, którego czynnikiem konstytutywnym jest to, co metafizyczne, infinitywne, duchowe. Uniwersa konstruowane przez holistycznie myślących romantyków są rozmaite; mieszczą się w przedziale stanowisk filozoficznych od mglistego supranaturalizmu do radykalnego spirytualizmu. Romantyczne przedstawienia poetyckie mogą zatem przenikać idee in-

terpenetracji świata empirycznego i duchowego, wpływu świata nadprzyrodzonego na świat naturalny (pojętego w duchu chrześcijańskiego dualizmu), paralelizmu światów (jak w gnozie), boskości bytu (panteizm), transcendentalnej konstrukcji Universum, duchowej istoty rzeczywistości *etc.* Poszczególne sfery, aspekty, potencje romantycznego Universum pozostają do siebie w stosunku ontycznej współistotności, solidarności organicznej, odpowiedniości izomorficznej, relacji biegunowej, związku przez „twórczy konflikt” *etc.*; słowem, Universum jest pojmowane jako dynamiczna, dyferentna jedność. Ponieważ uważa się, że poezja zapewnia jedyny w swoim rodzaju sposób poznawczego odniesienia do rzeczywistości, zostaje ona poczytana za dziedzinę wiedzy odrębną i równoprawną wobec religii, filozofii, nauki. Poezja może być traktowana jako wiedza obca religii, filozofii, nauce, skonfliktowana z nimi (już Romantyczność stanowi opozycję poezji mitopeicznej wobec filozoficzno-naukowej wizji świata) lub może służyć za podłoże integracji różnych dziedzin wiedzy.

Przypomnienie w skrócie powyższych kwestii wydaje się niezbędnym wstępem do rozważań nad charakterystyką tych modyfikacji prądu romantycznego, które w sferze poznawczo-tematycznej manifestują silny związek literatury z synkretyczną religijnością romantyzmu. Tymi modyfikacjami (odmianami, wariantami) prądu są profetyzm i mistycyzm, stanowiące łącznie najważniejszą część romantycznej poezji dywinyjacyjno-rewelatorskiej. Fakt, że niniejsze uwagi dotyczą określeń i rozgraniczeń między wariantami prądowymi, chciałbym podkreślić z naciskiem. Nie jest przeto głównym przedmiotem tych dociekań myśl czy mentalność romantyczna, lecz literatura jako projekcja doświadczeń duchowych i medium poznania. Nie koncentruję się przy tym na teologii literatury bądź na epistemologii poetyckiej *sensu stricto*, ale na niejednorodności postaw ideowo-estetycznych romantyków polskich, niejednorodności, którą można uchwycić przez wariantową dywersyfikację wyznaczników prądu. Sprawa wydaje się bardzo ważna. Profetyzm i mistycyzm wydały w literaturze romantyzmu polskiego cały szereg arcydzieł – *Dziady*, *Księgi narodu i pielgrzymstwa* oraz *Literaturę słowiańską*, *Nie-Boską komedię* i *Przedświt*, *Księdza Marka* i *Sen srebrny Salomei*, *Samuela Zborowskiego* i *Króla-Ducha* – wydały też liczne dzieła o mniejszej randze literackiej, lecz niepoślednim znaczeniu w dziejach twórczości Krasińskiego, Słowackiego i Norwida, Pola i Ujejskiego, a także o nieproporcjonalnym do wartości artystycznej oddziaływaniu na świadomość zbiorową. Interpretacja utworów z tej dziedziny poezji romantycznej natrafia na trudności z powodu chaosu pojęciowego, nie całkiem zawinionego przez historyków literatury, a także wskutek niedostosowania sposobów lektury do ideowo-estetycznych decyzji twórców. Podejmuję próbę rozróżnienia profetyzmu i mistycyzmu romantycznego z zamiarem dokładniejszego przyjrzenia się owym trudnościom.

2.

Biorąc pod uwagę świadomość romantyków, a także sądząc według stanu badań nad symboliką i myślą romantyzmu, nad światopoglądem i estetyką romantycznej poezji, wyraz „profetyzm” – wraz ze swymi najbliższymi synonimami – oznacza lub mógłby oznaczać rozmaite sprawy z zakresu postawy twórcy i metody estetycznej: tematyki

i wymowy ideowej literatury; jej kulturalnosymbolicznych kontekstów; systematyki i chronologii procesu literackiego¹¹. Ujęciem najszerszym byłoby (1) utożsamienie profetyzmu z wszelką literaturą rewelatorską i dywinacyjną, tzn. odslaniającą nadnaturalne czy pozaempiryczne porządki bytu, odkrywającą czy odgadującą ukryty sens rzeczywistości w toku procesu poznania mitopoetyckiego, intuitywno-artystycznego, filozoficzno-symbolicznego, religijno-inicjacyjnego lub iluminacyjnego. Nie uchodziłoby za całkowite nieporozumienie semantyczne (2) skojarzenie profetyzmu z wszelką literaturą o etosie religijnym – konfesyjnym, apostołskim, apologetycznym, nauczającym i napominającym. W rozumieniu węższym profetyzmu mieściłaby się jedynie (3) literatura związana z religijną eschatologią (prowidencjalistyczną, apokaliptyczną *etc.*) albo (4) biblijno-prorocka stylizacja w poezji. Literaturą profetyczną w rozległym sensie byłaby z kolei (5) wszelka „poezja doktryny” (termin Paula Bénichou) – społeczna i społeczno-religijna w treści poezja prospektywno-utopijna, millenarystyczna bądź filozofująca poezja „końca wszystkich rzeczy” (termin Kantowski). Opisuje się profetyczny etos twórcy romantycznego (6), traktującego dar proroczy jako atrybut natchnienia poetyckiego albo podporządkowującego geniusz poety powołaniu proroka. Zachodzi możliwość mianowania terminem „profetyzm” (7) jakiegoś nurtu ideowo-estetycznego czy wariantu prądowego romantyzmu, a nawet (8) fazy rozwojowej literatury romantycznej (na przykład polski profetyzm polistopadowy, francuski profetyzm po rewolucji lipcowej, europejski profetyzm doby Wiosny Ludów). Nie sposób wykluczyć pojęcia profetyzmu z dziejów romantycznej myśli i mentalności; oznacza ono na tym gruncie najczęściej (9) ogół społecznych utopii i doktryn, w których czynniki futuryczne zachowują charakter dominujący lub co najmniej nieredukowalny, oraz (10) spekulacje filozoficzno-religijne bądź mitofizyczne, rozwijające hermetyczno-teozoficzne wykładnie rzeczywistości i skoncentrowane na wieszczbach przyszłej rehabilitacji upadłego człowieka, regeneracji bytu, reintegracji powszechnej.

Obok wieloaspektywności dotychczasowych badań i zamętu semantycznego wielość tradycji symbolicznych i różnorodność antecendencji literacko-estetycznych romantycznego profetyzmu stanowi okoliczność istotną dla niniejszych rozważań. Tak więc wieszce bądź prorocze upozowanie poezji romantyków zwykle aktywizowało (a) tradycje profetyczne i prowidencjalistyczne Pisma Świętego, nie wyłączając biblijnej historii zbawienia; alternatywnie bądź koniunktywnie w stosunku do inspiracji Biblii traktowano (b) dziedzictwo antyku, a więc mity wieszczno-heroiczne z prometeizmem i orfizmem na czele, mentyki, misteria i katabazy. Dalej, wchodziły w grę (c) stare tradycje ezoteryczno-okultystyczne, to jest teurgia, alchemia, magia naturalna, sztuki hermetyczne;

¹¹ W słownikach teologii biblijnej i w leksykonach religioznawczych definiowanie profetyzmu jest praktyką obowiązującą. Przeciwnie w europejskich słownikach i encyklopediach literackich. Do wyjątków należy: T. Kostkiewiczowa, *Profetyzm*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 399. W niniejszych rozważaniach brałem pod uwagę m.in. badania Zofii Stefanowskiej, zob. *taż*, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1962; Wiktora Weintrauba, zob. *tenże*, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; Paula Bénichou, zob. *tenże*, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.

(d) ezoteryka gnostyczna, kabalistyczna, innowiercza, masońska *etc.*; (e) teozoficzne pogranicza ortodoksji chrześcijańskiej, spekulacje teologiczno-filozoficzne, nurty duchowości entuzjastycznej; (f) ascetyka i mistyka; (g) dzieje zsekularyzowanego mesjanizmu i millenaryzmu; (h) zasoby ezoterycznej czy okultystycznej literatury, sztuki, topiki; (i) nowożytna estetyka dywinacyjna o charakterze neoplatonisko-organicystycznym i estetyka *par excellence* profetyczna (na przykład martynizm)¹². Te same tradycje symboliczne – w sobie właściwych dziejowych uwikłaniach i z olbrzymim bagażem wieloznaczenowości – funkcjonują w nieprofetycznych odmianach romantycznej poezji rewelatorsko-dywinacyjnej, przede wszystkim zaś na obszarze mistycyzmu poetyckiego. Chociaż pełnią tam odmienne funkcje, nie mają same w sobie dystyngtywnego charakteru i raczej utrudniają niż ułatwiają dociekania wokół semantyki terminów takich jak „profetyzm” i „mistycyzm” czy też „poezja genezyjska”.

Profetyzm może być rozumiany nazbyt szeroko (wszelka literatura rewelatorska, poezja inspirowana religijnie, w ogólności społeczno-religijna „poezja doktryny”), może jednak również uzyskać określenie zawężające. Ten drugi przypadek zachodzi, gdy zawężamy tematykę tej literatury (na przykład gdy uwzględniamy temat religijny, ignorując tematykę społeczną albo gdy trzymamy się kurczowo motywiki prorockiej z Biblii); gdy redukujemy jej problematykę (na przykład sądząc, że kostium religijny służy jedynie społecznym, zasadniczo świeckim, dążeniom autorów); gdy wadliwie pojmujemy sam profetyzm (na przykład jako przewidywanie przyszłości i jej obrazowanie czy to z pełną ideową premedytacją, czy w duchu absolutnej spontaniczności estetyczno-poznawczej). Uchwycenie swoistości profetyzmu literackiego romantyków, a zarazem zdanie sprawy z wewnętrznej niejednorodności tego zjawiska – to problem zmuszający wprawdzie do wejścia w kulturalnosymboliczny kontekst literatury, a dopiero w drugiej kolejności dopuszczający do interpretowania wyznaczników romantyzmu i tworzenia wewnątrzprądowych dystynkcji.

3.

Relacja literatura–religia (sztuka–sacrum *etc.*), jeśli wypada to przypominać, ujmowana jest na wiele sposobów i na ogół z poczuciem ograniczonej konkluzywności. Chodzi o problem typowo interdyscyplinarny (wiedza o literaturze – religioznawstwo – teologia), a w zależności od wyboru dominującej dziedziny wiedzy oraz głównych aspektów metodologicznych i przedmiotowych można obydwie człony wspomnianej relacji określać najrozmaiciej. Inaczej sprawa wygląda, gdy za nadrzędną uznamy klasyfikację religioznawczą, ukazującą literaturę jako wehikuł określonych elementów uniwersum religijnego lub jako nośnik pewnych modeli religii czy religijności. Inny przypadek zachodzi, gdy pojmujemy literaturę piękną jako *locus theologicus*.

¹² Porządkującą wiedzę o pojęciach i tradycjach ezoteryzmu nowożytnego zawdzięczam przede wszystkim syntezie Antoine'a Faivre'a, zob. tenże, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris 1986.

Można wreszcie dzieło literackie, jego treść, język i sens, jego psycho- i socjogenezę oraz recepcję, jego konkretyzację estetyczną bądź konkretyzację numinotyczną (temin Władysława Stróżewskiego) sytuować wobec historycznych lub uniwersalnych aspektów psychologii, socjologii, antropologii religii, teologii *etc.* Klasyfikacje takie mogą odznaczać się godną uwagi subtelnością semantyczną, rygiem logicznym bądź nawet wybujałym formalizmem, tu wszakże zależy nam na prostym i użytecznym modelu o charakterze historycznoliterackim, to jest uchwytyjącym cechy literatury romantycznej w kontekście romantycznego doświadczenia religijnego.

W tym wyróżniającym jednostkę okresie kultury ważniejsza niż religia, zjawisko społeczne, stała się jej subiektywna strona – religijność. Do atrybutów romantycznej religijności zalicza się – po pierwsze – emocjonalizm, przy czym emocjonalna religijność jest pojmowana nie jako irracjonalna funkcja psychiczna, lecz stała antropologiczna bądź egzystencjalna, nieredukowalny aspekt natury, osoby, istnienia ludzkiego. Po drugie, bodaj z tradycyjnej ontoteologii wypływa religijność panteizująca albo – *avant la lettre* – panenteistyczna, postrzegająca Bóstwo poprzez Naturę, Universum, Wszecchałość; opo- nuje wobec niej kontynuująca tradycje pobożności intymnej religijność egzystencjalna, w której wyodrębniona ze świata i przeciwstawiona mu dusza dąży do przewyciężenia swej egzystencjalnej alienacji w aktach zmierzających ku horyzontowi mistyki. Romantycy zmierzający do Boga poprzez świat wydają się tworzyć dwie grupy: reprezentanci „romantyzmu nostalgii”, eskapiści, chętnie estetyzują swą religijność, zaś wyznawcy „romantyzmu energii”, aktywiści, dokonują woluntaryzacji religii. W tym drugim przypadku łatwiej o laicyzację treści religijnych, o ideologiczną – społeczną czy polityczną – redukcję religii. Po trzecie, romantycy doskonale zdają sobie sprawę z kulturowego charakteru religii, znają však odpowiednie analizy filozoficzne tego zjawiska oraz historyczno-porównawcze czy wręcz protoantropologiczne jego ujęcia (Meiners, Creuzer). Po czwarte, rozumienie kulturowe, więcej – widzenie religii w perspektywie kulturowego pluralizmu, wespół z aktywistyczną koncepcją religii przyczyniło się do synkretyzacji religijności romantycznej. Właśnie synkretyzm wydaje się jej atrybutem najwidoczniejszym. Prądy religijne czasów nowożytnych – zauważa Gerardus van der Leeuw – „hołdują synkretyzmowi po części z zasady, wychodząc z przekonania, że wszystkie religie są w gruncie rzeczy jedną religią w różnych postaciach: przede wszystkim jednak hołdują mu z tej racji, że stanowią mieszaninę różnego rodzaju religii i prądów umysłowych: orientalnych, neoidealistycznych, naukowych itd.”¹³. Ten podwójny synkretyzm łączy różne tradycje religijne i zarazem zrównuje różne dziedziny symbolicznej aktywności człowieka, przeobrażając religię w pewien prąd duchowy czy ideologię kulturalną, którą Merton nazwałby zapewne – mistycyzmem! I wreszcie piąty – jakże często pomijany – aspekt stosunku romantyków do religii: próba rewindykacji religijności konfesyjnej, tradycyjnej, ortodoksyjnej. Przeciwność tej postawy w stosunku do synkretyzmu (niekiedy w praktyce – komplementarność!) wydaje się oczywista.

¹³ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 644.

Dzięki swej intensywnej obecności w świadomości romantyków religia gruntownie przeobraża literaturę, a zarazem sama dzięki literaturze zyskuje na bogactwie form i na sile oddziaływania. Granice między nimi zacierają się w licznych przypadkach: nie wiadomo, czy poemat pozostaje jeszcze dziełem sztuki słowa, czy już raczej przekazem religijnym, kerygmatem, teologią *in crudo*; jednocześnie uwikłana w poezję religia przyjmuje postać objawienia przez sztukę i „sakramentu piękna”. Bywa wreszcie i tak, że dzieło literackie staje się traktatem poznawczym bądź manifestem ideologicznym, w którym religia wyłącznie maskuje idee i doświadczenia zgoła niereligijne, a język, symbolizm religijny służy uwiarygodnieniu, nadaniu autorytatywnej formy treściom o charakterze poznawczo-spekulatywnym bądź ideologicznym. Literatura i religia nie tylko wówczas roztapiają się w sobie, ale jedna i druga wyzbywają się swej tożsamości. Sprzyja temu potężnie romantyczny synkretyzm religijny.

Bardziej lub mniej świadome dążenie do tworzenia nowej mitologii, mniej lub bardziej manifestacyjne marzenie o pisaniu drugiej Biblii – oto inicjatywy romantyków najdalej idące w stronę utożsamienia literatury i religii. Schleiermacher uważa nowa wizję świata za objawienie; Fryderyk Schlegel poezję z objawieniem utożsamia; Novalis przypisuje pocie duchowidztwo, a nawet wszechwiedzę i porównuje „zmysł poetycki” ze „zmysłem mistycznym”, Wackenroder upatruje w sztuce – pokrewnej religii – „wielką boską istotę” uczącą pojmowania „prawdziwego ducha wszelkich rzeczy”. Te i równie reprezentatywne przykłady pozwalają stwierdzić, że w dyskursie romantyków o literaturze i sztuce terminy „objawienie”, „proroctwo”, „mistyka” przyjmują zazwyczaj sens mglisty; oznaczają w ogólności rewelatorsko-dywinacyjne aspekty dzieła literackiego bądź artystycznego niezależnie od tego, czy owe aspekty można genetycznie przypisywać inspiracji religijnej, czy jakimś niereligijnym „odmiennym stanom świadomości”.

Podstawowe języki europejskie są dość zgodne odnośnie do semantyki wyrazów „rewelacja” i „dywinacja”: ten pierwszy oznacza objawienie, odsłonięcie, odkrycie, drugi zaś – wieszczenie, przepowiadanie, jasnowidzenie, przecucie. Przymioty rewelatorsko-dywinacyjne można by przyznawać literaturze romantycznej niemal bez ograniczeń; każde dzieło niosące wiedzę opartą na poznaniu bezpośrednim, każdy poetycki ekwiwalent filozoficznego idealizmu, każdy przejaw symbolizmu, wszelki nawet akt poetyckiego natchnienia przy pewnej swobodzie semantycznej może być rozpatrywany jako odsłonięcie czy jasnowidzenie, bo samoświadomość romantyków tego nie wyklucza. W tym wywodzie chodzi jednak o literaturę zbrataną z religią, a w toku jej analizy nie możemy zadowolić się obiegowym rozumieniem pojęć. Wyodrębniamy więc tę część literatury romantycznej, dla której odniesienie do religii ma charakter konstytutywny, i ową część nazywamy literaturą rewelatorsko-dywinacyjną, przyznając równocześnie, że wyeliminowanie terminologii rewelatorskiej i dywinacyjnej z interpretacji innych obszarów poezji ówczesnej, także poezji transcendentalnej czy nawet kreacyjno-ironistycznej, nie wydaje się prawdopodobne.

4.

Rozpatrywanie relacji literatura romantyczna–religia na poziomie gatunkowym, tematycznym, stylistycznym jest niewystarczające, a ograniczanie się do tej płaszczyzny badania może być nawet źródłem błędów, podobnie jak w malarstwie religijna tradycja ikonograficzna służy w dobie romantyzmu za czysto formalną ramę dla świeckich przedstawień, tak tutaj gatunek (psalm, hymn, modlitwa *etc.*), temat (na przykład pasja) czy forma języka (stylizacja biblijna *etc.*) mogą stawać się pustą konwencją, zdolną do nasycenia się nową problematyką i do fundowania niereligijnego sensu. Przenikanie religii do dzieła romantycznego rozgrywa się na wielu poziomach, obejmując również, a raczej przede wszystkim, właściwą romantyzmowi strukturę podmiotową, tzn. projekcję podmiotu autorskiego w dziele, zrealizowaną tamże sytuację „kreacyjno-dyskursywną”, perspektywę poznawczą, dalej, specyficzną dla romantyzmu literacką sytuację komunikacyjną, zaprojektowaną w dziele hermeneutykę, założenia semantyczne utworu i jego program estetyczny. Wchodzą w grę wszystkie właściwości dzieła pozwalające rozpoznawać i rozstrzygać, z jednej strony – jakie mity artyści, jaki obraz procesu twórczego, jakie koncepcje poznania i słowa poetyckiego znalazły w konkretnym utworze ucieleśnienie, a z drugiej strony – jakie elementy uniwersum religijnego są przedmiotem przedstawienia literackiego, jak sproblematyzowane jest *sacrum* czy *sanctum*, jaki wyraz zyskuje wiara, jaką rolę odgrywa kontekst kultury religijnej dawnej i współczesnej. Cała ta skrupulatność wynika z faktu – w świetle dotychczasowych rozważań aż nadto oczywistego – że relacja literatura–religia staje się w romantyzmie nader wieloznaczna, a sytuacje, gdy literatura jest tylko medium religii czasem trudno odróżnić od takiego wariantu, gdy literatura staje się równą religii „wielką boską istotą” albo nawet religią *par excellence*. Jakże często prowadzi to do głębokich rozterek interpretacyjnych; wystarczy wspomnieć o trudności, jaką sprawia kwestia związku między darem poetyckim a charyzmatem profetycznym czy nawet soterycznym bohatera *Dziadów* drezdeńskich, czy o kłopotach – z „mystyką” Słowackiego! Ze względu na te dylematy interpretatorów potrzeba definicji romantycznej literatury rewelatorsko-dywinacyjnej wydaje się bezdyskusyjna.

Uświadomiwszy sobie tak wyraźnie wieloznaczność i niejednorodność zjawiska, zapytajmy, jak możliwe jest uporządkowanie romantycznej literatury rewelatorsko-dywinacyjnej. Typologię odniesień literatury owej do religii proponuję oprzeć na kryterium religijności określającej wizję świata i wizję literatury w danym dziele – religijności komunikowanej we właściwych sobie formach przez dzieło i określającej sposób traktowania utworu w przedziale możliwości sztuka słowa – przekaz religijny. Wybieram kryterium bardzo elastyczne: mamy tu do czynienia z subiektywnym aspektem religii, a zarazem z doświadczeniem szerszym niż egzystencjalne przeżywanie wiary, w pełni uwzględniającym teologiczne, kultowe, a nawet instytucjonalne zapośredniczenie relacji między człowiekiem a *sacrum* i *sanctum*. Kryterium to czyni także zadość dominacji podmiotowości i w literaturze, i w religii romantycznej. A wreszcie, dzięki temu kryterium zamierzona typologia uzyskuje największą spójność i prostotę.

Tak więc poezja konfesyjna reprezentuje i ucieleśnia najbardziej tradycyjny typ religijności, związanej – jak sama nazwa wskazuje – z określonym wyznaniem. Utwór

przybiera jak gdyby charakter kultowy, pozostaje w związku ze stosownym w danej wspólnocie wierzących rytuałem. Płaszczyzną odniesienia pozostaje tu i ów rytuał, a także tradycja teologiczna, sposób interpretowania ksiąg objawionych czy dziedzictwo artystyczne związane z konkretnym wyznaniem, określonym Kościołem.

Poezja mistyczna to literacki wehikuł zjednoczenia mistycznego w znaczeniu religijnym, a więc odmiennym od zjawisk mistycyzmu naturalnego. Rolę kontekstów spełniają w tym przypadku teologia mistyczna, psychologia religii i literackie tradycje mistyki.

Poezja epifaniczno-transcendentna reprezentuje religijność indywidualistyczną, emocjonalistyczną lub woluntarystyczną, a więc niewątpliwie typową dla romantyzmu. Indywidualizm może się tu przejawiać nie tylko w manifestacyjnie subiektywnym, osobistym, niepowtarzalnym traktowaniu ekspresji religijnej oraz przedmiotu wiary i kultu. Chodzi nie wyłącznie o dystans czy wręcz opozycję wobec konfesyjnej ortodoksji i eklazyjnej dyscypliny, lecz niekiedy już o religijność bezwyznaniową, opartą na samodzielnym identyfikowaniu i interpretowaniu znaków *sacrum*, śladów nadprzyrodzonej obecności. Romantyk przejawiający taką religijność często żywi przekonanie, będące podstawą synkretyzmu, że różne objawienia i święte przekazy mają za przedmiot tę samą świętą Rzeczywistość, toteż łączy różne tradycje religijne, zawsze zachowując indywidualny stosunek do ich symbolicznych zasobów. Za równorzędne środki doświadczenia *sacrum* uznaje romantyk synkretysta religię, idealistyczne bądź spirytualistyczne poznanie filozoficzne, idee społeczne wypływające z mesjanistycznego czy millenarystycznego typu świadomości religijnej, nie wyłączając, oczywiście, natchnionej sztuki. Kosmos przybiera dlań charakter sakramentalny, staje się żywą szatą Bóstwa, dzieje zyskują wymiar na przykład dynamiki Ducha, szeregu objawień czy cyklu inicjatyw soterycznych, stosunek do całego bytu staje się źródłem ekstazy przeżyć, religijnego charakteru nabierają ekstazy twórcze lub estetyczne. To wszystko, wraz z poszukiwaniem – nie na ostatnim miejscu! – nadprzyrodzonego sensu istnienia danej jednostki charyzmatycznych aspektów jej osoby, nie tylko stanowi samą treść, lecz przenika i kształtuje z wielką siłą etos i formę literatury romantycznej.

Charakterystyka powyższa mogłaby po większej części dotyczyć także poezji epifaniczno-transgresyjnej, jednakże między tymi dwoma typami literatury, związanej z reprezentatywnymi dla romantyzmu odmianami religijności, zachodzi fundamentalna różnica. Dla poezji epifaniczno-transcendentnej specyficzna jest odrębność, skończoność i podrzędność podmiotu doświadczającego w stosunku do doświadczanej Rzeczywistości świętej, zależność od Rzeczywistości absolutnej. Rzeczywistość owa zachowuje charakter transcendentny, stanowi „Inny wymiar” (termin Louisa Duprégo)¹⁴. Pozostaje transcendentna wobec umysłu, jaźni, sama udziela się podmiotowi, przedstawia mu się w znakach, w cudownych zdarzeniach, w sensach obiektywnych w stosunku do formy i przebiegu samego przeżycia. Odwrotny przypadek stanowi religijność zwana tu transgresyjną i przenikniętą tą religijnością poezja. To, co sakralne, jawi się teraz nie jako coś radykalnie innego, bytowo nieuwarunkowanego, lecz jako moment dynamiki ducha

¹⁴ Zob. L. Dupré, *Inny Wymiar. Filozofia religii*, tłum. S. Lewandowska, Kraków 1991.

ludzkiego, stopień ekspansji jaźni, jeden z aspektów samoświadomości czy wewnętrznej dialektyki podmiotu. Mamy tu zresztą do czynienia z pewnym spectrum możliwości. Na jednym biegunie spostrzegamy mianowicie inspirowaną przez gnostycyzm lub gnostycyzującą teozofię dążność do przypisywania duchowi ludzkiemu najpierw boskiej podstawy, zdolności do przeobstwienia i samozbawienia, następnie przydawanie mu magicznej czy tytanicznej mocy, a w ostatniej instancji przyznawanie mu nieskończoności, wyłączności, cech absolutu. Na drugim biegunie

[...] przeżycie religijne rysuje się [...] jako bliższe intuicyjno-emocjonalnemu rozeznaniu tajemniczości istnienia ludzkiego, niepełności i niedoskonałości człowieka, nostalgii za absolutem boskim [...]. W tym ujęciu religii i sztuki, zarówno pierwsza [jak] i druga ugruntowana jest na dostępie do *sacrum*, odsłonięciu jego niedocieczonej umysłem zagadkowości, traceniu go i odzyskiwaniu. I jedna, i druga ze względu na nieusuwalną potrzebę przekraczania empirycznego wymiaru nacechowana jest pędem, który najlepiej określić jako teotropiczny. [...] Kultura istnieje tu w symbiozie z żywiołem religijnym: tzn. porządku transcendentnego nie wydziela się jako królestwa odrębnego, którego bariery zdolna jest przełamać wyłącznie modlitwa i odpowiednie zabiegi¹⁵.

5.

Próba określenia i zniuansowania romantycznej literatury rewelatorsko-dywinacyjnej poprzez typologię religijności romantyków przyniosła, jak się wydaje, pouczające rezultaty. Po pierwsze, granice owej literatury okazują się rozmyte, ponieważ religijność romantyków odznacza się synkretyzmem przedmiotowym, tzn. przybiera zabarwienie filozoficzne, estetyczne, ideologiczne *etc.*, a w skrajnych przypadkach ulega zupełnemu wyobcowaniu, roztopieniu w pokrewnych dziedzinach doświadczenia duchowego. Pozwiera się w ten sposób zasadność dopatrywania się pierwiastków rewelatorskich czy dywinacyjnych także poza obszarem takiej literatury romantycznej, dla której charakter konstytutywny ma odniesienie do religii. Po drugie, jak łatwo zauważyć, literatura rewelatorsko-dywinacyjna różnicuje się pod wpływem podziału romantyków wedle religijności bardziej tradycyjnej (poezja konfesyjna i mistyczna), religijności indywidualistycznej, idącej z duchem czasu, jednakże nadrzędne kryterium porządkowania owej literatury tkwi u podstaw podziału na poezję epifaniczno-transcendentną i poezję epifaniczno-transgresyjną. To, co przede wszystkim dzieli romantyków, dotyczy pojmowania *sacrum* jako rzeczywistości bytowo autonomicznej, wobec świadomości człowieka transcendentnej, wyższej nad skończony świat przygodny i na ten świat przemożnie wpływającej – albo pojmowanie *sacrum* jako jednej z masek umysłu, jednej z metamorfoz ducha ludzkiego, jednego z aspektów natury ludzkiej bądź efektu uświęcającej

¹⁵ S. Morawski, *O trzech sposobach ujęcia relacji „sztuka a religia”*, w: *Sztuka a religia*, red. W. Leszczyński, Warszawa 1991, s. 73. Zob. też W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989

aktywności człowieka. Właśnie ta różnica rzutuje na stosunek romantyków i do tradycji konfesyjno-eklezjalnych, i do tradycji mistycznych. Stosunek dwoisty: owe tradycje, zawsze w jakimś stopniu podlegające dialektyce przyswojenia i odrzucenia, przez jednych romantyków są pojmowane jako pomost do Transcendencji, a przez innych jako środek transgresji.

Pora postawić pytanie, czy którejs z wyżej wyłoniionych kategorii romantycznych zjawisk literackich przysługuje status wariantu prądowego? Ustalmy, że za wariant, odmianę czy też postać prądową będzie tu uznawany wyodrębniony tematycznie składnik obrazu świata i sposób interpretacji świata znamieny dla danego prądu, połączony z adekwatnym porządkiem stylowo-estetycznym i mający określone miejsce w ideowo-artystycznej dynamice owego prądu. Czy wariantem takim jest to, co nazwano literaturą rewelatorsko-dywinacyjną? A może poezja konfesyjna, mistyczna, epifaniczno-transgresyjna to cztery odrębne postaci prądu romantycznego?

Termin „literatura rewelatorsko-dywinacyjna”, bardzo przydatny w toku analizy odniesień poezji romantycznej do religii, wykazał w końcu ograniczoną przydatność jako pojęcie klasyfikacyjne. Z kolei typologia poezji ze względu na ucieleśnione w niej odmiany religijności unaoczniała, że w pełni dystynktywny charakter w odniesieniu do romantycznego obrazu świata zachowuje rozróżnienie między typami epifaniczno-transcendentnym a epifaniczno-transgresyjnym. Stawiam hipotezę, że ta właśnie odmienność typologiczna sygnalizuje istnienie w obrębie romantyzmu dwu odmian prądowych, które w tej płaszczyźnie klasyfikacyjnej mogłyby otrzymać nazwy – profetyzm i mistycyzm. Zajmiemy się najpierw drugim z wymienionych wariantów prądu romantycznego.

6.

Szeroki program badań „wszelkiej literatury mistycznie uwikłanej” zarysowała w swej rozprawie komparatystycznej Maria Cieśla-Korytowska. Autorka używa terminu „mistyka”, będącego synonimem i mistyki w znaczeniu religijnym, i mistycyzmu naturalnego czy kulturalnego. Wskazuje trzy grupy zagadnień właściwych tej dziedzinie; są to – kwestia przeżycia mistycznego, zespół idei z tego przeżycia płynących i aktywna postawa wobec świata. Odpowiednio, wyznacznikami literatury mistycznie uwikłanej są:

1) „przeżycie mistyczne, wizja, olśnienie – przedstawione w dziele, czy to będące udziałem podmiotu lirycznego, narratora, czy też bohatera”;

2) „wizja świata, w wielu punktach zgodna z wizją, jaką miewali inni mistycy (od najdawniejszych czasów), przy czym [...] istnieją różne warianty i cechy szczególne owej wizji – w zależności od epoki, skłonności filozoficznych czy wreszcie wyobraźni”;

3) mistycy „dzieło swe traktowali jako a k t y w n o ś ć będącą przedłużeniem boskiego dzieła tworzenia świata i objawiania prawdy o nim, a więc sami siebie umieszczali w mistycznym kręgu”¹⁶.

¹⁶ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna*. Ballache, Novalis, Słowacki, Kraków 1989, s. 227-228. Zob. także m.in.: *Słowacki Mistyczny*, red. M. Janion, M. Żmigrodz-

Ta wszechstronna propozycja badawcza, uwzględniająca oprócz obrazu świata literatury mistycznej także estetykę i etos, nie może być w tym skrótowym wywodzie w pełni wykorzystana. Dążąc do określenia specyfiki romantycznej literatury mistycyzmu, koncentruję się na „wizji świata”, na sposobie poznania i charakterze wiedzy o świecie, właściwych tej odmianie prądu w kontekście stosownych form romantycznej religijności.

Określeniem „mistyczny” J. Roos

[...] obejmuje wszelkie sekty i tendencje okultystyczne, masońskie, iluministyczne i inne, bez względu na ich charakter i wagę. Jako cechy wspólne doktryn mistycznych wymieniam: objawienie wybranym; symboliczny i alegoryczny charakter objawienia; symboliczną interpretację pism świętych, zwłaszcza Genesis i Apokalipsy przez tych, którzy obdarzeni są „wzrokiem wewnętrznym”; teorię upadku i odrodzenia (stanowiącą mającą centrum każdej doktryny mistycznej); upadek w materię, będący skutkiem złe użytej wolności otrzymanej od Boga; równoległe z ideą ortodoksyjną występującą wiarę w metempsychozę; odzyskanie (drogą czystości moralnej, miłości, medytacji i modlitwy) pierwotnych zdolności, umożliwiających kontakt z metafizyką i wgląd w jej zagadki; teorię korespondencji, czytania natury; ideę Kościoła powszechnego, jednoczącego wszystkie przekonania i religie; wreszcie millenaryzm. Powtarzalność ich występowania tłumaczy wspólnymi źródłami: Swedenborg, Boehme, Platon, Pitagoras, Plotyn, Saint-Martin. Tak szerokie użycie terminu mistyczny – komentuje Cieśla-Korytowska – do różnych prądów i tendencji w kulturze i literaturze powoduje, że nie różni się ono niczym od określenia „metafizyczny” czy nawet „okultystyczny”¹⁷.

Jest rzeczą niewątpliwą, że mistycyzm odwołuje się do mistyki i do rozmaitych tradycji spekulacji religijno-filozoficznych czy form synkretyzmu przedmiotowego w kulturze. Bardzo bliska jest mu teozofia, doktryna religijna podobnie jak mistyka mająca za przedmiot zjednoczenie z bóstwem przez różne formy duchowego doskonalenia (miłość, asceza, *imatio Christi*) lub stopniowe podnoszenie umysłu do oświecenia boskiego (osiemnastowieczny iluminizm ma właśnie teozoficzne korzenie). Czerpie mistycyzm z hermetyzmu, w podstawowym znaczeniu będącego zakorzenioną w tradycjach hellenistycznych doktryną alchemiczną. Sięga po symbole – jeśli nie po idee – do nauk tajemnych (okultyzm), takich jak alchemia, magia i astrologia, nekromancja, kabała i mesmeryzm, który rozwinął się w drugiej połowie XVIII wieku. Sięga do mesjanizmu, idei pośrednika indywidualnego lub zbiorowego między Bogiem a ludzkością, Absolutem a upadłym światem, i do millenarystycznego wyobrażenia Królestwa Bożego na ziemi, to jest zbawienia ziemskiego, zbiorowego, powszechnego i ostatecznego. Nie można pominąć faktu związku mistycyzmu z „fenomenami gnostycznymi”, już choćby dlatego, że

ka, Warszawa 1981; A. Kowalczykova, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, Wrocław 1982; tamże, *Juliusz Słowacki*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. 1: 1831-1863, red. A. Walicki, Warszawa 1973; J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.

¹⁷ J. Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique au début du Romantisme: Blake, Novalis*, Strasbourg 1951, cyt. za: M. Cieśla-Korytowska, *dz. cyt.*, s. 230, przyp. 1.

gnostycyzujące tendencje znajdziemy na przykład w teozofii czy salwacjonizmie mesjanistyczno-millenarystycznym (dążenie do boskości, dualizm, antynomizm).

Według zwięzłego i sugestywnego wykładu jednego z najwybitniejszych teologów naszych czasów główne cechy gnozy niezgodnej z ortodoksją chrześcijańską i dochodzącej do głosu w średniowieczu i w czasach nowożytnych są następujące:

1. Gnoza jest poznaniem tego, co boskie, w rezultacie odkrywania istoty samego człowieka – jest nie tyle wiarą, ile samoświadomością;

2. Odkupiciel w rozumieniu gnostycznym „pomaga jedynie człowiekowi dotrzeć do własnej ukrytej istoty, ale jako prawdziwy człowiek nie jest w ramach konkretnej historii sprawcą zbawienia, które daje człowiekowi”;

3. Poznanie jako takie ma już charakter i skutek zbawczy; miłość, praktyka moralna jest rezultatem poznania;

4. Człowiek „odnajduje w sobie samym absolutną, a przecież wszystko ogarniającą jedność całej rzeczywistości [...]”. Inaczej w chrześcijaństwie: człowiek w swym pluralizmie, właściwym mu jako bytowi stworzonemu, jest odniesiony do jedności Boga – zawsze transcendentnego; egzystencja człowieka sprzeciwia się skupieniu wyłącznej uwagi na poznaniu;

5. „Poznanie osiąga – według gnozy – stopień zamkniętego systemu, który jest obrazem dziejów świata, toczących się zgodnie z logiczną i fizyczną koniecznością, a zatem wyklucza wszelką rzeczywistą wolność osobową, historyczność i неповtarzalność, a tkwiącej u podstaw istnienia tajemnicy nie traktuje jako trwałej, chociaż zbliżającej się, tajemnicy niepojmowalności Boga, lecz rozumie przez nią tajemnicę już niejako odsłoniętą i odkrytą”¹⁸. Bez wątplenia gnostyczne aspekty romantyzmu, tak często podnoszone w badaniach nad światem ówczesnych morywów i idei oraz nad umysłem, jaźnią, wyobraźnią, kulminują w literaturze mistycyzmu.

7.

Przez enumerację treści „wizji mistycznej”, przez wyliczenie składników właściwego mistycyzmowi romantycznemu obrazu świata nie przybliżymy się do specyfiki tego wariantu prądowego. Literatura mistycyzmu przejawia bezgraniczny synkretyzm przedmiotowy: sięga śmiało po nowe zdobycze nauk przyrodniczych; wychodząc od religijnych przesłanek, przez mglistą metafizykę wiedzie albo do „matematyki wiary”, jak się wyraził sam Słowacki, albo do ledwie maskowanej formułami religijnymi syntezy spekulatywnej filozofii z perspektywy antropologicznej tworzonej. Jest wówczas tak, jak gdyby usytuowanie człowieka we Wszechcałości miało charakter jeśli nie wiedzy zbawczej, to po-

¹⁸ K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, kol. 130-132. W ostatnich latach wydano w przekładach polskich m.in.: H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994; G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988; K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1995; E. Voegelin, *Nowa nauka polityki*, tłum. i wstępem opatrzył P. Śpiewak, Warszawa 1992.

znania rozwiązującego jakiś podstawowy problem egzystencjalny poety – może problem skończoności, śmierci.

Specyfika literatury mistycyzmu romantycznego zawiera się w sposobie poznania i charakterze wiedzy:

A. Mistycyzm jest przepojony antyracjonalizmem, który staje się tu tendencją ogólną i regułą rządzącą stawianiem i rozwiązywaniem problemów zarówno poznawczych, jak i praktycznych (egzystencjalnych czy społecznych, indywidualnych, jak i zbiorowych).

B. Mistycyzm to dążenie do wiedzy: a) która ma być zamkniętą, totalną i jednorodną całością/systemem pojęć lub alegorycznych obrazów, b) która zarazem – według subiektywnego przeświadczenia osoby praktykującej mistycyzm – płynie z objawienia wewnętrznego, c) jest dostępna wybranym (u gnostyków także przeznaczona dla wybranych); ponadto w gnostycznych wariantach mistycyzmu d) wiedza staje się zbawieniem.

C. Obiektywnie rzecz biorąc, wiedza mistycyzmu wywodzi się z przeżytych jako objawienie wewnętrzne, oświecenie, akt mistycznego oglądu treści właściwych i religii (chrześcijaństwo, gnoza pierwotna), i filozofii (irracjonalistycznej, spekulatywnej), i sztuce, i nawet nauce. Wszystkie te dziedziny aktywności poznawczej i twórczej, wszystkie te dziedziny wiedzy traktuje się w sferze mistycyzmu jako mające związek z natchnieniem, intuicją, objawieniem, iluminacją mistycznym wyglądem.

D. Istnieją bez wątpienia motywy szczególnie charakterystyczne dla mistycyzmu¹⁹, ale w gruncie rzeczy każdy temat, motyw, symbol, nawet teoria – wszelka treść może stać się tworzywem wizji mistycyzmu (na przykład teoria ewolucji na równi z religijnym przekazem o stworzeniu świata). Decyduje tu – rewelatorski sposób ujęcia oraz funkcja danej treści jako składnika wiedzy totalnej, wszechogarniającej, a w gnostycznych wariantach także zbawczej.

E. Wiedza mistycyzmu jest na ogół traktowana przez samego rewelatora jako bezwzględnie zobowiązująca do życia zgodnego z nią i do usiłowań odpowiedniego do tej wiedzy przekształcenia świata. Niekiedy czynem reformatorskim jest samo szerzenie wiedzy (jeśli nie jest to wiedza zastrzeżona dla wybranych).

F. Mistycyzm może przybierać formy piśmiennictwa religijnego, filozofii, literatury, sztuki, a nawet nauki; istnieją niejasne pogranicza i strefy pośrednie między tymi dziedzinami, podobnie jak istnieje mistycyzm bardziej lub mniej nieortodoksyjny z punktu widzenia danego wyznania religijnego.

G. Romantyczna filozofia spekulatywno-systemowa, synkretyczna religijność, antyempiryczna nauka i symboliczna literatura czasów romantyzmu stwarzały warunki wyjątkowo sprzyjające ekspansji mistycyzmu i ożywieniu sprzymierzonych z nim tradycji duchowych: gnozy, czy raczej gnostycyzmu, teozofii, iluminizmu, doktryny hermetycznej. Kolosalne znaczenie ma tutaj fakt, że w kulturze romantycznej centralne miejsce zajmował problem antropologiczny i egzystencjalny, a ówczesna antropologia nosiła charakter transgresyjny, aktywistyczny, kreatywnistyczny. Religijność romantyków szła w parze z taką właśnie antropologią.

¹⁹ Zob. wyliczenie Roosa i odnośny komentarz.

H. Zawsze frapującym badaczy aspektem literatury mistycyzmu jest jej aspekt autobiograficzny, a w szczególności kwestia ekstazyjnych czy nawet mistycznych doświadczeń autorów. Sądzę, że nie ma potrzeby orzekać w toku interpretacji dzieła mistycyzmu romantycznego, czy twórca miał doświadczenie mistyczne, czy go nie miał. Tekst literacki nie wydaje się wiarygodnym świadectwem, a przy tym zachodzi ryzyko interpretacyjnego błędu *petitio principii*. Tu ważne i rozstrzygające jest, wypowiedziane wprost przez podmiot dzieła lub wyrażone pośrednio (przez nadanie odpowiednich cech fikcji literackiej, przez wytworzenie właściwej perspektywy poznawczej), przeświadczenie, że dzieło przekazuje wiedzę pochodzącą z objawienia, oświecenia, mistycznego oglądu.

Objawiony charakter wiedzy i ekstazyjny charakter poznania narzuca literaturze mistycyzmu estetykę wizyjną, synkretyzm treściowy idzie w parze z niespójnością poetyki. Bardzo istotnym czynnikiem formotwórczym w przypadku wypowiedzi z kręgu mistycyzmu jest napięcie między dążeniem do systemowości i totalności poznania (nie bez wpływu prócz gnostycyzmu była w tym przypadku filozofia idealistyczna) a ekstazyjnym sposobem poznawania i przeżywania świata. Samo dążenie do totalności i systemowości staje się tu źródłem szeregu pęknięć, nasilającej się fragmentaryzacji wypowiedzi. Poszczególne akty poznania ma być zawładnięciem całością wiedzy, ale także składnikiem „matematyki wiary”; poszczególne obrazy stają się wyraźnymi pojęciami, elementami konstelacji czy konstrukcji myślowej, ale równocześnie każdy z nich – arbitralnym symbolem, w którym spoczywa uchwycony w momencie sens całości. Takie obrazy stają się węzłami sieci niemającej granic, ale również pozbawionej centrum, izomorfii, koherencji.

8.

Naczelnym aksjomatem profetyzmu romantycznego pozostaje, jak stwierdziliśmy, autonomia *sacrum* i usytuowanie jaźni indywidualnej w transcendentnej wobec umysłu, obiektywnej Rzeczywistości. Ta zasada określa epistemologię i estetykę profetyczną, kształtuje etos twórcy i steruje odniesieniami do tradycji i kontekstów kulturalnych. Profetyczni romantycy zmagają się z nowożytnym racjonalizmem, z mechanicystyczną nauką i oświeceniowym „scjentyzmem”, lecz zasadniczo jest im obcy fundamentalny i radykalny antyracjonalizm. Profetyczny akt wiary okazuje się współmierny wobec ontycznego pluralizmu człowieka i różnicowania ludzkich władz poznawczych. Wiara wsparta wysiłkiem moralnym nie eliminuje przyrodzonych czy zdegenerowanych narzędzi poznania, lecz przywraca jedność i moc zdeorganizowanemu umysłowi, lecz rany rozdarłej jaźni, przywraca wzrok zaślepionemu rozumowi i przywołuje do porządku siły duchowej anarchii, by w rezultacie całe „ja” otworzyć na Transcendencję, tajemnicę, rozwój spirytualny. Nie wiodąc wojny z samą naturą intelektu czy zmysłowości, profetyzm postrzega świat w wielu płaszczyznach i horyzontach, stosuje estetycznie zróżnicowaną transpozycję rzeczywistości, łatwo wykraczając poza skalę środków deformacji fantastycznej i hermetyzmu wizjonerskiego, w stronę dyskretniej estetyki cudowności, a nawet fikcji realnej bądź retorycznego ordynku wypowiedzi. Profetyzm otwiera się na różne typy religijności – zachowuje większą niż mistycyzm ufność wobec kanonu pism objawionych i ortodoksji wyznaniowych, chętniej respektuje ustalony rytuał i tradycje

kultowe, na ogół pozostaje w zgodzie z religijnym duchem mistyki. Etos poety jest tutaj mocniej uwarunkowany przez osobiste wyznanie wiary niż przez program estetyczno-metafizyczny; na dialog twórcy z pluralistyczną tradycją i synkretyczną kulturą większy wpływ wywiera poczucie religijnej tożsamości i przynależności niż status kreatora i ambicje w zakresie gnozy filozoficznej. Z reguły uwikłany w kwestie społeczne i polityczne, nieraz gniewny i demaskatorski, profetyzm pozostaje jednak zawsze gruntowym doświadczeniem egzystencjalnym, drogą moralnego doskonalenia, głodem życia pogłębianego i pędem do rzeczywistości prawdziwej.

Wbrew pozorom mistyka bliższa jest profetyzmowi niż mistycyzmowi. Jak powiada wielki dwudziestowieczny mistrz życia duchowego, „Jedyna prawdziwa mistyka to mistyka autentycznie religijna. Zakładam więc, że każda nieautentycznie religijna mistyka jest «fałszywą mistyką», «mistycyzmem» [...] mistyka to nie to samo co okultyzm. Mistyka to nie magia. Mistyka to nie zabawa we wróżkę. To nie spirytualizm. Nie ma nic wspólnego z magnetyzmem. Żadna z tych rzeczy nie może nosić przymiotnika «mistyczny», gdyż żadna nie ma nic wspólnego z religijnością”. I gdzie indziej:

Fałszywa mistyka bazuje na psychologii, według której człowiek jest skłócony z samym sobą. Rozum i wola tworzą dwa wrogie obozy. W człowieku drzemie mroczna siła, domagająca się usamodzielnienia. Krępują ją kruche łańcuchy, ukute przez rozum – normy myśli i działania, usankcjonowane przez inteligencję. Fałszywy mistyk dąży do lekceważenia wszystkich norm i praw rozumu właśnie dlatego, że są racjonalne. [...] Mówiąc wprost, nie istnieje nic takiego jak mistyka w polityce, filozofii, sztuce, muzyce, a tym bardziej w innych, cielesnych przejawach ludzkiego życia psychicznego. Od czasu romantyzmu termin „mystyka” został przywłaszczony przez krytyków literatury i historyków, a stosowany był wobec każdego, kto pragnął uwolnić emocjonalną i afektywną stronę życia ludzkiego od hamulców konwencjonalnych lub oddziałujących norm myślenia²⁰.

Pomijając postawione przez Tomasza Mertona znaki wartości (prawdziwości), uznajmy, że mistyką jest każde wykroczenie w stronę *Sanctum* czy „Innego Wymiaru”, pozapojęciowe i niemożliwe do zakomunikowania przez znaki werbalne doświadczenie umysłowej partycypacji w Bycie transcendentnym; doświadczenie będące przedmiotem zainteresowania teologii mistycznej czy psychologii stanów szczytowych, lecz niemożliwe do zweryfikowania środkami krytyki artystycznej czy historii literatury. Poezja mistyczna, o której była już wzmianka, nie jest mistyką, lecz teologiczno-artystyczną interpretacją doświadczenia transcendencji; mistycyzm natomiast, jak staraliśmy się dowieść, jawi się jako kreacja symboliczna, oparta na iluministycznym przeświadczeniu twórcy i zmierzająca dzięki możliwościom autonomicznej jaźni ku systemowi wszechwiedzy. Podczas gdy partycypacja mistyczna i iluminacja jaźni (mistycyzm) są sprzeczne w swej zasadzie i w skutkach, poezja mistyczna i profetyzm są zbliżone, a w każdym razie niesprzeczne, w swych założeniach.

²⁰ T. Merton, *Szukanie Boga*, tłum. P. Parler, Kraków 1989, s. 63, 62 (rozdz. IV: *Fałszywa mistyka (mistycyzm)*).

Wieszcz, czyli mędrzec, znawca tajników rzeczywistości, niekiedy nawet – odkrywca losu i tajemnic przyszłości, to termin w oświeceniu stosunkowo popularny; był stosowany w sensie uroczystym, jako tytuł honorowy poety, ale nie uniknął też zastosowań konwencjonalnych i pospolitych. Romantycy wiedzieli, że antyk fascynował się wróżbiarstwem, znali ezoteryczną poezję starożytności, ówczesną estetykę wieszczą i antyczne postaci jasnowiedzów. Interesowali się postaciami tytanów obdarzonych duchem wieszczym, ale tradycje starożytnej poezji wróżebnej pełniły rolę raczej uboczną i konwencjonalną. Chociaż w omawianej dziedzinie poezji romantycznej z zasady uobecniała się perspektywa eschatologiczna czy finalna, przewidywanie przyszłości nie należało do jej istoty. Romantyczny profetyzm operuje całościową wizją kosmosu, czasu i stawania się bytu ku ostatecznemu wypełnieniu, zatem przyszłość pozostawała ogniwem totalności temporalnej i nabierała sensu jedynie w całym łańcuchu *excesus – procesus – finis*.

Zarówno ożywiona religijność, jak i pęd do syntezy kierowały romantyków ku wzorcom biblijnego profetyzmu i ku założeniom teologii dziejów. Biblia przeciwstawiała prorokowanie na równi wróżbiarstwu i magii, a także pysznej wiedzy mędrców świeckich (por. Iz 44, 25). Formowała wizerunek proroka jako „widzącego”, „męża Bożego”, głosiciela objawienia Pańskiego. „Proroka charakteryzuje jedyne w swoim rodzaju doświadczenie powołania – on jest wysłannikiem Boga, prawie zawsze religijnym rewolucjonistą, który (wobec jedności między tym, co religijne, a tym, co społeczne) często występuje także z krytyką społeczną w imię Boga, głosi orędzie, które jest wyzwaniem, a nie tylko nauką jasną i przekonującą w swojej wewnętrznej treści”²¹. Do głównych tematów nauczania prorockiego należą utwierdzanie zbiorowości w wierze w Boga jedyne (monoteizm); przymierze między Jahwe a narodem wybranym; Bóg jako źródło prawa etycznego i jako punkt odniesienia życia narodu; wreszcie obietnica mesjańska, będąca najbardziej charakterystyczną treścią profetyzmu izraelskiego.

Jej początki sięgają czasów Dawida. W epoce monarchii Mesjasz zapowiadany był jako król, potomek Dawida. Po upadku dynastii judzkiej i w okresie niewoli obraz Mesjasza otrzymuje rysy kapłana bliskiego Jahwe. W klimacie niewoli, udręk i prześladowań oczekuje się, że Bóg wzbudzi na wzór Mojżesza (Pwt 18, 9-22), proroka nowego wyjścia i nowego przymierza. Mesjasz – Prorok jako wierny sługa Jahwe, obdarzony Jego duchem (Iz 42,1) przyjmuje cierpienia i męczeństwo za grzechy wielu, pojedna ich z Bogiem i uzyska chwałę dla siebie i dla nich (Iz 53, 1-12). Wszystkie trzy typy Mesjasza nie wykluczają się wzajemnie, lecz uzupełniają i znajdują swoją realizację w osobie Chrystusa – Króla, Kapłana i Proroka²².

Materia biblijna, postrzegana przez romantyków z prawdziwym talentem teologicznym i historiograficznym, zainspirowała dziesiątki wizerunków proroków jako ludzi cnót heroicznych i ducha męczeńskiego, jako przewodników duchowych czy mistagogów, jako przywódców narodowych i budzicieli sumienia społecznego. Łatwo było przy

²¹ K. Rahner, H. Vorgrimler, *dz. cyt.*, kol. 362-363.

²² H. Witczyk, *Prorocy*, hasło w: *Słownik teologiczny*, red. ks. A. Zuberbier, t. 2, Katowice 1989, s. 153-157.

tym o historyczne transpozycje i aktualizacje; nie wykluczano łączenia ról proroka, poety, filozofa, wodza. Panowała tendencja do hierarchicznej bądź gradacyjnej wykładni stosunku między prorocstwem a poezją; piękno poezji, ekspresję „ja”, poznanie poetyckie upodrzędziano wobec profetycznego wydoskonalenia przymiotów i celów wypowiedzi, a niekiedy wręcz przeciwstawiano „fałszywej poezji” rewelację, pozornemu poznaniu rzeczywistą mądrość, ziemskim urokom poezji umysłowe i wieczne piękno. Profetyzm nie był atrybutem geniuszu poetyckiego, lecz – przeciwnie – darem wyższym i wyróżniającym, a w profetycznym etosie twórcy komponenty religijne, mądrościowe i etyczne górowały nad typowymi talentami artysty słowa. Profetyzm zbliżał się do inwersji fikcji i rzeczywistości, chętnie stawiał poezji pozaestetyczne zadania życiowe i uosabiał w postaci herosów, nonkonformistów, reformatorów, wodzów, przede wszystkim zaś cierpiących sług Boga wielkie zagadnienia świata współczesnego.

9.

Universum romantycznych profetów odznaczało się ontycznym pluralizmem – człowiek, natura, historia, świat nadprzyrodzony zachowały bytową autonomię – ale wykazywało wspólny dynamizm zbawczy. W każdej płaszczyźnie rzeczywistości spełniała się metafizyczna zasada dynamicznej jedności wszechrzeczy, na wszystkie fragmenty rzeczywistości rozkładał się sens Całości. Jaźń drążyła własną głębię i odkrywała – przepaść przywołuje przepaść – swe rzeczywiste związki z Bytem. Człowiek słuchał wezwania, aby powstał i dążył do domu swego bycia, aby sięgał po należną mu skalę istnienia i wybierał dawną drogę, którą kroczyli szlachetni. Mickiewicz – o twórcy *Dziadów* mówię tu przede wszystkim – patrzył okiem sprawiedliwego na cały znój egzystencji wyobcowanej, na cały ból ludzkich buntów i wzniosły, mimo wszystko, tragizm wielkich zaślepień, ale sięgał po godność proroczą, ponieważ pojmował jasno, że granice mentalne i społeczne, jakimi człowiek obwarował swój byt aktualny, są wypaczeniem Natury (rzeczywistych stanów i stosunków panujących w „królestwie Adama”) oraz parodią Boskiego projektu Wolności.

Aktualizując dawne i nowe wizje Całości, reinterpretując dla współczesnego człowieka fabuły inicjacyjne, profetyzm przedkładał wielką anamnezę, a nie jakąś szczególną teorię antropologiczną czy jeszcze jedną metafizykę; oferował wieczną opowieść, a nie doktrynę; wprowadzał na drogę metanoi, a nie świadczył momentalne oświecenie. Do konkretnego odbiorcy dziewiętnastowiecznego profeta adresował przypomnienie wiecznego porządku rzeczy i rudymenarnego ładu istnienia ludzkiego, apelując poprzez parabolę Całości wprost do podstaw woli etycznej, do źródeł egzystencjalnego samorozumienia jednostki, do mglistych wspomnień o powołaniu i godności każdej osoby. Dzieło profetyczne zmieniał oblicze literatury nie przez nasilenie cech romantycznego symbolizmu, fragmentaryzmu, podmiotowości autorskiej, lecz przez drapieżne zespajanie różnych porządków istniejącej komunikacji symbolicznej; stawało się ono tyleż syntezą symboliczno-artystyczną, jak gdyby nową Boską Komedią, misteryjną sceną czy jakąkolwiek formą rewelacji porządku świata, co swoistym apokryfem współczesnym i komentowaną kroniką wypadków dziewiętnastowiecznych. Stosowała ta literatura

standardowe środki estetyczne i formy podawcze (improwizacja, parabola, modlitwa, figura, misteryjność, stylizacja biblijna, hagiograficzna czy martyrologiczna), lecz Mickiewiczowska praktyka wielkiej formy i nieskończenie elastycznego toku poetyckiego miała swe źródło w dojrzałości geniuszu twórczego poety i w synkretycznym dynamizmie dzieła profetycznego.

Chociaż możliwe są tu wieloznaczności i rozmaite formy pośrednie, należy zasadniczo ufać w możliwość odróżnienia mistycyzmu od profetyzmu, który znalazł najpełniejszą realizację w arcydramacie drezdeńskim. Profetyzm to literatura religijnych waloryzacji Bytu transcendentnego, mistycyzm zaś jawi się jako sakralizacja jaźni i ucieleśnienie przybierającej coraz bardziej wyobcowane formy religijne procesu transgresji, wychodzenia przez człowieka poza to, czym jest, w poszukiwaniu tego, czym być może. Profetyzm jest próbą interpretacji powołania i przeznaczenia człowieka w ramach sakralnej wizji świata, rewindykacją spójnego obrazu świata ze względu na wszechobecność duchowego wymiaru rzeczywistości, mistycyzm zaś odzyskuje wszechcałość poprzez samopoznanie człowieka w toku akcji transgresyjno-kreacyjnej. Poeta profetyczny pozostaje sługą – pośrednikiem i hermeneutą – Słowa objawionego, mistycysta wchodzi w rolę twórcy takiego słowa. Świat przedstawiony dzieła profetycznego odznacza się znacznie wyższą autonomią wobec podmiotu twórczego niż świat przedstawiony w dziele reprezentującym mistycyzm. To pierwsze zbliża się raczej do apokryfu, to drugie – do traktatu filozoficzno-spekulatywnego. Profetyzm, którego istota zasadza się na głoszeniu i odsyłaniu duchowego wymiaru rzeczywistości obiektywnej, zawiera też poezję kultu i poezję mistyczną, mistycyzm zaś zrywa z właściwymi im odmianami religijności. W szczególności – z mistyką.



Tworzenie bogactwa a więź narodowa w świetle literatury i filozofii doby romantyzmu

Trudno, wydawałoby się, o mniej fortunne zestawienie. Według obiegowych wyobrażeń te trzy rzeczy – aktywność gospodarcza, więź narodowa oraz kultura intelektualna i artystyczna romantyzmu – mają się do siebie mniej więcej tak jak owa trójka zwierząt pociągowych w bajce Kryłowa o szczupaku, raku i łabędziu. Jakże bowiem inaczej myśleć o romantyzmie niżli jako o czasach wzgardy, a w najlepszym razie ostentacyjnego lekceważenia dla wszystkiego, co materialne, cielesne, praktyczne, użyteczne. Czyż nie był romantyzm synonimem nieuprawnionych roszczeń jednostki, niezobowiązującego dla ludzi rozsądnych maksymalizmu moralnego, zawodnych rachub politycznych, utopizmu socjalnego, metafizycznego ekstremizmu? „Mierz siły na zamiary”, „nazywam się milijon”, „Polska Winkelriedem (bądź mesjaszem) narodów”, „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”; do tych i podobnych proklamacji wieszczów można by dodać pełne niesmaku słowa Bronisława Trentowskiego (*Panteon wiedzy ludzkiej*) o zabiegach materialnych i finansowych jako „najpodlejszych” sprawach „tego świata”, można by dołączyć zewsząd dochodzące profecje Królestwa Bożego na ziemi czy wędrujące przez polityczne programy jak i najpoważniejszą historiografię apologię pierwotnego słowiańskiego gminowładztwa – a wtedy sprzeczność między romantyzmem a zdrowym rozsądkiem i realizmem życiowym wyda się całkowicie dowiedziona.

Aliści nie wyważamy otwartych drzwi. Stereotyp romantyzmu oderwanego od życia – wraz z symetrycznym doń stereotypem romantyzmu bez reszty pogrążonego w służbie narodowi – cieszy się bezpiecznym bytem już chyba tylko w najdalszych prowincjach licealnej edukacji oraz w tym dziale usługowego piśmiennictwa, który chciałoby się nazwać publicystyką pańszczyźnianą. Historycy literatury, filozofii, idei społecznych czy politycznych wspólnie rezultatami swych badań dowodzą, że kultura romantyzmu nie

powstaje ani na antypodach realnego życia – jako „bunt kwiatu przeciw swym korzeniom”, *étalage du moi*, *Herabsetzung zum blossen Schein* – ani na marginesach procesu kulturowego nowożytności. Romantyzm graniczy i współlistnieje z oświeceniem i pozytywizmem; a jakkolwiek jest wyraźnie odmienny od obydwu, na ogół nawet sprzeczny z nimi, to jednak swymi polemikami i poszukiwaniami przyczynia się zarówno do prolongowania aktualności oświecenia, jak też do katalizowania idei pozytywistycznych.

Ramy chronologiczne romantyzmu (w Polsce są to lata 1822-1863) wyodrębniają okres o kulturze wyraźnie niejednorodnej. Kilkoma torami przebiega rozwój literatury: obok prądu dominującego znajdziemy odnowiony klasycyzm, sentymentalizm (również wywodzący się z minionej epoki) oraz realizm, kierunek o coraz dojrzalszej estetyce i wizji świata stopniowo zbliżającej się do wysokich standardów kultury intelektualnej. Nie we wszystkich dziedzinach sztuki romantyzm zdobywa supremację. Rzeźba trwa na ogół przy formie klasycystycznej; romantyczny sposób kształtowania bryły pojawia się sporadycznie (głównie we Francji). Czy istnieje romantyczna metoda operowania formą architektoniczną – na przykład na gruncie neogotyku czy egzotyizmu – to kwestia sporna, której nie należy rozstrzygać za specjalistów. Zestawienie Turnera, Delacroix i Michałowskiego oraz Chopina z Schumannem i Lisztem ukaże różnice w romantycznej wrażliwości malarskiej i muzycznej, sięgające dalej niż zwykła odmienność wybitnych indywidualności twórczych. Podobnie z filozofią. Tendencje postoświeceniowe splatają się tu ściśle z prepozytywizmem, podczas gdy orientacje romantyczne może dzielić przepaść nie do przebycia (*vide* synteza metafizyczna i filozofia wiary); obcy romantyzmowi heglizm znajduje romantyczne kontynuacje (Cieszkowski), a w myśleniu romantycznego metafizyka mogą pojawić się jaskrawo oświeceniowe elementy (Trentowski). Podstawowy dylemat świata porewolucyjnego – zachowywać albo przeobrażać, tradycja albo postęp, siła prawa albo prawo siły – rodzi po obu stronach rozliczne formuły ideologiczne, a wywołane tym podziały organizacyjne w łonie obozów politycznych stają się źródłem dalszych zróżnicowań ideologii. Próbowano ufilozoficzenia nauki, niekiedy aż kuriozalnym, towarzyszy już myśl rewidowania wszystkich dyscyplin wiedzy w duchu naukowego scjentyzmu.

Romantyzm ma oczywiście specyficznie własną sferę problemową – stanowi ją splot spraw egzystencjalnych, metafizycznych, estetycznych i religijnych – ale od pozostałych propozycji światopoglądowych różni się nie tyle ową specyfiką zainteresowań, ile metodą rozwiązywania wszelkich ważnych dla siebie problemów. W istocie romantyzm zdolny jest afirmować każdy problem – teoretyczny czy praktyczny, odkryty przez siebie bądź podniesiony przez innych – w poszukiwaniu najpełniejszej koncepcji samorozumienia i aktywności człowieka. Wokół człowieka, to jest jaźni, osobowości w znaczeniu filozoficznym, duchowości w religijnym rozumieniu, konstruowali romantycy za pomocą środków z różnych dziedzin poznania – i spomiędzy owych dziedzin, sztuki, filozofii, religii, nauki – taką wizję uniwersum, która miała się wywodzić ze wszelkich źródeł wiedzy, objąć wszystkie aspekty bytu i uwzględnić wszelkie sposoby symbolicznej reprezentacji rzeczywistości. W obliczu takiej wizji wyobrażenia nakazuje respekt, a rozum skłania do sceptycyzmu.

Oto więc przejawy idealistycznych uprzedzeń lub też arystokratycznego dyzgustu wobec rzekomo najpodlejszych spraw tego świata, wobec skrzętności gospodarskiej, racjonalności ekonomicznej, społecznego wymiaru dóbr materialnych, nie wynikają z samej istoty romantyzmu. Raczej przeciwnie. Nastawienie na całościową wizję rzeczywistości, wyjątkowa otwartość estetyczna i wszechstronność języka artystycznego tej literatury, dążność do zespolenia perspektyw teoretycznej i praktycznej, kontemplacyjnej z aktywistyczną, próba ujednolicenia myślenia o poezji i świecie realnym oraz nadania wysokiej rangi pozaliterackiej aktywności pisarza – nie były to z pewnością bariery uniemożliwiające kontakt fikcji poetyckiej z materialno-ekonomiczną treścią życia zbiorowego. Jeszcze i to: literatura romantyzmu była w lwiej części dyskusją o sprawach narodowych, a przecież pomyślność ojczystej wspólnoty, w tym i szanse wybicia się na niepodległość, nie są bez związku ze sferą ekonomiczną. Fakty biograficzne przemawiają za tym, że pisarze doby romantycznej związek ów dostrzegali częściej niż rozpatrywali go w swych dziełach. Wychowały ich wszak oświeceniowe uniwersytety, przyciągały naukowe instytucje oświecenia, jak na przykład Towarzystwo Przyjaciół Nauk, gdzie ekonomia bynajmniej nie czuła się intruzem. Na uniwersytecie w Warszawie, od samego zaistnienia uczelni, wykładali kolejno Dominik Krysiński (krótko w roku akademickim 1817/1818, by następnie zaangażować się w prace sejmowe) oraz jeden z największych ekonomistów polskich Fryderyk Skarbek (do roku 1830). Zagorzały industrialista Wawrzyniec Surowiecki występował na forum TPN, nie brakowało wątków ekonomicznych w publicystyce prasowej, zwłaszcza że pełna rozmachu polityka gospodarcza ks. Druckiego-Lubeckiego budziła żywe kontrowersje²³. Właściwie każda wybitna postać oświecenia poststanisławowskiego zajmowała stanowisko w kwestiach ekonomii, nie wyłączając filozofa, matematyka i astronoma Jana Śniadeckiego oraz najwybitniejszego krytyka, estetyka i wykładowcy literatury Kazimierza Brodzińskiego. *Notabene*, liderzy przedpowstaniowej krytyki romantycznej, Maurycy Mochnacki i Jan Ludwik Żukowski, także wdawali się w sprawy należące do piśmiennictwa ekonomicznego.

Aby nie zabrnąć w las szczegółów, przypomnijmy tylko odpowiednie elementy życiorysu inicjatora romantyzmu polskiego. Już w szkole nowogródzkiej zetknie się Mickiewicz z elementami wiedzy o prawie narodów i ekonomii, udzielanej według podręcznika Hieronima Stroynowskiego *Nauka prawa przyrodzonego politycznego, ekonomiki politycznej i prawa narodów* (Wilno 1805, wyd. 3). Na Uniwersytecie Wileńskim, gdzie wśród studiującej młodzieży z prowincji litewsko-ruskich rodził się polski romantyzm, „prawo przyrodzone polityczne i narodów” wraz z logiką wykladał na Wydziale Nauk Moralnych i Politycznych Szymon Malewski, odwołujący się także do Stroynowskiego

²³ Autorem najogólniejszego (przy tym jednak, niestety, w znacznym stopniu anachronicznego) ujęcia historycznego doktryn ekonomicznych w Polsce przedlistopadowej i międzypowstaniowej jest Janusz Górski, zob. tenże, *Nauki ekonomiczne*, w: *Historia nauki polskiej*, t. 3: 1795-1862, red. J. Michalski, Wrocław 1977, s. 784-795. Zob. też klasyczną pracę Stanisława Smolki *Polityka Lubeckiego przed powstaniem listopadowym*, wstępem poprzedził R. Kołodziejczyk, t. 1, Warszawa 1983. Jak wiadomo, z nieprzejednaną krytyką polityki ministra skarbu występował m.in. Maurycy Mochnacki, zob. tenże, *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, oprac. i przedmową poprzedził S. Kieniewicz, t. 1, Warszawa 1984, s. 206-210, 333-337.

oraz do Godfryda Achenwalla, twórcy nauki statystyki. Słuchacz nie mógł stąd wynieść najnowszej wiedzy ekonomicznej, ale Mickiewicz był też studentem Lelewela, a na wykładach literatury angielskiej, jeśli na nie uczęszczał, zaznajomił się z *Teorią uczuć moralnych* Adama Smitha i *Esejem o historii społeczeństwa obywatelskiego* Adama Fergusona²⁴. W związku ze swoimi powinnościami nauczycielskimi w kowieńskiej szkole powiatowej sięgnie poeta w roku 1819 – tym samym, w którym powstają pierwsze jego ballady – po *Naukę ekonomii politycznej* Smitha (Wilno 1811) i prace ekonomiczne Jean-Baptiste Day'a. Nazwisko Sismondiego także nie było mu obce. Dodajmy jeszcze, że zdobyte na Uniwersytecie Wileńskim wykształcenie prawnicze umożliwiło Juliuszowi Słowackiemu objęcie posady aplikanta w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu w centrum administracyjnym Królestwa Polskiego, a Zygmunt Krasiński, zanim w dramatycznych okolicznościach opuścił uczelnię warszawską, studiował na jej Wydziale Prawnym. W świetle tych faktów głębszego znaczenia nabierają fragmenty II części *Dziadów*, odczytywane zazwyczaj jako wyraz protestu przeciw krzywdzie chłopskiej, protestu motywowanego związkami Mickiewicza z oświeceniowym humanitaryzmem; widzimy również, że nie wokół katedry poezji i wymowy czy estetyki literatury grawitowały pasje poznawcze twórców *Nie-Boskiej Komedii* i *Fantazego*, lecz wokół prawa łączonego w owych czasach z filozofią społeczną i ekonomią polityczną.

Skoro zaś teoria ekonomiczna pozostaje tak często w ścisłym związku z myślą społeczną (lub też ideologią socjalną), z problematyką prawa także w filozoficznym wymiarze prawa natury, a także, jak na przykład u samego Adama Smitha, z refleksją moralno-antropologiczną – to poetyckie przedstawienia holistycznie zorientowanych romantyków tym bardziej nie podlegają zasadzie tematycznego i semantycznego wykluczenia tego, co do sfery ekonomicznej należy w sensie najściślejszym.

Pierwszy z brzegu przykład – wspomniane już *Dziady* wileńskie. Zrozumienie tego poematu dramatyczno-obrzędowego nie jest możliwe bez uświadomienia sobie Mickiewiczowskich założeń twórczych. Poezja stanowi kreację światopoglądową, a mianowicie próbę stworzenia spójnej wizji rzeczywistości, przeciwstawionej oświeceniowej koncepcji ładu fizyczno-moralnego. Poeta romantyczny, z natury rzeczy obdarzony zdolnością poznania ponadracjonalnego, ma także w przypadku autora *Dziadów* kompetencje ówczesnego filologa klasycznego – hermeneutyczne i religioznawcze. Stąd radykalne przeobrażenie ludowego obrzędu w duchu archaizmu, mityzmu, synkretyzmu religijnego i uniwersalizmu. Mickiewiczowska ludowość łączy aspekty rewitalizacyjne – jako że poeta dąży do detronizacji zużytej kultury oświeceniowej – uniwersalistyczne i partykularystyczne. Te ostatnie w tym sensie, że ludowość staje się pierwszym w polskim romantyzmie ucieleśnieniem idei poezji narodowej nie bez wyraźnej inspiracji ze strony Herdera i Rousseau, myślicieli idealizujących lud i jego kulturę. Zatem mimo że nasze spojrzenie pada przede wszystkim na Widmo złego pana, o całym ukazanym kontekście nie można zapominać ani przez chwilę.

²⁴ M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, Warszawa 1957, s. 95, 105.

Zły pan nie ma wstępu do obrzędowej kaplicy; sakralna organizacja rzeczywistości wzbrania mu wejścia tam, gdzie toczy się ryt cyklicznej odnowy bytu, wyrażnie związany z kosmogonicznym mitem demiurgicznym, gdzie więc nie ma miejsca dla istot uobecniających chaos-zło. Upiór pana nie może też zaznać pomocy ze strony gromady; uniemożliwia to demoniczne ptactwo, oskarżające głosami Kruka i Sowy, które jawi się narzędziem kosmicznej sprawiedliwości, zwanej w tekście poematu „bożymi wyrokami”.

Młodzieńcze *Dziady* na dłużej zatrzymują naszą uwagę ze względu na swe programowe i projektodawcze znaczenie dla romantyzmu polskiego, które omawiany fragment w pełni potwierdza. Mickiewicz stapia w poetyckiej wizji wyobrażenia i wartości znamienne dla społeczeństwa stanowego z ideami społeczno-moralnymi dziedziczonymi przez romantyków po oświeceniu lub za pośrednictwem oświecenia. Zaświatowy sąd nad dziedzicem toczy się w realiach wsi pańszczyźnianej, dominuje ludowy punkt widzenia, a miłosierdzie, kamień węgielny biblijnej i chrześcijańskiej etyki społecznej, właśnie z tego punktu widzenia jest afirmowane jako podstawa relacji między stanami i jednocześnie jako jeden z aksjologicznych filarów porządku świata. Tak więc grzech wołający o pomstę do nieba staje się zarazem występkiem przeciw naturze i przeciw humanitarystycznie pojmowanemu człowieczeństwu: „Sprawiedliwe zrządzenie boże! Bo kto nie był ni razu człowiekiem, / Temu człowiek nic nie pomoże”²⁵. Przeciw bezdusznemu, chciwemu i okrutnemu panu przemawiają jednym głosem zarówno nakazy ewangeliczne, prawo zwyczajowe i patriarchalne powinności dziedzica, jak też nowożytnie idee społeczne wyrastające z wizji człowieka jako istoty kruchej, zmuszonej szukać środków do samozachowania, oraz czyniące niedostatek „krytycznym problemem” życia zbiorowego²⁶.

Bogactwo i ubóstwo, dobrobyt i niedostatek są w analizowanym utworze wykładnikiem pozycji społecznej, a nie efektem, celem czy środkiem ekonomicznej inicjatywy lub gry interesów. I tak jest najczęściej w polskiej literaturze dobrego romantyzmu. Cechą znamiennej dla tej literatury stanowi również sytuowanie tematyki społecznej i ekonomicznej, jeśli ta ostatnia w ogóle dochodzi do głosu, przede wszystkim na tle wsi; miasto czyni się na ogół terenem obserwacji obyczajowej, snuje się bowiem ciągle stereotyp stolicy karnawałowej, Warszawy czy choćby Lwowa z arcydowcipnych *Nieszczęść najszczęśliwszego męża* Aleksandra Fredry (1832), a główne odstępstwa od tej reguły dotyczą ośrodków kontraktowych jak Berdyczów czy Odessa. Postać bankiera będzie obecna w polskiej prozie od samych początków powieści obyczajowo-społecznej, na przykład w *Panu Staroście* Fryderyka Skarbka (1826), ale moralny i estetyczny dystans wobec tej postaci właściwie nigdy nie zostanie przezwyciężony w omawianym okresie, a hipoteka, renta, dożywocie będą synonimami degradacji moralnej czy deprawacji obyczajowej, chociaż nie zawsze tak jaskrawej jak w *Dożywociu* Fredry (1835), a zwłaszcza w *Salom*

²⁵ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. II, w: tenże, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 27.

²⁶ Por. A. Bloom, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, słowo wstępne S. Bellow, tłum. T. Bieroń, Poznań 1997, s. 192-193.

nie i ulicy Józefa Dzierzkowskiego (1847). Czy weźmiemy pod uwagę portret zanego rzemieślnika, znajdującego szczęście w stabilnej pomірności (tak bywa u Józefa Korzeniowskiego), czy bardziej drapieżny portret plebejusza (jak w II serii *Latarni czarnoksiężskiej* Józefa Ignacego Kraszewskiego), miasto pozostaje z reguły widownią kontrastów moralno-obyczajowych, a nie terenem konfliktów społecznych. Nie będzie chyba przesady w uogólnieniu, że najbardziej zbuntowanym społecznie mieszkańcem miasta był romantyczny artysta, na przykład ten z kręgu Cyganerii Warszawskiej. Zatem wieś wciąż pozostaje tym miejscem, gdzie bogactwo i ubóstwo, zbytek i nędza uwidaczniają miejsce w hierarchii społecznej i sprzeczność interesów, a połączone z atrybutami panowania i aktami przemocy (w II części *Dziadów* jest to przemoc zbrodnicza), ukazuje rozpad więzi społecznej, pośrednio także stan krytyczny narodowej solidarności.

Patriarchalny model stosunków między ziemianinem a poddanym powraca niejednokrotnie w omawianym okresie na karty literatury.

Od niepamiętnych czasów ustalił się między włościanami a panami polskimi pewien rodzaj patriarchalnych stosunków, opartych na bezwarunkowej uległości z jednej, a rodzicielskiej nieograniczonej władzy z drugiej strony, które miały za sobą powagę tradycji i wpływ kojący czasu, co z wolna ślady niechęci pozacierał. Lecz ten stosunek utrzymywał się tylko w tych wioskach, które od wielu lat w jednej zostawały familii; słabnął w zasadach swoich tam, gdzie drogą kupna nowa szlachecka rodzina rządu dziedzica obejmowała; nikł zupełnie i zamieniał się w obopólną niechęć, gdy wioska przechodziła w ręce dzierżaw lub zastawnika nie znanego włościanom, a bardziej jeszcze, gdy ją nie-szlachcic lub cudzoziemiec posiadał²⁷.

Beznamiętnie, oczyma wykreowanego narratora cudzoziemca, patrzył w cytowanych *Pamiętnikach Seglasy* (1845) na te kwestie Skarbek, który, jak mieliśmy już okazję zauważyć, zasilał swym piórem także literaturę piękną i zajął niepoślednie miejsce w dziejach polskiej powieści. To zrozumiałe, że obraz wiejskiej idylli stanowej był bliski zachowawcom neosarmackim; nawet jeśli tracili oni wiarę w pańszczyznę jako wieczny rzeczy porządek, bronili twierdzy przeszłości z tym większym powodzeniem, głębszym cieniem kładły się na współczesność spekulacje i bankructwa, prymitywne parweniuszostwo i utracjuszowskie nowobogactwo. Literatura zorientowana na idee demokratyczne i niepodległościowe (jak choćby *Zakłęty dwór* Walerego Łozińskiego, 1860), a niekiedy zdolna już do formułowania projektów propozytywistycznych (wątek Piotra Poraja w *Alkhadar* Edmunda Chojeckiego, 1854) ukazuje wielopiętrowy system podległości osobistej i ekonomicznych obciążeń chłopstwa ze strony rządcy, czasem dzierżawcy, samego dziedzica, wreszcie urzędnika administracji zaborczej, przy czym jednak skromny ziemianin zwykł różnić się korzystnie choćby od owej – jak czytamy u Łozińskiego – „tak zwanej arystokracji galicyjskiej, która powstała u Żydów-przechrztów, ekono-

²⁷ F. Skarbek, *Pamiętniki Seglasy*, oprac. i posłowiem opatrzył K. Bartoszyński, Warszawa 1959, s. 85.

mów-złodziejów, spekulantów niesumiennych i wszelkiego innego rodzaju tałatajstwa moralnego”²⁸.

Otóż właśnie: oprócz antagonizmu między ziemianinem a chłopem – antagonizmu bynajmniej nie teoretycznego, wybuchającego już to rzezią humańską (1768), już też rabacją galicyjską (1846) – istnieją na wsi konflikty wewnętrzne. Jedne i drugie jasno postrzega Józef Ignacy Kraszewski, od roku 1838 gospodarz wołyński, od 1853 mieszkaniec Żytomierza, łączący obowiązki rolnicze z aktywnością obywatelską i obliczonymi na pożytek narodowi pracami literackimi o tematyce współczesnej, dopóki za sprawą memoriału w sprawie uwłaszczenia chłopów (1858) nie narazi swej osoby na nieprzyjemności, a twórczości na szykany, w wyniku których przeniósł się do Warszawy, by redagować zakupioną przez Leopolda Kronenberga, propagującą przemiany kapitalistyczne „Gazetę Codzienną”. Wiążąc swój los ze środowiskiem szlachty wołyńskiej, nie zamierzał pisarz drażnić jej dla zasady artystycznej; mówił od początku, co mu dyktowały dar obserwacji, zdrowy rozsądek i poczucie sprawiedliwości. W podrózpisarskich *Wspomnieniach Wołynia, Polesia i Litwy* (1840) wytykał dawne i obecne nadużycia pańszczyźniane, nie na próżno przywołując wspomnienie krwawych buntów chłopskich²⁹. Na efekcie literackiej hiperboli, lecz także na regułach socjologicznego uogólnienia oparty jest obraz niedoli chłopskiej w *Historii Sawki* (pierwotruk: *Latarnia czarnoksiężska*, seria I, t. 2, rozdz. 4, Warszawa 1843):

[...] Naprzód zmienił się dawny ekonom, który jakkolwiek ciężki, dawał się przecie ublażać włóczębnym, kwaterką, czarnymi oczyma dziewcząt i pokłonami panów gospodarzy. Hrabia, właściciel wioski, wyjechał nagle, zostawując rządy chciwemu pełnomocnikowi, który zaraz pozmieniał podręcznych i nowy, uciążliwszy jeszcze niż kiedy, porządek wprowadził. Nie dość, że nie było karbów, tabeli i pańszczyzny, nie dość, że dni kobiece nie liczyły się za nic, że prądki w dzień szły do rządcy na folwark, nie dość, że trzeba było wychodzić z chaty gdy szarało na dzień, czekając nieraz świtu w polu; ale jeszcze potworzono daniny i osypy nowe, którymi przemysłny plenipotent zwiększał swoje dochody. [...]

Nowy ekonom, jak zwykle nowi, począł od chłost niemiłosiernych, od zaszczepienia grozy i wpojenia posłuszeństwa. Było i czy nie było za co, on bił i bił od rana do wieczora. A gdy który do rządcy poszedł i poskarżył się, to rządcą poprawił jeszcze po ekonomie. Pan był daleko, Pan Bóg wysoko, jak mówi proste przysłowie, a rosa oczy wyjadała³⁰.

Po takich obrazach powszedniego sadyzmu, miewającego i śmiertelne skutki, po scenach przymierania głodem na „wesołym i urodzajnym Wołyniu” pozostaje już tylko przypomnieć, że kartkujemy tu powieść współczesną, a więc poddawaną przez czytelników sprawdzianowi wiarygodności. Choć nie wystrzega się perswazji, efektu emocjonalnego, morału zawsze przy tym powołuje się na wspólną z odbiorcą wiedzę o rzeczywistości.

²⁸ W. Łoziński, *Zaklęty dwór. Powieść współczesna*, Kraków 1987, s. 131. O arystokracji galicyjskiej mawiał też z przekąsem Józef Ignacy Kraszewski – nie pierwszy i nie ostatni.

²⁹ Zob. J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, przygotował do druku i wstępem poprzedził S. Burkot, Warszawa 1985, s. 141-143.

³⁰ J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksiężska. Obrazy naszych czasów. Seria pierwsza*, Kraków 1964, s. 167-168.

Tak się dzieje również w przypadku *Ulany*, fabuły na pozór wywiedzionej z melodramatycznych schematów, a w istocie opartej na faktach ze wsi polskiej. W utworze noszącym tę samą datę roczną co *Latarnia czarnoksiężska* opowiada Kraszewski dzieje desperackiej miłości chłopki do młodego dziedzica oraz równie desperackiej i również zakończonej samobójstwem zemsty, dokonanej przez męża Ulany, dostatniego poleskiego gospodarza. Pisarz dotyka najsutelniejszej sfery chłopskiego uzależnienia. Nieprzeciętna wrażliwość, pobudzona jeszcze i nieszczęśliwie ukierunkowana przez kontakt z kulturą dworu szlacheckiego, potrzeby serca, niezaspokojone w małżeństwie z o wiele starszym, przeciętnym włościaninem, czynią urodziwą kobietę bezbronną wobec erotycznej fanaberii pana, wynudzonego i rozczarowanego przejściowo wobec partnerek z własnej sfery. Co się tyczy zemsty podpalenia, jej motywacja pozostaje zagadkowa – i jest to zagadka budzącej lęk determinacji i siły chłopskiego nieposłuszeństwa. Kraszewski – dodajmy – odwołuje się także do patriarchalnej wizji wsi, ale stylizacja legendowo-pradziejowa (*Ładowa pieczara*, 1852) i wyraźnie utopijna (*Dziwadła*, 1853) wyklucza z góry myśl, że miałby to być wyraz ogólnej prawdy o aktualnych stosunkach na wsi; chodzi raczej o wskazanie moralnego uprąpomocnienia czy usprawiedliwienia szlacheckiej hegemonii.

Wizerunki szlachty są zróżnicowane. Trudno byłoby znaleźć obszerniejszą powieść Kraszewskiego z okresu wołyńskiego, w której by się z większą lub mniejszą siłą nie narzucał motyw wewnątrzstanowych podziałów i konfliktów. Pisarz nie staje po czyjejkolwiek stronie; nie ulega sile przyciągania koterii Henryka Rzewuskiego, ani też nie przyjmuje wyłącznie drobnoszlacheckiego punktu widzenia jak na przykład Józef Korzeniowski. W obu wołyńskich panoramach obyczajowo-społecznych, w *Latarni czarnoksiężskiej* oraz w *Interesach rodzinnych* (powieść z 1852 roku, dedykowana Korzeniowskiemu) znajdziemy równomierny rozkład światła i cienia. W *Dwu światach* (1856), gdzie podziały wewnątrzszlacheckie stanowią oś fabularną i gdzie pisarz na ponad trzydzieści lat przed *Lalką* Prusa ukazuje, ile szczęścia i zdolności ludzkich ginie pod „gruzami feudalizmu”, pod pręgierzem staje przede wszystkim arystokracja; ale w nieco wcześniejszym *Złotym jabłku* (1853) kupiec przedzierzgnięty w ziemianina, przy tym ludzki pan i racjonalny gospodarz, zostaje przeciwstawiony raczej słabo zniuansowanemu pod względem ciemnoty i demoralizacji ogółowi szlachty.

Krytycyzm pisarza wobec gospodarności i postawy społeczno-obywatelskiej, wobec moralności, umysłowości i świadomości narodowej szlachty, krytycyzm przechodzący w pasję, ale i łagodzony nadziejami czy złudzeniami, nie oznaczał przecież rozstania z Polską szlachecką. Kraszewski nie mógłby przecież, wspólnie z rosyjskim zaborcą, piłować gałęzi, na której siedział z majątkiem i statusem obywatelskim, a wraz z nim – gwałtownie topniejąca grupa polskich ziemian, obywateli Cesarstwa Rosyjskiego. Jak oblicza monografista problemu, zaledwie w ciągu dwudziestu lat po powstaniu listopadowym liczba polskiej szlachty na terenach ukraińskich skurczyła się z 410 do 70 tysięcy. Było to skutkiem gigantycznej operacji represyjno-administracyjnej, w której święciła triumfy i carska mania biurokratyczna, i bezprawie, i przemoc. Utrata statusu obywatelskiego oznaczała zaś konfiskatę dóbr ziemskich (co rzecz prosta nie dotyczyło licznej szlachty bezrolnej), utratę wolności osobistej, podobne chłopskim ciężary podatkowe i budzący groźbę obowiązków służby wojskowej, wyjęcie spod kompetencji sądów szlacheckich i utratę dostępu

do szkolnictwa, tzn. do podstaw kultury polskiej i możliwości awansu społecznego³¹. Sam Kraszewski stanął wobec problemów z wywodem szlachectwa w roku 1845; niemal pół wieku wcześniej na zajętych przez Rosję ziemiach litewskich miał takie same kłopoty Mikołaj Mickiewicz, ojciec Franciszka, Adama, Aleksandra i Jerzego.

Obraz zarysowany w przywołanej książce Daniela Beauvois *Polacy na Ukrainie 1831-1863* budzi przygnębienie. Niski poziom wykształcenia i aktywności kulturalnej szlachty; przemysł dopiero w powiatach, obejmujący przede wszystkim przetwarzanie płodów rolnych i obsługę rolnictwa (cukier, cegła, płótno, wyroby metalowe), hamowany przez niefachowość przedsiębiorców i machinacje finansowe; ciągle jeszcze wielki i siłą inercyjnego fizjokratyzmu budzący wielkie zaufanie kapitał w żyznej ziemi i pracy chłopskiej, ale wymiana towarowa w starych koleinach jarmarków i kontraktów; dobytek marnowany w zbytkownych wojażach, sybarytyzmie i hazardzie, przechodzący w ręce cierpliwych dobrobkiewiczów i pełnych rozmachu oszustów – oto przybliżona synteza treści owej książki i zbliżonej do niej w tonie literatury pięknej, tej mianowicie literatury, która nie przyczyniała się do utrwalania mitu wiecznego rajy na ustroniu historii i nie stawiała na poziomie potocznej mądrości, głoszącej, że jeszcze nigdy tak nie bywało, żeby jakoś nie było.

Szlachta polska w cesarstwie rosyjskim – pisze Beauvois – nie mogła być dłużej poręczycielką narodowych ideałów, jej dominacja należała do przeszłości, ponadto sprawowany przez nią ucisk gospodarczy coraz bardziej oddalał ją zarówno od Ukraińców, jak i od pozostałych Polaków. [...] Wypada podkreślić niespójność między czerpanymi z kultury zachodniej wzorcami kulturowymi i archaiczną polsko-ukraińską strukturą agrarną. Oskarżenia tej warstwy szlachty o kosmopolityzm są głęboko uzasadnione. Poza niewczesnymi wyrzutami H. Rzewuskiego trudno wśród magnatów zauważyć inne idee prócz oportunistu i całkowicie nieodpowiedzialnej dewizy *carpe diem*, wyznawanej przez średniomożnych ziemian. [...] W końcu ci spośród nich, którzy definitywnie opuścili ojczyznę – jak książę Józef Lubomirski, opowiadający bez zażenowania w swych pamiętnikach pisanych po francusku, ponieważ znał tylko ten język i rosyjski, o beczynności w trakcie podróży po Europie postępowali względnie konsekwentnie: w drodze między jednym uzdrowiskiem a drugim zapominali całkowicie o patriotycznych uczuciach; J. Lubomirski powracał do swych majątków w Dubnie i Równem tylko po to, by odebrać dywidendy. Ci zaś, którzy nie obnosili się po Karlsbadzie lub Marienbadzie, przydawali sobie majestatu we własnych powiatach, uganianą się za szlacheckimi zaszczytami³².

Krytyczni pisarze i publicyści widzieli to wszystko, i nawet więcej. Poza oczywistą niespójnością między przejmowanymi z Zachodu wzorcami kulturalnymi, i przede wszystkim standardami konsumpcji, a strukturą społeczno-ekonomiczną dostrzegali oni bowiem ścisły spłot pretensjonalnej cudzoziemczyzny, ostentacyjnego zbytku, sybaryckiego pasożytnictwa oraz życia bez zobowiązań publicznych i solidarności narodowej z takimi a nie innymi stosunkami społeczno-ekonomicznymi i politycznymi. Chłopsstwo pańszczyźniane jest przedmiotem posiadania wraz z ciałem, wolą i dobytkiem; na co

³¹ Zob. D. Beauvois, *Polacy na Ukrainie 1831-1863. Szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, tłum. E. i K. Rutkowsy, Paryż 1987, rozdz. II, *passim*.

³² *Tamże*, s. 196-197.

dzień nie ma właściwie granic jego eksploatacji, poza wycieńczeniem z wysiłku i głodu, zaś sporadyczne przypadki zbiorowego buntu nazbyt łatwo było łączyć z polityczną prowokacją lub narodowością manipulacją zaborcy, pomijając sprawy tak oczywiste, jak rachunek krzywd czy historyczną anachroniczność owego układu ustrojowego. Skądinąd zaborcy, nie tylko rosyjscy, akceptując strukturę społeczno-gospodarczą, w rzeczywistości realizowali poprzez nią cele państwowe: wynaradawianie zdeklasowanej szlachty i podsycanie obcości narodowościowej między panem a poddanym na Ukrainie dowodnie o tym świadczy, podobnie jak rabacja w zachodniej Galicji, przez Aleksandra hr. Fredrę nie bez racji interpretowana w *Uwagach nad stanem socjalnym w Galicji* jako próba sił austriackiej biurokracji z reprezentującą narodową tożsamość szlachtą³³. Idźmy jednak ku dalszym sprawom, malowanym przez krytyczną część literatury w ciemnych barwach.

Za naiwną wiarą w niewyczerpywalność kapitału ziemskiego idzie beczynność, posunięta do bezwolnego znoszenia oczywistych i rujnujących nadużyć rządcy (znów niezastąpiona *laterna magica* Kraszewskiego), za próżniactwem niemoralność i rozrzutność, a także fantastyczne wręcz wymieszanie prowincjonalnych uprzedzeń stanowych z pretensjami do światowości i potrzebami stymulowanymi przez orientację kosmopolityczną. Wobec ruiny majątkowej – chodzi zaś niekiedy o rozkład znacznych, budowanych przez pokolenia fortun – wiarę w wieczne trwanie kapitału zastępuje równie naiwna wiara w niewyczerpywalność kredytu. Ponieważ być bogatym i mieć długi oznacza mniej więcej to samo, bogaty utracjusz dotąd bez kłopotu znajduje kolejne źródła kredytu, aż dochodzi do momentu, gdy musi pożyczać na rujnujący procent lub pod zastaw oznaczający utratę kolejnych części mienia. Szczególnie niegodziwym sposobem ratowania już nie tyle nawet popadającego w ruinę majątku, ile poziomu konsumpcji statusu towarzyskiego, sposobem, o którym literatura krajowa mówi często i najwyższym oburzeniem, jest przyjmowane przez wielkopańskich bankrutów lokat drobnych ciułaczy, niższej i średniej szlachty, a następnie zubażanie lub nawet rujnowanie wierzycieli nieplaceniem odsetek i nieoddawaniem powierzonych kwot; to kolejny motyw wprowadzony przez Kraszewskiego w *Latarni czarnoksiężskiej*. Z równym potępieniem spotyka się bezwzględność w egzekwowaniu wierzytelności finansowych od tych, którzy nie z własnej winy, lecz z racji losowych, stali się czasowo niewypłacalni. Żadna forma wyzuwania z majątku mniejszej braci szlacheckiej nie jest obca prezesowi o mówiącym samo za siebie nazwisku Zagartowski z powieści Korzeniowskiego *Kollokacja* (1847), któremu *notabene* w dziele zaokrąglania majątku dzielnie pomagają sami wywłaszczani kollokatorzy, posiadacze części majątku Czaplice, skłócenie i nieświadomi podstawowych zasad ekonomii czy po prostu gospodarności. I tutaj, i we wcześniejszej swej komedii poważnej *Żydzi* (1843) Korzeniowski tworzy kontrast między ludźmi reprezentującymi ciemne strony „przemysłowego, handlowego wieku”, jak określił go Norwid, mając na uwadze nie tylko materialne aspekty, a Starzyckimi, Staroświeckimi, przeciwstawiającymi duchowi nowych czasów stare obyczaje i tradycyjne wartości. We wspomnianym dramacie

³³ Zob. A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 15, oprac. S. Pigoń, K. Czajkowska, Warszawa 1980, s. 93-107.

zawierzenie Opatrzności, pomocna ludziom życzliwość, godność i uczciwość to grunt, na którym w rodzinie komornikowstwa wyrasta młody idealista, odpowiadający postulatowi Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* (z tym wszakże zastrzeżeniem, że nie należy on do „rozumnych szaleń”), natomiast przedstawiciel nowej „arystokracji pieniądza”, syn rządcy, okazuje się nieużyty wobec szlachcica ekonoma, a nosiciel historycznego nazwiska to bankrut bez czci i wiary, pielęgnujący jeszcze tylko stanowe przesady, ale nie zasady, gotów więc do odzierania ze skromnego majątku rodziny, na którą spadła klęska losowa, a poza tym jest on nierzetelnym opiekunem majątku swej siostrzenicy.

W omawianej komedii Korzeniowski odwraca ksenofobiczny stereotyp: tytułowi „żydzi” to skażona złem „przemysłowego, handlowego wieku” część polskich elit majątku i urodzenia, arystokraci wyzbyci zalet, jakimi odznaczają się postaci Żydów z urodzenia – pełnego godności i kultury osobistej barona Izajewicza, syna konwertyty, oraz gotowego do życzliwej wdzięczności finansisty Arona Lewe, starozakonnego.

Jeśli Żyd ma milion – powiada ten ostatni – to jego każdy zna, każdy się ukloni, to do niego i książkę list napisze, i pan graf za rękę ściska, i jaśnie wielmożny pan powie: Kochany Aronie, ja ciebie szacuję! Jeśli Żyd nie ma pieniędzy, to on stoi za drzwiami, póki jego nie wypchną; biega cały dzień za złotówką po kolana w błocie; jego łają jak psa, jego biją jak psa, na niego plują jak na psa plują. I za to, że on kocha pieniądze, bo musi kochać, to jego nazywać żydem? A jak nazwać takiego, co ma honory, co ma urzędy, co ma ziemię, któremu nikt nie śmie słowa powiedzieć, na którego nikt nie śmie palca zakrzywić, a przecie on kocha pieniądze więcej jak brata i siostrę. Kiedy do mnie przychodzi bankrut i prosi pieniędzy, to ja nie mówię, że nie mam, a mówię, że nie dam i ja żyd; a jak się nazywa ten, co mówi: jak Boga kocham nie mam, a trzykroć oddaje Żydowi na piętnasty procent? Niech pan prezes sobie idzie; ja z panem prezesem nie chcę mieć żadnego interesu³⁴.

Żyd bywa w literaturze omawianego okresu wcieleniem negatywnych aspektów wieku przemysłowo-handlowego, ale w takim wizerunku zazwyczaj chodzi o konstrukt socjologiczno-moralny, a nie o stereotyp etniczno-religijny. Czasem Żyd staje się kozłem ofiarnym literatury społecznie zaangażowanej, oskarżającej go o winy własne i cudze; niekiedy jego wizerunek wynika z powielania konwencjonalnych przedstawień chciwca czy lichwiarza, wypracowanych przez literaturę dydaktyczną. Ze względu na cenzurę nie o wszystkim można było pisać wprost: o wymuszanych przez administrację zaborczą opłatach mających w istocie charakter kontrybucji czy o przepisach skazujących Żydów na działanie w warunkach kontrolowanej półlegalności lub o interesownie tolerowanej nielegalności³⁵. Nie każdy z pisarzy uważał w tych warunkach za możliwe wytykanie ziemianom, że niejednokrotnie czynią z arendarzy drogą przymusu narzędzia ekonomicznej eksploatacji włościan. Literatura zniewolona w niejednej kwestii zdaje się na domyślność czytelnika.

³⁴ J. Korzeniowski, *Żydzi*, w: *Dzieła Józefa Korzeniowskiego*, t. 10, Warszawa 1873, s. 173-174.

³⁵ O sytuacji Żydów w Polsce doby rozbiorowej z socjohistorycznego punktu widzenia, zob. I. Ihnatowicz, *Naród polski a narody i narodowości na ziemiach polskich*, w: I. Ihnatowicz i in., *Spółczesność polskie od X do XX w.*, Warszawa 1988, s. 548-550.

Nie wszystkie sposoby zdobywania pieniędzy, ukazywane przez literaturę doby romantyzmu, są równie naganne jak spekulacja, małwersacja, lichwa czy choćby pożyczka przeznaczona na ostentacyjną konsumpcję. Od bardzo dawna wiadomo literaturze, że można się wzbogacić przez posąg i spadek; dochodzą do tego takie źródła dochodu jak hazard (wielce ryzykowne) bądź los na loterii (wysoce przypadkowe). Uśmiechem losu loteryjnego cieszy się w dramacie Cypriana Norwida były guwerner hrabianki, a w końcu nabywca znacznej części majątku zrujnowanego hrabiostwa. Przy zielonym stoliku zgromadził wielką fortunę sędziwy szambelan z *Interesów familijnych* Kraszewskiego, i chociaż przechodzi ona w ręce najuczciwszego z potencjalnych spadkobierców, by natychmiast ulec sprawiedliwemu podziałowi, tzn. rozdrobnieniu, co z punktu widzenia ekonomii jest raczej faktem godnym pożałowania, to jednak hazard nie należy do moralnie zalecanych przez pisarzy sposobów bogacenia się. Literatura ówczesna przypomina natomiast eldorado, po którym w charakterze poszukiwaczy złota kręcą się łowcy posagowi. Jak nie ma kryminału bez zbrodni, tak nie było wówczas powieści obyczajowej bez posagu z perspektywą małżeństwa. W *Spekulancie* Korzeniowskiego (1846), jednej z najlepszych powieści tej odmiany, tytułowy czarny charakter kusi posażną jedynaczkę perspektywą szczęścia w legalnej miłości małżeńskiej, będąc w istocie cynicznym, zimnym, wyrachowanym obłudnikiem. Całkowicie konwencjonalno-majątkowe małżeństwo zawierają „ludzie terazniejsi” z późnej jednoaktówki Fredry *Teraz* (około 1874). Skomponowana z pobożnych życzeń komedia Korzeniowskiego *Majątek albo imię* (1860) kończy się w ten sposób, że obdarzony niespodziewanym i nieoczekiwanym wysokim spadkiem hrabia rezygnuje z zabiegów matrymonialnych, odślaniając także swe właściwe oblicze hedonisty i kosmopolity, a porzucona przezeń nieboga szlachcianka, poprzednio skłonna do konwencjonalnego małżeństwa, idzie natychmiast za głosem serca, oddając rękę, wdzięki i mienie ubogiemu artyście prostego pochodzenia.

Postacie kapitalistów i kapitał w działaniu pojawiają się wraz z ekspansją prozy o tematyce współczesnej w drugiej połowie lat czterdziestych. Zaznaczają się na szerszą skalę – już nie tylko jako typy epizodyczne lub moralne karykatury. Znajdziemy je poza prozą powieściową, w dramaturgii autora *Żydów* i jego imiennika Apolla Korzeniowskiego czy w utworach pisanych przez Fredrę po roku 1852. Są w najważniejszych powieściach okresu, z *Kolokacją* i *Krewnymi* na czele, i w prozie drugorzędnej, by wymienić *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego* Józefa Symeona Boguckiego (1844), *Samolubów* Marcellego Skotnickiego (1846), *Dagerotypy Warszawy* Emila Bogusławskiego (1847). Widzimy kredytodawców i bankierów (oprócz znanych z cytowanej rozmowy prezesa Zadziwnowskiego i Arona Lewe można by przywołać komediową postać barona Mortary z Fredrowskiego *Rewouwera*, 1861). W prezesie Zagartowskim z *Kolokacji* znajdujemy – według encyklopedycznej formuły Marii Żmigrodzkiej – „balzakowski wręcz portret ziemiańskiego «spekulanta», żerującego na słabości i głupocie swych ofiar”³⁶. Są też spętani przez okoliczności zewnętrzne i własny dyletantyzm, z gorączkową aktywnością oddający się drobnym sprawom „wielcy ludzie do małych interesów”, podobni do Ambrożego Jenialkiewicza ze znanej komedii Fredrowskiej. Dylentaryzmem bawi wyrwórca powo-

³⁶ M. Żmigrodzka, *Kolokacja*, hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1987, s. 458.

zów z komedyjki Korzeniowskiego *Fabrykant* (1844). Nie budzi litości Książę – bankrut z Norwidowskiego *Aktora*, który zrujnował siebie i zaprzyjaźnioną rodzinę, inwestując owczym pędem:

Jak więc praktyczni radzili,
Postąpiłem. – Zapewne zważyłeś, że skoro
Cukrownię kto postawi, wszyscy w okolicy
Dalej buraki sadzić, do cukru się biorą:
Wszyscy – i najkwaśniejsi ludzie – cukiernicy!
Słodysz panuje w uściecech... alić w bliskiej górze
Nafty źródło się wyronia z ustronnego dołka:
Nuż górnikaми wszyscy, każdy grzebie w dziurze,
Podczas gdy Żyd z miasteczka robi spekulacje –
I czyni, że znów każdy jest szlachcic i spółka.
Drogami tymi wszedłem i ja w asocjacje...³⁷

Utwór Norwida, powstający w latach 1862-1867 (dwie wersje), świadczy, podobnie jak *Fantazy* Juliusza Słowackiego (dzieło z połowy lat czterdziestych, datowanie sporne), że wielcy emigranci orientowali się w problemach i tematach literatury krajowej. Przemysł cukrowniczy, który – jak już wzmiankowano – należał do najlepiej rozwiniętych, stał się przedmiotem sporu sięgającego szerzej, bo dotyczącego także spraw uprzedmiotowienia folwarku szlacheckiego. Liczący się pisarze i wpływowi publicyści zajmowali na ogół stanowisko negatywne, uważając industrializację rolniczej Ukrainy za działanie sprzeczne z „poczuciem ducha narodowego”³⁸. W gronie „antycukrowników” znaleźli się Antoni Pietkiewicz (ps. Adam Pług), Jan Prusinowski, Zenon Fisz, a nadto Kraszewski i Korzeniowski. Ojciec Josepha Conrada podejmuje tę samą kwestię w demaskatorskiej komedii *Dla miłego grosza* (1859). Niejaki „Pan”, przedsiębiorca cukrowar, skarży się na brak wsparcia ze strony „kredytu szlacheckiego” (w rzeczywistości inwestycje niosły wysokie zyski, ale i znaczne ryzyko), mimo że przedsiębiorcy działają, jak powiada „dla dobra ludzkości”. Z punktu widzenia „Szlachcica” – cukrownictwo „tylko panoszy kilku frantów schowanych pod zasloną celną”. To wstęp do filipiki antyindustrialnej:

I jeszcze z bezczelną
Śmiałością biorą tytuł dobroczyńców kraju!
Kraj odzierać nie było w szlacheckim zwyczaju.
Prosta logika: raniość bogactwo wyradza,
Kto drożyznę sprawuje, ten, panie, kraj zdradza.
Niechby tylko cło znieśli, połowa pieniędzy
Wydrwiona nam za cukier, byłaby dla nędzy,
Dla biedy, dla nauki prostej klasy ludzi.

³⁷ C. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1968, s. 145.

³⁸ Zob. R. Taborski, *Wstęp*, w: A. Korzeniowski, *Dla miłego grosza. Komedie w trzech aktach*, Warszawa 1964, s. 10-14.

Nie dość tego! wiadomo, jak rozpustę budzi,
Do czego doprowadza to życie fabryczne!
A jakie to choroby straszliwe, rozliczne
Z tych waszych cukrowni powstały w prostocie,
Którą zyskiem nęcicie gnić i ginąć w błocie³⁹.

Mamy więc wszystkie płaszczyzny argumentacji antyindustrialnej: ekonomiczną, społeczną, narodową, cywilizacyjną, gdzieś w głębi jeszcze i moralną. Ale co w zamian? Przecież nie anachroniczny fizjokratyzm współ z utopijno-idylliczną wizją wsi patriarchalnej; ci, którzy nie chcieli do końca uznać zmienionej rzeczywistości, mieli na własność już tylko przeszłość i pisali nie powieści społeczne, lecz gawędy szlacheckie. Nieczęsty – i raczej deklaracyjny optymizm budzi sprawa demokracji; jej rzecznicy manifestują bezsilny gniew lub płynący z idealizmu pesymizm. Bohater *Komedii*, wcześniejszego z dwu dramatów Apolla Korzeniowskiego (1855) kończy długą, gwałtowną tyradę decyzyjną: „Precz stąd! Precz na długo! Tu trza być dumnym panem albo podłym sługą”⁴⁰. Rzecz jednak w tym, że dumni panowie są silni determinacją w swej podłości i nicości umysłowej. Równie płonne były nadzieje na odrodzenie narodowe, o czym opleciona siecią cenzuralna literatura mogła mówić wyjątkowo i wyłącznie ezopowym językiem. Józef Staropolski (znany tę konwencję nazywania postaci) ze sztuki *Dla miłego grosza*, który patriotyczne uniesienia odpokutował wieloletnim zesłaniem, w salonowym towarzystwie przyjmowany jest z wyższością oraz irytacją; brak mu nie tylko pieniędzy, ale i wiedzy o aktualnej wartości wzniosłych uczuć. Henryk Kamieński, gdy kolportował na Wołyniu swe dzieło *O prawdach żywotnych narodu polskiego* (co przypłacił trzyletnią zsyłką), był oburzony gorliwą dezercją od polskości i płaszczeniem się przed carskimi urzędnikami, wywołanymi przez strach, konformizm, a niekiedy także dążenie do sprawowania funkcji publicznych, które miały znaczenie w granicach ściśle wyznaczonych przez Rosjan⁴¹. W podobnym duchu musieli oceniać szlachtę wołyńską informatorzy Juliusza Słowackiego, ci przynajmniej, których autor *Fantazego* obdarzył swym zaufaniem.

Na tym gruncie syntezy nie było: powieść obyczajowo-społeczna w fazie protorealistycznej⁴² przedstawiała się jako zwierciadło w okruchach, a nie jako soczewka skupia-

³⁹ A. Korzeniowski, *dz. cyt.*, s. 46.

⁴⁰ A. Nałęcz Korzeniowski, *Komedia. Dramat w trzech aktach i Strofy oderwane*, Wilno 1856, akt II, sc. 5, s. 265.

⁴¹ Zob. H. Kamieński, *Pamiętniki i wizerunki*, cyt. za: D. Beauvois, *dz. cyt.*, s. 201. Kamieński jest także autorem powieści o znaczącym tytule *Pan Józef Bojański. Dziedzic dóbr Osin z przyległościami*, przez Szymona Gadulskiego, Poznań 1854 (wznowienie w opracowaniu B. Zakrzewskiego – Warszawa 1955).

⁴² „Prądem równoległym do romantyzmu – pisze Henryk Markiewicz – a niejednokrotnie splatającym się z nim w tym okresie byłby według proponowanej tu koncepcji protorealizm – kierunek literacki respektujący zasadę fikcji realnej i łagodnych jakości estetycznych, oparty na założeniach zdrowego rozsądku, pojednania z rzeczywistością, umiarkowanego liberalizmu lub tradycjonalizmu” (H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytniej literatury polskiej*, w: tenże, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 15).

jąca różne sfery obserwacji w spójny obraz rzeczywistości i rozmaite problemy w ogólną diagnozę. Literatura nastawiona na odwzorowanie rzeczywistości pozostawała, nie tylko w Polsce, w daleko idącej zależności od społecznej sytuacji i poziomu umysłowego odbiorców, którzy oddziałują na twórczość przez instrumenty rynku literackiego, opinie czasopiśmienną i przydawanie określonego prestiżu roli pisarza. Polscy Balzakowie i Dickensowie – przypomina Józef Bachórz – pisali „dla zaledwie zaczynającego mieszczanień społeczeństwa szlacheckiego, którego elita umysłowa podlegała rozlicznym ograniczeniom, szykanom i zagrożeniom [...] czuli się przy tym silniej niż ich zachodnioeuropejscy i rosyjscy rówieśnicy zobligowani do popularności, bo wiedzieli, że są nie tylko pracownikami literatury, ale i instytucją oświatową”⁴³. Natomiast poza ograniczeniami mentalnymi audytorium czytelniczego i poza serwitutami dydaktycznymi był jeszcze wzgląd na cenzurę i baczna na realia polityczne dbałość o interes narodowy. Gdy Józef Korzeniowski dał jednemu z swych bohaterów szansę rehabilitacji życiowej przez służbę w wojsku carskim, i to w zastępstwie powołanego brata (*Krewni*, 1857), natychmiast ozwała się emigracja miażdżąca krytyką pióra Juliusza Klaczki⁴⁴.

Przeważająca część ówczesnej prozy o tematyce współczesnej miała charakter tendencyjny, zwłaszcza w piętnastolecie przed powstaniem styczniowym; musiała więc ta literatura eksploatować sprawdzone prawdy i dawać przekonujące komentarze do obserwacji. Dałoby się tu niewątpliwie wychwycić kontynuacje oświeceniowych idei rozsądnego łączenia tradycji z nowoczesnością i umiarkowanej ewolucji cywilizacyjnej; idei zainicjowanych przez twórcę nowoczesnej powieści polskiej, autora *Pana Podstolego* i *Mikołaja Doświadczynskiego przypadków*, kontynuowanych przez pokolenie Staszica, Kołłątaja i Śniadeckiego i afirmowanych przez pierwszy, jeszcze przedromantyczny, program literatury narodowej Kazimierza Brodzińskiego (*O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież o duchu poezji polskiej*, 1818). Z drugiej zaś strony – przejawiają się tendencje organicznikowsko-prepozytywistyczne (na przykład Korzeniowski, Chojecki). Są więc i okruciny nadziei, i jakieś próby zaprojektowania – według formuły Stefana Kawyna – „nowoczesnego warsztatu gospodarki krajowej”⁴⁵, przy którym zgromadziłyby się – w odpowiednich dla siebie rolach – wszystkie grupy społeczne. Ku takim ideom i perspektywom zmierza późna twórczość Józefa Korzeniowskiego, który też kreuje stosownych bohaterów – Jana Firleja w *Nowych wędrówkach oryginała* (1851) i hrabiego Adama S. w *Krewnych*, postaci według znacznego prawdopodobieństwa wzorowanej na Andrzeju Zamoyskim, przywódcy klemensowczyków, a w rok po ukazaniu się powieści inicjatorze i prezesie Towarzystwa Rolniczego, które realizowało program pracy organicznej (1858-1861).

Daleko było jednak stąd do syntezy realistycznej, zwłaszcza że istotnych rezultatów literackich nie dało proindustrialne zaangażowanie Kraszewskiego, choć pisarz wracał

⁴³ J. Bachórz, *Poezja a powieść. Romantyzm a realizm*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 3, red. M. Janion, M. Maciejowski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 44.

⁴⁴ Zob. *tamże*, s. 35 i nast.

⁴⁵ S. Kawyn, *Józef Korzeniowski. Studia i szkice*, Łódź 1978, s. 167.

w okresie drezdeńskim do powieści współczesnej. Całościowy ogląd rzeczywistości na gruncie realizmu stanie się dopiero udziałem pokolenia Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa. Tak więc *Lalka* (1890) to powieść – panorama społeczna i powieść – biografia, powieść – kronika pokoleń i powieść – problem epoki. Romantyczny idealizm i pełen rozmachu praktycyzm spotykają się w pełnej napięć wizji antropologicznej; dzieje wybitnej jednostki są instrumentem analizy materialnych i duchowych podstaw rzeczywistości społeczno-cywilizacyjnej, a klęska bohatera, podobnie jak losy innych idealistów, odsłaniają zarówno dławiącą ciasnotę polskiego życia społeczno-narodowego, jak i ograniczoność kultury mieszczańskiej.

W okresie międzypowstaniowym, gdy na terenach upraw pszenno-buraczanych znakomicie plonowała powieść społeczno-obyczajowa, syntetyczne obrazowanie i symbolizowanie rzeczywistości pozostawało specjalnością romantyków. Romantycy jeszcze bardziej niż ich oświeceniowi poprzednicy mieli dramatyczną świadomość, że świat nowożytny potrzebuje – wskutek rozkładu tradycyjnych instytucji – prawd żywotnych i autorytetów oraz wskutek wciąż nabierających tempa przemian – teorii, ideologii, światopoglądu, utopii; potrzebuje w szczególności całościowego obrazu świata, w którym odzyskane i zespolone na nowo byłoby to wszystko, co odrzuciła i rozbiła myśl racjonalistyczna, analityczna, krytyczna, indywidualistyczna. Powstawały więc romantyczne syntezy na gruncie literatury i filozofii, w dziedzinie ideologiczno-społecznej i polityczno-programowej, a ponieważ w złożonych strukturach myślowych modyfikacja którejkolwiek ze składników otwierała drogę do nowej syntezy – całościowość z łatwością przechodziła w „wariabilność”, czyli ilość.

Faza szczytowa literatury romantycznej przypada na lata 1832-1849, od *Dziadów* drezdeńskich do śmierci Słowackiego i ostatniego akordu Mickiewiczowskiej publicystyki; od końca lat trzydziestych przez mniej więcej dekadę osiąga kulminację romantyczna filozofia – wielowariantowa tak zwana filozofia narodowa, zróżnicowany mesjanizm filozoficzny, niejednolita myśl konserwatywno-religijna; ponadto przed Wiosną Ludów są już zasadniczo gotowe wszystkie ważniejsze programy polityczne i społeczne: monarchistyczno-konstytucyjny, demokratyczno-republikański, rewolucyjny, socjalistyczno-utopijny.

W programach politycznych przyjmuje się agrarną koncepcję gospodarczo-społeczną; Hotel Lambert jest skłonny do najdalej idącej modyfikacji w kierunku industrializmu, podczas gdy socjalizm utopijny i program demokratyczno-rewolucyjny są skrajnie antyindustrialne, antyokcydentalistyczne. Przeciwnie – u filozofów. Obcy w swym filozofowaniu sprawom materialnym, Bronisław Trentowski wyraża jako publicysta stanowisko procywilizacyjne i swoiście organicznikowskie. Podobną orientację wykazują inni przedstawiciele filozofii narodowej, także związani z Wielkopolską: Karol Libelt – demokrat i organicznik oraz August Cieszkowski – liberał i wizjoner, myśliciel rozpatrujący fachowe zagadnienia ekonomiczne (na przykład ogłoszona po francusku w roku 1839 i dwukrotnie jeszcze we Francji wznawiana praca *O kredycie i obiegu*), odwołujący się przy tym i do ekonomicznej literatury przedmiotu, i do furieryzmu. Wszyscy trzej w swej refleksji gospodarczej respektują ogólnoeuropejskie realia cywilizacyjne, pokładając stosowne nadzieje w wytwórczości przemysłowej i w nauce.

Wśród krytyków Hegla Cieszkowski jest tym myślicielem, który podnosi kwestię przewyższenia jednostronnego kontemplatywizmu idealistycznego przez filozofię woli, czynu, praktyki. Podobny punkt wyjścia doprowadził Henryka Kamieńskiego, w równym stopniu zainteresowanego w swym myśleniu sferą pracy wytwórczej, do koncepcji „filozofii materialnej ludzkiego społeczeństwa” (dzieło pod takim tytułem ukazało się w dwóch tomach w latach 1843-1845), w obrębie której aktywizm przyjmuje postać tezy ontologicznej, orzekającej, że kreacja jest cechą bytu, a praktyka wytwórcza jawi się jako proces humanizacji przyrody i uspołecznienia człowieka. Jako radykalny demokrat, utożsamia Kamieński bogactwo narodowe z tymi dobrami, które rzeczywiście należą do całego narodu, a nie są tylko „bogactwem wyłącznym pewnego stanu”. Ubóstwo stanowi oznakę nieprawidłowości („wad organicznych”) w organizacji społeczeństwa, zaś warunkiem powszechnego bogactwa czyni filozof „ureczywistnienie prawa do pracy”⁴⁶.

Cieszkowski, uważający się za „postępowego konserwatystę”, przyjmował koncepcję stopniowej reformy wewnętrznej stosunków kapitalistycznych. Przewidywał, że Królestwo Boże:

[...] ziści się na ziemi, spełni się prośba Modlitwy Pańskiej o chleb powszedni dla wszystkich [...]. Główną rolę w społeczeństwie odgrywać będzie „klasa przemysłowa”, klasa proletariuszy zniknie, każdemu zapewnione będzie „proporcjonalne minimum”. Gospodarka Królestwa Bożego harmonijnie połączy instytucję własności prywatnej i (w pewnych granicach) liberalizm ekonomiczny z zasadami powszechnej asekuracji, powszechnej gwarancji i powszechnej asocjacji; praca stanie się przyjemnością, a wciąż wzrastające potrzeby będzie zaspokajać jeszcze szybciej rosnąca produkcja. Ludzie wszystkich narodów i ras po raz pierwszy poczują się organiczną Ludzkością i zjednoczą swe wysiłki dla wspólnego dobra. Nie będzie to unicestwieniem narodów, lecz ich odrodzeniem w Duchu, jednością w różnorodności⁴⁷.

Królestwo Boże na ziemi było *notabene* motywem powszechnie eksploatowanym – inaczej wszakże przez socjalistę utopijnego Ludwika Królikowskiego (idealny ustrój społeczny, oparty na braterstwie i wspólnocie dóbr), inaczej przez Libelta (nieskończony proces ureczywistnienia ideałów), jeszcze odmiennie u Trentowskiego („Królestwo prawdziwej osobowości”, pełni Bożoczłowieczeństwa) czy u poetów mesjanistów, zwłaszcza Mickiewicza i Krasińskiego. I w filozofii, i w literaturze symbol ten desygnuje typowe treści millenarystyczne: powszechne odrodzenie bytu jednostkowego i zbiorowego – człowieka, narodów, ludzkości; uetyczenie polityki; oparcie więzi społecznej na zasadzie duchowej, na integralności i totalności człowieka, którego dary wewnętrzne stają się powszechnym dobrem życia zbiorowego; pojednanie porządków Natury i Ła-

⁴⁶ Zob. H. Kamieński, *Filozofia ekonomii materialnej ludzkiego społeczeństwa, z dodaniem mniejszych pism filozoficznych*, oprac. oraz wstępem i posłowiem opatrzył B. Baczek, Warszawa 1959, s. 298-314 (rozdz. XV).

⁴⁷ A. Walicki, *Lata 1815-1863*, cz. I, w: S. Borzym, H. Floryńska, B. Skarga, A. Walicki, *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815-1918*, Warszawa 1983, s. 70.

ski, transcendencji i immanencji; przemiana religii i form wiary; powszechne nasycenie i rehabilitacja pracy.

Obcowanie poetów i filozofów w okresie kulminacji filozoficzno-literackiej polskiego romantyzmu – z Mickiewiczem i Trentowskim, Cieszkowskim i Krasińskim w rolach głównych – to jeden z tych ważnych i obszernych problemów, które trzeba pozostawić na uboczu⁴⁸. Nie sposób poddać dostatecznie szczegółowej analizie romantyczne dzieła – syntezy, choć te najważniejsze. Zatrzymajmy się zatem na koniec przy dwu utworach o szczególnej doniosłości.

Nie-Boska komedia wydana przez Krasińskiego bezimiennie w roku 1835 (powst. 1833) stawia pytania o samą podstawę świata historycznego – świata realizowania się ludzkiej wolności i o granice autonomii jednostki i rodzaju ludzkiego wobec tego, co boskie. Obietnica Królestwa Bożego została odrzucona przez obydwie strony historycznego konfliktu: świat tradycyjny odszedł od niej, pograżając się w grzechu, a nowy powtarza stare zbrodnie, zaś złamane przymierze z Bogiem zastępuje wiarą złożoną w dobrach ziemskich; czy oznacza to apokaliptyczny kres czasu, czy też zapowiedź nowego aktu łaski ze strony Pana dziejów, Króla wieków? Jest to niewątpliwie reakcja na optymistyczny mesjanizm *Dziadów* drezdeńskich, a konkretnie *Widzenia* ks. Piotra: u Mickiewicza boski pośrednik, tu zaś tragiczny, od początku na klęskę skazany tytan; w dramacie drezdeńskim pada zapowiedź powszechnej regeneracji, tu wszystko traci swą rację bytu i zmierza ku rozprzężeniu. Ten dialog będzie kontynuowany przez Mickiewicza w *Prelekcjach paryskich* oraz w mesjanistycznych poematach Krasińskiego. Z kolei poza terenem wielkich wyzwań i wymiany myśli pozostało dzieło niedocenione, nieodczytane – *Pan Tadeusz*. To wizja osadzona w odwiecznych realiach dworku i ekonomii ziemiańskiej, formująca krąg przedstawień literackich neosarmatyzmu; ale tradycja spotyka się tu z historią doby napoleońskiej i z realiami oświeceniowej modernizacji polskiego społeczeństwa. To projekcja ducha narodowego na obraz świata ziemiańskiego, poetycka antropologia tradycyjnej kultury szlacheckiej, ale zarazem epeiczyński kształt przeobrażania się społeczności stanowej w zbiorowość, której profetycznym ideałem, zarysowanym w dwu księgach ostatnich, jest wspólnota wolności i pracy, pamięci i ewangelicznej prostoty. W romantyzmie i ponad romantyzmem była ta synteza.



⁴⁸ Szczególne znaczenie mają tu prace Andrzeja Walickiego: *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego* (Warszawa 1970) oraz *Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu* (Warszawa 1983). Jak dotąd najpełniejsze i najbardziej przekonujące rezultaty przynosiło zestawienie wypowiedzi dyskursywnych poetów i filozofów (np. filozoficzne konteksty i sąsiedztwa *Prelekcji Paryskich* Adama Mickiewicza); ukazywanie mesjanistycznych czy millenarystycznych sensów dzieł poetyckich wymaga natomiast dokładnych uprzednich studiów nad wariantami prądu romantycznego oraz poetyką i semantyką romantycznej wypowiedzi poetyckiej, zob. B. Dopart, *Uwagi o definiowaniu mistycyzmu romantycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1996, Seria Literacka III (XXIII), s. 193-210.

Obrazy świata społecznego w literaturze polskiej XIX wieku

Przedsięwzięcie określone w nagłówku skłania do przyjęcia zasad historycznie adekwatnej interpretacji literackiej, w której obrębie świat przedstawiony dzieła – traktowany jako artystycznie zorganizowany znak – odsyła na mocy relacji semantycznej do rzeczywistości pozatekstowej, aktualizując funkcję poznawczą dzieła literackiego. W rezultacie interpretacja literacka, w swej przedmiotowej wielorakości, może przechodzić w dyskurs filozoficzny, psychologiczny, socjologiczny, historiograficzny, ideologiczny *etc.*

W ciągu wielu dziesięcioleci intensywnie rozwijały się badania socjologiczne nad tworzywem i formą wypowiedzi literackiej. Zarazem gruntownie przekształciły się pojęcia o literaturze jako „obrazie społeczeństwa”⁴⁹. Jak powiada Ian Watt, „Literatura jest [...] obrazem społeczeństwa, zwykle jednak pośrednim i selektywnym”⁵⁰. Dzieło literackie nie może więc uchodzić za zwykłe „źródło” socjologiczne. Perspektywę, z której twórca dzieła kształtuje obraz świata społecznego, wyznacza nie tylko wiedza (intencja, kompetencja) socjologiczna, lecz także czynniki niesprowadzalne do społecznych przyczyn, na przykład egzystencjalne czy autonomicznie estetyczne⁵¹. Ze względu na nierozzerwalność treściowych i formalnych aspektów dzieła bez analizy formalnej nie sposób doprowadzić do rekonstrukcji świata przedstawionego w utworze literackim jako złożonego znaku odniesionego do rzeczywistości pozatekstowej, jako modelu interpretującego światy definiowane przez socjologię, psychologię, a także teologię czy metafizykę.

⁴⁹ Zob. np. *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, t. 1: *Stanowiska*, Warszawa 1977.

⁵⁰ I. Watt, *Literatura i społeczeństwo*, tłum. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury...*, s. 73-74.

⁵¹ Zob. H. Levin, *Literatura jako instytucja*, tłum. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury...*, s. 58-63.

Tak więc sama literatura (realistyczna bądź fantastyczna – bez różnicy) jest interpretacją świata społecznego, a odczytywanie literatury to interpretacja drugiego stopnia. Jak się wydaje, sens socjograficzny dzieła literackiego jawi się najczęściej jako parasocjologiczna kategoryzacja konkretnej rzeczywistości, na którą wskazują tematyka i/albo geneza danego dzieła, lub jako swoiste literacki wariant fenomenologii świata społecznego⁵²; te dwie możliwości nie muszą się zresztą wykluczać. Odpowiednie sposoby odczytywania sensu socjograficznego można by zwać interpretacją społeczną i socjofenomenologiczną.

Zakres i układ niniejszego przeglądu pozostaje w związku z dwiema głębokimi i ogólnymi przemianami w zakresie przedstawień literackich. Pierwsza z tych przemian polegała na przejściu od ukazywania „życia poprzez wartości” do portretowania „życia w czasie”⁵³. W jej toku ulegał detronizacji obraz spoistego i statycznego uniwersum, ukonstytuowanego na podstawie wiecznych form, nieziennej natury; ukształtowanego z egzystencjalnych powszechników i wciąż aktualnych egzemplów. Tracił swą wyłączność paradygmat literatury opartej na repertuarze powracających tematów, fabuł, toposów. Kształtowała się stopniowo w czasach nowożytnych, wyraźnie zmanifestowała swą obecność w dojrzałej fazie oświecenia, a około połowy wieku XIX wzięła górę literatura przedstawiająca „świat jako nieplanowany, ale stale rozwijający się zbiór określonych jednostek doznających określonych przeżyć w określonym miejscu i określonym czasie”⁵⁴. Chodzi tu nie tylko o nową wizję społeczeństwa, lecz przede wszystkim o zmianę relacji literatura–społeczeństwo; w tej epoce literacki obraz świata jest wszechstronnie zapośredniczony przez doświadczenie społeczne. Najdobitniej przejawia się to w prozie realistycznej, zorientowanej empirycznie i socjograficznie, w swym stylu konkretnej, by nie rzec protokolarnej; jednakże interpretacja świata społecznego i aktualnego społecznego doświadczenia staje się teraz niemal stałym zadaniem literatury kreatywnej, fantastycznej, parabolicznej. Drugą cezurę wyznacza zmierzch realizmu, a właściwie całego paradygmatu, w którego obrębie na kryteriach doświadczenia społecznego były oparte założenia co do poznawczej wartości fikcji literackiej, podobieństwa struktur literackich do zjawisk życia społecznego, skuteczności komunikacji literackiej. Od przełomu wieku XIX i XX stypizowane doświadczenie społeczne ustępuje w przekazie literackim prawdzie egzystencjalnej; wiedza dotycząca coraz węższych, coraz bardziej wyodrębnionych środowisk, z którymi pisarze teraz się identyfikują, służy tworzeniu osobistych świadectw, indywidualnych koncepcji artystycznych. Brak w tym paradygmacie literatury konwencji służących wypowiedzianiu ogólnej wiedzy i „jedynej prawdy” o społeczeństwie, z perspektywy egzystencjalnej liczą się bowiem jedynie niestandardowe składniki doświadczenia społecznego⁵⁵.

⁵² Por. J. Karpiński, *Literatura jako źródło dla badań socjologicznych*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 31-51.

⁵³ Zob. I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'cie, Richardsonie i Fieldingu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 20-25.

⁵⁴ *Tamże*, s. 32.

⁵⁵ Kwestia realistycznego i „porealistycznych” sposobów przedstawiania rzeczywistości w literaturze była szeroko i wielostronnie dyskutowana; najlepsze wyobrażenie o tych dyskusjach daje książka Aliny Brodzkiej, zob. taż, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.

Spośród trzech sposobów przedstawiania rzeczywistości w literaturze (ukazanych tu w paradygmatycznym i chronologicznym uproszczeniu⁵⁶) uwydatnię w niniejszej prezentacji ten środkowy, który nazwać by można historiopoetycznym. Jego panowanie w literaturze polskiej przypada na wiek XIX, na epokę Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida, Prusa i Sienkiewicza, a jego kształtowanie się (narodziny ogólnonarodowego demokratyzmu, kryzys oświeceniowej świadomości ładu naturalnego w wyniku doświadczenia narodowej klęski, recepcja europejskiego historyzmu) można zaobserwować już wkrótce po upadku Pierwszej Rzeczypospolitej. Literaturę staropolską i stanisławowską, hołdującą „esencjalistycznemu” systemowi przedstawiania rzeczywistości, uwzględniamy tu przede wszystkim ze względu na wszechstronny dialog literatury romantyzmu i pozytywizmu z bliższą i dalszą tradycją kulturową; natomiast do literatury dwudziestego stulecia, odznaczającej się zasadniczo modernistycznym prymatem jaźni nad wspólnotą i społecznością, będziemy sięgać na tyle, na ile pozwala żywotność w tym okresie młodopolskiego neoromantyzmu oraz paradygmatu realistycznego.

I ostatnia uwaga. Niniejsze obserwacje zostały zainspirowane socjologiczną koncepcją Stanisława Ossowskiego, aby jednak uniknąć interpretacyjnej arbitralności i jednostronności w odczytywaniu dzieł oraz w interpretacji nurtów literackich, nie będę na ogół oddzielać odzworowań ładu społecznego⁵⁷ od innych problematyk socjograficznych, obecnych w badanych tekstach.

W literaturze staropolskiej (traktowanej jako swoista uczoność, upamiętnienie, modyfikacja, pareneza, satyra) treści obywatelskie zajmują ważne miejsce. W Rejowej *Krótkiej rozprawie między trzema osobami* (1543) – nie tak zwięzłej jak sugeruje tytuł – przedmiotem afirmacji jest tradycyjny ład stanowy, ufundowany na „zakonie Bożym”, ale i na cnocie; w świadomości autora – nie humanisty, lecz protestanta – nakładają się stare wyobrażenia monarchiczne i nowe republikańskie. Te ostatnie triumfują w innym klasycznym dziele staropolskim: w dramacie humanistycznym Jana Kochanowskiego *Odprawa posłów greckich* (1577) dobro Rzeczypospolitej opiera się na roztropności, sprawiedliwości i uczciwości rządzących, król zaś jawi się jako *primus inter pares* wobec swej rady, której debatę wystylizował poeta zgodnie z rodzimym obyczajem sejmowym. Bardzo wcześnie odzywiają się w literaturze obywatelskiej tony alarmistyczne; można by w nich

O losach realizmu w polskiej literaturze międzywojennej i po II wojnie światowej piszą Krystyna Jakowska, zob. też, *Oblicza realizmu w polskiej powieści lat trzydziestych II wieku*, w: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Święch, Lublin 1985, oraz Jerzy Jarzębski, zob. tenże, *Między „realizmem” a „prawdą” (o polskiej prozie po wojnie)* w: *Modele świata i człowieka...*

⁵⁶ Granice chronologiczne między zjawiskami procesu literackiego są oczywiście względne i umowne; narodziny nowego zjawiska nie oznaczają automatycznej eliminacji odpowiednich zjawisk z przeszłości, lecz tymczasową (jeśli nie trwałą) oboksobność.

⁵⁷ Obok klasycznego sformułowania koncepcji ładu społecznego (zob. S. Ossowski, *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa 1962, rozdz. II, *passim*), biorę też pod uwagę pracę Jakuba Karpińskiego *Ossowski i Tocqueville. O rodzajach ładu społecznego*, w: *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga poświęcona pamięci Stanisława Ossowskiego*, red. E. Mokrzycki, M. Ofierska, J. Szacki, Warszawa 1985, s. 263-274.

upatrywać raczej reakcji na przemiany dynamizujące społeczeństwo niż diagnozy rzeczywistych zagrożeń. Pozostaje faktem, że motywy „nierządu” i groźbę przyszłego „upadu” państwa znajdziemy już w przywoływanym dialogu Mikołaj Reja.

Wyjątkowo atrakcyjna i żywotna okazała się w dziejach literatury polskiej tematyka ziemiańska. Symbolikę szlacheckiej Arkadii kształtowali Rej, Kochanowski oraz pomniejsi autorzy renesansu i wstępnej fazy baroku (po roku 1620). Nad licznymi apologiami średnioszlacheckiego żywota, które można by uznać za składnik renesansowej kultury popularnej, góruje stanowisko Kochanowskiego, poety wpisującego w etos szlachecki moralne i polityczne ideały humanizmu. Literatura ziemiańska przeciwstawia wieś miastu, dworek pałacowi, sprzyjający godziwemu życiu dostatek zbytkowi, skrzętnego „oracza” – dworzaninowi, prawnikowi, kupcowi, żołnierzowi; z czasem, w warunkach konfliktu wewnątrzstanowego, akcenty antymagnackie staną się bodaj najwyrazistszym piętnem ideologicznym tej literatury⁵⁸. Tu właśnie wkraczamy w sarmacki świat Potockiego, Kochowskiego, Paska.

Życie barokowego sarmaty toczyło się między obozem wojennym, polem sejmowym a domem, który tracił swą przytulność w rzeczywistości dalece odmiennej od renesansowego ładu kosmicznego i koniunktury ekonomicznej. Świat był polem bitwy nadprzyrodzonych sił Dobra i Zła, a człowiek, ustawiony na tej moralitetowej scenie, pozostawał ponadto w mocy losu – Fortuny, Chronosa, Śmierci. Dopełniał się los samej Rzeczypospolitej. Poeci magnaccy ostrzegali: „rządu potrzeba!” (Jan Andrzej Morsztyn, Krzysztof Opaliński), ale to magnateria ponosi odpowiedzialność za słabość władzy. Pozbawiony wpływu na ustrój ogół szlachecki karmił się złudzeniami stanowej równości⁵⁹, a gorzka ironia Potockiego („Nierządem Polska [...] zginie”) czy Kochowskiego sprzeciw wobec *liberum veto* („Polskę rozwalimy”) na pewno nie oddają powszechnego stanu umysłów. Paniczna obawa przed absolutum dominium nie niweczy jednakże mitologii monarchy; stylizacja Jana III na „Herkulesa sarmackiego”, na chrześcijańskiego króla wybawcę jest uwieńczeniem wyobrażeń otaczających tron aurą sakralności. Symbolika religijna łączy się z treściami politycznymi już na początku baroku: *Kazania sejmowe* ks. Piotra Skargi (1597) sytuują dzieje Polski w kontekście biblijnego dramatu narodu wybranego – dramatu przymierza, odstępstwa i kary. W drugiej połowie XVII wieku świadomość szlachecka oscylowała między godnością rycerstwa przedmurza chrześcijańskiego a pokutną skruchą, w czasach saskich – raczej już między karnawałową wesołością a fatalistyczną melancholią⁶⁰.

Nowoczesna monarchia i modernizacja społeczna – oto dominanty problemowe literatury oświecenia stanisławowskiego. Skupieni wokół króla pisarze byli zdecydowanie antysarmaccy: przeciwstawienie oświecenia przesądowi rozkładało się na opozycje mia-

⁵⁸ Zob. J. S. Gruchała, S. Grzeszczuk, *Staropolska poezja ziemiańska*, w: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, oprac. J. S. Gruchała, S. Grzeszczuk, Warszawa 1988.

⁵⁹ „Szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie” – to przysłowie rodzi się dopiero w połowie wieku XVII, zob. *tamże*, s. 20-21.

⁶⁰ Zob. A. Borowski, *Barok*, w: *Historia literatury polskiej w zarysie*, red. M. Stępień, A. Wilkoń, t. 1, Warszawa 1983.

sto–wieś, cywilizacja–natura, etos cywilny–etos rycerski, frak–kontusz (czyli światowa ogłada *vs.* tradycyjna obyczajowość). Polemika z tradycjami sarmackimi wydaje się tym intensywniejsza, że polskie oświecenie, pod względem światopoglądowym bez wątpienia nowoczesne, w istocie nie stworzyło literackiej wizji pozytywnej nowego społeczeństwa i nowej cywilizacji. Nie dochodzi do uformowania się paradygmatu realistycznego czy to w wersji podstawowej – powieści o tematyce współczesnej (temat współczesny uparczywie wlewa się w formy dydaktyczno-satyryczne i traktatowe), czy też w kostiumie utopijnej bądź historycznej alegorii.

Po I rozbiórze kompromis nowoczesności z tradycjami szlacheckimi rysował się wszelako jako rozsądna możliwość, a nawet polityczna konieczność. Ostra opozycja zła dawność–dobroczynna nowoczesność uległa komplikacji; w utworach perswazyjnych oświeconych sarmatów przeciwstawia się sarmackiej hołocie, tę ostatnią zaś stawia się na równi z nowomodnymi damami i fircykami. Dziełem w tym nurcie najważniejszym jest *Pan Podstoli* (1778) Ignacego Krasickiego, powieść gospodarsko-traktatowa, w której pochwała intelektualnej otwartości, humanitaryzmu i zaradności ekonomicznej wspomaganej oświatą łączy się z afirmacją tradycyjnych obyczajów ziemiańskiej rodziny.

Utożsamienie narodu z ludem pojawi się w polskiej publicystyce jeszcze przed tragicznym finałem dziejów Rzeczypospolitej; zrodzi się ono w kołłątajowskim środowisku radykałów (Franciszek Salezy Jezierski) i nie znajdzie, naturalnie, szerokiego odzewu, a przecież w Legionach – dającym broń do ręki licznyemu żołnierstwu z ludu – demokracizm ogólnonarodowy już wkrótce przybierze praktyczny charakter i wraz z legendą formacji Dąbrowskiego przyniesie doniosłe skutki ideowe. Oświeceniowa idea ładu naturalnego w zastosowaniu do dziejów i do polityki odbije się mocnym echem jeszcze w poezji powstania listopadowego, lecz rangę światopoglądowego pewnika utraci ona znacznie wcześniej – w gorzkiej refleksji pisarzy nurtu legionowego (między innymi Cyprian Godebski, Kantorbery Tymowski). Kryzys idei postępu jako podstawy historiozofii i filozofii społecznej ujawni się zarówno jako zwrot do legendowych początków narodu (na przykład w tak zwanej tragedii narodowej), jak również jako nawrót do biblijnej teologii dziejów i narodowego misjonizmu (Jan Paweł Woronicz). Patriotycznej kompensacji służyły w różnych gatunkach pisarskich fabuły egzemplaryczne, które na postulowanych wartościach monarchicznych bądź republikańskich mocowały przeszłą i przyszłą pomyślność ojczyzny. W nurcie puławskim oświecenia postanisławowskiego rozwijała się powieść, która stopniowo oczyszczała obraz przeszłości z pseudohistorycznej umowności i zmierzała w kierunku walterskottowskich kryteriów realizmu historycznego (Julian Ursyn Niemcewicz, Klementyna Tańska).

Przywołana wyżej powieść Krasickiego i jej liczne literackie potomstwo świadczą, że polskie oświecenie literackie (inaczej niż program porozbiorowej edukacji) było pełne rezerwy wobec rysującej się na horyzoncie cywilizacji miejskiej i technicznej⁶¹. Recepcja społecznych i kulturalnych idei zachodniego „oświecenia sentymentalnego”

⁶¹ O polskich dylematach cywilizacyjnych w wieku XIX, od oświecenia poczynając, zob. J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988.

czy też organicystycznego (Rousseau, Herder) nie tylko wzmaga tę rezerwę, lecz ponadto kieruje uwagę na tradycje rustykalne jako tworzywo literatury narodowej, której potrzebę w Polsce porozbiorowej odczuwano ze szczególną siłą, odkąd na forum Towarzystwa Przyjaciół Nauk rozwijała się myśl o kulturze jako głównej, jeśli nie jedynej, ostoi tożsamości polskiej (stąd między innymi projekt pieśnioksięgu narodowego Woronicza i *Śpiewy historyczne* Niemcewicza). Pierwszą, jeszcze oświeceniową, pełną koncepcję takiej literatury wypracował Kazimierz Brodziński (1818). Połączył on tradycyjny sentyment sielsko-ziemiański z programem estetycznie i światopoglądowo ostrożnej ludowości, złożył trybut intelektualny bardzo wpływowej w polskim oświeceniu ideologii fizjokratycznej, zarazem przejął nowoczesną myśl antropologiczną i filozoficznokulturalną oraz posłużył się bogatą erudycją krytycznoliteracką. Dzięki tym komponentom jak również herderowskiej inspiracji historiozoficznej w programie Brodzińskiego dochodzi do głosu zjawisko, które Marceli Handelsman nazwał fazą przygotowawczą tendencji narodowościowych. Pogłębienie wrażliwości uczuciowej, idealizacja ludu, humanitaryzm, utożsamienie ideału narodowego z „ideałem powszechności ogólnoludzkiej” – to są podstawowe cechy owej fazy wstępnej⁶².

U Mickiewicza (*Ballady i romanse*, 1822; *Dziady* wileńskie, 1823) ludowość przybiera charakter manifestacyjnie anty-oświeceniowy, rewitalizacyjny i demokratyczny. W tychże dziełach autor zespałał literaturę narodową z romantyczną estetyką metafizyczną, traktującą przedstawienie artystyczne jako środek poznania Universum – rzeczywistości całościowej i podstawowej, którą pojmowano na wiele sposobów – w przedziale filozoficznych stanowisk obejmującym niesprecyzowany supranaturalizm na jednym, a radykalny spirytualizm na drugim krańcu.

Musimy o tym pamiętać, rozważając najważniejsze warianty romantycznej literatury narodowej: profetyzm i neosarmatyzm. Między innymi III część *Dziadów*, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza, *Nie-Boska komedia* i *Przedświt* Krasińskiego, *Książd Marek* Słowackiego należą do utworów profetycznych; w grupie utworów neosarmackich wypada umieścić między innymi *Pana Tadeusza* Mickiewicza, *Pamiętki Soplicy* i *Listopad* Henryka Rzewuskiego, prozę Ignacego Chodźki czy Zygmunta Kaczkowskiego, *Mohorta* Wincentego Pola (wszystkie te utwory należą do romantyzmu polistopadowego).

Zarówno profetyczna, jak neosarmacka literatura – zwłaszcza wybitne dzieła poetyckie o syntetycznej formie romantycznego poematu uniwersalnego („wielkiego poematu”, jak by powiedział Krasiński) – wychodzi z założenia, że duch narodowy jest ontyczną podstawą wszelkich przejawów życia narodu, mocą zapewniającą rozwój i sensem prowadzącym zbiorowość do właściwych jej celów. Duch ów sytuuje ponadto życie narodowe w metafizycznej całości, spajającej kosmos i kulturę, historię i eschatologię. Kwestie sporne, jakie mogą się tu pojawić, dotyczą: 1) pojmowania owej całości uniwersalnej; 2) wykładni ducha narodowego; 3) wniosków wynikających z powyższych decyzji poznawczych w zakresie: a) formułowania więziotwórczego mitu narodowego bądź b) propozycji działań wspólnoty narodowej, bądź c) ocen owej wspólnoty. Spór

⁶² Zob. M. Handelsman, *Rozwój narodowości nowoczesnej*, Warszawa [1973], s. 19.

Słowackiego z Mickiewiczem dotyczy wszystkich tych kwestii; trudno zresztą obstawać przy ideologicznej jednolitości poezji któregośkolwiek z wieszczów.

Ogólnie rzecz biorąc, wizje profetyczne ukazują wewnętrzną rzeczywistość zbiorowości narodowej, duchowo rozdartej, przez przemaganie zła wkraczającej na drogę zbawczej regeneracji pod przewodem charyzmatycznego wodza lub ofiarnika, postaci obdarzonej często także cechami proroka. Różnie wygląda podział ról w procesie odrodzeniowym między osobistością charyzmatyczną a rzeszą narodową; indywidualistyczna albo kolektywistyczna skrajność w tej literaturze rzadko się trafia. Wizje neosarmackie umieszczają w całości metafizycznej szlachecką wspólnotę etosową; między innymi powraca wzorzec rycerza-ziemianina, zasady wolności i wewnątrzstanowego braterstwa, szacunek dla tradycji. Wbrew utrwalonym stereotypom literatura romantycznego sarmatyzmu nie musi być ideologicznie zachowawcza czy paseistyczna. Odmienne są konserwatyzy Rzewuskiego i Fredry (jako autora powieści autobiograficznej *Trzy po trzy*), a tradycjonalizm *Pana Tadeusza* – wielkiej opowieści o koniecznej przemianie życia narodowego, głębokiej teodycei historycznej – jednoznacznej kwalifikacji ideologicznej nie dopuszcza.

Definitywne przejście od ukazywania „życia poprzez wartości” do portretowania „życia w czasie” dokonało się w okresie romantyzmu. W dojrzałej fazie tego okresu literackiego dwa paradygmaty przedstawiania rzeczywistości pozostawały w dialektycznym związku. Dynamizm romantycznego *Universum* wynikał niejako ze złożenia dwu ruchów – wokół centrum wartości i wzdłuż osi czasu dziejowego. Oscylująca pomiędzy symbolizacją rzeczywistości transcendentnej, swobodną kreacją fikcji fantastycznej i prezentacją świata empirycznego (historycznego lub współczesnego) polska poezja romantyczna rozwijała kontinuum estetyczne rozpięte między biegunami subiektywizmu i obiektywizmu, idealizmu i realizmu⁶³. W krytyce literackiej te pary pojęć estetycznych pojawiają się już przed rokiem 1830, a w polskim dramacie romantycznym (III część *Dziadów*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*) i w *Panu Tadeuszu* dialektyka przedstawień rzeczywistości zrealizuje się w całej pełni.

W latach czterdziestych XIX wieku romantyczna poezja uniwersalna stopniowo traciła żywotność, a dzięki rozwojowi prozy powieściowej, historycznej i współczesnej,

⁶³ O tym, że romantyzm zajął miejsce pośrednie między literaturą dawną a literaturą nowocześniejszą przekonują badania nad jego tradycją literacką, nad relacją: oświecenie–romantyzm (zarazem dialogiczną i dyskontynuatywną), a wreszcie nad pozytywistyczną i modernistyczną recepcją romantyków. Prawdziwą arką przymierza między dawnymi i młodszymi laty wydaje się *Pan Tadeusz*. Zajmuje on kulminacyjną pozycję w dziejach poematu romantycznego, lecz również zawiera perspektywiczny projekt rozwoju pisarstwa powieściowego. Więcej, w kolejnych fazach poematu Mickiewicz realizuje trzy różne systemy literackiego przedstawiania rzeczywistości, nadając dominującą funkcję trzem różnym estetykom epickim. Spośród nich pierwsza, gawędowa, ukazuje życie w sposób esencjalistyczny („poprzez wartości”); druga, powieściowa, „portretuje życie w czasie”; trzecia zaś, epopeiczna, otwiera perspektywę na najwyższe wartości duchowe (bohaterstwo, świętość) oraz idealne, ewangeliczne cele historii narodów. Dialektyczny związek różnych paradygmatów przedstawiania rzeczywistości cechuje wszakże z reguły „wielkie poematy” Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego czy Norwida.

paradygmat realistyczny – by tak rzec – uzyskał samodzielność. Nie od razu wszakże i nie w całej prozie; na przykład powieść biedermeierowska, forma typowo przejściowa, kojarzy przestarzałe sposoby przedstawiania „życia poprzez wartości” z częściowo tylko ukształtowaną prezentacją „życia w czasie”.

Powieść biedermeierowska warta jest krótkiej obserwacji ze względu na swą tematykę obyczajową i ideologię. Czerpiąc po trosze z tradycji oświecenia sentymentalnego (Brodziński) i z obłaskawionego neosarmatyzmu, powraca ona do idylli ziemiańskiej, dając jej wersję cklewie nabożną, konformistyczną, nierzadko płasko romansową. Czytając tę literaturę, jaśniej rozumie się powody, które skłoniły Stanisława Brzozowskiego (między innymi *Sam wśród ludzi*, 1911) do wydania bezpardonowej walki owej „Rzeczypospolitej rodzin” wytwarzającej – zdaniem pisarza – anachroniczne bądź bezproduktywne typy duchowe. Bezwarunkowa apoteoza życia ziemiańskiego już się w literaturze wysokiego lotu nie zdarzy, co najwyżej nostalgiczne czy utopijne mitologizacje. Ambiwalentne stanowisko wobec tegoż życia – jakże długo ten temat był aktualny – zajmie w *Przedwiośniu* Stefan Żeromski (1925): majątek Nawłóć jest i synonimem urody świata, i symbolem historycznej bezwyjściowości. Istnieje jednak w literaturze realistycznej usprawiedliwienie ziemiańskiego bytu przez pracę, demokratyzm, patriotyzm – *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej (1888) dowodnie o tym świadczy. Za podsumowanie tego nurtu tematycznego w dziejach literatury polskiej można uważać *Noce i dnie* (1931-1934), powieść zamierzoną przez Marię Dąbrowską jako przedstawienie „dekompozycji pewnej formy życia polskiego opartej na tradycjonalizmie rodów ziemiańskich” w okresie między powstaniem styczniowym a wybuchem I wojny światowej. Na ów proces pisarka spogląda przede wszystkim przez pryzmat epopeicznie uwznioślonej postaci Bogumiła Niechcica, człowieka zepchniętego poniżej statusu ziemianina, skazanego na los administratora cudzych majątków, lecz wypełniającego swe obowiązki w sposób przywodzący na myśl zarówno pozytywistyczny ideał użyteczności, jak też romantyczną kreację jednostki ponad przeciwnościami historycznymi, budującej sens swego świata i ład egzystencjalny. W tle społecznym powieści zwraca uwagę głównie inteligencja, rekrutująca się spośród „wysadzonych z siodła”; wydaje się, że Dąbrowska traktuje ją z większym analitycznym dystansem niż Żeromski (na przykład *Promień*, 1897; *Ludzie bezdomni*, 1899), nastawiony w przeważającej mierze na charakterystykę etosową.

Dojrzała powieść realistyczna to „proza: 1) opierająca się na faktach prawdziwych lub typowych, 2) konstruująca na ich podstawie syntetyczną wizję rzeczywistości, 3) wykorzystująca [...] model narracji usensowniającej, korzystający ze wzorów dyskursu historycznego, 4) poddająca się zatem ocenie z punktu widzenia prawdy lub fałszu”⁶⁴. Model ten okazuje się zbyt ubogi w odniesieniu do najważniejszej z powieści polskiego pozytywizmu, najpoważniejszej kandydatki do miana „mieszczańskiej epopei”. *Lalka* Bolesława Prusa (1890) – o nią tu chodzi – to w dzisiejszym odbiorze utwór o tematyce tyleż społecznej, co psychologicznej; dzieło (by odwołać się do zaproponowanej powyżej typologii sposobów przedstawiania rzeczywistości) być może w paradygmacie

⁶⁴ J. Jarzębski, *Poza realizmem: proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „Ruch Literacki” R. 35, 1994, z. 3-4, s. 305.

realistycznym już się niemieszczące. Prus jest oczywiście pisarzem o wielkim zmyśle socjograficznym; nawet w mniej dziś cenionej *Placówce* (1886) znajdziemy godny uwagi obraz konfrontacji tradycyjnej wsi chłopskiej z kolonistami niemieckimi, reprezentującymi cywilizację organizacji i pośpiechu. *Lalka* – panorama życia warszawskiego – to nie balzakowska apologia świata mieszczańskiego. Powiada się o bohaterze na kartach utworu, że „zginął przywalony gruzami feudalizmu”. Istotnie, Wokulski jest ofiarą przesądów stanowych, ale w równym stopniu niszczy go rzeczywistość mieszczańska, która, obdarzając go wielkim polem inicjatywy, nie zaspokaja głębszych roszczeń duchowych. Poglądy Prusa odnośnie do duchowych podstaw tej rzeczywistości wydają się co najmniej sceptyczne.

Pisarzem ponad wszelką wątpliwość zasługującym na tytuł monografisty ładów życia społecznego był Władysław Stanisław Reymont. W *Ziemi obiecanej* (1899) policentryczny ład kapitalizmu grynderskiego został przedstawiony z całą gwałtownością, jaką dopuszczała estetyka przełomu wieków. Karol Borowiecki odbywa drogę z dworku ziemiańskiego do mieszczańskiej rezydencji, ze świata marginalizowanego do świata ekspandującego. Ta postać o znamionach wybitności i cynizmu, psychologicznie więcej wyrazista, jest słabo wyodrębniona pod względem fabularnym; stanowi ona motywacyjny środek do ukazania całej społeczności „Łodzermenschoń” (łódzkich fabrykantów) i mechanizmów pomnażania kapitału. Z punktu widzenia postronnego obserwatora moralna ocena tej działalności byłaby z gruntu negatywna, lecz narrator przyjmuje niejako „wewnętrzny” punkt widzenia: opowiada o tych karierach – jeśli pominąć rezonerskie wstawki – raczej z perspektywy etosu sukcesu niż etyki. Całości dopełnia naturalistycznie wystylizowany obraz Łodzi – miasta potwornego i zarazem kipiącego energią. *Chłopi* Reymonta (1904-1909) to literackie studium ładu przedstawień zbiorowych. Cykle rolniczy, obyczajowy i liturgiczny regulują życie wiejskiej gromady, a charakterystyki postaci świadczą o doskonałym rozumieniu przez pisarza tradycyjnego porządku rodowego. Pod interesującym nas względem *Chłopi* są dziełem dokładnie przestudiowanym⁶⁵.

Na przełomie wieków XIX i XX, w warunkach ożywienia politycznego, literatura jako ważna instytucja życia narodowego stawia problem państwa. Ograniczę się tu do dwu przykładów⁶⁶. Z socjograficznych doświadczeń pozytywizmu wyrasta *Faraon* Bolesława Prusa (1897), powieściowa próba badania uniwersalnych mechanizmów polityki wewnętrznej i zewnętrznej oraz związków między formami organizacji społecznej a wyzwaniami i celami cywilizacyjnymi, jakie podejmuje zbiorowość. Założeniom poznawczym dobrze służy zamysł fabularny – opowieść o uczeniu się władzy i o kłęsce młodego faraona, który wyrastał na lwa, lecz nie umiał w porę stać się wężem (wariant Machiawellowego zestawienia lisa i lwa). Wieloznaczeniowy symbol piramidy jest – w jednym ze swych zastosowań – także obrazem ładu społecznego, jednakże nie prosty mono-

⁶⁵ Zob. F. Ziejka, *Wstęp*, w: W. S. Reymont, *Chłopi*, t. I, Wrocław 1991.

⁶⁶ Szerszą prezentację tej problematyki zawiera szkic Henryka Markiewicza *Wizja państwa w kulturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, w: tenże, *Literatura i historia*, Kraków 1994.

centryzm, lecz raczej system międzygrupowych porozumień⁶⁷ zdaje się odpowiadać przekonaniom pisarza. W sporze z ideologią romantyczną, z perspektywy poszukiwania racji istnienia dla suwerennej i nowoczesnej jednostki formułuje Stanisław Wyspiański w *Wyzwoleniu* (1903) swój dezyderat państwa narodowego. „Naród ma jedynie prawo być jak PAŃSTWO” – powiada bohater dramatu⁶⁸, postulując rządy najlepszych w imię twardego realizmu, zerwanie z fałszywą solidarnością narodową, zrównującą gorszych z lepszymi oraz cenzurę oddzielającą mistyfikacje od racji narodowych.

Po rewolucji-insurekcji 1905 roku powstała między innymi *Róża* Żeromskiego (1909), po trosze traktat dramatyczny, po trosze dialogowa powieść zawierająca przegląd stanowisk ideologicznych i programów społecznych czasów poromantycznych. Postaci tego utworu są konstruktami czysto rezonerskimi, nośnikami alegorycznej interpretacji rzeczywistości. Żeromski zarysował podstawowe wymiary sporów o ład społeczny, toczących się na początku dwudziestego stulecia, organizując kontrowersje między: 1) organicznikowskim solidaryzmem a rewolucjonizmem, 2) solidarystyczną orientacją niepodległościową a insurekcyjno-rewolucyjną, 3) patriotyzmem a internacjonalizmem, 4) zwolennikami zasady supremacji elit a zwolennikami demokratycznej partycypacji, 5) opcją na rzecz modernizacji cywilizacyjnej a passeizmem⁶⁹. Z takimi dylematami wchodziła literatura w czasy Drugiej Rzeczypospolitej.



⁶⁷ Terminów tych używam za Jakubem Karpińskim, zob. tenże, *Ossowski i Tocqueville. O rodzajach ładu społecznego...*, s. 269-270.

⁶⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie. Noc listopadowa*, Kraków 1987, s. 96.

⁶⁹ Por. M. Fudalej, J. Goćkowski, *Los i ethos Polaków w drodze do niepodległości*, w: *Narody. Jak powstawały i jak wybijały się na niepodległość?*, Warszawa 1989, s. 235-239.

Kultura na wygnaniu, kultura w ucisku

Stefan Witwicki, jeden z aktywniejszych literatów wczesnego romantyzmu, w drugiej połowie roku 1832 przywiózł do Paryża – z Warszawy, którą opuścił dobrowolnie – materiał do *Moskali w Polszcze*, dziennika wydarzeń dziesięciu miesięcy: od 8 września 1831 do 8 lipca 1832 roku⁷⁰. Ten dokument z miasta pozostającego pod grozą wojskowych ukazów, policyjnej inwigilacji, donosicielstwa i cenzury pomaga zrozumieć, dlaczego stolica, niedawno jeszcze tętniąca kulturą i oświeceniową, i romantyczną, przez całą dekadę budziła się z nocy paskiewiczowskiej, a żywe międzypowstaniowe środowiska kulturalne uformowały się tutaj później niż we Lwowie, w Krakowie, w Poznaniu, nawet później niż we Wrocławiu. Literaci, artyści, intelektualiści wycofali się do przestrzeni prywatnej, szukali schronienia w Galicji albo poza krajem. Wśród około dziesięciu czy jedenastu tysięcy osób, które opuściły ziemie polskie bezpośrednio po powstaniu listopadowym i przez następnych piętnaście lat, wskutek udziału w ruchu niepodległościowym, znaczącą część stanowiły świetne talenty i najprzedniejsze umysły; wyemigrowało, jak wyliczył Józef Bachórz, do czterdziestu procent społeczności literackiej romantyków⁷¹. Głównym centrum kultury polskiej na lat dwadzieścia-trzydzieści stał się Paryż, najludniejsze skupisko wychodźców, w mniejszym zaś stopniu Drezno, Bruksela czy Londyn.

Szczególną topografię kulturalną wytworzyły losy zesłańcze literatów i artystów. Przymusowe osiedlenie się w Rosji oraz zesłania na Syberię i na Kaukaz dotknęły co najmniej pięćdziesięciu ludzi pióra. Procesy młodzieży akademickiej i szkolnej z lat dwudziestych XIX wieku zapoczątkowały tę czarną serię – stąd najpierw wsiedli do kibitek

⁷⁰ Dokument wydano i na emigracji, i w kraju: S. Witwicki, *Moskale w Polszcze albo treść dziennika pisanego w Warszawie przez ciąg dziesięciu miesięcy od 8 września 1831 do 8 lipca 1832*, Paryż 1833; wznowienie ukazało się już w roku 1833 w liczbie 500 egzemplarzy jako tajny druk Ossolineum we Lwowie.

⁷¹ Zob. J. Bachórz, *Obrachunki (arytmetyczne) z romantyzmem*, w: tenże, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003, s. 232. Z ustaleń arytmetycznych badacza korzystam także poniżej.

Mickiewicz i filomaci, później spadły represje na uczestników polistopadowych ruchów zbrojnych oraz spisków związanych między powstaniami. Przez Petersburg czy Moskwę – a więc przez miasta, gdzie młodzi Polacy nieraz też dobrowolnie szukali wykształcenia i kariery – prowadziły szlaki zsyłek do Odessy, Symbirska, tatarskiego Kazania, tiumeńskiego Tobolska bądź Iszymu (tu przebywał między innymi Gustaw Zieliński, który dzięki poematom osnutym na motywach egzotycznych został narodowym poetą Kirgizów), do baszkirskiego Orenburga i Ufy, do tuwińskiego Kyzylu, do pól bitewnych w Czeczenii i Dagestanie, do Tyflisu (dziś Tbilisi). Właśnie w stołecznym ośrodku Gruzji zebrało się wokół Tadeusza Łady Zabłockiego grono utalentowanych świadków polskiego losu (między innymi Leon Janiszewski, Władysław Strzelnicki), zwane kaukaską grupą poetów. W warunkach zesłania rozwinęły się liczne powołania naukowe i talenty badawcze – nieraz tragiczne.

Wiosna Ludów skłoniła do aktywności politycznej bądź powołała pod broń w różnych punktach Europy: Mickiewicza, Słowackiego, dobrego prozaika Józefa Bohdana Dziekońskiego (Legion Włoski), Teodora Tomasza Jeża (na Węgrzech), Ryszarda Berwińskiego i Karola Libelta (działaczy wielkopolskich i uczestników Kongresu Słowiańskiego w Pradze), Karola Balińskiego (niegdyś iszymskiego zesańca, więźnia Cytadeli, teraz czynnego we Lwowie); zaangażowała też innych, łącznie – czterdziestu pięciu ludzi pióra. Wojna krymska przyciągnęła na tereny państwa osmańskiego Mickiewicza, Czajkowskiego, Jeża, poetów: Berwińskiego, Zmorskiego, Brzozowskiego – w sumie dziewięciu autorów. Bez względu na to, pod jakimi walczyli znakami – Hotelu Lambert czy demokratów – stanowili żywe ognisko tego samego romantyzmu polskiego.

Kółka kulturalne tworzyła na uniwersytetach niepolских młodzież akademicka. Wielkopolska nie miała, jak wiadomo, swej uczelni uniwersyteckiej, szkoły wyższe na pozostałych ziemiach albo zupełnie zniesiono, albo wyzuto z autonomii (Uniwersytet Jagielloński), albo wreszcie poddano rusyfikacji czy germanizacji. Polacy pobierali nauki w ośrodkach niemieckich, w Wiedniu i w Czerniowcach, na uniwersytetach rosyjskich, mniej licznie na uczelniach francuskich, szwajcarskich, włoskich, belgijskich. W swej książce *Polskie związki młodzieży (1831-1848)* Aleksander Kamiński uwzględnia polskie związki młodzieży w Wiedniu, Dorpacie, Kijowie, Petersburgu i Moskwie, w Berlinie, Wrocławiu (między innymi Towarzystwo Literacko-Słowiańskie) i Królewcu⁷².

Grupowali się za granicą polscy artyści plastycy. Oprócz Paryża nawiedzali oni inne tradycyjne ośrodki sztuki europejskiej z Rzymem i Florencją na czele; w mieście Danteo, Rafaela i Michała Anioła rozwijali swe talenty dwaj najwybitniejsi poeci, artyści romantyzmu: Norwid i Lenartowicz. Mniejsze znaczenie miały: Wiedeń (choć dawał możliwość kształcenia się w Akademii i w pracowniach prywatnych, a także stwarzał oparcie dzięki obecności Polaków w urzędach państwa Habsburgów), dalej – Berlin oraz Düsseldorf. Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych szczególnego znaczenia nabierze dla polskiego malarstwa Monachium, przeżywająca wielki rozwój kulturalny stolica Bawarii. Muzycy z Polski, będący niekiedy kompozytorami wirtuozami (jak w przypadku Chopina, ale i na przykład Karola Lipińskiego czy braci Wieniawskich), koncertowali

⁷² Zob. A. Kamiński, *Polskie związki młodzieży (1831-1848)*, Warszawa 1968, *passim*.

z powodzeniem w Europie, ciesząc się w niektórych przypadkach uznaniem na dworach zaborczych⁷³. Ich kariery rozwijały się w sposób indywidualny; należeli do międzynarodowej społeczności muzycznej, aczkolwiek bywało, że – na wzór Chopina – starali się utrzymywać więź z polskimi środowiskami kulturalnymi (jak na przykład bracia Antoni i Apolinary Kątscy podczas pobytu w Paryżu w latach 1836-1849).

Po powstaniu listopadowym kultura w kraju pustoszeje wraz absencją swoich twórców i brakiem instytucjonalnego oparcia dla twórczości artystycznej i intelektualnej. Poetów, artystów, uczonych, studentów wypędzają z ojczyzny nie tylko sankcje policyjne i represje zaborcze (którym poddano niemal co trzeciego literata), lecz również właśnie brak środowisk skupiających twórców, niedostatek instancji promujących kulturę, oceniających twórczość i organizujących rynkowy popyt na dzieła literatury i sztuki, a także niedostępność godziwego wykształcenia i głębszej formacji społecznej. Z powodu braku stabilnego ośrodka, który nieprzerwanie wskazywałby kierunek rozwoju, działalność kulturalna w kraju staje się zdecentralizowana i w pewien sposób nomadyczna, koczująca; rozbłyскуje gdzieś tam nierzadko na ogół inicjatywami oraz chroni się do prywatnych domów, a tam przybiera nieuchronnie charakter mniej elitarny, bardziej amatorski.

Naturalnie, dom domowi nierówny. O amatorstwie (czy amatorszczyźnie) nie sposób mówić w odniesieniu do rezydencji gromadzących w salonie elitę kulturalną; do dworów, w których nieraz przez pokolenia kwitło pierwszorzędne czy jakkolwiek historycznie istotne piśmiennictwo; do reprezentacyjnych mieszkań artystów bądź profesorów. Mam na myśli jednak potrzeby i możliwości kulturalne domu ziemiańskiego oraz inteligencko-urzędniczego w dobie międzypowstaniowej, a u schyłku tego okresu – także domu małomieszczańskiego, do którego wsączała się poezja i sztuka wraz ze skromną edukacją i, przede wszystkim, ze świeżą świadomością narodową, a nawet odosobnionych domów włościańskich, w których powstawały pierwociny piśmiennej literatury ludowej⁷⁴. Co się tyczy typowej inteligencji, nawet w Warszawie dostępne jej formy życia kulturalnego okazują się ubogie⁷⁵, a wyższym aspiracjom nie sprzyja też przeciętny status majątkowy:

⁷³ Na przykład Henryk Wieniawski został w roku 1860 pierwszym skrzypkiem dworu carskiego i w ciągu dwunastu lat pobytu w Rosji położył wielkie zasługi artystyczne i pedagogiczne.

⁷⁴ Jak przyznaje Stanisław Pigoń, literatura pisana przez włościan uprawiających rolę i angażujących się w życie społeczne wsi chłopskiej „jest zjawiskiem stosunkowo świeżym: z drobnymi wyjątkami nie sięga wiele poza ostatnie ćwierćwiecze w. XIX [...]” (tenże, *Zarys nowszej literatury ludowej (przed rokiem 1920)*, Kraków 1946, s. 14-15). Pionierzy tej literatury: Jan Rak (ur. 1820), Maciej Szarek (ur. 1826) uczyli się pisania i czytania nie w galicyjskiej szkole ludowej, lecz na plebani lub u organisty.

⁷⁵ Zob. J. Jedlicki, *Błędne koło 1832-1864*, Warszawa 2008, *Dzieje inteligencji polskiej*, t. 2. Autor pisze: „Ani Warszawa, ani tym bardziej mniejsze miasta nie miały wszak bezpiecznych miejsc publicznych: resursy – obywatelska i kupiecka – były pod ścisłym nadzorem i służyły głównie grze w karty oraz wydawaniu balów karnawałowych. Kawiarnie mogły być pod okiem (i uchem) Paśkiewiczowskiego szpiega. Domowe salony i zebrania redakcyjne «Biblioteki Warszawskiej» – to jedynie pozostało. Tu wprawdzie także nie rozprawiało się o kwestiach narodowych i politycznych,

Tylko wysocy urzędnicy państwowi – czytamy u Jerzego Jedlickiego – sędziowie trybunału apelacyjnego, notariusze i najbardziej wzięci lekarze mogli żyć na wysokiej stopie. Reszta nie miała raczej poczucia stabilizacji, a stan zdrowotny i długość życia były mierne. Kto był na tyle ostrożny, aby ustrzec się przed cytaclą, zesłaniem lub koniecznością pozostania bez chleba za granicą, miał spore szanse paść ofiarą gruźlicy albo – zwłaszcza lekarze – powracającej co kilka lat cholery. Troska o byt codzienny, o awans, o utrzymanie rodziny na przyzwoitym poziomie były na tyle absorbujące, że nie zostawiały zbyt wiele miejsca na kultywowanie wartości odświętnych. Naczelny wśród nich postulat „zachowania narodowości” sprowadzał się przede wszystkim do pielęgnowania języka, wybranych elementów tradycji historycznej i zapewnienia dzieciom polskiego wychowania⁷⁶.

Z kolei – jak przedstawia się rzecz w ziemiańskim dworze? Chodzi tu przecież o grupę społeczną, która była głównym beneficjentem oświeceniowego systemu kształcenia, a także zajmowała pierwszoplanową pozycję, jeśli przyjrzymy się rodowodom twórców kultury artystycznej i intelektualnej⁷⁷. Na odpowiednim poziomie ogólności można przyjąć *mutatis mutandis* za adekwatne ujęcie sytuacji w prowincjonalnym dworze zaproponowane przez Tadeusza Epszteina, choć dotyczy ono jedynie terytorium Ukrainy, a co gorsza odnosi się do półwiecza po powstaniu styczniowym. Na podstawie skrupulatnych badań źródłowych badacz stwierdził:

Z pewnością rozwój zainteresowań intelektualnych i artystycznych w środowisku ziemiańskim miał charakter „wyspowy”. W wybranych ośrodkach powstawały korzystne warunki do zajmowania się różnymi dziedzinami wiedzy i sztuki, w innych domach i rodzinach tych możliwości i chęci nie było albo pojawiały się w niewystarczającym stopniu. Z kolei siedziby, w których życie intelektualne szybko się rozrastało, oddziaływały na swoje otoczenie, pobudzały inne do działania i naśladowania. Dom, który przyjmował na siebie ciężar zorganizowania biblioteki latającej, wpływał na podniesienie czytelnictwa w całej okolicy. Podobnie zapraszanie sąsiadów do udziału w wystawieniu sztuki teatralnej poszerzało krąg ludzi zainteresowanych teatrem⁷⁸.

Dom taki, dopowiedzmy, mógł gromadzić pamiątki historyczne oraz zbiory archiwalne i kolekcje dzieł sztuki, mógł składać mecenasowskie zamówienia wobec portrecistów czy pejzażystów, zasilac lokalne tytuły korespondencjami prasowymi, próbować własne twórczości z paletą w rękę bądź przy fortepianie. Prowadziło to również do rozwoju talentów dzieci. Stanisław Moniuszko (ur. 1819) w rodzinnym dworku w Ubielu (Mińszczyzna) miał przykład twórczości plastycznej ze strony ojca, matka zaś zapewniła mu inicjację muzyczną (i wokalną edukację patriotyczną za pomocą *Śpiewów historycz-*

bo i tu mogli trafić donosiciele, niemniej wytworzył się styl ostrożnej rozmowy na tematy społeczne i intelektualne, w której ucierały się poglądy ideowe i oceny literackie” (*tamże*, s. 164).

⁷⁶ *Tamże*, s. 166.

⁷⁷ W odniesieniu do populacji literackiej zob. obliczenia Józefa Bachórze (dz. cyt., s. 237-240). Ze szlachty średniej i drobnej pochodziło łącznie ok. 67% tej społeczności. Wieś była miejscem urodzenia ok. 250 pisarzy (spośród 40 nazwisk, branych pod uwagę przez autora).

⁷⁸ T. Epsztajn, *Z piórem i paletą. Zainteresowania intelektualne i artystyczne ziemiaństwa polskiego na Ukrainie w II połowie XIX w.*, Warszawa 2005, s. 463.

nych Niemcewicza). Muzykę dobiegającą z wiejskich uroczystości pomagała usłyszeć i docenić nie tylko własna wrażliwość dziecka, ale i oświeceniowy humanitaryzm, panujący w rodzinie. Amatorskie seanse teatralne odbywały się i w domu Czesława Moniuszki, ojca kompozytora, i w domu jego stryjów, Dominika i Kazimierza. Ci ostatni, absolwenci Uniwersytetu Wileńskiego, doktorzy obojga praw, w dziedzicznych majątkach wprowadzali śmiało innowacje społeczno-oświatowe, zaś Kazimierz poświęcał się naukom przyrodniczym i medycynie⁷⁹. Obraz to nietypowy, zgoda, ale też – niefikcyjny.

Domy oraz, przede wszystkim, indywidualności twórcze i społecznikowskie, takie jak: Józef Ignacy Kraszewski, Narcyza Żmichowska, Adam Honory Kirkor w Wilnie, Jan Dobrzański we Lwowie – oto infrastrukturalne bogactwo kultury międzypowstaniowej w kraju po straszliwych zniszczeniach instytucjonalnych, jakich doświadczyła ona przede wszystkim w roku 1832. Paryż więc miał się stać – wysiłkiem Wielkiej Emigracji – zewnątrzkrajową kulturalną stolicą Polski na czas walki o jej niepodległość. Około osiemdziesięciu instytucji kulturalnych, oświatowych, naukowych i opiekuńczych służyło integracji i pomocy społecznej, rozładowywaniu napięć politycznych, a także dokumentowaniu przeszłości (w tym zwłaszcza tej nieodległej) oraz, naturalnie, „polityce pamięci”; służyło także – i przede wszystkim – tworzeniu i komunikowaniu kultury jako podstawowej, jako niezawodnej i w pełni suwerennej (w warunkach wolnego świata) formy życia narodowego. W tym imponującym wysiłku tkwiła potrzeba ciągłości – była w nim nie tylko kontynuacja życia umysłowego i artystycznego lat 1815-1830, ale i zarys idei państwowej Królestwa Polskiego, mimo braku namaszczonego monarchy i realnie działającego sejmu, a świadczy o tym wachlarz ról ks. Adama Jerzego Czartoryskiego – polityka i dyplomaty oraz prezesa i protektora instytucji kulturalnych. Powstało jakby miniaturowe państwo niekoronowanego monarchy-filozofa. Przypomnę też, że dziedzictwo Towarzystwa Przyjaciół Nauk podjął najpierw Joachim Lelewel, organizując w grudniu 1831 roku efemeryczne Towarzystwo Naukowe Polaków Tułaczów⁸⁰, zaś Towarzystwo Literackie Polskie miało, według pierwotnych zamiarów, odtwarzać strukturę zlikwidowanej instytucji warszawskiej. Emigracja skupiała w swych szeregach wielkich twórców, ludzi, w których talentach tkwił rozwój kultury polskiej oraz misja kulturalnych ambasadorów Polski. Grono osób, które przegraną walkę orężną zamierzały kontynuować poprzez poezję, sztukę, myśl humanistyczną czy doktrynę społeczną było na emigracji wcale niemałe; ponadto do Paryża, jak wiemy, przybywali ludzie z kraju, by rozwijać zdolności czy odetchnąć od życia pod zaborem. Tutaj miał swą kompetentną publiczność i interesy wydawnicze Zygmunt Krasiński, tu miały swe pierwodruki ważne dzieła autorów krajowych, jak *Pieśni Janusza* Wincentego Pola czy *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego.

⁷⁹ Podstawowe dane biograficzne opatrzone bogatym materiałem ikonograficznym znaleźć można w publikacji: Stanisław Moniuszko, oprac. J. Prosnak, Kraków 1968.

⁸⁰ O pierwszych inicjatywach organizacyjnych na wychodźstwie pisze Sławomir Kałembka, zob. tenże, *Wielka Emigracja. Polskie wychodźstwo polityczne w latach 1831-1862*, Warszawa 1971, s. 293-294.

Na bliższe zaznajomienie się z emigracyjną poezją, z kulturą wygnańców pozwalały podróże zagraniczne oraz lektury nielegalnie pozyskanych egzemplarzy (tajna poczta, przemysł księgarski); fragmentaryczną znajomość dawały na przykład: obieg kopii rękopiśmiennych, potajemne czytania zbiorowe, pamięciowe przyswajanie tekstów. Karalne było nawet posiadanie własnoręcznego fragmentarycznego odpisu, bez prób jego rozpowszechniania, nawet rozmowa o tych zakazanych dziełach – w zaborze austriackim groziło za to więzienie, a pod władzą cara katorga i wcielenie do wojska. W poszukiwaniu zakazanych ksiąg rewidowano nie tylko wydawnictwa i księgarnie (księgarze zagrożeni byli więzieniem, grzywną i utratą licencji), lecz także domy prywatne. Życie twórcze i towarzyskie ludzi kulturalnych z jednej strony, a konspiracje, zwłaszcza spiski młodzieżowe, z drugiej szczególnie sprzyjały obcowaniu z poezją zakazaną przez cenzurę i niedostępną z powodu rygorów policyjno-administracyjnych; przy czym zaborczy system kontroli publikacji, wyjątkowo wrażliwy na druki przychodzące zza kordonów granicznych, opłatał całe piśmiennictwo i życie umysłowe. Skrajnie dolegliwa cenzura carska, bardziej restrykcyjna w Warszawie niż w Petersburgu, obejmowała nadzorem nie tylko redakcje i wydawnictwa, lecz także drukarnie, księgarnie, biblioteki i czytelnie. Cenzorskiej kontroli przewencyjnej podlegały książki, przedstawienia teatralne, czasopiśma, ryciny, a nawet wszelkiego rodzaju ogłoszenia i doniesienia. Urząd konfiskował teksty w całości lub we fragmentach, czasem represyjnie narażał wydawców na dodatkowe koszty czy trudności administracyjne⁸¹.

System cenzuralno-policyjny służył w pierwszej kolejności zwalczaniu polskiego patriotyzmu; w tym celu eliminował nieprawomyślne treści, tematy, tytuły utworów, wykreślał z życia publicznego dorobek twórczy najznakomitszych autorów, a nawet same ich nazwiska (na przykład Mickiewicza czy Lenartowicza). Doprowadził on do całkowitej i permanentnej reglamentacji wartości twórczych, do autocenzury i dławienia talentów z braku swobody wypowiedzi, do generalnego wypaczenia obrazu kultury polskiej i zawężenia możliwości w zakresie budowania tradycji kulturalnej. Przyczynił się też do powstania specyficznej jakości w literaturze i w piśmiennictwie polskim – tak zwanego języka ezopowego umożliwiającego porozumienie autorów z odbiorcami poprzez sieć aluzji, alegorii, przemilczeń, nawiązań międzytekstowych.

W takich warunkach funkcjonowała kultura kraju. Mimo ograniczonej łączności z ośrodkami zewnętrznymi, krajowa literatura, publicystyka, filozofia, nauka nie tworzyły jakiegś odrębnej, odmiennej od tej emigracyjnej kultury polskiej, ale nie stanowiły też – jak niekiedy powiada się niesprawiedliwie o literaturze powstającej na ziemiach polskich – epigońskiego, „oswojonego” wariantu romantyzmu Wielkiej Emigracji. Tutaj powstawała tak zwana filozofia narodowa, tliła się myśl naukowa i nauka stosowana, rozwinęło się malarstwo i krytyka artystyczna, tworzyły niepowtarzalne pisarskie indywidualności, a tutejsze życie literackie, siłą rzeczy, musiało nabrać większego rozmachu organizacyjnego niż na emigracji. Twórcy krajowi również, podobnie jak ci emigracyj-

⁸¹ Syntetyczne, ale i szczegółowe omówienie tych zagadnień zawiera artykuł Zdzisława J. Adamczyka, zob. tenże, *Cenzura*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 125-131.

ni, odznaczali się wszechstronnością umysłów i talentów, a poezja i beletrystyka były w niemałym stopniu nastawione na wartości poznawcze, toteż dzieje literatury, krytyki, filozofii i nauki przecinają się wielokrotnie.

Pora na refleksje bilansujące.

Pierwsza kwestia dotyka zadawnionego sporu: co kultura romantycznego kraju zawdzięcza Wielkiej Emigracji? Na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku w odpowiedzi Marii Janion, przyznającej Mickiewiczowskiej poezji niepodległościowej prymat w krajowej świadomości społecznej, Jerzy Jedlicki stwierdzał, że nie znajduje dowodów na „powszechną recepcję idei romantycznych” w kraju i konkludował: „Na podstawie licznych przekazów sądzę raczej, że berło wypada zabrać i wieszczom, i filozofom, a oddać komu należy, to znaczy Polowi i Kraszewskiemu”⁸². Niedawno zaś uczony wrócił do tego kręgu spraw, powątpiewając, by „wielki romantyzm naszych ekspatriantów był obecny w refleksji polskiej klasy umysłowej”. „Co może ważniejsze – kontynuował badacz – nie trafiłby w tych latach [paskiewiczowskich – B. D.] łatwo do umysłów i serc, bo nastrój kraju wylękłego i zaambarasowanego prozą codziennego życia zaczął się mocno rozmiąć z polityczną pryncypialnością wygnańców i wysokim tonem ich poezji”⁸³.

Wypada od razu podkreślić, że realia są nazbyt zróżnicowane, aby prawomocne były aż tak daleko idące generalizacje. Na pewno problematyka wielkiego romantyzmu nie dominowała w krajowej refleksji kulturalnej; nawet bowiem gdyby była znana dostatecznie szeroko, nawet gdyby postawy ludzkie jej sprzyjały, nie było dla niej w krajowej kulturze odpowiedniego aparatu recepcyjnego, to jest stosownych instytucji i mediów oraz odpowiedniej grupy kompetentnych umysłów, które mogłyby ją przyswoić, poddać publicznej debacie, objaśnić, spopularyzować. W cytatach, hasłach, pamięciowych urywkach, fragmentarycznych kopiach rękopiśmiennych kultura patriotyczno-niepodległościowa emigrantów była zapewne znana – wiadano, jak szeroko sięgała konspiracja, koleżeńska edukacja narodowa czy kultywowanie polskości, które nie ograniczało się do sentymentów historycznych, ale zabarwiała się polityczną terażniejszością. W kręgach literackich kraju, zwłaszcza wśród literatów o wyższym statusie społecznym, a także wśród autorów przemieszczających się w poszukiwaniu na przykład wiedzy czy bezpieczeństwa osobistego poprzez zaborowe granice, musiała istnieć całkiem spora, choć z natury rzeczy niejawna, wiedza o kanonie literatury emigracyjnej; literatury, która była podskórnym źródłem i tajemnym wyzwaniem. Podróże i kontakty artystyczne pozostawały bez wątpienia również okazją poznawczą, bo wpływ emigracji na rozwój sztuki narodowej ujawniają także biografie artystów oraz analizy ikonograficzne i estetyczne ich dorobku. Również dla czołówki polskich filozofów – Cieszkowskiego, Trentowskiego, Libelta – dorobek kulturalny uchodźstwa nie był obojętną niewiadomą. Jak się zatem

⁸² Zob. J. Jedlicki, *Polskie nurty ideowe lat 1790-1863 wobec cywilizacji Zachodu*, w: *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1973, s. 225-226; M. Janion i J. Jedlicki, głosy w dyskusji, *tamże*, s. 355-356 i 376. Referuje ten spór, ponownie broniąc swych racji, Maria Janion, zob. M. Janion, *Zapalency epoki paskiewiczowskiej*, w: *taż*, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1983, s. 243-244.

⁸³ J. Jedlicki, *Błędne koło 1832-1864...*, s. 170.

wydaje, wąskie elity twórcze miały dostęp do wielkiej kultury emigrantów i nazaczyła ona swym piętnem bardziej może sztukę niż literaturę, natomiast wpływ emigracyjnego romantyzmu na świadomość społeczną zaznaczył się w istotnej skali nawet jeszcze nie w dobie Wiosny Ludów, lecz raczej na przedświcie powstania styczniowego.

Refleksja druga. Kultura Wielkiej Emigracji – wielka, suwerenna i doniosła – jakim podlegała paradoksom i ograniczeniom? Dla większości ludzi kultury, nawet dla tych o europejskiej renomie czy o bezpiecznym statusie materialnym – pozostanie na obczyźnie stało się punktem zwrotnym zarówno w biografii twórczej, jak też społecznej i egzystencjalnej. Jako zbiorowość pozostają ci literaci i artyści obiektywni reprezentantami cudzoziemskiej kultury mniejszościowej, wcielonej w mikroskopijne struktury; od wewnątrz postrzegają siebie jako arkę życia narodowego w wolnym świecie. Tkwią między możliwością konfrontowania się na bieżąco z najwyższymi zdobyczami kultury europejskiej a pokusą całkowitego zwrócenia się ku – obserwowanej z odległości miejsca i czasu – rzeczywistości narodowej. Nostalgia grozi im zasklepieniem się w jakoby beczasowych, esencjonalnych, a w istocie stereotypowych formach polskości; zarazem jednak bardziej niż Polacy w kraju (którzy schronili się do azyli domowych, a nie sięgnęła ich na razie opresja zaborcza) emigranci mogli uświadamiać sobie skalę rozpadu dotychczasowych więzi państwowych i społecznych, a jednocześnie zakładać niezbędność powołania do życia nowych mitów integracyjnych oraz realistycznej kultury przetrwania, współbrzmiejącej z postępami europejskiej historii. Jedni kultywowali przeto swą polską tożsamość w formach statycznych, siłą rzeczy coraz bardziej anachronicznych, inni poszukiwali poprzez realne małe wspólnoty, czy tylko przez myślowe eksperymenty, przyszłych kształtów społeczności narodowej.

Wszyscy oni jednak nie słyszeli wokół siebie żywej, zmiennej polszczyzny, nie spotykali ludzi różnych stanów, ludzi z krwi i kości, prowadzących zwykłe życie nad Wisłą, Wartą i Nidą, jakby powiedział Norwid, nie mieli wokół siebie w integralnej postaci ani świata kontuszowego, ani Polski przemienionych kołodziei. Mogą tworzyć mity polityczne, wielkie symbole pamięci, ale usuwa im się spod stóp ojczysty temat współczesny, konkret ludzki, nowe formy życia, dopraszające się nobilitacji artystycznej; nawet „czuły słuchacz” czy zjadacz chleba z utajoną duszą anielską, po prostu odbiorca, czytelnik, staje się personą widmową, kimś nieczytelnym.

Pewna strefa zadań fundamentalnie istotnych dla romantyzmu – to refleksja trzecia – staje się udziałem nieromantycznej kultury krajowej. To kraj dysponuje powieścią, formą nobilitującą tak wiele tematów, problemów bieżących, praktyk językowych; powieścią bardziej niż inne formy zmieniającą system literacki i poważnie zagrażającą panującej estetyce. Twórczość krajowa nie może swobodnie politykować ani budować narracji historycznej, nie może w pełni ujawniać dążeń nowoczesnej jednostki, indywidualności, lecz podejmuje społecznikowsko-nauczycielskie działanie na rzecz rozwoju całej zbiorowości, a zarazem towarzyszy przemianom i podziałom społecznym, to znaczy kompetentnie bierze udział w formowaniu kultury specyficznej dla rozmaitych emancypujących się grup i środowisk, w artykułowaniu partykularnych doświadczeń społecznych i cywilizacyjnych. Nie jest twórczość krajowa odcięta od cywilnych nurtów tradycji narodowej, a jednocześnie może otwierać kulturę polską, nie mniej niż emigracja, na

tendencje modernizacyjne i interkulturowe inspiracje. Przede wszystkim zaś – nie brak jej melodii potocznego języka, pełnokrwistych figur, sprawdzalnych dowodów, że historia społeczna, historia narodu, nie zatrzymała się w martwym punkcie. Są najpierw polskie domy, są ludzie instytucje, a przy sprzyjających warunkach wyrastają jakieś grupy literackie i artystyczne, jakieś czasopisma i almanachy, jakieś towarzystwa archeologiczne czy etnograficzne, wreszcie muzea czy konserwatoria. A na granicach życia realnego i krzątający inteligencji wciąż kształtują się nowe formy ekspresji i reprezentacji kulturalnej, zrazu ubogie, lecz mające przed sobą chlubną przyszłość. Te małe laboratoria służą wielkiej historii: dziejom przemiany społeczeństwa stanowego w demokratyczny naród nowoczesny. I w tym miejscu przewaga wielkiej kultury emigracyjnej nad małą rzekomo kulturą krajową wydaje mi się najbardziej iluzoryczna.



IV. KONTYNUACJE

Lektura romantyzmu polskiego w eseistyce Stanisława Vincenza

Badacz literatury romantycznej bardzo uważnie spogląda na wszelkie autorskie motta, epigrafy, wprowadzenia, przypisy – orientuje się bowiem, że w poematach i powieściach doby romantyzmu metatekst tworzy nieraz tę nić Ariadny, bez której hermeneuta nie wstąpi z powodzeniem w labirynty tekstu. Rozpościera się tutaj pole porozumienia między autorem a czytelnikiem, niezbędne w epoce indywidualizmu twórczego, zdekonstruowanych form, pomieszanych języków, przemieszanych tradycji, zerwanych paktów komunikacyjnych¹. Ważkie, choć nieprzesadnie liczne, motta u Stanisława Vincenza sytuują badacza epoki mickiewiczowskiej w strefie dobrze mu znanych tradycji myślowych i zagadnień filozofii kultury. Weźmy epigraficzny klucz do pierwszego pasma *Wysokiej poloniny*, owej *Prawdy starowieku*, skomponowanej z obrazów, dum i gawęd z Wierchowiny Huculskiej.

„Czy starożytne podania mogą zawierać dla nas jakąś prawdę? Które? – zapytuje pisarz tekstem Platońskich *Praw*. I odpowiada tymże tekstem:

Oto że w kataklizmach nieraz już nastąpiła zagłada rodzaju ludzkiego, tak że pozostały tylko nieznaczne jego szczątki... Rozważmy zatem jeden z wypadków, który powstał po kataklizmie... Oto, że ci, którzy uniknęli zagłady, byli to nie więcej niż jacyś górscy ludzie, pasterze gdzieś po szczytach. Ocalały małe iskry życia, resztki rodzaju ludzkiego. Naprzód samotność usposobiła ich przyjaźnie, życzliwie, lubili się wzajemnie. Nie było wśród nich ani biedaków, ani kłótni wynikłej z nędzy. Nie znając złota ani srebra, nigdy nie stali się bogaczami. A w społeczeństwie, w którym ani bogactwo, ani ubóstwo nie zamieszka, najłatwiej jeszcze można znaleźć obyczajowość najrzetelniejszą. Zatem co w podaniach słyszeli, że to piękne, a tamto brzydkie, to w prostoduszności swej uważali za najbardziej prawdziwe

¹ O roli metatekstu w dziele romantycznym zob. m.in.: A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne Ja. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002; M. Stanisław, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

i temu wierzyli, a uważając za prawdę, co się opowiada o bogach i ludziach, żyli podług tego².

Do czego służy Vincenzowi ten głośny *passus* Platoński? Zapewne – ma on wywieść lekturę *Prawd starowieku* ponad poziom regionalistycznej egzotyki czy zwyczajnej rekonstrukcji folklorystycznej; ma on ją przeobrazić w rewelację antropologiczną bądź w obcowanie z samym logosem kultury, specjalnie uwrażliwiając czytelnika na ten porządek znaczeń. W swej paraboli o ludziach gór grecki filozof podaje wszak warunki eksperymentu poznawczego, który zachowuje w pełni inspirujący charakter dla nowożytnej myśli kulturoznawczej... Z opowieści Platona można wyprowadzić, w zależności od nastawienia intelektualnego, ideę istoty kultury albo wyobrażenie kultury elementarnej – wyobrażenie przydatne i do modelowań antropologicznych, i do konstrukcji historycznych, jeśli tylko tak pojętą elementarność, pierwotność, uznać za stadium wyjściowe procesu kulturowego. Kultura ludu ocalałego z kataklizmu, jak ją charakteryzuje Platon, wyrasta ze świata, w którym nie ma podziału na osobne uniwersa bogów i ludzi, gdzie zatem nie ma podziału na transcendencję i immanencję. Nie ma też podziału na stan natury i stan społeczny, na uniwersalne *ethos* i moralność jednostkową, na życie praktyczne i jego teoretyczne czy symboliczne odzwierciedlenia. Łatwo odczuć, jak silny ładunek inspiracji znajdowała w podobnej wizji myśl antyprogresywistyczna, antycywilizacyjna i antyalienacyjna, która mniej więcej od połowy wieku XVIII, od Jana Jakuba Rousseau, rzuciła cień na optymizm historiozoficzny związany z ideą postępu i podzieliła europejskie oświecenie na sprzeczne formacje światopoglądowe: organicystyczną i mechanicystyczną. Romantycy, równie życzliwi z metafizyką, jak z hermeneutyką mitu pochodzenia platońskiego, zbudowali na tychże inspiracjach własny mit metakulturowy. Nie pozostał on bez echa u pisarzy i myślicieli wieku XX. Najlepszym przykładem – dzieło życia pisarza i filozofa: *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza.

Postaram się w niniejszej krótkiej refleksji zwrócić uwagę na kilka miejsc w eseistyce Vincenza świadczących o trwałej produktywności, pozaświadomej bądź uświadamianej, romantycznych rozwiązań w polskiej literaturze i myśli kulturalnej. Mówiąc słowami samego pisarza, chodzi o dalekosiężne konsekwencje pewnego zwrotu mentalnego, porównywalnego z dokonaniem przed wiekami przewrotem dantejskim: chodzi o „potężne pchnięcie polskiej umysłowości przez Mickiewicza, które sprawiło, że poezja polska XIX wieku podążyła w kierunku analogicznym do Dantego, zwłaszcza tam, gdzie pchnięcie to zostało wsparte przez głosy i obrazy ziemi ojczystej i spotęgowane przez tęsknotę tułaczy i wygnańców, których sam los był podobny o losu Dantego”³. Miałby to być zwrot do kulturowych i terytorialnych wykładników tożsamości narodowej, do polityki nie-

² S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, Sejny 2002, s. 5.

³ S. Vincenz, *Arcydziało a mit ludowy*, w: tenże, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 357. W niniejszym szkicu przywołuję dwa tomy eseistyczne Vincenza: *Z perspektywy podróży...* (cyt. dalej ZPP) oraz *Po stronie dialogu*, z przedmową C. Miłosza, t. 1, Warszawa 1983 (cyt. dalej PSD).

podległościowej wespół z profetyczną metapolityką, a także do kondycji emigranta czy może w ogóle – do losu człowieka po kataklizmie, tułacza, wygnańca, uchodźcy. To byłby również zwrot w stronę autentycznego języka, realnego doświadczenia oraz myśli, która rodząc się z bycia w konkretnej rzeczywistości, wkracza w horyzonty uniwersalizmu.

W esejach Stanisława Vincenza nie należy szukać aktualnej erudycji historycznoliterackiej ani, tym bardziej, literaturoznawczego profesjonalizmu. Niespokojny studencki umysł przyszłego pisarza kosztował w Wiedniu, trochę po faustowsku, owoców biologii, prawa, filozofii, także pradawnego języka i kultury Indii, nie miał jednak powołania do filologii polskiej, do kształcenia się polonistycznego chociażby we Lwowie, gdzie stałby się on może uczniem prof. Józefa Kallenbacha i młodszym kolegą Juliusza Kleinera czy Stanisława Łempickiego. Vincenz traktuje literaturę w sposób zasadniczo heteronomiczny, pozaestetyczny, a to z powodu swego temperamentu filozoficznego, religioznawczego, kulturoznawczego. Do rodzimej tradycji literackiej podchodzi nader selektywnie: obcuje z największymi, pełną otwartość dialogiczną demonstrując wobec Mickiewicza i Norwida, nie kryjąc żywej predylekcji dla wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Zawodzi nasze oczekiwania, nie formułując, w jakimś mniej lub bardziej intymnym eseju, swego punktu widzenia na literaturę romantycznej szkoły ukraińskiej i dzieła tych pisarzy, którzy rozwinęli tematykę wschodniogalicyską – Korzeniowskiego, Pola, lwowskich ziewończyków i tylu innych – ale być może zadecydowała o tym niechęć do wpisywania się w tło takiej czy innej ideologii regionalizmu. Trudno zarazem wątpić, że dysponował Vincenz pogłębioną wiedzą historycznoliteracką. Miał okazję zyskać taką w dobrym gimnazjum galicyjskim (a jeszcze w gimnazjum klasycznym!), swe lata szkolne spędził w atmosferze mnożących się rocznic narodowych i jubileuszy romantycznych oraz stosownych inicjatyw inteligencji galicyjskiej, a także swego rodzaju „neoromantycznej” mobilizacji pokolenia, do którego należał. Debiutował przekładami Walta Whitmana. Szukał przyjaźni intelektualnych wśród myślicieli o szerokich zainteresowaniach literackich, by wymienić jedynie Rudolfa Marię Holzapfla, autora niemiecko-szwajcarskiego o rodowodzie krakowsko-małopolskim. Niemały kapitał wiedzy literackiej musiał zgromadzić przez kontakt z czasopiśmiennictwem społeczno-kulturalnym; sam redagował w latach 1927-1928 miesięcznik „Droga”, na którego łamach, w różnych fazach imienia periodyku, publikowali znawcy na miarę Karola Irzykowskiego, Juliusza Kleinera, Stefana Kołaczkowskiego, Karola Wiktora Zawodzińskiego, Ludwika Frydego, Kazimierza Wyki. Wybory lekturowe, jakie czynił, wynikały z pewnością nie z ograniczonych kompetencji, lecz z postawy myślowej, jaką zachowywał.

Eseistyczne *pendant* do pierwszego pasma *Wysokiej poloniny* stanowi tekst z roku 1938: *Uwagi o kulturze ludowej*. I tutaj mamy Platońskie motto, tym razem z *Fajdrosa*. Nie mniej to słynny wyimek: o wynalazku pisania, który „niepamięć w duszach ludzkich posieje”, osłabi wgląd wewnętrzny człowieka, wprowadzi do poznania czynnik sztuczny i osłabi w ludzkim umyśle obecność świata zewnętrznego. „Dawniej – ciągnie Sokrates – ludzie nie byli tacy mądrzy, jak wy, młodzi, w prostocie ducha umieli i dębu, i głązu posłuchać, byleby prawdę mówić...” (PSD, s. 190). Więc – powiada filozof – jeszcze i to umniejsza człowieka: jakaś wiedza, jakaś mądrość mniemana, która tworzy się kosztem łaknienia prawdy... Podchwytując myśl mędrca z ateńskiej agory, Vincenz zwraca się

ku zasobom kultury ludowej, zasobom na tyle archaicznym, że poprzez nie spełnia się obiecanie przez mit doświadczenie wewnętrznej integralności człowieka oraz jedności, nierozdzielności człowieka z ziemią i z niebem, jak również postulowane przez myśl teoretyczną poszukiwanie identyczności człowieka w różnych kulturach (dla pisarza jest to „największe misterium”; PSD, s. 192), realizowanie Vikiańskiego „pomysłu idealnej historii człowieka” bądź układanie „duchowego słownika wspólnego żywym i umarłym” (PSD, s. 203). To na ścieżkach kultury ludowej, jak na wierchowińskich płajach, można zyskać przeżycie pełni i uniwersalności. Racjonalna, nastawiona na potęgowanie świadomości, elitarna, czysto historyczna kultura nie daje tego doświadczenia; więcej, ona sama, bez pierwiastka spontaniczności, nieświadomości, witalności, stwarza kryzysy społeczne, staje się bezbronna wobec zagrożeń przychodzących z zewnątrz, a przede wszystkim nie zaspokaja uzasadnionych roszczeń duchowych człowieka. Potrzeba zatem mitu – historia tego dowodzi. Nie takiego jednak mitu, który druzgotałby do głębi humanistyczną racjonalność, rozsądzał solidarność rodzaju ludzkiego. Od nacjonalistycznej mitologii, od jakiegokolwiek utopii antropologicznej podszytej desperackim irracjonalizmem Vincenz dystansuje się jak najusilniej.

Nic dziwnego, że na swą podstawową tradycję rodzimą obiera pewien wariant romantyzmu: Mickiewiczowską ludowość, w którą wpisana jest śmiała koncepcja rewitalizacji kulturowej.

W słowach Gustawa z IV części *Dziadów*: „Ty mnie zabiłeś! Ty mnie nauczyłeś czytać [...]” któż nie usłyszy aluzji do *Fajdrosa*? Pytanie z *Platońskich Praw*: „Czy starożytne podania mogą zawierać dla nas jakąś prawdę?” absorbowало właśnie Mickiewicza – i zyskało pozytywną odpowiedź twórcy *Dziadów*. Spotkanie intelektualne Vincenza z inicjatorem romantyzmu polskiego nie może być jednak, rzecz jasna, rozpatrywane na poziomie lokalnych odniesień czy aluzji do dialogów Platona. Chodzi tu, jak wspomniano, o Mickiewiczowski projekt rewitalizacji kulturowej, wpisany w ludowość jako inicjalny wariant romantyzmu w Polsce i pierwszy program romantycznej literatury narodowej.

W swych *Balladach i romansach* Mickiewicz ubrał w estetykę cudowności wydarzenia nadnaturalne, wyłowione z podań i baśni, z legend historycznych, kronik i żywotów świętych. Jednak całkowicie oryginalny w skali europejskiej okazał się zamysł *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Stosunkowo skromny, pozbawiony spektakularnych akcesoriów magicznych ludowy obrzęd słowiański otrzymał u Mickiewicza bogaty wystrój widowiskowy i bardzo szacowny kontekst mityturalny. W obrzędowej kaplicy, symbolizującej kosmiczną całość, spotkały się – prawem synkretyzmu religijnego – relikty magii agrarnej i ludowe tradycje eschatologiczne z obszaru chrześcijaństwa wschodniego z antycznym mitem kosmogonicznym, śródziemnomorskimi misteriami, być może z pitagorejskimi wierzeniami o wędrówce dusz oraz, niewątpliwie, z platońską zadumą nad tajemnicami przekraczającymi ludzki rozum. Mickiewicz, z wykształcenia filolog klasyczny, zyskał podczas studiów w Wilnie formację intelektualną w duchu późnooświeceniowego hellenizmu, a oprócz znajomości języków klasycznych także bogatą wiedzę religioznawczą i umiejętności z zakresu nowatorskiej metodologii humanistycznej. Właśną już pracą intelektualną wniknął głęboko w problematykę duchową nowożytności. Zrozumiał, jaką stratę poniosła kultura wraz z rozbiciem tradycyjnej syntezy teologicz-

no-filozoficzno-naukowej; pojął, co kryje się za gorączkowymi, podejmowanymi przez oświecenie, próbami odnalezienia „porządku fizyczno-moralnego”; odnalazł w polskim języku poetyckim ekwiwalenty dla Pascalowskiego przerażenia kosmiczną otchłanią, dla Montaigne'owskiego zdumienia dziwną niestatecznością istoty ludzkiej, dla samotności i bezradności poetów metafizycznych (takich jak John Donne) w świecie, z którego zniknęły znaki ładu i sensu.

W swych *Dziadach* polski romantyk tworzy nową, romantyczną, syntezę: mitopoetyckie misterium jedności wszechrzeczy. Manifestacyjnie odrzuca on wyjałowioną duchowo, zniedołężniałą intelektualnie kulturę oświeceniowych elit. Gotów jest dokonać zwrotu „od mędrców do guślarzy” i poszukiwać fundamentów kultury nowej na wiejskim mogilniku i wśród zabobonów gminu. Społecznie zmarginalizowaną kulturę ludu można i należy, jego zdaniem, zrewaloryzować w oparciu o jej aspekty archetypowe i mityczny charakter – platońska hermeneutyka pokazuje, jak to uczynić. Trzeba tę kulturę następnie, jako dziedzinę „prawd żywych” (tych sakralnych i tych egzystencjalnych) przeciwstawić kulturze obcej wszelkiej transcendencji, jak również wielkim tajemnicom serca ludzkiego. Tu tkwi właśnie istota Mickiewiczowskiego projektu rewitalizacyjnego⁴.

W sto kilkadziesiąt lat później Stanisław Vincenz, przyznać wypada, znajduje się w pod pewnymi względami dość podobnej, ale przy tym mniej jednoznacznej sytuacji intelektualnej. Ideologia postępu nie zatraciła w wieku XX siły oddziaływania; możliwość dojścia do kultury ogólnoludzkiej przez płytką uniformizację wciąż brana jest pod uwagę przez niektóre wpływowe warianty modernizmu. „Niełatwo jest – ostrzega pisarz – stworzyć uniwersalizm prawdziwy, nie ramowy i nie burzący, a zatem nie pusty i nie niszczycielski kulturalnie. [...] Uniwersalizm organiczny, taki, jakiego zwiastunem jest Dante Alighieri, musiałby być pokojową, opartą na wytężonej pracy organizacją dla duchowego porozumienia i dla wychowania obywateli świata” (PSD, s. 88). Nadzieja, jaką żywił Mickiewicz, że w kulturach narodowych harmonijnie złączą się czynniki partykularne i treści ogólnoludzkie, została wielokrotnie zachwiana. Historyzm, który miał złączyć w jednym ewolucyjnym procesie dzieje różnych organizmów kulturowych, ugrzązł w relatywizmie; pogląd podkreślający „odrębność i swoiste życie kultur dochodzi do ustanowienia ich wzajemnej nieprzenikliwości [...]”. Stąd nie dostrzega, czy nie chce dostrzegać, jedności człowieka w kulturach” (PSD, s. 202). Do równie negatywnego partykularyzmu doprowadza regionalizm oparty na przesłankach jednostronnego prymitywizmu, witalizmu, irracjonalizmu, uwydatniający autochtoniczne, autarkiczne, ahistoryczne czynniki kultury.

Iluzje wielkiego romantyzmu zostały niewątpliwie przez Vincenza dostrzeżone i przemyślane, nie sposób jednak nie dostrzec, że stanowisko twórcy *Wysokiej poloniny* jako filozofa kultury ma nieodmiennie wiele wspólnego z owym wielkim „odkryciem Mickiewicza dla jego własnej twórczości” (ZPP, s. 357), to jest z odkryciem *Dziadów*. Szczególną wymowę zachowuje w tym zakresie połączenie w eseju *Arcydzieło a mit ludowy* (ZPP, s. 351-359) na gruncie ludowości *Boskiej Komedii* Dantego z poematem Mickie-

⁴ Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, rozdz. III, *passim*.

wiczowskim. *Dziady* przychodzą na myśl Vincentowi wielokrotnie, czasem w dość nieoczekiwanych kontekstach (na przykład przy omawianiu dantyzmu Norwida; zob. ZPP, s. 220), ale rzecz nie tylko w tym. Pisarz buduje w licznych swych tekstach koncepcję, by tak rzec, stanu elementarnego czy komponentu źródłowego wszelkiej żywej kultury. Ten komponent, niezbędny i nieredukowalny, ten kamień węgielny jakiegokolwiek kultury: to jedność pierwiastków sakralnych i świeckich, „wspólna nieba i ziemi, bogów i ludzi” (PSD, s. 172); to istnienie w czasie obejmującym wielkie rytmy przyrody; to tradycja ustna w pierwszej kolejności głosząca cześć dla zmarłych, sprasząca do świętowania, taka tradycja, która uobecnia całą przeszłość godną zachowania w żywej pamięci i która „przywraca godność i życie temu, co wciąż na nowo powraca” (PSD, s. 188). Niektóre Vincenzowskie formuły kulturoznawcze można by z powodzeniem stosować do *Dziadów*. Jednak nie cały poemat, niedokończony, jak sądzi Vincenz, i niezrealizowany do końca w zakresie swej idei teatralnej, lecz sama Mickiewiczowska transpozycja ludowego obrzędu tworzy artystyczną projekcję tego, co pisarz uważa za kamień węgielny kultury.

Z arcydzieł Mickiewicza wyraźnie mniejsze znaczenie ma dla Vincenza *Pan Tadeusz*. W szkicu pt. *Adam Mickiewicz, poeta i człowiek*, tekście napisanym z okazji setnej rocznicy śmierci wieszczą, to *Dziady* okazują się „mitycznym archetypem życia narodu” (PSD, s. 116), podczas gdy poemat soplicowski pozostaje epopeją historycznego bilansu, zmierzchu, pożegnania. Owszem, miłośnik i znawca tradycji epopeicznej nie skąpi słów uznania dla kompozycji i wirtuozowskiej pełni artystycznej *Pana Tadeusza*, zdaje się jednak przy tym sądzić, że twórca, zamykając historię szlachecką w formie idylli, nie sięgnął do odrodzeńczych archetypów życia narodowego. To, co prawdziwie Vincenza w tym dziele fascynuje, to odczuta symbolicznie warstwa opisowa poematu, natura w *Panu Tadeuszu*. Interpretator zbliża się tu do lektur utworu jako epopei słowiańskiej⁵, ale dorzuca też istotny motyw do jego homeryckich wykładni: „W *Panu Tadeuszu* czujemy się w obecności *Odysei*, szczególnie w jej piątej i trzynastej pieśni [...], to jest tam, gdzie przeżywamy niesamowitą, a tak intymną obecność żywiołów, jako też zmarłych-wstanie ojczystej krainy z głębi tęsknoty” (PSD, s. 117).

Vincenz dwukrotnie szkicował portret literacki Mickiewicza: z okazji rocznicy śmierci i na użytek cyklu eseistycznego pt. *Dantyzm w Polsce*. Mają te obydwa teksty wspólny mianownik – dantejskie kryterium pisarstwa uniwersalistycznego i ponadczasowego. Kryterium, choć na pozór ahistoryczne, nie ze wszystkim wydaje się arbitralne. Do porównań uchylających z górą pół tysiąca lat dziejów literatury, dzielących twórcę *Boskiej Komedii* od autora *Dziadów*, zachęca ludowo-archetypowy wymiar twórczości i wielkość artystyczna obydwu poetów, ale także los wygnańczy, aspiracje przywódcze, wreszcie pasje polityczne Dantego i Mickiewicza. Jak pamiętamy, Vincenz ma własną koncepcję dantyzmu, koncepcję, którą należy rozpatrywać odrębnie od obecnych badań historycz-

⁵ Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 80-94. Uwagi Wyki dotyczą właściwie Mickiewiczowskiej teorii epopei w związku z uwagami twórcy *Pana Tadeusza* o epice słowiańskiej w obrębie Prelekcji Paryskich.

noliterackich w tym zakresie⁶. W konfrontacji z twórcą *Boskiej Komedii* Mickiewicz jawi się przede wszystkim jako wyznawca idei jedności Europy (zob. ZPP, s. 179), w tym zwłaszcza jako rzecznik wolności – tej idei i wartości, która tkwi u fundamentów Europy (zob. PSD, s. 121). Nadrzędny sens polityczny przypisuje Vincenz Mickiewiczowskiej (wypracowanej *notabene* w dialogu z amerykańskim myślicielem romantycznym, Emersonem) koncepcji „człowieka wiecznego”: postaci transhistorycznej, przybierającej różne tożsamości narodowe, a jednoczącej w sobie wszelkie tradycje duchowe. „Co było kiedykolwiek w dziejach dobrego i świętego, to jest zawarte w wiecznym człowieku jako żyjące ciągle nasienie” (PSD, s. 121).

Sprawdzian uniwersalizmu Mickiewiczowskiego nie zawsze wypada po myśli Vincenza. W *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* odnajduje on cień misjonarskiej niedojrzałości, możliwość podążania w kierunku emigranckiego getta (zob. ZPP, s. 177). W samym mesjanizmie dostrzega ideologię chybiającą celu – nie przez ekskluzywizm narodowy wprowadzić, o którym u Vincenza nie ma w tym kontekście wzmianki, lecz przez ofiarniczy, religijny maksymalizm, wywołujący bądź to zakłopotanie, zdziwienie, oburzenie, bądź wzruszenie ramion (zob. ZPP, s. 182). Ostatecznie nie ominęła Mickiewicza degradacja do rangi twórcy partykularnego: „pozostał poetą wyłącznie narodowym, bo schylał się do narodu, ale go nie wzniosł, chociaż pragnął tego i nawet usiłował go prowadzić wzwyż omylnymi ścieżkami towianizmu” (ZPP, s. 182). Trudno nie dodać, że uzasadnienie tego werdyktu opiera się na rozpowszechnionych niegdyś rozpoznaniach interpretacyjnych, których nie uważamy już za aktualne. Najciekawszą zaś tezę mickiewiczowską w eseistyce Vincenza wydaje się uwaga o poszukiwaniu przez twórcę *Pana Tadeusza* „wspólnego języka dla wszystkich w swoim narodzie, nie dla wybranych” (ZPP, s. 181).

Dzieło Mickiewicza było dla autora *Wysokiej połoniny* rzeczywiście angażującym, twórczym problemem. Pisarz uznawał także w osobach Słowackiego, Krasińskiego i Norwida konstruktorów wielkich koncepcji poetyckich, a także potencjalnych reformatorów kulturowych, ale recepcja tych autorów nie nosi śladów głębokiego dramatyizmu. Dotyczy to nawet Norwida, poety jakże docenianego w środowisku miesięcznika „Droga”, uczczonego zeszytem jubileuszowym w roku 1933⁷. Sylwetki wymienionych poetów należą do cyklu *Dantyzm w Polsce* (ZPP, s. 188-233), stąd łatwo o stosowne porównania. Tak więc sposób pisania o Krasińskim odzwierciedla całe to odium, jakie ciążyło na dziele poety przez większą część wieku XX. Miałby to być twórca rymowanej filozofii, z braku wyobraźni pojęciami zastępujący poetyckie obrazy, wyznawca katolicyzmu skostniałego, ortodoksję przyjmujący za zewnętrzny, formalny autorytet... Dantyzm Słowackiego ujęty jest w sposób przywodzący nieco na myśl czarną legendę „bluszczości” poety, ale bez negatywnego wartościowania wpływów. Przeciwnie, metoda poetycka krzemienieckiego romantyka, przede wszystkim forma *Anhellego* i *Króla-*

⁶ Zob. A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.

⁷ W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Norwida na łamach „Drogi” pisali o twórcy *Promethidiona* m.in.: Wilam Horzyca, Stefan Kołaczkowski (*Ironia Norwida*), Manfred Kridl, Kazimierz Wyka.

-*Ducha*, wyraźnie odpowiada wrażliwości estetycznej eseisty. Odwołując się do swych wszechstronnych kompetencji intelektualnych, Vincenz poddał trzeźwej refleksji „marzycielstwo mistyczne” wieszczą, niesłusznie mylone z mistyką (zob. ZPP, s. 193), a zarazem odkrywczo ujął założenia poznawcze epopei genezyjskiej. Otóż *Król-Duch* miał się stać „eposem korzeni narodu powołanego – bo wszystkie są powołane do odtworzenia kosmosu duchowego przez dźwignięcie nie tyle systemu, co organizmu wiary, jak gdyby ezoterycznej, bo ponad wyznaniowość” (ZPP, s. 202). Zamyśl poety zawiera jednak błąd w założeniu; Słowacki „nie doceniał rzeczywistego podłoża ortodoksji jako wiary, w której wzrósł”, podłoża ważnego nawet wówczas, gdy poeta zdąża ku istotnie głębokiemu ezoteryzmowi. W opinii Vincenza Słowacki zdaje się nie zwracać uwagi na to, że „sam jeden, poeta marzenia i tęsknoty, [...] nie zdoła zastąpić doświadczeń i przeżyć tysięcy ludzi w ciągu tysiącleci” (ZPP, s. 202-203).

Z Norwidem rzecz szczególna. Vincenz dwukrotnie zredagował szkic o Norwidowskim dantyzmie (zob. ZPP, 208-233; PSD, 130-138), w obu tekstach zachowując tonację pewnej intymności, jak gdyby atmosferę spotkania, po którym spodziewać się można pogłębienia przyjacielskich związków, odkrywania dotąd tylko przeczuwanych podobieństw i ofiarowywania oczekiwanej wzajemności. Norwid – widziany przez Vincenza – nie uchyla się od podejmowania wielkich koncepcji poprzedników: na przykład po Mickiewiczu idei wiecznego człowieka czy języka wspólnego wszystkim stanom czy warstwom narodu; on też z powodzeniem rozwiązuje kwestie, które nie znalazły przed nim zadowalającego rozstrzygnięcia – jak choćby kwestię poezji intelektualnej, u Krasińskiego będącej zaledwie „rymowaniem gotowej filozofii” (ZPP, s. 211). Własne idee poety, koncepcja sztuki-pracy i inne przemyślenia mają szlachetne rodowody i piękne współczesne koneksje. Katolicyzm Norwida jest „jakby to była przynależność do wielkiej, sławnej i starej rodziny” (ZPP, s. 211). Samotny – poeta nie odgradza się goryczą od rodaków, a przy tym zyskuje dostęp do wszelkich epok i form tradycji rozumianej jako „obecność i wezwanie do udziału” (ZPP, s. 227). W tym wszystkim, nawet też w „namiętności do ścisłości wyrazu” twórca *Vade-mecum* jest poetą dantejskim; jest kimś najbliższym, jak się wydaje, Vincenzowskiemu ideałowi dantejskiego uniwersalisty. Może też był najbliższy osobistemu przeżywaniu przez autora *Wysokiej połoniny* losu emigranta? Tego nam Stanisław Vincenz nie wyznał.



Romantyczne motywy w duszpasterstwie narodowym prymasa Stefana Wyszyńskiego

Tytułowe wyrażenie „duszpasterstwo narodowe” jest wariantem stylistycznym i synonimem przyjętego w teologii polskiej terminu „duszpasterstwo narodu”. Termin wskazuje zarówno adresata oddziaływania nauczycielskiego, jak i treść, charakter, etos pastoralnej posługi. Przekaz kierowany do powszechności narodowej, łączący teologiczny namysł nad minionym lub aktualnym bytem narodu z troskaniem o ład tegoż bytu, zawiera refleksje i zalecenia natury kultowej, moralnej, społecznej, kulturalnej, dziejowej. Polskie duszpasterstwo narodu odwołuje się do doświadczeń historii i zasobów kultury narodowej, zarazem pozostaje w szczególnym związku z tradycjami patriotycznego i obywatelskiego kapłaństwa, a także z obficie reprezentowaną w Polsce myślą teologiczną na temat ukonstytuowania narodu w relacji do innych form organizacji bytu zbiorowego, praw i przeznaczeń narodów, miejsca narodu w planie stwórczym i w ekonomii zbawienia, usytuowania narodu wobec Kościoła i jego misji profetycznej⁸.

„Prymas Stefan Wyszyński [...] był chyba najbardziej oryginalny w swojej myśli o narodzie, o narodzie polskim i o narodzie w ogóle. Przy tym była to myśl przede wszystkim o charakterze pastoralnym, gdyż wiązała się ściśle z całym posługiwaniem narodowi i z jego życiem dla narodu polskiego”⁹. W istocie, wraz z rozszerzającym się

⁸ „Podczas gdy dotychczasowa teoria i praktyka duszpasterska w świecie chrześcijańskim miała na względzie tylko bądź to poszczególne jednostki, bądź to względnie małe społeczności, zastane lub tworzone, to w Polsce dojrzało, wzrastające zresztą już od XV w., a głównie od XIX w. i od prymasa Stefana Wyszyńskiego, zjawisko duszpasterstwa narodowego: nad narodem, na skalę narodową i o profilu narodowym. [...] całe duszpasterstwo narodu, wraz z katechezą do niego i o nim samym, otrzymuje światło, perspektywę i moc Urzędu Piotrowego” (C. S. Bartnik, *Teologia narodu*, Częstochowa 1999, s. 99).

⁹ *Tamże*, s. 177.

względem w kronikę dokonań duszpasterskich ks. kardynała Wyszyńskiego coraz wydawniejszy staje się fakt, że w okresie swego prymasowskiego posługiwania łączył on cele ze sfery zachowania i wychowania narodu z formowaniem natchnionej modlitwą i praktyką życia, metodologicznie prawomocnej oraz inspirującej teologii narodu, kształtował też wzór tyleż heroicznego co roztropnego i niespożytego narodowego duszpasterstwa. Nawet wycinkowa materia badawcza świadczy przekonywająco, że w dobie milenijnej arcybiskup gnieźnieńsko-warszawski z reguły zwracał się ze swym nauczaniem do całej rzeczy polskiej, niezależnie od tego, czy jego wystąpienie miało charakter kazania podczas uroczystości kościelno-narodowej, czy okolicznościowego słowa do małej wspólnoty parafialnej i czy za przedmiot miało rzeczy wprost dotyczące całej zbiorowości, czy też pełniło funkcję nauki stanowej bądź korporacyjnej. Czynił tak jako głowa Kościoła w Polsce i jako przywódca duchowy wspólnoty historycznej, aktualnie poddanej cywilizacyjnej inwazji i totalitarnej opresji. Jednak do pewnego stopnia czynił to również przez wzgląd na swą teologiczną docieklivość i niekwestionowany dar socjologiczny.

„Motywy romantyczne” – także ten składnik formuły tytułowej wymaga objaśnienia. Odchodzę na ten raz od znaczenia, uściślonego przez badania nad kompozycją utworu literackiego i nad wyobraźnią artystyczną. Nie łączę głównego celu tych rozważań z wyszukiwaniem w kazaniach i mowach prymasowskich tematów romantycznej sztuki, toposów romantycznej literatury, stylizacji wskazujących na język romantycznej poezji czy drzemiących w podtekstach aluzji do konkretnych arcydzieł tamtej epoki. Zamierzam krótko rozpatrzyć udział tego, co romantyczne, w stosowanej przez prymasa Wyszyńskiego (raczej właśnie stosowanej niż definiowanej) koncepcji polskiej tradycji kulturalnej, mającej w głównej mierze oblicze literackie. Wprawdzie idea literatury i kultury narodowej znana była wcześniej, lecz dopiero romantyzm stworzył rzeczywistą literaturę ogólnonarodową, tzn. literaturę ponadstanową i w pełni funkcjonalną wobec głównych tendencji narodotwórczych, literaturę żywiącą się kulturą symboliczną elit i ludu, świecką i sakralną, dawną i współczesną, literaturę wiążącą w całość przekaz kulturalny wszystkich epok dziejowych i wszystkich prowincji Rzeczypospolitej. Za przykładem poezji romantycznej proces unarodowienia przeżyła sztuka polska; w połączeniu z kulturą intelektualną drugiej połowy XIX wieku stał się romantyzm własnością inteligenckich elit, a dzięki stosownej popularyzacji mógł posłużyć za narzędzie rozszerzania świadomości narodowej na świat robotniczy i stan chłopski. Romantyzm – początkowo prąd literacki, artystyczny i filozoficzny, osiągający swe apogeum na wychodźstwie, a w kraju tłumiony przez represje zaborcze – stopniowo wnika we wszystkie sfery życia społecznego, dominuje nad dziewiętnastowieczną formacją kulturową, a po jej wyczerpaniu steruje pamięcią zbiorową, wyborami tradycji, recepcją treści obcych w toku kontaktów międzykulturowych, międzywojennym wychowaniem państwowym i etosem elit. Oddalając się od swych pierwotnych form z lat 1822-1849, mieszając się z nowymi prądami duchowymi i artystycznymi, ściągając na siebie polemiki ideowo-artystyczne oraz ideologiczne refutacje czy wręcz polityczne szykany, romantyzm nabiera znaczeń świadczących o coraz głębszym i szerszym jego związku z całością życia zbiorowego. Bywa utożsamiany z narodową tradycją, topiką, ikonosferą, z etosem kultury polskiej; bywa mglistym synonimem charakteru narodowego czy ducha polskich dzie-

jów. To właśnie w kręgu ogólnych i zmodernizowanych znaczeń terminu „romantyzm” trzeba przede wszystkim szukać możliwych pól dialogu duszpasterza narodu z wielką tradycją Polaków. Rozpoznawanie romantycznych motywów nie będzie się więc w zasadzie opierać na konfrontowaniu treści nauczania prymasowskiego z tematycznym repertuarem romantycznej literatury, sztuki i myśli; na ogół zyska ono charakter odkrywania w wypowiedziach duszpasterza dynamizmu romantycznej tradycji i trwałej efektywności romantycznych kryteriów tożsamości polskiej i takichże składników więzi zbiorowej.

Tom złożony *Z rozważań nad kulturą ojczystą*¹⁰ wydaje się upoważniać do stwierdzenia, że ks. prymas w swym najszerzej adresowanym kaznodziejstwie nie szafował nadmiernie cytatem, parafrazą, aluzją literacką, a sam wyraz „romantyzm” pozostawiał poza obszarem stosowanej przez siebie terminologii. Nie ma w tym nic nieoczekiwanego. Umiar w odwoływaniu się do zasobów narodowej literatury musiał w jakimś stopniu wynikać z realistycznej, socjologiczną biegłością wspartej oceny kompetencji kulturalnych szerokiego audytorium; należało wziąć pod uwagę zmniejszanie się skuteczności komunikacyjnej poetyckiego symbolu, gdy brutalna inżynieria społeczna niszczyła środowiska przenoszące romantyczną topikę – dwór ziemiański, inteligencki dom, a w nauczaniu szkolnym reglamentowana wiedza humanistyczna miała z woli państwa rozrywać lub plątać nici narodowej tradycji. Dla nowej z socjologicznego punktu widzenia rzeszy wiernych Prymas Polski stworzył autentyczny i żywy styl kaznodziejski, znamionujący tyleż wielkiego duszpasterza, co mistrza słowa, miłośnika, ale i twórcę ojczystej kultury¹¹. Język prymasowskich kazań był nie tylko fundamentalnie odmienny od drewnianego języka biurokracji partyjno-państwowej, od oficjalnej „nowomowy”; wyróżniał się on także niepodatnością na typowe skażenia publicznej polszczyzny warstw wykształconych, to jest na skostnienia ideologicznego rezonerstwa, fałsz dekoracyjnego stylizatorstwa, hermetyzm kastowego intelektualizmu, bezmyślność w stroju cudzoziemszczyzny, zawilść typową dla umysłów oderwanych od rzeczywistości. W kaznodziejstwie prymasa Wyszyńskiego wymowa kościelna łączy się harmonijnie ze swobodnie kształtowaną prozą refleksyjną, traktatową, narracyjną, forma wysłowienia zaś idzie w ślad za troską o nieskazitelną prawdę, za konkretnością odniesień do rzeczywistości, mocą osobistego przyświadczenia, komunikacyjną fortunnością wypowiedzi. Styl wystąpień prymasa oscyluje między uroczystą proklamacją a konwencją żywego słowa gawędowego, między surową rzeczowością powiadomienia a walorami prozy artystycznej; cechuje go nie perswazja, lecz oddziaływanie samym etosem słowa, nie kunszt retoryczny, lecz uniesienie się radością, nadzieją czy męstwem w prostocie ducha, nie improwizacja, lecz żywioł ducha poddany formie prawdy. Nadal pozostają te kazania i krzewienia niewyłącznie

¹⁰ Zob. S. Wyszyński, *Z rozważań nad kulturą ojczystą*, Warszawa 1998 (cyt. dalej RKO). Jest to reedycja zbioru opublikowanego po raz pierwszy w roku 1978.

¹¹ Jak pisał ówczesny arcybiskup metropolita krakowski kard. Karol Wojtyła w przedmowie do tomu *Z rozważań nad kulturą ojczystą* (wyd. 1978), „przy pomocy tego zapisu wypowiada się Człowiek, który nie tylko umiłował dzieje – czyli przeszłość ojczystej kultury, ale który tę kulturę tak wspaniale tworzy na żywo i kształtuje na oczach obecnego pokolenia Polaków i wraz z nim” (*tamże*, s. 5).

trwałym wykładem wiary, nie tylko szacownym dokumentem historii narodowej, ale również aktualną nauką życia chrześcijańskiego i wzorem znakomitej polszczyzny.

Nieobecność wyrazu „romantyzm” w leksyce mów duszpasterza narodu znów otwiera rozległe pole domniemań. Trzeba przede wszystkim to wziąć pod uwagę, że termin nie zawsze cieszył się powszechną aprobatą, a jego szerokie rozpowszechnienie nie jest zjawiskiem o stosunkowo świeżej metryce. Poważne spory o właściwe znaczenie pojęcia „romantyzm” nauka uniwersytecka w Polsce wszczęła w wieku XX: poczynawszy od roku 1910 w debacie na ten temat wzięły udział takie znakomitości, jak Juliusz Kleiner, Ignacy Chrzanowski, Zygmunt Łempicki¹². Dopiero wtedy „romantyzm” staje się nazwą jednego z okresów literatury polskiej – funkcję periodyzacyjną nadali w ten sposób owemu terminowi Konstanty Wojciechowski i Marian Szykowski¹³. Osobną szczegółową syntezę okresu romantycznego opracuje dopiero pod koniec dwudziestolecia międzywojennego Stanisław Windakiewicz¹⁴. Gdy upływały lata gimnazjalne i licealne Stefana Wyszyńskiego, omawiany termin nie miał, siłą rzeczy, wyróżnionego miejsca w dydaktyce szkoły średniej; w szerszej edukacji polonistycznej zyskał on precyzyjną semantykę i należną rangę bodaj nie przed rokiem 1932, to jest datą wydania pierwszego tomu Kleinerowskiego *Zarysu dziejów literatury polskiej*.

Do wzrostu popularności pojęcia „romantyzm” przyczynił się postęp metodologiczny w badaniach nad procesem literackim i rozwój wiedzy historycznej o literaturze z lat 1822-1864 (w niektórych ujęciach: około 1820-1870). Wciąż jeszcze utrzymywały się czynniki niesprzające. Nie zamilkły do końca echa głośniejszych krytyk romantyzmu z pozycji chrześcijańskich, konserwatywnych, nacjonalistycznych – krytyk niejednokrotnie rozciągających na cały prąd jego skrajne manifestacje lub biorących jedno niepokojące zjawisko za dominantę całego okresu. W zależności od stanowiska światopoglądowego albo opcji ideologicznej oskarżyciela romantyzm jawił się jako równoznacznik synkretyzmu religijnego, gnostycyzmu, millenaryzmu i fałszywego mesjanizmu; jako synonim wywrotowej działalności, spisku, rewolucyjnej propagandy i antyspołecznej praktyki; jako źródło skrajnych indywidualistycznych roszczeń, ryzykownych eksperymentów moralnych i egzystencjalnej bufonady; jako podstawa nieuprawnionych dążeń i przesadnych o sobie wyobrażeń artysty oraz źródło upadku sztuki; jako wylegarnia iluzji narodowych i choroba kolektywnej świadomości. Aurą ambiwalentnych odczuć otoczyły romantyzm ideowo-polityczne podziały w II Rzeczypospolitej, nierównie głębszym cieniem położyły się na nim ideologiczne manipulacje po roku 1945, zmierzające do

¹² Chodzi tu o zamieszczone w czasopiśmie artykuły Juliusza Kleinera *Romantyzm. Historia wyrazu i konstrukcja pojęcia* (1910) i Zygmunta Łempickiego *Romantyzm. Przyczynki do krytyki pojęcia* (1917) oraz o lwowskie odczyty Ignacego Chrzanowskiego *Charakterystyka romantyzmu* (1916, publ. 1917). Potrzebę takiej dyskusji wśród historyków literatury unaocznili syntezy dziejów literatury polskiej (przede wszystkim te autorstwa Piotra Chmielowskiego i Stanisława Tarnowskiego) oraz refleksja filozofów (Henryka Struvego, Stanisława Brzozowskiego) nad romantycznym dziedzictwem myśli.

¹³ Zob.: K. Wojciechowski, *Zwięzły podręcznik historii literatury polskiej*, Lwów 1918; M. Szykowski, *Zarys rozwoju piśmiennictwa polskiego*, Poznań 1918.

¹⁴ Zob. S. Windakiewicz, *Romantyzm w Polsce*, Kraków 1937.

wykorzystania schedy romantyków w walce z narodową tradycją i w usiłowaniach de-europeizacji kultury polskiej. Jak wiemy, udział w tych manipulacjach mieli nie tylko funkcjonariusze państwa komunistycznego.

Termin niepozbawiony nalotu pejoratywności, a jednocześnie propagandowo zinstrumentalizowany, termin o charakterze specjalistycznym, a zarazem semantycznie migotliwy – taki „romantyzm” nie okazałby się zapewne poręcznym narzędziem duszpasterstwa narodowego. To jednak nie stanowiło żadnego problemu, istniał bowiem doskonały odpowiednik: najstarszy synonim „romantyzmu”, pojęcie o szerszym niż „romantyzm” znaczeniu, wyrażenie przystępne dla wszystkich. W źródłowym znaczeniu Mickiewiczowski romantyzm nie jest wszak metodą artystyczną, lecz drogą odkrywania ducha narodowego, tworzenia ponadstanowej wspólnoty narodowej środkami kultury symbolicznej i reorientacji świadomości jednostki ku tożsamości i powinności narodowej¹⁵. Słowem, przed całym szeregiem estetycznych, egzystencjalnych i filozoficznych samookreśleń romantyzmu polskiego znajduje się, jako chronologicznie i problemotwórczo pierwotna, koncepcja literatury i kultury narodowej. Żaden uniwersalizm czy ironizm romantyczny nie zniweczy odczucia słowa poetyckiego jako symbolu duchowej identity narodu.

Prymas Polski żywił przeświadczenie, że w sferze misji Kościoła partykularnego mieści się kultywowanie symbolicznych nośników więzi zbiorowej, praca nad podmiotowymi komponentami bytu narodowego. W obliczu ruin kościoła Świętego Jakuba w Szczecinie, 30 listopada 1957 roku wypowiedział on tę myśl za pomocą typowo romantycznych środków wyrazu, nazywając Kościół Chrystusowy „świętym budowaniem duszy Narodu” (RKO, s. 8). Literatura narodowa, tradycja narodowa, kultura ojczysta były – w rozumieniu ks. prymasa – środkami pracy Kościoła dla Narodu, ale stanowiły równocześnie cel owego działania jako konstytutywne składniki życia narodowego. Arcybiskup gnieźnieńsko-warszawski, sam mający wkład w rozwój kultury rodzimej i kształtowanie polszczyzny, podejmował wraz z polskim Kościołem wysiłek obrony kultury i tradycji przed ideologią i cenzurą, plagiatowością i szalbierstwem, zakłamaniem i trywialnością. Jak głosił 30 kwietnia 1977 roku w stołecznym kościele Świętej Anny:

¹⁵ Z wyjątkiem *Sonetów* (Moskwa 1826) o treści intymnej i filozoficznej wszystkie książki poetyckie Mickiewicza są realizacjami programu literatury narodowej. Z dzisiejszego punktu widzenia poszczególne utwory mają charakter odmienny pod względem estetyki i poetyki prądów: *Ballady i romanse* to cykl romantyczno-sentymentalny, *Grażyna* jest poematem neoklasycystycznym, romantyzm dominuje w *Dziadach* wileńskich i w *Konradzie Wallenrodzie*; jednakże w rozumieniu samego poety romantyzm ma nade wszystko sens kulturowy (oznacza średniowieczność, rodzimność, nowoczesność), a zatem stoi ponad podziałami estetycznymi i poetologicznymi, a bogatsze indywidualności (np. Schillera czy Goethego) skłania do pluralizmu estetycznego. Już w rozprawie *O poezji romantycznej*, poprzedzającej *Ballady i romanse* (Poezji t. 1, Wilno 1822) kształtują się zarysy i romantycznej poezji mitopeicznej, i neoklasycystycznej poezji legendowo-historycznej, a w historycznym opisie poezji europejskiej pada nacisk na pluralizm estetyczny jako cechę romantycznej nowoczesności, zob. na ten temat: B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, rozdz. III, cz. 1, *passim*; tenże, *Poemat „Grażyna” wobec Mickiewiczowskiego projektu nowoczesnej literatury narodowej w Polsce (1822-1823)* – w przygotowaniu.

Bodajże ważniejszą w tej chwili jest w Polsce obrona kultury narodowej, ojczyściej, chrześcijańskiej niż jakikolwiek inny program. Może na polskiej ziemi nie powstać wiele rzeczy, ta lub inna fabryka, i to jeszcze nie będzie największa strata. Gdybyśmy jednak byli narodem niemych, załęcznionych i trwożliwych, wtedy przestalibyśmy tworzyć dobra kultury, którymi ma żyć nasza dziatwa i młodzież, cała współczesność, przez którą idziemy do przyszłości. Wiele mamy do przekazania przyszłym pokoleniom, ale to, co jest najdonioślejsze, to czysta duchowość naszego Narodu, który ma prawo do własnej, rodzimej, niezależnej kultury, do własnego języka, nie zniekształconego i nie przybrudzonego przez naloty śmieci. Musimy mieć ambicję, bo nie jesteśmy narodem śmieci (RKO, s. 276)¹⁶.

Kardynał Wyszyński usilnie manifestował przekonanie o ścisłym związku literatury, kultury, tradycji i kultu religijnego.

Wglądamy w ducha Narodu ochrzczonego – mówił w warszawskiej archikatedrze w roku milenijnym – i wsłuchujemy się w jego tęsknoty. Można by was dzisiaj zasypać jego żyznymi kroplami jak złotym, ulewnym deszczem. Mogą przemawiać do was najwspanialsze duchy. Nie będę przyzywał tutaj ani biskupów, ani kapłanów, ale Długosza, Kochanowskiego, Mickiewicza, Moniuszkę, Or-Ota, Sienkiewicza, Brücknera, Lechonia, Tuwima, Gałczyńskiego. [...] Oto duch, który tak bardzo ubogacił Naród polski, że możemy o nim powiedzieć, że jest silny w wierze i błogosławiony w swoich zdobyczach, które czerpie z Boga (RKO, s. 94).

Pisarze, artyści, architekci i historiografowie, budowniczowie świątyń, wyznawcy, myśliciele i uczeni odnoszą się w swych twórczych usiłowaniach do tego samego etosu i tej samej rzeczywistości podstawowej. Takie akcentowanie jedności kultury symbolicznej, więcej, nacisk na integralność różnych porządków twórczości poprzez odniesienia kultury od podmiotowo-mentalnego centrum i organiczno-witalnego dynamizmu życia narodu ma oczywiste zakorzenienie romantyczne. Odpowiedni typ myślenia inicjują Mickiewicz i Mochnecki, a kontynuują między innymi Krasiński i Norwid, Cieszkowski i Libelt.

Romantyczną proveniencję ma również trójfazowa konstrukcja dziejów kultury narodowej, aktualizowana przez prymasa Wyszyńskiego całościowo bądź fragmentarycznie. Te trzy fazy dziejowe można by nazwać genezą narodową, kulminacją i przyszłością życia narodowego. Moment obecny, teraźniejszość, nie jest, ściśle biorąc, zwykłym chronologicznym rozdziałem przeszłości od przeszłości, lecz sytuacją o rozlicznych odniesieniach do rozmaicie cechowanych stanów dziejowych i do profetycznie pojmowanego futurum.

Na średniowieczną genezę narodu – znów temat romantyczny – składa się chrzest święty, głęboko fundamentami w ziemię ojczystą wpuszczone gotyckie budowanie i pia-

¹⁶ Cytat jest wyjątkiem z przemówienia prymasa na zakończenie III Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej, noszącego w druku tytuł *Obowiązek obrony kultury narodowej*, zob. RKO, s. 272-277. Rola chrześcijańskich grup etosowych w inicjowaniu i rozwijaniu kultury niezależnej w okresie totalitarno-nihilistycznych presji na tożsamość i więź symboliczną narodu oraz schronienie udzielane przez Kościół owej kulturze autentycznej i w najlepszym znaczeniu popularnej – to kwestie bodaj jeszcze niedostatecznie docenione przez historiografię dotyczącą dziejów PRL.

stowska państwowość. Autochtoniczna zbiorowość powoli do ładu państwowego wdrażana staje się oto narodem ochrzczonym, sługą świętej wiary katolickiej; zarazem Kościół skupia główne siły rozwoju, ucieleśnia w świątyni twierdzą ducha narodu, przejmuje pieczę nad sztuką i objawia w sakralnym gotyku wieczne piękno (zob. RKO, s. 202, 94, 75, 90, 84, 197, 170). Ksiądz prymas z satysfakcją cytuje tu przekazy historiograficzne, zdania historyków sztuki i kultury, akty uwielbienia dla piękna i majestatu świątyń; lubuje się także w relacjonowaniu przebiegu studiów nad przeszłością, rewaloryzacji zabytków sztuki sakralnej i wyrażaniu czci Kościoła dla dziejów najdawniejszych. Wystąpienia milenijne we Wrocławiu, Gnieźnie czy Warszawie tchną miejscami autentyczną pasją historyka.

Najbliżej romantyzmu usytuowana jest charakterystyka kulminacji dziejów narodowych. Faza ta przypada na epokę niewoli narodu i rozbiorów państwa.

Był długi okres w dziejach ujarzmionego Narodu – przypominał prymas w liście pasterskim na dzień konsekracji Katedry Świętojańskiej w roku 1960 – w którym jedyną więzią społeczną był dlań Kościół, a „głosem wołającego na puszczy” byli biskupi i kapłani. Ich wielowiekowa praca jest olbrzymią zasługą dla uratowania spoistości narodowej, dla utrzymania takiego poziomu moralnego, by uzdalał do odrodzenia duchowego i politycznego. Kościół rzymskokatolicki dobrze w tych czasach zasłużył się Polsce. [...] Koronowanych królów zastąpił „Król Duch”, który korzył się przed Bogiem, wierząc że powstanie z grobu jak Chrystus Zmartwychwstały (RKO, s. 28).

W wypowiedziach prymasa na temat bolesnych doświadczeń narodu pojawia się teologia historii, niestroniąca od romantycznej szaty symbolicznej. Znajdziemy tutaj „Naród oczekujący zmartwychwstania” (RKO, s. 27), „kopiec grobowy” przemieniony w „kolebkę zmartwychwstania” (RKO, s. 29), „dźwiganie Krzyża Chrystusowego poprzez polską ziemię” (RKO, s. 46) – topikę pasyjną i rezurekcyjną, rozpowszechnioną w dziewiętnastowiecznej poezji narodowej¹⁷. Oczywiście, sednem staje się chrześcijańska wykładnia doświadczenia historycznego, lecz uobecnienie poetyckiej emocji i romantycznej wyobraźni na pewno wykracza poza konwencję zwykłej stylistycznej inkrustacji. Przy całej należytej ostrożności egzegetycznej można się w wypowiedziach prymasa dosłuchać profetycznego tonu dialogu z tajemnicą Bożą, dotyczącą opatrnościowego planu dziejów narodu i wyróżnionego miejsca kultury, przede wszystkim pisarstwa, w zachowywaniu i rozwijaniu życia narodowego. Zbliżone w treści refleksje na ten temat pochodzą z lat 1968 i 1974.

¹⁷ Mówił prymas w katedrze na Wawelu 18 października 1973 roku: „W dziejach Narodu polskiego było podobnie jak na Krzyżu. – *Mors et vita con flixere mirando*. Przez pięć wieków zmagaly się w nim życie i śmierć. Ale jak Chrystus żyje – *Dux avitae mortuus, regnat vivus* – tak też żyje Naród i jego dzieci, które wierzą w imię Chrystusa” (RKO, s. 215). Trzeba przy okazji podkreślić, że najśłynniejsza w polskim romantyzmie aktualizacja motywki pasyjno-rezurekcyjnej, *Widzenie Ks. Piotra*, to jest scena V *Dziadów* drezdeńskich Mickiewicza, nie może być rozumiana jako gnostyczno-millenarystyczna koncepcja „Polski – mesjasza narodów”, lecz tłumaczy się w kontekście rzetelnie biblijnej i chrześcijańskiej teologii męczeństwa.

Jest to wielka tajemnica Boża – głosił prymas w parafii żerkowskiej. – Polacy są dziwnym narodem. Właśnie wtedy, gdy im trudno, gdy mają wielkie przeciwności, zdobywają się na potężne wysiłki. W czasie beznadziejnej niewoli pojawiły się najpiękniejsze postaci – wspaniała trójca wieszczów narodowych: Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, później – Norwid, wreszcie Sienkiewicz – potężne duchy, wyrosłe z bólu, męki i cierpienia narodu (RKO, s. 128).

Te potężne duchy – akcentuje kardynał Wyszyński w późniejszym kazaniu o zasługach Stanisława Konarskiego – „duchowo i psychicznie” przygotowały Polskę „do zmarłych wstania” (RKO, s. 224). Literatura wpleciona w życie narodowe jawi się w prześmyśleniach twórcy Ślubów Jasnogórskich jako boża praca duchowa, jako rewelatorskie dzieło unaoczniania w klęskach narodowych Krzyża dziejów i jako pomoc dla narodowej wspólnoty w niesieniu tego Krzyża przez ziemię polską w duchowej postawie uczniów Chrystusowych. Trudno o większy hołd dla największych dokonań literatury romantyzmu i XIX wieku ze strony arcybiskupa narodu. Nie sposób w tym kontekście pominąć milczeniem faktu, że w swych martyrologicznych *Dziadach* drezdeńskich Mickiewicz nadawał romantycznemu profetyzmowi poetyckiemu charakter ściśle odpowiadający skomentowanym tu rozważaniom ks. prymasa nad literaturą narodową.

Pochylenie się nad nieszczęściami narodu – nieszczęściami rozkładu państwowości i niewoli, a także przeżywanymi przez kapłana klęskami XX wieku – wprowadza myśl kardynała Wyszyńskiego na drogę teodycei. Kopiec grobowy jest kolebką życia, ruiną świątyni i domu ojczystego – pozostaje w wymiarze providencjalnym „szczęśliwą winą” (RKO, s. 30, 151), krzyż – po norwidowsku! – staje nam się bramą (zob. RKO, s. 35-46). Doświadczenie klęski, bólu i znoju darzy chrześcijańskim optymizmem i sytuuje „na progu chwalebnej przyszłości” (RKO, s. 28). Podobnie rozpamiętywanie przeszłości kieruje myśl i świadomość zbiorową ku rzeczom przyszłym (zob. RKO, s. 66-67, 159)¹⁸. Refleksja prymasa nad futuryczną perspektywą dziejów narodowych nie zawiera, rzecz spodziewana, akcentów romantycznie wróżebnych (inaczej mówiąc – wieszczych); nie odnajduje się też w rozważaniach nad kulturą ojczystą momentów misjonistycznych, które – według pewnych interpretacji – nie są zupełnie obce teologii narodu Stefana Wyszyńskiego¹⁹. Optymistyczny horyzont przyszłości narodu wynika u ks. kardynała z katolickiego profetyzmu kapłańskiego: niezachwianej ufności w działanie Boże w dziejach narodowych, mocnej wiary w opatrnościowy ład historii, ład trwania i rozwoju wszelkich kreacji Bożych, w rządzie których mieści się i zbiorowość narodowa. Optymizm Prymasa Polski ma też niewątpliwe źródło w przekonaniu, że zdolności regene-

¹⁸ Prymas podkreślał konieczność uwzględniania perspektywy historycznej także w zakresie myśli antropologicznej, ujawniał – w polemice z komunizmem – groźę bijącą z jednostronnie perspektywnej ideologii antropologicznej: „Jak wielkie jest zniewolniczenie człowieka, gdy ma przed sobą jedynie program dotyczący przyszłości! Program pisany przy biurku, dający często pole wyobraźni i fantazji, a nie liczący się z naturą i prawami osoby ludzkiej” (S. Wyszyński, „*Idzie nowych ludzi plemię...*” *Wybór przemówień i rozważań*, Poznań 2001 [cyt. dalej INLP], s. 53).

¹⁹ Zob. C. S. Bartnik, *dz. cyt.*, s. 180-182.

racyjne i rekonstrukcyjne „dziwnego narodu” (RKO, s. 128) są rzetelnie ugruntowane w biospołecznych prawach czy może raczej misteriach bytu zbiorowego jako takiego.

Głęboko poruszające momenty w prymasowych kazaniach i mowach dotyczą zarówno losów i usiłowań narodu, jak i natury ludzkiej, osoby i indywidualności człowieka czy wreszcie przeżyć jednostkowych. Prawem wybitnie prymitywnego i szkodliwego stereotypu – wspomnijmy tu nawiasem – kultywuje się przekonanie o całkowitej zawiśłości jednostki od kolektywu narodowego w romantycznej literaturze polskiej; w rzeczywistości romantycy tworzą rozległy obraz wysoce skomplikowanego doświadczenia egzystencjalnego, wyrastającego z relacji człowiek–naród, jednostka–zbiorowość, a każda koncepcja narodu w romantycznym dziele literackim wypływa ze skonkretyzowanego doświadczenia podmiotowego, indywidualnego. Trudno oprzeć się przekonaniu, że chrześcijański i teologiczny personalizm Stefana Wyszyńskiego żywi się nie tylko mocą radosnego zawierzenia, ale i entuzjazmem romantycznej antropologii. Chłód, znamienny dla dość licznych teologicznych analiz natury ludzkiej, w tym również dla niektórych dokonań katolickiej teologii antropologicznej²⁰, nigdy nie czyha na odbiorcę prymasowskich mów i pism. Zabarwienia emocjonalne mają nawet te formuły antropologiczne, z których przebija nade wszystko dbałość o katechetyczną jednoznaczność i jasność (zob. INLP, s. 43-45), a cóż dopiero mówić o profetycznych apologiach powołania człowieczego oraz o proklamacjach nadziei kapłańskiej na duchową odnowę ludzkiej wspólnoty... „Chociażby powstawały coraz to nowe filozofie i militarystyczne potęgi zmateralizowanego świata, pragnące w proch zetrzeć człowieka i całe człowieczeństwo, pozostanie zawsze prawdą Rodziny ludzkiej, że najważniejszy na ziemi jest człowiek. I nic go unicestwić nie zdoła! Choćby leżał w żłobie, na gnoju, okazując się w całej swej nędzy, jeżeli już zaistniał – jest i pozostanie największą wartością i nieśmiertelną potęgą na ziemi” (INLP, s. 38). W nauczaniu prymasa Stefana Wyszyńskiego spłot wątków antropologicznych zawiera zarówno soborową radość i nadzieję, płynącą z rzutowania Kazania na Górze na „daleką perspektywę raju” (INLP, s. 341), owo znów z wielką siłą budzące się oczekiwanie na człowieka niosącego światło Oblicza Pańskiego i na „nowych ludzi plemię, jakich jeszcze nie widziano” (INLP, s. 5-6) oraz podziw dla człowieka jako twórcy literatury i sztuki, nauki i technologii, jak też wreszcie głęboką wdzięczność dla ludzi cnoty, wychowawców i dobroczyńców, kult świętych i cześć dla bohaterów, pochwałę serca wiernego małym sprawom i autentyczny szacunek dla ludzi prostych²¹. Wizja ta wyrasta z teologii biblijnej i soborowej, a także z medytacji socjologa i filozofa nad doświadczeniem współczesności, lecz u źródeł jej tkwi również etos rodzimego romantyzmu.

Najpewniejszym potwierdzeniem styczności tej prymasowej antropologii z duchowo wypróbowanym romantyzmem polskim wydaje się problematyka twórcy – artyści i pisarza. Prymas świadom jest spustoszeń dokonanych w świadomości i w życiu artystów przez

²⁰ Mam tu na uwadze nie tylko ciążenie formalizmu myślowego i żargonu filozoficznego, lecz niekiedy cień dalekiego od ducha patrystycznego pesymizmu odnośnie do natury ludzkiej.

²¹ Zob. zwłaszcza: *Człowiek niezwyklej miary. Ojciec Święty Jan Paweł II o kardynale Stefanie Wyszyńskim. Kardynał Stefan Wyszyński o sobie. Kardynał Józef Glemp o kardynale Stefanie Wyszyńskim*, Warszawa 1985.

procesy alienacji sztuki, ma też przed oczyma przykłady deprawacji ludzi pióra wynikającej z ideologicznych zaangażowań na Wschodzie i na Zachodzie, ale dostrzega również autentyczne dramaty tożsamości, więzi i zwątpień w prawdę wypowiedzi artystycznej. Twórczość jawi mu się jako zarazem misterium i służba; jako narzędzie doskonalenia wewnętrznego i praca duchowa u fundamentów bytu zbiorowego; wreszcie, z perspektywy już ściśle teologicznej, jako dar i stygmat, tzn. jako droga przez udział w doświadczeniu Krzyża do powołania rzeczywistego włodarza Chrystusowego. W słowie na otwarcie wystawy milenijnej w Warszawie (23 czerwca 1966 roku) kardynał Wyszyński nawiązał do męki Michała Anioła, do cierpień Cypriana Norwida, by następnie podzielić się tą refleksją:

Największego dzieła dokonał Chrystus wtedy, gdy był na krzyżu odarty i nagi. Dlatego tylu młodych ludzi [...] z upodobaniem wraca do motywu Chrystusa Ukrzyżowanego. [...] Jest to jakieś «misterium twórczości» i twórczego owocowania. Natomiast dosytne warunki bytowania doprowadzają naszych twórców do tego, że duch ich zapada beznadziejnie w materię, w dosyt i kończy się wszystko, cała ich twórczość. Obrastająca materia, która topi w sobie ducha, jest prawdziwym wrogiem ducha. Nie chcę, aby nasi artyści i twórcy wieku XX wyglądali na nędzarzy, ale chcę, aby tworzyli prawdziwie wielkie dzieła! (RKO, s. 91).

Fenomen polskiej poezji i sztuki wieszczej – rozważa kiedy indziej prymas – to gromadzenie „wielkich energii duchowych dla odnowy Narodu” (RKO, s. 128) przez twórcze jednostki, poddane doświadczeniu wygnania, nędzy, śmiertelnej choroby; dzięki tym energiom duchowym Polacy starali się żyć duchem Ewangelii i brali przykład z Matki Bolesnej, okazującej swą wielkość pod Krzyżem (zob. RKO, s. 128-129).

Statystycznie rzecz biorąc – powtórzę – intertekstualność i topiczność nie stanowią wyróżniających cech duszpasterskich wystąpień ks. prymasa, wystąpień skądinąd mających bogatą i różnorodną organizację w sferze literackości. Statystyczna prawidłowość nie dotyczy, jak wiadomo, wyjątków potwierdzających regułę. Z łatwością można więc wskazać w dorobku duszpasterza narodu wypowiedzi oplecione aluzją literacką, parafrazą, przytoczeniem czy nasycone odwołaniami do rozmaitych sfer tradycji kulturalnej Polaków. Wystarczyłoby wymienić zapisy wystąpień *Na dzień konsekracji Katedry Świętego Jana Chrzciciela w Warszawie* (RKO, s. 25-34), *Miasto Nieujarzmione śpiewa. Milenijne „Te Deum” w Stolicy* (RKO, s. 92-100), z których tylekroć tutaj czerpano, a nadto wspomniały dialog kaznodziejski z lirykiem Norwida *Krzyż i dziecko* (RKO, s. 35-46), wierszem wnikliwie interpretowanym w duchu teologii moralnej, jako świadectwo chrześcijańskiej cnoty męstwa, i zarazem przekształcanym w *exemplum*, czy wreszcie najżyyczliwsze odczytywanie twórczości pisarza *W dniu odznaczenia profesora Jana Parandowskiego doktoratem honoris causa przez Katolicki Uniwersytet Lubelski* (RKO, s. 266-271). Dalej, statystyczny rezultat wskazuje tutaj na świadome i zamierzone opcje estetyczne i komunikacyjne duszpasterza narodu, a w żadnym razie nie może się stać podstawą wartościującej opinii na temat odczytania ks. prymasa. To, co ze swych zainteresowań literackich zechciał kardynał Wyszyński nam ujawnić, jest zresztą nader różnorodne i imponująco rozległe. W rzutach myśli na temat konturów narodowej tradycji literackiej oraz w tekstowych przywołaniach prymas Wyszyński dokonuje systematycznego przeglądu polskiej klasyki od Reja do Rey-monta (z preferencją dla wieszczów, a jeszcze bardziej dla Norwida i Sienkiewicza), li-

teratury niższych lotów, zwłaszcza tej uderzającej w ton biblijny i utrzymanej w duchu romantycznego tradycjonalizmu (od Ujejskiego po Rodziewiczównę, Makuszyńskiego, Brandstaettera) oraz poezji dwudziestowiecznej (skamandryci, pokolenie wojenne, Miłosz, ks. Twardowski).

W wyborach czytelniczych ks. prymasa (tych wyborach, które zostały publicznie ujawnione) ma swe miejsce zarówno narodowy kanon literacki jak gust szerokiego odbiorcy, o preferencjach osobistych nie wspominając. W poglądach na literaturę – nie mogły nie odegrać swej roli kryteria dydaktyczne i etosowe, to jest opowiedzenie się na równi za literaturą „zdrową” jak za literaturą „wielką” oraz przedkładanie twórczości splecionej z całością ludzkiego doświadczenia, indywidualnego i zbiorowego, nad literaturę pozostającą w zaklętym kręgu literackości. Prymasowski program dla współczesnego pisarza łączy w jednym powołaniu pokorę i bohaterstwo: pisać znaczy służyć dobru, czyli bytowi, znaczy służyć Słowu Wcielonemu, znaczy także – leczyć rany człowieka dotkniętego nędzą czy niesprawiedliwością.

Możecie się na mnie obrazić, wytworni pisarze! – mówił porywająco prymas do pisarzy pielgrzymów. – [...] Ale wam powiem: macie być psami, może jedynymi, którym została jeszcze odrobina miłości do człowieka pokaleczonego i poranionego! Wasz język musi im służyć, gdy ludzie wielcy i wspaniali, uczujący w pałacach, już nie widzą człowieka poranionego, wyrzuconego na ulicę, wciąż jeszcze bitego i kopanego! Ktoś musi się nad nim zlitować, bo to przecież twój brat, twój rodak! A chociaż byłby i twoim wrogiem – człowiekiem jest! (RKO, s. 15).

W tym wzniosłym oksymoronie o rodowodzie patrystycznym (zainspirował prymasa komentarz Grzegorza Wielkiego do przypowieści o Łazarzu i bogaczu) jest zupełna miara romantycznej wzniosłości. Spotykając się z romantyczną tradycją przy pracy u fundamentów bytu narodu, kardynał Wyszyński potrafił również ożywiać ducha wieszczej literatury. Wiele też uczynił, by duchowe orędzie romantyzmu polskiego mogło przetrwać w nieskażonej postaci.



Uczestnictwo bez granic

Zagraniczne filmy Andrzeja Wajdy

1.

Na przytyk jednej z zachodnioniemieckich gazet, która nazwała go euroreżyserem (tamtejsza publiczność z bólem trawiła jeszcze *Miłość w Niemczech*), Andrzej Wajda odpowiedział z pasją przed kamerami WRD: „Chcę brać udział w czymś, co jest ważne. Zawsze, całe życie o tym marzyłem. Tego właśnie chciałem. I zawsze mi się wydawało, że Polska jest jakimś ważnym krajem [...] że Polska może dać coś światu i że tylko jako Polak mogę wziąć udział w ważnych i istotnych wydarzeniach”. A nieco wcześniej: „[...] uważałem, że moje miejsce jest tutaj, że tu powinienem robić swoje filmy i przedstawienia. Powiem więcej, że tylko wtedy mogą mieć one jakikolwiek sens, jeżeli będą właśnie stąd przychodzić, ponieważ jestem głęboko przekonany, że Polska jest krajem, który powie nowe słowo w sprawie dzisiejszego świata”²².

Tak się mówiło w owym 1984 roku – ktoś zauważył. Nawet klasycyzujący poeci zdawali się płynąć z prądem romantycznych stereotypów. Mówiło się w podobny sposób jeszcze w rok czy dwa lata później, aż język się zmienił.

Tak było, ale jakież to ma znaczenie w przypadku Andrzeja Wajdy, najzupełniej legalnego spadkobiercy romantyzmu, stale odziewanego w polskość i nigdy niestroniącego od przygód z historią? Odnosnie do treści, data stanowi tu bez wątpienia okoliczność przypadkową, a tylko naga szczerość jest z ducha tamtych czasów.

Do sedna Wajdowskiego wywodu istotnie prowadzi nić romantycznej tradycji. Forma, wyłaniająca się z żywiołów profetycznego oratorstwa, dalszych komentarzy nie wymaga. Sens zaś dokładnie sytuuje się w granicach romantyzmu aktywistycznego, którego metafizyczne spoiwo uległo z czasem znacznej erozji, lecz etos okazał się niespożyty. Mówiąc najkrócej (i z respektem wobec wyroków tradycji), ów romantyzm aktywistyczny-

²² M. Karpiński, *Teatr Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1991, s. 22.

ny to właściwy twórczemu podmiotowi sposób bycia w historii, to stałe wykraczanie poza przypisane jednostce granice możliwości i bariery doświadczenia. Podmiot, który u podstaw swego istnienia odkrywa twórczą wolę, moc duchową, bez końca konkretyzuje i rozwija własną tożsamość oraz wypełnia przypadające mu powinności. Koniecznym szczeblem tej ontycznej i etycznej samorealizacji była więź ze wspólnotą ojczystą – ze zbiorowością narodową, jej symbolicznym habitatem i kosmosem domowym, jej dziejami ziemskimi i eschatyką. Jednak więź z ojczyzną byłaby kalectwem, w najlepszym zaś razie błogosławionym balastem, gdyby romantykom brakło wiary w powszechny związek zjawisk i losów. Partykularne doświadczenie zyskiwało dzięki tej wierze ważność ogólnoludzką, a solidarność uniwersalna, odpowiedzialność za świat mogła iść w parze z powinnością patriotyczną.

Wiara romantyków – tożsama z pełną uniesień poezją – nie istnieje bez swojego rytmu, swoich amplifikacji i hiperboli, toteż należy dzisiaj do ukrytych paradygmatów czy „bezgłośnych języków” kultury. Jednakże ów projekt duchowy, jakiego dostarczył romantyzm aktywistyczny, od samego początku koncentrował się raczej na zagadnieniu „jak być twórcą” niż na pytaniu o koncepcję sztuki. Głównym celem twórcy jest czynienie czegoś, co zmienia postać historii, a nie wyrażanie siebie. Twórca odwołuje się do własnej biografii lub ostentacyjnie przywłaszcza sobie biografię wyobrażoną, by skonfrontować dostępną sobie moc duchową z bezpośrednio doświadczoną historią; zatem ta sztuka wybitnie autobiograficzna i emocjonalnie intensywna pozostaje w zasadzie psychologiczna.

Z kolei swoisty autotematyzm tej sztuki służy zazwyczaj uzasadnianiu wyższości życia nad fikcją i etyki nad estetyką. Nie ma tu miejsca na samocelowość estetyczną czy autonomię sztuki. A chociaż artystę w sztuce i w życiu często stawiano na piedestale, i tu, i tam brakowało dlań – jako dla artysty właśnie – odpowiedniego gruntu. W sferze fikcji stanowił on niejako „najniższe” ucieleśnienie twórczego podmiotu, przewyżczone natychmiast i porzucane, gdy bohater przeobrażał się w proroka, hierofanta lub herezjarchę, wodza lub żywą pochodnię historii. W świecie realnym artyści szamotali się między bezlitosną legendą a zadaniami ich przerastającymi; byli oni – powie wnikliwie Wajda – „jak zjawy ze świata i wyobraźni; byli sądem, armią, opinią publiczną, sumieniem wreszcie. Stąd też ich idee – takie jak ojczyzna, wolność, niepodległość – miały wymiar poetycki i mitologiczny, a nie konkretny i polityczny”²³. Zarazem jednak w kraju bez państwa, armii i opinii publicznej sztuka stawała się czynnikiem sprawczym historii: społeczną więzią, świadomością zbiorową, trybunałem – i artysta wciąż szukał w niej źródeł życia.

Romantyzm aktywistyczny głosił jedność wielkich pasji ludzkich (kreatywnej, egzystencjalnej i moralnej) oraz stwarzał maksymalne napięcie między sztuką a rzeczywistością; prawdopodobnie te cechy zapewniły mu potężną energię i długie trwanie. Trwałą wartością okazało się również łączenie perspektywy partykularnej z nastawieniem uniwersalistycznym. Kosmopolityzmowi oświeconych sawantów romantycy przeciwstawiali

²³ *Obsesja historii. Tradycja romantyczna*, rozmowa B. Michałka (1968), w: *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, wstęp, wybór i oprac. W. Wertenstein, Kraków 1991, s. 47.

dewizę: być narodowym, aby stać się ponadnarodowym. To roszczenie pobudziło proces emancypacji „mniejszych” kultur, unaocznilo mechanizmy stagnacyjne właściwe kulturom ekskluzywnym, homogenicznym, monocentrycznym, a wreszcie przekształciło tożsamość sztuki, tak że podstawą jej rozwoju miało się okazać obrazowanie określonego miejsca, przedstawianie konkretnego życia, ale symbolicznie zobiektywizowane.

Mamy tutaj mówić o zagranicznych filmach Andrzeja Wajdy. Poprzedzanie stosownych rozważań refleksją nad romantyzmem może się wydać decyzją osobliwą. Gotów jestem podać dwa uzasadnienia. Trudno sobie wyobrazić, by teza o związku Wajdowskiego kina z tradycją romantyczną znalazła poważnego oponenta, rzecz jednak w tym, co z tej tradycji jesteśmy skłonni przyznać reżyserowi. Jeśli ograniczamy się do popularnych stereotypów (stracińczego bohaterstwa, dworskowej idylli, kawaleryjskich „malowanych dziejów” *etc.*), wówczas nawet filmy z kręgu szkoły polskiej giną za ścianą komunalów; przede wszystkim jednak pozbawiamy się szansy całościowego spojrzenia na fenomen Wajdy.

To, że wielokierunkowe poszukiwania i na pierwszy rzut oka eklektyczne realizacje tego reżysera, rozbieżne nurty tematyczne, sprzeczne poetyki, kapryśnie zmienne autointerpretacje mają mimo wszystko wspólny mianownik, najłatwiej zaobserwować z perspektywy romantycznej. Samą etykietkę można w każdej chwili odrzucić bez szkody: jakież ma dzisiaj znaczenie, tak dla twórcy, jak i odbiorcy, że nazwie się kogoś neoromantykiem czy neoklasycystą, jakież to ma znaczenie ze względu na klasyfikacje współcześnie obowiązujące w sztuce? Wielka tradycja jest wszakże nieuchronnie przyszłością danej kultury, nawet jeśli nie występuje pod swym właściwym imieniem.

Wobec artysty – zarazem wiernego sobie i nieprzerwanie transcendującego, jakim jest Wajda – trzeba zająć stanowisko „pro-retro-spektywne”, a tylko jedna linia polskiej tradycji pozwala na taki eksperyment poznawczy. Ów „pro-retro-spektywny” punkt widzenia pozwala obserwatorowi choć w części opanować między innymi, dlaczego reżyser tak pryncypialnie traktujący powołanie artysty, swój stosunek do sztuki opiera w istocie na przesłankach pozaartystycznych. To, co łączy różne formy twórczej aktywności Wajdy i co stanowi wspólną cechę jego rozmaitych realizacji artystycznych (treść stematyzowaną, zmetaforyzowaną, wpisaną w styl, wprogramowaną w sytuacje komunikacyjne), to wywiedziony z ducha wiecznego romantyzmu projekt uczestnictwa. Być sobą, aby wkraść poza siebie. Tworzyć sztukę, aby zmieniać postać historii. Trwać przy swej polskości, by móc powiedzieć „nowe słowo” w sprawie świata. Ta sama siła zadomawia w kraju i wygędza świat.

I drugie z zapowiedzianych uzasadnień. Antropologia romantyczna to apoteoza kreatywności, teoria sztuki – odpowiednio – wysuwa twórcę przed dzieło. Twórca jest pierwotnym datum i ostateczną instancją w procesie poznawania dzieła. Idealny odbiorca romantyczny nie rozpyływa się nad pięknnością przeżyć, lecz pyta, co twórca czyni ze swą egzystencją i kim jest dla innych.

„Zagraniczne” filmy Wajdy pozostają pod względem artystycznym w cieniu dzieł zrealizowanych przezeń w kraju, nie stanowią też problemowo i estetycznie odrębnej grupy. Nabierają one własnego charakteru i znaczenia, gdy spojrzeć przez nie na samego Wajdę – jego wybory ideowe i artystyczne, gry z krytyką i publicznością, rewizję własne-

go *image*. W ten spektakl zaangażowane jest wszystko to, co należy do Wajdowskiego projektu uczestnictwa; i spektakl ten zasadniczo różni się od tego, co się działo w kraju między artystą, jego widzom a jego cenzorem.

Właściwy temat niniejszych rozważań brzmi: Andrzej Wajda w świetle swych zagranicznych realizacji filmowych. Z racji tylko częściowo zależnych od autora, wypowiedź ta nie może być niczym więcej niż wstępnym szkicem obszernego zagadnienia.

2.

Wajda zdobył uznanie za granicą, zanim jeszcze wyrósł z problemów okresu debiutanciego. Podczas X MFF w Cannes (maj 1957) jury przyznało Nagrodę Specjalną Ingmarowi Bergmannowi za *Siódmą pieczęć* i twórcy *Kanatu*. W cztery miesiące później wyróżniony Srebrną Palmą film Wajdy pokazano poza konkursem w Wenecji; na tychże pozakonkursowych zasadach polską kinematografię reprezentowało *Pokolenie* i dwa filmy Jerzego Kawalerowicza (*Cień* i *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*). W dwa lata później, znowu w Wenecji, pozakonkursowa projekcja *Popiołu i diamentu* przyniosła reżyserowi Nagrodę FIPRESCI. Kino polskie święciło jeszcze festiwalowe sukcesy do 1964 roku²⁴, ale już bez udziału Wajdy.

Tak czy inaczej, u schyłku lat pięćdziesiątych młody reżyser mógł się uważać za autora trzech spośród kilku filmów, które „rozstawiły film polski na świecie”²⁵. Jednakże następne trzy filmy złożyły się na serię niepowodzeń: *Lotna* (1959), *Niewinni czarodzieje* (1960) i *Samson* (1961). Ten ostatni nie znalazł uznania weneckiego jury 1961 roku. *Lotna* – najważniejszy z wymienionych filmów – została uznana przez najprzychylniejszego dla niej krytyka za „arcydzieło kalekie, pęknięte, nie wykończone”²⁶; było to może w istocie arcydzieło przedwczesne, bardziej czytelne dopiero z perspektywy późniejszych realizacji Wajdy²⁷. Zarazem jednak film ten ujawnił wyczerpywanie się możliwości tkwiących w tematyce i stylistyce szkoły polskiej, a na proces jałowienia tej formuły artystycznej właśnie twórca *Kanatu*, jak się wydaje, zareagował najwcześniej i najboleśniej. Wajda stanął wówczas przed koniecznością poszukiwania nowego bohatera, nowej perspektywy poznawczej, innej publiczności, odmiennej polityki. W ostatecznym rozrachunku chodziło o uzyskanie dystansu do siebie i do własnych dokonań; o złamanie barier, jakie wznosił przed nim jeden z demonów sztuki – sukces.

²⁴ Przypomnijmy: 1961 – Nagroda Specjalna Jury w Cannes dla *Matki Joanny od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza; 1962 – Nagroda FIPRESCI w Wenecji dla *Noża w wodzie* Romana Polańskiego; 1964 – Specjalne Wyróżnienie Honorowe Jury w Cannes dla *Pasażerki* Andrzeja Munka.

²⁵ Aleksander Jackiewicz mówi o *Pokoleniu*, *Kanale* i *Popiele i diamencie* jako o „trylogii, która rozstawiła film polski na świecie”, zob. tenże, *Mistrzowie kina współczesnego*, Warszawa 1977, s. 96.

²⁶ K. Eberhardt, *O polskich filmach*, wybór i wstęp R. Konieczek, Warszawa 1982, s. 196.

²⁷ Wnikliwe uwagi poświęcił *Lotnej* Rafał Marszałek, zob. tenże, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 359-368.

Ta przedwczesna pewność siebie – wyznaje po latach Wajda – i niepowodzenie następnych filmów wypchnęły mnie za granicę. Pomyślałem, że tam właśnie będę mógł realizować swoje ambicje. Niestety, nie wiozłem ze sobą wymarzonego scenariusza, wybrałem też najmniej właściwy kraj. Powinienem być jechać do Ameryki, wiązać się z najlepszymi filmowcami i szukać tam swego miejsca. Ale moim celem nie było zostanie amerykańskim reżyserem, ja chciałem tylko utwierdzić swoją pozycję w Polsce tym, że mogę pracować również poza krajem.

To doświadczenie nie polepszyło mojej sytuacji. Straciłem dwa lata na zrobienie filmu, który okazał się niekonieczny. Nic się przy tym nie nauczyłem, bo to ja miałem być nauczycielem dla moich jugosłowiańskich kolegów. Gorzej, wyjechawszy z kraju, zgubiłem gdzieś po powrocie rytm. Dotychczas udawało mi się realizować, każdego roku film, a teraz czas mijał, a ja nie mogłem zdecydować, jaki temat obrać²⁸.

Ten gorzki obrachunek dotyczy *Powiatowej lady Makbet* (*Sibirska ledi Magbet*, 1962), zrealizowanej siłami kinematografii jugosłowiańskiej. Zgodnym zdaniem polskiej i obcej krytyki film ten nie należy do Wajdowskiego kanonu. „*Powiatowa lady Makbet* wypadła, jak *Samson*, po akademicku” – recenzuje jednym zdaniem Aleksander Jackiewicz²⁹. To samo krytyka francuska: „film bezosobisty” (Jean-Luc Douin); „styl wypracowany, rzemieślniczy, odwołuje się do marzeń, lecz nie przekazuje żadnej namiętności” (Gilbert Salachas)³⁰.

„Długi, 10-letni okres niepowodzeń (1958-68)” – według oceny samego reżysera³¹ – obejmuje również następną realizację zagraniczną: *Bramy Raju* (*The Gate of Paradise*, 1967). Scenariusz, niezaakceptowany w Polsce, zainteresował producenta angielskiego i jugosłowiańskiego. Ekranizowany utwór Andrzejewskiego powstał z inspiracji Wajdy; pierwotnie miał to być scenariusz filmowy, lecz pisarza przemogła w końcu pokusa eksperymentu prozatorskiego. Adaptacja na użytek filmu, którą przedsięwzięli autor, przyszły reżyser i Andrzej Żuławski, sytuowała krucjatę dziecięcą w krajobrazie polskiej zimy, w pejzażu pustym i posępnym, tę zaś akcję, którą znamy z powieści, miała poprzedzać scena o wymowie politycznej³². W końcu Wajda zdecydował się na „bezpośrednie filmowanie” utworu Andrzejewskiego. „Ale po prostu należało zrobić krucjatę dzieci – współczesną krucjatę lat sześćdziesiątych. Dzieci uciekają z domu, zbierają się, dokądś idą, po drodze coś niszczą, coś przewracają, przeciwko czemuś protestują, czegoś chcą. Przede wszystkim idą i to jest najważniejsze. Robiłem *Bramy rajy* w 1967 roku, kiedy te wydarzenia wzbierały, toteż gdybym w porę zrozumiał, jaki ten film powinien być, miałby on sens przepowiedni w momencie masowych buntów młodzieży. Niestety, w tej formie, w jakiej jest, stał się filmem historycznym, pasywnym, bez wyraźnego adresu, filmem,

²⁸ A. Wajda, *Powtórka z całości*, Warszawa 1989, s. 6-7.

²⁹ A. Jackiewicz, *Mistrzowie kina współczesnego...*, s. 197.

³⁰ Zob. J.-L. Douin, *Wajda*, Paris 1981, s. 107, 109. Warto odnotować opinię przychylniejszą, lecz również niepozbawioną zastrzeżeń: „Reżyseria, bardzo piękna i rygorystyczna, może zbyt często przywodzi na myśl Eisensteina” (Y. Boisset, *Wajda*, Paris 1981, s. 109; wszelkie przytoczenia ze źródeł obcojęzycznych, o ile nie podano inaczej, w przekładzie autora niniejszego tekstu).

³¹ A. Wajda, *Powtórka z całości...*, s. 7.

³² Zob. *Obsesja historii. Tradycja romantyczna...*, s. 52.

który spotkał najsmutniejszy los ze wszystkich, jakie zrobiłem”³³. Czymkolwiek więc miałby być ten film: „obrazem idealistycznego zaślepienia” (Douin), „alchemiczną opowieścią inicjacyjną” (Guy Perol)³⁴, psychoanalizą hysterii ideologicznej czy obsesyjną ideologią młodości – nie stał się jednak tym, czym mógł być u schyłku lat sześćdziesiątych.

Po tym niepowodzeniu Wajda zwierzył się ze swych wątpliwości, czy może w ogóle zdecydować się na pracę za granicą³⁵. W pięć lat później podjął taką próbę, realizując dla telewizji zachodnioniemieckiej *Piłata i innych* (*Pilatus und Andere – Ein Film für Karfreitag*, 1972). Pomny dorychczasowych doświadczeń, przyjął następujące założenia realizacyjne: wyrazista i spójna koncepcja adaptacyjna; praca z ekipą aktorów polskich; usytuowanie akcji na tle współczesnym; temat ewidentnie niecenzuralny w Polsce³⁶. Film ten wyraźnie nie mieścił się w skali małego ekranu i dopraszał się o pełną skupienia widownię kinową; w Polsce wyświetlano go w salkach klubów filmowych i to za oficjalnym zezwoleniem, choć cenzura nie spuszczała go z oka. Wywołał opinie skrajnie rozbieżne, co już samo w sobie świadczy, że chodzi o dzieło naprawdę ważne. Zwolennicy zapamiętali *Piłata i innych* jako akt wojujący wyobraźni, zaliczając go do przejmujących, trawionych apokaliptycznym ogniem, kronik naszej cywilizacji. Wajda był usatysfakcjonowany, choć i ten film – jego zdaniem – nie przyszedł w samą porę. Przyszedł za późno, wtedy mianowicie, gdy Jezus – symbol kontrkultury – został już zniewolony przez antykulturę komercji.

Wierzyłem jeszcze wtedy, że nawiązywanie pewnych grup zachodniej młodzieży do symboli Jezusowych ma głębsze znaczenie. Ale potem przyjechałem do Berlina Zachodniego i zobaczyłem wizerunki Jezusa w sklepach, na wystawach z butami. Mój film zaczął się za późno. Chrystus już zszedł do sklepów z męską garderobą. Nie był bohaterem młodzieży, tylko elementem reklamy³⁷.

Miedzy *Weselem* i *Ziemią obiecaną* a *Człowiekiem z marmuru* była *Smuga cienia* (1976) dla Thames Television. Żaden z postulatów, które narzucił sobie Wajda, realizując *Piłata i innych*, nie został tu dotrzymany. Zamiast pomysłu adaptacyjnego – znów, jak w przypadku ekranizacji powieści Andrzejewskiego o krucjacie dziecięcej, bezpośrednie filmowanie Conradowskiego tekstu. Rolami reżyser obdzielił aktorów polskich i angielskich. Zamiast współczesnego tła – jedyny w swoim rodzaju świat Conrada, który zmusza adaptującego do absolutnego respektu. I wreszcie – problem zupełnie neutralny dla ministerstwa myśli. Wajda uświadomił sobie poniewczasie, że problem ów nie był dla niego nowy: „Podczas kręcenia *Smugi cienia* pomyślałem sobie: Ależ ja już zrobiłem

³³ *Spojrzenie wstecz. O wcześniejszych filmach – w sierpniu 1981, rozmowa W. Wertensteina, w: Wajda mówi o sobie...*, s. 162.

³⁴ Zob. J.-L. Douin, dz. cyt., s. 120, 121.

³⁵ Zob. *Obsesja historii. Tradycja romantyczna...*, s. 52.

³⁶ Por. A. Wajda, *Powtórka z całości...*, s. 8. Film wszedł na ekrany kin studyjnych w Polsce w 1975; cenzura zajęła się jego recepcją; zob. treść zapisu cenzorskiego w: *Wajda mówi o sobie...*, s. 89.

³⁷ *Wariacje na znany temat, rozmowa W. Wertensteina, 1975, w: Wajda mówi o sobie...*, s. 80.

ten film. Po co go robię po raz drugi? Ale nie mogłem z początku przypomnieć sobie filmu, który już raz zrobiłem. Ależ tak, to jest *Kanał*; to jest ten sam temat, temat odpowiedzialności dowódcy wobec swych ludzi”³⁸. Film, broniony na ogół bez entuzjazmu i krytykowany bez pasji³⁹, należy zapewne do ocenionych kart twórczości Wajdy, który po tym doświadczeniu powziął myśl ucieczki od literatury ku współczesności. Miał do czego wracać – oto „zwolniony” został przez decydentów politycznych znakomity scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Ciąg czterech filmów współczesnych – po drodze były jeszcze nostalgiczne *Panny z Wilka* (1978) – sprawił, że Wajda mógł znowu wystąpić w Cannes w roli triumfatora.

Pozostające w żywej pamięci okoliczności sprawiły, że Wajda nie pracował w kraju przez dwa lata. Dopiero na początku 1984 roku dał w Starym Teatrze w Krakowie premierę *Antygony*, zaś na planie *Kroniki wypadków miłosnych* mógł się pojawić dopiero w rok później. Na okres „normalizacji” pozbawiono twórcę *Człowieka z żelaza* wpływu na kształt polskiego kina; sam fakt, że nie wzbroniono *Dantonowi* wstępu do kraju, oceny tej zasadniczo nie zmienia. Siłą rzeczy w latach osiemdziesiątych reżyser wiąże swe plany twórcze z wytwórniami zachodnimi⁴⁰. Tam powstają trzy obrazy, w kraju tylko jeden: wspomniana ekranizacja powieści Tadeusza Konwickiego. Otwiera to nowy rozdział w Wajdowskim dramacie uczestnictwa.

3.

Wśród filmów zrealizowanych przez „euroreżysera” z konieczności osobne miejsce zajmie *Miłość w Niemczech* (*Eine Liebe in Deutschland*), francusko-niemiecka produkcja z 1983 roku. Utwór ten wydaje się bezprecedensowy w całej twórczości Wajdy; nawet zestawienie go z *Powiatową lady Makbet* byłoby oczywistym tropieniem powierzchownych powinowactw.

Tamten film, pierwsza zagraniczna przygoda Wajdy, opowiadał o zbrodniczej miłości męzatki ze środowiska kupieckiego i rządcy. Skazana na katorgę wraz ze swym współnikiem, heroina ginie w odmętach Wołgi, usiłując utopić rywalkę. Właściwy twórca tej fabuły, Mikołaj Leskow (dziewiętnastowieczny rosyjski realista i antynihilista debiutujący

³⁸ Wajda mówił dalej: „*Kanał* był filmem utrzymanym w duchu Conrada, ale ponieważ jego scenariusz został napisany bezpośrednio dla kina – jest lepszym filmem. Zgoda, nie można porównywać noweli Stawińskiego, na podstawie której powstał *Kanał*, z powieścią Conrada, to bez sensu, ale film jest lepszy, gdyż był napisany naprawdę dla kina. I to właśnie mnie przekonało, że jedynym dla mnie wyjściem po *Smudze cienia* jest realizacja filmu współczesnego” [rozmowa z A. Wajdą i K. Zachwatowicz], tłum. A. Fałęcka, „Film na świecie” 1979, nr 4/5, s. 134-135; pierwod. w: „Positif” 1978, nr 211).

³⁹ Do wyjątków należą: entuzjastyczny esej J. McLauchlan (taż, *Smuga cienia Andrzeja Wajdy*, „Literatura” 1976, nr 36) oraz zdecydowana krytyka z pozycji conradologa pióra Michała Komara (tenże, *Conrad wygrywa, Conrad przegrywa*, „Kino” 1976, nr 9).

⁴⁰ Dla wytwórni Gaumont Wajda miał zrealizować trzy filmy: *Dantona*, *Biesy*, *Cesarza Ryszarda Kapuścińskiego*; zob. *Znaleźć kształt dla dobra*, rozmowa T. Szymy (1985), w: *Wajda mówi o sobie...*, s. 240.

niemał jednocześnie z Dostojewskim, lecz przez historyków literatury sytuowanej bliżej Tolstoja), zmierzał do demistyfikacji melodramatycznej, to znaczy sentymentalno-pate-tycznej, wizji losu ludzkiego mającej wówczas prawo obywatelstwa w rosyjskiej kulturze. Do filmu Wajdy krytyka francuska zastosowała określenie „melodramat naturalistyczny”, a zarazem – jak pamiętamy – przypisywała mu chłód, akademizm, teatralizację namiętności. Ten nieco paradoksalny zestaw zarzutów mógłby świadczyć, że reżyser uległ wypadkowi artystycznemu na stromej drodze wiodącej ku szekspirowsko-romantycznej „tragedii antropologicznej”. Jałowy uniwersalizm, wątpliwy efekt estetyczny, obojętność widzów, słowem – „film niekonieczny”.

Odrzucenie bywa przeciwieństwem obojętności wobec dzieła sztuki. *Miłość w Niemczech* została odrzucona przez widownię niemiecką. To doświadczenie tkwi jak cień w świadomości Wajdy: „[...] nie sądzę bowiem, żeby był to film aż tak źle zrobiony, jak źle został przyjęty. [...] Mnie po prostu nie udało się wytworzyć odpowiednich emocji. Nie potrafiłem stworzyć sytuacji, w której niemieckie kobiety stanęłyby po stronie innej niemieckiej kobiety, która cierpi z tego powodu, że jest zakochana. Niby w każdym filmie się to udaje: jeśli bohaterka jest zakochana, wszyscy ją też kochają, a publiczność akceptuje tę sytuację. Tymczasem tutaj wszyscy się od niej odwrócili, a widownia potwórzyła ten gest”⁴¹.

Związek dojrzałej kobiety z młodzieńcem jeńcem, uczucie, za którym nie wstawia się żaden z wielkich mitów miłości, nie ocala przed samotnością, trwogą i bezsilnością. Występny romans nie wyzwala z norm ogólnie przyjętych, lecz – przeciwnie – zmusza do spojrzenia na siebie oczyma zbiorowości. Tragedia zdławiona przez wstyd i poniżenie. Oto rozbity sens wątku głównego. Czy jednak film *Miłość w Niemczech* mówi przede wszystkim o złej wojennej miłości? Paląca treść tego obrazu zawiera się w tym, że historia nieszczęsnej pary nie daje się w żaden sposób odłączyć od owej sfery domysłów i spojrzeń – pełnych lęku, zgorznienia i oburzenia – która ją otoczyła. Wystarczyło zatem, że Wajda wprowadził perspektywę współczesną (uczynił to już w pierwszej sekwencji), by film stał się wyzwaniem dla zbiorowej pamięci. W tym momencie dzieło przekształca się w „wyjętek z kroniki pewnego niemieckiego miasteczka czasu wojny”, a głównym problemem dla widza jawi się kwestia postaw mieszkańców owego miasteczka wobec tamtej miłości. Być może w tej sferze fabuły i problematyki widz bezskutecznie szukał odpowiedniej dla siebie perspektywy, by móc z przyzwoleniem i współczuciem spojrzeć na los tragicznej pary. Znaczyłoby to, że Wajda rozminął się nie tyle z ekranową poetyką „miłości niemożliwej”, ile z symbolicznymi konwencjami pamięci zbiorowej⁴².

⁴¹ A. Wajda, *Po co artysta wyrusza w świat*, „Kino” 1992, nr 2, s. 20-21.

⁴² Jak czytamy w klasycznej pracy na temat pamięci zbiorowej, „najczęściej sięgamy do naszej pamięci jedynie po to, aby odpowiedzieć na zadawane przez innych pytania lub na pytania, które, według naszego mniemania, mogliby nam postawić. Odpowiadając na nie, przyjmujemy zresztą ich punkt widzenia i traktujemy siebie jako członków tej samej grupy, do której należą ci, którzy stawiają nam pytania”. Oraz: „społeczeństwo [...] w każdej epoce zmienia [...] swoje wspomnienia w ten sposób, by były zgodne ze zmiennymi warunkami społecznej równowagi” (M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. i wstępem opatrzył M. Król, Warszawa 1969, s. 5, 422).

Dwie pozostałe realizacje zagraniczne Wajdy z lat osiemdziesiątych mają ważne cechy wspólne. To *Danton* (1982) i *Biesy* (*Les Possédés*, 1988). Ekranizowane utwory – *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej i powieści Dostojewskiego – zajmują szczególne miejsce w doświadczeniach teatralnych reżysera. Łączy te filmy „dramatyczność”: głównym punktem odniesienia dla działających bohaterów jest wola i świadomość innych postaci. Obydwa kierują badawcze spojrzenie na erynie europejskiej historii – na nihilizm, terroryzm, na złudę ideologiczną czy utopijną, która czyni z polityki służę nie sprawiedliwości, lecz przemocy.

W sprawie *Dantona* narzuca się w pierwszej kolejności fakt, że film ten poruszył establishment polityczny; miał się okazać gorzką pigułką zwłaszcza dla tamtejszej lewicy. Zwarzone miny parlamentarzystów Partii Socjalistycznej po projekcji specjalnej nie umknęły uwagi prasy, zaś komplementy i podziękowania dla Wajdy, które zamieścił w „Nouvelles Littéraires” zasłużony polityk prawicy Michel Poniatowski, nabrały specjalnego znaczenia dla opinii francuskiej. Opinie dostojników PS w najlepszym razie nosiły cechę dyplomatycznej uprzejmości. Według „Le Quotidien de Paris” prezydent François Mitterand stwierdził, że „jest bardzo poruszony sugerowaną przez film lekcją historii i problemami, jakie wysuwa odnośnie do obecnej sytuacji w świecie”⁴³. W wypowiedzi dla „La Croix” Louis Mermaz – historyk z wykształcenia, przewodniczący Zgromadzenia Narodowego – dystansował się od Wajdowskiej wizji rewolucji francuskiej, dostrzegał jednak w dziele szekspirowskie starcie „dwóch charakterów, dwóch typów ludzkich”⁴⁴. „Trybuna Ludu” zamieściła miejscami plotkarskie, a w całej rozciągłości jednostronne doniesienie, w którym czytamy: „Jak pisze Reuter, François Mitterand w rozmowach prywatnych nie krył swego niezadowolenia, a przewodniczący parlamentu Louis Mermaz zarzucił Wajdzie «pisanie na nowo francuskiej historii». Recenzenci podkreślali [...] że Andrzej Wajda stworzył film «całkowicie sprzeczny z francuską tradycją republikańską», przedstawił bowiem w jak najgorszym świetle jakobinów, uważanych za «duchowych ojców» dzisiejszej Partii Socjalistycznej, sprawującej rządy we Francji”⁴⁵. Nie rozmiął się chyba z prawdą Pierre Billard, pisząc na łamach „Le Point”: „Oficjalni zleceńodawcy [tzn. współfinansujący film rządzący socjaliści – B. D.] są zawiedzeni”. I dodawał złośliwie: „Czego się więc spodziewali, niewiniątka?”⁴⁶. Atmosfera debaty politycznej nie mogła nie zaciążyć na krytycznej recepcji *Dantona*; na szczęście refleksy polityki bardziej są widoczne w sferze wartościowań niż w warstwie interpretacyjnej tekstów krytycznofilmowych. Wątki dominujące w recenzjach dotyczą stosunku wizji filmowej do tradycji historycznej, koncepcji artystycznej Wajdowskiego dzieła oraz wymowy *Dantona* jako komentarza do współczesności.

Recenzenci zgodni są co do tego, że Wajda pominął w swej wizji tło społeczne, układ sił utrzymujących społeczeństwo w stanie rewolucyjnego wrzenia. Powstał „film bez społeczeństwa i bez ludu” – konstatował na łamach „Le Nouvel Observateur” François Fu-

⁴³ „Le Quotidien de Paris” 1983, 9 I.

⁴⁴ „La Croix” 1983, 7 I.

⁴⁵ „Trybuna Ludu” 1983, 25 I.

⁴⁶ Cyt. za: *Danton* (materiał reklam.), Paris b.d.

ret, historyk, specjalista w przedmiocie rewolucji francuskiej⁴⁷. Nieobecność ludu wybija w tytule swej wypowiedzi publicystka komunistycznej „L’Humanité” Martine Monod, by stwierdzić, że u Wajdy „cała przygoda rewolucyjna zostaje zafałszowana, pozbawiona sensu i wielkości, sprowadzona do krwawego zdarzenia z kroniki wypadków”⁴⁸.

Krytycyzm wobec owego „socjologicznego” zaniechania Wajdy jest w recenzjach odwrotnie proporcjonalny do zrozumienia artystycznych zamysłów reżysera. Jacques Sidier pisze w „Le Monde”, że spór polityczny łączy się w tym filmie z „bezbłędną rekonstrukcją atmosfery i epoki w formie szekspirowskiej tragedii”⁴⁹. Jeśli trzeba by szukać porównań, to raczej z *Juliuszem Cezarem* Mankiewicza niż z *Napoleonem* Abla Gance’a. Czyniąc zadość aspiracjom Wajdy⁵⁰, Billard uważa obu bohaterów za postaci równorzędne w porządku tragicznym i historiozoficznym: „[...] potraktowani z równą dozą sympatii i przenikliwości, zaostwiają swe sprzeczności aż do wzajemnego unicestwienia; niemożliwością jest uniewinnienie jednego, potępienie drugiego w imię «sensu historii»”⁵¹. Być może jednak w sedno trafia Furet, wysuwający na plan pierwszy postać tytułową:

Tak więc ów *Danton* Wajdy jest nową *Śmiercią Dantona*⁵², podjęciem tradycji romantycznej w dokonanej przez Jean-Claude Carrière’a adaptacji polskiej sztuki teatralnej. Z tego zapewne źródła [...] dziedziczy szczególną emocję, z jaką literatura europejska XIX wieku odnosiła się do śmierci Dantona. Rewolucja francuska pożarła wiele spośród swoich dzieci, ale tylko Danton daje tej tragedii podwójną – psychologiczną i polityczną, ilustrację, której potrzebuje artysta, aby przywłaszczyć sobie historię⁵³.

Danton jako komentarz do współczesności – ten wątek, wbrew oczekiwaniom samego Wajdy, okazał się niezbyt pasjonujący. Reżyser wyrażał w swych wypowiedziach nadzieję, że dojście do władzy reformatorsko nastawionych socjalistów skieruje uwagę na mit założycielski Republiki Francuskiej i ożywi stare dylematy tradycji republikańskiej (na przykład wolność–równość, szczęście–cnota), oczekiwania te okazały się jednak... zbyt romantyczne. Bez większego skutku próbował też Wajda narzucić odbiorcom alegorię, wedle której Danton byłby uosobieniem świata zachodniego, zaś Robespierre (czy nie to bulwersowało najbardziej socjalistów?) personifikacją Wschodu. „Argumenty Robespierre’a – mówił reżyser – są trudne do odparcia, natomiast argumenty Dantona są nam bardzo bliskie”⁵⁴. Ta autointerpretacyjna koncepcja Wajdy pozostaje intrygująca, co znaczy także – niejasna. Krytyka polska, która recepcję Dantona może zaliczyć do swych

⁴⁷ Cyt. za: *tamże*.

⁴⁸ Cyt. za: *tamże*.

⁴⁹ Cyt. za: *tamże*.

⁵⁰ *Prawdziwy dramat to ten, gdy rację mają dwie strony* (wywiad z Wajdą), w: *Danton...*, s. 11.

⁵¹ Cyt. za: *Danton...*

⁵² Chodzi o dramat Georga Büchnera z 1835 roku *O temacie dantonowskim w literaturze*, zob. R. Taborski, *Wstęp*, w: S. Przybyszewska, *Dramaty*, Gdańsk 1975, s. XIV-XVI. O kontrowersjach historiograficznych wokół tej postaci pisze Jan Baszkiewicz, zob. tenże, *Danton*, Warszawa 1990, s. 345-347.

⁵³ Cyt. za: *Danton...*

⁵⁴ *Prawdziwy dramat to ten...*, s. 11.

bezsportnych osiągnięć⁵⁵, usiłowała koncentrować się – mimo limitów cenzuralnych – na współczesnych lub zgola aktualnych aspektach rewolucyjnego dramatu. Anna Tatarkiewicz poddawała myśl, że *Danton* – podobnie jak wcześniejszy zrealizowany przez Wajdę film koprodukcyjny, mianowicie *Smuga cienia* – zawiera „metaforyczny model tego, co właśnie przeżywamy”⁵⁶. W zasługującym na miano eseju tekście Andrzeja Żuławskiego czytamy: „*Robespierre* to dramat fałszywego posłannictwa [...] klęska *Dantona* to konsekwencja mitologizacji faktów społecznych”⁵⁷. W tytułowym bohaterze upatruje autor aluzyjnie „trybuna ludowego wyeliminowanego z gry przez reżim i opuszczonego przez lud”.

Tak więc po pewnym czasie Wajda uznał swe dzieło za film bardziej polski niż francuski⁵⁸.

4.

W *Biesach* z 1971 roku objawił się w pełni teatralny styl reżysera, natomiast o siedemnaście lat późniejsza ekranizacja zawiera tylko część Wajdowskiej iluzji filmowej. Być może w jakiejś mierze zadecydowała o tym zmiana koncepcji adaptacyjnej; czyż jednak scenariusze mają władzę nad wyobraźnią Wajdy? Przyczyna tkwi raczej w okolicznościach, które wówczas, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, modyfikowały decyzje twórcze reżysera.

W 1986 roku Wajda odzyskał swoją publiczność. Przedstawił jej jeden z właściwych sobie ekranowych poematów lirycznych, fikcję terapeutyczną osnutą na archetypach i spełniającą sekretne życzenia wyobraźni. Jest więc *Kronika wypadków miłosnych* odmładzającą historią inicjacyjną i projekcją egzystencjalną, fantazją autobiograficzną, rewindykacją prywatnej polskości. Reżyser pozostaje tu w pełni sobą: kimś, kto na pograniczu zmyślenia i prawdy, na kanwie tyleż własnej, ile cudzej biografii snuje poetycką opowieść niemającą w istocie ni początku, ni końca, tworzącą wraz z innymi tego rodzaju narracjami symboliczną rzeczywistość, gdzie żywi obcują z umarłymi, a ludzie z krwi i kości rozmawiają z widmami. W 1990 roku powstaje *Korczak* – arcydzieło, w którym cechy

⁵⁵ Opinia ta nie dotyczy, rzecz jasna, antywajdowskiej publicystyki politycznej, rozwijanej na marginesie *Dantona*. Dla przykładu można wymienić tekst Ludwika Hassa *Zgryzoty nieśmiertelnego kołtuna* („Sprawy i Ludzie” 1983, nr 12), pełen agresji wobec „kawiarnianej Warszawy intelektualno-artystycznej”, oraz felieton płk. A. Kołacińskiego „*Danton*” a sprawa francuska („Żołnierz Wolności” 1983, 5-6 II), w którym autor przypominał gdańską *Sprawę Dantona* z 1980 roku (insc. Wajdy, reż. M. Karpińskiego), zwracając uwagę, że aktorzy nosili plakietki „Solidarności”. „Miało to, zdaniem reżysera, uwypuklać aktualność społecznych dramatów zapoczątkowanych zburzeniem Bastylii, a w rzeczywistości przywoływało na myśl tylko łunę nad Reichstagiem” – pisał publicysta „Żołnierza Wolności”.

⁵⁶ „Polityka” 1983, nr 12.

⁵⁷ „Odra” 1983, nr 10.

⁵⁸ Zob. *Znaleźć kształt dla dobra...*, s. 236. Warto przytoczyć zdanie z popremierowej relacji paryskiego „Hebdomadaire Solidarność” (1983, nr 1): „Wajda przyznał, że przy pracy nad *Dantonem* pomógł mu doświadczenia polskiego sierpnia”.

Wajdowskiego stylu zyskują kaligraficzną doskonałość. Między wymienione filmy wciśnięta jest ekranizacja powieści Dostojewskiego.

Biesy teatralne były wielkim sukcesem międzynarodowym reżysera. Pisano o nich nawet w takiej tonacji: „[...] jest to przedstawienie będące kamieniem milowym, potwierdzające za jednym zamachem supremację teatru nad innymi dziedzinami sztuki jako narzędzia aktywnej filozofii i jako siły o natychmiastowym, zmysłowym oddziaływaniu”⁵⁹. Reżyser wziął za punkt wyjścia adaptację pióra Alberta Camusa, lecz kształtował spektakl z egzemplarzem powieści w ręku. Ośrodkiem metafizycznego teatru złych mocy był Mikołaj Stawrogin, a z nim Piotr Wierchowieński.

Jean-Claude Carrière osnuł intrygę filmu wokół drugiej z tych postaci; być może sugestywna rola Jerzego Radziwiłowicza sprawiła, że oś konfliktu przebiega między tym uosobieniem terroryzmu a Szatowem. Stawrogin stał się tu postacią nie do końca czytelną, a Stiepan Wierchowieński wypadł bodaj bardziej karykaturalnie, niż zamierzał reżyser. „Piotr jest terrorystą współczesnym – wyjaśniał Wajda czytelnikom. – Ma przekonania. Cel jasno określony. Wie, że można osiągnąć wszystko, gdy poruszy się najgorszą stroną w człowieku”⁶⁰. Reżyser rozpatrywał powieść Dostojewskiego jako analizę degradacji człowieka w świecie, w którym obala się autorytety i wystawia wartości na pośmiewisko. Filmowe *Biesy* miałyby zatem być studium etiologii terroryzmu. Na innym miejscu Wajda rozwijał ostrzegawczą analogię: „rewolucjoniści mogli działać swobodnie, gdyż społeczeństwo było pozbawione świadomości politycznej. [...] Dzisiejsze społeczeństwo postrzega wydarzenia polityczne równie naiwnie jak społeczeństwo rosyjskie czasu Dostojewskiego”⁶¹.

Podsuwając ten trop interpretacyjny, reżyser już się zapewne nie łudził, że odbiorcy są skłonni traktować sztukę jako sumienie współczesności i odczytywać dzieła jako znaki czasu. Doświadczenie z *Dantonem* było pod tym względem raczej zniechęcające; nie chodzi tu jednak o pojedyncze doświadczenie, lecz o sumę obserwacji, jakie Wajda mógł poczynić wcześniej z pozycji „euroreżysera” na temat „konsumpcji” kulturalnej czasów postmodernizmu. Utrwalił on swoje spostrzeżenia i oceny na końcowych kartach książki wydanej po raz pierwszy w 1986 roku. Uderzające dla autora cechy zachodniej świadomości to – by tak rzec – prezydentyzm i antyuniwersalizm.

Stąd nasz wysiłek tutaj, na Wschodzie, nie może nauczyć niczego tamtejszej publiczności, która niezachwianie wierzy w trwałość obecnego świata. [...]

⁵⁹ Słowa R. Brusteina, „The Observer Review” 1973, 27 V. Sir P. Daubeny, dyrektor Światowego Sezonu Teatralnego w Londynie, gdzie *Biesy* przedstawiano w latach 1972 i 1973, notował: „Cudowny ten spektakl wywarł na mnie nadzwyczaj silne wrażenie”. Obydwie opinie cyt. za: M. Karpiński, dz. cyt., s. 173-174. Dodajmy, że Wajda powziął zamiar ekranizacji *Biesów* wkrótce po krakowskiej premierze teatralnej. W 1972 roku złożył w zespole „Wektor” scenariusz filmowy „w znacznej mierze oparty na scenicznej wersji powieści w Teatrze Starym”, zob. *Dostojewski – Teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie*, oprac. M. Karpiński, Warszawa 1989, s. 83.

⁶⁰ „Le Nouvel Observateur” 1987, 22-28 V.

⁶¹ [rozmowa S. Mizrahi z A. Wajdą], w: *Les Posedes* (materiał reklam.), Paris 1988.

Żelazna kurtyna jest zbyt ciężka. Świat podzielił się dziś naprawdę. Ten rekwizyt lat pięćdziesiątych – kurtyna, która kryje po jednej stronie słabość systemu, po drugiej ukrywa sukcesy – jest dziś zbyt ciężki. Po tej stronie zniknęły bezpowrotnie słabości, jakiegokolwiek wahania, a z tamtej strony sukcesy zostały skutecznie ośmieszone przez zachodnich zdolnych artystów i elitę intelektualną, właśnie w imię całkowitej wolności wszystkich.

Nie ma już miejsca na uniwersalność Chaplina, a fakt, że tu i tam kina wieczorem pokazują filmy, nie oznacza już nadziei naszej młodości, że świat zrozumie swoje błędy, znajdzie wspólną drogę⁶².

Po tych oto odkryciach przyszło Wajdzie robić film przyrzeczony w swoim czasie wytwórni Gaumont. Wierny przede wszystkim sobie, reżyser ani nie wycofał się z projektu, ani też nie ruszył w stronę konfekcyjnej dostojowszczyzny, cieszącej się stałym popytem na zachodnim rynku kulturalnym. W filmowych *Biesach* trudno jednak odnaleźć tę ofensywną wyobraźnię, która triumfowała w dziele zrodzonym z podobnych niepokojów twórcy – w *Pilacie i innych*. Kostium historyczny zdaje się w rezultacie przesłaniać kierowaną do współczesności parabolę mówiącą o tym, że nihilizm prowadzi nieuchronnie do przemocy. U podstaw tego filmu tkwi niepewność, czy sztuka o profetycznych aspiracjach jest jeszcze komuś potrzebna, czy kino uniwersalistyczne jest możliwe. Jednak następne dzieło Wajdy, *Korczak*, znów jest pod każdym względem ogólnoludzkie i znów w niektórych środowiskach za granicą padło ofiarą utylitarnej zideologizowanego odbioru.

W istocie nie wydaje się możliwe, by reżyser mógł odejść od wyrażonego przed laty przekonania, że sztuka „służy do sygnalizowania tego, co nadchodzi, [...] co nabiera kształtu”⁶³. Nie wydaje się również prawdopodobne, by przestał patrzeć na film jako na sztukę, dzięki której uzyskuje się wgląd w rzeczywistość i ściga ludzkie losy; by zaniechał oczekiwania na ten szczęśliwy moment, „kiedy sztuka zamienia się w życie”. Twórczość artysty uczestniczącego ma kolejne horyzonty, ale nie ma kresu.

Cykl spotkań Wajdy z kulturą zachodnią na pewno nie jest jeszcze zamknięty, i to niezależnie od tego, czy reżyser będzie realizował swe filmy za granicą. Pesymistyczna ocena tej kultury, cytowana wyżej, może podlegać korektom, chociaż rodowód i doświadczenia Wajdy sytuują go raczej wśród tych intelektualistów, którzy przestrzegają przed nihilizacją świata liberalno-demokratycznego. Reakcja artystyczna twórcy *Korczaka* na procesy okcydentalizacji w Polsce z pewnością nie będzie trącić banałem.

Zagraniczne realizacje Wajdy – zwłaszcza te najważniejsze, jak *Piłat i inni*, *Danton*, *Miłość w Niemczech* – zachowują w pewnej mierze cechy charakterystyczne dla indywidualności twórczej reżysera. Są zatem fragmentaryczne, rodzajowo synkretyczne, oparte na obrazie skrócie, na zaskakujących metaforach rodzących się „z bardziej intensywnego

⁶² A. Wajda, *Powtórka z całości...*, s. 89-90.

⁶³ K. Korvin-Przybylska, *An Interview with Andrzej Wajda*, „Literature Film Quarterly” 1977, vol. 5, no. 1, s. 10.

spojrzenia”⁶⁴ i stanowiących nieraz „zamknięte treściowo i estetycznie całości”⁶⁵. Ukazują ludzi miażdżonych przez historię, przeciwstawiających rzeczywistości własną prawdę, poszukujących bardziej bezpośrednich i satysfakcjonujących form istnienia niż te, które oferuje oficjalna kultura lub wymusza zbiorowość. Zasadniczo jednak próby zagraniczne stanowią „zaprzeczny”, antytetyczny pierwiastek w dialektyce Wajdowskiej twórczości. Reżyser szukał dla siebie nowych możliwości w najbardziej spójnej kompozycji i bardziej obiektywnej narracji, w symbolice z innej księgi snów. Bez względu na ocenę artystyczną tych prób, pozostają one nieodłączną częścią dzieła Andrzeja Wajdy, to znaczy częścią twórczego doświadczenia, które nadając sztuce sens, znosi granicę między życiem a światem symboli.



⁶⁴ Zob. *Przenoszenie pojęć na płótno ekranu*, rozmowa S. Janickiego (1962), w: *Wajda mówi o sobie...*, s. 29.

⁶⁵ Zob. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 33-34.

Stanisław Pigoń – pisarz

1.

Pisarstwo Stanisława Pigonia nie należy do dziedzin nietkniętych dotychczas ręką badacza. Wydać się może sprawą zgoła nieoczekiwaną, że w licznych publikacjach, poświęconych znakomitemu filologowi, Pigiowski polszczyzna i kunszt podawania myśli stają się zagadnieniem niepozbawionym znaczenia. „Mało było uczonych – pisze Henryk Markiewicz – równych Pigiowski w swobodzie i bujności stylu; podobnie z kompozycją – zarówno w małej formie, jak i w większych całościach, gdy się na nie decydował, umiał łączyć przejrzystość narracji z niepowседневną wirtuozerią konstrukcyjną”⁶⁶.

Spoglądając zaś ku początkom twórczej drogi uczonego, Zofia Stefanowska zauważyła:

„Wcześniej [...] w pisarstwie Pigonia zaczął się proces klarowania mętnego wielostowia małopolskiego i proces wyboru między różnoznacznymi inspiracjami. Nieokreśloną aurę uczuciową poddawał rygorom fachowości, wrażenia porządkował na swój sposób: systematycznie, rzetelnie, z szacunkiem dla faktów. Obok górnego eseisty rósł w młodym polonście tęgi filolog”⁶⁷.

Jakież byłyby stałe cechy Pigiowskiego stylu? Zdaniem Aliny Witkowskiej „Ta sama lekko archaizowana składnia zdania, ale bez natręctwa szlacheckiego gawędziarstwa, oszczędność słów [...], wreszcie znamię stylu Pigonia najgłębsze – kolokwializmy, barwne, mocne określenia, czerpane czasem z leksyki gwarowej, czasem z zasobów dawnej polszczyzny”⁶⁸.

⁶⁶ H. Markiewicz, *Filologia*, „nescio, quid blandum spirans”, w: tenże, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 286.

⁶⁷ Z. Stefanowska, *Stanisław Pigoń jako badacz Mickiewicza*, w: taż, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 193.

⁶⁸ A. Witkowska, *Książka o wspólnych ogniach*, „Życie Literackie” 1962, nr 10.

Te i podobne w tonie uogólnienia znajdziemy w tekstach portretowych i wspomnieniowych oraz w recenzjach dzieł uczonego. Do odrębnej grupy należą prace, w których pisarstwo Stanisława Pigonia jawi się jako zagadnienie główne.

Godzi się tu najpierw przywołać świetne, z nieodmiennym uznaniem cytowane studium Jerzego Kwiatkowskiego, które ukazuje sens i styl dzieła Pigonia w perspektywie „wyznawanego przezeń i postulowanego modelu kultury”⁶⁹. Prace Stanisława Dąbrowskiego, Michała Głowińskiego i Czesława Kłaka zawierają cenne ustalenia odnośnie do prozy pamiętnikarskiej autora *Z Komborni w świat*; proza ta zyskuje dzięki wymienionym autorom odpowiednie usytuowanie zarówno w dziedzinie konwencji literatury memuarystycznej, jak też w sferze szeroko rozumianej „literackości”⁷⁰.

Czemu przypisać mamy nieokazjonalne, szerokie i trwale zainteresowanie badaczy pisarstwem Pigonia? Chodzi z pewnością o coś więcej niż o żywość i obrazowość stylu, giętkość składni, bogactwo leksykalne, wirtuozerię kompozycji. Owszem, polszczyzna Pigoniowska nadal nie traci dla nas powabu, a nawet w jakiś sposób zyskuje na uroku, usposabia bowiem do nostalgicznych rozmyślań o tych dobrych czasach, gdy filologia – żadną miarą nie należąc do literatury pięknej – mogła bez przeszkód i bez skrępowania ubiegać się o miano pięknej prozy. Wstąpiwszy na Uniwersytet Jagielloński, przybysz z Komborni miał okazję słuchać retorycznie wykwintnych wykładów Stanisława Tarnowskiego (jak wiemy, nie przypadły mu do smaku⁷¹); przednim pisarzem był Ignacy Chrzanowski, który w życiu Pigonia odegrał rolę mistrza, później starszego kolegi i w końcu sędziwego przyjaciela.

Gdy utwierdzała się indywidualność badawcza znakomitego mickiewiczologa, narracji historycznoliterackiej czy dyskursowi filologicznemu nie dawała się jeszcze we znaki ani hermetyczność dociekań, ani formalistyczna oschłość, ani też pomieszanie języków wynikające z ogłaszanych raz po raz przełomów metodologicznych. Toteż Pigoń, wcześniej posiadłszy sztukę ścisłego i obiektywnego formułowania naukowych twierdzeń, miał odwagę włączać do swych publikacji książkowych także młodzieńcze prace o wieszczach, noszące piętno młodopolskiego patosu i wielosłownia⁷².

Bez wątpienia nadal wywiera głębokie wrażenie piękno tamtej filologii, której rezultaty poznawcze wrosły na stałe w naukową tradycję. Lecz to nie jedyny powód zainte-

⁶⁹ J. Kwiatkowski, *O pisarstwie Stanisława Pigonia. Rekonesans*, w: *Stanisław Pigoń. Człowiek i dzieło*, red. H. Markiewicz, M. Rydlowa, T. Ulewicz, Kraków 1972, s. 76.

⁷⁰ Zob.: S. Dąbrowski, *Pamiętnik Stanisława Pigonia. Wstępna charakterystyka*, w: *Stanisław Pigoń. Człowiek i dzieło...*, s. 77-114; tenże, *Wspominkowy cykl sachsenhausenowski Stanisława Pigonia*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 107-117; M. Głowiński, *Stanisława Pigonia relacja o Sachsenhausen*, w: *Stanisław Pigoń. Człowiek i dzieło...*, s. 115-124; C. Kłak, *Nad pamiętnikami*, w: tenże, *Stanisław Pigoń. Szkice do portretu*, Rzeszów 1993, s. 63-121.

⁷¹ Zob. S. Pigoń, *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, Warszawa 1983, s. 216.

⁷² Wczesna praca Pigonia *Wartości wychowawcze „Pana Tadeusza”* znalazła się w obu wydaniach książki *Do podstaw wychowania narodowego*, Kraków 1917, Lwów 1920; pierwodr. „Prąd” 1911, z. 6; do naukowej publikacji *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice* (Lwów 1922) włączył Pigoń młodzieńczy esej *Trud Słowackiego, szkic syntezy*, ogłoszony pierwotnie w roczniku „Eleusis” 1909, t. 5.

resowania pisarstwem Stanisława Pigoń. Są však w jego bogatym dorobku również cenne pisma wspomnieniowe – wychodzące na spotkanie dzisiejszemu czytelnikowi, żadnemu raczej prozy dokumentalnej niż fikcji literackiej – oraz teksty publicystyczne, którym upływ czasu siłą rzeczy odjął aktualność, lecz w zamian przydał walor świadectwa. To jeszcze nie wszystko: zdaje się narastać przekonanie, że sens i funkcje dzieła Pigońskiego wykraczają poza zakres wąsko rozumianej nauki, że stanowi ono oryginalną i ważką propozycję kulturalną, a jego twórca zasługuje na godność świadka epoki. W pismach Pigoń znajduje odzwierciedlenie niezwykle osobowość i niepospolita biografia; odbijają się w nich zjawiska społeczne i kulturowe oraz wydarzenia historyczne, na które wielki humanista reaguje z właściwą sobie pasją ocalania, tworzenia i świadczenia. Autora tych pism – twórcę dóbr naukowych i piastuna narodowej tradycji literackiej, kronikarza swoich czasów i gorliwego sługę polszczyzny – chciałbym nazwać pisarzem, nie w dzisiejszym rozumieniu, utożsamiającym pisarza z literatem, lecz w sensie dawniejszym i bardziej dostojnym.

2.

Mówić nie o „pisarstwie Pigoń”, lecz o „Pigoń pisarzu” – oto zamysł niniejszych rozważań. Różnica między tymi dwoma ujęciami, w pewnych aspektach niewątpliwie względna, nie wydaje się jednak błaha. W pierwszym przypadku chodzi o rozeznanie się w kunstzie prozatorskim autora *Z przedziwa pamięci*, w drugim zaś – o przesłanki i racje określające postawę twórczą Stanisława Pigoń. Problem to obszerny, w szczyptach ramach tej wypowiedzi rozwinąć go należycie niepodobna. Wypada zatem ograniczyć nasze zamiary, nadając poniższym rozważaniom charakter szkicu wstępnego bądź też projektu większej całości.

Tak się składa, że miejsce, z którego mamy wyruszyć, wyznaczył sam Pigoń. W jednym ze swych artykułów scharakteryzował on mianowicie Wincentego Witosa jako pisarza i mówcę. Określenie „pisarz” nie pojawia się tam po prostu w znaczeniu „autor uprawiający którykolwiek z gatunków piśmiennictwa”, nie oznacza też literata (Pigoń z naciskiem przeciwstawia Witosowi żywiącego literackie ambicje Bojkę), lecz pozostaje w związku z cechami osobowymi i – szerzej – z życiową misją chłopskiego i narodowego przywódcy.

„Mówiąc o zjawiskach stylu czy kompozycji przemówień i pism Witosa – czytamy w artykule – musieliśmy tu mimo woli raz po raz zahaczać o cechy dotyczące struktury umysłowej czy moralnej samego mówcy i pisarza. Bo też są to sprawy nierozdzielne. Słowo jest wyrazem duszy i nie zorientujemy się należycie w jego kalibrze i ciężarze gatunkowym, nie pokusiwszy się o elementarną przynajmniej orientację w typie psychicznym autora, tudzież w zespole tego, co on uznał za naczelne wartości w sobie i poza sobą i na czego wyrażenie używał słów najwyższych i najrzetelniejszych”⁷³.

⁷³ S. Pigoń, *Wincenty Witos jako pisarz i mówca*, w: tenże, *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966, s. 125.

Słowo wyrazem duszy; z kontekstu wynika, że nie o wyraz uczuciowy, nie o ekspresję tu chodzi. Dzięki dyskretnej metaforyzacji wywodu Pigoń przywołuje aluzyjnie romantyczną ideę, przypisującą jednostce głębokie centrum duchowe, w którym splatają się i z którego wysnuwają się wszystkie wątki ludzkiej aktywności – życie wewnętrzne, mowa, działanie... Tak więc pisarstwo staje się dla autora artykułu szczytnym świadectwem Witosowskiego etosu politycznego, a miano pisarza zdaje się odzyskiwać sens tyrtejski.

To pewne, że Pigoń wkładał w określenie „pisarz” rozmaite intencje. Nie tę samą miarę przykładał przecież do twórczości Przybyszewskiego i Żeromskiego; kim innym jest „wieszcz”, a kim innym „pisarz ludowy”, wymieniony na kartach *Zarysu nowszej literatury ludowej*⁷⁴. Bez wątpienia nie zawsze stosował to określenie w zwykłym sensie opisowym; niekiedy miano „pisarz” uzyskiwało pod jego piórem walor wyróżniający. Te niuanse semantyczne wynikały z Pigińskiego nastawienia badawczego, zgodnie z którym dzieło pisarskie nabierało właściwego charakteru dopiero wspólnie z osobą twórcy, twórca zaś jawił się nie tylko jako zespół cech dotyczących „struktury umysłowej czy moralnej”, lecz również jako jednostka w pewien sposób pojmująca swe miejsce i swą funkcję w życiu zbiorowym. Wnikanie w intencje twórcy, respektowanie woli autorskiej – te zasady filologiczne podtrzymywał Pigoń interpretator i Pigoń tekstolog z imponującą konsekwencją, co w połączeniu z niezwykłą skrupulatnością w odtwarzaniu środowiska historycznego stanowiło o randze jego naukowych dokonań.

Scharakteryzowane tu nastawienie badawcze w pełni zachowuje swą wartość w odniesieniu do dzieła Pigińskiego. W tym właśnie duchu pisał już o swym wileńskim nauczycielu Czesław Zgorzelski:

[...] źródła [...] indywidualnej wyrazistości obecnego za wypowiedzią autora kryją się niechybnie w głębszych pokładach postawy Pigińskiego jako uczonego i pisarza: w świadomości człowieka, który działalność swą traktuje jako sprawowanie obowiązku społecznego i narodowego. [...] I stąd także to emocjonalne podglebie przeświadczeń wyczuwalnych – mimo dyskretnego utajenia – we wszystkim, co w wypowiedzi Profesora stanowi jej najgłębsze, ostateczne umotywowanie. Troska o moc przekonywającą własnych propozycji; upór w ukazywaniu tego, co jawi się jako niewzruszona prawda; żarliwość w obronie wszystkiego, co cenne; nieustraszone zapobieganie katastrofie zatraty, skoro tylko groźba jej nad wartościami tymi zawisa – oto zdawałoby się najczęstsze rysy osobowości ujawniającej się w postawie Pigińskiego⁷⁵.

Nader celne to określenie – wyrazistość. Dobitnie manifestował Pigoń swą tożsamość chłopskiego syna, który – wrósłszy w inteligencję i wszedłszy do ścisłej elity twórczej – dumnie podtrzymywał związek z rodowitym stanem i jego dziedzictwem. Siłą imponującego przykładu zachowuje jego stosunek do pracy, nacechowany gorliwością i gruntownością, podbudowany „z domu wyniesionym szacunkiem dla rzetelnego mozo-

⁷⁴ Zob. S. Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej (przed rokiem 1920)*, Kraków 1946.

⁷⁵ C. Zgorzelski, *Owoce pracowitego żywota*, w: tenże, *Mistrzowie i ich dzieła*, Kraków 1983, s. 36-37.

tu”⁷⁶. Program naukowy Pigionia, pod względem przedmiotu badań rozległy i rozmaity, u swych podstaw wykazywał stabilność dzięki fundamentalnemu charakterowi podejmowanych zadań monograficznych, interpretacyjnych, edytorskich oraz dzięki trwałej efektywności stosowanych metod. Nie znało wahań sumienie obywatelskie Pigionia: daleki od zuchwałej pasji oskarżycielskiej wypowiadał od czasu do czasu gorzkie opinie o współczesnym społeczeństwie, zwłaszcza zaś o tych grupach, z którymi najsilniej czuł się związany i po których najwięcej się spodziewał; miał też udział w historycznych protestach intelektualistów przeciwko polityce władz państwowych⁷⁷. Wyraziście rysuje się koncepcja kultury duchowej, wpisana w dzieło Stanisława Pigionia; stanowiła ona dlań zespół środków służących doskonaleniu się człowieka, a zarazem sferę prześwieconego przez wartości oraz zintensyfikowanego w twórczym wysiłku doświadczenia rzeczywistości – doświadczenia pozostającego w ścisłym, choć pośrednim związku z tym, co uczony nazwał „pracą dziejową”⁷⁸. Spośród wartości, które w dziele Pigionowskim zyskują szczególną rangę, wymienić by należało naród, w życiu społecznym – godność, prawdę w klasycznym, realistycznym rozumieniu tego pojęcia, wszelką pracę jako element życia godziwego, a w szczególności pracę spotęgowaną do twórczego trudu, wreszcie – męstwo i przyjaźń.

3.

Dzieło Stanisława Pigionia jest owocem potrójnej konsekwencji – aksjologicznej, intelektualnej i językowo-kompozycyjnej czy też „wypowiedziotwórczej”, a trzy wymienione sfery pozostają w stosunku wzajemnej odpowiedniości. Właśnie ta odpowiedniość, ta koherencja stylowa skłania nas przede wszystkim do mówienia o Pigioniu jako pisarzu. Tym samym w dzieło pisarskie Pigionia włączamy nie tylko jego prace memuarystyczne, lecz wszystkie teksty sygnowane jego nazwiskiem. Idziemy tu drogą wytyczoną przez Jerzego Kwiatkowskiego, który wykrył metaforę podstawową, spajającą ten zbiór tekstów, centralny obraz-symbol „szlachetnie szczepionego i wspaniale rozrośniętego drzewa”, a swe studium interpretacyjne zamknął następującym stwierdzeniem: „Całe dzieło Stanisława Pigionia ukształtowało się według wyznaczonego przezeń i postulowanego modelu kultury. Są w tym dziele dialektyzmy – przetopione na przepiękną literacką polszczyznę, jest świat chłopskiej pracy – pojęty jako system znaków, system obrazów

⁷⁶ S. Pigoń, *Od autora*, w: tenże, *Mile życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 7.

⁷⁷ Szerzej znane są dwa akty obywatelskie Pigionia. Pierwszy został przezeń utrwalony we wspomnieniu *Audienca na Zamku Warszawskim d. 30 marca 1939 r.*, w: tenże, *Z przedziwa pamięci. Urywki wspomnień*, Warszawa 1968, s. 147-161. Akt drugi to podpis pod tzw. Listem 34 z marca 1964 roku, adresowanym do premiera Józefa Cyrankiewicza, a dotyczącym „ograniczeń przydziału papieru na druk książek i czasopism oraz zaostreżenia cenzury prasowej”, zob. przedruk w „Rzeczpospolitej” 1994, nr 60 (12-13 III). Dodać należy, że Pigoń należał do tych sygnatariuszy listu, którzy nie wycofali podpisu pod dokumentem mimo surowych nacisków władz.

⁷⁸ Zob. S. Pigoń, *Od autora*, w: tenże, *Mile życia drobiazgi...*, s. 7.

wyrażających istotne sprawy narodowej literatury, jest chłopska rzetelność i chłopski sceptycyzm – równoważące żarliwy entuzjazm duchowego spadkobiercy Filomatów”⁷⁹.

Interpretacyjna koncepcja Kwiatkowskiego, szczegółowo wyeksplikowana i uzasadniona finezyjnie, dotyczy w szczególności (jak na koncepcję organicystyczną przystało) tych czynników ideowych i językowych, które zapewniły dziełu Pigoniowskiemu spójność wewnętrzną i dynamikę wzrastania. Zmieniając punkt widzenia, chciałbym teraz mówić nie o „siłach” kształtujących to dzieło jako całość, lecz o sposobach opracowywania przez Pigonia rozmaitych elementów wypowiedzi naukowej, memuarystycznej i publicystycznej. Nie będą to obserwacje w pełni systematyczne, starczy nam jednak – mam nadzieję – argumentów na rzecz tezy o wielostronności zamysłów pisarskich autora *Z Komborni w świat* oraz o stałości dążenia przezeń do kształtowania pięknej prozy.

W pierwszym okresie twórczości Pigonia dominuje publicystyka. Pierwsze teksty noszą datę 1908; najwięcej prac publicystycznych ogłosił młody autor w latach 1910-1914, to jest w okresie, gdy redagował „Iskrę” – pismo elsowskiej młodzieży⁸⁰. Najważniejsze swe publikacje o tematyce moralnej, społecznej i literacko-wychowawczej, które drukował w gazetach i periodykach w Warszawie, Poznaniu, we Lwowie, Lublinie i Krakowie, zebrał następnie w książce *Do podstaw wychowania narodowego* (1917, wyd. II rozszerzone – 1920). Zmagają się ze sobą w tym zbiorze dwie tendencje stylistyczne; patos panuje tam, gdzie młodzieńczy idealizm i wysilenie woli tkwi jeszcze w zaczarowanym kole ekspresji młodopolskiej, obok patosu jednak przejawia się siła wyrazu, płynąca z dobitnej konkretności i obrazowości, nieraz jeszcze bujnej, lecz już podporządkowanej rygorom analitycznego myślenia.

W publicystykę tomu *Do podstaw wychowania narodowego* wplata się zapis doświadczeń wojennych; wstęp do wydania II napisał autor „Na pozycji nad Stochodem, w kwietniu 1919”. Nie sposób minąć obojętnie kart, na których Pigoń żołnierz dzieli się przeżyciem tak zwanego chrztu ogniowego. „Dopadniesz, człowiecze, pieńka jakiegoś, jakiejś kretowiny, poza kawał najdroższej skiby wtulasz głowę w matkę-ziemię (och, nigdy jeszcze tak szaleńczo, jak teraz, nie ukochaną!), byle nie widzieć, byle nie słyszeć piekielnego jazgotu pocisków nad sobą, nie słyszeć jęków i rżen na prawo i lewo... Budzą się w tobie, podnoszą nastroszone ślepie wszystkie instynkty życia, każde włókieńko wewnętrznego ustroju napięte w jeden krzyk: żyć!”.

Lecz oto żołnierz przezwycięża śmiertelne przerażenie i przeciwstawia śmierci całą potęgę swej woli. Autor przenosi punkt widzenia z czynników psychologicznych na aspekt etyczny, przechodzi od relacji do refleksji, w której obrębie zostaje spożytkowane metaforyczne tło obrazu trwogi: „Nowy człowiek się narodził; przezwyciężył śmierć, zgniótł w sobie strach przed nią. W tym momencie rozpala się w duszy żołnierskiej iskra wyższego człowieczeństwa. Zmarł na ten moment osobnik stary, zbudowany na podwa-

⁷⁹ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 76.

⁸⁰ Zob. Z. J. Nowak, *Bibliografia prac Stanisława Pigonia 1908-1959*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, red. Z. Czerny, Kraków 1961, s. 9-16. O swej działalności elsowskiej pisze Pigoń w pamiętniku *Z Komborni w świat...*, s. 225 i nast.

linie wygodnego instynktu samozachowawczego, powstał człowiek, który ma pamięć chwili, kiedy niestraszna mu była śmierć”⁸¹.

Następnie Pigoń wstąpi na poziom refleksji antropologicznej, zrośniętej z Pascalowskimi myślami o człowieczeństwie; refleksja ta, aczkolwiek oszczędniejsza pod względem emocjonalnym, nadal będzie się odznaczać intensywnością wyrazu. Tak się przedstawia jedna z kart publicystyki Pigionia, powstającej pod znakiem upodobania do pięknej prozy; treść cytowanego szkicu *Wychowawcze momenty wojny* przyjdzie nam skomentować na dalszym miejscu.

Pigoniowska proza wspomnieniowa, chętnie studiowana przez badaczy i bardzo wysoko oceniana, zawiera się w dwóch średniej objętości tomach: *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości* oraz *Z przedziwa pamięci. Urywki wspomnień*. Pamięci, rodzicielce Muz i tradycji, służył ten pisarz przez lat bez mała sześćdziesiąt. Autobiograficzny, znany tylko we fragmentach „raptularz” obejmuje okres 1909-1914; swą drogę z wioski rodzinnej na Uniwersytet Jagielloński zaczął Pigoń spisywać w styczniu 1942; druk książki złożonej z „urywków wspomnień” ukończono na trzy miesiące przed śmiercią autora.

Dwie księgi Pigoniowskich wspomnień mają pod względem konstrukcji charakter odmienny. Księga wcześniejsza zachowuje zwartość dzięki konsekwencji chronologicznej i ciągłości głównego wątku; przedmiotem opowieści jest dzieciństwo pastusze i szkolne oraz młodość gimnazjalna i uniwersytecka – fragment biografii rzuconej na szerokie tło zjawisk społecznych i kulturalnych. W życiu Pigionia okres ten zamyka doktorat uzyskany w wieku 29 lat, a także wejście na frontowe drogi I wojny światowej. W księdze późniejszej znajdziemy różnorodność gatunków pisarskich i pomieszanie materii wspomnień; jest tu i studium historyczne (*Rozmiary i ciężary mojej wsi rodzinnej u schyłku doby pańszczyźnianej*), i esej (*Zmierzch porządku rodowego*), i „ekskurs historycznoliteracki”, i „kartki z pamiętnika”, i wizerunki przyjaciół, i nowela-wspomnienie (*Piekne pocywanie*), i wreszcie „cykl memuarystyczny”, jeśli można tym mianem określić ważne i znakomite świadectwo *Wspominki z obozu w Sachsenhausen (1939-1940)*. Niektóre z pomieszczonych tam tekstów mają charakter rozwinąć i dopowiedzieć owych „wspomnień młodości”, wypełniających książkę *Z Komborni w świat*; są też wyjątki z pamiętnika żołnierskiego, w przeważającej jednak mierze dotyczące II wojny światowej, a przede wszystkim ofiar „Sonderaktion Krakau”. Tak więc pod względem tematyki dwie księgi memuarystyczne Pigionia nie są ściśle rozdzielne, noszą także piętno tej samej indywidualności pisarskiej, co wykazują dowodnie badania Stanisława Dąbrowskiego⁸².

Pozwolę sobie dorzucić dwie skromne refleksje do stosunkowo obfitych i bardzo owocnych studiów nad pismami wspomnieniowymi Pigionia.

Po ukazaniu się tomu *Z przedziwa pamięci* nie brakło w niektórych recenzjach nuty zawodu, że autor nie przekształcił zawartych w książce materiałów w ciąg dalszy pamięt-

⁸¹ S. Pigoń, *Wychowawcze momenty wojny*, w: tenże, *Do podstaw wychowania narodowego*, Lwów 1920, s. 236-237.

⁸² S. Dąbrowski, *Pamiętnik Stanisława Pigionia...*, *passim*; tenże, *Wspominkowy cykl sachsenhausenowski...*, *passim*.

nika *Z Komborni w świat*. „Niestety – pisał Edmund Jankowski – profesor mimo molestowania i ponagleń ze strony przyjaciół nie napisał dalszego ciągu swego pamiętnika. [...] *Z przedziwa pamięci* to piękna i mądra książeczka, szkoda, że przedziwo przerwane. Gdyby profesor ukończył swój pamiętnik, dociągając go do lat ostatnich, wiedzielibyśmy z całą pewnością, że dwa bieguny naszej memuarystyki to Pasek i Pigoń”⁸³.

Odrębności i celowości zamysłu pisarskiego, zrealizowanego przez Pignia w „urywkach wspomnień”, bronił z powodzeniem Czesław Kłak⁸⁴; pozostaje jeszcze do rozważenia kwestia, czy można poczytywać *Z Komborni w świat* za dzieło niedokończone. Zapewne mógł je Pigoń jeszcze dopełnić i urozmaicić, o czym świadczą teksty zgromadzone w części pierwszej tomu z roku 1968. Jest wielce prawdopodobne, że pisarz nosił się z zamiarem kontynuowania swych „wspomnień młodości” – wszak nie przypadkiem nazwał ostatni rozdział *Zamknięciem tymczasowym*. Nie zrealizował tego projektu. Integralnej autobiografii napisać nie mógł; wymagałaby ona nie tylko pracy pamięci (której Pigoń oddawał się z radością), ale i wolności słowa, jakiej nie doczekał się do końca swoich dni. Toteż przesłanie swego żywota, testament moralny, utulił wśród *Wspominków z obozu w Sachsenhausen (1939-1940)*. Lecz jest i druga ważka przyczyna niekontynuowania „wspomnień młodości”. Stanowią one całość nader zwartą; całość, której koherencja zasadza się na niejako „dramaturgicznym” uformowaniu i wzajemnym zespoleniu dwu tematycznych płaszczyzn narracji: tej intymnej, dotyczącej kształtowania się niepowtarzalnej osobowości, oraz tej społecznej, na której biografia osobna zyskuje wymiar socjologicznego uogólnienia i dzięki której pamiętnik *Z Komborni w świat* czytamy – zgodnie z wyraźną dyrektywą autorską – jako dokument ilustrujący „wrastanie synów chłopskich w inteligencję”⁸⁵. Książka liczy pięć rozdziałów (mniej więcej równej objętości), co zdaje się nawiązywać do schematu klasycznie skonstruowanej fabuły, a zarazem rozpada się na trzy tematyczne fazy: studium zakorzenienia (rozdziały *Moja wieś* i *Mój dom*) – studium odrywania się od rodzinnego gruntu (rozdziały *Lata szkolne* i *W uniwersytecie: lata błędzenia*) – okres zagospodarowywania się na nowym terenie społeczno-kulturowym (rozdział *W uniwersytecie: lata nauki*). Prawdziwy to dramat przemiany, istny rytuał przejścia.

Można by sądzić, że Pigoń wysnuwa społeczny (a raczej społeczno-narodowy) wątek swego pamiętnika z wielkiego dramatu Stanisława Wyspiańskiego i doprowadza w czterdzieści lat po premierze *Wesela* gody inteligencji z chłopstwem, nieudane w bronowickiej chacie, do pomyślnego finału⁸⁶. Życiorys własny wrastającego w inteligencję chłopskiego syna okazał się tyleż wyjątkowym co reprezentatywnym fragmentem procesu rege-

⁸³ E. Jankowski, *Pamiętniki, wspomnienia, listy*, „Rocznik Literacki 1968” 1970, s. 155-156, cyt. za: C. Kłak, *Nad pamiętnikami...*, s. 97.

⁸⁴ Zob. C. Kłak, *Nad pamiętnikami...*, s. 98.

⁸⁵ S. Pigoń, *Z Komborni w świat...*, s. 283.

⁸⁶ Czytamy w pamiętniku *Z Komborni w świat...*: „Mówią, że na wiosnę trzeba dopiero pierwszego grzmotu, żeby wstrząsnął ziemią, zbudził ją po martwocie zimowej do życia i rodzenia. Takim grzmiotem budzącym stało się dla mnie *Wesele*. W rok po premierze krakowskiej dramat Wyspiańskiego został wystawiony przez uczniów gimnazjum jasielskiego; role Nosa i Dziennikarza odegrał Stefan Jaracz, który trafił do Jasła po relegacji z gimnazjum tarnowskiego” (*tamże*, s. 183).

neracji społeczeństwa i wzmaganie się twórczych mocy narodu. Tej perspektywy nie mógł utrzymać Pigoń w warunkach powojennych; uniemożliwiały one złożenie pełnego i swobodnego świadectwa z życia, trudno też sobie wyobrazić uczonego w roli epickiego apologety rewolucji socjalistycznej. Tak więc czasy PRL stanowią w memuarystyce Pigoń białą kartę, a w pisarstwie wspomnieniowym autora *Z przędzy pamięci* nastaje czas formy otwartej.

I kwestia druga. Warto sobie uświadomić, że *Wspominki z obozu w Sachsenhausen (1939-1940)* są czymś więcej niż arcydziełem klasycznej memuarystyki. Opublikowane po raz pierwszy w roku 1966, stawiają one twórcę w rzędzie odnowicieli polskiej prozy współczesnej. Dzieło to wpisuje się w nurt przemian wiodących „ku innym niż beletryzacja powieściowa rodzajom prozy. [...] wielkim powodzeniem zaczęły się znowu cieszyć po roku 1956 niefikcyjne formy narracji, jak reportaż, relacja podróżnicza, list, dziennik, biografia i esej, [...] mieszanie gatunków – powiązanie metaforyki z dokumentem, dygresyjnej eseistyki z parabolą, powieści z poematem – [traktowano – B. D.] jako sposób «otwarcia» dzieła na przejawy wielorakości i złożoności aktualnego świata»⁸⁷.

Nieliczne spośród powstałych wówczas utworów przetrwały próbę czasu; wartość Pigońskich wspominków obozowych została przez czas uwydatniona.

4.

Literackich walorów nie są pozbawione nawet prace naukowe Pigoń. Już dawno zwrócono na to uwagę, przyznając podobne przymioty stylu i kompozycji tak uczonym dziełom, jak pismom wspomnieniowym znakomitego filologa. Do zalet Pigońskiego pisarstwa należą zatem – przypomnijmy – bogate słownictwo, nieraz z zasobów polszczyzny kolokwialnej, gwarowej i dawnej czerpane, barwna frazeologia, składnia swobodna, nosząca niekiedy piętno gwarowe lub nalot archaizacyjny, subtelne stylizacje i świetne operowanie cytatem, przejrzystość narracji i wirtuozeria konstrukcyjna, służąca z tym samym powodzeniem logice wyводу, co pobudzeniu ciekawości czytelnika, którego autor wciągał w emocjonującą przegodę poznawczą⁸⁸.

Rezultaty swych badań naukowych przedstawił Pigoń w różnogatunkowych formach pisarskich; są w jego dorobku monografie historycznoliterackie, komentarze edytorskie, studia i artykuły, szkice naukowe i eseje, przyczynki materiałowe i felietony polemiczne, mowy okolicznościowe i wizerunki... Jednakże konwencja gatunkowa jest dla tego filologa „taktem, nie wędzidłem”; wypowiedzi naukowe Pigoń odbieramy raczej jako synkretyczne niż gatunkowo czyste. Problem to rozległy i na razie musi pozostać na uboczu.

Szerzej pisze o tym Pigoń w szkicu wspomnieniowym *Przymicie literackie i sceniczne Stefana Jaracza*, w: tenże, *Z przędzy pamięci...*, s. 48-65.

⁸⁷ T. Burek, *Powieść utajona*, w: tenże, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 148.

⁸⁸ Pisał Henryk Markiewicz w cytowanym już szkicu: „Dbając przede wszystkim o to, by wywód był logiczny i wyczerpujący, nadawał mu zarazem regularne uczłonowanie, a całość tak zbudowaną rozluźniał z kolei gawędziarską swobodą, komplikował dramatycznymi napięciami, retardacjami i pointami fabuły intelektualnej lub wręcz chwytami powieści detektywistycznej prowadził do rozwiązywania jakiejś filozoficznej zagadki” (tenże, *Filologia...*, s. 228).

Nie sposób natomiast nie przyrzeć się bliżej innej uderzającej cesze filologicznych prac Pigionia. Są one mianowicie dopracowane w najdrobniejszych szczegółach. We wszystkich elementach tych wypowiedzi dochodzi do głosu wyrazista osobowość uczonego. Bogata inwencja służy autorowi *Drzewiej i wczoraj* zarówno wtedy, gdy obmyśla tytuły swych publikacji, jak też wówczas, kiedy buduje formuły wstępów i zakończeń, wewnętrznych wiązań intelektualnych tekstu i heurystycznie celowych zawiązań. Niekiedy nawet przypisy i lekturowe glosy odzwierciedlają pisarski temperament Stanisława Pigionia. Najsprawiedliwiej będzie, jeśli pozwolimy przemówić samemu pisarzowi. Najpierw nagłówki. Z imponującego zasobu Pigioniewskich tytułów wyjmuję cztery zbiory przykładów⁸⁹.

W grupie pierwszej dochodzą do głosu wiejskie doświadczenia Pigionia – kultura materialna, zwyczaj, praca, przyroda: *Wezwanie na gody* (1910), *Boże gody i gody narodowe* (1912)⁹⁰, *Zręby Sprawy Bożej* (1922), *Fundamenty optymizmu „Pana Tadeusza”* (1934), *Zręby nowej Polski w publicystyce Wielkiej Emigracji* (1938), *U przyciesi „Syzyfowych prac”* (Żeromski – Dmowski) (1964), *Pokłosie ostatnich miesięcy* (1913), *Pokłosie mickiewiczowskie* (1920), *Z pokłosia kasprowiczowskiego* (1936), *Plony pisarstwa ludowego* (1938), *Pokłosie mickiewiczowskie z archiwów moskiewskich* (1947), *Pokłosie listów Bronisława Trentowskiego* (1951), *Plony i postulaty roku Mickiewiczowskiego* (1955), *Jak wzrastało „Dożycie”* (1956), *Wieszczba polityczna zaszczerpiona na płoncy pamfletu* (1956), *Mile życia drobiazgi. Pokłosie* (1964), *Z przedziwa pamięci. Urywki wspomnień* (1968).

Na tytułach z grupy drugiej wybija piętno retoryka walki i rywalizacji: *Nowy szermierz humanizmu* (1921), *Cześnika z Rejentem literacki pojedynek* (1935), *Podniesiona przyłbica* (1936), *Trentowski i Mickiewicz na udeptanej ziemi* (1937).

Z cytatów i trawestacji sformowane są tytuły należące do grupy trzeciej: *O duchu narodowym* (1910), *Ducha nie głodzić* (1912), *„Romans życia nie skłamany w niczym”* (1936), *„Ciupagami psubratów”* (1939), *„Kraj lat dziecinnych”* (1946), *„Gdzie się wszystko nianczy w blade”* (1951), *„Z niebieskich najrańsza piosenka”. Kilka uwag o pierwszych tomikach Adama Mickiewicza* (1957), *Mickiewicza „wiek kłęski”* (1959), *„Uciec od rozpacz”*. *Nowe materiały do twórczości i biografii Antoniego Malczewskiego* (1963), *Polonistyczne „nocne rodaków rozmowy”* (1964), *Zielone lata „Ody do młodości”* (1966), *Stefana Żeromskiego niespokojny sen o szpadzie* (1966), *Co tu kłopotu z tą „Ciotunią”!* (1968).

Grupa czwarta obejmuje literackie rozwinięcia sugestii tematyczno-emotywnych, tkwiących w tytułach badanych utworów: *Wyżyny i urwiska nowelistyki Orkana* (1955), *Z czego utkana została „Suknia Dejaniry”?* (1961), *Kiedy „Ciotunia” wchodziła w świat* (1961), *Jak rozkwitała „Róża”?* (1965).

Niestereotypowo inauguruje Pigoń swe wywody i mocnym akcentem zamyka teksty. Oto przykłady, rzecz można, pierwsze z brzegu. Wyjmuję kilka zdań ze wstępnych

⁸⁹ Korzystam z zestawień bibliograficznych opracowanych przez Zdzisława J. Nowaka: za lata 1908-1959 (zob. tenże, *Bibliografia prac Stanisława Pigionia...*) i za lata 1959-1970 (zob. tenże w: *Stanisław Pigoń. Człowiek i dzieło...*).

⁹⁰ Ze względu na wyraźną predylekcję Pigionia do wyrazu „gody” przywołuję tu wyjątkowo tytuły jego prac publicystycznych.

fragmentów szkicu *Rana na czole Konrada*⁹¹; szkicu, w którym Pigoń pozwala sobie, jak sam powiada, na „wybryk hipotezy” i w rzeczy samej dochodzi do rezultatów mało przekonujących⁹². Już w samym Pigionowskim stylu wyczuwa się cały opór, jaki sens Mickiewiczowskiego dzieła stawiał badaczowi:

W tekście *Dziadów* część III, naładowanym jak tekst Apokalipsy ujęciami zwartymi, przesianym zwrotami aforystycznymi, hermetycznymi nierzadko aluzjami i niedocieczonymi napomnieniami – nie brak zagadek zastanawiających, ale do wykładu trudnych. Rzecz jasna, dla dzisiejszego czytelnika stanowią one czasem dotkliwą zaporę, chciałoby się więc wdrzeć do rdzenia treści. Skoro zaś nachodzą się ram ustępy o charakterze spornym, rozumiane raz tak, raz inaczej, nie zadziwi nikogo, że i wśród egzegetów utworu nie brak rozbieżności, częstokroć sporów, nierzadko nawet zapalczywych. [...] nawet poza przedyskutowanymi już – kryją się jeszcze w tekście zawikłania znaczeniowe nie dość jasne, zagadkowe, dotąd przez egzegetów nie zauważone, nie dość więc, że nie wyjaśnione, ale nawet należycie nie wydobyte i nie uwydatnione. Te zaś pociągają szczególnie⁹³.

Niewątpliwie zamierzona komplikacja stylu ma tu przyświadczać – w sposób właściwy sugestii estetycznej – temu, co powiada badacz o językowym i semantycznym ukształtowaniu Mickiewiczowskiego arcytworu; ta zaś podbarwiona ekspresyjnie charakterystyka tekstu krzyżuje się z dramatyczną, rzecz można, ewokacją czynności badawczej jako ekspansji poznawczej, jako intelektualnej atrakcji. Można by w nieskończoność przedstawiać fragmenty świadczące o zamiłowaniu Pigionia do misternego kształtowania węzłowych fragmentów filologicznego wywodu. Nie ma na to miejsca⁹⁴. Zanim jednak zamkniemy nazbyt już rozrośniętą suitę cytatów, rzućmy spojrzenie na dwa drobne i niespodziewane jak poletko na polanie tereny Pigioniewego pisarstwa. To przypis i glosa lekturowa.

Otwieramy pieczołowicie skomentowane przez uczonego dla Biblioteki Narodowej książki *Pana Tadeusza*. W stosunkowo obszernym przypisie do sporu „reformistów” z „sarmatami” (ks. II, w. 340 nn.) Pigoń sięga po upodobaną przezeń metaforę pojedynkową: „Otóż Sędzia podejmuje obronę najbardziej zaatakowanego punktu i sam uderza na najpewniejsze niby pozycje nieprzyjaciela. [...] Sędzia, obrońca sprawy naten-

⁹¹ S. Pigoń, *Rana na czole Konrada*, w: tenże, *Wizanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Warszawa 1969.

⁹² Zob. B. Dopart, *Piętno buntu metafizycznego. Z symboliki III cz. „Dziadów”*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4-5.

⁹³ S. Pigoń, *Rana na czole Konrada...*, s. 149.

⁹⁴ Trudno oprzeć się zacytowaniu chociażby początkowej i końcowej formuły pięknego eseju biograficznego o Mickiewcu: „Tak, w tym życiu prawie wszystko obróciło się na ciemną stronę. We wszystkim szczęście zaledwie przebłysnęło, wnet smutek nadlatywał na sowych skrzydłach, żeby je zgasić. [...] Z tej ciemnej wnęki wspomnień rodzinnych wiało na poetę tylko jedno: rozpaczliwy smutek” (S. Pigoń, „*Wiek kłęski*”, w: tenże, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewcu*, Kraków 1960, s. 246, 247).

czas już przegranej, występuje jako szermierz groźny i poważny, doskonale uzbrojony przez poetę w siłę przekonania i poczucie słuszności”⁹⁵.

Od czasu do czasu komentator daje do zrozumienia, że jest głęboko zaabsorbowany sprawami bohaterów poematu, na przykład okazuje brak sympatii Telimienie, nie szczędząc jej ironicznych replik. Gdy więc przyszywana ciocia rzeczce „Jestem krewną, jedyną Zosi opiekunką” (ks. III, w. 459), Pigoń odpowiada porywczo a zrzędliwie: „krewną – jaką tam krewną!”⁹⁶. A oto rozmowa Telimieny z usidlonym uczuciowo przez nią Tadeuszem (ks. VIII, w. 422 i nast.). Oboje nie są szczerzy, a romansowa heroina sięga po mocny argument: „Bo dzisiaj miałam dni me własną ręką skrócić”. Komentator kwituje te słowa sarkastycznie: „Kłamstwo za kłamstwo”⁹⁷.

Ironia, tak, ale po trosze udawana, uszczypliwość, ale podszyta humorem, niechęć, ale unieważniona przez satysfakcję estetyczną. W tych przypisach uchwytujemy Pigionio-wą reakcję na humor poematu, tak jak w innych komentarzach usłyszymy echo Mickiewiczowskiego liryzmu.

Na koniec glosa wklejona do książki Boya o Mickiewiczu. Ten stosunkowo obszerny tekst godzi się przytoczyć w całości. Nie jest to, wbrew pozorom, nieznana karta z pamiętników Pigionia, lecz jedno z ogniw jego sporu o Mickiewicza. Ów polemiczny urywek przerasta w wieloznaczeniową parabolę, odznaczającą się urodą prozy poetyckiej:

Za młodych lat widziałem taki wypadek. Ojciec, potrzebując podpórki pod ognisko kowalskie, wyciął kawałek belki ze ściany zarażonej grzybem. Postawił ją pionowo na klepisku. Po jakimś czasie z belki, pierwotnie, zdawało się zdrowej i suchej, wyszły macki grzyba, zajęły spory szmat klepiska i zewnętrzną część klocka dotąd pozornie zdrową.

Przeglądałem się temu wypadkowi; szybkość i rozległość rozrostu grzyba była uderzająca. Zobaczywszy go ojciec co rychłej pieniek wyrzucił, a klepisko szeroko wykopał i glinę wywiół do dziury. Wtedy to widziałem, jak ów rozrost dochodzi do skutku. Odnoga każda rozrastającego się wachlarzowato grzyba wysuwa naprzód macki, które wydzielają z siebie wilgoć; koło każdej tworzył się w ten sposób wąski szlaczek mokry. Wilgoć ta rozluźniała spistość drzewa czy gliny, a na tak przygotowany grunt lazły bezceremonialnie pazury grzyba i zapuszczały korzenie żarłoczne i wszystko toczące. Dokąd poszły – tam już ratunku nie było.

Książka niniejsza Boya, jak w ogóle cała jego działalność krytyczna, to jeszcze nie sam grzyb, to właśnie taka wilgoć wypchana przodem i rozluźniająca zdrowe tkanki, żeby na nie mógł spokojnie wypełznąć grzyb. On już spokojnie dzieła dokona. A dokonawszy – po- pchnie jeszcze dalej naprzód swą pomocniczą wilgoć zdrową.

Książka *Brązownicy* wyszła w roku 1930, obecnie wznowiono ją (w 10 000 egz.!), 1950. Ma jeszcze coś do zrobienia⁹⁸.

⁹⁵ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1980, BN, Seria I, 83, s. 34.

⁹⁶ *Tamże*, s. 174.

⁹⁷ *Tamże*, s. 402.

⁹⁸ Cyt. za: C. Kłak, *Biblioteka i glosy Stanisława Pigionia*, w: *Wokół Stanisława Pigionia. Nad warsztatem naukowym i literackim Uczzonego*, red. tenże, Rzeszów 1983, s. 83, 85.

5.

W krótkim zamknięciu tych uwag pozostaje nam jeszcze wspomnieć o źródłach pisarstwa Stanisława Pigońa oraz pokusić się o hipotezę odnośnie do głównych jego myślowych wątków i tendencji.

Co się tyczy źródeł – nie będzie błędem, jeśli położymy na jednej płaszczyźnie przebieg doświadczeń osobistych i biografię intelektualną uczonego, gdyż nie sposób przeprowadzić wyraźnej granicy między misją pisarską a powołaniem życiowym Pigońa, to znaczy tym wszystkim, co czynił w imię wyznawanych wartości, co poczytywał za sferę powinności własnej.

Tak więc wiele zawdzięczał Pigoń społeczności i kulturze macierzystej. W swym pamiętniku młodości opisywał z respektem trud sąsiada z Komborni, „chudobnego gospodarza”, który w całodziennym znoju, posługując się skromnymi narzędziami, pielęgnował każdy zagon jak ogrodową grządkę⁹⁹. Ten typ perfekcyjnej pracy, bez rachuby na wielkie korzyści majątkowe, pracy podejmowanej nie przez wzgląd na własną osobę, lecz na pożytek innym, wykonywanej z poczucia obowiązku i dla zadośćuczynienia temu, co nam powierzone – ten typ pracy należy do skwapliwie podtrzymywanego, chłopskiego dziedzictwa Pigońa. Rzetelność, koncentracja nie na sobie, lecz na przedmiocie samym, ale także powaga wobec życia, wytrwałość i dzielność cechują tego syna kmiecia, jego rodowity stan bowiem od wieków stawiał czoła żywiołom i zagrożeniom elementarnym. Mówiący te słowa ma w żywej pamięci brzmienie *Suplikacji*, śpiewanych w podkarpacim kościele, w sąsiadującej z Kombornią parafii: „Od powietrza, głodu, ognia i wojny, wybaw nas, Panie”.

Niepodległość Polski witał Stanisław Pigoń z bronią w ręku. Sześć lat wojennej ponieważ zaczął w mundurze austriackim, kończył zaś w narodowym uniformie, biorąc udział w utwierdzaniu wschodnich granic Rzeczypospolitej. Mickiewiczowska modlitwa o broń narodową została wysłuchana. Pracę dla Niepodległej prowadził Pigoń nieprzerwanie przez dziesięć lat z okładem: zanim przywdział mundur, współorganizował kursy robotnicze dla młodzieży ze Śląska, z Westfalii i Kongresówki oraz uprawiał publicystykę społeczną i narodowo-wychowawczą. W roku 1911 napisał: „Osobista odpowiedzialność za życie współczesne – oto najwyższy stopień obywatelskości [...]”¹⁰⁰.

Najniższy pokład literackiej kultury Pigońa to, oczywiście, ludowa sztuka słowa – pieśń, baśń, gawęda, a także poezja kultu religijnego, głęboko wrośnięta w życie wiejskiej wspólnoty. Najważniejsze wspomnienie z komborskiej szkoły powszechnej wiąże się z pierwszą nagrodą za postępy w nauce; był tym trofeum *Pan Tadeusz* wydany przez Macierz Szkolną. „Tak zawiązała się ta miłość – wspominał uczonego – z której czarownego kręgu nie miałem już nigdy wyjść”¹⁰¹.

⁹⁹ Zob. S. Pigoń, *Z Komborni w świat...*, s. 125-126.

¹⁰⁰ S. Pigoń, *Stanisław Witkiewicz jako wychowawca narodu*, w: tenże, *Do podstaw wychowania narodowego*, Lwów 1920, s. 44.

¹⁰¹ S. Pigoń, *Z Komborni w świat...*, s. 158.

Nie minęły bez głębszego pożytku lata spędzone przez Pigionia w gimnazjum jasielskim. Przewinęli się przez nie cenieni literaci młodopolscy: Józef Jedlicz, Jerzy Żuławski, Stanisław Womela i inni; docierała tu twórczość Wyspiańskiego i Żeromskiego, Kasprowicza i Orkana. Na literaturę współczesną swej młodości będzie Pigoń kierował wzrok także w dobie naukowej dojrzałości, między innymi jako monografista Orkana i edytor Żeromskiego¹⁰².

Obrachunek z Młodą Polską okaże się nie mniej istotnym niż zgłębianie literatury romantycznej doświadczeniem duchowym Pigionia w okresie studiów uniwersyteckich. W środowisku krakowskim ciągle aktualny był wybór między tradycją „polsko-służebną” a opcją „europejsko-wyzwoloną”¹⁰³; dla przyszłego filologa wiążące czy też inspirujące stają się te oświecenia owego dylematu, które wynikały z pism Artura Górskiego, Stanisława Witkiewicza, Stanisława Brzozowskiego. Znalazły się w kręgu wpływów filozoficzno-wychowawczych Wincentego Lutosławskiego, Pigoń dokona wyboru o charakterze nade wszystko moralnym: wyboru tradycji filomackiej i wieszczej przeciwko przybyszewszczyźnie¹⁰⁴. Zafascynowany pierwiej egzystencjalnym i patriotycznym „trudem Słowackiego”, zamknie okres uniwersyteckiej nauki akcentem mickiewiczowskim, to jest monografią *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

Lata uniwersyteckie to dla Pigionia czas gorliwej pracy duchowej. Wówczas następują: sąd nad własnym charakterem i własnymi aspiracjami duchowymi, poszukiwanie prawdy o stanie chłopskim, przyswajanie etosu inteligencckiego, zderzenie z kulturą mieszczańską, zdobywanie – w znacznej mierze samodzielne – umiejętności filologicznych. Psychiczny koszt wrastania w inteligencję i społeczność miejską został przez Pigionia ujawniony w dość nikłym zakresie na kartach wspomnień młodości¹⁰⁵; zdaje się, że pozostawił te intymne sprawy pisarzom „nurtu chłopskiego” – Piętakowi, Machowi, Nowakowi i innym. Powierzył je metaforze literackiej, do której sam uciekał się niekiedy, snując opowieść o wędrownie z Komborni w świat¹⁰⁶.

Najlepsza częśćka chłopskiej schedy, służba społeczna i narodowa, własny trud egzystencjalny, neoromantyczna linia Młodej Polski, poezja romantycznych szczytów – oto materie, z jakich utworzona została pisarska persona Stanisława Pigionia. Tematyczna struktura jego pisarskiego dzieła wiernie odbija to wszystko, co wymieniliśmy jako komponenty tożsamości twórczej autora tomu o wymownym tytule *Zawsze o Nim*. Trzeba jednak od razu dopowiedzieć, że dzieło Pigionia to nie tylko zapis, opis, analiza, studium badawcze; to również nieustające świadczenie i zmaganie się. Tak więc w swych pracach filologicz-

¹⁰² Zob. H. Markiewicz, *Stanisław Pigoń w kręgu Młodej Polski*, w: *Stanisław Pigoń. Człowiek i dzieło...*, s. 183-194.

¹⁰³ Zob. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 10. Zob. również studium Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: *taż, Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 246-276.

¹⁰⁴ Zob. S. Pigoń, *Z Komborni w świat...*, s. 224-225.

¹⁰⁵ Chodzi tu przede wszystkim o wyjątki z *Raptularza*, zob. S. Pigoń, *Z Komborni w świat...*, s. 260-266.

¹⁰⁶ Pigoń nawiązuje kilkakrotnie do motywów literackich, odpowiadających jego doświadczeniom – m.in. do *Antki Prusa*, *Szyzyfowych prac* Żeromskiego, *Matki Maciejowskiego-Sewera*.

nych pozostaje uczony nie tylko znawcą, ekspertem, lecz także – kustoszem najlepszych narodowych zasobów literackich, włodarzem powiększającym dobytek kulturalny. W pismach wspomnieniowych Pigoń nie tylko relacjonuje proces wrastania synów chłopskich w inteligencję, ale też bierze udział w pracy na rzecz kulturalnej nobilitacji chłopstwa oraz w kultywowaniu etosu inteligencji, który nabiera największego blasku bodaj w tekstach pisanych na chwałę Uniwersytetu Jagiellońskiego. W uniwersalnej zaś warstwie Pigioniego pisarstwa znajdziemy, obok apologii człowieka trudzącego się, afirmację człowieczeństwa heroicznego.

Człowieczeństwo w pismach Pigionia jest przedmiotem próby. Pisarz zna człowieczeństwo „zdiabłone”, „rozpętanę”, i wie, że przed zdiableniem nie chroni nawet wykształcenie i nabyta kultura¹⁰⁷. Zarazem jednak – nawet piekło wojny nie jest z góry straconym szansem, miejscem ostatecznej klęski człowieka. Znamy już pewną alegorię heroiczną Pigionia: chrzest ogniowy, próba ognia. Pojawia się ta alegoria w tekście *Wychowawcze momenty wojny*, który przytaczaliśmy uprzednio. Pojawia się tam – jak się przekonamy – nie po raz ostatni. Powróci do niej pisarz w swych wspomnieniach z ziemi ucisku. We *Wspominkach z obozu w Sachsenhausen (1939-1940)* – bo po nie właśnie sięgamy – umieścił Stanisław Pigoń jeszcze jedną, i zaiste wspaniałą, alegorię. „Wysoki zamek” – wyższa kondygnacja dawnej fortecy – to dla pisarza obrazowy odpowiednik tej instancji duchowej, tego wysiłku woli, który staje się „heroizmem równowagi duchowej stoickiej czy chrześcijańskiej”¹⁰⁸. Wspominki obozowe pisane są z tej wysokiej perspektywy, chociaż Pigoń, swoim zwyczajem, nie eksponuje własnej postaci. Mówi o sobie oraz stosuje narrację w pierwszej osobie wówczas, gdy ma złożyć świadectwo szczególnej wagi lub spłacić dług wdzięczności. W podsumowaniu zaś powie: „Z owych miesięcy ucisku nie wyszedłem [...] bez pożytków. Do najcenniejszych liczę pozaplatane tam węzły zażyłości. Na dnie poniżenia, w obliczu zewsząd czyhającej zagłady łatwo przejrzeć człowieka na wskroś i rozeznaczyć się w jego wartości. Można wyróżnić, gdzie w tej szarej grudzie jest złoto, gdzie żelazo, a gdzie szlaka i pośledni żużel. Wielki to zysk życiowy – taka próba ognia”¹⁰⁹.

Wydaje się rzeczą właściwą, by to świadectwo zwycięstwa nad bezsilnością i rozpaczą pozostało bez zbędnych komentarzy.



¹⁰⁷ Zob. S. Pigoń, *Przedmowa*, w: tenże, *Do podstaw wychowania narodowego*, Lwów 1920, s. 5-6; podobne myśli znajdziemy w słowie okolicznościowym Pigionia napisanym wiele lat później: „Przekonaliśmy się naocznie i dotykalnie, że kultura umysłowa nie implikuje bynajmniej kultury etycznej, że przyjaciel mądrości nie musi być zarazem przyjacielem człowieka, że dyplom uniwersytecki nie stanowi zapory przed zalewem dehumanizacji. Napęlić to może najgłębszym przerażeniem. Otóż właśnie tę groźbę swą chcielibyśmy wytrawić w duszę i wbić w pamięć tych, co nas słyszą” (S. Pigoń, *Z odległości ćwierćwiecza. Przemówienie na Akademii Żałobnej w Auli UJ 6 XI 1964*, w: tenże, *Z przędziwa pamięci...*, s. 232). Przemówienie to jest niejako postłowiem do wspomnień z Sachsenhausen.

¹⁰⁸ S. Pigoń, *Wspominki z obozu w Sachsenhausen (1939-1940)*, w: tenże, *Z przędziwa pamięci...*, s. 208.

¹⁰⁹ *Tamże*, s. 227.

Franciszek Bielak – nauczyciel i badacz

Etatowym pracownikiem Uniwersytetu Jagiellońskiego był Franciszek Bielak przez mniej więcej trzydzieści pięć lat, a znacznie dłużej, prawie o trzy dekady, pozostawał w bliskiej łączności ze wspólnotą akademicką. We Wszechnicy Jagiellońskiej otrzymał wyższe wykształcenie filologa, dyplom nauczycielski i stopień doktora filozofii. Utrzymywał uczniowską więź z macierzystą uczelnią przez kilka lat praktykowania w zawodzie, a za niedługo powrócił do niej – już jako renomowany metodyk – aby w Studium Pedagogicznym formować adeptów polonistyki. Po wymuszonej rozłące w latach 1952-1954 podjął w Katedrze Historii Literatury Polskiej obowiązki wykładowcy romantyzmu; tu dosłużył się docentury i stąd odszedł na emeryturę w siedemdziesiątym pierwszym roku życia. Uroczystość odnowienia doktoratu dopełniła obecności tego nauczyciela i badacza na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecności zamykającej się w przedziale lat 1910-1969.

Nie dzieła naukowe stanowią lwią część zasług doc. dr. Franciszka Bielaka. Dorobek publikowany nie rzucał się zanadto w oczy za życia skromnego autora, nie został też w istotny sposób pośmiertnie doceniony. Wiadomo, że Franciszek Bielak z powodzeniem stosował reguły badania historycznego i był w stanie podołać zadaniom monografisty; w żadnym razie nie godzi się pomniejszyć rezultatów jego studiów staropolskich, edytorsko-komentatorskich prac dziewiętnastowiecznych czy opracowań z zakresu historii nauki. Zarazem nie był on jednak uczonym *par excellence*, a decydowały o tym nie skala talentu bądź typ wyniesionych z uczelni umiejętności, lecz orientacja aksjologiczna i przyjęta definicja powołania życiowego. Przesądził wcześniej odkryty dar pedagogiczny, formujący się i spełniający na podłożu w pełni świadomej i głębokiej formacji inteligenckiej.

Franciszek Bielak stawiał na pierwszym miejscu misję nauczycielską, a tożsamość nauczyciela miała u niego wyjątkowo liczne profile. O pojmowaniu przezeń nauczycielstwa lepiej niż rozprawy pedagogiczne świadczą życiowe wybory i czyny, aktywna więź z grupą zawodową czy tradycja uczniowska; z kolei etos nauczycielski stanowi bodaj najodpowiedniejszy klucz do jego preferencji historycznoliteracko-badawczych i do gorliwej pracy na rzecz środowiska naukowego. Bielakowy nauczyciel to umiejący

dydaktyk i wychowawca, opierający swój wpływ tyleż na empatii i tolerancji, ile na osobistym idealizmie i wierze w zdolności młodego człowieka do samodoskonalenia, to teoretyzujący metodyk i twórca podręczników, publicysta i działacz oświatowy; ale także badacz biorący na warsztat polonistyczny dorobek humanistycznie istotny, trud życia prawych obywateli, patriotów, wychowawców narodu; również – wykonawca niektórych spośród rozmaitych ról oferowanych przez prężne życie naukowe i żywy ruch stowarzyszeniowy. Tak oto w wymiarze jednostkowym realizuje się jedność stanu nauczycielskiego, łączność oświaty z nauką i ścisła więź etosu nauczyciela z tożsamością inteligencką¹¹⁰.

Za decydujący składnik definicji inteligencji będę tu uznawał nie przynależność do określonej kategorii zawodowej, tym bardziej nie status pochodzenia, lecz socjologicznie istotną (związaną z integracją grupową i modelem partycypacji społecznej) orientację na konkretne wartości i na określone cele życia zbiorowego¹¹¹. Ta w rzeczy samej etosowa definicja inteligencji wydaje się optymalnie adekwatna w odniesieniu do generacji polskich nauczycieli, inżynierów, lekarzy, artystów czy duchownych, która witała niepodległość państwa młodością pełną entuzjazmu i siły. Elity tego pokolenia czerpały z formowania gimnazjalno-universyteckiego (również politechnicznego) bądź z przekazu rodzinnego kulturalną syntezę pozytywizmu z tradycjami romantycznymi, recypowały bezpośrednio lub z kompetentnej drugiej ręki dzieła Wyspiańskiego, Żeromskiego, Witkiewicza, Berenta czy Struga, tworzyły kolejną falę aktywizacji społeczeństwa i nie stawiały już tamy swym aspiracjom narodowym czy państwowotwórczym. To pokolenie międzyepokowej syntezy nie mogło uniknąć mentalnych sprzeczności, nawet ekstremalnych konfliktów idei (racjonalizm i intelektualizm *versus* metafizyka i mit, liberalizm–kolektywizm, kosmopolitym–nacjonalizm, progresywizm cywilizacyjny *versus* antyindustrializm i antyurbanizm), ale w tym polu napięcie funkcjonowały osoby zbliżone do siebie wyznaniem wartości. Jak się wydaje, dominowały – idealizm moralny i kreatywizm, rozwój osobisty z imperatywem uczestnictwa w kulturze wysokiej, często również z udziałem w amatorskim ruchu artystycznym, służba społeczna, demokratyzm, pozaideologiczny projekt państwa narodowego. Nie każdy nauczyciel, lekarz, inżynier był w tym rozumieniu inteligentem: mógł przecież ograniczać się do bezdusznego urzędowania, administrowania własną karierą, parwe-

¹¹⁰ Podstawowe informacje bibliograficzne o Franciszku Bielaku są zawarte w słownikach pisarzy polskich i badaczy literatury polskiej, zob.: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, red. E. Korzeniewska, t. 1, Warszawa 1963, s. 191-192; E. G[łębicka], *Bielak Franciszek Piotr 1892-1973*, hasło w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, t. 1, Warszawa 1994, s. 147-149, a zwłaszcza szczegółowy i skrupulatny biogram pióra Janusza Starnawskiego w redagowanym przezeń *Słowniku badaczy literatury polskiej*, t. 5, Łódź 2002, s. 18-24. Liczne nekrologi i wspomnienia, którymi żegnano Bielaka (autorstwa Henryka Barycza, Wincentego Danki, Zenona Jagody, Kaspra Świerzowskiego, Mariana Tatary, Wacława Waleckiego), prócz materii biograficznej i osobistych świadectw, zawierały istotne próby porządkowania dorobku tego nauczyciela-badacza oraz ważne klucze do jego biografii zawodowej.

¹¹¹ Przyjmuję zatem Libeltowską tradycję określenia stanu inteligenckiego – najstarszą.

nieszowskiego egoizmu; lecz każdy inteligent był nauczycielem, inżynierem, dziennikarzem, a w każdym razie człowiekiem nastawionym na konkretną rolę zawodową i powinność społeczną.

Biografia Franciszka Bielaka to pół wieku służby nauczycielskiej i piękny żywot inteligencki, sięgający ławy gimnazjalnej. Postawa nauczyciela inteligenta została w tej biografii poświadczona wielką i płodną pracowitością, przefiltrowana przez humanistyczną refleksję i wpisana w godzien wszelkiej wdzięczności trud upamiętniania dziejów krakowskiej polonistyki. Różne sfery imponującej aktywności doc. Bielaka są u swych podstaw zespolone do tego stopnia, że staje się rzeczą bardzo niedogodną wyznaczenie im osobnych działów: polonista gimnazjalny, wychowawca, wykładowca uniwersytecki; uczestnik i animator ruchu zawodowego i życia naukowego; badacz dziejów literatury polskiej; kronikarz filologii i biografista inteligencji krakowskiej. To nie dziwi: w pismach wspomnieniowych Bielaka pamiętnikarska obiektywizacja wyraźnie panuje nad tonacją autobiograficzną.

Jest w tym życiorysie jedno głębokie rozłamanie, a pokrywa się ono dokładnie z katastrofą historyczną roku 1939¹¹². To granica dantejska, przypadająca na samą połowę czynnego życia Franciszka Bielaka. Nieodwołalnie kończy się dlań niezależna służba nauczycielska w suwerennym, choćby i nie najdoskonalszym państwie; zaczyna się nowe ćwierćwiecze, czas okupacyjnego tajnego nauczania, niespełnionych nadziei powojennych, marginalizacja w dobie stalinowskiej oraz przymieszki dotkliwych ograniczeń, bolesnych pozorów i gorzkich strat w ostatniej fazie żywota. Nie należy przeczerńać twórczych i ważnych lat, liczonych od uzyskania przez Bielaka stanowiska wykładowcy romantyzmu w Katedrze Historii Literatury Polskiej UJ, nie należy też umieszczać w niewłaściwej skali totalitarnych represji, jakie spadły na Bielaka; chodzi o trwałe ograniczenie pola aktywności i sensowności działań, o nieodwracalną utratę przestrzeni inteligenckiej suwerenności i spontaniczności. W tym reglamentowanym świecie tradycyjny inteligent wierny sobie nie mógł rozwinąć skrzydeł. Tylko wyjątkowo przekraczał w swych zapisach wspomnieniowych cenzurę późnych lat czterdziestych. Mając świadomość, że będzie żegnany przez wiernych przyjaciół i uczniów oraz liczne środowiska, którym się dobrze zasłużył, zażyczył sobie pogrzebu bez mów żałobnych¹¹³.

Okruczy historii polskiej inteligencji tkwią już w gimnazjalnych doświadczeniach Franciszka Bielaka¹¹⁴. Urodzony 7 października 1892 roku w Krakowie w rodzinie prywatnego urzędnika Piotra Bielaka i Anny z Jukierów, dziesięcioletni Franciszek Piotr

¹¹² Por. K. Świerżowski, *Wokół życia i spraw Franciszka Bielaka*, w: F. Bielak, *Z odległości lat. Wspomnienia i sylwetki*, wybór i oprac. K. Świerżowski, Kraków 1979, s. 11.

¹¹³ Zwłoki przed pogrzebem spoczęły w bazylice oo. Franciszkanów, „w tej świątyni, która w XVII wieku przygarnęła wybitnych twórców kultury baroku: Piotra Kochanowskiego i Sebastiana Petrycego i która wtedy zaczęła urastać na pierwszą formację „grobow zasłużonych” (H. Barycz, *O Franciszku Bielaku – przyjacielu ludzi i książek (Wspomnienia)*, Kraków 1974, s. 338, *Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie*, nr 338, z. 29). Dodajmy, że odziedziczona przez Bielaka kamienica przy placu Wszystkich Świętych 7 w swoim czasie należała do tłumacza *Goffreda*.

¹¹⁴ W tej biograficznej partii szkicu szeroko korzystam ze wspomnień samego Bielaka, które ukazały się drukiem w przywołanym już tomie, zob. tenże, *Z odległości lat..., passim*.

znalazł się w Sanoku. Przez pięć lat uczęszczał do tamtejszego gimnazjum, gdzie nauczał fizyki znacznie starszy jego brat Antoni. Lata nauki w mieście, do którego sięgały wpływy Uniwersytetu Jagiellońskiego i uczelni lwowskich, nie były czasem straconym. Wciągnięty do kółka samokształceniowego spod znaku konspiracyjnego „Zetu”, spotkał najlepszego swego przyjaciela, prawnika i społecznika rodem ze Wzdowa – Stanisława Śmietanę, nawiązał koleżeństwo z Julianem Krzyżanowskim, wszedł do filomackiej szkoły życia zbiorowego, a nawet znalazł się o krok od swego „nieba w płomieniach”, kryzysu światopoglądowego, któremu formę fabularną nadał trzy lata później urodzony lwowianin Jan Parandowski. Spośród nauczycieli pamięć ucznia zaskarbili sobie polonista Gustaw Baumfeld, filolog klasyczny Hipolit Neuwirth, geograf i historyk Antoni Borzemski.

Do klas VI-VIII uczęszczał gimnazjalista Bielak już w Krakowie. W Gimnazjum św. Anny (dziś LO im. Bartłomieja Nowodworskiego) znalazł się w kręgu wybitnych postaci krakowskiego szkolnictwa oraz uczonych-pedagogów: do tych pierwszych należeli Leon Kulczyński, długoletni dyrektor szkoły nowodworskiej, czy Jakub Zachemski, przełożony wielu placówek edukacyjno-wychowawczych; do tych drugich – Feliks Młynarski, wybitny logik na posadzie nauczycielskiej, a także ks. Antoni Bystrzonowski, od roku 1909 profesor teologii pastoralnej na UJ. Życie pozalekcyjne młodzieży toczyło się w kółkach dyskusyjnych, religijnych, politycznych. W gronie kolegów Bielak uczył się życia publicznego i użytecznego współdziałania, odbywał pozaszkolne lektury, uprawiał turystykę. W tych latach zawarł znajomość lub odnowił kontakt między innymi z Janem Stanisławem Bystroniem, Stefanem Harasskiem, Kazimierzem Borelowskim. Jego formacja inteligencka zyskała mocny grunt.

Wybór studiów wypłynął z aspiracji pedagogicznych: „[...] zdecydowałem się, że pójdę na filozofię, bo w nauczycielstwie widziałem swe powołanie. Zdaje mi się, że już wtedy [w czasie świąt wielkanocnych 1909 – B. D.] wybrałem polonistykę, bo mi się wydawało, że to przedmiot nauki szkolnej o największym wpływie wychowawczym”¹¹⁵.

Adeptem filologii polskiej Franciszek Bielak stał się w tymże roku 1910, w którym katedrę po Stanisławie Tarnowskim objął Ignacy Chrzanowski. Początkujący student nie tak łatwo jak Stanisław Pigoń obdarzył estymą autora *Historii literatury niepodległej Polski*; nad humanistykę szeroko adresowaną, z akcentem szlachetnej publicystyki, uprawianą przez „warszawskiego pozytywistę”, Bielak przedłożył dziejopisarско-skrupulatną, warsztatowo wyrazistą, portretowo-monografistyczną filologię Stanisława Windakiewicza. Właśnie z osobą tego „italomana”, nowatorskiego badacza staropolszczyzny, związał on do końca swe studia, choć i postać Chrzanowskiego po latach spotężnieje w oczach kronikarza polonistyki krakowskiej.

Tak więc pod kierunkiem Windakiewicza przygotowuje Bielak rozprawkę *Władysław Syrokomla i jego poezje*, nagrodzoną w roku 1914 przez Akademię Umiejętności w Krakowie, z tegoż seminaryjnego źródła wypłynie późniejsza dysertacja doktorska *Wpływ Mickiewicza na Kondratowicza i Romanowskiego* (1918). Na wykształceniu tego absolwenta UJ wywarli także piętno: językoznawca Jan Łoś, filologowie klasyczni Kazimierz

¹¹⁵ Tamże, s. 41.

Morawski, Tadeusz Sinko i przejściowo Adam Miodoński, ks. Stefan Pawlicki – filozof oraz Julian Pagaczewski – historyk sztuki. W gronie uczestników polsko-włoskiego seminarium Windakiewicza znalazł się między innymi z Krzyżanowskim, Romanem Pollakiem, Leonem Płoszewskim, Michałem Petrem, także – Kazimierą Iłakowiczówną; po sąsiedztwie, u Chrzanowskiego, mógłby się spotkać z Wacławem Borowym, Zofią Gąsiorowską (po mężu Szmydtową), Ludwikiem Kamykowskim, Piotrem Bańkowskim, z gimnazjalnym znajomkiem Harasskiem. Na wydziale filozoficznym i poza macierzystym fakultetem odnawiał przyjaźnie jeszcze z Sanoka, poza tym konfrontował swą małopolską mentalność z przybyszami zza kordonu, zwłaszcza z rzutkimi, solidarnymi „królewiami”. Związki przyjacielskie nabrały teraz intelektualnej istotności, a z dorosłych rozrywek bursowskich pociągała Bielaka bodaj głównie teatromania. W czterolecu poprzedzającym I wojnę światową nie stronił on od patriotyzmu czynnego, lecz przeważało w nim dążenie do pogłębienia religijnego.

Nieniekany poborem wojskowym, Bielak odbył niezbędną praktykę nauczycielską u Henryka Maurera w Gimnazjum św. Anny (1915/1916), a następnie w listopadzie 1916 roku dowiódł swych kwalifikacji nauczycielskich w zakresie filologii polskiej i klasycznej przed obliczem wymagającej Państwowej Komisji Egzaminacyjnej dla Nauczycieli Szkół Średnich w osobach Chrzanowskiego i Łosia, filozofa Władysława Heinricha oraz dyr. Kulczyńskiego. Równie chwalebnie doktoryzował się Bielak dwa lata później: „z postępem celującym” *rigorosum* z literatury polskiej i historii oraz z filozofii odbyło się 5 grudnia 1918 roku i 5 lutego roku następnego (egzaminowali Chrzanowski i Łoś oraz Heinrich i Witold Rubczyński). Świeżo upieczono go doktora filozofii promował 7 lutego 1919 roku gospodarz polonistyki Ignacy Chrzanowski. Daty zwracają tu uwagę; wszak to czas finalizowania pierwszych doktoratów w wolnej Polsce.

Pracę w krakowskich szkołach średnich podjął Franciszek Bielak bezpośrednio po rocznej praktyce i egzaminie zawodowym w 1916 roku. Nauczał kolejno w gimnazjach: Marii Ramułtowej, św. Jacka (1917/1918 i 1920-1925), im. Tadeusza Kościuszki, im. Augusta Witkowskiego oraz – najdłużej – w macierzystej szkole – w Gimnazjum im. B. Nowodworskiego (1918/1919, 1933-1950). W roku 1938 zredagował tom wspomnień wychowanków Nowodworka, a 9 listopada 1939 roku został tamże z gronem kolegów – nauczycieli aresztowany przez hitlerowców, osadzony na Montelupich, po czym do 11 czerwca 1940 roku przetrzymywany w obozie pracy w Wiśniczu. Ostatnimi placówkami nauczycielskimi w trudnych dla Bielaka latach 1950-1954 były kolejno VII Liceum im. Adama Mickiewicza (obecnie VI LO) i II im. Jana Sobieskiego.

Nauczyciel z powołania nie czekał długo na sukces zawodowy. W ciągu kilku lat Bielak dał się poznać jako historyk literatury i pedagogiki, jako publicysta, popularyzator i recenzent publikacji polonistycznych, jako uczestnik i sprawozdawca ruchu nauczycieli polonistów oraz współpracownik organizacji naukowych, a wreszcie jako autor podręczników i projektodawca szkolnego programu polonistycznego. Wkrótce zyskał renomę specjalisty w zakresie kształcenia nauczycielskiego polonistów. Teorią i praktyką metodyka dzielił się na prywatnym seminarium Marii Munnichowej, na kursie dla nauczycieli szkół średnich w latach 1924-1925 i 1926-1927, w Pedagogium dr. Henryka Rowida w latach 1929-1930. W roku 1927 właśnie tą drogą wrócił na UJ: w Studium Pedago-

gicznym przejął z rąk Michała Janika zajęcia z dydaktyki literatury, stając obok Zenona Klemensiewicza, wykładowcy dydaktyki języka polskiego. Pozostał w tej roli, z wojenną przerwą, aż do likwidacji studium w roku 1952. Ta sama sfera zawodowych kompetencji przesądziła o zatrudnieniu Bielaka w krakowskiej Państwowej Szkole Pedagogicznej (dzisiejsza Akademia Pedagogiczna) w latach 1946-1950.

Po ekskluzji w apogeum stalinizmu Bielak jeszcze raz powrócił na swą uczelnię, tym razem jako historyk literatury. W połowie semestru zimowego roku akademickiego 1954/1955 stan zdrowia uniemożliwił prof. Juliuszowi Kleinerowi kontynuowanie pracy ze studentami; Bielakowi zlecono wówczas wykład kursowy romantyzmu, z czasem powierzono też seminarium. Od roku 1959 do emerytury w roku 1963 pracował na stanowisku docenta przy Katedrze Literatury Polskiej na Wydziale Filologicznym UJ. Zmarł 17 stycznia 1973 roku. Spoczął na cmentarzu Rakowickim.

W osobie Franciszka Bielaka zespoliły się doświadczenia szkoły średniej – także, podkreślmy, tajnego nauczania – kształcenia nauczycielskiego i katedry uniwersyteckiej.

Jak niejeden z jego pokolenia – czytamy we wspomnieniu pióra prof. Mariana Tatary – bez szumnych deklaracji pracą swą realizował, jako rzecz naturalną i zrozumiałą, oświeceniowy postulat Komisji Edukacji Narodowej: jedności stanu nauczycielskiego wszystkich rodzajów i stopni szkół. Z tą samą naturalnością jako pedagog z powołania i z zawodu, a badacz z zamiłowania nie mógł zrozumieć rozdzielania tych dwóch dziedzin [...] nie zapominał też o innej wspólnotocie: mistrza-nauczyciela i uczniów. Nie można przy tym pomijać rzadko spotykanej życzliwości okazywanej współpracownikom i uczniom, których traktował na tych samych prawach co doświadczonych pedagogów i naukowców. [...] Jako pedagog Franciszek Bielak uczył, że proces wychowania i przekazywania wiedzy to oddziaływanie osobowości nauczającego na kształtujące się osobowości uczniów i studentów, że najważniejszą rzeczą jest nie absolutyzowanie modnych aktualnie koncepcji dydaktycznych, ale wspólna praca uczącego i uczących się¹¹⁶.

Podobne świadectwa zdają się dowodzić, że Bielak posiadał tajemnicę swego zawodu: nauczanie jest sposobem życia. W jedności stanu nauczycielskiego były także jego dostojeństwo i profesjonalizm. Drogę z katedry gimnazjalnej do stanowisk i tytułów na uniwersytecie przebyli podówczas między innymi Jan Michał Rozwadowski, Kazimierz Nitsch i Zenon Klemensiewicz, Stanisław Pigoń, Juliusz Kleiner i Józef Ujejski, Tadeusz Sinko i Stanisław Wędkiewicz, Roman Ingarden i Stanisław Kot. Bielak nie należał do zastępu samoszańców, cisnących się zuchwale na parnas nauki. Swe możliwości w tym zakresie oceniał sceptycznie: „Wyobrażałem sobie talenty uczonego w proporcjach dużo większych niż moje i nie ponosiło mnie w tę stronę, choć trochę imponowało – napisze ten badacz z perspektywy dziesięcioleci. – A zresztą widziałem wtedy, a zwłaszcza później, ile trzeba przełknąć niemiłych pigulek, zanim się zajmie *excelsam*

¹¹⁶ M. Tatar, *Franciszek Bielak (7 X 1892-17 I 1973)*, „Ruch Literacki” R. XIV, 1973, z. 3, s. 201, 203. Autor tego nekrologu nawiązał też – co nie było wówczas regułą – do międzywojennej działalności patriotycznej Bielaka, mianowicie do jego udziału w akcji plebiscytowej na Górnym Śląsku (był komisarzem Rzeczypospolitej Polskiej na powiat kozielski).

cathedram. I ostatecznie – jakkolwiek tam jest – to jednak jestem przekonany, że poszedłem właściwą drogą”¹¹⁷.

Droga szerokiej służby, nie kariery, była tą właściwą. Bez stosownych aspiracji Bielak dosłownie dosłużył się miejsca na krakowskiej polonistyce uniwersyteckiej. Zanim znalazł się jako badacz staropolszczyzny i wykładowca romantyzmu w gronie Pigionia i Kleinera, Kazimierza Wyki i Wacława Kubackiego, Tadeusza Ulewicza i Józefa Szytkowskiego, gromadził bez pozanauczycielskiej premedytacji doświadczenia historyka, popularyzatora i edytora literatury oraz zasługi wobec środowiska naukowego. Dla twórczego polonisty i etosowego inteligenta nauczanie, praca badawcza i zaangażowanie społecznikowskie stanowiły niepodzielną całość i wyrażały się we wszelkich dostępnych formach aktywności.

Tak więc od roku 1918 Bielak współpracuje z czasopismami polonistycznymi, społeczno-kulturalnymi i pedagogicznymi o różnych stopniach wyspecjalizowania i zróżnicowanej puli nakładowej, pomieszczając tam okazjonalne szkice, artykuły problemowe, recenzje i notatki o ruchu zawodowym i umysłowym oraz przyczynki i rozprawy naukowe¹¹⁸. „Głos Narodu”, „Przegląd Współczesny”, „Przegląd Powszechny”, „Rocznik Literacki”, „Polonista”, „Przegląd Pedagogiczny”, „Ruch Pedagogiczny”, „Exlibris”, „Muzeum”, „Silva Rerum”, „Pamiętnik Literacki”, „Język Polski”, „Slavische Rundschau”, „Prace Filologiczne”, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU” – pod tak licznymi winietami umieszcza czterdzieści ważniejszych publikacji w latach 1918-1939. Po wojnie za cały rozmach publicystyczno-popularyzatorski musi starczyć garstka tekstów w „Tygodniku Powszechnym” za lata 1945-1968. Dalsze pół setki ogłoszonych prac Bielaka – ponownie nie bierzemy do rachuby pozycji edytorskich i redakcyjnych – mieści się, jak przed rokiem 1939, w tomach zbiorowych, ale głównie w periodykach i wydawnictwach ciągłych o ściśle naukowym charakterze, a często wąsko środowiskowym adresie. Należą tu: „Pamiętnik Literacki” i „Ruch Literacki”, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” i „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, „Studia i Materiały do dziejów Nauki Polskiej” oraz „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, „Roczniki Komisji Nauk Pedagogicznych PAN” i „Przegląd Historyczno-Oświatowy”, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, „Polski słownik biograficzny”.

Od roku 1920 Bielak wchodzi w krąg stowarzyszeń polonistycznych i towarzystw naukowych. Wstępuje wówczas do nowo utworzonego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza; z czasem będzie tu pełnił funkcje członka Zarządu (od 1927), sekretarza (1945-1950) i prezesa Oddziału (1961-1973). Oprócz oferty prelekcyjnej wniósł do pracy Oddziału pieczę nad problematyką edukacji polonistycznej i pióro kronikarza. Uczczony dyplomem członka honorowego TLiAM w roku 1969, wzbogacił swe zasługi o sesję jubileuszową na pięćdziesięciolecie Oddziału Towarzystwa

¹¹⁷ F. Bielak, *Z odległości lat...*, s. 45.

¹¹⁸ *Bibliografię prac Franciszka Bielaka...* („Ruch Literacki” R. 10, 1969, z. 4, s. 214-218) ze-stawił uczeń i troskliwy opiekun schedy po nauczycielu-badaczu Kasper Świerżowski. Listę prac Bielaka, które ukazały się w latach 1968-1978, zawiera słowo wstępne do tomu: F. Bielak, *Z odległości lat...*, s. 27-29.

w Krakowie. Zaproszony do współpracy przez Komisję Historii Literatury Polskiej PAU w roku 1928, już po trzech latach objął funkcję sekretarza tejże Komisji i pełnił swe obowiązki aż do rozwiązania Polskiej Akademii Umiejętności w roku 1952. Następnie podjął działalność w Komisji Historycznoliterackiej PAN, między innymi będąc w latach 1964-1969 redaktorem jej rocznego organu naukowego. Z racji swych związków z Towarzystwem Mickiewiczowskim i z Polską Akademią Nauk wziął udział w uwieńczonych powodzeniem staraniach o przywrócenie „Ruchu Literackiego” (od 1960).

Bielak udzielał się też od roku 1922 w Towarzystwie Miłośników Książki; to znaczne grono bibliofilskie i bibliograficzne nie stroniło od inteligentnej zabawy i krotocwilnych publikacji. W roku 1928 wszedł do Zarządu Towarzystwa Katolickiego Domu Akademickiego w Krakowie, działającego pod protektorem ks. abp. Adama Sapiehy i pod przewodnictwem ks. prof. Konstantego Michalskiego. Z inicjatywy prof. Pigionia wyłoniło się z krakowskiego tajnego nauczania i zawiązało w roku 1943 Towarzystwo Opieki nad Młodzieżą Chłopską; Bielak wspierał to cenne przedsięwzięcie, przekreślone aktem administracyjnym w roku 1949. W roku 1926 otrzymał legitymację Związku Dziennikarzy Polskich. W dziesięć lat później należał do członków założycieli Towarzystwa Polonistów Rzeczypospolitej Polskiej.

Znamienny dla dynamizmu Bielaka wydaje się również jego udział, na ogół w charakterze autora referatu czy dyskutanta, w zjazdach filologów i nauczycieli. Dwa kolejne Ogólnopolskie Zjazdy Polonistów przypadły na lata 1924 i 1930, a w roku 1929 uczestniczył w Międzynarodowym Zjeździe Filologów Słowiańskich w Pradze.

Wszechstronna działalność Franciszka Bielaka – a nie wszystko można tu było przypomnieć – prawdziwie imponuje, trzeba jednak podkreślić, że nie była ona czymś zupełnie odosobnionym wśród ówczesnych humanistów. Trudno przy tej okazji myśleć bez respektu o ówczesnym środowisku naukowym; wszak bez otwartości koleżeńskiej, bez nastawienia na współpracę i bez poczucia u wielu powinności społecznej indywidualne wysiłki szłyby na marne. To środowisko potrafiło też skutecznie wyłaniać i obdarzać zasadnym zaufaniem jednostki o odpowiednich zaletach osobistych i kompetencjach zawodowych. Bielak już na granicy młodości i wieku średniego miał okazję obrócić wszystkie swe możliwości na pożytek społeczeństwa. Po krótkich studiach w Paryżu w roku 1926 ten trzydziestoczteroletni nauczyciel otrzymał, jak wiemy, zatrudnienie w Studium Pedagogicznym UJ, zyskał partnerską pozycję w kręgu uczonych, objął ważne stanowisko kierownika Ogniska Metodycznego Nauki Języka i Literatury Polskiej (1933-1948) i zaczął wywierać wpływ na program nauczania w szkole średniej, jak też na przebieg polskiej debaty edukacyjnej, przyczynił się do spolszczenia klasyki myśli pedagogicznej (Herbart, Pestalozzi), animował ruch nauczycielski na szczeblu ogólnopolskim. I na dodatek doczekał się w tym samym roku 1936 Złotego Krzyża Zasługi i Srebrnego Wawrzynu Polskiej Akademii Literatury.

Wystarczyło kilka lat (1948-1952), aby ta rozległa przestrzeń inicjatyw i ten cenny indywidualny dorobek powróciły niemal do punktu wyjścia. A taki los dotknął nie tylko Franciszka Bielaka.

Pod względem ilościowym lista drukowanych prac Bielaka nie należy do najuboższych. Jeśli pominąć prasowe *varia* o marginesowym znaczeniu, do rachuby wejdzie sto

dwadzieścia pozycji, w tym siedemnaście tekstów z „Głosu Narodu” i „Tygodnika Powszechnego” oraz dwadzieścia siedem prac wydawniczych i redakcyjnych. W zbiorze publikacji *sensu stricto* naukowych przeważają badania materiałowo-źródłowe i drobne formy wypowiedzi – przyczynek, biogram¹¹⁹. Oprócz bez mała dwudziestu rozpraw i artykułów przykuwają uwagę monograficzne ujęcie działalności naukowej Starowolskiego i wstęp do zbioru wierszy Syrokomli w kolekcji Biblioteka Narodowa. Jako historyk literatury Bielak preferował stulecia XVII i XIX, chociaż zwyczajem międzywojennych badaczy nauczycieli i śladem swego mistrza – Stanisława Windakiewicza nie ograniczał się do jednej czy dwu wybranych epok. Z dalszego szeregu pisarzy doby renesansu wyławia niebanalną postać Mikołaja Kochanowskiego, młodszego brata geniusza z Czarnolasu, twórcy stoicko-chrześcijańskich *Rotuł*. Nie zapomina o oświeceniowych nauczycielach narodu: o Stanisławie Konarskim, Komisji Edukacji Narodowej, Stanisławie Staszicu i Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Z epoki barokowo-sarmackiej najbliżsi Bielakowi pozostają Wespazjan Kochowski i Grzegorz Knap (dzisiaj mówimy przeważnie Knapski lub Cnapius), a przede wszystkim Szymon Starowolski, bohater szeregu prac staropolskich tego badacza, w tym pierwszej i ostatniej. Nie bez politycznej presji ducha czasu studia nad piśmiennictwem staropolskim po roku 1945 niemal zupełnie wypierają z twórczości Bielaka publikacje na temat literatury romantyzmu i pozytywizmu, choć trudno wątpić, że przed wojną ten autor doktoratu poświęconego wpływowi Mickiewicza na roman-

¹¹⁹ Wymieńmy z bibliograficzną dokładnością kilkanaście ważniejszych pozycji w dorobku historycznoliterackim Bielaka:

- pierwsze wydanie „Reformacji obyczajów polskich” Szymona Starowolskiego, „Exlibris” 1924, nr 5, s. 49-52;
- Prace kierownicze S. Staszica w Warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, w: *Księga zbiorowa ku czci Stanisława Staszica*, Warszawa 1926;
- *Motywy franciszkańskie w literaturze polskiej*, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 6, t. 22, s. 177-193;
- *Motywy Delille’a w „Panu Tadeuszu”*, „Przegląd Powszechny” R. 49, 1932, t. 194, s. 90-102;
- *Antynomia Dygasińskiego. Szkic*, „Pamiętnik Literacki” R. 32, 1935, z. 1-2, s. 39-46;
- *Miedzy „Tygodnikiem Petersburskim” a „Gwiazdą” kijowską*, w: *Księga ku czci Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. I. Chrzanowski, Łuck 1939, s. 309-320;
- *Mikołaj Kochanowski i jego „Rotule”*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” R. 60, 1950, nr 6, s. 332-333 (streszczenie referatu);
- *Działalność naukowa Szymona Starowolskiego*, „Studia i Materiały do dziejów Nauki Polskiej” 1957, t. 5: *Historia nauk społecznych*, z. 1, s. 201-337;
- *Najbogatszy słownik rodzimy – „Thesaurus” Grzegorza Knapa*, „Studia i Materiały do dziejów Nauki Polskiej” 1968, seria A, t. 12, s. 270-274;
- opracowanie: W. Syrokomla, *Wybór poezji*, wyd. 2 zmienione, Wrocław 1970, BN, seria I, nr 56 (wyd. 1: Kraków 1922);
- *Katedra Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1849-1870*, w: *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim. Zarys monograficzny*, red. T. Ulewicz, Kraków 1966, s. 83-107;
- Ignacy Chrzanowski 1866-1940, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 4: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, Kraków 1977, s. 747-774.

tycznych poetów krajowych widział się przede wszystkim w roli dziewiętnastowiecznika. W tej partii dorobku badacza postacią górującą okazuje się Władysław Syrokomla, od 1922 do 1972 roku obecny w spisie publikacji Bielaka, następnie Mieczysław Romanowski, z którego nazwiskiem związany jest historycznoliteracki debiut krakowskiego nauczyciela, oraz Józef Ignacy Kraszewski, sytuowany w polu napięć ideowych życia literackiego w międzypowstaniowym kraju. Niewątpliwe ambicje filologiczne przyświecały dwu tekstom mickiewiczowskim z roku 1931, podczas gdy okrucieństwo norwidologiczne z roku 1958 ma znaczenie czysto biobibliograficzne. Spośród pisarzy ukształtowanych w okresie pozytywizmu upodobał sobie do prób publicystycznych Henryka Sienkiewicza i Bolesława Prusa, najszerzej zaś i najgruntowniej pisywał o Adolfie Dygasińskim¹²⁰. To ostatnie nazwisko gości też na specjalnych prawach w wykazie prac redakcyjnych Bielaka. Wydanie ze wstępem i objaśnieniami *Godów życia* (publikowanie dalszych tomów *Pism* Dygasińskiego Bielakowi uniemożliwiono) to obok przygotowania do druku listów Adama Asnyka do rodziców i do Stanisława Krzezińskiego główne osiągnięcie edytorsko-historycznoliterackie badacza. Z kolei piecza w latach 1964-1969, w podszłym już wieku, nad kolejnymi zeszytami „Rocznika Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie” wyznacza górny pułap jego zasług w zakresie redakcji naukowej.

Drugi rozległy zakres twórczości publikowanej Franciszka Bielaka obejmuje metodykę polonistyczną, pedagogikę i problematykę życia szkoły średniej¹²¹. Już od roku 1922 występował on jako projektodawca programów kształcenia polonistycznego w gimnazjum państwowym; pierwotny impuls w tym kierunku zawdzięczał współpracy z Krakowską Komisją Referentów do Szkolnictwa Średniego Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych i Średnich (grupą wielce zasłużoną dla rozwoju koncepcji dydaktycznych w odrodzonej szkole polskiej), a dalsze inspiracje między innymi zjazdowi polonistycznym i działalności w Towarzystwie Literackim im. Adama Mickiewicza. Wypada tu wymienić chociażby wystąpienia zjazdowo-konferencyjne na temat: *Lektura arcydzieł obcych przy nauce języka polskiego* (1924), *Ćwiczenia w mówieniu i pisanu w klasach VI-VII* [gimnazjum] (1930) oraz *Znaczenie badań nad czytelnictwem w pracy szkolnej i w pracach polonistów w szczególności* (1974). Wypowiadał się w formie publicystycznej o ustroju reformowanej szkoły oraz o kształceniu w perspektywie pożądanego etosu polonisty (jedna z jego pamiętnych publikacji nosi tytuł *O przyszłego polonistę*, 1938). Nie tylko sam włączał się w debaty szkolne; czynił starania, by zaznajomić z nimi jak najszerszy krąg czytelników prasy społeczno-kulturalnej. Prowadząc w krakowskim „Głosie Narodu” cykl felietonowy *Szkółka i życie*, nie wahał się popularyzować nowych tendencji i prądów w pedagogice, a także przedstawiać na bieżąco zagadnienia nauczania i wycho-

¹²⁰ Najpełniejszą charakterystykę dorobku naukowego Bielaka zawiera artykuł Mariana Tarczyńskiego *Z katedry gimnazjalnej do docentury w uniwersytecie. O działalności naukowej Franciszka Bielaka*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. 10, 1975, s. 81-95; przedr. w: *Poloniści Uniwersytetu Jagiellońskiego. Portrety i życiorysy*, red. H. Markiewicz, Kraków 1998, s. 453-469.

¹²¹ Dorobek drukowany Bielaka w zakresie metodyki i pedagogiki omówił szeroko Zenon Jagoda, zob. tenże, *Franciszek Bielak (7 X 1892-17 I 1973)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie” 1974, R. XII, s. 205-213.

wania w Polsce i za granicą. Jako uznany specjalista wykonał redakcję naukową polskich tłumaczeń *Wykładów pedagogicznych* Johanna Friedricha Herberta (1937) oraz dzieła Johanna Heinricha Pestalozziego *Jak Gertruda uczy dzieci swoje* (1938), recenzował w „Ruchu Pedagogicznym” i w „Chowannie” ważne międzywojenne publikacje dydaktyczne autorów polskich, między innymi Henryka Życzyńskiego i Stanisława Adamczewskiego, żegnał nekrologami ludzi zasłużonych dla nauczycielstwa i szkolnictwa.

Począwszy od roku 1924, krakowski pedagog i metodyk opracowywał podręczniki polonistyczne i zbiory materiałów dydaktycznych do nauki przedmiotów humanistycznych w szkole średniej, a latach tuż powojennych (1947-1949) czytanki do szkoły powszechnej i podręczniki dla uczniów szkół przemysłowych (później utrwaliły się określenia: szkoła podstawowa i szkoła zawodowa). Były to bez wyjątku prace zespołowe. Tak więc wypisy dla I, III i IV klas gimnazjalnych (1934, 1936) przygotował Bielak wspólnie z przyjacielem, znakomitym historykiem i antropologiem kultury, zresztą polonistą z wykształcenia, Janem Stanisławem Bystroniem; istnieje opinia, że ten cykl podręczników nie ustępował najpopularniejszemu podówczas wśród nauczycieli kompletowi wypisów gimnazjalnych *Mówią wieki* w opracowaniu Juliusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego. Powojenne *Czytanki polskie* dla klas VI, VII i VIII współtworzyli Władysław Szyszkowski i Artur Bardach, zaś wypisy dla szkół zawodowych Władysław Stabryła i Józef Wroński.

„W czasie okupacji hitlerowskiej – odwołajmy się do ustaleń Zenona Jagody – kierownictwo tajnego nauczania w Krakowie powierzyło Bielakowi przygotowanie do powielenia wypisów na użytek kompletów. Trudno w tej chwili bez dokładniejszych badań stwierdzić, które wydawane wówczas konspiracyjnie w Krakowie wypisy szkolne są dziełem Bielaka. Pewne jest, że opracował on podręcznik dla klasy II gimnazjalnej”¹²². Nauczaniu historii i języka polskiego służyły zbiory tekstów źródłowych: *Czasy reakcji po powstaniu styczniowym* (1924) oraz *Kultura Polski*, wciąż wartościowe ilustrowane wypisy źródłowe, ułożone wspólnie z Kazimierzem Hartlebem i Arturem Bardachem w roku 1948. W tym ostatnim zbiorze wyimki ze źródeł historycznych i z prac historyograficznych rozdzielane są między działy: Kraj i ludzie; Kultura materialna i społeczna; Życie gospodarcze; Zwyczaje i obyczaje; Kultura umysłowa, a trzon chronologiczny tej panoramy kulturowej tworzą wieki XVI-XIX. Swoistym testamentem Bielaka – polonisty, nauczyciela, redaktora – okazał się przygotowany we współpracy ze Stanisławem Grzeszczukiem tom *Literatura polska w szkole średniej* (Kraków 1975). Wytrawni poloniści krakowscy, przede wszystkim pracownicy Instytutu Filologii Polskiej UJ, przybliżyli tu nauczycielom liceów i techników rezultaty nowoczesnych praktyk historyczno-literackich i interpretacyjnych na wybranych przykładach z dziejów literatury polskiej od *Bogurodzicy* do wieku XX. Tom ten przerzucił kładkę między polonistyką w szkole średniej a uniwersytetem (co z pewnością odpowiadało gorącym życzeniom redaktora) i ustanowił wzorzec tego typu publikacji dydaktycznej.

Trzeci ogólny dział twórczości publikowanej Franciszka Bielaka, obok prac historycznoliterackich i nauczycielskich, jest związany z historią nauki, kroniką krakowskie-

¹²² Tamże, s. 210.

go środowiska polonistycznego i z pokoleniowym świadectwem inteligenckim. Niemal wszystkie publikacje z tego kręgu – czyż wypada się temu dziwić? – pochodzą z okresu po roku 1945. Przed wojną Bielak uczcił tekstami różnej wagi swych profesorów Łosia i Chrzanowskiego, pożegnał nekrologiem nestora filologów Aleksandra Brücknera, włożył też swe wspomnienia gimnazjalne do zredagowanego przez siebie tomu, poświęconego Szkołom Nowodworskim (1938). Wśród co najmniej czterdziestu prac powojennych na plan pierwszy wysuwają się dzieje i ludzie krakowskiej polonistyki uniwersyteckiej. Tak więc do zarysu monograficznego *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim* Bielak wniósł opowieść o latach 1849-1870, to jest o okresie między abdykacją Michała Wiszniewskiego a hegemonią Stanisława Tarnowskiego, gdy między innymi na niekorzyść uczelni rozstrzygnęła się sprawa profesury Adama Mickiewicza, a gospodarzem katedry został na dwie dekady Karol Mecherzyński. Przygotował obszerną i kompetentną sylwetkę naukową Ignacego Chrzanowskiego do młodopolskiej partii serii *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, zaś w tomach zbiorowych pomieścił dwie prace o formowaniu się badawczym i o zasługach naukowych Stanisława Windakiewicza. Omówił działalność Chrzanowskiego i Stefana Kołaczowskiego w Towarzystwie Mickiewiczowskim, upamiętnił Pigionioską inicjatywę Towarzystwa Opieki nad Młodzieżą Chłopską, uczcił czterdziestolecie pracy naukowej Juliusza Kleinera, portretował szkolnego przyjaciela, wychowanka UJ – Juliana Krzyżanowskiego. Pożegnał powojennymi nekrologami kolegę, ofiarę Sonderaktion Krakau, Ludwika Kamykowskiego oraz zmarłych podczas okupacji starszych polonistów, nauczycieli-badaczy Henryka Trzpisia i Mikołaja Mazanowskiego. W „Pamiętniku Literackim” i „Ruchu Literackim”, w „Polskim słowniku biograficznym”, w „Kwartalniku Historii Nauki i Techniki”, w „Tygodniku Powszechnym” zamieszczał sylwetki Jana Czubka, Adama Bara, Ryszarda Gansińca, Michała Janika, Kazimierza Lewickiego, Juliusza Saloniego, Jana Stanisława Bystronia, Stanisława Wędkiewicza, Piotra Grzegorzcyka, Leona Płoszewskiego... Spisywał czynności Komisji Historii Literatury Polskiej PAU, a następnie Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie, zapisywał w pamięci środowiska działalność międzywojennego Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych i powierzał czytelnikom przeszłe i obecne sprawy Towarzystwa Mickiewiczowskiego. Oddał sprawiedliwość zasługom redaktora Biblioteki Narodowej Kazimierza Giebułtowskiego.

Franciszek Bielak nie spisał swego pamiętnika. Pozostawił zbiór szkiców wspomnieniowych, pieczołowicie zebranych i mądrze skomponowanych przez Kaspra Świerżowskiego. Ciągłej narracji memuarystycznej stanęły na przeszkodzie bodaj te same czynniki, które tak silnie sfragmentaryzowały i wypełniły niedomówieniami pamiętnikarskie zapisy Stanisława Pigonia z czasów powojennych. Przędziwo pamięci rwało się raz po raz... Bielakowe zapisy *Z odległości lat* obejmują sanockie i krakowskie lata gimnazjalne, polonistyczne studia i życie studenckie, spojrzenie ku środowisku filologicznemu UJ w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, epizody międzywojennego ruchu polonistycznego, powojenne próby restytucji inteligenckiej przestrzeni inicjatyw. Osobny rozdział dotyczy aresztowania 9 listopada 1939 roku, zatrzymania na Montelupich i osadzenia w obozie pracy w Wiśniczu. Są też dwa rozdziały o uczonych biesiadach i inteligentnych

zabawach filologów przed rokiem 1939, między innymi o żartach bibliograficznych krakowskich miłośników książki¹²³. Z materiału anegdotycznego, który przyniósł Bielakowi sławę znakomitego, jowialnego gawędziarza, niewiele pozostało w druku. Nie poszedł jednak na marne Bielakowy trud utrwalania zanikającej formy życia – owej zbiorowej służby inteligenckiej, ciągle wydanej na przeciwności życia, ale darzącej towarzyską radością i pogodą etyczną.



¹²³ Zob.: „Przewodnik Bibliograficzny: miesięcznik dla wydawców, księgarzy, antykwarzy, jako też czytających i kupujących książki [...]” 1925, seria 2, t. 6, z. 13 (nr specjalny: satyryczny, red. S. Starowski). Wydawnictwo to założone w roku 1878, ukazuje się obecnie staraniem Narodowego Instytutu Bibliograficznego w Niebylcu (woj. podkarpackie).

„Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna...”

O życiu i dorobku Profesora Mariana Tatary

Jego czynne życie literaturoznawcze zamknęło się w okresie czterech dekad. Efektowny start zawodowy zapewniły mu w roku 1962 studia nad *Królem-Duchem*. Swą ostatnią pracą drukowaną (2000) podsumował dzieje i dokonania Komisji Historycznoliterackiej Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. W zbliżonym czasie uczcił nieco spóźnionym odczytem sto czterdziestą rocznicę śmierci Zygmunta Krasińskiego. Wystąpił wówczas jako prelegent, ale i bywalec Salonu Romantycznego w Domu Józefa Mehoffera, placówki od lat zapraszającej swych gości na debaty dziewiętnastowieczne w imieniu Muzeum Narodowego w Krakowie i miejscowego Oddziału Towarzystwa Mickiewiczowskiego. Podobnie jak gmach przy ul. Sławkowskiej 17, dom młodopolskiego artysty przy ul. Krupniczej 26 należał do ostatnich miejsc, w których Profesor pojawiał się dość regularnie, dopóki mógł być w szerszym gronie. Jako Przewodniczący Komisji Historycznoliterackiej PAN, jako animator polonistycznych dyskusji i, sporadycznie, wykładowca, utrwalił swój ślad w pamięci krakowskiego środowiska humanistycznego. W sumie jednak ostatni okres życia Profesora Tatary nie sprzyjał gruntowaniu się jego zasłużonej renomy badawczej i nauczycielskiej. Przedwcześnie musiał przerwać swe znakomite wykłady kursowe na polonistycę. Na emeryturę przeszedł w sześćdziesiątym szóstym roku życia. Publikował coraz rzadziej.

Fazą kulminacyjną jego twórczości okazały się lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku i pierwsza połowa następnego dziesięciolecia. Dzięki własnym studiom nad Juliuszem Słowackim i Cyprianem Norwidem oraz udziałowi w zespołowych przedsięwzięciach podręcznikowo-redakcyjnych stworzył wówczas trzon swego dorobku filologicznego. Wtedy też uformował grono wdzięcznych i oddanych uczniów. W najmniej oczekiwanej chwili przyszło załamanie sił twórczych, które umniejszyło liczbę prac i odsunęło w cień jego wcześniejsze dokonania. Ten kryzys żadną miarą nie mógł wiązać się z wyjałowie-

niem jego inwencji naukowej. Profesor zamierzał poświęcić monografię Norwidowskiej liryce, zajął się szerzej Krasieńskim, nosił się z innym jeszcze, tajemniczym dla osób postronnych, projektem monograficznym. Czy planował rozwinąć uwagi o dziewiętnastowiecznej poezji ułańskiej, wpisując je w swą przebogata erudycję z zakresu historii wojskowości? A może dokończyć studium na temat przedromantycznego sporu o zasady wiersza polskiego? Albo zmierzać w stronę syntezy liryki krajowej? Rękopiśmienne notatki i szkice skłaniają do licznych domysłów. Toteż jedyne, jakie znajduję, wytłumaczenie osłabienia sił Profesora tkwi w kosztach duchowych jego niekończących się zmagani z losem. Z losem i ze złem historii, uobecniającym się w Polsce w XX wieku.

Urodził się 18 stycznia 1931 roku w polskiej rodzinie o korzeniach orientalnych i niemieckich, szwajcarskich i włoskich. Kilka pierwszych lat życia spędził w rodzinnym Stanisławowie. Z liczного grona towarzyszy jego zabaw przeżyło wojnę jedynie dwoje dzieci. Przed rokiem 1939 rodzina Władysława Tatary, wysokiego urzędnika Kolei Państwowej, przeniosła się do Radomia, co uchroniło ją przed koszmarem wywózek i czystek etnicznych na wschodzie Rzeczypospolitej. Duch zagłady ruszył jednak śladem jednego z inteligenckich domów polskich. Represje radomskiego gestapo wobec Tatarów zaczęły się już we wrześniu 1939 roku. Ojciec, zaprzysiężony przez Związek Walki Zbrojnej, został ostatecznie aresztowany, przewieziony do KL Auschwitz i rozstrzelany 27 grudnia 1941 roku. W połowie roku następnego, znów pod zarzutem przynależności do ZWZ, zatrzymano matkę i wywieziono ją do Auschwitz-Birkenau, skąd szczęśliwie powróciła po trzech latach. Marian Tatara w wieku dziesięciu lat stał się kurierem ruchu oporu. Po aresztowaniach rodziców był ukrywany przez krewnych: tułał się na terenach od Stanisławowa przez Chełm Lubelski, po Piwniczną i Maków Podhalański. Ocalony, po wojnie znalazł się z matką i siostrą w Zabrzu. Tamże zdał w 1949 roku egzamin dojrzałości.

Tragiczny los nie przysypia na długo. Jako adept polonistyki, Marian Tatara pada ofiarą zatrzymań studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego z oskarżenia przez Urząd Bezpieczeństwa o działalność antypaństwową. Wśród aresztowanych jest także późniejszy znakomity językoznawca, prof. Walery Pisarek. W dniu 29 marca 1952 roku, po pięciu miesiącach ciężkiego śledztwa, zapadają wyroki. Dla studenta Tatary – trzy lata odosobnienia. Od końca roku 1951 do początków 1954 przebywa w ponurej sławy więzieniach na Montelupich i na Mokotowie, później w obozie pracy w Jelczu. Uwolniony na kilka miesięcy, zatrudniony na tartaku w Zabrzu, ponownie w roku 1954 zostaje zagarnięty przez system represji i powraca do statusu więźnia-robotnika. Wcielony do Wojskowego Korpusu Górniczego, w warunkach nieustannego zagrożenia życia pracuje w kopalniach węgla kamiennego.

Dopiero rok 1956 przywrócił mu wolność i możliwość kontynuacji studiów polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. W ciągu czterech kolejnych sezonów akademickich początkujący filolog zetknie się z wielką krakowską plejadą uniwersytecką. Kursowe wykłady historycznoliterackie wygłoszą w latach 1956-1960: Tadeusz Ulewicz, Juliusz Kleiner i Franciszek Bielak, Wacław Kubacki i Henryk Markiewicz, wreszcie Kazimierz Wyka. Tatara uczęszcza też na wykłady monograficzne na temat dramatu polskiego w wieku XVI (Ulewicz), dramatów barskich Słowackiego (Kubacki), Cypriana

Norwida (Wyka), dziejów gatunków literackich (Maria Dłuska) i metodologii badań genetycznych (Markiewicz). Uczestniczy w zajęciach językoznawczych Franciszka Sławskiego, Marii Honowskiej, Witolda Taszyckiego, Zenona Klemensiewicza. Wybrane zagadnienia z filozofii na III roku studiuje pod kierunkiem Romana Ingardena. Przez trzy lata należy do grup seminaryjnych Kazimierza Wyki; na IV roku zalicza też seminarium historycznoliterackie u Dłuskiej, znakomitej twórczyni *Teorii wiersza polskiego*.

W indeksie Tatary nie zabrakło nawet podpisu Stanisława Pigonia. Ten klasyk tekstologii i edytorstwa nie wymówił się brakiem czasu czy zainteresowania (a był już u progu zasłużonej emerytury), gdy Wyka rekomendował mu do oceny rozprawę swego zdolnego magistranta pt. *Koncepcje filologiczne „Króla-Ducha” Kleinera, Piątkiewicza, Pawlikowskiego*. Promotor i recenzent byli – widać – jednomyślni w swym entuzjazmie: praca uzyskała ocenę plus bardzo dobrą.

Po ukończeniu studiów, 18 października 1960 roku dobrze zapowiadający się znawca romantyzmu pracował przez rok w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Katowicach. Dzięki staraniom Kazimierza Wyki, który nie zaniechał opieki nad zdolnym absolwentem, Tataara otrzymał w roku 1961 posadę asystenta w Katedrze Historii Literatury Polskiej UJ. Niemal jednocześnie osiągnął dwa kolejne stopnie naukowe. Doktoryzował się 3 czerwca 1971 roku *Studiami nad „Królem-Duchem”*, habilitację uzyskał 20 grudnia 1973 roku dzięki dysertacji *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918-1968*. Liczne publikacje i znaczny dorobek redaktorski (ponad trzydzieści tomów w serii historycznoliterackiej „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego”) przyniosły mu w roku 1992 zasłużone stanowisko profesora nadzwyczajnego. Nigdy jednak nie zebrał w osobny tom swych interpretacji liryki od Kochanowskiego do Norwida, tworzących stosunkowo spójną całość, i nie podjął starań o tytuł profesorski.

Twórczość naukowa dr. hab. Mariana Tatary, prof. UJ, uformowała się pod znakiem Słowackiego. W pewnym stopniu zrzucił tak kalendarz kultury polskiej. Juliusza Kleinera, największego znawcę twórczości wieszczą znad Ikwy, nauka polska utraciła w roku 1957; Tataara, bezpośrednio po przywróceniu go do praw studenta, był słuchaczem uczonego w ostatniej fazie jego akademickiej aktywności. Setną rocznicę śmierci Słowackiego obchodził Tataara jako maturzystą, a redagowanie przezeń pracy magisterskiej zbiegło się ze stu pięćdziesięcioleciem urodzin autora *Balladyny*. Ponadto wyobrażenia Słowackiego miała pewne znaczenie dla młodej poezji pokolenia „Współczesności”, której życzliwie towarzyszył swą krytyką Wyka, późniejszy redaktor naukowy książki habilitacyjnej dr. Tatary. Niemalą rolę w wyborze pierwotnej tematyki badawczej musiały też odegrać osobiste sentymenty południowokresowe, niesłabnące do końca życia Profesora.

Swymi wczesnymi publikacjami z początku lat sześćdziesiątych spadkobierca Kleinera dowodził, że do badań nad Słowackim przygotował się skrupulatnie, że dysponuje bogatą erudycją i konkretną wizją badawczą. Opracowany przez Mariana Tatarę i ogłoszony w dwu kolejnych zeszytach „Pamiętnika Literackiego” z roku 1964 stan badań nad poetą z Krzemieńca za lata 1945-1960 liczy – bagatela – ponad sto stron druku. Autor wyróżnił aż trzynaście działów tematycznych i z równą sumiennością omówił każde z zagadnień: „1. Wydanie dzieł Słowackiego; 2. Problemy filologiczne; 3. Badania języka oraz wersyfikacji i stylistyki; 4. Studia biograficzne; 5. Próby syntezy; 6. Problemy

całokształtu twórczości; 7. Liryki i inne wiersze; 8. Twórczość epicka; 9. Twórczość dramatyczna; 10. Badania teatrologiczne; 11. Recepcja Słowackiego w Polsce; 12. Słowacki w Polsce Ludowej; 13. Recepcja Słowackiego za granicą”¹²⁴.

Od roku 1962 do 1973 młody badacz ogłosił cztery studia i rozprawy na temat *Króla-Ducha*, nie licząc stosunkowo obszernej wypowiedzi dyskusyjnej. Przeciwwstawił się w ten sposób nieobecności poezji genezyjskiej Słowackiego w ówczesnych badaniach historycznoliterackich i uprzedził wybuch zainteresowań tą częścią dorobku wielkiego romantyka na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych¹²⁵. Chronologicznie najwcześniejszy tekst z tego cyklu, rozprawa *Czy Słowacki ukończył „Króla-Ducha”*, okazał się swoistą rewelacją tekstologiczno-interpretacyjną. Wbrew utrwalonym opiniom młody badacz dowodził, że poemat „jest utworem dokończonym przez Słowackiego, tyle że nie wykończonym ostatecznie i nie oszlifowanym do druku”. Z tą tezą podjął dyskusję naukową sam Stanisław Pigoń, który, choć *summa summarum* nie przychylił się do koncepcji młodszego kolegi, nie skąpił słów uznania dla „niezależności, śmiałości i chwalebnej odwagi” autora dyskutowanej tezy¹²⁶.

W toku studiów nad eposem genezyjskim Słowackiego badacz w pełni rozwinął swe możliwości metodologiczne, obejmujące wachlarz środków od tekstologii i badań formalnych, przez estetykę wyobraźni, do wykładni mitograficznej i hermeneutycznej. Ten bogato wyposażony warsztat służyć miał klasycznym celom historii literatury. Inne oblicze badawcze ukazał Tataara w dysertacji habilitacyjnej o dziedzictwie Słowackiego w poezji polskiej lat 1918-1968. Odkrywcze, a zarazem profesjonalnie solidne literaturoznawstwo wynika w tym przypadku z połączenia ról historyka i krytyka literackiego. Badacz tworzy pomost między twórczością romantyka a poezją Skamandra i Awangardy, Broniewskiego, Baczyńskiego i Grochowiaka bez formalistycznych redukcji, bez skrajności humanistyki nowoczesnej i krytycznych uproszczeń jednocześnie. Książka mówi równie istotne rzeczy o recepcji Słowackiego i o przemianach liryki w Polsce w okresie półwiecza. Jak przed rokiem 1918, podobnie i teraz autor *Beniowskiego* oddziałuje jako ideolog i jako artysta słowa. Widać jego aktualność w sferze motywiki, stereotypu wyobrażeniowego i chwytu retorycznego; widać także jego udział w przemianach konstrukcji podmiotu lirycznego i form wypowiedzi poetyckiej: budowy obrazu, toku i emocjonalizmu wizjonerskiego, budowy linii intonacyjnej czy strofiki. Autor pozostaje historykiem literatury jako interpretator umotywowany przez studium tradycji literackiej, jako badacz zaciekawiony dynamiką procesu literackiego, a nawet historycznospołecznym i politycznym kontekstem zjawisk poetyckich. Ale jest także krytykiem literackim – krytykiem ze szkoły Kazimierza Wyki – gdy śmiałymi liniami łączy jakże odległe

¹²⁴ M. Tataara, *Stan badań nad twórczością Juliusza Słowackiego w latach 1945-1960*, „Pamiętnik Literacki” R. 55, 1964, z. 1, s. 262-263.

¹²⁵ Sygnałem takiej reorientacji w badaniach nad twórcą *Samuela Zborowskiego* było, jak pamiętamy, sympozjum „Słowacki mistyczny” w IBL PAN w dniach 10-11 XII 1979 roku.

¹²⁶ S. Pigoń, *Czy mamy całego „Króla-Ducha”?*, „Ruch Literacki” R. 4, 1963, z. 1; przedr. w: tenże, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 245.

miejsca na mapie poezji dwudziestolecia międzywojennego czy kreską o zmiennej grubości obrysowuje kontury estetyki wybitnych osobowości twórczych lat 1918-1968.

W świetle ustaleń Mariana Tatary kult Słowackiego i naukowe zainteresowanie poetą kwitną w pierwszym dziesięcioleciu niepodległości, lecz recepcja płodna poetycko staje się sprawą dopiero lat trzydziestych. Aktualność twórcy *Grobu Agamemnona* w ówczesnej liryce politycznie zaangażowanej widać przede wszystkim w dorobku Jana Lechońa, dopełniającym poezję wieszczą doby zaborów, a także w wychodzącej z przeciwnych stanowisk ideowych poezji Władysława Broniewskiego, lewicowego demaskatora roszczeń obozu władzy do tradycji romantycznej, oraz Kazimierza Wierzyńskiego, który boleśnie konfrontował niepodległościowe marzenia z polityczną rzeczywistością dwudziestolecia. Pionierskie rozważania nad wpływem Słowackiego na proces kształtowania się nowoczesnego zasobu środków poetyckich doprowadziły Tatarę do rozróżnienia awangardy racjonalistycznej (ekonomia obrazowania i odkrywczą percepcja Juliana Przybosia) oraz awangardy romantycznej (nadrealistyczna orientacja Jana Brzękowskiego). Generacje tworzące już po rozstrzygnięciu się batalii o kształt nowoczesnej poezji reprezentują Krzysztof Kamil Baczyński i Stanisław Grochowiak. Poeta „pokolenia Anhellich” (by przypomnieć termin Zdzisława Stroińskiego) przejawia w stosunku do swego wieszczego patrona głębokie podobieństwo postawy filozoficznej i moralnej, natomiast Grochowiak, nietypowy w tym zakresie reprezentant formacji „Współczesności”, nawiązuje do groteski spod znaku *Poematu Piasta Dantyszka o piekle*.

Dziedzictwo Słowackiego w okresie wyodrębnionym przez Tatarę uosabiają najwszechstronniej Lechoń i Baczyński. Ten młodszy zbliżył się do „postawy wobec świata, jaką zajął autor *Genezis z Ducha* w ostatnim okresie swej twórczości. W dorobku poetyckim uwidoczniła się ona zarówno w bardzo zbliżonym rozwiązywaniu problemów ideowo-moralnych, jak i w przejściu techniki pisarskiej Słowackiego, w analogicznych konstrukcjach wersyfikacyjnych, w identycznym rozbudowaniu porównań i przenośni i we wzorowaniu się na sposobie tworzenia obrazów poetyckich. Uzyskiwał Baczyński przeto tak samo płynną frazę, jak i migotliwe, przenikające się wzajemnie wizje. Poezja jego okazała się w konsekwencji równie muzyczna i plastyczna jak twórczość jego mistrza”¹²⁷. Wiele w tej ważnej książce takich spokojnych wypowiedzi, wiele też tematów do zadumy, wysnuwających się z drobnych, na pozór, obserwacji.

Profesor Tatarę brał chętnie udział w pracach syntetyczno-podręcznikowych i popularyzatorsko-dydaktycznych, prowadzonych w ówczesnym Instytucie Filologii Polskiej UJ. Jeszcze przed habilitacją znalazł się, wraz z Ewą Miodońską-Brookes i Adamem Kulawikiem, w ambitnym zespole współautorów *Zarysu poetyki*. Przygotował część wersologiczną, w której nie zabrakło miejsca dla zagadnień prozodii języka polskiego, metryki klasycznej i wiersza ludowego. Rozdział pt. *Polskie systemy wersyfikacyjne* przynosił uporządkowaną wiedzę o wierszu współczesnym, ukształtowanym na podłożu tradycji wiersza tonicznego i modernistycznego wiersza wolnego. Ten trzykrotnie wznawiany podręcznik (1972-1978) dopełniono antologiami polskich tekstów naukowych: *Stylisty-*

¹²⁷ M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918-1968*, Wrocław 1973, s. 302.

ka polska (1973) i *Genologia polska* (1983). Interpretacje dzieł Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida znalazły się w prekursorskim zbiorze *Literatura polska w szkole średniej* (pod redakcją Franciszka Bielaka i Stanisława Grzeszczuka, cztery wydania w okresie 1975-1990). Do *Historii literatury polskiej w zarysie* (pod redakcją Mariana Stępnia i Aleksandra Wilkonია, sześć wydań w latach 1978-1989) przygotował rozdział *Romantyzm*. Ta synteza okresu – ze zrozumiałych powodów niezbyt obszerna – nie jest może idealna w proporcjach treści, lecz bez wątpienia imponuje rozplanowaniem problematyki historycznoliterackiej.

Ogólna architektonika syntezy pozostaje typowa: Tatara dzieli romantyzm na fazę przedlistopadową (do roku 1830) oraz międzypowstaniową z rozróżnieniem emigracja-kraj. Autor wykorzystuje jednak elastycznie utarty schemat kompozycyjny. Ramę całości tworzą narracje na temat poszczególnych faz procesu literackiego. Osobne rozdziałki biograficzne – z naciskiem na przebieg twórczości – są poświęcone Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu, Norwidowi. Wyodrębnione miejsce zyskują grupy pomniejszych pisarzy romantyzmu wczesnego i emigracji. We wspólną prezentację zostaje włączona cała literatura krajowa – skądinąd, to jeden z najciekawszych fragmentów całego opracowania. Dominantą strukturalną pozostałych części jest tematyka literacka (poezja powstania listopadowego) czy zjawisko duchowe (irracjonalizm Wielkiej Emigracji: towarzyszenie wieszczów).

Tatara porządkuje obraz polskiego romantyzmu nie tylko poprzez tworzenie sylwetek autorskich oraz charakterystyk grupowych na zasadzie łączności środowiskowej bądź styczności w czasie. Kresli przebieg nurtów tematycznych (na przykład w liryce autorów pomniejszych), tendencji estetycznych (sentymentalny cień romantyzmu, odcienie realizmu krajowego), odmian gatunkowych (głównie na terenie prozy narracyjnej). Łatwo osiąga efekt zagęszczenia treści wykładu – dzięki kompleksowości charakterystyki postaci (na przykład Henryk Rzewuski to i neosarmatyzm, i pentarchia kresowa) czy celnej dygresji: *Grób Agamemnona* inspiracją dla postawy „rozdrapywania ran” narodowych; *Agaj-Han* Krasińskiego czy praktyka Dominika Magnuszewskiego a zagadnienia prozy artystycznej *etc.*

Omawiany rozdział *Historii literatury polskiej w zarysie* dowodzi już pełnej suwerenności badawczej wybitnego znawcy epoki. Sylwetka twórcza Mickiewicza jest u Tatara mocno wrośnięta w konstrukcję procesu historycznego doby romantyzmu. Prezentacja Słowackiego, „najbardziej romantycznego z polskich poetów”¹²⁸, służy ukazaniu rozmaitych możliwości estetyki i poetyki prądu, zawiera też szereg wskazań odnośnie do znaczenia tradycji romantyzmu w kulturze polskiej. Żywą reakcją estetyczną na prozę Krasińskiego dopełnia badacz indywidualnymi opiniami na temat doniosłości intelektualnej i aktualności artystycznej głównych dzieł pisarza. Charakterystykę liryki Norwida można uznać za wręcz rewelacyjną. Na pełną zgodę zasługuje próba oddania sprawiedliwości Kraszewskiemu jako pisarzowi i jako człowiekowi instytucji. Charakteryzując poezję powstania listopadowego, autor nie omieszka zwrócić uwagi czytelnika

¹²⁸ M. Tatara, *Romantyzm*, w: *Historia literatury polskiej w zarysie*, red. M. Stępień, A. Wilkoń, t. 1, Warszawa 1983, s. 247.

ka na odmienność piosenkowej czy marszowej twórczości żołnierskiej od wolnościowej i progresywistycznej liryki idei. Rozmaitość i zmienność liryki w kraju ukaże badacz poprzez koleje nurtów: tyrtejskiego, społecznego i folklorystycznego; w obrębie tego ostatniego rozróżni trzy odmiany stylizacji (mechaniczna imitacja, pseudorekonstrukcja pradziejowa, transpozycja wyobraźni i wrażliwości ludowej). Bez szczegółów, przeglądowo, lecz instruktywnie ukazuje historyk oboczność realistycznej i romantycznej prozy powieściowej. Wreszcie, z upodobaniem odwołuje się do społeczno-politycznych realiów krajowych, zwłaszcza galicyjskich, co uplastycznia obraz literatury, wielorako przez realia uwarunkowanej, i motywuje posługiwanie się przez Tatarę pojęciem realizmu w dość szerokim sensie.

Publikacje z lat siedemdziesiątych przyniosły Marianowi Tatarze szerokie zainteresowanie i zasłużone uznanie. Pracę o obecności Słowackiego w poezji lat 1918-1968 recenzowano zarówno w naukowym periodyku „Przegląd Humanistyczny”, jak i w „Nowych Książkach”, „Twórczości” czy młodoliterackim „Nowym Wyrazie”. Tę samą rozprawę Minister Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki uwieńczył w roku 1974 nagrodą indywidualną III stopnia. Nagrodę zespołową III stopnia przyniósł autorem *Zarys poetyki* (1973), zaś II stopnia – *Historia literatury polskiej w zarysie* (1979). Rok po habilitacji powołano badacza na członka Komisji Historycznoliterackiej PAN. Z dokonaniem zawodowym prof. Tatary należy też wiązać odznaczenia: Złoty Krzyż Zasługi (1981) i Medal Komisji Edukacji Narodowej (1997). Wydaje się, że cierpienia oraz obywatelskie i społecznikowskie zasługi Profesora nie znalazły po roku 1989 należytego zadośćuczynienia.

Przez wieszczów, także przez Lenartowicza, prowadziła badacza droga do Cypriana Norwida – jego największej obok Słowackiego naukowej fascynacji. Z lat 1975-1986 pochodzi pięć interpretacji norwidowskich, publikowanych w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” oraz w tomach zbiorowych pod redakcją Stanisława Makowskiego i Piotra Żbikowskiego. Jeśli doliczyć stosowny fragment *Romantyzmu*, będzie to właściwie sześć tekstów. W małej syntezie okresu Tatara rozpatruje Norwida jako twórcę sytuującego człowieka w napięciu między zewnętrznymi zjawiskami świata i formami życia a rzeczywistością bardziej istotną, ukrytą, dostępną jedynie poprzez znaki, przebijające się przez świat pozorów. Rzeczy i zdarzenia potoczne nabierają tym samym sensu naddanego, symbolicznego, zaś „Głównym celem poezji jest oszukiwanie i poznawanie prawdy ukrytej pod pozorami zwyczajności”¹²⁹. Zadaniem poety jest fortunne ukonkretnienie, uplastycznienie prawdy, ale też jej zamierzone niedookreślenie: jednoczesne odkrywanie i przemilczanie. To, co przemilczane, stanowi wyzwanie hermeneutyczne dla przyszłych pokoleń czytelników; dialektyka przemilczenia i dopełnienia określa u Norwida tyleż estetykę co historiozofię, bowiem właśnie drogą dopełniających poznań i działań ludzkość zmierza do upragnionej całości, do wypełnienia.

Z inspiracji biblijnych i przemysłów cywilizacyjnych wywiódł Norwid swą koncepcję poezji jako wtajemniczenia, czynu duchowego i rzemieślniczej pracy. Stworzył ade-

¹²⁹ Tamże, s. 262.

kwatną do swej koncepcji estetycznej formę poetycką i zogniskował w swej twórczości tendencje kulturalne, krzyżujące się na pograniczu wielkich epok.

Z romantyzmem łączy go wiara w moc słowa poetyckiego, przekonanie o wyższości artysty nad społeczeństwem, dynamiczne i dialektyczne ujmowanie zjawisk, synkretyzm sztuk i rodzajów literackich, historyzm, mitograficzne traktowanie kultury ludowej, kult wybitnych indywidualności, idealizm. Ale widać u niego również troskę o ścisłość wypowiedzi, dyskursywny charakter poezji i dbałość o zamkniętą kompozycję utworu, a to z kolei zbliża go do klasycyzmu. Lecz znowu dążność do obiektywizmu, kunsztowność i harmonia kompozycji, tematyka kulturotwórcza, a także odwoływanie się w zaszyfrowanych aluzjach do wielkich dzieł przeszłości pozwalają łączyć go z parnasizmem. Odrzucenie idei sztuki dla sztuki, przekonanie o użytkowej funkcji poezji i skłonności dydaktyczno-moralizatorskie wypada uznać za zapowiedź polskiego pozytywizmu. Ale najbliższy wydaje się związek Norwida z symbolizmem, choć i tu wiele z wymienionych poprzednio cech nie pozwala uznać go za symbolistę¹³⁰.

Można by stwierdzić, że nie jest to charakterystyka konkluzywna. Zgoda, lecz to wszystko, co tracimy na historycznoliterackiej definitywności, odzyskujemy tu dla interpretacji utworów. Liryki Norwida stają się w odczytaniach Mariana Tatary wielkimi partyturami idei oraz instrumentami wszechstronnego poznania humanistycznego, a przy tym ucieleśnieniami szerokich koncepcji metapoetyckich, konstruktami o wysokiej komplikacji językowego polimorfizmu i synkretyzmu estetycznego. Nic dziwnego, że badacz pozostaje tak wyczulony na mikrofakt formalny (wersyfikacyjny zwłaszcza, co rzadkie u interpretatorów), że przywołuje tradycję literacką i kulturową, topikę antyczną i folklorystyczną oraz uruchamia środki komparatystyki, estetyki różnych dziedzin sztuki i antropologii kultury. Interpretacje Tataru ujawniają wybitną inwencję krytyczną i biegłość metodologiczną.

W ostatnich latach życia prof. Tataru poświęcił cykl prac historykom romantyzmu polskiego: Stanisławowi Tarnowskiemu, Stanisławowi Pigoniowi, przede wszystkim zaś swemu mistrzowi – Kazimierzowi Wyce. Pisał też wspomnienia pośmiertne o Józefie Spytkowskim i Franciszku Bielaku. Sam – przedwcześnie przeniósł się do lepszego świata. Zmarł w Zabrze 9 maja 2004 roku. Kilka dni później w żałobnej asyście kolegów i uczniów spoczął na krakowskim cmentarzu Rakowickim.

Jako wykładowca imponował erudycją i bogactwem środków retorycznych. Emanował wrażliwością pogłębioną przez bolesne doświadczenia i estetyczną empatię, zwracał uwagę szczególnym – delikatnym i jednocześnie sarkastycznym – poczuciem humoru. Wielką, niezapisaną część swego dorobku powierzył pamięci uczniów i słuchaczy, podobnych mu pasją romantyczną i życiem się z wielką poezją.



¹³⁰ *Tamże*, s. 264.

Nota bibliograficzna

Następujące teksty zawarte w niniejszej książce miały wcześniej swe pierwodruki:

Nasz literacki wiek XIX i „izmy”, w: Na początku wieku. Rozważania o tradycji, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002.

Dlaczego „neoklasycyzm”?, w: Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011.

Problematyka sporów przełomu romantycznego w Polsce (1818-1830), w: B. Dopart, Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy, Kraków 1992.

Dlaczego romantyzm polski nie wyszedł z Puław, w: *Czartoryscy Polska Europa,* red. Z. Baran, Kraków 2003.

Projekt fundacyjny. U początków romantycznej refleksji programowej Adama Mickiewicza, [jako: *U początków romantycznej myśli programowej Adama Mickiewicza*], „Zeszyty Naukowe UJ” 1992, z. 80.

U źródeł szkoły litewskiej: Jan Czeczot i poezja filomacka [jako: *Tworząc Jan Czeczot u kontekście filomackiej poezji*, tłum. M. W. Chaustowicz], w: *Szlacham stagoddziaŭ. Materiały dwujuch kanferencyj odnago goda: Jagielonski uniwersitet (Krakaŭ) 20-25 ljutaga 1998 g. Biełaruski uniwersitet (Minsk) 23-28 kastrycznika 1998 g.,* red. A.A. Łojka, Minsk 1992, s. 57-70.

Romantyzm przedlistopadowy rozgłos poetów szkoły litewskiej, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu. Pokłosie sesji,* red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995.

Z międzypowstaniowych dziejów szkoły litewskiej w literaturze polskiej [jako: *Z polistopadowych dziejów tzw. szkoły litewskiej w literaturze polskiej czasów romantyzmu*], „Literatūra” (Vilnius) 1995, 35 (2), s. 109-120.

Profetyzm i mistycyzm romantyczny, w: B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002.

Tworzenie bogactwa a więź narodowa w świetle literatury i filozofii doby romantyzmu, „Universitas” 1998, nr 21.

Romantyczne motywy w duszpasterstwie narodowym prymasa Stefana Wyszyńskiego, w: *Prymas Wyszyński a kultura katolicka*, red. K. Dybciak, Warszawa 2002.

Uczestnictwo bez granic. Zagraniczne filmy Andrzeja Wajdy [jako: *Uczestnictwo bez granic*], „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15/16.

Stanisław Pigoń pisarz, w: *Ziemia Krośnińska w literaturze polskiej*, red. H. Kurek, F. Tereszkievicz, Kraków 1996.

Franciszek Bielak nauczyciel i badacz, w: *Uniwersytet Jagielloński. Złota Księga. Suplement*, red. W. Walecki, Kraków 2004.

„Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna”. *O życiu i dorobku Profesora Mariana Tatary*, wstęp w: M. Tatara, *Od Kochanowskiego do Norwida. Rozprawy i lektury*, Kraków 2007.

W postaci zmienionej na potrzeby tej książki ukazują się tutaj teksty:

Prozopoizm w romantyzmie polskim; pierwodruk w: *Personalizm polski*, red. M. Rusecki, Lublin 2008.

Obrazy świata społecznego w literaturze polskiej XIX wieku, pierwodruk: *Literackie oglądy ładu społecznego*, w: *Oglądy i obrazy świata społecznego*, red. J. Goćkowski, P. Kisiel, Poznań 1997.

Indeks osobowy

- Abramowicz Antoni 156
Abrams Meyer Howard 50, 79
Achenwall Godfryd 210
Adamczewski Stanisław 307
Adamczyk Zdzisław Jerzy 240
Adamiak Maria 71
Addison Joseph 49, 57
Aleksander II 167
Aleksandrowicz Alina 104, 109, 111, 116
Alfieri Vittorio 57, 118
Alighieri Dante 41, 118, 159, 167, 236, 248, 251-252
Amsterdamski Stefan 179
Anakreont 133
Andrzejewski Jerzy 271-272
Aquièn Michèle 20
Ariosto Ludovico 131
Arouet François-Marie (Voltaire) 46, 124, 142
Arystoteles 59
Asnyk Adam 31, 306
Ayer Alfred Jules 126
- Bach Jan Sebastian 42
Bachofen Johann Jakob 20
Bachórz Józef 18, 29-30, 33, 221, 235, 238, 240
Bacon Francis 59
Baczko Bronisław 223
- Baczyński Krzysztof Kamil 314-315
Baczyński Stanisław 105
Balbus Stanisław 127
Balicki Juliusz 307
Baliński Karol 236
Baliński Michał 142
Balzac Honoré de 32
Bałucki Michał 28, 31
Bałus Wojciech 43
Bańkowski Piotr 85, 301
Bar Adam 308
Bardach Artur 307
Barthes Roland 21
Bartkiewicz Anna 181
Bartnik Czesław Stanisław 255, 262
Bartoszyński Kazimierz 212
Barycz Henryk 298-299
Baskiewicz Jan 276
Baudelaire Charles 20
Baumfeld Gustaw 300
Baumgarten Alexander Gottlieb 57
Beauvois Daniel 115, 215, 220
Beethoven Ludwig van 24
Béguin Albert 180
Bell Daniel 179
Bellow Saul 211
Bénichou Paul 191
Berent Wacław 22, 34, 298

- Bergmann Ingmar 270
 Berlin Isaiah 132, 181-182
 Bernatowicz Feliks 22, 104, 110-111, 114, 116
 Berwiński Ryszard 236
 Białostocki Jan 55, 111
 Bielak Anna z Jukierów 299
 Bielak Franciszek Piotr 9, 297-309, 312, 316, 318
 Bielak Piotr 299
 Bielik-Robson Agata 179
 Biernacki Andrzej 46
 Bieroń Tomasz 211
 Billard Pierre 275-276
 Billip Witold 152
 Bittner Ireneusz 66, 71, 179, 187
 Blair Hugo 57
 Blake William 53
 Bliziński Józef 31
 Bloom Allan David 211
 Blume Friedrich 21
 Boehme Jakub 199
 Bogucka Maria 17
 Bogucki Józef Symeon 218
 Bogusławski Emil 218
 Bogusławski Wojciech 21, 45
 Bohomolec Franciszek 109
 Bohusz Franciszek Ksawery Michał 111
 Boisset Yves 271
 Bojko Jakub 283
 Bolesław Chrobry 96
 Bonaparte Napoleon 112
 Bończa Tomaszewski Dyzma 107
 Borelowski Kazimierz 300
 Borowski Andrzej 228
 Borowski Leon 27, 46, 58-61, 81-82, 105, 142-143, 157, 161-162, 165
 Borowy Wacław 46, 107, 182, 301
 Borzemski Antoni 300
 Borzym Stanisław 223
 Boullée Étienne-Louis 57
 Bourget Paul 20
 Bouterwek Friedrich 57
 Boy-Żeleński Tadeusz 292
 Brahms Johannes 24
 Brandstaetter Roman 265
 Bray René 56
 Bristiger Michał 21
 Brodziński Kazimierz 8, 22, 27-28, 32, 34, 48, 58-59, 61, 63-67, 69-73, 75-82, 86, 88-96, 99-100, 105-106, 111-120, 123-124, 128-129, 133, 139, 149, 151, 153-154, 161, 163-165, 169, 209, 221, 230, 232
 Brodzka Alina 226
 Broniewski Władysław 314-315
 Brooks Cleanth 50
 Brückner Aleksander 16-17, 260, 308
 Brustein Robert 278
 Brzękowski Jan 315
 Brzozowski Stanisław 23, 29, 34, 232, 236, 258, 294
 Büchner Georg 276
 Buckle Henry Thomas 20
 Bujnicki Tadeusz 18
 Burek Tomasz 289
 Bürger Gottfried August 71, 77, 141, 143, 158
 Burkot Stanisław 213
 Buśka-Wroński Stanisław 59, 81
 Byron George 89, 118, 133, 143, 154, 156, 158-159, 161, 166-168, 170, 184
 Bystron Jan Stanisław 300, 307-308
 Bystrzonowski Antoni 300
 Calderón de la Barca Pedro 54, 118
 Camus Albert 278
 Canova Antonio 24, 53
 Carrière Jean-Claude 276, 278
 Carstens Asmus Jakob 24
 Chaplin Charlie 279
 Chardin Jean 24
 Chateaubriand François-René 20, 183
 Chaustowicz Mikołaj 152
 Chełmoński Józef 30, 34
 Chénier André de 24
 Chlebowski Bronisław 16-17, 155, 165

- Chłędowski Walenty 61
 Chmielewska Katarzyna 46
 Chmielnicki Bohdan 74
 Chmielowski Piotr 16, 31, 85, 106, 125-127, 130, 143, 155-156, 163, 165, 258
 Chodźko Aleksander 141, 143, 152, 156-162, 165-166
 Chodźko Ignacy 142, 167, 230
 Chojecki Edmund 212, 221
 Chopin Fryderyk 27, 31, 34, 42-43, 208, 236-237
 Chrzanowski Ignacy 16, 46, 70, 92, 95, 107, 180, 185, 258, 282, 300-301, 305, 308
 Chwałba Andrzej 17
 Cieński Marcin 49
 Cieszkowski August 9, 208, 222-224, 241, 260
 Cieśla-Korytowska Maria 198-199
 Cieślińska Nawojka 197
 Coleridge Samuel Taylor 112
 Comte Auguste 125
 Conrad Joseph 219, 272-273
 Constant Benjamin 20
 Couty Daniel 20
 Creuzer Georg Friedrich 193
 Cyrankiewicz Józef 285
 Czachowska Jadwiga 298
 Czacki Tadeusz 72
 Czajkowska Krystyna 216
 Czajkowski Piotr 236
 Czaplic Celestyn 109
 Czartkowski Adam 142
 Czartoryska z Flemmingów Izabela 103-104, 109
 Czartoryska z Sapiehów Anna Zofia 121
 Czartoryska Maria Anna 22, 103
 Czartoryski Adam Jerzy 22, 57, 103, 110, 115, 117-118, 121-122, 239
 Czartoryski Adam Kazimierz 108
 Czczot Jan 129, 137-141, 143-150, 152, 156-158, 165-166
 Czerny Zygmunt 286
 Czubek Jan 140, 143, 145, 157, 308
 Dahlhaus Carl 21
 Danek Wincenty 298
 Danilewiczowa Maria 119
 Darwin Karol 20
 Daubeny Peter 278
 David Jacques-Louis 24, 53
 Day Jean-Baptiste 210
 Dąbrowska Maria 232
 Dąbrowski Henryk 229
 Dąbrowski Stanisław 282, 287
 Delacroix Eugène 208
 Delille Jacques 111
 Deotyma (właśc. Jadwiga Łuszczewska) 159
 Dernałowicz Maria 46, 134, 142, 157, 168, 210
 Dębicki Ludwik 108
 Dickens Charles 32
 Diderot Denis 24, 182-183
 Długosz Jan 260
 Dłuska Maria 129, 313
 Dmochowski Franciszek Ksawery 57
 Dmochowski Franciszek Salezy 58, 64, 116-117, 152
 Dobijanka Olga 56
 Dobrowolski Tadeusz 24, 50
 Dobrzański Jan 239
 Dobrzyński Ignacy Feliks 43
 Dołęga Chodakowski Zorian (właśc. Adam Czarnocki) 72, 111, 138
 Domairon Louis 64
 Donne John 251
 Dopart Bogusław 26, 46, 62, 113, 178, 224, 251, 259, 291
 Dostojewski Fiodor 274-275, 278
 Douin Jean-Luc 271-272
 Drucki-Lubecki Franciszek Ksawery 93, 209
 Dryden John 51
 Dunajówna Maria 141, 144
 Dupré Louis 196
 Dworzecki Jan 141
 Dygasiński Adolf 306
 Dynowska Maria 51
 Dziekoński Józef Bohdan 236

- Dzierzkowski Józef 212
- Eberhardt Konrad 270
- Echtermeyer Thomas 187
- Eckermann Johann Peter 76
- Eggebrecht Hans Heinrich 21
- Eggli Edmond 70
- Eisenstein Siergiej 271
- Eliaszewicz Tadeusz 82
- Elsner Józef 42-43
- Emerson Ralph Waldo 253
- Epsztein Tadeusz 238
- Eschenburg Johann Joachim 57
- Faivre Antoine 192
- Faleński Felicjan 32
- Fałęcka A. 273
- Fedewicz Maria Bożenna 50
- Feldman Wilhelm 34
- Feliński Alojzy 53, 119, 172
- Fénelon François 51
- Ferguson Adam 210
- Fieguth Rolf 46, 57
- Fielding Henry 24
- Fisz Zenon 219
- Fita Stanisław 18
- Floryńska Halina 223
- France Anatole 20
- Fredro Aleksander 16, 22, 26, 28, 34, 45, 112, 115, 154, 161, 211, 216, 218, 231
- Fredro Jan Maksymilian 104, 110, 112, 114, 117
- Frejend Antoni 146, 167
- Freud Zygmunt 182
- Fryde Ludwik 249
- Fudalej Małgorzata 234
- Furet François 179, 276
- Füssli Johann Heinrich 24, 53
- Gacowa Halina 137
- Gadacz Tadeusz 179
- Gałczyński Konstanty Ildefons 260
- Gance Abel 276
- Gansiniec Ryszard 308
- Garewicz Jan 178
- Gawalewicz Marian 144
- Gąsiorowska Zofia zob. Szmydtowa Zofia
- Germaine Necker Anne-Louise (Mme de Staël) 20, 57, 64, 112
- Gettlich Anna 225
- Giebułtowski Kazimierz 308
- Gierymski Maks 30, 34
- Gluck Christoph Willibald 24
- Głębicka Ewa 298
- Głowiński Michał 51, 282
- Goćkowski Janusz 234
- Godebski Cyprian 22, 57, 229
- Goethe Johann Wolfgang 24, 46, 54, 71, 76, 78, 118, 120, 133-134, 143, 146, 150, 158, 171, 183, 259
- Gogol Nikołaj 32
- Goliński Zbigniew 18, 45, 58, 104, 108, 117
- Gołuchowski Józef 85-86, 89, 95-96
- Gomulicki Juliusz W. 219
- Goodman Nelson 125-126
- Goszczyński Seweryn 8, 34, 78, 88, 91, 106-107, 120, 151, 153-154, 156, 162-165
- Goya Francisco 24
- Górecki (Gorecki) Antoni 142, 152, 156, 165
- Górski Artur 294
- Górski Janusz 34, 209
- Grabowski Michał 27, 34, 75-76, 78, 83-84, 153, 163
- Grabska Elżbieta 56
- Greuze Jean-Baptiste 24
- Grochowiak Stanisław 314-315
- Groddeck (Groddek, Grodek) Ernest 157, 161
- Grottger Artur 30, 34
- Gruchała Janusz S. 228
- Gruszczyński Marcin 179
- Gruszecki Artur 34
- Grzegorzczak Piotr 308
- Grzegorz Wielki 265
- Grzeszczuk Stanisław 228, 307, 316
- Guardini Romano 180
- Gumkowski Marek 169, 221

- Hafiz 158
Halbwachs Maurice 274
Handelsman Marcelli 92, 99, 230
Harassek Stefan 300-301
Hardy Henry 181
Hartleb Kazimierz 307
Hass Ludwik 277
Haydn Józef 24, 42
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 25, 223
Heine Heinrich 169
Heinrich Władysław 301
Heistein Józef 49
Heltman Wiktor 83, 95
Hempoliński Michał 126
Herbart Johann Friedrich 304, 307
Herder Johann Gottfried 42, 64, 71-72, 132, 158, 210, 230
Hernas Czesław 51, 72, 94
Hindemith Paul 52
Hoene-Wroński Józef 186
Hoesick Ferdynand 75
Höfdding Harald 39
Hoffmann Antoni 53, 57, 110-111, 119
Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 104, 111, 114, 116, 229
Hogarth William 24
Hölderlin Friedrich 112
Holzapfl Rudolf Maria 249
Homer 132, 134, 146
Honegger Arthur 52
Honoré Jean-Paul 20
Honour Hugh 50, 52, 54-55
Honowska Maria 313
Horacy 59, 158
Horzyc Wilam 253
Hugo Victor 112
Huizinga Johann 55
Hulewicz Jan 17
Hume David 57, 126
Hutcheson Francis 57
Ihnatowicz Ireneusz 217
Iłłakowiczówna Kazimiera 301
Ingarden Roman 302, 313
Irzykowski Karol 23, 249
Jabłońska-Erdmanowa Zofia 139, 141
Jackiewicz Aleksander 270-271, 280
Jagoda Zenon 298, 306-307
Jahoda Gustav 70
Jakowska Krystyna 227
Jakubowski Jan Zygmunt 70, 118, 124
Jakubowski Wojciech 109
Janicki S. 280
Janik Michał 302, 308
Janion Maria 17-18, 67-68, 152, 164, 169, 178-179, 185, 198, 221, 241
Janiszewski Leon 236
Jankowski Edmund 288
Janowski Ludwik 115
Jaracz Stefan 288
Jaraczewska Elżbieta 22, 32, 113, 115
Jaraczewski Andrzej 50
Jaroński Zbigniew 18
Jaroszewski Tadeusz. S. 50
Jarzębski Jerzy 227, 232
Jean Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter) 71
Jedlicki Jerzy 70, 229, 237-238, 241
Jedlicz Józef 294
Jekiel Wojciech 54
Jezierski Franciszek Salezy 229
Jezus Chrystus 172, 188, 204, 259, 261-262, 264, 272
Jeż Teodor Tomasz 28, 236
Jeżowski Józef 149
Johnson Paul 19, 49
Jonas Hans 200
Juszczak Wiesław 50, 55
Kaczkowski Zygmunt 230
Kalembka Sławomir 239
Kaliński Hieronim 83
Kaliszewski Andrzej 51
Kallenbach Józef 115, 249
Kamieński Henryk 220, 223

- Kamiński Aleksander 236
 Kamionkova Janina 140
 Kamykowski Ludwik 301, 308
 Kaniowa Maria 50
 Kant Immanuel 13, 42, 57, 183, 191
 Kapuściński Ryszard 273
 Karłowicz Mieczysław 34
 Karpiński Franciszek 27, 71, 81, 89, 103, 105-106, 108-109, 111, 128
 Karpiński Jakub 226-227, 234
 Karpiński Maciej 267, 277-278
 Kasprowicz Jan 31-32, 34, 294
 Kawalerowicz Jerzy 270
 Kawyn Stefan 47, 64, 116, 140, 221
 Kazimierz Jagiellończyk 171
 Kątski Antoni 237
 Kątski Apolinary 237
 Keats John 112
 Kiciński Brunon 64, 142
 Kieniewicz Stefan 17, 209
 Kipa Emil 65
 Kirkor Adam Honory 167, 239
 Kisielewski Jan August 34
 Kita Beata 200
 Kitowiczowa Irena 65
 Kłaczko Julian 75, 167
 Kłaczko Juliusz 221
 Kleiner Juliusz 37, 65, 107, 111, 182, 249, 258, 302-303, 308, 312-313
 Klemensiewicz Zenon 302, 313
 Klimowicz Marek 200
 Klin Eugeniusz 71
 Kłak Czesław 282, 288, 292
 Kłokocki Stanisław (pseud. Kł...) 60-61, 83, 109
 Knap (Knapski, Cnapius) Grzegorz 305
 Książnin Franciszek Dionizy 105-107, 109-111, 138
 Koblański Józef 109-110
 Kochanowski Jan 227-228, 260, 313
 Kochanowski Mikołaj 305
 Kochanowski Piotr 299
 Kochowski Wespazjan 228, 305
 Kołaciński A. 277
 Kołaczkowski Stefan 249, 253, 308
 Kołakowski (Kółakowski) Feliks 146, 167
 Kołłątaj Hugo 21, 94, 221
 Kołodziejczyk Ryszard 93, 209
 Komar Michał 273
 Kon Igor' Semënovič 179
 Konarski Stanisław 262, 305
 Koniczek Ryszard 270
 Konopnicka Maria 31
 Konwicki Tadeusz 273
 Kopacz Artur 93
 Kopczyńska Zdzisława 125
 Korsak Julian 46, 141, 143, 152, 154, 156-162, 165-167, 169-171
 Korvin-Przybylska Krystyna 279
 Korzeniewska Ewa 298
 Korzeniewski Bohdan 65
 Korzeniowski Apollo 218-220
 Korzeniowski Józef 28, 32-33, 46, 77-78, 115, 156, 165, 212, 214, 216-219, 221, 249
 Kossak Juliusz 34
 Kossakowski Antoni Korwin 109
 Kostenicz Ksenia 157, 210
 Kostkiewiczowa Teresa 45, 47, 49, 56, 58, 104, 108, 111, 117, 125, 132, 147, 191
 Kościuszko Tadeusz 121
 Kot Stanisław 17, 302
 Kowalczykowa Alina 18, 29, 60, 199, 240
 Kozakiewicz Stefan 43
 Kozmian Kajetan 22, 47, 67, 93, 116
 Krakowski Piotr 23
 Krasicki Ignacy 41, 107, 109, 144, 229
 Krasieński Wincenty 58
 Krasieński Zygmunt 9, 27, 32, 34, 40, 169, 172, 177-178, 186-188, 190, 210, 223-224, 227, 230-231, 239, 253-254, 260, 262, 311-312, 316
 Kraszewski Józef Ignacy 28, 32-34, 115, 212-216, 218-219, 221, 239, 241, 306, 316
 Kreczmar Agnieszka 226
 Kridl Manfred 17, 253
 Kronenberg Leopold 213

- Kropiński Ludwik 53, 57, 104, 109-111, 116-117, 119
 Król Marcin 274
 Królikowski Józef Franciszek 58, 83
 Królikowski Ludwik 223
 Krysiński Dominik 9, 209
 Krzemieniowa Krystyna 57, 87-88
 Krzemień-Ojak Krystyna 85, 88, 90
 Krzemiński Stanisław 306
 Krzyżanowski Julian 46, 48, 51, 127, 182, 300-301, 308
 Kubacki Wacław 46, 147, 303, 312
 Kuciak Agnieszka 253
 Kufel Sławomir 115
 Kulawik Adam 315
 Kulczycka-Saloni Janina 168
 Kulczyński Leon 300-301
 Kurecka Maria 55
 Kurpiński Karol 42
 Kwiatkowski Jerzy 282, 285-286
 Kwiatkowski Teofil 30, 34
- La Harpe (Laharpe) 57, 64
 Lach Szyrma Krystyn 104, 110-111, 114, 129, 158
 Lachowska Dorota 21
 Lagarde André 20
 Lam Jan 28
 Lanci Franciszek Maria 34
 Lanson Gustaw 16
 Lechoń Jan 260, 315
 Ledoux Claude-Nicolas 57
 Leeuw van der Gerardus 193
 Lelewel Joachim 72-74, 210, 239
 Lenartowicz Teofil 28, 32, 138, 236, 240, 317
 Lesage Alain-René 24
 Leskow Mikołaj 273
 Leszczyński Damian 179
 Leszczyński Władysław 197
 Leśmian Bolesław 34
 Levin Harry 225
 Levi-Strauss Claude 21
 Lewandowska Sabina 196
- Lewicki Kazimierz 308
 Libelt Karol 222-223, 236, 241, 260, 298
 Libera Zdzisław 49, 63
 Linde Samuel Bogumił 108
 Lipiński Józef 104, 110-111, 117
 Lipiński Karol 236
 Lissa Zofia 50
 Liszt Franciszek 208
 Locke John 59
 Lorentz Stanisław 50, 104
 Loti Pierre 20
 Lovejoy Arthur 38
 Lubomirski Józef 215
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 108
 Ludwik XIV 52
 Lutosławski Wincenty 294
- Łada Zabłocki Tadeusz 236
 Łagowski Bronisław 97, 99
 Łempicki Stanisław 17, 249
 Łempicki Zygmunt 37, 51, 56, 258
 Łojka A. A. 152
 Łoś Jan 300-301, 308
 Łoziński Walery 28, 212-213
 Łucki Aleksander 76
 Łukaszewicz Justyna 179
- Mach Wilhelm 294
 Machiavelli Niccolò 233
 Maciejewski Janusz 18-19, 26, 29, 57, 111
 Maciejewski Marian 46, 81, 169, 184
 Maciejowski Marcin 221
 Maciejowski Samuel 172
 Maciejowski-Sewer Ignacy 294
 Magnuszewski Dominik 106, 316
 Makowiecka Zofia 157, 210
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 294
 Makowski Stanisław 317
 Makuszyński Kornel 265
 Malczewski Antoni 115, 184
 Malczewski Jacek 22, 30, 34, 40, 91, 104, 114, 120-121, 151, 162, 184, 188
 Malewski Franciszek 141-142

- Malewski Szymon 209
 Malinowski Mikołaj 167
 Mankiewicz Joseph 276
 Manuel Frank Edward 126
 Maria Magdalena 188
 Markiewicz Henryk 17-18, 23, 29, 31-32, 50, 56, 64, 79, 139, 161, 220, 233, 281-282, 289, 294, 306, 312-313
 Marks Karol 20, 182
 Marszałek Rafał 270
 Martuszevska Anna 18
 Massalski Józef 141, 152, 156, 158, 165
 Matejko Jan 30, 34
 Matuszewski Ignacy 34
 Maurer Henryk 301
 Mayenowa Maria Renata 125
 Maykowski Stanisław 307
 Mazanowski Mikołaj 308
 Mc Lauchlan J. 273
 Mecherzyński Karol 308
 Meiners Christoph 193
 Mencwel Andrzej 225
 Mengs Anton Raphael 24, 53
 Mermaz Louis 275
 Merton Tomasz 193, 203
 Michalski Jerzy 209
 Michalski Konstanty 304
 Michał Anioł 236, 264
 Michałek Bolesław 268
 Michałowska Teresa 18
 Michałowski Piotr 30, 34, 42-43, 208
 Michard Laurent 20
 Miciński Tadeusz 34
 Mickiewicz Adam 7-9, 22, 27, 32, 34, 38, 40-41, 43, 46-48, 60-62, 67-69, 72-73, 75-79, 81, 84, 89-91, 99, 104-105, 107, 112-115, 117-121, 123-135, 137-139, 141-159, 161-170, 173, 177-178, 180, 184-188, 205-206, 209-211, 217, 222-224, 227, 230-231, 236, 240-241, 248-254, 259-262, 291-293, 301, 305, 308, 316
 Mickiewicz Mikołaj 215
 Mier Wojciech 109
 Mieszkowski Tadeusz 200
 Miller Antoni 168
 Miłobędzki Adam 50
 Miłosz Czesław 248, 265
 Minasowicz Józef Epifani 109
 Minski Alexander 21
 Miodońska-Brookes Ewa 315
 Miodoński Adam 301
 Miriam zob. Przesmycki Zenon 34
 Mitterand François 275
 Mizrahi S. 278
 Mniszech Michał Jerzy Wandalin 108
 Młynarski Feliks 300
 Mochnacki Maurycy 8, 27, 32, 34, 43, 47, 61, 64, 67, 69, 73-75, 80, 82, 84-91, 95-100, 107, 117, 120, 151-152, 162, 177, 209, 260
 Mokrzycki Edmund 227
 Moniuszko Czesław 239
 Moniuszko Stanisław 34, 42, 238, 260
 Monod Martine 276
 Montaigne Michel de 251
 Moore Tomasz 133, 151, 158-159, 168
 Morawski Franciszek 47, 58, 110, 112, 114, 117-118, 121
 Morawski Kazimierz 300-301
 Morawski Stanisław 80, 104
 Morawski Stefan 49-50, 55, 142, 161, 197
 Morsztyn Jan Andrzej 108, 228
 Morsztynówna Izabela 108
 Mościcki Henryk 141-142
 Mozart Wolfgang Amadeusz 24
 Munk Andrzej 270
 Munk Juliusz Adolf 152
 Munnichowa Maria 301
 Murawiew Michał 168
 Musiał Jan 46
 Nagurczewski Ignacy 109
 Nałęcz Korzeniowski Apollo 220
 Namowicz Tadeusz 54
 Naruszewicz Adam 72, 109
 Needham H. A. 50

- Neuwirth Hipolit 300
 Nidecki Tadeusz Napoleon 43
 Nielubowicz Mateusz 72
 Niemcewicz Julian Ursyn 21-22, 27, 45, 96,
 103-107, 109-113, 116-118, 121, 128,
 138, 151, 157-158, 165, 229-230, 239
 Nietzsche Friedrich 182
 Nitsch Kazimierz 302
 Norblin Jan Piotr 42
 Norwid Cyprian 9, 16, 26, 28, 32, 34, 40,
 112, 177, 179, 186-188, 190, 216, 218-
 -219, 227, 231, 236, 242, 249, 252-254,
 260, 262, 264, 311-313, 316-318
 Noskowski Zygmunt 34
 Novalis (właśc. Hardenberg Georg P. F. F. von)
 112, 194
 Nowak Zdzisław J. 58, 64, 133, 163, 286,
 290, 294
 Nowakowski Józef 43
 Nowicki Franciszek 34
 Nowosilcow Nikołaj 157
 Nycz Ryszard 20, 23, 29

 Ochab Maryna 50
 Odyniec Antoni Edward 46, 77-79, 117, 133-
 -134, 141-143, 146, 152, 154, 156-162,
 165-169, 171-172
 Ofierska Maria 227
 Opacki Ireneusz 125, 147, 159
 Opaliński Krzysztof 228
 Opaliński Łukasz 108
 Oraczewski Feliks 109
 Orkan Władysław 34, 294
 Orłowski Aleksander 42
 Or-Ot (właśc. Oppman Artur) 260
 Orzeszkowa Eliza 222, 232
 Osiński Ludwik 22, 58, 116
 Ossowski Stanisław 227
 Ostrowska-Kęłbowska Zofia 50

 Pachciarek Paweł 200
 Paczoska Ewa 18
 Pagaczewski Julian 301
 Palińska Anna 54
 Parandowski Jan 300
 Parler Piotr 203
 Pascal Blaise 251, 287
 Pasek Jan Chryzostom 228, 288
 Paskiewicz Iwan 237
 Pawlicki Stefan 301
 Perol Guy 272
 Pestalozzi Johann Heinrich 304, 307
 Petitier Paul 20
 Petr Michał 301
 Petrarka Francesco 151
 Petrycy Sebastian 299
 Peyre Henri 51
 Pieróg Stanisław 84, 86, 94-95, 99, 150, 152
 Pietkiewicz Antoni (pseud. Pług Adam) 159,
 162, 168, 219
 Pietraszkiewicz Onufry 143-144, 165, 167
 Pietraszkiewiczówna Stanisława 140-141
 Pietraszko Stanisław 48-49, 56
 Piętak Stanisław 294
 Pigoń Stanisław 9, 58, 128, 138, 182, 216,
 237, 281-295, 300, 302-304, 308, 313-
 -314, 318
 Pindar 138, 158
 Piorunowa Aniela 18
 Piramowicz Grzegorz 108-110
 Piranesi Giovanni Battista 24
 Pisarek Walery 312
 Pitagoras 199
 Piwińska Marta 179
 Platon 199, 247-250
 Plotryn 199
 Płoszewski Leon 17, 156, 164, 301, 308
 Podczaszyński Michał 61
 Podgórski Wojciech J. 152, 156
 Podkowiński Władysław 30
 Podraza-Kwiatkowska Maria 23-24, 29, 294
 Poklewska Krystyna 18
 Pol Wincenty 28, 32, 41, 169, 190, 230, 239,
 241, 249
 Polański Roman 270
 Pollak Roman 301

- Poniatowski Józef 121
 Poniatowski Michel 275
 Pope Aleksander 24, 51
 Poprzęcka Maria 42, 56
 Porębski Mieczysław 20, 24, 30, 55
 Posor Monika 71
 Potocka Maria Anna 50
 Potocki Jan 22, 228
 Potocki Stanisław Kostka 58, 65, 109, 112, 114, 228
 Praz Mario 54
 Preiss A. 20
 Prokofiew Sergiej 52
 Prokopiuk Jerzy 193
 Pronaszko Zbigniew 34
 Prosnak Jan 239
 Prus Bolesław 214, 222, 227, 232-233, 294, 306
 Prusinowski Jan 219
 Przesmycki Zenon (Miriam) 34
 Przyboś Julian 315
 Przybylski Ryszard 20, 49, 51, 57, 108
 Przybyszewska Stanisława 275-276
 Przybyszewski Stanisław 24, 34, 284
 Pusz Wiesław 64, 142
 Puszkina Aleksander 159
 Puttkamerowa Maria 140
- Quispel Gilles 200
- Racine Jean Baptiste 51
 Radziwiłł Krzysztof 76
 Radziwiłowicz Jerzy 278
 Rafael (Raffaello Santi) 53, 236
 Rahner Karl 200, 204
 Rak Jan 237
 Ratajczak (Ratajczakowa) Dobrochna 45, 53, 57, 119, 153
 Rej Mikołaj 227-228, 264
 Renaut Alain 179
 Reymont Władysław Stanisław 34-35, 233, 264
 Richardson Samuel 24
 Rittner Tadeusz 34
- Robespierre Maximilien de 276
 Rodakowski Henryk 24, 30, 34
 Rodziewiczówna Maria 265
 Rogaliński Kasper 109
 Rogalski Leon 160
 Romanowski Mieczysław 26, 28, 306
 Roos Jacques 199, 201
 Rosołowski Stanisław 142
 Rottermund Andrzej 50, 55
 Rousseau Jan Jakub 13, 21, 24, 42, 111, 150, 182-183, 210, 230, 248
 Rowid Henryk 301
 Rozwadowski Jan Michał 302
 Rubczyński Witold 301
 Rudolph Kurth 200
 Ruge Arnold 187
 Rushton William 50-51
 Ruszczyc Ferdynand 30
 Rutkowska Ewa 215
 Rutkowski Krzysztof 215
 Rydlowa Maria 282
 Rzewuski Henryk 22, 28, 115, 177, 186-187, 214-215, 230-231, 239, 316
- Safranski Rüdiger 181
 Saint-Martin Louis Claude 20, 199
 Salachas Gilbert 271
 Saloni Juliusz 308
 Sand George 155, 164-165
 Sapieha Adam 304
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 157
 Sarnecki Zygmunt 31
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 49
 Sawicki Stefan 92, 155
 Schaeffer Bogusław 24
 Schanze Helmut 19
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 85, 87-88, 95, 97, 185
 Schiller Fryderyk 24, 57, 62, 71, 78, 81, 85-86, 88, 93, 112, 118, 133, 141, 143-145, 151, 158-159, 161, 168, 172, 183, 259
 Schlegel August Wilhelm 57, 74, 79
 Schlegel Fryderyk 194

- Szaniawski Józef Kalasanty 95

- Szaniawski Klemens 70
 Szarek Maciej 237
 Szekspir William 54, 78, 118, 159, 167
 Szmydtowa Zofia 107, 301
 Szpotański Stanisław 140
 Sztachelska Jolanta 18
 Szydłowski Ignacy 142-143
 Szykowski Marian 46, 62, 107, 159, 172, 258
 Szyma Tadeusz 273
 Szymanowski Józef 107-110
 Szymonowicz Szymon 91
 Szyndler Pantaleon 34
 Szyzkowski Władysław 307
- Ścibor-Rylski Aleksander 273
 Śliwiński Artur 69
 Śmietana Stanisław 300
 Śniadecki Jan 21, 59, 70, 83, 86, 112, 116,
 124-125, 142, 179, 209, 221
 Śniadecki Jędrzej 142
 Śpiewak Paweł 200
 Świerzowski Kasper 298-299, 303, 308
 Święch Jerzy 227
 Świrko Stanisław 119, 129, 137, 139, 148,
 150, 156
- Taborski Roman 219, 276
 Tańska Klementyna zob. Hoffmanowa
 Klementyna
 Tański Ignacy 107, 110
 Tarnowski Stanisław 16, 48, 116-117, 143,
 155, 164, 258, 282, 300, 308, 318
 Tasso Torquato 60, 131-132
 Taszycki Witold 313
 Tatała Marian 9, 298, 302, 306, 311-318
 Tatała Władysław 312
 Tatarkiewicz Anna 277
 Tatarkiewicz Władysław 39, 54
 Taylor Charles 179
 Tetmajer Przerwa Kazimierz 29, 31, 34
 Tolstoj Lew 274
 Tomaszewski Mieczysław 31, 43
 Tomkowski Jan 199
- Toporowski Marian 46, 134, 142, 168
 Trembecki Stanisław 27, 46, 109, 144
 Trentowski Bronisław 207-208, 222-224, 241
 Tretiak Józef 76, 78, 129
 Trzpis Henryk 308
 Turner William 208
 Tuwim Julian 260
 Twardowski Jan 265
 Tymowski Kantorbery 229
 Tyrteusz 145
 Tyszyński Aleksander 106, 143, 153-156,
 163-165
- Ugniewska Joanna 179
 Ujejski Józef 32, 144, 190, 265, 302
 Ujejski Kornel 167
 Ulewicz Tadeusz 282, 303, 305, 312
- Vicomte de Saint-Chamans M. le 71
 Vida Marek Hieronim 159
 Vigny Alfred de 112
 Vincenz Stanisław 247-254
 Voegelin Eric 200
 Vorgrimler Herbert 200, 204
- Wackenroder Wilhelm Heinrich 194
 Wajda Andrzej 267-280
 Walecki Wacław 298
 Walicki Andrzej 96, 178, 199, 223-224
 Walpole Horatio 24
 Wańkowicz Melchior 138
 Wańkowicz Walenty 43
 Wapiennik-Kossowicz Joanna 36
 Wasilewski Zygmunt 154, 163
 Watt Ian 225-226
 Weintraub Wiktor 191
 Weiss Tomasz 22
 Wellek René 19, 38, 49-51, 79
 Wertenstein Wanda 268, 272
 Wędkiewicz Stanisław 302, 308
 Wężyk Franciszek 53, 58, 83, 112, 114, 119
 Whitman Walt 249
 Wieniawski Henryk 34, 237

- Wierchowieński Piotr 278
 Wierchowieński Stiepan 278
 Wiernikowski Jan 158
 Wierzyński Kazimierz 315
 Wilkoń Aleksander 228, 316
 Willaume Juliusz 93
 Wimsatt William Kurtz 50
 Winckelmann Johann Joachim 42, 54, 57
 Windakiewicz Stanisław 180, 258, 300-301, 305, 308
 Winniczuk Lidia 46
 Wirsza Witold 55
 Wirtemberska Maria z Czartoryskich 104-105, 110-111, 116, 118, 121
 Wiszniewski Michał 308
 Witczyk H. 204
 Witkiewicz Stanisław 34, 294, 298
 Witkowska Alina 15, 20, 65, 71, 94, 119, 150, 159, 281
 Witkowski T. 51
 Witos Wincenty 283-284
 Witwicki Stefan 61, 78, 139, 152, 156, 158-159, 162, 165, 235
 Wojciechowski Konstanty 107, 258
 Wojciechowski Ryszard 127
 Wojtkiewicz Witold 30, 34
 Wojtyła Karol 182, 257
 Wolter zob. Arouet François-Marie
 Wołoszyńska Zofia 108, 147
 Womela Stanisław 294
 Woronicz Jan Paweł 21, 57, 96, 103, 105-107, 109-111, 116-118, 151, 229-230
 Wójcicki Kazimierz Władysław 138, 151
 Wroński Józef 307
 Wyka Kazimierz 29, 32, 64, 139, 161-162, 249, 252-253, 303, 305, 312-314
 Wyspiański Stanisław 23, 29-30, 34, 234, 288, 294, 298
 Wyszynski Stefan 255-258, 260, 262-265
 Young Edward 24, 57
 Zabłocki Franciszek 107, 109-110
 Zaborowski Tymon 46-47, 104, 139
 Zachemski Jakub 300
 Zachwatowicz Krystyna 273
 Zahorski Jan 141
 Zakrzewski Bogdan 138, 220
 Zaleski Józef Bohdan 8, 32, 34, 41, 61, 76, 120, 139, 143, 151-152
 Zaleski Wacław (pseud. Wacław z Oleska) 138
 Zamoyska Zofia 110
 Zamoyski Andrzej 221
 Zan Tomasz 139, 142-146, 152, 156, 160, 165-166
 Zawodziński Karol Wiktor 249
 Zeltzer Janina 76
 Zgorzelski Czesław 29, 63, 80, 107, 125, 127-128, 144, 146-147, 158-159, 164, 169, 185, 284
 Ziejka Franciszek 233
 Zielińska Marta 161
 Zieliński Gustaw 236
 Zieliński Tadeusz 46
 Zimorowicz Szymon 91
 Zioliwicz Agnieszka 179, 247
 Ziomek Jerzy 18-19
 Zmorski Roman 236
 Zuberbier Andrzej 204
 Żbikowski Piotr 20, 45, 47-49, 57, 65, 108, 317
 Żeleński Władysław 34
 Żeromski Stefan 23, 29, 31, 34-35, 232, 234, 284, 294, 298
 Żmichowska Narcyza 239
 Żmigrodzka Maria 17-18, 29, 63, 77, 79, 128-129, 133, 179, 198, 218
 Żukowski Jan Ludwik 159, 209
 Żuławski Andrzej 271, 277
 Żuławski Jerzy 294
 Życzyński Henryk 64, 132, 134, 307
 Żygulski Zdzisław (jun.) 104
 Żurowski Maciej 51



www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-216-6



9 788376 382166