

# Stanisław Burkot

---

## O krytyce literackiej w okresie romantyzmu

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 5, 5-17

---

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Burkot

## O krytyce literackiej w okresie romantyzmu

Co to jest krytyka, jakie jej zasady, prawidła, korzyści? O tym dziś, rzecz czyniąc przed najwyższym jej sądem – światłą publicznością, mam w zamiarze dowieść, iż ona jest godną zacności sądu takiego, który czuwając nad nią, czuwa nad własnym i narodu dobrem. Te jedynie dzieła wartymi są krytyki, które zasługują na pochwałę, bo nie przywiązuje się ona do nikczemności, lecz sięga tego, co wydoskonalonym być może. Wydoskonalenie więc (gdyż doskonałość jest niepodobną) rzetelnym krytyki winno być celem. Biała nieoświeconemu narodowi, któremu krytyka wytykać by musiała, co zdrowy rozsądek i smak dobry zupełnie potępia<sup>1</sup>.

To sformułowanie zasad i celów krytyki Stanisława Kostki Potockiego z 1811 roku, będące najwcześniejszą teoretyczną, równocześnie syntetyczną próbą określenia jej przedmiotu, wyrasta z estetyki klasycyzmu. Ugruntowane zostało z jednej strony na regulach obowiązującej poetyki normatywnej, a z drugiej – na prawidłach oświeceniowej retoryki, z „wydoskaleniem” jako naczelnym zadaniem dydaktyki społecznej. W obrębie tak rozumianych zadań ukształtowała się charakterystyczna forma wypowiedzi krytycznej, jedna z jej odmian gatunkowych – pochwała. Miała wstępnie postać oralną: była wygłaszana na zebraniach towarzystw naukowych, w salonach, na spotkaniach towarzyskich itp. Dotyczyła nie tyle dzieł, co autorów. Po przyjęciu przez „światłą publiczność” ukazywała się drukiem – niekiedy ze sporym opóźnieniem. Stanisław Kostka Potocki jest autorem *Pochwały Józefa Szymanowskiego* czytanej 9 maja 1801 r. w Zgromadzeniu Przyjaciół Nauk; Julian Ursyn Niemcewicz wygłaszał *Mowę na pochwałę Jana Kochanowskiego* na posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk 8 listopada 1808 r.; Józef Kalasanty Szaniawski czytał *Pochwałę Cypriana Godebskiego* 22 grudnia 1809 r.

<sup>1</sup> S.K. Potocki, *Rozprawa o zasadach krytyki i o potrzebie wprowadzenia jej u nas* z 1811 roku ukazała się drukiem w „Rocznikach Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1816, IX, s. 101–109. Cyt. za: *Polska krytyka literacka. 1800–1918*. T. I. Warszawa 1959, s. 34.

To wcześniejsze ustne przedstawienie opinii krytyka przed „światłą publicznością” nadawało jego sądom rangę prawdy obiektywnej, potwierdzonej przez innych, a przynajmniej zaaprobowanej.

Sam krytyk usuwał się w cień – na plan pierwszy wysuwał przedmiot rozważań. Jeśli w wypowiedzi zjawiało się podmiotowe „ja”, to bywało literacką mistyfikacją, jak w recenzjach teatralnych Towarzystwa X-ów. Recenzje te powstawały na zebraniach towarzysko-literackich jako opinie zbiorowe, wcześniej uzgodnione; ogłaszane były anonimowo lub podpisywane kryptonimem X. Za „ja” X-a krył się anonimowy – pojedynczy lub zbiorowy autor. Nie niwelowało to przedmiotowości wypowiedzi. Sama „pochwała” sąsiadowała najbliżej z „rozprawą”, inną odmianą gatunkową ówczesnej wypowiedzi krytycznej, zobiektywizowaną, o ambicjach naukowych. Wymienić tu można Franciszka Wężyka *O stylu w dziełach dramatycznych* (1811), Euzebiusza Słowackiego *Prawidła poezji i wymowy [...]* (powst. przed 1815) czy Józefa Elsnera *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego* (1818). Różnice między „pochwałą” i „rozprawą” były nieistotne: nie prowadziły jeszcze do rozróżnienia wypowiedzi krytycznej i naukowej. Pojawiające się sporadycznie podmiotowe „ja” w tych tekstach jako signum subiektywizmu, bywa, umieszczane najczęściej w zakończeniu, kokieterijną grą „usprawiedliwieniem” rzekomych niedostatków, zmierzającym do wywołania pozytywnych reakcji odbiorców.

Z nową strategią spotykamy się u Kazimierza Brodzińskiego w jego rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* (1818). Charakterystyczna staje się dominacja liczby mnogiej: „wypada nam zastanowić się”, „nasz język”, „wzory naszych przodków”, „duch naszej poezji”, „jak widzieliśmy”, „myślmy bogato i po swojemu”. Krytyk nie tyle kryje się za podmiotem zbiorowym, co przemawia w imieniu zbiorowości, narodu. To całkiem nowa sytuacja łamiąca klasycystyczną konwencję uniwersalizmu – wiecznych reguł piękna i prawideł sztuki. Podmiot mówiący, krytyk, już nie tylko objaśnia, „wydoskonała” to, co uznał za wartościowe, lecz także programuje kierunek rozwoju literatury, wysuwa pod jej adresem cały zespół postulatów. „My” więc oznacza potrzebę zbiorowości, jest apelem skierowanym do twórców i do odbiorców. Ciekawe, że w znacznie późniejszej rozprawie *Piękność i wzniosłość* (1834) ten styl apelatywny, wynikający z programotwórczego zamiaru, ulega wyraźnemu zatarciu.

Rozprawa Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* w przemianach języka krytyki jest niezwykle ważna chociażby z tego powodu, że wywołała polemikę – nie natury personalnej, jak często wcześniej, lecz merytorycznej. Chodzi o rozprawę Jana Śniadeckiego *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819). Choć Śniadecki pomylił się – nie przewidział najbliższych wydarzeń, choć jego poglądy zyskały mu miano konserwatysty, to język wypowiedzi jest już całkiem nowy:

Że romantyczność jest oddzielnym i niby nowym rodzajem poezji, że się zajmuje i ożywia żalonym wspomnieniem i tęsknotą do rzeczy przeszłych albo wznowieniem zdarzeń, jakie bawiły ludzi w wiekach rycerskich, całe to do mojej uwagi nie wchodzi. Uważam ją z jej niezaprzeczoną znamieniem i pod względem jedynie dla literatury i oświece-

nia prawdziwie szkodliwym, to jest jako nie słuchającą prawideł sztuki i w swobodnym bujaniu imaginacji szukającą zalet i jakby nowych dróg bawienia i nauczania<sup>2</sup>.

Krytyk porzucił postawę przedmiotową, nie kryje się za żadnym zbiorowym „my”, jawnie demonstruje swoje poglądy, atakuje przeciwnika, gromadzi przeciwko jego sądom poważne argumenty. Paradoks polega na tym, że obrońca starych zasad używa już nowego języka krytyki – powiedzmy: Mochnackiego. Klasykiem zaś – pod tym względem – jest Mickiewicz jeszcze w recenzji *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego* (1819), ale nie jest już w manifestie *O poezji romantycznej* (1822), ani we wstępie do petersburskiego wydania *Poezji*, znanego później w wydaniu warszawskim z 1829 roku jako *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Z tej rozprawy, polemicznej, ostrej w sformułowaniach, przywołajmy fragmenty reprezentatywne dla nowego języka krytyki romantycznej:

Poezje w niniejszym wydaniu zawarte, prawie wszystkie już dawniej publiczności znajome, przy pierwszym ich ogłoszeniu zwróciły uwagę recenzentów i stały się przedmiotem licznych nagan i pochwał. Czytałem z równym uczuciem jedne i drugie i milczałem. Powody milczenia mojego łatwo odgadnie każdy, kto zna stan terażniejszej krytyki literackiej w Polsce i ma wyobrażenie o ludziach wdzierających się na urząd krytyków<sup>3</sup>.

Co nowego pojawiło się w tej rozprawie? Nie chodzi o jej merytoryczną zawartość, lecz o inny już język krytyki, inny jej styl. Przede wszystkim mamy do czynienia z wypowiedzią jawnie podmiotową, eksponującą osobę krytyka, który nie tylko objaśnia temat, demonstruje swoje poglądy, prezentuje własne kompetencje, ale i – operując ironią – ośmiesza adwersarzy. Oskarżenia swojej poezji o „prowinjonalizm” językowe i „cudzoziemszczyznę”, wyrażane „z całym chórem” przez Franciszka Salezego Dmochowskiego, kwituje znamienym objaśnieniem:

Utyskiwania podobne nikogo dziwić nie powinny. Retorowie szkolarze, od czasów Danta aż do Lamartina, zawsze byli jednostajni w charakterach i zdaniach, zawsze, czytając poetów, z dobrodusznym narzekali westchnieniem, że poeci mający talent nie posiadają ich nauki. Krzyki retorycznych alarmistów wzmagają się periodycznie w epoce wielkich odmian literackich<sup>4</sup>.

Można na podstawie tej rozprawy stworzyć słownik inwektyw, jakimi obrzucał Mickiewicz swoich przeciwników: „retorowie szkolarze”, „gazeciarze”, „drapiący uszy” wierszokleci, udający wielkich orientalistów dyletanci („pan Dmochowski... nie rozumiał wyrazów: „Allah”, „drogman”, „minaret”, „namaz”, „izan”), „retorzy krótkiego wzroku i ciasnego pojęcia”, którzy „na poetyce szkolnej jak na kotwicy stoją nieporuszeni” itd. W istocie jednak o jej znaczeniu w dziejach krytyki romantycznej decyduje wyraźnie zaznaczona opozycja między poetą (twórcą) a krytykiem.

<sup>2</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. I, s. 2–27. Cyt. za: *Polska krytyka literacka...*, s. 152.

<sup>3</sup> A. Mickiewicz, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, [w:] *Polska krytyka literacka*, t. I, Warszawa 1959, s. 194.

<sup>4</sup> Tamże, s. 197–198.

Chodzi o odwrócenie ich ról. Krytyk w rozumieniu klasyków był sędzią, sprawdzał zgodność dzieł z prawdami, dbał o przestrzeganie zasad dobrego smaku, o „czystość języka”, którego był prawodawcą i strażnikiem. Rozprawa Mickiewicza odwraca te hierarchie: jedynym prawodawcą w poezji jest poeta. Ta manifestacja romantycznego indywidualizmu zmienia pozostałe reguły. „Krzyki retorycznych alarmistów”, nasilające się w epokach przełomów („wielkich odmian literackich”), wspierają się na błędnym założeniu, że „poeci mający talent, nie posiadają ich [retorów] nauki”. Rozprawa jest demonstracją prawdziwej erudycji Mickiewicza: to żaden naiwny poeta, świadek rozpaczony Karusi, opisujący marzenia Józia, który „w dwudziestej wiosnie czuł miłosne zapały”, słowem – autor *Ballad i romansów*. Klasycy mogli zaprobować go jako „poetę narodowego”, odwołującego się do rodzimego folkloru. Mickiewicz ma pełną świadomość, że byłby wówczas poetą prowincjonalnym. Nie potępia takich poetów, ale interesuje go perspektywa europejska. A tej właśnie brakuje krytykom i teoretykom literatury:

Im więcej tworzy się dzieł sztuki i obszerniejsze w teorii odkrywają się widoki, z tym większą usilnością talent swój krytyczny doskonalić powinni i zawsze w równi z wiekiem postępować [...]. Dziwną sprzecznością w literaturze naszej mieliśmy uczonych poetów i mowców, ale nasi teoretycy, zaczawszy od gramatyków aż do estetyków, żyli tylko kąskami prawideł wyniesionych ze szkoły, zresztą ciemni i pełni przesądów z niewiadomością połączonych<sup>5</sup>.

Przełom romantyczny w naszej literaturze był opisywany przede wszystkim „na materiale” poezji, w mniejszym stopniu na przykładzie dramatu i powieści, w najmniejszym – krytyki literackiej. Spór klasyków z romantykami, przedstawiany najczęściej na podstawie sekwencji rozpraw Brodzińskiego, Śniadeckiego, Grzymały, Dmochowskiego<sup>6</sup>, Mickiewicza, ujmowany był w dość wąskiej perspektywie; w licznych opracowaniach jego rezultat okazywał się *implicite* przesądzony. Wszystko było od początku oczywiste, a pasja polemiczna autora *O krytykach i recenzentach warszawskich*, jego brak szacunku dla starszych, zasłużonych, wyraźnie przesadzona, a nawet nieprzyzwoita. Tymczasem to na terenie krytyki literackiej przygotowywała się zasadnicza zmiana „ducha i dążności” w literaturze. Poszerzał się zespół odmian wypowiedzi krytycznych: odchodziła do lamusa dawna „pochwała”, pozostawały – rozprawa i recenzja, nowy kształt zyskiwała polemika. Potrzebny jednak był nowy zespół pojęć, nowy język, aby nazwać to, co stawało się w poezji. Język klasyków był bezradny – wyrażać mógł już tylko ogólną dezaprobatę.

Stała się jeszcze jedna ważna rzecz. Wprawdzie klasyki postaniślawowscy mieli za sobą próby poetyckie, translatorskie, ale ich wiersze „drapały już uszy” młodego pokolenia. Byli teoretykami, „sędziami” literackimi, erudydami. Do sporu z nimi stanął poeta, któremu nie mogli odmówić erudycji; nie był jednak „szko-

<sup>5</sup> Tamże, s. 199–200.

<sup>6</sup> Chodzi przede wszystkim o F. Grzymały *Krótkie uwagi nad pismami poetycznymi Adama Mickiewicza* („Astrea” 1823) i F.S. Dmochowskiego, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* („Biblioteka Polska” 1825, t. I, s. 124–132, 176–187).

larzem”, lecz wyłącznie poetą. Z niezwykłą siłą prezentował swój program: żaden z naszych romantyków nie miał takiej samoświadomości literackiej, żaden z klasyków – takiej intuicji czy wiedzy o przemianach zachodzących w kulturze europejskiej. Krytycy są po to, aby „doradzać” poecie i „objasniać” jego twórczość; odwrócenie ról, o których była mowa, polega na tym, że poeta ze swobodą i znanstwem wyjaśnia krytykom, o co chodzi w poezji. W tym odwróconym układzie rodzi się nowe, najważniejsze dla estetyki romantycznej kryterium oceny i wartościowania dzieł literackich – kryterium oryginalności. Dzieło literackie jest emanacją indywidualności twórcy, pozostaje w naturalnej niezgodzie z obowiązującymi przepisami na „dzieła dobrego smaku”. Siebie więc, podobnie jak Goethego, Lessinga w Niemczech, zaliczył Mickiewicz do „nowatorów”. Największym bowiem zagrożeniem dla literatury jest „zamknięcie się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje”<sup>7</sup>.

Zbierzmy nowe kryteria romantycznej krytyki literackiej widoczne w rozprawie Mickiewicza, Mochnackiego i wczesnego Grabowskiego: w ocenach liczy się indywidualność twórcy, szeroko pojęte nowatorstwo (formalne i tematyczne), oryginalność. Ale poecie potrzebna jest też wiedza:

Poeta bez obszernej, wielostronnej nauki, jeśli nie utworzy arcydzieł pierwszej wielkości, stanowiących w literaturze epokę, może przecież w szczególnych pomniejszych rodzajach szczęśliwie sił doświadczyć; jeśli nie pozyska europejskiej sławy, może w kraju swoim, w prowincji swojej czytelników i wielbicieli znaleźć<sup>8</sup>.

Jeśli porównamy rozprawę Mickiewicza z rozprawą Maurycego Mochnackiego *Myśli o literaturze polskiej*, w sensie chronologicznym równoczesną, to główny przedstawiciel krytyki romantycznej spór wiedzie raczej poboczny, kwestionujący starą zasadę naśladowania natury w sztuce, także rozumienia formy jako zewnętrznych przejawów sił działających w naturze, objawiających się w rzeczach. Wniosek końcowy, jaki stawia Mochnacki, jest dość oczywisty: ani naśladowanie natury, ani naśladowanie form wytworzonych w toku działalności natury nie jest „twórczą w kunsztownym ministerstwie operacją”. Kierunek działania winien być odwrotny: „to jest od ducha do formy, z wyobrażenia do rzeczy, z myśli do materii”<sup>9</sup>. Przystosowanie filozofii natury Schlegla do rozważań literackich nie czyniło wyводу zbyt klarownym; określało postawę filozoficzną krytyka, inną niż klasyków, nie wyznaczało nowych narzędzi opisu.

Spór z klasykami zaważył na ograniczeniach naszej krytyki romantycznej. To, że dotyczył wyłącznie lub prawie wyłącznie poezji, określiło na długie lata jej niedostatki. Zapowiedź krytyki teatralnej, widoczna w działalności i publikacjach Towarzystwa X-ów, nie miała w okresie przełomu swojego polemicz-

<sup>7</sup> *O krytykach i recenzentach warszawskich...*, s. 198.

<sup>8</sup> Tamże, s. 199.

<sup>9</sup> M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” 1828, nr 90–94, cyt. za: *Polska krytyka literacka...*, s. 33.

nego przewyciężenia. Zestawienie rozprawy *O stylu w dziełach dramatycznych* (1811) Franciszka Wężyka i ataku na Fredrę w *Nowej epoce poezji polskiej* (1835) Seweryna Goszczyńskiego świadczy, jak niewiele się w tym zakresie zmieniło. Niewiele wnosi także do sprawy szkic Wincentego Pola *Teatr i Aleksander Fredro* (1835) czy *Uwagi nad dramatem polskim* (1839) Dominika Magnuszewskiego. Jeśli się pamięta o znaczeniu przedmowy do *Cromwella* (1827) Victora Hugo, a także jeśli przywołać konteksty krytyczne jego późniejszych dramatów, to ubóstwo naszej krytyki teatralnej okazuje się oczywiste. Podobny niedowład obserwować można w krytyce plastycznej. Jest to zapewne rezultatem okoliczności zewnętrznych, jednostronności czy wręcz niedorozwoju tych dziedzin sztuki w warunkach politycznych pod rozbiorami, ale jest także niedostatek nowej myśli teatralnej, nowych koncepcji w malarstwie. To z niedorozwoju krytyki w sztukach plastycznych wynika, że jeden z najwybitniejszych naszych malarzy epoki romantyzmu – Piotr Michałowski, mimo rzetelnych studiów, prawdziwego nowatorstwa w ujmowaniu ruchu, śmiałości rysunku, umiejętności nakładania żywych kolorów „szerokim pędzlem”, uchodził za amatora. Podobnie było z krytyką muzyczną. Zaczęła się rozwijać dopiero w latach pięćdziesiątych.

Inaczej było z powieścią. Krytykę literacką dotyczącą powieści wyodrębnić trzeba z kilku powodów, przede wszystkim z tego względu, że po powstaniu listopadowym główni twórcy poezji znaleźli się na emigracji. Dotyczy to przecież nie tylko Mickiewicza, Słowackiego, lecz także Goszczyńskiego, Garczyńskiego i sporej grupy poetów *minorum gentium*. Wraz z nimi na emigracji znalazł się Maurycy Mochnacki, utracił jednak zdolność oddziaływania na przemiany w poezji emigracyjnej. O tych poetach nie można było pisać w kraju. Sprawy poezji powrócą w krytyce dopiero z debiutami drugiego pokolenia romantyków. Powieść natomiast zdominowała literaturę krajową w okresie międzypowstaniowym; nie ma w tym okresie – może poza Janem Czyńskim – znaczących autorów i powieści emigracyjnych.

Równie ważny okazuje się i inny powód rozwoju krytyki literackiej poświęconej powieści, powiedzmy – głębszy, sięgający fundamentów estetyki romantycznej. W całym przeobrażeniu literatury w okresie przełomu romantycznego chodziło o odrzucenie klasycystycznego universum – wyprowadzania zasad piękna z wzorców antycznych, odwiecznych i niezmiennych. Zamknięcie się w tym kręgu, jak to obrazowo przedstawił Mickiewicz, przyniosło „wyczerpanie”, „głód i śmierć”. Wyprowadzona z myśli Herdera, zaprezentowana już szeroko przez Brodzińskiego, idea literatury narodowej, sankcjonowała różnicowanie literatur, które sięgając do korzeni, do tradycji narodowej, do kultury ludowej, wyrażać miały „ducha narodu”. Ów duch, choć nigdy bliżej niezdefiniowany, unosił się nad wodami romantycznej estetyki i samej literatury. Ale nie chodziło tylko o genealogię, o rodzimność i odrębność. Równie istotne okazywały się nowe funkcje społeczne literatury. Adresowana teraz była nie do wąskiego kręgu elit intelektualnych, lecz do „powszechności”<sup>10</sup>. Powieść stała się głównym gatunkiem w znaczących procesach

<sup>10</sup> Szerzej o tym problemie w szkicu *Józefa Ignacego Kraszewskiego literatura dla „powszechności”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 3–26.

demokratyzacji kultury po rewolucji francuskiej – po owym pierwszym wielkim „buncie mas”. Powracały jeszcze w Europie stare reżimy, ale po wojnach napoleońskich kultura europejska była już inna. Przede wszystkim z tego względu, że współuczestniczyć w jej konstytuowaniu – biernie i czynnie – poczęły nowe klasy społeczne: na Zachodzie mieszczaństwo, u nas inteligencja wyłaniająca się w wyniku procesów deklasacyjnych ze szlachty. Powieść najszybciej i najsprawniej przystosowała się do potrzeb nowych odbiorców. Stała się więc jednym z głównych gatunków literackich<sup>11</sup>, a jej twórcy – Scott, Thackeray, Dickens, Stendhal, Balzak, Gogol – odcisnęli wyraziste piętno na kulturze europejskiej. Niewarto prowadzić sporu czy silniejsze i trwalsze, niż Byron. Oddziaływanie Puszkina i Mickiewicza – mimo ich chęci – wyczerpywało się w obrębie literatur narodowych.

Był i inny jeszcze powód szczególnego zainteresowania się powieścią: pogardzana przez Boileau i kodyfikatorów klasycystycznej poetyki normatywnej, rozwijała się bez ciężących przepisów na „dzieła dobrego smaku”, nie wytworzyła swoich „norm”, zasad poetyki. I nie ma ich do dziś: jest gatunkiem najbardziej niezależnym i otwartym. Nic więc dziwnego, że w okresie romantyzmu rozwinęła swoje liczne odmiany – od powieści historycznej, społecznej przez powieść psychologiczną, satyryczną, groteskową, do powieści autotematycznej. W późniejszych przemianach gatunku tradycja romantyczna jest stale i to w sposób widoczny obecna. W dialog i spór z tą tradycją wchodzi następne pokolenie literackie.

My, zapatrzeni w lirykę i dramat romantyczny, ciągle nie doceniamy znaczenia powieści tego czasu w przemianach naszej kultury. Kraszewski nazywał ją „proletariuszem literatury” i „chlebem razowym” – pokarmem dla rzesz nowych czytelników. Postawiłem kiedyś pytanie *Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej?*<sup>12</sup> *Ułana* Kraszewskiego, jedna z najbardziej znaczących powieści tego czasu, w tłumaczeniach francuskich i hiszpańskich poczytna w okresie naturalizmu (drukowana nawet w odcinkach w jednym z czasopism francuskich), zamknięta została przez Edwarda Dembowskiego w skorupie powieści o krzywdzie chłopskiej. Tymczasem była to powieść o „złej miłości”, o tajemnicach biologii i psychiki kobiecej. I tak czytano ją we Francji i w Hiszpanii w czasach Zoli i Maupassanta. Teoretycy literatury dyskutowali wiele na temat roli i funkcji mowy pozornie zależnej w stylu powieściowym; wywodzili tę formę narracyjną od Flauberta. Nie dostrzegli, że mowa pozornie zależna stanowi podstawową strukturę narracyjną w *Ułanie* na wiele lat przed *Panią Bovary*.

Nasza krytyka literacka w pierwszej połowie XIX wieku ma swoje znaczące drugie skrzydło: nie tylko poezja i ogólna filozoficzna koncepcja literatury narodowej, lecz także proza, przede wszystkim zaś – powieść. Dyskusja o powieści w XVIII wieku, choć jej enigmatyczne przejawy odnaleźć można u Krasickiego (*Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*), Jezierskiego (*Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane...*), Golańskiego (*O wymowie i poezji*),

<sup>11</sup> Por.: K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, „Twórczość” 1946, nr 10.

<sup>12</sup> W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996, s. 179–193.



sprowadzała się bądź do oskarżeń o zły wpływ moralny, zwłaszcza na kobiety, bo – zdaniem Śniadeckiego – romanse wywoływały u nich „wapory duszy”, bądź też do obrony niektórych powieści uznawanych za „umoralniające”. Tak bronił *Przypadków Robinsona Cruoe* w 1769 roku Albertrandi, tłumacz powieści Daniela Defoe (*Przedmowa tłumacza*). Rzetelna dyskusja zaczynała się na początku XIX wieku. Nie będę przedstawiał szczegółowo przebiegu sporów i dyskusji; zrobiłem to w książce *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku* (1968). Najwcześniejsza obrona romansów, napisana wierszem, ukazała się w 1804 roku w „Tygodniku Wileńskim”. Anonimowy autor *Uwag nad romansami* ma już pełną świadomość, że opinie krytyczne Boileau straciły na znaczeniu<sup>13</sup>. Odrzuca „stuartkuszne morałów księgi”, „teologów suche pustynie” nawet „kraję Newtona i Montesquieu”, ważniejsze okazują się uczucia, a powieści nadawały się do ich przedstawienia. Ta filipika w obronie romansów, produkt sentymentalizmu, była anonimowa. Podobnie zresztą jak dwie następne – rozprawa *O romansach z „Ćwiczeń Naukowych”* (1818) i artykuł *Słowo o romansach z „Rozmaitości”* (1821, nr 26). Obrona romansu uchodziła bowiem ciągle za podejrzaną, by nie powiedzieć – nieprzyzwoitą. Nic też dziwnego, że Śniadecki, jak Boileau, potępiał romanse, choć zdarzył mu się przypadek szczególny. Napisał pochwalną recenzję z *Malwiny* Marii Czartoryskiej-Wirtemberskiej; nadał jej charakter wypowiedzi prywatnej i ...opublikował anonimowo. „*Malwina*”. *List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816 r. n. s. z przesłaniem nowego pod tym tytułem roman-su*<sup>14</sup> jest to recenzja w szczególny sposób wyrafinowana. Autor chwali i „zaleca” powieść, bo nie jest podobna do *Klarysy* Richardsona, nie jest „wyuzdana”, jak inne romanse; okazuje się „całkiem narodową”, „o miejscach, zdarzeniach towarzyskich wyższego rzędu i o obyczajach polskich”.

Na tym tle dopiero zrozumieć można odwagę pewnego osiemnastolatka, który 18 czerwca 1830 roku obwieszczał buńczucznie:

Do pisania powieści (rozumie się dobrych, bo złe nie nazywają się powieścią ani romansem, ale bazgraniną i ramotą, którą lada kto pisać potrafi), do pisania powieści dobrych, mówię, trzeba talentu (nieodzownie), poznania ludzi (koniecznie), wyobraźni (choć parę ziarek). Główną, najgłówniejszą podług mnie, jest to, co przeszłego wieku i niektórzy nasi pisarze mieli za nic: kopiowanie wierne i nieprzesadzone. Wątpię ja – i dzisiaj publiczność ze mną – ażeby dziwaczne, olbrzymie, ale niezgrabne utwory, jakimi są wyskoki Heloizy, Korynny, Matyldy, Amelii, jakimi napelnione są dzieła panny Radcliffe, Genlis, Cottin, więcej były warte nad wierne obrazy Cervantesa, Sterna, Fieldinga, Lesage etc. Egzaltacja i ekliwa wielkość, niska przesada, nudny przymus, łyzy najemne – oto czym są naszpikowane te twory głów obłąkanych<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Uwagi nad romansami*, „Tygodnik Wileński” 1804, nr 14.

<sup>14</sup> „Dziennik Wileński” 1816, t. III, s. 122–130.

<sup>15</sup> Kleofas Fakund Pasternak [J.I. Kraszewski], *Prospekt na dzieło pod tytułem: Kilka obrazów towarzyskiego życia, w dwóch częściach, a trzech tomach, zawierających powiastki dwie z XIX wieku*, „Kurier Litewski” 1830, nr 76. Drugi dodatek.

Zapatrzeni w spór między klasykami i romantykami, nie zauważyliśmy, że pojawił się jeszcze jeden manifest literacki nowej epoki. Romantyzm w estetyce jest w sobie rozdwojony: z jednej strony dąży do tworzenia światów nadmysłowych, przekraczania granicy realnego, a z drugiej – do „tworzenia żywych i wiernych obrazów naszego pożycia”. Ta antynomia widoczna jest we wszystkich literaturach europejskich. Zapisuje się wyraźnie w wyborach gatunkowych. Światy nadmysłowe dominują w liryce; bardzo często poeci określają swoje utwory – w sensie gatunkowym – fantazjami, widzeniami, snami, przeczuciami. Powieść przeznaczona została do trzymania się realnego życia. Ta antynomia nie jest zbudowana na zasadzie konfliktu, lecz ambiwalencji, stwarza możliwość alternatywnych wyborów. Scott, Dickens, Stendhal, Balzak, Gogol są romantykami w równym stopniu, jak Byron, Shelley, Lamartine, Musset, Puszkina czy Mickiewicza; ostatecznie Balzak pisze powieść–fantazję *Lilia w dolinie*, a Mickiewicz – *Pana Tadeusza*.

Pojęcie realizmu wyodrębniło się w krytyce za sprawą sporu Courbeta z marlarstwem akademickim i ataków na Flauberta z powodu *Pani Bovary* pod koniec lat pięćdziesiątych. Do refleksji nad literaturą wprowadzili go w tym samym czasie Champfleury i Duranty. Ale realizm, choć bez nazwy właściwej, stanowi samo centrum cytowanego tu manifestu literackiego osiemnastoletniego Kraszewskiego. Z językiem nowej krytyki łączy ten tekst demonstracyjna podmiotowość, młodzieńczy bunt przeciwko tradycji, ostrość sądów o „zdziczałych imaginacji utworach”, wreszcie – ironia. Istotny jest także fakt, że to powieściopisarz *in spe* wciela się w rolę krytyka i teoretyka.

Manifest Kraszewskiego byłby zapewne bez znaczenia, gdyby nie nastąpiło po nim, co nastąpiło. Ironiczna zapowiedź młodego autora, że zakupił ryżę papieru, zatemperował pióra i bierze się do roboty, nie była tylko żartem. Nie chodzi jednak tylko o same powieści. Za manifestem–programem z 1830 pojawiła się cała seria szkiców krytycznych Kraszewskiego poświęconych historii i teorii powieści, demonstrujących dojrzałą już osobowość krytyka. Motto, jakie umieścił pisarz przy szkicu *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem* (1832), przypomina motto Mickiewicza z rozprawy *O krytykach i recenzentach warszawskich*. U Kraszewskiego jest to „przysłowie arabskie”: „Mądry zna nierozumnego, bo nim był sam dawniej; ale głupiec nie zna mądrego, bo nim nie był”. Kolejne szkice: *O polskich romansopisarzach* (1836), *Przeszłość i przyszłość romansu* (1838), *Słowo o prawdzie w romansie historycznym* (1843) *O celu powieści* (1847), *Obrazy przeszłości* (1857) przynoszą zdumiewającą dojrzałością i erudycją krytyczną wywód na temat historii i teorii wybranego gatunku. W szkicach tych zarysowana została problematyka teoretyczna przejawiająca się w sporach i dyskusjach o powieści w całym XIX wieku. Rejestr problemów poruszanych przez Kraszewskiego jest obszerny – obejmuje kwestie zależności obrazu powieściowego od obserwacji i rozpoznania zjawisk życia społecznego, roli w nim wszystkich warstw i grup, w tym mieszczaństwa i chłopstwa, także szczególnie bliskiej mu drobnej szlachty i tworzącej się powoli inteligencji. Interesuje go rola kobiet, ich prawne ubezwłasnowolnienie, sytuacja mniejszości narodowych, w tym Cyganów i Żydów, udział szlachty i warstw niższych w powstaniach narodowych itp.

Powieści współczesne, społeczno-obyczajowe, tworzą razem wielobarwną mozaikę naszego życia – nazywał je razem romansami malowniczymi, bo celem było „odmalowanie”, utrwalenie zmieniającej się rzeczywistości. W takim ujęciu powieść traciła, tak ważny w estetyce klasycyzmu, cel dydaktyczny. Nie było – w pewnych oczywiście granicach – tematów zakazanych: na przykład w drugiej serii *Latarni czarnoksiężskiej* prowadził swojego bohatera do warszawskiego burdelu, a uwiedzionej przez niego kobiecie pozwolił na zemstę szczególną – zarażenie ekskochanka chorobą weneryczną... W powieści historycznej domagał się prawdy, to jest głębokich studiów źródłowych nad tematem: ideałem była powieść dokumentarna, ograniczająca znaczenie fikcji. I w tej odmianie powieści zaznaczył swoją oryginalność – odrzucił nagminne naśladownictwa Waltera Scotta, twierdził, że powieściowe „obrazy przeszłości” zawsze będą fałszywe, jeśli przedstawiać będą historię władców lub jednej klasy – szlachty, a pomijając w dziejach rolę chłopą, mieszczanina, Żyda.

Manifest Kraszewskiego zainicjował dwa najważniejsze – w znaczeniu teoretycznym – spory o powieść w XIX wieku. Pierwszy z nich dotyczył powieści historycznej; przeciwnikiem był Michał Grabowski, autor *Literatury i krytyki* (Cz. I–III, 1837–1838; dalsze – 1840, 1849), w niej zaś części poświęconych *Literaturze francuskiej, O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*, obszernego studium *Literatura romansu w Polsce*, a także już poza tym cyklem *Korespondencji literackiej* (1842–1843). Próby współpracy między Grabowskim, konserwatystą i lojalistą, a Kraszewskim zakończyły się ostrym sporem osobistym. W poglądach na powieść dotyczyły wytoczonych przez Grabowskiego oskarżeń powieści francuskiej, zwłaszcza Hugo i Balzaka, o szerzenie niemoralności, osłabianie instytucji państwa, w tym Kościoła, o „dążność ujemną”, o destrukcyjny wpływ na społeczeństwo. Zarzut Kraszewskiego dotyczył jednostronności takiej interpretacji; w swojej recenzji, nie broniąc całego romansu francuskiego, pisał:

Lecz siląc się autor nad pokazaniem filozoficznym ducha tego romansu i usiłując z niego wyprowadzić wnioski o autorze i narodzie, który takie dzieło ulubował, nie sądzi go p. Gr[abowski] pod względem artystycznym, tylko wyłącznie pod względem moralno-filozoficznym<sup>16</sup>.

Innymi słowy: Grabowski formułuje swoje sądy jak ideolog, nie zaś jak krytyk, który winien „rozbierać” dzieło także pod względem artystycznym, zgodnym z zasadami nowej sztuki. Wyprowadzenie wniosków z takiego rozbioru, gdyby rezultat był nawet taki sam, świadczyłoby o kompetencji krytyka. Tej kompetencji brakło krytykowi przy ocenie powieści Balzaka:

Niesłusznym jest znowu autor dla Balzaka, wołając na wielką niemoralność pism jego i tylko o tej niemoralności pisząc. Nie chciał się nad nim zastanowić jak nad artystą, nie chciał na niego patrzeć pod względem sztuki. Balzak zasługuje jednak na to z wielu względów. Jest to pracowity malarz charakterów (które zresztą niekiedy przesadza),

<sup>16</sup> J.I. Kraszewski, *Literatura i krytyka M. Grabowskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1839, nry 64, 68.

lecz czasem tak dziwne a naturalne chwyta odcienie, tak istotne rysy określa, że trudno mu nie przyznać talentu flamandzkiego malarza<sup>17</sup>.

„Talent flamandzkiego malarza”, „prawdopodobne tłumaczenie czynności”, wystawianie „ich w świetle stosownym, malowniczym” – wszystko są to określenia zastępcze, bo krytyka nie zna jeszcze słowa realizm. Jeśli zjawiało się wówczas w publicystyce, to w znaczeniu pejoratywnym – było synonimem trywialności i wulgarności. Spór Kraszewskiego z Grabowskim wyodrębniał zasady nowoczesnego realizmu w powieści, zaś w krytyce literackiej dotyczył autonomii dzieła literackiego, uznawania za zasadnicze walorów artystycznych. Teoretycznie, bo różnie okazywało się w praktyce twórczej, był Kraszewski przeciwnikiem „powieści z tezą”, „celowej”, tendencyjnej. Widoczne jest to już w sporze z Grabowskim o „literaturę szaloną”. Jednakże szkic *O celu powieści* z 1847 roku stawia problem w nowoczesny sposób, na który nie mogli się zdobyć pożytywiści w dwadzieścia lat później:

Lecz są tacy [krytycy], a do ich liczby najznakomitszych włączyć potrzeba, co chcieliby powieść, utwór przede wszystkim artystyczny z natury swej i artystyczny cel mający przede wszystkim, uczynić sługą myśli socjalnych, politycznych przekonań, wyrobnicą filozofii popularnej itp. Tu już zgodzić się nie możemy i odrzącić musim rodzaj niewoli, w który nas zaprzęca usiłują<sup>18</sup>.

Powieść, literatura, niczego dowieść nie może, prócz tego, że autor tak myślał. Utwór literacki jest tworem wyobraźni (imaginacji), wydarzenia w powieści, jeśli brać je dosłownie, mają postać przypadku, który niczego nie dowodzi. Cel powieści – jedynie uzasadniony – będzie w „wyrobieniu”, „w szczegółach, w obrazach”, w „przemawianiu do serc i wyobraźni”: „Więcej niż zdania powinny tu działać obrazy. Rozumowe prawdy wcielić się muszą, oblec szaty cielesne i z całą artystyczną ozdobą i blaskiem wystąpić przed czytelnikiem”<sup>19</sup>.

Spróbujmy te argumenty ująć w kategoriach współczesnych – chodzi o obrazowość jako istotną cechę języka literatury, jeden z wyznaczników literackości, a także o fikcję, o quasi-sądy – inny z jej wyznaczników. Te same zasady legły u podstaw sporu Kraszewskiego z Grabowskim o powieść historyczną, jednakże kategorią podstawową różniącą obu krytyków był stosunek do prawdy historycznej. Ta – twierdził Kraszewski w *Słódku o prawdzie w romansie historycznym* – istnieje w podwójnej postaci: prawdy dziejowej i prawdy artystycznej. Narażenie na szwank jednej lub drugiej przynieść musi niepowodzenie. Prawdę dziejową potwierdzają źródła, o prawdzie artystycznej świadczy umiejętność wypełnienia zgodnego z ich duchem białych plam:

Żadna historia nie jest tak zupełną, nie daje nam tak spójnego żywego obrazu, aby on wcielić się dał bez dodatków do powieści. Romansopisarza więc zadaniem jest pole,

<sup>17</sup> Tamże, nr 68.

<sup>18</sup> J.I. Kraszewski, *O celu powieści*. „Athenaeum” 1847, t. IV, s. 130.

<sup>19</sup> Tamże.

w większej części białe, zapelnąć, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłuma-  
czyć, oblicze nam pokazać<sup>20</sup>.

Jeśli pisarz zlekceważy prawdę historyczną, jeśli sfałszuje fakty, to poniesie tak-  
że klęskę artystyczną. Poprzez te stwierdzenia właśnie rozpoczął Kraszewski spór  
z Grabowskim-Tarszą jako autorem powieści historycznych. Nie chodziło nawet  
o zbyt jawne naśladowanie Waltera Scotta, lecz o sposób traktowania historii.  
Grabowski opowiadał się bowiem za „dodatnim”, to jest apologetycznym traktowa-  
niem przeszłości szlacheckiej: wspólnie z Henrykiem Rzewuskim odrzucali kryty-  
cyzm historyczny. „Dodatnie” traktowanie historii było jej poprawianiem, przemil-  
czaniem kart haniebnych.

Spory w krytyce literackiej pierwszej połowy XIX wieku o powieść, o po-  
wieść historyczną w szczególności, należały do najżywszych. Wzięli w nich udział,  
prócz Kraszewskiego i Grabowskiego, Edmund Stawiński (*O romansie, jego prze-  
kształceniu i wpływie na społeczeństwo*, 1842), Henryk Rzewuski (*Czy jest konieczną  
historyczną prawdą w romansie*, 1842), Władysław Wężyk (*Dwa słowa o prawdzie  
i udaniu w utworach sztuki*, 1842), Józef Antoni Czajkowski (*Powieść historycz-  
na jako sztuka obrazowa*, 1842), Kazimierz Bujnicki (*Kilka słów apologetycznych  
o romansie*, 1842), August Cieszkowski (*O romansie nowoczesnym*, 1846), Karol  
Szajnocha (*O typie narodowym w powieściach naszych*, 1852), Henryk F. Lewestam  
(*Powieści jako literacka oznaka czasu*, 1855). Ta dyskusja trwała nieprzerwanie aż  
do wybuchu powstania styczniowego. I miała nie tylko charakter literacki: wystą-  
pienia Grabowskiego i Rzewuskiego niosły z sobą wyraźne przesłanie ideologiczne  
ówczesnego konserwatyzmu; spór o powieść historyczną, o „dodatnie” w niej trak-  
towanie przeszłości, był sporem o ocenę roli arystokracji w ostatnich latach niepod-  
ległości w XVIII, a także obroną procarskiego serwilizmu konserwatystów pierwszej  
połowy XIX wieku.

## On the Literary Criticism during the Romanticism

### Abstract

In the literary criticism of the first half of the 19th century, disputes about the novel,  
and particularly historical novel were most heated. In those debates, besides Kraszewski and  
Grabowski, participated Edmund Stawinski (*O romansie, jego przekształceniu i wpływie na  
społeczeństwo*, 1842), Henryk Rzewuski (*Czy jest konieczną historyczną prawdą w romansie*,  
1842), Władysław Wężyk (*Dwa słowa o prawdzie i udaniu w utworach sztuki*, 1842), Józef  
Antoni Czajkowski (*Powieść historyczna jako sztuka obrazowa*, 1842), Kazimierz Bujnicki  
(*Kilka słów apologetycznych o romansie*, 1842), August Cieszkowski (*O romansie nowocze-  
sny*, 1846), Karol Szajnocha (*O typie narodowym w powieściach naszych*, 1852), Henryk  
F. Lewestam (*Powieści jako literacka oznaka czasu*, 1855). The discussion continued until the

<sup>20</sup> J.I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, Warszawa 1843, s. 177.

outbreak of the January Uprising. Its character was not merely literary: Grabowski's and Rzewuski's speeches carried an important ideological message of the contemporary conservatism movement: the debate on the historical novel, a positive treatment of the past in it, a dispute over the role of aristocracy in the last years of independence in the 18th century. It was also a defence of pro-tsar servility of the conservatives of the first half of the 19th century.