

# Mirosław Strzyżewski

---

## Maurycego Mochneckiego hermeneutyczny model krytyki

---

Sztuka i Filozofia 11, 150-163

---

1996

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

## IV. Z dziejów estetyki polskiej

Mirosław Strzyżewski

### MAURYCEGO MOCHNACKIEGO HERMENEUTYCZNY MODEL KRYTYKI\*

Romantycy w Polsce solidarnie współtworzyli negatywny wizerunek krytyki klasycystycznej, wyraźnie brakło im jednak konsekwencji oraz inwencji twórczej w konstruowaniu modelu pozytywnego. Właściwie tylko Maurycy Mochnacki w okresie romantycznego przełomu pokusił się o stworzenie w miarę pełnego programu krytycznego, opartego na własnej estetyce, opracowanej na gruncie niemieckiej myśli filozoficznej, natomiast inni znani krytycy tamtego czasu – Michał Grabowski, Jan Ludwik Żukowski czy Józef Bolesław Ostrowski – współtworzyli wprawdzie intelektualną atmosferę w środowisku warszawskich literatów, wypowiadali się niejednokrotnie na temat nowoczesnie pojmowanej estetyki i krytyki, nicowali pozycję klasyków, ale własnego spójnego programu krytyki romantycznej nie zaproponowali, ograniczając się w działalności recenzenckiej do formułowania pojedynczych uwag i postulatów, nie układających się jednak w przemyślaną całość.

Maurycy Mochnacki konstruowanie własnego programu rozpoczął zrazu od zdawkowych, wypowiedzianych mimochodem przygan pod adresem krytyki „drobiazgowej”, by w latach 1827–1829 ostatecznie podważyć istniejący stan klasycystycznej krytyki. Wraz z pogłębieniem studiów nad literaturą i estetyką niemiecką autor rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polsce* coraz częściej skłaniał się ku formułowaniu pozytywnego programu literatury i kultury narodowej, w tym i wzorca krytyki filozoficznej, mającej korzystać z estetycznych dokonań braci Augusta Wilhelma i Fryderyka Schleglów oraz Ludwika Tiecka. Zapoznanie się w roku 1828 z pracami F.W.J. Schellinga, w tym z jego słynną mową *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, stało się przełomowym momentem w procesie tworzenia własnej estetyki, a w konsekwencji zadecydowało i o sformułowaniu oryginalnego modelu krytyki romantycznej Mochnackiego.

---

\* Niniejszy artykuł jest fragmentem większej rozprawy, pt. *Działalność krytyczna Maurycyego Mochnackiego*.

Poszczególne etapy wspomnianego procesu dają się wyodrębnić na podstawie drukowanych w czasopismach warszawskich rozpraw i artykułów: w *Myślach o literaturze polskiej* („Gazeta Polska”, nr 89–94 z 29 III – 3 IV 1828 r.) Mochnicki ukazuje nowe spojrzenie na estetykę teoretyczną jako gałąź filozofii idealistycznej w jej „obiektywnej” odmianie; w *Artykule, do którego był powodem „Zamek Kaniowski” Goszczyńskiego* („Gazeta Polska”, nr 15–29 z 16 I – 30 I 1829 r.) rozwija teorię „natury”, „piękna” i „natchnienia” oraz podaje definicję krytyki; w obszernym artykule muzycznym *Paganini dał ósm koncertów* („Gazeta Polska”, nr 161 z 19 VI 1829 r.) wyjaśnia pojęcie „dzieła artystycznego” i przypomina zarys wypracowanego wcześniej modelu krytyki, który następnie uzupełnia w znanych polemikach z Brodzińskim: *Pisma rozmaite* („Kurier Polski”, nr 145 z 1 V 1830 r.) i *O krytyce i sielstwie* („Kurier Polski”, nr 159 z 16 V 1830 r.); wreszcie w wydany już w formie książkowej dziele *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (Warszawa, grudzień 1830 r.) ostatecznie przedstawia własny program kultury narodowej, wykorzystując dotychczasowe ustalenia do sformułowania tożsamościowej teorii „uznania się narodu w swoim jestestwie”. Z tego niezwykle bogatego materiału interesują nas w niniejszym szkicu szczególnie te wypowiedzi na temat krytyki, które układają się w ramy modelowego systemu, zawierającego istotę pojęcia „krytyka”, cel i metodę działalności recenzenckiej oraz postulaty skierowane do osoby krytyka.

Krytykę pojmuje Mochnicki jako formę działalności intelektualnej, nakierowanej na funkcje poznawcze dzieła oraz pośrednio na odbiorcę (czytelnika, widza teatralnego, słuchacza koncertu), pełniącej względem niego obowiązki przewodnika i doradcy, nigdy zaś surowego nauczyciela czy wręcz sędziego, co stanowiło jeden z wyróżników krytyki klasycystycznej. Mimo to Mochnicki zakłada w relacji: autor – krytyk – odbiorca wewnętrzne zhierarchizowanie poszczególnych pozycji, z których najważniejszą zajmuje twórca jako osoba odpowiedzialna za powstanie sytuacji literackiej komunikacji, dalej – krytyk, pełniący funkcję mediatora między autorem a odbiorcą, oraz nie mniej ważną rolę animatora życia i literackiego, na końcu zaś – odbiorca, prezentujący jakby najniższy poziom wiedzy i kompetencji oraz związaną z tym faktem ograniczoną zdolność wyróżniania przedmiotów wartościowych<sup>1</sup>. Mochnicki, pozornie

<sup>1</sup> Dokumentują to m.in. następujące teksty Mochnickiego: „*Sonety*” *Jana Nepomucena Kamińskiego*. „Gazeta Polska”, nr 36 z 5 II 1826 r.; *Kilka słów z powodu artykułu P. Żukowskiego o sztuce*. „Gazeta Polska”, nr 114–117 z 24 IV – 27 IV 1828 r.; *Chłop*

– rzecznik egalitaryzmu, określający swą pozycję jako „jeden z wielu” czytelników, w rzeczywistości opowiada się za stworzeniem elitarnego środowiska znawców sztuki, estetyki i filozofii. W artykule broniącym niezrozumianej przez krytyków rozprawy Jana Ludwika Żukowskiego *O sztuce* odnajdujemy znaczącą deklarację: „Za daleko może rozciągano u nas zasadę zrozumiałości. Nie wszystkie materie mogą być popularne, czyli zrozumiałe dla ogółu albo przynajmniej dla większej części czytelników. Nie wszystkie też mogą być popularnie traktowane. Wybijmy sobie z głowy to jałowe uprzedzenie” („Gazeta Polska”, nr 114 z 24 IV 1828 r.).

Nie każdy również miłośnik sztuki może być recenzentem, gdyż – jak twierdzi A.W. Schlegel – „znawcą [sztuki] niepodobna się stać bez uniwersalności umysłu”<sup>2</sup>, tj. szczególnej predyspozycji władz poznawczych do rzetelnej oceny na podstawie przesłanek filozoficznych; filozofia zaś jest nauką trudną do opanowania i nie każdy entuzjasta twórczości artystycznej może ją zgłębić, a tym samym nie może też stać się godnym zaufania krytykiem. Dotykamy w tym miejscu podstawowej – jak się wydaje – dystynkcji pojęcia krytyki u Mochnackiego. Krytykę wywodzi Mochnacki bezpośrednio z estetyki, którą pojmuje za Alexandrem Gottliebem Baumgartenem jako dziedzinę nauk filozoficznych. W *Artykule, do którego był powodem „Zamek Kaniowski” Goszczyńskiego* w ten oto sposób określa przedmiot zainteresowania estetyki: „(...) nauka ta, trudniąca się poznawaniem i rozstrząsaniem działań i skutków piękności na uczucia nasze, która rozważa ich liczne stosunki i powinowactwa ze światem zewnętrznym, z naturą i kunsztownymi tworam i dowcipu ludzkiego, która to wszystko rozjaśnia i tłumaczy – jest i zawsze będzie ważnym przedmiotem filozoficznych obserwacji, zawsze będzie jednym z najciekawszych psychologii działań” („Gazeta Polska”, nr 17 z 18 I 1829 r.).

Estetykę dzieli Mochnacki na dwa duże działy: estetykę teoretyczną, która jest teorią procesu twórczego oraz teorią piękna i trudni się „poznawaniem przymiotów i własności władz umysłu naszego” (cyt. j.w.), jest umiejętnością transcendentálną, oderwaną od pojedynczego fenomenu

---

*milionowy*. „Kurier Polski”, nr 1 z 1 XII 1829 r.; *Gust publiczności warszawskiej*. „Kurier Polski”, nr 16 z 17 XII 1829 r., i inne.

<sup>2</sup> A.W. Schlegel: *O sztuce i literaturze dramatycznej. Pierwszy wykład*. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna i komentarze S. Skwarczyńska. T. I: *Romantyzm i pozytywizm*. Kraków 1965, s. 128.

artystycznego, próbującą zgłębić i określić ogólne prawa tej szczególnej gałęzi filozofii; drugi dział estetyki stanowi krytyka, tj. „praktyczna, czyli przystosowana część estetyki” (cyt. j.w.), z dominującą w niej funkcją pragmatyczną, ukierunkowaną wyraźnie na działanie. Estetyka teoretyczna kreśli prawa rządzące twórczością, krytyka sprawdza ich funkcjonowanie na żywych organizmach dzieł sztuki. W ten sposób zarówno dzieło, jak i komentarz krytyczny odnoszą się do jakiegoś wyższego porządku, który naznacza filozofia<sup>3</sup>. „Przetoż, kto nie przyłoży serca i starań do poznania filozofii, kto nie przywłaszczy sobie tego prawdziwego zaszczytu i chwały dzisiejszych czasów, nigdy nie nauczy się estetyki; a kto nie zna tej umiejętności, nie zdoła sprawować z pożytkiem dla literatury, obowiązków krytyka” („Gazeta Polska”, nr 18 z 19 I 1829 r.).

Duże wymagania, stawiane przez Mochnackiego przyszłym krytykom, są częścią jego kampanii skierowanej przeciw bezwartościowej – jego zdaniem – literaturze i sztuce, ograniczającej rozwój „twórczych sposobności narodu”, stanowią też logiczną konsekwencję przyjętego programu krytyki filozoficznej (tj. krytyki inspirowanej filozofią). Odtąd krytyka w ujęciu Mochnackiego staje się „umiejętnością” opartą na ogólnych zasadach, a znajomość jej estetyczno-filozoficznych uwarunkowań wymusza niejako na krytyku potrzebę „długiego ćwiczenia się i pilnych starań” (cyt. j.w., nr 15 z 16 I 1820 r.), w zamian zaś otrzymujemy – twierdzi Mochnacki – sady prawdziwe, abstrahujące od indywidualnych wrażliwości i subiektywnych upodobań recenzenta, który musi podporządkować swój krytyczny wywód wyższej instancji ideowej, decydującej o pozytywnym bądź negatywnym walorze dzieła.

Zwróćmy w tym miejscu uwagę na – paradoksalnie – wiele miejsc wspólnych z językiem krytycznym zwolenników tradycyjnej (podówczas – klasycystycznej) formuły sztuki sądenia: elitarny charakter wykształconego środowiska literackiego, konieczność „długiego ćwiczenia się” adepta krytyki, przywodzą na myśl proces kształtowania utworu klasycystycznego; także przyjęcie za Johannem Winckelmannem zasady znanej i Stanisławowi Potockiemu, iż nie każde dzieło godne jest krytycznego omówienia, oraz zbliżona do klasycystycznej frazeologia w uzasadnieniu tegoż wyboru: „Gdzie same tylko przywary i skazy widzimy, tam jej (tj. krytyki) obowiązek ustaje” (cyt. j.w., nr 19 z 20 I) – nasuwają skojarzenia

---

<sup>3</sup> Obszernie na temat związku estetyki teoretycznej z krytyką pisze S. Pieróg w książce: *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*. Warszawa 1982, s. 101–126.

z doktryną klasycyzmu postanisławowskiego. Ba, nawet w ujęciu przez Mochnackiego istoty pojęcia „krytyka” odnajdujemy sformułowania żywo przypominające klasyków. Przytoczmy więc pełną definicję krytyki z *Artykułu, do którego był powodem „Zamek Kaniowski”*, pamiętając, że jej ostateczna formuła kształtowała się stopniowo w latach 1827–1829: „Wyrozumieć i zgłębić w tworze bądź poetyckim, bądź malarskim, bądź muzykalnym, szczególniejszą dyspozycję i przemożność artysty, okazać jak myśli, jak czuje i co ma do siebie właściwego, rozważyć pilnie jego sposoby i sprawność naśladowczą; na koniec przyrównać treść i osnowę dzieła do prawdziwych w naturze wzorów i wydarzeń społecznych, oto są trudne, ale zaszczytne krytyki obowiązki” („Gazeta Polska”, nr 19 z 20 I 1829 r.).

W definicji Mochnackiego zaskakuje szczególnie jej część druga, w której autor podważa, zdawać by się mogło, istnienie negatywnego modelu krytyki klasycystycznej, oskarżanej właśnie o propagowanie teorii naśladownictwa i stosowanie w działalności recenzenckiej metody porównywania omawianych utworów z „prawdziwymi w naturze wzorami”. Jednakże pod osłoną tradycyjnej po części stylistyki kryje się diametralnie inne rozumienie przez Mochnackiego przywołanych zasad. Odtworzmy pokrótce ich właściwy sens, odwołując się do wcześniejszej rozprawy z roku 1828.

W *Myślach o literaturze polskiej* Mochnacki, pod wpływem idei zawartych w rozprawach Schellinga, przełamuje swój pierwotnie zdecydowanie negatywny osąd zasady mimetycznej. Zgadza się nie tylko na jej istnieniem, ale i podstawowym znaczeniem w procesie twórczym, pojmując ją jednak inaczej, niż to zwykli czynić klasycy.

Krytyk ogromną rolę w porządku epistemologicznym swej koncepcji estetycznej wyznacza sztuce; w sztuce ogniskują się metafizyczne doświadczenia człowieka i narodu, sztuka wyznacza drogę ku poznaniu zagadki bytu, choć sama istota bytu zdaje się być poza bezpośrednim zainteresowaniem sztuki. Mochnacki odrzuca tym samym teorię wiernego (jak u Homera) kopiowania czystej natury, bowiem zewnętrzne „przyrodzenie ma swoje piękności i straszidła, swój powab i odrazę” (*Myśli o literaturze*, „Gazeta Polska”, nr 90 z 30 III 1828 r.), niewiele jednak mówi o samym fenomenie życia; nie zgadza się z koncepcją naśladowania natury upięksovanej (Charles Batteux), fałszującym jej autentyczny obraz, odrzuca też formę tworzenia w wyobraźni, a później naśladowania wykonywanych wzorów idealnych poprawionej w ten sposób natury, co odwróciło wprawdzie pierwotną teorię *mimesis*, ale nie przydało sztuce

atrybutu zgłębiania tajemnic bytu. „Pierwej naśladowano formy rzeczy pod zmysły podpadających – czytamy w *Myślach o literaturze polskiej*. – W skutku naśladownictwa otrzymał był sztukmistrz martwy twór pośledniejszy od natury. A zatem źle ją naśladował. Teraz sam chce być wynalazcą formy, dla powetowania jej pięknnością, pięknosc rzeczy zawartych w naturze przechodząca, istotnego braku życia” (cyt. j.w.).

Skoro więc zewnętrzna forma natury, którą w rzeczywistości naśladowali klasycy, bez względu na jej źródło: „naturalne” czy „imaginacyjne”, nie może być początkiem twórczego działania w sztuce zmierzającej ku poznaniu właściwych praw natury, musi nią być „istota, czyli myśl, czyli wyobrażenie tej rzeczy w naturze, którą naśladować chcemy” (cyt. j.w., nr 91 z 31 III). W ten sposób Mochnacki odmienia sens tradycyjnego założenia klasyków: nie pyta, jak skutecznie naśladować naturę, bo w efekcie tak sprecyzowanego pytania rodzą się co najwyżej wzory do naśladowania i normy zalecające sposób ich kopiowania, ale interesuje go odpowiedź na pytanie – co jest właściwie przedmiotem naśladowania? Przedmiotem tym jest, rzecz jasna, natura. Ale jaka?

I tu okazuje się – podążając tropem rozprawy Schellinga *Ideen zu einer Philosophie der Natur* – że istotę natury można rozumieć dwojako: bądź jako zespół przedmiotów postrzeganych zmysłami (przyroda jako ciało), bądź jako niedostrzegalną, wewnętrzną „siłę produkcyjną” (tj. działanie, ruch), stwarzającą owe przedmioty pod zmysły podpadające. „A zatem natura – konstatuje nasz teoretyk – uważana być może: albo w stanie działalności, albo jako produkt tej działalności. W pierwszym przypadku jest przyczyną; w drugim skutkiem tej przyczyny” (cyt. j.w.). Jako *natura naturans* (czynna, podmiotowa, absolutny akt poznawczy) lub *natura naturata* (bierna, przedmiotowa, symbol aktu poznawczego)<sup>4</sup>. Mochnacki pod wpływem Schellinga opowiada się za naturą w stanie aktywnej działalności i utożsamia ją z „ruchem”, „stwarzaniem”, „działaniem”, „mechanizmem wewnętrznym”, „duchem”. Tym samym sztuka poprzez medium twórcy, w którego psychice pod wpływem nieuświadomianego natchnienia *per analogiam* powtarza się wieczny proces tworzenia natury, powinna naśladować nie jej zewnętrzną fakturę i koloryt, co robili klasycy, ale ruchową, dynamiczną istotę, czyli – życie. „Ostateczne wyjaśnienie tezy – stwierdza Stanisław Pieróg – że celem sztuki jest naśladowanie natury; znaczy ona, że celem sztuki jest naśladowanie

<sup>4</sup> Por. J.W. Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur. Zusatz zur Einleitung*. W: R. Panasiuk: *Schelling*. Warszawa 1988, s. 189–190.

twórczej, produkcyjnej siły natury. Właściwie znaczy to – jak widać – że sztuka niczego nie naśladuje. Czynność twórcza artysty jest bowiem tą samą czynnością, co siła produkcyjna natury: jest płynącą z natchnienia, nieświadomą i niekontrolowaną spontanicznością<sup>5</sup>.

Romantyzm inaczej więc niż klasycyzm ujmował tę samą, zdawać by się mogło, uniwersalną zasadę mimetyzmu. A że rezultatem działania mechanizmów natury jest i człowiek – „najwyższy, niejako docelowy wytwór natury – pisze Antonina Bartoszewicz, przywołując koncepcje Schellinga – w nim ona osiąga samoświadomość. Z kolei szczytem samoświadomości człowieka jest sztuka<sup>6</sup>, zaś efektem praktycznej jego działalności i trwania w czasie – dodajmy – jest historia, to w konsekwencji „przyporównania treści i osnowy dzieła do prawdziwych w naturze wzorów i wydarzeń społecznych”, oznaczać będzie u Mochnackiego poszukiwanie w sztuce genezy, istoty i właściwości procesów historycznych oraz prawdy o historycznym obliczu narodu, historycznym wymiarze i uwarunkowaniach egzystencji człowieka.

Można więc już w tym miejscu uzupełnić definicję krytyki podaną przez Mochnackiego w *Artykule, do którego był powodem „Zamek Kaniowski” Goszczyńskiego* o jej drugą, nie mniej ważną część, sformułowaną ostatecznie w polemicznym artykule *O krytyce i sielstwie*: „Główną, najpierwszą powinnością krytyki umiejętnej jest: wybadać, rozświecić systema pojęć i wyobrażeń, czy zapadłej w przeszłości czy obecnej cywilizacji. Literatura zamykająca w tworach naukowych, poetyckich i kunsztowych ogólną masę owych pojęć i wyobrażeń, wzięta w rozmysł krytyczny, ułatwia wykonanie tej pracy. Krytyk przysparza materiałów dziejopistwu. Zbiera, rozstrząsa, porządkuje. Ś w i e c i h i s t o r i i. Opowiada «co było», wystawia w istnej prawdzie «co jest», ale nie rozkazuje, nie rządzi. Nie mówi: że tak a nie inaczej ma być...” [„Kurier Polski”, nr 159 z 16 V 1830 r.; wyróż. – M.S.].

Mochnacki uzupełnia więc znane twierdzenie Fryderyka Schlegla, iż „wiedza o sztuce jest jej historią<sup>7</sup>, o drugi człon – wiedza o sztuce, zdaje się mówić, stanowi również świadectwo dziejów świata, historii narodów i człowieka. Krytyka wyrastająca na gruncie Schellingiańskiej estetyki jako praktyczna jej część, zajmująca się bezpośrednio wytworami sztuki,

<sup>5</sup> S. Pieróg: op. cit., s. 107.

<sup>6</sup> A. Bartoszewicz: *Natura*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej. Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 593.

<sup>7</sup> F. Schlegel: *Rozmowa o poezji. Epoki sztuki poetyckiej*. W: *Teoria badań literackich za granicą*, t. I, op. cit., s. 106.



wpisana zostaje tym samym w dopiero co rodzącą się, oryginalną koncepcję historiozoficzną Mochnackiego, zmierzającą do ujęcia narodu w aspektach jego tożsamości kulturowej i historycznej. Krytyk staje się integralnym i nie zastąpionym ogniwem w długim procesie samouświadamiania się narodu, czyli, jak to pięknie nazywa Mochnacki – „uznania się narodu w swoim jestestwie”. Tak ważną pozycję na obszarze historiozoficznej refleksji krytyka zawdzięcza swej funkcji pragmatycznej, ujawniającej się w zwykłej działalności recenzenckiej – krytyka wszak pomaga światłej (czytającej) publiczności „wyrozumieć” kondycję zdeterminowanego przeszłością współczesnego człowieka, nieuchronnie skazanego na zmaganie się ze swym „czasem teraźniejszym”. We wspomnianym tu już artykule *Pisma rozmaite*, podważającym zasadność programu Brodzińskiego, Mochnacki wprost formułuje historyczne powołanie krytyki, która będąc „pochodnią historii”, rozświetlającą metafizykę dziejów, służy nade wszystko „lepsze-  
mu wyrozumieniu ducha narodów” („Kurier Polski”, nr 145 z 1 V 1830 r.). Z rozległego systemu piśmiennictwa (dzieła literatury pięknej, rozprawy naukowe, artykuły prasowe) krytyk w rezultacie swego ogromnego wysiłku badawczego musi „poznać istotę charakteru narodowego, historycznego; rozświecić, wybadać ducha społeczeństw” (cyt. j.w.). To jego powołanie, obowiązek i szlachetna misja. O poglądach Mochnackiego-teoretyka, wiernego ucznia Fryderyka Schlegla, można bez wątplenia orzec to samo, co Stefania Skwarczyńska napisała o ideach programowych jego niemieckiego profesora: „Postęp literatury w czasie jest według Schlegla (i Mochnackiego – przyp. M.S.) wynikiem coraz wyższego stopnia samouświadamienia się narodu; istotę literatury identyfikuje on z intelektualnym życiem narodu, w czego konsekwencji widzi ją jedynie w języku narodowym. Stąd dyskryminacja literatury naśladowawczej, obcojęzycznej (...) oraz ostre przeciwstawienie literatur narodowych literaturom starożytnym. Kryterium oceny wynika u Schlegla ze spojrzenia na literaturę z jednej strony jako wyraz ducha ludowo-narodowego, z drugiej jako na narzędzie kształtowania kultury narodowej, a przez nią ogólnoludzkiej”<sup>8</sup>.

Aby krytyka mogła spełniać naznaczoną jej filozoficzną misję, dla działalności recenzenckiej niezwykle ważnym problemem staje się znalezienie adekwatnej do założeń estetycznych metody rozbioru dzieł artystycznych.

Mochnacki odrzuca metodę szczegółowej analizy formalnej jako nieprzystadną w omawianiu literatury i sztuki współczesnej. Postoświeceniowej

<sup>8</sup> Ibidem, s. 105.

manierze rozstrząsania szczegółów, wyrwanych z szerokiego kontekstu semantycznego dzieła, przeciwstawia drogę odwrotną, proponując stopniowe przechodzenie od opisu tzw. „ogólnego wrażenia” i nastroju, poprzez odszukanie i zinterpretowanie nadrzędnej idei dzieła, do skupienia uwagi w końcowej fazie wywodu krytycznego na drobniejszych elementach artystycznego kształtu.

Pozycję wyjściową do opisu zawartości myślowej dzieła, co przede wszystkim warte jest omówienia, stanowi hermeneutyczna interpretacja wewnętrznego aparatu pojęciowego twórcy, którego należyte zrozumienie jest niejako warunkiem *sine qua non* rzetelnej pracy krytyka: „Nie tak jak nam się zdaje – czytamy w *Artykule, do którego był powodem „Zamek Kaniowski”* – nie tak jak się zdaje przyjacielom naszym lub jakiej koterii literackiej – ale tak, jak sam autor rozumiał, według jego wyobrażeń i uczuć; z jego stanowiska sądzmy, oceniamy pracę, którą na widok publiczny wydaje” („Gazeta Polska”, nr 19 z 20 I 1829 r.).

W ten sposób niezależny recenzent odnajduje swoisty klucz do interpretacji kolejnych utworów, będąc jednocześnie w zgodzie z epistemologiczną tezą o poznawczym charakterze sztuki – wszak poprzez oryginalność i indywidualny wymiar dzieła przemawiają znaki czasu i znaki natury.

Dopiero po tej niezbędnej czynności przygotowawczej powinien nastąpić opis „ogólnego wrażenia” lub pierwotnej refleksji, zrodzonej w wyniku autentycznego „przeżycia” dzieła, jako że romantyczny krytyk nie może przyjąć klasycystycznej pozy nieczułego mędrca, z atrybutami wyjętymi z ballady Mickiewicza *Romantyczność*, przeciwnie zaś, postawę romantyka cechuje entuzjazm i nieskrępowana emocja, umożliwiające dotarcie do „myślnej” istoty dzieła. Wydobycie „na jaśnią” prawdziwych zalet utworu może nastąpić tylko wtedy, gdy recenzent „wszystką myślą swoją, wszystką chęcią i uczuciem” zakocha się w sztuce. Wówczas to „takim przeniknionym zapałem, częstokroć postrzega krytyk piękności, o których duch poety, sztukmistrza, w twórczym momencie żadnej nie miał wiedzy” (cyt. j.w.).

Krytyk w ujęciu Mochnackiego powinien więc posiadać niezwykłą osobowość – w afekcie zdolny jest niemal do zjednoczenia z dziełem i przeniknięcia jego błębokich pokładów. „Ogólne wrażenie” w panestetycznym (dotyczącym przecież krytyki literackiej, teatralnej, muzycznej i plastycznej) modelu krytycznym Mochnackiego nabiera cech kategorii psychologicznej, pozwalającej śledzić zewnętrzną, przedmiotową tkankę utworu, postrzeganą wzrokiem lub słuchem, a przenikaną myślą, równo-

legle z obserwacją utajonego procesu twórczego, który stanowi swoiste powtórzenie podobnego zabiegu w „ruchomej” naturze. „Baczymy więc w krytyce – czytamy w artykule o Paganinim i Lipińskim – co waży ogół rzeczy nie z szczegółów do ogółu, ale z ogółu do szczegółów przechodząc. Totalizujemy wszystko, wszystko spajamy w jedną całość nierozdzieloną [„Gazeta Polska”, nr 161 z 19 VI 1829 r.; wyróżz. – M.S.]

Słonność Mochnackiego do syntetycznego, całościowego przedstawiania wszelkich zagadnień z dziedziny estetyki i filozofii, znamieną dla specyficznego typu myślenia romantyków (Fichte, Schelling, Schleglowie), ma niezmiernie długą tradycję. Starożytne określenie piękna jako harmonijnego układu należycie dobranych części w dziele artystycznym, determinowało „całościowe” ujęcie zjawisk estetycznych, umożliwiało ocenę tychże zjawisk właśnie w kategoriach „ogólności” i „syntezy”, o czym przekonują m.in. pitagorejczycy, Platon, Arystoteles, stoicy, Witruwiusz, a dalej – św. Augustyn i renesansowi admiratorzy dzieł Platona i Arystotelesa. Mochnackiego zamiłowanie do pojmowania dowolnego artefaktu w kategoriach strukturalnych pośrednio wywieść można z podstawowego twierdzenia pitagorejczyków, według których „pięno rzeczy polegało na doskonałej strukturze, ta zaś – na proporcji części”<sup>9</sup>. Owa „wielka teoria piękna”, jak ją określił Władysław Tatarkiewicz, przeciwstawia się innej tradycji, w której piękno ujmowane jest jako „doskonałość” lub „odpowiedniość”, a więc tej tradycji, z której obficie czerpali klasycy XVII, XVIII i XIX stulecia. Dla romantyków jednak piękno zawarte jest w idealnej strukturze. „Co bądź jest całe, jest tym samym wielkie i piękne” – stwierdził Mochnacki w przytaczanym tu już artykule o Paganinim i Lipińskim.

Romantyczny krytyk pojmuje dzieło jako całość zbudowaną z wielu niesprzecznych elementów. Dzieło ujmowane w kategoriach „ogólności”

---

<sup>9</sup> W. Tatarkiewicz: *Piękno: dzieje pojęcia*. W tegoż: *Dzieje sześciu pojęć*. (Warszawa 1975), powołując się m.in. na wypowiedzi A.W. Schlegla i F. Asta, łączy pojęcie „ogólności” przede wszystkim z wykładnią stosunku części do całości w romantycznej hermeneutyce (por. zwłaszcza strony 154–158 i dalsze). Z kolei H. Życzyński we wstępie do przedwojennego wydania książki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (BN, ser. I, nr 56, Kraków 1923) umiejscawia źródło bezpośredniej inspiracji Mochnackiego odnośnie do problematyki „całości” w tomie rozpraw krytycznych Ludwika Tiecka z roku 1826 *Dramaturgische Blätter*. Poeta niemiecki zastosował w swych studiach metodologiczną zasadę, iż wartości i sensu dzieła należy poszukiwać w całości, a nie w oderwanych fragmentach (por. s. VII i dalsze).

i syntezy cechuje nadto bogactwo ornamentyki i różnicowanie funkcjonalne poszczególnych elementów o ściśle określonej roli i wyznaczonym na planie położeniu. To jakby dopracowana w szczegółach (oczywiście w wymiarze teoretycznym) architektoniczna bryła z wieloma detalami, przemawiająca jednak duchową, „istotną” zawartością, a nie zewnętrzną fakturą.

„Koncerta Paganiniego składają jedną całość – czytamy dalej w „Gazecie Polskiej” z 19 VI 1829 roku – z nich wszystkich razem dałoby się utworzyć pewne systemy architektoniczne tonów, ugruntowane na zasadzie uderzających przeciwieństw. Co za różnaitość, jaki dostatek ozdób, co za wytwornosc dykcji i kolorytu! Któż policzy wszystkie ich cieniowania? Ale uważać je należy w składzie całej masy skutków, nie w częściach, nie urywkowo ze szczegółów technicznej sprawności, jak zwykle czynią krytycy-materialiści, niepomni na szlachetne powołanie swego zawodu” [wyróż. – M.S.].

Do zasady: *od ogółu do szczegółu*, krytyk dodaje zatem drugą: zbadać miejsce szczegółu w całości dzieła. Oczywiście, jest to tylko model teoretyczny i należy jednoznacznie tu stwierdzić, że Mochnackiemu nie udało się w całej pełni przełożyć go na język rozbioru konkretnego utworu literackiego bądź muzycznego. W obszerniejszych tekstach wykorzystywał niektóre tylko, pasujące akurat elementy składowe, w recenzjach i sprawozdaniach objętościowo skromniejszych – powoływał się zazwyczaj na podstawową regułę „całościowego oglądu”, którą pojmował jako wierne streszczenie „układu” (np. fabuły) dzieła.

Model Mochnackiego nieodparcie przywodzi na myśl hermeneutykę Friedricha Schleiermachera. Polski krytyk mógł się z nią zetknąć pośrednio, poprzez pisma A.W. Schlegla i G.H. Schuberta, którym nieobca była metoda interpretacyjna autora *Hermeneutik und Kritik*. W koncepcji Mochnackiego zwraca przecież uwagę charakterystyczny dla hermeneutyki romantycznej nacisk na odpowiednie zrozumienie dzieła, odtworzenie siatki pojęciowej twórcy, umiejscowienie dzieła w czasie historycznym – „wyrozumieć i zgłębić” oraz „świecić historii” to – przypomnijmy – najważniejsze elementy definicji krytyki, wypracowanej przez autora *Myśli o literaturze polskiej*. Również preferowana metoda krytycznego rozbioru w kategoriach „wrażenia” i „całości strukturalnej” znakomicie koresponduje z modelem Schleiermachera: „Mianowicie tak, jak ma się słowo do zdania – wyjaśnia niemiecki filozof – a poszczególne zdanie do jakiejś struktury następnej, ta zaś do samego dzieła, jak szczegół do jakiejś zbiorowości albo część do całości: tak też znów każda mowa

i każde dzieło pisane jest szczegółem, który może być w pełni zrozumiały jedynie z pozycji jakiejś jeszcze większej całości”<sup>10</sup>.

O bezpośrednich wpływach nie może tu jednak być mowy i nie one zresztą byłyby najważniejsze. Koncepcja Mochnackiego jest cenna ze względu na jej w pełni oryginalny (na polskim gruncie) charakter. Mochnacki przeciwstawia krytyce klasycystycznej i eklektycznej w miarę pełny system rozumienia i badania literatury współczesnej (teatru, muzyki) oparty na diametralnie innych przesłankach filozoficznych. Krytyka służy odąd nie tyle doraźnej, formalnej ocenie dzieła artystycznego, ile dociekaniu w tymże dziele wyższych porządków znaczeniowych, a przez nie – odtwarzaniu ducha historii narodu i wielorakich uwarunkowań egzystencji człowieka współczesnego. Krytyka wyzwolona z gorsetu retoryki i poetyki normatywnej (przynajmniej w planie ideowym) stoi na straży przemian estetycznych i światopoglądowych, zmierzających do uformowania nowoczesnego społeczeństwa.

Mochnacki jako pierwszy z polskich teoretyków zaproponował stworzenie uniwersalnego modelu krytyki programowej, który odnieść można do wszystkich dziedzin aktywności twórczej, przy czym słowa „program” nie należy rozumieć wąsko, jako projektowanego zespołu pożądanых cech, którymi powinna legitymować się nowa sztuka. Program – dla Mochnackiego – to raczej stała podstawa filozoficzna, na której wspiera się estetyka, w tym przypadku – wybrane elementy systemu idealizmu obiektywnego. Wychodząc z założeń filozofii Schellinga, jego pojmowania skomplikowanych relacji między naturą a sztuką, po odpowiedniej modyfikacji i przykrojeniu na miarę potrzeb rodzimej estetyki jego wyobrażeń, Mochnacki konsekwentnie buduje program krytyki zbliżony do hermeneutycznej metody interpretacji sztuki, przy czym warto podkreślić, że krytyka „rozumiejąca” znajduje zastosowanie nie tylko w interpretacji sztuki romantycznej. Krytyka „rozumiejąca”, ze swą nadrzędną funkcją pragmatyczną<sup>11</sup>, powinna towarzyszyć wszystkim dziełom

<sup>10</sup> F. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*. W: B. Andrzejewski: *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa – Poznań 1989, s. 136. Na tej samej stronie badacz w następujący sposób komentuje więc konkretną metodę hermeneutyczną – interpretację tekstu trzeba mianowicie zacząć od uchwycenia całości, co można osiągnąć poprzez pierwsze «pobieżne czytanie» (...). Poprzez takie ogólne zorientowanie się w całości dzieła daje się lepiej uchwycić jego wiodące idee, z których można z kolei wyprowadzić inne, mniej ogólne i odnosić je do tamtych”.

<sup>11</sup> O nadrzędnej funkcji pragmatycznej w krytyce literackiej pisze K. Dybciak: „...specyficzną cechą krytyki literackiej jest *pragmatyczność podwójnie ukierunkowana*: ku lite-

sztuki współczesnej; oddziałując na fakt artystyczny – przywołajmy w tym miejscu bardzo pomocny aparat pojęciowy Janusza Sławińskiego<sup>12</sup> – komunikuje odbiorcy i autorowi właściwe sensy dzieła (wypełniając funkcję poznawczo-oceniającą), projektuje znaczenia dzieł imaginowanych, jeszcze nie stworzonych (realizuje tym samym funkcję postulatywną), włącza również określony fakt artystyczny w szerszy obieg życia kulturalnego (co badacz nazywa funkcją operacyjną). Ograniczony przeważnie do eksponowanej funkcji oceniającej, model krytyki klasycystycznej nie może więc skutecznie konkurować z rozbudowaną propozycją autora książki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Należy jednak podkreślić, że mówiliśmy jedynie o modelu teoretycznym Mochnackiego, który odczytaliśmy z rozrzuconych po wielu tekstach, często nieuporządkowanych postulatów i refleksji metakrytycznych. To tylko model teoretyczny. Nie zawsze więc wszystkie jego elementy składowe znajdują się w konkretnym rozbiore krytycznym, szczególnie gdy autor kreśli małej objętości recenzję z koncertu czy spektaklu teatralnego, a te – jak wiadomo – w twórczości Mochnackiego dominują.

Ponadto należy zaakcentować, że Mochnacki przed powstaniem listopadowym po prostu nie zdążył przenieść w pełni swych teoretycznych założeń do praktyki pisarskiej. W roku 1830 skupił się na walce o światłą publiczność kulturalną, zabiegał o mądrą, twórczą recepcję sztuki, zwalczał u jej odbiorców postawę biernych obserwatorów. Gorąco również protestował przeciw propagowaniu taniej rozrywki pseudointelektualnej, przynoszącej szkodę narodowej kulturze.

Maksymalistyczny program filozoficznej krytyki, i wyraźnie obecny w latach poprzedzających wybuch listopadowej insurekcji radykalizm w poglądach i podstawie społecznej Mochnackiego, wypływa pośrednio z immanentnej cechy jego twórczej osobowości, którą znamionuje imperatyw myślenia krytycznego w duchu Kantowskim – a więc: niezgoda na zastaną rzeczywistość, dążenie do obalenia istniejącego porządku estetycznego, pragnienie stworzenia nowych, nieznanych dotąd jakości

---

raturze i ku zewnętrznym wobec niej układom społecznym. *Krytyka oddziałuje* zarówno na literaturę, tworząc i dynamizując życie literackie, jak i na system społeczno-kulturalny «poprzez» czy «z powodu» literatury. (...) Krytyka rozpatrywana całościowo, jako jedna z instytucji funkcjonujących w danej rzeczywistości historycznej, ma za zadanie nawiązywanie kontaktów między tym, co literackie a tym, co pozaliterackie” (cyt. za: K. Dybciak: *Istota i struktura krytyki literackiej*. „Teksty” 1979, nr 6, s. 72.

<sup>12</sup> Por. J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. W tegoż: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974, s. 171–202.

duchowych i intelektualnych. O Mochnackim można właściwie powiedzieć to samo, co o Stanisławie Brzozowskim – obu wyróżnia niezwykła osobowość twórcza. Żywa i dynamiczna, jakby wtłoczona w koła postępującego ruchu myśli, ruchu bez końca i początku (jak u Schellinga), osobowość, którą cechuje niespożyta energia życiowa, jakaś niepojęta, wewnętrzna siła, nie pozwalająca na dłuższe chwile bezpłodnej stagnacji umysłowej. Możliwe, że w sprzyjających okolicznościach krytyczny model Mochnackiego stałby się fragmentem pełnego systemu filozoficznego. Miał Mochnacki ku temu szczególne predyspozycje. Nadszedł jednak wkrótce czas, w którym – jak to czytamy w jego przedmowie do dzieła *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, pod którą widnieje data: 14 grudnia 1830 r. – należało przestać pisać o sztuce: „Co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu. Improwizowaliśmy najśliczniejsze poema Narodowego Powstania! Życie nasze już jest poezją. Zgiełk oręża i huk dział. – Ten będzie odtąd nasz rytm i ta melodia”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Cyt. za: M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. i przedmowa Z. Skibiński. Łódź 1985, s. 39.