

# Irena Kitowiczowa

---

## Mochnacki a sprawa programu krytycznoliterackiego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (30), 131-135

---

1976

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.

i wtórny system modelujący) — jak w wypowiedzi poetyckiej — wypada uznać za bezprzedmiotowe. Ścisłe uzależnienie sensu poszczególnych znaków od sensu całości wypowiedzi bierze się w muzyce właśnie stąd, że i te znaki, i ta całościowa wypowiedź mieszczą się wspólnie w jednym tylko — wtórnym — systemie modelującym. Do tej pory mówiliśmy jednak o tego rodzaju znakach muzycznych, które korzystały z zasady podobieństwa (strukturalnego) do zjawisk zewnętrznego świata. Idąc tropem Łotmana, można stwierdzić, że sztuka zaczyna się tam, gdzie zaczyna się kształtowanie znaczeń w oparciu o *motywowany związek* planu wyrażenia i planu treści: i tak właśnie omawiane przez nas „wtórne” znaki muzyczne motywują swój związek ze światem pozaartystycznym swoim strukturalnym *podobieństwem* do niego. Obok takiego *metaforycznego* (bo opartego na zasadzie podobieństwa) sposobu znaczenia muzyki można jednak — korzystając z ustaleń z jednej strony Meyera, z drugiej Balcerzana<sup>33</sup> — wyodrębnić sposób „metonimiczny” (oparty na zasadzie przyległości). Ten ostatni sposób pozwala wskazywać na te zjawiska w obrębie zewnętrznej rzeczywistości, które są względem znaku muzycznego przyległe, tj. które wiążą się z nim na zasadzie pewnego czasowego lub przestrzennego kontaktu. Znaczeniem metonimicznym danego znaku muzycznego może być np. wskazywanie na epokę historyczną czy styl, dla którego znak jest charakterystyczny, na określony wzorec np. folklorystyczny, do którego znak nawiązuje itp. Tak rozumiane metonimiczne znaczenie muzyczne można byłoby utożsamić z zasobem muzycznych *konotacji*. Temat jest oczywiście daleki od wyczerpania. Wydaje się jednak, że właśnie w tych kierunkach powinny pójść dalsze dociekania, których ambicją byłoby, z jednej strony, poszanowanie dla autonomności i swoistości muzyki wśród innych dziedzin sztuki, z drugiej zaś — rozpatrywanie muzyki jako pełnoprawnego, bo również obdarzonego możliwością znaczenia, składnika kultury.

Anna Barańczak

### Mochnacki a sprawa programu krytycznoliterackiego

Krystyna Krzemień-Ojak: *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*. Warszawa 1975 PIW, ss. 309.

Punktem wyjścia rozważań K. Krzemień-Ojak jest krytyka tradycyjnego ujęcia walki klasyków z romantykami jako zderzenia dwu wyraźnie wykryształizowanych światów goto-

<sup>33</sup> E. Balcerzan: *Popularność literatury a «literatura popularna»*. (Na przykładzie poezji i piosenki). W: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

wych wartości. Autorka kwestionuje gotowość świadomości romantyków: jest przeświadczona, że lata od chwili wystąpienia w 1818 r. K. Brodzińskiego z rozprawą *O klasycyzmie i romantyzmie* do czasu wybuchu powstania listopadowego są dopiero okresem tworzenia się tej świadomości w trakcie polemicznych starć — nie tyle dotyczących spraw literackiej poetyki, jak to ujmowali tradycyjni badacze, ile właśnie problemów filozoficzno-światopoglądowych. Stąd tyle antynomicznych sprzeczności, tyle niekonsekwencji w ówczesnych stanowiskach ludzi parających się publicystyką.

Wystąpienie M. Mochnackiego w 1825 r. traktuje jako sygnał nowości, zwiastujący „pojawienie się pewnej formacji romantyków, której cechą charakterystyczną stanowiła (...) świadomość, że w działaniach programowych, zmierzających do budzenia aktywności sił narodowych, nie można pominąć sprawy zacofania cywilizacyjnego Polski” (s. 13). Ta właśnie formacja dostrzegła i zaakcentowała wagę opinii publicznej, mającej istotny wpływ na rozwój i funkcjonowanie nowoczesnego społeczeństwa, podjęła z nią dialog. Działalność jej zmierzała do uświadomienia Polakom konieczności stworzenia nowej cywilizacji narodowej: bazującej na aktywności całego społeczeństwa. Instrumenty oddziaływania widziano w zaangażowanej literaturze, w przedstawianiu wizji nowej cywilizacji oraz w lansowaniu programu powszechnej aktywności i twórczego działania. Zabiegi te miały zmierzać do stworzenia nowej świadomości całego narodu: taki był cel Mochnackiego, współtwórcy życia kulturalnego. Literaturę, całą kulturę traktował tylko jako jej wyraz, opowiadał się swoją postawą — wyraziściej niż wszyscy inni — za literaturą zaangażowaną, jej funkcje estetyczne zdecydowanie usunął w cień. Świadomość narodowa, jak uważa autorka, była czynnikiem nadrzędnym nie tylko w stosunku do spraw literatury, lecz i do wszystkich innych, także prywatnych pragnień jednostki.

Książka Krzemień-Ojak pokazuje Mochnackiego dotychczas nie znanego, twórcę nowożytnej świadomości narodowej — rzecz to bardzo cenna. W poprzednich opracowaniach twórczości krytyka na ten temat były zaledwie wzmianki (Życzyński, Szacki, Zieliński). Autorka odtwarza skomplikowany obraz powstawania nowożytnych koncepcji kultury i narodu, wskazuje miejsce i rolę literatury w tym systemie, literatury pojmowanej nie w aspekcie estetycznym, lecz społeczno-ideowym. Cenne i nowe jest również dokładne, bogate, świadczące o erudycji i wnikliwości autorki, przedstawienie źródeł inspiracji myśli filozoficznej Mochnackiego. Szeroko omawia poglądy estetyków niemieckich, zestawia je z analizą przeświadczeń Mochnackiego. Co najważniejsze w tym postępowaniu badawczym: nie poprzestaje na wykazaniu zależności i wpływów, próbuje pokazać, dlaczego przejął on tylko pewne tezy, inne zaś odrzucił, stara się wykryć zasadę jego wyboru oraz dokonanych przekształceń, ich

rolę. Wykazuje np., iż Mochnacki „obrazom i motywom zapożyczonym z Novalisa narzuca inne role” (s. 73), łączy je z wątkiem niewoli politycznej i odradzania się żywotnych sił społeczeństwa. Uważa, że pojęciem organizującym myślenie Mochnackiego była kategoria narodowości (s. 88) — ona stanowi klucz do odczytania wszystkich jego poczynań, ona też decyduje o tym, iż sięgał Mochnacki swobodnie „po różne pojęcia wypracowane przez niemiecką krytykę, nie oglądając się na ich kontekst i zazwyczaj (...) nadawał im nową, potrzebny mu sens” (s. 236).

Trafnie podkreśla, iż tradycyjne ujęcie sporu romantyków z klasykami było zbyt wąskie, ograniczało go bowiem głównie do kwestii estetycznych, prócz tego było niepełne — nie wspomniano, że walka toczyła się również o publiczność literacką, której ważkość właśnie wtedy dostrzeżono. Należy jednak od razu w tym miejscu zaznaczyć: walka o publiczność, o uznanie jej praw zaczęła się znacznie wcześniej niż słynny spór. Tyle tylko, że chodziło tutaj o publiczność — odbiorców literatury, nie — o opinię publiczną w szerokim i pełnym znaczeniu tego słowa. Warto było również wspomnieć, iż o roli publiczności i jej „narodzinach” pisze obszernie J. Kamionkova (*Życie literackie w Polsce w I połowie XIX wieku*). Ważną sprawą (i dotychczas pomijaną) jest wydobycie faktu, iż Mochnacki nie odrzucał postawy empirycznej, doświadczeń rozumowych, ograniczył tylko przydatność i zasięg ich skutecznego stosowania. Pokazano w tej książce Mochnackiego racjonalistę, który na szczyście rozwoju ludzkości i człowieka stawia właśnie myśl. Stwierdziła też autorka, iż historyczne widzenie rzeczywistości przez romantyków nie zawsze było konsekwentnie stosowaną metodą, przejawiało się to w negatywnej ocenie dorobku epoki klasycyzmu obok równoczesnego dostrzegania w nim produktu kultury dworskiej, nie wiązano tych dwu spraw jako przyczyny determinującej skutek. Próbuje również autorka określić rozwój postawy Mochnackiego: dotyczy on zmian, jakie zaszły w pojmowaniu przez niego świadomości narodowej (utożsamienie ze świadomością europejską w *Myślach o literaturze polskiej*, natomiast w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku XIX*: jej indywidualizacja i nastawienie na polskość). Przedstawia tu doskonalenie się warsztatu krytyka literackiego, który od błahych — zdaniem autorki — analiz w pierwszych recenzjach doszedł do zbudowania systemu poetyckiego, wspierającego się na pojęciu literatury-instrumentu oddziaływania społecznego i narodowego.

Mimo bogactwa problematyki, szerokiego i ambitnego jej ujęcia (po raz pierwszy, omawiając twórczość Mochnackiego, połączono kwestie narodowe i cywilizacyjne z literackimi oraz krytycznymi) są w książce luki i niedopowiedzenia. Naczelnym jej założeniem jest przeświadczenie, że traktował Mochnacki literaturę jako wyraz świa-

domości i narzędzie oddziaływania społecznego, czyli — dopowiedzmy — reprezentuje swoją postawą klasyczny przykład instrumentalnego stylu odbioru. Wszystko się zgadza z tak postawioną tezą w części pracy poświęconej sprawom nowej kultury. Potem, gdy autorka zajmuje się recenzencką praktyką romantycznego krytyka, zauważa (bardzo słusznie), że w odbiorze dzieła na plan pierwszy wysuwał on postawę estetyczno-ekspresyjną. Zamiast robić Mochnackiemu z tej przyczyny zarzuty niekonsekwencji, warto było zadać sobie pytanie: czy da się pogodzić te dwa fakty? Podobnie jak w oświeceniu w zadaniach literatury widzi on cele dydaktyczne, tyle tylko, że w odmienny sposób je pojmuje. Nie jest to dydaktyzm operujący bezpośrednimi pouczeniami i schematycznymi wzorcami o uniwersalnym działaniu, natomiast przejawia się poprzez taką konstrukcję świata przedstawionego, która zmuszałaby odbiorcę do zaangażowania się, powstałego w efekcie przeżycia estetycznego i emocjonalnego. Powinno ono zostawić w jego świadomości trwałą ślad pobudzający do refleksji, wydobycie „nauki” należy w takim ujęciu do odbiorcy. Z tej przyczyny podkreślał Mochnacki wagę przeżycia, ujmowanego funkcjonalnie: jako instrument działania.

Zauważa autorka, że klasycy przenosili spór o literaturę na grunt języka i obrazowania poetyckiego. To bardzo istotne! Ale pojawić się tutaj powinno pytanie o przyczyny tego zjawiska, i dlaczego nie czynił tak Mochnacki? Postulujący, iż uwagę odbiorców trzeba kierować na sprawy ważniejsze, na „istotę rzeczy”. Co przez to rozumiał? Klasycy walory estetyczne widzieli głównie w odpowiednim opracowaniu językowym oraz w rymowaniu, traktując je jako czynniki poezjotwórcze, Mochnacki, uważając język jedynie za narzędzie, wartości estetyczne ulokował w tym, co dzisiaj nazywamy światem przedstawionym, poezjotwórcze zaś było natchnienie, siła kreacji, nie — praca nad warszatem językowo-wierszowym. Ponieważ wizja świata w utworze była dla niego utrwalonym odpowiednikiem świadomości autora, można powiedzieć, iż wartości estetyczne łączył z poznawczymi, te zaś z wychowawczymi.

Postępowanie krytyczne Mochnackiego ocenia autorka poprzez zastosowanie współczesnych kryteriów interpretacji. W tamtych czasach żywotne były w polskiej krytyce zasady inne, ale na ich temat nie przeczytamy w książce ani słowa. Pominięcie tych spraw jest skutkiem przeświadczenia autorki (przeświadczenia budzącego sporo wątpliwości) o niemożności przejęcia przez Mochnackiego „gotowego aparatu krytycznego”, dopiero sam musiał go stwarzać. A przecie przejął on — i to wiele — z „aparatu” klasyków: przydałby się tutaj, choćby tylko skromny, kontekst polskiej krytyki „starego” i „nowego” typu, uniknęłaby wówczas autorka wielu nieporozumień — przecie Mochnacki nie tworzył w recenzenckiej próżni. Poza tym od razu, już w pierwszej recenzji (*O sonetach*) wprowadza-

dził zasadniczą nowość typową dla interpretacji romantycznej: podstawą odbioru dzieła stają się wrodzone predyspozycje czytelnika, takie jak intuicja, słuch literacki, wrażliwość emocjonalno-estetyczna.

Autorka mówi o dążności Mochneckiego do stworzenia systemu i programu nowej krytyki. Z całą świadomością odzęgnywał się od tego! Jedną z cech charakterystycznych nie tylko krytyki Mochneckiego, lecz całej polskiej działalności krytycznej tego okresu było odcinanie się od tworzenia jakichkolwiek reguł i systemów — wyjątek stanowi tu jedynie postawa M. Grabowskiego. Jeśli Mochnecki stworzył jakiś system, to wyłącznie poprzez negację, w toku polemiki; polemiki, której inicjowanie uznawał za jedno z głównych zadań krytyka. Dlatego też wydaje się niestosowna uwaga autorki, iż spotyka się u niego przerosty akcentów polemicznych nad rzetelną analizą dzieła. Nie walczył również Mochnecki — jak twierdzi Krzemień-Ojak — o łatwy kontakt publiczności z poezją narodową, to inni ówczesni krytycy (np. Brodziński czy Sierociński) wysuwali tego typu postulaty i wcielali je w życie, szeroko komentując recenzowane utwory; Mochnecki — nie! Na odwrót: był zagożrałym przeciwnikiem takiej postawy, stawiał wysokie wymagania i krytykom, i publiczności, to on wołał w rozprawie *O literaturze*, że koniecznie potrzebna jest „szkoła”, nie dla poetów — dla krytyków i czytelników właśnie, aby umożliwić im świadome uczestnictwo w górnych rejonach poetyckiej imaginacji.

Książka Krzemień-Ojak ma układ przejrzysty i konsekwentny, spójny. Szkoda tylko, iż brak w niej wyrazistych zakończeń podsumowujących główne wnioski, rozproszone są one po całym tekście — ważne obok mniej istotnych; nie hierarchizuje ich autorka. Na przykład stwierdzenia o nowych tendencjach w rozumieniu utworu znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie i tak samo są potraktowane jak banalne już zdania o odrzuceniu przez romantyków reguł poetyki klasycystycznej (s. 164—165).

Irena Kitowiczowa

## **Panna Mimosenduft szaleje czyli tuwimisizm**

### **1**

Monika Warneńska we wstępie do *Warsztatu Czarodzieja* (Wydawnictwo Łódzkie 1975) wyznaje, że ta jej książka o Julianie Tuwimie wyrosła ze szkolnej jeszcze miłości do wierszy