

Helena Markowska
(Uniwersytet Warszawski)

JAK POGRZEBAĆ PRZECIWNIKA LITERACKIEGO. SŁOWA KLUCZE W TEKSTACH ROMANTYKÓW O KLASYKACH I ICH SZTUCE

Wśród polemik towarzyszących przełomom literackim w dziejach literatury polskiej spór romantyków z klasykami pozostaje przypadkiem najpowszechniej znanym, a przez to wręcz paradygmatycznym, stanowiącym mniej lub bardziej uświadomiony punkt odniesienia dla podejmujących gesty zerwania, ojcobójstwa, ustanowienia nowego. Tymczasem analizy poświęcone dyskusji, która rozegrała się w drugim i trzecim dziesięcioleciu XIX wieku, przeważnie na łamach prasy, pokazują coraz wyraźniej zniuansowanie i różnorodność opinii, związki między przeciwnymi stanowiskami, zakorzenienie nowego w starym, otwartość starego na nowe¹. Jeśli zgodzić się z takimi przedstawieniami epoki, należy zapytać, skąd jednak wyobrażenie – istniejące przecież – samej walki oraz dwóch wyraźnie odrębnych grup o charakterystycznych cechach². Dla zrozumienia dyskusji istotne jest, jak sądzę, nie tylko opisanie merytorycznych różnic pomiędzy obydwoma stanowiskami³, lecz także – tak ważnej przecież w podobnych sporach – retoryki używanej przez zwolenników obu głównych koncepcji. Niniejszy artykuł ma na celu przede wszystkim przetrucie szlaku analizom prowadzonym w tym kierunku – dążącym do opisu tej retoryki oraz, co równie ważne, jej trwałości w późniejszych, a nawet współczesnych, polemikach literackich.

Zapewne da się śledzić przejawy budowania opowieści o konflikcie oraz kształtowanie się zmiennych wyobrażeń o jego uczestnikach na przestrzeni dwustu lat rozwoju narracji o przełomie romantycznym. Nie próbując zinterpretować całości dziejów tych przedstawień, które rodziły się we wspomnieniach, pracach naukowych, krytyce literackiej czy nauczaniu szkolnym, proponuję uchwycenie zjawiska opowiadania o sporze już w trakcie jego trwania. Interesować mnie będzie wizerunek klasyków i ich koncepcji literatury, który wyłania się z pism ich oponentów. Wybór kilku reprezentatywnych autorów pozwoli na uważniejszą analizę używanych przez nich sformułowań. Sposób kreowania wizerunku przeciwnika był często związany ze stereotypizacją, a służyły jej powtarzające się w dyskusji hasła

¹ Zob. np. B. Czworkónóg-Jadczak, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012; P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.

² Wyobrażenie to znalazło wyraz zarówno w tytule, jak i we wstępie wciąż ważnej antologii S. Kawyna *Walka klasyków z romantykami* (Wrocław 1960).

³ To zagadnienie zob. np. M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

wywoławcze, słowa zarazem odnoszące się do podstaw filozofii romantycznej i uruchamiające szereg skojarzeń wartościujących, pozwalające autorom tekstów jednym ruchem wpisać się w dyskurs romantyczny i uderzyć w przeciwnika literackiego.

W przebiegu polemiki literackiej lat 20. zwraca uwagę jako przełomowy dla omawianego zjawiska rok 1825. O znaczeniu tej daty pisze Tomasz Jędrzejewski:

Nastąpiła wówczas wyraźna zmiana tonu w dyskusjach o literaturze, a także zmiana patrzenia autorów na samych siebie jako zwolenników czy kontynuatorów danego kierunku w poezji. [...] Wtedy też te pojęcia zaczynają zrastać się z ludźmi. Mówi się już nie tylko o klasycyzności i romantyczności, lecz także coraz częściej o klasykach i romantykach⁴.

Zanim stało się kwestią gotowych schematów, jak romantykowi przystało mówić o klasykach, pewne teksty przyczyniły się szczególnie do owego utożsamienia kategorii z osobami, a jednocześnie ukształtowały język pojęciowy ich opisu.

W debiucie Mochnackiego, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, o klasykach jeszcze stosunkowo mało, pojawia się jednak założenie filozoficzne, które sprawi, że prezentacja sceny literackiej podzielonej na dwa obozy stanie się konieczna. „Z przykładu Niemców uczyć się powinniśmy – pisze krytyk – że wstrząśnienia w świecie literackim bynajmniej nie są szkodliwe”⁵. Podkreślając wartość starcia jako źródła rozwoju twórczości literackiej, a także, co równie ważne, estetyki i krytyki literackiej, musiał Mochnacki przedstawić klasyków jako nieprzejednanych wrogów romantyczności. Pod nazwą „klasyków”, „mniemanych klasyków” i „stronników klasycyzności” rozumie zwolenników naśladowania dzieł sztuki francuskiej, która określona zostaje jako „szkielet o bumarłej klasycyzności”⁶ i na tle całej sztuki nowożytnej jest wartościowana wyraźnie negatywnie.

Podobny zabieg retoryczny stosuje już Mickiewicz w przedmowie do *Ballad i romansów*. Nie zawiera ona wielu uwag dotyczących bezpośrednio tych, z którymi poeta toczy dyskusję⁷. Krytyka zostaje zręcznie przesunięta – nie dotyka działalności polskich pisarzy oświecenia, skupia się natomiast na francuskiej sztuce nowożytnej (w opozycji do sztuki greckiej i średniowiecznej oraz innych narodowych sztuk nowożytnych). To w dotyczących jej passusach możemy odnaleźć zestaw cech, które w dalszym ciągu polemiki zostaną przypisane polskim klasykom. Jest to sztuka dworska, nieprzeznaczona dla całości narodu („koterie prywatne przejęły ton dworu, którego cechą było przestrzeganie form etykietalnych”⁸), efekty praktykowanego w niej naśladowania są zaś „zbyt wzorom swoim podobne, a przez to obumarłe”⁹, z imaginacji czerpie jedynie materiały, „z których dowcip tworzy zimne,

⁴ T. Jędrzejewski, *My – oni. O autodeklaracjach w ramach tak zwanego sporu klasyków z romantykami do roku 1825*, „Humanistyka XXI wieku. Rocznik doktorantów Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego” 2015, nr 1(5), s. 39–40. Podkreślenia moje – H.M.

⁵ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, [w:] tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 6.

⁶ Tamże, s. 48.

⁷ Wynika to z przyjętej strategii retorycznej – już na wstępie zostaje zapowiedziane: „zamiast zbijania zarzutów strony przeciwnej wystawię rzecz moją we właściwej czystości” – jako przedmiot zostaje zatem obrona poezja romantyczna, nie zaś spór toczony wokół niej. (A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1996, s. 109).

⁸ Tamże, s. 117.

⁹ Tamże, s. 119.

coraz upodobańsze budowy¹⁰, jak niewygody strój krępuje żywsze ruchy¹¹. Warto zwrócić uwagę na ten zestaw cech poezji francuskiej: od strony estetycznej – martwa, zimna i sztywna, od strony społecznej – oderwana od życia narodu.

Krok milowy ku zmianie obiektu krytyki czyni, jak się zdaje, Mochnacki w kolejnym tekście: *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego*. Wybór przeciwnika uzasadnia autor powagą Śniadeckiego i wynikającą z niej rangą jego wypowiedzi¹². Wileński profesor zostaje przedstawiony jako osłaniający swoim autorytetem klasyków – w tym tekście określanych już jako pewna grupa autorów. Cechy ich postawy wobec poezji pokrywają się z tymi, które można było jeszcze niedawno przypisać najwyżej sztuce francuskiej: działalność klasyków można sprowadzić do „martwego naśladownictwa”¹³, prawidła zaś, do których się stosują, to „szcudła umysłowej niemocy partaczy”¹⁴. Sztuka „oparta o martwe teorie”¹⁵ sprawia, że w krainie poezji polskiej panuje „grobowe”¹⁶ milczenie, a jej ziemia nie wydaje plonu. Obraz niemocy, niepłodności („nadaremnie usiłowaliśmy zniewolić niwę już niepłodną”¹⁷) sztuki klasycznej zdaje się retorycznie powiązany po pierwsze z martwością jej wyjściowych założeń, po drugie z zimnem działalności rozumu, któremu jest podporządkowana.

„Martwy” zdaje się w tekstach romantyków słowem kluczem, kumulującym w sobie sensy filozoficzne, estetyczne i polityczne. W teorii Mochnackiego martwe są wytwory działalności człowieka (sztuki) w opozycji do natury: „Tylko te rzeczy, które on [człowiek] sposobi do własnego użycia, są nieme, bo martwe”¹⁸. Jak piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka, jeden z podstawowych dylematów, które określiły rozwój romantyzmu: „opiera się na przeciwstawieniu «życia» i «martwoty», czyli autentyczności i sztuczności, pierwotnej, żywej prostoty i ucywilizowanej, skostniałej abstrakcji”¹⁹. Wydaje się, że ta właśnie – zaczerpnięta z filozofii niemieckiej²⁰ – opozycja określa przede wszystkim nie tyle wewnętrzny rozwój nurtu, ile stosunek romantyków do poezji klasycystycznej oraz jej autorów i obrońców.

O martwocie mowa przecież już w *Romantyczności*. Otwierająca tomik ballada miała zapewne większą siłę oddziaływania niż jego stonowana, historyczna

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. tamże, s. 120: „Do zatrudnień życia towarzyskiego najstosowniejszy [strój francuski] i dlatego powszechnie przyjęty, sztukmistrzom wszakże okazał się niewygodnym. Artyści dramatyczni i mówcy w ubiorze francuskim muszą swoje poruszenia i akcję zewnętrzną bardzo miarkować, gdyż każdy gest gwałtowniejszy, draperią niezłagodzoną, wyda się zbyt ostrym i rażącym”.

¹² Zob. M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego*, [w:] tegoż, *Rozprawy...*, dz. cyt., s. 55–56. Nie sposób jednak nie zauważyć, że jako obiekt polemiki krytyk wybiera tekst najbardziej radykalny, wygodny przez to do tworzenia opozycji.

¹³ Tamże, s. 57. Przy czym dodatkowo wzmacnia zarzut Mochnackiego to, że klasycy przypisują sobie zasługi z tytułu owego naśladownictwa: „Z zestarzałych przesądów, płonnych mniemań, z wawrzynów na drodze martwego naśladownictwa uszczknionych składają się po większej części teraźniejsze jej [literatury polskiej] skarby”.

¹⁴ Tamże, s. 87.

¹⁵ Tamże, s. 69.

¹⁶ Tamże, s. 91.

¹⁷ Tamże, s. 70.

¹⁸ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 146.

²⁰ Zob. E. Zarych, *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, Gdańsk 2010, zwł. rozdz. *Schellingańskie motywy przyrodnicze*, s. 106–119.

przedmowa *O poezji romantycznej*. Dyskusja toczy się tym razem nie tylko o literaturze – dotyczy całego światopoglądu. Starzec reprezentuje prawdy martwe, a pojęcie to zawiera w sobie dwa (zarysowane już wyżej w odniesieniu do klasycyzmu francuskiego) kierunki polemiki z poprzednim pokoleniem. Na pytanie: dlaczego prawdy (w późniejszych tekstach – po przeniesieniu polemiki na obszar krytyki literackiej i zastosowaniu opisywanych opozycji do teorii sztuki – będą to przywoływane już „martwe teorie” i „martwe naśladownictwo” u Mochnackiego czy „martwe prawidła” w tekście Walentego Chłędowskiego²¹) są martwe, możemy odpowiedzieć na dwa sposoby: biorąc pod uwagę bądź to ich genezę, bądź to ich ocenę. Mickiewiczowskie prawdy są zatem, po pierwsze, pozbawione życia ze względów epistemologicznych – zostały wyprowadzone z wiedzy zdobytej za pomocą rozumu i zmysłów („ufajcie memu szkiełku i oku, nic tu nie widzę dokoła”, „gmin rozumowi bluźni”), a nie (współ)czucia. Są pozbawione życia, a więc, po drugie, ze względów społecznych, nie znajdują żadnego oddźwięku wśród „gminu”, a ich głosicielowi uniemożliwią uczestnictwo w zbiorowym doświadczeniu („nie obaczysz cudu”)²².

W *Romantyczności* po raz pierwszy dwa poglądy filozoficzne skojarzone zostają z osobowymi reprezentantami dwóch postaw. Mickiewiczowskie „ja” z ballady i Starzec są więc, jeżeli przyjąć założenie Jędrzejewskiego o nieistnieniu klasyków i romantyków do roku 1825, romantykiem i klasykiem *avant la lettre*. To właśnie zaistnienie Starca z *Romantyczności* ułatwi, jak sądzę, stworzenie konkretnego wizerunku oponenta, a zarzuty Mochnackiego wobec Śniadeckiego i szkoły „mniemanych klasyków” otworzą drogę do opisu w podobnych kategoriach sztuki już nie tylko francuskiej, lecz także polskiej.

Świadectwa odbioru twórczości i krytyki klasycystycznej jako martwej – z całym splotem znaczeń niesionych przez to słowo – odnajdujemy w wielu tekstach toczącej się dyskusji. Tak więc powraca temat krytyki reguł i prawideł, których przestrzeganie może wygenerować jedynie dzieła martwe, a przede wszystkim – których zastosowanie do oceny dzieł literackich jest zabijaniem ich piękna. W 1830 roku Walenty Chłędowski tak krytykował przykładanie do tekstów współczesnych zasad poetyki Arystotelesa: „ślepo, bez ducha, bez życia, rzemieślniczym tylko sposobem naśladowali [poeci klasycyści] ich [starożytnych] dzieła. Tych to szczególnie ostatnich brali uczeni komentatorowie i ustanowczy martwych prawideł pod opiekę”²³. Wcześniej gromił Mochnacki: „Zimna rozważa, z jaką krytycy piszą o twórcach imaginacji, najczęściej tłumi w ich sercu iskrę zapалу i chwilowe niweczy wrażenia. Wymowne o piękności rozprawy można by przyrównać do grobowych napisów, zdobiących, że tak powiem, mogiłę odczarowanego jej uroku”²⁴.

²¹ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin”, t. 1, Lwów 1830, [za:] *Walka klasyków z romantykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. 260.

²² „A zatem”, ale w porządku poznania – z perspektywy podmiotu mówiącego – „ponieważ”: prawdy są martwe, ponieważ są „nieznane dla ludu” i po tym można je poznać, co więcej – są martwe, ponieważ co innego „silniej mówi do mnie”. Doświadczenie odbioru staje się tu przesłanką, z której możemy wnioskować o wartości twierdzenia, postawy, wreszcie – dzieła literackiego. Wszystkie cytaty z *Romantyczności* za: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993, s. 55–57.

²³ W. Chłędowski, *Arystoteles...*, dz. cyt., s. 260.

²⁴ M. Mochnacki, *O sonetach Adama Mickiewicza*, „Gazeta polska” 1827, nr 80, [za:] *Walka romantyków z klasykami...*, dz. cyt., s. 244. Ciekawym przyczynkiem do rozważań na temat przeniesienia opozycji klasycystyczno-romantycznych na spory XX-wieczne może być tytuł, jaki fragmentowi z *O sonetach* nadał wydawca, mianowicie: „Przeciw formalnym rozbiorem dzieł literackich”. Tamże.

W tej ostatniej wypowiedzi krytyka mechanicznego – a w konsekwencji martwego – reprodukcji wzorów, a więc metody twórczej, łączy się z zagadnieniem odbioru dzieła literackiego. Wartością, jaką niesie tekst, jest owa „iskra zapału”, zabijana przez drobiazgową analizę. Utwory literackie powinny tworzyć przedstawienia „żywe”, a przymiotnik ten łączy w sobie dynamiczność, plastyczność przedstawienia i, co najważniejsze, jego zdolność do poruszania uczuć odbiorcy. Plastyczne skojarzenia z przymiotnikiem żywy, które pojawiają się w cytowanych tekstach, znajdują potwierdzenie w znaczeniu przymiotnika odnotowanym przez Lindego²⁵. „Każda powieść [...] zajmując się opowiadaniem jakiegokolwiek wypadku – pisze Antoni Edward Odyniec – żywe jego malowidło stawić nam przed oczy powinna”²⁶ i dalej: „Najpiękniejsze nawet charaktery będą tylko martwymi, a stąd mało nas interesującymi obrazami, jeśli wpływ zewnętrznych okoliczności do czynnego ich nie wzbudzi działania”²⁷. Chłędowski zaś tak ocenia sztukę francuską: „utworom brak żywego ducha, różnobarwnego wdzięku, prawdziwości w malowaniu obrazów, a tym samym porwijącego wrażenia”²⁸. Możliwość znalezienia przyjemności intelektualnej w obcowaniu z dziełem literackim nie zostaje co prawda podważona, ale jest dyskredytowana jako bezużyteczna. Mochnacki pisze: „Upodobanie więc estetyczne w klasycznym teatrze Kornelów, Rasynów itd. opiera się po większej części na postrzeżeniach, które prowadzą widza i czytelnika do poznania prawd co do scenicznego kunsztu może wielce pożytecznych, ale obojętnych i martwych jak sama teoria, z której dzieła te wzięły swój początek”²⁹. „Żywość” zatem staje się kategorią estetyczną i wymaganą cechą utworu literackiego, stanowiącą warunek emocjonalnej reakcji widza.

W wypowiedzi krytyka „martwe” postrzeżenia i teoria łączą w sobie opisany aspekt związany z odbiorem sztuki – mowa o typie upodobania nieniosącym z sobą emocji – z zarzutem niezaangażowania, który jest kolejnym elementem stanowiącym o „martwocie” sztuki. „Co tylko w społeczności ludzkiej – powie Mochnacki – nie opiera się na historycznej podstawie [...], ściśle połączone nie jest ani spowinowaczone z organizacją teraźniejszego życia, trwać długo i do następnych pokoleń przejść nie może”³⁰. Stawką jest więc trwanie dzieła – „martwe” jawi się jako takie, które już zniknęło albo musi rychło zniknąć z obiegu czytelniczego, ponieważ nie wzbudza „żywych odczuć”, mocy danej tylko dziełom związanym z życiem narodu³¹. Dawniejsza sztuka polska nie spełniała, zdaniem krytyka, tego warunku,

²⁵ „Żywy, jak gdyby żył, do żyjącego podobny, trafny, dobrze trafiony do mówienia [...]. Zwierciadło choć w złoto oprawne, nic nie warte, jeżeli żywej twarzy we śkle nie ukazuje Petr. Ek. 79. (prawdziwej, jaka jest żyjąca), Żywy obraz, żywemu podobny, *vivum exemplum*. Cn. Tn. 1163. Tę na zbroi Vulkan sztuczne wyrysował Historją, jak żywej każdy się dziwował. Jabł. Tel. 229. Zacny obraz boga rodzicy panny, który sam Łukasz ś. do żywego namalował. Birk. Dom. 46. Ta okazka dziecinnej brawury, do żywa maluje charakter jego. Teat. 11. b, 27. (żywiemi farbami, trafnie, dobitnie, dosadnie, wyraźnie). On was prawie wypisał, i waszemi farbami do żywego wymalował. Twer. Wiecz. 83 (jakoby na oko wymalował. Rej Post. L 6). Żywą farbą malował okazałość dworu. Teat. 43. 28. Żywy kolor, żywa farba, jasna, nie ciemna”; S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Warszawa 1951, s. 1216.

²⁶ A.E. Odyniec, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1825, [za:] *Walka romantyków z klasykami...*, dz. cyt., s. 202.

²⁷ Tamże, s. 203.

²⁸ W. Chłędowski, *Arystoteles...*, dz. cyt., s. 280.

²⁹ M. Mochnacki, *O potrzebie wprowadzenia na scenę narodową dzieł sławniejszych romantyków*, „Gazeta polska” 1827, nr 222, [za:] *Walka romantyków z klasykami...*, dz. cyt., s. 293.

³⁰ Tamże.

³¹ U Mochnackiego będzie to związek zarazem historyczny i aktualny.

ponieważ była „arystokratyczna i na ogół narodu niewpływająca”³². Podobnie pisał kilka lat później Witwicki: „Pisano nie dla kraju, ale dla kilku lub kilkunastu salonów i koterii”³³. Posługiwanie się martwymi teoriami staje się równoznaczne z zamknięciem się w kręgu, z którego nie ma szans wyjść żadne dzieło istotne dla kultury. Mówi Michał Grabowski: „przeradzać w coraz nowych kombinacjach stare pomysły jest zawód martwy, a na niepłodność umysłową mogą się skazać szczególnie towarzystwa lub akademie, lecz nie ród ludzki”³⁴.

Od wytknięcia elitarnego charakteru sztuki klasycystycznej i braku w niej dzieł odpowiadających nowemu stylowi odbioru – opartemu na żywiołowości odczuć, a nie przyjemności intelektualnej – krok już tylko prowadził do stwierdzenia o (zarówno estetycznym, jak i społecznym) fiasku działań klasyków. Mochnacki napisze: „Usiłowania ich, lubo nie uwieńczone żadnym skutkiem, zawsze będą godne pochwały”³⁵. Trudno jednak pochwałę tę wypowiedzieć, a raczej to, co bezskuteczne, jawi się jako efekt nieudolności: „Przy takiej umysłowej niemocy, przy takim braku najpospolitszych wiadomości [...], przy takiej niemożności autorczej...”³⁶ – jak powie gdzie indziej krytyk – klasycy zaczynają być traktowani jako wielcy przegrani. W ten sposób u schyłku dyskusji powiedzieć można wprost, jak zrobił to Walenty Chłędowski: „Upór może być właściwy tym, którzy, lubo nie są bez zupełnego poznania wyższości teraźniejszego ducha poezji, jednak mając literacką swoją wziętość i powagę zasadzoną w przeszłości, nie chcą zrzec się jej dobrowolnie, a tym mniej, gdy czują nieudolność sił, a wiek już nie po temu, aby z nadzieją jakiej takiej chwały puszczać się w zbyt trudny, zbyt wysoki zawód”³⁷. Rzeczywisty klasyk staje się Mickiewiczowskim Starcem: zarozumiałym, upartym, zamkniętym w ciasnych formułkach, człowiekiem, który nie rozumie nowych czasów, a zatem takim, którego nie warto słuchać.

Analiza kontekstów, w których krytycy romantyczni posługiwali się przymiotnikiem „martwy” oraz jego antonimem, pokazuje, że była to para pojęciowa powiązana z najważniejszymi hasłami nowego nurtu w sztuce. Romantyk, postulując powstanie żywej poezji³⁸, miałby zapewne na myśli twórczość związaną z życiem narodu (a więc także gminu w opozycji do arystokracji), oddziałującą na emocje, wreszcie nieograniczoną normatywnymi teoriami. Te znane skądinąd, by nie powiedzieć podręcznikowe, hasła mają, jak pokazano, swoje negatywne odbicie w cechach przypisywanych poezji klasycystycznej: elitarnej, nieporuszającej i zamkniętej

³² M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną...*, dz. cyt., s. 64.

³³ S. Witwicki, *O reputacji autorów za ich życia*, „Gazeta polska” 1828, nr 140, [za:] *Walka romantyków z klasykami...*, dz. cyt., s. 232.

³⁴ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” 1825, t. 1, [za:] *Walka klasyków z romantykami...*, dz. cyt., s. 200.

³⁵ M. Mochnacki, *O potrzebie wprowadzenia na scenę...*, dz. cyt., s. 295.

³⁶ M. Mochnacki, „Kurier Polski” 1830, nr 84, [za:] *Walka romantyków z klasykami...*, dz. cyt., s. 238.

³⁷ W. Chłędowski, *Arystoteles...*, dz. cyt., s. 261.

³⁸ Co ciekawe, poezji żywej romantycy będą szukać wśród umarłych, na grobach. Świat upiorów, dziadów i duchów związany jest, jak sądzę, z zupełnie innym kręgiem konotacji słów dotyczących śmierci. Należało by zapewne osobno zbadać, czym różni się frazeologia używana przez romantyków w obu tych wypadkach. Za zwrócenie mi uwagi na ten paradoks dziękuję publiczności konferencji doktorantów Wydziału Polonistyki „Koniec końców. Powroty i początki”, gdzie przedstawiona została wstępna wersja tego tekstu.

w ramach ściśle określonych prawideł. Trzy wymienione właściwości, będące wszak również definicją „sztuczności” traktowanej w opozycji do „naturalności”, pozwoliły przeciwnikom dawniejszej literatury określać ją jako martwą. Użycie słowa klucza wnosilo jednak do ich wypowiedzi pewien znaczący naddatek: sztuka martwa to taka, której czas już minął. Dlatego też wystąpienie Mochnackiego, który najpełniej i najchętniej korzystał ze zrekonstruowanej retoryki, nie tylko stanowiło diagnozę i zawierało pewien program, lecz także było performatywnym gestem „uśmiercenia” klasyków.

Co ważne, a nawet najważniejsze: posługiwanie się pewnymi kliszami i pojemnymi pojęciami wartościującymi – takimi, jak analizowana kategoria martwoty – pozwoliło na stworzenie obrazu ignorującego niemieszczące się w nich elementy rzeczywistości. I tak, w pojęciu „martwego naśladownictwa” nie sposób zmieścić twórczej recepcji, zabiegów intertekstualnych świadczących o polemice, przesunięciu znaczeń, których niewątpliwym przykładem była choćby polska tragedia neoklasykistyczna wobec wielkiej tragedii francuskiej. W dychotomicznym podziale na obrazy, charaktery czy dzieła martwe i żywe, zimne i gorące całkowicie zdeprecjonowany został intelektualny styl odbioru literatury, a tym samym literatura, która typ odbioru postulowała. Wreszcie, przyjęcie podejmowania tematów żywo poruszających publiczność jako wyznacznika połączenia „z organizacją teraźniejszego życia” i rozumienia „nowych potrzeb i usposobień czasu”³⁹ wymuszało zlekceważenie modelu zaangażowania w życie społeczne polegającego na kształtowaniu gustów publiczności, a nie na wsłuchiwanie się w jej postulaty. I tu między jedną a drugą stroną nie mogło być zgody. Sama żywotność pewnych zjawisk ani też ich silny oddźwięk nie mogły być dla klasyków probierzem wartości dzieła ani jego trwałości⁴⁰.

Przymiotnik „martwy”, w tekstach Mochnackiego uzasadniony niemal jako termin filozoficzny (wobec opozycji natury i sztuki), w późniejszych użyciach staje się często synonimem czegoś nieciekawego, zdezaktualizowanego i jest przywoływany, aby skrytykować klasyków w sposób niepodlegający dyskusji. Choć analizowane zjawisko należałoby z kolei przedstawić na tle głosów bardziej umiarkowanych, elementów doceniania dorobku klasycznego także w tych samych nieraz tekstach, świadomość siły retorycznej tego zabiegu wydaje się wyjątkowo istotna. W perspektywie historycznej jest to przede wszystkim świadomość jego zdolności do dyskredytowania przeciwnika literackiego, a przez to obrona tych, których ma szansę pogrzebać w niepamięci. W perspektywie współczesnej – wrażliwość na obecność opisywanych mechanizmów w aktualnych sporach literaturoznawczych.

Nawet pobieżna lektura współczesnych tekstów polemicznych i programowych pozwala bowiem wskazać elementy ich retoryki zbieżne ze wskazanymi strategiami argumentacyjnymi. Tak na przykład Jan Sowa w polemice z Michałem Pawłem Markowskim pisze: „w sprawie egzystencji powiedziano już wszystko, co warto powiedzieć, i nie sposób posunąć już tej części refleksji humanistycznej do przodu. Można tylko kręcić się w kółko [...] Lektura książki Markowskiego utwierdziła mnie

³⁹ M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej*, „Dziennik Warszawski” 1828, nr 36, s. 107–110, [za:] *Walka romantyków z klasykami...*, dz. cyt., s. 242.

⁴⁰ Do oceny dzieła literackiego potrzebny był wszakże odpowiednio wykształcony smak, którego nie mogła mieć szeroka publiczność. O kategorii smaku zob. S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981.

w przekonaniu, że aby dyskursywnie uporać się z problemami egzystencji, całkowicie wystarczy korpus tekstów odziedziczonych po epoce klasycznej⁴¹ i zapewne podpisały się pod konstatacją Grabowskiego, że „przeradzać w coraz nowych kombinacjach stare pomysły jest zawód *m a r t w y*”. Sowa krytykuje oderwanie krakowskiego literaturoznawcy od rzeczywistości społecznej: „jego wizja humanistyki ani nie zdaje sprawy z tego, czym humanistyka dzisiaj jest ani czym być może, ani też nie pozwala odnaleźć się we współczesnym świecie komukolwiek, kto nie należy do 1% profesorów literatury zakochanych w poststrukturalizmie⁴². Podobnie jak wcześniej czynił to wobec krytyki literackiej Igor Stokfiszewski, proklamując „zwrot polityczny”: „nasza krytyka podejrzewa samą siebie o fałsz, ma poczucie utraty kontaktu z czymś ważnym, najważniejszym (prawdą? społecznym «tu i teraz»? egzystencjalną emocją, która definiuje nasze miejsce w świecie?); że jej zawodzenie wynika z zagubienia w *silva rerum* współczesności⁴³. W romantycznych metaforach zdaje się celować zwłaszcza krytyka lewicowa (skądinąd bardzo niechętna „paradygmatowi romantycznemu⁴⁴”: „Poezja była świetna, więc niezaangażowana: różnorodność poetyk, pluralizm dykcji i idiomów, to wszystko robiło poezji najlepiej na świecie. Bytowała gdzieś sobie w oderwanej przestrzeni⁴⁵ – pisze Maja Staśko w debacie Portu Literackiego „Krytyka krytyki”. I wreszcie: „Odwróćmy fotel, na którym dotychczas chlubnie siedziała tyłem do osób spoza rezerwatu (one nie Rozumieją) i pokażmy, że poezja od dawna jest już trupem. Że teraz młodzi, urodzeni po 89 lub wówczas bardzo młodzi, bez bagażu traumy radzieckiej, chcą budować kształt poezji. Że w tej poezji będzie nam się żyło lepiej. Że ta poezja żyje, nareszcie⁴⁶”.

Przytoczone przykłady wymagałyby oczywiście dokładniejszej analizy. W tym miejscu mają jedynie zasygnalizować aktualność poruszanej problematyki oraz wskazać kierunki dalszej refleksji, której przedmiotem mogłoby stać się uzasadnienie zarysowanej paraleli oraz droga omawianej retoryki co najmniej – w każdym razie w kulturze humanistycznej polskiej – od początków XIX wieku aż po współczesność. Jest ona wszak ważnym elementem powracającego sporu między nowożytnikami a starożytnikami, młodymi a starymi, nami i wami.

⁴¹ J. Sowa, *Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 198–199.

⁴² Tamże, s. 194.

⁴³ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, cyt. za fragmentem udostępnionym na stronie „Krytyki Politycznej”: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serialdee/Zwrotpolitycznyfragment/menuid-104.html> [dostęp 15.03.16]. Podkreślenie moje – H.M.

⁴⁴ Kategorią łączącą obie formacje wydaje się przede wszystkim postęp (dziedziczony przez lewicę drogą Hegel–Marks): zauważmy, że to właśnie wiara w rozwój sztuki pozwalała krytykować romantkom to, co stare. W tym sensie obie formacje są antykonserwatywne, co przekłada się na ich krytykę wszelkich klasycyzmów uznawanych za przejaw konserwatyzmu właśnie. Po drugie wspólny byłby także egalitaryzm, czy raczej antyegalitaryzm przejawiający się w krytyce salonu i jego oderwania od rzeczywistości.

⁴⁵ M. Staśko, *Zaangażowani: wygrał PIS, ostatnie było Razem*, <http://portliteracki.pl/tawerna/debaty/zaangazowani-wygral-pis-ostatnie-bylo-razem/> [dostęp 15.03.16].

⁴⁶ Tamże.

HOW TO BURY A LITERARY OPPONENT. KEYWORDS IN TEXTS
OF ROMANTICS ON CLASSICISTS AND THEIR ART

Summary

The article discusses the dispute of Romantics with Classicists, however, it does not raise literary or ideological issues around which the discussion was held, but selected elements of Romantic rhetoric. The analysis comprises the image of Classicists and Classicist art emerging from the texts of their critics. Special attention has been paid to the use of the word “dead” and related words. It seems that this word is a kind of a key – tracing its meanings, contexts of use and attributed to it value judgment allows to recreate main postulates of the new trend in art, as well as pay attention to creating the image of the opponent, which takes place in the texts discussed. Finally, it becomes the starting point for indicating elements of similar rhetoric in contemporary literary polemics.

Trans. Izabela Ślusarek