

# Deliberative Rhetoric

## Retoryka deliberatywna

4/2017 EDITOR: EWA MODRZEJEWSKA

DOMINIKA DYMEK

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

dominika.dymek@amu.edu.pl

### Jak z uczuć uczynić argumenty? Środki retoryczne w wybranych szkicach krytycznoliterackich Michała Grabowskiego

### How to translate feelings into arguments? Rhetorical figures in selected literary critical essays by Michał Grabowski

#### Abstract

Sądzę, że przykład pisarstwa krytycznoliterackiego Michała Grabowskiego, krytyka doby romantyzmu, ukazuje nie tylko indywidualne zmagania krytyka z własnym tekstem, ale prezentuje także wzorzec udzielania porad dominujący w XIX-wiecznej krytyce. Przykład strategii retorycznych wykorzystanych przez Grabowskiego otworzy dyskusję nad znacznie szerszym zagadnieniem – pozwoli zaprezentować jeden z wielu romantycznych modeli krytyki, która mimo dowartościowania roli odbiorcy opierała się na retorycznym oddziaływaniu na wybory czytelnika. Choć krytykę Grabowskiego charakteryzuje koncyliacyjny ton, a pisarz zdaje się jedynie doradzać czytelnikom, to w jego wypowiedziach łatwo odnaleźć także próby sterowania rozwojem literatury i jej recepcją. W artykule przybliżam środki retoryczne, które wykorzystywał autor *O poezji XIX wieku*, co pozwoli na pełniejsze objaśnienie jego myśli krytycznoliterackiej.

The example of critical literary texts by Michał Grabowski, a critic of the romantic era, demonstrates not only his individual struggle with his own text, but also presents the model of expressing recommendations that prevailed in the 19<sup>th</sup> century critique. The example of rhetorical strategies used by Grabowski will open a discussion about a much broader issue – it will make it possible to present one of many romantic models of criticism which, despite empowering the audience, was based on a rhetorical influence on the reader's choices. Although Grabowski's criticism is characterized by a conciliatory tone, and the author seems to only provide readers with advice, his expressions also reveal attempts at controlling the development of literature and its reception. I will thus present the tools used by the author of *O poezji XIX wieku*, which will allow me to more fully elucidate his literary critical views.

#### Key words

środki retoryczne, emocje, retoryczność, porady krytyka, teoria poezji  
rhetorical figures, emotions, rhetorics, critic's advice, theory of poetry

#### License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0). The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

**DOMINIKA DYMEK**

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

dominika.dymek@amu.edu.pl

## **Jak z uczuć uczynić argumenty? Środki retoryczne w wybranych szkicach krytycznoliterackich Michała Grabowskiego**

Do ważniejszych problemów krytycznoliterackich polskiego romantyzmu należy zaliczyć zróżnicowanie sposobów lektury XIX-wiecznych tekstów, jak i technik oceny zjawisk literackich, które wyznaczyły kierunek przemian literatury tego czasu. Swą metodyczną pracę krytycy wykonywali po to, by mieć wpływ na czytelnicze wybory. Sposób, w jaki udzielali czytelnikom porad, wyznaczał zatem drogę do przejścia ich interpretacji. Krytycy romantyczni wykorzystywali chwytły retoryczne po to, by sterować rozwojem współczesnej im literatury i przekonywać odbiorców do swoich koncepcji.

Przykładem prezentującym takie krytyczne oddziaływanie są szkice Michała Grabowskiego, jednego z ważniejszych krytyków doby romantyzmu. Nie był on zwolennikiem prezentowania jednoznacznych i gotowych sądów. Wydaje się, że jego zadanie miało głębszy sens:

(...) zadaniem krytycznym jest nie stawianie norm i narzucanie zasad, ale odczuwanie i wyjaśnianie tego, co wychodzi poza normę i zasady niegdyś obowiązujące (Grabowski 1931, 247).

Odrzucenie związków między krytyką a poetyką normatywną było więc swoistym przejściem w kierunku wyjaśniania i odczuwania. Wolność dana czytelnikowi (przykładowo w ocenie przemian literatury) miała podkreślić, że krytyk romantyczny ma być jedynie „towarzyszem lektury i interpretacji”. Jak się okazało, była to wolność pozorna, krytycy bowiem przy pomocy retorycznych narzędzi nadal kierowali czytelniczymi wyborami. Propozycje Grabowskiego uwypukliły więc taki rodzaj dialogu między krytykiem a czytelnikiem, który był oparty na relacji doradcy i odbiorcy literatury. Przede wszystkim jednak jego wypowiedzi krytycznoliterackie były przepełnione środkami retorycznymi, na przykład retorycznymi figurami kontaktu (Ziomek 2000, 201-202). I to ich zastosowanie decydowało o tym, jak krytyk „zaprogramował” sposób odczytania swojego tekstu. Warto zaznaczyć, że działanie Grabowskiego nie było wyjątkiem

– podobnie postępowali inni ówcześni krytycy, których łączyła wspólna tradycja retoryczna (zob. Bogołębska 1998, 139-152). Sądzę jednak, że koncepcja romantycznej krytyki Grabowskiego, mniej znana niż na przykład koncepcje Maurycego Mochnackiego czy Kazimierza Brodzińskiego, warta jest przybliżenia.

Na zadanie, jakie wyznaczyci sobie krytycy (przekonywanie odbiorców do określonej wizji literatury), można spojrzeć znacznie szerzej i dostrzec, że korzenie problemu tkwią w klasycznej retoryce. Jej podstawowe reguły zostały skodyfikowane w antyku (Ziomek 2000, 22-52), a *Retoryka* Arystotelesa czy pisma Cyserona i Kwintyliana są reprezentatywne i kanoniczne dla zrozumienia istoty sztuki dobrego, czyli przekonującego, mówienia. Retoryka była: „jednym z najważniejszych czynników w kształtowaniu sposobu myślenia i mówienia Europejczyków, więc: w tworzeniu z nich wspólnoty kulturowej” (Lichański 1992, 6), dlatego też stanowiła podstawowy element klasycznego wykształcenia. Jak podkreśla Jakub Zdzisław Lichański, retoryka: „współtworzyła przez wiele stuleci obraz kultury (...)” (Lichański 1992, 7). Krytycy próbowali zaadaptować reguły retoryczne we współczesnej im sytuacji kulturowej, a fundamenty ich krytycznoliterackiego warsztatu niejednokrotnie opierały się na wypróbowywaniu sposobów mówienia, przemawiania i pisanie, czyli na uprawianiu sztuki retorycznej.

Ustalenia na temat poetyki szkiców Grabowskiego, wybrane na potrzeby tego artykułu, dotyczyć będą rozprawy *O poezji XIX wieku* napisanej jeszcze przed powstaniem listopadowym, a opublikowanej w tomie *Literatura i krytyka* w 1837 roku (zob. Waśko 2005, XVI). Tekst ten – podobnie jak szkic *Myśli o literaturze polskiej* z 1828 roku – stanowi przykład wykładni założeń estetycznych i teoretycznych krytyka. W twórczości krytycznoliterackiej Grabowskiego właśnie te dwa wystąpienia (wspomniane *Myśli o literaturze polskiej*, jak i *O poezji XIX wieku*) scharakteryzować można jako formy prezentacji jego poglądów dotyczących przeobrażeń programu romantycznego.

Moim celem jest ukazanie niektórych aspektów retorycznych obecnych w szkicu *O poezji XIX wieku*, co pozwoli otworzyć dyskusję na temat technik stosowanych w pracy krytyka. Tekst w dużej mierze poświęcony jest teorii poezji i opiera się na przedstawieniu koncepcji „poezji świata” jako synonimu piękna<sup>1</sup>, co więcej – poezji, którą przeniknięta jest rzeczywistość.

Rozprawa Grabowskiego wskazuje, że krytyk miał świadomość ewolucji w myśleniu o celach stawianych liryce. Można zauważyć, że towarzyszy mu przekonanie o tym, że istnieje model poezji, w którego duchu powinni tworzyć poeci. Wizja ewolucyjna, jaką Grabowski prezentuje w tekście, wskazuje, że poezja romantyczna rozwija się w określonym kierunku – poeci powinni więc skupić się na

1. Andrzej Waśko objaśnia to zagadnienie w ten sposób: „poezja świata to synonim piękna przejawiającego się w przyrodzie, ale – co charakterystyczne – także w społecznym bycie rodu ludzkiego, w dziejach cywilizacji i prawdach objawionych religii, w sercu pojedynczego człowieka” (Waśko 2005, XVI).

tym, co narodowe, charakterystyczne dla danej zbiorowości. Dlatego też zakończenie szkicu *O poezji XIX wieku* Grabowski poświęca problemowi poezji narodowej. Obszerniejszą część tej rozprawy stanowi jednak dociekanie, czym tak naprawdę jest poezja i jakie są jej źródła. Myślę, że chęć dokładnego objaśnienia idei poezji wskazuje na problem ówczesnej krytyki romantycznej, która w mniemaniu Grabowskiego powinna przeformułować sposoby pisania o poezji. Nie należy jednak traktować takiego podejścia jako wyrazu negatywnego nastawienia do innych krytyków<sup>2</sup>. W postępowaniu Grabowskiego można bowiem dostrzec raczej występowanie przeciwko spekulatywno-filozoficznym rozważaniom w duchu idealizmu niemieckiego. Należy podkreślić, że Grabowski upominał się o uporządkowanie terminologii i racjonalne, dogłębne uzasadnianie argumentów, jakimi posługiwali się krytycy. O tym, jak ważne dla niego były kwestie uporządkowania i redefinicji pojęć – świadczy wspomniana już rozprawa *Myśli o literaturze polskiej*.

Warto zwrócić uwagę na to, iż Grabowski przedstawia siebie w szkicu jako osobę, którą cechuje wyrozumiałość oraz chęć godzenia najsprzeczniejszych gustów. W moim przekonaniu jest to jeden z przejawów koncyliacyjnego tonu jego krytyki. Nie waha się nawet podkreślić, że jego postawa jest szczerą i nieudawaną. Zdaje się, że Grabowski zrozumiał swoje zadanie następująco:

Krytyka więc czuje się do obowiązku badania tych różnych wskazów przyszłego stanu literatury krajowej. Spodziewa się ona poznać po kierunku promieni środek, w którym się zlewać będą, a takim sposobem jeżeli nie wykryć pisarzom natury ich talentów, to przynajmniej posłużyć (...) do naprowadzenia publiczności na prawdziwy punkt przypatrywania się potocznej swojej literaturze. I to właśnie zagadnienie, które-m zadał sobie, zabierając się do pisania niniejszych uwag (Grabowski 2005, 55).

W moim przekonaniu jest to przejaw krytycznej świadomości Grabowskiego. Z kolei „naprowadzenie publiczności na prawdziwy punkt przypatrywania się (...) swojej literaturze” jest powiązane z zastosowaniem retorycznych zabiegów przez krytyka usiłującego wskazać czytelnikowi drogę interpretacji.

Jerzy Jarzębski podkreśla jeszcze inne zadanie krytyki, która oprócz funkcji opisu czy oceny utworów:

(...) zawiera w sobie dążenie do swoistej samozwrotności, to znaczy komunikuje czytelnikom własne gusty i preferencje krytyka jako *signum temporis*, objaw takich czy innych nastawień estetycznych i poznawczych swego czasu (Jarzębski 2007, 6).

2. Po przeanalizowaniu innych wypowiedzi krytyka (*Myśli o literaturze polskiej* czy *O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej*) – doszłam do wniosku, iż jego celem nie było wykazywanie nieudolności krytyków, ale docenianie trudu wyjaśniania oraz ukierunkowanie na teoretyczne aspekty zjawisk literackich, co niektórzy dziewiętnastowieczni „profesjonalni czytelnicy” zaniedbali. Grabowski postanowił wypełnić to zadanie w swoich szkicach.

Wobec tak rozumianych zadań krytyka staje się formą reprezentacji konkretnego czasu i określonych wyobrażeń tzw. profesjonalnego czytelnika<sup>3</sup>. Ustalenia Jarzębskiego pozwalają zauważyć, że:

(...) stanem naturalnym krytyki jest (...) stan kryzysu i skłócenia, bo też krytycy nie są (nie powinni być) bezosobowymi funkcjonariuszami, znawcami interpretacyjnej Metody, ale wprost przeciwnie: biorą udział w krytycznej pracy jako pełne osobowości, oceniają całością siebie (...) (Jarzębski 2007, 6).

W przypadku Grabowskiego możemy dostrzec, że krytyk podjął się odpowiedzialnego zadania, przez co doświadczył skrajności, stoczył walkę sam ze sobą, o czym świadczą słowa: „Przystępuję do zadania nader trudnego, przechodzącego bez wątpienia moje siły, i widzę się zmuszonym być zająć uwagą ogromny przestwór i zapuścić się w widoki rozległe a zachodzące we wszystkie wielkie zagadki bytu naszego” (Grabowski 2005, 38). Warto podkreślić, że wypowiedź krytyka jest przykładem zastosowania toposu skromności. Grabowski odwołuje się do swoich cech charakteru i właściwości psychicznych – wykazuje się skromnością w ocenie swoich możliwości, ale nie unika podkreślenia rangi sprawy, z którą ma do czynienia. Sądzę, że przekonanie o wyjątkowości zadania, jakie ma wykonać, w zestawieniu z przyznaniem się do słabości, może wskazywać na dwuznaczność tego rodzaju topiki. Słowa Grabowskiego można na przykład skonfrontować z jego innym wyznaniem:

(...) przemienię zupełnie punkt dotychczasowego zapatrywania się na poezję i literaturę, i spodziewam się przez to jedno, nic nie wywracając, ani poświęcając niczego, wytłumaczyć sobie dużo, co mi się dotąd wydawało nierozwikłanym (...) (Grabowski 2005, 38).

Dwa przytoczone przeze mnie cytaty z rozprawy *O poezji XIX wieku* wskazują, że w obrębie jednego szkicu krytyk prezentuje sprzeczne stanowiska – raz jest pewny siebie, co sprawia, że usiłuje uporządkować przemiany dotychczasowego sposobu patrzenia na poezję, innym razem – wątpi w swoje umiejętności i czuje się zmuszony do podjęcia tak trudnego tematu. Doświadcza skrajności. Przekonanie czytelnika do własnej wizji poezji jest jednak zadaniem priorytetowym i umiejętnością, która pozwoli krytykowi lepiej zrozumieć siebie.

3. W tym ujęciu można rozpatrywać szkice Grabowskiego jako próbę romantycznej refleksji metakrytycznej i metaliterackiej – w tym artykule nie rozwijam szczegółowo wskazanego wątku. Podkreślę jednak, że próby metarefleksji, jakie podejmowali dziewiętnastowieczni krytycy, sprawiały, że ich rozważania były zwierciadłem epoki, niejednokrotnie też świadectwem wysiłku podjętego w celu „tworzenia” wizerunku romantycznego krytyka (świadomego sposobów, które wykorzystuje się, by sterować procesami zachodzącymi na scenie literackiej). Por. „Wiemy, co stanowi warunek konieczny zaliczenia jakiegoś tekstu do zbioru wypowiedzi krytycznych. Jest nim metaliterackość, a przechodząc w wymiar dynamiczny, czynnościowy: takie działanie kulturalne, które ma związek z literaturą” (Dybczak 2016, 10). O funkcjach metatekstów zob. też: Płachecki, Zaleski 1974, 81-94. Ciekawy kontekst w kwestii omówienia metarefleksji romantycznej może stanowić książka Marka Stanisza – *Przedmowy romantyków: kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem* (Stanisz 2007).

Pojawiający się w ten sposób w pisarstwie Grabowskiego element perswazyjny jest centralnym pojęciem dla teorii sztuki wymowy. Cele perswazji odpowiadają celom trzech gatunków retorycznych (Ziomek 2000, 10). Mamy do czynienia z namawianiem, nakłanianiem, ale także upraszaniem, zjednywaniem, a nawet zwabianiem – wszystko po to, by przekonywać do swoich tez albo uzyskać pożądany efekt, wykazać zalety i wady omawianego tematu. Krytycy często wykorzystywali perswazyjne możliwości stylu, stosowali różne figury retoryczne, by realizować swoje zadanie. Z jednej strony chcieli przekonać czytelnika do swoich (często nowych) teorii, ale odwoływali się też do wiedzy, którą audytorium już zaakceptowało i dobrze znało<sup>4</sup>. Jak twierdzi Lichański, retoryka współtworzyła narzędzia krytyki literackiej<sup>5</sup>. Dlatego podstawą warsztatu krytyka literackiego było umiejętne operowanie środkami retorycznymi i dostosowywanie ich do realiów epoki.

Jedną z ulubionych figur Grabowskiego jest „rozumowanie” (łac. *ratiocinatio*) – (zob. Korolko 1998, 79). Za pomocą tego retorycznego zabiegu krytyk próbuje sam sobie objaśnić, na czym polega trudność w rozumieniu problemów XIX-wiecznej poezji. Próbuje też wytłumaczyć to, co do tej pory wydawało się zawile – przede wszystkim po to, aby: „w ten sposób (...) zobaczyć rozjaśnionym i ustawionym w porządek to, cośmy dotąd widzieli w cieniu i w beżładzie” (Grabowski 2005, 38).

Zastosowanie figury „rozumowania” sprzyja wyolbrzymieniu nieudolnych praktyk ówczesnej krytyki literackiej, ale również spotęgowaniu wrażenia, jak skomplikowane i ważne zadanie wyznaczył sobie Grabowski, skoro w tym samym szkicu wyznaje, że może nie sprostać temu, co założył, bo przerasta to jego siły. Wydaje się również, że sam od siebie żąda uzasadnienia przedstawionej koncepcji. W szkicu *O poezji XIX wieku* krytyk wykorzystuje takie sformułowania: „Tłumaczę się”, „Jeszcze inaczej się tłumaczę”, „Wytłumaczyć niełatwo” (Grabowski 2005, 38-42). Służą one podkreśleniu procesu wyjaśniania, a więc głównego zadania, które zamierzał zrealizować Grabowski, by lepiej zrozumieć omawiany problem: „Lecz przestrzegam, że dla wysnucia moich teorii, może za śmiałych, potrzebuję postępować metodyczniej” (Grabowski 2005, 43).

4. Umberto Eco rozróżnia trzy znaczenia terminu „retoryka”: 1) jako badanie ogólnych warunków wywodu nakłaniającego, 2) jako technika generatywna, czyli dysponowanie pewnymi mechanizmami argumentacyjnymi, 3) jako zasób technik argumentacyjnych już wypróbowanych – por. Eco 1972, 128.

5. „(...) wielcy teoretycy retoryki zajmowali się krytyką. Wymienić wystarczy Arystotelesa, Pseudo-Demetriusza, Dionizjusza z Halikarnasu, Hermogenesa czy Cyserona i Kwintyliana. Oni też w sumie kształtowali pewne zasady postępowania krytycznego (...). W tekstach wymienionych wcześniej teoretyków odnajdziemy uwagi o charakterze analiz stylistycznych, estetycznych, a także wartości filozoficzne, jakie niosły ze sobą analizowane przez nich dzieła”; „Nie należy też zapomnieć, że krytyka literacka, w dzisiejszym znaczeniu tego terminu, powstała dopiero w XVIII wieku. Wszelkie wcześniejsze rozprawy na temat dzieła literackiego, którymi dziś przypisałibyśmy charakter rozpraw krytycznych, były bliższe analizom filologicznym” – Lichański 1992, 60.

Można przypuszczać, że celem krytyka było również doradzanie, na przykład w kwestiach, jak pisać o poezji i jak zrozumieć, że „świat ten jest owiany, otoczony, przesiąknięty poezją – gdzie tam, on sam jest poezją!” (Grabowski 2005, 40). Gradacyjne uporządkowanie wymienionych słów pozwala Grabowskiemu na większą ekspresyjność. Zastosowane asyndeton i *correctio* dodatkowo wzmacniają przekaz. Słowa Grabowskiego wskazują – co warto podkreślić – na trop panpoetycki obecny w jego szkicu. Dla przykładu odwołam się do rozważań Friedricha Schlegla, zawartych we *Fragmentach z »Athenaeum«* (konkretnie do 116. fragmentu), w których niemiecki filozof pisał między innymi o poezji uniwersalnej: „Obejmuje wszystko, co tylko jest poetyckie: od największego systemu sztuki, zawierającego w sobie inne systemy, po westchnienie, pocałunek, który poetyzujące dziecko tchnie w niekunsztowny śpiew” (Schlegel 2009, 61). Metaforykę, znaną z pism jenajczyków, można zatem odnaleźć również w szkicu Grabowskiego. Krytyk, definiując sztukę poetycką, opiera się na sformułowaniach panpoetyckich – podkreśla, że wszystko jest poezją. Ujmował więc świat przez pryzmat poezji, podkreślał jej zdolność „do najwyższego i wszechstronnego kształtowania (nie tylko z wewnątrz na zewnątrz, ale i z zewnątrz do środka)” (Schlegel 2009, 61).

Krytyk stosuje także *exclamatio* – co uwydatnia jego postawę emocjonalną (zob. Korolko 1998, 120). Oprócz tego Grabowski wyznaje czytelnikowi: „(...) bardziej niż wszelkie cuda przyrodzenia, bardziej niż wszystkie zjawiska rozumu ludzkiego zadziwia mnie jeszcze serce człowieka!” (Grabowski 2005, 40). Na takie wyznanie zdobył się krytyk, który – co można stwierdzić także na podstawie innych szkiców (choćby *Myśli o literaturze polskiej*) – cenił teoretyczne podejście do omawianych zagadnień, wymagał od innych krytyków dokładnego i rzetelnego formułowania argumentów, które odwoływałyby się do rozumu. Przykładowo tak uzasadniał swoje założenia: „Owszem, musimy być surowsi w sądzie naszym niż sami klasycy, gdy zdanie to nasze nie jest narzucone żadną powagą, ale wywiezione i wyrozumowane przez nas samych (...)” (Grabowski 2005, 36).

Okazuje się zatem, że krytyk hołdujący intelektualnym wywodom zwraca uwagę na to, co przynależy do sfery uczuć. Trzeba podkreślić, że model retoryczny, z jakiego skorzystał Grabowski, powołując się na „serce”, świadczy przede wszystkim o dowartościowaniu tego, co wewnętrzne. Grabowski sięga zatem do tradycji mickiewiczowskiej i korzysta z retorycznego toposu, który na gruncie polskim rozpowszechnił się dzięki pierwszemu pokoleniu romantyków – między innymi dzięki frazie znanej *Romantyczności* „Miej serce i patrzaj w serce!” (Mickiewicz 1986, 103). Przywołany przeze mnie ostatni wers ballady ma bowiem znaczenie nie tylko filozoficzne (ściślej: epistemologiczne), ale też retoryczne. W tych słowach zawarte jest przekonanie, że świat poznajemy lepiej, gdy oglądamy go przez pryzmat uczuć. Wobec tego „czucie i wiara” (Mickiewicz 1986, 102) stają się

wyznacznikami romantycznej drogi poznania. Grabowski nie kwestionuje działania przeświadczenia wewnętrznego i uczuć, jakich doświadczamy – „Jest pewna strona tajemnicza natury, są niepojęte skrytości serca; bywamy nieraz w stanie umysłu, kiedy zagadka istnienia silnie działa na nas (...)” (Grabowski 2005, 7). Zauważenie tej tkliwej strony życia, a więc sfery uczuć – może jedynie wspomóc krytyka w lepszym zrozumieniu człowieka romantycznego, a tym samym będzie podstawą jego retorycznych zabiegów – stosowanych, by przekonywać czytelników do swoich racji.

Wspomnienie o tym, jak bardzo zadziwia krytyka serce człowieka, pozwala zastanowić się nad paralełą łączącą szkic Grabowskiego z rozprawą teoretyczną Franciszka Karpińskiego, *O wymowie w prozie albo wierszu*, a dokładniej z jej częścią – zatytułowaną *Powszedniejsze przepisy wymowy*. Tekst Karpińskiego został opublikowany w 1782 roku w drugim tomiku *Zabawek wierszem i prozą* (zob. Karpiński 1993, 197-219). Warto podkreślić, że istnieją dowody potwierdzające fakt, iż Grabowski czytał utwory Karpińskiego<sup>6</sup>. Dodać jednak należy, że ideologicznie Grabowski i Karpiński mieli ze sobą niewiele wspólnego. Poetę sentymentalnego i romantycznego krytyka sporo dzieli, przede wszystkim odmiennosc światopoglądowa i rozbieżność chronologiczna ukazania się ich dzieł. Świadczy o tym chociażby to, że Karpiński jako poeta, dramatopisarz i teoretyk literatury – pisał przede wszystkim w duchu sentymentalizmu. Z kolei Grabowski – choć zauważał przemiany polskiego romantyzmu i nieobce mu było zainteresowanie emocjonalnością romantyków – to jako krytyk stawiał na racje rozumowe i przeważnie na ich podstawie starał się ugruntować swoje koncepcje krytyczne. Nie jest więc tak, że Grabowski pisze „pod dyktando” Karpińskiego (nie realizuje zatem postulatów zawartych w szkicu poety). Nie ocenia również tego, w jaki sposób Karpiński przedstawił zadania, które powinna realizować „wymowa”. Punktów rozbieżnych wydaje się być znacznie więcej – dość wspomnieć o tym, jak współcześni Karpińskiemu rozumieli czułą duszę sentymentalną, a czym dla XIX-wiecznych twórców był świat romantycznej uczuciowości. Co więc przemawia za zasadnością wskazania na paralełę Karpiński – Grabowski?

Świadomość przynależności Grabowskiego i Karpińskiego do odmiennych formacji literackich nakazywałaby większą ostrożność, jednak w moim przekonaniu można spojrzeć na szkice – *O poezji XIX wieku* oraz *O wymowie w prozie albo wierszu* – i dostrzec, że autorów tych tekstów łączy kilka elementów. Pragnę zaznaczyć, że w podjętej przeze mnie próbie zestawienia (Grabowski – Karpiński)

6. O tym, że Grabowski znał dzieła Karpińskiego i cenił je, świadczy przede wszystkim szkic *Jeszcze kilka słów o Karpińskim* opublikowany w „Tygodniku Petersburskim” (1838, nr 54-55), w którym krytyk prezentuje takie stanowisko: „Jednakże to, że nazwę, wewnętrzne poetyckie ciepło, zdradza duszę w utworze Karpińskiego (...)” – zob. Grabowski 2005, 136. Nie ma jednak pewności, czy Grabowski znał konkretnie rozprawę *O wymowie w prozie albo wierszu*.



zwracam uwagę na płaszczyznę terminologiczną i stylistyczną w opisie uczuć, jak również na sposoby wywierania wpływu na wrażliwość czytelniczą. Istotne dla mnie jest to, że krytyk romantyczny, ale też poeta sentymentalny – w swoich rozważaniach – kierowali się przekonaniem, iż uczucia są podstawą retoryczności. Choć może ich różnić sposób pisania o uczuciach, to odwołują się przecież do tego samego źródła. Poeta i krytyk w różny sposób wykorzystują perswazyjne możliwości kierowania czytelniczymi wyborami, ale uczucia, do których się odwołują, są wspólne. Retoryczność ich wypowiedzi jest więc rezultatem przyjętej argumentacji ubranej w stosowne figury i tropy.

W rozprawie Karpińskiego (*notabene* nadesłanej na publiczny konkurs na podręcznik do retoryki i poetyki ogłoszony przez Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych<sup>7</sup>) pojawia się taka rada:

W rzeczy, o której mówić masz, szukaj strony dotkliwej, czym serce słuchających poruszyć możesz. Posłuż ci do tego zważenie tysięcznych okoliczności, które się rzeczy każdej trzymają. (...) Wejdz pierwej, ile możności, w serce twoje, radź go się i słuchaj (Karpiński 1993, 213).

Widać w tej wypowiedzi (aluzja do „czułej”, „dotkliwej” strony natury ludzkiej, która służy poruszeniu odbiorców), iż odniesienie do sfery uczuciowej może być dobrym sposobem kierowania czytelniczymi wyborami. U Karpińskiego pojawia się odwołanie do skrajnych uczuć: „niewyczerpane są sposoby, którymi człowiek wzruszony bywa; przecież między tysiącem dróg do serca ludzkiego, przez te dwie namiętności: smutek i radość, najprościej do niego przychodzimy” (Karpiński 1993, 213). Znamienne wydaje się w tym przypadku ich perswazyjne działanie. W szkicu Grabowskiego dostrzec możemy zarówno opis okoliczności, jak i prezentację uczuć, których doświadcza krytyk. Grabowski był więc przekonany, że skierowanie uwagi na uczucia przybliży go do odbiorców i sprawi być może, że czytelnicy dostrzegą w nim osobę, która – skoro potrafi podzielić ich uczucia – wytłumaczy im problemy bieżącej literatury, wskaże zagrożenia, unaoczniszanse rozwoju. Dla przykładu przywołam następujące fragmenty ze szkicu *O poezji XIX wieku*:

Gdziekolwiek rzucę okiem, wszędzie spotykam przedmioty, które nie wiem, jak nazwać, jeżeli nie poezją. Nie potrzebuję ich nawet zgłębiać myślą, dosyć mi prostego wrażenia, które od nich odbieram; dosyć mi nawet samego widzenia, żebym się uczuł otoczony cudami. (...) wszystko, co miałem za wielkie, maleje do najdrobniejszych proporcji; co miałem za niewzruszone, chwieje się, trzęsie. Myśl moja czuje się popchnięta w nowy nieprzebrodzony [nieprzebyty] odmet podziwienia, wątpliwości, strachu (Grabowski 2005, 38-39).

7. Rozprawa Karpińskiego powstała w wyniku zainteresowania autora reformą nauczania, nie została jednak przyjęta przez Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych. (Zob. Karpiński 1993, 197).

Grabowski zatem odwołuje się do sfery uczuciowej, aby odbiorcy podzielili jego zdanie. W taki sposób próbuje uprzystępnąć swój tekst, żeby właśnie emocje stały się formą zaangażowania w dialog krytyka z czytelnikiem<sup>8</sup>.

Problematykę emocji w krytyce podejmuje Katarzyna Bojarska, pisząc o afektywnych procedurach historii i krytyki, opiera swoje ustalenia na teorii afektu znanej we współczesnej humanistyce. Wyjaśnia, że teorię afektu można traktować jako narzędzie uprawiania krytyki kultury i jako specyficzną formę zaangażowania. Bojarska idzie śladem rozważań Rolanda Barthes'a, przywołuje również artykuły Briana Massumiego oraz Eve Kosofsky Sedgwick i Adama Franka, które uważa za kluczowe dla rozumienia teorii afektów (Bojarska 2013, 8-12). Badaczka twierdzi, że:

Zainteresowanie teorią afektów w humanistyce zdaje się więc wyłaniać zarówno z rozczarowania dostępnymi metodologiami, sposobami lektury, analizy dzieła sztuki, epistemologii, polityki, jak i z palącą potrzebą krytyczności w obliczu własnego momentu historycznego. Sięganie po afektywny wymiar doświadczenia wskazuje na ten jego aspekt, który leży poza językiem i który w procesie przekładu na język zawsze traci coś ze swej istoty (Bojarska 2013, 11).

Wydaje się, że ciekawym kontekstem, o jakim wspomina Bojarska, jest afektywny wymiar doświadczenia. W przypadku Grabowskiego punktem odniesienia byłoby więc doświadczenie krytycznoliterackie ukształtowane na pewnej dwutorowości – na poszukiwaniu nowych narzędzi krytycznych, jak również wykorzystaniu afektów i emocji w retorycznych zabiegach krytyka.

Równie istotne w tym przypadku jest sięgnięcie po kontekst retoryczny, co pozwoli zrozumieć, że wzbudzenie emocji u odbiorcy, umożliwiała wywieranie określonego wrażenia i osiągnięcie zamierzonych skutków. Potwierdza się wówczas określenie retoryki jako „sprawczyni przekonywania” (Lichański 1992, 17). Rola uczuć w przekonywaniu została dostrzeżona przez pierwszych teoretyków retoryki. Warto podkreślić, iż: „afekt może zawierać czy też być osiągnięty przez *indignatio* (oburzenie) lub *conquestio* (utyskiwanie, skarga)” (Ziomek 2000, 114). Afekty służyły również wzruszaniu i pokonaniu słuchaczy albo pozyskaniu przychylności odbiorców (zob. Korolko 1990, 70).

Arystoteles w drugiej księdze *Retoryki* przedstawił wykład na temat sztuki budzenia uczuć w połączeniu z oddziaływaniem na sferę umysłową (Korolko 1990, 68). Innym przykładem mogą być wytyczne sformułowane przez Kwintyliana, który mówił o podwójnym uzasadnieniu zakończenia mowy – poprzez rzeczy i poprzez uczucia (Ziomek 2000, 113-114). To właśnie w antycznych podręcznikach

8. Zasygnalizuję jedynie, że punkty wspólne w szkicach Karpińskiego i Grabowskiego można również zinterpretować w kontekście doświadczenia wzniosłości, a przede wszystkim powiązania emocji z wzniosłością. „(...) trzeba wskazać na przekonanie o niezwyklej intensywności afektów kojarzonych z omawianą kategorią: są one określane jako żar oraz dzika i gwałtowna namiętność. Nic w tym dziwnego, jeśli pamiętać, iż wzniosłość łączy się z ekstazą i entuzjazmem (...). Fenomeny wywołane przez wzniosłość to także zachwycenia, ale i wstrząs” (Płuciennik 2000, 163).

retoryki zalecano oratorom dogłębne studium psychiki ludzkiej, na przykład poprzez lekturę dzieł, obserwację, korzystanie z doświadczeń innych (Korolko 1990, 68-69).

Inne spojrzenie na problem uzyskamy, gdy sięgniemy do współczesnych rozważań Massumiego zawartych w artykule *Autonomia afektu*, z których wynika, że afekt i emocja rządzą się inną logiką i przynależą do odmiennych porządków<sup>9</sup> (zob. Massumi 2013, 116). Filozof zwraca uwagę między innymi na jeden z elementów związanych z teorią afektów:

Nasze poczucie, że żyjemy, jest pewną ciągłą, nieświadomą percepcją (nieświadomą autorefleksją lub przeżywanym samoodniesieniem). To właśnie postrzeżenie tej autopercepcji, nazwanie jej i uświadomienie, umożliwia skuteczną analizę afektu (Massumi 2013, 124).

W rozumieniu problemu doświadczenia krytycznego kluczowa może okazać się właśnie analiza afektu. Będzie ona możliwa jedynie dzięki rozpoznaniu i uświadomieniu „samego siebie”. Massumi podkreśla, że chodzi o „analizę afektu w kategoriach intensywności, witalności, synestezji («percepcji amodalnej») oraz nieświadomego poczucia własnej jaźni” (Massumi 2013, 224). Sądzę, że można założyć, iż w badaniach z zakresu teorii kultury ten wymiar afektu, o którym pisał Massumi, mógłby okazać się pomocny w głębszym zrozumieniu, czym jest doświadczenie krytyczne.

Z kolei Bojarska wspomina o podstawowych pytaniach dla rozumienia krytyczności: „Jak jednak uprawiać krytykę, kiedy ogarnia nas dojmujące uczucie, że wyczerpaliśmy dostępny repertuar form, chwytów i strategii, że nie działają już dobrze wypróbowane procedury(...)” (Bojarska 2013, 9).

Przekonanie o wyczerpaniu metod, zdaje się, że typowe dla zrozumienia reguł rządzących krytyką w ogóle, obliguje „profesjonalnych czytelników” do zmiany sposobów reprezentacji. Taką potrzebę odczuwał również Grabowski, czego przykładem są jego zmagania z romantyczną teorią, którą – jak zapewniał w *Myślach o literaturze polskiej* – trzeba napisać od nowa. Dostosowanie do zmieniającej się rzeczywistości nasila jednak inną skłonność u krytyków, aby wypróbować sprawdzone strategie, myśli bądź figury retoryczne w nowych warunkach. Poniekąd prezentacje uczucia i zapisy emocji są ugruntowane kulturowo<sup>10</sup>, a na ich podstawie krytycy mogli radzić czytelnikom, jaki sposób lektury wybrać. W tym aspekcie

9. Na użytek ustaleń zawartych w artykule *Autonomia afektu* Massumi utożsamia afekt z intensywnością, badacz dodaje, że afekt jest niekwalifikowalny jakościowo. Z kolei emocja – zdaniem filozofa – to „socjolingwistyczne utrwalenie jakości pewnego doświadczenia” i należy ją traktować jako „intensywność kwalifikowalną jakościowo” (Massumi 2013, 215-216).

10. „W modelu konstruktywizmu społecznego (*social construction model*) emocje są rozumiane jako społeczne lub kulturowe artefakty. To inaczej określone formy zachowania, które zostały ukonstytuowane przez społeczno-kulturowe czynniki, wymuszone przez grupowe role, jak i przez kontekst społeczny. (...) Emocje stanowią produkt społeczno-kulturowy, a nie stan mentalny, i są konstruowane przez kontekst” (Jasielska 2013, 216-217).

ujawnia się napięcie między emocjami a metodami i zasadne jest wówczas pytanie, jak te emocje obudzić w czytelnikach. Co więcej, jak twierdzi Bojarska:

Afekt pojawia się pomiędzy, w prześwitach, w pęknięciach, w niedostawaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności, w akumulacji przeżyć, które nie zawsze w pełni przyswojone nękają naszą narrację o nas samych (...) (Bojarska 2013, 11).

Skoro afekt ujawnia sprzeczności i potęguje napięcie, jest więc dla krytyka świadomego swej roli sposobem oddziaływania na czytelników, jak również formą kierowania ich ocenami. Grabowski, sięgając po prezentacje uczuć, stawia sobie wymagania, by jednak objaśnić sobie (a w rezultacie także czytelnikowi), na czym ma polegać zmiana w myśleniu o poezji. Nie waha się zadawać pytań, informować o swoich odczuciach:

Gdzież jestem? Co się ze mną dzieje? Gdzie ja dążę tą drogą światów, tymi otchłaniami powietrza, w których, zdaje mi się, już czuję jak gwałtowanie jestem unoszony (Grabowski 2005, 39).

Wówczas dominują w szkicu wypowiedzi w 1. osobie liczby pojedynczej, krytyk prezentuje swoje uczucia (czyli odkrywa przed czytelnikiem to, co dotyczy jego osobistych doznań), by w ten sposób czytelnik mógł utożsamić się z nim, podzielić jego wątpliwości, zrozumieć pewne obawy. Z drugiej jednak strony – szkic Grabowskiego – ujawnia też emocje traktowane jako pewien konstrukt społeczny (zob. Bojarska 2013, 13), które przejawiają się w wypowiedziach krytyka w 1. osobie liczby mnogiej, np. „pytamy się do czego zmierza to nowe dążenie europejskich literatur na początku XIX wieku (...), lecz z którego nie zdaliśmy sobie sprawy, ani widzimy jasno celu dotąd (...)” (Grabowski 2005, 33). Zwątpienie (łac. *deprecatio*), będące konsekwencją nastawienia krytyka, staje się jednocześnie emocją, którą mają podzielić czytelnicy (Korolko 1998, 76).

Napięcie, jakie wytwarza się w obrębie jednego szkicu między wypowiedziami (w 1. osobie liczby pojedynczej i w 1. osobie liczby mnogiej), powoduje, że Grabowski buduje swój przekaz właśnie na podstawie oddziaływania przez afekty, które wywołują czynniki określające „możliwość naszego przeżywania, podatności na bodźce i możliwość ich przetwarzania” (Bojarska 2013, 13). Krytyk prezentuje więc, jak wskazała Iwona Węgrzyn, „standard łagodnej perswazyjnej retoryki” (Węgrzyn 2012, 157-174), która jest pełna uszanowania w stosunku do czytelnika. Być może właśnie ten rodzaj porad – oparty na prezentacji uczuć – okazał się pomocny w zmaganiach Grabowskiego z problemem XIX-wiecznej liryki. Niemniej jednak, rady Grabowskiego, mimo iż krytyk pozostawił większą wolność czytelnikowi i unikał kategorycznych rozkazów czy nakazów, pozostają jednak celowe. Przykładowo: „Kto więc zechce sprawiedliwie ocenić fenomena

jakiegokolwiek periodu czasu, musi koniecznie odgadnąć, jakie jest właściwe jego zadanie” (Grabowski 2005, 33). Krytyk miał więc określoną intencję i w zależności od niej dobierał odpowiednie figury retoryczne. Istotna była nie tylko wiedza, którą chciał przekazać swoim odbiorcom (czyli na przykład objaśnienie, że zadaniem literatury XIX wieku jest utworzenie poezji narodowej) – ważny był również sposób, w jaki udzielał im porad dotyczących rozumienia zjawisk literackich.

Istotą retorycznego oddziaływania krytyki jest odpowiedni dobór środków, za pomocą których przekonuje się czytelnika do swoich racji i sugeruje określoną ocenę utworu bądź zjawiska. Grabowski stosuje liczne pytania retoryczne (łac. *interrogatio*), podkreśla tym samym własne stanowisko (Korolko 1998, 121). Celowo wyraża więc stwierdzenie w formie pytania (na które nie oczekuje odpowiedzi), ponieważ z jego punktu widzenia odpowiedź jest oczywista (Lausberg 2002, 422). Przykładowo: „Czyż nie to słowo w słowo dzieje się dotąd w zadaniach o literaturze?” (Grabowski 2005, 35). Jego dalsze rozważania są już ukierunkowane i wyrażają określone stanowisko, by w formie opisu zaprezentować najważniejsze zadania literatury. Można uznać, że krytyk, sięgając po pytanie retoryczne, zna już kształt własnej interpretacji, ale chce zwrócić uwagę odbiorcy, zachęcić do zaakceptowania jego stanowiska.

Tak jest również w przypadku „podstawienia” (łac. *subiectio*), a więc figury polegającej na postawieniu pytania i udzieleniu na nie odpowiedzi. Pozorowany dialog wprowadzany jest do wypowiedzi w celu wyraźnego zakreślenia toku myślowego, służy również wzmocnieniu, uwypukleniu ekspresji (Ziomek 2000, 225). Dla przykładu Grabowski (2005, 47) stawia pytanie, na które sam sobie odpowiada: „Jakim sposobem odbywa się ta edukacja? – Dwojako: przez historię i literaturę; przez rozwijanie się w czasie i duchu; inaczej jeszcze praktycznie i teoretycznie”. Krytyk występuje więc w roli tego, który prezentuje własne przekonania, podkreślona zostaje jednoznaczność odpowiedzi i pewność co do słuszności kierunku myślenia. „Podstawienie” stwarza wrażenie dialogu, choć w rzeczywistości ta rozmowa na tematy literackie toczy się w umyśle krytyka. Warto zastanowić się również nad innym przykładem „podstawienia”:

Jaki cel tej na pozór fantastycznej dogi, którą opisuje, w oceanie przestrzeni i czasu?... Zuchwałym byłoby z pewnością twierdzić. Zdawałoby się jednak, że nie inny jak stopniowe udoskonalenie (Grabowski 2005, 47).

W opinii Grabowskiego odpowiedź na wskazane pytanie byłaby wyrazem zuchwałości, więc czyni to ostrożnie i wspomina jedynie o swoich przypuszczeniach. Zrzuca tym samym ciężar odpowiedzialności za jakiegokolwiek kategorię ocenę lub własne propozycje rozwiązań problemów, z którymi mierzyła się XIX-wieczna krytyka. Dlaczego Grabowski stosuje akurat taki chwyt? Zadanie pytania, a następnie udzielenie (choćby hipotetycznej) odpowiedzi jest przejawem metody

rozumowania. Krytyk wychodzi z założenia, iż czytelnicy przyglądając się tak przedstawionemu procesowi myślenia, skłonią się do interpretacji i założeń, które to on uznał za słuszne.

Innym sposobem pozwalającym nie podkreślać ostentacyjnie swojej wiedzy, jest „wahanie się”, łac. *dubitatio* (Korolko 1998, 120) występujące, na przykład, we fragmencie:

Nie wiem, ale mi się tak zdaje, że miejsce które naznaczam literaturze, pierwszy raz dopiero tłumaczy, dlaczego leży na niej piętno (że tak powiem) światowości, różniące się od innych nauk; piętno, które jej nieraz poczytywano za zarzut, lecz którego nie objaśniono dotąd (Grabowski 2005, 45).

Zastosowanie tej figury wskazuje na celowość działań krytyka, może sugerować również, że Grabowski miał wątpliwości, jak zaprezentować swoje stanowisko i nie chciał być zbyt kategoryczny w określeniu miejsca XIX-wiecznej poezji polskiej na scenie literackiej. Zaprezentowanie siebie jako krytyka, który „pierwszy raz dopiero tłumaczy” pewne procesy zachodzące w literaturze, można potraktować jako wyzwanie. Wyjaśnianie będzie więc kluczowym zadaniem krytyka, który chce w ten sposób wyróżnić się, a przynajmniej wskazać, że jego metoda pracy ma bardziej teoretyczne podłoże. Warto jednak spojrzeć na ten środek retoryczny z innego punktu widzenia – krytyk ceniący swój warsztat, nie jest pewny swojej interpretacji, bo dopiero ją wypróbowuje. Nie prezentuje więc swoich sprawdzonych tez, wręcz przeciwnie, jest przekonany o omyślności, która towarzyszyć może każdej nowej teorii, zwłaszcza gdy ona dopiero krystalizuje się w obiegu literackim.

Grabowski często podkreślał swoje niezdecydowanie. Być może poprzez zastosowanie „wahania” krytyk usiłował wzmocnić wiarygodność swojego punktu widzenia. Czynił to za pomocą pozorowanej bezradności, którą mógł wyrażać na przykład w formie pytania lub porady (Lausberg 2002, 426). Świadczy o tym na przykład: „(...) Co jestem ja, atom uczepiony drugiego atomu?” (Grabowski 2005, 39). Figura „powątpiewania, niezdecydowania” wyraża wahanie, ale i sprzeczne uczucia krytyka (Korolko 1998, 118). W pewnym stopniu zabieg ten zwraca uwagę na migotliwość jego przekonań. Podobnie jest, gdy Grabowski posługuje się metaforą, na przykład „droga światów” czy „otchłań powietrza” (Grabowski 2005, 39), której wieloznaczność, pozwala uniknąć zbyt jednoznacznych deklaracji (zob. Kozicka 2007, 394; Dobrzańska 1984, 32-36, Tokarski 1988, 45-54).

Przykładem zarówno rezygnacji z prezentowania jednoznacznych sądów, jak i zdjęcia z siebie odpowiedzialności, jest odwołanie do autorytetu. Jego specyficzne użycie może nieść intencję onieśmienia audytorium (*argumentum ad verecundiam*, zob. Koszowy, Budzyńska 2015, 140-168). W szkicu pojawia się cytata Pascala: „Przestraszam się jak człowiek zaniesiony we śnie na jaką niezamieszkalną

wyspę, i który za przebudzeniem się nie wie, gdzie się znajduje” (Grabowski 2005, 39), przywołane zostają również myśli Herdera i Kartezjusza. Krytyk dostrzega konieczność tworzenia swojego stanowiska w oparciu o odwołania do poglądów innych osób, co stanowi element wpisania „siebie” w sieć krytycznoliterackich zależności ugruntowanych przez tradycję i kulturę.

Grabowski wiele razy posługuje się przykładem (łac. *exemplum*, zob. Lausberg 2002, 252-253), by jak wyjaśnia: „wziąć z góry myśl jedną, osnowną, zaczynającą nowy szereg prawd filozoficznych, do którego przychodzimy; myśl, na którą już wskazałem lecz nie miałem czasu je rozwikłać” (Grabowski 2005, 45). Mnoży w ten sposób przykłady, powraca do tego, co już zasygnalizował, stara się przedstawić fakty jak najdokładniej. Posługiwanie się przykładem jest zatem możliwością pełniejszego objaśnienia jego tez. Przykłady pomagają również w przekonywaniu czytelników do swoich postulatów: „Przywołanie jakiegoś przeszłego zdarzenia, rzeczywistego lub domniemanego, które może służyć przekonaniu audytorium o prawdziwości przedstawianej (...) kwestii” (Lausberg 2002, 252). Krytyk wspomina: „Zróbmy sobie na przykład stałą, jakby jeometryczną ideę prawdy czy piękności (...)” (Grabowski 2005, 34), by tworzyć dalej porównania, odwoływać się do swoich wyobrażeń i przypuszczeń, a następnie proponować czytelnikom swój punkt widzenia. Stara się również pewne kwestie porządkować, przykładowo:

(...) wracam się więc do tego punktu, gdzie wskazawszy na ogólną poezję świata, miałem z niej wyprowadzić rodowód poezji sztuki. Tu znowu zająć muszę obszerne koło widoków moralnego uniwersum, ażeby w nim znalazł prawdziwe miejsce i proporcje pięknej sztuki, której tłumaczą filozofią (Grabowski 2005, 43).

Ponowne objaśnienia tematu służą nagromadzeniu różnych argumentów i – jak się okazuje – jedne treści otwierają się na kolejne, co powoduje zwiększenie liczby kontekstów. Grabowski sprawia jednak wrażenie osoby, która panuje nad swoim wywodem (mimo różnych wątków, jakie rozwija, czy licznych przykładów). Dzieje się tak dzięki tranzycji, inaczej nazywanej „przejściem” (łac. *transitus*), czyli określonym technikom przechodzenia do dalszej części rozprawy. To właśnie te sposoby uwydatniają poszczególne etapy kompozycji, prezentują bieg myśli krytyka, tworzą uchwytny dla czytelników ramy tekstu (Korolko 1998, 100). Zastosowanie „przejścia” powoduje również, że krytyk nie wprowadza argumentacji znienacka (Lausberg 2002, 204-205). Przykładem zastosowania „przejścia” w szkicu Grabowskiego jest chociażby taki fragment: „Wracam tedy do dalszego wykładu” (Grabowski 2005, 45) – pozwalający krytykowi na większą samokontrolę. Grabowski próbował uporządkować swój tekst również poprzez wykorzystanie „scalenia”, „rekapitulacji” (łac. *frequentatio*), czyli figury pełniącej funkcję zestawienia głównych myśli (Korolko 1998, 120). Tak jest w przypadku zestawienia w punktach, w którym krytyk prezentuje myśli całej ludzkości, na przykład

główne idee i umiejętności (zob. Grabowski 2005, 44). Zarówno „przejście”, jak i „rekapitulacja” są środkami retorycznymi, które służą krytykowi w tworzeniu wrażenia uporządkowania szkicu. W ten sposób Grabowski panuje nad swoim wywodem.

Środki retoryczne, które stosuje krytyk, wskazują na dowartościowanie roli czytelnika, jako partnera w relacji, obdarzonego jednak mniejszą wprawą w rozpoznawaniu i ocenie zjawisk literackich. Krytyk zatem tłumaczy, objaśnia, radzi – stwarza przy tym pozory dyskusji, nie chce bowiem podkreślać „dyktatorskiego” tonu. Stwarza więc możliwość do poszukiwania rozwiązań, rozważania problemów – dlatego wątpi, waha się, unika jednoznaczności. Zadania, jakie ma do wykonania krytyk (np. doradzanie w sprawach rozwoju poezji), jest więc nawiązaniem do jednego z trzech rodzajów retorycznych, tj. doradczego<sup>11</sup>.

Warto też wspomnieć o tym, dlaczego Grabowski wykorzystywał retoryczne zabiegi w swoich wypowiedziach – być może pomagały mu one doskonalić się w krytycznoliterackiej profesji.

(...) korpus teorii retorycznej, ze swymi zasadami pozostawał zawsze fundamentem i z podobnych elementów oraz reguł korzystał zarówno Cyceron, gdy występował jako obrońca, jak i najśłynniejszy z polskich adwokatów przedwojennych, Eugeniusz Śmiarowski (Lichański 1992, 122).

Sądzę, że dla krytyka istotne było również czerpanie z tradycji retorycznej, aby odpowiednio ukształtować tekst, dostosować argumenty, wybrać figury słów i myśli, nie tracąc przy tym możliwości prezentowania własnych założeń. Ważne było zwłaszcza to, żeby przekonać odbiorcę do swojej wizji. Dobór środków retorycznych, z jakich korzystał Grabowski w swoich szkicach, potwierdza jego świadome podejście do kształtowania głębokiej relacji krytyk-czytelnik.

Środków retorycznych wykorzystanych przez Grabowskiego jest więcej, w tym artykule zaprezentowałam jedynie wybrane figury retoryczne zastosowane w szkicu krytyka. Chciałabym również zaznaczyć, że przykład pisarstwa krytycznoliterackiego Grabowskiego ukazuje nie tylko indywidualne zmagania krytyka z własnym tekstem, ale prezentuje także wzorzec udzielania porad dominujący w XIX-wiecznej krytyce. Przede wszystkim jest to jeden z wielu romantycznych modeli krytyki, która mimo dowartościowania roli odbiorcy opierała się na retorycznym oddziaływaniu na wybory czytelnika – między innymi przez figury myśli i słów, ale też prezentację uczuć, które potęgowały perswazyjne działania. Choć krytykę Grabowskiego charakteryzuje koncyliacyjny ton, a pisarz zdaje się jedynie doradzać czytelnikom, to w jego wypowiedziach łatwo odnaleźć także próby sterowania rozwojem literatury i jej recepcją. Z kolei zastosowanie chwytów

11. W tradycji retorycznej podział rodzajów wymowy prezentuje się w ten sposób: sądowy, doradczy bądź popisowy, a więc *genus iudicale*, *genus deliberativum* oraz *genus demonstrativum* – zob. (Pieczyński 2016, 458).



retorycznych pozwalało romantycznym krytykom wpływać na sposób odczytania tekstu. Warto kontynuować szerszą dyskusję o roli romantycznej krytyki, a w szczególności o takim jej aspekcie, jak retoryczność. Próby oddziaływania na odbiorców obecne były w wielu pracach ówczesnych krytyków, wskazana więc byłaby lektura porównawcza i głębsza interpretacja koncepcji krytycznych Maurycego Mochnackiego, Kazimierza Brodzińskiego, jak i Michała Grabowskiego.

## References

- Bogołębska, Barbara.** 1998. *Romantyczny model retoryki i nauki o stylu: przegląd problematyki*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” nr 1: 139-152.
- Bojarska, Katarzyna.** 2013. *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*. „Teksty Drugie” nr 6: 8-16.
- Dobrzańska, Teresa.** 1984. *Metafora*, red. Maria Renata Mayenowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dybciak, Krzysztof.** 2016. „Istota i funkcje krytyki literackiej”. W *Wokół czy w centrum literatury? Studia o krytyce i eseju*. 9-26. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Eco, Umberto.** 1972. *Pejzaż semiotyczny*, przeł. Adam Weinsberg. Wrocław: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grabowski, Michał.** 2005. „Jeszcze kilka słów o Karpińskim”. W *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Waśko. 131-137. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Grabowski, Michał.** 2005. „O poezji XIX wieku”. W *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Waśko, 33-66. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Grabowski, Michał.** 2005. „Uwagi nad «Balladami» Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce”. W *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Waśko, 3-8. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Grabowski, Tadeusz.** 1931. *Krytyka literacka w Polsce w dobie romantyzmu*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Jarzębski, Jerzy.** 2007. „Krytyka: kilka słów wstępu”. W *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, 5-12. Kraków: Universitas.
- Jasielska, Aleksandra.** 2013. *Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki*. „Teksty Drugie” nr 6: 204-220.
- Karpiński, Franciszek.** 1993. „O wymowie w prozie albo wierszu”. W *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, 197-219. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Korolko, Mirosław.** 1998. *Sztuka retoryki: przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Koszowy, Marcin. Budzyńska, Katarzyna.** 2015. „Ad verecundiam jako element struktury dialogu”. W *Strategie retoryczne, techniki komunikacyjno-poznawcze, błędy i sofizmaty*. 140-163. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Kozicka, Dorota.** 2007. „Metafory metakrytyki – przenośny wizerunek krytyka literatury”. W *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, 393-410. Kraków: Universitas.

- Lausberg, Heinrich.** 2002. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. Albert Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini.
- Lichański, Jakub Zdzisław.** 1992. *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Massumi, Brian.** 2013. *Autonomia afektu*, przeł. Adam Lipszyc. „Teksty Drugie” nr 6: 111-134.
- Mickiewicz, Adam.** 1986. „Romantyczność”. W *Wybór poezji*, oprac. Czesław Zgorzelski, 99-104. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pieczyński, Maciej.** 2016. „Retoryka”. W *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa i in., t.2, 457-467. Toruń-Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Płachecki, Marian. Zaleski, Krzysztof.** 1974. „Metatekst w tekście krytycznym”. W *Badania nad krytyką literacką*, red. Janusz Sławiński, t. 1. 81-94. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Płuciennik, Jarosław.** 2000. *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków: Universitas.
- Schlegel, Friedrich.** 2009. *Fragmety*, przeł. Carmen Bartl, oprac. Michał Paweł Markowski, 39-147. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stanisz, Marek.** 2007. *Przedmowy romantyków: kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Tokarski, Ryszard.** 1988. „Metafora-zagadka: możliwości interpretacji”. W *Studia o tropach*, red. Teresa Dobrzańska, cz. 1. 45-54. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Waśko, Andrzej.** 2005. „Wstęp”. W *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Waśko. V-XXXVII, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Węgrzyn, Iwona.** 2012. „Listowanie krytyków. Epistolograficzne potyczki pisarzy kręgu «Tygodnika Petersburskiego» i kijowskiej «Gwiazdy»”. W *Dyskursy krytycznoliterackie 1764-1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*, red. Mirosław Strzyżewski, cz. 2, 157-174, Toruń: Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Ziomek, Jerzy.** 2000. *Retoryka opisowa*, wyd. 2 popr. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.