

Alina Kowalczykova
(Warszawa)

ZDŁAWIONY BUNT MŁOKOSA

Białoruskie korzenie Adama Mickiewicza, jego umiłowanie tamtej ziemi, nadały ton słynnej przedmowie do *Ballad i romansów*. Duch tekstu był buntowniczy i zachwycał śmiałością lansowania własnych przekonań estetycznych. Uderzały one najmocniej w otwartym opowiadaniu się za tym, co „romantyczne”, co poeta odnajdywał na ziemi kraju dzieciństwa. Wpływ fascynującej kultury lokalnej wyrażał się na przykład w nowym, w porównaniu z tendencjami oświeceniowymi, potraktowaniu ludu nie tylko jako przedmiotu zabiegów dydaktycznych, lecz jako ważnego inspiratora twórczości poetyckiej. Ludowe obyczaje i wierzenia miały zostać wprowadzone do poezji, do kultury wysokiej.

Przedmowę Mickiewicza uznano za pierwszy manifest polskiej literatury romantycznej, była szeroko dyskutowana i dała asumpt do rozwoju kultury nowoczesnego typu. Wydawało się wtedy, w okresie względnej swobody intelektualnej przed powstaniem listopadowym, że polska myśl estetyczna będzie się rozwijała zgodnie z tendencjami europejskimi. Młoda inteligencja wileńska i warszawska chłonęła docierające z Zachodu nowości, powstawały różne propozycje kształtowania nowej filozofii, nowej romantycznej sztuki. Małczewski, Mickiewicz, Mochnacki... Ale przed nimi wszystkimi – Franciszek Wężyk.

Cofnijmy się o dziesięciolecie, do czasu, gdy w środowisku warszawskim rozpoczynały się dyskusje o zadaniach i kształcie literatury. Określa się je często jako załazek nadchodzących sporów „romantyków” z „klasykami”; czy jednak rzeczywiście to klasycy walczyli, i czy przeciw przyszłym romantykom?

Jeśli w przypadku Kajetana Koźmiana określenie „klasyk” jest w pełni adekwatne, to pozostali adwersarze, chociaż bez wątplenia występowali z pozycji obrony klasycystycznych założeń estetycznych, byli przede wszystkim czołowymi postaciami różnych dziedzin nauki, a na sercu leżała im sprawa polska. Z ówczesnego punktu widzenia, z perspektywy niepewności o przyszły byt ojczyzny, najważniejsza wydawała się dbałość o zachowanie polskości; a więc nie o formy literackie, lecz o poziom edukacji narodowej, o zachowanie czystości polskiego języka, o wpajanie wiedzy, odwołującej się do praw rozumu – i rozsądku. Czyli: była to walka starych patriotów, ludzi znakomicie wykształconych, w obronie najwyższych wartości przeciw temu, co tym wartościom zagrażało. Zaciekłość ludzi Oświecenia była motywowana nie tyle dążeniem do obrony przyjętego kanonu wartości estetycznych, ile chęcią chronienia ojczyzny, wartości patriotycznych i moralnych¹.

¹ Zainteresowanie historią sztuki polskiej i związany z tym rozwój kolekcjonerstwa (Izabela Czartoryska, Stanisław Kostka Potocki) na przełomie XVIII i XIX wieku odbijały nowe pojmowanie dzieła sztuki jako pomnika kultury narodowej. Juliusz Starzyński zwrócił uwagę, że utrata niepodległości wyostrzyła ten punkt widzenia. Dzieła architektury, malarstwa, rzeźby ceniono także jako świadectwa dawności i wielkości narodu. Już wtedy postulat politycznej służebności kierował ku zainteresowaniu treścią, tematem; na ubocze przesuwały się dyskusje o wartościach ściśle estetycznych. (Por. J. Starzyński, *Przedmowa*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, T. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961.)

Zabierali głos w sprawach sztuki luminarze ówczesnego życia politycznego i naukowego. Stanisław Kostka Potocki (ówczesny minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, człowiek ogromnych zasług dla rozbudowy szkolnictwa oraz powołania uniwersytetu w Warszawie) w przejmowaniu propozycji filozofów niemieckich widział już wtedy zagrożenie dla polskiego języka i oświaty narodowej; później rozwinął temat w trzytomowej *Podróży do Ciemnogrodu* (jej napastliwy antyklerykalizm opłacił utratą stanowiska ministra). Adam Jerzy Czartoryski, polityk i pisarz, w latach 1803–1824 był kuratorem ogromnego wileńskiego okręgu szkolnego, obejmującego osiem guberni. Jan Śniadecki, wybitny uczyony, matematyk i filozof, rektor uniwersytetu wileńskiego, dla obrony literatury przez szerzonymi „zabobonami” i zachwaszczeniem języka wkroczył gwałtownie na obcy sobie teren krytyki artystycznej, publikując rozprawę *O pismach klasycznych i romantycznych*. Wszyscy trzej działali w dziedzinie narodowej edukacji, wprowadzali w życie reformę szkolną, współdziałali przy tworzeniu uniwersytetów w Wilnie i w Warszawie. Tępiłi nowinki, walcząc o sprawę poważniejszą, niż spory literackie czy estetyczne. Toteż pośród kryteriów oceny dzieła sztuki pierwsze miejsce przyznawali wartościom ideowym, poszanowaniu tradycji.

Przypisywanie tym „antyromantycznym” wystąpieniom motywacji czysto estetycznej, dążeń do obrony założeń klasycystycznych, wydaje się interpretacją zdecydowanie zbyt wąską. Szło przecież o ocalenie zdobyczy edukacyjnych, które z tak znacznym zapalem i świetnymi efektami wprowadzano właśnie do szkół (symptomatyczne było wspomaganie tych dążeń przez damy z arystokratycznych rodów, piszących popularne teksty edukacyjne oraz zajmujące się ilustrowaniem popularnych książeczek „dla ludu”²). Z tego punktu widzenia przeszczepianie na polski grunt niemieckich idei estetycznych mogło wydawać się zbrodnicze, musiało wywoływać protesty i próby powstrzymania obcych wpływów. Wkrótce te próby zahamowania inwazji nowych nurtów nie tylko z oczywistych względów były skazane na niepowodzenie, ale i były wysoce niefortunne; w szybko zmieniającej się rzeczywistości politycznej nie zasada rozważli i harmonii, lecz romantyczny bunt prowadził do realizacji tego, o co walczyli ludzie Oświecenia: do ocalenia polskiej narodowości.

Gdy rozpoczynały się te dyskusje, toczyć mogły się tym swobodniej, że oficjalnie nie było cenzury; w Królestwie Polskim rosyjskie władze wprowadzały ją i rozszerzały stopniowo od 1818 roku. Nie oznaczało to jednak, paradoksalnie, pełnej swobody publikacji. Swobody, wprowadzone do konstytucji z 1815 roku były na tyle zadowalające, że początkowo unikano sytuacji zaostrzania konfliktów z rosyjską władzą. Działała carska cenzura.

Ważnym bodźcem do dyskusji na temat stanu nauk i sztuk były podjęte z inicjatywy prezesa Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Stanisława Staszica, prace określające stan literatury polskiej, prowadzące do porównań jej najcenniejszych dzieł z wzorami obcymi. Poszczególne działy piśmiennictwa opracowywali luminarze nauki i literatury. Franciszek Wężyk, najmłodszy członek Towarzystwa (wtedy zaledwie dwudziestopięcioletni), miał zreferować sprawę dramatu. Jego prekursorska rozprawa *O poezji dra-*

² Na przykład ilustracje do *Śpiewów historycznych Niemcewicza* wykonywały Laura Potocka, Anna z Tyszkiewiczów Potocka, Cecylia Dembowska, Ewa Sułkowska i Waleria Tarnowska. (Por. M. Porębski, *Romantyzm i archetypy*, w tegoż: *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975).

matycznej powstała na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Przypadł mu temat najbardziej dynamiczny (dramat) i najmocniej skrepowany kanonem nienaruszalnych reguł. Sam, jako autor już dwóch tragedii wystawionych z powodzeniem w warszawskim teatrze (*Barbara Radziwiłłówna*, powstała około 1806 roku, wystawiona 1811; *Gliński*, wystawiony 1810), był żywo zainteresowany odrzuceniem lub choćby rozluźnieniem przestarzałych konwencji.

Znalazł oparcie w ideach kielkujących w estetyce niemieckiej, a co najważniejsze i co najbardziej bulwersowało poważnych naukowców z TPN, odwoływał się do Szekspira jako ożywczego wzoru dla polskich dramaturgów. Zmierzał do transformacji estetycznych, do przemiany gustów. Sposób ujęcia tematu, a także programowy styl rozprawy sprawił, że znalazł się w ostrej opozycji wobec klasyków. W efekcie – jego rozprawa stała się pierwszym tekstem (pre)romantycznej krytyki, którego publikację wstrzymano ze względu na zawarte w nim opinie estetyczne. Opublikowano ją po dziesięciu latach razem z *Glińskim*; okaleczoną, już bez fragmentów o Szekspirze. Nadal były niecenzuralne – tym bardziej po słynnej rozprawie Jana Śniadeckiego z 1819 roku, pełnej inwektyw przeciw Szekspirowi.

Obszerny, kilkudziesięciostronicowy tekst (uzupełniony wykładem zmodyfikowanych przez siebie prawideł sztuki dramatycznej) Wężyk złożył w TPN w 1811 roku. Realizując zalecenia Staszica, ogólne rozważania o stanie piśmiennictwa uzupełnił szerokim omówieniem przykładów, czerpanych z obcej i polskiej literatury; krytyczne wobec nich stanowisko uzasadniało potrzebę prezentacji nowych idei estetycznych.

Jednak zamiast, jak się spodziewano³, sięgać do dramaturgii francuskiej, ukazywać jako szczytne wzory sztuki Corneille’a i *Atalę* Racine’a, Wężyk tu właśnie nie szczędził uwag krytycznych. Stawianych dawniej na piedestale Francuzów wyparli Niemcy – Goethe i Schiller. Wężyk znał teksty Sulzera i uwagi A.W. Schlegla; powoływał się na nie kilka lat wcześniej niż Mickiewicz. Z dzieł literatury polskiej wspominał tylko, marginalnie, *Odprawę posłów greckich*; resztę przemilczał. Przewrócił uznawane hierarchie wartościowania.

Szczególnie drażniły wspomniane uwagi Wężyka o dramatach Szekspira. Deklarował: „[...] on sam wystarcza do ugruntowania sławy tego narodu w obydwóch dramatycznych rodzajach. Tylekroć nadmienialiśmy w dziele niniejszym o tym prawdziwie wielkim a mało znanym pisarzu. Tu nawet na samej wzmiance przestaniem. Któż bowiem zdoła w szczupłych wyrazach zawrzeć swe zdanie o jednym z największych geniuszów dramatycznej poezji? [...] Jeżeli na sam kształt zewnętrzny i rządność budowy dzieł dramatycznych naszą uwagę zwrócimy, pomierny stopień wypadnie Shakespearowi naznaczyć. Lecz jeśli wartość wewnętrzna, poezja myśli i rzeczy zajmą nasze baczenie; jeśli rozważyć zechcemy wiek i naród, w którym i dla którego pisał; jeśli zdołamy pojąć tajną dla wielu harmonię uczuć i charakterów, też niepojętą zdolność malowania podług natury ludzi od najlichszego żebraka do największego monarchy, natenczas Shakespeare pomiędzy dramatycznymi

³ Oczekiwania związane z rozprawą zostały zapisane przez powołaną w Towarzystwie Przyjaciół Nauk Komisję Oceniającą – w składzie: Ludwik Osiński, Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Koźmian, Jan Tarnowski. Cyt. za pierwodrukiem: Stanisław Tomkowicz, *Przyczynek do początków romantyzmu w Polsce*, Kraków 1878.

poety pierwsze miejsce otrzyma. Są wprawdzie w licznych a rozmaitych dziełach tego pisarza znakomite [znaczne – A. K.] uchybienia i pomniejsze skazy. Lecz jak hojnie nagradzają za to pierwszego rzędu piękności”⁴.

Są zatem u Szekspira skazy – ale i pierwszego rzędu piękności. Zwraca w tym fragmencie uwagę sens i sposób wprowadzenia pojęcia geniusza. Stwierdzając, że przy ocenie dzieł genialnych nie trzeba w pełni przestrzegać powszechnie przyjętych kryteriów, Wężyk podważał podstawy założeń klasycyzmu, zakładających powszechność obowiązujących kanonów, co z kolei tworzyło podstawę wiary w obiektywny charakter oceny dzieł sztuki. Wężyk był świadom, że kwestionuje rangę klasycystycznych kodeksów; dopuścił jednak możliwość odstępstw w przypadku „niepojętych zdolności” pisarza i „tajnej harmonii” dzieła. Potraktował to wprawdzie jako wyjątek, odnoszący się do jednego tylko twórcy – Szekspira; na pozór wilk był syty i owca cała. Lecz gdy od deskrypcji przechodził do krytyki postulatywnej, iluzoryczność możliwości współlistnienia poetyki normatywnej i zasady dopuszczenia wyjątków okazała się jasno.

Dramaty Szekspira zalecał Wężyk jako wzorzec dla polskich dramatopisarzy – w zakresie prowadzenia akcji, kształtowania charakterów (przykład Otella) oraz budowania dialogów i monologów: „Shakespeare, podług zdania wielu rozsądnych krytyków, odebrał od natury ten dar niepospolity w udziale. Dlatego zgłębianie dzieł jego i tych wzorowych piękności, które się w nich obficie rozsypane znajdują, najlepszą będzie szkołą dla dramatycznych pisarzy”⁵, dowodził.

Mniej raziły inne prekursorskie na polskim gruncie propozycje, takie jak zalecane wybory pośród tematów historycznych: zamiast do starożytności lub do bliższych, cywilizowanych epok Wężyk postulował sięganie po wzory do średniowiecza: „Tam mocniejsze są namiętności, wydatniejsze charakterów znamiona, obyczaj w samej prostocie wspaniałe, odkryte serce, mniej słów, więcej działania. Tam na koniec wyobrazeniom poety obszerniejsze otwiera się pole, ani je krępują czasów lub przyzwoitości kajdany”⁶.

Miarą nowatorstwa tego tekstu była zdecydowana krytyka dokonana przez „deputację” Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Najważniejsze zarzuty dotyczyły niewłaściwych wyborów pośród tradycji estetycznej: krytykowanie Racine’a, propagowanie poglądów Niemców i Anglików. Irytował fakt, że wzorem autora „byli pisarze angielscy, a mianowicie Szekspir, [...] wystawiany za wzór”.

Po wyciszeniu buntu Wężyka spory o Szekspira zostały na krótko powstrzymane⁷. Głoryfikowano oficjalnie jeszcze przez lat kilka klasyczną tradycję francuską, a nowinki z Anglii i Niemiec przenikały powoli.

Franciszek Wężyk podjął jedną jeszcze próbę wprowadzenia zawiązków nowych idei do polskiej myśli estetycznej, tym razem zrezygnował z zasięgania opinii u autorytetów. W 1815 roku na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” pomieścił szkic *O poezji w ogólności*, w którym ponownie wprowadził między innymi sprzeczną z estetyką klasycyzmu koncepcję

⁴ Tamże, s. 63-64. Nieustające utyskiwania na uchybienia Szekspira wiązały się również z koszmarnym poziomem przeróbek, grywanych w teatrach Francji i Niemiec końca XVIII i pierwszych dziesiątków XIX wieku.

⁵ Tamże, s. 39-40.

⁶ Tamże, s. 58. Szedł tu drogą we Francji utorowaną przez Laharpe’a.

⁷ Do sprawy utracenia rozprawy powrócił Józef Kremer, powołując się na okazane mu przez autora dokumenty. „Tą nagana jest najpiękniejszą pochwałą, jaką Towarzystwo P.N. dla rozprawy Wężyka wymyśleć mogło” – pisał (cytuje za edycją: J. Kremer, *Listy z Krakowa*, wyd. 3, Naumburg 1869, s. 45).

poety-geniusza (Juliusz Kleiner nazwał ten tekst pierwszym manifestem romantyzmu w Polsce⁸). Prowadziło to do akceptacji przemian dalej idących, niż ówczesnie proponowane podporządkowane rozumowi rozluźnianie gorsetu reguł. Wysuwał postulaty dalej nawet idące, niż to parę lat później uczyni Mickiewicz w przedmowie do *Ballad i romansów*.

Idąc śladem jenajskich romantyków (mniej śmiało wprawdzie), dozwalał obalać prawidła, gdyż „obejdzie się bez nich prawdziwy geniusz”, którego ku pięknu „wyższe porywa natchnienie”. Była to także pierwsza u nas zapowiedź romantycznej idei indywidualizmu. Węzyk odrzucił przekonanie, że ustalone zasady wszystkich jednakowo obowiązują; apoteozując genialność (szerzej tu rozumianą niż w szkicu poprzednim), wyniósł jednostkę ponad prawa, obowiązujące ogół. Postulaty były śmielsze, lecz okazały się mniej kontrowersyjne niż we wcześniejszym tekście: Węzyk nie odwoływał się już do Szekspira (którego po kilku latach jako wcielenie zła potraktuje Jan Śniadecki).

O konsekwencjach, wynikających stąd dla przemian modelu i hierarchii wartości estetycznych, pisał René Huyghe: „L’art n’est plus désormais une science avec sa technique et ses règles permettant de reproduire un modèle idéal; cette unité factice et disciplinée rompt, ce morcelle en autant d’unités qu’il est de créateurs”⁹. [Sztuka niestety nie jest już nauką z warsztatem i regułami, pozwalającymi powtarzać model idealny.]

Opinie Węzyka, nie dopuszczone do druku przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk, nie znalazły oddźwięku wśród współczesnych. Ważniejszym punktem wyjścia dla otwarcia dyskusji estetycznych stała się dopiero rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O klasycyzności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Uderzał tytuł – oto klasycyzność i romantyczność zostały ustawione obok siebie, i także wewnątrz tekstu były traktowane jak zjawiska równorzędne; po raz pierwszy pojęcie romantyczności zostało tak wysoko uhonorowane. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że wbrew interpretacjom tytułu szkicu nie o romantyzmie ani nie o klasycyzmie pisał Brodziński, lecz o „romantyczności” i „klasycyzności”, czyli nie o poetyce, lecz o stanach emocjonalnych, duchowych skłonnościach. Nadto, co ważniejsze jeszcze, to, co zwał romantycznością, wyrastało nie z postawy romantycznej, lecz z sielskich, idyllicznych stylizacji. I szło o duchowy charakter Polaków, których następstwem – według Brodzińskiego – były ich estetyczne upodobania. (Maurycy Mochnacki po kilku latach także z „duchem” Polaków wiązał ich postawy estetyczne – tyle że przypisywał im cechy ducha skrajnie odmienne).

Kazimierz Brodziński do końca lat dwudziestych pozostał czynnym obrońcą klasycystycznej literatury i estetyki. Po próbie pogodzenia „klasycyzności” i „romantyczności” w 1818 roku opublikował szereg kolejnych artykułów, których napastliwość wzrastała w miarę krzepnięcia poglądów młodych warszawskich krytyków. Występował w obronie już nie wizji sielskiego charakteru Polaków, lecz z dawna przyjętych wzorów, rozumnych zasad, stateczności, umiarkowania; a przeciw pochopnym i, jak twierdził, nieprzemyślanym dostatecznie publikacjom; przeciw krytyce, opartej na nastrojach chwili. Karciał młodych ze środowiska, zgrupowanego wokół Maurycego Mochnackiego. Zaczepił także Mickiewicza (wprawdzie bez podania nazwiska, lecz czytelną aluzją), co wywołało mocną replikę Józefata Ostrowskiego.

To była rzeczywiście polemika o ideały estetyczne i o tradycje literackie, szeroko podpierana argumentacją historyczną. Lecz nieco spóźniona.

⁸ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. II, Lublin 1948, s. 564.

⁹ R. Huyghe, *L'esthétique de l'individualisme à travers Delacroix et Baudelaire*, Oxford 1955, s. 5.