

Słowacki, Szekspir i Hogarth

Dorota Kudelska

Glosy

Słowacki, Szekspir i Hogarth

Krytyka krytyki i literatury to jeden z utworów Juliusza Słowackiego, w którym wyłożył on swe wymagania wobec krytyki artystycznej. Trzy z nich pisane były z myślą o publikacji w prasie i mniej lub bardziej bezpośrednio dotyczyły poezji Bohdana Zaleskiego. Ukazała się jedynie *Noc letnia. Krytyki*, wysłanej do redakcji „Orędownika Naukowego”, nie wydrukowano, a artykuł *O poezjach Bohdana Zaleskiego* znamy tylko w obszernym fragmencie.

Rozważania nad powinnościami artysty, doskonałością sztuki, wymaganiami stojącymi przed odbiorcą i fachową, opiniotwórczą krytyką, wielokrotnie powracały w różnych pismach poety, lecz nigdy nie zostały sformułowane w postaci odrębnego artykułu czy jakiegś innej wypowiedzi obejmującej całość zagadnienia. Warto jednak pokusić się o próbę odtworzenia poglądów estetycznych Słowackiego, zbierając choćby tylko ułamki zdań. Nie ma bowiem wątpliwości, że miał on niezwykłą świadomość własnego warsztatu, a rozważaniem teoretycznym poświęcił obszerne partie swoich utworów. Jedynie Zygmunt Krasiński mógł być w tej dziedzinie odpowiednim partnerem do rozmowy, z tą jednak różnicą, że autor *Beniowskiego* wyraźnie włączał w swoje rozważania malarstwo¹.

¹ Trzeba jednak zaznaczyć, że widoczna jest zupełna obojętność Słowackiego na warsztatową specyfikę malarstwa. O ile miał absolutne wyczucie języka jako tworzywa i pełną świadomość tego, że poezja jest specjalną formą wypowiedzi, skupioną w dużym stopniu na artystycznym opracowaniu słownego przekazu, o tyle warsztat malarski nie interesował go zupełnie. Nie dostrzegał takich trudności jak przełożenie zjawiska światła i przestrzeni na materię farb, nie zwracał uwagi czytelnika na przemiany plastycznego kunsztu.

W *Krytyce* i w artykule *O poezjach Bohdana Zaleskiego* Słowacki „posłużył” się sztukami plastycznymi dla uwydatnienia swych poglądów literackich. W pierwszym przypadku Hogarth jest sojusznikiem Szekspira (*porte parole* samego poety), w drugim — nazareńczycy, przywołani jako najwyraźniejszy przykład artystycznej pomyłki sztuki współczesnej, są symbolem wtórności formy i miałości przekazywanych myśli. Wszystkie stawiane im zarzuty odnoszą się także do poezji Zaleskiego. Dziś autor *Dumek ukraińskich* nie budzi już powszechnych zachwyków, ale wówczas był i dla krytyki, i dla ogromnych rzesz czytelników największym po Mickiewiczu poetą polskim. Raz przyjętej opinii nie podważyło milczenie poety na emigracji, a nawet generalna zmiana jego pozycji politycznych, do tego stopnia, że — sławny udziałem w powstaniu — zaczął potępiać swoje związki z ruchem wyzwoleniczym. Prócz Słowackiego krytyczne opinie o Zaleskim wyrażali np. Tadeusz Niedźwiecki i Zygmunt Krasiński, tyle tylko, że w prywatnych rozmowach i listach. Słowacki zaś odważył się swą opinię ogłosić, co spowodowało kolejne fale krytyki i posądzeń o zarozumialstwo.

Krytykę krytyki i literatury trudno określić gatunkowo. Według E. Sawrymowicza jest to felieton. Aktualność treści, dowcipna forma to rzeczywiście cechy felietonu, ale budowa tego tekstu — od początku do końca stylizowanego na scenkę dramatyczną — nie daje się łatwo podporządkować prozatorskiej formie felietonu. *Krytyka* omawiana była już kilkakrotnie, jednak głównie zwracano uwagę na zawarte w tekście aktualności polityczne i literackie, na związki z biografią poety; wspomniano też o jego reakcji na opisy prasowe słynnej uczyty u Januszkiewicza. Jest to oczywiście w pełni uzasadnione stanowisko, ale w *Krytyce* są także nie zauważone dotąd aluzje do związku, swego rodzaju solidarności sztuk; są ważne uwagi o powinnościach sztuki narodowej i o zmianach wynikających z powstania nowych ośrodków kształtowania opinii w dziedzinie kultury.

Umieszczenie pierwszej części akcji *Krytyki krytyki i literatury* w nadwiślańskiej siedzibie książąt Czartoryskich nie może być dziełem przypadku. W latach późniejszych środowiska opiniotwórcze tworzyły się już inaczej — modelowym przykładem nowego sposobu działań tego rodzaju jest Wielkopolska w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. I tam właśnie przenosi się akcja w drugiej części omawianego utworu.

Miejsce pierwszej części akcji — Puławy — nie było znane Słowackiemu z autopsji. Jak można wnioskować z tekstu (kilka uwag w didaskaliach i w partiach dialogowych), dysponował on pewną wiedzą ogólną o topografii parku i o charakterze puławskich zbiorów muzealnych. Wiedział

także zapewne, że pierwszym i najwyżej przez Księżnę cenionym nabytkiem zagranicznym był, kupiony w czasie angielskiej podróży, kawałek fotela należącego według tradycji do Szekspira. Kompetentnych informacji mógł Słowackiemu udzielić w Paryżu Karol Sienkiewicz. Możliwe jest także, że poeta korzystał z utworów literackich poświęconych Puławom, pisanych m. in. przez znanych mu osobiście autorów, lub z *Katalogu zbiorów Domu Gotyckiego*. Nie są to jednak wszystkie prawdopodobne źródła informacji, które można wysledzić na podstawie dzisiejszej wiedzy o poecie.

W maju 1836 r., w czasie pobytu w Rzymie, Słowacki poznał głównego architekta Puław — Piotra Aignera. Według jego projektów i pod jego okiem prowadzono tam wszystkie ważniejsze budowy i przeróbki. Przebudowano pałac, następnie zaadaptowano go na Instytut Maryjski dla wychowania młodzieży, a co dla nas, w kontekście *Krytyki*, najważniejsze, jego pomysły były także „Świątynia Sybilli” i „Dom Gotycki” (1798–1801, 1800–1809). „Świątynia Sybilli” to pierwszy w Polsce i jeden z wcześniejszych w Europie budynek muzealny (z ogrzewaniem nawiewowym i górnym oświetleniem przez szkło ametystowe). Aigner doradzał księżnej także przy urządzaniu parku.

Narrator *Krytyki krytyki i literatury* tak oto wprowadza czytelnika w swój sen:

Przyśniła mi się dziwna komedia — podróżny krajów tych, gdzie wierzą w metempsychozę — duszy i ciała, wielki zwolennik Szekspira — zdawało mi się, że błędę po pustych Puławach, że zachodzę do odartej Świątyni Sybilli, gdzie niegdyś na stole leżało pióro Tassa, a przy stole widziano trzynożny stołek śpiewaka, czyli jak go w ojczyźnie nazywają łabędzia Avonu... Wchodzę, wszystkie pamiątki rozleciały się jak jaskółki ze zrujnowanej świątyni, spojrzałem przez okno, błękit niebieski pełny był latających kart, które z drogich manuskryptów wydarto jak nieszanowane prochy wielkich umarłych [...]. Zasmucony obejrzałem się... stołek Szekspira stał w kącie, prostota zapewne jego powierzchowna (nie miał bowiem na sobie tegoczesnej polityry), prostota więc, mówię, obroniła go od gwałtu... Teraz przebaczcie mi, bo zdawało mi się, że sam William Szekspir siedzi w pustej świątyni pamiątek, ale już nie Anglik, już obleczony w ciało sławiańskie.

Obok poety leży stos jego tragedii, „tylko po polsku napisany”: *Makbet*, *Hamlet*, *Burza*, *Sen nocy letniej*, *Romeo i Julia* oraz nie wymienione z tytułu „dramata historyczne z historii angielskiej wyjęte”.

Wtem drzwi pustej świątyni skrzypnęły i wszedł Hogarth, malarz sławny karykatur, także niegdyś Anglik, a dziś po polsku mówiący... Nadstawiłem ucha.

Tętniące życiem Puławy opustoszały, kompletnie i na długo, po powstaniu listopadowym. Wyjechali ludzie, wywieziono w popłochu, ratując lub grabiąc, cenne zbiory i sprzęty. Opis miejsca zdaje się wskazywać na ten właśnie moment. Zbezczeszczone świątynię narodowych pamiątek niemal „przed chwilą”. Napastnicy pozostawili tylko to,

czego się tak łatwo zniszczyć nie dało (budynek) lub to, czego nie umieli docenić, zwracając wyłącznie uwagę na zewnętrzną świetność („stołek” Szekspira). Nikt nie ratuje kart cennych manuskryptów. Kim byli najeźdźcy, wiadomo z dziejów ojczyźstej historii. Słowacki nie mógł jednak wspomnieć ani o powstaniowych potyczkach, ani tym bardziej o armii rosyjskiej — utwór był przecież przeznaczony dla poznańskiej prasy. Takiej dosłowności nie zniosłaby nawet najbardziej łagodna wówczas cenzura pruska.

Żadne inne miejsce w dawnej Rzeczypospolitej — ze względu na upodobania artystyczne gospodarzy — nie nadawało się bardziej niż Puławy do przyjęcia wybitnych przedstawicieli sztuki angielskiej. Ich zmateriałizowana obecność zdaje się być tu naturalna. Kolekcja wydobywała z minionych dziejów postaci autentyczne i bohaterów literackich. Łączyła ich świetność umysłu lub talentów artystycznych, szlachetność czynów, sława miłości rycerskiej czy wreszcie — tragizm losu. Ich wzajemne sąsiedztwo w ekspozycji nie miało nic wspólnego z chronologią czy narodowością. Starożytność spotykała się tu ze współczesnością, czyli wiekiem XVIII i XIX, Angliacy z Francuzami. Różnaito charakter miały także same pamiątki — trawy ze słynnych miejsc sąsiadowały z piórami poetów i myślicieli, fragmenty tkanin i szat z portretami słynnych osób. Obowiązywała zasada swoistej jednoczesności istnienia w przestrzeni świątyni oraz w pamięci i wyobraźni zwiedzających. Po wybudowaniu „Domu Gotyckiego” znalazły się w nim pamiątki po Szekspirze i Tassie, przeniesione ze „Świątyni Sybilli”. W śnie narratora *Krytyki* powróciły one do wcześniej wzniesionej rotundy. Może to być wynikiem powojennego bałaganu albo „zmiany narodowości” głównych bohaterów. „Świątynia Sybilli” zawierała w ostatecznej wersji wyłącznie polskie pamiątki. Z kontekstu wynika, że okno wychodzi na skarpe wiślana. Karty fruną ku rzece, co sugeruje różnicę wysokości. W naturze bok greckiej świątyni, otoczonej zielenią od strony wysokiego brzegu, dawał widok zarazem oryginalny i malowniczy. Na przeciwległym, niskim brzegu (wówczas jeszcze w obrębie parku), był zapewne jeden z wielu punktów widokowych. Stąd też prawdopodobnie niezwykła popularność tego właśnie ujęcia w modnych wówczas szkicownikach, a pośrednio także sugestia takiego widoku w omawianym utworze. Ale w tym niewielkim monopterosie nie ma okien, jedyne źródło światła to przeszklona kopuła. Takie rozwiązanie było naówczas niezwykle, pominięcie go jest więc pośrednim dowodem, że Słowacki nigdy nie widział puławskich muzeów i znał je jedynie z cudzych relacji — ustnych lub rysunkowych.

Hogarth i Szekspir zdają się nie dostrzegać powagi sytuacji i zniszczeń dookoła. Rozmawiają o dekoracji do jakiejś sztuki. Konieczność improwizacji teatralnej nie była w tradycji scenicznej Puław niczym nie-

zwykłym, a sam Szekspir wystawiał niejednokrotnie w takich warunkach. Dramaturg mówi Hogarthowi o propozycji współpracy z „Orędownikiem Naukowym”. Przenoszą się więc do redakcji. Konwencja snu zwalnia z obowiązku logicznego rozwijania akcji w czasie i przestrzeni, ale między tymi dwiema częściami istnieją jednak podskórne, głęboko ukryte związki.

Puławy bezszelestnie nikną, a główni bohaterowie są już w redakcji wspomnianego tygodnika, wydawanego na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku w Poznaniu. Pominiecie nazwisk gospodarzy Puław spowodowane było obostrzeniami cenzury, ale nazwiska poznańskich redaktorów także się nie pojawiają. Przyczyny są oczywiście odmienne — zachowanie anonimowości pozwala na uogólnienie przypisywanych im przez poetę poglądów. Są one dzięki temu wyrazem postaw i opinii powszechnych, nie tylko jednostkowych.

Nowe miejsce akcji nie zostało opisane. Scenografia nie musi już p r z y p o m i n a ć czytelnikowi historii i kontekstu kulturowego. Zostaje więc pominięta na rzecz charakterystyki osób. Tutaj dyskusja o polskiej literaturze i sztuce może rozwijać się niemal zupełnie swobodnie. W Poznaniu w drugiej ćwierci XIX w. nastąpiło wyraźne ożywienie aktywności intelektualnej i organizacyjnej na rzecz rozwoju kultury materialnej i duchowej Polaków. Te nowe zjawiska i złagodzenie cenzury zostały szybko dostrzeżone przez emigrantów. Prenumerowano interesujące poznańskie pisma w innych zaborach i za granicą — we Francji i w Anglii. Wiele wzmianek w korespondencji wychodźców świadczy o wzajemnym „międzymiastowym” wypożyczaniu poszczególnych egzemplarzy. W Wielkopolsce działała także dobrze rozwinięta sieć księgarń i czytelni publicznych, które bez żadnych utrudnień wymieniały książki i prasę — via Wrocław i neutralną Saksonię — z Paryżem czy Londynem, i odwrotnie. Większe trudności trzeba było pokonać w dalszych przesyłkach: przez Warszawę do Wilna i przez Kraków do Lwowa...² Wspólnym mianownikiem Puław i Poznania było więc podjęcie zorganizowanych starań o dobro polskiej kultury. W Wielkopolsce wyglądało to już nieco inaczej niż w siedzibie Czarotoryskich, zaistniało nowe medium — prasa, a działalność mecenasów miała już także odmienny charakter, bardzo odległy od stylu Puław. W praktyce cele były podobne — zachowanie i utrwalenie tożsamości narodowej poprzez pomnażanie placówek chroniących zabytki, gromadzących księgozbiory i archiwa (Raczyńscy, Działyńscy i Zamoyscy), ale zasięg społeczny tych działań był już o wiele szerszy.

² Zob. A. Mazanek *Literackie drogi Wielkiej Emigracji do kraju przez wielkopolską prasę 1832–1848*, Wrocław 1983, rozdz. 1–3.

Jak wielokrotnie podkreślano, Słowacki był jednym z pierwszych, którzy dostrzegli tę nową szansę szybkiego oddziaływania na kraj. Nie przeszkadzało mu, że środowisko poznańskie nie do wszystkich publikacji emigracyjnych (tak literackich, jak filozoficznych) odnosiło się z jednakową aprobatą. Podobnie rzecz się miała z poglądami politycznymi. Szczególnie złą sławą cieszył się mistrz Towiański i jego wyznawcy, nie oszczędzono więc w pewnym momencie nawet Mickiewicza. Słowacki nawiązał współpracę z „Tygodnikiem Literackim” już od szóstego numeru. Porównując ten demokratycznie zorientowany periodyk z „Orędownikiem Naukowym”, można zauważyć, że w „Tygodniku” było więcej informacji i rozważań dotyczących sztuk pięknych. Obszerne artykuły informowały np. o historii i stanie obecnym prywatnych zbiorów sztuki w całej Polsce; o najnowszym wynalazku fotografii i jego powinowactwach z malarstwem; w każdym numerze były krótkie notatki o aktualnych wystawach w kraju i za granicą (najczęściej dotyczyły Berlina i Paryża). Zdarzało się, że prowadzona w lekkim tonie relacja podejmowała nieoczekiwane trudne kwestie estetyczne i teoretyczne (jak związki między plastyką a literaturą, między poezją a dramatem, czy dziejami i celem malarstwa pejzażowego). Od czasu do czasu pojawiały się ogłoszenia i subskrypcje dzieł artystów spoza Poznania. Artykuły literackie także były urozmaicone tematycznie. Wiele miejsca poświęcano nowościom wydawniczym ze wszystkich zaborów (najmniej informacji było z Warszawy) oraz z Paryża, Brukseli i Londynu. W „Orędowniku Naukowym” sztuki piękne zajmowały nieporównanie mniej miejsca, a jeśli już poruszano kwestie malarstwa, to w ramach tzw. *chowanny* — czyli tekstów o wychowaniu młodzieży.

Jeśli ogólnie spojrzeć na związki poety z prasą poznańską, to trzeba przyznać, że układały się dość niefortunnie. „Tygodnik” drukował wprawdzie powierzane mu z zaufaniem utwory i przekazywał czytelnikom bieżące wiadomości o projektach i rezultatach pracy Słowackiego, ale robił to niefrasobliwie, niesolidnie i bez respektu. [...] Wydaje się, że Wojkowski [red. naczelny — D. K.] był trochę zdezorientowany co do pozycji Słowackiego i jego sztuki. I chociaż „Tygodnik” stał się w latach 1838–1841 jedynym krajowym źródłem informacji o autorze *Kordiana*, styl notatek dowodzi braku samodzielności poglądów redaktora w tej sprawie. Ciężła świadomość, że Słowacki był na emigracji przedmiotem ataków. Czytano przecież w Poznaniu „Młodą Polskę”, w której Ropielewski postponował jego twórczość. Swym oburzeniem na „próżność prawie półwariata” dzielił się prawdopodobnie ze znajomymi w Wielkopolsce Stefan Witwicki. Seweryn Goszczyński i Lucjan Siemieński, nieprzychylnie oceniający autora *Balladyny*, prowadzili z „Tygodnikiem” korespondencję, która była dla Wojkowskiego źródłem wiedzy o aktualnych emigracyjnych. Redaktor ulegał tym sugestiom, sygnalizując jedynie, że opinie w piśmie są cytatami z listów korespondentów.³

³ Tamże, s. 66–67.

Dla Słowackiego, który długo nie reagował na tę sytuację, szalę przeważył artykuł o słynnej improwizacji u Januszkiewicza, w którym zaatakowano go szczególnie ostro. *Krytyka krytyki i literatury* jest jedną z kilku reakcji poety, nie można jednak zawartych w niej wątków tematycznych sprowadzić jedynie do aktualnych wówczas rozrachunków. Sens tego krótkiego utworu odnosi się, w równym co najmniej stopniu, do jakości polskiej myśli o literaturze i sztuce w ogóle. Ale wróćmy do tekstu. Szekspir dostał egzemplarz „Orędownika Naukowego” wraz z propozycją współpracy. Hogarth na to:

Chodźmy więc do redakcji — ja zaś wezmę ołówek i na paznokciach u lewej ręki będę rysował twarze oryginalniejsze od innych... zapewne w redakcji spotkamy wielu literatów i współzawodników... Wiesz, że mam zwyczaj na paznokciach rysować wszystkie żywe karykatury, czy to na rynku, czy to na ulicach napotykanie, potem wróciwszy do domu, twarze te przenoszę na papier lub płótno i to jest cała tajemnica mojej sławy i wziętości...

Talenty tej miary co Szekspir i Hogarth objawiły się wśród Słowian, a dokładniej wśród Polaków. Zdolność wyłaniania z siebie wielkich artystów nie jest bowiem raz na zawsze przypisana jakiemuś narodowi, ustrojowi czy epoce. Wielkie duchy wędrują jak „klucze żurawi”, przenoszą się podczas metafizycznej, pośmiertnej wędrówki. Za nic mają czas ludzkiego życia, według niepoznanego planu objawiają się w poezji, malarstwie i dramacie. Szekspir i Hogarth w czasach Słowackiego to w powszechnej opinii, obok Byrona, dwa przykłady dowodzące angielskich talentów artystycznych; artyści ci pokonali stereotyp wielkości przypisanej jedynie starożytnym, Włochom i Francuzom. Szekspir był tym, który udowodnił, że doskonały dramat może stworzyć człowiek północy, nie trzymając się niewolniczo wzorów starożytnych, lecz twórczo je zmieniając. Mroczne dzieje Danii są tak samo interesujące jak tragedia w Weronie; zasada trzech jedności nie jest miarą absolutną dla oceny dramatu — bowiem zawsze najważniejsze pozostaną talent artysty oraz idea utworu.

Z redakcyjnej rozmowy wynika, że zaproszono Szekspira do współpracy, jednak redaktor chciałby zachować wpływ na to, co ten będzie pisał. Racje Pana Or (redaktor „Orędownika Naukowego”) popiera redaktor pisma o podobnej tematyce — Pan Tyg. (chodzi oczywiście o „Tygodnik Literacki”), swoje wymagania uzasadniając tym, że autor wprawdzie znany, ale niedoświadczony. Szekspir, przedstawiony panu Tyg. jako „nasz nowy wieszcz”, okazuje się w oczach wydawców jedynie młodym, zdolnym dramaturgiem... W tej wielopoziomowej konstrukcji czasowo-geograficznej, jaką jest *Krytyka krytyki i literatury*, redaktorzy — w przeciwieństwie do śniącego, Hogartha i czytelników — mają odjętą pamięć historycznej wagi i sławy Szekspira. Pokazuje to i ośmiesza

mechanizm oceniania współczesnych krytyków. Absurdalność postawy redaktorów podkreśla właśnie przeciwstawienie im osoby Szekspira. Dialog ten obnaża słabości ówczesnej polskiej krytyki artystycznej, niezależnie od kierunków politycznych poszczególnych pism. Kryteria ocen są nieodpowiednie, choć jedni mówią o narodowości, a drudzy mają aspiracje filozoficzne. Zaproszony do współpracy Szekspir ma napisać „artykulik” o czymkolwiek: „będziemy radzi... byle rzecz narodowa”. Redaktorzy wiedzą tyle, że Szekspir rozważał dotąd problemy psychologiczne, a akcję umieszczał w różnych częściach Europy. „Urodził się Słowianinem, a czerpie gdzieś w Szkocji — drugi raz w Danii, to znów we Włoszech, na Cyprze... zamiast naszą staropolską duszę malować — on wyszukuje Bóg wie czego po świecie”. I dalej w tym samym tonie. Pan Tyg.: „Myśmy właśnie wspomnieli o Trag. Makbecie w naszym piśmie. Zdaje nam się, że autor mógłby więcej miejscowego kolorytu wylać na płótno artystyczne”. Ten ciąg zarzutów jest odpowiednio zmienionym szeregiem negatywnych uwag o autorze *Araba* (zamiast utworów Słowackiego, o których pisała prasa, m. in. „Tygodnik”, są dramaty Szekspira). Obydwaj twórcy umieszczając akcję wydarzeń w dalekich od ojczyzny — Polski — stronach i zajmując się przeżyciami innej natury niż patriotyczna dowodzą, iż są nienarodowi i egocentryczni. Do takich zarzutów dodawano porady natury artystycznej, krytycznie oceniające sam wiersz i kompozycję.

Ale oto przychodzi do redakcji poeta spełniający na pozór wszystkie wymagania krytyków. W jego obecności Szekspira można nazwać tylko „pseudo-poetą”. Inaczej niż autor *Burzy*, zerwawszy wszelkie związki z dawną poezją i kulturą literacką, „rzucił się z całą miłością ducha w poezję gminu”. Jego utwory przechodzą „z głowy przez serce” i unoszą się w sferze „zapachu kwiatów i ideału”. Żadne problemy doczesne nie mają tam przystępu, podobnie jak specjalnie skomplikowane zagadnienia intelektualne. Do tego jest rytmiczny. Sam Arcypoeta stara się sprawić wrażenie człowieka niezwykłego, natchnionego, przez co rozumie kompletne oderwanie od rzeczywistości. Szalony, bo ma serce, bo wszystko „co spotkał na ziemi nie miało czucia i wiary”, szalony, bo „od kolebki musiał walczyć z hydrą przesądów”. Zdumienie Szekspira wierszami Arcypoety potęguje zachowanie wieszczka: zwłaszcza niesłychana nachalność w zachęcaniu do słuchania swoich utworów.

Ich forma — świetnie naśladowująca melliczność poezji Zaleskiego i jego ulubioną tematykę — dowodzi dużych umiejętności naśladowczych i poczucia humoru Słowackiego. Gatunkowo jest to doskonały pastisz. Arcypoeta mówi np.: „Ja zapaleniec! / Dajcie mi wieniec! / Mych życzeń kres, / Z kwiatów i łez... / Z rodzinnych łąk / Niech będzie kwiat... / Dajcie! mych łąk / Nie pojał świat...”.

jestem... włos mi się jeży, / Zda się, że piorun ze mnie uderzy”. A wszystkie te okropności mają miejsce dlatego, że „idea szaleństwa jest szersza niżli świat”. Wyrzucenia Arcypoety kompromitują go brakiem jakiegokolwiek idei czy choćby składnej myśli i ubóstwem środków wyrazu. Romantyczny bunt i niezgoda zyskały tu karykaturalną formę. Czytelne aluzje do pierwszych wystąpień zafascynowanego ludowością Mickiewicza nie służą pomniejszeniu ich artystycznej roli. Problem polega na tym, że Zaleski z tej „kolebki” nigdy nie wyrósł. Każde osiągnięcie artystyczne ma swój czas i miejsce, pewne elementy trwają w kulturze poza nimi, są przetwarzane, zmieniane. W tym wypadku mamy jednak do czynienia z intelektualną i estetyczną trywializacją jednego z nurtów poetyckich. Dostrzegają to także sami krytycy:

Pan Or.: Widzę, że pana ta poezja nie zachwyca, i mnie także wcale nie bawi, ale cóż robić — od rana do wieczora słuchać muszę takich wierszy... te wszystkie różnią się tylko tytułem od siebie... [...]. W tece mojej mam sto *Zapałów młodości*, czterysta wierszy pt. *Urojenie*. [...] Są które adresują się do Przyrody, tak tu nazwano naturę... A wszystko to znajduje czytelników. Wpływ to niemieckizny, która także teraz w liryzmie się kąpie i tonie. Czasem przychodzi mi żałować tych czasów, kiedy u nas prosto pisano ody i poemata dydaktyczne.

Takie marzenia to w latach czterdziestych XIX wieku niemal bluźnierstwo estetyczne, szczególnie wobec idealizującego, absolutyzującego rolę uczucia nurtu niemieckiego romantyzmu. To wspomnienie porządku i logiki klasycyzmu przypomina czasy puławskich dysput.

Z ideami oświecenia łączy *Krytykę* jeszcze jeden wyraźny akcent — przedstawiona w pozytywnym świetle, bo jako sojusznika Szekspira — postać Williama Hogartha. Cóż robi w tym towarzystwie Hogarth? Zaprezentowany jako malarz i rysownik karykatur, szczególnie ciekaw redakcyjnego towarzystwa, jest w dialogu jedyną osobą rozumiejącą Szekspira. Do rozmowy właściwie się nie włącza, ale zawsze celną ripostą lub gestem pointuje poszczególne jej sekwencje. Słowacki akcentuje te cechy talentu Hogartha, które powodowały bezbłędne wychwytywanie fałszu czy śmieszności sytuacji. Szybkość i celność jego obserwacji podkreślać ma sposób robienia notatek rysunkowych na paznokciach lewej ręki. Szekspir, zabierając go do redakcji, zdawał sobie sprawę z możliwej zjadliwości jego satyry: „Rysuj wszystkich prócz «Orędownika», bo tego nie chciałbym obrazić”. Wszak to od niego dostał propozycję współpracy. W trakcie rozmowy Hogarth rysuje postaci w chwilach zdumienia lub silnego podniecenia emocjonalnego. I od razu najdziwniejszym typem, o ironio, okazuje się sam Szekspir, uchwycony w chwili, gdy dowiedział się, czego oczekuje odeń redakcja („artykuł w duchu narodowym”). Pan Tyg. został sportretowany tuż po wygłoszeniu kwestii krytykującej dramaty Szekspira, gdy wysuwa

absurdalny zarzut dotyczący zakończenia akcji tragedii śmiercią bohatera.

Arcypoeta został sportretowany przez malarza w czasie najdłuższej i najbardziej ruchliwej tyrady, kiedy to dając przykłady swych utworów coraz to wpadał w skrajne nastroje — „w czułość”, „gniewny zapal” i „największą wzgardę”.

Czwarty bohater, Pan. Or., prawdopodobnie także został wyrysowany, bo Hogarthowi na koniec został wolny już tylko jeden paznokieć, ale nic o tym nie można powiedzieć. Kiedy już Pan Or. przyznał, że jemu także ta poezja nie odpowiada z powodu błahej treści i marnej formy, Szekspir pyta:

i nie wynalezioneż u was innego słowa niż poeta, na tych pisarzy wierszy próżnych i dźwięcznych?

Pan Or.: Mój przyjaciel *cicho* i Antagonista *głośno*: Pan Tyg... nazywa ich powszechnie jeniálnymi piewcami przyrody.

Szekspir: Hogarth, zanotuj to na piątym paznokciu...

Hogarth: Żniwo moje pełne.

Łatwo sobie wyobrazić ośmieszone postacie adwersarzy Szekspira w kolejnych fazach rozmowy. Każdy z nich mógłby skupić na sobie uwagę w jednej rycinie cyklu, zgodnie ze stosowaną przez pisarza zasadą. Byłyby to sekwencje jego ulubionych *Conversation pictures*. W każdej występowałoby grono osób pozostających w związku sytuacyjnym lub psychologicznym (pokój redakcji i dyskusja o literaturze), jedna z nich zwracałaby na siebie uwagę szczególnym fizycznym i duchowym poruszeniem (celnie dobrane pod tym kątem momenty karykatury w omawianym utworze). Kompozycja rycin Hogartha przypomina układ pudełkowej sceny teatralnej i kolejnych odsłon, co idealnie pasuje do dialogowej formy *Krytyki krytyki i literatury*. Nie można jednak nic powiedzieć o niezwykle ważnym dopełnieniu świata przedstawionego na rycinach Hogartha — o aranżacji wnętrza. Rodzaj i ustawienie mebli, stroje poszczególnych osób, a przede wszystkim zawieszona na ścianach obrazy i inne przedmioty dekoracyjne we wnętrzu są w jego dojrzałych cyklach komentarzem do wydarzeń pierwszoplanowych. W tekście, pozbawionym możliwości przekazu wizualnego rolę tę spełnia opowiedziana przez Hogartha historia Latony, która mogłaby — namalowana w odpowiedniej konwencji — zawisnąć na ścianie redakcji jako dopełnienie i komentarz odautorski.

Dlaczego Słowacki wybrał akurat Hogartha? Czy tak bardzo cenił jego sztukę, bo przecież nazwisko malarza nie pojawia się już ani razu w zachowanych pismach poety? Czy tylko dlatego, że rozślawił Anglię jako karykaturzystę? Jak sądzę, kierowała nim bardziej skomplikowana motywacja. Można się jej jedynie domyślać na podstawie pośrednich

wskazówek w tekście. Nie sposób bowiem podać jakiegokolwiek pewnej lektury Słowackiego na temat Hogartha, ani też dowiedzieć się, czy oglądał jego obrazy podczas pobytu w Anglii.

Na początku XIX w., po okresie zupełnej niełaski — najpierw u piszących o sztuce, a potem u publiczności, co Hogarth odczuł wyraźnie jeszcze za życia, zaczęto się nim na nowo interesować i urządzać wystawy. Według Josepha Burke'a Hogarth oddziałł w równym stopniu przez samą grafikę, co jako autor *The Analysis of Beauty* — przez oryginalność definicji piękna w empirycznych terminach.⁴ Burke śledząc dzieje recepcji traktatu stwierdził, że książka ta, wydana w 1753 r., wpłynęła o wiele bardziej na kontynent niż na Anglię. Przetłumaczono ją na niemiecki już w 1754 r., na włoski w 1761 r., na francuski w 1805 r. Zauważyli ją niemal wszyscy teoretycy sztuki. Była entuzjastycznie przyjęta przez Lessinga, nieprzychylnie przez Diderota, dobrze przez Goethego, żeby poprzestać na największych nazwiskach.⁵ W porównaniu z innymi, współczesnymi Hogarthowi, traktatami o sztuce *The Analysis of Beauty* jest absolutnie nowym i, dodajmy, zdecydowanie negatywnie oceniającym zasady kształcenia akademickiego rozumieniem POSTAWY wobec sztuki.

Zapiski George'a Vertue, wykorzystane przez Horacego Walpole'a w *Anecdots of Painting* (1780), oraz samodzielne opinie znanego pisarza (raczej nieprzychylnie Hogarthowi) były szeroko znane. Nic jednak nie wiadomo o ich lekturze przez Słowackiego, a cóż dopiero mówić o jego znajomości mniej głośniejszych prac o Hogarcie. Jediną na pewno znaną pocie książką traktującą między innymi o sztuce jest *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej* Lacha–Szyrmy, który tak pisze o Hogarcie:

Początek [angielskiego] narodowego malarstwa odnosi się nie dalej jak do końca przeszłego wieku, to jest około pięćdziesiąt lat wstecz. Sir Joshua Reynolds, założyciel i prezydent królewskiej akademii malarstwa, West, Barry i sławny karykatur malarz Hogarth założyli grunt do dalszych postępów, które, wspierane zamożnością narodu, świetnie się rozwinęły. Gdyby dziś Winckelmann i Boss widzieli stan malarstwa w Anglii, nie odmówiliby już Anglikom smaku i talentu do niego.⁶

Wymienienie jednym tchem, bez żadnych zastrzeżeń, obok siebie Reynoldsa — twórcy i założyciela akademii opartej na klasycznych regułach francuskich — oraz Hogartha, który z całych sił zwalczał poglądy

⁴ W. Hogarth *The Analysis of Beauty. With the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes*, ed. J. Burke, Oxford 1955, s. XLVII.

⁵ Tamże, s. LIX.

⁶ K. Lach–Szyrma *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej*, Warszawa 1981, s. 110.

Reynoldsa na sztukę i ten właśnie rodzaj kształcenia artystycznego, nie przypadłoby żadnemu z nich do gustu. Świadczy to o niepełnej informacji Szyrmy oraz o sile schematu zestawiającego te dwa nazwiska w oparciu o chronologię. Druga część wypowiedzi Szyrmy jest interesująca, ponieważ świadczy o dość szerokiej znajomości Winckelmannowskich rozważań teoretycznych na temat pochodzenia zdolności artystycznych i ich nierozzerwalnego związku z warunkami geograficzno-etnicznymi. W rozważaniach nad sztuką starożytną Winckelmann posłużył się przykładem Anglików jako narodu niezdolnego do stworzenia wybitnych dzieł plastycznych. W wieku XIX, m. in. dzięki wykładom Mickiewicza i artykułom Klaczki, podobna opinia przyłgnęła do Polaków, którym, jako Słowianom, ze sztuk artystycznych przypadła poezja. Rozważania na ten temat stały się szczególnie ważne dla polskiej krytyki artystycznej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy nad przyszłym istnieniem polskiej szkoły narodowej w malarstwie dyskutowali przede wszystkim pisarze i literaci. Słowacki należał do tych, którzy — doceniając wagę sztuk plastycznych — nie przesądzały o braku umiejętności i wycucia tej sztuki w narodzie. Ale też nie widzieli doskonałości malarskich wśród współczesnych artystów.

W interesującym, ze względu na Słowackiego, okresie w polskiej prasie Hogarth pojawiał się zazwyczaj jako punkt odniesienia dla porównań współczesnego malarstwa. Anonimowy autor omawiając w leszczyńskim „Przyjacielu Ludu” poznańską wystawę obrazów porównał jednego z malarzy do Hogartha i napisał, że ten Anglik wyczerpał wszystko, co mogło zmieścić się w ówczesnej angielskiej wyobraźni — dał najbogatsze i najwytworniejsze, tryskające dowcipem obrazy życia społecznego we wszystkich przejawach „jego słabości i niedorzeczności”. Tak pisze dalej ten anonimowy entuzjasta nazarenizmu:

Atoli nas już Hogarth zadowolić nie zdoła, bo jego dzieła, w innym czasie u innego ludu stworzone, nie wskazują tej żywej i fantastycznej wyobraźni, jaką dziś w sztukach pięknych uwielbiamy. Wreszcie, to germańscy, angielscy oraz francuscy i nasi romantyczni zagłuszyli tych poetów XVIII wieku, prawidła moralne bez zapachu każących, zsunęli zasłonę na owe zimne obrazy, odbicia chwil społecznych, i wszystko nowem natchnęli życiem. Hogarth więc nie mógł się być urodzić po Byronie, a dziś urodzony wcale byłby inaczej malował. Sztuka stała się dziś surowszą: wstąpił w nią duch namysłu, duch poniekąd religijny, i już się stała niezdolną do przedrzeźniania i żartkowania, na kształt epoki poprzedniej. Owionęło ją przy tem nie wiem jakieś uczucie i wzbudziło cześć ku czasom dawno przebiegłym.⁷

Mamy tu do czynienia z identycznym zabiegiem, jak u Słowackiego.

⁷ *Wystawa obrazów w Poznaniu*, „Przyjaciel Ludu” (Leszno) 1837 nr 5–26, 1838 nr 27–31, 33, 35, 38, 39, 42. Cytowany fragment — „Przyjaciel Ludu” 1838 nr 42, s. 336.

Współczesna sztuka (w malarstwie nazarenizm, a w literaturze religijna szkoła poetów, do której należał Zaleski) kontra Hogarth (u Słowackiego wspólnie z Szekspirem). Dla autora opisu wystawy nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że artystycznie wygrywają tu nazareńczycy. Słowacki, dostrzegając inne niż tylko „przedrzeźnianie i żartkowanie” cechy sztuki Hogartha, ocenia przeciwnie: wątpi bowiem, by we wspomnianym nurcie sztuki współczesnej objawiła się „żywa i fantastyczna wyobraźnia”. Przeszkadza temu formalne i duchowe „zniewolenie” sztuką włoską. Kierunek ten, niesamodzielny plastycznie, powieliła tylko naiwną i powierzchowną interpretację chrześcijańskich norm i wzorców świętości, nie jest twórczy artystycznie. Powszechna aprobata dla nazareńczyków nie przeszkadzała jednak w popularności Hogartha. W poczytnym „Kurierze Warszawskim” polecano czytelnikom subskrypcję tek graficznych Hogartha, „który zachwycał Anglików i inne kraje”. Londyńskie towarzystwo wydawnicze zaczęło, dla uczczenia jego pamięci, wydawać na welinowym papierze zeszyty zawierające po cztery ryciny w formacie *in 4^o* z komentarzem. Do 10 VIII 1834 r. wyszło piętnaście takich zeszytów, które można było nabyć w księgarni Augusta Emanuela Glüksberga na Miodowej pod filarami w Warszawie.

Wydana w kilkanaście lat po śmierci Słowackiego *Encyklopedia* Samuela Orgelbranda może być, jak sądzę, przykładem bezstronnego kompendium podającego w krótkich notkach rzetelne, nie oceniające wiadomości — w przypadku haseł artystycznych zamieszczano opinie wartościujące. Żywość schematów jest niezwykle długa, można więc przyjąć, że były one aktualne już wcześniej, przed wydaniem encyklopedii. William Hogarth to sławny rysownik, malarz i sztycharz, któremu najlepiej „udały się rysunki do Butlerowskiego *Hudibrasa* (London 1726)”. Malował następnie portrety, „a że umiał zręcznie grupować obrazy rodzinne, więc nie zbywało mu na robocie”. Dalej wymieniono znane cykle malarskie i omówiono zasady prenumeraty. Hogarth aspirował do malarstwa historycznego, ale nie pozwoliły mu na to niedostatki rysunku i przyzwyczajenie do karykatur, co było przyczyną braku gracji w jego pracach. Dlatego wrócił do karykatury. Jako ostatnie dzieło Hogartha podano *Anatomię Piękności*, ale ten „rozbiór piękna” zamiast przyczynić mu sławy, wydatnie ją zmniejszył.

Jego prace odznaczały się talentem, nowością pomysłu i niezmiernym humorem, ale rysunek niezbyt poprawny, a kolorystą był lichym [...]. Nieraz w towarzystwie prznosił na paznokciu wielkiego palca sceny, które później przerysowywał do albumu. Całą jego umiejętność stanowił pomysł, wynalazek i umiejętność schwycenia charakterystyki swojego czasu, nie mistrz, lecz twórca genialny, oto zalety Hogartha.

Dzieła jego wydawano wielokrotnie z oryginalnych płyt, sztychy te

<http://rcin.org.pl>

wykupywano „po nader wysokich cenach”. Wiele także napisano do nich komentarzy. Tyle encyklopedia.

Bardzo wyraźne są analogie między sporem Szekspira z redaktorami i — w swoim czasie — Hogartha z krytyką artystyczną o uznanie dla sztuki rodzimej, o prawo do jej różnorodności, o uwolnienie kryteriów oceny od wymogu idealizacji formy i „wolnego tematu”.

Hogarth zdobył swą pozycję właściwie wbrew koneserom i handlarzom preferującym sztukę włoską i twórczość najbardziej znanych artystów północy, jak Rembrandt czy Rubens. Był pierwszym artystą angielskim, który podbił swą grafiką kontynent. Szczyt jego powodzenia w ojczyźnie przypada na lata trzydzieste, w pozostałej części Europy na lata czterdzieste XVIII w.

Rysownik Hogarth w *Krytyce* cieszy się z propozycji pójścia do redakcji pisma literackiego, bo spodziewa się, że spotka tam oryginalne typy. Zapowiada, że będzie rysować na paznokciach, a potem, w domu, przeniesie szkice „na papier lub płótno” (podkreślenie — D. K.). Możliwe byłyby więc portrety olejne. Przekonanie, że szkicował na paznokciach, nie jest zgodne z prawdą (Hogarth opracował specjalną metodę zapamiętywania bez robienia jakichkolwiek notatek rysunkowych), ale — jak z przytoczonych wyżej fragmentów encyklopedii wynika — było ono powszechne. Współcześni Hogarthowi krytycy nazywali go „Szekspirem malarstwa”. Przyczyniła się do tego teatralność jego obrazów, zazwyczaj zamkniętych w przestrzeni pokoju, szopy itd., oraz sposób charakterystyki bohaterów (wydobycie najskrytszych cech i zamiarów uchwyconych w sposobie poruszania się czy nawet w jednym geście). Malarz stworzył własny „język” zależności między wyglądem postaci, dekoracjami sceny i tematem przedstawienia. W *Analizie* napisał wprost, że tak rozumiana teatralność była jego celem.

W *Krytyce krytyki i literatury* Słowacki wybrał dla Szekspira sojusznika najlepszego z możliwych. Po pierwsze, Hogarth był artystą znanym, o nie kwestionowanym przez większość dorobku artystycznym. Po drugie, rzeczywiście był wielbicielem sztuk Szekspira i wielokrotnie wykorzystywał ich wątki we własnych obrazach. Po trzecie wreszcie, Hogarth blisko związany z literackimi sławami swojej epoki, sam piszący o sztuce z pozycji bliskich Słowackiemu, doskonale wkomponowywał się w redakcyjną dyskusję.

Ramy geograficzne *Krytyki* — Puławy i Poznań — są swego rodzaju skrótem myślowym przywołującym historyczny i kulturalny kontekst dla rozważań o sztuce w czasach współczesnych Słowackiemu. Dzięki temu widać także przenikliwość i samodzielność myśli autora, który potrafił spojrzeć na literaturę własnego czasu ponad powszechnie przyjętym przeciwstawieniem: Oświecenie (rozum) — romantyzm (uczucie).

Dlatego dla obrony prawa do swobodnego wyboru artystycznego tematu i formy utworu wybrał przedstawiciela minionej epoki. Puławski model tworzenia i działania środowiska intelektualnego (także wywodzący się z oświeceniowych tradycji) nieodwołalnie odszedł już w przeszłość. Nowe struktury miejskie przejęły inicjatywy kulturalne umożliwiając, przede wszystkim prasie, antykwariatom, księgarniom, bibliotekom publicznym, szerszy kontakt artystów ze społeczeństwem. Pisma, mając takie możliwości, powinny uczułać na trudne kwestie artystyczne, wpływać na gusty czytelników, a przede wszystkim solidnie informować. Niestety, krytyka artystyczna, zdaniem Słowackiego (a w swoim czasie Hogartha), pozostawia jeszcze wiele do życzenia: szuka taniej sensacji, pochlebia czytelnikom, powtarza utarte sądy, opiera się na złych kryteriach oceny. Obaj (malarz i poeta) wiele energii poświęcili przedstawieniu swoich wysokich wymagań wobec piszących o sztuce. Podobnie negatywnie oceniali przyjmowane powszechnie metody wartościowania i analizy dzieł. Hogarth za niedopuszczalną uważał przewagę, jaką uzyskiwali w Anglii artyści obcy tylko ze względu na włoskie pochodzenie ich dzieł czy na naśladownictwo tamtejszych historycznych szkół malarskich. W *The Analysis of Beauty* bronił prawa do różnorodności sztuki, negował akademickie reguły narzucające wzory i hierarchizujące tematy. Dawał artyście prawo do swobodnej wypowiedzi w teorii i praktyce, bez przyjmowania jakiegokolwiek narzuconej zasady. Sztukę czasów minionych trzeba poznać, można z niej korzystać lub z nią dyskutować, ale sławę i uznanie krytyki powinna przynosić jedynie nowość pomysłu i doskonałość wykonania (warsztatowa i kompozycyjna). Podobne założenia bliskie były także Słowackiemu.

Reguły artystyczne, o które spierało się pierwsze pokolenie romantyków, zdążyły już do czasów Słowackiego zdobyć powszechne uznanie, stały się nowym kanonem. Znalazły też wielu pozbawionych inwencji naśladowców. W efekcie skarłały i skostniały w ciągłym, jałowym powtarzaniu (stąd teki redakcyjne pełne wierszy *Urojenie*). Nośne początkowo przeciwstawienia „natury” i „kultury”, „czucia” i „rozumu”, „życia” i „martwoty”, poezji ludowej i poezji kształtowanej przez klasycystyczne poetyki przestały już być inspirujące, straciły swoją jednoznaczność oceny. Myśl i kształt poezji, także pod wpływem wydarzeń historycznych, podążyły dalej. Inne problemy, jak np. relacja między prawami jednostki i prawami społeczeństwa czy zakres wolności twórcy, wymagały nowych środków wyrazu i kierowały uwagę ku pytaniom bez prostych odpowiedzi. Nie zauważyli tego niektórzy poeci, nie zauważyła krytyka artystyczna. Mechanizm działania tej ostatniej pozostał taki sam jak za czasów walki klasyków z romantykami. Reguły (teraz już zgodne z pewnym aspektem romantycyzmu) były po prostu znane;

żeby uzyskać aprobatę, trzeba było je tylko wypełnić. Poetyka Boileau została zastąpiona nakazem tematyki narodowej i obowiązkową lekkością formy (prostotą i uczuciem). Wszystko w „sferze ideału”, który się nie zajmuje materialnym światem (stąd przygana dla Szekspira, że się Makbet „skąpał w krwi cielesnej”). Idealizm ten (bliski rozumieniu Hogartha) zakładał zupełne oderwanie od codzienności, dążył do opisywania takiego świata i takich problemów, jakie dostrzegli już i wykreowali inni artyści, np. Mickiewicz w pierwszym okresie swej twórczości. Efektem było jałowe powielanie chwytów poetyckich, bez jakiegokolwiek inwencji własnej. Swoboda wyboru pozwala stworzyć, przynajmniej w teorii, nieskończoną liczbę dzieł doskonałych, ale też demaskuje tych, którzy są zdolni jedynie do naśladownictwa. Zaleski należał do tych ostatnich. Słowacki widział źródło niebezpieczeństwa w zbytnej uległości romantycznemu idealizmowi niemieckiemu, szczególnie w absolutyzowaniu aintelektualizmu i pewnych form uczuciowości. Nieudolnie powtarzane schematy stały się cikliwe, błahe — po prostu nudne. Analiza poezji Zaleskiego przeprowadzona pośrednio w *Krytyce* i wprost w artykule *O poezjach...* to lekcja, której nie powstydziliby się współczesny badacz literatury. To wykład precyzyjnie omawiający treść, formę i wzajemne między nimi relacje. Wywody poparte są szczegółowymi przykładami niedostatków poetyckich — nadużywania powtórzeń, niespójności semantycznej, ubóstwa rymów („rymy częstochowskie”) i rymów.

Słowacki zauważył także, że nurt ten ma swój odpowiednik w plastyce — w powszechnie wówczas cenionym malarstwie nazareńczyków. Wspólnym mianownikiem było tu naśladowanie — w formie i tematach — kształtu rzeczywistości przedstawionej już wcześniej w sztuce, programowe pominięcie własnych obserwacji współczesnego świata na rzecz absolutyzacji cudzej skali wartości, hierarchii problemów i rozwiązań formalnych. Taka identyfikacja, i dla Hogartha, i dla Słowackiego, oznaczała utratę artystycznej niezależności, bez względu na szacunek dla owych wzorów i szlachetność motywacji współczesnych im artystów. Wprawdzie autor *Anhellego* powie o tym wprost dopiero w kolejnym artykule, ale *Krytyka* jest świetnym wprowadzeniem teoretycznym do wskazywanych później przykładów. Dwukrotne przywołanie sztuk plastycznych w rozważaniach nad istotnymi dla polskiej kultury literackiej tematami świadczy o poczuciu wspólnoty podstawowych założeń artystycznych, czy może lepiej — o paralelizmie konsekwencji wynikających z przyjęcia określonej postawy artystycznej, np. postawy wobec cenionej sztuki dawnej. W obu dziedzinach absolutne „zapatrzenie” w przeszłość powoduje omijanie istotnych dla współczesności problemów artystycznych, nie daje aktualnych odpowiedzi na żadne z odwieczne

stawianych pytań egzystencjalnych. Wyraźnym dla Słowackiego (i Hogartha) sprawdzianem swobody twórczego myślenia była relacja natura — sztuka. Artysta powinien własnym językiem form opowiadać o prawach rządzących naturą. Największą inspiracją pozostaje zawsze wielka różnorodność otaczającego świata (obecna wszędzie spiralna i serpentynowa linia piękna). Jeśli przyjmie się cudzy punkt widzenia i sposób wypowiedzi, to wszechwładna „siła sprawcza natury” zamieni się w podporządkowaną danemu opisowi „przyrodę”. Stąd ironia określenia „jenialni piewcy przyrody”. Pojęcie „sprawcza siła natury” obejmuje i rzeczywistość materialną, i duchową, dla romantyka oznacza niedocieczoną, groźną tajemnicę istnienia, prowokującą do pytań o przyczynę i sens istnienia. Przyroda — nie tylko w kontekście *Krytyki* — to raczej świat „oswojony”. Świat o ustalonym już, poznanym przez człowieka porządku. To rzeczywistość dających się opisać gatunków, zjawisk i sytuacji. Elementy składające się na nią są znane, podobnie jak bohaterowie pieśni, których akcja rozgrywa się w „przydomowym ogródku”. Nie ma mowy o momentach zaskoczenia — o scenerii tych historii opowiadano już wielokrotnie w ten sam sposób. Wyrażane przez autorów podobnych tekstów pretensje do wielkiej sztuki pozostają pustymi słowami. Pomysł, inwencja muszą dać nową jakość artystyczną. *Krytyka* jako pierwsza powinna nowatorskie utwory zauważać i pomagać przyswoić je publiczności. Szczególnie wtedy, gdy są to dzieła wielowarstwowe, gdy „dyskutują” ze sztuką innego czasu. Zarówno u Hogartha, jak i u Słowackiego można znaleźć przykłady sformułowania podobnych wymagań wprost lub pośrednio, poprzez budowę wielu własnych dzieł.

Klasyczny przedstawiciel angielskiego Oświecenia jest więc nie przez przypadek sojusznikiem polskiego romantyka. Mimo oczywistej różnicy efektów artystycznych, obaj kierowali się podobnymi zasadami. Obaj też doceniali potęgę prasy, która mogła, lecz nie była w stanie z powodu stronniczości i braku fachowości, przygotować czytelników do odbioru współczesnej sztuki rodzimej. Obaj wreszcie widzieli jako uniwersalną regułę swobodny wybór tematu i przyznawali artyście prawo do odmienności form wypowiedzi. Dopuszczali ponadto angażowanie sztuki w aktualne spory polityczne. Zarówno wypowiedzi malarza, jak i wskazane momenty portretowania (podkreślają nieszczerłość, nielogiczność lub absurdalność wypowiedzianych przez bohaterów kwestii), wreszcie — uczynienie zeń sojusznika Szekspira — dowodzą dobrej orientacji Słowackiego w kolejach życia Hogartha, jego twórczości i poglądach na sztukę. Uczynienie zaś obu artystów Słowianami, dawało Polakom szansę na podobny rozwój literatury i sztuki, na wielką klasę przyszłych dzieł. O tym, że Słowacki wierzył w potencjalne możliwości przyszłych

pokoleń polskich artystów przekonują także listy do Wojciecha Stattlera. W *Krytyce* czytelna jest analogia między Anglikami, którym swego czasu także odmawiano talentów artystycznych, i Polakami, rzekomo pozbawionymi zdolności malarskich, a więc pozostającymi bez szans na stworzenie „szkoły narodowej” kiedykolwiek, także w przyszłości. Hogarth–Polak wskazuje na bezsens zbiorowego określenia rodzaju talentów przynależnych różnym nacjiom.

Dorota Kudelska

Woda czysta, woda przejrzysta... (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace’a Stevensa)

Wiersz Adama Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* zachwycał i fascynował wiele pokoleń krytyków. Wiersz ten należy do tzw. liryków lozańskich, które są niezwykle „nie tylko jako zakończenie długiej drogi liryki Mickiewiczowskiej, lecz także jako zamknięcie jej w sposób najmniej oczekiwany — w stylu, który mógłby się stać startem poety ku nowej, odmiennej metodzie kształtowania wypowiedzi, początkiem innej, rewolucyjnej linii rozwoju...”¹. Chwaląc rzadką perfekcyjność liryków lozańskich, krytycy nie byli jednak zgodni co do ich interpretacji. Cytując ostatnią strofę *Nad wodą wielką i czystą*, Zgorzelski na przykład zauważa, że „cały system środków literackich tego wiersza zamknięty jest kluczem alegorii”². W przeciwieństwie do alegorii w wczesnych utworach Mickiewicza „tu każda alegoria jest w pełni otwarta (...). Znaczenie jej podano nam mniej natarczywie, mniej bezwzględnie, subtelniej, delikatniej. Sens metaforyczny zasugerowano mniej programowo, a bardziej lirycznie, w sposób niedopowiedziany, poetycko zaszyfrowany”³. Oczywiście, krytycy szukali klucza do tych alegorii w biografii pisarza. Na przykład Krzyżanowski stwierdza naiwnie, że znaczenie liryków lozańskich polega na tym, że „zostały napisane przez wielkiego poetę, którego biografia jest nam znana i dla którego żywym głęboką sympatię”⁴. Z kolei Przyboś, który odczytuje z tego wiersza

¹ Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 42.

² Zgorzelski, op. cit., s. 398.

³ Zgorzelski, op. cit., s. 398.

⁴ J. Krzyżanowski *History of Polish Literature*, Warszawa 1978, s. 251.