

# Kazimierz Wyka

---

## O realizmie romantycznym

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 43/3-4, 779-813

---

1952

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. R O Z P R A W Y

KAZIMIERZ WYKA

## O REALIZMIE ROMANTYCZNYM<sup>1</sup>

### 1

Jednym z najbardziej skomplikowanych i najtrudniejszych zagadnień dotyczących rozwoju tendencji realistycznych w literaturze polskiej XIX stulecia są losy tych tendencji w epoce romantycznej przed pojawieniem się na szerszą skalę powieści krajowej, a zatem w dwudziestoleciu 1820—1840.

Doniosłość tego zagadnienia opiera się na kilku faktach. Po pierwsze, podstawowym dla marksistowskiego badacza literatury założeniem interpretacyjnym, podstawowym w stosunku do każdej epoki, jest obowiązek prześledzenia, jak w danej epoce przedstawiał się przebieg walki między dążnościami realistycznymi a antyrealistycznymi. (Obowiązek ten oraz jego fundament filozoficzny sformułował jasno Żdanow w dyskusji nad podręcznikiem filozofii Aleksandrowa).

Po drugie, walka ta jedynie wówczas będzie mogła być prześledzona, a jej ogólna prawidłowość wzbogacona o materiał dotyczący jej wyglądu w poszczególnych dziedzinach sztuki, kiedy prawidłowość ta zostanie osadzona w konkretnym materiale rozwojowym danej sztuki, w konkretnym przebiegu tej walki na danym etapie historycznym.

---

<sup>1</sup> Szkic niniejszy stanowi część składową książki pod tytułem *Matejko i Słowacki*, która ukaże się nakładem Spółdzielni Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik”. W formie odczytu został on wygłoszony w grudniu 1951 roku na sekcji prozy ZLP w Warszawie. Zarzuty i zastrzeżenia, które w ciągu dyskusji przeciwstawiono ujęciu zagadnienia przez autora, zostały przez niego w miarę przekonania o ich słuszności uwzględnione, powodując liczne zmiany ujęcia i dokładniejsze sprecyzowanie wprowadzonych rozróżnień (szczególnie w sprawie „niedowładu typowości”) w zestawieniu z tekstem wygłoszonym na sekcji prozy. Szkic niniejszy prezentuje te zagadnienia w możliwie dokładnej formie: we wspomnianej książce będą one omówione w postaci dostosowanej do jej charakteru i skróconej.

Przykłady z lat 1820—1840 pozwolą to uzasadnić. Walka o realizm w malarstwie polskim owego dwudziestolecia odbywa się w oparciu o cele odmienne pod wieloma względami w porównaniu z walką o realizm w wielkiej literaturze romantycznej oraz muzyce Chopina. Do malarstwa nie docierają treści narodowo-wyzwoleńcze okresu ani też nie kształtuje jego tematyki nacisk masy chłopskiej. Silniej tę tematykę urabiał on u Norblina czy Płońskiego aniżeli Brodowskiego czy Stattlera. Natomiast konsekwentne narastanie dążeń realistycznych związanych z pozycją mieszczaństwa polskiego, przejmowanie przez malarzy pod wpływem tej klasy społecznej zamówienia na reprezentacyjny portret mieszczański bądź miejską scenę rodzajową, rysuje się w sposób pełen ciągłości, na ogół mniej widoczny w innych gałęziach ówczesnej sztuki polskiej.

Bez uwzględnienia tych poprawek, bez wskazania wariantów wynikających ze specyfiki ewolucyjnej poszczególnych dyscyplin, jednolite przedstawienie walki o realizm w całej sztuce polskiej owych lat groziłoby schematyzmem. Czyżby więc chodziło o jakąś całkowicie odmienną prawidłowość obowiązującą Brodowskich, Stattlerów, Michałowskich, Dąbrowskich, Piwarskich, w przeciwstawieniu do Mickiewicza, Słowackiego, Fredry?

Nie podobnego. Walka o realizm w malarstwie polskim tego czasu okazuje się przy bliższym zastanowieniu bardzo bliska tej linii wzrostu tendencji realistycznych, jaką obserwujemy w powieści krajowej, od jej bardzo wczesnych prekursorów w typie Skarbka i Niemcewicza po Kraszewskiego. Jedyny Michałowski stanowi wyjątek, zresztą nie pojmowany przez współczesnych. Bardzo wcześnie pod pędzlem Antoniego Brodowskiego w jego reprezentacyjno-realistycznym portrecie wydaje owa walka świetne i przewyższające tę powieść rezultaty.

Jakie okoliczności składają się na tę specyfikę rozwoju w malarstwie, nie będziemy w to wchodzić. Trzy wnioski wystarczą: specyfika ta na pewno istnieje; specyfika taka doskonale się mieści w wachlarzu tendencji realistycznych charakteryzujących ówczesną sztukę polską w jej wszystkich gałęziach. Po drugie specyfika owa nie domaga się innych wyjaśnień nad te, którymi zdolni jesteśmy wytłumaczyć narastanie tendencji realistycznych w ówczesnej prozie.

Po trzecie, główna trudność w interpretacji walki o realizm w literaturze polskiej lat 1820—1840 polega na tym, że podstawowy front tej walki nie przebiega jednak na odcinku, który malarstwo

okresu łączy z powieścią krajową. Nie przebiega również na odcinku zwiedzanym przez napoleońskiego adiutanta, Aleksandra Fredrę, lecz po szczytach polskiego romantyzmu. O problemach realizmu w epoce romantycznej raczej orzeka to, co wśród niezwykle gwałtownych sprzeczności zostało zdobyte i wywalczone na owych szczytach, w mniejszym zaś stopniu to, do czego docierali pisarze pozbawieni ostrej przeciwwagi w formach romantycznego stylu i idealizmu.

Poszukiwania na tak określonej drodze należy rozpoczynać od początku, to znaczy od wypowiedzi klasyków marksizmu na temat literatury, i światła, jakie te wypowiedzi rzucają na postawione zagadnienie. Klasyczne określenie realizmu podane przez Engelsa w liście do Margaret Harkness brzmi: „Według mnie realizm oznacza oprócz prawdziwości szczegółów prawdziwość odtworzenia typowych charakterów w typowych sytuacjach”.

Istnieją zatem następujące wyznaczniki realizmu: typowość, a nie wyjątkowość bądź nadzwyczajność sytuacji ideowo-społecznej, określanej przez dane dzieło sztuki; typowość użytego w tym celu charakteru postaci lub typowość konfliktu wprowadzonego w dzieło; realistyczne bogactwo szczegółu, czyli inaczej — bogactwo prawdy psychologicznej i obyczajowej, towarzyszącej zarówno odtwarzanej sytuacji, jak postaci służącej do jej odtworzenia.

Z romantyków polskich bodaj najlepiej zagadnienie typowości realistycznej zrozumiał w swoich teoretycznych wypowiedziach Słowacki. Wyjątkowo jasno, we wstępie do 3. tomu *Poezycji*, wyraził je na przykładzie wielkich twórców literatury światowej:

Dant pisał o piekle, kiedy ludzie w piekło wierzyli, Wolter zgadzał się z wiekiem materializmu, Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poeta, zaczął wiek dziewiętnasty; ci trzej ludzie wyobrażają epoki, w których żyli, oblicza wieków odbite są na ich umysłowej twarzy: gdyby z myśli większej liczby ludzi w owych czasach żyjących utworzyć można było jeden posąg myśli, ten posąg byłby Dantem, Wolterem, Byronem. Wyżej nad nich wzniosł się Szekspir, bo on nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzą do boskiej podobną. Na niższym szczeblu stoją poeci ściśle krajowymi zamknięci obrębami, jak Goethe, Kalderon, Walter Scott, stoją jednak wysoko i mocno, bo ich podstawami są narody.

Jeżeli pominąć pomyłkę co do Goethego — ta drabina wielkiej typowości realistycznej, uzależniająca wagę twórcy od międzynarodowego zasięgu owej typowości, jest przejrzysta i trafna. Rzecz

jasna, że odnosi się ona nie do sposobów odbicia przez dzieło literackie typowych sytuacji i konfliktów epoki, lecz do tego, w jakiej mierze wielki twórca jest reprezentantem epoki. Między tymi dwoma zagadnieniami nie ma jednak istotnej i jakościowej różnicy. Dlatego mamy prawo powiedzieć, że Słowacki, twórca takich postaci jak Szczęsny Kossakowski, Fantazy i Jan, wiedział teoretycznie, nie tylko w ramach swej praktyki twórczej, jak przebiega realistyczna typowość. Ale co to jest typowość?

Typowość [postaci i konfliktów] różni się zasadniczo od statystycznej przeciętności. Socjologiczną reprezentatywność, wcielenie cech całej grupy lub klasy społecznej w postać indywidualną, zawarcie w konflikcie indywidualnym zasadniczych sprzeczności i linii rozwoju społecznego osiągnąć może pisarz tylko przez zageszczenie i wyrażenie rysów rzeczywistych, a więc za cenę pewnego odstępstwa od „życiowej normy” czy nawet życiowego prawdopodobieństwa. Postaci Vautrina czy państwa Gołowlewów, losy Juliana Sorela czy Katii Masłowej — to klasyczne przykłady tego prawa literackiego<sup>2</sup>.

Dlatego to klasycy marksizmu byli stanowczymi przeciwnikami schematyzmu w miejsce rzeczywistej typowości, tendencji w miejsce prawdziwego bogactwa realistycznego. Te ich poglądy najmocniej ujawniły się w dyskusji nad dramatem Ferdynanda Lasalle'a *Franciszek von Sickingen*. Przedstawił je i zinterpretował Lukacs w znanej książce *Marx und Engels als Literaturhistoriker*. Marks miał za złe Lasalle'owi to właśnie, że nie pojmuje on szekspirowskiej jedności realizmu i typowości, a natomiast pisze „po schillerowsku, zamieniając indywidualności w głośnieki dźwięk czasu”. Engels znów w listach do M. Harkness podkreślał, że „tendencja musi samorzutnie wynikać z sytuacji i z akcji, bez wyraźnego wskazywania na nią”. W jednym zaś z listów do Marksa zakrzyknął oburzony na tępiciele Szekspira, że w pierwszym akcie *Wesołych kumoszek z Windsoru* więcej jest życia i prawdy aniżeli w całej literaturze niemieckiej.

Poruszone tu sprawy zna i wielokrotnie je rozpatrywała estetyka marksistowska (por. także wypowiedź Malenkowa na XIX Zjeździe KPZR i późniejszą dyskusję). Analizę wstępną trzeba jednak poprowadzić dalej. Trzeba mianowicie zapytać, skąd pochodzi w dziele sztuki realistyczna typowość sytuacji i charakterów, a skąd realistyczne bogactwo szczegółu?

<sup>2</sup> H. Markiewicz, *Realizm krytyczny Bolesława Prusa*. Studia Historycznoliterackie pod redakcją J. Kotta. T. 2, cz. 1. Wrocław 1950, s. 1. Osobne odbicie. Wrocław 1950.

Realistyczna typowość jest niewątpliwie rezultatem zrozumienia przez danego twórcę głównych i znajdujących się w toku narastania procesów historycznych danej epoki. Zrozumienie to nie musi posiadać w sztuce charakteru intelektualnego i uświadomionego. Powstaje ono z głębokiej zgodności między kierunkiem i tokiem tych procesów a ideologią artysty, wcielającą się w warsztat artystyczny bez żadnych pośrednich ogniw wyjaśniających, podkreślających, ustawiających tę zgodność. A zatem bez ogniw o charakterze publicystycznego komentarza, które by podsuwały czytelnikowi te uogólnienia myślowe, jakich sam materiał poznawczy i obrazowy zawarty w dziele nie podsunął w sposób dostatecznie wyraźny, a pisarz mimo to pragnie, ażeby dane wnioski i uogólnienia ostro się zarysowały. Pragnie ze względu na swoje stanowisko światopoglądowe.

Kilka zdań w tej kwestii. W dziele prawdziwie realistycznym wniosek uogólniający i materiał poznawczy, z którego ów wniosek powstaje, są ze sobą całkowicie zgodne. Dzieło zawiera sąd i komentarz pisarza, ale komentarz ten mieści się wprost w materiale, jest z nim zgodny. Zgodność ta nie polega na twierdzeniu — celowo podaje je w dużym uproszczeniu — że artysta myśli obrazami, uczony pojęciami. Dyskusja między Sobolewem (*Leninowska teoria odbicia a sztuka*) a Burowem (*O teoriopoznawczym charakterze artystycznego uogólnienia*) dowodzi, że w zrozumieniu tego problemu na pewno dalej dochodzi Burow, kiedy stwierdza:

Jeśli myślenie artystyczne jest myśleniem prawdziwym, normalnym, a nie myśleniem „gorszego gatunku”, to nie może się ono obejść bez pełnowartościowych abstrakcji, bez pojęć i idei. To znaczy, że jego specyficzność polega na swoistości elementu logicznego w nim zawartego. Tylko takie postawienie sprawy pozwoli dowieść, że różnica między myśleniem naukowo-logicznym i artystycznym nie jest absolutna, lecz względna, pozwoli wyjaśnić przejścia jednego w drugie, które wciąż zachodzą w literaturze artystycznej.

Typowość realistyczna pochodzi zatem z oceny i ze zrozumienia procesu historycznego. Typowość ta wyraża się nie tylko w postaci typowych obrazów; w stopniu jeszcze donioślejszym wyraża się ona w materiale służącym do uogólnienia pojęciowego na temat właściwości procesu historycznego, właściwości występujących na etapie dostrzeżonym przez wyobraźnię pisarza i przedstawionym przez jego pióro.

Mozemy obecnie odpowiedzieć, dlaczego komentarz bezpośredni jest obcym wtrętem w tym łańcuchu zależności. Komentarz taki

świadczy bowiem stale, że pisarz w sposób niedostateczny wykonał tę część procesu twórczego, która polega na wtopieniu uogólnienia w poznawczy i obrazowy materiał dzieła. A skoro wykonał tę część procesu nieudolnie, nie spełnił wymagań, które stawia mu wyznaczana przez niego ideologia. Jego świadomość ideologiczna sygnalizuje mu ten fakt i pisarz usiłuje zadośćuczynić jej wymaganiom komentując, podsuwając wnioski, nadrabiając tymi sposobami braki utworu.

Tak pojmowana typowość, w której obraz immanentnie przechodzi w uogólnienie, łączy najbardziej sztukę jako swoistą formę ideologii z innymi typami ideologii danej epoki. Realistyczna typowość mówi bowiem, do jakiego stopnia uświadomienia i konkretyzacji doszła za pośrednictwem sztuki twórczość ideologiczna danej klasy i danego narodu. Za pośrednictwem sztuki, albowiem twórczość ta wynajduje dla siebie także i inne drogi wyrazu, inne formy ideologiczne. Typowość zatem to łącznik między sztuką a obiektywnym procesem historycznym.

Inne są źródła realistycznego bogactwa szczegółu. Wyraża się on za pośrednictwem prawdziwej i pełnej sylwetki psychologicznej, za pośrednictwem bogatego tła obyczajów i urządzeń, słowem — przez szerokie odbicie życia w jego codziennym potoku. W tym szerokim odbiciu nie wszystkie elementy są równej doniosłości. Na pewno znajomość psychiki człowieka, umiejętność uzgodnienia ideologicznej roli postaci z przekładem tej roli na język rządzących nią motywów psychicznych, które występują w świadomości i postępkach owej postaci, stanowi w tym odbiciu element najdonioślejszy. Jakież są źródła owego bogactwa?

Źródła te nie leżą, wydaje się — jak leży realistyczna typowość — na linii między sztuką a obiektywnym procesem historycznym. Trudno w ogóle wyznaczyć im jedno tylko pole główne. Realistyczne bogactwo szczegółu czerpie swoje składniki z narodowej odrębności i specyfiki poszczególnych kultur. Niemieckość Goethego, rosyjskość Tolstoja, polskość Mickiewicza składa się z setki niezastąpionych szczegółów z tym właśnie podłożem związanych. Studnia w małym miasteczku niemieckim z *Hermana i Doroty*, trawiasty dziedziniec polskiego dworu w *Panu Tadeuszu* nie dają się usunąć ani zastąpić innym szczegółem. Są również typowe, chociaż tylko narodowe.

W nie mniejszym stopniu wynika to bogactwo ze stanu kultury materialnej, z odrębności procesów produkcyjnych. Dylizans Di-

ekensa i rydwan wojów Homerowskich jest tu równie niezbędny, jak składnica wielkich namiętności. Wynika także z różnicy narodowej psychik przy podobieństwie zasadniczego ich układu. Choć Falstaff stał u kolebki Zagłoby, innych swoich przewag jest on pewien i inaczej kłamię aniżeli szlachciura herbu Wczele. Przebiegły szlachcie polski szukał dla siebie chwały nie w miłosnym kunszcie, lecz w rycerskim, pełnym przygód. Zagłoba więc kłamię bitewnie. Falstaff zaś i w swoim mniemaniu, i w szekspirowskim zarcie jest raczej renesansowym zdobywcą kobiet.

Napisałiśmy, że źródła realistycznego bogactwa szczegółu nie zdają się leżeć na linii między sztuką a obiektywnym procesem historycznym. To tylko pozór. Leżą one również między sztuką a owym procesem, lecz o tyle, o ile się on rozszczepiał na strumienie poszczególnych kultur i narodów, obyczajów i psychik zbiorowych, o ile wsiąkał w przebogata i przerozmaitą glebę historii człowieka, by wytrysnąć z niej dziełem sztuki, by poprzez to dzieło przechodzić do form świadomości ideologicznej dostępnych wielu narodom, wielu kulturom. Bo taką formą dzięki swoim obrazowym uogólnieniom jest przecież sztuka.

W aspekcie zasadniczym, związanym z dialektyką historii, zagadnienie niewątpliwie tak się przedstawia. Realistyczne bogactwo szczegółu jest również łącznikiem między sztuką a obiektywnym procesem historycznym. Do procesu tego prowadzi droga odmienna od typowości, bo przez pryzmat narodowych kultur i historycznych odrębności.

Te dwie na pozór różne drogi można więc utożsamić — w tym znaczeniu, że zarówno typowość, jak bogactwo realistycznego szczegółu prowadzą od sztuki do procesu historycznego w ogóle. Dlatego to na najwyższych szczeblach realizmu nie ma między nimi żadnego rozdźwięku, żadnej sprzeczności. Nie ma i być nie może. Dylizans Dickensa, niechętny kolejom, mówi o zwycięstwie wielkiej rewolucji przemysłowej. Rydwan Homera, usiłując w samotnych pojedynkach naprawić skutki nierozwagi i samowoli wodzów plemiennych, mówi o powstawaniu starożytnego narodu greckiego.

W aspekcie wszakże bezpośredniej, najważniejszej dla badacza znamienności realistycznej dzieła sztuki, bogactwo szczegółu pełni rolę obrazowej podstawy pod ideologiczne uogólnienie zawarte w utworze. Bogactwo to zatem ustępuje miejsca problemowi typowości, jeżeli chodzi o siłę związków między dziełem artystycznym a procesem historycznym.



Z rozważań takich wynika, że stosunek typowości do szczegółu, znamienności realistycznej do bogactwa odbicia może być stosunkiem zmiennym, a zmienność ta mieści się w ramach Engelsowskiej definicji realizmu. Zmienność ta bowiem jest zjawiskiem historycznym i dialektycznie uwarunkowanym. Zależy od stopnia zrozumienia przez pisarza typowości przedstawianych przez niego zjawisk, zależy od stylu artystycznego epoki i wielu innych czynników. Zależy także od nasilenia tendencji antyrealistycznych w danym okresie, bo te mogą się wdzierać zarówno w dziedzinę podstawowych typowości, jak w obręb realistycznego szczegółu.

Ta ostatnia zależność szczególnie jest doniosła dla rozwoju tendencji realistycznych w dobie romantyzmu. Poetyka ściśle romantyczna, narodzona z idealistycznych i irracjonalnych pojęć o roli i powstawaniu dzieła literackiego, oparta o subiektywizm jako normę stosunku między dziełem a pisarzem, nie sprzyjała bowiem wzrostowi realizmu. Gdyby tylko jej podszeptom zaufać, gdyby pójść za wskazaniem romantycznych estetyków i filozofów sztuki, wychowanych w szkole Kanta i jego następców, niewiele z obiektywnego procesu historycznego przeniknęłoby do sztuki romantycznej. Realizm romantyczny rozwijał się w sporze z tymi dążnościami, dojrzewał poprzez ich przewyciężanie, ale realizm ten przejmował także liczne skazy wynikające stąd, że był dzieckiem tej samej epoki. Wszystkie te ogólnikowo oznaczone fakty zawierają się w ramach, które zapowiedzieliśmy w twierdzeniu, że ogólna prawidłowość walki między tendencjami realistycznymi a antyrealistycznymi musi być zawsze wzbogacona o jej wygląd na danym etapie historycznym.

Wynika stąd dalej, że typologia realizmu może być nie mniej bogata od typologii następujących po sobie okresów rozwoju artystycznego. Bogactwo tej typologii weale się nie klóci z podstawową formułą realizmu. Bogactwo to stanowi jedynie wachlarz historycznych jej wcieleń i przemian. Czy dla każdego z tych wcieleń i przemian należy się posługiwać terminem: realizm, z odpowiednim przymiotnikiem — to kwestia dalsza i niemożliwa do rozstrzygnięcia w sposób zasadniczy. W każdym konkretnym wypadku, w każdej konkretnej epoce należy pytać, czy dane ogniwo powszechnego rozwoju realizmu zasługuje na wyodrębnienie przymiotnikowe wiążące je z epoką i z jej stylem, z postaciami wielkich twórców, z ich dziełami, w których występują rozwojowe skoki realizmu.

Jak te historycznie uwarunkowane odmiany realizmu przedstawiały się w epoce romantycznej? Przede wszystkim ku czemu zmierzał wówczas obiektywny proces historyczny, a zatem, jaka kształtowała się typowość rozwoju, która — dostrzeżona przez pisarza — stawała się w dorobku autora gwarancją, że przekaze on prawidłowy i typowy obraz epoki?

W okresie romantycznym ten proces zasadniczy silnie się różniczuje, zależnie od tego, na jakim stopniu rozwoju formacji kapitalistycznej znajduje się dany kraj i jak silny nacisk na tę formację wywiera oddolny protest mas ludowych. Stosownie różniczkują się też i rozszczepiają linie rozwoju realizmu w poszczególnych literaturach narodowych.

Rozpocząć wszakże trzeba od krajów zachodnio-europejskich, wysoko zaawansowanych na drodze do kapitalizmu. Dlatego od nich, ponieważ na przykładzie tych krajów najlepiej się daje dostrzec specyficzne rozszczepienie realizmu na dwie postaci. Na postać, którą zwiemy realizmem romantycznym, i na realizm — powiedzmy najogólniej — balzakowski. Czy są to odmiany realizmu całkowicie różne pod względem jakościowym i ideologicznym, na to pytanie na razie nie odpowiadamy. Dopiero szczegółowe rozpatrzenie różnic, zachodzących między realizmem romantycznym a balzakowskim, pozwoli odpowiedź tę uściślić.

Postawione pytanie o typowość rozwoju, która gwarantuje prawidłowy obraz epoki, rozpatrzyć należy przede wszystkim na przykładzie realizmu balzakowskiego. Tam bowiem dochodzi ona dobitniej i mocniej do głosu. Jakaż to była typowość? Wiąże się ona z narastaniem antyfeudalnej rewolucji burżuazyjnej, z postępową od XVI do początku XIX stulecia rolą mieszczaństwa zachodnio-europejskiego jako nosiciela kapitalizmu w walce z formacją feudalną. Ta postępowość od początku była antagonistyczna. Postęp w kierunku kapitalistycznym odbywał się kosztem mas ludowych, chłopów i proletariusza.

O postępowości pisarza w tym okresie — pisze Jan Kott — rozstrzyga nie tylko jego stosunek do feudalów, ale w tym samym stopniu jego stosunek do wyzyskiwanych i gnębionych zarówno przez ustrój feudalny, jak i przez rodzące się stosunki kapitalistyczne mas chłopskich i miejskiego plebsu. Nie wolno upraszczać walki klasowej jedynie do konfliktu mieszczań i feudalów, trzeba dostrzegać jej drugą stronę — konflikt mas chłopskich z burżuazją. Ponieważ kapitalizm jest bardziej postępowy od feudalizmu, nie wolno mówić, że wobec tego wszystkie siły ideologiczne, które torowały drogę kapitalizmowi, były automatycznie postępowe.

Postęp burżuazyjny jest od samego początku antagonistyczny.

Powstające społeczeństwo burżuazyjne nie tylko rodzi proletariata, ale od samego początku uczestniczy w feudalnej przemocy, od samego początku zмага się z ruchem chłopskim czy plebejskim. Pierwotna akumulacja odbywa się drogą grabieży kolonialnej, wyrzucania setek tysięcy chłopów z ziemi, nieublaganej lichwy, brutalnego wyzysku wyrobników w manufakturach i odkupywania podatków państwowych<sup>3</sup>.

W jakim celu zwracamy uwagę na ten antagonistyczny, nawet w jej okresie heroicznym — charakter mieszczańskiej postępowości, okaże się niżej przy zagadnieniu realizmu Mickiewicza i wielkich romantyków rosyjskich. Na razie ten wniosek: typowość wielkiego realizmu mieszczańskiego w pierwszej połowie XIX stulecia, typowość powieści Balzaka, Dickensa, Stendhala wiąże się z dostrzeżeniem przez pisarza zarówno postępowych, jak wstecznych procesów wzrostu burżuazji, z umiejętnością pokazania tych procesów w malowidłach przepelnionych prawdziwymi ludźmi.

Chodzi o procesy zarówno postępowe jak wsteczne. Bo Balzak za Ludwika Filipa ciągle jeszcze ukazuje siłę wzrostu burżuazji, chociaż Swift już przed wiekiem demaskował prawdziwe oblicze postępu kapitalistycznego, chociaż nawet dobrotliwy Dickens nie ludzi się zwiedzając więzienia za długi. Ale ten sam Balzak jest twórcą *Straconych złudzeń*. Na podstawie wielu podobnych składników jego twórczości posłużyć one mogą jako przykładowe *votum* ideologicznej nieufności pisarza wobec postępu w duchu kapitalistyczno-burżuazyjnym. I to nieufności bynajmniej nie zgłaszanej ze stanowiska jego legitymistycznych złudzeń.

Tędy, przez najeżony sprzecznościami o bardzo gwałtownym charakterze, lecz w ogólnym rozrachunku ciągle postępowy wzrost burżuazji i kapitalizmu prowadzi główny proces historyczny epoki, pod postacią typowych sytuacji i charakterów narzucający się wielkim realistom mieszczańskim. Występuje u nich zarówno aprobata dla postępu kapitalistycznego w jego walce z pozostałościami feudalnymi, tak wzmocnionymi w dobie Świętego Przymierza, jak też występują mniej lub więcej wyraźne formy protestu przeciwko temu postępowi. O zasadniczym, o przeważającym charakterze dorobku pisarskiego orzeka jednak ta aprobata. W dobie, kiedy przeciwko sprzysiężonej reakcji europejskiej trzeba było

<sup>3</sup> J. Kott, *Miara postępowości w historii literatury*. O sytuacji w historii literatury polskiej. Wybór referatów wygłoszonych na Zjeździe Polonistów w dniach od 8 do 12 maja 1950 r. Warszawa 1951, s. 63.

walczyć o dalszą kontynuację rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej roku 1789, o pozycje utracone przez nią w dobie napoleońskiej i za czasów Świętego Przymierza, dziwić to nie powinno i stopnia postępowości wielkich realistów mieszczańskich w naszej ocenie umniejszać też nie powinno.

Inne siły społeczne decydują u tych realistów o aprobacie dla postępu burżuazyjno-kapitalistycznego, inne o nieufności i proteście. O aprobacie decyduje to, że z wyjątkiem Francji i Anglii walka o podstawowe zdobycze demokracji burżuazyjnej jest podówczas najbliższym zadaniem dla wszystkich krajów europejskich. W zadaniu tym łączą się jeszcze burżuazyjni liberalowie z masami ludowymi, podobnie jak wspólnie występować będą oni jeszcze w lutym 1848 roku. Dlatego dla polskich reakejonistów tego czasu takim straszakiem jest realistyczna powieść francuska. Dlatego obsypują ją przezwiskami w gatunku „literatura szalona” i przypisują wszystko zło, jakie może ich dwory i ziemie spotkać od miejscowego, wciąż jeszcze pańszczyźnianego chłopca.

Nie czynili tego, rzecz oczywista, dlatego ażeby się obawiali, że pańszczyźniany analfabeta przeczyta *Chłopów* Balzaka i odmówi wyjścia do żniwa. Ich instynkt klasowy podpowiadał im (ze stanowiska obrony interesów folwarku pańszczyźnianego podpowiadał trafnie), że realista mieszczański, ukazujący pozycję banku czy wyzwolonej kobiety w dojrzałym systemie kapitalistycznym, ukazuje fakty, do których droga prowadzi tylko poprzez likwidację polskich resztek systemu feudalnego. Na tym etapie walka o pełnię swobód i urzędzeń obyczajowych demokratyczno-burżuazyjnych była bowiem naturalnym sprzymierzeńcem każdego, kto z tymi resztkami walczył, do rewolucyjnego demokraty włącznie. Wobec tego powieść Balzakowska w ręku postępowego studenta była czymś równie niebezpiecznym jak bratanie się tego studenta z ludem.

Tak ujęte siły decydują o ograniczonej aprobacie dla postępu w duchu burżuazyjno-kapitalistycznym. Co innego wywołuje nieufność i protest. To mianowicie, że coraz widoczniejszą sprawą staje się, że ów postęp dokonuje się na barkach i kosztem proletariatu i chłopstwa. Nie można wszakże twierdzić, że wszystko, co postępowe u wielkich realistów mieszczańskich tego czasu, wywodzi się jedynie z dochodzącego w ich dziełach do głosu protestu ówczesnej masy ludowej. Burżuazja europejska pierwszej połowy XIX stulecia nie była jeszcze klasą — w całym tego słowa znaczeniu i zdecydowanie — reakcyjną, wsteczną.

Taka jej ocena i wynikająca stąd ocena postępowości wielkich realistów mieszczańskich, traktowanej jedynie jako funkcja nacisku mas ludowych, wydaje się nadmierną modernizacją i przenoszeniem na pierwszą połowę XIX stulecia twierdzeń dopiero w drugiej połowie nabierających pełnego uzasadnienia. Dyskusja między B. Porszniewem (*Obecny etap teorii marksistowsko-leninowskiej o roli mas w rewolucjach burżuazyjnych*) i inne rozprawy tego badacza) a E. Koźmińskim (*O zagadnieniu walki klasowej w epoce feudalizmu*) rzuca na tę sprawę światło metodologiczne, zalecające raczej ostrożność niż nadmierną modernizację.

Tyle o realizmie balzakowskim. Panuje w nim najwyższa w całej epoce równowaga między typowością a bogactwem szczegółu. Dlatego do tej równowagi dojść może jedynie w takim typie realizmu, o tym niżej. Lecz czy oznacza ona, że jednocześnie Balzak jest najbardziej postępowym pisarzem czasu?

Pozostawiamy znak zapytania. Bo dopiero analiza realizmu romantycznego pozwoli do tej odpowiedzi się zbliżyć.

## 2

Wielcy realiści mieszczańscy działają w epoce romantycznej. Mimo to nikt ich nie nazwie romantykami ani też ich realizmu nie określi mianem romantycznego. Romantyzm zachodnio-europejski nie rodzi się bowiem z przedstawionego wyżej procesu. Nie zawiera on elementów wyraźnej i realistycznie motywowanej aprobaty dla rozwoju kapitalizmu i burżuazji. Jego geneza mieści się natomiast w różnych formach protestu przeciwko rozwojowi kapitalizmu i coraz wyraźniej rysującej się przewadze burżuazji.

Ten protest i sprzeciw nie posiada podstaw jednoznacznych społecznie, dających się sprowadzić tylko do jednej klasy i do jej ideologii. Romantyczna krytyka i protest wychodzą albo bardzo z lewa, albo bardzo z prawa. W tym znaczeniu bardzo z lewa, ponieważ protest mas ludowych nie znajdujących dla siebie miejsca w świecie kapitalistyczno-burżuazyjnym dochodzi w nich często do głosu w sposób gwałtowniejszy aniżeli u Balzaka czy Dickensa. Dlatego bardzo z prawa, albowiem całkowicie reakcyjne formy krytyki i zeczywistości lub formy tej krytyki skończenie utopijne i irracjonalne występują w nim również częściej aniżeli u wielkich realistów. Sprzeczności w obrębie romantyki europejskiej są przeto gwałtowniejsze aniżeli sprzeczności w obrębie ówczesnego realizmu krytycznego.

Jeżeli chodzi o romantyzm zachodnio-europejski, protest z prawa, protest w imieniu klas społecznych zagrożonych postępem kapitalistycznym, pojawia się w nim częściej aniżeli w romantyzmie rosyjskim i polskim. O tym proteście pisał Marks w liście do Engelsa: „Pierwsza reakcja przeciwko rewolucji francuskiej i związanemu z nią ruchowi oświeceniowemu polegała naturalnie na tym, by widzieć wszystko w średniowiecznym, romantycznym świetle”.

Dlatego to w romantyce zachodnio-europejskiej napotykaemy dwa wyraźne skrzydła ideologiczne. Piewcami średniowiecza, feudalizmu i gotyku są tacy twórcy, jak w Anglii Walter Scott, jak we Francji — Chateaubriand. Romantyczną lewicę reprezentują tacy, jak Byron, Shelley i Hugo. Są wreszcie blakający się między obozami, jak Musset czy de Vigny. Jedno przeciwieństwo łączy tych pisarzy: żadnego z nich nie można umieścić na liniach typowości realistycznej prowadzących do Balzaka i Dickensa. Ich sztuka jest całkowicie odmienna, nawet jeżeli ich ideologia przybiera charakter bardziej postępowy od ideologii wielkich realistów mieszczańskich.

A przecież nie jest to sztuka wyzbyta realizmu w sensie dostrzegania przez tych twórców bardzo podstawowych właściwości ówczesnego procesu historycznego. Cały postępowy romantyzm oglądał siebie w Byronie i Słowacki trafiał w sedno pisząc: „Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poeta, zaczął wiek XIX”. Mickiewicz w romantycznym przełomie wołał, że wszystkie książki, jakie weźmie do ręki, są kłamstwem wobec Byrona.

Tę właśnie swoistą linię realizmu rozwijającą się u postępowych romantyków europejskich proponujemy nazywać realizmem romantycznym. Jej swoistość najlepiej się ujawni na tle zestawień dotyczących konkretnych pisarzy. Weźmy mianowicie takie pary pisarzy, z których jeden reprezentuje ideologię bardziej postępową od świadomych przekonań drugiego twórcy. Postawmy pytanie, czy tej przewadze świadomości ideologicznej towarzyszy w owej epoce przewaga w konstruowaniu prawdziwie realistycznego obrazu świata?

Taki przypadek reprezentują Hugo i Balzak. Hugo to zacięty republikanin, wróg Napoleona III i emigrant polityczny — kiedy w Wiośni Ludów przegrała republika demokratyczno-burżuazyjna. Twórca ten wbrew ewolucji burżuazji francuskiej, z której wyszedł, z biegiem swojego długiego żywota nie oddalał się, lecz zbliżał do ludu francuskiego. Balzak z przekonań był rojalistą i zwolennikiem panującego porządku. Któryż z nich konstruował mimo to Hugo

czy Balzak — obraz świata prawdziwie realistyczny, oparty na motywacjach, konfliktach i charakterach zgodnych zarówno z typowością dostrzeżonych procesów historycznych, jak bogactwem reprezentującego je szczegółu realistycznego?

Druga podobna para to George Sand i Balzak. George Sand przewyższa niewątpliwie Balzaka wyznawanym i propagowanym programem ideowo-politycznym, zwłaszcza wtedy, kiedy za pośrednictwem Piotra Leroux zbliża się do socjalizmu utopijnego i jego antykapitalistycznej analizy stosunków społecznych. Jednak i ona w swojej twórczości, traktowanej jako całość, przechodzi bokiem obok podstawowego zagadnienia ówczesnego realizmu — typowości skierowanej ku procesowi historycznemu.

Jeżeli z którąkolwiek powieścią Balzaka zestawić np. *Nędzników* Hugo, powieść tak programową, tak deklaratywną ideologicznie, jakiej Balzak nigdy nie napisał, widać dobitnie, co wkracza w miejsce pełnej typowości realistycznej. „Głośniki ducha czasu” — jak powiedział Engels — zostają w to miejsce wmontowane. W powieściach George Sand w jeszcze wyższym stopniu.

W porównaniu zatem z realizmem balzakowskim, jako reprezentantem najpełniejszej formy realizmu w pierwszej połowie XIX stulecia (najpełniejszej w sensie realistycznej konstrukcji przedstawionego świata, nie w sensie najbardziej postępowego waloru realizmu balzakowskiego), cechą tej odmiany realizmu, którą napotykaemy w prozie Wiktora Hugo, George Sand, w poezji Byrona jest odmienna aniżeli w realizmie właściwym konstrukcja typowości.

Powróćmy do określenia Engelsa, że realizm to typowe charaktery w typowych sytuacjach. Konieczna jest tutaj pewna uwaga ogólna. Ponieważ przez kontrast z realizmem romantycznym klasyczną marksistowską definicję realizmu przymierzamy wciąż do realizmu balzakowskiego, jako położonego bliżej tej definicji, powstać może złudzenie, że została ona urobiona tylko według wzorca realizmu mieszczańskiego, że tylko do niego pasuje, a wszędzie gdzie indziej — odstaje. Nie podobnego! Definicja Engelsowska urobiona jest na wzorce Homera, Szekspira, Cervantesa i — Balzaka również. To znaczy, utworzona jest na podstawie historycznego uogólnienia wszystkich wielkich typów realizmu, bez ciasnego przesądzenia, że typowość konfliktów i typowość charakterów można wyrażać tylko w jeden i ten sam schematyczny i niezmienny sposób. Inny był stan wiedzy o człowieku i jego postępowaniu społecznym

za Homera, inny za Szekspira, inny za Balzaka. Tym stanem wiedzy społecznej różni się typowy człowiek owych wielkich twórców i różni się sposób realistycznej motywacji przedstawionych konfliktów.

Wszystko to uwzględniają klasycy marksizmu w swoich wypowiedziach o sztuce. Wystarczy z dowodów mniej znanych przypomnieć podaną przez Engelsa analizę realizmu Ibsena na tle rozwoju społeczeństwa norweskiego w ciągu całej jego historii, na tle stanu sił produkcyjnych kraju, gdzie w wyniku warunków geograficznych jeszcze w ciągu XIX stulecia zagłowiec, nie parowiec świadczy o naturalnym i zdrowym, bo związanym z tymi warunkami przyroście sił produkcyjnych. Wystarczy tę analizę, uderzającą zarówno w wulgaryzatorów wielkiego pisarza, jak w jego bezdusznych naśladowców przypomnieć, by tym mocniej utwierdzić wniosek: Engelsowska definicja realizmu nie jest nadbudową teoretyczną jedynie dla Balzaka, a — wracając do tematu — definicja ta nie jest określeniem bezsilnym wobec Hugo czy Byrona. O cóż bowiem chodzi? Gdzie realizm romantyczny nie wyłamuje się z ram typowości? Rzecz jasna, że nie wyłamuje się, jeżeli chodzi o typowość przedstawionych sytuacji i konfliktów w ich związkach z podstawowym procesem historycznym epoki. Dlatego wszyscy postępowi romantycy oglądali swoje oblicze w Byronie. Dlatego z perspektywy półtora stulecia stwierdzamy, że się w tym nie mylili.

Realizm romantyczny potąd więc zgłasza słuszne pretensje do miana realizmu, pokąd dostrzeżę typowe i doniosłe problemy epoki. Nie wszystkie z tych problemów dojrzały już jednak tak dalece, ażeby wypowiadały się w nich całe klasy społeczne, dostarczając dla ich przedstawienia bardzo wielu reprezentantów, dostarczając bardzo wielu charakterystycznych sytuacji i konfliktów. Tylko w polu widzenia Balzaka już to nastąpiło i dlatego napotykamy u niego pełną równowagę szczegółu i typowości.

Zagadnienie liczebności statystycznej obrazowanych przez pisarza zjawisk nie jest wprawdzie czymś podstawowym dla tworzenia wielkich typowości, które mogą przecież wybiegać w przyszłość. Zagadnienie to jednakowoż jest sprawą doniosłą dla utrzymania równowagi między wprowadzoną do dzieła postacią czy konfliktem a ich artystyczną funkcją w służbie typowości. Ważne jest dla artystycznej konkretyzacji tej równowagi.

Może Sienkiewicz w zakończeniu *Dwóch dróg* kreślić potęgę kapitalistycznej fabryki Iwaszkiewicza, ale jego przedstawienie jest



artystycznie równie naiwne i utopijne jak hymn na cześć pozytywistycznej pracy, śpiewany w owej fabryce przez robotników. Fabryka Iwazkiewicza powstała bowiem na tle mizernej statystyki podobnych przedsięwzięć w Polsce w latach młodości Sienkiewicza. Przedstawienie warszawskiej fabryki staje się prawdziwe artystycznie dopiero w *Ludziach bezdomnych*, kiedy stoi już za nim częstość obrazowanego przez twórcę zjawiska. Rzecz jasna, że nie tylko ta częstość decyduje; rzecz też jasna, że wraz z innymi czynnikami współdecyduje ona nie w ramach czysto statystycznych, lecz w ramach prawidła o przechodzeniu zjawisk ilościowych w nowe jakości.

Wśród składników obiektywnego procesu historycznego pierwszej połowy stulecia tylko jeden składnik spełnia warunki owej równowagi: walka kapitalistycznej burżuazji z ustępującym feudalizmem. Ona to ukształtowała bogatą galerię ludzką po obydwu stronach przedziału dzielącego te klasy. Ona ukształtowała bogaty i określony zasób typowych sytuacji i konfliktów. Ona, jednym słowem, daje budulec na wszystkie węgly realistycznego odtworzenia rzeczywistości.

Nie tylko ta walka toczy się jednak w epoce romantycznej i nie tylko ona domaga się od twórców odbicia w literaturze. Narastają siły ludu, pierwsze powstania proletariackie przecinają Francję po roku 1830. W krajach środkowej i wschodniej Europy burzy się morze pańszczyźnianego chłopstwa. W krajach uciśnionych politycznie wzbierają porywy walk narodowo-wyzwoleńczych.

Wszystkie te dążności decydować będą o dalszym rozwoju historii. Zawarte w nich typowości wymierzone są przede wszystkim w przyszłość. Dążności te wszakże nigdzie nie doszły do tego stanu ideologicznej dojrzałości i do tego stopnia zapanowania nad siłami produkcyjnymi epoki (które w ostatniej instancji decydują przecież o jej charakterze) — co wzrost siły burżuazji i kapitalizmu kosztem ustępującej formacji feudalnej. Bywają wśród nich takie objawy, jak wrzenie pańszczyźnianego chłopstwa — potężne, lecz pozbawione jeszcze świadomości ideologicznej. Bywają znów takie, jak ruchy narodowo-wyzwoleńcze, w wysokim stopniu tą świadomością opatrzone, lecz przekreślane na skutek słabości swej podstawy społecznej. Krótko powiadając — w budowlańcach realistycznych wznoszonych z tego materiału zawsze jakiegoś węgla będzie brakować.

Przedstawione w ostatnich zdaniach właściwości procesu historycznego docierają przede wszystkim do romantyzmu europejskiego

i pod postacią artystyczną wypowiadają się w realizmie romantycznym. Nie można zaprzeczyć temu, że niekiedy docierają one także do realistów mieszczańskich, przede wszystkim do Dickensa, mniej do Balzaka. Jakkolwiek bowiem dostrzegamy dzisiaj w dziele Balzaka obecność elementów ludowego protestu, zasadnicza norma realistyczna tego dzieła przedstawia się tak, jak w liście do Minny Kautskiej ujmował ją Engels:

Balzak był pod względem politycznym legitymistą[...]. To, że był on zmuszony do zwrócenia się przeciwko własnym sympatiom klasowym i przesądom politycznym, że widział nieuchronność upadku swoich ulubionych arystokratów i pisał o nich jako o ludziach nie zasługujących na lepszy los, że widział ludzi przyszłości tam, gdzie w owym czasie jedynie można było ich znaleźć — uważam za jeden z najcenniejszych rysów starego Balzaka<sup>4</sup>.

Typowość dostrzeganych sytuacji istnieje zatem w realizmie romantycznym. Ponieważ jednak same sytuacje z wielorakich przyczyn nie zdołały się jeszcze ukonstytuować w zespoły dostarczające romantykowi materiału bogatego i powtarzalnego w ramach wielu losów indywidualnych, wielu konfliktów widocznych nawet w dniu codziennym, odciska się to na sposobie i możliwościach ich artystycznego odbicia. Odciska się na tym, w jaki sposób twórca romantyczny zdolny jest realistycznie umotywić dostrzeżony konflikt, oraz na tym, o ile umie on w tym celu powołać realistycznego psychologicznie bohatera do artystycznego istnienia.

Rozpatrzmy szczegółowiej te dwa zagadnienia. W realizmie romantycznym konflikty typowe nie występują na ogół w swej rzeczywistej postaci, ale w kształcie konfliktu zastępczego. Bywają przeniesione w historię lub w egzotykę, lub też przybierają postać konfliktu symbolicznego, który skupia w sobie właściwości wielu konfliktów realnych i typowych. Między motywacją konfliktu leżącego u podłoża dzieła a jego motywacją w obrębie dzieła zachodzi pewien rozdźwięk. Rozdźwięk wszakże nie tak daleko posunięty, ażeby motywacja pierwszego typu nie dała się zupełnie odczytać.

Jako przykład weźmy typowe dzieło realizmu romantycznego, *Konrada Wallenroda*. U podłoża utworu spoczywa zagadnienie rewolucjonisty i konspiratora, zagadnienie politycznych przeszkód, jakie piętrzą się przed nim na drodze walki narodowo-wyzwoleńczej. Motywacja tego konfliktu w obrębie dzieła przeniesiona jest jednak

---

<sup>4</sup> K. Marks, F. Engels, *Listy wybrane*. Warszawa 1951. s. 527.

w sferę historyczną. Otrzymuje ona psychologiczną postać walki z przemocą przy użyciu wszelkich środków, jakie posiada do dyspozycji niezłomny w przywiązaniu do narodu, wiarołomny wobec Zakonu Krzyżowego Konrad Wallenrod.

Ta motywacja, różna od rzeczywistej, wywołuje przez pewną nieokreśloność skutki zarówno dodatnie, jak ujemne dla zagadnienia, które wyznacza. Dodatnie będą te, że w postaci Konrada Wallenroda mieści się każdy typ rewolucjonisty żyjącego przed rokiem 1830 i doznającego podobnych co on klęsk. Mieści się dekabrysta i polski rewolucjonista szlachecki. Niemniej ujemne skutki są widoczne. Zasadniczy przebieg konfliktu daje się wprowadzić odczytać tak, że dzieło mówi o sprawie rewolucjonizmu szlacheckiego, jego patriotyzmie i klęskach, ale pod niejednym względem ta odmienna motywacja zaciera i przesłania dobitność zagadnienia. Wallenrod, sentymentalny kochanek, oto jeden z licznych przykładów tego zjawiska, że motywacja zastępuje wpływa w sposób ograniczający na właściwy problem poematu Mickiewicza.

Typowy konflikt epoki, związany z problemem walki narodowo-wyzwoleńczej, zostaje zatem przeniesiony do dzieła w sposób, który wywołuje w nim pewien niedowład typowości. Ten niedowład nie mieści się w istocie owego konfliktu. Istota konfliktu zostaje dostrzeżona i oznaczona słusznie. Spoczywa ów niedowład w przeprowadzeniu motywacji sytuacyjnej. Można przeto w skrócie powiedzieć, że w realizmie romantycznym napotykamy niedowład typowości sytuacyjnej.

W realizmie romantycznym napotykamy również swoistą metodę konstruowania typowych bohaterów dla typowych konfliktów. Nie pełnią tej roli osoby, które, chociaż wyolbrzymione i uwypuklone w dziele sztuki, można jednak spotkać na ulicy, w salonie, na giełdzie, w sztabie, w banku, w izbie poselskiej. Można napotkać jako osoby rzeczywiste, które od kreacji literackich wyróżniają się wprowadzić mniejszą dobitnością, mniejszym zagęszczeniem cech psychicznych, ale nie wyróżniają się prawdopodobieństwem realistycznym tych cech i właściwości. Bankier romantyczny ściąga wprowadzić lichwiarskie procenty, ale chcąc go ukazać jako złoczyńcę pisarz musi go posłać między zbrodniarzy, zamieszać w krwawe i ponure afery. Bankier realistyczny ściąga procenty i jest złoczyńcą tylko przez to, że to czyni — nie wychodząc z kantoru.

Zamiast wyrażać procesy społeczne za pomocą ludzi, którzy je tworzą, którzy w nich uczestniczą, zamiast tych ludzi charaktery-

zować w sposób realistycznie tak dogłębny, że przez ich maski prześwieci treść epki, pisarze romantyczni posługują się często symbolicznym skrótem, wizjonerskim odpowiednikiem faktów rzeczywistych. Wszystkie te składniki należą do dziedziny stylu romantycznego. Stanowią one specyfikę romantyzmu jako stylu poetyckiego. Pisarze zaś realizmu romantycznego najchętniej posługują się w tym celu charakterystyczną dla nich odmianą postaci reprezentatywnej. O właściwościach i celach tej postaci za chwilę.

Także więc i typowy bohater epoki zostaje w ramach realizmu romantycznego przeniesiony do dzieła w sposób, który powoduje w nim albo symboliczne zageszczenie cech, albo pewien brak dokładnego określenia jego związków z typowymi procesami epoki. W realizmie romantycznym w osiąganiu typowości społecznej zachodzi przeto pewien niedowład typowości charakterologicznej.

Wszystkie ograniczenia realizmu romantycznego dotyczą więc sposobów artystycznej konkretyzacji i nie podcinają istotnych związków tego realizmu z obiektywnym procesem historycznym. Realizm romantyczny mieści się przeto w ramach marksistowskiej definicji realizmu. Nie wyłamuje się z tej typowości, która orzeka, czy dane dzieło literackie jest realistyczne, czy nim nie jest. Odbiega natomiast od tej definicji sposobami artystycznego zobrazowania owych procesów.

Czy można powiedzieć, że te sposoby są obojętne dla pełnego wyrazu realistycznego? Czy można powiedzieć, że dla krytyki kapitalizmu jest rzeczą drugorzędną, kto lub co wyznacza w dziele literackim fakt kapitalizmu: wielki finansista czy też symboliczne drzewo o złotej koronie, które rodzi trujące owoce? Odpowiedź zbyteczna. W stosunku do realizmu romantycznego odpowiedź taka oznacza, że niedowład typowości sytuacyjnej i charakterologicznej wpływa jednak na zasięg tego realizmu. Ogranicza go i zwięża. Powoduje, że Balzak, chociaż nie jest tak postępowy jak Hugo, przewyższa go w swoich dziełach rozmiarem realistycznego zwierciadła.

Specyficzne cechy realizmu romantycznego jeszcze się na tym nie wyczerpują. Niedowład typowości charakterologicznej i sytuacyjnej stanowi niewątpliwie klasowe oraz ideologiczne zacieśnienie głównych cech tego realizmu. Inne natomiast cechy konstytutywne zostają poszerzone. Jakie — odpowiedzi może dostarczyć przykład Byrona. Wszystkie reprezentatywne jego kreacje, gdyby je mierzyć statystycznym miernikiem, nie posiadają żadnego odpowiednika

w rzeczywistości. Tymczasem w kreacjach tych cały postępowy romantyzm widział głęboką prawdę.

Prawda polega w nich na wyolbrzymieniu psychologicznej sylwetki postaci, na podkreśleniu namiętności i przeżyć o skali niezwykłej. Mickiewicz pisał o Byronie, że jakiegokolwiek braki posiadają jego bohaterowie, jedno ich cechuje stale — wyczułone i rozwinięte sumienie. Wyolbrzymienie i podkreślenie jest celowe, zmierza do osiągnięcia tym sposobem wysokiej reprezentatywności. Taką reprezentatywność miał zapewne na myśli Gorki, kiedy pisał:

Prawdziwa sztuka zawsze mniej lub więcej wyolbrzymia rzeczywistość [...]. Nie rozumieją [niektórzy pisarze], że prawdziwa sztuka posiada prawo do wyolbrzymiania, że Herkulesy, Prometeusze, Don Kichoty, Fausty, to nie są „płody fantazji”, lecz całkowicie prawdziwe i konieczne wyolbrzymienie faktów rzeczywistych<sup>6</sup>.

Niedowład typowości charakterologicznej jest przeto w realizmie romantycznym wyrównywany, a niekiedy z nawiązką przewyższany tym, co wypada nazwać wysoką reprezentatywnością bohaterów romantycznych. Zamiast kreacji typowych charakterologicznie romantycy wprowadzają kreacje reprezentatywne. Realistyczna reprezentatywność takich bohaterów, jak Konrad Wallenrod, Gustaw, Konrad, Kordian, Mąż z *Nieboskiej Komedii*, jest odległa od realizmu balzakowskiego. Nie znaczy to przecież, ażeby była wyzbyta typowości i ażeby w epoce romantycznej balzakowska droga do typowości była drogą jedyną.

W realizmie romantycznym typowość zostaje osiągnięta w swoisty sposób. Nie osiąga jej realista romantyczny przez realistycznie prawdopodobną postać w typowej sytuacji, która zgodności tych dwóch czynników zawdzięcza swoją typowość. Osiąga ją natomiast przez reprezentatywnie bogatą postać w typowej sytuacji, która tej właśnie, odmiennej w swoich składnikach zgodności zawdzięcza swoją typowość. Tak przecież są skonstruowani bohaterowie Byrona, tak Słowackiego, tak — poza postaciami w *Panu Tadeuszu* — bohaterowie Mickiewicza. Jedynie w III części *Dziadów* spotykają się ze sobą Konrad, zbudowany według prawideł romantycznego stylu i realizmu, z gromadą postaci zapowiadających już *Pana Tadeusza*. Tylko droga wiodąca do typowości różni owych bohaterów, sama typowość zawsze zostaje osiągnięta.

<sup>6</sup> Cytuję za A. И. Соболев, *Ленинская теория отражения и искусство*. Москва 1947, s. 14.

Między reprezentatywnością a typowością istnieje zatem różnica. Należy tę różnicę dokładnie określić tak od strony teoretycznej, jak na przykładach. Zagadnienie to posiada bowiem dużą wagę w stosunku do romantyzmu, gdzie reprezentatywność bywa często mylona z typowością.

Pierwsze twierdzenie, jakie się narzuca, to twierdzenie, że reprezentatywność stanowi niższy stopień typowości. Reprezentatywność to coś jak typowość jeszcze niewyklarowana, jeszcze niedojrzała. Zdarzają się niewątpliwie takie wypadki. Kiedy np. Lukacs opisuje typowość bohaterów Stendhala, mówi właściwie o ich pewnej reprezentatywności, o pewnym niewyklarowaniu cech typowych.

Jest w takim twierdzeniu pewna doza prawdy. Ale czy Prometeusz i Faust to kreacje o mniejszym ładunku ideologicznym od Rubempré lub Piekwicka? Gustaw od pana Tadeusza, Kordian od Fantazego? Na pewno nie. Reprezentatywność to nie tylko niższy stopień typowości, to nie tylko typowość w pączku.

Ograniczmy się do przykładów z epoki romantycznej. Reprezentatywne kreacje tej epoki powstają bardziej pod ciśnieniem idei wyznawanych przez romantyków aniżeli pod ciśnieniem otaczających ich faktów. Kryształizują się bardziej pod naporem walki z ówczesnymi stosunkami aniżeli wśród zgody na prawa i procesy, które stosunkami tymi rządziły.

To ciśnienie walki ideologicznej, to dalekie nieraz wybiegnięcie jej w przyszłość sprawia, że twórcy realizmu romantycznego nie rozglądają się po ulicy, banku czy salonie za wzorami ludzkimi swoich zamierzeń i pragnień ideologicznych. Śami te wzory kreuja. Rzecz jasna, że nie mogą tego uczynić w sposób sytuacyjnie i charakterologicznie prawdopodobny jak ci realiści, którzy skupiwszy swoją uwagę na procesach wzrostu burżuazji i kapitalizmu, mogą się rozglądać spokojnie po banku czy ulicy.

Bywa również, że wiedza społeczna i polityczna romantyków nie nadaża za zadaniami, które przed nimi stawia proces historyczny. Proces ten wyprzedza niejednokrotnie ową wiedzę. Powoduje on wówczas, że powstać musi postać reprezentatywna, sygnalizująca nowe ogniwo owego procesu, a jednak postać nie wyrażana w sposób realistyczny, nie wyrażana w ramach pełnej wiedzy społecznej i politycznej o tym ogniwie. Bo na tę pełną wiedzę romantyka jeszcze nie stać.

Do doskonałym przykładem może być tutaj krytyka rewolucjonizmu szlacheckiego za pośrednictwem takich postaci, jak Mickiewicza Konrad czy Słowackiego Kordian. Krytyka ta daleko wybiega w przyszłość, dalej niż współczesne jej walki publicystyczne czy dojrzałość opinii politycznej kraju. Kierunek przewidywać jest słuszny, ale kierunku tego nie da się jeszcze, tuż po roku 1831, wyznaczyć przez takich bohaterów, jak Jan z *Fantazego*, przez takich rzeczywistych ideologów, jak Dembowski i Kamiński. Rewolucjoniści szlacheccy roku 1830/1831, wyrzuceni na emigracyjny bruk paryski, dopiero się łamią w sobie, mozolnie i boleśnie się łamią ze swą dotychczasową ideologią.

Pisarze nie są prorokami nawet wówczas, kiedy wybiegają w przyszłość w sposób bardziej przenikliwy od innych ideologów. Tuż po roku 1831 krytyki szlacheckiego rewolucjonizmu nie dało się przeprowadzić za pośrednictwem postaci realistycznie prawdopodobnej i osadzonej wśród realistycznie skonstruowanego konfliktu. Tym bardziej się nie dało tego dokonać, jeżeli twórca — a przecież tak postępuje Mickiewicz w *Dziadach* drezdeńskich i Słowacki w *Kordianie* — każe swoim bohaterom już przed powstaniem łamać się pod ciężarem trudności, które spowodowały przegraną powstania. Nie łamali się oni jeszcze podówczas, bo wierzyli w swoją sprawę. Nie byli straceńcami, szanse walki narodowo-wyzwoleńczej oceniali jako szanse realnego zwycięstwa. Zamiast wątpić — szli po prostu z karabinami na Belweder. Wobec tego ich konflikt z perspektywą kłeski, wynikającą ze słabości społecznej ruchu, mógł być skreślony tylko w sposób reprezentatywny ideologicznie, a nie w sposób typowy i realistyczny już przed powstaniem. Pisarz, nawet uogólniając w imię przyszłości, nie znajduje na swe uogólnienia innych materiałów oprócz tych, jakie dostarczyła mu już rzeczywistość epoki.

Trudno tu wchodzić we wszystkie szczegółowe rozważania. Idzie o wniosek. Proponujemy go w formie następującej: reprezentatywność, aczkolwiek może stanowić niższy szczebel typowości, nie stanowi go zawsze i wszędzie. Reprezentatywność postępowego romantyzmu oznacza przede wszystkim skok w przyszłość po tych liniach procesu historycznego, które — jak siła protestu ludowego, jak problematyka walki narodowo-wyzwoleńczej — nie wypracowały jeszcze dla siebie łożyska tak obfitującego w realistyczny materiał typowych konfliktów, postaci i szczegółów, jak to się już stało, gdy chodzi o walkę burżuazji i kierowane przez nią siły produkcyjne epoki.

Dlatego w sytuacji tych krajów, w których do podstawowych problemów procesu historycznego należy przede wszystkim siła walki narodowo-wyzwoleńczej i nacisk ideologiczny chłopstwa pańszczyźnianego, w sytuacji takich krajów specyficzne warunki ich rozwoju spowodowały, że sprawy najważniejsze dla ich procesu historycznego umieszczone są w ideologicznym ładunku wielkich romantycznych kreacji reprezentatywnych. Problematyka realizmu — odczytywanie głównych właściwości procesu historycznego — przechodzi po szczytach romantyzmu i albo na tych szczytach przechodzi do pełnego realizmu, albo...

Istnieje bowiem to drugie „albo”. W kilka lat po *Historii przyszłości* Mickiewicz zostaje towiańczykiem. Po *Fantazym* następuje u Słowackiego *Książd Marek*. Nawet doszedłszy drogami realizmu romantycznego do wielkich koncepcji realistycznych, w każdym sensie odczytujących bezbłędnie główne siły epoki, romantycy polscy cofali się. To ich cofnięcie nie dokonywało się w formie prostego odrotu ze stanowiska *Pana Tadeusza* czy *Fantazego* na stanowisko, które poprzedzało te dzieła, które wyrażało zrozumienie procesu dziejowego w ramach realizmu romantycznego. Cofnięcie się romantyków nie jest takim powrotem, lecz głęboko sięgającym, nieraz zatrważającym regresem.

Istnienie owego regresu pozwala odpowiedzieć na ostatnie zagadnienie, konieczne dla pełnego określenia, czym był naprawdę realizm romantyczny w łańcuchu walki tendencji realistycznych z antyrealistycznymi, łańcuchu przebiegającym przez wszystkie epoki. Zakładaliśmy bowiem, że ta ogólna prawidłowość, stwierdzana przez Żdanowa, winna być osadzona w konkretnym jej przebiegu na każdym etapie historycznym.

Jeżeli chodzi o realizm romantyczny, z jakiej konkretnej walki ideologicznej epoki wynika jego formuła, wiążąca typowość z daleko nieraz posuniętymi zamąceniami w jej uzasadnieniu i motywacji artystycznej? Dlaczego w konflikt zastępczy, dlaczego w postać reprezentatywną tak moeno niekiedy się wdziera styl romantyczny, bezsilny wobec epoki, fantastyką i urojeniem uchylający się od współuczestnictwa w historii?

Walka ideologiczna epoki romantyzmu koncentrowała się wokół trzech głównych ośrodków wyrażających trojaka, związaną każdorazowo z pozycją klasową i ideową danego twórcy ocenę ówczesnego procesu historycznego. Pierwsza z nich to całkowita dezaprobatą tego procesu w imię przegrywającego feudalizmu, to reakcyjne



próby powstrzymywania historii. Literackim ich odpowiednikiem będzie feudalna prawica romantyczna, preromantyczny kult średniowiecza, związane z tym typy fantastyki i irracjonalnego subiektywizmu. Proces historyczny i jego następstwa wyjaśniane są tutaj przez zastosowanie fideizmu do historiozofii, przez przeniesienie pozycji kościoła, jako sprzymierzeńca feudalizmu i wroga liberalnej burżuazji, także i w dziedzinę rozumienia zjawisk historycznych. Historiozofia tych ośrodków ideologicznych jest całkowicie idealistyczna, występuje w postaci najbardziej wstecznej, najbardziej utwierdzającej przedkapitalistyczny porządek rzeczy.

Drugi ośrodek to występujące w różnych wydaniach zrozumienie praw rozwoju dziejowego na tym odcinku, który prowadzi do utwierdzenia pozycji burżuazji jako nosicielki kapitalizmu. Literackim odpowiednikiem tego stanowiska będzie realizm mieszczański w jego bogatych odmianach, z realizmem balzakowskim u szczytu. Proces historyczny nie jest tutaj wyjaśniany jedynie przez odwołanie się do idei abstrakcyjnych i nie powiązanych ze stanem produkcji, gospodarki, ze wzrostem konkretnej klasy społecznej. Następuje wprowadzenie absolutyzacja liberalizmu gospodarczego i — nie kontrolowanego przez nikogo (poza indywidualnym przedsiębiorcą) — rozwoju sił gospodarczych, jako rzekomo wiecznego prawa historii, ale absolutyzacja taka dotyczy stanu zjawisk, który rozsądzał okowy feudalizmu, który poszerzał siły produkcyjne epoki. Absolutyzacja ta oparta była na fałszu, wyrażała bowiem tylko interesy burżuazji, ale ponieważ była o wiele bliższa rzeczywistego procesu historycznego — opis powodujących ją objawów mógł w sztuce prowadzić do realizmu.

Trzeci wreszcie ośrodek to wszelkie formy protestu przeciwko utrwalającej się rzeczywistości kapitalistycznej i przeciwko burżuazji, jedynej klasie, która z tej rzeczywistości naprawdę skutecznie korzystała. Te formy protestu pochodzą bądź ze strony masy ludowej krajów posuniętych na drodze do kapitalizmu, bądź ze strony walki narodowo-wyzwoleńczej narodów, które poznawały tylko przymierze feudalizmu z burżuazją i ich wspólną obojętność na losy tych krajów i narodów. Literackim odpowiednikiem i wyrazicielem tego protestu jest postępowy romantyzm. Proces historyczny pojmowany jest tutaj na miarę dojrzałości ideologicznej sił stojących za romantyzmem postępowym. Waha się on od socjalizmu utopijnego poprzez dialektykę heglowską po utopijne i idealistyczne pomysły postępowej przebudowy dziejów. Ponieważ ta

dojrzałość przeważnie jest niska, ponieważ odwołanie się do wspierających ją ruchów masowych dokonuje się nieraz z wielkim trudem wskutek ideologicznych ograniczeń ideologów romantycznych, więc i tutaj proces historyczny tłumaczony jest na ogół w sposób idealistyczny. Idealistyczny, ale nie wsteczny i nie zacofany jak pośród uczestników romantycznej prawicy.

Skoro jednak dwa skrzydła ideologiczne tego samego prądu, tak samo nieufne wobec wszechwładzy pieniądza i burżuazji, posługują się tymi samymi środkami wyjaśniania zjawisk historyczno-społecznych przez literaturę, skoro te środki oparte są na przesłankach idealistycznych, zachodzić może niebezpieczeństwo, że środki się przemieszają. Epoka romantyczna pełna jest podobnych objawów. Wyrazem najbardziej reakcyjnego ośrodka epoki będzie np. ultramontańska filozofia historii de Maistre'a, stawiająca na kościół i chrześcijaństwo jako sługę i podporę porządku feudalnego; ta sama instytucja i światopogląd mają w socjalizmie chrześcijańskim Lamennais'go pokierować, a w istocie rozładować na rzecz klas panujących wzbierającą walkę między proletariatem a burżuazją.

Takie mieszanie to nie tylko więc niebezpieczeństwo. To nader częsty w epoce romantycznej fakt. Bohater samotny na podobieństwo reprezentatywnego bohatera realistów romantycznych służy zarówno im, jak romantycznej dezorientacji. U Słowackiego z Kordianem, symbolem rozrachunku z rewolucjonizmem szlacheckim, sąsiaduje Anelli, symbol pokus, którymi ten rewolucjonizm kusi poetę, i symbol jego bezsilności. Romantyczno-ludowa fantastyka służy zarówno Mickiewiczowi, jak Zaleskiemu. Dokładne wyróżnienie funkcji danego środka artystycznego czy danego poglądu, formułowanego w sposób ogólnikowy, jest nieraz tak zaplątane w sprzecznościach, że bardzo trudno przeprowadzić wyraźną linię demarkacyjną.

Czy ma to oznaczać, że nie było linii rozwojowej, która by od wieloznacznych, jeszcze nie sprecyzowanych, obciążonych mgławicą idealistycznych przesłanek stanowisk prowadziła ku właściwemu rozumieniu epoki, ku zdolności realistycznej motywacji tego zrozumienia?

Linia taka istniała. Polega ona na konsekwentnym, chociaż w szczególach niezmiernie skomplikowanym przybliżaniu się wielkich romantyków poprzez te wszystkie przeszkody do realistycznego rozumienia epoki. Pierwsze ogniwo na tej linii posiada charakter dobitnie ideologiczny. Zanim tendencje realistyczne doby roman-

tyzmu przybiorą charakter bodaj realizmu romantycznego, już się rysuje ideologiczna linia podziału, której nie będziemy podciągali pod problematykę realistycznych motywacji, realistycznych typowości. Zjawisko to, że podział ideologiczny dokonuje się wcześniej, nim skonkretyzuje się zdolność realistycznej wypowiedzi, jest czymś całkowicie prawidłowym. Wynika z realizmu jako ideologicznego rozumienia procesu historycznego, rozumienia wypowiedzianego w ramach artystycznego konkretyzowania i uogólniania tego stanowiska.

Weźmy znów przykłady. Nie można jeszcze mówić w *Balladach i romansach* Mickiewicza, nie można też mówić w młodzieńczych powieściach poetyckich Słowackiego o realizmie romantycznym. Ten etap rozwoju obydwu wielkich twórców tyle w sobie mieści elementów pozarealistycznych, tak dalece — w przypadku Mickiewicza — rozwiązuje wiarę w postęp środkami niedojrzalej wyobraźni ludowej, tak dalece — w przypadku Słowackiego — posługuje się składnikami stylu romantycznego o dwuznacznej funkcji ideologicznej, że z formuły: realizm romantyczny — trzeba by wypruć wszelką realistyczną treść, gdyby już tutaj chciało się nią posłużyć. Ale postępowy charakter tego etapu, jego silny związek z dolą ludu, jego gorzki protest przeciwko rzeczywistości jest niewątpliwy. Obydwu twórców wyróżnia on od razu od maniaków ballady niby-ludowej i powieści feudalnej, od Krasińskich, Witwickich, Garczyńskich. Podział ideologiczny rysuje się wcześniej od realistycznej konkretyzacji.

Dopiero na dystansie ideowo-artystycznym oraz na dystansie chronologicznego rozwoju, rozciągniętym u Mickiewicza między *Dziadami* wileńskimi a drezdeńskimi i *Panem Tadeuszem*, u Słowackiego między *Kordianem* a *Horsztyńskim* i *Fantazym* można i należy mówić o realizmie romantycznym. Szczegółowe rozważania na temat jego ówczesnych cech i funkcji ideologicznej nastąpią w trzeciej części niniejszego szkicu. Na razie ostatnie pytanie. Dlaczego po przejściu tego dystansu, po dotarciu do dzieł realistycznych nie było odwrotu na drogę realizmu romantycznego, lecz upadek w mistyczne przepaście?

Takiej drogi odwrotu być nie mogło. Realizm romantyczny o tyle pełnił funkcję postępową w epoce, o ile torował drogę do realizmu pozbawionego jego niedowładów, o ile tym sposobem przygotowywał do pełnego i postępowego pojmowania procesu historycznego. Drogę tę realizm romantyczny przetorował w wielkiej sztuce romantycznej, lecz nie mógł jej przetorować w rzeczywi-

stości historycznej. Kajdany krępujące pańszczyźnianego chłopca rozluźniały się z najwyższym mozolem. Powstania proletariackie ginęły w potokach krwi. Powstania narodowo-wyzwoleńcze załamywały się pod ciężarem przemocy i własnych błędów. Najlepsi i najszlachetniejsi ginęli tak, jak gdyby postępowa i walcząca myśl romantyków była bezsilną pianą na potoku ponurych klęsk.

W takiej sytuacji powtarzało się w stopniu o wiele ostrzejszym pomieszanie przesłanek tłumaczących historię w sposób idealistyczny, przesłanek pochodzących w równej mierze z arsenału wstecznego, co postępowego romantyzmu, pomieszanie, które towarzyszyło początkom całego prądu. Skoro zawodziła droga realnej walki o wolność, pozostawała wciąż jeszcze droga mistycznej czy mesjanicznej o nią walki. Nigdy jednak przy tak zaostrzonych sprzecznościach nie było powrotu na drogę realizmu romantycznego. Ta bowiem, skoro raz doprowadziła do zrozumienia epoki, kończyła swoją funkcję. Mieściła się odtąd w tym zrozumieniu jako jej wstępny etap. Kiedy całe to zrozumienie wydawało się bezsilne, ten wstępny etap dzielił skutki podobnej klęski.

Znamienitym tego przykładem są losy poetyki i konwencji ściśle romantycznych w literaturze krajowej po roku 1840. Jakkolwiek ograniczona i zwężona od strony ideowej będzie realizacja ideowo-artystyczna realizmu u prozaików tworzących wówczas w kraju, konwencje ściśle romantyczne słabną w ich dorobku i tracą swój ujemny wpływ. Zaczątki realizmu krytycznego, a w jego obrębie równowagę szczegółu i typowości spotykamy coraz częściej. I kiedy w tej sytuacji poeci krajowi, głównie z grupy cyganerii warszawskiej, sięgają po środki realizmu romantycznego, kiedy próbują raz jeszcze przebyć drogę, przebytą już przez romantyzm polski od ballad i romansów, od wczesnych powieści poetyckich Słowackiego, okazuje się, że sens ideowy tej ponownej próby jest albo wsteczny, albo jawnie bezplodny. Realizm romantyczny odegrał już swoją rolę, a jego wznowienia w sytuacji, kiedy istnieje już proza realistyczna, a wielu romantycy przebyli łańcuch rozwoju prowadzący do *Pana Tadeusza* i *Fantazego*, prowadzić musiały nieuchronnie do subiektywistycznych i całkowicie antyrealistycznych konsekwencji.

Opis realizmu romantycznego na tle jego źródeł, epoki i innych form walki realizmu z tendencjami antyrealistycznymi pozwala na wnioski następujące. W literaturach zachodnio-europejskich współistnieją w epoce romantycznej dwie linie rozwojowe realizmu. Występuje wielki realizm mieszczański, realizm balzakowski. Jego ty-

powość rodzi się z obserwacji procesów wzrostu kapitalizmu i burżuazji. Przy wszystkich zastrzeżeniach, jakie zgłasza, i sprzecznościach, jakie dostrzega, daje tej części procesu historycznego, podówczas jeszcze postępowej — aprobatę ideologiczną. Jako metoda artystyczna wyróżnia się ten realizm równowagą szczegółu i typowości.

W tych samych literaturach występuje realizm romantyczny. Nie towarzyszy on w aprobatywny sposób tej części procesu historycznego. Jako metoda artystyczna znamionuje się niedowładem typowości sytuacyjnej i charakterologicznej. W dużej mierze wyrównuje ten niedowład bogata psychologicznie, skomplikowana i wybitna ideologicznie kreacja postaci reprezentatywnej. W tych dwóch właściwościach dają się najkrócej zamknąć cechy orzekające o wyglądzie realizmu romantycznego w ramach marksistowskiej definicji realizmu.

Linie rozwojowe realizmu w romantycznej epoce literatury polskiej przedstawiają siatkę jeszcze bardziej skomplikowaną i bardziej specyficzną. Funkcja realizmu romantycznego jest tutaj również szczególnie, donioślejsza aniżeli w krajach, które obok Hugo posiadają Balzaka.

### 3

W Polsce jest tylko Mickiewicz, nie ma Balzaka. Jest tylko Słowacki, nie ma Stendhala. Ze stylem i realizmem romantycznym nie współlistnieje w Polsce dorównywający im realizm mieszczański. Dlaczego — wyjaśnić nie trudno. Kraj, który nie przeszedł rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej, kraj, który znajduje się na bardzo wczesnych szczeblach kapitalistycznego rozwoju, nie posiada materiału pod balzakowskie typowości. Są w nim co najwyżej lichwiarze wymiaru Fredrowskiego Łatki z *Dożywocia*, a nie dorobkiewicz i bogacze typu ojca Goriot czy Grandet.

Ta odmienna sytuacja polskiego romantyzmu wywołuje również przesunięcia w układzie całego tego prądu. Wywołuje je także brak niepodległości państwowej. Przed ideologami romantyzmu stawia jako problem główny nie ocenę rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej i jej skutków, lecz walkę o wolność. Przesunięcia te sprawiają, że związek romantyzmu polskiego z dążeniami podstawowych mas narodu, z pragnieniami chłopca i ludu jest znacznie ściślej-  
szy aniżeli w piśmiennictwie zachodnio-europejskim.

Skutkiem tego i postępowość polskiego romantyzmu jest bardziej niewątpliwa. Tam bowiem, w krajach Balzaka i Byrona postępowość literackich ideologii epoki rozkłada się na dwa strumienie. Pierwszy z nich to postępowość typu balzakowskiego, zasadniczo proburżuazyjna, rzadziej protestująca przeciwko tej klasie społecznej w imię ludu. Drugi strumień to wyraźnie antyburżuazyjna postępowość lewicy romantycznej. To rozszczępienie dokonuje się zgodnie z dwoma głównymi typami realizmu. Natomiast w literaturze polskiej postępowość jest tylko jedna — ta, którą przynosi romantyzm. Prąd, który w tym kraju reprezentować nie może i nie reprezentuje interesów ideologicznych burżuazji nawet postępowej. Mówimy, oczywiście, tylko o latach 1820—1840, do czasu pojawienia się w kraju prozy realistycznej na szerszą skalę. Ale i wówczas rozszczępienie to daje się jeszcze dostrzec.

Ta sytuacja odbija się także na losach tendencji realistycznych w całym omawianym okresie. Zarówno od strony negatywnej, jak od strony pozytywnej. Od strony negatywnej w tym znaczeniu, że słabość krajowej burżuazji i niski stopień rozwoju kapitalizmu nie pozwalają na pełny realizm balzakowski. Miejsce Balzaka zajmuje pocziwy i pełen zasług, ale tak się mający do balzakowskiej drapieżności jak Żytomierz do Paryża — Kraszewski.

Nie należy tego rozumieć w ten sposób, ażeby realizm powieści krajowej i zupełnie szczególny realizm przynoszony przez Fredrę nie posiadały znaczenia, jeżeli chodzi o walkę tendencji realistycznych z antyrealistycznymi, toczącą się w dobie romantycznej. Realizm romantyczny przechodzi na swoich szczytach najwyższych w realizm o wymiarze ideowo-artystycznym *Pana Tadeusza* czy *Fantazego*, wymiarze, jaki z trudem się mieści w ramach realizmu krytycznego albo też nie mieści się w nich zgoła. Powstają stąd dwie linie rozwojowe tendencji realistycznych w epoce romantycznej. Trzecią, najwcześniejszą chronologicznie linię reprezentuje realizm fredrowski. Jego daleki rodowód spoczywa w polskim Oświeceniu i klasycystycznym realizmie tej epoki. Czwarta, chronologicznie najpóźniejsza linia, to realizm powieści krajowej pełen drobnej prawdomówności społecznej, ale daleki od najgłębszych problemów walki narodowo-wyzwoleńczej — realizm Kraszewskich, Korzeniowskich, Dzierzkowskich.

Jak te cztery linie rozumieć? Czy jako absolutnie odmienne, jakościowo nie dające się porównywać typy realizmu? Tego rodzaju wniosek szedłby zbyt daleko. Wniosek właściwy daje się

osiągnąć tylko na drodze konkretnej analizy każdej z tych linii. Przy każdej z nich należałoby wskazać, dlaczego to z zajmowanego przez danego twórcę czy cały kierunek stanowiska tylko niektóre cechy procesu historycznego zostały uchwycone, inne natomiast wymykały się uwadze. Postępowanie takie w ramach rozważań poświęconych jedynie problemowi realizmu romantycznego przeprowadzić się nie daje. Wskazujemy je jedynie jako dalszą konieczność metodologiczną wynikającą z założenia, że walka tendencji realistycznych z antyrealistycznymi domaga się szczegółowego opisu przy każdej odmianie realizmu, jaki z tej walki w określonej epoce się narodził.

Brak silnej burżuazji nie przeszkodził realizmowi, który uprawiają wielcy romantycy, dotrzeć do podstawowych właściwości epoki ważnych dla narodu polskiego. Także i drogi tych romantyków, wychodzącej poza słupy realizmu romantycznego, nie zdołał ten brak zahamować. Niewątpliwie kapitalizm na ziemiach polskich przybierał na sile. Nie przybierał jednak aż w tym stopniu, ażeby jego wzrost mógł wyjaśnić skok od *Konrada Wallenroda* do *Pana Tadeusza*. O tym, że wyjaśnień należy szukać gdzie indziej, mówi przykład kraju, który równie mało jak Polska był zaawansowany na drodze kapitalistycznej, a w którym mimo to prawidłowość narastania tendencji realistycznych w łonie romantyzmu doszła o wiele dalej.

Chodzi o romantyzm rosyjski. W romantyzmie polskim Mickiewicz w pełni osiągnął realizm nie mieszczący się w formule realizmu romantycznego, Słowacki do niego doszedł. Mimo to granic prozy obydwaj twórcy nie przekroczyli. Inaczej u Puszkina i Lermontowa. Dochodzą oni do wielkiej prozy realistycznej. Puszkini jest nie tylko autorem *Eugeniusza Oniegina* ale także *Córki kapitana*, genialny liryk Lermontow — twórcą *Bohatera naszych czasów*. W wymiarach literatury polskiej to coś podobnego, jak gdyby Mickiewicz, pozostając autorem *Pana Tadeusza*, napisał również pierwsze nowele Sienkiewicza. Równocześnie z prozą Puszkina i Lermontowa powstaje odpowiadająca im znaczeniem, bogata realistycznie proza Gogola.

W literaturze rosyjskiej cykl rozwojowy od romantyzmu do realizmu przebiegł zatem prawidłowo, wydając w połowie stulecia Tolstoja. W literaturze polskiej został zatrzymany na granicach prozy. Rzecz jasna, że oddziałała tutaj szczególna sytuacja historyczna romantyzmu polskiego po klęsce powstania listopadowego.

Najwybitniejsi pisarze romantyczni, udając się na emigrację, odrywali się od możliwości bezpośredniego i naocznego śledzenia przemian społeczno-gospodarczych kraju. Tym samym usuwały się im spod nóg fundamenty pod budowę prozy realistycznej. Zapora podobna nie legła przed Puszkinem i Lermontowem.

O tę sprawę wszakże nie idzie. W romantyzmie rosyjskim, który rozwijał się w kraju równie mało ukapitalistycznym jak Polska, narastania dążeń realistycznych w żadnym wypadku nie można tłumaczyć odstawianiem się przed pisarzami balzakowskich typowości. Podobnie w Polsce nie można ich tym tłumaczyć. Czym zatem można?

Zagadnienie to tylko w jeden sposób daje się ująć. Sięgnijmy do cytowanych już słów Jana Kotta o tym, że postęp w duchu kapitalistyczno-burżuazyjnym nosił w sobie od samego początku elementy antagonistyczne, albowiem dokonywał się na barkach chłopstwa i proletariatu.

Chłopskie ruchy rewolucyjne były właśnie dlatego postępowe, że uderzały nie tylko w feudalizm, ale i w ucisk kapitalistyczny. Kiedy Wolter w roku 1782 widział w londyńskiej giełdzie ostoję religijnej tolerancji, był znacznie bardziej ograniczony klasowo od Swifta, który na tę giełdę patrzył oczami chłopu irlandzkiego<sup>6</sup>.

Niebezpieczeństwo takie nie staje przed wielkimi romantykami Rosji i Polski. Mogą się oni obejść bez burżuazji jako pośrednika na drodze do zrozumienia procesu historycznego epoki. Antagonistyczny charakter owego pośrednika w mniejszym stopniu wpływa na ich dorobek. Natomiast siły zgodne z interesem całego narodu występują o wiele dobitniej niż w piśmiennictwie zachodnio-europejskim. Nacisk buntu ludowego w żadnym z krajów europejskich nie daje się porównać z naciskiem tego buntu w Rosji, kraju, który w XVII stuleciu przeżył powstanie ludowe Stienki Riazina, w XVIII stuleciu wstrząsające węglami całego państwa powstanie Jemieliana Pugaczowa. Nacisk problematyki narodowo-wyzwoleńczej w żadnym znow kraju nie daje się porównać z jej rolą w stosunkach polskich.

Z tych powodów pisarze tych obydwu krajów mogli apelować do interesu całego narodu, chłopstwa w szczególności. Istotnie też od samego początku apelują i to jest podstawą wyższej postępowości romantyzmu tych krajów od romantyki niemieckiej i fran-

<sup>6</sup> J. Kott, *op. cit.*, s. 65.



cuskiej. Tylko tak pojmowaną tożsamością polskiego i rosyjskiego romantyzmu ze sprawą całego narodu daje się nadto wyjaśnić siłą wzrostu tendencji realistycznych w ich obrębie, zdolność dostrzeżenia nawet ze stanowiska realizmu romantycznego problemów donioślejszych dla całego narodu aniżeli rozwijająca się równocześnie w tych krajach obserwacja przemian w kierunku kapitalistyczno-burżuazyjnym.

Wynikają stąd również wnioski dotyczące tego, jaką konkretnie funkcję na gruncie polskim pełnił niedowład typowości charakterologicznej. Oczywiście nie sam niedowład, lecz to, co stanowiło próbę wyrównania jego braków — bogata analiza psychiki, skomplikowana i wieloczołowa jej konstrukcja. O niedowładzie typowości sytuacyjnej była już mowa. W położeniu polskiego romantyzmu kreacje Konradów, Kordianów, Anhellich trafiały w zagadnienia istotne i ważne, a to w zasadniczy sposób umniejszało skutki ich niepełnej precyzji realistycznej. Ale czy konstrukcja skomplikowanej psychiki posiadała również swój pozytyw?

W warunkach polskich ta konstrukcja jest niewątpliwie postępową i artystycznie odkrywczą. W latach 1820—1840 stanowi ona jedyną w ówczesnej literaturze polskiej kreację tego rodzaju, jedyne odważne i realistyczne sięgnięcie w głąb psychiki ludzkiej. Oczywiście i ta kreacja, jeżeli twórca nadmiernie i bez oceny społecznej zapatrzył się w ową głąb, prowadzi do sprzeczności i niekonsekwencji.

Ten doskonałym przykładem może być postać starego konfederata Horsztyńskiego w dramacie Słowackiego pod tym tytułem. Ten Horsztyński, chociaż ślepiec godzien współczucia, bo ślepiec nieszczęśliwy i krzywdzony przez hetmana Kossakowskiego, posuwa się do gestów zupełnie odpychających. Jest takim gestem sposób, jakim pragnie on usunąć Kossakowskiego ze świata. Swemu słudze każe stanąć za plecami hetmana i wypalić z dubeltówki, kiedy jego pan zagwiżdże barską piosenkę. Podstęp się nie udaje, to prawda. Ten sam ograniczony i mściwy konfederat jakże urasta moralnie i psychologicznie w chwili samobójstwa, jakąż aureolę współczucia i szlachetności wewnętrznej roztacza wówczas poeta nad jego głową. Czyni to absolutnie się nie licząc ani z konsekwencją moralną, ani z konsekwencją psychologiczną. Czyni, albowiem zaczyna go pociągać samo zainteresowanie psychiką człowieka, sam wymiar utajonych w niej przeciwieństw i niezwykłości.

Mimo podobnych niekonsekwencji i sprzeczności zainteresowanie indywidualnością ludzką jest w realizmie romantycznym Sło-

wackiego na pewno postępowe. Przynosi w stosunku do psychiki ludzkiej więcej pierwiastków realistycznych aniżeli schematyczna, ograniczona, umowna psychologia literacka schyłkowego klasycyzmu. W stosunku zaś do powieści krajowej przynosi pierwiastki psychologiczne dużo wyższej doniosłości, bo powiązane w psychikach postaci z decyzjami ideologicznymi niepomiernie cięższego kalibru.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że Słowacki był poetą niezrozumianym i niedocenionym przez współczesnych. Sprawą mniej znaną jest natomiast to, że jego odkrycia dotyczące psychiki postaci, odkrycia możliwe dzięki ich związkom z realizmem romantycznym, należały także do przyczyn tego faktu, że — jak powiadał wuj poety, Januszewski — „szlachta nie zrozumie”. Wobec tego jednym z argumentów obrony Słowackiego przez jego pierwszych wyznawców było wskazanie na to, o ile i dlaczego jego sposób budowania postaci był postępowy i odkrywczy. W lwowskim Dzienniku Literackim napotyamy w roku 1866 następujący, nader wymowny wywód obronny pióra Juliusza Starkla, jednego z lwowskich wielbicieli poety:

Jest jeden zarzut, którym krytycy pewnego kroju na Słowackiego miotają, a którym mniemają go na śmierć zabijać i zagradzać mu drogę do wyżyn pierwszorzędного poety. Mówią o nim: Słowacki jest poetą negacji; negacja, ironia, destrukcja — oto główne rysy jego poematów.

Nie chcąc być bezmyślnym wielbicielem Słowackiego, zastanawiałem się nieraz głęboko nad tymi zarzutami i nie mogłem ich ani usprawiedliwić, ani nawet zrozumieć... Pod pewnym względem jest jednakże Słowacki negującym i burzącym poetą, a to co do sposobu wylewania swych własnych uczuć lub uwidaczniania motywów, którymi się postacie jego poematów kierują. Klasycyzm nie odtwarzał ludzi z całą różnorodnością ich ludzkiej natury, lecz ucieleśniał idee lub czynił z swych bohaterów wykonawców górującego nad nimi *fatum*. Nie człowiek mściwy, lecz zemsta, nie kochanek, lecz namiętność, nie zbrodniarz, lecz zbrodnia są działaczami w utworach klasycznych... A przecież dusza ludzka mieści w sobie nieskończoną ilość i różnorodność własności, z których niejedną jeszcze oświecił poezja swoimi magicznymi blaskami, podniesie w sfery piękna, do wysokości ideału. Buntowniczy duch Słowackiego pojął i to, i dlatego ominął utarte tory, gardził uwidacznianiem znanych już, wiecznie jednych i tych samych własności, i przenosił natomiast ukazywanie duszy ludzkiej w całym jej różnowzorym majestacie, i potracanie takich tajemnych strun, które odczuwamy i do których się przyznajemy, a które się jeszcze nie skryształizowały w ściśle określone pojęcia. Żaden prawie z konwencjonalnych rysów duszy ludzkiej nie jest dlań motywem, a przecież czujemy, że drgają tam wszystkie tych rysów składowe części.

I na tym punkcie neguje Słowacki w istocie utarty już sposób spoglądania na życie, burzy utarte już pojęcia, odnoszące się do

pewnych własności duszy ludzkiej, i — jeśli wolno użyć tego porównania — zajmuje niejako w poezji stanowisko nowożytnego chemika, który cztery elementy Arystotelesa na wiele innych pierwiastków rozłożył. Promień miłości np. nie przechodzi przez poematy Słowackiego jak przez szybę, wiecznie biały i bez barwy, lecz rozkłada się w nich jak w pryzmacie, na ubóstwanie i na tęsknotę, na żądę i na głuchy spokój, na ciche klótnie i na głośne całusy, na westchnienie żalu i na lzy rozkoszy — słowem na nieskończoną skalę tonów, zawartych w tej jednej kategorii uczucia, w miłości. To anatomizowanie duszy ludzkiej, ta analiza uczuć, za pomocą której przedstawia nam Słowacki naturę człowieka jako głębokie źródło, w którym igra tysiąc promieni i barw tęczyowych, gdzie się roi nieskończona ilość form i tonów — oto co właśnie stanowi wielkość i oryginalność naszego poety.

Fragment zacytowany to urywek jednej z wielu dyskusji toczonej w połowie stulecia o Słowackiego, a właściwie — o rolę realizmu romantycznego na tle sztuki polskiej owego czasu. Zaprawdę, dla owego realizmu nie był motywem „żaden prawie z konwencjonalnych rysów duszy ludzkiej”, i w tym jest jego wielkość i niezastąpiona rola w literaturze polskiej.

Funkcja realizmu romantycznego była więc postępową nie tylko w stosunku do podstawowych zagadnień procesu historycznego obchodzących naród polski. Funkcja ta była postępową także w ramach rozwoju metody artystycznej realizmu. Jeżeli podstawową sprawą tej metody jest umiejętność przełożenia zjawisk ideologicznych na motywy występujące w psychice indywidualnych postaci, to pomimo wszystkie niekonsekwencje, nadmierne uogólnienia i ograniczenia — twórcy realizmu romantycznego w warunkach polskich uczynili w tej mierze więcej od pozostałych pisarzy epoki. Jeden Fredro może z nimi konkurować, ale Fredro stoi na uboczu wobec walki narodowo-wyzwoleńczej, nie dopuszcza też do głosu w swoim dorobku protestu ludowego.

Pora na wnioski końcowe sumujące całość rozważań.

Walka o realizm w epoce romantycznej do czasu pojawienia się na szerszą skalę powieści krajowej odbywa się przede wszystkim na tej linii, którą zajmują wielcy romantycy. W dziesięcioleciach 1820—1840 toczy się ona w ramach realizmu romantycznego. Następuje w nim swoiste i konsekwentne przewyciężanie przez wielkich romantyków założeń stylu i poetyki romantycznej. W sporze z tymi założeniami, w częściowym ich wyzyskaniu dla postępowych celów romantyzmu dojrzeła interpretacja procesu historycznego zgodna z jego rzeczywistym przebiegiem. Zgodność ta na swoim szczyble najwyższym powoduje konkretyzację arty-

styczną o wyglądzie całkowicie realistycznym, o pełnej równowadze typowości konfliktów, postaci i obyczajowego szczegółu.

Na tym szczeblu najwyższym następuje realistyczna analiza zagadnień tak podstawowych, jak dojrzewanie nowego narodu polskiego, jak problem walki narodowo-wyzwoleńczej, jak funkcja walki klasowej okresu i ludowego protestu. Mieszczą się na tym szczeblu takie dzieła, jak większość *Dziadów* drezdeńskich, *Pan Tadeusz*, *Horsztyński*, *Beniowski*, *Fantazy*. Ponieważ droga do tej analizy, podstawowej dla realistycznych zdobyczy romantyzmu, prowadziła tylko przez realizm romantyczny, nie prowadziła ani przez Fredrę, ani przez Kraszewskiego, realizm ten stanowi centralne ogniwo walki o realizm w dobie polskiego romantyzmu. W tym sensie powtórzyć raz jeszcze wypada, że podstawowy front tej walki przebiega po szczytach polskiego romantyzmu.