

Maria Żmigrodzka

Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831-1848

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/1, 23-70

1953

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, 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

MARIA ŻMIGRODZKA

WALKA O REALIZM W ESTETYCE I KRYTYCE LITERACKIEJ KRAJU W LATACH 1831—1848

CZĘŚĆ I

Studium niniejsze stanowi środkowy fragment obszerniejszej pracy, omawiającej drogi i warunki kształtowania się teorii polskiego realizmu w pierwszej połowie XIX wieku. Rozprawa w obecnej formie ogranicza się do interpretacji podstawowych wystąpień czołowych reprezentantów myśli estetycznej w kraju, starając się uchwycić nurt walk ideowych w ówczesnym życiu literackim. Zadaniem publikowanego niżej fragmentu jest prześledzenie narastania tendencji realistycznych w krytyce i estetyce okresu w związku z nasileniem ruchów rewolucyjnych przed Wiosną Ludów.

1. Ofensywa reakcji w latach trzydziestych

Początki kształtowania się literatury krajowej przypadły na „wiek kłęski” rewolucji szlacheckiej. Upadek zbudnych resztek samodzielności politycznej, doszczętne niemal rozgromienie środowisk rewolucyjnych, represyjne rządy soldateski i biurokracji carskiej w podbitym kraju wywołały w kręgach obszarnictwa i burżuazji uderzający wzrost nastrojów ugodowości i służalstwa, które — zwłaszcza w pierwszych latach „ery paskiewiczowskiej” — panowały prawie niepodzielnie także i w dziedzinie życia kulturalnego. Marazm i absolutna jałowość literatury, czasopiśmiennictwa oraz życia umysłowego kraju w początkach lat trzydziestych uwarunkowane były tym, że brak intensywnego życia ideowo-politycznego, brak aktywnych ośrodków postępowej myśli społecznej i niewykrystalizowanie krajowej ideologii nowego etapu walki narodowo-wyzwoleńczej nie tylko utrudniały literaturze szukanie nowych dróg i metod literackiego odbicia konfliktów rzeczywistości, ale nawet hamowały twórczy rozwój istniejących tradycji literatury przedpowstańkowej. Po roku 1831 wygasa działanie wpływowych środowisk pi-

sarskich inspirowanych ideowo przez wszelkie odcienie przedpowstaniowego liberalizmu polskiego. Liberalizm — w jego wczesnym, wileńskim i warszawskim wydaniu — rozsadziło napięcie konfliktów politycznych między zaostarzającą kurs reakcją feudalno-absolutystyczną a radykalizującą się opozycją spiskową. Zabrakło miejsca na pseudoklasyczne tragedie czy dumy historyczne, mające spełniać postulat „narodowości literatury”, tak jak zaginął bezpowrotnie, podważony już w okresie przedpowstaniowym przez nowatorskie powieści Skarbka, romans reakcyjnego sentymentalizmu, obrazujący rzekomo charaktery i obyczaje narodowe.

Literatura romantyczna, zwiastująca nadejście rewolucyjnej burzy, rozgromiła doszczętnie pozycje pseudoklasycyzmu i sentymentalizmu. Jednakże od momentu klęski główny nurt jej dalszego rozwoju, rewizji i pogłębiania założeń ideowych, nasycania jej elementami realistycznego widzenia świata płynął w obrębie pierwszego dziesięciolecia, poza nielicznymi wyjątkami, przede wszystkim na emigracji. W kraju kontynuacja romantyzmu przedpowstaniowego przejawiała się głównie w epigońskim nurcie „niezadowolenia ze świata”, w niechęci artysty do filistra — stanowiących główny temat ówczesnej poezji. Zanim pojawiły się nowe, wychodzące z innych już założeń ideowych ośrodki postępowej myśli społecznej, iniejiatywa prawie do schyłku lat trzydziestych pozostawała w rękach ugodowo-konserwatywnych kół, reprezentujących stanowisko obszarnictwa i jego ideowego poplecznika — wyższego kleru. Na tle bezbarwnego, oportunistycznego eklektyzmu pism paskiewiczowskiej Warszawy notujemy ofensywę reakcji na łamach Tygodnika Petersburskiego, notujemy ożywioną działalność literacką, publicystyczną i teoretyczną ideologów konserwatywnych z Grabowskim, później zaś i Rzewuskim na czele.

Reakcyjna koteria petersburska występująca do walki o umocnienie pozycji obszarnictwa i zdławienie tendencji rewolucyjnych pod sztandarami ugody politycznej z caratem, obrony stanu posiadania i stanowiska społecznego arystokracji, umocnienia autorytetu „tronu i ołtarza”, nie miała jeszcze skryształizowanych w pełni koncepcji filozoficznych, a zwłaszcza estetycznych. Konserwa wysunęła przede wszystkim program reakcji katolickiej i w tym duchu rozpoczęła walkę z wrogimi sobie tendencjami filozoficznymi i społecznymi, określanymi głównie jako „błędy zagrażające wierze”. „Płynęły one z dwóch źródeł: z jednej strony z łóż masońskich na początku wieku XIX, z drugiej strony od racjonalistycznej

i panteistycznej filozofii niemieckiej”¹ — pisze ks. Gabryl w szkicu o polskiej filozofii katolickiej tej epoki. Pod eufemistyczne i mętne pojęcie „poglądów łóż masońskich” należy tu podstawić przede wszystkim — bo to była istotna groźba dla ideologii reakcji katolickiej — puściznę racjonalistycznej i materialistycznej filozofii XVIII wieku. To był wróg nr 1 konserwy, zwalczany najwcześniej, najostrej, bez żadnych wahań i ustępstw. Praktyka społeczna, która wyniosła na powierzchnię życia umysłowego ten nurt ideologiczny, wstrząsnęła bowiem Europą, zamykając bezpowrotnie epokę nie kwestionowanego panowania „starego ładu”. Publicyści obozu Tygodnika uderzali wszędzie, gdzie wyczuwali ślady antyfeudalnej filozofii XVIII wieku; polemika toczyła się jednak przede wszystkim wprost na terenie publicystyki społeczno-politycznej. Stałym argumentem było straszenie feudalnej szlachty perspektywami rewolucyjnego przewrotu, traktowanego jako prosty rezultat propagandy filozoficznej. W sfery dyskusji teoretycznej zapuszczano się natomiast rzadko. Składało się na to wiele przyczyn: w pierwszym rzędzie wyraźne zaangażowanie polityczne filozofii XVIII wieku, jej nie maskowane oblicze wroga feudalizmu, co przekład jej też na język polityki czyniło równie łatwym, jak naturalnym. Dalej decydował o tym także fakt, że nie istniały już wówczas od kilkunastu lat aktywne środowiska ideologiczne, rozwijające tendencje filozoficzne osiemnastowiecznego racjonalizmu, a polski ruch rewolucyjny, niedojrzały, grzędnący w sprzecznościach, biedził się w tym czasie nad skonstruowaniem własnych koncepcji filozoficznych, w których przeważały elementy idealistyczne. To zwalniało od poważnej polemiki merytorycznej z „szatańskim duchem negacji w. XVIII”, pozwalało nawet na swobodne ułatwianie sobie rozprawy z przeciwnikami politycznymi przez wpychanie ich pod sztandar „doszczętnie skompromitowanego” w oczach czytelników z kręgów reakcyjnego obszarnictwa — Woltera.

Dlatego to początkowo obóz konserwatywny skupiony wokół Tygodnika nie wydał oryginalnej twórczości filozoficznej, nie wykorzystał nawet szerzej koncepcji Bonalda i de Maistre’a, filarów antyrewolucyjnej myśli reakcji katolickiej. Pewne ożywienie przypadnie dopiero na lata czterdzieste, w drugiej fazie dziejów literatury krajowej, stanowiącej ideowe przygotowanie rewolucji r. 1848,

¹ Ks. Gabryl, *Polska filozofia katolicka w połowie XIX wieku*. Polska filozofia narodowa. Kraków 1921, s. 474.

gdy wystąpią z ofensywą ideową różne ugrupowania obozu demokratycznego, głosząc rozmaite koncepcje „filozofii narodowej”, wykorzystując w mniejszym lub większym stopniu pewne założenia systemu Hegla. Wówczas to w toku polemiki z demokratami pojawiają się książki filozoficzne w rodzaju *Obrazy myśli mojej żonie i dzieciom na pamiątkę* Bochwica; zabierają głos w materii filozoficznej czołowi ideolodzy „pentarchii”: Grabowski, Rzewuski, ks. Hołowiński; powstaje zaprzyjaźniony Pielgrzym Ziemięckiej, założony dla obrony filozofii katolickiej zagrożonej atakiem „heglistów”. Obóz „petersbursko-warszawski” zaczął dopiero wtedy rozważać na szerszą skalę problemy stosunku „nauki do objawienia”, filozofii do religii oraz inne czołowe zagadnienia filozofii katolickiej nasuwane jej przez współczesność, jak kwestia uprawnień i możliwości „rozumu indywidualnego”, pojęcia „postępu” itp. I wówczas jednak ważna była głównie społeczno-polityczna przydatność tez filozoficznych. Z Bonalda i de Maistre’a czerpano przede wszystkim takie historiozoficzne koncepcje tradycjonalizmu, jak uzależnianie dziejów ludzkości od zamysłów Opatrzności, uznawanie boskiego początku władzy, upatrywanie źródeł języka, myślenia i całokształtu wiedzy ludzkiej w objawieniu, wyznaczanie narodom misji dziejowych o charakterze religijno-moralnym itp. To były pojęcia święte i podstawowe, rozstrzygające o wspólnocie ideowej; o wiele mniej istotna była natomiast kwestia teologicznej prawowierności sądów. Tu wiele wybaczano — oczywiście nie Trentowskiemu, skądinąd skrajnemu reakejoniście, którego programowy heglizm był bardzo nie na rękę przedstawicielom reakcji katolickiej, ale — Bochwicowi, Ziemięckiej, Jakubowiczowi, którym niejednokrotnie zdarzało się popaść w sprzeczność z nauką kościoła, co, jeśli nawet wywoływało repliki teologów, to w każdym razie nie doprowadzało do poważniejszego konfliktu. Ks. Gabryl tłumaczy ten brak oficjalnego potępienia przez kościół ich „herezji” z jednej strony niskim poziomem wykształcenia filozoficznego kleru, z drugiej zaś tym, że ceniono „dobre chęci” tych pisarzy, nie stawiając im jako „świeckim” zbyt wysokich wymagań w zakresie wiedzy teologicznej. Zarówno teologia, jak filozofia były tu bowiem sprawami zdecydowanie drugorzędnymi. „Dobre chęci” katolickich amatorów filozoficznych oddawały bowiem usługi w walce z politycznymi uroszczeniami buntowniczego umysłu ludzkiego.

Nieprzywiązywanie większej wagi do teoretycznych dyskusji na wysokich piętach abstrakcji cechowało zresztą grupę Tygodnika

przez cały czas jej istnienia. Słowo „filozof” było od dawna podejrzane, ciążył na nim grzech pierworodny „mędrkowania”, pamiętano jeszcze, że przed paroma dziesiątkami lat oznaczało ono tyleż co „libertyn”, a i teraz ludzie tej profesji niewiele poprawili swą reputację w oczach reakcji. „Można wierzyć poetom, ale trzeba oszaleć, by uwierzyć filozofom”² — pisał Rzewuski. Dlatego też m. in. *Mieszaniny Jarosza Bejły*, a nie *Obrazy myśli mojej* stanowiły manifest „pentarchii”.

Ten typ stosunku do filozofii wpłynął też na charakter teorii literackich Tygodnika: do estetyki nie przywiązywano tu nigdy zbyt wielkiej wagi — jedynym wyjątkiem mógł być Grabowski, który za młodu wdał się w estetyczne spory romantyków z klasykami. Sprawa stosunku do romantyzmu i tradycji klasycystycznej znajdowała się nieraz w polu uwagi publicystów Tygodnika, rozwijana była jednak na ogół bez poważnego aparatu argumentacji estetyczno-filozoficznej. Klasycyzm pogrzebano bez żalu, szermując w walce z nim jednym tylko argumentem — niewolniczego naśladownictwa, hamowania rozwoju oryginalnej literatury narodowej; opowiedziano się za romantyzmem, jednak nie bez „ale” — krytycyzm romantyzmu nie leżał na linii literatury postulowanej przez grupę Tygodnika. Wśród pisarzy przeprowadzano polityczną selekcję — Walter Scott, a nie Byron uznany został za mistrza nowej literatury i pożądany wzór dla twórczości krajowej; Chateaubriand, a nie Hugo podsuwał właściwe schematy oceny dziejów kultury ludzkiej. W toku rozprawy z protestem społecznym wielkiej literatury postępowego romantyzmu dokonano krytycznej rewizji jego podstawowych założeń. Przeclawski i Grabowski w „ekstrawaganacjach” romantyzmu upatrywali źródło wynaturzeń „literatury szalonej”.

Podstawowa zasada wartościowania dzieł sztuki przez krytyków koterii petersburskiej ma jednak swe źródło w prymitywnym dydaktyzmie i moralizmie pseudoklasycyzmu. Nieufność w stosunku do spekulacji estetycznych dopuszczała tylko rozważania o boskim źródle sztuki i natchnienia artysty, o roli poezji w kształtowaniu się psychiki narodu, w rozwijaniu „ducha ofiary”, rozstrzygającego o moralnej wielkości narodu. O wiele istotniejsze dla koterii były

² H. Rzewuski, *Głos na puszczy. Próbkki moralne i polityczne przez...* Petersburg 1847, s. 57; cyt. za Józefem Łytkowskim, *Józef de Maistre a Henryk Rzewuski*. Kraków 1925.

jednak praktyczne dyskusje nad politycznym sensem i przydatnością form i gatunków literackich. Nie wiążąc się konsekwentnym systemem estetycznym, poszukiwano na drodze praktycznej typu przydatnej ideologicznie literatury. Jest rzeczą interesującą, że konserwatyści polscy bardzo wcześnie zwrócili uwagę na rosnącą doniosłość powieści i poświęcili jej wiele miejsca w swych programach literackich. Konsekwentnie uznali powieść za gatunek dominujący w walce o literaturę „rozsądku” i „trzeźwości” politycznej.

Wypowiedzi ideologów konserwy w dziedzinie teorii powieści uprzedziło w r. 1830 wystąpienie przyszłego pioniera realizmu krytycznego, zwanego słusznie właściwym twórcą powieści polskiej — Józefa Ignacego Kraszewskiego. Twórczość Kraszewskiego to wielki rozdział w dziejach literatury krajowej tego okresu, rozdział bogaty i różnorodny, świadectwo wielu fluktuacji ideologicznych. Początek tej twórczości kształtował się wszakże zdecydowanie w kręgu ideowym konserwatyzmu. Młodzieńczy manifest Kraszewskiego, w którym formułował on swe poglądy na zadania literatury, a powieści w szczególności, leżał na linii ideowej walki konserwy z literaturą rewolucyjnego romantyzmu, walki, w której wysunąć umiano nie ciasne argumenty skompromitowanego pseudoklasycyzmu, lecz postulaty rozwijania powieści. Natrafiamy w tym miejscu na jedną z podstawowych sprzeczności w krajowej linii rozwoju realizmu polskiego. Najwcześniejsze — deklaratywne oczywiście — manifesty zapowiadające „zwrot do rzeczywistości” wychodziły albo z kół broniących *status quo* pańszczyźnianego ucisku, lub spośród zbankrutowanych liberałów krajowych o przedpowstaniowych tradycjach, jednoczących się w chęci przeciwdziałania tendencjom rewolucyjnym. Powieść została wysunięta przeciw wielkiej emigracyjnej poczci romantycznej przez zapobiegliwą koterię petersburską, ale wstępem nie zamierzonym do tej kampanii było przedpowstaniowe jeszcze wystąpienie Kraszewskiego.

W czasie, gdy nadciągała listopadowa burza, gdy Mochnacki pisał swą książkę, sławiącą szkołę romantyczną jako „reprezentację imaginacji polskiego narodu”, poetów jej zaś jako sprawców „uznania się narodu w swoim jestestwie”, gdy, być może, świtwały mu w umyśle słowa zamykające przedmowę: „Czas nareszcie przestać pisać o sztuce”³ — młody Kraszewski wydał pod pseudonimem

³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* przez... T. I. Warszawa 1830. Przedmowa, s. nlb, poprzednie ustępy *passim*.

Kleofasa Fakunda Pasternaka prospekt na zbiór swych powiastek pt. *Kilka obrazów towarzyskich*. W Wilnie był trwożliwej lojalności zasypywał już wówczas ślady nie tylko burzliwej młodości filomatów, lecz i mądrej, zjadliwej starości szubrawców. Niemniej szczególny posmak miał fakt, że Pasternak po uprzednim rozprawieniu się z „balladomanią”, właśnie w mieście Mickiewicza radził zastąpić konflikty *Rybki*, *Grażyny* czy *Wallenroda* biografią sokalskiego organisty czy przygodami peruki na małomiasteczkowym przyjęciu. W prospekcie zawarł pisarz programowy atak na romantyków, na ich „uczuciową egzaltację” i „wybujaną imaginację”, przeciwstawił im zaś swój program stworzenia „żywych i wiernych obrazów naszego pożycia”⁴. Postulat „wierności życiu” u Kraszewskiego niewiele miał jednak jeszcze wspólnego z założeniami realizmu. Prawda i realność polegać bowiem miały na odrzuceniu, jako wyimaginowanych i przesadnych, wielkich spraw narodowego życia, podjętych przez poezję Mickiewicza, miały polegać na zwrocie ku obrazowaniu małych, płaskich spraw codzienności, w których pisarz nie mógł jeszcze dopatrzeć się rysów kształtujących historyczne losy społeczeństwa.

Sensu wystąpienia Kleofasa Fakunda niesposób ocenić w jednej formule, jego atak na praktykę literacką romantyzmu wypływał z nieufności wobec literatury opozycji spiskowej, z nastrojów pesymizmu i kapitulacji. Niewątpliwie dogadzało to reakcji, wspierało jej politykę, ale też na tym nie wyczerpuje się znaczenie prospektu i innych podobnych wypowiedzi młodego Kraszewskiego. Przynosiły one bowiem mimochodem trafną i pożyteczną krytykę arealistycznej fantastyki i wykrzywającej mechanizm społecznego życia sensacyjności powieści schyłkowego sentymentalizmu i reakcyjnego romantyzmu, zbliżały Kraszewskiego — choć okrężnymi drogami — do pozycji ideowych, na których miał poderwać podstawy ideologiczne estetyki reakcji i stworzyć, jeśli nie dojrzałą teorię, to w każdym razie nowatorską i cenną praktykę powieści realistycznej. Obosieczne było wystąpienie młodego Kraszewskiego, kryło w sobie wiele możliwości dalszego rozwoju, ale z założeń reprezentowanych przez niego w r. 1830 i w ciągu następnych dziesięciu blisko lat powieść realistyczna zrodzić się nie mogła.

⁴ Prospekt na *Kilka obrazów towarzyskich* w drugim dodatku do Kuriera Litewskiego, 1830, nr 76; cyt. za wstępem P. Chmielowskiego do *Wyboru pism J. I. Kraszewskiego*, Oddział 10. Warszawa 1894, s. VI.

Atak na pozycje romantyków, podjęty w prospekcie przez debiutującego Kraszewskiego, wkrótce już uzupełniony został przez autora teoretycznymi rozważaniami nad problemami współczesnego romansopisarstwa w artykule *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*. Młody jeszcze bardzo, prawie zupełnie nieznanymi pisarz nie deklarował tu świadomego wyboru rzemiosła powieściopisarskiego, świadomego programu wzbogacenia tego ubogiego działu literatury polskiej. Z konwencjonalnym lekceważeniem odnosił się do swych powiastek — „owocu niedojrzałego chwil wolnych od ważniejszych zatrudnień”, napomynał też, że to rodzaj, „do którego się na chwilę przywiązałem”⁵. Niemniej jednak Kraszewski historię romansu traktował z powagą, uprzedzał wszelkie zarzuty przeciw gatunkowi, usuwając poza obręb historycznych rozważań romanse „złe” — „wyskoki Heloizy, Korynny, Matyldy, Amelii” jako „bazgraninę i ramotę”, jako „obrazy chińskie, w których nie ma cienia, a są tylko obwody i kolory, jaskrawe wprawdzie, ale nienaturalne”⁶.

Powagę w traktowaniu powieści mówiącej o świecie „prawdę” zdradzał natomiast w tym artykule szacunek, z jakim słusznie dostrzegł pisarz u Cerwantesa jedno z najwcześniejszych przejawów realizmu powieściowego — w solenności, z jaką zwięźle, ale zawsze z punktu widzenia „wierności” i „znajomości człowieka”, wyrażał zachwyty dla osiągnięć Sterna, Fieldinga, Lesage’a, Waltera Scotta. „Główną, najgłówniejszą, podług mnie, zaletą jest to, co przeszłego wieku i niektórzy nasi pisarze mieli za nic: kopiowanie wierne i nieprzesadzone”⁷. Główną zaś wadą jest dziwaczność, „olbrzymiosć” i idealizacja, rysowanie bohaterów bez „żadnych wad, żadnych przywar ludzkich, żadnego cienia, przy którym by się światło mocniej odbiło”⁸. Ciekawe bardzo, że z istotniejszych dla kierunku powieści europejskiej postaci pominął Kraszewski „ze względu na czas i miejsce” Wiktora Hugo — widać nie znalazł jeszcze nic interesującego dla siebie w tętniącej namiętą tendencją społeczną *Notre-Dame*. Zapewne już wtedy, jak i później podzielał pogląd na Wiktora Hugo Tygodnika Petersburskiego, który rozpoczął już podjazdowe harce przeciw „szalonej literaturze francuskiej” i, mimo że ze względu na ogromne zainteresowanie publiczności za-

⁵ J. I. Kraszewski, *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1894, s. 3. Wybór pism, Oddział 10.

⁶ *Tamże*, s. 3 i 4.

⁷ *Tamże*, s. 3.

⁸ *Tamże*, s. 4.

mieszczał wielkie wyciągi z popularnej powieści Hugo, usiłował wszelkimi sposobami poderwać możliwy jej wpływ.

Już nie w rzędzie twórców „wiernych obrazów”, lecz jako wielkich artystów, odpowiadających jednak przede wszystkim charakterowi narodowemu Niemców, wymienił Kraszewski Hoffmana i Richtera. Bardzo istotne są te nazwiska, wskazują bowiem na ciekawy kierunek modyfikacji praktyki obrazowania rzeczywistości we wczesnej twórczości Kraszewskiego. Teoria „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego” sformułowana w manifestie Kleofasa Fakunda Pasternaka to — jak się okazało w praktyce ówczesnych jego powiastek — bardzo jeszcze wątki i ubogi program obserwowania drobnych rysów obyczajowych, podchwytywania małych wad i śmieszności, notowania drobnostek, mało istotnych realiów codziennego życia. Zamierzona „wierna kopia” okazała się dość nieciekawą karykaturą: zrozumienie i objaśnienie świata nie leży w jej ambicjach, ukazuje go ona jako bezsensowny, splątany chaos dziwnych i płaskich zdarzeń. W tym tkwi pokrewieństwo obrazów z życia towarzyskiego z powieścią niemieckiego romantyzmu. Hoffman i Richter umocnili Pasternaka w niechęci do filistra, usankcjonowali zjadliwą kpinę z jego płytkiego i tępego życia, ale Kraszewski nie umiał jak ci romantycy niemieccy dostrzec głębszych korzeni tych zjawisk ani znaleźć jakichś pozytywnych wartości, które można by przeciwstawić głupiej brzydocie mieszczkańskiego światka. Tak „wierność” zatraciła się wśród łatwej drwiny, która wykrzywiła dziwnie odbicie życia, rezygnując z jego poznania. Tylko taką „prawdę” życia mógł pisarz dostrzec z bezwyjściowych, nihilistycznych pozycji zbankrutowanego liberalizmu przedpowstaniowego. Dlatego w najbliższych latach rozwój teoretycznych poglądów Kraszewskiego na literaturę nie mógł przynieść twórczych rezultatów.

W dużo późniejszym artykule *O polskich romansopisarzach* z r. 1836 z całym naciskiem podkreśla autor jeszcze wciąż tylko zasadę „wiernej kopii” jako podstawowego waloru powieści. Kraszewski tworzy tu coś w rodzaju definicji: „romans i powieść są obrazem jakiegokolwiek epoki świata, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową źrenicą”⁹. Programowa rezygnacja powieściopisarza z posługiwania się „wielkim skupiającym okiem historyka”, traktowanie powieści jako „zwierciadła towarzystwa”, w którym „szczętki połamane świata od-

⁹ *Tamże*, s. 8.

bijać się zaczęły”¹⁰, wywodzą się z pozycji ideowych, od dawna właściwych Kraszewskiemu, będących wykładnikiem jego flirtów z konserwą, a w tym artykule uwydatniających się ze szczególną jaskrawością: z estetyzmu, ze zwalczania tendencji społecznej w powieści. „Romans czy powieść, ażeby były całkiem tym, czym być powinny, innego celu nad estetyczny, piękności, artystyczny, wykonania mieć nie powinny. Poważne reformatorskie uwagi, zamknięte w bladuróżowej lupinie fikcji, same stają się bezużyteczne, a jej wiele ujmują”¹¹. Po raz pierwszy chyba w literaturze polskiej sformulowano tak ostro teorię „sztuki dla sztuki”. Mochnacki, czyniąc podobne aluzje, zwalczał w zasadzie głównie płaski dydaktyzm i moralizatorstwo klasyków; teoria literatury jako drogi „uznania się narodu w swoim jestestwie” wykluczała skrajny estetyzm. Kraszewski wysuwa ją jako broń swego konserwatyzmu, ale — powiedzmy to od razu — konserwatyzmu wstydliwego, pełnego oporów i niekonsekwencji, płynącego z niewiary w możliwość innego, lepszego wyjścia z sytuacji.

Pobłażliwy stosunek do „bladuróżowej lupiny fikcji”, narzucenie powieści celów wyłącznie estetycznych, tj. w praktyce tylko „humorystycznych”, łącznie z teorią zwierciadła i poszukiwaniem „charakterystyczności”, tj. dziwaczności i niezwykłości w miejsce typowości określiły teorię prawdy powieściowej u Kraszewskiego na tym etapie. Pełnej teorii realizmu nie mogła zrodzić jego niedojrzałość ideowa, a na posługiwanie się swobodne a cyniczne jego frazeologią, jak to robił Grabowski, nie pozwalał bardziej sceptyczny stosunek do ewangelii kcterii petersburskiej. Wobec tego Kraszewski sformułował „program minimum” oparty, według niego, na dotychczasowych tradycjach powieści polskiej: „Z form, pod jakimi pokazują się najczęściej powieści i romanse u nas, wnosić należy, że naszym rodzajem będą te drobnostkowe malowidła obyczajów (*tableaux de genre*), które, zaczawszy od Krasickiego, pokazują się ciągle i wracają w pismach Niemcewicza, Skarbkę, Jaraczewskiej, w *Malwinie*, w *Podstolicu*”¹².

Wiele z tych tez powtórzył Kraszewski w artykule *Przeszłość i przyszłość romanse*, drukowanym w Tygodniku Petersburskim w r. 1838. Powtarzają się tu uwagi o szkodliwości narzucania celu

¹⁰ *Tamże*, s. 8.

¹¹ *Tamże*, s. 12.

¹² *Tamże*, s. 18.

użytecznego powieści ("... pozwalam na romans utylitarny dla dzieci i dla sług..."¹³), o obietnicach na przyszłość, jakie dają romanse malownicze, „które daną rzecz malować mają bez innego celu, tylko aby ją odmalować jak najlepiej”¹⁴, ale jest też w tych uwagach istotne *novum*: oto wyprowadzanie powieści poza sferę drobnych spraw życia codziennego, rozumienie, że romans stał się „poetyczną encyklopedią w miniaturze, nie ma już dla niego nie nieprzystępnego, nie za wysokiego”¹⁵, choć wcześniej dość sceptycznie odnosi się pisarz do faktu, że „P. Drouineau chce zakładać neochryścianizm w swych romansach, ktoś inny popularyzuje nim furieryzm, Balzak opisuje w jednym ze swych procedera chemiczne, w drugich z całą ścisłością flamandzkiego malarza rysuje adwokackie i prawnicze zabiegi...”¹⁶. W dalszym ciągu nie znosi Kraszewski jawnej propagandy społecznej i nie potrafi docenić potężnego ładunku „prawdy”, jaki przynoszą obrazy adwokackich, prawniczych zabiegów burżuazyjnych bohaterów Balzaka. Ale jego praktyka powieściowa przeskoczy wkrótce i te ograniczenia. Nie dla prostej malowniczości powstały takie utwory, jak *Cale życie biedna* i *Historia o bladej dziewczynie spod Ostrej Bramy*. Gdy zaś omawiany artykuł został przedrukowany w r. 1842 w *Studiach literackich* Kraszewskiego, nie nadawał on już wówczas bardzo wyraźnie za praktyką pisarską autora, tworzącego właśnie *Latarnię czarnoksiężską* i *Ulanę* — najwcześniejsze dojrzałe dzieła realizmu krytycznego w literaturze krajowej. Książki Kraszewskiego były najczęściej dużo lepsze od jego poglądów.

Teoretyczne poglądy Kraszewskiego na realizm powieści w okresie pierwszego dziesięciolecia literatury krajowej tworzą niezmiernie powikłaną linię; konsekwentna kontynuacja tylko niektórych ich elementów mogłaby doprowadzić do powstania dojrzałej teorii realizmu. Obok wszelkich postulatów „prawdy”, ogromną rolę gra w nich bowiem reakcyjny estetyzm, typowo romantyczna pogoń za „charakterystycznością”, dziwacznością, „oryginalnością”, naturalistycznie rozumiany postulat flamandzkiego „kopiowania”. Teoria Kraszewskiego podsumowywała raczej miniony już etap jego twórczości, usprawiedliwiała praktykę konserwatywnego pisarza, ni-

¹³ *Tamże*, s. 254.

¹⁴ *Tamże*, s. 253.

¹⁵ *Tamże*, s. 252.

¹⁶ *Tamże*, s. 251.

hilityczne grymasy jego najwcześniejszych dzieł, niewytlumaczalny chaos i bezsens świata, jaki ukazywały jego pierwsze książki.

Stanowisko literackie Kraszewskiego, mimo tkwiących w nim pewnych możliwości zapowiadających bogaty rozwój na przyszłość, zbiegało się z cechującą pierwsze dziesięciolecie literatury krajowej ofensywą reakcji, występującą także i w dziedzinie teorii literatury. Kraszewski jednak był wówczas niewątpliwie *enfant terrible* konserwatyzmu. Mentorom swoim z Tygodnika płatał wiele niespodzianek przez podrywanie ich akcji programowych, składanie niepożądanego *votum separatum* w sprawie pisarzy oficjalnie wykletych, jak np. Balzaka; nie podzielał też Kraszewski optymizmu czołowych ideologów „pentarchii”, takich, jak Grabowski czy Rzewuski, liczących na możliwość całkowitego utrzymania cugli w rękę reakcji. Ten sceptyczny i chwiejny sojusznik opuścił koterię Tygodnikową w okresie, gdy ożywienie tendencji demokratycznych w początkach lat czterdziestych wskazywało pisarzowi nowe konflikty i nowe postacie, odsłaniające głębszą niż dotąd „prawdę życia”.

Niezmiernie znamienne dla charakteru zwrotu do „prawdy życia”, postulowanego przez koła konserwatywne po upadku powstania listopadowego, był fakt, że uznano ten kierunek sztuki najwyraźniej za pożądaną przejaw ogólnego politycznego „otrzeźwienia”. Zjawisko to przypomina w uderzający sposób tenor o trzydzieści lat późniejszych inwektyw ks. Krupińskiego przeciw „romantyzmowi i jego skutkom” — podobną bowiem nieraz frazeologią posługują się przeciwnicy rewolucyjnego ruchu i rewolucyjnej literatury. Redaktor Tygodnika Petersburskiego, Przeclawski, snując w r. 1832 lojalne rozważania na temat „dobrze zrozumianego patriotyzmu” i „właściwie pojętej narodowości”, uzupełniane uwagami o drogach („organicznikowskich”, rzecz jasna), którymi trzeba się starać, „iżby nasz kraj rodzinny w każdych danych okolicznościach używał, ile można, największej masy pomyślności”¹⁷, tak określał charakter kulturalnych dążeń epoki:

Wiek nasz jest wiekiem dążenia do rzeczywistości i bezpośredniej pożyteczności. Zdaje się, że jakoby rodzaj ludzki, nabujawszy się do woli w krainie idealizmu i sentymentalizmu, wyplaciwszy niezliczonymi błędami ten dług młodości, zaczął już wchodzić w lata upamiętania, zwrac-

¹⁷ J. Przeclawski, „Pan Podstolic”. *Czym jesteśmy, czym być możemy. Romans administracyjny przez E. T. Massalskiego*. Tygodnik Petersburski, 1832, nr 97 z dn. 16 grudnia, s. 616.

caé oczy na siebie i na najbliższe przedmioty, od których go dotąd płonne odrywały marzenia¹⁸.

Tak więc konserwatywne *Polonais, point des rêveries* nakazywało szukać typu literatury, który by ukazać mógł „prawdę życia” w myśl interesów wielkoobszarniczych zwolenników współpracy gospodarczej i politycznej z caratem, w myśl hasel „pokojowego rozkwitu”. Romans natychmiast narzucił się uwadze Przeclawskiego — romans historyczny i obyczajowy. Te dwa świeże jeszcze w warunkach polskich gatunki były przedmiotem zainteresowań ideologów konserwatyizmu w ciągu całego okresu literackiego. O ile jednak romansem historycznym i gawędą udało się koterii i jej przyjaciółom politycznym z łatwością zawładnąć i przystosować je w praktyce literackiej Grabowskiego, Rzewuskiego, Chodźki do roli narzędzia gloryfikacji przeszłości szlacheckiej, o tyle współczesny „romans obyczajowy” okazał się gatunkiem bardziej opornym, niebezpiecznym. Nacisk aktualnych problemów współczesności mógłby zetknąć konserwatystów twarzą w twarz z problemami, które pragnęliby ominąć, a których brak skazywał powieść na nieuleczalną jałowość. Ciężenie tego gatunku ku realizmowi, jego wybitne osiągnięcia w literaturze europejskiej, wpływ jego w dziedzinie ideologii społecznej, wszystko to sprawiało, że mimo wszelkich dyskusji krytyki konserwatywnej, romans obyczajowy był uboczną, a nieraz i sprawiającą kłopot gałęzią literatury polskiej reakcji.

Jedną z pierwszych prób „oswojenia” romansu obyczajowego było w r. 1832 wystąpienie Przeclawskiego, który polskie tradycje tego gatunku oparł na wypranym z wszelkiego ładunku rewolucyjnego typie osiemnastowiecznego romansu dydaktycznego Krasieckiego. Nudny, konformistyczny, moralizatorski *Pan Podstoli* i jego niefortunna kontynuacja, *Pan Podstolic*, „romans-administracyjny” E. T. Massalskiego uznane zostały przez Przeclawskiego za najwłaściwsze wzory literackie, łączące w sobie zarówno „bezpośrednią pożyteczność”, jak i „prawdziwą narodowość”. W trosce o narodowość romansu odrzucił Przeclawski, jako obce życiu polskiemu, spopularyzowane na zachodzie typy romansu sensacyjno-awanturniczego o tematyce bądź historycznej, bądź egzotycznej. Właściwościami geograficznymi i historycznymi kraju uzasadniał tezę, że w Polsce nie można znaleźć rodzimego wątku dla historii o wyrafinowanych intrygach i potwornych zbrodniach przeszłości ani też

¹⁸ *Tamże*, s. 614.

o zbójcach, kontrabandzistach, duchach w terażniejszości. Prymitywizmu w rozumieniu dróg i perspektyw rozwojowych romansu europejskiego w artykule Przeclawskiego dowodzi fakt, że mimo deklamacji o „nowej dążności umysłów do rzeczywistości” Przeclawski nie umie wskazać żadnych zadatków realizmu w przeszłości i terażniejszości romansu europejskiego, a np. osobliwość literatury francuskiej upatruje wyłącznie w tendencjach i możliwościach obrazowania wielkomięjskiego zepsucia Paryża. Przeclawski nie może jeszcze wyzbyć się przekonania, że romans dobry to romans „straszny i krwawy”, skoro zaś na taki nie ma warunków w życiu polskim, to wniosek może być tylko jeden — należy zrezygnować z ambicji stworzenia w naszej literaturze romansu fabularnego i zwrócić się do dostępnych nam elementów rodzimych:

Są nimi własne nasze przywary dziedziczne, narodowe przesady, fałszywe wyobrażenia od wieków wkorzenione, które mimo postępy cywilizacji uchowały się dotąd w dawnej sile i są jedynymi zawadami [podkreślenie moje; M. Ż.] do poprawy naszego bytu materialnego i niematerialnego¹⁹.

Utylitarny traktat moralistyczny, dialogowany, okraszony opisaniami, w najlepszym zaś razie jakimś wątlwym pozorem „romansowego interesu”, „miłośnej intrygi” — oto gatunek, jaki w końcu wybrał Przeclawski. Narodowość gwarantować tu mają nie tylko swojskość tematyki, fakt, że opisywane przywary są „narodowe, czyli szlacheckie” (tożsamość tych określeń stale zakłada Przeclawski), ale — co najważniejsze — stosunek pisarza do przedmiotu. *Pan Podstolic* jest narodowy, gdyż przywary szlacheckie ukazuje z miłością, „bez zółci” i, wbrew zarzutom zbyt drażliwych czytelników, „nie wyszydza bezwzględnie obyczajów współziomków” (czytaj: szlachty); jest narodowy, gdyż omówiwszy chorobę natychmiast podsuwa lekarstwo „łatwe, proste, domowe”²⁰.

Interesujące są przyczyny rezygnacji z fabuły dla „unarodowienia” romansu: płynie to właśnie z zupełnego niezrozumienia poznawczej i artystycznej doniosłości zjawisk typowych. Skoro nie ma w kraju pięknych i rycerskich bandytów, nie można pokazywać w powieści ich polskiej „namiastki” — stwierdza Przeclawski. Jakąż rolę mogliby bowiem odegrać w powieści

¹⁹ *Tamże*, s. 615.

²⁰ *Tamże*, s. 616.

zbiegli rekruci, w gruncie rzeczy dobrzy i cisi, często poczciwsi od tych, na których napadają; całą ich zbrodnią jest wstręt do służby wojskowej; zastąpiwszy cię w lesie zamiast „*la bourse ou la vie*” zaczną od „niech będzie pochwalony”, a kończą na uniżonej prośbie o jałmużnę.

Katastrofy, jakie mogłyby spotkać polskiego bohatera, są, zdaniem Przeclawskiego, równie nieromansowe, — niesposób brać ich na serio: „to załamanie się na moście, spadnięcie na sejmikach z urzędu, szwank z konia na polowaniu, przegranie sprawy w sądzie głównym, a na koniec największa i najokrutniejsza ze wszystkich eksdywizja”²¹. Wyczytać tu można w pierwszym rzędzie optymizm niezbyt dalekowzrocznego ideologa silnego ekonomicznie obszarnictwa, który nie potrafi dostrzec żadnych tragicznych konfliktów w życiu swej klasy, siedzącej, jego zdaniem, mocno w siodle. Trzeba jeszcze podkreślić niezwykłą ciasnotę horyzontów, która nie pozwala pisarzowi dostrzec tematu powieści poza ścianami sytego dworku szlacheckiego, która zmusza go do postulowania jedynie wąskiej tematycznie i łagodnej krytyki, a raczej — optymistycznej moralistyki wewnątrzklasowej. Trzeba było silnego nacisku idei demokratycznych, by do literatury krajowej wtargnęły tematy usunięte przez Przeclawskiego poza jej obręb jako „nieromansowe”, by np. Korzeniowski ukazał w *Karpackich góralach* tragizm losu zbiegłego rekruta. Dopiero w latach czterdziestych dojrzała też literatura polska do podjęcia problemu eksdywizji. Jeżeli więzienie za długi było, według określenia Jana Kotta, „historycznym piekłem drobnomieszczanina”²², to eksdywizję można z równą słusnością nazwać końcem świata hreczkosieja. Apokalipsą teńnęło widmo eksdywizji w *Fantazym* i *Kolokacji*, *Latarni czarnoksiężskiej* czy *Komediantach*. Dlatego też autorzy woleli jej na wszelki wypadek zapobiec. Dopiero w powieści pozytywizmu stała się nie tylko klęską nagminną i realną, ale i odkrywającą literaturze nowe problemy, w miarę jak bohater odkrywał nowy świat mieszczaństwa. Dla Przeclawskiego w r. 1832 nie zawierała jednak w sobie jeszcze żadnej „prawdy czasu”.

Niefortunna próba Przeclawskiego oparcia romansu współczesnego nie na realistycznej fabule, obrazującej historycznie doniosłe procesy społeczne, osnute na typowych konfliktach, lecz na planie utylitarnej, powierzchownie zbeletryzowanej rozprawki dydaktycz-

²¹ *Tamże*, s. 615.

²² Jan Kott. Przedmowa do *Opowieści o dwóch miastach* K. Dickensa. Warszawa 1948, s. 10.

nej z zakresu gospodarczych i społecznych problemów życia obywateli, stanowiła bardzo wczesny etap formułowania programu literackiego kół konserwatywnych. Próba ta poniosła zromantyzowane *fiasco* literackie — nikt nie podtrzymał Przeclawskiego w sposób zasadniczy w jego entuzjazmie dla „romansów administracyjnych” i *Pan Podstoli* wnuków w prostej linii, na szczęście, się nie doczekał. Natomiast późniejszy, realny i zrealizowany przez samego autora program literacki grupy Tygodnika stworzony został przez Michała Grabowskiego, tego — według zjadliwego określenia Słowackiego — namaszczonego „prymasa” krytyki konserwatywnej, ferującego swe wyroki, programy i prognozy artystyczne wśród zbożnej ciszy dotąd, dopóki demokratyczna publicystyka Przeglądu Naukowego, Roku, Tygodnika Literackiego nie założyła zdecydowanego *veto* przeciw tym sędziowskim uroszczeniom.

Dwie szczególnie prace Michała Grabowskiego, przyjęte jako sensacja przez współczesnych: *O literaturze francuskiej zwanej literaturą szaloną* i *Literatura romansu w Polsce z 1838 i 1840 roku*, stanowiły biblię nadziei konserwatystów. Gromiły kapitulację feudałów zachodnio-europejskich i literaturę, będącą skutkiem tego „społecznego rozkładu”, wytyczały drogi literaturze polskiej, która miała bronić supremacji obszarnictwa, strzec duszy polskiej przed obcą jej „zarazą”.

Jedną z istotnych cech systemu teoretycznego Michała Grabowskiego było wahanie w kwestii społecznej funkcji powieści. Argumenty estetyzmu występują na scenę natychmiast, gdy krytyk natrafia na próbę wyzyskania romansu „jako narzędzia reformy społecznej”. Padają wówczas oskarżenia o „głupie mędrkowanie”, o naciąganie faktów, o gwałcenie praw sztuki. Jednakże, jak to wytknął Grabowskiemu właśnie Kraszewski, mimo wszelkich deklaracji estetyzm ten jest bardzo powierzchowny, nie staje się nigdy na serio kryterium oceny utworu literackiego, przymierzanego wyłącznie do politycznych koncepcji krytyka. Estetyzm ten zaś ginie zupełnie w programie pozytywnym Grabowskiego. Literaturę francuską okresu Restauracji potępia on np. za to, że nie wyzyskała okazji, by scementować stronnictwo „przeszłości, rojalizmu i trwałości instytucji” przy pomocy rojalistycznej powieści i dramatu historycznego, ukazującego zarówno „klęskę rozprzestrzenienia się reformacji”, jak i „klęskę” zgniecenia oligarchii feudalnej przez Richelieu²³.

²³ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. Wilno 1838, s. 19—40. Pisma. T. 3.

Przed literaturą polską również stawia Grabowski bardzo określone postulaty polityczne — utwierdzenia pozycji ekonomicznej i społecznej wielkiego obszarnictwa, oraz pedagogiczne — „wychowania obywatelskiego” ziemiaństwa, przed którym stają zadania walki o utrzymanie swych przywilejów oraz przystosowania się — niełatwego dla zacofanej i rutyniarskiej gospodarki szlacheckiej do warunków pruskiej drogi kapitalizacji.

To zdecydowane upolitycznienie teoretycznych wywodów Grabowskiego pozwala łatwiej odcyfrować sens ideowy jego niektórych, bardzo zręcznie dobieranych argumentów, pozwala zdemaskować bardzo nieraz łudzącą frazeologię pseudorealistyczną, jaką posługuje się autor *Literatury i krytyki*.

Michał Grabowski, polityk kulturalny równie przenikliwy, jak zręczny, odgadł trafnie na podstawie obserwacji rozwoju literatury europejskiej, że powieść realistyczna jest również i dla kultury polskiej nieuchronną koniecznością rozwojową, że jest to gatunek przyszłości, który niedługo już stanie się dominującym rodzajem literackim. Tym donioślejszym postulatem stało się dla niego wykorzystanie romansu dla celów politycznych polskiej konserwy. Wychowanie powieściopisarzy polskich i walka o romans są więc głównym zadaniem ideologa, rozgromienie zaś jego wrogich tradycji — pierwszym koniecznym zabiegiem.

Powody, dla których „szalona literatura” francuska uznana została przez koterię Tygodnika za klęskę społeczną, tłumaczy Grabowski wyczerpująco. Jest to „zjawisko szału wylętego na spodzie literackiego proletariatu”, bliźniacze takim „klęskom” kultury europejskiej, jak filozofia wieku XVIII czy pierwsza rewolucja francuska, jest to wreszcie produkt, dostrzeganej ówczesnie już przez prawie wszystkich krytyków, komerejalizacji francuskiego życia kulturalnego. „Literatura szalona” wprowadza bohaterów z „klas podłych”, obrzuca zaś błotem ludzi z „najlepszego towarzystwa francuskiego”, pochlebając gustom publiczności mieszczańskiej; „literatura szalona” podważa podstawy ładu społecznego, krytykując najszanowniejsze instytucje, ukazując nędzę i upadek człowieka wbrew wskazaniom humanitaryzmu, ukazując zbrodnię i rozpustę wbrew zasadom moralności, szkalując przeszłość swego narodu; literatura szalona wreszcie poniża człowieka, ukazując jego uległość wobec praw materialnych²⁴. Te argumenty polityka i mo-

²⁴ *Tamże*, por. s. 41—66.

ralisty unicestwić miały wielką literaturę krytyki społecznej — powieść Balzaka, Hugo, George Sand i drugorzędną, nie mniej ostrzejszą w swej reformistycznej krytyce kapitalizmu i humanitarnym proteście, powieść Sue'go, Jules Janina, Lacroix i wielu innych. Instynkt wytrawnego polemisty powstrzymał jednak Grabowskiego od wysuwania tych zarzutów na pierwszy plan, mimo całej zręszta otwartości dyskusji politycznej. Główna linia ataku zmierza do podważenia opinii, jakoby owa literatura francuska miała charakter realistyczny. Zręcznie charakteryzując twórczość pisarzy na podstawie ich najślabszych utworów, np. Balzaka na podstawie *Dziewczyny o złotych oczach*, a Jules Janina nie na podstawie jego przejmujących opowiadań o nędzy paryskiej, ale jakiejś rzeczywiście bardzo bzdurnej historii o siostrach sjamskich, usiłuje odmówić kreacjom pisarzy francuskich wszelkiego znaczenia utworów reprezentatywnych dla określonej epoki życia społeczeństwa francuskiego. Balzak ma być oszczercą „najznakomitszego towarzystwa”, gdyż obserwacje jego dotyczą tylko zepsutego, zdemoralizowanego salonu wielkomiejskiego, nie stanowiącego bynajmniej całej arystokracji francuskiej. Grabowski bardzo chytrze podcina zasadę realistycznego wyolbrzymienia, zageszczenia cech ujemnych; pozwala mu to piętnować jako „przesadę” każdy ostrzejszy akcent krytycyzmu powieści francuskiej. Z drugiej strony, równie zręcznie i także rzekomo w obronie „wielkiej poezji rzeczywistości” przeciw „naiwnej idealizacji”, występuje z krytyką wszelkich prób walki o godność ludzką plebejusza, o poszerzenie konwencjonalnego kręgu bohaterów literackich przez postacie z ludu. Niewątpliwie też majstersztykiem polemicznym jest interpretowanie filozoficznego i społecznego komentarza, w jaki Wiktor Hugo tak hojnie wyposaża swoje utwory, jako świadectwa niespokojności ideologa, który „podtrzymuje co siłą starczy chwiejącą się swoją budowę, bo ona jest ciężka, waląca się...”²⁵, bo nie oparta na prawdzie, na rzeczywistości, lecz tendencyjnie zmyślona przez pisarza, bo postaciom jego brak życia, by „same o sobie świadczyły”. Atak Grabowskiego na „literaturę szaloną” miał przestrzec rodzącą się powieść polską przed pokusami postępowej tendencji społecznej, przed poszukiwaniem bohaterów wśród ludu, przed akcentami żywszej krytyki w stosunku do społeczeństwa klasowego wyzysku i w stosunku do demoralizującego życia kasty pasożytów.

²⁵ *Tamże*, s. 76.

Z pewnością nikt dotąd w literaturze polskiej nie operował tak swobodnie i z takim przekonaniem frazeologią realizmu, hasłami zwrotu ku „prawdzie życia”. Pozytywny program literatury polskiej, wysunięty przez Grabowskiego w rozprawie *Literatura romansu w Polsce* oraz w *Korespondencji*, może być przy powierzchownej lekturze potraktowana jako dojrzała i bogato umotywowana teoria realizmu.

Grabowski polemizując z Kraszewskim stwierdza, że wyznaczył on romansowi zbyt skromną rolę, romans jest z pewnością poezją, gdyż „w niniejszej chwili jest on formą najdostatniejszą dla odwzorowywania natury, ludzi i świata, co zawsze było sprawą poezji”²⁶. Teoria tego „odwzorowania” nie ma pozornie akcentów naturalistycznych, jakie łatwo wykryć można było w wypowiedziach Kraszewskiego. Przeciwnie, stwierdza, że celem romansu jest „artystyczne odbicie rzeczywistego bytu, co kiedy będzie dokonane trafnie, zachowa wewnątrz siebie tenże sam mniej więcej jawny lub mniej więcej tajemny duch poetyczny, jaki był i we wzorze tego odbłasku...”²⁷ Charakterystyczne są również wywody nieznanego autora z Pamiętnika Naukowego Krakowskiego, które Grabowski powtarza całkowicie jako niezwykle trafne, wyrażające w pełni jego pogląd na sprawę. Anonim krakowski operuje także bardzo frapującą terminologią, mówi, że „człowiek jest tylko produktem historii”, stawia powieści zadanie „tropienia procesu życia całych pokoleń, zamiast poszczególnych czynów”, jako hasło typizacji wypowiedzi zdanie, że nowa poezja „chwytła człowieka w gatunku, a dawniejsza chwytła go w indywidualności”, wreszcie powstaje przeciw poezji idealizującej świat urojeń, czyniącej człowieka obcym i wrogiem ziemi²⁸.

Realistyczna frazeologia, którą operuje zarówno Grabowski, jak i jego towarzysz ideowy, anonim z Pamiętnika Krakowskiego, zostaje zneutralizowana jednak — nie tylko w praktyce postulowanego przez nich powieściopisarstwa, ale i w ramach ich własnych wywodów teoretycznych — głównie przez fakt, że najwyższym rodzajem powieści, szczytem i celem jej rozwoju jest dla nich romans historyczny. U Grabowskiego tylko romans historyczny jest w pełni poetyczny. Rozważania nad warunkiem tej poetyczności odsła-

²⁶ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. Wilno 1840, s. 5: „Literatura romansu w Polsce”. Pisma. T. I.

²⁷ *Tamże*, s. 16.

²⁸ *Tamże*, por. s. 27 — 46.

niąją to, co pisarz rozumie przez ów „byt rzeczywisty”, którego uchwycenie jest, według niego, podstawowym zadaniem romansu, i przez „duch poetyczny”, rozstrzygający, czy powieść jest dziełem sztuki. Otóż wbrew pozorom, wbrew realistycznej frazeologii, „duch poetyczny” każdego trafnego odbicia „rzeczywistego bytu” to nie jest historyczna prawda losu ludzkiego, wypływająca z działania historycznych czynników kształtujących rzeczywistość, ale idealistycznie pojęta jakaś nieokreślona, metafizyczna „prawda wszechrzeczy”, odbłask praw wyższego porządku, fragmentarycznie tylko dostępnym ludzkiemu poznaniu: Teoria Grabowskiego nie stoi więc w żadnej sprzeczności z koncepcjami estetyki idealistycznej. Nie lekceważy rzeczywistości, jak poetyka reakcyjnego romantyzmu, nie żąda unicestwienia jej ani też ironicznego zdeformowania, rozsadzenia zjawisk obiektywnego bytu, podporządkowuje jednak obraz życia niezmiennej, pozarzeczywistej „prawdzie metafizycznej”; ona to stanowi „poezję”. Dzieło sztuki musi być dlatego podobne do wzoru rzeczywistego, by uchwycić jego „typ niezmienny”. Ukrywa się w tych sformułowaniach statyczna, metafizyczna, ahistoryczna koncepcja rzeczywistości, sprzeczna z podstawami metody realistycznej.

Wynikają z tego konsekwencje ważne i dla też krakowskiego anonima, np. że nigdy nie będzie „poetycznym”, prawdziwym dziełem sztuki „romans ironiczny” (tj. zawierający tendencję krytyczną). I tu dostała się złośliwa aluzja Kraszewskiemu, który w swych wczesnych powieściach historycznych takich, jak *Kościół Św. Michalski* nie korzył się należycie przed „urokiem przeszłości”:

Rozumie to doskonale pan Kraszewski, że zupełne i sprawiedliwe obrazy nie powstaną z niczego innego, tylko z bezstronności i że za pomocą tej to tajemnicy jeden Walter Scott umie swoim utworom dać tę harmonię, że w nich niczego zanadto, niczego za mało; otóż cóż to jest, ta bezstronność, jeżeli nie dopatrzenie się, że wszędzie są strony piękne, wszędzie warte współczucia lub przynajmniej wyrozumienia, bo w przeciwnym razie nie by nie zasługiwało na odwzorowywanie sztuki, nie byłoby sztuki²⁹.

Dalszą konsekwencją było ograniczenie werbalnych haseł typowości przez tezy o „niezmiennej naturze ludzkiej”, „niezmiennym typie” charakteru narodowego, co w praktyce sprowadzało się do absolutyzacji cech sarmatyzmu. Wreszcie obok potępienia romansu

²⁹ *Tamże*, s. 25—26.

ironicznego wyłoniła się u anonima, entuzjastycznie przyjęta przez Grabowskiego, konformistyczna apologia istniejącej rzeczywistości i wszelkiej przeszłości, potępienie zaś jako marzycielstwa wybiegania w przyszłość, dążeń do zmiany istniejącego porządku, tak istotnych dla romantyzmu postępowego:

[skoro się duch ludzki] pojedna z koniecznością to, co z początku widział twardym, dręczącym, uciążliwym, pospolitym i małym, przystroi się dla niego nowymi wdziękami. Rzeczywistość, przed którą uciekał w krainę idealności, zachwyci go cichym, wszechmocnym urokiem [...], a o przyszłości i jej ideałach, jeżeli nie zapomni, przynajmniej wyłącznie swej miłości im nie poświęci [...] ³⁰.

Tak więc w teorii operującej frazeologią realizmu wyłonił się program apologicznej w stosunku do przeszłości powieści historycznej, pozbawionej cienia krytycyzmu, ukazującej w przeszłości rozwój „wiecznego typu” sarmackiego, w niczym zaś nie groźnej dla „cichych uroków” współczesnej rzeczywistości niewoli narodowej i krzywdy społecznej. Zwulgaryzowany walterskotyzm stał się miał kierunkiem rozwoju literatury polskiej; pojawiła się apologia gawędy szlacheckiej, zapowiedź *Pamiętek Soplicy*.

Program powieści historycznej, wysuwany przez koterię petersburską, miał szczególne szanse realizacji nie tylko dzięki swej istotnej przydatności ideologicznej i szerokim możliwościom gloryfikacji przeszłości szlacheckiej, ale także w dużej mierze dzięki niezwyklej popularności romansu walterskotowskiego. Funkcja tego doniosłego w historii powieści europejskiej zjawiska literackiego nie była w Polsce — jak zresztą w całej Europie — jednorodna. W erze przedpowstaniowej wywołało ono ponury zalew „walterscottacji” (jak to określał Kraszewski). Od Mostowskiej po Wężyka, od Bernatowicza po Krasieńskiego

jakby na wróżki skinienie pojawiły się w Polsce turnieje średniowiecznych rycerzy, karczmy i szynki angielskie stanęły dla czytelników polskich otworem [...]. Wróżki, cyganki i wszystkie mistyczne osoby północnego poety żeglowały na łopatach z Łysej Góry — dokąd? — zapewne za granicę po wzór do naśladowania ³¹ —

pisał Edmund Wasilewski w krakowskim Pamiętniku Naukowym. Podobnie charakteryzował ową fazę walterskotyzmu Leszek Borkowski:

³⁰ *Tamże*, s. 35—36.

³¹ E. Wasilewski, *Józef Ignacy Kraszewski*. Pamiętnik Naukowy. Kraków 1837, z. 7.

w płodzących się dość obficie romansach historycznych pomieszano ze sentymentalnością walterscottowskie powierzchowności i mieszaninę taką uważano za artystyczną w tym zawodzie doskonałość [...]. Prześlępiono wewnętrzną Waltera Scotta wartość, a naśladowano go w opisach rysów twarzy, ubiorów, okolic itp...³²

Na czym polegała „wewnętrzna Waltera Scotta wartość”? — Przede wszystkim na niezmiernie płodnym dla dalszego rozwoju realizmu w powieści europejskiej oparciu planu powieści — w najlepszych przynajmniej jego utworach — na szerokiej panoramie warstw społecznych danego kraju i wieku, na wprowadzeniu postaci ludzkiej i przydzieleniu jej roli powieściowej w ścisłym uzależnieniu od jej „pozycji socjalnej”, na niezwykłym wyczuleniu na typ zachowania i postępowania jednostki o tyle, o ile jest on produktem jej środowiska społecznego i przyzwyczajzeń zawodowych. Współcześnie uważano Waltera Scotta za twórcę „typów socjalnych” i niewątpliwie, mimo wszelkich ograniczeń realistycznej treści jego utworów, należy Waltera Scotta uznać za realizatora postulatu „realizmu kondycji” w dziedzinie powieści, wysuniętego niegdyś przez Diderota dla komedii.

Praktyka powieściowa koterii nie wyzyskała w pełni ani też nie doprowadziła dalej zdobyczy Waltera Scotta. „Typ socjalny” szlachcica polskiego wyjątkowo tylko, w najlepszych osiągnięciach Rzewuskiego, poza łatwą charakterystycznych nawyków, porzekadeł, śmiesznośc, legitymował się wobec czytelników zdolnością do realistycznego, odsłaniającego głębszą typowość jego bytu, działania. Z Waltera Scotta czerpano uzasadnienie choroby na historyzm, mącenia głów czytelników urokami przeszłości, zalecano go powszechnie jako autora „zdrowego”, podkreślano i wydobywano wszystko, co w książkach jego tchnęło reakcyjnością i konformizmem. Apologię Waltera Scotta — „Homera historycznego romansu i całej tegoczesnej poezji”³³ podjął z niesłychanym naciskiem Grabowski, walcząc zwłaszcza z tezą wysuwaną przez „społecznych” pisarzy francuskich, jakoby romans historyczny miał się skończyć. W walterskotyzmie upatrywał Grabowski przyszłość gatunku. Idealizacja średniowiecza to jedna z przyczyn wysuwania Waltera Scotta, drugą odsłonił nieoceniony Przeclawski w Tygodniku

³² L. Dunin-Borkowski, *Powieściarstwo polskie*. Dziennik Mód Paryskich, 1848, s. 196.

³³ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. Wilno 1840, s. 47, przypisek. Pisma. T. 1.

Petersburskim. Wskazując mianowicie, że przyczyną popularności jego romansów „jest bez wątpienia sposób, w którym u niego są prowadzone miłostki”, oraz typ człowiek i, jaki ukazują — zdaniem Przeclawskiego — jego utwory, ten typ „porządnego człowieka i dobrego obywatela”³⁴, dalekiego od tragicznego niepokoju bohatera romantycznej krytyki rzeczywistości, nie protestującego przeciw instytucjom społecznym, żyjącego w pełnej harmonii z otaczającym go światem. Zawodowy moralista szlachecki i w tych cechach walterskotyzmu dopatrzył się cech przydatnych dla polskiej „powieści narodowej”.

Narodowość postulowanej przez Grabowskiego literatury miała polegać także na podkreśleniu podporządkowania życia polskiego nie zgniłej cywilizacji miasta, lecz prawom przyrody, co oznaczało ówczesnie gloryfikację polskiego zacofania cywilizacyjnego. Dalej jako isticie polski element naszej tradycji powieściowej wskazany został, zgodnie tutaj z Kraszewskim, „obrazek rodzajowy”, *tableau de genre*. Wartość artystyczna tego gatunku zależeć miała od skojarzenia go z metafizyczną koncepcją przejawiającego się w nim „wiecznego typu” sarmackiego i z „poezją” arealistycznych spekulacji na temat „uroków przemijania”. Pociągało to za sobą aprobatę „obrazkowego” typu konstrukcji i niedocenienie zwartej intrygi powieściowej.

Słusznie więc twierdził Edward Dembowski, że „teorie pana M. G., autora *Literatury i krytyki*” to istotny czynnik, „tamujący rozwinięcie się samoistne piśmiennictwa naszego”³⁵. Torowały one bowiem drogę zalewowi gawęd, powieści i obrazków historycznych, kultywujących tradycje szlacheckie, mających stanowić przewagę nad wszystkimi tendencjami nowatorskimi, paraliżować swym ograniczonym tradycjonalizmem i płaskim konformizmem wszelkie odruchy protestu, krytyki społecznej i obyczajowej. Nie od gawęd cześnika parnawskiego szły tradycje polskiego realizmu.

Poglądy Michała Grabowskiego reprezentowały stanowisko reakcji najbardziej optymistyczne i ofensywne, jednocześnie zaś bardzo zręczne taktycznie, bo usiłujące uniknąć zarzutu zaśniedziałości, obrony minionych form literackich. Waga przywiązywana przez Grabowskiego do romansu historycznego, wiara, że „jedyna w tych

³⁴ J. Prz[eclawski], *Wyjątki z rękopisu pod tytułem „Pamiętniki rozmowane”*. Tygodnik Petersburski, 1831, nr 10.

³⁵ E. Dembowski, *O różnych dążeniach w piśmiennictwie naszym*. Przegląd Naukowy, II, 1842, s. 450.

czasach można epopeja jest romans”³⁶ znajdowała pełne uznanie u innych ideologów i sympatyków koterii. Jednakże jeszcze w roku 1842 zabrzmiał głos starego konserwatysty, niedobitka pseudoklasycyzmu, „jakby przed dwuchset laty pisane wyrzekania”³⁷ — jak to określił Kraszewski — artykuł E. St. w Bibliotece Warszawskiej, pt. *O romansie, jego przekształceniu się i wpływie na społeczeństwo*. Jest to artykuł ciekawy z tego względu, że będziemy tu mieli do czynienia z jedynym już w tej epoce przykładem ataku na realizm powieści z pozycji pseudoklasycznych, z powołaniem się na autorytet Woltera i Boileau. Jedno ze źródeł „wulgarnej formy powieści” upatruje autor w tym, że żaden utwór sztuki nie ma tyle swobody:

Przyjmuje w siebie prawdę, alegorię, marzenie, poezję, prozę, niedojrzałe, zielone rozumowania, niestrawiony, dorywczy sąd, tragiczną scenę, krotofilny szkic, malowidło natury i rysunek starego kapelusza, krytyczne spostrzeżenia i użyteczne prawdy...³⁸

Atak na formę powieści jest, rzecz jasna, przede wszystkim atakiem na realizm, a także i na społeczne tendencje autorów romansu współczesnego, zwanego przez p. E. St. „polityczno-filozoficzno-obyczajowo-fantastycznym”. Nie trudno rozszyfrować ideowe źródła ataku na niewczesne ambicje „malarzy w słowach, którzy kopiują, idealizują, przedrzeźniają to społeczeństwo”³⁹. Prawdziwa poezja, zdaniem autora, nie może mieszać się z prozą, jej zadania są z gruntu wrogie teżom realizmu, naczelnym jej hasłem jest bowiem stara pseudoklasyczna zasada „piękności”: „zbierając wszystkie piękności w świecie fizycznym i moralnym, wszystko, co mówi do wyobraźni i serca, wiążąc je w wyraźne, jasne, błyszczące farbami obrazy, dodaje im wdzięku, rytmu i harmonii”⁴⁰. Stąd najwyższą formą sztuki jest, zdaniem autora, epopeja i na bluźnierstwo zakrawa teza, jakoby romans miał zająć we współczesności jej miejsce.

Pełna sprzeczności i niejasności w szczegółach koncepcja p. E. St. lekceważąca sztukę, przekreślająca założenia realistycznego odbicia rzeczywistości, negująca specyfikę utworu literackiego, jest

³⁶ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. Wilno 1838, s. 71. Pisma. T. 3.

³⁷ J. I. Kraszewski, *Słowo o prawdzie w romansie historycznym*. Studia i szkice literackie, Warszawa 1894, s. 447.

³⁸ E. St., *O romansie, jego przekształceniu się i wpływie na społeczeństwo*. Biblioteka Warszawska, III, 1842.

³⁹ *Tamże*.

⁴⁰ *Tamże*.

jednak bardzo ważna jako ostatnie ogniwo klasyceystycznej formy literackiej koncepcji konserwatystów i jako otwarty, ostatni tu wariant, zamykający etap ideowej ofensywy kół reakcyjnych w dziedzinie estetyki cechującej pierwsze dziesięciolecie literatury krajowej.

Obok „ironicznego”, humorystycznego „obrazka rodzajowego”, propagowanego przez Kraszewskiego jako gatunek przyszłości literatury polskiej, obok powieści historycznej wysuwanej w tym samym celu przez Michała Grabowskiego, obok dydaktycznego „romansu administracyjnego”, forsowanego przez Przeławskiego, stało teraz ryczałtowe potępienie romansu i realizmu w artykule p. E. St. połączone z wiarą w możliwość odrodzenia epopei.

Autor artykułu *O romansie* nie chciał kapitulować ani przed jednym z pojęć nowego świata. Przeławski nie widział bezpośredniego niebezpieczeństwa dla swej klasy i z groźnego, wrogiego jej gatunku uczynić chciał coś w rodzaju domowego katechizmu hreczkosieja. Grabowski liczył na zwycięstwo przez ovladnięcie bronią przeciwnika i zużytkowanie jej dla własnych celów. Kraszewski, sojusznik niesforny i niepewny, pchnięty ku reakcji nastrojami lat kłęski i rozgromienia postępowych ośrodków ideowych, przerósł wkrótce własne pozycje teoretyczne i zniżył się do stanowiska obozu przeciwnego. Nadzieje p. E. St. na możność wskrzeszenia epopei zawiodły, zbankrutował „romans administracyjny”, ironiczny „obrazek rodzajowy” małe oddał usługi sprawie wstecznieta, jego samodzielna funkcja wkrótce się załamała. Kraszewski zużytkował pewne jego doświadczenia w pracach wyrosłych już z innego stanowiska ideowego. Ale *Latarnia czarnoksiężska* niosła też już zapowiedź nowych ujęć nowych spraw. Jeden tylko Michał Grabowski przetrwał pod sztandarem starszlaheckiej gawędy „złe czasy” ofensywy demokracji w latach czterdziestych i długo jeszcze — a nieraz skutecznie — gmatwał ścieżki rozwoju realizmu polskiego.

2. Estetyka polskich heglistów

Drugie dziesięciolecie literatury krajowej w dziedzinie teorii literatury nacechowane jest ogromnym ożywieniem intelektualnych ośrodków różnych grup demokratycznych. Pojawiające się w tym okresie ważniejsze sformułowania teoretyczne pochodzą, poza małymi wyjątkami, z obozu demokracji. Dyskusja toczy się przede wszystkim w bogatym a zróżnicowanym wachlarzu koncepcji wy-

suwanych przez przedstawicieli różnych ugrupowań demokratycznych. Ten okres ożywionych dyskusji filozoficznych przynosi szereg prób stworzenia polskiej filozofii narodowej. Jednakże wewnętrzne rozdarcie polskiego obozu demokratycznego, oportunizm prawicy i niedojrzałość lewicy, przeżywającej tragiczne załamanie jeszcze przed możliwością pełnego rozwinięcia swych koncepcji i skonfrontowania ich z wielką praktyką masowego ruchu ludowego, sprawiają, że są to koncepcje idealistyczne, nawiązujące przeważnie do wielkiego systemu Hegla.

Heglizm staje się podstawową maską ideologiczną dyskusji politycznych i estetycznych z konserwatystami oraz wewnętrznych między prawicą a lewicą demokratyczną w latach czterdziestych stulecia. Dyskusje filozoficzne są wówczas najżywsze i najpłodniejsze i wydają jednocześnie najciekawsze, najbardziej samodzielne prace naszych postępowych filozofów i działaczy rewolucyjnych — Dembowskiego i Kamińskiego, którzy w wielu istotnych punktach swych teorii przezwyciężają poglądy „mędrca berlińskiego”, twórczo wykorzystując dialektykę heglowską dla uzasadnienia swych rewolucyjnych koncepcji społecznych. Jest rzeczą charakterystyczną, że trzy najwybitniejsze czasopisma obozu demokracji — *Przegląd Naukowy*, *Rok* i *Tygodnik Literacki* są jednocześnie ośrodkami dyskusji filozoficznych, toczonych pod hasłem obrony tez heglizmu. Heglizm stał się po prostu hasłem programowym, punktem wyjścia, określającym zasadniczą postawę filozoficzną i polityczną, najczęściej po prostu maską ideową walki z wsteczną filozofią „pietystyczną”, na lewicy demokratycznej — zawsze odskocznią dla własnych koncepcji społecznych i filozoficznych. Dlatego „heglista” staje się w tym czasie w pismach konserwatywnych po prostu wyzwiskiem politycznym, czymś pośrednim między „komunistą”, „jakobinem” a „bezbożnikiem”; w literaturze tych lat znajdujemy ślady, że potocznie utożsamiano filozoficzne zainteresowanie heglizmem z politycznym i społecznym radykalizmem. Świadczy o tym choćby — by wziąć pod uwagę pierwsze z brzegu przykłady — i *Określone Korzeniowskiego*, i *Rodzina w salonie Dzierzkowskiego*, i szereg uwag o obywatelach Poznańskiego w powieściach i publicystyce Kraszewskiego.

Ta specyficzna rola heglizmu w walkach ideologicznych lat czterdziestych w Polsce wymaga szerszego uzasadnienia. Wpłynęła na to w pierwszym rzędzie rola reakcji katolickiej w obronie interesów klasowych wielkiego obszarnictwa, konieczność zwalczania

wpływu ideowego „filozofii pietystycznej”. Demokraci krajowi w walce z kościołem jako ostoją feudalnej reakcji nie sięgają, jak to się dzieje na emigracji, po utopijnie rozumiane tradycje pierwszych gmin chrześcijańskich, nie wysuwają przeciw polityce papieża społecznego ideału ewangelicznego; idą dużo dalej — atakują już nie tylko społeczną funkcję kleru, ale i społeczną funkcję ideału religijnego w walce z tendencjami rewolucyjnymi mas, jak wskazuje przykład Dembowskiego czy Berwińskiego. Walce polskich przeciwników reakcji katolickiej sprzyja racjonalistyczna, ateistyczna krytyka religii prowadzona wspólnie przez lewicę heglowską w Niemczech, ona dostarcza wielu argumentów filozoficznych i historycznych. Po śmierci „mędrca berlińskiego”, którego systemat uznany został za „królewsko-pruską filozofię państwową”⁴¹, rozgorzała bowiem wśród jego uczniów walka o spuściznę po mistrzu. Prawicowi starohegliści kontynuowali ten nurt filozofii heglowskiej, który doprowadził do apoteozy państwa pruskiego jako zjawiska koniecznego, rzeczywistego, a więc rozumnego, wcielającego absolutną mądrość, urzeczywistniającego ideę moralną. Szczególną wagę przywiązywali przy tym do pogodzenia heglizmu z objawieniem, do takiej interpretacji szczególnie niejasnych w tej kwestii wywodów mistrza, by pozwoliły one uzasadnić ideę boga osobowego. Natomiast lewe skrzydło, tzw. młodohegliści, jak pisał Engels,

w walce z pietystycznymi ortodoksami i feudalnymi reakcjonistami wyrzekali się krok za krokiem owej filozoficzno-wytwornej rezerwy wobec palących zagadnień aktualnych, która zapewniała dotychczas ich nauce tolerancję, a nawet protekcję ze strony państwa [...]. Walczono jeszcze bronią filozoficzną, ale chodziło już nie o cele abstrakcyjno-filozoficzne: chodziło bezpośrednio o zburzenie tradycyjnej religii oraz istniejącego państwa⁴².

Ten etap dyskusji wokół religii w szkole nowoheglistów rzuca sporo światła na przyczyny i koleje popularności heglizmu w Polsce. W r. 1844 Marks pisał o znaczeniu krytyki religii w filozofii niemieckiej, że stanowi ona

przesłankę wszelkiej innej krytyki [...]. Zniesienie religii jako urojonego szczęścia ludu jest domaganiem się dla niego prawdziwego szczęścia [...]. Krytyka religii jest to więc w zarodku krytyka tego padoleń placzu, który

⁴¹ F. Engels, *Ludwik Feuerbach i zmierzch klasycznej filozofii niemieckiej*. Warszawa 1945, s. 17.

⁴² *Tamże*, s. 23.

religia otacza nimbem świętości [...]. Krytyka nieba przeobraża się w ten sposób w krytykę ziemi, krytyka religii w krytykę prawa, krytyka teologii w krytykę polityki⁴³.

I w Polsce krytyka katolicyzmu, stającego po powstaniu listopadowym zupełnie jawnie w papieskich i biskupich orędziach po stronie zaborców i feudałów, była pierwszym i nieodzownym krokiem walki politycznej, któremu heglizm dostarczył wypróbowanych w zaciętych sporach argumentów. „O wiele więcej była szkodliwa filozofia Hegla...”⁴⁴ stwierdzał w cytowanej pracy ks. Gabryl; ze „szkodliwości” jej obóz konserwatywny zdawał sobie sprawę od początku. Świadczy o tym powstanie Pielgrzyma Ziemięckiej specjalnie dla walki z heglizmem, świadczy o tym waga przywiązywana do jego pomyślnego rozwoju przez ideologów „pentarchii”, projekty Grabowskiego niedopuszczenia do jego upadku, pewne flirty Kraszewskiego z heglizmem w okresie, gdy psuły się ze względów politycznych jego stosunki z Tygodnikiem Petersburskim.

Nie była to jednak główna ani jedyna przyczyna zainteresowania heglizmem. System filozofii Hegla, ostatnia w dziejach myśli ludzkiej wielka, imponująca *summa* filozofii idealizmu, zawierał w sobie, jak wykazali klasycy marksizmu, pierwiastki sprzeczne — od najbardziej reakcyjnych do rewolucyjnych, twórczych, które wyzyskała myśl filozoficzna socjalizmu naukowego. Te różne strony heglowskiego systemu wysuwały się na plan pierwszy w zależności od kolei politycznych Europy. Reakcyjna gloryfikacja pruskiej monarchii stanowej, spekulatywne dowody konieczności istnienia szlachty, wszystko, co podszeptął „cień filistra”, włączający się, według określenia Engelsa, za wielkim myślicielem⁴⁵, miało przewagę w okresach rządów reakcji w Niemczech, mniej więcej do chwili śmierci Hegla w r. 1831. Wtedy to najistotniejsza dla odbiorców była idealistyczna treść jego systemu, tezy o tożsamości bytu i myślenia, o wtórności rzeczy w stosunku do myśli, traktowanie rzeczywistości jako wcielenia idei, a dziejów jako etapów rozwoju ducha obiektywnego. Ale w momencie rewolucyjnego ożywienia w Europie ujawnił się rewolucyjny rdzeń heglizmu, zawarty w jego metodzie dialektycznej. Engels upatrywał jej znaczenie w tym, że

⁴³ K. Marks i F. Engels, *Wybrane pisma filozoficzne*, 1844—1846. K. Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*. Wstęp. Warszawa 1949, s. 13, 14, 15.

⁴⁴ F. Gabryl, *op. cit.*, s. 479.

⁴⁵ F. Engels, *op. cit.*, s. 21.

rozprawila się ona raz na zawsze z przeświadczeniem o ostatecznym charakterze wszystkich wyników myślenia i działania ludzkiego [...]. Każdy stopień jest konieczny, a więc usprawiedliwiony w czasie i w warunkach, którym zawdzięcza swe pochodzenie, staje się on jednak przestarzały i nieusprawiedliwiony wobec nowych, wyższych warunków, które rozwijają się stopniowo w jego własnym łonie. Musi on ustąpić miejsca wyższemu stopniowi, który ze swej strony zaczyna z kolei chylić się ku upadkowi i zagładzie [...]. Nie ostaje się przed nią [filozofią dialektyczną — M. Ż.] nic ostatecznego, absolutnego, świętego, odkrywa ona piętno nieuniknionej zguby we wszystkim, co tylko istnieje i nie ostaje się przed nią nie poza nieprzerwanym procesem stawania się i zanikania, nieskończonego wznoszenia się od stopni niższych do wyższych [...]. Kto kładł główny nacisk na systemat Hegla mógł być dość konserwatywny w obu dziedzinach [tj. w religii i polityce — M. Ż.], kto rdzeń rzeczy upatrywał w metodzie dialektycznej, mógł pod względem religijnym, jak i politycznym należeć do najskrajniejszej opozycji⁴⁶.

Przed demokratami polskimi otwierał więc heglizm patetyczną wizję wielkiego pochodzenia historii, nieustannego postępu ludzkości, przekreślał niewzruszoność „praw boskich” petryfikujących rzeczywistość społecznej krzywdy i narodowej niewoli.

Zdania Engelsa pozwalają określić funkcję ideologiczną koncepcji heglistów w Polsce dzięki temu jeszcze, że tłumaczą, dlaczego można było zamazać burzycielską treść heglowskiej dialektyki, dlaczego analogicznie jak w Niemczech poglądy Hegla mogły być wykorzystane przez kilku filozofów reakcyjnych, eklektycznie godzących jego tezy z dogmatyką katolicką i koncepcjami reakcyjnego mesjanizmu. Było to zarówno przejawem pewnego ustępstwa na rzecz „nowych pojęć” i trzeźwiejszej oceny wątplych szans ślepego konserwatyizmu, jak i demagogicznej zręczności w walce z przedstawicielami tendencji demokratycznych. I wśród filozofów polskich niezawodnym wskaźnikiem postawy ideowej był stosunek do religii objawionej. Zygmunt Krasiński znalazł w filozofii Hegla usprawiedliwienie wulgarnie i praktycystycznie rozumianej tezy o primacie ducha nad materią, odgrywającej dużą rolę w walce reakcji przeciw uroszczeniom „zmaterializowanej tuszeczy”. Ale i dialektyka dostarczała mu argumentów pozwalających bronić się — nie zawsze zresztą skutecznie — przeciw pesymistycznym wnioskom, jakie jego klasie nasuwała epoka wstrząśnień rewolucyjnych. Heglowska triada miała usprawiedliwiać traktowanie fali rewolucji demokratycznych jako przemijającego etapu antytezy,

⁴⁶ F. Engels, *op. cit.*, s. 19—20 i 23.

który neguje tylko pewne istotnie zwyrodniałe elementy pozytywnej tezy — feudalizmu, wspartego na monarchii i religii, by ustąpić w przyszłości miejsca syntezie, wcielającej punkty społecznego programu konserwatyzmu. Heglizm dla Krasińskiego miał uzasadniać wiarę, że rewolucja społeczna nie stanowi ostatniego słowa historii, że jest przejściowym okresem zamętu. Heglizm przyjęty był przez Krasińskiego nie w całej rozciągłości, lecz w tych elementach, które nie stały w jawnej sprzeczności z dogmatyką katolicyzmu. „Stara wiara” była dla tego herolda reakcji feudalnej bronią skuteczniejszą i mniej dwuznaczną niż poglądy berlińskiego „panteisty”, które w pracach młodszego pokolenia jego uczniów odsłoniły swe niebezpieczne ostrze.

Podobne założenia określały filozofię Bronisława Trentowskiego, reprezentującego, równie jak Krasiński, reakcyjny nurt polskiego mesjanizmu. Trentowski w dążeniu do stworzenia filozofii polskiej wystąpił z krytyką wielu założeń filozofii Hegla. I on upatrywał zasadniczy element krytyki heglizmu w walce o ideę Boga osobowego, w stwierdzeniu wyższości religii nad filozofią. Trentowski szczególnie reakcyjnie interpretował koncepcje posłannictwa Polski: ma ona zrealizować triumf religii nad filozofią, a jej zadanie ma charakter religijny, wzorowany na „boskim czynie, na ofiarach ze wszystkiego, na poświęceniu samego siebie, na całopaleniu najszczytniejszym”⁴⁷. Szczególnie to jadowita wersja biernego cierpiętnictwa i rezygnacji z rewolucyjnych dróg wyzwolenia, operująca frazeologią „czynu”, upatrująca swe najistotniejsze różnice w stosunku do heglizmu w rzekomej możliwości przejścia od teorii do praktyki. „Hasłem twym jest Bóg, religia, światło i postęp. Ty nie chcesz, by mądrość fosforowała tylko w głowie, lecz przewodzisz ją do serca i kierujesz ku czynowi”⁴⁸ — tak określał Trentowski postulowaną przez siebie „polską filozofię”. W mesjanistycznych koncepcjach Trentowskiego, w pojęciu człowieka jako „Boga-człowieka i Zbawiciela świata *in potentia et in actu*”⁴⁹ zawarta jest wyraźna próba obciążenia pazurów heglizmowi, konserwatywnego okiełznania jego rewolucjonizującego pojęcia rozwoju w idei „moralnego postępu”, zastąpienia jego pojęcia historycznej konieczności ideą postępu jako skutku religijnej ofiarności jednostek. Tej funkcji filozofii Trentow-

⁴⁷ B. Trentowski, *Czy można uczyć się filozofii narodowej od ludu i jakie cechy mieć powinna też filozofia*. Rok, LV, 1845.

⁴⁸ B. Trentowski, *Stosunek filozofii do teologii*. Rok, I, 1843.

⁴⁹ Por. *tamże*.

skiego nie zmienia fakt, że stał się on przedmiotem ataków ortodoksji katolickiej wskutek swych różnych nieprawomyślności teologicznych.

Z innych natomiast źródeł wyrosła adaptacja heglizmu w pracy filozoficznej Augusta Cieszkowskiego. Ten burżuazyjny liberał, według relacji Krasińskiego nazywany przez Proudhona po swym francuskim dziele *O kredycie i obrocie* „ostatnim obrońcą własności i finansji”⁵⁰, dostrzegł w filozofii Hegla inne jeszcze pociągające go elementy. System heglowski usprawiedliwia proces pruskiej drogi kapitalizacji, usiłując pogodzić z silnymi kielkami kapitalizmu, dostrzeganymi przezeń w rzeczywistości pruskiej, stare junkierstwo i feudalne tradycje monarchii. Stanowi temu przyznaje ową mądrość i historyczną konieczność, sankcjonującą jego istnienie. Istotę filozofii i działalności praktycznej Cieszkowskiego, występującego jako poseł liberalnego centrum na sejmie pruskim, stanowiło czynne współdziałanie ze wzrostem aprobeowanego przezeń systemu. Stąd swój system filozoficzny „stanowiący przejście filozofii bezwzględnej w żywot” chciał traktować jako „filozofię czynu”⁵¹. I Cieszkowski jednak swe filozoficzno-polityczne czyny uzasadniał przy pomocy splotu heglowskiej dialektyki z zasadami dogmatyki chrześcijańskiej. To rzuca także światło na ideowy sens postulatu, by myśl abstrakcyjna przeszła w czyn, postulatu zorganizowania życia w myśl wytycznych filozofii. Filozofia heglowska w jego ujęciu uzasadniać miała rozumność ograniczonych reform burżuazyjnych, dogmatyka chrześcijańska zaś, religijna prawowierność miały znów gwarantować potępienie środków rewolucyjnych, wiarę, że nadechodząca „epoka Ducha Św.”, w której spełnić się ma posłannictwo „ludu polskiego” i w ogóle słowiańskiego, ma być triumfem ducha nad materią. Frazeologia filozofii czynu, wyprowadzanej przez Cieszkowskiego z roli polskiego ludu, była w zamierzony sposób demagogiczna. Odczuł to Krasiński, traktujący z niesmakiem ustępstwa na rzecz rewolucyjnej *bande infernale* i wyrzucał Cieszkowskiemu posługiwanie się terminem „lud”, a nie „naród” jako chęć schlebienia gminowi⁵² i jego „zbrodniczym podżegaczom”. „Ludowość” Cieszkowskiego jednak nikogo nie złudziła.

⁵⁰ *Listy Zygmunta Krasińskiego do Augusta Cieszkowskiego*. Z autografów wydał Józef Kallenbach. T. 2. Kraków—Warszawa 1912, s. 141.

⁵¹ August Cieszkowski, *Prolegomena zur Historiosophie*. Berlin 1838, *passim*.

⁵² *Listy Zygmunta Krasińskiego*. T. 2, s. 154.

Krasiński, Trentowski, Cieszkowski, pominawszy już mało podówczas znanego w kraju i pozującego na samorodność Hoene-Wrońskiego, to najwybitniejsi przedstawiciele heglistowskiej prawicy w Polsce. Poza Krasińskim, mającym najwięcej wspólnego z obozem skrajnej reakcji feudalnej, nie wywarli oni szerokiego wpływu na ideologię polskich klas posiadających. O wiele donioślejszą rolę odegrała tu koteria petersburska oraz jej sojusznicy z Pielgrzymą i Orędownikiem Naukowego. Doniosły był natomiast wpływ prawicy heglowskiej w interesującej nas dziedzinie — w estetyce. Główną rolę w walce z literaturą postępu społecznego i wyzwolenia narodowego, z literaturą zmierzającą do realizmu odegrał najbardziej bezbarwny politycznie, uległy konserwie liberał — Józef Kremer.

Historycy filozofii polskiej podkreślali niejednokrotnie wagę syntezy estetycznej w rzędzie prac filozoficznych powstałych w pierwszej połowie w. XIX w klimacie dyskusji wokół heglizmu. Szczególną rolę odgrywała ona w pracach Kremera, Libelta, Dembowskiego. Dzieła estetyczne tych myślicieli miały szerszy zasięg społeczny i większą siłę oddziaływania niż reszta stworzonego przez nich systemu filozoficznego, zajmują one też istotne miejsce w tym systemie. Powody szczególnego zainteresowania estetyką są różnorodne. Niewątpliwie pewną rolę odegrało tu powszechne przekonanie, iż jest to najmniej opracowana gałąź systemu Hegla, nęciła więc jego „uczniów” nadzieja większej samodzielności, szerszego pola spekulatywnych dociekań. Donioślejsze znaczenie jednak miał fakt, iż teza Hegla o niższości sztuki w stosunku do filozofii, a nawet o nieuchronności szybkiej jej degeneracji i upadku nie cieszyła się na ogół współcześnie wielkim kredytem także i w Polsce, przeżywającej okres wspaniałego rozkwitu wielkiej poezji romantycznej. Romantyczny kult sztuki jako cennej formy poznania miał tu szczególnie uzasadnienie w klimacie poezji wieszczej, w warunkach przodującej roli sztuki — zwłaszcza literatury w ideowym życiu narodu. Opracowanie filozoficznych podstaw sztuki miało tu więc doniosłą rolę przemyślenia dróg i dalszych perspektyw rozwojowych kultury narodu, a nawet i w pewnym sensie — jego ideologii społeczno-politycznej. Tę wartość w każdym razie miały w pełni rozważania estetyczne Dembowskiego, zainteresowania sztuką wpływały bowiem u niego z szeroko rozumianej roli ideologa-rewolucjonisty.

Podobne przyczyny wpłynęły też i na powstanie *Listów z Krakowa* Józefa Kremera, choć wnioski, do których doszedł, miały wręcz przeciwny charakter ideowy. Kremer, odmiennie od swych towa-

rzyszy z prawicy polskiego heglizmu, starannie dbał o zachowanie poprawnej apolityczności profesora, który miał równie dobrą opinię u „rządów” i u „społeczeństwa”. Młodzieńcze pokusy paryskiego saint-simonizmu, przed którymi ustrzegli go życzliwi przyjaciele, a nawet okres pełnej oddania i odwagi ochotniczej służby w wojskach powstańczych r. 1831, nie zostawiły głębszych śladów w postawie ideowej tego lojalnego urzędnika na etacie uniwersyteckiego filozofa.

Nawet spoza nekrologowych kadzidel, jakich nie szczędzi mu burżuazyjna historia filozofii, przegląda prawda o jego reakcyjnej postawie. Wstęp Struvego do zbiorowego wydania dzieł Kremera przytacza wiadomość, że w okresie krakowskiej Wiosny Ludów młodzież uniwersytecka zrażona jego oportunizmem i austriackim lojalizmem miała żądać jego ustąpienia i oddania katedry Libeltowi⁵³. Libelt zgromił ten „młodzieńczy wybryk” i do usunięcia Kremera nie doszło; fakt ten wskazuje jednak, iż nie cieszył się on miernym nawet wśród umiarkowanych burżuazyjno-demokratycznych elementów krakowskiej młodzieży akademickiej, gdyż zachwyty antykremerowskiej opozycji dla Libelta nie pozwalały przypuszczać, by reprezentowała ona bardziej radykalne pozycje ideowe. Nawet jeśli sytuacja nie wyglądała tak drastycznie, jeśli prawdziwa jest wersja podawana przez biografów Libelta twierdzących, że młodzież krakowska, pomijając Kremera zwróciła się do Libelta z propozycją, by ubiegał się o katedrę wcześniej, w okresie gdy wakowała ona po śmierci Jankowskiego — i tak fakt ten jest dość wymowny⁵⁴.

Listy z Krakowa były dla Kremera jedyną, i to bardzo pośrednią drogą zabrania głosu w sprawach interesujących szerszy ogół, w sprawach dróg rozwoju sztuki polskiej i jej związku z najżywoźniejszymi sprawami życia narodowego. Dzieło Kremera związek ten usiłuje jak najbardziej osłabić.

Znaczenie *Listów z Krakowa* w dziejach estetyki polskiej było duże. Była to pierwsza systematyczna praca teoretyczna z tego zakresu. Dzieło to pisane w sposób popularny, unikający programowo „suchości” uniwersyteckiego wykładu, zmierzało do szerokiego upowszechnienia głoszonych tez w kręgach publiczności literackiej i zadanie to spełniło. Wprawdzie nie wywarło na szczęście

⁵³ H. Struve, *Życie i praca Józefa Kremera*. W wyd.: J. Kremer, *Dzieła*. T. I. Wstęp. Warszawa 1881, s. 58.

⁵⁴ W. Hahn, *Karol Libelt*. Lwów 1907, s. 22.

istotnego i trwałego wpływu na twórczość literacką, kształtującą się pod naporem najistotniejszych problemów życia, ale ukształtowało wiele obiegowych sądów estetycznych, dostarczyło argumentów krytyce konserwatywnej. Tezy Kremerowskie były istotną przeszkodą w kształtowaniu się estetyki realizmu, usiłowały podmyć jego podstawy, mąciły recepcje sztuki realistycznej w Polsce, były narzędziem walki z jej osiągnięciami.

Koncepcja Kremera nie była oryginalna. Jest ona powtórzeniem podstawowych założeń estetyki Hegla, jego pojęcia piękna przyrody i piękna sztuki, ideału itp. itp. Przyjmuje heglowskie wytyczne w rozumieniu historii sztuki, heglowską hierarchię sztuki, nawet zależność w szczegółach — w typie argumentacji jest niezaprzeczona. W ujęciu Kremera tezy heglowskie ujawniły jednak w pełni swą reakcyjną treść, która wystąpiła tu z większą siłą niż w systemie mistrza. Stało się to nie tylko dlatego, że Kremer, zgodnie z tendencjami prawicy heglowskiej i sztukę, i wyższą nad nią u Hegla filozofię poddał pod berło religii, nie tylko dlatego, że w książce jego unosi się zapach kadzidła i wody święconej tak obcy dziełu „mędrca berlińskiego”. Walka o autonomię sztuki, o niezależność piękna, o wyzwolenie utworu artystycznego z wszelkiej tendencji politycznej i społecznej w Polsce w dobie, gdy literatura była powszechnie uznaną przewodniczką narodu w jego walce wyzwoleniczej, była w sposób szczególnie jaskrawy wystąpieniem o charakterze dużo szerszym niż kwestia takich czy innych teorii estetycznych — i tak też została zrozumiana. Było to przekreślenie najdonioślejszych części wielkiej sztuki narodowej, odwrócenie się od palących zagadnień bytu narodowego w świat abstrakcyjnych „idei bezwzględnych”.

Kremer występując w swym dziele w obronie niezawisłości sztuki („Odrzuć przede wszystkim myśl, jakoby sztuka piękna miała jakieś cele krom siebie i jakoby była jedynie środkiem do osiągnięcia jakiegoś dobra, będącego czymś innym jak pięknnością...”⁵⁵) na plan pierwszy wysunął jej niezawisłość w stosunku do moralności i religii. Pozwoliło mu to uderzyć słusznie w dydaktyzm, niewybredną moralistykę w utworach artystycznych. Potępienie innych, „ubocznych” pozaestetycznych celów sztuki zostało już dokonane na zasadzie rzekomej analogii jako uprawnione uogólnienie dowiedzionych gdzie indziej tez:

Dzieła sztuki pięknej wcale nie mają powołania, by zastąpiły naukę wiary lub zasady poczciwe, skoro w sereu nie ma ani wiary, ani zacności...

⁵⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa*. T. 1. Kraków 1843, s. 20.

Jest rzeczą nawet dość komiczną, jeżeli ludzie późniejszego wieku chcą się jeszcze budować i polepszać z dzieł, które dla rozerwania swojego czytają...⁵⁶

W nowej redakcji z r. 1854 stwierdzał nadto: „Patrz, jak mdle najczęściej są np. wszelkie poezje mające na celu nauczanie, poemata dydaktyczne nie są nigdy ani prawdziwą nauką, a rzadko bardzo prawdziwą poezją...”⁵⁷. Potępienia „celów ubocznych” dzieła sztuki dokonuje Kremer na tej podstawie, że muszą one z konieczności pociągać za sobą racjonalistyczną postawę twórcy, „chłodną rozagę”, która musi zniszczyć piękno. — „Przypatrz się dobrze tym poezjom, romansom tzw. »tendencyjnym«, a zgodzisz się ze mną, że prace takowe mimo ogromnego talentu pisarzy nie będą przecież dziełem prawdziwie estetycznym, artystycznym...”⁵⁸. Te formułowane wprost ataki na ideologię dzieła sztuki mogłyby nie mieć jeszcze charakteru jawnie reakcyjnego, gdyż przy odrobinie dobrej woli można by je wziąć za przejawskrawiony, lecz w zasadzie słuszny protest przeciw wulgarnemu dydaktyzmowi i nie wtopionej organicznie w utwór literacki deklaratywnej „tendencji”. Podobnie za dobrą monetę można by wziąć pewne partie rozważań o tzw. „naśladowaniu natury” i o pojęciu „ideału”. Pewne cechy słuszności nosi walka Kremera z pojęciem „naśladowania natury” rozumianym jako kopiowanie, słusznie podkreśla on różnice pracy i celów artysty i fotografa („dagerotyp zabił tylko kopistów, a nie istotnych malarzy, tak jak wynalazek druku zabił przepisywaczy, a nie autorów”⁵⁹), słusznie stwierdza, że silenie się na „ludzące” podobieństwo kopii i natury jest śmieszną lub wstrętną sztuczką: „Podróżowanie takowe natury jest zawsze ekliwe i zdradza wielkie barbarzyństwo myśli...”⁶⁰. Niewątpliwie uwagi te mogły uświadamiać niebezpieczeństwo tendencji naturalistycznych, które niosły z sobą np. koncepcje „flamandzkiego” kierunku w powieści. Podobnie i pojęcie ideału u Kremera mogło zawierać pewne ziarna słuszności, tam mianowicie gdzie autor zwracał uwagę na konieczność uogólnienia wiedzy o przedmiocie, ukazania go w jego „całości”, dziś powiedzielibyśmy — „typowości”, gdzie żąda rezygnacji z cech przypad-

⁵⁶ *Tamże*, s. 153—154.

⁵⁷ J. Kremer, *Listy z Krakowa*. Dzieła T. 4. Cz. I. Warszawa 1877, s. 80 (tekst według 2. redakcji z r. 1854).

⁵⁸ *L. c.*

⁵⁹ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 80—81.

⁶⁰ *Tamże*, s. 78.

kowych, a więc „nietypowych”⁶¹. Dalsze wywody Kremera naświetlają jednak te słuszne postulaty, wyluskane z idealistycznych frazesów w ten sposób, że ujawnia się nie tylko ich nieprzydatność, ale wręcz wrogość w stosunku do teorii realizmu.

I tak niechęć do kopiowania natury uzasadnia Kremer nie tyle nawet płaskością tej metody artystycznej i niebezpieczeństwem uchwycenia tylko przypadkowych, nietypowych cech przedmiotu, o wiele większą rolę gra tu przekonanie, że pewne tylko elementy rzeczywistości godne są odbicia w dziele sztuki — bliskie idei piękna, wzniosłości: „nie wszystko w naturze jest piękne... nie cała natura godna naśladowania”⁶². Dalsze partie w sposób zupełnie już wyraźny wskazują, że zastosowanie teorii Kremera musi przynieść tylko niepełny, jednostronny, zafalszowany obraz świata, sztuka nie jest bowiem według niego odbiciem rzeczywistości, lecz odbiciem wiecznych, boskich idei przedmiotów i stosunków — czyste idee zjawisk są piękne, brzydota jest cechą zjawisk przejściowych, dalekich od typów idealnych, stąd nie ma na nią miejsca w dziele sztuki. Kremer dopuszczał estetyczną funkcję brzydoty jako kontrastu, twierdził jednak, że nie ma w utworze artystycznym także i miejsca na zło, krzywdę, podłość — nie są to bowiem „idee nieskończone”, są to atrybuty ziemskiej skończonej rzeczywistości, a więc w systemie Kremera — zjawiska przypadkowe, nieistotne⁶³. Zjawiska rzeczywistości nie mogą występować w dziele sztuki — występują tam tylko ideały, skonstruowane na zasadzie eliminacji cech przypadkowych — teraz jasne już się jednak staje, że dla Kremera przypadkowe jest wszystko, co może nadać utworowi artystycznemu cechy krytycyzmu w stosunku do rzeczywistości. Ideały zatem to elementy dzieła apologetycznego, wypranego z wszelkich momentów nie tylko protestu, lecz nawet negatywnej oceny rzeczywistości. Rzeczywistość bowiem pod żadnym pozorem nie może być przedmiotem dzieła sztuki. Podstawową cechą ideału jest to, że „zrywa te wszystkie nitki łączące go ze światem... przestaje być częścią i ułamkiem rzeczywistości...”⁶⁴. Jeśli nawet Kremer stwierdza, że w „ideale właśnie jest pogodzenie rzeczywistości i ducha”⁶⁵, jeśli nawet żąda, by w sztuce unikać wszelkich abstrakcji,

⁶¹ Por. *tamże*, s. 275—276.

⁶² *Tamże*, s. 82.

⁶³ Por. *tamże*, s. 312, 321, 388.

⁶⁴ *Tamże*, s. 276.

⁶⁵ *L. c.*

lecz wyrażać „pojedyncze jedno-jestestwo, aby się zdawało, jakby ono było postacią z rzeczywistego świata wziętą, aby się zdawało, że dzieło sztuki jest niby wizerunkiem rzeczywistego życia”⁶⁶, to i tak natychmiast podkreśla, że ów związek z rzeczywistością to tylko pozór:

Mówię niby, bo powinien być pozór, jakoby w ideale występowała rzeczywistość, ale ta rzeczywistość nie powinna być, że tak powiem, rzeczywista, ta rzeczywistość winna być złudzeniem, to jest pozorem; ona będzie owiana tchem innych światów, ona, chociaż będzie indywidualnie żywą, będzie przecież owiana najwyższym nadświatowym urokiem⁶⁷.

Idealowi Kremera nie można jednak nadawać „pozoru” każdej dowolnie wybranej rzeczywistości. Tak na przykład współczesność nie może być w żadnym wypadku tłem dla ideału. Ideal wtłoczony w ciasne i prozaiczne ramy życia społeczeństwa nowożytnego popadłby natychmiast w liczne z nimi konflikty, a to naruszyłoby zasadę braku wszelkiego związku między ideałem a rzeczywistością. Kremer zakłada wobec tego, że jedynym właściwym tłem dla ideału będzie bądź społeczeństwo jeszcze nie zorganizowane, bądź też już zdeorganizowane. Akcja utworu literackiego może się zatem rozgrywać bądź w przeszłości, bądź w warunkach kultury prymitywnej — w średniowieczu, w puszczach Ameryki, górach Szkocji lub stepach Ukrainy⁶⁸. Tkwi w tym elemencie systemu Kremera niewątpliwie przekonanie, że proza burżuazyjnego społeczeństwa jest przeciwna sztuce, ale wyjście znajduje autor tylko jedno — nie podejmowanie konfliktów wynikających z rzeczywistości, lecz za wszelką cenę jak najstaranniejsze ich wymijanie i unikanie.

Nie zatem dziwnego, że z gorącym potępieniem Kremera spotyka się „szalona” literatura francuska. Razi go nie tylko tendencyjność, nie tylko niemoralność i pogoń za okropnościami. Kremer potępia krytycyzm w stosunku do rzeczywistości, potępia akcenty protestu i w ten sposób ocenia postacie buntowników przeciw społeczeństwu w imię praw uczucia, spotykanych w powieściach George Sand:

Ta konieczność, ta ustawa, ta proza życia, co dławi i zabija uczucie, ona ma słuszność, ona jest w prawie swym, ona to wymierza wieczną sprawiedliwość, ona jest wiekiustym rozumem, któremu nie o osoby, ale o rzeczy chodzi. Kto się nie zgadza z obyczajem ogólnym, sam sobie pisze wyrok swój; kto zrywa z zakonem powszechnie uznanym, z tym zakon zrywa⁶⁹.

⁶⁶ *Dziela*. T. 4, s. 133.

⁶⁷ *J. c.*

⁶⁸ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, „List dziesiąty”; s. 332—355.

⁶⁹ *Tamże*, s. 169.

Tak heglowskie uwielbienie dla „rozumnej rzeczywistości” powróciło u Kremera jako jeszcze jeden argument przeciw artystycznej krytyce rzeczywistości.

Na tle niechęci do ukazywania w sztuce „poziomych”, „niskich”, „brudnych”, „przypadkowych” spraw rzeczywistości zaskakiwać musi u Kremera fakt przyznania wysokiej wartości artystycznej realistycznemu malarstwu niderlandzkiemu. Okazuje się jednak, że stało się to kosztem właśnie wykrzywienia realistycznej treści tych obrazów — w pijanych Holendrach dopatrywał się Kremer jakichś realizacji abstrakcyjnej idei rubasznej, hulaszczej wesołości, postaci te nie mają ponoć nic wspólnego ze swymi rzeczywistymi pierwowzorami, są nawet ich przeciwstawieniem:

Patrząc się na tych w rzeczywistym świecie, znać, jak im życie cięży, że tam dolegliwości ziemskie z oczu im patrzą..., że życie ich jest powiązane i skrópowane niezliczonym tłumem stosunków, co jednocześnie ich ze światem rzeczywistym, którego oni są okruchami tylko⁷⁰.

Wrażen tych nie nasuwa i, zdaniem Kremera, nasunąć nie może — prawdziwe dzieło sztuki. Trudno o lepsze i dobitniejsze sformułowanie antyrealistycznych założeń obozu literackiego.

W świetle powyższych zdań można też zrozumieć, czemu Kremer pozornie niekonsekwentnie odnosi się z aprobatą do pewnych figur powieściowych Dickensa, Paul de Koeka i Kraszewskiego (z pierwszych jego utworów) — klucz tkwi znów w fackie, że Kremer przecenia tu element humorystyki tkwiącej w utworach Dickensa. Uważa je na równi z utworami młodego Kraszewskiego (co w stosunku do pierwszych mieszczańskich grotesek pisarza jest z pewnością słuszne) za jakieś nie mające wiele wspólnego z rzeczywistością abstrakcyjne kreacje humorystyczne; a zatem można by tu mówić nawet i o „ideale”⁷¹.

Aprobata nie rozciąga się jednak na całego Kraszewskiego. Z okazji bowiem rozważań o niedopuszczalności wprowadzania do utworu artystycznego „nikezemności i podłości” pisał Kremer: „Dlatego rozumiesz, iż nam trudno przystać na wiele figur, które pan Kraszewski w powieściach swoich skreślił”⁷². Widocznie Kraszewski zaczął poszukiwać materiału do swych utworów i w rzeczywistości. W wydaniu nowej redakcji *Listów z Krakowa* z r. 1854 pojawiają się nawet i ciepłe słowa pod adresem polskich

⁷⁰ *Tamże*, s. 305.

⁷¹ *Tamże*, s. 304.

⁷² *Tamże*, s. 391.

romansopisarzy: Kraszewskiego, Korzeniowskiego i Rzewuskiego⁷³, ale na ogół romans zajmuje w uznawanej przez Kremera hierarchii gatunków literackich miejsce bardzo poślednie. U szczytu tej drabiny, jak u wszystkich prawie heglistów, stoi dramat, natomiast powieść i komedia to gatunki zdecydowanie najniższe, sięgające do codziennej, poziomej sfery życia, potrącające wciąż o rzeczywistość, nie tworzące wyłącznie typów i przedmiotów idealnych. Kremer widział, od której strony przyjść mogło i musiało najostrejsze uderzenie skierowane przeciw jego systemowi⁷⁴.

Listy z Krakowa wywołały dość żywą reakcję krytyki. Eklektyczna Biblioteka Warszawska dała dwie recenzje dzieła. W r. 1843 anonimowy przedstawiciel prawicy heglizmu, W. P., omówił 1 tom pracy Kremera, a w r. 1844 zabrał głos w tej sprawie młody, lecz szanowany dla swego przygotowania naukowego krytyk Tyszyński. W. P. zgłosił ogólnikowe zachwyty nad głębią myśli wielkiego uczonego, nad użytecznością dzieła, które położy kres dyletanctwu i „rozpuście literackiej” recenzentów czasopism. Charakterystyczna była ocena dzieła Kremera stwierdzająca, że „nie mówi ono wiele o postępie, ale jest w istocie postępem w literaturze dzisiejszej”⁷⁵. „Postęp” ten upatrywał W. P. w fakcie, że *Listy z Krakowa* przynosiły niezwykły oręż „wobec realizmu, który nas otacza”⁷⁶, „mogący sprostować błędne wyobrażenie faksji i fraksji literackich”⁷⁷, których „rozpusta” wyrażała się zapewne właśnie w popieraniu tendencji realistycznych. Sprawa była dość skomplikowana. Z jednej strony uderzała bowiem jakoś w koterię Tygodnika Petersburskiego, z drugiej jednak w miejsce wyklętego realizmu i naśladowania natury nie przynosiła żadnej ideowej rekompensaty, jaką dawały błędnie po manowcach idealizmu, a jednak twórcze koncepcje grupy Przeglądu Naukowego. Kremer znalazł tu po prostu odzew towarzysza ideowego, konserwa oceniła przydatność jego systematu w walce z literaturą postępową.

Bardzo natomiast słuszne i przenikliwe uwagi sformułował pod adresem książki Kremera w tejże Bibliotece Warszawskiej Aleksander Tyszyński. Jedną tezę przyjmuje tylko bez sprzeciwu, tj. przeczenie, jakoby sztuka miała być naśladowaniem natury. Sto-

⁷³ *Dzieła*. T. 4, s. 185 i 225; t. 5, s. 310.

⁷⁴ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 330—331, i *Dzieła*. T. 4. s. 155.

⁷⁵ Biblioteka Warszawska, III, 1843.

⁷⁶ *Tamże*.

⁷⁷ *Tamże*.

sunek jego jednak do innych punktów koncepcji Kremera ogranicza w istotny sposób szkodliwość tej tezy. Jako pierwszy i najistotniejszy punkt polemiki wysuwa Tyszyński potępienie estetyzmu Kremera. Padają mocne słowa:

Artysta, wydający sztukę dla sztuki bez celów dalszych, jest to twór równie zapewne ohydny, jak jego dzieło. Zaród w nim żywotności moralnej (miłości) nie wynosi się dalej nad siebie: wpływ jego zewnątrz (nie przypuszczamy bowiem czynu bez wpływu), ujemy⁷⁸.

Co więcej, Tyszyński protestując przeciw pedantycznej hierarchizacji sztuki i gatunków stwierdza, że jedynym kryterium wartościowania może być tu miara ich społecznego wpływu: „najznakomitsze zapewne przyznać byśmy powinni miejsce sztukom o tłum uderzającym”⁷⁹. Z tak nakreślonego rozumienia społecznych funkcji sztuki wypłynęły dwie doniosłe bardzo konsekwencje. Tyszyński podjął walkę z deprecjonowaniem gatunków „niższych” i w uderzająco dojrzały sposób sformułował ocenę romansu: „znakomite zrodzenie moralne wieków ostatnich, główny kanał przeprowadzenia dociekań racy do sfery praktyki, gałęź sztuki mieszcząca praktyczną krytykę społeczności...”⁸⁰ Tyszyński drwiącym znakiem zapytania opatrzył określenie sfery życia codziennego i prywatnego jako „poziomą”, z wielką też przenikliwością dostrzegł w Kremerowskiej teorii ideału niebezpieczeństwo apologetycznego lakiernictwa obrazu życia. Krytyka Tyszyńskiego stwierdzająca, iż rugowanie ze sztuki obrazów zła i cierpienia ludzkiego prowadzi do potępienia prawie w całości sztuk pięknych, przeprowadzona jest w języku heglistów, w języku „krytyki idealnej”. Tyszyński nie atakuje tu koncepcji ideału jako odbicia nieskończoności, zarzuca natomiast Kremerowi fałszywe jej zastosowanie, fałszywe rozumienie tego, co „nieskończone”, sprowadzenie tego pojęcia do oderwanych abstrakcji. Ideał, który ma dać nam właśnie całość wiedzy o zjawisku, „winien nie tylko mieścić oderwanosć, czyny, szeregi, lecz też punkt ich związków, stosunków, całą owszem poddanosć ziemską w swej treści”⁸¹. Niezależnie od jego metafizycznego charakteru, pojęcie ideału u Tyszyńskiego ocenić trzeba pozytywnie jako element walki z oportunistyczną apologią rzeczywistości, jako dążenie do odbicia „cało-

⁷⁸ A. Tyszyński, *Praktyczny rozbiór pisma Józefa Kremera „Listy z Krakowa”*. Biblioteka Warszawska, I, 1844.

⁷⁹ *Tamże*.

⁸⁰ *Tamże*.

⁸¹ *Tamże*.

ści" życia ludzkiego, w którym mieścić się musi zło i cierpienie jako nieodzowny element. Oczywiście, tak rozumiany przez Tyszyńskiego ideał z pojęciem realistycznego uogólnienia ma jeszcze niewiele wspólnego, otwiera jednak szeroko drzwi romantycznej i postępowej krytyce rzeczywistości.

Niezmiernie ciekawe, i to jako komentarz o charakterze ogólniejszym, odnoszącym się do większości zjawisk w literaturze krajowej, jest zestawienie krytyki Kremera danej przez Tyszyńskiego i wystąpienia Dembowskiego na ten sam temat w Przeglądzie Naukowym. Recenzja Dembowskiego, wcześniejsza o rok, pochodząca z wczesnego bardzo jeszcze i niedojrzałego etapu jego pracy publicystycznej, wykazuje niewątpliwie mniejszą swobodę w krytykowaniu poszczególnych elementów syntezy Kremerowskiej, mniej przenikliwości w dostrzeganiu praktycznych skutków określonych tez. Dembowski uzależniony jest wtedy bardziej od argumentów heglizmu, płacze się jeszcze między całkowitą dezaprobatą ideową *Listów z Krakowa* a trudnością w zaatakowaniu tez filozoficznie prawomyślnych. A jednak znajdują się w tym artykule elementy, które każą go nierównie wyżej stawiać niż bardziej przenikliwą, zręczniejszą polemicznie recenzję Tyszyńskiego, które otworzyły przed Dembowskim szerokie możliwości ideowego dojrzenia i pozwoliły mu przekroczyć te bariery filozoficzne — tu znaczą po prostu polityczne — które zatrzymały rozwój Tyszyńskiego. Dembowski występuje od początku jako świadomy ideolog postępu społecznego, to właśnie jest dla niego rozstrzygającym kryterium oceny dzieła Kremera, Tyszyński tymczasem przez pojęcia postępu i wstecznictwa rozumie dowolnie wartościowany kierunek rozwoju pojęć filozoficznych i ich stosunek do współczesnego stanu estetyki. Dembowski nie przeprowadził jeszcze krytyki podstaw systemu, dezaprobatę dla Kremera uzasadnia tym, że „myśl swoją wprowadza w żywot, lecz sprowadza ją zwiehmietą, wykrzywioną, fałszywą”⁸². Brak mu jeszcze narzędzi krytyki tez idealizmu, toteż zarzuty uderzają w sens ideowy dzieła, które „nie tylko że nie ma dążenia postępowego, lecz przeciw niemu grzeszy”⁸³. Grzechy te są wielorakie. Dembowski krytykuje Heglowskie tezy o stosunku sztuki do wiary i filozofii. Polemika jest bardzo skąpa: „Ten stosunek zupełnie fał-

⁸² E. Dembowski, „Listy z Krakowa”, napisał Józef Kremer. Przegląd Naukowy, II, 1843, s. 342.

⁸³ Tamże, s. 342.

szywie i niewynikłe został oznaczony, jak spodziewać się mogliśmy po upadku autora w *Wprowadzeniu wiedzy w żywot...*⁸⁴, ale w rejestrze fragmentów *Listów z Krakowa*, które szczególnie grzeszą przeciw dążeniom postępowym, wskazana została strona, na której Kremer stwierdzał: „Sztuki piękne w historii zawsze się znalazły w parze z Religią i nie dziw, bo Wiara jest pierwszą nieskończonością księnią...”⁸⁵. Cenzura i konieczność niezrażania opinii nie pozwoliły jeszcze Dembowskiemu na otwarty protest przeciw zamykaniu sztuki w krucheie kościelnej. Wystąpienie to jako wstęp do dojrzałych sformułowań miało niewątpliwie twórczy charakter. Dalej, jako momenty wyjątkowo wsteczne, wskazywał Dembowski na manifestowanie konformizmu w stosunku do rzeczywistości, na bezwzględne potępienie krytyki obyczajowej społeczeństwa zawarte w ostrym ataku Kremera na George Sand. Co więcej, w rejestrze antypostępowych koncepcji Kremera zamieścił również Dembowski jego protesty przeciw wprowadzaniu w sferę sztuki spraw życia powszedniego, przeciw czerpaniu tematów ze współczesności. Fakt, że Dembowski z tezami tymi szerzej nie polemizuje, wskazuje raczej nie tyle na ich oczywistą dla współczesnych błędność, ile raczej — zwłaszcza w stosunku do Dembowskiego — na trudność polemiki, na brak argumentów z punktu widzenia aprobowanego jeszcze systemu, przeciw któremu występować musiała później dojrzała niewątpliwie świadomość polityczna Dembowskiego. Jedynie atak na estetyzm Kremera sformułowany został przez Dembowskiego wprost, reszta to aluzje lub wewnętrznie sprzeczne wyrazy protestu. A jednak artykuł ten jest niezmiernie cenny dla polskiej estetyki; po raz pierwszy tak jawnie postawiona została zasada społecznego wartościowania ideologii i okazane zostało dowodnie, że zasada ta jest najistotniejszym gruntem dla rozwoju pojęć estetycznych.

Z estetyką Kremera, formującą w odróżnieniu od dorywczych wzmianek Trentowskiego czy Cieszkowskiego pełny system teorii sztuki obozu prawicy heglowskiej, ma wiele elementów wspólnych praca Karola Libelta *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, stanowiąca podsumowanie jego poglądów estetycznych. Kremera i Libelta wymieniana się zazwyczaj jednym tehem jako głównych przedstawicieli estetyki idealizmu i najzaciętszych przeciwników realizmu w pierwszej połowie XIX wieku. To ostatnie stwierdzenie nie jest jednak w jed-

⁸⁴ *Tamże*, s. 348.

⁸⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 223.

nakowym stopniu słuszne w odniesieniu do obu filozofów. Jednoznaczne określenie pozycji politycznych Libelta i znaczenia ideologicznego stworzonego przezeń systemu filozoficznego nie należy do zadań łatwych czy nawet możliwych do spełnienia na dzisiejszym etapie naszej wiedzy historycznej zarówno o dziejach ruchu demokratycznego w zaborze pruskim, jak o wartości i znaczeniu filozofii polskiej w XIX wieku. Jedynie nieco szersza ocena prac Libelta, dokonana z pozycji marksistowskich — szkice Stefana Morawskiego, *Poglądy estetyczne Karola Libelta* — stawia tylko, słusznie zresztą, znaki zapytania w stosunku do ustalonej legendy o Libelcie i równie słusznie podkreśla silne sprzeczności istniejące w postawie politycznej i dorobku filozoficznym tego koryfeusza umiarkowanej demokracji poznańskiej.

Istotnie, dzieje Libelta to klasyczne wcielenie blasków i nędz życia burżuazyjnego demokracji, postawionego oko w oko z groźbą rewolucji ludowej. Osobista prawota Libelta, jego patriotyzm i współczucie dla krzywdy ludu uginają się raz po raz wobec kompromisów narzucanych przez sojusz z obszarnictwem, przez ideologię solidaryzmu narodowego, przez lęk przed powstaniem mas chłopskich. Libelt — ofiarne konspirator i nieugięty wobec pruskiego terroru więzień Moabitu i Libelt chroniący się przed kosami chłopstwa, któremu haniebną ugodą jarosławiecką wytracił oręż z ręki, przekreślając tym szanse powstania wielkopolskiego — oto dwa sprzeczne obrazy ilustrujące działalność tego, według kapitalnego określenia Mierosławskiego, „poza rewolucją, wielkiej cnoty i wziętości męża”.

Filozofia Libelta reprezentowała równie sprzeczne zjawisko, w ogólnym swym charakterze zasadniczo wsteczne, choć należy je odróżnić od koncepcji zdecydowanej prawicy heglizmu. Libelt uważał się za krytyka heglizmu, w systemacie swym upatrywał zasadnicze różnice w stosunku do mistrza, przejaw ostrego i samodzielnego przeciwstawienia się jego koncepcjom. Modyfikacje, jakie wносił on do systemu Hegla, miały — jak to najczęściej w tłumie „uczniów” — charakter dość jałowy. Libelt stał na stanowisku, że zadanie filozofii leży w praktycznej realizacji jej wskazań. Hegłowską apoteozę rozumu zwalczał jako nietwórczą, rozum, to zdaniem Libelta władza krytyczna, nie mająca w sobie pierwiastków syntezy. Stąd Libelt stworzył pojęcie „umu”, władzy praktycznej, czynnej, której przyznał rolę kierującą⁸⁶. We frazeologii filozoficznej „um”

⁸⁶ K. Libelt, *Mysł, słowo i czyn, rzecz filozoficzna o urzeczywieszczaniu się ducha*. Przegląd Naukowy, III, 1843, s. 87.

Libelta, poparty akcentami irracjonalizmu tkwiącymi w podkreślaniu wagi intuicji, oraz walka z heglowskim panteizmem na rzecz koncepcji boga osobowego nie przejawia zasadniczych różnic w stosunku do „filozofii czynu” u Cieszkowskiego; zbliża się też do Trentowskiego wiarą w nadchodzącą świetność filozofii słowiańskiej. Jednakże w systemie Libelta tkwiły też pierwiastki, które tłumaczyły, a i sankcjonowały fakt, iż człowiek ten, odgrywający w Wielkopolsce rolę arcykapłana zgody narodowej, ulegał pewnej radykalizacji w momentach wzniesienia gorączki rewolucyjnej. „Królestwo boże”, o którym marzył Libelt, to nie była z nieba zesłana „epoka Ducha Św.”, którą wieścił Cieszkowski. Libelt widział jego urzeczywistnienie w pochodzie rewolucyjnego ludu Paryża proklamującego republikę — „...gdy pół miliona ludu wrzało w zapale i zachwycie wolności »niech żyje!«...”⁸⁷. Co więcej, osiągnięcia tego nie absolutyzował, twierdził, że jest to przejściowa tylko forma realizacji ideału wolności i równości, która „w upływie czasu maleje przed nową odsłoną ideału społeczności”⁸⁸. Niezależnie od wszechobecnej frazeologii religijnej, od stwierdzenia, że dzieje świata to dzieje realizacji myśli bożej, Libelt rozumiał postęp najzupełniej konkretnie w przemianie instytucji społecznych, a źródła kultury upatrywał w masach ludowych. Libelt stawiał zasadę ludowości filozofii w sposób stanowczy i silny, nie przypominający w nieczym demagogicznych frazesów Cieszkowskiego: „filozofia nie może mieć swego źródła indziej, jak w umysłowości ludu”⁸⁹. Libelt był teoretykiem nowoczesnego pojęcia narodu — jego rdzeń i potęgę widział w ludzie. Inna rzecz, że jego pojęcie „umysłowości ludu” było w pełni ukształtowane przez jego polityczny oportunizm i sankcjonowało elementy ciemnoty i zacofania w kulturze ludowej. Libelt za „przyrodzoną” i podstawową cechę polskiego ludu uznał jego religijność i pociąg do mistycyzmu. Wiara w stały kontakt ze światem nadmysłowym — oto idea, którą z tradycji ludowej zaczerpnąć miała filozofia polska jako podstawę swego rozwoju. Myśl tę mógł młody Mickiewicz wyzyskać w latach 1821—1822 dla stworzenia postępowego ludowego obrazu rzeczywistości. W dwadzieścia lat później w Wielkopolsce, gdzie rozrastał się Związek Plebejusów, a w czasie Wiosny Ludów rzesze chłopów z kosami czekały w wielotysięcznych

⁸⁷ K. Libelt, *System umniactwa, czyli filozofii umysłowej*. Poznań 1849, cz. I, s. 287.

⁸⁸ *L. c.*

⁸⁹ K. Libelt, *Filozofia i krytyka*. Poznań 1874, s. 82.

obożach na hasło walki o Polskę i ziemię, była ona jako podstawa „umysłowości ludu” już tylko żalonym zamykaniem oczu na prawdę historii.

Estetyka Libelta stała się w historiografii burżuazyjnej źródłem mechanicznie ferowanego wyroku o jednorodności jego oceny społecznych zadań sztuki w stosunku do skrajnego estetyzmu Kremera. Zdaje się jednak, że nie miał też pełnej racji i Stefan Morawski, stwierdzając we wspomnianym szkicu, że „sąd ten jest zdecydowanie mylny... Chciał [Libelt] podobnie jak Norwid związku sztuki z życiem, ale pisał o nim abstrakcyjnie, metafizycznie”⁹⁰. Nie można bowiem traktować tylko jako nieco przeszarżowanych ze względów polemicznych przejawów walki z wulgarnym praktycyzmem i utylitaryzmem — takich stwierdzeń Libelta, jak: „Całkiem inne jest piękno sztuki. Ona nie ma innego celu nad piękno, płody jej mają być tylko piękne i nie więcej... Dzieło każdego sztukmistrza jest całkowite, ukończone w sobie i piękno w nim świeci sobie samemu...”⁹¹. Również bardzo jaskrawy i stanowczy charakter ma Libeltowskie zaprzeczenie tez Lamennais’go, ujęte jako ostateczna formuła: „Sztuka z siebie tylko pochodzi, sobie samej wystarcza, a sztuka będąca nie dla siebie samej, ale dla pożytku, jest niedorzecznością”⁹². Z drugiej strony jednak system Libelta nie był próbą konsekwentnego izolowania sztuki od całokształtu życia społecznego, jak to widzimy w *Listach z Krakowa*. Istniała płaszczyzna, na której sztuka spotkać się miała z rzeczywistością, „stać się sztuką żywota”, nawet „przejść w życie samo”. Tą płaszczyzną miała się stać dziedzina „rozwijania ideałów”:

Pochodem wieków i tysięcy lat kroczą narody na drodze ku zdobywaniu królestwa bożego na ziemi — kroczą i zdobywają coraz nowe trofea prawdy, dobra i szczęścia społecznego, na drodze religii, umiejętności i ustaw towarzyskich⁹³.

W ten sposób sztuka została włączona do dziedziny postępu, powstało pojęcie „sztuk pięknych społecznych”, „pięknokształtów spo-

⁹⁰ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Karola Libelta*. Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki. Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką, Warszawa 1951, nr 7—8, s. 107.

⁹¹ K. Libelt, *Estetyka, czyli umietywo piękne*. T. 1. Petersburg 1854, s. 52.

⁹² *Tamże*, s. 57.

⁹³ K. Libelt, *System umietywa*, cz. 1, s. 286.

łecznych"; są to „uroczystości i obrzędy religijne, obchody naukowe, polityczne, społeczne, rodzinne i narodowe[...] w których się to objawia formą, co lud i ludzkość zdobyły sobie pracą, wiarą i przekonaniem”⁹⁴. Dlaczego jednak nasuwa się tu twierdzenie, że w koncepcji Libelta nie tyle język jej, ile samo pojęcie celu sztuki było wciąż jeszcze „abstrakcyjne i metafizyczne”, choć niepomernie bliższe rzeczywistości niż programowe odcięcie sztuki od współczesnej rzeczywistości w ujęciu Kremera? Dlatego mianowicie, że sztuce przyznano tu w najlepszym razie rolę zwierciadła postępu, a nie oręża w walce o jego realizację, miała ona notować zdobycze ludzkości osiągnięte na drodze „pracy, wiary i przekonania”, a nie walczyć o nowe. Dlatego dalej, że zwierciadło to odbijać miało tylko „ideały”, tj. poszczególne doskonałości boże, ucieleśnione w rozwoju ludzkości.

Rozumienie pojęcia ideału i stosunku sztuki do rzeczywistości to dwa następne podstawowe pojęcia estetyczne, które trzeba ustalić, by znaleźć klucz do oceny systemu estetycznego ówczesnego filozofa, bliskiego poglądom Hegla. Trzeba tu jednak podkreślić, że problem społecznych funkcji sztuki ma w tym układzie charakter nadrzędny, decydujący o ideowym sensie obu pozostałych. U Libelta sprawa celu sztuki rozstrzygnięta została w zasadzie połowicznie, połowiczny więc charakter mają odpowiedzi na dalsze pytania. Libelt podobnie jak Kremer twierdzi, że sztuka nie może być naśladowaniem rzeczywistości w potocznym rozumieniu, a tezę Arystotelesa o „pięknym naśladowaniu natury” tłumaczy jako przyznanie, że nie wszystkie zjawiska istniejące godne są stać się przedmiotem sztuki⁹⁵, co jest — podobnie jak u Kremera — uprzywilejowaniem pozytywnej oceny rzeczywistości „pięknej, idealnej” strony życia. Z drugiej jednak strony Libelt nie doprowadził swej tezy do tak skrajnych sformułowań jak Kremer, który zaprzeczył możliwości przedstawiania płaskości i zła, podłości w sztuce. Libelt także stwierdza, że zło nie może istnieć w sztuce dla samego siebie, ale „jako cień, który rzucają przedmioty ideałów, tylko jako potęga, o którą się potęga ideałów wspiera, a którą i pokonywa — tylko jako materiał, przez który sobie ideał drogę toruje...”⁹⁶. Niemniej jednak przyznał elementom zła prawo obywatelstwa w utwo-

⁹⁴ *L. c.*

⁹⁵ *Tamże*, s. 266.

⁹⁶ K. Libelt, *System umniectwa*, cz. I, s. 268.

rze literackim, a zatem otworzył furtkę pewnym, ograniczonym zresztą elementom krytyki rzeczywistości, ograniczonym istnieniem pozytywu, konstytutywnego, zdaniem Libelta, elementu utworu literackiego. Ciekawe jest odwołanie się Libelta do przykładu powieści Sue'go, mającego potwierdzać jego tezę o konieczności istnienia w utworze literackim pozytywu: „...i Eugeniusz Sue w *Tajemnicach Paryża* widział potrzebę moralnego pierwiastku i przeprowadził go jak nie białą wśród steku samych zbrodni i największego upadku ludzkiego”⁹⁷. W ujęciu Kremera utwory „literatury szalonej” nie mogą pretendować do rangi dzieł sztuki, „bo miały uboczne i z góry powzięte dążności i cele”⁹⁸. Libelta może razić „nadmierny” krytycyzm Sue'go, lecz sentymentalna ocena rzeczywistości burżuazyjnej, której ostro przeciwstawiono oportunistyczne „ideały”, w której zło istotnie jest głównie „nacienianiem ideałów”, jak to postulował autor *Estetyki*, nie jest zasadniczo sprzeczna z wytycznymi jego systemu, nawet biorąc pod uwagę tendencyjność książki — tak łatwo w gruncie rzeczy dającą się sprowadzić do tęsknoty za ideałami „dobra, prawdy i piękna”. Libelt i Sue to nie antypody, dlatego między innymi, że Libelt bynajmniej nie zakłada konieczności zerwania wszystkich nitok między „ideałem” a rzeczywistością, że nie hierarchizuje zbyt pedantycznie wzniosłych i niskich przedmiotów sztuki. Libelt pozwala artyście „zdejmować obrazy z natury, byle umiał ideału dopatrzeć”⁹⁹, nie wypędza go ze współczesności, pozwalając szukać mu wszędzie głównego przedmiotu sztuki, jakim jest charakter ludzki. Zasada, że charakter to „prototypowy ideał człowieka”, nie przeszkadza Libeltowi żądać, by tworzony przez pisarza charakter był uogólnieniem możliwie dużej ilości konkretnych obserwacji, poza tym zaś, by był uwikłany w realne konflikty rzeczywistości.

Na stosunkach ludzkich i społecznych, na walce ze światem urabia się charakter i tym jest potężniejszy i większy, im człowiek wyższego dopiął się stanowiska i im rozleglejszy jego zakres działania. Ale i w szerszym obrębie domowego życia urabiają się charaktery, a zdejmować ich prototypy jest i tu zadaniem sztuki¹⁰⁰.

Sprzeczności cechujące stanowisko Libelta uwidoczniły się w bardzo jaskrawy sposób w jednej z jego nielicznych recenzji literackich,

⁹⁷ *l. c.*

⁹⁸ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 117.

⁹⁹ K. Libelt, *System umnięstwa*, cz. I, s. 275.

¹⁰⁰ *Tamże*, s. 271.

w bardzo interesującym, jako praktyczny komentarz do teoretycznych wywodów, szkicu o powieściach Skarbka. Pierwsze powieści Skarbka *Pan Antoni*, *Podróż bez celu* uznane zostały za płaskie, jałowe, nieestetyczne, późniejsze utwory historyczne i *Życie i przy-padki Faustyna Feliksa Dodosińskiego* zostały ocenione cieplej, ale i tak ostateczna opinia nie była zbyt entuzjastyczna. Libelt sformułował ją w takich, bardzo w jego pojęciu deprecjonujących określeniach:

[autor] ...goni wszędzie za jak najwierniejszym oddaniem wszelakich pro-zaiczności ludzkich, nie idealizuje, ale wystawia człowieka tak, jak go dopatrzył w potocznym jego zatrudnieniu. Wielkich charakterów, a stąd wielkich myśli i poezji tam nie ma...¹⁰¹

Tymczasem najzupełniej nieoczekiwanie znajduje się zaraz potem następująca konkluzja:

Zawsze więc pan Skarbek należeć będzie do lepszych powieściopisarzy naszych. To jego główna zasługa, iż pierwszy zwrócił u nas uwagę do rzeczywistych stosunków życia, na których potem Kraszewski tak wyborne plody osnował¹⁰².

Ten komentarz doskonale wskazuje, że w koncepcji Libelta „rzeczywiste warunki życia” były właściwym przedmiotem sztuki, która miała tylko wydobywać pod postacią „ideałów” ich filozoficzną treść. Koncepcja taka nie miała wspólnego z prawdziwym realizmem, dróg rozwojowych mu nie torowała, ale też — trzeba to podkreślić z całym naciskiem — w odróżnieniu od Kremera, nie miała intencji ani też możliwości skutecznie mu szkodzić. Koncepcja ta łatwiej godziła się z namiętnymi hiperbolami romantycznej powieści typu sue'istowskiego niż z drobiazgowością obserwacji „realizmu rodzajowego” wczesnego romansu polskiego, nie umiała zdać sobie sprawy z powstawania realizmu krytycznego, w sumie jednak skapitulowała przed perspektywami rozwoju powieści realistycznej przeczuwając w niej literaturę przyszłości.

¹⁰¹ K. Libelt, *Powieści i pisma humorystyczne Fryderyka Hr. Skarbka*. Poznań 1851, s. 313—314. Pisma pomniejszych. T. 6.

¹⁰² *Tamże*, s. 314.