

# Maria Żmigrodzka

---

## Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831-1848 : część II

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/2, 390-448

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA ŻMIGRODZKA

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

CZĘŚĆ II\*

3. Edward Dembowski jako krytyk  
i teoretyk literatury

Czołową postacią życia literackiego lat czterdziestych był Edward Dembowski. W ciągu paru lat nierównomiernie przepracowanych, burzliwych, ale niezmiernie płodnych, przeszedł ogromną ewolucję ideową, widoczną w każdym artykule, w każdej notatce dziennikarskiej — znamienych świadectwach poszerzania się jego politycznych i filozoficznych horyzontów. Dembowski nie stał w miejscu ani chwili; bujność wysiłku intelektualnego, wrażliwość i żywotność umysłu łamiącego się ze skostniałym systemem, pętającym kroki ideologa antyobszarniczego przewrotu zmierzającego do rewolucji ludowej — zdumiewa czytelnika prac filozoficznych i literackich „czerwonego kasztelanica”, każe zwracać w każdej chwili baczną uwagę na pierwiastek ewolucji, zmuszający do traktowania poglądów Dembowskiego w ich nieustannym rozwoju. Negowanie tej zasady prowadzi bowiem do zupełnie błędnych ujęć ideowego sensu stanowiska filozoficznego pisarza, szczególnie zaś łatwo pobłądzić tu w ocenie estetycznych poglądów Dembowskiego i jego stosunku do realizmu.

Zdecydowanie niesłuszne określenie stosunku Dembowskiego do realizmu znaleźć można było w dawniejszej pracy Przemskiego — *Dembowski jako teoretyk literatury*, gdzie autor stwierdzał: „Dembowski pozostaje do końca idealistą, jakkolwiek dialektycznym,

---

\* Część I tego artykułu ukazała się w poprzednim numerze *Pamiętnika Literackiego* (XLIV, 1953, z. 1).

pozostaje do końca romantykiem, jakkolwiek rewolucyjnym”<sup>1</sup>. Błędna ta teza, nie uznająca ani elementów materialistycznego pojmowania przyrody w późnych pracach Dembowskiego, ani poważnych modyfikacji i ograniczeń, jakim uległ w toku rozwoju jego idealizm historyczny, przechodzi do porządku dziennego nad faktem, że Dembowski nie stworzył wprawdzie teorii realizmu ani też nie potrafił docenić historycznej doniosłości istniejących współcześnie dojrzałych dzieł realizmu krytycznego, w żadnym jednak wypadku nie można go uważać za teoretyka romantyzmu uznającego programowo decydującą i czołową rolę arealistycznej metody twórczej. Zarówno upodobania estetyczne, jak i postulaty ideowe, sposób widzenia świata i reakcja na jego problemy każą wiązać Dembowskiego z tym nurtem wielkiej literatury narodowej, z tą gałęzią polskiej sztuki romantycznej, która poszła drogą przezwyciężenia i odrzucenia konwencji romantycznych na rzecz pogłębienia realistycznego widzenia konfliktów rzeczywistości, na rzecz poszukiwania typowości społecznych. Pomyłka Przemskiego wypływała z mechanicznego, ahistorycznego traktowania filozofii Dembowskiego, z nieuwzględnienia uderzających różnic między jego sformułowaniami na różnych etapach rozwoju ideowego. Przemski przytaczał jako argumenty na poparcie swej tezy wypowiedzi Dembowskiego z różnych okresów jego politycznych doświadczeń i filozoficznych przemyśleń. Tymczasem jako wytyczną przy rozpatrywaniu wypowiedzi Dembowskiego na temat estetyki należy przyjąć istnienie zasadniczych różnic w dojrzałości jego koncepcji pochodzących z warszawskiego i poznańskiego okresu działalności. Jaskrawość tezy o antyrealistycznych tendencjach estetyki Dembowskiego złagodzona została w książkowym wydaniu pracy Przemskiego (*Edward Dembowski*, Warszawa 1953), ale powołać się tu na nią jednak można, gdyż jest ona odbiciem i dziś jeszcze popularnych sądów o stosunku Dembowskiego do realizmu.

Światopogląd Dembowskiego w okresie warszawskim, jego rozumienie roli idei w rozwoju społecznym doskonale uwidoczniają pewne partie cytowanego już artykułu krytycznego o *Listach z Krakowa*. Uzasadniając, zgodnie ze swym przekonaniem, wagę charakteru i zasięgu wpływów systemu filozoficznego przyjętego przez jakieś społeczeństwo, Dembowski wyróżnia dwie drogi postępu:

---

<sup>1</sup> L. Przemski, *Dembowski jako teoretyk literatury*. Pamiętnik Literacki, XLI, 1950, z. 2, s. 424—425.

pierwsza to droga bezpośredniego wykształcenia pojęć społecznych — i to jest droga charakterystyczna dla Francji, druga — powolniejsza, ale za to o wiele pewniejsza — to „wYROBIE NIE FILOZOFICZNE MYŚLI”, podjęte przez Niemców. Idealizm historyczny tej opinii jest uderzający. Postęp to dla Dembowskiego jeszcze postęp pojęć, a nie instytucji społecznych; co więcej, Dembowski przyznaje wyższą wartość już nie bezpośrednio agitacji politycznej, lecz wychowaniu filozoficznemu. Pisz:

często utkwii na jakiejś skały abstrakcyjnych szczytów odłamie lub rozpryśnie się i skrzywi tor swój — z mglistego powietrza wyżyn umysłu zstępując na ziemskie rozłogi; jednak to filozoficzne wyrobienie myśli staje po długiej wędrówce, po mozolnej i gruntownej pracy u celu, a budowa, jaką na niewzruszalnej naukowej podsadzie wzniesie, jest wieczystą...<sup>2</sup>

Z tego założenia, w którym pokutują jeszcze jakieś nie przetrawione relikty ewolucjonistycznego rozumienia procesów społecznych, płyną liczne konsekwencje. Płyne z tego postulat filozofii bojowej, nieustannie pamiętającej o swych wysokich zadaniach społecznych, płynie przekonanie, że istotną miarą wartości ideologii jest jej „przejście w żywot”, uniknięcie „skały abstrakcyjnych szczytów”, wpływ wywarty przez nią na społeczeństwo. W dziedzinie sztuki wynika stąd obowiązek walki z estetyzmem, postulat sztuki o ostrej tendencji polityczno-społecznej. Stąd jednak także wypływają te wszystkie elementy estetyki Dembowskiego, które na pierwszym etapie twórczości w szkodliwy nieraz sposób kształtowały jego teorie i konkretne oceny literackie. Skoro postęp polega na ucieleśnieniu wciąż rozwijającej się idei sprawiedliwości, wolności, „bezwzględnego społeczeństwa”, to poznanie idei, rozwijanie jej i propagowanie jest ważniejsze od poznania i zobrazowania rzeczywistości, to posiadanie pozytywnego programu społecznego — „idei” jest podstawowym miernikiem wartości dzieła sztuki.

Heglowskie pojęcie „sztuki podmiotowej” wyposażone zostało przez Dembowskiego w nowe atrybuty. Podmiotowość w jego rozumieniu to nie tyle liryzm czy subiektywizm, ile właśnie aktywny, twórczy stosunek do świata, posiadanie pozytywnego ideału życiowego, entuzjazm, torujący drogę przyszłości. Występuje to tym jaskrawiej, że do twórców przedmiotowych zaliczył Dembowski także

<sup>2</sup> E. Dembowski, „Listy z Krakowa”, napisał Józef Kremer. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2, s. 339.

wielu romantyków. Mieli oni bowiem przejść drogę ideową przebiegającą następującymi etapami:

odbicie szczegółów świata rzeczywistego, obrzydzenie sobie tych szczegółów — zniechęcenie do świata i chronienie się w świat nadziemski, uroku, fantastyczności, duchów<sup>3</sup>.

W tym ujęciu więc wyjście od obserwacji rzeczywistego świata bez zdecydowanego „podmiotowego”, czyli — jak moglibyśmy dziś powiedzieć — „partyjnego” stanowiska prowadzi, zdaniem Dembowskiego, właśnie na manowce ucieczki od rzeczywistości, gdyż „zniechęcenie do świata” bez dostrzegania perspektyw jego rozwoju i dróg jego zmiany, jałowa negacja oparta na widzeniu „szczegółów” jest logicznym wstępem do zwrócenia się twórcy w sztuczne, zaświatowe dziedziny piękna i harmonii. Oczywiście, tak nakreślona przez Dembowskiego prawidłowość nie może być brana na serio jako zarys etapów rozwojowych romantyzmu europejskiego, niewątpliwie jednak bardzo trafnie uchwycono tu współistnienie w utworach prawicy romantycznej elementów naturalizmu i arealistycznej, estetyzującej fantastyki, świadczących w równej mierze o bezradności i kapitulacji wobec konfliktów rzeczywistości. Stanowisko filozoficzne nie pozwoliło jednak Dembowskiemu dostrzec, że obok sztuki walczącej, nasyconej rewolucyjną świadomością, potężnym sojusznikiem postępu jest właśnie sztuka pozornie obiektywna, „przedmiotowa”, ale ukazująca w typowych obrazach nieuchronną konieczność rozwoju i zmiany, tkwiąca w rzeczywistości. Uznanie tych wartości było dla Dembowskiego trudne, gdyż wymagałoby przewartościowania jego pojęć o roli idei, zdetronizowania świadomości jako głównego czynnika postępu historycznego.

„Przedmiotowość” stanowi, według Dembowskiego, nieuchronną groźbę kompromisu w stosunku do istniejącej rzeczywistości, oportunistycznego przymierza z nią. Obawa ta jest właśnie zasadniczym źródłem jego gorących protestów przeciw „naśladowaniu przyrody”. Dembowski dlatego polemizował ze zdaniem zawartym we wczesnej wersji Libeltowskiej *Estetyki*: „świat jest zupełnym, najwyższym, najdoskonalszym pięknem”, gdyż mógłby stąd wypłynąć „niebezpieczny” wniosek o wyższości piękna natury nad pięknem sztuki (wniosek, jak wiemy, Libeltowi bynajmniej nie grozący), konsekwencją zaś mogłaby stać się teza, iż sztuka „jest naślado-

<sup>3</sup> E. Dembowski, *Piśmiennosc powszechna*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2, s. 21.

waniem świata, tj. przyrody, postaci człowieka, dziejów...<sup>4</sup>. Teza ta wydawała się Dembowskiemu „potworna” właśnie dlatego, że poniżać miała rzekomo świadomy wysiłek twórczy człowieka mierzącego do przeobrażenia świata, a otwierać drzwi płaskiej apologii „najlepszego ze światów”, czyli — według terminologii „berlińskiego mistrza” — „rozumności tego, co istnieje”. I tu właśnie widać jak na dłoni proces zmagania się Dembowskiego z formułkami, które u wstępu pisarskiej działalności hamowały rozwój jego twórczej i nowatorskiej myśli. W krytyce artykułów Libelta *Wstęp do filozofii sztuk pięknych*, przeprowadzonej jesienią 1842 r., Dembowski powtarza jeszcze tę właśnie heglistowską formułkę, choć widać, że to już tylko relikwyt „starej wiary”, któremu przeciwstawia się przecież sens całej polemiki z Libeltem. Przeciwstawia się także sens wielu wypowiedzi współczesnych i całej działalności politycznej „czerwonego kasztelanica” służących na potwierdzenie, że „to, co istnieje” jest złe, nierozumne, krzywdzące człowieka, godne zburzenia i zagłady. Wyplątanie się z formułek było jednak sprawą trudniejszą niż podjęcie działalności politycznej; świadomość, utykając nieco, mozoliła się, by dotrzymać kroku burzliwemu bytowi rewolucjonisty. Dopiero w okresie poznańskim przeniknięcie Dembowski w pełni klasowy sens tezy o „rozumnej rzeczywistości” i potrafi ją skrytykować w dyskusji filozoficznej. Już jednak w roku 1842 będzie się całą siłą przeciwstawiał robieniu z niej ideowej zasady twórczości artystycznej.

Doskonałym komentarzem do walki Edwarda Dembowskiego z ideą „przedmiotowego” odbicia rzeczywistości w sztuce jest artykuł Alberta Gryfa (Marcinkowskiego), czołowego publicysty kijowskiej Gwiazdy. Jest to praca dużo późniejsza, co prawda, i o wiele mniej dojrzała ideologicznie, ale wyrosła również w kręgu demokratycznej lewicy polskiego heglizmu. Doskonale tłumaczy ona powody awersji polskich postępowców do „rzeczywistości”, do „faktu”. Artykuł ten skierowany jest przeciw konserwatystom i wrogom heglizmu, a imiennie przeciw koterii Tygodnika Petersburskiego, nosi zaś tytuł *Empiryści w teorii i w życiu*. „Empiryści” to czciciele faktu, a prosta, bezideowa obserwacja faktów społecznych miała, zdaniem Gryfa, nasuwać wnioski wrogie sprawie postępu. Przy bardzo słusznej walce z niedialektycznym ujmowaniem rzeczywistości, z nie-

<sup>4</sup> E. Dembowski, *Wstęp do filozofii sztuk pięknych przez Dra K. Libelta*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 4, s. 1220.

dostrzeganiem w niej elementów zmiany i rozwoju; z rozrywaniem związku faktów, z niedocenianiem istnienia w rzeczywistości elementów sprzecznych, artykuł Gryfa stawia tezę, że ważne jest nie „to, co jest”, ale „to, co być powinno”. Ideowy sens reakcyjnego „kultu faktów” został tu przenikliwie odsłonięty:

Co było raz, to być i trwać powinno bez końca! — oto formuła i godło empirystów. Dla nich przeszłość jest arcyważna i święta; obecność i przyszłość pojmują oni tylko jako uwieczniającą się przeszłość...<sup>5</sup>

Doskonale uchwycił Gryf reakcyjną politykę absolutyzowania wstecznych, będących przejawem niesprawiedliwości społecznej i moralnego rozkładu, cech rzeczywistości feudalnej, ale też wydaje mu się, że „fakt i rzeczywistość” mówią istotnie za wstecznikami, że konieczność postępu uzasadnia wyłącznie „idea żyjąca w sumieniu”, „duch powszechno-dziejowy” dążący do królestwa sprawiedliwości.

Walka Gryfa z empiryzmem koterii petersburskiej i wczesny protest Dembowskiego przeciw odbiciu „prawdy dziejowej” to przejawy ograniczonej ideowej demokracji polskiej, której niedorozwój stosunków polskich nie pozwolił zorientować się, że właśnie życie, właśnie fakty, właśnie rzeczywistość są najlepszymi argumentami uzasadniającymi słuszność ich walki, że rozumienie tezy o naśladowaniu rzeczywistości wyłącznie jako naturalizmu ograniczało zasięg postępowej sztuki rewolucji społecznej.

Jako przejawy praktyki naśladowania rzeczywistości wskazał Dembowski kilka, istotnie przekonywających i usprawiedliwiających awersję do tego typu literatury, przykładów płaskiej, sentymentalnej, naturalistycznej twórczości Kotzebuego czy Ifflanda, zdemaskował też trafnie Paul de Kocka, który przez wielu przedstawicieli ówczesnej krytyki traktowany był jako wielki moralista i pisarz społeczny<sup>6</sup>. Te „ckliwe” obrazy niebotycznej cnoty lub łatwo wybaczanej niecnoty niemieckiego czy też francuskiego filistra, równie szkodliwe w swej jałowości jak fantastyczne stylizatorstwo reakcyjnego romantyzmu, istotnie nie mogły stanowić argumentu na korzyść teorii o szukaniu źródeł sztuki w rzeczywistości. Ale pod tak rozumiane „naśladowanie” podciągnięta została przez Dembowskiego, niestety, i wielka twórczość Balzaka.

<sup>5</sup> A. Gryf, *Prona animantia czyli Empiryści w teorii i w życiu*. Gwiazda, 1848, nr 3, s. 138.

<sup>6</sup> Por. E. Ch., *Rzut oka na romans we Francji*. Przegląd Warszawski, 1840, t. 3, s. 279—280.

Niezrozumienie Balzaka to cecha powszechna dla polskiej krytyki i estetyki pierwszej połowy wieku XIX. Jest to wynik niedojrzałości zarówno rozwoju społecznego Polski, jak i świadomości teoretycznej naszego obozu demokratycznego. Zresztą stanowisko podobne zaznaczyło się przecież nawet w dużo dojrzalszych teoretycznie i politycznie poglądach Bielińskiego. Wśród krytyków polskich, uważających Balzaka za zręcznego plotkarza salonowego, mieści się, niestety, równie Grabowski, jak Borkowski czy właśnie — Dembowski. Oczywiście, stopień i przyczyny dezaprobaty będą zupełnie różne, lekceważenie „ojca powieści” będzie jednak zjawiskiem nagminnym. Jedyny może wyjątek stanowił Kraszewski, który mimo niedojrzałości swych koncepcji teoretycznych, mimo oportunistycznego ulegania naciskowi konserwatystów instynktem rasowego realisty wyczuł wielkość perspektyw, które wskazywała powieści europejskiej twórczość autora *Komedii ludzkiej*.

Dembowski nie podzielał bynajmniej obiegowych pretensji moralizatorskich do „szalonej” literatury francuskiej. Pomińmy już fakt, że uznał George Sand, podobnie jak wszyscy demokraci, za jedyną genialną pisarkę nowej Francji literackiej i odrzucił płaską moralistykę, dominującą w ocenach społecznego sensu jej powieści, ale — co więcej — uważał nawet tak bardzo, jego zdaniem, dalekich od genialności pisarzy, jak postawieni na jednej płaszczyźnie Balzak, Soulié, Sue, Jacob Bibliophile, Gozlan czy Janin, za przedstawicieli literatury „właściwie nowożytnej”<sup>7</sup>, czyli — jak wyjaśnia w przypisku — postępowej. Pretensja, jaką żywi do tej grupy pisarzy, streszcza się w takim zdaniu: „wszyscy jedną formę, rozkład, krój zachowują; jest to spokojne odbicie bezidealnego świata, uchwyconego z najróżniejszych względów”<sup>8</sup>. Balzak „wyrobiony, elegancki, maluje wybornie, obrazuje pięknie i nie więcej”<sup>9</sup>. Istotnie, z pętających Dembowskiego pozycji filozoficznych trudno było dostrzec oskarżycielską wymowę i ideową doniosłość zawartego w dziełach Balzaka obrazu burżuazji i arystokracji francuskiej. Dembowski, który potrafił w swym zachwycie dla Kalderona zlekceważyć — jako mniej istotne od kierunku nadanego przezeń literaturze — wszystko, „co się materii pojęć o społeczności i wyobrażenia o enocie tyczy”<sup>10</sup>,

<sup>7</sup> *Piśmienność...*, s. 29.

<sup>8</sup> *Tamże*, s. 30.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 29.

<sup>10</sup> E. Dembowski, *Pedro Kalderon de la Barca*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 2, s. 422.



nie potrafił wznieść się na stanowisko dostrzegania i doceniania „obiektywnej”, niezależnej od wyrażonej wprost ideologii autora, wartości dzieła literackiego w bliskim mu wypadku odbicia stosunków społecznych współczesności. „Piękne obrazowanie” zniechędzonego świata, powstrzymywanie się nie tylko od napiętnowania jego zła, ale — co ważniejsze — od przeciwstawienia mu pozytywnego ideału, ocenione tu zostało jako niezrozumienie zadania artysty.

Oskarżenie o „zimne” obrazowanie niejednokrotnie pojawia się w pismach krytycznych Dembowskiego. Już w r. 1843, w toku formowania się pojęcia „filozofii Twórczości” powstał artykuł *Namiętność uważana pod względem umniczym*. Treść artykułu była wyzwaniem rzuconym krytyce konserwatywnej, która zbyt liczne rozigranie uczuć, „nieopanowanie namiętności” uznawała za przejaw buntowniczego ducha współczesności, za podcinanie korzeni cywilizacji ludzkiej. Dembowski, który — niezależnie od swojej dezaprobaty dla ograniczonej wartości ideowej romantycznego protestu przeciw rzeczywistości — bronił zawsze literatury tego typu przed atakiem konserwy, upatrując w niej konieczny etap rozwoju literatury, idzie tu dalej, nie poprzestaje na stwierdzeniu praw artysty do buntu przeciw rzeczywistości, właśnie w imię zdeptanej godności i uczuć człowieka. W haśle, że „namiętność jest szczególną postacią Twórczości [...], jest [...] formą bliżej oznaczoną (udeterminowaną) pojawiającą Twórczości”, w definicji określającej namiętność jako postać „najbardziej szczegółową ogólnej Miłości Ludu”<sup>11</sup>, została zawarta treść pozytywnego ideału, jakiego domagał się od literatury. Zdanie: „Człowiek nie miłujący ludu tworzyć nie może”<sup>12</sup> — jest prostą konsekwencją tych założeń. One od początku nasycały każdy wyraz dezaprobaty pod adresem „zimnego” odbicia rzeczywistości. A zatem „namiętności”, która wypływać może tylko z miłości ludu — bo „wszelkie inne idee nie namiętność, lecz obojętność lub wzgardę rodzą”<sup>13</sup> — zabrakło mu właśnie w twórczości Balzaka. Zauważył na tym zjawisku w dużej mierze i charakter ówczesnej recepcji Balzaka w Polsce. Treść jego oskarżenia nie mogła się stać jasna w zacofanych warunkach życia polskiego. Balzak był ulubionym romansopisarzem salonu, traktowano go

<sup>11</sup> E. Dembowski, *Namiętność uważana pod względem umniczym*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2, s. 247 i 248.

<sup>12</sup> E. Dembowski, *Twórczość w życiu społecznym*. Tygodnik Literacki, V, 1843, s. 199.

<sup>13</sup> E. Dembowski, *Namiętność...*, s. 248.

jako głosiciela uroków uwielbianego Paryża, wychwytywano to wszystko, co w wielkim dziele pisarza wynikało z oportunistycznego świeżego zdobywcy ekskluzywnych salonów Saint-Germain. *Fizjologia małżeństwa* na gotowalni hrabiny — oto był obraz społecznej funkcji Balzaka, jaki mógł dostrzec w tym czasie Dembowski.

„Przedmiotowy” etap rozwoju sztuki miał, zdaniem Dembowskiego, już współcześnie ustępować nowemu, najwyższemu jej okresowi — idealnemu. Protest przeciw odbiciu rzeczywistości, postulat uznania napiętności za „żywiol umnictwa”, za „bliższe oznaczenie Twórczości” — były to skutki przyjętego przez Dembowskiego z estetyki niemieckiej określenia istoty i celu sztuki oraz pojęcia ideału. Podkreślając niewątpliwie wtórny, nieoryginalny charakter tych koncepcji, trzeba wskazać na fakt, że treść ideowa tych pojęć została przez Dembowskiego przekształcona, dostosowana do rewolucyjnych zadań sztuki. Postulat „napiętnowania nim [duchem; przyp. M.Ż.] materii”<sup>14</sup> po to, by uczynić ją godnym przedmiotem sztuki, teza, że sztuka „winna ducha wznieść i rozczulić”<sup>15</sup> — nabierają innego sensu, gdy zdamy sobie sprawę, co Dembowski rozumie przez pojęcie ideału. To nie Libeltowska doskonałość boża — Dembowski polemizuje z „wąskością” tego ujęcia („Jakże p. Libelt wytłumaczy według swego sposobu widzenia ideał w ostatnim np. z arcydzieł Schillera — w *Wilhelmie*, gdzie właściwie ludzkość i godność ludzkości są Ideałami?”<sup>16</sup>). Ideał u Dembowskiego ma charakter laicki i humanistyczny. To nie oderwane od rzeczywistości, wyabstrahowane, a — co ważniejsze — narzucające idealizację świata pojęcie estetyki Kremera. „Ideał jest zasadą i źródłem wszelkiego umnictwa — ideał to uczucie serca wzniesione do potęgi samoistności i godności, pierwotwórczej myśli w człowieku”<sup>17</sup> — pisze Dembowski. Ideał jest zatem przejawem moralnej postawy człowieka walczącego o realizację dobra w tej „chROMEJ rzeczywistości”, zaangażowanego w jej problemach i konfliktach na wszystkich drogach swej życiowej działalności. „Pierwotwórcza myśl w człowieku” już wtedy bowiem oznacza u Dembowskiego działanie rewolucjonisty.

W okresie warszawskim trudniej było Dembowskiemu niż później, w Poznaniu, określić pozytywny program kryjący się w jego

<sup>14</sup> Por. E. Dembowski, *Ułamki z badań o umnictwie*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 3, s. 890.

<sup>15</sup> *Tamże*.

<sup>16</sup> E. Dembowski, *Wstęp do filozofii...*, s. 1219.

<sup>17</sup> *Piśmienność powszechna*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 3, s. 856.

„ideale”. Wszak kreśląc perspektywy rozwoju przyszłego polskiego poematu dramatycznego i stwierdzając, że posłannictwo jego podwójne „jako w poezji podwójność jest cechą wszystkiego, podwójność: myśl i forma”<sup>18</sup> — nie zdołał określić jasno charakteru owej „myśli” i posłannictwa, a musiał się ograniczyć tylko do nakreślenia przyszłości formy. Nie wiadomo, czy chmura ta zostawiła piórun w cenzurze, czy też Dembowski, ucinając artykuł raptownie i w sposób rzucający się w oczy, chciał dać do zrozumienia, że „myśl” owa jest trudno strawna dla carskich cenzorów. W każdym razie ślady borykania się z niemożnością pełnego wypowiedzenia własnych poglądów uwidoczniają się u Dembowskiego ze szczególną wyrazistością właśnie w partiach dotyczących pozytywnego, społeczno-politycznego sensu jego ideału estetycznego. Pisarz skazany tu jest na ogólniki — i z nich jednak możemy wyczytać wiele. I tak w cytowanym już artykule *Ułamki z badań o umniactwie* obok sentymentalnego postulatu „wzniesienia i rozczulenia ducha” znajdujemy bliższe wyjaśnienie warunków owego wzniesienia i rozczulenia, na które składają się dwa istotne momenty: ideał jest wystawieniem „starcia się żywiołów, w którym zachodzi poświęcenie celów szczegółowych, np. życia, szczęścia, dla celów powszechnych, np. ludzkości, cnoty, miłości, cześci”<sup>19</sup>. Starcie się żywiołów, niezmiernie żywa świadomość antagonistycznego charakteru rzeczywistości jest dominującą cechą estetyki Dembowskiego na wszystkich etapach jej rozwoju. Charakterystyczne jednak, że starcie to rozładowuje się w geście poświęcenia. Tkwi tu niewątpliwie odczucie tragiczności konfliktu, nie występują tak silne elementy optymizmu, górujące w okresie następnym. Na plan pierwszy wysuwa się, jak zawsze u Dembowskiego, poświęcenie dla ludzkości, ale inne typy konfliktów, mające bardziej moralistyczny charakter („poświęcenie dla cnoty, miłości, cześci”), otwierają również możliwość przekazania żywej treści rzeczywistości społecznej. W ramach ich mieści się np. tak ceniona przez Dembowskiego *Intryga i miłość* Schillera<sup>20</sup>, *Zbójcy* i szereg innych utworów przenoszących walkę z absolutyzmem i feudalizmem na płaszczyznę konfliktu moralności dwu światów. Jakkolwiek Dembowski, zamiast historycznie określonego pojęcia obrony godności ludzkiej człowieka społecznie poniżonego, operuje jeszcze abstrakcyjnym pojęciem „idei wyższej”, „celu pow-

<sup>18</sup> *Piśmienność powszechna*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2, s. 54.

<sup>19</sup> E. Dembowski, *Ułamki z badań...*, s. 891.

<sup>20</sup> Por. *Piśmienność...*, s. 35.

szechnego”, trzeba sobie zdać sprawę, że postuluje on tu heroiczny dramat społeczny, zobrazowanie w sztuce walki człowieka w obro- nie cenionych przez niego wartości. Teoria ta więc nie postuluje realizmu wprost, nie zamyka mu jednak drogi, zwłaszcza że uję- cie ideału jako „napiętnowania materii przez ducha” zawierało założenie czerpania konfliktów z rzeczywistości, odpowiednio tylko przetworzonych w duchu eksponowania przede wszystkim postępo- wej idei społecznej. Co prawda Dembowski we wczesnych artyku- łach (1842) głosząc hasło swobody twórczej dopuszczał nawet dowol- ność w traktowaniu realiów obyczajowych, bronił anachronizmów i — doceniając wagę „prawdy w zewnętrzności, np. w ubiorze, miejscowych zwyczajach — potrzeb czasu opisywanego, zachowania prawideł przez przyrodę rzeczy oznaczonych, jak np. — cieni, kształtów fałdzistych sukien”<sup>21</sup> — twierdził, że wielkie dzieło sztuki nie ucierpi w sposób decydujący wskutek naruszenia któregoś z tych warun- ków; jednak na lekceważenie rzeczywistości albo pedantyczne zacieśnianie tematyki utworu artystycznego teoria jego bynajmniej nie pozwalała.

Samodzielność — potęga, uczucie! to są hasła umnictwa, [...] chce je osiągnąć Twórca [...], niech nie naśladowuje, niech olbrzymiością myśli i żarem uczucia piętnuje każdy plód swój. — A wtenczas, czy nam świat dzielnych, bohaterskich czasów, czy w istocie swej prozaiczne poży- cie rodzinne i idylliczne, albowin oburzenie przeciw światu obecnemu wy- stawi, [...] zawsze w każdym z tych razów — dopełniwszy trzech wspo- nianych warunków (samodzielności, wielkości ducha i uczucia) zawsze, mówię, zachwyci nas i mistrzem będzie [...]. Zalecić można artyście świat bohaterski, nadanie wystawionym zajęciom wyższych przyczyn — lecz ścieśniać do nich jego działanie, nigdy!<sup>22</sup>

Takie mniej więcej wytyczne określają charakter okresu lite- ratury, który, zdaniem Dembowskiego, ma się rozwijać współcześnie i w przyszłości. Jest to okres „idealny”, który następuje po prze- zwyciężeniu podmiotowego i przedmiotowego okresu poezji. Przedsta- wicielami jego są dla Dembowskiego Schiller i Goethe: „*Karlos* i *Tell* okazują szczyt przedmiotowości i potężny już zaród ideal- ności, a *Naręczona z Messyny* i *Faust* są czysto idealne...”<sup>23</sup>.

Powołanie się na Schillera i Goethego, a także na emigracyj- nych wieszczów polskich świadczy wyraźnie, że i tu poezję spo-

<sup>21</sup> *Piśmiennosc powszechna*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 3, s. 860.

<sup>22</sup> *Tamże*, s. 859—860.

<sup>23</sup> *Piśmiennosc powszechna*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2, s. 35—36.

lecznego postępu uznał Dembowski za szczyt rozwoju tej gałęzi sztuki: „Schiller, Goethe i Piewcy naszego kraju, ale tylko prawdziwie genialni, a którzy są takimi, nie wymieniamy, rozpoczynają olbrzymimi krokami dążyć ku szczytowi poezji...”<sup>24</sup>. Niewymienieni geniusze, których nazwisk nie pozwoliła wymawiać cenzura, otwierali literaturze polskiej perspektywę realizmu. „Szczyt poezji”, ku któremu szedł razem z nimi Dembowski, był osiągalnym na ówczesnym etapie rozwojowym polskiej literatury szczytem wiedzy o świecie i ludziach.

Pozytywny ideał zarysował Dembowski dokładniej w najdojrzałszej zapewne pracy z okresu warszawskiego — w artykule *Kilka słów o poemacie dramatycznym samorodnym*, zamieszczonym w zbiorowym almanachu cyganerii warszawskiej — *Jaskółka*. Znajdujemy tu bardziej jednoznaczne politycznie określenia żywiołów postulowanego przez Dembowskiego kierunku rozwoju literatury narodowej. „Miłość Ludu, — zapal, namiętność, uniesienie”<sup>25</sup> — (a wiemy już, co znaczą te wyrazy po artykule *Namiętność uważana pod względem umniczym*) zastępują miejsce bardzo ogólnikowej jeszcze trójcy — „serce, myśl, człowiek”, która określać ma osnowę poezji okresu idealnego w artykule *Piśmienność powszechna*<sup>26</sup>. Rozważając sprawę ludowych korzeni literatury narodowej Dembowski nie chciał bynajmniej zamykać sekiarsko przyszłej poezji w ciasnych ramach folklorystyki. Rozróżniając „charakter Ludu” i „oblicze prozaiczne, nędzę, upodleniem w pracy, zmęczeniem na niebiańskim sercu Ludu wypiętnowane”<sup>27</sup>, postulował tym samym odrzucenie tych elementów, które w kulturze ludowej są skutkiem ciemnoty i przesądów, narzuconych przez niewolnictwo i poniżenie społeczne. Żądanie miłości ludu to nie co innego, jak postulat oceny świata pod kątem interesów podstawowych mas narodu, to żądanie ludowego widzenia rzeczywistości, a więc hasła, które do realizmu doprowadzić musiały. Zajęcie tych pozycji ideowych, uświadomienie sobie konieczności ludowego punktu widzenia to najistotniejsza zdobycz warszawskiego okresu, to gwarancja dalszego pogłębienia podstaw estetyki Dembowskiego.

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 54.

<sup>25</sup> E. Dembowski, *Kilka słów o poemacie dramatycznym samorodnym*. *Jaskółka*. Pamiętnik wydany przez R. Zmorskiego i J. B. Dziekońskiego. Warszawa 1843, s. 40.

<sup>26</sup> *Piśmienność...*, s. 53.

<sup>27</sup> E. Dembowski, *Kilka słów...* s. 28—29.

Rozważając stosunek estetycznych założeń Dembowskiego do realizmu należy zatrzymać się nad jego oceną sztuki romantycznej. Dembowski działał w okresie, który bezpośrednio poprzedziły najwyższe osiągnięcia wielkiej poezji Mickiewicza i Słowackiego oraz dwa wybitne dramaty Krasińskiego. Grupa literacka, na którą chciał wpłynąć, z której uczynić chciał nową szkołę piśmiennictwa polskiego, składała się z warszawskich cyganów — związanych bardzo silnie z różnymi kierunkami romantyzmu. Doświadczenia bardzo jeszcze wątego nurtu literackiego, który miał wydać polską powieść realizmu krytycznego, zbyt mało jeszcze były widoczne, by narzucić krytykowi konieczność brania ich pod uwagę jako centralnego zjawiska epoki. Pojawiły się bowiem dopiero: *Ułana* i *Latawnia czarnoksiężka*; wagę ich trudno było już w pełni ocenić, trudno było zrozumieć nowość układu literackiego, jaki ukazanie się ich wywołało.

Na tym tle ocena sztuki romantycznej, jej osiągnięć, dróg rozwojowych i możliwości twórczych była niezmiernie istotnym zadaniem teoretyka literatury w Polsce, gdzie już i wtedy opinia powszechna głosiła, że romantyzm przyniósł nieprzeczuwany rozkwit poezji narodowej.

Dembowski znał doskonale romantyzm europejski w wersji niemieckiej, poznawanej w okresie studiów filozoficznych i stanowiącej dla niego niejednokrotnie materiał dla uogólniających wniosków. Dembowski był zdecydowanym przeciwnikiem reakcyjnego nurtu romantyzmu niemieckiego. Ideologia i poetyka całej „*Romantische Schule*” była niejednokrotnie przedmiotem jego ostrych ataków zarówno w bezpośredniej krytyce utworów pisarzy tego nurtu, jak i w protestach przeciw przejawom ulegania tej manierze w poezji i opowiadaniach naszej cyganerii.

Nie znajdujemy u Dembowskiego wyraźnego stwierdzenia, co rozumie on przez romantyzm. Niewątpliwie, pojęcie to nie ogranicza się u niego do historycznego etapu zaciętej walki z klasycyzmem i zwycięstwa w każdej z narodowych literatur europejskich plejady wybitnych pisarzy, którzy zerwali z „czczością” i jałową „ogładą” klasycyzmu, tak gorąco przez Dembowskiego potępioną<sup>28</sup>. Istnieje u Dembowskiego jakieś nieokreślone bliżej pojęcie „romantyzmu właściwego”<sup>29</sup>, przez który zdaje się on rozumieć cechy po-

<sup>28</sup> Por. *Piśmiennosc...*, s. 24.

<sup>29</sup> Por. rozrzucone uwagi w art. *Piśmiennosc powszechna*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2, s. 16—36 oraz *Klemens Brentano*. Tamże, s. 249—252.

stępowej sztuki romantycznej: ludowość, patriotyzm, rewolucyjny zapał, aktywny stosunek do konfliktów rzeczywistości. Nie absolutyzuje jednak osiągnięć poezji romantycznej. Jest ona dla niego koroną „przedmiotowego”, a więc minionego już i przewyżczonego okresu poezji, w najlepszych swych utworach zawiera zaś zarody sztuki przyszłości — sztuki idealnej. Co więcej, w romantyzmie widzi Dembowski niebezpieczną tendencję do przerastania w ironię romantyczną (zwaną też przez niego „humoryzmem romantycznym”), w fantastykę, w „somniaambulizm” romantyczny (zwany też fatalizmem), a nawet dostrzega bardzo przenikliwie swoisty naturalizm wśród produktów reakcyjnego romantyzmu<sup>30</sup>. Nie znajdujemy jeszcze u Dembowskiego jasno sformułowanego rozróżnienia reakcyjnego i postępowego nurtu romantyzmu europejskiego, jakie dał Bieliński. Wobec braku takiego uściślenia terminu wypowiedzi Dembowskiego o romantyzmie mogą niejednokrotnie wyglądać sprzecznie i niekonsekwentnie. Już jednak w pojęciu „romantyzmu właściwego” i jego „wynaturzeń”, w różnorodnych konkretnych ocenach jego przejawów mieści się wyraźne wyczucie niejednorodności ideologicznej tego nurtu. Dlatego też każde zdanie Dembowskiego, w którym występuje słowo „romantyzm”, trzeba sobie nieodzownie dopełnić: reakcyjny lub postępowy; do sformułowania tej przydawki ocena Dembowskiego dostarczy aż nadto wielu danych.

Dowodem, że Dembowski rozumiał społeczne korzenie i sens ideowy romantyzmu reakcyjnego, może być stosunek jego do romantycznej krytyki rzeczywistości. Dembowski dostrzega całą ograniczoną, jałową, bezwyjściową „nienawiść do świata” płynącą z nihilistycznych lub jawnie reakcyjnych pozycji. Widzi, że konsekwencją takiej negacji, w której nie ma żadnych „idealnych” czy, jak to wyrażał gdzie indziej w synonimicznych dla niego określeniach, „dzielnych, ludowych” elementów postępowego pozytywu, musi być z konieczności albo średniowieczna sielanka<sup>31</sup>, albo arealistyczny świat fantastyki<sup>32</sup>. Oburzenie Dembowskiego na wszelkie pochwały regresu historycznego, na sławienie „złych stron przeszłości”, występuje szczególnie ostro w recenzji z Jaskułki, w polemice z opowiadaniem Dziekońskiego:

<sup>30</sup> Por. *Piśmiennosc...*, Klemens Brentano i art. w Jaskułce.

<sup>31</sup> Por. opinie o Walterze Skocie w art. *Piśmiennosc...*, *passim*.

<sup>32</sup> Por. *Piśmiennosc...*, s. 30.

Na Boga! czyż p. Dziekoński nie wie, że na zegarze Weruerów, Schległów, Brentanów i całej kompanii średniowiecznych wdychaczy — jak ich Heine nazywa, — wybiła dawno już dwunasta? Czyż p. Dziekoński, mając naukę i zdolność po temu, aby jaśnieć między młodymi pisarzami — mając serce po temu, aby kochać całą duszą Lud i Ludzkość, będzie wolał zapleśniałymi wyobrażeniami straszyć poczciwych filistrów i magiczną latarką swego pióra pojęcia zgnile gwałtem w światła przybierać sukienki? <sup>33</sup>

Charakterystyczne jest to powołanie się na Heinego. Rzeczywiście krytyka Dembowskiego zbiega się w bardzo istotny sposób z zarzutami stawianymi „Schległom i kompanii” przez rewolucyjnego poetę Niemiec. Dembowski Heinego zna i ceni, stawia go na czele literatury przyszłości w Niemczech <sup>34</sup>. To samo źródło walki z literaturą gnijącego feudalizmu, z odrywaniem sztuki od konfliktów współczesności, leży u podłoża wystąpienia Heinego i Dembowskiego.

Z niemiejszą dezaprobatą Dembowskiego spotkała się ucieczka romantyków od rzeczywistości w krainę fantastyki. Pisarz wysuwa tu nawet uogólniające prawo dotyczące przyszłości artysty nie łączącego jasnej świadomości dróg postępowania z krytycznym stosunkiem do istniejącego stanu:

bajronowska nienawiść istniejącego świata musi w zwykłym, naturalnym porządku swego biegu rozwijania przejść w fantastyczność, dlatego też każdy duch wyższy obecnie buja w tajemniczym fantastyczności morzu, bo przez to samo już, że jest wyższym, widzi i czuje całą niedołężność i chromość dzisiejszego świata — musi go więc znienawidzić i prędzej lub później burzliwymi żarami gromów płonąca nienawiść wyrzucić z cieśni łona w rzutach fantastycznych <sup>35</sup>.

Fantastyczność tego typu, aczkolwiek bynajmniej nie ceniona i nie postulowana, tolerowana jest jednak przez Dembowskiego jako konieczny etap rozwoju „duchów wyższych”, które nie trafiły jeszcze na drogę „bezwzględna” — na drogę zdecydowanie rewolucyjną. Taką fantastyczność upatruje Dembowski u „najgenialniejszej z kobiet”, George Sand <sup>36</sup>, „fantastyczną” nazywa „poznaniską uczelnię” poezji polskiej, do której zalicza Krasińskiego, niektóre poezje Słowackiego i *Morenę* Tyszyńskiego, a więc zjawiska przy

<sup>33</sup> E. D., *Jaskółka, Pamiętnik wydany przez R. Zmorskiego i J. B. Dziekońskiego*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 3, s. 311.

<sup>34</sup> Por. *Piśmiennosc...*, s. 34 oraz „*Listy z Krakowa*“..., s. 343.

<sup>35</sup> E. Dembowski, *Namiętnosc...*, s. 245.

<sup>36</sup> *Tamże*, s. 245.



wielkich zastrzeżeniach uznane przezeń za postępowe, a w każdym razie za genialne i wysoce poetyczne<sup>37</sup>. Pasja Dembowskiego zwraca się natomiast przeciw „sommambulizmowi” czy „fatalizmowi romantycznemu”:

Sommambulizm romantyczny jest owo dążenie odżywienia idei duchów, widziadeł, owa jakby przez sen w przeczuciach tonąca istność, która wiarę w fatalizm rodzi i stała się przyczyną wyrodzenia w okropność talentu Hoffmanna, a w niedorzeczność talentu Wenera i Müllera<sup>38</sup>.

I znów inwektywy recenzji z Jaskułki skierowane przeciw Dziekońskiemu przekonywają nas, jak niebezpieczny był, zdaniem Dembowskiego, „sommambulizm” dla poezji polskiej. Dembowski uważa ten kierunek poezji za wprost antyludowy mimo całej maski ludowych motywów fantastycznych, mimo przeciwstawiania ludowej fantazji „zimnym badaniom współczesności”. W polemice Dembowskiego brzmią racjonalistyczne akcenty, gdy zaręcza Dziekońskiemu, że „owe zimne badania, szlifowane, których się tak boi, nie wyłamią skrzydeł ludowi, lecz wzlot im nadadzą potężniejszy”<sup>39</sup>, gdy oburza się na niedocenywanie historycznego postępu w jałowych wyrzekaniach na w. XVIII i XIX.

Nie można się dziwić, znając podstawowy charakter estetyki Dembowskiego, że najostrzej spośród cech romantyzmu reakcyjnego potępiony został „humoryzm romantyczny” — ironia. Ideolog sztuki bojowej upatrywał najgorszego wroga w postawie drwiącej kapitulacji wobec zniechęconej rzeczywistości, w bolesnej drwinie ze wszystkich wartości, ze wszystkich rozwiązań i dróg wyjścia. „Ciągła gra ironii niszczy wszelką piękność”<sup>40</sup> — twierdzi Dembowski w artykule o Klemensie Brentano, wyzyskując wiele sformułowań Heinego i przeciwstawiając się „romantycznemu humoryzmowi”. Ironia sprowadza się bowiem jego zdaniem do tego:

aby wystawiwszy jakiś czyn czy wypadek, lub charakter, niszczyć go natychmiast przez wysmianie go. Jakież cel podobnych utworów? — Żaden zaiste, bo nie mają żadnego działania, gdyż je niszczą, zaledwie się zrodzi [...]. Chcecież pojąć dzieła Brentana? W nich myśli nie szukajcie, nie odgadujcie dążenia, bo one żadnego nie mają. Są to osobliwe twory, piękne posągi, którym rzeźbiarz odcina nosy, usta, policzki, szczyrbi i odla-

<sup>37</sup> E. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 1, s. 20.

<sup>38</sup> *Piśmiennosc...*, s. 28.

<sup>39</sup> E. D., *Jaskulka...*, s. 313.

<sup>40</sup> E. Dembowski, *Klemens Brentano*, s. 251.

muje ręce, a potem wywraca je tak, abyś nie mógł między krzewami dojrzeć ich postaci[...]. [Brentano] popsuł własne dzieło, wyśmiał własną pracę, stał się ironią samego siebie i cisnął wyrodkowi wieszczego natchnienia światu, którego uwielbieniem gardził, a którego zadziwienia pragnął<sup>41</sup>.

Ironia romantyczna wydaje się Dembowskiemu zupełnym zaprzeczeniem tak wysoko przezeń stawianego „posłannictwa poezji”, poniżeniem sztuki i artysty, igraszką obliczoną na gust „filistrów”. Nie darował też później ironii ani Słowackiemu<sup>42</sup>, ani Berwińskiemu<sup>43</sup>, choć musiał rozumieć, że w postępowej poezji polskiej ironia romantyczna nie miała tak wstecznego charakteru, wyrażała bowiem ideową ograniczoność twórcy: jego trudności przy przekraczaniu barier ideologii rewolucyjnej, nie zaś nihilistyczny grymas cynicznego lub zdesperowanego reakcjonisty.

Mimo tej przenikliwej i bardzo świadomej krytyki nie tylko podstawowych cech romantyzmu reakcyjnego, ale i niektórych elementów romantyzmu postępowego, jak symboliczność i fantastyka, estetyka Dembowskiego miała bardzo wiele cech wspólnych z romantyzmem. Oprócz najistotniejszych, wskazanych wyżej, typowo romantyczne było u Dembowskiego np. rozumienie *Don Kichota* — co prawda także jako przejawu walki z feudalizmem, ale nade wszystko jako „obrazu rozdzierającego widoku, jako świat zmrzaża uczucia dusz szlacheckich”<sup>44</sup>. Wyływało to również z romantycznego rozdziału między „poezją i prozą”, który ciążył nad poglądami Dembowskiego i którego pisarz nie pozbył się nigdy.

Pojęcie „prozaiczności” byłoby dość niebezpieczne, gdyby dłużej utrzymało się w poetyce Dembowskiego w tym rozumieniu, jakie pisarz nadał mu we wczesnym okresie. Występuje to w jednej z najwcześniejszych prac (początek r. 1842) pt. *O różnych dążeniach w piśmiennictwie naszym*, gdzie nawet romantykowi Dembowskiemu zarzuca, jakoby „ścieśniającą samoistne rozwijanie myśli oglądę tak zwanych klasyków odrzucając, posunięto się często za daleko i sądząc, że oddawano przyrodę, zaczęto skreślać obrazy podłej pospolitości”<sup>45</sup>. — Pod zarzutem tym znalazł się nie tylko *Zamek Kaniowski*, ale nawet... *Grażyna*. Z czasem takie pojęcie „pospolitości”

<sup>41</sup> *Tamże*, s. 251—252.

<sup>42</sup> E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*. Poznań 1845, s. 361.

<sup>43</sup> *Tamże*, s. 364.

<sup>44</sup> *Piśmiennosc ...*, s. 18.

<sup>45</sup> E. Dembowski, *O różnych dążeniach w piśmiennictwie naszym*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 2, s. 451.

zaniknie u Dembowskiego, utrzyma się tylko dla oznaczenia apologii ciemnych stron kultury ludowej<sup>46</sup>, z drugiej strony zaś apologii sarmatyzmu<sup>47</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że pojęcie takie dla Dembowskiego istniało, by zdać sobie sprawę, z jakich pozycji ideowych wyszedł on w początkach swej pracy krytycznej, jak twórczo je później przezwycięzył.

Pojęcie „prozaiczności” i poetyczności ukształtowało początkowo hierarchię gatunków u Dembowskiego. Pomijając już wyższość dramatu nad liryką i epiką, Dembowski w artykule tym wiele utworów nie stojących, jego zdaniem, na wyżynie „poezji”, a także pewnych autorów, jak np. Kraszewskiego, releguje do „prozy”, gdzie działają „nie bez zasług”, lecz działalność ich nie może mieć żadnego związku z tym „kwiatem swego czasu”, jakim jest poezja<sup>48</sup>.

Jednakże miarą doniosłości i typowości pierwiastków nowych, rozwiniętych w następnej epoce, a zbliżających Dembowskiego jeszcze bardziej do poetyki realizmu, są sprzeczności i niekonsekwencje, różniące w pewnych wypadkach oceny szczegółowe i wnioski wypływające z założeń jego systemu. Jedną z takich sprzeczności, podważających nieco potępienie „naśladowania natury”, jest ogromny podziw, jaki czuje Dembowski dla Szekspira. Rozumie on Szekspira trafniej niż większość literaturoznawców burżuazyjnych, realizm uważa za główną i rozstrzygającą cechę jego wielkiej sztuki:

I tak, jeśli Szekspira chcielibyśmy oznaczyć sposób zapatrywania się na świat, ten słusznie nazwać byśmy mogli względem Rzeczywistości, albowiem Szekspir w utworach swoich nie ma zastanowienia i uwagi na co bądź innego, jak na rzeczywistość, na oddanie przedmiotu tak, jakby on się istotnie zdarzał, bez zważania, czyli do doskonałości utworu należy wplatanie w bieg osnowy wypadków, które w istocie są i zachodzą w życiu pcospolitym<sup>49</sup>. —

To mówi teoretyk. A jednak:

O Szekspirze nigdy ludzie dosyć się namyśleć i narozumować nie zdołają, bo ten olbrzym-człowiek urzeczywistnił najtrudniejsze zaiste! z zadań, jakie poeta mógł sobie zadać. Gubiąc podmiotowość swoją w olbrzymości prawdy, którą przedstawia, Szekspir zacierza wszelką prozaiczność rzeczywistości nie przez to, aby jej nie miał wystawiać, owszem, rażące i najobrzydliwsze strony przyrody nie waha on się malować w całej ich

<sup>46</sup> Por. E. Dembowski, *Kilka słów...*, s. 29.

<sup>47</sup> Por. E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie...*, s. 370 i nast.

<sup>48</sup> Por. E. Dembowski, *O różnych dążeniach...*, s. 452.

<sup>49</sup> E. Dembowski, *Pedro Calderon...*, s. 421.

brzydocie, lecz przez to, że osoby działające Szekspira noszą zawsze piętno tego tak naturalnego życia, iż między arcydziełami jego a zajęciem istotnym nie ma żadnej różnicy<sup>50</sup>.

Wnioski trochę nieoczekiwane. A więc naśladowanie rzeczywistości przestaje być grzechem przeciw pięknu sztuki wtedy, gdy „naśladowanie” to jest genialne właśnie w swej prawdzie i wierności życiu. Nie bardzo to konsekwentne; widać, jak bardzo wymowa wielkiej sztuki realizmu mieszała szyki systemowi.

Drugą taką twórczą niekonsekwencją, cennym pęknięciem systemu stała się u Dembowskiego sprawa powieści historycznej. Ten sztandarowy gatunek obozu konserwatywnego przysporzył Dembowskiemu wiele kłopotów, a poglądy na jego istotę zmieniły się w sposób zasadniczy.

Sama forma, aczkolwiek dla Dembowskiego nieporównanie niższa od dramatu, została — za Heglem zresztą — uznana za „nowożytną formę” epiki<sup>51</sup>. Nie znajdziemy więc programowej deprecjacji gatunku. Dembowski twierdzi tylko, że ani epika, ani liryka nie spełnią zadania, jakie przed poezją stawia współczesność, gdyż leży to jedynie w możliwościach dramatu<sup>52</sup>. Znajdujemy natomiast liczne słowa uznania pod adresem Kraszewskiego, który „w powieści celuje”<sup>53</sup>. Dembowski wyraźnie uważa ten dział „piśmiennictwa” za ważny. Faktu tego nie zmieniają w sposób zasadniczy przekąsy pod adresem publiczności, która nie chce czytać nic prócz „pewniastek”<sup>54</sup>.

Stosunek Dembowskiego do powieści historycznej wyznaczają dwa elementy jego koncepcji estetycznych: potępienie czystego, „przedmiotowego” kierunku sztuki<sup>55</sup> i specyficzne rozumienie „prawdy dziejowej”<sup>56</sup>. Ocena powieści historycznej była niezmiernie ważnym elementem pracy krytycznej Dembowskiego, gdyż był to gatunek forsowany przez koterię Tygodnika Petersburskiego jako szczytowe osiągnięcie dotychczasowej literatury polskiej, a w każdym razie jako jej droga na przyszłość. W tym kierunku

<sup>50</sup> E. Dembowski, *Ułamki z badań...*, t. 4, s. 1375-1376.

<sup>51</sup> Por. *Piśmiennosc...*, s. 54.

<sup>52</sup> *Tamże*.

<sup>53</sup> E. Dembowski, *O różnych dążeniach...*, s. 449.

<sup>54</sup> E. Dembowski, *O współczesnej literaturze nadobnej we Francji*. Przegląd Naukowy, I, 1842, t. 1, s. 368.

<sup>55</sup> Por. *Piśmiennosc...*, *passim*.

<sup>56</sup> *Tamże*, s. 54.

szy teoretyczne wywody Grabowskiego oraz jego prace literackie, a także prace Rzewuskiego. W powieści historycznej i gawędzie miał być zrealizowany zarówno postulat narodowości, jak oryginalności i prawdy<sup>57</sup>. Dembowski trafnie odgadł niebezpieczeństwo, jakie niesie literaturze polskiej ta programowa i planowa apologia sarmatyzmu, jakim przydatnym narzędziem w rękę wstecznicwa mogą stać się te fragmenty „prawdy dziejowej” dla budzenia zachwyty i sentymentu do feudalno-szlacheckiej przeszłości. W walce z reakcyjną koncepcją powieści historycznej zaznaczają się u Dembowskiego wyraźnie dwa etapy.

Początkowo wysuwa on przeciw Grabowskiemu swoją koncepcję poetyczności, która wyklucza wierne odbicie „płaskiej” strony rzeczywistości. Domaga się krytycznego stosunku do przeszłości szlacheckiej, stwierdzając:

...każdy obraz przeszłości nie jest i nie może być poetyczny, albowiem — każda epoka ma swoją dobrą i złą stronę — strona wzniosła jest poetyczną — strona pospolita jest najprozaiczniejszą, np. któż może [...] obraz rozpusty biesiad pijanej szlachty wziąć za poetyczny...<sup>58</sup>

Oponuje również Dembowski przeciw najmodniejszemu gatunkowi konserwy: „Gawęda, dowcipnie napisana i wiernie prozaiczność minionych czasów malująca, uchodzi dziś za poezję szczytną”<sup>59</sup>.

Sprawa powieści historycznej wróciła kilkakrotnie w artykule *Piśmienność powszechna*, ale wnioski płynące z uwag Dembowskiego nie zawsze są między sobą zgodne. Przede wszystkim Dembowski waleczy z tezą, jakoby poezja była odbiciem prawdy dziejowej:

Precz więc myśli, że poezja naśladowaniem lub odbiciem rzeczywistości! Precz zdanie, że dziejowość jej szczytem! Przeszłości powróć żywo! wywołać ubiegłe czasy z grobowiska, wskrzesić je i pełnym powitać sercem jest zaiste jednym z zadań ważnych poezji, ale nie najważniejszym, nie jej posłannictwem, bo tym jest jawienie Prawdy! Wyższe, olbrzymie bardziej może być zadanie? Lecz tylko twórczość jest pojawieniem prawdy takiej, o jakiej mówimy, bo tu nie idzie o prawdę dziejową, lecz o prawdę bezwzględną, o prawdę ducha, a tą jest sama poezja, twórczość!<sup>60</sup>

Przy przeświadczeniu, że rzeczywistość może mówić jedynie o stagnacji i trwałości istniejącego ładu, „prawda dziejowa” musiała

<sup>57</sup> Por. *Literatura i krytyka*. Wilno 1840. Pisma M. Gr. T. 4. W rozprawie *Literatura romansu w Polsce. Passim*.

<sup>58</sup> E. Dembowski, *O różnych dążeniach...*, s. 452.

<sup>59</sup> *Tamże*.

<sup>60</sup> *Piśmienność...*, s. 53 — 54.

być dla Dembowskiego zespołem nieważnych szczegółów i anegdot obyczajowych, „prawda bezwzględna” zaś to dopiero obraz pierwiastków twórczych działających w historii, czyli obraz rozwoju postępowej idei społecznej.

Tu więc Dembowski sformułował najwyraźniej swą niechęć do „przedmiotowego” odbicia historii, co więcej, stwierdził, że temat historyczny nie ma dla niego tej wagi, którą miał dla ogromnej większości przedstawicieli ówczesnego życia literackiego. Dembowski za główne zadanie poezji uważał rozwiązywanie konfliktów teraźniejszości i przyszłości. Ale w tym samym artykule znajdujemy też wypowiedzi nieco z tym sprzeczne. Wśród inwektyw przeciw przedmiotowemu, a więc bezideowemu odbiciu rzeczywistości — a za takie uważał Dembowski, w praktyce i przynajmniej w odniesieniu do rzeczywistości, każde, w którym postępową idea rozwoju społecznego nie istnieje jako ideał przyszłości — znajdujemy też przyznanie, że:

Świat przedmiotowości jest światem nie poezji, prozy; odbicie przedmiotowe teraźniejszości bardziej jednak prozaicznym jest jak obraz przeszłości; w tej, jakkolwiek przedmiotowo oddanej, już upatrujemy pewien ideał, choć zlekka rzucamy nań odblask lepszości...<sup>61</sup>

Wbrew pozorom nie jest to popularne w tym okresie sformułowanie uroków świata minionego, lecz po prostu ustępstwo na rzecz powieści historycznej. Wcześniej już stwierdzał Dembowski z okazji powieści Kraszewskiego: „obraz czasów przeszłości z ich prozaicznej strony ma wielkie swoje zalety, lecz nie jako poetyczny utwór...”<sup>62</sup>, gdzie indziej zaś podkreślał, że zarysy obyczajów wbrew „czczości poetyckiej” stanowią mocną stronę tego pisarza:

Kraszewski jest talentem wszechstronnym, w zarysach obyczajów, w szkicach charakterów, w sarkazmach, w pół ironicznej, w pół poważnej powieści jest Mistrzem. Krytykiem lub poetą [...] nie jest on bynajmniej. [...] W powieści, w opisie, a szczególnie w oddaniu strony obyczajowej celuje<sup>63</sup>.

Wykluczenie powieści, a zwłaszcza powieści historycznej, poza ramy poezji rozwiązało Dembowskiemu ręce w stosunku do niej. Mógł teraz rozważać jej zadania poza schematycznymi nieco ramkami, jakie wykreślił swojej poezji. Stąd płynie wysoka ocena Wał-

<sup>61</sup> *Tamże*, s. 26.

<sup>62</sup> E. Dembowski, *O różnych dążeniach...* s. 452.

<sup>63</sup> E. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności...* s. 21.

tera Scotta, tak przecie „przedmiotowego” pisarza. Dembowski powtarza nawet za jakimś krytykiem, że jego „każda powieść równą jest *Odysei*”<sup>64</sup>. Walterowi Scottowi darowuje Dembowski i „sceny charakterystyczne” i „szczegółowość”, i „prawdę dziejową”; z zachwytem obserwuje

jak tam na tle historii żywiły historyczne się rozwijają, jak forma wybitna, ostro spadająca, a jednak tak przez szczegółowość, opis, zarys, nareszcie charakter opromieniona, że do piękności się wznosi...<sup>65</sup>

\*

W czwartym kwartale r. 1843 nie znajdujemy już artykułów Dembowskiego w prasie warszawskiej. Ucieczka do Wielkopolski zamyka pierwszy okres jego działalności publicystycznej.

Okres ten wypełniła walka Dembowskiego o postępowe oblicze literatury polskiej, o zbliżenie jej do konfliktów rzeczywistości, o ludową ocenę rzeczywistości. Ogólnikowe początkowo sformułowania ideowe postulowanej literatury — poświęcenie człowieka dla „idei ogólnej” — zastąpione zostały jasno sformułowanymi hasłami postępu społecznego i miłości ludu. Formułowanie teoretycznego programu Dembowskiego szło w parze z jego walką przeciw wszystkim wstecznym kierunkom literatury polskiej, które przeciwdziałając postępowym zadaniom sztuki stanowiły jednocześnie poważną przeszkodę, hamującą kształtowanie się realizmu krytycznego w literaturze polskiej. Dembowski rozprawił się z tymi wszystkimi podstawowymi elementami poetyki romantyzmu reakcyjnego, które groziły degeneracją twórczości grupy cyganerii. Wskazał też na wagę przezwyciężenia takich — w gruncie rzeczy przecież bynajmniej nie realistycznych — cech metody twórczej romantyzmu postępowego, jak fantastyka czy symbolizm, wysuwając konieczność nie obwijania w bawełnę myśli, co jest zawsze dowodem „słabości, nieudolności i brakiem odwagi do płynienia przeciw prądowi zdań powszechnych...”<sup>66</sup>.

Dembowski przeciwstawił się ostro tendencjom naturalistycznym w literaturze, schlebaniu prozie mieszczańskiej rzeczywistości. Wagę jego wystąpień na tym odcinku należy ocenić bardzo pozytywnie, nawet gdy pewne teoretyczne uogólnienia, formułowane na marginesie, zdają się przeczyć zasadom realizmu. Te uogólnienia

<sup>64</sup> *Piśmienność...*, s. 30.

<sup>65</sup> *Tamże*, s. 33.

<sup>66</sup> E. Dembowski, *Namiętność...*, s. 245.

zanikną niemal zupełnie w okresie następnym, a i w okresie warszawskim nie były bynajmniej najistotniejszą treścią publicystyki Dembowskiego.

Niemniej ważnym osiągnięciem jego pracy na tym odcinku jest walka z programem koterii Grabowskiego i Rzewuskiego, z powieścią historyczną i gawędą, gloryfikującymi tradycje szlacheckie. Dembowski torując drogę postępowej sztuce politycznej — walczącej o prawa ludu, potępiającej przywileje szlacheckie, nacechowanej patriotyzmem i rewolucyjnym patosem, odrzucającej konformizm społeczny i przymierze z rzeczywistością — podsumowywał najlepsze osiągnięcia realistycznego nurtu wielkiej sztuki romantycznej, stwarzał teoretyczne podstawy przełamywania poetyki romantyzmu i zbliżenia się do pozycji realizmu krytycznego. Taka była praktyczna funkcja teorii Dembowskiego już w okresie warszawskim. W okresie poznańskim uległa ona dalszemu pogłębieniu i radykalizacji społecznej.

Większa dojrzałość polityczna i ideologiczna Dembowskiego w okresie poznańskim wiązała się przede wszystkim z dwoma nowymi elementami, które przyniosły mu warunki życia w Wielkopolsce. Żywsze tempo życia politycznego tej dzielnicy, wyraźna krystalizacja stronnictw politycznych przy aktywnym wystąpieniu ludowego, plebejskiego czynnika, wpływającego w istotny sposób na ogólny układ polityczny, na taktykę różnych ugrupowań burżuazyjnych — pozwoliły Dembowskiemu ocenić ostatecznie oportunistów i polowiczność burżuazyjno-demokratycznych kręgów, inspirowanych przez Centralizację.

Zaostrzyło to polityczną ocenę ideowo-artystycznych kierunków w literaturze polskiej, pogłębiło zrozumienie wagi ludowego punktu widzenia jako podstawy kultury narodowej. Drugim, nieco ubocznym, ale niemniej istotnym czynnikiem sytuacji wielkopolskiej, która wpłynęła na dojrzałość prac Dembowskiego, był większy stosunkowo liberalizm cenzury pruskiej. Starano się ona sprawnie tępić zbyt wyraźnie patriotyczne i rewolucyjne akcenty literatury i publicystyki polskiej, ale w porównaniu z cenzurą carską pozostawiała nierównie większe możliwości nie tylko obejścia jej ezujności utartymi formułkami zastępczymi, ale nawet formułowania *expressis verbis* ideowych podstaw ugrupowań politycznych. Miało to dla Dembowskiego doniosłe znaczenie z tego przede wszystkim względu, że pozwoliło odrzucić bardzo wiele formułek heglstowskiej estetyki, które, jak się więc okazuje, i w okresie war-



szawskim nie musiały być tylko wyrazem pilności „uczucia”, lecz stanowiły kryptonim, mający ukryć przed oczyma cenzury wyrażniejszą treść ideologiczną artykułu. Zwolnienie ucisku cenzury miało także znaczenie i dla języka publicystyki Dembowskiego, tak nieraz zawilego, przeładowanego terminologią filozoficzną, urabianą *ad hoc* dla przetłumaczenia koncepcji Hegla lub dla określenia pojęć spekulatywnych przeciwstawianych jego systemowi. Bardzo wiele sztucznych terminów Dembowskiego z okresu warszawskiego zanikło z chwilą, gdy sytuacja pozwoliła mu sformułować myśli w przyjętym, komunikatywnym języku publicystyki politycznej.

Omawiając prace krytyczne i teoretyczno-literackie Dembowskiego w okresie poznańskim, należy się zatrzymać przede wszystkim na dwóch jego najdonioślejszych artykułach z Roku i na książce *Piśmiennictwo polskie w zarysie*.

Weześniejszy z tych artykułów, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* (napisany, być może, jeszcze w Warszawie, ale formułowany wyraźnie dla warunków poznańskich), zawiera jednocześnie najszersze i najbogatsze sformułowanie pozytywnego programu literatury polskiej, jakie dał w ciągu swej działalności Edward Dembowski.

Na tym właśnie artykule zaznaczył się najdobitniej dodatni wpływ możliwości pełniejszego wypowiedzenia myśli. Stanowi on piękny przykład namiętnej, patetycznej publicystyki ideowo-politycznej. Rewolucyjny zapal ukształtował każde zdanie artykułu. Powstał on w przededniu burzy; przygotować ją i zapowiedzieć to jego naczelne zadania. Świadomość przełomowego momentu politycznego, świadomość nowych zadań ideologa przebudowała wiele dotychczasowych pojęć autora. Początek artykułu ma tok i nastrój poetyckiej prozy wielkich dramatów romantyzmu. W tym sensie należy on do wybitnych osiągnięć już nawet nie publicystyki, lecz literatury okresu:

Skoro pień żywota narodowego zaczyna murszeć, a w każdym tętnie czasu wybija konwulsyjnym drgnieniem wewnętrzny starej społeczności rozstrój, to snąc nasuwają się chmury na niebie dziejów, a w nich gromy kipią ogniste. Czas taki jest czasem wejścia w krew i żywot ludów nowej, organicznej myśli, jest wybiciem jednej z godzin na zegarze uspołecznienia narodów. Krwią przyszłości jest bólem narodów wyrobiona przeszłość, więc jakż to odmgł, jakie starcia, walki i burze, gdy w życie nowe żywoły wehoda...<sup>67</sup>

<sup>67</sup> D., *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. Rok, I, 1843, z. 6. s. 1.

Niezaprzeczonego idealizm historyczny Dembowskiego, który kształtował jego teoretyczne poglądy na literaturę, nie gra tu podstawowej roli z tego względu, że Dembowski, kładąc nacisk na „wejście w krew i żywot ludów” idei społecznej, skupia swą uwagę właśnie na obiektywnym procesie społecznym narastania sytuacji rewolucyjnej, rozprzegania się feudalnego ładu, pojawiania się znamion „nowego uspołecznienia”. Inna natomiast sprawa, czy słusznie charakteryzuje dojrzałość tej sytuacji, czy nie przecenia szans zapowiadanej rewolucji. W każdym razie to odczucie rewolucyjnego napięcia atmosfery polityczno-społecznej czasu, świadomość obiektywnej istniejącej „burzliwości” życia współczesnego tłumaczy postulat „burzy uczuć”, której Dembowski żąda od dramatu, postulat zapалу, namiętności, wielkich kolizji i wielkich spięć dramatycznych, postulat sztuki na miarę niespokojnych czasów wielkiego przełomu. Dlatego i tok walki politycznej, i kierunek dróg rozwojowych sztuki znajdują w równej mierze wyraz w hasle: „Czas więc na dobre przestać chromieć na wyrazy i półśrodki”<sup>68</sup>. W odniesieniu do obu tych dziedzin oznacza to nawoływanie do radykalizacji społecznej i celów, i środków.

Niezmiernie doniosła rola, przyznawana literaturze w walce o „nowe uspołecznienie”, jest niewątpliwie w pewnym sensie skutkiem idealistycznego przeceniania roli idei, ale tu w momencie wzmoczenia rewolucyjnej agitacji ważne są nie filozoficzne korzenie tego typu poglądów, tylko słusznie sformułowane przez działacza politycznego hasło ideowej aktywizacji literatury. „Pieśń to czyn”<sup>69</sup> — to jest sformułowanie słuszne i twórcze dla życia i dla teorii Dembowskiego. Mniej ważne jest już stwierdzenie, że pieśń to „czyn pierwotny”<sup>70</sup>, że to „dziedzina twórczości ducha ludzkiego”<sup>71</sup> — konsekwencje wypływające z tego mają bowiem dla całości artykułu wagę już o wiele mniej istotną. Trzeba o tym pamiętać, by nie przeceniać idealistycznego charakteru takich sformułowań jak: „Poezja ma być wiedzeniem przyszłości i miłością jej najwyższą, a jako taka ma być jej wieszczaniem”<sup>72</sup>, lub nie przeceniać np. żądania, by dramat stał się historiozofią „pisaną głoskami żyjących

<sup>68</sup> *Tamże*, s. 3.

<sup>69</sup> *Tamże*, s. 2.

<sup>70</sup> *Tamże*.

<sup>71</sup> *Tamże*, s. 5.

<sup>72</sup> *Tamże*.

postaci i idei uspołeczeńić”<sup>73</sup>. „Historiozofia” w tym artykule nie ma nic wspólnego ze spekulatywnymi konstrukcjami, jakie narzucać mógłby heglizm; „wiedzenie” i „wieszczenie” przyszłości nie oznacza bynajmniej zależności literatury od systemu filozoficznego i jego apriorycznie wydedukowanych wróżb na przyszłość. U źródeł tych postulatów leży obserwacja zaostrzających się konfliktów rzeczywistości, obserwacja procesu „murszenia pnia żywota narodowego”, znamion nadeciągającej burzy. Dembowski wie, że przyszłość rodzi „bolem narodów wyrobiona przeszłość”, że zaczątki przyszłości odkryć można i trzeba w konfliktach terażniejszości. Cała teoria dramatu Edwarda Dembowskiego jest nastawiona na odkrywanie kielków nowego. O tym, jak dalece konkretny, „historyczny”, sprawdzalny charakter ma dla niego ówczesne pojęcie historiozofii, mówią terminy, którymi się posługuje: wymienia bynajmniej nie „epokę myśli” czy „epokę Ducha św.”, lecz — „feudalizm” i „średniowiekowość”, przez którą rozumie i arystokratyczny ucisk, i owo „uzwierzenie Ludu przez szlachtę”<sup>74</sup>; mówi o tym wreszcie precyzja, z jaką demaskuje konkretny, klasowy sens klerykalnej kultury średniowiecza.

Dramat uznany został przez Dembowskiego za najwyższy gatunek literacki, najbardziej przydatny do wypełnienia ideowych zadań sztuki i odbicia konfliktów współczesności już w najwcześniejszym okresie jego działalności krytycznej. Pojęcie konfliktu dramatycznego w artykułach z pierwszego kwartału r. 1842 było jeszcze bardzo ogólne — „walka ducha z przedmiotami zewnętrznymi”<sup>75</sup>. Ale już stał mocno postulat „czynu”, „działania”, kładący upatrywać w człowieku bojownika i twórcę nowych wartości. Jako problemy zasadnicze wysuwał wtedy Dembowski ogólniki typu „serce, myśl, człowiek” — nie posuwając się poza ten nie sprecyzowany postulat zhumanizowania poezji. Zadanie poezji upatrywał w wywarciu przez nią wpływu natury raczej moralistycznej, we „wzniesieniu i rozczuleniu ducha”, pozytywnym — w żądaniu poświęcenia dla idei powszechnej, a formę — w pełnej swobodzie, nie cofającej się przed anachronizmami. Uzasadnienie wyższości dramatu sięgało po argumenty heglowskich spekulacji, dowodziło konieczności jego zapanowania po minionych okresach rozwoju

<sup>73</sup> *Tamże*, s. 22.

<sup>74</sup> *Tamże*, s. 27.

<sup>75</sup> E. Dembowski, *Faust, poemat Mikołaja Lenau*. Przegląd Naukowy. I. 1842, t. I, s. 182.

epiki i liryki. Świadomość, że dramat odpowiada dążeniom czasu, usunięta była na plan dalszy przez historiozoficzne wnioski teoretyczne.

Oczywiście, już wtedy ukazywała się za tymi stwierdzeniami konkretna politycznie i historycznie walka o formę sztuki rewolucyjnej, ale widać też, że walka ta była jeszcze na tyle niedojrzała, że sformułowań dla swych teorii szukał Dembowski w modyfikowaniu terminologii estetyki niemieckiego idealizmu. Z czasem kryształizuje się i pogłębia rozumienie idei dramatu, pojawia się postulat namiętności, utożsamionej z miłością ludu i ludzkości, postulat ludowego widzenia i oceny świata. Nie zrewidował jednak Dembowski w okresie warszawskim sformułowanego w r. 1842 zdania, że charakter jest źródłem „działań, myśli i uczuć, których przedstawieniem jest poezja”<sup>76</sup>. Charakter zaś rozumiał on wtedy w sposób najzupełniej indywidualistyczny, nie uwypuklał jego społecznych powiązań, troszczył się tylko, by narysowany był „we wszystkich swoich odcieniach i głębinach psychicznych”. Również przez cały okres warszawski nie rewidował wczesnej oceny Schillera i Goethego, których uważał za najwybitniejszych przedstawicieli nadciągającej epoki poezji idealnej, poezji przyszłości<sup>77</sup>.

W artykule z Roku odpadły natomiast wszelkie moralistyczne ogólniki, wszelkie niekonsekwencje i ustępstwa na rzecz indywidualistycznej tematyki. Abstrakcyjne żądania „czynu”, ukazywania charakteru w działaniu ustąpiły sprecyzowanym ideowo postuatom: dramat ma być „głównie i przede wszystkim obrazem walki zdań i stronnictw”<sup>78</sup>, dramat ma „wyłonić, zrzeczywiścieć myśl, którą obecna doba dźwiga w sobie, a w walce stronnictw zasada postępu występuje jako hasło przyszłości”<sup>79</sup>. Tutaj znów spod idealistycznej frazeologii wygląda słuszna i twórcza myśl poszukiwania związków przyszłości, „zasady postępu” w walce stronnictw, w walce politycznej okresu.

Pojęcia czynu i charakteru, podstawowe w pierwszym okresie działalności Dembowskiego, pojawiają się i tutaj. I w tym artykule charakter uznany został za „sprężynę czynu”, ale zmieniło się teraz pojęcie charakteru. Charakter u Dembowskiego zbliża się

<sup>76</sup> *Piśmiennosc powszechna. Przegląd Naukowy*, I, 1842, t. 3, s. 862.

<sup>77</sup> Por. *tamże*, *passim*.

<sup>78</sup> D., *O dramacie...*, s. 5.

<sup>79</sup> *Tamże*.

w bardzo istotny sposób do realistycznego typu. Nie inaczej należy traktować określenie, że w *Nieboskiej komedii* „charaktery są samymi żyjącymi ideami społecznymi...”<sup>80</sup>, mają one „...w każdym ruchu, w każdym słówku jedną ze stron idei, a mimo to nie są to abstrakcje, alegorie, bo Wieszczy w nie tchnął całą siłę swojego żywota, całą wszechstronność namiętności i dzielności zapału i tajni najgłębszej serca człowieczego”<sup>81</sup>. Docenianie społecznej reprezentatywności postaci występuje u Dembowskiego bardzo silnie: w Henryku i Pankracym widzi on olbrzymość „uosobionych całych mas, całych stronnictw społecznych, zestrzelonych w jedną osobę olbrzyma”<sup>82</sup>, widzi też niepełną typowość Pankracego, gdy podkreśla, że jego śmierć w końcowej partii dramatu to nie klęska sprawy ludowej, lecz upadek jej przywódcy, który nie dorósł do swych zadań, który ustąpić musi miejsca całemu ludowi, przejętemu ideą braterskości. A jednocześnie Dembowski żąda od pisarza, by nie czynił ze swych postaci właśnie „trąb ducha czasu”<sup>83</sup>, by charaktery działających osób usunęły groźbę sztuki „abstrakcyjnej, więc ogólnej i bezżywej”<sup>84</sup>. Nie indywidualny charakter więc — przeciw temu zastrzeżenie Dembowskiego wyraźnie — lecz postawa społeczna staje się obecnie źródłem czynu w dramacie.

Ale i pojęcie czynu nabiera teraz w teorii dramatu nowego sensu. Czyn równoznaczny jest dla Dembowskiego z pojęciem „walki zasad”, „walki stronnictw”, wielkim błędem byłoby jednak utożsamienie teorii czynu dramatycznego z taką konstrukcją utworu, która by zbliżała go do dyskusji ideowo-politycznej, dramat ma być bowiem „czynami bardziej jak mową określony”<sup>85</sup>, charaktery mają być nakreślone w różnych sytuacjach życiowych.

Pojęcie „czynu” sprecyzowane zostało dalej. Jeśli Dembowski IV cz. *Dziadów* nie uważa za dramat, nazywając ją — bez wątpienia zresztą słusznie — „dialogowaną pieśnią”, dzieje się to nie tylko dlatego, że brak jej konfliktu dramatycznego, że „dialogowanie” Księdza i Gustawa nie stanowi najistotniejszej treści utworu. Dembowski stwierdzając, że IV cz. *Dziadów* nie jest zawiązkiem polskiej dra-

<sup>80</sup> *Tamże*, s. 21.

<sup>81</sup> *Tamże*.

<sup>82</sup> *Tamże*, s. 22.

<sup>83</sup> Por. *Marx an Lassale*. Cyt. za wyd. K. Marx—F. Engels, *Über Kunst und Literatur*. Berlin 1948, s. 112.

<sup>84</sup> D., *O dramacie*...

<sup>85</sup> *Tamże*, s. 6.

maturgii, motywuje swój sąd argumentem, iż w utworze tym w ogóle nie ma czynu dlatego, „bo Gustaw nie żyje narodowym żywiołem, bo *Dziady* nie są poematem politycznym”<sup>86</sup>. Najdonioślejsze jednak dla realistycznego charakteru teorii Dembowskiego jest określenie rozumienia polityki:

Żądamy, aby dramat był wyłącznie politycznym, ale nie takim jak *Dziady* [cz. III — przyp. M. Ż.], jak *Kordian*, jak *Dziesięć obrazów*, bo myśl tam tkwiąca nie jest w walce zasad pochwycona, ale uwidacznia tylko fakty polityczne, zaszłe<sup>87</sup>.

Niewątpliwie, stosunki ukazane w *Dziadach*, między Nowosilowem i jego sztabem a grupą więźniów i ich obrońców, jest to „walka zasad”, niewątpliwie i w *Kordianie* mamy „walkę zasad”, patriotyzmu polskiego i carskiego ucisku. Dlaczego jednak Dembowski to neguje? Dlaczego scenę w podziemiach katedry (*Kordian*) — przedstawiającą walkę zasad równie namiętną jak dramatyczną — traktuje wprawdzie jako „starcie zdań”, ale dostrzega ją „w bladym odcieniu”?<sup>88</sup> Otóż rozstrzyga tu sposób rozumienia pojęcia „polityka”. Dembowski mówiąc o „całej pełni życia społeczno-politycznego”, o „walce stronnictw” rozumiał przez to właśnie walkę społeczną, walkę klasową. Walka polityczna musiała być, jego zdaniem, nakreślona w całym swym historycznym, społecznym uwarunkowaniu, aby otrzymać rangę „czynu”, „społecznego działania”. „Wypadek polityczny, myśl polityczna nie jest koniecznie czasową”<sup>89</sup> — mówi Dembowski, nie zawsze jest w pełni typowym dla epoki — powiedzielibyśmy dziś — konfliktem. Myśl polityczna to „część” tylko kwestii socjalnej, twierdził autor *Piśmiennictwa* na marginesie *Mazepy*<sup>90</sup>. Wskazuje to na przenikliwość Dembowskiego, który ujawnia ograniczoność obrazu konfliktów awangardy szlacheckiej z własną klasą wobec rezygnacji z zarysowania podstawowego konfliktu — między chłopstwem a szlachtą obszarniczą. Dowodem takiego ujęcia kwestii jest przyznanie najwyższego miejsca w hierarchii dramatów polskich *Nieboskiej komedii* za zobrazowanie „rozpryśnięcia się starego społeczeństwa”<sup>91</sup> i ukazanie zwycięstwa ludu. Świadczy też o tym odmówienie miana dramatu *Mni-*

<sup>86</sup> *Tamże*, s. 10.

<sup>87</sup> *Tamże*, s. 14.

<sup>88</sup> *Tamże*, s. 15.

<sup>89</sup> *Tamże*, s. 14.

<sup>90</sup> Por. *tamże*.

<sup>91</sup> *Tamże*, s. 21.

chowi Korzeniowskiego właśnie za to, że abstrakcyjnie ujął polityczny konflikt króla i biskupa, że nie ukazał społecznych korzeni zatargu, nie wyjaśnił, „czy Narodowość wspierał król waleczący z Stanisławem chcącym wprowadzić obce uspołecznienie, czy Biskup bronił Narodowości przeciw feudalizmowi, który może Bolesław zamyślił w Polsce wszczepić”<sup>92</sup> (przez „Narodowość” należy tu rozumieć interesy ludu).

Nowego pojęcia „polityki” w publicystyce Dembowskiego dowodzi między innymi w omawianym artykule jego stosunek do bożyszcz minionego okresu: Schillera i Goethego. Nie uważa ich bynajmniej za wzory nieprześcignione, ba, nawet za zjawiska mające aktualnie wartość wzoru. Reprezentować mają oni stanowiska już przestarzałe wobec faktu, że nowa epoka rewolucyjna daje twórcom większą niż kiedykolwiek możliwość dojrzałego widzenia spraw społecznych. Schillerowi i Goethemu zarzuca Dembowski nie tylko to, że „światem ich poematów był tylko świat czynów, myśli i charakterów pojętych jako indywidualność, wypośredniczonych tylko przez indywidualność”<sup>93</sup> (tj. nie uwarunkowanych społecznie, nie typowych). Zarzuty idą dalej, stwierdzają wypaczenie pojęcia tła społecznego „w ciasnym stanowisku polityki”<sup>94</sup>. Powołanie się w tym miejscu na *Wallensteina* i *Dziewicę Orleańską* wskazuje dokładniej, co Dembowski rozumiał przez taką „politykę”. Oto znów zapewne rywalizacje dynastyczne, konflikty państwowe, intrygi dyplomatyczne — wtedy, gdy nie ukazują one swych społecznych korzeni. Gdy Dembowski narzeka, że „psująca rzecz polityka” wyrugowała „tło jedynie właściwe dramatowi, społeczne”, gdy stwierdza, że tło polityczne w *Dziewicy Orleańskiej* nie pozwoliło właściwie ukazać charakteru Joanny, to odczuwa zapewne brak ukazania jej postaci jako przedstawicielki ludowego patriotyzmu francuskiego, brak ukazania powodów, dla których „genialna kobieta” i chłopci francuscy uratowali koronę<sup>95</sup>.

Tak utworzył Dembowski pojęcie dramatu politycznego, którego treścią ma być polityka „dzisiejsza, społeczna, wielka, obejmująca całą ludzkość”<sup>96</sup>. Dramat ten oparty ma być na realistycznej zasadzie typowości konfliktu i typowości charakteru. Nie znaj-

<sup>92</sup> *Tamże*, s. 11.

<sup>93</sup> *Tamże*, s. 31—32.

<sup>94</sup> *Tamże*, s. 32.

<sup>95</sup> Por. *tamże*.

<sup>96</sup> *Tamże*.

dziemy tu jeszcze zasady „prawdziwości szczegółów”, pada też stare określenie „zbrzydzającej życie płaskości”<sup>97</sup> z okazji komicznych postaci Tiecka (miał się natomiast ustrzec przed nią Słowacki), ale są też sformułowania, które zdawałyby się wskazywać na możliwości rozszerzenia postulowanej przez Dembowskiego realistycznej literatury dramatycznej także i na sferę prozaicznej codzienności — byleby tam można było dostrzec znów zjawiska o pełnej reprezentatywności społecznej. Tak np. krytykując ciasnotę ideową Korzeniowskiego stwierdza:

dzisiejsze społeczeństwo, choćby tylko pojęte ze strony wprost empirycznej, mniej głębokiej, przedstawia nieskończenie wyższe nad czysto indywidualną stronę. Korzeniowski nie pojmuje, nie wystawia innej...<sup>98</sup>

W innym miejscu, mówiąc o Słowackim, Dembowski wskazuje, że *Mazepa* góruje nad dramataми fantastycznymi tym właśnie, że ma „więcej pełni życia”, „więcej dramatyczności”<sup>99</sup>. Doceniając niezwykle urok poetycki *Balladyny* i *Lilli Wenedy* Dembowski nie przyznaje im jednak rangi dramatu. Doniosła tu zwłaszcza jest ocena *Lilli Wenedy*:

...wszystko spoczywa we mgle słońcającej, postaci olbrzymów zaczarowanych w koło zakłete... myśl główna, myśl żywotna dramatu ciemna, symboliczna; zamiast wieszczyć postęp, piewca wieszczy nam symbole postępu<sup>100</sup>.

Mimo tej dezaprobaty, mimo twierdzenia, że „symboliczność najpiękniejsze zabija twory”<sup>101</sup>, Dembowski trafnie rozumie nie tylko polityczny, lecz i społeczny sens symboliki dramatu, stwierdzając że *Nieboska Komedja* jest niejako rozwinięciem, kontynuacją myśli zawartych w *Lilli Wenedzie*.

Dezaprobatą symboliki dramatów Słowackiego, potępienie zarówno alegorii, jak aluzji i niedomówienia, wszystko to wyphywa z tego samego źródła, co i wyraźne uprzywilejowanie tematyki współczesnej w teorii dramatu Dembowskiego. Jest to poszukiwanie właściwej, bezpośredniej, agitującej i komunikatywnej formy dla wielkiej sztuki politycznej. Sformułowanie jej zasad w artykule *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* stanowi kulminacyjny moment działalności Dembowskiego jako teoretyka i krytyka lite-

<sup>97</sup> *Tamże*, s. 17.

<sup>98</sup> *Tamże*, s. 19.

<sup>99</sup> *Tamże*, s. 16.

<sup>100</sup> *Tamże*, s. 23.

<sup>101</sup> *Tamże*, s. 24.



ratury. Jego teoretyczne ujęcie społeczno-ideowych zadań sztuki i wskazanie dróg ich realizacji osiągnęło tu właśnie pełną dojrzałość. Późniejsze prace nie wykraczają już poza pozycje artykułu o dramacie. Nie stawia już im autor zadań teoretycznych i postulatywnych. Dembowski dokonuje tu oceny dotychczasowych kierunków literatury polskiej i określa charakter ich społecznego oddziaływania. Na uwagę zasługuje w pierwszym rzędzie artykuł, zamieszczony również w Roku, *Sprawozdanie z piśmienności polskiej w ciągu 1843 roku* i część poświęcona literaturze w. XIX w systematycznym studium o historii literatury polskiej — *Piśmiennictwo polskie w zarysie*.

Artykuł podsumowujący osiągnięcia literatury polskiej w ciągu r. 1843 zestawień należy z wcześniejszym o rok szkicem z Przeglądu Naukowego pt. *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu*. Zestawienie to pozwoli nam dostrzec poważne różnice w stopniu dojrzałości kryteriów oceny literatury i w przenikliwości widzenia jej klasowego sensu i działania. W artykule warszawskim Dembowski od początku zachowuje ideowo-polityczną zasadę wartościowania literatury, widzi jasno dowolność i chaos ówczesnych kryteriów oceny artystycznej. Sam jednakże nie umie jeszcze konsekwentnie zastosować, jako podstawy klasyfikacji i opisu, oceny polityczno-społecznych pozycji pisarza. Dążenia do takiego ujęcia rzeczywistości literackiej występują wyraźnie, ale jednocześnie miesza się z innymi wytycznymi metodologicznymi — krzyżują się tu „geograficzne” koncepcje Tyszyńskiego z jakimiś próbami podziału z tematycznego punktu widzenia, bądź ze stosowaniem kryteriów formalnych. Nie więc dziwnego, że klasyfikacja przyjęta posiada wiele cech sztuczności. Podział na szkoły terytorialne, sztuczny już u Tyszyńskiego, zupełnie nie przekonuje u Dembowskiego, gdzie akcenty wartościowania tematycznego lub ideowego kazały np. zaliczać „do uczelni halickiej” — Rzewuskiego, a do „poznańskiej” — Słowackiego<sup>102</sup>. „Uczelnie” wyróżnione w tym artykule przez Dembowskiego nie mają charakteru ani konkretnych grup literackich, ani też nurtów ideowych literatury polskiej. Trudno też zinterpretować jakoś ten podział w odniesieniu do jego teorii realizmu.

Inaczej ma się natomiast sprawa z artykułem poznańskim. Stanowi on jasny i przekonujący obraz sytuacji w literaturze

<sup>102</sup> Por. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności...*, s. 18 i 20.

polskiej. Jako zasadnicze kryterium oceny wysuwa tu Dembowski funkcję społeczną utworu, jego stosunek do sprawy postępu, tę zasadę, która w pełni ukształtowała jego książkę *Piśmiennictwo polskie w zarysie*.

W literaturze polskiej rozróżnia Dembowski dwa nurty — wileńsko-wołyńską literaturę konserwatywną, klerykalną, profeudalną i demokratyczną, postępującą w kierunku radykalizacji społecznej — literaturę poznańską. Te rozróżnienia trafnie uchwyciły dynamikę walki ideologicznej okresu i zarysowały obozy biorące w niej udział. Klasyfikacja „geograficzna” odgrywa tu rolę wtórną i w pełni usprawiedliwioną odmiennymi warunkami życia i odrębnym układem sił politycznych poszczególnych dzielnic; podstawą ogólnej klasyfikacji jest dominująca, nadająca ton życiu literackiemu dzielnicy grupa literacka.

Artykuł *Sprawozdanie z piśmienności polskiej w ciągu 1843 roku* jest wyjątkowo trafnym, przenikliwym komentarzem do życia literackiego Polski. Pogłębia się tu i krystalizuje ocena polityczna konserwatywnej kliki Tygodnika Petersburskiego, pada znów hasło śmiałego sięgnięcia do najbardziej palących konfliktów współczesności, nie cofania się przed zobrazowaniem ich najjaskrawszego, politycznego oblicza.

W Wilnie zupełna wsteczność — w Galicji budzące się dążenia — w Warszawie już walczące ze wstecznymi — w Wielkopolsce już zwycięstwo — to jest drabinka, po której szczeblach od piekielnej otchłani ducha literatury polskiej wstępował na wyżynę, na której dziś buja<sup>103</sup>.

Taki oto obraz zarysował Dembowski. Widać tu niewątpliwie zaostrenie kryteriów w stosunku do wszystkich nurtów życia polskiego. I tak — literatury poznańskiej, w której demokraci mieli już czas zmajoryzować i zmusić do milczenia swych konserwatystów, Dembowski nie uważa bynajmniej za ostatnie słowo literatury polskiej. Przeciwnie, dostrzega tu pewną martwość, płynącą niewątpliwie z ograniczoności jej pozycji ideowych. Martwota ta

ustać tylko wtenczas może, kiedy myśl nowa, żywotna i twórcza nowy postęp wywoła, a postęp ten w dziedzinie pojęcia reformy społecznej, w dziedzinie wyższego nad dzisiejsze pojęcia postępu tylko nastąpić może i nastąpi, bo wedle rozumnej konieczności nastąpić musi<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> D., *Sprawozdanie z piśmienności polskiej w ciągu 1843 roku*. Rok, II, 1844, z. 1, s. 60.

<sup>104</sup> *Tamże*, s. 59.

Również ostrzej została oceniona literatura galicyjska, którą niedawno Dembowski wysuwał jako zdecydowanie postępową, teraz zaś dostrzega już, że „Galicia i Kraków nad pojęcia, jakie roku 1836 wyrobiono, ani kroku naprzód postąpić nie mogą...”<sup>105</sup> i określa stan tam panujący jako stan „niemowlęctwa” literatury. Zaostrzenie kryteriów postępowości odbiło się na ocenie Kraszewskiego, która zawsze była u Dembowskiego miarą jego stosunku do realistycznego obrazu „codzienności”. We wcześniejszej ocenie *Ulany* przyjął fakt zwrócenia się Kraszewskiego ku tematyce ludowej, ku obrazowaniu życia i tragedii chłopki jako fakt pozytywny i niezmiernie istotny w praktyce twórczej pisarza. *Ułana* uznana została za powieść wyborną, „powieść dążeń zdrowych i czerstwych”<sup>106</sup>, choć znaczenie jej było, zdaniem krytyka, większe dla dalszego rozwoju Kraszewskiego niż dla sprawy postępu. Dembowski nie uważał Kraszewskiego za pewnego sojusznika, nie przeceniał faktu rozluźnienia jego związku z koterią. Piękność *Ulany* upatrywał w samym charakterze wątku, a więc w obrazie społecznego poniżenia człowieka, co więcej w „sile i wybitności” obrazów obyczajowych — słabość zaś powieści to „dążenie nie dość wybitne”<sup>107</sup>, to fakt, że „jego (autora) osobiste zdanie o całej postaci wypadków nie dość wybitnie wyrażone. Jednak już i samo wprowadzenie ich jest zaletą”<sup>108</sup> (podkreślenie moje — M. Ż.). W okresie poznańskim odpadły nadzieje na trwałą sojusz z Kraszewskim, pogłębiło się żądanie wyraźniejszej tendencji autorskiej, obraz rabacji chłopskiej, a nie obraz uwiedzionej chłopki były to tematy potrzebne rewolucjonistom. Dlatego *Ulanę* nazwał „bawidelkiem”<sup>109</sup> pozbawionym postępowej dążności, stąd nawet w ocenie *Karpaczkich górali* Korzeniowskiego padają słowa o dramacie wysnutym „nie bez talentu z tła życia góralskiego”, o „miłym datku” dla literatury ojczyściej<sup>110</sup>. Taka transpozycja walki klasowej nie wydawała się Dembowskiemu twórczą ani wystarczającą w okresie, gdy i jego zachwyty dla *Zbójców* Schillera osłabił bardzo wyraźnie.

Wobec niedoceny *Ulany* i *Karpaczkich górali* tym mniej dziwić może stosunek Dembowskiego do trzeciego utworu niezmier-

<sup>105</sup> *Tamże*, s. 59.

<sup>106</sup> *Ułana — powieść poleska przez J. I. Kraszewskiego*. Przegląd Naukowy, II, 1843, t. 2. s. 316.

<sup>107</sup> *Tamże*, s. 317.

<sup>108</sup> *Tamże*, s. 318.

<sup>109</sup> D., *Sprawozdanie z piśmienności...*, s. 62.

<sup>110</sup> *Por. tamże*, s. 65.

nie doniosłego nie tylko w rejestrze osiągnięć literackich r. 1843, ale i w dziejach rozwoju polskiego realizmu krytycznego — do *Latarni czarnoksiężskiej* Kraszewskiego. Waga silnego protestu społecznego tkwiąca we włączonym do *Latarni* obrazie krzywdy pańszczyźniaka, w tzw. *Historii Sawki*, uszła oczom ideologa z tych samych względów, dla jakich nie docenił obiektywnej wymowy *Ulany*, bogactwo zaś obrazków obyczajowych z pańskich pałaców i szlacheckich dworów Wołynia, mimo całej ostrości wielu akcentów krytycznych, musiało odstręczać tonem oportunistycznym w partiach końcowych, próbami łagodzenia nazbyt już ostrych linii w szkicu satyryka, upatrywaniem pozytywu jedynie w patriarchalnej sielance feudalnej. „Demokracja” dla Kraszewskiego to tylko tępą i wrzaskliwą szlachta prowincjonalna, rządząca polowania „bez panów” dlatego jedynie, że nie dostała się na ekskluzywne zebrańskie arystokracji. Oburzenie Dembowskiego przeciw tej terminologii, to nie tylko walka w obronie honoru stronnictwa; gdy twierdzi on, że nie wolno nazywać życia „karczemnego i pijacko-nieobyczajnego” demokratycznym, gdy powtarza, że „to miano myślącym i żyjącym ludowo, cnotliwie przystoi”<sup>111</sup>, to walczy z Kraszewskim właśnie przeciw lekceważeniu nowych elementów życia, przeciw wykrzywieniu perspektyw politycznego obrazu rzeczywistości, jakie musi dać ogromna większość tych dzieł realizmu krytycznego, na których zaważył nacisk ograniczonych i oportunistycznych pojęć niekonsekwentnego postępu burżuazyjno-demokratycznego.

Niezmiennie cennym wkładem Dembowskiego w dzieje polskiej teorii realizmu była jego walka z ograniczonością ideową zaczątków realizmu krytycznego w naszej powieści oraz jej drugie oblicze — walka o rewolucyjną tematykę i rewolucyjną tendencję literatury. Przebija to w czystej, skryształizowanej formie w konstrukcji metodologicznej, w systemie pojęć podstawowych, w charakterze ocen szczegółowych jego książki zarysowującej dzieje literatury polskiej.

Literatura, jako jedna z bardzo wysoko przez autora cenionych stron życia narodu, podporządkowana została temu samemu rytmowi rozwojowemu co i żywot narodu, co i samo jego pojęcie. — „Żywot narodu jest osiągnięciem przezeń coraz wyższego stanowiska pojmowania i zreczywieszczania wolności”<sup>112</sup>. „Głównym żywiołem piśmiennictwa polskiego jest miłość całości narodu [...]. Dlatego

<sup>111</sup> *Tamże*, s. 63.

<sup>112</sup> E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie...*, s. 1.

też pojęcie narodu, za który, nie wyrobiwszy go, brano szlachtę, dziś przychodzi do pełni i pod narodem już tylko całość Ludu rozumieć można”<sup>113</sup>. W owej „całości narodu” czy, jak zaraz dalej Dembowski formułuje, „całości Ludu” główny akcent pada na to, że pojęcie to obejmuje w pierwszym rzędzie chłopstwo, a nie ma miejsca na solidarystyczny akcent „całości”. „Częścią żywotną narodu i jego treścią właściwą, jego prawdą jest Lud”<sup>114</sup>.

Dynamikę „pojmwania i zreczywieszczania wolności” widzi Dembowski niezmiernie przenikliwie, zgodnie z procesem obiektywnego rozwoju i krystalizacji dążeń społecznych i narodowo-wyzwoleńczych przodujących ugrupowań politycznych — od ograniczonych koncepcji „rewolucji szlacheckiej” do pozycji rewolucji agrarnej. Tylko bardzo jasna i dojrzała świadomość ideologa najbardziej postępowej na ówczesnym etapie formy walki z feudalizmem i rozdarciem kraju mogła uchwycić ten tok życia politycznego Polski, który dziś dopiero formułuje w naukowych terminach marksistowska historiografia. Zgodnie z tym mógł Dembowski określić, co jest zasadniczą treścią pojęcia narodowości poezji: dążenie społeczne, a nie „odbicie przeszłości” lub „zbliżanie się do poezji Ludu”<sup>115</sup>. — Nie nowy to u Dembowskiego atak na historyzm Grabowskiego czy jałowy folklorizm grupy galicyjskiej, teraz jednak uświadomił on sobie jasno, że gloryfikacja przeszłości szlacheckiej musi zostać ściśle powiązana z kapitulacją w kwestii narodowej, że Grabowski — ustalwszy „okropne następstwo, że przeszłość cała jest świętą i dobrą” — posunął się już tylko „o krok dalej i zanegował świętość narodu”<sup>116</sup>.

Z dojrzałością pojęcia narodowości idzie u krytyka w parze nadanie nowego sensu rozróżnieniu między poezją a prozą. Dotychczas miało ono u Dembowskiego charakter bardzo mętny, na poły estetyzujący, a w każdym razie oparty na moralistycznym kryterium „rozczerzenia serca” i „wzniesienia ducha”. Obecnie sprawa wygląda zupełnie inaczej. Oto poezja uzyskała swe przodujące stanowisko z tego względu, że — zdaniem Dembowskiego — szła w awangardzie ducha czasu i najczujniej chwytła problemy epoki, proza była natomiast odbiciem powolnie postępującego procesu narastania świadomości narodowej wśród ogółu. Proza rozwijała się

<sup>113</sup> *Tamże*, s. 3.

<sup>114</sup> *Tamże*, s. 348.

<sup>115</sup> *Tamże*, s. 350.

<sup>116</sup> *Tamże*.

zatem słabo i powoli, jej dążenia społeczne były nierównie bardziej umiarkowane i oportunistyczne. Oto klucz stosunku Dembowskiego do tzw. „beletryzmu”. Jest w tym istotnie dużo racji historycznej. Wielka literatura doby romantyzmu powstała na gruncie poezji; bezpośredni sojusznicy Dembowskiego, pisarze zbliżający się w momencie wzniesienia fali rewolucyjnej do pozycji rewolucji ludowej, byli to poeci. Wylącznie niemal do poezji ograniczała się niezbyt bogata literatura polska o charakterze rewolucyjno-demokratycznym. Było to nie tylko skutkiem świeżych stosunkowo jeszcze tradycji polskiej prozy powieściowej, ale i w większej jeszcze mierze — rezultatem słabości rewolucyjno-demokratycznego nurtu w naszym życiu politycznym, niedojrzałości lwiej części jego chwilowych adherentów, szybkiego rozbitcia i załamania tych tendencji, na gruncie literatury niemal doszczętnego. Dembowski oceniał przyszłość tego nurtu bardzo optymistycznie. Wierzył w nieunikniony rozwój literatury w kierunku stałej radykalizacji i pogłębiania w niej podstaw ludowego widzenia rzeczywistości. Przyszłość literatury polskiej widział w zwalczeniu burżuazyjnych ograniczeń świadomości pisarzy, w pchnięciu ich na drogę ludowej rewolucji. Źródłem „zabawiania się powiastkami, humoreskami”<sup>117</sup>, dowodem, że „strona narodowa wcale jeszcze rozbudzona nie została”<sup>118</sup>, był dla Dembowskiego reformizm burżuazyjny, antyludowa droga pruskiej wersji kapitalizacji, „organicznikowstwo”, wiara, że „wzniesić można rolnictwo, a z nim wolność i oświatę lepszym nawozem lub założeniem fabryki cukru”<sup>119</sup>.

Sztuka realistyczna w Polsce kształtowała się jako ideowo-artystyczny odpowiednik etapów przygotowania rewolucji burżuazyjno-demokratycznej. Modyfikacja form realizmu krytycznego, nasilenie stopnia infiltracji jego elementów w twórczości przedstawicieli ówczesnej literatury wpływały w pierwszym rzędzie z różnorodności ugrupowań politycznych, z silnego rozwarstwienia obozu demokracji — od reformistycznej prawicy burżuazyjno-demokratycznej, aż po rewolucyjno-demokratycznych ideologów rewolucji chłopskiej.

Dembowski, przywódca skrzydła rewolucyjno-demokratycznego, głosił hasło postępowej sztuki rewolucyjnej, kładąc główny nacisk na postulat realistycznego odzwierciedlenia konfliktów społecznych

<sup>117</sup> *Tamże*, s. 347.

<sup>118</sup> *Tamże*.

<sup>119</sup> *Tamże*.

w ich najbardziej skryształizowanej, upolitycznionej formie obrazu bezpośredniego starcia sił społecznych, w formie obrazu walki stronnictw politycznych. Wykorzystywał on w tym celu doświadczenia postępowego romantyzmu polskiego, doświadczenia emigracyjnego dramatu politycznego, który — przewyciężając arealistyczne konwencje romantyczne — zbliżał się w istotny sposób do realizmu. Klęska polityczna naszych dążeń rewolucyjnych nie dopuściła do rozwinięcia się tego nurtu, który w istotny sposób mógłby wzbogacić rozwój polskiego realizmu krytycznego, walecząc z oportunizmem, narzucając pisarzom ostrość widzenia przejawów walki klasowej, jasność postępowej tendencji ich utworów.

#### 4. W przededniu Wiosny Ludów

Daleką drogę w walce o literaturę wyzwolenia społecznego i narodowego przeszedł Edward Dembowski, towarzysząc swą przenikliwą myślą rewolucjonisty rozwojowi poezji postępowego romantyzmu, coraz bliższego realistycznemu odbiciu najistotniejszych konfliktów życia narodowego. Najcenniejszy nurt myśli społecznej i narodowej sparaliżowała tragiczna klęska polskiej rewolucji agrarnej w dniach rabacji r. 1846, gdy „nierozwinięty jeszcze żywioł rewolucyjny chłopów”<sup>1</sup> (Engels), idąc na lep intryg austriackiego zaborecy, wyminął drogi, które torowali mu Dembowski i Goslar. Edward Dembowski pozostanie w historii naszej estetyki jako reprezentant poglądów z lat 1842—1844, poglądów kształtowanych w powiewie nadeciągającej burzy, ale pozbawionych jeszcze tej dojrzałości, tego silnego i trwałego fundamentu, jaki myśli postępowej daje organiczny i bezpośredni związek z dążeniami wyzwoleniczymi mas ludowych. Wielka idea, która w okresie warszawskim i poznańskim dyktowała Dembowskiemu płomienne słowa o sztuce „wieszczącej postęp i nowe społecznienie”, nie stanęła jeszcze wśród siemniąg i kozuchów, nie sprawdziła własną ręką ostrza chłopskiej kosy. Doświadczenia najcenniejszych lat życia konspiratora i organizatora rewolucji, nauki realnego życia, realnego widzenia przesłanek, warunków i szans „zrzeczywistwienia postępu” w latach 1844—1846, nie mogły już zostać przeniesione na grunt rozważań o społecznych zadaniach i celach literatury polskiej, nie

<sup>1</sup> Marks-Engels, *Dzieła*. T. 6, s. 401 (wyd. ros.). Cyt. za R. Werflem, *Dembowski i Szela*. Twórczość, II, 1946, z. 2, s. 95.

sformułował ich już Dembowski w języku teorii estetycznych. Jego rewolucjonizujące znaczenie w historii estetyki polskiej polegało nie na pełnym sformułowaniu podstaw literatury realistycznej, lecz na przeprowadzeniu dwóch tez, będących koniecznymi warunkami jej rozwoju w Polsce, tj. zasady społecznych funkcji sztuki i kryterium postępowości jako miernika jej wartości, oraz wyjaśnienia pojęcia literatury narodowej jako literatury opartej na ludowym widzeniu i ocenianiu życia.

W latach 1845—1846 skryształizował się na Ukrainie nowy, a w Galicji uaktywnił i zradycalizował istniejący już dawniej ośrodek walki o literaturę demokracji i postępu. Zespoły kijowskiej Gwiazdy i lwowskiego Dziennika Mód Paryskich w obu istotnych punktach systemu Edwarda Dembowskiego były kontynuatorami jego poglądów. Jednakże kontynuacja ta odbywała się w różnej sytuacji politycznej, w warunkach nierównie większego ograniczenia klasowego, a nierównie mniejszego radykalizmu społecznego publicystów Gwiazdy i Dziennika, reprezentujących pozycje polityczne mniej lub bardziej zbliżone do nurtu burżuazyjno-demokratycznego, oportunistycznych, nie umiejących wyjść poza tendencje społecznego reformizmu i narodowego solidaryzmu. Tkwiła w tym ideowa słabość tych obozów literackich, niezdolnych w pełni i konsekwentnie wykorzystać wspaniałej puścizny Dembowskiego, niezdolnych pojąć krytyki klasowej ograniczoności zaczątków polskiego realizmu, niezdolnych rozwinąć postulatu wielkiej sztuki politycznej, wielkiego dramatu starć społecznych. Nurt ten z racji swej ograniczoności ideowej nie jest w stanie wydać wielkiego obrazu konfliktów politycznych, koncentruje uwagę na społecznych starciach w rzeczywistości „codziennej” i osiąga tu istotne zdobycze w zakresie realistycznego osadzenia typowego konfliktu i typowego bohatera na bogato zarysowanym tle społecznym.

Przeciwieństwo między drogą do realizmu wskazywaną przez Dembowskiego, a obraną przez pisarzy tego nurtu, uwidoczniła rozbieżność między czołowymi gatunkami literackimi, wielającymi zasady obu koncepcji estetycznych — dramatu i powieści. Grupa kijowska i lwowska największą wagę przywiązuje do rozwoju powieści. Pisarze ci cenią drobne opowiadania, tzw. podówezas „powiastki”, szkice pamiętnikarskie, podróznice, opisy krajoznawcze. Dużą wartość osiągały te utwory i leżące u ich podstaw postulaty teoretyczne tam, gdzie wiedza artysty o życiu przerastała jego pozycje polityczne i przynosiła wiernie obrazy rzeczywistości społecznej epoki, w któ-



rych dziś potrafimy się doszukać świadectwa konfliktów prawdziwszych, głębszych, niż chciał to nam zasugerować pisarz-ideolog. Jednak typowość konfliktów i losów ludzkich będzie często ograniczana przez naiwny optymizm reformisty, przez akcenty utopijnej moralistyki, solidarystyczne zamazywanie przeciwieństw, niejasność rozumienia procesów społecznych. Ten nurt rozwoju polskiego realizmu, którego klasycznym przejawem jest powieść Józefa Dzierzkowskiego, wykorzystywał także w toku swego kształtowania się w latach czterdziestych dyskusje wokół powieści Eugeniusza Sue. Drugorzędny pisarz francuski, dziś najzupełniej słusznie zapomniany — żerując na obiegowych elementach antykapitalistycznej krytyki utopijnych socjalistów, przyprawionych przezeń w duchu obłudnej filantropii mieszczańskiej, taniego moralizatorstwa i niewybrednej sensacyjności — przeżył w latach czterdziestych zeszłego wieku okres zawrotnej kariery europejskiej. Najjaskrawszym chyba jej dowodem był fakt, że Marks i Engels uznali za potrzebne rozprawić się w *Świętej Rodzinie* z jego *Tajemnicami Paryża*.

Engels w następujący sposób tłumaczy powody popularności tej powieści w Niemczech:

Sugestywny sposób, w jaki książka ta przedstawiła nędzę i demoralizację ciężące na „niższych klasach“ wielkich miast, musiał zwrócić powszechną uwagę na problem ubóstwa. Jak stwierdza Allgemeine Zeitung, niemiecki Times, Niemcy zaczęli zdawać sobie sprawę, że styl romansu uległ w ciągu ostatnich dziesięciu lat pełnemu przeobrażeniu, że w miejsce królów i książąt, którzy dawniej byli bohaterami podobnych historii, tematem romansu stali się obecnie nędzarze, klasa poniżona, ich losy i powodzenia, ich radości i cierpienia; odkryli w końcu, że tacy nowi powieściopisarze jak G. Sand, E. Sue i Boz są w istocie znamieniem epoki<sup>2</sup>.

Charakterystykę tę można w pełni zastosować do warunków polskich. O ile Walter Scott był u nas wielkim rewelatorem poetyckiego uroku „źle urodzonych“ figur powieściowych, ukazanych w całej pełni życiowego bogactwa ich społecznej sylwetki, o tyle Sue podsunął przykład uczynienia „charakterystycznej“ dotąd postaci nędzarza tragicznym bohaterem powieści poruszającej problemy krzywdy społecznej. Polski tendencyjny „romans społeczny“ i krytyka powieściowa — kształtujące się w kręgu ideowego oddziaływania koncepcji burżuazyjno-demokratycznych, z trudem wypracowujące teorię i praktykę powieści obrazującej społeczne kon-

<sup>2</sup> F. Engels, *Continental Movements*. Cyt. za wyd. K. Marx-F. Engels. *Über Kunst und Literatur*. Berlin 1948, s. 212—213.

flikty współczesności — były szczególnie podatne na wpływy sueizmu. Było to skutkiem wątlności rodzimych tradycji tego nurtu powieściowego, przede wszystkim jednak skutkiem ideowej ograniczonosci naszych „umiarkowanych” demokratów, bliskich koncepcjom utopijnego, oportunistycznego reformizmu, dalekich zaś od tej przenikliwej balzakowskiej znajomości mechanizmu społecznego, która rozwiewa wszelkie rzekome „tajemnice” i widzi prawidłowość procesów społecznych, redukującą w konstrukcji powieściowej rolę przypadku, sensacji, awanturniczości.

Funkcji powieści Sue’go w różnych literaturach europejskich nie da się określić w sposób zupełnie jednoznaczny. W kraju Balzaka i Stendhala, w którym zarówno społeczno-ekonomiczna analiza sytuacji kraju oraz świadomość sprzeczności kapitalizmu, jak i dalekowszycna demaskacja moralności społeczeństwa burżuazyjnego weszły jako żelazny kapitał do dorobku powieści francuskiej, utwory Sue’go miały charakter raczej regresywny, były wcieleniem wyłącznie niemal obciążen i przeszkód, jakie rozwojowi powieści stawiały elementy reakcyjnego romantyzmu. Marks piętnował w jednej z partii *Świętej rodziny* wyzyskanie *Tajemnic Paryża* przez „krytycznych krytyków”, niemieckich młodoheglistów, którzy na ówczesnym etapie swego rozwoju stoczyli się do antyrewolucyjnego przeciwstawienia bezinteresownej, krytycznej obserwacji rzeczywistości przez myślącą jednostkę — żywiołowym, uzależnionym od „poziomych, materialnych interesów życiowych” dążeniom mas<sup>3</sup>. Bohater Sue’go, kabotyński Rudolf von Geroldstein, „mały niemiecki *Serenissimus*” zabawiający się w odgrywanie karzącej lub zbawczej opatrności w świecie paryskiej nędzy, przeprowadza swych pupilów przez piekło skrucy i pokuty, łamie w nich odwagę walki ze światem i narzuca ofiarom kapitalistycznego społeczeństwa ideał pokory i wyrzeczenia. Ten rys powieści występuje w rozważaniach Marksa jako najistotniejszy jej fałsz<sup>4</sup>. Niemniej ostro piętnował on tę ograniczonosc reform proponowanych przez Sue’go, tę żalostną i obłudną ciasnotę marzeń o obrońcach z urzędu, celkowym systemie w więziennictwie, gazowym oświetleniu ulic wielkomijskich, reform, wokół których burżuazyjna krytyka robiła tyle hałasu, nadając Sue’mu miano dobroczyńcy ludzkości<sup>5</sup>. Patriarchalno-moralistyczna

<sup>3</sup> Por. Marx-Engels, *Die heilige Familie*. Cyt. za wyd. K. Marx-F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, s. 354.

<sup>4</sup> *Tamże*, s. 320—322, 324—330.

<sup>5</sup> *Tamże*, s. 342—343.

koncepcja społeczeństwa, kult filantropii, utopijne projekty „asocjacji kapitału i pracy” były dla Marksa dowodem, że „dla pana Sue, dla pana Rudolfa i dla krytycznej krytyki najbardziej znane stosunki ekonomiczne pozostały tajemnicami”<sup>6</sup>. W Niemczech zatem powieść Sue’go szła na rękę reakcyjnym koncepcjom społecznym coraz wyraźniej antyrewolucyjnych epigonów heglizmu.

W Polsce sprawa przedstawiała się nieco inaczej. Oczywiście, zachował swą wymowę zasadniczy oportunistyczny społeczny jego dzieł, antyrewolucyjne ideały wyrzeczenia i pokory oraz abstrakcyjna moralistyka chrześcijańska, ale odmienne warunki polskie wzmocniły ją akcentami, których nie posiadał w tym stopniu oryginał. Niezmierną siłą atrakcyjną, zrozumiałą w specyficznej sytuacji naszego obozu demokratycznego, posiadały ostre, a u nas jeszcze silniej podkreślane, ataki na kler i arystokrację feudalną, na „jezuityzm”, będący u nas bardzo konkretnym terminem politycznym. Zainteresowanie bohaterem ludowym przybrało odmienny charakter w latach 1845—1848, zanim jeszcze reakcja po klęsce rewolucji nie utopila żywszych akcentów demokratycznych w nastrojach chrześcijańskiego pojednania i potępienia „nienawiści społecznych”.

Oczywiście, uproszczeniem byłoby przecenianie bezpośrednich wpływów twórczości Sue’go w obrazie genezy polskiej „powieści społecznej” lat czterdziestych. Nie ona była, rzecz jasna, natchnieniem walki o ludowego bohatera, ani też jedynym wzorem jej realizacji (nierównie głębsze wzory podsuwała literatura rosyjska: Puszkina, a zwłaszcza szczególnie popularny w kręgu Gwiazdy Gogol). Z pozaestetycznych ideowych względów pływały ograniczenia realizmu powieści polskich. Powieść sue’istowska dostarczyła jednak w głównej mierze argumentów naszej publicystyce literackiej: zarówno teoretycznej i postulatycznej, jak krytycznej. Analiza jej założeń pozwoliła wyświetlić szereg myśli z zakresu estetyki „powieści społecznej”, nasuwanych naszym ideologom przez rozwój literatury polskiej i jej postulaty ideowo-artystyczne.

Tendencyjność i obrona człowieka z ludu — dwie pozytywne cechy teorii literackiej omawianych tu kół demokratycznych — nie miały w wypowiedziach ich ideologów tego żarliwego rewolucyjnego charakteru, jaki nadał tym pojęciom Edward Dembowski. Ciążył na nich społeczny oportunistyczny burżuazyjny demokratów, hasła pojednania klas i obrony własności obszarniczej, ale w kształ-

<sup>6</sup> *Tamże*, s. 348.

towaniu się tej literatury sprzeczna była rola burżuazyjnych doświadczeń ideowych w kapitalizującym się zwolna społeczeństwie. Twórcy *Manifestu komunistycznego* piszą o przełomowej roli zwycięstwa burżuazji:

Wszystkie stęże, zaśniedziałe stosunki wraz z nieodłącznymi od nich z dawien dawna uświęconymi pojęciami i poglądami ulegają rozkładowi, wszystkie nowopowstałe starzeją się, zanim zdążą skostnieć. Wszystko stanowe, znieruchomiałe ulatnia się. Wszelkie świętości zostają sprofanowane i ludzie są nareszcie zmuszeni patrzeć trzeźwym okiem na swoje wzajemne stosunki<sup>7</sup>.

„Trzeźwe oczy” naszych burżuazyjnych demokratów spoglądały na świat przez liczne zasłony ideologicznych złudzeń, nie cechowała ich więc dalekowzroczność i bystrość spojrzenia, dostrzegli oni jednak to, czego widzieć nie chciał Dembowski — wpatrzony w odległą, choć bynajmniej nie utopijną, wizję „ziemi obiecanej bez tyrańcy i bez pana” — dostrzegli w codziennym życiu, w płataninie powszednich interesów i stosunków ludzkich rysy mówiące o kierunku przemian historycznych. To, co było w pełni jasne dla dojrzałego filozoficznie środowiska rewolucyjnych demokratów rosyjskich, którzy formułą „piękno to życie” przekreślili podstawy estetyki idealistycznej, to u nas wskutek niedojrzałości Dembowskiego odkrywano dopiero przez pisarzy niedorosłych do konsekwentnej postawy rewolucyjnej, na drogach okrężnych, w trudnej walce z ograniczającymi ich estetyczne horyzonty oportunistycznymi wypaczeniami wiedzy o konfliktach życia.

Najistotniejszym elementem postawy estetycznej ideologów obu grup demokratycznych jest ich pogląd na stosunek piękna przyrody i piękna sztuki. Jeśli nawet nie umieją go w pełni i poprawnie sformułować z punktu widzenia estetyki realizmu, to w żadnym razie nie pojmują rozdziału między sztuką a życiem i potępiają czasy, „kiedy powszechnie smakowano w przedstawianiu czysto imaginacyjnych dziwów, nie wiążących się żadnym pasmem realnego życia z człowiekiem...”<sup>8</sup>. Inne niż dla Dembowskiego zjawiska literatury europejskiej są, ich zdaniem, rozstrzygające dla dalszego toku jej rozwoju. W pierwszym rzędzie, oczywiście, Sue — ale padają także nazwiska Dickensa i Gogola. Nie wszystko, rzecz jasna, w ich twórczości teoretycy nasi w pełni rozumieją, nie ze wszyst-

<sup>7</sup> K. Marks i F. Engels, *Manifest komunistyczny*. Dzieła wybrane. Warszawa 1949, t. 1, s. 29.

<sup>8</sup> A. Nowosielski, *Pisma krytyczno-filozoficzne*. Wilno 1857, t. 1, s. 93.

kich elementów zdolni są wysnuć właściwe wnioski, istotny wyłom został jednak dokonany.

Różnice w konkretnych rozwiązaniach problemów realizmu w publicystyce literackiej obu grup uzależnione są od różnicy w ich stanowisku politycznym. Określić je należy najogólniej jako burżuazyjno-demokratyczne. Blizsza precyzacja nie we wszystkich wypadkach będzie w pełni możliwa. Wspólne są tu tendencje narodowo-wyzwoleńcze, nienawiść do absolutyzmu i systemu rządów policyjnych, marzenia o swobodach konstytucyjnych czy nawet republikańskich. Ideologów obu grup cechuje również negatywny stosunek do chłopskiej niewoli i krytycyzm w stosunku do systemu pańszczyźnianego, choć pozytywny program rozwiązania kwestii chłopskiej nie będzie często bliżej sprecyzowany i nie wykroczy nieraz nawet poza oportunistyczne koncepcje oczyszczenia. Grupę kijowską i lwowską różni natomiast stopień krystalizacji i programowej dojrzałości koncepcji pozytywnych, uzależniony od stopnia nasilenia życia politycznego. „Gwiazdziarze” utrzymują swą krytykę głównie na płaszczyźnie „filozoficznej”, bynajmniej nie wyłącznie ze względów cenzuralnych. Akcenty krytyki społecznej, zwłaszcza w stosunku do sprawy chłopskiej, występują tu niezmiernie rzadko, zbywane są najczęściej moralistycznymi ogólnikami. Punkt ciężkości kładą ideologowie tej grupy na walce z kosmopolityczną, ugodową, klerykalną arystokracją. Żywotność tego konfliktu politycznego, właściwie aktualnego dla stosunków przedlistopadowych, przedłuża na Wołyniu i Ukrainie silna pozycja arystokracji wielkoobszarniejszej i ideologiczne panowanie koterii. Niemniej publiczności Gwiazdy niedaleko wychodzą poza jednostronny i wyolbrzymiony konflikt szlachecko-arystokratyczny. W walce antymagnackiej deklarują obronę praw „klasy średniej”, przez którą rozumieją masy szlacheckie tych ziem. W nich upatrują nosicieli idei narodowo-wyzwoleńczej i ostoję reform burżuazyjnych. To dyktuje im oportunizm i ogólnikowość w krytyce systemu pańszczyźnianego, ograniczenie antyklerykalizmu silnie i nie tylko ze względów taktycznych podkreślanym „chrystianizmem”, religiancko-utopijne wizje przyszłości.

Demokraci lwowscy reprezentowali natomiast bardziej zaawansowany etap ideowych przygotowań do rewolucji 1848 roku. Przywiązując dużą wagę do walki z magnaterią, do krytyki moralności i norm obyczajowych salonu, nie czynili z niej alfy i omegi społecznej problematyki swej twórczości. Dużo konkretniej, choć także

połowicznie, stawiali i rozwiązywali sprawę likwidacji feudalizmu. Widzieli wyraźniej elementy kapitalizacji i związane z tym przejawy wzrostu burżuazji. Stały przed nimi polityczne problemy sojuszów zawieranych dla walki rewolucyjnej, sprawa miejskiego plebsu, głównej siły rewolucji. On był często bohaterem i pozytywnym moralnym ich książek. Demokraci lwowscy lepiej niż „gwiazdciarze” rozumieli mechanizm społeczeństwa, pojmowali, że historia jest wynikiem walki sprzecznych interesów grup społecznych, nie zaś tajemniczych i demonicznych „knozań jezuickich”.

Różnice te nie odnosiły się do podstaw stanowiska ideowo-politycznego, były jednak na tyle istotne, by nasunąć odrębną stylizację haseł i programów walki. Inne sprawy akcentowały najsilniej i wysuwały na plan pierwszy środowisko kijowskie i lwowskie.

Teoretyczne koncepcje pisarzy obu grup były wypadkową dwu sprzecznych tendencji: z jednej strony — idealizmu historycznego, niechęci do „empirystów”, w tym sensie, w jakim wystąpiło to w cytowanym artykule Gryfa *Prona animantia czyli Empiryści w teorii i w życiu*<sup>9</sup>, przekonania o decydującym wpływie postępowych idei społecznych i ich głosicieli, z drugiej strony — niekonsekwentnego, nie zawsze domyślanego do końca, niemniej jednak nurtującego stale na dnie tych stwierdzeń postulatu, by „sztuka była wiernym odbiciem żyjącej społeczności”<sup>10</sup>. Zgodnie z faktem mniejszej dojrzałości grupy Gwiazdy klasycznym przykładem oscylacji między tymi dwiema koncepcjami była działalność czołowego jej krytyka — Antoniego Marcinkowskiego, występującego w tym okresie pod pseudonimem Alberta Gryfa. W r. 1846 ukazały się jego dwie prace teoretyczno-literackie, powstałe prawdopodobnie w roku poprzednim: *Co jest żywiołem literatury XIX wieku?* (w Roczniku Literackim Romualda Podbereskiego) i *Humor rozważany pod względem uczucia* (w 1 z. Gwiazdy). Uzupełniają się one wzajemnie. W obu doszło do głosu owo zasadnicze rozdzarcie ideowe, cechujące koncepcje teoretyczne tego kręgu politycznego. Artykuł z Rocznika odpowiada na tytułowe pytanie wskazaniem na potęgę filozofii: ona obecnie rozwiązała dostatecznie nurtujący ludzkość od dawna problem „stosunku bytu do myśli”, rozwiązała w duchu filozofii Hegla, przyznającej priorytet tej ostatniej. Gryf jako niez-

<sup>9</sup> A. Gryf, *Prona animantia czyli Empiryści w teorii i w życiu*. Gwiazda, 1848, nr 3, s. 137—164.

<sup>10</sup> A. Nowosielski, *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. 1, s. 93.

przeznaczony fakt stwierdza „wpływ estetyki na literaturę, jak znowu na samą estetykę wpływ filozofii, a na tę ostatnią wpływ ducha ludzkości, którego ona jest prostym wyrazem”<sup>11</sup>. Założenia naczelne zostały więc nakreślone w sposób niedwuznaczny, ich sens filozoficzny zgodny jest w pełni z koncepcjami Dembowskiego w warszawskim okresie jego działalności.

Sprzeczności wystąpiły natomiast we wnioskach i omówieniach rozwijających podstawowe tezy artykułu. Beletrystyka ma odbijać samopoznanie wieku, a jego środkiem jest spekulacja — stwierdza jedno zdanie, drugie natomiast wyjaśnia, że myśl „socjalna, obyczajowa”, która stanowić ma istotną treść utworu („teraźniejsze utwory są to wielone idee”<sup>12</sup>), jest „często wzięta z ekonomii politycznej, albo wprost odnosząca się do przemysłu, do materialnych ulepszeń”<sup>13</sup>. Dalej, jeśli w artykule omawianym występuje cytowany już postulat, „aby sztuka była wiernym odbiciem żyjącej społeczności”, dalsza część okresu wyjaśnia, że osiągnąć to można na drodze „artystycznego przedstawienia wszystkich idei tą społecznością rządzących”<sup>14</sup>. Mamy tu kompromisowe współzycie różnych koncepcji filozoficznych na temat stosunku sztuki do rzeczywistości. Zamilkły sprzeciwy godzące w teorię odbicia rzeczywistości w sztuce, negujące wagę „materialnych ulepszeń” czy historyczną doniosłość „interesów, zajęć i myśli ogółu”<sup>15</sup>, z drugiej strony jednak nie osłabiło bynajmniej przekonanie, że duch jest „siłą organizacyjną, poruszającą całe stworzenie”<sup>16</sup>. Eklektyzm filozoficzny — nieunikniona konsekwencja politycznej połowiczności, zjawisko tak genialnie napiętnowane przez Dembowskiego — wydał w praktyce dość mętne pojęcie utworu literackiego, w którym spekulatywna, nie wysnuta z obiektywnego poznania świata „idea” pisarza odgrywała rolę podstawową, ale wiedza o życiu występowała też jako jego istotny składnik. Jeśli nie była podstawowym źródłem, genezą utworu, to w każdym razie była niezbędna dla wkomponowania w utwór pisarskiej tendencji, dla nasycenia jej konkretami, dla uniknięcia w estetycznym kształcie utworu wszelkich, jak najsurowiej na tym miejscu potępianych, abstrakcyjnych

<sup>11</sup> *Tamże*, s. 94.

<sup>12</sup> *Tamże*, s. 92.

<sup>13</sup> *Tamże*.

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 93.

<sup>15</sup> *Tamże*.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 91.

spekulacji. Tak więc w sposób idealistyczny, stawiający problemy do góry nogami, sformułowane zostało stwierdzenie historycznego zjawiska, że obserwacja rzeczywistości u naszych pisarzy tego kręgu ideowego miała charakter niezmiernie ograniczony ich wąskimi horyzontami klasowymi, że pisarska tendencja nie była zupełnie prawidłowym wnioskiem z poznania świata i rządzących nim praw.

Praktyczne zastosowanie sformułowanych powyżej założeń znajdziemy w artykule *O humorze*<sup>17</sup>. Bardzo interesujący jest już sam wybór problemu, który właściwie posłużył Gryfowi do omówienia kluczowych spraw współczesnej powieści. Splotły się tu dwie tendencje, będące niewątpliwie przejawami tradycyjnych koncepcji literackich. Z jednej strony nawyk (będący skutkiem odległych genealogii powieści nowoczesnej, sięgających komicznego romansu łotrowskiego, nawyk tak żywy jeszcze np. we wczesnych wypowiedziach teoretycznych Kraszewskiego) zaliczania powieści obyczajowej do gatunku humorystycznego, z drugiej zaś strony romantyczny typ traktowania „prozy życia” jako ironicznego komentarza daremnej walki człowieka o realizację ideału. Słabości artykułu polegają dlatego na żywości tonu romantycznego „rozczarowania”, tragicznego, a nieuniknionego i nie precyzowanego ani wyjaśnianego bliżej rozdzwiewku między marzeniem a rzeczywistością, który to rozdzwiewek ma jakoby leżeć u podłoża utworu humorystycznego. Humor wypływa z tragicznie przeżywanej dezaprobaty małości świata — w tak ogólnikowym frazesie zamknął Gryf wyjaśnienie ideowych podstaw różnorodnej, a niezmiernie konkretnej i niejednokrotnie jasno sprecyzowanej politycznie krytyki rzeczywistości. Romantyczne potępienie „zwyczajnego życia” kazało Gryfowi twierdzić, że każdy humorysta przejawia, jako nieodzowne uzupełnienie swego temperamentu karykaturzysty, nieprzeparty pociąg do idealizacji. Przy tym wszystkim jednak Gryf był u nas jednym z pierwszych ludzi, którzy ocenili trafnie wielkość Gogola i to takich jego utworów, jak *Staroświeccy ziemianie* czy *Opowieść o tym, jak się pokłócił Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem*. Zdawał się również rozumieć doskonale społeczną funkcję realistycznej satyry, stwierdzając, że jest to śmiech, przez który przebija „myśl żywotna, socjalna”<sup>18</sup>, że z kierunku humorystycznego

<sup>17</sup> A. Gryf, *O humorze*. Gwiazda, 1846, nr 1, s. 169—188.

<sup>18</sup> *Tamże*, s. 184.



właśnie wypłynął „kierunek praktyczno-moralny”, czyli tendencja demokratyczna „opowieść społeczna”<sup>19</sup>.

Historyczna doniosłość tych uwag była duża, torowały one drogę zrozumieniu najwybitniejszych osiągnięć realizmu europejskiego, przełamywały wiele zakorzenionych uprzedzeń literackich, które nie pozwalały wyłuskać postępowego, ideowego sensu „humorystycznego” pozornie „obrazka rodzajowego”. Marcinkowski oceniając w dojrzały sposób „humor” Gogola zbliżał się na tym odcinku do koncepcji Bielińskiego. „Gwiazdciarze”, posiadający żywe związki z postępowym nurtem literatury i czasopiśmiennictwa rosyjskiego, są niewątpliwie przykładem twórczych kontaktów kulturalnych polsko-rosyjskich, które w pełni wyświecić można będzie przez głębsze studia biograficzno-historyczne, m. in. nad postacią założyciela pisma, Zenona Fisza. Jest jednak rzeczą charakterystyczną, że dojrzałe rezultaty tych kontaktów w zakresie teorii realizmu przyniosą dopiero lata późniejsze, dopiero tomy Pamiętnika Naukowo-Literackiego, częściowego kontynuatora Gwiazdy.

Najpełniejsze wyznaczenie wiary Gryfa w zakresie praktycznej konstrukcji powieściowej znajdziemy w polemice<sup>20</sup> skierowanej przeciw niepocholebnej ocenie powieści Sue’go w artykule Kraszewskiego o *Żydzie tułaczem*. Rozważania na temat *Żyda* — obok niewątpliwiej nienawiści do arystokracji i klerykalizmu, tak widocznej we wszystkich, skierowanych na koterię petersburską, atakach młodego krytyka i jego przyjaciół z Gwiazdy — są wyraźnym przejawem ulegania arealistycznej koncepcji rzeczywistości. Nie starcia przeciwstawnych interesów grup ludzkich, lecz stopień realizacji idei „dobra” w instytucjach społecznych z jednej strony, a z drugiej demoniczne knowania szatańskiego sprzysiężenia jezuitów, dążących do zagarnięcia niepodzielnego panowania nad światem — to są zjawiska, które w utworze wyznaczają bieg spraw ludzkich. Kraszewski, który wystąpił przeciw sue’istowskiej koncepcji historii z krytyką prowadzoną bynajmniej nie z pozycji lewych, który mruzczał przeciw napaściom na arystokrację i kler, a odważył się nawet wziąć w obronę jezuitów, miał bardzo wiele racji miazdząc ten typ widzenia rzeczywistości. Prawdziwy realista, nawet płacząc się ze względów politycznych w przegrane sprawy Jarosza Bejły i spółki,

<sup>19</sup> *Tamże*, s. 188.

<sup>20</sup> A. Gryf, *O dziełach Eugeniusza Sue z powodu artykułu o „Żydzie tułaczem” umieszczonego w 1-ym zeszycie Athenaeum z r. 1846*. Gwiazda, 1847, nr 2, s. 150—201.

przenikliwiej widział arealistyczne cechy warsztatu Sue'go niż programowi demokraci spod znaku Gwiazdy i Dziennika. Ze spraw rzeczywistości, które zdołał ukazać Sue, Gryf przyswoił sobie tylko jedno (tezę niewątpliwie słuszną, lecz moralistycznie wartościowaną), że nędza deprawuje lud; stąd wniosek, że zapewnienie mu minimum egzystencji leży w interesie spokojności społecznej<sup>21</sup>.

Jest rzeczą aż zastanawiającą, do jakiego stopnia Gryf interpretując „filozoficznie” obraz stosunków, panujących w środowisku paryskiego lumpenproletariatu, zbliżył się do koncepcji „krytycznych krytyków” młodohegliańskich. Można by wytoczyć przeciw niemu prawie wszystkie zarzuty, jakie skierował Marks przeciw Szelidze. Uderza ta sama absolutyzacja struktury i funkcji społeczeństwa burżuazyjnego, uznanie „idei dobra” za jego „osnowną myśl”. Ona to ma łączyć „w jedność całe masy ogniwami obowiązków obywatelskich”, być podstawą „stanu ludności, czyli organizacji klas, wstępujących we wzajemne z sobą stosunki i układy”, gwarantować „sprawiedliwość i dotrzymanie tych układów”<sup>22</sup>.

Artykuł o Sue'm odsłonił ostrze oportunistycznego Gryfa, ukazał jego działanie w akcentach pojednania filozoficznej krytyki rzeczywistości z chrześcijańskimi ideałami ofiary i cierpienia. Akcenty te wzrastały coraz wyraźniej w publicystyce Gryfa — później występującego pod pseudonimem Nowosielskiego — w miarę pogłębiania się kryzysu ideowego, który jego kręgowi politycznemu w czasie powstania Szeli przyniosło załamanie optymistycznej wiary w dogadanie się z chłopem na płaszczyźnie ograniczonych reform burżuazyjnych, załamanie wzmocnione jeszcze nastrojami klęski i kapitulacji po r. 1848. Przejawiało się to we wzrastaniu religianckiego konformizmu jego wypowiedzi, w atakowaniu niedojrzałej, romantycznej krytyki rzeczywistości z pozycji prawicowej moralistyki, w przeciwstawianiu „katolickości”<sup>23</sup> Waltera Scotta — „wykarmionego duchem wieków średnich”, głoszącego „zgodę wiary i umysłu”, wzmacniającego węzeł z przeszłością — „protestantyzmowi” wszystkich przedstawicieli krytyki społecznej, zarówno romantyków jak i realistów, od Byrona po Dickensa. W artykule *Ekscentryczność. Charakter moralny społeczności naszych czasów* padło nawet potępienie „pozlaczanych karmników”, jakie ludzkości chciał wysta-

<sup>21</sup> *Tamże*, s. 194—195.

<sup>22</sup> *Tamże*, s. 175.

<sup>23</sup> A. Nowosielski, *op. cit.*, s. 111 (art. *Ekscentryczność. Charakter moralny społeczności naszych czasów*).

wieć Fourier, a tymczasem „nie tym chlebem powszednim żyje człowiek [...] ludzkość żyje ofiarą, której symbolem jest krew i ciało Chrystusa”<sup>24</sup>. Te jaskrawe przejawy kapitulacji ideowej nie były w twórczości Gryfa, związanej z Gwiazdą, zjawiskiem dominującym. Zwłaszcza w polemice z obozem wielkoobszarniczej reakcji padają nieraz jeszcze gorące protesty przeciw krzywdzie człowieka z ludu, niejednokrotnie pisarz daje wyraz swej niezachwianej wierze w postęp społeczny, są to jednak akcenty ustępujące coraz wyraźniej miejsca religianckiemu pojednaniu ze światem, zapowiadające następny etap działalności publicystycznej Nowosielskiego.

Gryf w publicystyce Gwiazdy odgrywał rolę przodującą, wyróżniał się zręcznością i ostrością ataków na koterię dzięki swym ambicjom teoretyka i sporej — jak na warunki, w których kształtowała się literatura polska na ziemiach ukraińskich — erudycji i orientacji w europejskim życiu kulturalnym. Pokusy „filozofa” i „estetyka” niejednokrotnie jednak odwoziły Gryfa od możliwości zrozumienia i głębszego przemyślenia realistycznej koncepcji literatury — o wiele dalej, niż to mogło wynikać z jego pozycji ideowych, z zainteresowania realistyczną powieścią Gogola i Kraszewskiego, z poczucia ideowej wspólnoty z jej twórcami.

W Gwieździe napotykaemy natomiast oderwane wypowiedzi krytyczne dorywczycy współpracowników, które — nie rosząc sobie pretensji do stworzenia obszernego i konsekwentnego systemu filozoficznego, posługując się nawet nieraz elementami frazeologii estetyki idealistycznej — stoją jednak praktycznie na gruncie obrony literatury realizmu. Typowym przykładem takiego stanowiska będą tu wypowiedzi czytelników w toku dyskusji wokół *Latarni czarnoksięskiej* Kraszewskiego (dyskusja toczyła się w latach 1848—1849), zwłaszcza „*List konwersacyjny*” *Wandalina Habdanka* (Antoniego Czarokowskiego)<sup>25</sup>. Autor wyraźnie zaznaczył swe negatywne stanowisko wobec przedstawicieli spekulatywnej estetyki heglistowskiej, stanowisko wsparte o zasadę „zdrowego rozsądku” i „potrzeb obywatelskich”:

My oświadczamy raz na zawsze, że nam nie potrzeba takich ideałów, które nie mają żadnego związku z naturą: my chcemy piękności, co by nam przypadła do serca, piękności rzeczywistej, to jest pół ziemskiej, pół duchowej, jaką właśnie znajdujemy w dziełach ulubionego naszego autora<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 104.

<sup>25</sup> *Listy konwersacyjne Wandalina Habdanka do Redaktora Gwiazdy*. Gwiazda, 1849, nr 4, s. 283—322.

<sup>26</sup> *Tamże*, s. 309—310.

Zastrzeżenia o „na pół duchowym” charakterze estetycznego pozytywu nie odgrywają tu poważniejszej roli teoretycznej, są z pewnością obiegowym frazesem, zastrzeżeniem, mającym wytrącić oręż z ręki ewentualnego przeciwnika, szermującego równie obiegowym zarzutem „grubego materializmu”, nieodzowną bronią wrogów sztuki realistycznej. Istotnie, Wandalin Habdank udziela pełnej aprobaty realistycznej powieści Kraszewskiego i Korzeniowskiego (on to właśnie występuje w artykule jako „ulubiony nasz autor”). Obok podstawowego hasła nierozzerwalnego związku przedmiotu dzieła sztuki z rzeczywistością, drugim problemem, który stawia przynajmniej, jeśli nie rozwiązuje konsekwentnie, list Habdanka, jest istotna dla ówczesnej estetyki sprawa stosunku literatury do „kursu moralnej nauki”, sprawa specyfiki literatury i charakteru pracy pisarza. W rozważaniach autora raz po raz pada w odniesieniu do Kraszewskiego słowo „malarz” — przeciwstawione wykładowcy „etycznego kursu”. Habdank zdaje się bronić praw pisarza do pracy „wiernego malarza objawów życia społecznego”, do „wyświecenia prawdy”, do „ukazywania oczom naszym tego, na cośmy patrzyli, ale nie widzieli”<sup>27</sup>. Odcina zatem postulowaną przez siebie literaturę zarówno od ciasnego kaznodziejstwa, jak i od głoszonego niegdyś przez samego Kraszewskiego minimalistycznego hasła naturalistycznego „kopiowania”, pojmowania pracy „wiernego malarza” jako bezideowego, reproduktywnego tylko tworzenia „flamandzkich obrazków rodzajowych”, pozbawionych zarówno ambicji poznawczych, jak i wszelkiej pozaestetycznej tendencji. Ideowy „gwiazdziarz” widzi wyższość moralną postawy zdecydowanego ideologa postępu, „filozofa-pedagoga”. Do zachowania takiej postawy „potrzeba zaparcia się siebie, zrośnięcia Chrystusowym sercem ze swoją społecznością, przyjęcia odważnie swojego krzyża, jednym słowem potrzeba ofiary...”<sup>28</sup>. Zespół Gwiazdy nie miał wobec powieści Kraszewskiego, najwybitniejszych w tej epoce przejawów rozwoju polskiego realizmu krytycznego, stosunku negatywnego, zbliżył się nawet, mimo swego ograniczenia ideowego, do zrozumienia doniosłości jego osiągnięć, do stwierdzenia, że „prawda jest najszczytniejszą poezją i najokazalszym arcyzmem”<sup>29</sup>. Nie doszło jednak do pełnego sojuszu w rzeczywistości, która pozostawała

<sup>27</sup> *Tamże*, s. 303.

<sup>28</sup> *Tamże*, s. 304.

<sup>29</sup> *Tamże*, s. 307.

stawiała pod naciskiem realnych a zawyłych okoliczności życiowych, płaczących Kraszewskiego w niefortunne zabiegi o rozejm między Tygodnikiem Petersburskim i Gwiazdą, warunkujących jego szybszy odwrót z pozycji postępowych i gruntujących jego nowy, choć znów niedługotrwały, kontakt z pismem Przecławskiego. Na płaszczyźnie teoretycznej też dojść nie mogło do pełnego porozumienia. Życiowy oportunizm i chwiejność przekonań Kraszewskiego, jego mocniej lub słabiej podkreślana, ale zawsze w jakimś sensie istniejąca, trwoga przed bezpośrednim zaangażowaniem ideowym pisarza w konflikty rzeczywistości — pozostawały w ostrej sprzeczności z „gwiazdziarskim” ideałem pisarza-„ofiarnika”, pisarza-„filozofa” (w tym sensie, w jakim termin ten używany był w kolach naszych postępowców). Z drugiej strony, bystrość spojrzenia Kraszewskiego, pisarza-realisty, głębiej i ostrzej demaskowała funkcję społeczną, wartość moralną, poziom umysłowy i „obywatelskie cnoty” szlachty, niż to leżało w politycznych planach burżuazyjnych demokratów. I tu więc nie doszło do zespolenia rozwijającego się — w praktyce literackiej najwyższych osiągnięć powieściowych Kraszewskiego i Korzeniowskiego — nurtu realizmu krytycznego z dojrzałą teorią estetyczną, wyjaśniającą i broniącą w pełni jego założeń, a co ważniejsze wytyczającą mu drogi dalszego rozwoju tak, by pomogło mu to przewyciężyć pętające jego lot więzy klasowej ograniczoności w rozumieniu świata.

Pojęcia estetyki heglistowskiej, które niejednokrotnie hamowały rozwój teorii literackich grupy Gwiazdy, w mniejszym o wiele stopniu ciążyły nad pracami teoretycznymi lwowskiego ośrodka literackiego. Teoretyków w ścisłym tego słowa znaczeniu raczej tu nie było. Nie był nim czołowy powieściopisarz tej grupy — Józef Dzierzkowski, w słabym też stopniu przysługuje to miano Leszkowi Borkowskiemu, rozsnuwającemu swe koncepcje w nie dokończonym cyklu artykułów pt. *Powieściarstwo polskie* (1848). Ścisłej — niż w grupie Gwiazdy (właściwie biorąc, nie miała ona na szerszą skalę bliskiej swym założeniom ideowym twórczości literackiej) związek z praktyką powieści Dzierzkowskiego czy beletryzowanych felietonów satyrycznych Borkowskiego, stojących zdecydowanie na gruncie realistycznej obserwacji rzeczywistości, sprawił, że ani Dzierzkowski, ani Borkowski nie wytaczają potężnych dział spekulacji filozoficznej dla przeprowadzenia tezy o związku literatury z rzeczywistością, o społecznych funkcjach pisarza. Borkowski we wstępie do *Niepowieści i nierozpraw* widzi zadanie powieści-

ciopisarza w „zdjęciu na papier terażniejszości z całym jej życiem ruchliwym, przetwarzającym się co chwila”<sup>30</sup>, przyznaje formie powieściowej pełną możliwość zobrazowania „strony społecznej”<sup>31</sup> życia. Wybór formy essayistycznej, formy „niepowieści i nierozprawy”, tłumaczył autor tym, że nie czuje się na siłach do sprostania artystycznym trudnościom formy powieściowej, oraz zwulgaryzowaniem tego gatunku przez pisarzy, którzy nie są w stanie wyjść poza banalną intrygę „miłości Piotra lub Pawła, szczęśliwej lub nieszczęśliwej”<sup>32</sup>, dać czytelnikowi „ziarneczko pożytku i nauki”<sup>33</sup>. „Główna myśl”, „prawda i poznanie wewnętrznego człowieka”<sup>34</sup> — to są hasła Borkowskiego, w których należy widzieć przejaw walki o zobrazowanie w literaturze konfliktów społecznych współczesności, o odrzucenie romantycznego cudzysłowu tragicznej miłości i podjęcie oceny aktualnych stosunków społecznych. Borkowski pisał w *Parafiańszczyźnie*:

Otóż postawię przed dusze wasze zwierciadła, obaczcie się w nich i niech was inni obaczą! Poznają to robactwo, które wyległo w ściwierze politycznego bytu naszego toczy być nasz społeczny; dochodzić będą na trupie przyczyn śmierci i warunków życia. Zaiste, nie pora to śpiewać o gwiazdeczkach i przyklaskiwać, że niezli są ludzie...<sup>35</sup>

Ta walka przeciw sielankowej konwencji romansowej nie była jednak pozbawiona swoistych ograniczeń. Forma essayu, która szczególnie możliwości otwiera komentarzowi autorskiemu i różnym typom publicystycznego ujęcia problemu, wydawała się snadź Borkowskiemu podatniejszą dla wniesienia namiętnego oskarżenia politycznego, dla dostarczenia czytelnikowi materiału do studiowania stosunków społecznych życia narodowego niż zobiektywizowana fikcja powieściowa. Tkwi w tym z pewnością niepełne zrozumienie poznawczego waloru realistycznego zobrazowania typowego konfliktu, typowego fragmentu rzeczywistości społecznej. Źródłem zaś tego zjawiska jest idealistyczne rozumienie tendencyjności jako wcielenia idei autorskiej, nie zaś jako prawidłowego wniosku z obiektywnego poznania praw rządzących rzeczywistością. W kon-

<sup>30</sup> L. Dunin-Borkowski, *Niepowieści i nierozprawy*. Bochnia 1846, t. 1. Wstęp, s. III.

<sup>31</sup> *Tamże*, s. IV.

<sup>32</sup> *Tamże*, s. V.

<sup>33</sup> *Tamże*, s. IV.

<sup>34</sup> *Tamże*, s. IV, V.

<sup>35</sup> L. Dunin-Borkowski, *Parafiańszczyzna*. Poznań 1849, t. 2, s. VII—VIII.

sekwencji wywołało to zamącenie właściwych proporcji między obiektywnym przedstawieniem a komentarzem autorskim, między obrazem literackim a publicystycznymi rozważaniami pisarza.

Podobne cechy określają stanowisko Borkowskiego w artykule, który nie stoi bynajmniej na gruncie jakiegokolwiek dyskwalifikacji formy powieściowej, przeciwnie, zawiera jej gorącą obronę wobec możliwych ataków ze strony konserwatywnej estetyki, w artykule zamieszczonym w Dzienniku Mód Paryskich, później zaś w Tygodniku Polskim. Podkreślenie starożytności powieści ("Powieść w ścisłym słowa znaczeniu była najpierwszą moralną skarbnicą ludzkości. Tam składał duch nasz swoje pierwsze na ziemi zarobki..."<sup>36</sup>) z jednej strony służy obronie godności gatunku, z drugiej zaś wprowadza do rozważań nad obecną strukturą formy powieściowej moment historyczny, podkreślający stopniowe narastanie poszczególnych „żywiół”, składających się na jej dzisiejszą postać. Teoria czterech żywiół powieści („cudowność, historyczność, psychologia, socjalizm”<sup>37</sup>) ma dla teorii realizmu u Leszka Borkowskiego szczególne znaczenie. Jest niewątpliwie udaną często i dość trafną próbą racjonalistycznego uzasadnienia różnych modyfikacji historycznych typu powieści, jej różnych tematycznie i artystycznie odmian. I tak np. słusznie tłumaczy autor „cudowność” powieści nieznaną siłą praw przyrody i wpływami mistyki chrześcijańskiej zaznaczając, że we współczesnej mu powieści „cudowność” występuje najczęściej jako świadomy chwyt literacki. Podobnie trafna jest obserwacja, że w traktowaniu tematu historycznego zachodzi współcześnie nieunikniona ewolucja od fantastyki i efektownej dowolności do ścisłej naukowej metody, powołanie się zaś w tym miejscu na Micheleta, jako na czołowego przedstawiciela nowego rozumienia historii, dowodzi odrzucenia mętnej mistyki przeszłości, tak charakterystycznej dla przedstawicieli reakcyjnej powieści historycznej z Grabowskim na czele. Wobec niewątpliwej trafności tych uwag tym bardziej uderza fakt, że Borkowski podkreśla nieodzowną konieczność występowania w powieści współczesnej wszystkich czterech jej historycznie wyodrębnionych „żywiół”. Obok dążenia do poznania człowieka, do wnuknięcia w świat jego doznań psychicznych („psychologia”), obok problematyki społecznej („socja-

<sup>36</sup> L. Dunin-Borkowski, *Powieściarstwo polskie*. Dziennik Mód Paryskich, 1848, s. 42.

<sup>37</sup> *Tamże, passim*.

lizm") występować ma zatem w doskonałej powieści i „historyczność”, i „cudowność”. Ten ostatni element jest zapewne przejawem ustępstwa na rzecz przeciętnych gustów filisterskiej publiczności literackiej, na rzecz tradycji romansu grozy czy romansu przygód. Sens jednak tego ustępstwa jasno tłumaczy nam fakt, że za powieść wzorową, która w najgenialniejszy sposób łączy te cztery pierwiastki, uznaje Borkowski *Żyda tułacza* Sue’go. Znow wice, w odmienny nieco sposób, zaznaczyła się w polskiej teorii powieści tendencja do traktowania rzeczywistości społecznej jako splotu sensacyjnych tajemnic, do nadawania dziwnie awanturczego charakteru reprezentatywnym losom bohaterów.

Podstawowym nurtem historycznego zarysu ma być ukazywanie „dławicieli fizycznych obok dławicieli moralnych”<sup>38</sup> i walki z nimi oraz wykrywanie w błędach przeszłości korzeni zła istniejącego współcześnie. Pojęcie żywiołu historycznego ma zresztą u Borkowskiego znaczenie szczególne, określa ono nie tyle tematykę zaczerpniętą z przeszłości, ile właśnie element ścisłej konkretności opisywanego przedmiotu, właśnie realistyczne jego kształtowanie, wysuwające na plan pierwszy „znamiona czasu i miejsca”. Borkowski protestuje natomiast przeciw nadmiarowi obrazów przeszłości, wzywa nawet autorów powieści „historycznych”, by „nie uganiali się za jakowymiś odległymi przedmiotami, lecz wybierali społeczne”<sup>39</sup>, za przykład stawiając im *Jakobinów polskich* Czyńskiego. W każdym razie „żywioł historyczny” podporządkowany być musi najwyżejemu pierwiastkowi powieści, jakim jest „socjalizm”. „Powieść socjalna” pomaga ulepszać lub przedstawiać „budynek społeczny” i dlatego zajmuje „najwyższe w rodzaju swoim stanowisko, stanowisko postępowe”<sup>40</sup>. Ograniczone, reformistyczne treści polityczne podkładali lwowscy demokraci pod pojęcie „ulepszania budynku społecznego”, lecz dla teorii powieści miało to stwierdzenie istotną wagę tym bardziej, że okresy rewolucyjnego napięcia radykalizowały wymowę tworzonych przez nich obrazów literackich nadając im niezamierzoną ostrość społecznego protestu. Podobnie jak wszyscy postępowi teoretycy tego gatunku wysuwa Borkowski postulat tendencyjności, dzieląc powieści na „czynne i bierne”<sup>41</sup> opowiada się zdecydowanie po stronie tych pierwszych. Wiele cech słuszności

<sup>38</sup> *Tamże*, s. 43.

<sup>39</sup> *Tamże*, s. 319.

<sup>40</sup> *Tamże*, s. 43.

<sup>41</sup> *Tamże*, s. 45.



i postępowości dostrzec można także w krytycznych historyczno-literackich uwagach autora na temat przeszłości realizmu w Polsce. Na uwagę zasługuje tu szczególnie zestawienie Skarbką i Wilkońskiego. Skarbkowi zarzuca brak historycznej indywidualizacji charakterów, sadzenie się na dziwaczność i „ekscentryczność” fabularną<sup>42</sup> — u Wilkońskiego przeciwnie, za najwyższą zaletę jego bohaterów uważa fakt, że noszą oni na sobie „wierne znamiona czasu i miejsca”, że „nie zmyślenie jest w nim zabawne, lecz prawda”<sup>43</sup>. Bystrością i radykalizmem uderza ocena powieści reakcyjnego nurtu sentymentalizmu, wypływająca z potępienia arystokratycznego charakteru literatury przedromantycznej. Ocena powieści sentymentalnej była częścią walki o demokratyzację literatury, o wprowadzenie do niej realnych konfliktów społecznych, o ukazanie życia najszerszych mas narodu i nakreślenie nieszczęść realnych, płynących z nędzy i poniżenia człowieka. Aż do czasów dzisiejszych nie mieliśmy tak dojrzałej ideowo krytyki powieści sentymentalnej:

Była to czysto salonowa choroba. Przeciw nędzy ubóstwa, przeciw niedostatkowi, głodowi itp. stawiano jakby zrównoważenie wybujałe boleści serdeczne, rozumie się obok tłustych półmisków i pełnych wina kielichów, wśród rozkoszy życia, wśród zbytków, wśród wystawności balowej, wśród uczt. Chciano wyperswadować, że korona, że rozległe włości, że kapitały, że oświata to wielki ciężar, wielka zgryzota, wielkie strapienie, zasługujące na litość [...] Rozkwiliła śmierć mopsa, ucieczka kanarka nieciła westchnienia i elegie, ale lachmany żebracze budziły wstręt i obrzydzenie<sup>44</sup>.

Borkowski w walce o demokratyzację literatury podjął stary spór z klasykami, jego zarzuty dopełniają niejako i wydobywają na jaw bardziej ukryty sens estetycznych pozornie wypowiedzi romantyków sprzed lat dwudziestu. Podjęcie, w trakcie świadomej walki o powieść realistyczną, dawnych kontrowersji z dojrzałszych już o wiele pozycji ideowych wskazuje, jak istotną rolę w kształtowaniu się literatury realizmu odegrał postępowy nurt naszego romantyzmu, nawet na wczesnym etapie swego rozwoju, gdy nie posiadał sam poważniejszych osiągnięć w tym zakresie, a tylko stanowił twórcze przygotowanie do walki o realizm, atakując najbardziej mu wrogie konwencje sztuki pseudoklasycyzmu.

<sup>42</sup> Por., *tamże*, s. 68.

<sup>43</sup> *Tamże*.

<sup>44</sup> *Tamże*, s. 194 — 195.

Wypowiedź Borkowskiego o powieści sentymentalnej jest w odniesieniu do krytyki elitarniej literatury salonów pewnym nawiązaniem do wcześniejszych uwag Dzierzkowskiego we wstępie i komentarzach do *Salonu i ulicy*. Z przeciwstawienia wzruszeniu damy nad śmiercią suzki obrzydzenia tej samej damy na widok nędzarki ulicznej wyrosła podobno konstrukcja całej powieści. Pisarz odmawia prośbie damy o elegię, oplakującą nieodżałowaną suzkę, ten rodzaj zamówienia społecznego uważa za poniżający godność jego pracy. Zamiast elegii powstaje powieść o uienawiści salonu i ulicy. Trudno o lepszy skrót symboliczny ogromnego skoku, jaki literatura nasza uczyniła w ciągu dwudziestolecia. Czy z literatury salonu stała się literaturą ulicy? Nie. Cofała się z lękiem przed gestem żebraczki grożącej oknom pałaców, pragnęła wraz z drobnoszlacheckim filantropem wyrwać pistolet z rąk mszczącego hańbę swej rodziny krawca, przekonać go o działaniu „wyższej sprawiedliwości”. A jednak literat stał się wówczas pisarzem narodowym, podejmującym najistotniejsze sprawy życia w kraju, występującym w walce o likwidację zmurszałego systemu po stronie interesów mas ludowych. Konflikt między zamówieniem, jakie literaturze polskiej stawiał arystokratyczny salon, a poczuciem obowiązku społecznego pisarza-demokraty nie mógł około r. 1848 przybierać już karykaturalnych form sporu o elegię dla suzki. Dzierzkowski — aktualizując tę anachroniczną sytuację literacką, możliwą tylko przed r. 1830, czyniąc w tekście wyraźne aluzje do Koźmiana („przeszły te czasy, kiedy, pozał się Boże, jeden z literatów naszych lat kilka smażył sobie głowę, jakby to przyzwoicie powiedzieć w poemacie jakimś ziemiańskim, że świnia przełazi przez dziurawe płoty nasze...”<sup>45</sup>), do Towarzystwa Przyjaciół Nauk — chciał z jednej strony podkreślić swój związek z nurtem wielkiej poezji romantyzmu, z drugiej zaś efektownym kontrastem ukazać całą doniosłość demokratycznego kierunku nowej literatury i nowe, odpowiadające sytuacji historycznej, obowiązki stojące przed pisarzem. Postawienie na ich czele obowiązku zmiany tematyki literatury współczesnej było najistotniejszą zasługą programu powieściopisarskiego Dzierzkowskiego. Miało to podstawowe znaczenie dla teorii realizmu. Uzasadnienie konieczności rozszerzenia ram tematyki literackiej miało bowiem za sobą w wypowiedzi Dzierzkowskiego tyleż argumentów o charakterze ideologicznym co teoretyczno-literackim:

---

<sup>45</sup> J. Dzierzkowski, *Salon i ulica*. Warszawa 1949, s. 88.

„Dla literata jest dziś prawda tylko! nią, panie, jak siekierą, niech wali we wszystkie, choćby najstarożytniejsze, bożyszcza głupoty i przesądów...”<sup>46</sup>. A dalej: „Powieść, moi państwo, powinna być obrazem życia, a życie ludu stanowi połowę większą życia całego narodu”<sup>47</sup>.

Wystąpienie Dzierzkowskiego w *Salonie i ulicy*, w powieści reprezentującej najwybitniejsze jego osiągnięcie literackie i najradykałniejsze pozycje ideowe, w powieści, w której — mimo całej ograniczonej klasowej burżuazyjnego reformisty — doszły do głosu dość ostre akcenty krytyki społecznej wywołane atmosferą lat, podczas których „różnica salonu i ulicy stawała się coraz ważniejszą w życiu naszym”<sup>48</sup>, jest najostrzejszym manifestem demokratycznych zadań sztuki, jaki, poza pracami Edwarda Dembowskiego, przyniosła dyskusja wokół powieści realistycznej przed r. 1849. Dzierzkowski nie dorósł, rzecz jasna, do ideowej bezkompromisowości Dembowskiego, który w ludzie upatrywał rdzeń narodu, jego wartość i jego przyszłość jedyną. Burżuazyjni demokraci tych lat walczyli raczej wciąż jeszcze o rozszerzenie pojęcia narodu na masy ludowe, o przyznanie im równouprawnienia także i w literaturze. Jednakże na tle dominującej tendencji kręgów reakcji obszarniczej, która narodowość literatury upatrywała w zwrocie do przeszłości, w gloryfikacji i absolutyzacji wstecznych cech sarmatyzmu, szczególnej wagi nabiera wypowiedź Dzierzkowskiego stwierdzającego, że ukształtowanie się powieści prawdziwie rodzimej, oryginalnej, narodowej, zależy od tego, czy zamknie ona w artystycznym kształcie

dotąd dla nas nieme i martwe sceny warsztatów rzemieślniczych, dworców przedmiejskich, małomieszczańskich i księży, chat wieśniaczych i wprowadzi na scenę cały lud z jego mową, myślami, chęciami i potrzebami; wówczas dopiero powstanie prawdziwie powieść narodowa, o jakiej marzą i gwarzą dzisiaj, a osiągnąć jej nie zdołają tymi wszystkimi szlachekimi powiastkami, jakimi nas tylko obdarzają dotychczasowi powieściarze nasi<sup>49</sup>.

Dzierzkowski rozumiał, że „powieść narodowa” osiągnąć może swą wysoką rangę ideową wtedy tylko, jeśli w obrazie całokształtu życia narodowego nie ograniczy się do malowniczych scenek rodza-

<sup>46</sup> *Tamże*, s. 89.

<sup>47</sup> *Tamże*, s. 88.

<sup>48</sup> *Tamże*, s. 4.

<sup>49</sup> *Tamże*, s. 89.

jowych, lecz da problematykę konfliktów społecznych, jeśli ludowi bohaterowie nie będą w powieści odgrywali roli dekoracyjnej, lecz ukażą czytelnikowi najistotniejszą treść swego bytu, jeśli „opowiedzą wszystkie swoje stosunki wzajemne i własne położenie, a pokażą wszystkie swoje zadawniałe rany towarzyskie, które co dzień więcej się jątrzą”<sup>50</sup>.

Wypowiedzi Borkowskiego, a zwłaszcza Dzierzkowskiego — reprezentujące w drugim, obok stanowiska Dembowskiego, nurcie polskiej drogi do realizmu pozycje najdojrzałe, stawiające mocno i zdecydowanie konieczność ukazania krzywdy społecznej, konieczność uczynienia bohaterem literackim człowieka z ludu — były przejawem zaawansowanego w Galicji ideowego przygotowania do burżuazyjno-demokratycznej rewolucji 1848 roku. Niezależnie jednak od ważkości tych sformułowań, od ich rewolucyjnych akcentów, nie można jeszcze traktować tych wypowiedzi jako pełnej i dojrzałej teorii realizmu na miarę klarowności i bezkompromisowości koncepcji estetycznych rewolucyjnej demokracji rosyjskiej. Wpływy pism Bielńskiego i twórczość Gogola ujawniły się na tym odcinku w pełni dopiero w okresie następnym. Do linii realizmu reprezentowanej przez Bielińskiego i Gogola zbliżyła się natomiast w okresie przed r. 1846 powieść polska przede wszystkim w najlepszych osiągnięciach twórczych Kraszewskiego.

<sup>50</sup> *Tamże.*