

Maria Żmigrodzka

Jeszcze o tzw. "realizmie romantycznym"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 45/3, 78-111

1954

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

D Y S K U S J E

MARIA ŻMIGRODZKA

JESZCZE O TZW. „REALIZMIE ROMANTYCZNYM“

1

Jednym z najistotniejszych problemów dla marksistowskiej interpretacji literatury polskiej doby romantyzmu jest określenie procesu kształtowania się i dojrzewania w tej literaturze realistycznej metody widzenia i obrazowania życia. Literatura romantyzmu stanowi bowiem dziedzinę, w której toczyła się rozstrzygająca batalia o ukształtowanie realistycznej tradycji polskiego pisarstwa. Waga literatury pierwszej połowy XIX w. była w naszych warunkach tym istotniejsza, że w dziedzinie realistycznej powieści nie mieliśmy w w. XVIII takiego bogatego dorobku, jaki w Anglii i Francji stanowił punkt wyjścia dla wielkich osiągnięć realizmu krytycznego. W tym stanie rzeczy decydujące uderzenie w arealistyczne konwencje pseudoklasycyzmu wyszło w naszej sytuacji ze strony romantycznych manifestów wolności twórczej, co dostarczyło przesłanek do kształtowania się poetyki realizmu krytycznego. Realistyczny stosunek pisarzy do podstawowych problemów wielkiej epoki rewolucji społecznych i narodowo-wyzwoleńczych kształtował się w skomplikowanych warunkach, ponadto zaś przy oddziaływaniu zarówno pobudzających, jak i hamujących wpływów, wywieranych na ten proces literacki przez poetykę romantyzmu.

Dlatego dla literatury lat 1820—1860 problem stosunku realizmu i romantyzmu, problem współistnienia elementów realistycznych i romantycznych w większości ówczesnych utworów literackich — ma znaczenie rozstrzygające. Świadomość doniosłości tego zjawiska sprawia, że we współczesnym literaturoznawstwie polskim odczuwa się żywo konieczność przedyskutowania teoretycznych problemów, nasuwanych przez coraz dobitniej stwierdzane fakty empiryczne w zakresie szczytowych osiągnięć naszej twórczości epoki romantyzmu. Powolnie, ale stale rozwijające się badania nad utworami wielkich pisarzy romantycznych wskazują, że tam, gdzie nauka burżua-

zyjna chciała widzieć tylko uniesienie mistyczne, tylko „doznania duszy“ poety wchodzącego w kontakt z „absolutem“, z rzeczywistością pozazmysłową, tam, gdzie widziano domenę niekrepowanej niczym fantazji i kaprysu artysty, gdzie śledzono drogi buntowniczego przeciwstawiania się wielkiej indywidualności prawom „poziomej rzeczywistości“, dosięgającym tylko „karłów“, tam dziś marksistowska analiza wydobywa przenikliwą, nieraz genialną analizę subtelnych konfliktów rzeczywistości społecznej, odkrywa głęboki nurt myśli analizującej bieg spraw ludzkich. Widzimy już dziś wyraźnie głęboki realizm wielu scen III cz. *Dziadów* — i to nie tylko takich partii utworu, jak scena w salonie warszawskim, bal u senatora czy rozmowa Nowosilcowa w kręgu jego godnych współpracowników. Widzenia senne senatora dręczonego przez duchy piekielne nie ustępują — w drapieżnej analizie społecznej i moralnej istoty dworskiego służalca z epoki kruszenia się podstaw absolutyzmu — takim zupełnie realistycznie pomyślanym rozprawom z dworactwem, jak zwierzenia ochmistrza von Kalb z *Intrygi i miłości* Schillera, czy gderanie Famusowa ze sztuki *Bieda z tym rozumem* Gribojedowa. Widzimy zatem, że realizm nie tylko wdziera się szerokim nurtem w obręb romantycznych utworów, ale z powodzeniem wykorzystuje nawet dla swych celów szereg zaanektowanych w tym czasie przez metodę romantyczną środków artystycznych, jak fantastyka czy wizyjność. Badania nad Słowackim odkryły w jego najlepszych utworach bardzo logiczną konstrukcję i bardzo realistyczną motywację, leżącą u podłoża tych rzekomych „zamek napowietrznych“, wznoszonych z tęczy marzeń i kaprysów; wykazały realizm psychologiczny i odkrywcze widzenie konfliktów polskiej współczesności w kreacjach pozornie „bluszczowatych“, w postaciach, którym kosmopolityzm nauki burżuazyjnej przyznawał rangę białych kopii Hamleta czy don Juana.

Wiemy również, jak cenny wkład wniosła sztuka romantyczna w dzieje rozwoju nowoczesnej powieści, stanowiącej w literaturze polskiej istotny nurt dziewiętnastowiecznego realizmu. W literaturze krajowej obserwujemy wiele przykładów wyrastania powieści realistycznej z doświadczeń pisarza romantycznego. Mówią o tym dzieje twórczości Kraszewskiego, Dzierzkowskiego, w pewnej mierze nawet i Zmichowskiej, choć bynajmniej nie można uogólniać tego jako szersze prawo genezy powieści realistycznej w Polsce.

Ignorowanie lub przemilczanie sprawy pochodzenia, funkcji i filozoficznego zaplecza silnych elementów realizmu w wielu utworach

romantycznych było, obok niemożności zdania sobie sprawy z ideologicznej wielowartościowości cech sztuki romantyzmu, najistotniejszym może powodem, który utrudnił literaturoznawstwu burżuazyjnemu sformułowanie nie tylko historycznej genezy tego prądu i oceny jego znaczenia w dziejach literatury, ale konsekwentnej opisowej charakterystyki jego konstytutywnych cech. Elementy realizmu, których istnienie, w bardzo wąskim zresztą zakresie, widzieli tradycyjni badacze w pewnych utworach, a określali je nieraz jako... naturalizm, rozbiłyby jednolitość koncepcji, według których literatura okresu była np. manifestem praw jednostki „jako siły równoważnej wobec całej rzeczywistości zewnętrznej“, „walką przeciw wszelkiemu zacieśnieniu“¹, lub „reakcją przeciw oświeceniu i przeciw realizmowi“ i walką o „prawdy żywe, prawdę serca, prawdę ideału“², czy też obiektywizacją określonego „temperamentu duchowego“³ itp., itp.

Nauka burżuazyjna na tym odcinku niezmiernie ważnym, wprost kluczowym dla rozumienia sprawy romantyzmu i jego szczególnej doniosłości dla kultury polskiej, zawiodła zupełnie. Nie nagromadziła nawet bogatego materiału obserwacji szczegółowych, które mogłyby stanowić w pewnej mierze punkt wyjścia dla badań współczesnych. Sprawy realizmu w sztuce okresu romantyzmu nie doceniano bowiem, a nawet usiłowano pomniejszyć jego znaczenie i usunąć w cień jego przejawy.

Literaturoznawstwo marksistowskie od momentu, w którym sprawa badań nad epoką romantyzmu stała się aktualna, zwróciło szczególną uwagę na ten punkt problematyki okresu, upatrując w nim słusznie klucz do oceny ideowej i artystycznej doniosłości osiągnięć tej epoki literackiej. Na pierwszy plan wysuwają się tu wystąpienia Kazimierza Wyki, który poświęcił sprawie rozwoju realizmu szereg prac, a teoretyczne założenia koncepcji „realizmu romantycznego“ sformułował w artykule zamieszczonym w *Pamiętniku Literackim*⁴ oraz w książce *Matejko i Słowacki*. Artykuł ten doczekał

¹ Por. J. Kleiner, *Romantyzm. Studia z zakresu literatury i filozofii*. Warszawa 1925, s. 103—124.

² Por. I. Chrzanowski, *Charakterystyka romantyzmu. Z epoki romantyzmu*. Kraków (1918), s. 1—69.

³ Por. Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*. Warszawa 1923, s. 135—205.

⁴ K. Wyka, *O realizmie romantycznym*. *Pamiętnik Literacki*, XLIII, 1952, z. 3—4.

się dotychczas tylko jednej odpowiedzi polemicznej ze strony Kazimierza Budzyka⁵, wydaje się jednak, że tak doniosła sprawa powinna stać się przedmiotem szerokiej dyskusji wszystkich historyków literatury — nie tylko specjalistów od epoki romantyzmu. Jeśli bowiem koncepcja Wyki zostanie przyjęta, posiadać to będzie bardzo zasadniczy wpływ na określenie dynamiki rozwoju literatury, hierarchii i kryteriów oceny zjawisk literackich nie tylko w dziejach pisarstwa pierwszej poł. w. XIX, lecz niewątpliwie także w całym okresie rozwoju realizmu krytycznego aż do ostatnich czasów.

Koncepcja Kazimierza Wyki sprowadza się w podstawowych zarysach do wyodrębnienia typu „realizmu romantycznego“, niezależnego od realizmu krytycznego i kształtującego się na bazie zdecydowanie różnego układu stosunków społecznych. Opierać się zatem musi w pierwszym rzędzie na bardzo jasno sprecyzowanym pojęciu realizmu krytycznego. Pojęcie to w obrębie artykułu Wyki zostało istotnie dość wyraźnie sformułowane. Wydaje się jednak, że w tych sformułowaniach — czy też milcząco, ale niedwuznacznie przyjętych założeniach — ukrywa się sporo nieporozumień, które w istotny sposób zaciążyły nad koncepcją „realizmu romantycznego“.

Jednym z budzących najwięcej wątpliwości i najwcześniej zaatakowanych składników koncepcji Wyki była niewątpliwa absolutyzacja „realizmu balzakowskiego“, o czym mówił już Stefan Żółkiewski na dyskusji w Związku Literatów. Rzeczywiście, jakkolwiek sformułowania Wyki, w wyniku wielomiesięcznych dyskusji publicznych i dyskusji prowadzonych wewnątrz IBL, uległy bardzo poważnym korekturom i jakkolwiek wiele jaskrawych sformułowań uległo złagodzeniu, to jednak nie znikła kluczowa dla koncepcji „realizmu romantycznego“ teza upatrująca w twórczości Balzaka wzorzec i miernik dojrzałości wszystkich realistycznych rozwiązań twórczych pierwszej poł. XIX wieku. Postawiony został znak równości między „realizmem balzakowskim“ a „realizmem właściwym“. Pociągnęło to za sobą niezamierzoną zapewne przez autora, lecz niemniej wpływającą w sposób konieczny, jako logiczna konsekwencja tych założeń, pewną deprecjację wielu osiągnięć sztuki realistycznej pierwszej poł. XIX w., odznaczającej się specyficznym, odrębnym obliczem, ale w bogactwie realistycznej typowości nie ustępującej bynajmniej *Komedii ludzkiej*, *Pan Tadeusz*, *Fantazy*, *Córka kapitana*, *Martwe dusze*, *Niemcy*, *Baśń zimowa* — to zapewne nie realizm balzakowski,

⁵ K. Budzyk, *Dookoła sprawy realizmu w literaturze*. Pamiętnik Literacki, XLIV, 1953, z. 1.

z tej prostej przyczyny, że mickiewiczowski, puszkowski, gogolowski... Z tego punktu widzenia „typów“ realizmu będziemy mieli tyleż, co wybitnych indywidualności twórczych, ale w ramach takiej problematyki trudno w ogóle mówić o ustalaniu „hierarchii służbowej“ pisarzy, trudno byłoby w konsekwencji nadawać ich osiągnięciom twórczym miano „realizmu niewłaściwego“.

Równie poważne sprzeciwy budzi dalej konsekwentne traktowanie realizmu „balzackowskiego“ jako realizmu „mieszczańskiego“. Wyka twórczość Balzaka i bliskich mu dziewiętnastowiecznych powieściopisarzy francuskich wyprowadza „z dostrzegania zarówno postępowych, jak wstecznych procesów rozwoju burżuazji i kapitalizmu“, ale szczególny nacisk kładzie na decydującą, jego zdaniem, dla realizmu Balzaka „wrażną aprobatę“ kapitalistycznego kierunku rozwoju. Nie jest to słuszne. Nie można się przede wszystkim zgodzić z tezą, jakoby źródło typowości miało być w jakikolwiek sposób uzależnione od zgodności między ideologią artysty a podstawowym kierunkiem procesu historycznego. Tezę tę w pewnym stopniu żyruje wypowiedź Kazimierza Budzyka, upatrującego źródło postawy realistycznej pisarza w jego pozytywnym stosunku wobec rzeczywistości, w zasadniczej jej aprobacie, w stosunku „zaufania i serdeczności“ dla niej. Nie można oczywiście negować ziarna słuszności tkwiącego w tej obserwacji. Istotnie, utwór realistyczny nie zrodzi się z pewnością z nihilistycznej negacji reakcyjnego romantyka czy też przedstawiciela schyłkowej literatury imperializmu, dla którego przeżycie swej własnej postawy jest jedyną niekwestionowaną i godną uwagi „rzeczywistością“. Istotnie, wiara w „obiektywny“ charakter rzeczywistości zewnętrznej, przekonanie, że oddziaływać na nią można, że oddziaływać na nią warto, pewien rys rozmaicie przejawiającego się, lecz żywego humanitaryzmu — to cechy dla wielkiego realisty nieodzowne, lecz jakże jeszcze niewystarczające dla określenia istoty realizmu. Szczególnie przy tym mało mówiące dla określenia specyfiki realizmu krytycznego, który, jak sama nazwa wskazuje, czerpie swoje walory poznawcze i artystyczne z głębokiego przemyślenia przede wszystkim ujemnie wartościowych zjawisk rzeczywistości. Również i dla realizmu kształtującego się w utworach epoki romantyzmu — niezależnie od tego, w jaki sposób określimy jego odrębność — charakterystyczne jest to, że siłą swą czerpie on z napięcia krytyki, oczywiście nie tej jałowej, wyrażającej się w grze arealistycznych masek ucieczki od świata, lecz z twórczego, przesyconego

zarliwością ideologiczną protestu przeciw ograniczeniu i upodleniu życia człowieka. Stwierdzić należy, gwoli ścisłości, że Budzyk wspomina o „konstruktywnej — nie unicestwiającej krytyce“, ale nie przekreśla to widocznego w całym jego artykule niesłusznego przesunięcia proporcji na korzyść aprobaty jako podstawowego wyznacznika realizmu, tak jak niesłusznie, wbrew oczywistym faktom historycznym, Wyka dostrzegł w twórczości Balzaka, jako cechę decydującą w ostatecznej instancji, aprobatę rozwoju kapitalizmu. Stąd obaj dyskutanci posługują się wobec Balzaka terminem „mieszczkański“, podczas gdy ostatnie dyskusje w Związku Radzieckim (Iwaszczenko, Kiemienow)⁶ coraz wyraźniej uwydatniają niewłaściwość tego określenia w stosunku do wielkich dzieł realizmu krytycznego, przekraczających w wielu obrazach literackich ograniczone bariery klasowego, burżuazyjnego osądu świata, i zbliżających się do ukazania ludowej prawdy o rzeczywistości społecznej. Interesująca jest również praktyka Niedosziwina, używającego obok terminu „realizm krytyczny“ nazwy „realizm demokratyczny“ dla uwydatnienia ludowych treści tego kierunku literackiego⁷. Teza o rzekomo pozytywnym stosunku Balzaka do kapitalizmu jest zresztą niesłuszna i w stosunku do tego aspektu jego twórczości, który nazywamy „obiektywną wymową dzieła literackiego“, i w stosunku do subiektywnych przekonań legitymisty, piszącego „w blasku dwóch wiecznych prawd: monarchii i religii“.

Zaatakowane wyżej sądy mają wspólne źródło — jest nim wąskie pojęcie realizmu krytycznego, sprowadzające go jedynie do balzakowskiego typu demaskacji klas posiadających, odmawiające mu prawa do większej różnorodności środków wyrazu, do możliwości wysunięcia pozytywnego ideału człowieka i ludzkiego działania. Realizm krytyczny uznany został za formę realistycznego zobrazowania rzeczywistości, osiągalną na gruncie jedynej rzekomo należycie wyklarowanej (i to nb. w sensie „statystycznym“) sytuacji społecznej, tj. przeciwieństwa między „kapitalistyczną burżuazją a ustępującym

⁶ А. Ф. Иващенко, *Проблема народности литературы*. Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. Москва 1951, s. 106—133.— В. С. Кемениов, *Об объективном характере законов реалистического искусства*. Вопросы философии, 1953, nr 4, s. 50—75.

⁷ Г. Педошвили, *Проблема реализма в искусстве*. Очерки теории искусства. Москва 1953, s. 151—230.

feudalizmem“. Błądność tej tezy jest jawna. U jej podłoża leży przecenienie konfliktu o charakterze wewnętrznym, zachodzącego w wieku XIX między klasami eksploatatorskimi, oraz niedocenienie, uznanie za nie dość wyklarowany, konfliktu między klasami eksploatatorskimi a ludem. Tym samym bunty ludowe, walki narodowo-wyzwoleńcze, tendencje rewolucyjno-demokratyczne zostały potraktowane jako zjawiska, które „z wielorakich przyczyn nie zdołały się jeszcze ukonstytuować w zespoły, dostarczające romantykowi materiału bogatego i powtarzalnego w ramach wielu losów indywidualnych, wielu konfliktów widocznych nawet w dniu codziennym“. Wobec tego, że w warunkach polskich — i rosyjskich zresztą — konflikt między „burżuazją kapitalistyczną a feudalizmem“ nie przybrał nigdy zbyt ostrych form, założenie takie uniemożliwiłoby rozwój realizmu krytycznego poza okresem najostrzejszego stosunkowo starcia, tj. poza tymi kilkunastoma latami rozgrywek o hegemonię w obozie burżuazyjno-obszarniczym, na które przypadł szczytowy rozkwit tendencji pozytywistycznych. Tymczasem wiemy, że w tym właśnie okresie tradycje realizmu krytycznego, ukształtowane w literaturze krajowej lat międzypowstaniowych, przygasają, ustępują miejsca powierzchownej, apologetycznej w stosunku do rzeczywistości tzw. „powieści tendencyjnej“ pozytywizmu. Dla odrodzenia realizmu krytycznego konieczny jest krach pocieszających bajek na użytek mieszczaństwa, konieczne jest spojrzenie na rzeczywistość społeczną od strony uciskanych mas ludowych, jak to zrobili w swych najlepszych utworach Prus i Orzeźkowa. Zatarg kupca z hrabią był w tych warunkach elementem zastępczym, tradycyjnym, nie rozstrzygającym o możliwości ukształtowania głębokiego, realistycznego widzenia rzeczywistości.

W tezie Wyki o wzajemnym stosunku literatury romantycznej i realizmu krytycznego budzi również poważne sprzeciwy tendencja do rozgraniczenia społecznego podłoża rozwoju obu tych kierunków literackich, do czego analiza ówczesnej sytuacji historycznej nie daje żadnych podstaw. Nie jest słuszne następujące rozróżnienie: „Przed ideologami romantyzmu [brak niepodległości państwowej] stawia jako problem główny nie ocenę rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej i jej skutków, lecz walkę o wolność“. Walka narodowo-wyzwoleńcza jest właśnie jednym z doniosłych elementów narastającej rewolucji burżuazyjno-demokratycznej, jest jednym ze specyficznych rezultatów wielkiego procesu kształtowania się kapitalizmu, który w Polsce określa w ostatecznej instancji historyczny charakter

w. XIX i narzuca zasadniczą jednolitość kierunku społecznego rozwoju.

Zawężenie pojęcia realizmu krytycznego pociągnęło za sobą zubożenie jego charakterystyki i konieczność wyrzucenia poza nawias całego szeregu wybitnych zjawisk wielkiej sztuki realistycznej XIX wieku. A stąd już tylko jeden krok do konstruowania szeregu odrębnych typów realizmu, obejmujących zjawiska, które się rzekomo nie mieszczą w pojęciu realizmu krytycznego. Od kilku już lat w wielu dyskusjach teoretycznych literaturoznawcy Związku Radzieckiego walczą z zacieśnianiem i zubożaniem pojęcia realizmu krytycznego w literaturze rosyjskiej. Ze stanowczą odprawą spotkała się podjęta przez A. Ławreckiego próba stworzenia nowej kategorii historyczno-literackiej „realizmu rewolucyjno-demokratycznego”⁸, który obejmować miał przede wszystkim powieści Czernyszewskiego. Opozycja przeciwko zbytniemu „szatkowaniu” tego wielkiego i różnorodnego, czerpiącego z różnych tradycji narodowych, dokonywanego się poprzez dialektyczne sprzeczności, niemniej jednak w zasadzie jednolitego procesu kształtowania się realizmu krytycznego jako najdojrzałszej formy literatury XIX w. — jest bezwzględnie słuszna. Z chwilą gdy zaczniemy dla każdej indywidualnej modyfikacji, dla każdego stopnia dojrzałości realistycznego rozwiązania, dla wszystkich historycznych niuansów w politycznej postawie pisarza tworzyć odrębne kategorie historycznoliterackie, zabieg ten nie będzie miał końca i uniemożliwi nam nakreślenie podstawowych prawidłowości rozwoju literackiego epoki. Mamy zresztą na to dowód i w praktycznym zastosowaniu teorii Wyki do dziejów realizmu polskiego pierwszej poł. XIX wieku. Jak słusznie zwrócił uwagę Budzyk, pojęcie realizmu romantycznego obejmuje tu dwa tylko utwory Mickiewicza, a dla dwóch innych dzieł Mickiewicza i tyluż Słowackiego trzeba było utworzyć nową kategorię historycznoliteracką, która najpierw nosiła nazwę „wielkiego realizmu narodowego”, a ostatnio tautologicznie nieco, określał ją Wyka jako „realizm szczytowych osiągnięć twórczych Mickiewicza i Słowackiego”. Dla Fredry istnieje w tej koncepcji realizm inny, dla Kraszewskiego także inny, nawiasem mówiąc — w sposób bardzo niesłuszny i krzywdzący „ojca powieści polskiej” — sprowadzony do „drobnej prawdomówności społecznej”.

⁸ А. Лаврецкий, *Эстетика революционно-демократического реализма*. Вопросы теории литературы. Москва 1950.

Koncepcja „realizmu romantycznego“ przejawia swe słabości także i w tym, że nie można jej użyć jako wystarczającej kategorii opisu literatury lat 1820—1860. Ma ona bowiem charakter statyczny, nie uwzględnia faktu, że proporcja między elementami realizmu i romantyzmu w utworach tego okresu stale się zmienia na korzyść realizmu, że w tym kierunku zmierza podstawowy rozwój literatury epoki. Linia od *Ballad* do *Pana Tadeusza* wyznacza dwa krańcowe punkty tego procesu. Koncepcja „realizmu romantycznego“ zatem utrudnia raczej ukazanie jednolitości ciągu rozwojowego nawet w twórczości jednego pisarza.

Oczywiście trzeba tu stwierdzić raz jeszcze, że nie można negować bogatej i różnorodnej specyfiki dzieł realizmu krytycznego, nie należy przechodzić do porządku dziennego nad odrębnościami w realizacji poetyki realizmu krytycznego. Specyfika ta zależy jednak od charakteru sytuacji społecznej, w której się kształtuje, od tradycji i narodowej odrębności danej literatury, od artystycznej indywidualności twórcy. Ale nie może to naruszyć ogólnej prawidłowości procesu, charakterystycznego niemal dla wszystkich narodowych systemów literatury europejskiej, nie może prowadzić do stawiania tez zgoła sprzecznych z linią ogólnego rozwoju, przeciwstawiających się metodologicznej praktyce marksistowskich badaczy innych literatur europejskich.

Niewątpliwie taki charakter, wyizolowany z ogólnej prawidłowości literatury europejskiej, posiada w artykule Wyki także i rozumienie romantyzmu, drugiego podstawowego komponentu sytuacji literatury polskiej pierwszej połowy wieku XIX.

Wydaje się, że nie będziemy w stanie uchwycić dynamiki rozwoju literatury tej epoki tak długo, jak długo będziemy używali słowa „romantyzm“ bez rozgraniczenia dwóch jego podstawowych — a niestety najczęściej mylonych — znaczeń. Bez rozgraniczenia zatem umownej i zasadniczo nieściślej, ale powszechnie przyjętej nazwy mniej więcej czterdziestoletniego okresu literatury polskiej, zawierającego się między 1820 a 1860, od ściślejszego już nieco terminu, określającego pewien typ poetyki, typ rozumienia i literackiego obrazowania stosunku pisarza do rzeczywistości, typ konkretnej — i podkreślmy to od razu na początku — arealistycznej metody twórczej.

Koncepcja „realizmu romantycznego“ Wyki przyjmowała w początkowych sformułowaniach tezę o istnieniu w utworach epoki „romantycznego opakowania“, na pozór tylko przeczącego realizmowi⁹.

⁹ K. Wyk a, *Pozycja Fredry*. Nowa Kultura, II, 1951, nr 40.

Była to teza budząca poważne zastrzeżenia, lecz w sposób bardziej konsekwentny wypływająca z pojęcia „realizmu romantycznego“, niż przyjęte później pod naciskiem zastrzeżeń dyskusyjnych pojęcie romantyzmu jako typu poetyki, które występuje w ostatnich sformułowaniach — między innymi i w omawianym artykule z P a m i ę t n i k a. W dalszym bowiem ciągu sama koncepcja „realizmu romantycznego“ musi prowadzić do niedoceny arealistycznego charakteru metody romantycznej. Wyraża się to zarówno w eufemistycznych twierdzeniach autora, że romantyzm „nie sprzyjał“ realizmowi, że istniał „spór między postępowym romantyzmem a realizmem“, nade wszystko jednak przejawia się w tezie o rozwoju realizmu w ramach „stylu romantycznego“. Brak tu wreszcie wyraźnego sprecyzowania źródeł arealistycznych tendencji w okresie romantyzmu.

To przejście w wywodach Wyki do porządku dziennego nad arealistycznym charakterem romantyzmu ma w ostatnich sformułowaniach charakter już bardziej zamaskowany. W sposób zupełnie jawny wystąpiło to natomiast w wypowiedzi dyskusyjnej Budzyka. Przyjął on nie sprecyzowane bliżej rozróżnienie kierunku literackiego i stylu literackiego. Pojęcia te w estetyce marksistowskiej są jeszcze na tyle płynne, że panuje na ogół złota wolność w zakresie używania ich i przypisywania im dość dowolnego znaczenia. Wydaje się jednak, że praktyka Budzyka jest raczej niebezpieczna. Zajął on mianowicie stanowisko, że kierunek literacki, w tym wypadku romantyzm, może całkowicie zmienić swój wyraz stylowy, tj. w danym wypadku przejść od tendencji arealistycznych do realistycznych, a nie przestaje być romantyzmem *tout court*, od *Ballad* do *Pana Tadeusza*, od *Araba* do *Fantazego*. Zgodzić się trzeba z autorem, że istotnie nie możemy nic do tej pory odpowiedzieć na bardzo zasadnicze dla historii literatury pytanie: „jaki jest wzajemny stosunek takich spraw, jak okres rozwojowy literatury, główne kierunki literackie okresu, typ lub typy realizmu, styl lub style?“ Są to rzeczywiście poważne luki, utrudniające — jak to widać choćby na przykładzie sprawy „realizmu romantycznego“ — porozumienie ludziom zajmującym to samo stanowisko metodologiczne. Jedno wydaje się jednakże pewne: pojęcia kierunku literackiego nie można konstruować w oderwaniu od jego podstawowego wyznacznika, tj. od stosunku do realizmu. W wypadku przejścia od tendencji arealistycznych do realistycznych wystąpiłaby w literaturze okresu tak doniosła zmiana jakościowa, że wtłoczenie tak różnych zjawisk w ramy jednego kierunku byłoby naruszeniem podstawowego kanonu estetyki marksistowskiej, upa-

trującej w walce między realizmem a metodami arealistycznymi klucz do zrozumienia dynamiki rozwoju literackiego. Należy zatem powtórzyć z naciskiem wnioski o wyróżnienie dwóch znaczeń interesującego nas pojęcia: romantyzmu jako zwyczajowego, nieco metaforycznego określenia etapu rozwoju literatury polskiej, w którym dokonuje się zwycięska walka dwóch kierunków literackich, dwóch metod artystycznych — dojrzewających i krzepnących tendencji realizmu krytycznego, z wężej rozumianą poetyką romantyzmu, stanowiącą treść drugiego znaczenia tego terminu.

Czy jest to tylko walka o słowa, o sposób używania umownych przecieź w końcu i z konieczności dosyć płynnych i mało ostrych terminów literackich? Wydaje się, że nie. Istnieje wprawdzie dość wyraźna tendencja do potraktowania romantyzmu jako specyficznego polskiego wyrazu stylowego pewnego okresu naszej literatury — etapu walk narodowo-wyzwoleńczych. Z tych założeń wychodził prawdopodobnie Budzyk, choć negował sens tworzenia pojęcia „realizm romantyczny“, gdyż jego zdaniem „tzw. okres romantyzmu nie zdołał w naszej literaturze stworzyć jednego zasadniczego prądu walki o realizm“. Zwolennicy tezy, że romantyzm jako kierunek literacki można określić odnosząc go wyłącznie do specyficznej sytuacji politycznej naszego kraju, twierdzą, że podstawową cechą tak pojętego romantyzmu byłoby swoiste zmieszanie tendencji arealistycznych i realistycznych, przy czym te ostatnie brałyby górę w miarę dojrzewania sytuacji historycznej, ograniczając i spychając na dalszy plan literackiego obrazu elementy arealistyczne.

Tezę tę można by ostatecznie obronić przy pomocy materiału dowodowego, czerpanego z dziejów naszej literatury, ale ustalenie takiego rozumienia pojęcia „romantyzm“ odciełoby naszą terminologię historycznoliteracką od formuł przyjętych we wszystkich marksistowskich opracowaniach literatury europejskiej. Za poetykę arealistyczną, mogącą jedynie w specyficznej sytuacji historycznej przygotować grunt pod zwycięstwo realizmu, uważają wszak romantyzm i Mejlach, i Błagoj, i Lucacs, i Larnac, i Paul Reimann, Ernst Fischer i Hans Meyer. Ta tendencja wyraża się w sugestywnej metaforze Błagoja z książki *Twórcza droga Puszkina*, stwierdzającej, że romantyzm był „pyszonym drzewem pozbawionym korzeni“¹⁰. Metafory tej nie należy stosować w całej rozciągłości. Sam Błagoj np. z okazji

¹⁰ Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина*. (1813—1826). Москва — Ленинград 1950, s. 14.

analizy *Jeńca kaukaskiego* stwierdzał, że Puszkina zerwał w swym poemacie z romantyką „zartobliwie bajeczną“, a odkrył „i dla samego siebie, i dla literatury rosyjskiej świat romantyki, jeśli tak można powiedzieć, realnej“¹¹; niemniej jednak bardzo silnie podkreślał te cechy sztuki romantycznej, które przeciwdziałały realizmowi, uniemożliwiały wypełnienie zamierzonego programu stworzenia w *Jeńcu kaukaskim* obrazu typowego bohatera współczesnej Puszkini epoki. Drogę Puszkina do realizmu według Błagoja wyznaczają etapy przezwyciężenia romantyzmu. Na podobnym stanowisku stoi drugi z wybitnych radzieckich literaturoznawców, interesujących się epoką romantyzmu — Mejlach, choć silniej podkreśla elementy realizmu w tak zwanym „nowym romantyzmie rosyjskim“.

Sytuacja literaturoznawcy polskiego, który liczyć się musi z zakorzenioną tradycją nazywania najwspanialszego okresu rozwoju naszej poezji narodowej romantyzmem, nie jest tu łatwa, ale chyba tylko przez ścisłe zróżnicowanie dwu znaczeń pojęcia „romantyzm“ na naszym gruncie zdołamy wybrnąć z zamętu i niesłychanej wprost dowolności terminologicznej, cechującej naszą historię literatury.

Spór zatem z tendencją do określenia romantyzmu jako „literatury okresu walk wyzwoleniczych“ będzie w swej osnowie sporem o terminologię — dość jednak chyba istotną. Inaczej natomiast wygląda sprawa, jeśli chodzi o spór z koncepcją „realizmu romantycznego“. Tutaj kontrowersja sięga głębiej. Chodziło tu, po pierwsze — jak to zostało wskazane wyżej — o obronę bogactwa i różnorodności form realizmu krytycznego, o niesprowadzanie jego treści wyłącznie do ciasnych ram demaskacji zupełnie już dojrzałych stosunków kapitalistycznych, o docenienie jego ludowego charakteru.

Drugi istotny zarzut przeciwko koncepcji Wyki należy wysunąć w imię obrony poznawczych i artystycznych walorów realizmu, występujących w wybitnych utworach pisarzy epoki romantyzmu, które zostały skwitowane przez Wykę mianem „niedowładu typowości“. Sprawa nie jest tu łatwa do polemicznego zaczepienia, składa się bowiem z bardzo wielu elementów, wywołujących zasadniczy niepokój czytelnika. W pierwszym rzędzie wątpliwości co do poprawności metodologicznej nasuwa tu zasada konstruowania tak doniosłego pojęcia historycznego na zasadzie „niedowładu“, określanie jego specyfiki wyłącznie negatywnie, przez wskazanie na brak, niepełność pewnych cech. Ale te względy formalne nie są jeszcze rozstrzygające. Poważ-

¹¹ *Tamże*, s. 269—270.

niejsze trudności nasuwają względy merytoryczne. Pojęcie realizmu romantycznego obejmuje bowiem u Wyki zjawiska bardzo różne. Z zakresu literatury polskiej zostały tu wliczone utwory nie dość zbieżne w typie wzajemnego ustosunkowania elementów realizmu i romantyzmu — *Konrad Wallenrod* i *Kordian*. Cóż dopiero, jeśli zestawimy je z utworami realizującymi jakoby poetykę „realizmu romantycznego“ na gruncie literatury francuskiej. *Konrad Wallenrod* ma bowiem odpowiadać... powieściom pani Sand, *Kordian*... *Nędznikom*. Zajmijmy się najpierw powieścią francuską.

W stosunku do tych utworów literackich zjadliwy żart Engelsa o „głośnikach ducha czasu“ będzie niewątpliwie wyjaśniał wiele, czy jednak specyfikę *Nędzników* wyjaśni nam w pełni koncepcja niedowładów typowości bohatera? Jeżeli pojęcia realistycznej typowości nie będziemy chcieli rozciągać siłą na całość utworów George Sand i Wiktora Hugo, a zbadamy wartość uogólnień w istotnie realistycznych partiach ich książek, wówczas okaże się, że *Nędznicy* czy *La mare au diable* (żeby sparafrazować wyrażenie Wyki) patrzą również jak książki Balzaka w twarz rozwojowi kapitalizmu, a jeśli nie są w stanie dać obrazu jego funkcjonowania, sformułowanego jasno w kategoriach społeczno-ekonomicznych, jak to nieraz czyni dojrzały realista, autor *Komedii ludzkiej* — to w każdym razie przynoszą i w tej dziedzinie szereg trafnych uwag, a na pewno dają krytykę moralności i kultury społeczeństwa burżuazyjnego bardziej namiętną i bezwzględną niż sformułowania balzakowskie. Filantropijne zakłady pracy mera Madelaine czy kooperatywy robotnicze u George Sand to pomysły niewątpliwie utopijne, łamiące zasadę realistycznej typowości sytuacji, ale płynie to z niedojrzałości pozycji ideowych, z których pisarze ci prowadzili krytykę kapitalizmu, z silnych elementów idealizmu historycznego w ich świadomości — nie zaś, jak sugeruje Wyka, z chęci wyminięcia obserwacji rozwoju społeczeństwa burżuazyjnego. Wartości poznawczych tego typu francuskiej powieści negować nie można. Losy balzakowskiego Vautrina czy Jeana Valjeana z *Nędzników* równie głęboko ukazują dno, na jakie spycha wydziedziczonych ucisk klasowy, są podobnym oskarżeniem świata deprawacji i poniżenia człowieka, jednakowo szydercze światło rzucają na klasową sprawiedliwość sytych. Jednak to jeszcze nie cała wymowa utworu Hugo — nie można pod groźbą wypaczenia obrazu zapomnieć o tym, co ostrym i przenikliwym elementem realizmu krytycznego przeciwstawia się w ramach tego samego utworu. Bohater załamuje się w punkcie, w którym autor wprowadza utopijny po-

zytyw. Vautrin wie, że w dżungli obowiązują wilcze prawa gry i tylko chytryść pomoże tam, gdzie zawodzą zęby. Vautrin rozmawia z burżuazją jej językiem, fałszerstwem, szantażem, złodziejstwem próbuje zapanować nad światem, a gdy przypadek go demaskuje, kończy swą karierę na usługach policji. Valjean, złoczyńca przemieniony przykładem ewangelicznej cnoty, przeciwstawia potężnej sile zła i niesprawiedliwości swój osobisty humanitaryzm, próbuje dobrocią i miłosierdziem odrodzić złych i ucłowieczyć nikczemnych. Dlatego Vautrin, wcielający jedyną zasadę sukcesu w społeczeństwie burżuazyjnym: wdrzeć się między sytych lub im służyć, pozostanie wielką kreacją realistyczną, a Valjean przejdzie do galerii szlachetnych utopii. Idealistyczny charakter mrzonki o antykapitalistycznym świętym nie może jednak przekreślić silnych i przenikliwych akcentów realizmu, zawartych w krytyce rzeczywistości, przynoszonej przez powieść Wiktora Hugo.

W stosunku do przykładów zachodnio-europejskich koncepcja „realizmu romantycznego“ nie wytrzymuje próby konfrontacji z rzeczywistością, tym bardziej zresztą, że to, co ogranicza realistyczną przenikliwość George Sand i Hugo, tylko na bardzo wczesnym etapie rozwoju ich twórczości płynie z nacisku konwencji romantycznych. Później będą to niewątpliwie ograniczenia liberalnej filantropii. Zresztą nie można tu tworzyć zbyt pochopnych uogólnień — *Claude Gueux* (1834) cieszy się chyba pełnią takiej typowości, jakiej życzyć by sobie mogli bohaterowie Balzaka, jest to Valjean bez złudzeń, nie skrzywiony filantropijnym sentymentem. Choć namiętny patos wielkiego oskarżenia tak ukształtował narrację pisarza, że zarzut pokrewieństwa pisarstwa Hugo z „głośnikiem ducha czasu“ mógłby znaleźć i w tym tekście wiele uzasadnienia, podstawowa jednak linia rozwoju sztuki Wiktora Hugo to dojrzewanie do realizmu krytycznego.

Dość odmiennie w zestawieniu z powieściami Hugo przedstawia się oczywiście sprawa *Konrada Wallenroda*. Stosunek wielkiego dzieła Mickiewicza do realizmu najlepiej określa zdanie Mejlacha o twórczości dekabrystów: „Wymienione przejawy pozwalają mówić o postępowym romantyzmie początku XIX w. jako o swoistym etapie walki o realizm“. Przejawy te to „treść polityczna, zainteresowanie dla ustnej twórczości ludu i historii ojczystej“¹² — krócej mówiąc:

¹² Б. Мейлах, *Поэтическое творчество декабристов. Поэзия декабристов*. Ленинград 1950, s. 47.

patriotyzm i ludowość. Patriotyzm torował drogę realizmowi w sposób naturalny, jako czynnik kierujący uwagę pisarza na aktualne problemy życia narodowego. Ludowość niosła w rozumieniu Mickiewicza wzory korzystania ze wspólnego źródła wielkiej sztuki — „rzeczywistości i prawdy“. *Wallenrod* sięga do jednego z najdonioślejszych problemów współczesności — do oceny przodującego bohatera swego czasu, ale czy znaczy to, że ocena zawsze prowadzona jest w sposób realistyczny? Trzeba się zgodzić z Wyką, że mamy tu do czynienia z konfliktem zastępczym, z postacią — może nie użyjemy tu określenia „reprezentatywną“ — ale powiemy: z kreacją psychologiczną, wyolbrzymiającą pewne cechy, raczej symbolizującą stosunek człowieka do konfliktów epoki, niż rysującą je na płaszczyźnie typowego przedstawienia. Ale konflikt zastępczy — *vel* maska historyczna i „zastępczy“, demoniczny samotnik to cechy poetyki nie tyle „realizmu romantycznego“, ile po prostu romantyzmu. Przecież podobną zasadę, podobną artystyczną metodę znajdziemy w najbardziej arealistycznych partiach jakiegoś *Wacława, Lesława czy Dziecka szatu*. Różnica ukrywać się będzie w rozmaitych cechach: zarówno we wprowadzeniu pewnych elementów realizmu historycznego, stwarzającego konsekwentną w ramach przyjętego założenia linię motywacyjną poematu, jak w głębi politycznej analizy współczesności, leżącej u źródła poematu, nadającej jego symbolicznym postaciom i sytuacjom sens głęboki i odkrywczy (Konrad — Halban), jak wreszcie — co tu dłużej mówić — w skali talentu autora.

Kordian reprezentuje tu zupełnie inny układ elementów realizmu i romantyzmu. Występują one razem i oddziałują na siebie wzajemnie w każdej ze scen. Istotne różnice tkwią w proporcjach, a zwłaszcza w ich funkcji. Wystarczy porównać dwie sceny: zebranie spiskowców w podziemiach katedry i nocną wędrowkę Kordiana do carskiej sypialni. O ile Kordian w starciu ze spiskowcami ujawnia wszystkie typowe cechy swej politycznej postawy, zarówno w żarliwej polemice republikanina z Prezesem, jak i we wzgardliwej pozie samotnika wybierającego działanie indywidualne, to w scenach zamkowych istotny polityczny sens zdarzeń — demaskacja słabości indywidualnego buntu — ukrywa się pod dwoma szyframi. Symboliczna konstrukcja sceny między Kordianem a widziami, stanowiącymi obiektywizację stanów uczuciowych bohatera, jest rozwiązaniem konfliktu psychicznego w duchu romantycznej fantastyki. Ale i sam konflikt psychiczny, przeniesienie obiektywnie dostrzeżonej przez pisarza prawidłowości społecznej na płaszczyznę kłótwy słabości ciąż-

żącej nad „dziecięciem wieku“, jest także romantycznym konfliktem zastępczym. W sumie scena w podziemiach przynosi starcie realistycznej konstrukcji sytuacji (szczególnie odkrywczej w rysowaniu zjawisk ocenianych krytycznie przez pisarza) z silnym naciskiem elementów romantycznych w postaci bohatera (przejawia się to zwłaszcza w psychologicznej konwencji „jednostki wyższej“). Czy zatem postaci *Kordiana* cechuje, ogólnie biorąc, niedowład typowości? Prezes jest typowy „nienagannie“, nie będziemy wszak również zgłaszać pretensji do postaci papieża czy Wielkiego Księcia. Negatywy wprowadzone są z zachowaniem wszelkich proporcji zjawiska życiowego, analiza sięga do istotnych korzeni społecznej typowości. Kordian, postać złożona, bohater wyposażony równie w cechy pozytywne, jak demaskowany przez pisarza, nie może być z pozycji ideowych reprezentowanych podówczas przez Słowackiego rozegrany w pełni na płaszczyźnie realistycznej. Stopień przemyślenia doświadczeń listopadowych pozwolił przeczuć źródło klęski w słabości samotnika-spiskowca. Nieokreśloność pozytywnego programu, rozterka ideowa pisarza, szukającego wyjścia z dna narodowego upadku na wszystkich manowcach historycznego idealizmu, nie pozwoliły pisarzowi nawet w momentach demaskacji postawy *Kordiana* zerwać ze schematem jednostki nadludzkiej, wodza i ofiarnika.

Kordian, jak większość wielkich bohaterów postępowego romantyzmu, jest postacią dwoistą, w której realistycznie motywowane cechy typowe, płynące z trafnego odczytania społecznej roli bohatera, mieszają się z arealistycznymi elementami kreacji jednostki wyjątkowej. Motywacja krytyki jest realistyczna o tyle, o ile odnosi się do „leżącego na wierzchu“ potępienia indywidualisty, do demaskacji psychologii samotniczego sceptyka. Biografia *Kordiana* posługuje się elementami doświadczeń jakże bliskimi ówczesnej powieści. Natomiast motywacja krytyki historycznego zjawiska — powstania listopadowego — jest równie niesprecyzowana jak ideologiczne podstawy tej krytyki, operuje fantastyką i symboliczną aluzją. Doskonałym przykładem będzie tu opowiadanie diabolicznego doktora o cudownym ziele wolności, które za życia *Kordiana* dopiero wschodzi, a które rozwinie się kiedyś z hukiem tysiąca armat i wrzawą tysiąca zbuntowanych miast. Nie o niedowładzie typowości należy zatem mówić w *Kordianie*, lecz o nieustannym mieszaniu realistycznych i arealistycznych ujęć postaci bohatera, konfliktu, sytuacji literackich, motywacji zdarzeń.

Sprawa konfliktu zastępczego jest dość jasna w wywodach Wyki i nie powinna się spotkać z opozycją. Wątpliwości natomiast budzi pojęcie postaci reprezentatywnej, rozpatrywanej jako niższy stopień typowości. Postacie zaliczone przez autora do kategorii „reprezentatywnych“ nie mają charakteru jednorodnego.

Kordian i bajronowski Konrad, to bohaterowie potraktowani przez swych twórców w sposób zdecydowanie różny. Konrad na swej nieokreślonej korsarskiej wyspie i Kordian-podchorąży organizujący spisek koronacyjny w Warszawie — są sobie bliscy tylko pewnymi cechami, w dużej mierze bliskimi tak dla Słowackiego, jak i dla Byrona, i już skonwencjonalizowanymi. Są to cechy mieszczące się w ramach frazeologii i gestu. W bajronowskim Konradzie postępowi romantycy widzieli siebie samych nie dlatego, jakoby postać ta jako kreacja literacka kryła w sobie wiele elementów typowości historycznej, lecz dlatego, że ten potężny symbol buntu i nienawiści do złego świata wyrastał z bliskich im uczuć i nastrojów, że dostarczał sugestywnej maski dla tego, co nie zdołało się jeszcze skryształizować w postaci typowej i typowym konflikcie. Kordian to Konrad, który opuścił wyspę, swoje nikłe wymyślone korsarskie problemy i korsarskie konflikty oraz nieumotywowane niechęci do złego świata. Na gruncie rewolucyjnej Warszawy mógł dopiero zachłysnąć się rzeczywistością i jej bogatą problematyką w sposób na tyle prawdziwy i ludzki, by mogła powstać konieczność ciążenia tej postaci ku realizmowi.

2

Wydaje się, że wyjściem z trudności narastających wokół nieprecyzyjnego i wieloznacznego używania słowa „romantyzm“ jest skonstruowanie pojęcia metody romantycznej jako jednej z dwu przeciwstawnych tendencji artystycznych, przejawiających się w rozwoju literatury polskiej pierwszej poł. XIX wieku. Winno to być pojęcie dostatecznie szerokie, sięgające aż do korzeni stylu literackiego, tj. także do filozoficznego, gnoseologicznego zaplecza kierunku, do istoty stosunku pisarza wobec praw rzeczywistości. Przez pojęcie romantyzmu jako metody literackiej trzeba bowiem rozumieć zespół cech stylowo-kompozycyjnych, operujących określonym typem bohatera, konfliktu, motywacji, określonych pojęciem stosunku jednostki do życia społecznego, rozwiązywanych w duchu zdecydowanie arealistycznym.

Dążąc do określenia charakteru metody romantycznej musimy wziąć pod uwagę następujące momenty:

1. romantyzm jest artystyczną metodą krytyki rzeczywistości kapitalistycznej lub feudalnej o silnych i wciąż narastających elementach układu kapitalistycznego;

2. krytyka ta ma charakter wielowartościowy, ideowo-postępowy lub wsteczny, zależnie od tego, czy prowadzona jest „z lewa“, czy „z prawa“;

3. krytyka ta — i to będzie wyznacznikiem zasadniczym — odbywa się przy naruszeniu obiektywnych praw, rządzących odbiciem rzeczywistości w sztuce realistycznej; „romantyczność“ metody tej krytyki polega na fakcie, że jej bezpośrednim filozoficznym zapleczem będą różnorodne systemy filozofii idealistycznej, często grawitujące nawet do idealizmu subiektywnego, że argumenty w walce z krytykowanymi cechami życia współczesnego czerpane są spoza sfery obiektywnie sprawdzalnej rzeczywistości, poza nią też mieścić się będzie najczęściej system pozytywnych wartości, pozytywny program formułowany przez wiele utworów romantycznych.

Określenie powyższe ma charakter zdecydowanie roboczy i jest niezmiernie ogólnikowe, wydaje się jednak, że precyzowanie charakteru owych „argumentów“ i „programu pozytywnego“ nastąpić może tylko na gruncie analizy historycznej, gdyż pojęcia te mogą mieć bardzo różne odpowiedniki. Dla uniknięcia nieporozumień warto uczynić tutaj na marginesie parę zastrzeżeń. Przede wszystkim owe „argumenty“ krytyki rzeczywistości należy rozumieć szeroko jako określony typ ideowo-tematycznych rozwiązań zobrazowania problemów współczesności, pociągający za sobą zasadnicze konsekwencje w zakresie wyboru typu konfliktu, wyboru maski i kostiumu literackiego, ukształtowania typu bohatera, wyboru typu obrazowania, konstrukcji, narracji, konwencji stylowo-językowej. Po drugie, należy pamiętać, że cechy owe wyodrębnione zostały i zestawione w pewne grupy w sposób sztuczny, dla celów systematyki, bez zamiaru absolutyzacji jakiegoś zamkniętego, sztywnego zespołu formalnych chwytów. W żadnym utworze literackim nie występują one w postaci czystej, lecz zawsze w różnorodnym uwikłaniu — utwór romantyczny jest zazwyczaj wynikiem oddziaływania różnorodnych kombinacji owych cech.

Przykładowo, w najgrubszych zarysach wyróżnić można trzy najważniejsze kompleksy cech wyznaczających arealistyczny charakter metody romantycznej, negujący obiektywny proces historyczny.

Do jednej grupy należy zaliczyć te cechy arealistycznych tendencji sztuki romantyzmu, które sprawiają, że krytyka rzeczywistości

przeprowadzana jest przez odwołanie się do pewnego systemu pojęć religijnych albo do metafizycznie ujmowanych praw rozwoju świata, rozumianych jako manifestacja ducha absolutnego, albo wreszcie do ingerencji sił przyrody, ujętych w formę ludowej często fantastyki. W literaturze polskiej utwory kształtowane na zasadzie tak szeroko rozumianej fantastyki romantycznej będą szczególnie liczne. Jakkolwiek jednak jaskrawo arealistyczna jest ta metoda literackiego obrazowania, nie ma ona u nas charakteru tak zdecydowanie wstecznego, jak w większości wypadków w literaturze europejskiej. Będąc niewątpliwie skutkiem ograniczeń w rozumieniu obiektywnego procesu historycznego, ten typ argumentacji jest jednocześnie u nas często przejawem poszukiwania „wyższej“ sankcji dla tezy o konieczności historycznego postępu i słuszności walki o prawa człowieka.

Ten typ krytyki rzeczywistości posiadał głębokie konsekwencje dla ukształtowania literackich gatunków romantyzmu. Odżyły średniowieczne rodzaje literackie, takie jak legenda, apokryf, przekształciła się ballada, baśń, rozwinął się dramat wizyjny, poemat profetyczny itp., itp. W wyborze gatunku tkwią już konsekwencje dla typu konstrukcji i narracji. Wybór gatunku w dużej mierze stanowi o typie fantastyki i jej funkcji w utworze, o znaczeniu, jakie dla ukształtowania sytuacji literackiej ma motyw snu, marzenia, wizji, o „dwupiętrowej“ konstrukcji rzeczywistości literackiej i płynącym stąd wzajemnym stosunku świata ziemskiego do świata pozazmysłowego, o typie stylizacji (baśniowej, balladowej itp.), o konwencji językowej (mającej np. tak zasadnicze znaczenie dla poematu profetycznego) itd. Oczywiście jednak ani gatunek, ani żaden inny element artystycznej konstrukcji utworu nie posiadają same przez się arealistycznego charakteru. Jego ostateczna funkcja kształtuje się na gruncie konkretnego utworu, tak że można w zasadzie mówić tylko, że dany element reprezentuje w danym historycznym momencie realistyczne lub arealistyczne tendencje.

W zakresie ukształtowania bohatera w ramach tego typu konwencji arealistycznych będziemy mieli zasadniczo dwa podstawowe warianty: proroka-Prometeusza, wariant typowy np. dla naszej poezji wieszczkiej, i bierną igraszkę sił nadprzyrodzonych, wariant szczególnie charakterystyczny dla reakcyjnej baśni, ballady, noweli. W obu wypadkach wystąpi niemożność ukazania bohatera w działaniu. Konstrukcja osobowości ludzkiej będzie wychodziła poza granice psychologii doświadczalnej lub też wyzyskiwać będzie odpowiednio „misticznie“ spreparowane dane psychopatologii, tworząc postacie wi-

zjonerów czy „kataleptyków“ (np. nasz Sztyrmer). Typ konfliktu może być w zasadzie „międzyludzki“, ale wówczas jest rozwiązywany przez ingerencję sił nadprzyrodzonych, lub traktować go należy jako symbol — znak jakiegoś konfliktu o charakterze metafizycznym. Bardzo często jednak jest to konflikt między człowiekiem a określonym systemem metafizycznym.

Należy nadmienić, że nie zawsze elementy pojęć religijnych trzeba odczytywać w sposób naiwny jako rezultat określonego, przyjętego przez pisarza systemu religijnego. Niekiedy mają one charakter metafor, symboli filozoficznych lub historiozoficznych (np. w *Fauście* Goethego lub u Słowackiego w dramacie o Beniowskim). Rozpad jednolitości dogmatycznej systemu religijnego ma niejednokrotnie sens wymierzony przeciw uznanym instytucjom religijnym, piętnuje ich klasową treść. Od II cz. *Dziadów* aż po genezyjskie koncepcje *Króla Ducha* biegnie w romantyzmie polskim ta linia polemiki z dogmatem katolickim, aczkolwiek funkcja tych motywów w utworze ma oczywiście charakter niedwuznacznie arealistyczny.

Inny — tu z kolei drugi — przykład arealistycznej metody krytyki rzeczywistości dają tendencje przenoszenia zjawisk i procesów rzeczywistości na płaszczyznę konfliktów psychologicznych, absolutyzowanych i traktowanych w oderwaniu od rzeczywistości obiektywnej. Obraz świata ukazany jest tu przez pryzmat psychicznych przeżyć bohatera. Jednostka ludzka — sztucznie wyodrębniona z realnych warunków życia, wydarta spod działania obiektywnych praw rządzących rzeczywistością — staje się jakimś odrębnym, zamkniętym mikrokosmosem, przeciwstawionym światu jako jego pełnowartościowy równoważnik. Ocena życia przeprowadzana jest z punktu widzenia jednostki, ale wyobcowanej ze społecznego kontekstu, traktowanej w jej niepowtarzalnej indywidualności jako najwyższa wartość. Potęga wybitnego indywiduum nie zna granic, ona jest motorem życia i dziejów. Założenia takie kształtują romantyczną lirykę, w naszym romantyzmie leżą — w różnym stopniu oczywiście — u podłoża kreacji Gustawa, Konrada, Kordiana z jednej strony, a całych batalionów „samobójców“, „upiorów“, „dzieci szału“, jakimi darzyła nas epigońska poezja późnego romantyzmu — z drugiej.

Romantyczny psychologizm w swym nurcie szczególnie nihilistycznym i bezradnym demaskował rzeczywistość, ukazując ją przez pryzmat doznań wariata i psychopaty, deformował świat do wymiarów ponurej bredni. *Aurelia* Nerval'a i *Wyznania angielskiego optymisty* Quinceya to krańcowe przykłady tego typu utworów, zaczerp-

nięte z literatury zachodnio-europejskiej. U nas można się powołać na Sztjrmerna i Dziekońskiego.

Zrozumienie arealistycznego charakteru romantycznego psychologizmu pozwoli ustosunkować się właściwie do tradycyjnej legendy, jakoby metodzie romantycznej zawdzięczała literatura owe głębokie wysubtelnienie w rozumieniu złożoności psychiki ludzkiej i umiejętności jej zobrazowania w utworze. Trzeba stwierdzić, że wszelkie osiągnięcia utworów epoki romantyzmu w tej dziedzinie uwarunkowane są nasileniem zawartych w nich elementów realizmu. Poetyka romantyzmu pchała do wykorzystywania kilku szybko się banalizujących i kosztujących jako obiegową konwencja literacka schematów bohatera, będących raczej psychologizycznym symbolem, znakiem nastrojów współczesności niż produktem istotnie głębokiej analizy psychologicznej. Metoda arealistyczna bezsilna jest wobec zadania skonstruowania bogatej i subtelnej kreacji psychologicznej — jakżeż można tego dokonać bez ukazania psychiki bohatera w zetknięciu z realnymi problemami i warunkami życia, bez ambicji nakreślenia prawidłowości procesów psychicznych i ich realnego społecznego uwarunkowania. Szczęsny i Horsztyński to — mimo specyficznych cech stylowych ich charakterystyki — postacie realistyczne. Kordian tam, gdzie jest istotnie subtelnie i trafnie charakteryzowany przez pisarza, stanowi produkt analizy realistycznej. Poza tym jest konwencjonalną kliszą. Konstrukcja bohatera w ramach tego ściśle romantycznego „psychologizmu“ sprowadza się do kilku obiegowych schematów — „bajronista“ — „poeta“ — „wariat“ (oczywiście schematy te w rzeczywistości bardzo często się pokrywają — „poeta“ „bajronizuje“ i przemawia „z wzrastającym obłąkaniem“ — wyodrębnienia tych konwencji dokonać można na zasadzie ustalenia, które z tych motywów i przejawów zatargu jednostki ze światem występują na plan pierwszy). Rodzaj konfliktu najbardziej typowy to klasycznie romantyczny „konflikt wybitnej jednostki ze światem“, walka z podłością, płaskością, zimnym rozsądkiem „tłuszczy“ — czasem oczywiście „tłuszczy salonowej“.

O typie konstrukcji rozstrzyga nacisk subiektywizmu uprawniającego do deformacji rzeczywistości: halucynacja, wizja obłąkańca częsta jest jako rozwiązanie sytuacyjne; liryzm kształtuje narrację. Stąd uprzywilejowanie form podawczych w pierwszej osobie. Stąd doniosła funkcja liryki w literaturze okresu. Stąd wreszcie formy dramatyczne tego typu, co monodramat lub popularność wśród gatunków prozaicznych wszelkich odmian „spowiedzi“ i „wyznań“.

Ostatnią wreszcie grupę arealistycznych cech krytyki rzeczywistości tworzą przykłady regresywnych bądź nawet postępowych utopii, przeciwstawiających obiektywnemu procesowi historycznemu marzenia o cofnięciu koła historii lub o wyminięciu nieuniknionych, historycznie koniecznych ogniw społecznego rozwoju. Jest to cecha szczególnie typowa dla romantyzmu, który kształtował się na filozoficznym podłożu idealizmu historycznego, negującego obiektywne prawa historycznego procesu. W zakres tego typu arealistycznej krytyki rzeczywistości nie należy jednak wciągać wszystkich przejawów historyzmu, tak w dobie romantyzmu rozpowszechnionego. Jest to przecież okres bujnego rozwoju realizmu historycznego.

Do przejawów arealistycznego „historyzmu romantycznego“ należy zaliczyć przeciwstawianie brzydocie, płaskości, niewolnictwu i uciskowi współczesnego społeczeństwa — patriarchalnej sielanki społeczeństwa pierwotnego. W wersji postępowej będzie to np. występowało w postaci marzeń o pierwotnej równości i wspólnotce słowiańskiej w *Bogunce na Gople* Berwińskiego czy też w *Popielu i Piaście* Romanowskiego. W wersji wstecznej będzie to cały niemal — poza nielicznymi wyjątkami — mediewizm romantyczny, kult tradycji feudalnych u Scotta, Tiecka, Novalisa, de la Motte-Fouqué. Przykład Scotta pozwoli najlepiej wskazać na różnicę między arealistycznym i realistycznym historyzmem doby romantyzmu. *Pani jeziora* czy *Pieśń ostatniego minstrela* mają, niezależnie od elementów fantastyki, charakter arealistycznej, regresywnej utopii baśniowej, fałszującej oblicze feudalnej przeszłości, i pewna antykwareyczna wierność realiów historycznych oceny tej zmienić nie może. Natomiast *Rob Roy* np. przynosi realistyczny obraz konfliktów epoki i środowiska, niezależnie od umownych konwencji sensacyjnej fabuły.

Oczywiście tym bardziej arealistyczny i utopijny charakter będą miały wizje ziemskiego raju, królestwa sprawiedliwości, bądź wizje przyszłych walk i starć społecznych, tak jeszcze nieokreślone dla pisarzy, że przesłaniane maskami symbolu. Co więcej — często nawet tak ukształtowane, że wyczuwamy w konflikcie stron walczących nie tyle obraz obiektywnego starcia sił społecznych, ile walkę zasad, walkę wartości moralnych i filozoficznych. Znaleziony w papierach Słowackiego plan dramatu *Syn ziemi* jest klasycznym przykładem tego typu romantycznej wizji przyszłości.

Ten sam sens ideowy i tę samą genezę — dążenie do wyminięcia obiektywnego procesu historycznego — ma antycywilizacyjny, re-

akcyjny folklorizm romantyczny, wyrażający się w kulcie zacofanych elementów kultury ludowej. Pseudoludowość w tym ujęciu sprowadza się do pochwały rzekomej harmonii życia bliskiego przyrodzie. W silnym powiązaniu z motywami fantastyki służy to mitologizowaniu spraw i konfliktów rzeczywistości, często wręcz formalnemu zdobnictwu, bądź konkretyzacji irracjonalnych koncepcji filozoficznych twórcy. Bogatych i różnorodnych przykładów reakcyjnego, arealistycznego typu pseudoludowości romantycznej dostarczają w epoce przedpowstaniowej wiersze Bohdana Zaleskiego i ballady Witwickiego, w literaturze zaś krajowej wiele utworów cyganerii, z którymi tak ostro walczył Edward Dembowski. Baśnie Dziekońskiego, *Lesław* Zmorskiego to świetna ilustracja reakcyjnego, antyludowego w zasadzie i arealistycznego wykorzystywania elementów folklorystyki, niezrozumienia tego, że — jak mówił Dembowski: „badania zimnego rozumu nie zwichną skrzydeł ludowi, lecz przeciwnie, lot mu nadadzą potężniejszy“, że należy odróżnić charakter mas ludowych jako nosicieli potęgi i siły przyszłości od cech „nędzą, upodleniem, zmęczeniem w pracy na niebiańskim sercu ludu wypiętnowanych“. Funkcję podobną do funkcji reakcyjnej pseudoludowości odgrywa także egzotyzm romantyczny, potocznie nazywany orientalizmem (pod ten umowny termin podciągano często i egzotykę amerykańską w *Atali* Chateaubrianda czy grecką w *Poematach wschodnich* Hugo). Orientalizm romantyczny w literaturze polskiej występował jeszcze w wariacie „ukrainizmu“ i był w swej klasycyźnie arealistycznej postaci reprezentowany przez wczesne poematy Słowackiego — *Szanfary*, *Mnich*, *Arab*, *Żmija* — przez *Derara* Aleksandra Chodźki i *Bejrama* Juliana Korsaka. „Orientalizm“ zahaczający często o motywy pseudoludowości w nurcie reakcyjnym służył — jak ona — mitologizowaniu konfliktów współczesności, wrywaniu ich z realistycznego kontekstu społecznego. Pod orientálną maską, która przecież służyła w końcu i *Sonetom krymskim*, i *Farysowi* Mickiewicza, i Byronowi, i Moorowi — kryły się często tendencje postępowe. Wyłożył je Słowacki — może zresztą trochę *ex post* — w znamienym wierszu *Do Michała Rola Skibickiego*. Wiersz stanowi dedykację poprzedzającą poematy *Mnich* i *Arab*:

Czekaj! może muezzin z szczytów minaretu
 Ogłosi pacierz zemsty wśród murów Stambułu,
 Czekaj! może z dzikiego w Kaukazie aulu
 Ujrzymy błyskawicę...

Różnorodność sposobów ideowo-tematycznego rozwiązania krytyki rzeczywistości w ramach tendencji zmierzających do wyminięcia obiektywnego procesu historycznego sprawia, że nie można tu wyróżnić jakiegos ogólniejszego typu artystycznego konwencji, służących realizacji tych rozwiązań w zakresie typu bohatera, konfliktu, form narracji, gatunku itp. Najogólniej tylko można powiedzieć, że występuje tu niezmiennie problem stylizacji — np. archaicznej, ludowej, egzotycznej itp., który kształtuje wszystkie elementy artystyczne utworu, od wyboru rodzaju literackiego aż po dziedzinę języka artystycznego i form wierszowych.

Nie przypadkiem egzemplifikacja arealistycznych cech metody romantycznej na gruncie polskim operowała w przeważającej mierze — zwłaszcza w odniesieniu do okresu popowstaniowego — przykładami zaczerpniętymi z literatury drugorzędnej, dziełami epigońskimi. Nie jest to bynajmniej argumentem na rzecz koncepcji „hiperromantyzmu“, tak popularnej w europejskim literaturoznawstwie, a na naszym gruncie reprezentowanej przez Ignacego Chrzanowskiego. Poetyka romantyzmu była w Polsce artystycznym wyrazem niedojrzałości przedpowstaniowych koncepcji rewolucyjnych, wyrazem ich szlacheckiej, feudalnej ograniczoności. Pcpowstaniowa droga ku realizmowi, na której powstawały szczytowe utwory postępowego nurtu romantyzmu, szła równoległe z rozwojem historycznym, wywołującym dojrzewanie sytuacji rewolucyjnej i odpowiadających jej przodujących koncepcji ideowych. Konwencje romantyczne w czystej formie kształtowały wówczas bądź utwory zdecydowanie reakcyjne, bądź epigońskie, nie umiejące dorosnąć do nowych warunków życia, przekroczyć przeżytych form ideologii społeczno-politycznej i artystycznej. Narastanie rewolucji burżuazyjno-demokratycznej jest w naszych warunkach podstawą kształtowania się pierwszych elementów poetyki realizmu krytycznego. Specyficzna sytuacja zarówno rzeczywistości, jak i literatury polskiej, walczących z silnym naciskiem elementów feudalnych, sprawiła, że w szczególności doniosłym nurcie literatury, w wielkim dramacie romantycznym, sięgającym do istotnych źródeł społecznych i politycznych konfliktów, początki realizmu krytycznego rozwijały się w walce z tym typem ideowych ograniczeń, które wyraz swój znajdowały w poetyce romantyzmu. Tendencje realistyczne miały swe źródło w dojrzewaniu obiektywnej sytuacji społecznej, ale istotnym czynnikiem była także i postawa ideowa pisarza, jego zdecydowanie pozytywny, żarliwy stosunek do problemu społecznych zadań i celów sztuki. Przeciw-

stawiała się temu tylko praktyka reakcjonisty, odwracającego się od wielkich spraw współczesnego człowieka, uciekającego w sztuczny świat piękna i harmonii. Postawa konsekwentnego estetyzmu romantycznego rozluźniała więzy między dziełem a rzeczywistością, usuwała z konieczności zrodzone w tym nurcie utwory na margines literatury mówiącej o sprawach człowieka.

Toteż konsekwentna realizacja poetyki romantyzmu znalazła miejsce tylko w utworach reakcyjnych. Nawet w niedojrzałych warunkach przedpowstaniowych, które uniemożliwiały realistyczne zobrazowanie konfliktów rzeczywistości, wskazać możemy tendencje, które torowały drogę kształtowaniu się poetyki realizmu krytycznego. Zasadnicza konieczność mitologizowania świata nie przekreśliła trafnego, nieraz rewelacyjnie odkrywczego wycucia konfliktów rzeczywistości, wyrażonego wielką metaforą symboliki, sytuacji fantastycznej, wizji.

Romantyzm stał się u nas w epoce przedpowstaniowej hasłem walki o literaturę narodową, zawołaniem bojowym przeciwników arystokratycznej i kosmopolitycznej, wyjałowionej ideologicznie i grzęznącej w formalistycznych problemach stylizacyjnych poezji pseudoklasycznego salonu. W tym tkwiła jego siła — ale też i źródło jego szybkich ustępstw wobec realizmu.

Mochnecki — nie umiejący znaleźć dojrzałego wyrazu teoretycznego dla swych niejasno jeszcze odczuwanych i metaforycznie formułowanych postulatów zobrazowania w poezji problemów nurtujących współczesnego człowieka, nie może być dlatego właśnie uważany za estetyka, który potrafi dać pełne podsumowanie osiągnięć romantyzmu przedlistopadowego, a zwłaszcza jego tendencji rozwojowych. Ale nawet w poglądach estetycznych Mochneckiego, który nigdy przecież nie dorósł do przewyciężenia fatalnego zabobonu estetyki niemieckiej, mówiącej o prozaizmie rzeczywistości współczesnej i płaskości teorii odbicia, zaznaczyła się znamienna ewolucja. Od słynnej, fatalnie wydumanej koncepcji trzech źródeł narodowej poezji polskiej, w której mitologia skandynawska miała odgrywać rolę centralną, do zrozumienia wagi przedpowstaniowych powieści poetyckich — zwłaszcza *Zamku Kaniowskiego* i *Konrada Wallenroda*, odgrywających tak istotną rolę w torowaniu dróg nowej literaturze realistycznej — wiedzie szlak mówiący o kruszeniu się w jego praktyce krytycznej wielu imponderabiliów arealistycznej estetyki romantycznej.

To samo zjawisko obserwujemy — na innym już etapie — w najdojrzałszych pracach Dembowskiego. Mimo antyrealistycznej frazeologii postulat wielkiej poezji politycznej, obrazu walki stronnictw w obliczu nadciągającej rewolucji, jest konsekwencją najcenniejszych osiągnięć realistycznych powojennego dramatu doby romantyzmu i toruje drogę dalszemu ich rozwojowi.

Arealistyczny charakter metody romantycznej występował zarówno w elementach krytyki współczesności, jak i w obrazie przeciwstawnych im wartości pozytywnej. Jednakże ówczesna sytuacja historyczna sprawiała, że o ile realistyczne zobrazowanie ideowego pozytywu było niezmiernie rzadko zadaniem wykonalnym, o tyle dziedzina krytyki otwierała pole do silnej infiltracji elementów realizmu, tym silniejszej, im bardziej precyzyjna i konkretna stawała się ideowa ocena rzeczywistości. Pisarze postępowi, pragnący programowo zmienić rzeczywistość — nawet reakcjoniści, którzy nie stracili wiary w sens moralistycznych przestróg — w różnym stopniu i w różny sposób grawitują jednak ku realizmowi. Realistyczna typowość nie mogła ukształtować utopijnego w swej istocie pozytywu romantyków. Również filozoficzne korzenie protestu — górujące w ich świadomości elementy idealizmu historycznego — stanowiły poważną zaporę dla zrozumienia istoty realnych procesów społecznych. Obraz życia kształtuje się jednak, choć nieraz w ułamkach — a nawet aluzjach, w partiach utworu poświęconych krytyce rzeczywistości. Jego bogactwo, przenikliwość, logika realistycznej motywacji zależą najczęściej od temperatury życia społecznego — od naporu sił rewolucyjnych, od siły protestu mas ludowych.

Jest to szczególnie wyraźnie widoczne w twórczości pisarzy postępowych. Realizm kształtuje tam dlatego partie krytyczne, iż funkcja bojowego narzędzia, jakim staje się w takiej epoce utwór literacki, wymaga demaskowania sił wrogich i formułowania oskarżenia wprost, bez symbolów, bez rozbudowywania masek, w których występuje konflikt. Okresy napięcia rewolucyjnego pokazywały wroga nie w abstrakcji, nie pod pseudonimem „złego świata“, „fatalnego losu człowieka“, ale wprost — w jego konkretnej historycznej postaci, w jego społecznej funkcji. Taki wpływ wywarły doświadczenia rewolucji listopadowej na powstanie *Kordiana*.

W pewnych wypadkach nauka, jaką romantyk może wynieść z przełomowych momentów historii, idzie aż tak daleko, że nie tylko uświadamia mu istnienie w rzeczywistości zjawisk groźnych, wypaczających los człowieka, i ukazuje, jak zjawiska te konkretnie funk-

cjonują, ale odkrywa mu nawet, że w tejże rzeczywistości istnieją realne siły mogące ją zmienić, mogące wytyczyć życiu nowy kierunek — co zbliża go do zrozumienia historycznej roli mas ludowych. Taka świadomość musi wydać dojrzsze i bogate w elementy realizmu dzieło literackie (np. *Horsztyński Słowackiego*), ale ponieważ nie oznacza jeszcze pełnego przewyciężenia podstaw idealistycznego pojmowania historii i płynących stąd ograniczeń, może nie przełamać w pełni ram metody romantycznej i dopuścić do cząstkowego tylko uformowania się w utworze obrazu rzeczywistości.

Stąd utwór doby romantyzmu jest z reguły terenem ścierania się dwóch sposobów widzenia człowieka i świata, dwóch linii motywacji zdarzeń, dwóch systemów argumentacji filozoficznej. Poetyka romantyzmu i elementy realistycznej wiedzy pisarza o świecie walczą z sobą o hegemonię, jako zjawiska z gruntu przeciwstawne, nie dające się harmonijnie pogodzić w pojęciu „realizmu romantycznego“.

Doskonałym przykładem będzie tu III cz. *Dziadów*. W utworze występują paralelnie dwie koncepcje filozoficzne. Pierwsza, spirytualistyczna, ujmuje zdarzenia przedstawione w dramacie jako wtórny tok rezultatów — naocznych przejawów walki prowadzonej o duszę człowieka przez metafizyczne siły dobra i zła, jako zewnętrzne znaki misterium grzechu i pokuty, ofiary i moralnego odrodzenia. Druga koncepcja, realistyczna, rysuje starcie dwóch sił społecznych — służalców caratu i reprezentantów narodowej i społecznej walki wyzwolenczej. Bogactwo i przenikliwość charakterystyki obu obozów, wskazanie społecznych korzeni ich ideologii i ich postępków, pełnia realistycznej motywacji ich działalności, bezbłędne określenie ich funkcji historycznej — cała ta wewnętrzna zawartość i konsekwencja realistycznego widzenia życia w pewnych partiach dramatu stoi w sprzeczności z nadbudówką mistyczno-religijną. Salon warszawski i hasło „plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi“, sygnalizujące wiarę w naród polski, bal u senatora i porozumienie młodzieży polskiej i rosyjskiej, wyrażające rewolucyjny internacjonalizm wrogów europejskiej reakcji — wskazują z gruntu inną drogę rozwiązania sprawy polskiej niż widzenie księdza Piotra i idea „Chrystusa narodów“. Ideowe rozdarcie III cz. *Dziadów* jest niewątpliwie poważnym czynnikiem kształtującym konstrukcję dramatu. Amorfizm *Dziadów*, wyczuwalny rozpad ich formy jest w dużej mierze rezultatem trudności pogodzenia tych dwóch diametralnie sprzecznych tez historiozoficznych i metod artystycznych. Szereg

scen dramatycznych, w których monolog wizjonera i chóry duchów przeplatają się z realistycznym dialogiem, uzupełnić jeszcze musiał epicki komentarz *Ustępu*, pogłębiający realistyczne ujęcie tych spraw, których nie było w stanie rozwiązać „misterium“.

Jednakże właśnie z okazji omówienia wzajemnego stosunku elementów realistycznych i arealistycznych III cz. *Dziadów* należy wyjaśnić sprawę wielostronnej wartości romantycznych ujęć w utworze, w którym kryzys ideowy pisarza w momencie poważnego zwrotu polskiej myśli politycznej uniemożliwił mu zobrazowanie przełomowej sytuacji historycznego losu narodu wyłącznie na płaszczyźnie rzeczywistych wydarzeń. Nie można bowiem powiedzieć, że rola elementów romantycznych ma sens tylko hamujący rozwój realizmu, krzywiący proporcje odbicia świata. Postępowa wartość rewolucyjnych utworów doby romantyzmu nie ogranicza się tylko do ich partii realistycznych. To, co utrzymuje jedność niejednorodnego wewnątrznie utworu, co kształtuje zarówno obraz realistyczny, jak wizję czy zwadę z Bogiem, to namiętny patos walki o wolność człowieka, to jedność ideowa tonu utworu, który upoważnił Gorkiego do znanej oceny wartości romantyzmu jako metody „domyślenia“ do obrazu życia postulatów, specyficznego zmieszania tego, co jest, z tym, co być powinno: „romantyzm jest bardzo pożyteczny, gdyż sprzyja rozbudzeniu rewolucyjnego stosunku do rzeczywistości, stosunku, który w praktyce zmienia świat“.

Występowanie w ramach utworu elementów realistycznych i romantycznych nie dokonuje się oczywiście na zasadzie mechanicznego zestawienia obok siebie scen diametralnie różnych; czynniki te wzajemnie na siebie oddziałują. Partie realistyczne posługują się dla wyjaskrawienia pewnych elementów realistycznej analizy i motywacji zdarzeń fantastyką lub symboliką, w partiach arealistycznych będzie tkwiła możliwość „przekładu“ ich na język tez o rzeczywistości obiektywnej. O możliwości wyróżnienia partii realistycznych i arealistycznych w ostatecznej instancji decyduje obok typu motywacji proporcja układu elementów i ich funkcja w utworze.

Żywiołowe ciążenie do realizmu krytycznych partii postępowych utworów doby romantyzmu sprawia, że walorów realistycznych mogą nabrać takie pozornie romantyczne ujęcia artystyczne, jak fantastyka czy groteska. Występują one w utworze romantycznym najczęściej tam, gdzie zbyt słabe jeszcze zrozumienie obiektywnych praw rządzących rzeczywistością nie pozwoliło pisarzowi, kuszącemu się o odtworzenie pewnych istotnych cech współczesnego życia, na

zbudowanie obrazu literackiego wyłącznie z elementów w tej rzeczywistości zaczerpniętych. Tak jest np. u Korzeniowskiego w *Nowych wędrówkach oryginała*, gdzie autor chciał zademonstrować deprawującą rolę pieniądza w społeczeństwie kapitalistycznym. Fantastyka i groteska mogą jednak doskonale służyć realizmowi, o ile zmierzają do zasygnalizowania pewnych istotnych rysów rzeczywistości i o ile stosowane są jako świadomy chwyt literacki.

Różnicę między realistyczną a romantyczną fantastyką można najdobitniej wykazać na przykładzie dwóch nowel Gogola — *Noc wigilijna* i *Nos*. Historia nosa, który opuścił oblicze asesora kolegialnego Kowalewa, by przechadzać się po Newskim Prospekcie w mundurze radcy stanu, jest na pozór bardziej fantastyczna i niedorzeczna niż dzieje kowala Wakuły, który nie tylko potrafił poskromić diabła i wycygnąć pantofelki od carowej, ale dał sobie nawet radę z zalotną i kapryśną Oksaną. Jednakże fantastyka *Nocy wigilijnej* jest wyrazem optymistycznej i humanitarnej, ale bardzo nieokreślonej wiary w wartość ludu i jego wielką przyszłość, natomiast przez kołtuńską, ponurą brednię o nosie przegląda konkretny, realistyczny obraz czynowniczego świata Petersburga, jego mentalności, jego interesów, jego społecznej funkcji. W literaturze polskiej podobną, zdecydowanie realistyczną funkcję spełnia np. fantastyczna stylizacja niektórych partii *Historii kołka w płocie* Kraszewskiego.

Nieustanne ścieranie się w utworach doby romantyzmu elementów realistycznych i arealistycznych sprawia, że stosunek tych dwóch sposobów widzenia świata jest zasadniczym kryterium klasyfikacji tych utworów, podstawą ich ideowo-artystycznej oceny i miernikiem ich roli w kształtowaniu realistycznej tradycji literatury polskiej. Różnorodny układ tych elementów wyznacza indywidualne oblicze każdego z utworów epoki.

Historia literatury polskiej okresu romantyzmu jest historią narastania i dojrzewania tendencji realistycznych, w miarę ideowego dorastania czołowych pisarzy okresu do pozycji ideowych rewolucyjnej demokracji. To właśnie splecenie przodującej ideologii i nowatorskiej, historycznie najszlachetniejszej i najdonioślejszej drogi artystycznej wielkiej poezji tego czasu czyni z tej poezji czołowe zjawisko epoki, każe — mimo wszelkich arealistycznych obciążeń — upatrywać w niej najcenniejszy nurt tradycji literackiej pierwszej poł. wieku XIX.

Przy bogactwie i zróżnicowaniu nurtów literackich w piśmiennictwie polskim pierwszej poł. XIX w. jego główny kierunek rozwojowy

jest dość jednolity: to walka o literaturę narodową, która zabierze głos w najżywotniejszych problemach życia kraju, która zobrazuje jego sytuację polityczną i społeczną, jego dążenia i nadzieje, zwycięstwa i klęski. Literatura tak pojęta musi tym samym ciążyć żywiołowo ku realizmowi, jej związek z rzeczywistością będzie tym bliższy i bardziej bezpośredni, im dojrzałsze i klarowniejsze będzie rozeznanie pisarza w konfliktach i tendencjach życia współczesnego, im głębsze zrozumienie obiektywnych praw procesu historycznego. Kierunkiem rozwoju literatury polskiej pierwszej poł. XIX w. jest realizm krytyczny — jako najwyższa forma sztuki realistycznej XIX wieku.

Oczywiście jednolitość kierunku rozwoju literackiego i zasadnicza, ogólna jego prawidłowość nie oznaczają bynajmniej ani jednakowego przebiegu tego procesu, ani tożsamości realistycznych tradycji literackich, ani też sztywności schematu stopniowego, równomiernego narastania realistycznych treści i sposobów obrazowania. Rozwój ku realizmowi dokonuje się w bardzo skomplikowanych warunkach, w toku przewycięzania poetyki romantyzmu, posiada do pewnego stopnia odrębną specyfikę w ramach różnych gatunków, obfituje w załamania, regresy, nawroty. W końcu, o czym będzie jeszcze mowa, prawidłowość tego procesu zostanie zamacona przez załamanie tendencji ideowych, które były motorem jego rozwoju.

Zasadniczym procesem historycznym, który w warunkach polskich umożliwia rozwój realizmu krytycznego i stanowi podstawową bazę ideową jego kształtowania, jest w pierwszej poł. XIX w. narastanie rewolucji burżuazyjno-demokratycznej, i to zarówno w rozumieniu obiektywnej sytuacji historycznej, jak w sensie zespołu przodujących idei społeczno-politycznych. Kształtowanie się nowożytnego narodu, walka narodowo-wyzwoleńcza, dążenie do zasadniczych zmian w układzie sił społecznych i w układzie stosunków ustrojowo-politycznych wywołują głęboką rewolucję w rozumieniu pojęcia kultury, a w naszym wypadku — literatury narodowej, w określaniu jej źródeł, jej funkcji społecznej i stosunku do rzeczywistości. Pomimo nacisku arealistycznych konwencji artystycznych i idealistycznych koncepcji estetycznych — kształtujących reakcyjny nurt literatury oraz żerujących na pożywcze ograniczeń i sprzeczności nurtu demokratycznego — dokonuje się zwycięstwo demokratycznego, patriotycznego i ludowego modelu literatury narodowej. Gwarancją głębi, demokratyzmu i radykalizmu tych tendencji literackich są żywe w kulturze polskiej tego czasu perspektywy rozwoju w kierunku

rewolucyjno-demokratycznym, co — jak wskazuje przykład rosyjski — otwierało możliwość powstania dojrzałej teorii i praktyki realizmu krytycznego.

Koncepcja Wyki wyrosła ze słusznej w zasadzie tendencji zmierzającej do wykazania, że jakkolwiek z dzisiejszej perspektywy możemy stwierdzić, iż powieść realistyczna była gatunkiem mającym przed sobą szanse najbogatszego rozwoju, to jednak błędem byłoby upatrywanie w dziejach tzw. „powieści krajowej“ najdonioślejszego procesu dla rozwoju realizmu w pierwszej poł. wieku XIX. Podstawowy front walki o realizm — stwierdza autor — przebiega „po szczytach polskiego romantyzmu“, tzn. rozstrzygające znaczenie mają tu najwybitniejsze osiągnięcia twórcze Mickiewicza i Słowackiego. Jest to niewątpliwie słuszne, ale nie oznacza, że ta najdonioślejsza, bo kształtująca się w przodującej literaturze okresu walka o realizm miała być zjawiskiem całkowicie różnym jakościowo od pozostałych zjawisk bogatej przecież i różnorodnej polskiej twórczości pisarskiej, od kierunku i prawidłowości rozwoju powieści krajowej. Nie znaczy to również bynajmniej, żeby u jej podłoża miała leżeć diametralnie różna sytuacja społeczno-polityczna.

Narastanie przygotowań do rewolucji burżuazyjno-demokratycznej jest najbardziej postępowym elementem kształtowania się przemian kapitalistycznych, zjawiska, które w życiu naszym sięgało schyłku XVIII wieku. Zjawisko to w ostatecznej instancji warunkuje powstanie i rozwój realizmu krytycznego w literaturze europejskiej, jakkolwiek typ istniejących tu związków koniecznych był bardzo różny i skomplikowany, jakkolwiek niewątpliwym uproszczeniem będą dwa najczęściej stosowane sposoby tłumaczenia charakteru tych związków: 1. pisarze-realiści są ideologami tego procesu jako twórcy „mieszczańscy“; 2. pełna krystalizacja i ugruntowanie rozwiniętych stosunków kapitalistycznych jest najistotniejszym i nieodzownym warunkiem powstania realizmu krytycznego. Potężny przewrót, jaki do życia krajów europejskich wniósł kapitalizm, był podłożem dla tylu różnorodnych, pochodnych zjawisk i procesów społecznych oraz systemów ideologicznych, że kwestia bezpośredniego uwarunkowania realistycznych tendencji literackich może być w każdym poszczególnym wypadku bardzo różna. Tym niemniej dlatego właśnie, że ogólne ramy epoki wyznaczają tendencje kapitalistyczne, na których gruncie stanąć muszą przecież zarówno liberałowie, jak burżuazyjni demokraci, jak nawet ideologowie rewolucji agrarnej, dlatego właśnie, że nie można ominąć tego wielkiego ogni-

wa historii ludzkości z jego dwoistym obliczem postępu i wstecznicstwa, odpowiadające im zjawiska kulturalne (poza czarnosecinnym nurtem zdecydowanie konserwatywnym) będą miały — mimo całej złożoności i antagonistycznego charakteru swego rozwoju — jedną cechę wspólną: będą stanowiły ogniwa kształtującej się tradycji polskiego realizmu krytycznego. To pozwoli nam nie traktować twórczości Fredry jako niezwykłego fenomenu literackiego i lepiej zrozumieć istotę jego, trafnie wskazanych przez Wykę, związków z tradycjami oświeceniowego, postępowego jeszcze liberalizmu. Pozwoli zrozumieć, dlaczego z tej ogólnej prawidłowości rozwoju historyczno-literackiego nie może być wyłączona literatura liberałów.

I liberałowie polscy dorzucili ważkie doświadczenia do dziejów formowania realistycznej powieści, choć to, co najcenniejsze w ich dorobku, pochodziło z nacisku tendencji demokratycznych, choć niebezpieczeństwo bliskiego sercu liberała płaskiego, bezkonfliktowego „realizmu rodzajowego“, „drobnej prawdomówności społecznej“, jak to określa Wyka, było dla tradycji naszego wielkiego realizmu równie groźne, jak arealistyczne wybryki romantyzmu.

W wywodach o literaturze polskiej XIX w. raz po raz pojawiają się słowa: „tendencje rozwoju w kierunku realizmu krytycznego“, „ogniwa tradycji polskiego realizmu krytycznego“. Nie jest to jednak przypadek. Jakkolwiek osiągnięciem na miarę europejską były realistyczne dzieła Mickiewicza i Słowackiego, jakkolwiek chciałoby się gorąco zaprotestować przeciwko zbywaniu Kraszewskiego mianem pocziwca i przyznawaniu jego *Ulanie* lub *Latarni czarnoksiężskiej*, czy nawet *Karpackim góralom* Korzeniowskiego rangi literatury „prowincjonalnej“ w skali „Żytomierza“, to jednak stwierdzić trzeba, że w pierwszej poł. w. XIX nasz rozwój w kierunku realizmu krytycznego został gwałtownie zahamowany.

Literatura realizmu krytycznego w Polsce kształtowała się w dwóch fazach. Klęska rewolucji burżuazyjno-demokratycznej załamała rozwój dokonujący się w rewolucyjnym nurcie literatury. Edward Dembowski nie uczynił po rewelacyjnym artykule o dramacie dalszego kroku w kierunku wykorzystania w pełni realistycznych doświadczeń Mickiewicza i Słowackiego. Kraszewski i Dzierzkowski nie tylko nie dorosli do zrozumienia ideologii i estetyki Dembowskiego, lecz się jeszcze gwałtownie cofnęli. Osłabł twórczy wpływ Mickiewicza i Słowackiego na literaturę krajową. Przez wiele lat Mickiewicz parodiowany był przez twórców gawęd, a Słowacki przez epigonów. Obaj poeci nie przekroczyli zresztą nigdy granic prozy po-

wieściowej, a więc i kontynuacja ich doświadczeń w literaturze lat czterdziestych i pięćdziesiątych była wskutek tego poważnie utrudniona.

W tych warunkach kwitła literatura liberalizmu, zacieśniana przez oportunistyczne tendencje unikania lub klajstrowania konfliktów, przez ukazywanie powierzchwni zjawisk społecznych, przez wymijanie głębiej sięgających typowości, dominację fotograficznego oddawania detali. Pierwsze lata popowstaniowe, okres tzw. pozytywistycznej powieści tendencyjnej, nie przyniosły zasadniczej zmiany jakościowej w stosunku do typu powieści lat pięćdziesiątych, w stosunku do *Krewnych*, *Rozbitka*, *Dziwadeł*. Wszak pisze o tym sama Orzeszkowa. Przesunięciu ulegają natomiast pewne elementy: wzmacniają się akcenty antyfeudalnej krytyki, uwydatniają się pozytywne cechy zwycięskiej działalności *bourgeois*. Dzieje się to w związku z obiektywnymi przesunięciami w układzie sił w ramach sojuszu burżuazyjno-obszarniczego.

Dopiero u schyłku lat siedemdziesiątych, w miarę przełamywania ograniczonego, reformistycznego optymizmu „powieści tendencyjnych“, kształtuje się druga faza rozwoju realizmu krytycznego w dojrzałej powieści Orzeszkowej i Prusa. Lata 1850—1870 stanowią nie tyle przerwę w tym procesie, ile okres zamęcenia i przytłumienia jego twórczych, postępowych tendencji.

Literatura realizmu krytycznego drugiej poł. w. XIX umiała też nawiązać zerwaną w ciągu ostatnich dziesięcioleci nić wielkiej tradycji pisarstwa polskiego. Stosunek Orzeszkowej do puścizny Mickiewiczowskiej jest świadectwem twórczej kontynuacji osiągnięć wczesnego etapu rozwoju realizmu krytycznego w Polsce. Bez jego doświadczeń nie powstałaby *Lalka* Prusa, nie do pomyslenia byłaby twórczość Zeromskiego.

*

Artykuł niniejszy nie może pretendować ani do pełnego omówienia, ani — tym bardziej — do rozstrzygnięcia tak trudnej, skomplikowanej i spornej sprawy, jak charakter i rola realizmu w utworach epoki romantycznej. Doniosłość wystąpienia Kazimierza Wyki polega także i na tym, że postawiony w dyskusji problem będzie zmuszał badaczy literatury pierwszej poł. XIX w. do zajęcia określonego stanowiska i nie pozwoli pozostawiać dalej bez rozstrzygnięcia tak podstawowych zagadnień, jak następujące:

1. Czy w literaturze polskiej w. XIX istnieje jeden realizm, czy też jego kilka specyficznych, całkowicie odmiennych jakościowo rodzajów?

2. Czy w zasadniczej prawidłowości rozwoju historycznego epoki istnieją przesłanki na ukształtowanie się zasadniczo odmiennych linii rozwoju realizmu?

3. Czy istnieje odrębny rodzaj „realizmu romantycznego“, operujący niższym stopniem realistycznej typowości, czy też mamy do czynienia w postępowych utworach doby romantyzmu z walką elementów realistycznych i romantycznych?

4. Jak bliżej określić różnice stylowe między realistycznymi partiami utworu romantycznego a analogicznymi ujęciami np. realistycznej powieści okresu?

5. Jaka rolę odegrał romantyzm w rozwoju realizmu w literaturze polskiej?

Dyskusja winna toczyć się dalej. Być może, pojawią się inne, słuszniesze rozwiązania, być może, dotychczas sformułowane stanowiska ulegną istotnym modyfikacjom, do czego z pewnością stworzy wiele okazji przejście od dyskusji teoretycznych do badań szczegółowych. Prawdopodobne jest zresztą, że na obecnym etapie naszej historycznej wiedzy o literaturze okresu zdecydowanie wyczerpująca, należycie udokumentowana odpowiedź na powyższe pytania będzie jeszcze długo nieosiągalna. Wydaje się jednak, że z prób wyjaśnienia podstawowego problemu historii romantyzmu zrezygnować w żadnym wypadku nie należy.