

Zbigniew Żabicki

"Dramat mieszczański epoki
pozytywizmu warszawskiego:
Zygmunt Sarnecki, Edward
Lubowski, Kazimierz Zalewski",
wybrał, wstępem i przypisami
opatrzył Tadeusz Sivert, rozdział
VII... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 46/2, 604-620

1955

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.

Uwagi 8 i 9 sprawdzone zostały również na podstawie *Katechizmu o czci cesarza Wszechrosji*, z którego pochodzi kwestionowany cytat (zresztą u Mickiewicza cytat jest skrótowy i niedokładny).

10.	strona 108, w. 23	— PP	—	—	rzymski rząd	WS, WN	rząd
11.	„ 122 „ 81	— PP, W1844,	WS	najpierwej	—	„	najpierw
12.	„ 123 „ 98	— „	„	—	uczuć	WS	„ uczcić

WS, a za nim WN, wprowadza tu poprawkę na podstawie autografu, ale lekcja autografu — jak wynika z notki Pigionia²⁴ — wcale nie jest pewna: zniekształcony wyraz „ucze“ można również odczytać za PP i W 1844: „uczuć“. Obie wersje mają sens.

13.	strona 125, w. 53	— PP, W1844,	WS	pięknie	—	WN	piękne
14.	„ 126 „ 80	— „	„	— i z rozmów	WS	„	i rozmów
15.	„ 126 „ 90	— „	—	— mieszając	„	„	mieszając
16.	„ 129 „ 55	— „	W1844	— polską	„	„	polską
17.	„ 133 „ 6	— „	„	WS wspomnianej	—	„	wspomnianej
18.	„ 141 „ 156	— „	„	— tego czuć	WS	„	czuć tego
19.	„ 146, tytuł	— „	„	— WYJĄTKI	„	„	WYJĄTEK
20.	„ 146, w. 2	— „	„	— tak dziwny	„	„	dziwny
21.	„ 203 „ 140	— „	—	— stronnictwo	„	„	Stronnictwo
	i 141			narodowe			Narodowe
				polskie			Polskie

Wprowadzenie dużych liter stwarza mylną sugestię, że autorowi chodziło o konkretną partię polityczną.

Zofia Stefanowska

DRAMAT MIESZCZAŃSKI EPOKI POZYTYWIZMU WARSZAWSKIEGO: ZYGMUNT SARNECKI, EDWARD LUBOWSKI, KAZIMIERZ ZALEWSKI. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Tadeusz Sivert. (Rozdział VII wstępu: „Dramaty Z. Sarneckiego, E. Lubowskiego i K. Zalewskiego w świetle warszawskiej krytyki teatralnej“ — napisał Jacek Lipiński). Wrocław 1953. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. LXXII, 562, 2 nlb. Państwowy Instytut Sztuki.

Opracowana przez Tadeusza Siverta antologia *Dramatu mieszczańskiego epoki pozytywizmu* jest na pewno wydawnictwem celowym i potrzebnym — tak jak potrzebna jest każda reedycja tekstów literackich z minionych epok, tekstów niejednokrotnie zapomnianych, a zawsze niezmiernie trudnych do odnalezienia w nielicznych zresztą bibliotekach. Wystarczy poszukać w katalogach bibliotek warszawskich kompletu utworów Zalewskiego, Sarneckiego czy innych, a przekonamy się łatwo, w jakiej sytuacji znajdował się dotychczas badacz literatury czy student polonistyki, który pragnął gruntowniej zapoznać się z dramatem mieszczańskim ery pozytywizmu. Wydana przez Państwowy

²⁴ Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 6, s. 220, przypis 18.

Instytut Sztuki antologia w dużej mierze powinna tym brakiem zaradzić; reedycja kilku reprezentatywnych utworów dramatopisarzy pozytywistycznych stanowi wielkie ułatwienie dla historyków literatury zajmujących się tą właśnie epoką.

Ale wznowienia tekstów z przeszłości literackiej posiadać mogą dwojaką motywację. Pierwszą z nich wymieniłem na wstępie; możemy ją określić jako zaspokojenie doraźnych potrzeb roboczych pewnego kręgu specjalistów. Druga motywacja ma nierównie większe znaczenie społeczne; chodzi tu bowiem o przypomnienie szerokim kręgom czytelników utworów niesłusznie zapomnianych, a niewątpliwie wartościowych dzięki swym walorom realistycznym; chodzi o poszerzenie żywotnych tradycji kultury narodowej, o twórczą ingerencję historyka literatury we współczesną recepcję czytelnicza. Nasz spór z autorem antologii dramatu pozytywistycznego rozpoczyna się właśnie o tę drugą motywację.

Tadeusz Sivert niejednokrotnie sugeruje w swym wstępie, że utwory przedstawione przez niego czytelnikom antologii odznaczają się wysokim stopniem realizmu, z czego wynika, że ich adres społeczny powinien przekroczyć współcześnie kręgi specjalistów. „Sztuki te są więc realistycznym odtworzeniem życia burżuazji francuskiej i polskiej z epoki wielkiego (?) kapitalizmu“ — czytamy na stronie XVII. O kilka stron dalej dowiadujemy się, iż „realizm krytyczny utworów Sarneckiego, wypływający z ograniczonych klasowo mieszczańskich pozycji, stanowi ważny przyczynek do poznania przejawów życia i ideologii burżuazji polskiej w epoce pozytywizmu“ (s. XXXI). Identyfikacja niemal oceny doczekał się Lubowski, którego „komedie [...] broniąc ideologii mieszczańskiej z pozycji umiarkowanych, ukazują z dużym poczuciem realizmu przekrój polskiego społeczeństwa burżuazyjnego na terenie warszawskim i są wynikiem wnikliwej obserwacji pisarza, malującego współczesne mu środowisko“ (s. XLIV). A wreszcie ostateczne podsumowanie dotychczasowych sądów: „Komedie wszystkich trzech pisarzy, będąc obrazem określonej rzeczywistości, nacechowane są realizmem i stanowią trwałe dokumenty swojej epoki“ (s. LIV; podkreśl. — Z. Ż.). Stanowisko autora antologii jest zatem zupełnie jednoznaczne. „Realizm“ dramatu pozytywistycznego stanowi dla niego bynajmniej nie hipotezę roboczą — ma być udokumentowaną oceną.

Warto opinię tę skonfrontować chociażby z tymi tekstami, które — jako zdaniem Siverta najlepsze — doczekały się przedruku w recenzowanym tomie. *Febris aurea* Zygmunta Sarneckiego wprowadza na scenę postać krociowego dorobkiewicza, który na różnych nienajczystszych spekulacjach dobił się pokąźnego majątku. Parwenuisz ten, nazwiskiem Gałdziński, spotyka się z wyraźnie negatywną oceną autora; przekonuje o tym zakończenie komedii. Stąd to Sivert wyciąga wniosek, iż „autor z pozycji mieszczańskich piętnuje z całą siłą wyrazu nadużycia kapitalizmu, widząc w nich niebezpieczeństwo dla swojej klasy“ (s. XXVIII). Ow pełen „siły wyrazu“ atak na „nadużycia“ ustroju ma być, według Siverta, wyznacznikiem realizmu komedii. Czy jest nim rzeczywiście?

Wydaje się, że ocena taka grzeszy wyraźną przesadą. Nad dramatem Sarneckiego ciąży bowiem przemożnie ograniczona i płytka tendencja moralizatorska, której podporządkowane są konstrukcje wszystkich postaci, wszystkie

konflikty i wszystkie krytyczne wycieczki utworu. Sivert pisze: „Pisarz krytykuje arystokrację wytraconą z siodła i plutokrację miejską, której celem jest gwałtowne bogacenie się, obrazuje ludzi ogarniętych szaleństwem zdobywania pieniędzy, ich ciemne machinacje, w rezultacie prowadzące do ruiny“ (s. XXX—XXXI). Niewątpliwie tak, ale jaki jest istotny podtekst tej krytyki? Jest nim właśnie — zauważona zresztą przez autora wstępu — ciasna, organicznikowska tendencja, wedle której nie wystarczy „konserwować to, co jest“, ale nie należy także wdawać się w ryzykowne spekulacje, przynoszące niewiele pożytku społecznego, a natomiast grożące ruiną. Gdybyż tendencję tę wypowiadał tylko jeden z rezonerów autora — pozytywistyczny lekarz Ranowski albo szlachetny Maurycy! Moglibyśmy mówić może wówczas o sprzeczności między odautorską tezą a obiektywną wymową odzwierciedlonych w sztuce konfliktów; moglibyśmy w nasileniu tej sprzeczności poszukiwać uprawnionych mierników realizmu. Niestety, takiej sprzeczności nie odnajdzie w *Febris aurea* najpilniejszy nawet komentator utworu. Każda perypetia w tym dramacie podporządkowana jest wszechmożnej tendencji. Sarnecki krytykuje (ze sporym zresztą sentymentem) szlachcica utracjusza Latnickiego po to tylko, by przekonać ogół ziemiański, że posiadane przez niego kapitały powinny być wprowadzone w obrót, że zużywanie ich na konsumpcję prowadzi do nieuchronnej ruiny, naczelną bowiem zasadą społeczeństwa burżuazyjnego jest: „pieniądz rodzi pieniądz“. Nie każdy jednak obrót pieniężny spotyka się z aprobatą autora. Sarnecki nie potrafi pogodzić się z rzeczywistością kapitalistycznej konkurencji; podziеляjąc złudzenia wczesnego pozytywizmu sądzi, że rozwój przemysłu i handlu prowadzi do utrwalenia się powszechnej harmonii społecznej, i w myśl tych postulatów poddaje surowej naganie praktyki Gałdzińskiego, który umiał „niejeden tonący kapitalik, wśród ogólnej powodzi, tylko dla siebie uratować“ (s. 17). Takie jest drugie ostrze zaznaczonej w dramacie tendencji.

Ta programowa teza *Febris aurea* jest przeprowadzona z tak całkowitą konsekwencją, że łamie zarysowane w początkowych partiach utworu charakterystyki postaci. O finale sztuki pisze Tadeusz Sivert, że „najsromotniej został ukarany, skazany na banicję największy chciwiec i szalbierz Gałdziński“ (s. XXX). Takie podsumowanie morału zawartego w zakończeniu *Febris aurea* jest jednak niepełne; abstrahuje ono od osobistego udziału postaci w tym zwrocie akcji, poprzez który Sarnecki wypowiedział na nią swój wyrok. Czytając komedię przekonujemy się, że Gałdziński mógł być ukarany tylko dzięki temu, iż sam zechciał przyłożyć rękę do realizacji autorskiego werdyktu — przyjął bowiem bez sprzeciwu twarde warunki Juliusza, nakazującego mu wyjazd za granicę i zerwanie wszelkich stosunków z córką. Ta decyzja Gałdzińskiego, tak sprzeczna z generalnym ujęciem tej postaci jako typu bezwzględnie groźnego i aферzysty, jest niewątpliwym odstępstwem od krytyki zainicjowanej w początkowych partiach komedii. Sarnecki usprawiedliwia postępowanie bohatera jego namiętą miłością do córki i ta właśnie motywacja nakazuje nam jak najdalej posuniętą ostrożność. Można ją bowiem łatwo utożsamić z wzbogaceniem charakterystyki Gałdzińskiego o pewien „rys ludzki“, który nadaje większy walor prawdopodobieństwa jego sylwetce, a taka właśnie interpretacja byłaby całkowicie niesłuszna. „Rys ludzki“ nie może

podważać zasadniczych, określonych przez realistyczną obserwację dominant charakteru jakiejś postaci, a tak dzieje się przecież w przypadku bohatera *Febris aurea*. Charakteryzując w *Panu Damazym* Żegocinę jako chciwą intrygantkę, Bliziński wyposażył ją jednocześnie w ślepą miłość do siostrzeńca; ale cecha ta nie podważała prawdy o społecznej roli postaci, przeciwnie — stawała się jeszcze jednym motorem utwierdzającym bohaterkę na raz już zdeteminowanej drodze postępowania. W sztuce tej realistyczna charakterystyka postaci pozostaje w całkowitej zgodzie z doznawanymi przez nie uczuciami, z podejmowanymi przez nie decyzjami; u Sarneckiego — przeciwnie. Nasuwa to wniosek, iż w perypetiach Gałdzińskiego idzie nie tyle o ów „ludzki rys“, ile o gwałtowne nagięcie koncepcji charakterologicznej do programowej tezy dramatu. „Morał za wszelką cenę“ zamyka komedii Sarneckiego i pod tym względem drogę do realizmu.

*

Omówieniem *Febris aurea* posłużyłem się tutaj tylko przykładowo; ograniczone ramy recenzji nie pozwalają na podjęcie szczegółowej polemiki o interpretację pozostałych dramatów. W każdym bądź razie warto zwrócić uwagę, iż np. krytycyzm *Jacusia* Lubowskiego podporządkowany jest ściśle apologii trzeźwego szlachcica, który — choć wychowany na głębokiej prowincji — nabrał już obycia w nowych stosunkach i doskonale potrafi dać sobie radę z całym stadem „niebieskich ptaków“. W *Nietoperzach* znów otrzymujemy klasyczny wzorzec pozytywnego bohatera na modłę postulatów warszawskiego pozytywizmu; bohater ten, syn ślusarza, przedziera się przez zatęchłe środowisko „nietoperzy“, przypominające żywo atmosferę *Cnotliwych* Orzeszkowej, i w walce z nimi potrafi odnieść zasłużone zwycięstwo. W *Przed ślubem* Zalewskiego rozczulać ma widzów postać szlachetnego magnata, który nie tylko potrafi wyrzec się młodej narzeczonej na korzyść ubogiego malarza, ale na dodatek umożliwia tej parze wspólne życie przez darowiznę krociowego majątku. *Friebe* zaś nie jest niczym innym, jak próbą idealizacji pioniera kapitalizmu, którego cnoty i zasługi przeciwstawione zostają lekkomyślności i zepsuciu drugiego pokolenia właścicieli fabryk; nawrót do tych cnót jest, zdaniem pisarza, najskuteczniejszym *panaceum* na wszelkie niedomagania współczesnego społeczeństwa. Nie darmo stara fabrykantka, Rozalia Wiese, wyniesiona zostaje na wyżyny koturnowego patosu; nie darmo ta matka wartogłówów i utracjuszy przybiera w dramacie kostium matki Grakchów.

Ciasną programowość dramatu mieszczańskiego lat 1864—1890 poznaliśmy lepiej jeszcze, wychodząc poza krąg utworów przedrukowanych w recenzowanej antologii. Dość wspomnieć Sarneckiego *Zemstę pani hrabiny*, w której wydarzenia układają się tak, aby udowodnić konieczność pracy nad uzdrowieniem majątków szlacheckich; dość przypomnieć pozytywistyczne *Przesady* Lubowskiego czy arcypozytywistyczną komedię Kazimierza Zalewskiego *Z postępem*. Z późniejszych dramatów Zalewskiego warto zwrócić uwagę na sztuki proklamujące tolerancję narodowościową — mianowicie na *Naszych* *zięciów* i *Małżeństwo* *Apfel*. Pisze o nich Tadeusz Sivert: „Zalewski

broni swojej klasy ze stanowiska bardziej postępowego, czego przykładem może być choćby zerwanie z konwencjonalnością w przedstawieniu postaci Żydów-faktorów i podniesienie sprawy żydowskiej do miary poważnego zagadnienia społecznego, w którego obliczu, bodaj po raz pierwszy w mieszczańskim dramacie polskim, Żyd został przedstawiony jako bohater o pozytywnych cechach charakteru“ (s. XLVII). Poruszam tę sprawę, ponieważ tendencja tych dramatów jest szczególnie ludzająca i łatwo może być poczytana za wyznacznik ich realizmu. W rzeczywistości problem wygląda inaczej; asymilatorskie tendencje Zalewskiego odnoszą się wyłącznie do kapitału obcego pochodzenia — tak postulaty swoje rozumie dramaturg i tak też, najzupełniej jednoznacznie, możemy je odczytać w utworach. Ten ograniczony i ciasny utylitaryzm komedii Zalewskiego nie pozwala widzieć w nich odważnych wystąpień w imię swobód narodowościowych i rasowych. Od *Meira Ezofowicza* nie prowadzi żadna linia do *Matżeństwa Apfel*; przeciwnie, utwory te dzieli przepaść tak wielka, jaka dzielić musi powieść realizującą najcenniejsze wskazania demokratycznej krytyki ograniczeń feudalnych (wywodzącej się po części z pozytywizmu, ale niewątpliwie przerastającej horyzonty programowe „młodej prasy“), powieść, w której przejawia się już proces dojrzewania realizmu krytycznego — od sztuki o wąskiej, liberalistycznej tendencji. Różnice te dostrzega również autor antologii, który o wzmiankowanych komediach Zalewskiego pisze, iż poruszają one „sprawę żydowską, sprawę niemiecką, potraktowaną z punktu widzenia asymilacji narodowej wobec kapitału przemysłowego“ (s. XLVII; podkreśl. — Z. Ż.). Mimo to jednak i tym dramatom przyznaje Sivert w podsumowaniu swych rozważań walory realizmu.

Tu dochodzimy do podstawowego braku, który — jak mi się wydaje — zaciążył nad poprawnością formułowanych we wstępie do antologii *Dramatu mieszczańskiego* interpretacji i ocen. Brak ten polega na operowaniu niedostatecznie precyzyjnym pojęciem realizmu. Właśnie dlatego autor komentarza niejednokrotnie pomija sprawę ciężenia liberalnej tendencji nad konfliktami omawianych dramatów — albo też, jak np. w wypadku Sarneckiego, z niej właśnie wysnuwa konkluzje o realistycznych wartościach utworu. Przypominam raz jeszcze zacytowane już fragmenty wstępu: „Realizm krytyczny utworów Sarneckiego wypływający z ograniczonych klasowo mieszczańskich pozycji...“ (s. XXXI). Komedie Lubowskiego „broniąc ideologii mieszczańskiej z pozycji umiarkowanych, ukazują z dużym poczuciem realizmu przekrój polskiego społeczeństwa burżuazyjnego...“ (s. XLIV). I wreszcie: „Komedie wszystkich trzech pisarzy, będąc obrazem określonej rzeczywistości, nacechowane są realizmem i stanowią trwałe dokument swojej epoki“ (s. LIV).

Wydaje się, że we wszystkich tych sformułowaniach natrafiamy na wadliwe kryterium realizmu, którym autor wstępu posługuje się zresztą konsekwentnie i w analizach szczegółowych. Kryterium to utożsamia realizm z prostym odbiciem w dziele literackim panujących stosunków, abstrahuje natomiast od wyrażonej w utworze oceny rzeczywistości. W ten sposób z pojęcia realizmu wyeliminowany zostaje jego charakter ideowy. To prawda, że dramat lat 1864—1890 demonstruje widzowi sylwetki bankrutujących utracjuszy, nieuczciwych maklerów, chciwych spekulantów,

ba, nawet podstępnych bankierów i sprzedajnych dziennikarzy; że ilustruje swoje tezy obrazami sporów o spadek i obrazami małżeńskich przetargów. Istotna sprawa polega jednak na tym, że w żadnym obrazie literackim nie zostaje podana w wątpliwość sama racja istnienia tego rodzaju postaci i łączących je stosunków¹. Obrazy te pełnią niemal wyłącznie rolę plakatów ostrzegawczych, za którymi stoi z reguły pozytyw, nawet nie domyślny, a wyrażony *expressis verbis* w bezpośrednich wypowiedziach rezonera — pozytyw ciasny, organicznikowski, liberalny. Dlatego zawarte w komediach pozytywistycznych opisy „nadużyć kapitalizmu“ (nb. ścisłość tego terminu może budzić pewne wątpliwości) nie wystarczają jeszcze, aby w *Febrib aurea*, *Jacusiu* czy *Friebem* widzieć owoce realistycznej metody pisarskiej. Nasuwa się tu nieodparta analogia z *Rodziną Połanieckich*, w której obraz rozkładu moralno-obyczajowego klas posiadających jest z pewnością bardzo dokładny, nawet drobiazgowy, a przecież nie nazwiemy tej powieści utworem realistycznym; przeciwnie, widzimy w niej dokument załamania wielkiego talentu Sienkiewicza.

Brak należytej precyzji terminologicznej, niedostatek historycznie uzasadnionych kryteriów oceny widoczny jest w pracy Siverta najwyraźniej tam, gdzie autor — pragnąc chronologicznie umiejscowić „realizm“ dramatu lat 1864—1890 — wprowadza do swych rozważań termin „realizm krytyczny“. Nie idzie tu już o pewne sformułowania szczegółowe, które wymagają tylko odpowiedniego przestyliżowania — np. wówczas, gdy o Blizińskim pisze Sivert, iż pisarz ten „obrazuje nadużycia i sprzeczności wewnątrz klasy, którą reprezentuje, i ocenia je z właściwym sobie realizmem krytycznym“ (s. XX; podkreśl. — Z. Ż.). Ze zdania tego wynika, iż „realizm krytyczny“ był jak gdyby jakąś specyficzną cechą osobowości pisarskiej autora *Rozbitków*, co nie jest słuszne, ponieważ — po pierwsze — „realizm“ nie może być traktowany jako właściwość czyjegoś talentu, na równi np. z „wnikliwością“, „sposstrzegawczością“ itd. Po drugie zaś, realizm twórczości Blizińskiego przełamywać się musiał ustawicznie poprzez zapory pozytywistycznej tendencji i uprzedzeń szlacheckich, przy czym w ostatnim okresie twórczości pisarza ograniczenia te niejednokrotnie dominowały w wymowie utworów; przykładem chociażby wzmiankowana przez Siverta późna komedia *Szach i mat*. Mimo tych zastrzeżeń użycie terminu „realizm krytyczny“ uprawnione jest w odniesieniu do przeważającej większości dzieł Blizińskiego, w szczególności zaś do *Pana Damazego* i *Rozbitków*. Nie protestowałbym również przeciwko tezie o realizmie krytycznym najlepszych dramatów Świętochowskiego; niestety, właśnie przy omawianiu utworów tego pisarza (s. XXI—XXII) oceny takiej zabrakło. Natomiast wyraźnie niepokoją stwierdzenia o rozwoju realizmu krytycznego w twórczości tych dramatopisarzy, których komedie weszły w skład recenzowanej antologii (s. XXXI). Już wyżej starałem się wykazać,

¹ Oczywiście, nie idzie tu o jakąś bezpośrednią wypowiedź pisarza. Obraz literacki dysponuje rozlicznymi możliwościami dyskwalifikacji odzwierciedlonych zjawisk. Poważną rolę odgrywa tu zasięg, głębia, nawet napięcie emocjonalne krytyki, a także skontrastowanie obrazu negatywnego z jakąś inną, słusznie przeciwstawioną, sferą wartości społecznych czy moralnych (np. *Ojczym* Józefa Narzymskiego przeciwstawia „praktycyzmowi“ dorobkiewicza — przywiązanie do tradycji 1863 roku).

że mamy tu do czynienia z dramatem, którego tendencyjność zgodna jest ze wskazaniami ideologii liberalnej. W tych warunkach teza o realizmie krytycznym ówczesnej komedii mieszczańskiej jest najzupełniej pozbawiona podstaw. To tak samo, jak gdybyśmy mówili o realizmie krytycznym np. *Humoresek z teki Worszyłty*.

Znaczną część odpowiedzialności za ten niedostatek pracy Siverta ponosi zresztą nasze współczesne literaturoznawstwo, które do dziś nie opracowało jeszcze wyczerpującej i w pełni sprawdzalnej teorii rozwoju realizmu krytycznego w literaturze XIX wieku. Nie mówiąc już o trudnościach, które narzuca interpretacja tego zjawiska w odniesieniu do literatury romantycznej, trzeba zwrócić uwagę, że i dla okresu zamkniętego latami 1864—1890 brak nam, niestety, szerzej zakrojonych badań nad genezą wielkiego realizmu w twórczości Sienkiewicza, Orzeszkowej, a nawet Prusa. Z całkowitą słuszością przyznajemy tym dziełom miejsce w demokratycznym nurcie naszej literatury, z całą słuszością łączymy ich narodziny z ożywieniem tendencji wyzwoleniczych wśród mas ludowych, z całą słuszością wreszcie poszukujemy źródeł wielkości tych pisarzy w ich nierozzerwalnym związku z ludem. Ale jak kształtowały się w konkretnych wypadkach owe związki, jak przełamywały się one poprzez barykady ideologii liberalnej, jak oddziaływały na przebieg tego procesu poszczególne wydarzenia historyczne — na te pytania nasza historia literatury nie potrafi jeszcze udzielić szczegółowej odpowiedzi.

Skoro zaś do chwili obecnej nie posiadamy wyczerpującej monografii tego naczelnego problemu epoki, tym większe trudności muszą badania szczegółowe, zwłaszcza wówczas, gdy dotyczą one pewnych punktów granicznych, w których realizm krytyczny ściera się bezpośrednio z różnymi prądami ideologicznymi, z różnymi poetykami. Takim właśnie punktem granicznym jest dla współczesnego historyka literatury dramat mieszczański epoki pozytywizmu. Przy jego analizie nasuwa się od razu sprawa realizmu tendencyjnej literatury pozytywistycznej. Czy w ogóle możemy mówić o realizmie tej literatury, chociażby o jakichś ograniczonych, ale realistycznych elementach podjętej przez nią krytyki antyfeudalnej? Czy wskazania krytyków *Przełomu Tygodniowego* ograniczają tylko zasięg obserwacji pisarskiej, czy też mimo wszystko poszerzają skalę tematów literackich, czy sugerują pisarzowi pewne postępowe oceny zjawisk współczesnych? Te wszystkie pytania stawać musiały przed oczyma historyka dramatu lat 1864—1890; trudno się dziwić, że nie zawsze potrafił na nie poprawnie odpowiedzieć.

A są to tylko wątpliwości natury historycznej, obok których pojawiają się bardziej jeszcze doniosłe kwestie z zakresu ogólnej teorii literatury. Mianowicie: czy źródłem realizmu krytycznego może być tzw. „krytyka wewnątrzklasowa”? Sivert sądzi, że tak, i ma za sobą na pozór opinię Henryka Markiewicza, w którego książce, wydanej w r. 1953, wielokrotnie spotykamy się właśnie z pojęciem krytyki wewnątrzklasowej. Tak np. w rozdziale drugim tej rozprawy znajdujemy następujący *passus*: „Czasem mamy do czynienia z wewnątrzklasową krytyką jako rezultatem konfliktów między pisarzem a jego klasą (np. w różnych okresach historycznych — *Nie-boska komedia* i *Sprawa Dołęgi* wobec arystokracji, *Powracająca fala* i *Ozimina* — wobec burżuazji). Przyczyny i napięcie tego konfliktu są, jak widać z przykładów, bardzo różne. W każdym razie idzie tu o konflikt, który nie doprowadza jeszcze

do zerwania pisarza z jego klasą. Pochodząca stąd krytyka własnej klasy społecznej, np. burżuazji, i reprezentowanego przez nią ustroju, choć demaskatorska, a więc sprzeczna z jej interesami, a więc nie »proburżuazyjna«, pozostaje w szerokim sensie krytyką wewnątrzklasową².

Cytat ten wskazywałby, że interpretacja Siverta pozostaje w zgodzie z tezami jedynej w obecnej chwili polskiej książki poświęconej zagadnieniom marksistowskiej teorii literatury. Ale tylko pozornie! Z całkowitą słuszością zwraca bowiem uwagę Markiewicz, że o realizmie krytycznym takich z „wewnątrzklasowych“ pozycji pisanych utworów decyduje przede wszystkim fakt, że występująca w nich krytyka nie jest „proburżuazyjna“. A czy twierdzenie to można odnieść automatycznie do dramatów Zalewskiego, Sarneckiego czy Lubowskiego? Z pewnością nie, i widzi to zresztą Sivert, który w pewnym momencie swej pracy najzupełniej słusnie pisze o tych autorach, że „są oni wyrazicielami ideologii swojej klasy, krytykując nadużycia epoki i przedstawiając perspektywy »uczciwego« bogacenia się drogą wytrwałej pracy i oszczędności“ (s. XVI). Są zatem literackimi rezonerami hasel organicznikowskiego liberalizmu.

Ideologia liberalna zacieśniała zaś w tym okresie obserwację pisarską przede wszystkim dlatego, że odwracała uwagę pisarzy od centralnych konfliktów epoki, że nakazywała im zgodę na te warunki życia mas ludowych, które utwierdziła reforma uwłaszczeniowa z 1864 roku. Hamujący wpływ tej ideologii przejawiał się także w odniesieniu do problematyki niezależnego bytu narodowego. Nie można było tworzyć dzieł odzwierciedlających poprawnie życie narodu, przemilczając lub też wyrażając cichą zgodę na podział kraju między trzech zaborców, na brak samodzielnej egzystencji politycznej. Nie przypadkowo wielki realista Prus, ukazując współczesne społeczeństwo polskie w *Lalce*, musiał — chociażby poprzez pamiętnik Rzeckiego — poruszyć tę jedną z najbardziej żywotnych kwestii. Okoliczność tę pojmował np. Narzyski, kiedy w jednym ze swych artykułów pisał: „Kto chce napisać prawdziwie dobrą komedię czy dramat, sięgnąć musi do dna narodowego ducha, a tym samym nie podobna mu prawie nie potracić o to, co ducha tego przejmuje najmocniej; wtedy zaś naturalnie chyba o Kamczatce, a nie o Warszawie marzyć mu wolno“³. Niestety, hasło to pozostało niespełnione w powstaniowej dramaturgii Narzyskiego; pisząc *Epidemię*, ustrzegł się on poruszania tych spraw, które „ducha narodowego przejmowały najmocniej“. Ale tak właśnie przejawiał się w twórczości pisarza nacisk ideologii liberalnej.

Skoro zaś tendencyjna estetyka wyrastająca z ideologicznych inspiracji liberalizmu zamykała twórcom dostęp do dwóch centralnych problemów życia narodowego: do konfliktu wieś — dwór i do sprawy walki narodowo-wyzwoleńczej, skoro ponadto zmuszała ich jeszcze do gloryfikacji pionierów kapitalizmu, którzy w rzeczywistości już wówczas ukazywali swoje prawdziwe oblicze, to w czymże upatrywać można jej ożywiający wpływ na kształtowanie się w Polsce literatury realizmu krytycznego? Być może, w pewnym stopniu wpływ ten

² H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury*. Szkice. Wyd. 2. Wrocław 1953, s. 33.

³ A. Z. [J. Narzyski], *O tym i o owym*. Dziennik Poznański, 1869, nr 51.

odgrywał postępową rolę wówczas, gdy dotyczył pozytywistycznej rozprawy z feudalizmem. Przypomnijmy tu jednak dwie sprawy. Po pierwsze, antyfeudalna pasja polskiego pozytywizmu była od samych początków ograniczona względami wynikającymi z kształtowania się sojuszu burżuazyjno-obszarniczego. Drugie natomiast zastrzeżenie dotyczy momentu historycznego. W czasie, gdy na półki księgarń wkraczały: *Powracająca fala*, *Placówka*, *Zygmunt Ławicz i jego koledzy*, *Dziurdziowie*, wreszcie *Lalka* — utwory podporządkowane ideologii liberalnej i zarazem odzwierciedlające regres tej ideologii, miały charakter zdecydowanie reakcyjny. I tutaj rozpoczyna się następny spór z Tadeuszem Sivertem: spór o rozumienie procesu rozwojowego naszej literatury drugiej poł. XIX w., spór o kryteria porównawcze, spór o specyfikę dramatu mieszczańskiego w tej epoce.

*

W rozdziale wstępnym pracy Siverta, zatytułowanym *Historyczne tło epoki*, znajdujemy następującą charakterystykę przemian, które w drugiej poł. XIX w. wywołały powstanie walczącej organizacji proletariatu: „Druga połowa lat osiemdziesiątych wprowadza zasadnicze zmiany w układzie sił społecznych na ziemiach polskich. Pogłębiające się sprzeczności klasowe pod wpływem ruchów rewolucyjnych przynoszą rozczarowanie ideologom mieszczańskim, którzy walcząc z ograniczonych pozycji postępowych z nadużyciami kapitalistycznymi przechodzą na pozycje wsteczne, znajdujące oparcie w fideizmie, pseudopatriotyzmie lub nawet kosmopolityzmie“ (s. X). Zdanie niewątpliwie słuszne, oczekujemy jednak, że nastąpi po nim wyjaśnienie przemian, które równocześnie przeżywa literatura. Takiego wyjaśnienia zabrakło wszakże i w tym rozdziale, i w następnych, chociaż niejednokrotnie nadarzała się po temu okazja. Po prostu wstęp Siverta oparł interpretację dramatu pozytywistycznego wyłącznie na schemacie rozwoju ideologii, pomijając najzupełniej porównanie dziejów komediopisarstwa z dynamiką rozwojową współczesnej prozy. Brak jakże częsty w pracach sprzed kilku lat, a powtarzający się niekiedy jeszcze w rozprawach późniejszych! Jest to niedostatek, który pociąga za sobą zdecydowanie negatywne skutki. Przede wszystkim autor wstępu nie dostrzega, że dramat mieszczański z okresu po powstaniu styczniowym nie dorównuje nawet tzw. „tendencyjnej powieści pozytywistycznej“. Gubi właściwe dla tej powieści elementy ograniczonej, ale demokratycznej krytyki niektórych przeżytków feudalnych, a podziela z nią natomiast organicznikowski w swych propozycjach pozytywnych program liberalny. Ale są i poważniejsze konsekwencje owej „autonomizacji“ dziejów dramatu, która legła u podstaw pracy Siverta.

Oto pominięcie sprawy rozkwitu realizmu krytycznego w prozie wypacza prawidłowy obraz rozwoju naszej literatury i szerzej — świadomości społecznej. Realistyczne dzieła tego okresu były obiektywnie polemiką z hasłami utylitaryzmu, z teorią o postępującym wroście harmonii społeczeństwa kapitalistycznego czy wreszcie (*Zygmunt Ławicz*) z agitacyjnym frazesem zwolenników ugody. Pomijanie tej roli dzieł realizmu krytycznego prowadzi w konsekwencji do zubożenia tego zakresu zjawisk, które wstęp Siverta nazywa „historycznym tłem epoki“.

Można tu wprawdzie odpowiedzieć, że praca dotycząca dziejów dramatu może posiadać założenia minimalistyczne, że jej celem jest opis rozwoju jednego

tylko gatunku, że nie powinna stawać się zatem kompendium wiadomości z pozostałych dziedzin. Takim założeniem przeczą jednak podstawowe wskazania naszej metodologii, która dzieło pisarskie odnosi nie tylko do bezpośrednich stosunków społecznych czy ideowych, ale ujmuje je również w szerokim kontekście literackim. Słuszność tych podstawowych postulatów metodologicznych wykazują najdobitniej błędy pracy Siverta. Gdyby bowiem autor antologii nie zrezygnował z porównania komedii Zalewskiego czy Sarneckiego i twórczości prozatorskiej Orzeszkowej i Prusa, wówczas „realizm krytyczny“ tych komedii nasuwałby mu nieporównanie więcej wątpliwości. We wstępie Siverta zabrakło jednak odpowiednich kryteriów porównawczych i dlatego doszło tam do wyraźnego przecenienia realistycznych wartości dramatu lat 1864—1890. Dlatego także autor recenzowanej pracy nie dostrzegł różnic między procesem rozwojowym tego dramatu, a procesem rozwojowym pozostałych gałęzi ówczesnej literatury.

„Dramat mieszczański z epoki pozytywizmu warszawskiego — czytamy we wstępie — w całej swej ewolucji jest wiernym odbiciem narastających problemów społecznych“ (s. X; podkreśl. — Z. Ż.). Konfrontacja z współczesnym rozwojem beletrystyki natychmiast wykazuje niesłuszność tego rodzaju twierdzeń. Czy dramat pozytywistyczny ukazał nędzę mas ludowych, czy przedstawił proces postępującego rozwarstwienia wsi, czy dotarła do niego wiedza o pojawianiu się zarodkowych form ruchu socjalistycznego? Oczywiście nie, a przecież wszystkie te zjawiska odnotowały ówczesna nowela i powieść; obrazy nędzy chłopskiej znajdziemy w *Nizinach*, o rozwarstwieniu ludności wiejskiej powie niejedno — przy wszystkich słusznych zastrzeżeniach Markiewicza w odniesieniu do tej sprawy — *Placówka*, proces narastania ruchu antykapitalistycznego odnotuje *Szaloma* Kraszewskiego i powieści Orzeszkowej z grupy *Widm*. Wyjątkiem od tej reguły jest w dramacie okresu pozytywizmu *Aureli Wiszar* Świętochowskiego, ale do tej sprawy wrócimy jeszcze później. Czy dramat pozytywistyczny potrafił zainteresować się sprawą walki narodowo-wyzwoleńczej, czy gdziekolwiek wykroczył poza ciasny program ugody? Także nie, a przecież w tym samym czasie powstaje *Latarnik*, zaś w kilka lat później — *Trylogia*. Różnice w skali problematyki, różnice w ideologicznym zaangażowaniu pisarzy-dramaturgów i pisarzy-beletrystów są zatem widoczne na pierwszy rzut oka.

Z kolei trzeba zauważyć, że poza kilkoma komediami Blizińskiego, dramatami Świętochowskiego i — w pewnym stopniu — ciętymi farsami autora *Grubych ryb* dramat okresu pozytywizmu nie przeżywa okresu świetnego rozwoju metody realistycznej, jak to się dzieje współcześnie w prozie. W swej dynamice rozwojowej zgodny jest raczej z publicystyką niż z innymi gałęziami literatury pięknej. Z początku angażuje się w kampanię prasy pozytywistycznej, zubożając ją jednak nawet o te tak bardzo ograniczone w swej postępowości elementy demokracji, które pojawiały się w programie pozytywistów. W latach osiemdziesiątych wciąż jeszcze przeżuwa stare hasła liberalizmu, w latach dziewięćdziesiątych rozpoczyna się jego zdecydowany regres. Wówczas to — jak słusznie pisze Sivert o Zalewskim — „utwory dramatyczne [...] są już wyrazem nastrojów schyłkowych i wycofywania się pisarzy na pozycje wsteczne“ (s. XLVII). Kończy się jedna epoka w dziejach mieszczańskiego teatru.

Ożywi go dopiero nowy prąd, który na deski sceniczne wprowadzą: Zapolska, Kisielewski i Rittner.

Ale takiego właśnie procesu rozwojowego nie odtwarza opracowany przez Siverta wstęp do antologii. Sprawiała to niewątpliwie niesłuszna autonomizacja dramaturgii lat 1864—1890, izolowanie tego gatunku z całokształtu przemian naszej literatury.

*

Nie przynosząc „wiernego odbicia narastających problemów społecznych“ dramat lat 1864—1890 dokonywał natomiast pewnego zabiegu odwrotnego: przy pomocy swoistej „patetyzacji“, „uwznioślenia“ komedii usiłował przewartościować rangę spraw rozgrywających się w utworze, sugerował, że błahe konflikty obyczajowe, dzieje giełdowych spekulacji i matactw maklerskich, brudne transakcje małżeńskie mają walor spraw najistotniejszych dla bytu narodowego, walor wielkich przeżyć i dążeń ludzkich. Przy całej prozaiczności tematyki był dramat owych lat środkiem poetyzacji zainteresowań i przeżyć *bourgeois*. Tę jego cechę dostrzegała już współczesna krytyka literacka, która czasem z zastrzeżeniami, czasem z aprobatą stwierdzała zacieranie się granic pomiędzy poszczególnymi gatunkami dramatycznymi. „Forma ta — pisał już w r. 1868 Władysław Łoziński — jest czymś niezdecydowanym, połowicznym; nie jest ani czystą formą komedii, ani dramatu, i na tym chyba jej nowość polega“⁴. Źródłem tych przemian gatunkowych była prawdopodobnie właśnie apologetyczna w stosunku do współczesności tendencja dramatu. Ona to powodowała, że do beztrudnej komedii poczęły się wdierać elementy koturnowego patosu; widzieliśmy je już na przykładzie Rozalii Wiese ze sztuki Zalewskiego pt. *Friebe*.

Oczywiście, przedstawiona powyżej interpretacja jest tylko hipotetyczna; problem wymaga odrębnych opracowań monograficznych, które jak najrychlej powinno podjąć współczesne literaturoznawstwo. Zaznaczam go jednakże na marginesie, ponieważ wstęp Siverta pomija niemal całkowicie kwestię specyfiki artystycznej dramatu mieszczańskiego z drugiej poł. XIX stulecia. Autor antologii stwierdza tylko, iż „komedia nabiera powagi (*comédie sérieuse*), jej elementy komiczne zanikają coraz bardziej, niejednokrotnie zaś przeradza się ona w ponury dramat społeczny“ (s. XII), ale przyczyny takiego stanu rzeczy widzi jedynie w programowości dramatu mieszczańskiego, jak gdyby sam fakt, że sztuki Augiera, Ponsarda, Zalewskiego czy Sarneckiego posiadają pewną „tezę“, wystarczył już dla określenia źródeł zanotowanych przemian rodzajowych. W celu odnalezienia słusznej odpowiedzi trzeba tu wyraźnie określić ideowy charakter owych „tez“ autorskich i Sivert w jednym zdaniu podejmuje taką próbę pisząc, że „komedia obyczajowa we Francji [z dalszych wywodów wynika, iż również w Polsce], poruszając aktualne zagadnienia społeczne, stawała się rzeczniczką nurtujących burżuazję problemów codziennego życia, przeradzała się w komedię społeczną piętnującą zło i otwierającą perspektywy do-

⁴ W. Łoziński, *Kronika teatralna. Dziennik Literacki*, 1868, nr 45.

brobytu i szczęścia dla tych, którzy realizowali hasła epoki“ (s. XII)⁵. Wydaje mi się, że ten marginesowy zresztą w pracy Siverta fragment sygnalizuje jednak błędną drogę poszukiwań. Wynika z niego, iż źródła przemian rodzajowych autor antologii widzi w krytycznej, moralistycznej tendencji ówczesnego dramatopisarstwa (por. na tej samej stronie uwagi o moralistycie Dumasa-syna), gdy tymczasem — jak pisałem już wyżej — bardziej istotna jest tu tendencja apologetyczna, pociągająca za sobą utragizowanie, patetyzację, swoiste uwznioślenie codziennej problematyki życia przeciętnego *bourgeois*. Zagadnienie oczywiście do dyskusji.

*

W tej samej części pracy Siverta odnajdujemy jeszcze jeden pogląd, który wymaga podjęcia polemiki. Idzie tu o pogłosy dość powszechnej w tradycyjnym literaturoznawstwie teorii, wedle której u progu drugiej poł. XIX w. tzw. „komedia obyczajowa“ przeradzała się w „komedię społeczną“. Tezę tę ukuła historiografia francuska na podstawie analizy twórczości Dumasa-syna i Augiera; kodyfikację jej przyniosła praca de Champris pt. *Emile Augier et la comédie sociale*. Na gruncie polskim sformułował ją pierwszy Piotr Chmielowski w swych szkicach zebranych pod wspólnym tytułem *Nasza literatura dramatyczna*; tezy Chmielowskiego rozwijał następnie Zygmunt Nowakowski w pracy *Józef Narzyski i komedia społeczna*. Współczesny historyk literatury nie może uchylić się od zajęcia stanowiska w odniesieniu do tego typu poglądów, są one bowiem — jak sądzę — hamulcem utrudniającym dostęp do poprawnego rozumienia procesu rozwojowego polskiej twórczości dramatycznej, stawiają całą sprawę „na opak“. Z tez Chmielowskiego wynika przecież, że właśnie tendencyjny dramat liberalny dokonał wielkiego czynu „uspołecznienia“ polskiej sceny, że — jednym słowem — dramaturgia Zalewskiego i innych była miłym krokiem na drodze postępu twórczości scenicznej. Tak mógł na ten problem patrzeć dawny herold pozytywizmu, kiedy w r. 1898 próbował stworzyć syntezę dramatu polskiego ostatniego półwiecza, ale tak nie możemy już ujmować zagadnienia dzisiaj. Nie ulega wątpliwości, że dramat lat 1864—1890 był zjawiskiem regresywnym nie tylko w stosunku do dramatu romantycznego, ale także i do komedii Fredry. Był regresem pod względem ideologicznym, a również i pod względem literackim, jeśli na jego istotę spojrzymy z punktu widzenia procesu rozwojowego realizmu. Zacieśniał on problematykę twórczości scenicznej, osłabiał jej krytycyzm, a wreszcie uczył pisarzy podporządkowywać *per fas et nefas* wszystkie wycinki realistycznej nawet obserwacji — swej programowej, liberalistycznej tezie.

Dodajmy zresztą, że u podstaw omawianej koncepcji Chmielowskiego leży najzupełniej z naszego punktu widzenia wadliwe założenie metodologiczne. Cóż bowiem wynika z twierdzenia, że komedia w. XVIII i pierwszej poł. w. XIX

⁵ Nb. przy zestawieniu francuskiego dramatu mieszczańskiego z polskim należy pamiętać, iż wczesna twórczość Augiera, a zwłaszcza Dumasa-syna odznaczała się znacznie poważniejszym stopniem krytycyzmu społecznego niż np. dramat Zalewskiego czy Lubowskiego. Dumasa-syn był przecież autorem *Damy kameliowej*, której bohaterka pod jego piórem z kart powieści zesza również na scenę!

miała charakter „obyczajowy“, a dopiero później przeistoczyła się w przeciwstawną poprzedniej komedię „społeczną“? Wynika stąd, po pierwsze, iż problematyka obyczajowa jest czymś autonomicznym w stosunku do problematyki socjalnej, że poprzez krytykę określonej obyczajowości nie przejawia się stosunek pisarza do społecznych zagadnień epoki. Po drugie, wydaje się, że omawiana teza ma u swych źródeł niedopowiedziany do końca pogląd, iż literatura dzieli się na utwory pozbawione pewnej tendencji ideowej i na utwory „z tezą“. Nie trzeba nawet odwoływać się do podstawowych wskazań nowoczesnej teorii literatury, aby wykazać niesłuszność obu tych twierdzeń. Już sam przegląd materiału historycznego wykazuje, że podział proponowany przez Chmielowskiego zawisa w próżni, że nie popierają go odpowiednie fakty literackie. Czyż nie porusza tematyki „społecznej“ i czy nie jest twórczością tendencyjną wielka, polityczna komedia Beaumarchais'go? Przyznaje to nawet de Champris, a przecie dzieje „komedii społecznej“ we Francji rozpoczyna właściwie od Augiera. Wysunięty powyżej zarzut potwierdza się także w stosunku do polskiej tradycji dramatopisarskiej. Taka np. „komedia obyczajowa“ jak *Pan Geldhab* wyraża przecie najoczywistszą tendencję społeczną. Podobnie teatr stanisławowski, nawet te jego osiągnięcia, które na pozór nie były bezpośrednio zaangażowane w walkę polityczną; można wymienić tu chociażby *Fircyka w zalotach* Franciszka Zabłockiego.

Jeśli jednak dramat wieku Oświecenia i komedia Fredrowska były również literaturą tendencyjną, to na jakiej podstawie właśnie w tendencyjności możemy upatrywać naczelną, wyróżniającą cechę dramatu pozytywistycznego, jak to sugerowały moje uwagi wstępne? Sądzę, że między tymi dwiema ocenami nie ma zasadniczej sprzeczności; istotny jest przede wszystkim charakter ideowy wyrażonej w utworze literackim tezy, a następnie — stopień jej oddziaływania na ostateczną wymowę dramatu. Teatr Oświecenia był realistyczny właśnie dlatego, że był tendencyjny; bojowy program antyfeudalny poszerzał zasięg obserwacji pisarskiej, nadawał ostrość krytyce. Spojrzenie Fredry na współczesność ożywiały jeszcze żywotne tradycje Oświecenia; w okresie pozytywizmu tendencja utworów dramatycznych zmienia zasadniczo swój ideowy charakter. Teraz programem twórczym staje się już nie atak przeciwko feudalizmowi (Oświecenie), nie ocena początkowych stadiów kapitalizmu poprzez przyrównanie ich do oświeceniowego modelu (Fredro), ale przeciwnie: afirmacja istniejącego ustroju, obrona jego podstawowych praw, wąski, reformistyczny liberalizm. Dlatego nie popadając w sprzeczność z poprzednimi rozważaniami możemy z całą słusznością stwierdzić, że dramat znajdujący się pod naciskiem ideologii liberalnej był dlatego arealistyczny, ponieważ był — w ściśle określony sposób — tendencyjny. W tych warunkach walka o realizm była dla dramatopisarzy tego okresu równoznaczna z walką przeciw liberalnej tendencyjności. Wiemy już, że ani Sarnecki, ani Zalewski, ani wreszcie Lubowski nie podejmowali tej walki, że programowe „tezy“ ciążyły nieodwracalnie nad ich dorobkiem pisarskim⁶.

⁶ Chciałbym się tu zastrzec przed zarzutami ewentualnych polemistów, którzy mogliby np. przypominać, że Lubowski był jednym z czołowych publicystów „starej prasy“, albo że Zalewski porzucił redakcję *Niwy*,

*

W dramatopisarstwie polskim drugiej poł. XIX w. jest tylko trzech autorów, którzy potrafili wyłamać się z obowiązujących kanonów estetyki tendencyjnej. Mowa oczywiście o Blizińskim i Bałuckim z jednej strony, z drugiej zaś — o Aleksandrze Świętochowskim. Czytelnik antologii *Dramatu mieszczańskiego* może mieć uzasadnioną pretensję do jej autora, że nie podkreślił nigdzie różnicy między tymi pisarzami a Zalewskim czy Sarneckim, że umieścił ich w jednym szeregu wiodącym od Chęcińskiego i Szymanowskiego⁷ poprzez *Epidemię* Narzymskiego do *Naszyci zięciów*, *Stonecznika* i *Małżeństwa* Apfel. Rezygnując z tych kryteriów porównawczych, jakie dawało zestawienie dramatu pozytywistycznego z realistyczną prozą, wyrzekł się Sivert należytej hierarchizacji ocen również w obrębie samego dramatu. O Świętochowskim dowiadujemy się wprawdzie, że w *Aurelim Wiszarze* potępił wyzysk kapitalistyczny, ale z tego marginesowego stwierdzenia autor antologii nie wyciągnął żadnych dalszych wniosków, które narzucały się przecież z całą oczywistością. Ocena realistycznych dramatów Blizińskiego zagmatwana została przez „demarkatorskie“ interpretacje socjologiczne, w których zresztą autor wstępu nie jest — i nie mógł być — zupełnie konsekwentny. Tak np. na stronie XXI czytamy: „Autor *Rozbitków* [...] nie umiał się jednak zdobyć na odejście od swojej klasy, w której widział ideał szlachcica-pozytywisty“, a jednocześnie na te same strony pisze Sivert, iż „Bliziński, wychodząc z pozycji ideologii mieszczańskiej, piętnował arystokrację“ (podkreśl. — Z. Ż.). Mniej przygotowany czytelnik zapyta w tym miejscu: a więc mieszczanin czy szlachcic? Bardziej przygotowany: a więc konsekwentny ideolog sojuszu burżuazyjno-obszarniczego? Tymczasem chyba ani jedno, ani drugie. Bliziński żywił istotnie kult dla „dobrych, starych“ tradycji ziemiańskich, a jednocześnie ulegał niekiedy kampanii prasy „pozytywnej“, czego dowodem chociażby postać Genia-„pozytywisty“ w *Panu Damazym*. Ale nie z tych ograniczeń wywodzi się realizm jego dramatów, który zapewnił im żywotność aż do naszych czasów. *Pan Damazy* i *Rozbitki* nie są produktem zgorzkniałego wsteczника ani też wytworem optymistycznych złudzeń pozytywisty. Żaden z nich nie napisałby pewnie takiego zdania, które zaskakuje czytelnika w drugim akcie *Pana Damazego*: „Pracuję... pracuję... oni są dobrzy z tą swoją pracą na wsi, byle nam zaimponować... Bartek zorze, Bartek zasieje i samo tak sobie potem rośnie... i to się nazywa praca...“⁸. Warto przypomnieć, komu zareplikował w ten sposób młody Genio: jest to odpowiedź na wywody jednego z pozytywnych bohaterów komedii, który szczyci się, że w najzupełniejszej zgodzie z wskazaniami „pracy organicznej“ podnosi gospodarkę szla-

bo nie odpowiadał mu nawet ograniczony program „pozytywny“. Nie idzie tu o drugorzędne odcienie polityczne. Chodzi o to, że obaj pisarze — jak o tym przekonująco świadczą: komedia Zalewskiego *Z postępem* i Lubowskiego *Febris aurea*, a chociażby recenzje teatralne tegoż autora — w ostatecznym rachunku głosili szeroko rozumiany program liberalny, tak samo, jak — mimo wszystkich oporów — głosiła ten program większość „starej prasy“.

⁷ Nb. zestawienie tych dwóch nazwisk na jednej płaszczyźnie jest niesłuszne. Do tej sprawy jeszcze powrócę.

⁸ J. Bliziński, *Pan Damazy*. Warszawa 1953, s. 108.

checką; domyślamy się, że z pożytkiem „dla kraju“ i siebie. A przecież *Pan Damazy* to nie tylko to jedno zdanie! To spora komedia pulsująca ogromnym bogactwem realistycznych obserwacji — utwór, w którym pisarz nie oszczędził przed krytyką nawet postaci pozytywnych, w których właśnie dlatego nie możemy doszukać się zupełnie nienagannego rezonera!

Doskonałą korektę do poświęconej Blizińskiemu partii rozprawy Siverta przynosi niedawne wydanie *Rozbitków* z bardzo trafnym wstępem Garbaczowskiej⁹. W tej właśnie pracy prześledzić możemy dzieje pasjonującej walki między ideologiem i realistą, która toczy się na przestrzeni całej twórczości autora *Pana Damazego*.

Natomiast, i to trzeba podkreślić, wstęp Siverta nie wymaga zasadniczych sprostowań tam, gdzie mowa jest o trzecim wybitnym dramatopisarzu epoki pozytywizmu — Michale Bałuckim. Może warto byłoby tylko wypowiedziane na jego temat uwagi uzupełnić paroma słowami o ewolucji politycznej pisarza, o jego radykalnej przeszłości w kręgu czerwonych i o reliktach tradycji powstańczej, które przez lat parę ożywiały jeszcze jego twórczość, ale uzupełnienie to nie jest konieczne ze względu na zakres omawianej pracy.

Natomiast bezwzględnie potrzebne jest przy analizie dramatu lat 1864—1890 rozważenie przyczyn, które sprawiły, że ta gałąź literatury, nawet w swych najlepszych osiągnięciach, pozostała daleko w tyle poza rozwojem realistycznej prozy okresu, że nie przeżyła burzliwego przełamania szranków liberalnej tendencyjności, że i w latach osiemdziesiątych hołdowała nadal już jednoznacznie reakcyjnym hasłom burżuazyjnego liberalizmu. Poszczególne dramaty Blizińskiego, Bałuckiego i Świętochowskiego są wprawdzie odstępstwem od tej reguły, ale też tylko odstępstwem. Wreszcie nawet i w tych utworach nie następuje tak radykalne zerwanie z „programowym“ zacieśnieniem obrazu rzeczywistości, jak się to dzieje we współczesnej twórczości prozaicznej. Poza *Aurelim Wiszarem* i *Reginą* nie dojdzie tutaj do głosu podstawowy konflikt epoki.

Jakie przyczyny spowodowały, że dramat okresu pozytywizmu siedział w ariergardzie piśmiennictwa drugiej poł. XIX stulecia? Nie potrafiłbym odnaleźć na to pytanie całkowicie zadowalającej odpowiedzi. Czy stało się tak dlatego, że dramat nie może z natury operować szerokim tłem, które w powieści bywało niekiedy skarbnicą najtrafniejszych obserwacji? Czy też raczej o zapóźnieniu dramatopisarstwa zadecydował szczególnie silny związek tej sztuki z ówczesnym odbiorcą mieszczańskim, określone zamówienie widowni, które oddziaływać musiało zresztą w sposób bardzo pośredni i złożony na typ zainteresowań dramaturga? Rozwiązanie tego problemu wymaga obszernych dyskusji na podstawie szczegółowych studiów i nie możemy obarczać autora antologii odpowiedzialnością za to, że ostatecznych konkluzji nie potrafił jeszcze odnaleźć. Mógł natomiast zarejestrować tak bardzo przecież istotną kwestię, mógł pokusić się o dyskusyjne sformułowanie kilku chociażby propozycji badawczych.

*

Na zakończenie chciałbym poruszyć jeszcze parę drobiazków, które przy ewentualnym wznowieniu książki powinny zostać odpowiednio sprawdzone i skorygowane. Jak już pisałem, niesposób zgodzić się na identyczną niemal

⁹ J. Bliziński, *Rozbitki*. Wrocław 1953. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 143.

ocenę Chęcińskiego i Szymanowskiego; sztuki pierwszego z tych pisarzy (*Szlachectwo duszy*, *Porządni ludzie*) zawierały bądź co bądź pewien ładunek rzetelnej krytyki społecznej, podczas gdy Szymanowski był konsekwentnym apologetą liberalizmu, czego w *Dziejach serca*¹⁰ odnajdujemy najoczywistsze dowody. Z innych spraw szczegółowych szereg wątpliwości nasuwa charakterystyka Józefa Narzymskiego. Z pracy Siverta można by wysnuć wnioski, iż np. *Epidemia* była w jakimś stopniu realizacją tych haseł, które sam Narzymski formułował w odniesieniu do celów i metod sztuki dramatopisarskiej. Tymczasem sprawa przedstawia się inaczej; podczas gdy artykuły Narzymskiego o teatrze powstawały pod ożywiającym wpływem powstańczego demokratyzmu, *Epidemia* była ustępstwem na rzecz ideologii liberalnej, była dramatem poczętym z ducha programu „pracy organicznej“, a zatem wyrazem zgody na rzeczywistość, wyrazem rezygnacji z walki. Wreszcie — jeśli już mowa o Narzymskim — warto zwrócić uwagę, iż zacytowany na stronie IX fragment z publicystyki *Dziennika Poznańskiego* jest właśnie pióra autora *Epidemii*.

Ostatni rozdział wstępu do antologii, napisany przez Jacka Lipińskiego, przynosi szereg interesujących materiałów dotyczących krytyki teatralnej okresu i ocen, jakimi obdzielała ona ówczesny dramat¹¹. Sprawozdawcy nie pozostaje nic innego, jak tylko korzystać ze źródeł, do których drogę wskazał Lipiński. Ten ostatni rozdział budzi jedno tylko zastrzeżenie: w swej generalnej koncepcji jest on zasadniczo zgodny z poprzednimi partiami wstępu, podobnie, jak tamte, przecenia realistyczne wartości omawianych dramatów. Stąd płyną rozliczne wnioski o „odrzuconiu“ przez zachowawczą krytykę postępowych elementów dramatu pozytywistycznego albo też stwierdzenia, iż „realizm“ tego dramatu przekraczał możliwości recepcji ze strony krytyki „mieszczańskiej“ (czytaj: liberalnej), choć ta ze swej strony formułowała jakoby program realistycznej sztuki. O wiele słuszniej byłoby ująć cały problem z punktu widzenia polemiki pomiędzy poszczególnymi odłamami ideologii klas panujących, rzutować sprawę recepcji komedii mieszczańskiej na walkę „młodych“ ze „starymi“, potraktować całą dyskusję jako spór wewnątrz obozu, w którym potrafiono polemizować o kwestie drugorzędne, ale w którym panowała całkowita zgoda w sprawach najważniejszych.

*

Zebrało się w tej recenzji niemało pretensji pod adresem autora antologii, niemało propozycji uzupełnień i poprawek. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że większość wysuniętych zarzutów pochodzi stąd, iż praca Siverta nie jest nieobowiązującym przyczynkiem o niewielkich ambicjach badawczych; jest ona pierwszą w naszym literaturoznawstwie próbą syntezy dramatu lat 1864—1890, a więc zjawiska niesłychanie złożonego, zjawiska, które do dziś dnia pozostało ziemią nieznaną i to nie tylko dla szerszych rzesz czytelnicznych, ale także

¹⁰ Por. opinię Siverta o tej komedii, s. XVII.

¹¹ Żałować należy tylko, że Lipiński pominął w swej pracy krytyczno-literackie wypowiedzi Sienkiewicza i Prusa, które ograniczenia dramatu mieszczańskiego oceniają z punktu widzenia dojrzewającej realistycznej świadomości pisarskiej.

dla studiujących polonistykę, a nawet dla wielu historyków literatury. Tego typu rekonesans, mając przy tym ambicje syntetyczne, nie mógł być wolny od błędów. Dodajmy wreszcie, że przez całe dziesięciolecie powojenne trud historycznego opracowania dramatu pozytywistycznego spada wyłącznie na Tadeusza Siverta. Ani jednej pracy w tym zakresie nie podjął do tej pory Instytut Badań Literackich, a jednocześnie w tym samym czasie ukazały się trzy kolejne rozprawy Siverta: w r. 1949 *Realizm w dramatach Zygmunta Sarnieckiego*¹², w trzy lata później — *Problematyka społeczna w dramacie mieszczańskim pozytywizmu warszawskiego*¹³ i wreszcie w r. 1953 recenzowana antologia. Można zatem bez przesady stwierdzić, że jeśli dysponujemy dziś już jakąś wiedzą o dramacie lat 1864—1890, wiedzą materiałową, a po części nawet interpretacyjną, jest to bezsprzeczna zasługa właśnie Tadeusza Siverta. Byłoby rzeczą pożyteczną, aby nowe kadry specjalistów wykorzystując pionierski dorobek jego rozpraw pośpieszyły z pomocą w pracy nad ostateczną syntezą dramatu pozytywistycznego. Prawidłowe i kompletne syntezy powstawać mogą tylko w szerokich dyskusjach, są z reguły dziełem kolektywnego wysiłku. Jest to nie tylko naczelną zasadą organizacji nauki w naszym kraju, ale w ogóle podstawowa dyrektywa każdej pracy naukowej.

Zbigniew Żabicki

Jan Lam, WYBÓR KRONIK. Opracował Stanisław Frybes. (Warszawa 1954). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 385, 1 nlb.

Zasłużone zainteresowanie twórczością Jana Lama, jakie od kilku lat obserwujemy ze strony wydawnictw i czytelników, przyniosło ostatnio jeszcze jedną pozycję tego pisarza: *Wybór kronik*.

Wydawnictwa tego rodzaju, przypominające dorobek publicystyczno-felietonowy wybitnych pisarzy minionych epok, stanowią zawsze pozycje cenne. Cenne z dwóch względów. Po pierwsze, popularyzują gałąź pisarstwa ciekawą, a niekiedy, wbrew obiegowym sądom, posiadającą duże walory artystyczne. Po drugie, stanowią cenny dokument warsztatu pisarskiego, ukazują, jak wielcy pisarze poprzez materiał publicystyczny poznawali zdarzenia i konflikty bieżącego życia, aby potem w syntetycznej formie przetworzyć je na kartach swych powieści.

Przygotowany przez Państwowy Instytut Wydawniczy jednotomowy *Wybór kronik* Lama przynosi bogaty (80 kronik) przegląd dorobku publicystycznego autora *Koroniarza w Galicji*, od pierwszych felietonów z r. 1868, pisanych w *Gazecie Narodowej Dobrzańskiego*, aż do ostatnich jego wystąpień w *Dzienniku Polskim* z roku 1886. Wyboru dokonał, opatrzył go dość obszernym komentarzem oraz poprzedził wstępem Stanisław Frybes¹.

¹² Prace Polonistyczne, VII, 1949.

¹³ Pamiętnik Teatralny, 1952, nr 2/3.

¹ W opracowaniu Stanisława Frybesa wyszły także: J. Lam, *Koroniarz w Galicji*. Wstępem opatrzył Stanisław Arnold. Warszawa 1952. — J. Lam, *Głowy do pozłoty*. Wrocław 1953. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 148 (zob. rec. Zbigniewa Żabickiego w Pamiętniku Literackim, XLV, 1954, z. 2).