

Stefan Morawski

"Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna", Maria Żmigrodzka, redaktor naukowy Henryk Markiewicz, Warszawa 1957, Państwowy Instytut Wydawniczy... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/1, 283-298

1958

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.

Maria Żmigrodzka, EDWARD DEMBOWSKI I POLSKA KRYTYKA ROMANTYCZNA. Redaktor naukowy Henryk Markiewicz. (Warszawa 1957). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 418, 2 nlb. + 1 kartka erraty. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich.

W całej estetyce współczesnej zaznaczają się coraz silniej tendencje zmierzające ku opracowaniom szczegółowym w miejsce wywodów ogólnikowych i systemów wszechobjemujących. Na gruncie teorii danej dyscypliny artystycznej próbuje się rozwiązywać te zagadnienia, które dotąd pozostawały w granicach czysto filozoficznych rozstrząsań. Również analiza rozwoju myśli estetycznej prowadzona jest w zakresie historii doktryn artystycznych z danej dziedziny sztuki czy literatury. Książka Marii Żmigrodzkiej *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna* przychodzi więc jak najbardziej w porę. Jest to próba monograficznego ujęcia centralnych zagadnień estetycznych polskiego romantyzmu. W nurcie tym prowadzącą dyscypliną artystyczną była literatura, w dziedzinie zaś myśli krytycznej i teoretycznej przewodziła również estetyka związana z literaturą. Tak zatem analiza zagadnień poruszanych przez Dembowskiego i jego sojuszników oraz przeciwników ma znaczenie szersze; dotyczy także problemów stawianych przez ówczesną teorię sztuk plastycznych i teorię muzyki.

Jedną z podstawowych cech właściwych marksistowskiemu ujęciu rozwoju myśli estetycznej stanowi połączenie analizy autonomicznej z heteronomiczną¹. Książka Żmigrodzkiej na bogatym materiale przykładowym ukazuje sprawność i skuteczność takich zabiegów interpretacyjnych. Nie udało się jej, być może, zrealizować w pełni analizy autonomicznej — jakie były tego przyczyny, wykażę dalej — natomiast niezawodna okazała się analiza heteronomiczna, przeprowadzona w sposób wszechstronny i odkrywczy. Jej rezultatem jest: określenie pozycji Dembowskiego w konfrontacji z poglądami pokrewnymi, wrogimi bądź też eklektycznymi, odczytanie zasadniczej treści jego wywodów ogólnych i szczegółowych (wyjątkowo trudne, gdyż teksty te, przesycone terminologią heglistowską, są niemal palimpsestami), ukazanie stopniowej radykalizacji jego koncepcji estetycznej.

Można by zauważyć, że Żmigrodzka wybrała szczególnie przedmiot badań, który niejako narzucał wiązanie myśli estetycznej z jej odpowiednikami politycznymi. Wiadomo bowiem, że Dembowski odznaczał się niezwykle wyraźną świadomością własnej pozycji ideowej i pozycji swego otoczenia. Sam wszakże stwierdzał w *Piśmiennictwie polskim w zarysie*, iż Grabowski wraz z koterią petersburską zaczynał od teorii estetycznej postulującej odbicie w sztuce jedynie przeszłości narodowej, a kończył konsekwentnie na apologetyce katolicyzmu i arystokracji i negowaniu prawa ludu do walki narodowo-wyzwoleńczej. Sam Dembowski w *Kilku myślach o eklektyzmie* dowodził, że literatura tzw. „półśrodka“ w swej bezbarwności, w swym indyferen-

¹ Szczegółową analizę metodologiczną tego problemu przeprowadził Tadeusz Kroński w referacie *Niektóre problemy metodologii historii filozofii w „Zeszytach filozoficznych“ Lenina* (Zeszyty Problemowe Nauki Polskiej PAN. Sesja naukowa poświęcona „Zeszytom filozoficznym“ W. I. Lenina. 15—17 czerwca 1956. Wrocław 1956. Nr 12).

tyżmie sprzyja nie komu innemu jak wstecznikom. Wreszcie on to w recenzji z *Jaskułki* odciął się od „somnambulizmu“ romantycznego takich „cyganów“ jak Józef Bogdan Dziekoński, a w *Sprawozdaniu z piśmienności polskiej w ciągu 1843 r.* zarzucał publicystom *Tygodnika Literackiego*, że nie rozwijają zasad postępu, pomijając problem bieżącej twórczości literackiej. Świadomość funkcji społecznej i miejsca w ówczesnej walce ideologicznej mieli nie tylko sojusznicy Dembowskiego (por. s. 94—100 — uwagi o Kamińskim; s. 110—111 — o Moraczewskim, Libelcie, Woykowskiej), ale i jego przeciwnicy. Grabowski doskonale zdawał sobie sprawę, iż atakując „szaloną“ literaturę francuską i zalecając w sztuce gloryfikację „misji polskiej“ na kresach, bronił *status quo* społecznego przed rewolucją. Kremer powtarzał te same argumenty, pomny, iż tradycja chrześcijańska i estetyka z jej ducha wyrosła nie powinny tolerować wstrząsów społecznych.

Czy można zatem wyciągnąć wniosek, iż książka Żmigrodzkiej tylko dlatego stosuje metodę trafną, iż w tym konkretnym przypadku jest to metoda adekwatna przedmiotowi badań (*similis simili gaudet*), i czy należy wobec tego wartość interpretacji autorki sprowadzić li tylko do uporządkowanego powtórzenia tego, co stwierdzał już Dembowski? Oba wnioski byłyby nieprawdziwe.

Weryfikacja zakresu stosowalności metody marksistowskiej jest oczywiście problemem trudnym. Nie można jej dokonać przecież w jednorazowym akcie, lecz w procesie ciągłym, tzn. w oparciu o coraz to nowsze i różnorakie opracowania monograficzne i syntetyczne. Wystarczy jednak powołać się na prace Lukácsa o niemieckiej estetyce idealistycznej, by dowiedzieć, iż metoda ta odnosi sukcesy również w odniesieniu do takich poglądów estetycznych, które swój rodowód i charakter polityczny mistyfikowały.

Przechodząc do sprawy drugiej — trzeba przyznać, iż autorka patrzy na ówczesną krytykę przez Dembowskiego, ale taki, a nie inny punkt widzenia wybiera właśnie dlatego, że na Dembowskiego patrzy z dystansu, udzielonego jej przez metodę, którą tamten posługiwać się ani nie mógł, ani nie umiał. To, że Dembowski pewne zjawiska dostrzegł już wówczas z zadziwiającą trafnością, to, iż pewne prawa intuicyjnie odgadywał, pozwala wydobyć ogromne wartości jego teorii estetycznej i uznać go za prekursora przynajmniej niektórych rozwiązań proponowanych dzisiaj przez myśl marksistowską. Nie posiadając jednak ani właściwej aparatury naukowej, ani koniecznej perspektywy czasu dla ferowania spokojnej, bardziej obiektywnej oceny zjawisk Dembowski, z jednej strony, po prostu błędził jako idealista w kwestiach ogólnoteoretycznych, a — z drugiej strony — czasem rażąco mylił się w kwestiach szczegółowych.

Żmigrodzka nie tylko więc wskazuje na szereg jego błędnych ocen (np. tezy o ówczesnej powieści, o literaturze renesansu i Oświecenia), nie tylko próbuje znaleźć wyznaczniki polityczne dla faktów, z którymi Dembowski nie chciał czy raczej nie mógł się uporać (np. estetyka Libelta i Kremera), ale przede wszystkim, co jest najistotniejsze, na tle pełnego kontekstu historycznego wyjaśnia źródła jego pomyłek. Tak więc metoda, którą autorka posługuje się niezwykle sprawnie, pozwala jej zarówno a k c e p t o w a ć punkt widzenia Dembowskiego (i to określa jego wielkość), jak

i spojrzeć nań krytycznie, odkrywając słabości, z których Dembowski nie mógł sobie zdawać sprawy.

Jak wiadomo, poprzednicy Żmigrodzkiej — od Chmielowskiego do Przemskiego — pisali o poglądach estetycznych Dembowskiego tylko pobieżnie. Dopiero Żmigrodzka dokonała ich pełnej analizy, i to niezwykle wnikliwej i tak wielostronnej, że — jak się wydaje — zakres ich został przez autorkę wyczerpany. Być może, że następne prace o Dembowskim zaproponują inne rozwiązania, ogólne czy szczegółowe. Być może, że dałoby się inaczej jeszcze oświetlić jego estetykę na tle monografii współczesnych mu wybitnych indywidualności (np. Norwida). Nie sądzę jednak, by nie ostała się większość propozycji autorki i by ktokolwiek z następnych monografistów mógł zacząć pracę bez spłacenia jej długu wdzięczności i gruntownej z nią polemiki.

Ponieważ zasadniczą część mej recenzji chcę poświęcić uwagom krytycznym — jeszcze parę słów, choćby w formie rejestru, o odkrywczych partiach książki. Dembowski został ukazany na szerokim tle porównawczym. U źródeł jego poglądów estetycznych notuje autorka trzy zjawiska: rodzime teorie rozwijające się od Mickiewicza po Kamińskiego i zespół Tygodnika Literackiego, estetykę niemiecką z jej klasycznego okresu, od Herdera do Młodych Niemiec, wreszcie działalność rewolucyjną, która nasuwała Dembowskiemu znaczne modyfikacje bądź też przewartościowanie też przyjętych od poprzedników. O ostatniej sprawie mówiły wystarczająco dobitnie monografie Przemskiego i Śladkowskiej. Natomiast zjawisko postępowych wątków teoretycznych polskiego romantyzmu — tzn. wykazanie, jak kształtował się racjonalistyczny historyzm, spleciony z mesjaniczną historiozofią, jak kolejno Mickiewicz, Mochnacki, Goszczyński i przedstawiciele „lewicy“ krytycznej z Tygodnika Literackiego i Przeglądu Naukowego coraz jaśniej pojmowali obywatelską funkcję literatury i coraz wyraźniej stosowali tę wiedzę do bieżącej produkcji, jakie były przy tym ograniczenia w wysuwanych postulatach — to oddzielne zasługi autorki. Analiza Żmigrodzkiej ułatwia zarazem zrozumienie tego, co u Dembowskiego jest nowe, a co jest kontynuacją dziedzictwa. Rozdział o przeciwnikach pogłębia tło porównawcze i wyjaśnia, dlaczego i o co walczył Dembowski. Rozdziały następne omawiają poglądy Dembowskiego na ogólne założenia estetyczne, na współczesną i dawną literaturę polską. W zakończeniu autorka zestawia Dembowskiego z Bielińskim i Heinem, by w ten sposób skonfrontować symptomatyczne przejawy polskiej estetyki rewolucyjno-demokratycznej z analogicznymi zjawiskami w literaturach obcych.

Kompozycja książki jest w pełni uzasadniona. Funkcja jej w stosunku do centralnego zadania, jakie postawiła sobie autorka, jest widoczna. Zamierzała wszakże wyodrębnić Dembowskiego, nadać jego pozycję estetycznej rangę szczególną, widząc w niej skupienie najlepszych wątków polskiej teorii i krytyki romantycznej. Czy to się autorce udało? Niewątpliwie. Czy był to jednak zabieg uprawniony? Książka dostatecznie wyraźnie uzasadnia jego prawomocność. Wskazuje na to choćby wspomniany już fakt, iż przeszło sto lat po Dembowskim znaczna część jego interpretacji

(m. in. mapa ówczesnych obozów literackich, określenie zadań oraz roli literatury i krytyki literackiej, ocena *Nie-boskiej*, próba związania dziejów literatury z walką żywiołów politycznych) zachowała swą — oczywiście relatywną — wartość naukową. Autorka zamierzała ponadto pokazać, jak Dembowski stopniowo rewolucjonizował swą postawę estetyczną, jak pozostawiał za sobą w tyle „mędrca berlińskiego“ i sojuszników polskich, nie wyzbywając się przy tym wspólnych z nimi rysów. Tutaj zamierzenie także zostało zrealizowane. Rozwój koncepcji Dembowskiego jest wyraźnie zarysowany, wzajemne związki poszczególnych wątków jasno uchwycone i pokazane.

Wydaje się przy tym rzeczą bezsporną proponowana przez autorkę (s. 172—175) cezura na przełomie lat 1842 i 1843. Żmigrodzka słusznie zwraca uwagę, iż trudno wymienić jeden przełomowy artykuł. Przełom bowiem zaznacza się stopniowo, i w różnych zagadnieniach punkt zwrotny następuje w innym momencie. O zasadniczej zmianie postawy Dembowskiego, globalnie biorąc, świadczy wysunięcie tezy o ideowej funkcji sztuki, i później związanie z nią innych podstawowych kategorii: ludowości i poetyczności.

Spośród szczegółowych rozważań autorki należy wypunktować:

1. Ujawnienie realistycznej frazeologii Grabowskiego i „Anonima“ z *Pamiętnika Naukowego Krakowskiego* (s. 135—138). Autorka udowadnia, iż mimo stwierdzenia wyższości romansu nad innymi gatunkami literackimi, mimo koncepcji „odwzorowywania natury“ w sztuce, mimo wreszcie uznania sztuki za przedmiot historii — obaj, Grabowski i „Anonim“, bronili twórczości programowo fałszującej rzeczywistość.

2. Analiza pojęcia ludowości w koncepcji estetycznej Dembowskiego (s. 196—207). Od zainteresowania się tematyką plebejską (*Podanie o Sowiżrzale i Cyrknicie jezioro*) przez uchwycenie wartości tkwiących w twórczości ludowej (samorodność, dziarskość) dochodzi on do określenia ludowej postawy artysty w sensie obrony postępu, wolności, idei rewolucyjnej.

3. Znakomite rozszyfrowanie sensu, jaki Dembowski nadawał terminom „przedmiotowy“ i „podmiotowy“ (s. 222—227 i 232—233). Żmigrodzka uzasadnia, że pojęć tych używał Dembowski inaczej niż Hegel (*Objektivität i Subjektivität*). Przez „przedmiotowość“ (była to u niego ocena negatywna) rozumiał taką treść i formę, która jest „prozaiczna“, tzn. odtwarzająca rzeczywistość bez uczuć wzniosłych, bez namiętności. W zastosowaniu do poetów i pisarzy romantycznych pojęcie to oznaczało już coś więcej, a mianowicie akceptację rzeczywistości przez pisarza, a zatem w najlepszym razie — jego bierność wobec niesprawiedliwości. Trafnie więc Żmigrodzka łączy tę interpretację ze swoistą koncepcją ideału u Dembowskiego. „Ideał“ pojmował on w sposób całkowicie odmienny od innych heglistów polskich. Ci nadawali mu sens dosłowny, zgodny z koncepcją filozofa berlińskiego, Dembowski — sens rewolucyjny, zgodny ze swymi poglądami na doniosłą funkcję ideową sztuki.

4. Rozbiór pojęć dramatu i tragizmu u Dembowskiego, również odmiennych niż u Hegla (s. 242—248). Autorka wnikliwie wychwytyje różnice, wskazując, iż przedmiotem dramatu współczesnego w interpretacji Dembowskiego była „walka stronnictw“, a więc miał to być przede wszystkim

dramat polityczny, oraz — iż obce mu było poczucie nieuniknionej klęski jednostki walczącej o postęp społeczny (nie wiadomo jednak, dlaczego autorka odrzuca tutaj pojęcie „optymistycznej tragedii“ i twierdzi, że śmierć reprezentanta idei postępowej nie mieści się w tej kategorii).

5. Określenie postawy Dembowskiego wobec romantyzmu (s. 270—276). Autorka wykazuje, jak różnie oceniał Dembowski romantyzm niemiecki, francuski i polski, podkreślając w każdym z nich te cechy, które wydawały mu się najbardziej charakterystyczne. Romantyzmu reakcyjnego i postępowego nie rozróżniał wyraźnie. Pojęciem „fantastyczności“ posługiwał się w sensie dwojakim — raz traktując ją równoważnie z niezbędnym rozwojem „duchów wyższych“ ku „bezwzględności“, to znów jako synonim „symboliczności“, a więc postawy prowadzącej do „somnambulizmu“ (fatalizmu i nadprzyrodzoności). Równie precyzyjnie wyjaśnia Żmigrodzka, dlaczego Dembowski odrzucał „ironię romantyczną“ (s. 276—279 i 311).

6. Zestawienie prób syntetycznego ujęcia historii literatury polskiej (Bentkowski, Jocher i Ossoliński z jednej strony, z drugiej — Łukaszewicz, Wiszniewski, Mickiewicz), powiązane z omówieniem koncepcji historiozoficznych Lelewela. Ujęcie Dembowskiego zyskuje na tym tle porównawczym podwójny walor: syntezy poprzedzających je osiągnięć i nowej wartości ideowej, jaką było spojrzenie na literaturę w związku ze sprawą ludowej rewolucji.

2

Niełatwo jest chwalić z poczuciem odpowiedzialności, ale tu przynajmniej tekst autorki stanowi dowód rzeczowy. Dużo trudniej jest wnosić zastrzeżenia (a mam ich kilka), których uzasadnienie wymagałoby nie tylko kontrpropozycji, ale i rozwiniętej analizy każdego zagadnienia. Z konieczności więc będę raczej stawiał problemy, niż dawał pełną na nie odpowiedź.

Wspomniałem na wstępie, iż interpretację opartą na metodzie marksistowskiej charakteryzuje połączenie rozbioru heteronomicznego z autonomicznym. Żmigrodzka napisała swą pracę dwa lata temu, a studia, które się na nią złożyły, powstawały od roku 1953. Powszechnie przyjęta wówczas wersja marksistowskiej interpretacji pozostawiała rozbiór autonomiczny na uboczu. To znaczy, konkretnie biorąc, w analizie poglądów na sztukę mniej interesowały badacza związki między samymi poglądami (wzajemne filiacje antenatów i sukcesorów oraz wewnętrzne koherencje lub niekoherencje danego systemu poglądów) niż ich uwarunkowanie, treści ideologiczne i funkcja społeczna. Żmigrodzka próbowała wyjść poza krąg analizy heteronomicznej. Wydobyła wszakże np. u Mochnackiego (s. 47—48) zarówno problem kapitulacji wobec rzeczywistości, jak i napięcia wynikającego z protestu przeciw estetyce pseudoklasycyzmu. Pokazała dynamikę rozwojową poglądów Dembowskiego na tle jego niemieckich prekursorów, szukała właściwych sensów pod jego ciemnymi nazwami, porównywała różne kategorie. Mimo to nie uniknęła jednostronności, gdyż dając opis tych faktów nie przyznała im należytej wartości. Pociągnęło to za sobą pewne skrzywienie interpretacji szczegółowej. A mianowicie:

1. Autorka przyjęła jako jedyne kryterium oceny poglądów estetycznych ich stosunek do określonych postaw ideologicznych. Nie ulega wątpliwości, że kryterium to jest słuszne i że bez niego stracilibyśmy busołą w postępowaniu dowodowym i wartościującym. Niemniej, nie wyłącza ono kryterium drugiego: rozwoju myśli estetycznej w stosunku do uprzedniego okresu. Kryterium pierwsze sprawdza, jak myśl estetyczna odnosi się do aktualnych zagadnień życia społecznego; kryterium drugie — jak odnosi się do tego, co dotychczas w danej dyscyplinie zostało osiągnięte. Stąd też wysunięcie w estetyce polskiego romantyzmu tezy o aktywnej roli podmiotu ma względną wartość postępową, abstrahując od tego, czy tezę tę stawia Kremer, czy Dembowski. Interpretacja Dembowskiego jest oczywiście ideo-wo cenniejsza, gdyż łączy on tę tezę z postulowaną walką artysty o sprawiedliwą rzeczywistość społeczną. Nie przekreśla to jednak wartości rozważań Kremera, jeśli je traktować historycznie w sensie szerokim, tzn. nie tylko w aktualnym układzie walki ideologicznej, ale w aspekcie historii danej dyscypliny. Zawężenie kryterium oceny do heteronomicznego jest, według mego mniemania, nieuzasadnione także z tej przyczyny, iż nie każda teza czy kategoria estetyczna da się sprowadzić do tezy czy postawy ideologicznej. Stąd też, choć w całości dany system może być słusznie kwestionowany z punktu widzenia analizy heteronomicznej, to niektóre jego elementy analiza autonomiczna uratuje.

2. Żmigrodzka pomijając te wartości autonomiczne nazbyt odcina Dembowskiego od reszty heglistów polskich i ocenia ich zbyt surowo. Co więcej, z tychże samych powodów umniejsza wpływ estetyki niemieckiej, traktując to źródło jako element wtórny, podczas gdy w rzeczywistości jest ono nie mniej ważne niż tradycje rodzime Dembowskiego. Rozważmy to szczegółowiej.

Na stronie 11 autorka zdaje się sugerować, iż tylko początkowo Dembowski (walcząc) pozostaje w klimacie myśli heglowskiej. Stwierdza nadto, iż Dembowski w całości odrzucił Schellinga, a Schillerowską koncepcję gruntownie przewartościował. Na stronie 19 Żmigrodzka uzupełnia jeszcze swój wywód stwierdzeniem, że Schiller nie przekazał Dembowskiemu elementów swej myśli estetycznej. Oddziaływał nań jakoby głównie przez swą twórczość ukazującą wielkość moralną człowieka. Uwagi te nie wydają się słuszne. Autorka sama przy każdej niemal analizie kategorii Dembowskiego przywołuje nazwisko Hegla. Mierzy ucznia z jego mistrzem i tym samym stwierdza, iż pozostał on właściwie do końca swej twórczości estetycznej w klimacie systemu Heglowskiego. Nie mówię przez to, iż Dembowski nie odrzucił wielu tez Hegla, a wielu innych nie zrewolucjonizował. Niemniej był i pozostał skrajnie radykalnym przedstawicielem lewicy heglowskiej. Nie kwestionował bowiem koncepcji ducha absolutnego, nie porzucił tezy o ideale jako motywie przewodnim twórczości artystycznej, nie posunął się dalej (w sformułowaniach teoretycznych!) poza koncepcję „Weltzustand'u“. Słowem, podstawy ogólne jego estetyki pozostały takie same jak u Hegla, w tym samym wydaniu idealizmu obiektywnego. Zmieniła się natomiast funkcja światopoglądowa tez, które formułował.

W związku z Schellingiem pisze sama autorka (s. 16), iż uznanie przez niego sztuki za najwyższy wytwór ducha absolutnego wywarło wpływ na myśl Dembowskiego. Ten wszakże w *Rysie rozwinięcia się pojęć filozo-*

ficznych w Niemczech orzekając, iż w Heglowskiej koncepcji „rozwinął się zaród filozofii Schellinga“, nie przekreślał mimo to aktualnych wartości systemu Schellingańskiego. Stąd też recenzując Engelsa *Schelling und die Offenbarung* z zalem zgadza się z zarzutami krytyka, ale przy tym broni postępowości koncepcji, która, według niego, nie jest jeszcze „spełniona“. Spełnić ją miał właśnie Dembowski, łącząc tezę Schellinga o szczytowym stanowisku sztuki z swoiście (rewolucyjnie) przezeń pojętym posłannictwem sztuki.

Koncepcja Schillera wyłożona w *Listach o wychowaniu estetycznym* leżała m. in. u podłoża pomysłu Schellingańskiego. Dembowski nawiązywał do niej wielokrotnie. Sądzę, że autorkę zmyliła polemika Dembowskiego z Schillerem, przeprowadzona w artykule *Twórczość w życiu społeczności*. Dembowski nie tylko przeciwstawia się, ale także akceptuje. Postulat Schillerowski, że „prawdziwe uobyczajenie i wychowanie społeczności odbyć się ma na drodze wykształcenia estetycznego“, wydaje mu się prawdą niewątpliwą. Podobnie niezaprzeczalna wydaje mu się prawda Schillera, iż „nazwy żywota społecznego odmawia każdemu nieumniczemu żywotowi“. Dembowski przejął zatem od Schillera podstawowe myśli estetyczne i, co więcej, jak spróbuję dalej wykazać, pozostał im mimo radykalnej opozycji w pewien sposób wierny.

Autorka w przedmowie zastrzega się, iż nie wykorzystała publicystyki młodoheglistów, które to materiały pozwoliłyby może odkryć nowe powinowactwa polskiej i niemieckiej myśli estetycznej i krytycznej. Chcę uzupełnić pod tym względem wywody autorki; przedtem jednak trzeba wskazać na jeszcze jedno niewątpliwie źródło pomysłów Dembowskiego, jakim były *Ästhetische Feldzüge* Ludolfa Wienbarga. Dembowski wspomina o ich autorze kilkakrotnie, a we wzmiankowanym przed chwilą artykule, tuż po polemice ze Schillerem, stwierdza, iż „jędrniejszego dzieła niemieckiego we względzie estetyki nie masz“. Wprawdzie — dodaje Dembowski — Hegel prześcignął Wienbarga w dziedzinie umnictwa, ale ten ostatni wielkim głosem woła: „Wasz żywot nie jest estetycznym! Od umnictwa społeczność zawisa!“²

Co zachwyciło Dembowskiego w książce Wienbarga? Przede wszystkim chyba ostry atak na dotychczasową dworsko-gabinetową estetykę, pedantycznie określającą prawa rządzące sztuką. Wienbarg domagał się estetyki żywej, związanej z codzienną rzeczywistością, z życiem społecznym i politycznym narodu, aktywnie wpływającej na rozwój duchowy i otoczenie materialne obywateli. Akceptował tezę, iż piękno przejawia się wszędzie, nie tylko w sztuce. Estetykę nazywał „*tiefsinnigste Lebensphilosophie, ein Tagesgeschwätz*“³. Domagał się, by „uczucie piękna kształtowane było przede wszystkim przez życie i by z niego owocowało [...]“. Akcentował, iż „uczucie patriotyzmu musi wyprzedzać uczucie piękna, a wychowanie polityczne wyprzedzać wychowanie estetyczne“⁴. Stąd też w odczycie 10

² E. Dembowski, *Twórczość w życiu społeczności*. W wyd.: *Pisma*. T. 3. Warszawa 1955, s. 231.

³ L. Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge*. Hamburg 1834, s. 87.

⁴ *Tamże*, s. 9.

jako najwyższe piękno wskazywał walkę o wolność (polskie powstanie listopadowe) i niedwuznacznie mówił o ideowej (rewolucyjnej) funkcji dzieła artystycznego. Piękno, według Wienbarga, przechodzi w ten sposób dwie organicznie ze sobą związane fazy („*einen doppelten Kreis*“): wyrasta z życia i powraca doń, wzbogacone o twórczą postawę artysty. Wienbarg nie porzuca przy tym — co jest charakterystyczne ze względu na filiacje z Dembowskim — ówczesnej terminologii, właściwej idealizmowi niemieckiemu. Odczyty 15 i 16 są zasadniczo powtórzeniem (bez wymienienia źródła) rozprawy Schellinga z r. 1807 pt. *Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur*, a odczyty następne (17—20) korzystają ze znanej chyba Wienbargowi *Ästhetik* Hegla. Koncepcja „ideału“ zostaje przez autora *Ästhetische Feldzüge* przyjęta bez zastrzeżeń. Historyzm Heglowski ulega tu silniejszemu jeszcze racjonalizowaniu. Wienbarg silniej niż Hegel uwytkła relatywizm gustów i ocen estetycznych, wyraźniej podkreśla związek sztuki z danym okresem dziejowym i wynikającą stąd jej różnorodność, ostrzej atakuje Kanta za oderwanie treści od formy (odczyty 12 i 13). Najdobitniej zaznacza się różnica w stosunku do Hegla w tym, iż Wienbarg wracając do tradycji oświeceniowej (Lessing, Herder) wyraźnie wiąże piękno z moralnością, oraz iż współczesną poezję traktuje nie jako schyłek twórczości, ale jako zapowiedź nowej ery. Odczyty ostatnie (21—24) poświęcone są Goethemu, Byronowi i Heinemu. Goethego, mimo iż politycznie określa go jako rzeczownika wsteczności, broni jako wielkiego artysty, który, hierny w postawie życiowej, przynajmniej w sztuce protestował przeciw obskuranctwu. Za „wielkim“ — jak go nazywa — Byronem ogłasza Wienbarg krucjatę przeciw klehostwu, tyranii, arystokracji, kastowości. Jest zwolennikiem liryki rewolucyjnej, tam zaś, gdzie ją kaleczy cenzura, opowiada się za ostrą, zgryźliwą satyrą. Taką właśnie satyrę uprawiał Heine, „walcząc o wolność dowcipem, skoro wolność pozwalała jeszcze na dowcip“⁵.

Zbieżności z Dembowskim wydają się oczywiste. Nie miejsce tutaj na dokładny katalog i rozbiór ich cech wspólnych i odmiennych. Dwie cechy chcę jednak szczególnie podkreślić: rozszerzenie pojęcia piękna na wszelkie przejawy życia ludzkiego (u Dembowskiego odpowiada temu pojęciu twórczość) i wyraźne wzajemne uzależnienie rewolucji estetycznej i politycznej.

Kontynuacją a jednocześnie pogłębieniem poglądów Wienbarga w kierunku rewolucyjnym były artykuły estetyczne w *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, zmienionych od 2 lipca 1841 na *Deutsche Jahrbücher*. Wydawał je Arnold Ruge, jeden z głównych przedstawicieli lewicy heglowskiej. Kronika kulturalna pisma wiązała się ściśle z walką filozoficzną i polityczną, jaką prowadziły *Jahrbücher* przeciw ówczesnemu ustrojowi niemieckiemu. We wszystkich recenzjach z książek, wystaw plastycznych, przedstawień teatralnych powtarzają się — silniej lub słabiej akcentowane — dwa powiązane ze sobą motywy: negacji aktualnego wówczas porządku społeczno-politycznego oraz postulowania walki o wolność. Na tym tle występują również ciągle sprzeczny wobec sztuki religijnej, ostre ataki na poetykę

⁵ *Tamże*, s. 303.

romantyczną, demaskowanie postawy eklektycznej jako postawy zdrajców słusznej sprawy.

Nie mając możliwości analizowania tutaj licznych interesujących polemik, wybieram tylko przykłady najbardziej charakterystyczne. W roku 1841 w sierpniowym zeszycie (nr 28/32) Friedrich Vischer omawia znany wówczas obraz Friedricha Overbecka *Triumph der Religion in den Künsten*. Rozprawka posłużyła autorowi za pretekst do generalnego ataku na szkołę nazareńczyków. Vischer wykazuje zasadnicze przeciwieństwo sztuki i religii, atakuje malarstwo alegoryczne, sugeruje, iż w nowych czasach jedynie gatunki historyczny i rodzajowy mogą być czymś żywym. Te same argumenty w tymże samym zeszycie powtórzył Arnold Ruge w recenzji z wystawy szwajcarskiego malarza Disteliego. W roku 1842 pisali podobnie: Creisenach w recenzji z wystaw we Frankfurcie nad Menem i autor anonimowych uwag o wystawie akwareli w Düsseldorfie. W tym ostatnim artykule znajdujemy znamienne krytykę ówczesnej eklektycznej sztuki („*unsere Kunst ist entwurzelt*“) i nawoływanie artystów do studiowania nowych przejawów życia („*nach neuen Lebensformen*“). W zeszycie wrześniowym 1841 (nr 63/66) R[uge] zamieścił recenzję z poezji Georga Herwegha (*Gedichte eines Lebendigen*). Zestawiając go z Freiligrathem krytyk zaznaczał większą wartość Herwegha, gdyż walczy on jawnie o wolność polityczną. Po roku 1830, stwierdzał dalej, polityka i tylko polityka jest właściwym przedmiotem poezji („*dem Dichter ist die Freiheit eine Religion*“). Herwegha cenił Ruge szczególnie z tego względu, że wskazywał on społeczeństwu lepszą przyszłość („*das Kreuz des Prophetentumes mutig auf sich nimmt*“). Wywód ten rozwinął Ruge w słynnym wówczas artykule *Wer ist und wer ist nicht Parteidichter?* (1842, luty, nr 48). Na wiersz Freiligratha, w którym ten stwierdzał, iż poeta winien być ponadpartyjny, Herwegh odpowiedział również wierszem, broniąc z pasją zaangażowania artysty. Ruge oczywiście stanął po stronie Herwegha, nie szczędząc nadto gorzkich słów drugiemu poecie („*eine hündische Natur*“). Ruge tłumaczył, iż być poetą partyjnym to nic innego, jak walczyć o rewolucję polityczną, a tej musi pragnąć każdy myślący i czujący człowiek. Mottem dla współczesnej poezji winny być, według Rugego, następujące słowa z wiersza Herwegha:

*die Parole, Sklave oder frei?
Selbst Götter stiegen vom Olymp nieder
und kämpfen auf der Zinne der Partei [...]. [...]
Ich hab' gewählt, ich habe mich entschieden
und meinen Lorbeer flechte die Partei⁶.*

W roku 1842 w licznych recenzjach z nowych powieści, szczególnie pióra Bocka, wciąż brzmi nuta ostrej krytyki postawy liberalnej, uciekającej od głównych problemów historycznych współczesności. Powieści Oelckersa, Müggego, Möricego, Kühnego oraz dramaty Mosena wychwalane są za to właśnie, iż podejmują tematy polityczne i skupiają uwagę czytelników na problemie wolności. Również artykuły o utworach dawnych, np. o *Antygonie* w związku z jej wystawieniem w Berlinie (1842, styczeń, nr 143), służą

⁶ Cyt. Ruge, *Wer ist und wer ist nicht Parteidichter?*, s. 192.

jedynie jako pretekst do poruszania zagadnień ogólnych, w tym wypadku — walki jednostki przeciwko przesądom społecznym. Recenzje z pieśni Bérangera czy też z *Cenci* Shelleya (1841, październik, nr 91/94; listopad, nr 113/116) wprost wysuwają z analizy literackiej apel do wystąpienia „*in tyrannos*“.

Nie ulega wątpliwości, że Dembowski studiował *Jahrbücher*. Jego recenzje z lat 1841 i 1842 przypominają sposobem pisania i ujęcia próby niemieckie. Nietrudno również znaleźć analogię między jego postawą estetyczną (literatura winna walczyć o wolność) a tezami na przykład Rugego.

Jeśli poprzednie uwagi, dotyczące ważności wpływów estetyki niemieckiej, a szczególnie Hegla, są słuszne, inaczej także wypada ocenić Libelta i Kremera oraz nieco odmiennie widzieć samego Dembowskiego.

3. Autorka trafnie zwraca uwagę, iż termin „estetyka polskiego heglizmu“ jest bałamutny, jeśli pomija się znaczne, często jaskrawe różnice ideowe między np. Kremerem a Dembowskim (s. 141). Niemniej, sama stwierdza podobieństwa w wykładzie tez, sposobie rozumowania i terminologii. Wydaje mi się, że podobieństwa te sięgają głębiej. Istnieje określona pula wspólnych zagadnień, które według heglistów polskich są zagadnieniami naczelnymi. Wspólne im jest odrzucanie tezy o naśladowaniu rzeczywistości, wspólne uznanie ideału za wartość podstawową, wspólna orientacja historyczna i wspólne uznanie samoistności sztuki. Elementy te, mimo czasami skrajnie różnej ich interpretacji, pozwalają mówić o tym samym obozie estetycznym *sensu stricto*, ze względu na jego przeciwstawność wobec estetyki pseudoklasycyzmu, jak również i estetyki pietystów. Oczywiście istnieją przypadki graniczne. Kremer i Libelt modyfikują Heglowską tezę „idei bezwzględnej“, wprowadzając w jej miejsce ideę osobową, zgodną z katechizmem chrześcijańskim. Zbliżają się oni tym samym do pietystów, ale niekonsekwencje ich systemu są tak ostre i rozwiązania właściwie tak heglowskie, iż bliżsi są Dembowskiemu niż Ziemięckiej z okresu *Pielgrzym* a i księdzu Hołowińskiemu.

Wydaje się, że autorka, która tak znakomicie odczytała teksty Dembowskiego, nie próbowała odkryć do końca sensu cytowanych wypowiedzi Kremera (s. 145—149). Kremer, idąc właśnie za Heglem, stwierdzał, iż ideał ma być przedmiotem sztuki, ale właśnie tym samym dopuszczał w niej rzeczywistość, gdyż bez tej duch nie mógłby wcielić się w dzieło artystyczne. W ocenie Libelta, którego estetyka przecież bliższa była koncepcji Dembowskiego⁷, autorka również akcentuje przede wszystkim różnicę. Czy nie jest jednak istotny także inny punkt widzenia, a mianowicie powiązanie „twórczości“ Dembowskiego nie tylko z „twórczością“ Kamińskiego, od którego zaczerpnął ten pomysł, ale i z „filozofią czynu“ Augusta Cieszkowskiego oraz „umem“ i „wyobraźnią“ Libelta? Rozwiązanie Dembowskiego

⁷ Libelt (*Estetyka czyli umnictwo piękne*. Część ogólna. W wyd.: *Filozofia i krytyka*. Wyd. 2. T. 4. Poznań 1875, s. 75) kwestionował schemat Heglowski ze względu na zminimalizowanie w nim sztuki: „Sztuki piękne, i owszem, są pierwszym odwiecznym pojawem twórczego ducha, a więc pojawem ducha w całkowitej jego doskonałości, której to twórczości i religii, i filozofii braknie“.

było najbardziej radykalne, ale w całej ówczesnej estetyce polskiej istniała wspólna tendencja do akcentowania roli nie tylko myśli, lecz i innych czynników psychicznych. Stąd też m. in. powstawały koncepcje „umów“ i „mysłów“, bezpośrednio łączone z wizją słowiańsko-polskiej syntezy, która miała zharmonizować francuski sensualizm z niemieckim intelektualizmem. O tym, jak bliskie były sobie systemy heglistów polskich, świadczą recenzje z książek Libelta i Kremera. Cóż im zarzucano? Szerzenie heglizmu, z którego się wyzwolić nie potrafili. A heglizm, jak wiadomo, równano wówczas z socjalizmem i demagogią⁸. W roku 1843 Tyszyński atakował tom I *Listów z Krakowa* właśnie za wszystkie grzechy heglizmu (nb. „grzechy“ wcale bliskie Dembowskiemu) i jako najgłówniejszy zarzut wysuwał to, iż Kremer opowiada się za „sztuką dla sztuki“. Było to oczywiście nieporozumienie, ale ponieważ utrzymuje się po dzień dzisiejszy (kontynuuje je również Zmigrodzka, pomawiając zarówno Libelta, jak i Kremera o estetyzm; s. 144—145 i 155—156), trzeba mu poświęcić trochę więcej uwagi.

Ponieważ estetyzm ów Libelt i Kremer mieli przejąć od Hegla, sięgnijmy najpierw do jego wypowiedzi. Hegel występował przeciw tezie sformułowanej w ten sposób, iż sztuka ma służyć określonym celom moralnym i pokazywać osobników wyłącznie moralnych. Hegel dowodził, że zadaniem sztuki jest ukazywanie prawdy w postaci zmysłowej, a więc łączenie *sein* i *sollen*, tzn. świata popędów i namiętności ze światem obowiązków i powinności moralnych. Oba te światy — twierdził — zachodzą na siebie, oba stanowią rzeczywistość człowieka. Stąd też sztuka nie może być przyporzędowana tylko jednemu elementowi — moralności. W konkluzji więc Hegel pisał, iż sztuka zawiera cel sama w sobie, gdyż „inne cele, jak pouczanie, oczyszczanie, naprawianie, zarobek, dążenie do sławy i zaszczytów, nie obchodzą sztuki jako takiej, nie określają jej istoty“⁹. Niemniej Hegel zaznaczał, iż sztuka działa moralnie przez prawdę, którą ukazuje. „Z każdego prawdziwego dzieła sztuki da się wyciągnąć dobry morał, rzecz w tym jednakże, jak wyjaśnić, to znaczy odnieść go do tego, który ów morał wyciąga“¹⁰. Moralnie może działać przedstawiony w sztuce osobnik niemoralny, i odwrotnie — obraz nieskazitelnej doskonałości moralnej może od moralności odstręczyć. Tak więc Hegel rozróżniał moralny cel sztuki (równoznaczny z dydaktyzmem) od moralnej funkcji sztuki, stanowiącej m. in. o jej wartościach. Nie ma to nic wspólnego z estetyzmem, chyba że terminem tym obejmiemy wszelką postawę estetyczną, która nie zakłada rewolucyjnej funkcji dzieła artystycznego. Ta bowiem myśl była istotnie Heglowi zupełnie obca. Przeciw tezie o Heglowskim estetyzmie świadczą

⁸ Por. znamieny list Kraszewskiego do Placyda Jankowskiego, z 25 V 1842. Cyt. za: H. Struve, *J. I. Kraszewski w stosunku do filozoficznych dążeń swego czasu*. W tomie: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*. Warszawa 1880, s. 293.

⁹ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukács. Berlin 1955, s. 96. *Klassisches Erbe aus Philosophie und Geschichte*.

¹⁰ *Tamże*, s. 93.

również wywody o pięknie bezpośrednio związanym z prawdą¹¹, przy czym prawdę pojmował on w sensie obiektywnym. Od prawdy filozoficznej („die allgemeine Idee“) różni się piękno tym, iż ideę ukazuje w konkretnej, życiowo postrzegalnej formie („das sinnliche Scheinen“). Sztuka ma więc poznawać i odtwarzać rzeczywistość, wprowadzić kształtowaną przez ducha absolutnego, ale — jak wskazują liczne analizy szczegółowe estetyki Heglowskiej — jest to rzeczywistość historyczna i psychologiczna. Poznanie to, według postulatów Hegla, było ograniczone (np. zakaz ujawniania ciemnych stron życia). Niemniej, odbijał się w nim dany „Weltzustand“.

Koncepcję estetyzmu (nieadekwatną do tekstu *Ästhetik* Hegla) stworzyli z jednej strony tradycyjalni moralisci, z drugiej zaś — rewolucjoniści. Wiadomo, dlaczego atakowali oni „mędrca berlińskiego“: jedni za odrzucanie dydaktyzmu religijnego, drudzy — za odżeganie się od walki o postęp społeczny. Nie wynika stąd jednak ani negacja względnej wartości tezy Hegla, ani słuszność oskarżenia go o estetyzm.

Kremer i Libelt po prostu podążyli za swym nauczycielem. Libelt wykazywał w sporze z Lamennais¹², iż pożytek nie jest celem sztuki. Teza chyba jak najsłuszniejsza. Stwierdzał przy tym, broniąc samoistności celu sztuki, iż ani prawda, ani dobro nie mogą być dla niej punktem dojścia. Nie znaczy to jednak, że odrzucał moralne oddziaływanie dzieła artystycznego. Pisał wszakże nieco dalej o sztukach: „Nie tylko więc samo piękno przedstawiać będą, bo by to była sama forma, ale oraz przedstawiać będą prawdę, lubo nie prawdę oderwaną, obnażoną, umiejętną, lecz prawdę obleczoną w odpowiednią formę wcieloną w materiał, zgoła prawdę jako ideał pojętą; nareszcie przedstawiać będą dobro — lubo nie dobro powszednie, społeczne, lecz jako ideał, w odpowiednie, piękne kształty przyobleczone“¹³.

Kremer zaś, który już w *Liście IV* akcentował, że sztuki były zawsze „nauczycielką ludów i karmicielką wysokich myśli i uczuć prawdziwie człowieczych“¹⁴, wyłożył w *Liście VI* istotę poruszanego tutaj problemu: „Co innego atoli jest powiedzieć, iż z dzieł sztuk pięknych wypływa moralność i zacność, a co innego, iż one tylko dla tej moralności i cnoty bytność swoją mają i że one dla moralności są środkiem tyłko“¹⁵.

Tak więc odpadają zarzuty współczesnych wobec Libelta i Kremera. Aleksander Tyszyński, recenzując *Listy z Krakowa*, po patetycznym ataku w końcu pisał to samo co atakowany, a mianowicie, że każde dzieło bez względu na zamiar twórcy spełnia jakąś humanistyczną funkcję, tzn. „kształci nas i okresy“¹⁶. Do tych samych wniosków doszedł również Julian Ankwicz¹⁷, rozróżniając utylitaryzm w wąskim pojęciu (który odrzucał w sztuce) i funkcję moralną (tę akceptował).

¹¹ *Tamże*, s. 141—150.

¹² Libelt, *op. cit.*, s. 79—85.

¹³ *Tamże*, s. 151.

¹⁴ J. Kremer, *Listy z Krakowa*. Wyd. 2, poprawne i pomnożone. T. 1. Wilno 1855, s. 58.

¹⁵ *Tamże*, s. 146.

¹⁶ A. Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*. T. 2. Petersburg 1854, s. 308.

¹⁷ J. Ankwicz, *O piękności w sztuce, ze szczególnym do praktyki zwrotem*. Warszawa 1847, s. 112—119.

Wyjaśniałem już, dlaczego Libeltowi i Kremerowi zarzucali estetyzm ich przeciwnicy, mimo iż nie głosili zgoła różnych poglądów. Dlaczego jednak wersja ta utrzymała się? Sądzę, że powód tkwi w różnoznaczności pojęcia, której i ja uległem w swoich pracach. Estetyzm jako postawa przypisująca formie (harmonii wewnętrznej dzieła) wartość decydującą miał przesłanki w systemie Kanta, w jego wywodzie o „*Zweckmässigkeit ohne Zweck*“. Inny już pogląd reprezentował Schiller, akcentując ważność treści. Niemniej i tu, na podstawie jego *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka*, mówi się o estetyzmie. Chciał bowiem, by rewolucja społeczno-polityczna dokonała się za sprawą, a więc w następstwie rewolucji estetycznej. Jeszcze inaczej przedstawia się „estetyzm“ Heinego, który w przedmowie do francuskiego wydania *Lutecji*¹⁸ wyrażał obawy, iż zwycięski proletariát zniszczy poezję i piękno. Co innego wreszcie ma się na myśli określając koncepcję Hegla, a za nią systemy Libelta i Kremera jako estetyzujące. Tu bowiem zastrzeżenie odnosi się do niepopierania przez owych estetyków walki o postęp społeczny. Wydaje mi się, iż termin ten jest uprawniony jedynie w odniesieniu do pierwszego przypadku, wywiedzionego z przesłanek kantowskich. W pozostałych przypadkach należy chyba mówić o braku lub negacji tezy o rewolucyjnej funkcji sztuki. Wobec Heinego, autora *Niemiec pieśni zimowej* i wiersza *Doktryna*, jest niesłuszne w ogóle użycie tej nazwy¹⁹. Jeśli zaś utrzymać ją dla wszystkich wyodrębnionych tu zjawisk, to i Dembowski... estetyzował.

4. Uderzającą jest rzeczą, iż Dembowski recenzując książki Libelta i Kremera nie polemizuje z ich hasłem „sztuka dla sztuki“. Najpewniej więc tezy tej Dembowski nie przeciwstawiał problemowi postępowej funkcji literatury (a brak tej ostatniej tezy zarzucał obu filozofom, szczególnie Kremerowi). Żmigrodzka pomija ten fakt, a wydaje mi się on dlatego szczególnie istotny, gdyż Dembowski bynajmniej nie odstąpił — jak to sugeruje autorka — od koncepcji samoistności sztuki. Rozwój estetyki Dembowskiego przebiegał od tezy o „jedności myśli i uczucia“ (dzielił ją z Libeltem i Kremerem) do tezy o „jedności myśli i czynu“, tzn. koncepcji „twórczości“ stanowiącej podstawę wszystkich zjawisk. Z koncepcji „twórczości“ wyprowadza Dembowski konsekwentnie postulaty miłości ludu, walki o jego wolność, rewolucyjnego posłannictwa poezji. Niemniej jednak, wbrew temu, co pisze autorka (s. 178—179), nie można przyjąć, że w rozważaniach estetycznych Dembowski rezygnuje zupełnie z faz rozwoju ducha absolutnego i za najwyższy stopień twórczości uznaje układ społeczny. Cytowany przez nią fragment o prymacie „twórczości dziejowej“ pochodzi z *Myśli o przyszłości filozofii*, które — jak autorka sama zaznacza (s. 172) — nie zostały przeniesione na grunt estetyki i krytyki literackiej. W koncepcji estetycznej Dembowskiego sztuka (umnictwo) pozostaje celem ostatecznym, najwyższym szczeblem twórczości. W artykule *Twórczość w żywocie społeczności* Dembowski stwierdza, iż „wolność jest twórczością i twórczość wolnością“, dowodzi, że sztuka prowadzi do „bezwzględności“, tzn. sprawiedliwego ustroju społecznego, ale jednocześnie deklaruje: „filozofia i umnictwo

¹⁸ H. Heine, *Sämtliche Werke*. T. 9. Hamburg 1876, s. 15—16.

¹⁹ Użyłem jej również we własnej pracy (S. Morawski, *Estetyka niemiecka od Herdera do Heinego*. Warszawa 1957, s. 175).

wo same sobie są celem, a żywot społeczny, którego doskonałość do ich doskonałości konieczna, jest środkiem do zupełnego rozwinięcia tych wyższych od siebie dziedzin wiedzy i umnictwa"²⁰.

Dembowski dokonywa więc rewolucyjnej zmiany w zestawieniu z Li-beltem i Kremerem, postulując dla sztuki walkę o wolność społeczną i polityczną. Powraca jednak, jak gdyby „na wyższym piętrze“, do ich tezy, kiedy rewolucję społeczno-polityczną traktuje jako środek do ustanowienia ustroju estetycznego. Ten rys właśnie wiąże go zarówno z Schillerem i Wienbargiem, jak i z polskim heglizmem. Dembowski jest idealistą mimo swej postawy rewolucyjnej. Jest nim podwójnie. Po pierwsze dlatego, że przypisywanie tak ogromnej roli poezji wynika z symptomatycznej dla romantyzmu historiozofii, według której świadomość może ukształtować życie. Po drugie — Dembowski rewolucję społeczno-polityczną traktuje jako środek, a nie cel, a więc nie można twierdzić, jak sugeruje to autorka, że sztukę podporządkowuje w pełni życiu narodu. Życie narodu jest także przyporządkowane sztuce, i nie sądzę, by można problem ten zbyć stwierdzeniem Żmigrodzkiej, iż Dembowski „dawał tym samym wyraz swemu humanistycznemu ideałowi społecznemu, swej wierze w nieograniczoną możliwość rozwoju sił twórczych wyzwolonego człowieka [...]“ (s. 181). Wydaje się, że skłócenie to — między ideowo-rewolucyjną stroną jego estetyki a ustanowieniem samoistności sztuki jako celu estetycznego — jest charakterystyczne dla postępowej postawy romantyków.

Postawy Dembowskiego nie można oczywiście nazwać „estetyzującą“. Jest to po prostu refleks jego idealistycznej teorii sztuki, powodujący wewnętrzne jej skłócenia. Znajdziemy je również w jego koncepcji genezy dzieł sztuki. Autorka słusznie zwraca uwagę (s. 205), że Dembowski rozpatrywał zjawiska literatury jako przejawy ideologii klasowej, ale w szczegółowych analizach krytycznych nie wyszedł poza przenikliwość intuicyjną. Tezy ogólnej o tym, iż sztuka jest produktem warunków społecznych, sformułować nie mógł i nie umiał. Heine w *Lutecji* (1843) poszedł w tym kierunku dalej, a najdojrzałszy wówczas ideowo Bieliński rozwinął ją w analizie *Eugeniusza Oniegina* i „szkoły naturalnej“. Szkoda, że tych sprzeczności u Dembowskiego Żmigrodzka nie podkreśla przy omówieniu wstępu do *Piśmiennictwa polskiego w zarysie* (s. 337—339). Autorka pisze, że idealistyczne są zawarte tam tezy o literaturze jako narzędziu kształtowania coraz wyższego pojęcia wolności oraz o żywiołowym demokratyzmie jako istocie polskości — ale problemu genezy sztuki wyraźnie nie stawia. A tu właśnie najlepiej widać, że Dembowski-teoretyk ustępuje Dembowskiemu-krytykowi. W teorii estetycznej Dembowski, jeśli idzie o zagadnienie genezy, nie posunął się poza Hegla. Życie umysłowe wprawdzie „unaocznia“ życie społeczne, ale więzi przyczynowo-skutkowej między nimi Dembowski nie określa.

Czy moje dotychczasowe uwagi podważają zasadniczą tezę autorki o szczególnym, czołowym znaczeniu Dembowskiego w naszej estetyce i myśli krytycznej pierwszej poł. XIX wieku? Nic podobnego. Był to istotnie

²⁰ Dembowski, op. cit., s. 224.

zarliwy, bezkompromisowy rewolucjonista, bardziej działacz-ideolog niż krytyk-recenzent, bystro i przenikliwie orientował się w powiązaniach utworu z konkretną walką polityczną, był czasami rewelacyjnie dalekowzroczny, choć czasem niesprawiedliwy w ocenach szczegółowych. Słowem — był jako estetyk i krytyk, poruszający sumienia pisarzy, zaiste zjawiskiem wyjątkowym. Ale trzeba tutaj dodać, że był nim dlatego, iż właśnie miał wiele cech wspólnych z ówczesnym heglizmem polskim, iż zasymilował w swych genialnych nieraz pomysłach najbardziej wówczas zaawansowaną wiedzę estetyczną. Gdyby go oceniać li tylko na podstawie politycznych postulatów jego estetyki, bohaterem książki Żmigrodzkiej mógłby być również Henryk Kamiński. Ten przecież przed Dembowskiem i z większą od niego ostrością upominał się wprost o agitacyjną funkcję literatury. Tymczasem rzeczywistą wielkością tej epoki jest Dembowski, łączący z pasją rewolucjonisty wiedzę estetyczną, łączący „grzechy“ (wówczas były to „zdobycze“) idealizmu obiektywnego w zakresie teorii sztuki z walką o realistyczną, postępową literaturę w zakresie działalności krytycznej. Tak więc uzupełnienia czy korektury idące w kierunku odnalezienia wspólnych cech Dembowskiego z ówczesną estetyką niemiecką i polską nie tylko nie obalają, ale, jak sądzę, wzmacniają centralną tezę autorki. Dembowski był wielki nie dlatego, że był zupełnie inny, ale dlatego, iż mimo podobieństw był aż tak inny. To znaczy — wracając do wstępu recenzji — z punktu widzenia analizy autonomicznej Dembowski nie traci w konfrontacji ze swymi współczesnymi, z punktu widzenia zaś analizy heteronomicznej ma nad nimi ogromną przewagę.

5. Jeszcze jeden problem ogólny. Kiedy należy mówić o estetyce realistycznej? Na stronach 101—102 i 119—120 mowa o niej w związku z Kamińskim i z Tygodnikiem Literackim, a na s. 135 — w związku z pracami Grabowskiego. Na stronie 242 pojawia się znów w odniesieniu do Dembowskiego, który postuluje dramat polityczny („walkę stronnictw“). Tak więc dwa różne znaczenia nadaje autorka temu pojęciu. Raz estetyka realistyczna to taka, która stawia tezę o odbiciu rzeczywistości w sztuce. Na stronie 366 wyraźnie pisze Żmigrodzka, iż o postawie tej rozstrzyga stopień filozoficznej dojrzałości, tj. stosunek do materializmu. Drugim zaś razem estetyka realistyczna to taka, która walczy o realistyczną sztukę. Na stronach 156—157 czytamy, iż problem społecznej funkcji sztuki jest nadrzędny w stosunku do problemu odbicia rzeczywistości w sztuce. Nie jest to tylko różnica werbalna. Wszak Grabowski stawia tezę o odbiciu rzeczywistości w sztuce, a jest przeciw sztuce realistycznej. Z Dembowskiem sprawa ma się odwrotnie. Wydaje się, że termin „estetyka realistyczna“ obejmuje o ba warunki łącznie. Stąd też mówimy np. o realistycznej estetyce Lessinga i Diderota, natomiast nie użyjemy tego terminu w odniesieniu do Boileau czy Batteux, choć postulowali oni „naśladowanie rzeczywistości“. W przypadku Dembowskiego, a tym bardziej Kamińskiego, można mówić o tendencji ku estetyce realistycznej (a więc tak, jak sugeruje autorka na s. 101—102 i 242). Rozumiem zresztą trudności Żmigrodzkiej, gdyż zagadnienie wymaga weryfikacji podwójnej: i od strony teorii poznania, i od strony historii literatury i sztuki.

Na zakończenie parę słów o niektórych drobnych usterkach pracy.

Szkoda, że pominięci zostali: w rozdziale poświęconym sojusznikom — Majorkiewicz, a w rozdziale o przeciwnikach — Tyszyński. Szczególnie ten ostatni zasługiwał na większą uwagę niż Szabrański, o którym niewiele można pożytecznego powiedzieć. Dostrzegam trudności merytoryczne umieszczenia Tyszyńskiego pośród przeciwników, ale skoro zmieścił się tam Libelt, to i dla autora *Moreny* znalazłoby się miejsce. Na stronie 52 Żmigrodzka zdaje się sugerować, iż Mochnacki nie mógł zaczerpnąć z estetyki Schleglów idei poezji narodowej. Tymczasem niemiecka szkoła romantyczna, poczynawszy od Wackenrodera i Tiecka, właśnie tę ideę m. in. uwydatniała. Inna rzecz, że Mochnacki pojmował ją w sposób odmienny. Ocena Grabowskiego, szczególnie w jego fazie pierwszej, jest nazbyt ciasna. Autorka ma niewątpliwą rację we wszystkim, co o nim stwierdza, ale pomija fakt, iż w latach trzydziestych popularyzował on najnowsze koncepcje estetyki niemieckiej i dostrzegał trafnie centralne zagadnienia naszego ówczesnego życia artystycznego. Artykuł Tyszyńskiego *Dwaj ostatni krytycy w Polsce*²¹, stawiający Grabowskiego obok Mochnackiego, nie był chyba ani przypadkiem, ani wyrazem osobistej sympatii. Na stronie 152 autorka przedstawia Kremera jako klasycznego przedstawiciela polskiej estetyki narodowej. Wydaje się, że właśnie Kremer, najwierniejszy z heglistów polskich — najmniej na to zasługuje. Na stronie 197 z powodu nieprecyzyjnego sformułowania czytelnik mógłby odnieść wrażenie, iż Hegel nie pisał w ogóle o ludowości. Autorka zapewne chciała powiedzieć, że ta kategoria estetyczna nie odgrywa — w odróżnieniu od koncepcji Dembowskiego — roli centralnej w systemie Heglowskim. Wreszcie — na s. 381 niejasne sformułowanie nasuwa sąd, iż Dembowski był większym estetykiem od Bielińskiego i Heinego, gdyż był zarazem praktykiem-rewolucjonistą. Byłaby to teza oczywiście fałszywa. Autorce chyba szło o co innego: o ową rzeczywiście niezwykłą syntezę głębokiej wiedzy estetycznej i żarliwej działalności rewolucyjnej, która zapewnia Dembowskiemu szczególne miejsce w historii myśli nie tylko dziewiętnastowiecznej.

Stefan Morawski

Michał Bałucki, PISMA WYBRANE. (Wybór i redakcja: T. Drewnowski, J. Skórnicki i A. Żyga). T. 1—12. Kraków (1956). Wydawnictwo Literackie.

Tom 1. PRZEBUDZENI. (Przedmową opatrzył Tadeusz Drewnowski. Posłowie napisał Edward Martuszewski). Stron CLXIX, 1 nlb., 281, 2 nlb. + 1 ilustracja. — Tom 2. BŁYSZCZĄCE NĘDZE. Powieść współczesna. (Posłowie napisał Tomasz Weiss). Stron 284, 4 nlb. + 1 ilustracja. — Tom 3. O KAWAŁ ZIEMI. Powieść. (Posłowie napisał Aleksan-

²¹ Aut. Amer. [A. Tyszyński], *Dwaj ostatni krytycy w Polsce*. (Artykuł nadesłany). Tygodnik Petersburski, VII, 1837, cz. 16, nry 55—56 (w rubryce: *Literatura*).