

Zbigniew Żabicki

Spór o realizm i naturalizm a publicystyka literacka Józefa Tokarzewicza w latach 1872-1882

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/1, 63-108

1963

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.

ZBIGNIEW ŻABICKI

SPÓR O REALIZM I NATURALIZM A PUBLICYSTYKA LITERACKA
JÓZEFA TOKARZEWICZA W LATACH 1872—1882¹

1

Można obawiać się, że już sam wybór tematu tego szkicu, zaznaczony w tytule, wzbudzi zdziwienie czytelnika. Po pierwsze — dlaczego tak właśnie zakreślono tutaj granice chronologiczne? Po drugie — dlaczego mowa jest o „publicystyce”, nie zaś, po prostu, o krytyce literackiej? Po trzecie wreszcie — kim był ów Tokarzewicz, którego nazwisko, jak o tym przekonałem się w małej „ankietce” prywatnej, nie znane jest często nie tylko niefachowcom, ale nawet i wielu polonistom?

Stąd konieczność wprowadzenia kilku wyjaśnień wstępnych. Józef Tokarzewicz, który przeważnie publikował swe prace pod pseudonimem „Hodi”, urodził się w r. 1841 w Bielsku Podlaskim. Pierwsze nauki pobierał w szkółce parafialnej w Bielsku, następnie uczęszczał do szkoły w Drohiczynie i do gimnazjum klasycznego w Białymstoku. Gimnazjum to ukończył w r. 1859, później zaś „poprzez Petersburg udał się do Moskwy, na uniwersytet, gdzie zapisał się na wydział matematyczny, słuchał jednak głównie wykładów filozoficznych i prawnych”². Już wówczas poważny wpływ wywarły na niego spotkania i rozmowy z radykalną młodzieżą rosyjską, a także lektura kolportowanego przez granicę „Kółkołu”, zaś w nim — artykułów Hercena i Ogariewa. W Moskwie związał się organizacyjnie z „buntowniczym” ugrupowaniem polskiej młodzieży

¹ Szkic ten opracowany został na podstawie fragmentów rozprawy doktorskiej pt. *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*. Rozprawę tę pisałem w Instytucie Badań Literackich PAN pod kierunkiem prof. dra Kazimierza Wyki.

² W. P o b ó g - M a l i n o w s k i, „*Gmina*” i jej redaktor. „Niepodległość”, 1934, t. 4, s. 26.

akademickiej³; później, latem 1861, wyjechał przez Kowno do Bielska, gdzie rzucił się w wir demonstracji poprzedzających wybuch powstania styczniowego⁴. Usunięty z Bielska przez generał-gubernatora Nazimowa, powrócił do Petersburga i wziął tam udział w jednej z licznych manifestacji studenckich, skutkiem czego „przeszedł przez Kronsztad i twierdzę Pietropawłowską”⁵. W więzieniu spędził dwa miesiące, zaś w grudniu 1861 skazany został na odesłanie do kraju, gdzie przez rok przebywać miał pod nadzorem policji. Nadzór ten nie przeszkodził mu jednak w ponownym nawiązaniu kontaktów konspiracyjnych.

Przed samym wybuchem [...] powstania styczniowego pracuje czynnie w organizacji ziemi bielskiej i zostaje kasjerem Rządu Narodowego⁶.

W powstaniu brał udział najpierw jako dowódca „partii złożonej z samych mieszczan bielskich”⁷. Później walczył na Kurpiach (pod rozkazami Zygmunta Padlewskiego) i na Lubelszczyźnie (w oddziale Marcina Borelowskiego-„Lelewela”). Zachorowawszy na chorobę, opuścił szeregi partyzanckie i przedarł się przez granicę do Galicji, następnie zaś — przy końcu 1863 r. — zagrożony aresztowaniem, udał się przez Wiedeń i Strasburg do Paryża; tam też zamieszkiwał odtąd przez lat przeszło osiemnaście.

Zaledwie w rok po przybyciu do Paryża rozpoczął Tokarzewicz ożywioną działalność polityczną. Na przełomie lat 1864/1865 zorganizował Stowarzyszenie Międzynarodowe Studentów Polskich, 1 kwietnia 1866 wydał zredagowany przez siebie pierwszy numer organu tego Stowarzyszenia, dwutygodnika „Przyszłość”. W kilka miesięcy później, we wrześniu 1866, podjął wspólnie z Józefem Brzezińskim (występującym pod pseudonimem Zygmunta Bużańca) wydawanie rewolucyjnego czasopisma „Gmina”; w latach następnych był redaktorem naczelnym „Niepodległości” (1869) i „Zmowy” (1870). Równocześnie też przypadł Tokarzewiczowi niepośledni udział w zmajoryzowaniu przez lewicę rewolucyjno-demokratyczną organizacji znanej pod nazwą Zjednoczenia Emigracji Polskiej. W maju 1869 Tokarzewicz wybrany został wraz z Walerym Wróblewskim

³ *Восстание 1863 г. и русско-польские революционные связи 60-х годов*. Сборник статей и материалов под редакцией В. Д. Королюка и И. С. Миллера. Москва 1960, s. 220.

⁴ P o b ó g - M a l i n o w s k i, op. cit., s. 27. O udziale Tokarzewicza w demonstracjach na terenie guberni wileńskiej wspomina raport generał-gubernatora Nazimowa, skierowany do szefa korpusu żandarmerii. Por. *Восстание 1863 г. и русско-польские революционные связи 60-х годов*, s. 207.

⁵ M. F e d e r o w s k i, *J. Tokarzewicz. (Ostatni dowódca oddziału z r. 1863)*. „Rząd i Wojsko”, 1921, nr 23.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

i Aleksandrem Frankowskim do naczelnego Komitetu Zjednoczenia, w którym od tego czasu odpowiedzialny był za formułowanie politycznych programów organizacji. Ułożył wtedy m. in. głośny *Manifest Zjednoczonej Emigracji na Wychodźstwie*; manifest ów, datowany 22 stycznia 1870, nacechowany był krańcowym radykalizmem, głosił wszechwładztwo ludu i koncepcje gminowładcze⁸.

Idee te przenikają zresztą całą publicystykę polityczną Tokarzewicza z lat 1866—1870, którą Celina Bobińska potraktowała słusznie jako najbardziej znamienity dokument stanowiska owoczesnej lewicy rewolucyjno-demokratycznej⁹. Punktem wyjścia dla przemysłów publicysty była ocena doświadczeń powstania 1863 roku. Powstanie to ujmował Tokarzewicz jako ruch ludowy, nie tylko narodowy, ale przede wszystkim społeczny, zrodzony z potrzeb i pragnień, narastających żywo wśród mas wyzyskiwanych¹⁰. Konsekwencją polityczną tego rodzaju sądów o powstaniu, wybiegających daleko poza opinie wypowiedane podówczas przez historyków (Agaton Giller) oraz pisarzy (Kraszewski, Narzymiski, Bałucki, Lam), była zdecydowana antyugodowość, wyrażająca się np. w różnych polemikach Tokarzewicza ze stańczykami¹¹. Konsekwencją filozoficzną było z kolei jednoznaczne uznanie idei postępu historycznego, a także przyjęcie „dychotomicznej” wizji struktury społecznej, która, jak zauważa Stanisław Ossowski¹², jest wizją typową dla wszelkich ruchów radykalnych. I w istocie — Tokarzewicz rozpatruje historię Polski w kategoriach walki klas, uważa za jej główną siłę motoryczną — konflikt między wyzyskującymi i wyzyskiwanymi¹³.

Stanowisko to, bezsprzecznie rewolucyjne, kryło w sobie wszakże pewne ryzyko nieporozumień historycznych. Przede wszystkim więc w Polsce, kraju podówczas jeszcze rolniczym, w podziale „wyzyskujący-wyzyskiwani” mieścił się doskonale konflikt między dworem a chłopem, trudniej jednak — nowy konflikt współczesności, między burżuazją a pro-

⁸ Por. ocenę *Manifestu* u N. Barlickiego, Aleksander Dębski, *Życie i działalność, 1857—1935*. Warszawa 1937, s. 24.

⁹ C. Bobińska, *Ideologia rewolucyjnych demokratów polskich w latach sześćdziesiątych XIX wieku*. Warszawa 1956, s. 34, 44 oraz *passim*.

¹⁰ Rok 1863. „Gmina”, 1866, nr 2. — *Wsteczność. III. „Niepodległość”*, 1869, nr 127/128. Artykuły Tokarzewicza podajemy bez nazwiska autora. Publikowane były zresztą najczęściej pod różnymi pseudonimami, w których rozwikłaniu nieocenioną pomoc stanowi pieczołowita praca W. Berbelickiego, *Pseudonimy Józefa Tokarzewicza (Hodiego)*. „Biuletyn Miesięczny Biblioteki Jagiellońskiej”, 1954, nr 3/4 (czasopismo powielane).

¹¹ *Wsteczność. „Niepodległość”*, 1869, nr 121/122. — *Z domu i z obczyzny; Czyśmy demokraci? „Zmowa”*, 1870, nr 1.

¹² S. Ossowski, *Struktura klasowa w społecznej świadomości*. Łódź 1957, s. 23—38.

¹³ *Przeszłość i przyszłość Polski*. „Gmina”, 1866, nr 1.

letariatem. Dlatego też Tokarzewicz, programowo niechętny różnym manifestacjom ideologii liberalnej¹⁴, równocześnie zaś daleki od możliwości przyjęcia kształtującej się ideologii socjalistycznej, żywił złudzenia (pokrewne utopiom Hercena i narodników rosyjskich), jakoby Polska mogła ominąć w swym rozwoju stadium kapitalistyczne, rzekomo „nieswojskie” i — powiedzielibyśmy dzisiaj. — „importowane”¹⁵.

Na ten styl myślenia nakładała się stara tradycja demokracji polskiej, Goszczyńskiego i Leszka Dunin Borkowskiego, wedle której dominującą cechą cywilizacji narodowej jest alternatywa „kosmopolityzmu” i „rodzimości”. Dlatego też i feudalizm wydawał się Tokarzewiczowi systemem „importowanym”¹⁶; niewątpliwie dała tu znać o sobie również tradycja myśli Lelewelowskiej. Pewien wpływ na rozumowanie Tokarzewicza wywarły wreszcie poglądy Proudhona, wyrażone najpełniej w rozprawie *Si les traités de 1815 ont cessé d'exister*, podsumowane zaś w nie ukończonej *Histoire de la Pologne*¹⁷. Do poglądów tych publicysta odwoływał się bezpośrednio w swych artykułach drukowanych w prasie paryskiej¹⁸.

Wnioskiem politycznym „na dziś”, jaki z rozważań swych wyprowadzał Tokarzewicz, było hasło „federacjonizmu” i „gminowładztwa”. Zwłaszcza ten drugi wątek myślowy ma za sobą długą historię — by przypomnieć tylko poglądy Herdera na gminowładztwo Grecji antycznej, utopie Mably'ego, *Historię polityczną Królestwa Francuskiego*, opublikowaną w 1773 r. przez Kajetana Skrzetuskiego, poglądy czeskiego „budziela” Wacława Hanki, przede wszystkim zaś — przemyślenia Lelewela, Mickiewicza *Skład zasad [pierwszego zastępu polskiego]*, wreszcie ideologię Gromad Ludu Polskiego, w których Hodi widział podówczas bezpośrednią tradycję swego programu¹⁹. Współczesny kontekst wystąpienia Tokarzewicza tworzą z kolei wystąpienia Hercena i Bakunina, a także dzieło Proudhona *Du principe fédératif*; Hodi przyznawał zresztą sam, iż właśnie z tej książki zaczerpnął swoją ideę federacji²⁰. Jednakże Tokarzewicza wyraźnie różniła w tym okresie od Proudhona skłonność do aprobaty polityki siły w ustanowieniu nowych stosunków społecznych; publi-

¹⁴ *System odrębnego działania*. „Niepodległość”, 1868, nr 67.

¹⁵ *Przeszłość i przyszłość Polski*.

¹⁶ *O prawach siły w obecnym położeniu Polski*. „Niepodległość”, 1870, nr 133/136.

¹⁷ Por. G. Guy-Grand, *Pour connaître la pensée de Proudhon*. Bordas 1947, s. 177—178. — E. Dolléans, *Proudhon*. Paris 1948, s. 407.

¹⁸ *O prawach siły w obecnym położeniu Polski*.

¹⁹ *O federalizmie*. „Gmina”, 1867, nr 5/6. — *Nasi poprzednicy*. „Gmina”, 1866, nr 4. (w tymże numerze Tokarzewicz przedrukował słynną odezwę uchwaloną 30 X 1835 w Portsmouth).

²⁰ *O federalizmie*.

cysta „Zmowy” pisał wręcz w artykule redakcyjnym zamieszczonym w pierwszym (i zarazem ostatnim) numerze tego pisma:

Mamy [...] na widoku orężne powstanie ludu przeciwko tym, którzy owego porządku rozmyślnie bronią; mamy na widoku rewolucję²¹.

Polskę, głosił bowiem Tokarzewicz w r. 1869, może uratować jedynie „z kraterów czasu wydzierająca się, wielka i powszechna rewolucja socjalna!”²²

Niewątpliwie zatem „gminowładztwo” Tokarzewicza, pozostając marnieniem, pełniło równocześnie aktualne i wielostronnie skomplikowane funkcje polityczne i światopoglądowe. Było formą protestu przeciwko liberalnemu trybowi przemian agrarnych, antycypacją nowoczesnej reformy rolnej; było też reakcją na kryzys demokracji burżuazyjnej, wnioskiem z obserwacji ucisku feudalnego w kraju i kapitalistycznego na Zachodzie, utopią, którą z perspektywy historycznej odczytujemy jednak jako „prefigurację” przyszłego społeczeństwa socjalistycznego. Zarazem wszakże trzeba wskazać manowce historiozoficzne, po których błąkała się w tej epoce myśl polityczna Tokarzewicza. Najbardziej istotny jest tu problem tzw. „hipotezy o najeździe” (jako źródle rozwarstwienia społecznego w Polsce szlacheckiej), w którą Hodi ślepo w tym czasie wierzył²³, a która łączyła się z opozycją „kosmopolityzm — rodzimność”. Również i ta hipoteza ma za sobą długą historię, sięgającą od Naruszewicza, *Rzepichy, matki króliów* Jezierskiego, aż do *Lilli Wenedy, Pierwotnych dziejów Polski i Litwy* Wacława Aleksandra Maciejowskiego oraz do *Lechickiego początku Polski* (1858) Karola Szajnochy, na którą to pracę bezpośrednio powoływał się Tokarzewicz.

Tyle można by powiedzieć w skrócie o stosunku młodego Tokarzewicza do dawnych, przede wszystkim romantycznych tradycji myśli historiozoficznej. Jednakże redaktor „Gminy” ulegał również wpływowi nowej epoki „pozytywnej”; był nie tylko antyklerykałem, ale nawet prezentował się w tym okresie jako materialista²⁴; polemizował z mesjanistami²⁵, dopatrywał się motoru historii w walce klas, z kolei zaś interpretował tę walkę z perspektywy swoiście pojmowanego „darwinizmu”. Przy tym ostatnim problemie jasno rysuje się różnica, jaka dzieliła młodego Tokarzewicza od pozytywistów warszawskich: również i pozy-

²¹ „Zmowa”, 1870, nr 1.

²² *Czym byliśmy, czym będziemy*. „Niepodległość”, 1869, nr 95.

²³ *Przeszłość i przyszłość Polski*.

²⁴ *O prawach siły w obecnym położeniu Polski*.

²⁵ *My i wy*. (List do Redaktora „Wiary”). „Gmina”, 1866, nr 4. — *Ludzie, rzeczy i zasady*. II. „Niepodległość”, 1868, nr 76.

tywiści czytywali Darwina i Buckle'a, ale wyprowadzali z tych lektur wnioski ewolucjonistyczne i — w konsekwencji — „organicznikowskie”. Tymczasem Tokarzewicz pisał:

Powtarzam więc z Darwinem: aby mieć prawo do życia — Polska żyć powinna; prostując zaś Proudhona, powiadam: aby Polska siłę życia odzyskać mogła, potrzeba, aby praw swych do życia poszukała tam, skąd wszelka siła płynie: w ludzie; czyli, co jedno znaczy, potrzeba, aby lud nasz własnymi siłami o swoje się prawa dopominał, na nikogo się nie oglądając, i od nikogo łaski ani ratunku nie potrzebując²⁶.

Tak zatem biologizyczna metafora sugerowała Tokarzewiczowi konkluzje wprost przeciwstawne ewolucjonizmowi pozytywistów: naród musi po prostu utrwalić swe prawo do egzystencji siłą, a zatem — poprzez zbrojny czyn polityczny.

2

Uwagi te prowadzą do wniosku, iż światopogląd Tokarzewicza w okresie 1864—1871 stanowił charakterystyczne, choć dość odosobnione, zjawisko przejściowe pomiędzy romantycznym i demokratycznym rewolucjonizmem a sposobem myślenia właściwym już dla „epoki pozytywnej”. Ta radykalna droga ideowa Hodięgo urywa się wszakże z chwilą wybuchu wojny francusko-pruskiej; w czasie wojny Tokarzewicz zgłosił się do Gwardii Narodowej, następnie jednak zezwolił na położenie swego podpisu pod apelem przeciwko Komunie, wydanym 17 kwietnia 1871 w Wersalu przez urzędującą tam Komisję Tymczasową Emigracji Polskiej²⁷. Radykalizm społeczny Tokarzewicza nie przetrzymał zatem próby czynu rewolucyjnego. Niewątpliwie zdecydował o tym fakt, iż publicysta, jakkolwiek niekiedy wypowiadał się przychylnie o pracach I Międzynarodówki²⁸, nigdy w istocie nie potrafił docenić historycznego znaczenia młodych ruchów proletariackich; chociażby dlatego, że głównym wrogiem na ziemiach polskich był ciągle jeszcze feudał, a nie kapitalista.

Po upadku Komuny Tokarzewicz pozostał co prawda nadal na emigracji, jednakże nie był już w stanie nawiązać łączności z ugrupowaniami radykalnymi. Jedyna próba, jaką w tym kierunku podjął, zakończyła się w sposób szczególnie kłopotliwy, bo zetknięciem z przykrą prowokacją po-

²⁶ O *prawach siły w obecnym położeniu Polski*.

²⁷ Apel ten podpisali również Seweryn Elżanowski, generał Józef Wysocki i Władysław Zamoyski. Por. *Radykalni demokraci polscy. Wybór pism i dokumentów. 1863—1875*. Wyboru dokonała, wstępem i przypisami opatrzyła F. Romanowska. Warszawa 1960, s. 43.

²⁸ Por. w tej sprawie B o b i Ń s k a, *op. cit.*, s. 100.

lityczną (mowa tu o kontaktach Hodiego z zuryjskim Towarzystwem Polskim Socjalno-Demokratycznym, zorganizowanym przez szpiega carskiego Adolfa Stempkowskiego, który w 1872 r. wydał władzom szwajcarskim anarchistę Sergiusza Nieczajewa).

Oczywiście jednak osamotnienie Tokarzewicza wynikało nie tylko z przyczyn subiektywnych. Znaczenie decydujące miała tu okoliczność, że po klęsce Komuny polskie środowiska emigracyjne, zwłaszcza radykalne, znalazły się w całkowitej rozsypce, równocześnie zaś rozpoczynająca się w 1871 r. era „zbrojnego pokoju” i długotrwałej stabilizacji nie rokowała żadnych szans dla ich ponownej integracji politycznej i ideowej. W tych warunkach Tokarzewicz podejmuje współpracę z prasą krajową: pisuje w „Bibliotece Warszawskiej” (1873), „Kłosach” (1873—1877), „Kwartalniku Kłosów” (1877), „Opiekunie Domowym” (1873), „Tygodniku Ilustrowanym” (1873) i „Wieku” (1873—1876). W roku 1878 po raz ostatni próbuje szczęścia na emigracji jako wydawca i redaktor; powstaje wówczas z jego inicjatywy efemeryda pod nazwą „Listy Polskie”, sygnowana również przez Alfreda Ciszkiewicza i Edwarda Siwińskiego, niegdyś najbardziej zagorzałego przeciwnika Tokarzewiczowskiej „Gminy”.

Pismo to, które rychło upadło, stanowi dokument charakterystyczny dla ewolucji lewicy emigracyjnej; drukowane tam artykuły Tokarzewicza świadczą, iż program polityczny „Listów Polskich” niczym prawie nie różnił się od krajowego „organicznikowstwa”.

Programata emigracyjne — pisał w „Listach Polskich” Hodi — których zasadniczą ideą była zbrojna walka o byt i dostojeństwo narodu, uznane zostały, z dziwną w społeczeństwie naszym jednomyślnością, za pozbawione wszelkiej rzeczywistej wartości, wszelkiego realnego gruntu. Na ich miejscu usadowiło się nieuniknione, widocznością ogólnego położenia narodu poparte przeświadczenie, że Polska jedynie trudem umysłowym, moralnym i ekonomicznym przełamać potrafi wszystkie te pierwiastki duchowej i materialnej nieudolności, co więzy jej niewoli zaciska z rokiem każdym coraz bardziej; że więc takim sposobem powstańcza chorągiew wychodztwa, jakiegokolwiek świętości byłyby jej godła, usuniętą być powinna sprzed oczu pokoleń. [...] Tłumaczymy to sobie nawet, cieszymy się z tego. Toż by już trzeba było pozbyć się sumienia i literę doktryny raz poślubionej ukochać nad rzeczywistość i prawdę, ażeby nie pojmować, iż społeczność po tylekroć pobita i zgnieciona w walce orężnej dobrze czyni, że, złożwszy broń w kozły, sypie dokoła siebie obronne szanse pracy. Ale jak je sypie? W tym całe zagadnienie²⁹.

To ostatnie zastrzeżenie było jednak bardzo ogólnikowe i niejasne. W praktyce chodziło Tokarzewiczowi wyłącznie o to, by sypiąc „obronne szanse pracy” nie rezygnować równocześnie z nadziei na odrodzenie niepodległego państwa. Tym podtrzymywaniem nadziei obarczał Hodi emi-

²⁹ Do Józefa Ignacego Kraszewskiego. „Listy Polskie”, 1878, nr 1.

grację, traktując ją w 1878 r. jako swego rodzaju wolną trybunę polityczną, jako „organ broniący jasno i otwarcie nie przedawnionych i wciąż gwałconych praw narodu nieszczęśliwego”³⁰. Po upadku „Listów Polskich” publicysta rezygnuje wszakże i z tego typu akcji politycznej; koncentruje się teraz ze zdwojoną energią na współpracy z czasopiśmiennictwem krajowym, przy czym — rzecz znamienna — zwraca się już nie ku „starej” prasie, gdzie przede wszystkim pisywał u progu lat siedemdziesiątych, ale właśnie ku pismom pozytywistycznym: „Nowinom” (1879 i 1881), „Przeglądowi Tygodniowemu” (1880—1882) i „Prawdzie” (1881—1882).

Ewolucję tę zamyka w 1882 r. powrót Tokarzewicza z emigracji, który zresztą dokonał się w okolicznościach skandalizujących opinię publiczną. W pewnej mierze wpłynęły na to warunki obiektywne. Tokarzewicz mianowicie uzyskał po dłuższych staraniach zezwolenie na powrót w granice Cesarstwa, jednakże z zastrzeżeniem, iż nie będzie zamieszkiwał na terenie dawnego Królestwa Polskiego. Skutkiem tego publicysta obrał sobie jako stałe miejsce pobytu — Petersburg, skąd dopiero w 1893 r. przeniósł się w okolice Warszawy i zamieszkał w Grodzisku. Tutaj też, poza krótkim epizodem kijowskim (około r. 1908, kiedy wydawał w Kijowie efemerydę „Nasza Przyszłość”), przebywał aż do swej śmierci w roku 1919.

Wymiana Paryża na Petersburg sama przez się była już krokiem dość szokującym, jednakże Tokarzewicz dołączył do tej wolty „życiowej” jeszcze bardziej ryzykowną wolę ideologiczną: wszedł mianowicie w skład redakcji petersburskiego „Kraju”, traktowanego na emigracji jako pismo prowadzone przez ludzi, których „obałamuciła [...] doktryna”³¹. Nic zatem dziwnego, iż emigracyjny „Kurier Paryski” nazwał „postępek” Tokarzewicza „prostą zdradą sprawy narodowej, najokrutniej przesładowanej przez miłość i w ego dlań cara”³². W istocie, poglądy, wyrażane przez Hodiego w jego publicystyce petersburskiej, składają się na całość niezbyt budującą. Tego deprecjonującego określenia używam świadomie, tak się bowiem składa, że nazwiska Hodiego nie zabrakło później również i pośród pierwszych współpracowników dwóch najbardziej niesławnej pamięci czasopism, jakie ukazały się w owej epoce w Polsce: antysemickiej „Roli” (1883) i ultraugodowej „Chwili” (1885).

Osią poglądów Tokarzewicza jest w tym okresie konsekwentna ugodo-wość; Polakom — wyjaśniał Hodi w r. 1884, już jako jeden z redaktorów „Kraju” — chodzi tylko o „spokojny rozwój narodowościowy”; „społecz-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ „Kraj” petersburski. „Kurier Paryski”, 1882, nr 24.

³² „Kurier Paryski”, 1883, nr 37.

ność nasza od dawna już zsiadła z rosynanta wielkiej polityki”³³. Polacy muszą być po prostu dobrymi obywatelami Cesarstwa; do najfatalniejszych wydarzeń w historii Polski należy uchwalony podczas powstania listopadowego akt detronizacji Romanowów, który popchnął „stronę wypadków [...] na szachownicy losów naszych w kierunku tragicznym, bez wyjścia i rozwiązania”³⁴. Dopiero zaakceptowawszy ogólny program ugody można w jego ramach spierać się o różne koncesje, ale nigdy polityczne.

Spory te Tokarzewicz wiódł zresztą istotnie i stale atakował na łamach „Kraju” różnych co zaciętszych rusyfikatorów³⁵. Równocześnie nie ustawał także w demaskowaniu polityki germanizacyjnej Prus; w tej — nieco kompensacyjnej — „antypruskości” są wyraźne pokrewieństwa z ówczesnym stanowiskiem Prusa i Sienkiewicza. Polemiki owe miały oczywiście walor progresywny, ale Tokarzewicz zbyt łatwo uspokajał swoje sumienie, twierdząc, iż główna walka o polskość toczy się w Poznaniu, gdzie „stanowisko nasze społeczne jest najbardziej zachwiane”³⁶.

Do tego dodajmy jeszcze liczne wypadki przeciwko socjalistom i uprzedzenia antysemitki, a łatwo dojdziemy do wniosku, iż działalność publicystyczna Hodięgo po 1883 r. nie zasługuje na szczególną uwagę ze strony historyka. Równie mało ciekawa jest w tym okresie jego krytyka literacka. W czasach petersburskich Tokarzewicz uprawiał ją rzadko, ograniczając się do ilustrowania programu Spasowicza; po przeniesieniu się do Grodziska pisywał znacznie więcej, ale ta ogromna produkcja, publikowana przede wszystkim na łamach „Gazety Warszawskiej”, „Przeglądu Tygodniowego”, „Ateneum” i „Prawdy”, jest co najwyżej dokumentem charakterystycznym dla poglądów „spóźnionych pozytywistów”, których jeszcze i w latach dziewięćdziesiątych liczyliśmy na tuziny. Niekiedy tylko zdobywał się Tokarzewicz na wystąpienia większej rangi — mianowicie wówczas, gdy pod wpływem Świętochowskiego (z którym związał się po opuszczeniu Spasowicza) atakował różne mielizny *Bez dogmatu*, *Rodziny Polanieckich*, wreszcie *Quo vadis*³⁷.

Ze swej strony stawiał natomiast Hodi na te zjawiska literackie, które w trybie roboczym można by określić jako prozę m a ł e g o r e a l i z m u. A zatem: bohaterem powieści lub noweli powinna być nie tyle postać

³³ Z politycznego świata. „Kraj”, 1884, nr 46.

³⁴ Pamiętniki Dembowskiego. „Kraj”, 1885, nr 47.

³⁵ Nowa geografia słowiańska („Kraj”, 1884, nr 36); *Lekcje pana Kojatowicza* (nr 47); *Z tygodnia* (1887, nr 24).

³⁶ Z daleka i z bliska. „Kraj”, 1884, nr 5.

³⁷ Na krańcach starego świata („Gazeta Warszawska”, 1894, nr 235); *Przegląd literacki* (nr 271); *Przegląd literacki* (1895, nr 78). — *Literatura polska*. „Prawda”, 1895, nr 22. — *Nasza współczesna beletrystyka*. „Gazeta Warszawska”, 1895, nr 248. — *Sienkiewicz* „Quo vadis”. „Prawda”, 1896, nr 18.

zintelektualizowana, reprezentująca określoną problematykę i tendencje światopoglądowe, ile raczej szary „człowiek przeciętny”; istota prozy realistycznej polega na bogatym rysunku obyczajów; ambicje pisarskie powinien cechować umiar, ostrożność i trzeźwość; celem literatury nie jest nawoływanie do zasadniczej reformy politycznej i społecznej, ale po prostu zwracanie uwagi na różne „bolączki” i postulowanie poprawek w duchu „organicznikowskim”.

Słowem, powinna to być literatura „stanu trzeciego”, o którym — parafrazując słynne zdania Sieyèsa — pisał Tokarzewicz w r. 1896: „Czym jest stan średni? — niczym; czym być powinien? — wszystkim”³⁸.

[Pokolenie współczesne bowiem postanowiło skupić się] przy skromnych na pozór, nieponętnych dla oka zadaniach życia powszedniego: przy szarym zagonie wieśniaka, przy zaniedbanym warsztacie rzemieślnika, przy szkółce parafialnej i przy ognisku domowym, gdzie nad lepszą przyszłością kraju czuwała zawsze szlachetna, niczym nie zrażająca się polska niewiasta³⁹.

W przytoczonym przed chwilą fragmencie zwraca uwagę fakt, iż Tokarzewiczowi chodzi nie tylko o literaturę stanu trzeciego *tout court*, ale o taką literaturę, która by odpowiadała aktualnym — więc niewysokim — aspiracjom i możliwościom tego stanu w Polsce popowstaniowej.

A zatem — o nie wyróżniającą się dramatyzmem i szerszymi horyzontami ideowymi literaturę obyczajową. W latach dziewięćdziesiątych Tokarzewicz bardzo ostro atakował np. późną prozę Orzeszkowej, zwłaszcza *Australczyka*⁴⁰, kiedy zaś pisarka ogłosiła *Pieśń przerwana*, cieszył się, że powraca do zasad „małego realizmu”:

Rozległe widnokreśli społeczne... metafizyka... filozofia — są to zapewne rzeczy dobre, ale rzadko kiedy w sztuce. W każdym razie przenosimy nad te połoty — owe omszone domki, owe szare dole, owe zadumane niziny, gdzie bóle są wielkie i godnie znoszone, gdzie cnoty są małe i czujnie strzeżone⁴¹.

Takich właśnie „omszonych domków” i „cnót małych” szukał Tokarzewicz u „pozytywnych bohaterów” swej krytyki literackiej z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Wyliczenie jego ulubionych autorów mówi samo za siebie: Rogosz, Sewer, Jordan-Wieniawski, Gliński, Urbanowska...

[Rogosz] w stanach [...] średnich, w inteligencji naszej ubogiej a pracowitej, w kapotowiczach tradycyjnie przywiązanych do niskiej swej strzechy, [...] w nie tkniętym dotąd przez orkę cywilizacyjną ludzie upatruje [...] nie-

³⁸ *Literatura polska*. „Prawda”, 1896, nr 25.

³⁹ *Pod Tatrami*. „Przegląd Literacki”, dodatek do „Kraju”, 1889, nr 44.

⁴⁰ *Literatura polska*. „Prawda”, 1896, nr 7.

⁴¹ *Ibidem*, nr 50.

mało jeszcze żywiołów zdrowych [...]. Z tego tytułu, tudzież dla wielce prostego i dostępnego swego stylu, powieści Rogosza powinny być bardzo szeroko popularne, upowszechnione⁴².

[Jordan dostarcza] pożytku pojętego najzupełniej plastycznie, powszednio i po domowemu⁴³.

Klemens Junosza Szaniawski zajął w najnowszej beletrystyce polskiej stanowisko wyjątkowe, niemal naczelne. [...] Nie zrywając się do wysokich orlich lotów, nie wybiegając poza widnokreśli spraw domowych — lokalnych, bieżących, [...] pruć zagon ojczysty, aby dalej, aby dalej...⁴⁴

O romansidło Kazimierza Glińskiego *Kwiaty bez woni*, mielącym stary wątek miłości pomiędzy ekonomskim synem a hrabianką, czytamy u Tokarzewicza, iż „świetną jest” ta powieść „i świetnie napisana”⁴⁵. *Księżniczki* Urbanowskiej bronił Hodi jeszcze w 1905 r. przed atakami Feldmana...⁴⁶ Szara krytyka w służbie szarej literatury — oto impresja, która natarczywie narzuca się przy lekturze artykułów Tokarzewicza ze schyłku wieku, a nawet z drugiej połowy lat osiemdziesiątych.

3

Ustalenia, zreferowane tutaj w trybie skrótowym, wyjaśniają już, dlaczego w niniejszym szkicu przyjęto jako datę graniczną rok 1882 (data początkowa — rok 1872 — tłumaczy się jeszcze prościej: dopiero wówczas Tokarzewicz zaczął wypowiadać się na temat literatury). Pozostaje jednak odpowiedzieć na drugie z postawionych na wstępie pytań, a mianowicie: dlaczego mówimy o „publicystyce literackiej”, nie zaś po prostu o krytyce? Otóż krytykiem literackim *sensu stricto* — zwłaszcza do czasu, gdy w latach dziewięćdziesiątych zajął się bardziej systematycznie pracą recenzencką — nie był Tokarzewicz właściwie nigdy. Jego wypowiedzi na temat literatury to najczęściej fragmentaryczne spostrzeżenia, rozsiane pośród (bardzo stylizowanej literacko) publicystyki o innej zgola tematyce. Raczej już można by nazwać Tokarzewicza — posługując się terminologią dzisiejszą — czymś w rodzaju polityka kultury (oczywiście, pozbawionego aparatu wykonawczego); literatura interesowała go bowiem niemal wyłącznie w swej relacji do problemów politycznych i społecznych; ze szczególnym zainteresowaniem pisał też Tokarzewicz o związkach dzieła sztuki z gustami odbiorców, o potrzebie sztuki użytkowej,

⁴² *Nowości literackie*. „Kraj”, 1885, nr 17.

⁴³ *Przegląd literacki*. „Gazeta Warszawska”, 1894, nr 284.

⁴⁴ *Literatura polska*. „Prawda”, 1896, nr 32.

⁴⁵ *Kazimierz Gliński w najświeższych swoich powieściach*. „Prawda”, 1895, nr 44.

⁴⁶ *Wilhelm Feldman: „Współczesna literatura polska”*. „Świat Kobiety”, 1905, nr 28.

o konieczności przełamania izolacjonizmu ludowego i regionalnego — a zatem poruszał się w kręgu tych zagadnień, które antycypowały niejako sferę zainteresowań publicystyki kulturalnej w wieku XX. Myślę, że na takie ukształtowanie się problematyki publicystycznej wpłynęło zarówno pozytywistyczne „oświecicielstwo”, jak i młodzieńcze doświadczenie polityczne Tokarzewicza, o których była mowa wyżej.

Ten spłot dwóch różnych sposobów myślenia, dwóch różnych tradycji, zaznacza się ze szczególną wyrazistością w publicystyce Hodiego z lat 1872—1882. Przypadek Tokarzewicza jest w ogóle bardzo znamieny historycznie. Niemal wszyscy sztandarowi pisarze epoki realizmu i pozytywizmu, którzy biograficznie swą rozpoczęli udziałem w powstaniu i akceptacją romantycznej ideologii narodowowyzwoleńczej, po klęsce powstania przeszli dość rychło na pozycje pozytywistyczne, w końcu zaś, u progu lat dziewięćdziesiątych perypetie ich podsumował kryzys światopoglądowy. W przypadku Tokarzewicza natomiast — odmienne warunki ideowo-polityczne, udział w pracy organizacji rewolucyjnych, następnie klęska Komuny i przedłużenie okresu emigracyjnego aż po lata siedemdziesiąte spowodowały, iż pisarz przeszedł ewolucję zupełnie innego rodzaju — od przekonań bliskich materializmowi, poprzez mrzonki o odrodzeniu „filozofii słowiańskiej”, którym oddawał się w latach siedemdziesiątych, aż do akceptacji generalnych zasad pozytywizmu. Jednocześnie zaś kolejne fazy tej ewolucji „wymijają się” niejako z przemianami myśli krajowej. Kiedy inteligencja pozytywistyczna w kraju rozpoczynała dopiero rozrachunek z powstaniem i z romantyzmem, Tokarzewicz głosił właśnie hasła nacechowane radykalizmem społecznym; kiedy w kraju ofensywa pozytywistów osiągała swe apogeum, Tokarzewicz najbardziej zżarliwie polemizował z „młodą prasą”; kiedy wreszcie, około r. 1880, w kraju pojawiły się już pierwsze oznaki kryzysu pozytywizmu — Tokarzewicz na dobre pojednał się z panującą doktryną.

W poglądach politycznych Hodiego przemiany te odbiły się przede wszystkim w pozbawieniu programu „gminowładztwa” jego funkcji rewolucyjnej. Publicysta począł teraz utożsamiać to hasło z postulatem tworzenia różnych kooperatyw, spółek rolnych i nawet spożywczych, wreszcie zaś — z programem poszerzenia samorządu terytorialnego⁴⁷. Tym nowym koncepcjom Hodiego towarzyszyło głośne potępienie Komuny Paryskiej⁴⁸, ataki na socjalizm i programowe zerwanie z tradycjami Gromad Ludu Polskiego.

⁴⁷ *Z obcego świata. XI. Marzyciele i praktycy* („Kłosa”, 1872, nr 356); *Urządzenia gminne w Zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych* (1873, nry 402, 404, 406). — *Podróż po Azji w latach 1871 do 1873*. „Wiek”, 1873, nr 114.

⁴⁸ *Po latach ośmdziesiąciu*. „Wiek”, 1874, nr 122. — *Dwie syntezy filozoficzne*. „Kwartalnik Kłosów”, 1877, t. 2, s. 150. — *Z Francji*. „Nowiny”, 1879, nr 354.

O wiele mniej jednoznacznie kształtowały się w tym samym czasie filozoficzne poglądy Tokarzewicza. W latach siedemdziesiątych Hodi podzielał co prawda z pozytywistami przekonanie, iż nadszedł zmierzch „filozofii systemów”⁴⁹, równocześnie jednak odzęgnywał się od pozytywistycznego „ducha analizy”, nadając zresztą temu terminowi zmetaforyzowany sens polityczny (analiza jako „rozdrapywanie ran”, jako świadome podważanie ideologii patriotycznej i symptom dezintegracji narodowej⁵⁰). W związku z tym Tokarzewicz domagał się, aby w filozofii społecznej zatriumfowało dążenie do „syntezy”, rozumianej przez niego w znaczeniu zarówno politycznym (odzyskanie niepodległości, później także — integracja Słowiańszczyzny), jak i światopoglądowym — chodziło tu po prostu o „pojednanie” nauki z religią. Zadanie to — jak sądził Hodi — powinna podjąć odrodzona „filozofia narodowa”⁵¹. Publicysta z reguły nie wdawał się jednak w dokładniejsze określenie swych poglądów na system Trentowskiego, Cieszkowskiego czy Libelta; szermował jedynie nazwiskami tych filozofów, głosząc, iż powinni oni w epoce postycygniowej znaleźć kontynuatorów, którzy dopełnią kulturotwórczej misji Słowiańszczyzny.

Okolo 1880 r. publicystyka Tokarzewicza uwalnia się od tego rodzaju utopii; w tym samym czasie wygasają również polemiki Hodięgo z „materializmem” pozytywistów, równocześnie zaś publicysta podejmuje próbę adaptacji dawnego „darwinizmu społecznego” do potrzeb „organicznikowskich”⁵². Nie odzęgając się od idei postępu historycznego, Tokarzewicz interpretuje go już teraz w duchu ewolucjonistycznym.

Scharakteryzowane wyżej przemiany światopoglądowe znalazły wyraz również i w krytyce literackiej Tokarzewicza. Analizując ją, warto pamiętać, iż scjentyzm był w estetyce drugiej poł. XIX w. kierunkiem dominującym, ale bynajmniej nie jedynym. Obok linii scjentyistycznej, znaczonej nazwiskami Taine’a, Brandesa, Hennequina, Brunetière’a, Flauberta, Zoli, u nas — Prusa i pierwszych naturalistów, przewija się w tym samym czasie linia paralelna, którą w skrócie można by nazwać „społecznikowską”; jest to tradycja Proudhona i jego kontynuatora Guyau, w późniejszej literaturze rosyjskiej — Lwa Tołstoja, u nas — jeśli godzi się na jednej płaszczyźnie wymieniać zjawiska o tak niewspółmiernej randze — chociażby tradycja młodego Żeromskiego i wcześniej — pozytywistycznej literatury tendencyjnej.

Różnice między tymi dwoma nurtami, przeplatającymi się zresztą niejednokrotnie w twórczości tych samych autorów, zaznaczają się naj-

⁴⁹ *Dwie syntezy filozoficzne*, s. 143.

⁵⁰ *Literatura zagraniczna*. „Kłoso”, 1873, nr 441.

⁵¹ *Literatura zagraniczna*. „Wiek”, 1873, nr 142. — *Przegląd literacki*. „Kłoso”, 1873, nr 416. — *Literatura zagraniczna*. „Wiek”, 1874, nr 9. — *Dwie syntezy filozoficzne*, s. 146 i 157.

⁵² *Z obcego świata*. „Kłoso”, 1873, nr 394.

wyraźniej przy problemie tzw. „ideału w sztuce”. Dla estetyki Taine’a „ideał” jest przede wszystkim pojęciem opisowym, określającym stosunek kreacji literackiej do rzeczywistości; w tym znaczeniu pojęcie to zbliża się do kategorii „typu”⁵³. Tymczasem w języku estetycznym Proudhona „ideał” — tak przynajmniej sędzę — oznacza pewną normę działania społecznego, wyrażającą się i kultywowaną w sztuce⁵⁴. Polska krytyka pozytywistyczna posługiwała się pojęciem „ideału” w obu wyróżnionych tu znaczeniach, przy czym, rzecz charakterystyczna, w miarę wygasania ofensywy literackiej pozytywizmu coraz to powszechniej zaczynało przeważać tutaj obiektywistyczne ujęcie Taine’owskie.

Publicystyka literacka Tokarzewicza wydaje się znamieną przede wszystkim z tego powodu, iż splatają się w niej obie wyróżnione przed chwilą tendencje: marzenia o naukowym obiektywizmie i jednocześnie bardzo silne zaangażowanie społeczne; determinizm i zarazem przekonanie, że krytyk powinien nieustannie ingerować w rozwój literatury, narzucając jej określone postulaty. „Społecznikowskie” i proudhonistyczne inklinacje krytyki Tokarzewicza znajdują swój punkt kulminacyjny w określeniu roli artysty jako promotora ruchów społecznych⁵⁵ i w postulatcie sztuki użytkowej. Głosząc tezę o jedności piękna i pracy, podkreślając, że właśnie sztuka jest „motorem genezyjnym przemysłowej”⁵⁶, Tokarzewicz szedł tutaj torem wyznaczonym przez pisma Proudhona; zarazem jednak, jako zdecydowany przeciwnik tendencji regionalistycznych, a w tym okresie także już i antyurbanistycznych, potrafił ustrzec się tych konsekwencji, jakie z założeń Proudhona wyprowadzali teoretycy „rękodzielnictwa artystycznego” — Ruskin i Morris.

4

Fakt, iż w pojmowaniu naczelných zadań sztuki reprezentował Tokarzewicz bliskie Proudhonowi stanowisko „społecznikowskie”, określa także stosunek publicysty do programu literackiego pozytywistów, którzy —

⁵³ Por. w tej sprawie: L. Winiarski, *Czynniki społeczne w literaturze*. W: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1960, s. 86. — D. D. Rosca, *L'influence de Hegel sur Taine théoricien de la connaissance et de l'art*. Paris 1928, s. 389 i *passim*. — H. Markiewicz, *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 108. — S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*. Warszawa 1961, s. 389.

⁵⁴ Por. P.-J. Proudhon: 1) *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*. Paris 1865, s. 37, 43 n. 2) *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise*. T. 3. Paris 1858, s. 115—149. — R. Brandwajn, *La langue et l'esthétique de Proudhon*. Wrocław 1952, s. 62.

⁵⁵ *O rzeczach powszednich*. „Wiek”, 1874, nr 46.

⁵⁶ *O malarstwie polskim zdań kilka*. „Przegląd Tygodniowy”, 1880, nr 33.

jak wykazał to, pisząc o Chmielowskim, Henryk Markiewicz⁵⁷ — również pilnie czytywali Proudhona, Hodi nie angażował się wprawdzie w propagandę literatury „tendencyjnej”; był przecież w latach 1872—1882 mimo wszystko publicystą emigracyjnym; jednakże jego ataki przeciwko literaturze pozytywistycznej dotyczyły tylko form walki stosowanych przez prasę warszawską, co najwyżej — słabej wydajności literackiej programu pozytywistycznego, i w konkluzji sprowadzały się właściwie do (trochę nieufnych) słów zachęty.

Jako przykład może posłużyć tu polemika Tokarzewicza z *Listami o literaturze Orzeszkowej*.

Nie widzicie w literaturze naszej — pisał Hodi — nic prócz cienkiego idealizmu, sielankowości i sentymentalnych uniesień? Brak wam w niej pierwiastków realnych? Toż w takim rozumieniu prosty rozsądek dyktuje: własne, po swojej woli, stworzyć piśmiennictwo. Weźcie się do dzieł nowych, do nowej poezji, do nowej sztuki, do nowych nauk. Nie piłujcie i nie klujcie szpilkami dorosłej już istoty. Nie macie prawa do takich kaleczeń: własnego dziecka nie urodziliście jeszcze⁵⁸.

Te niby krytyczne, a w istocie pojednawcze wycieczki Hodięgo właściwie ocenił umiarkowany odłam prasy warszawskiej. Podczas gdy „Przeгляд Tygodniowy” wyzywał się w ośmieszaniu publicystyki Tokarzewicza *ex re* jej napuszonej frazeologii i zarzucał publiczności koniunkturalną zmienność poglądów, „Opiekun Domowy”, który sam zresztą drukował artykuły Hodięgo, pisał o krytyku bardzo przychylnie⁵⁹.

Ze swej strony Tokarzewicz — zwłaszcza u progu lat osiemdziesiątych — potrafił także korzystać w sposób oryginalny z inspiracji estetycznych pozytywizmu. Niewątpliwie bowiem właśnie te inspiracje zrodziły bardzo — jak na owe czasy — subtelną krytykę i deo wą malarstwa Matejki, którą Hodi pomieścił w eseju *O malarstwie polskim zdań kilka*⁶⁰. Myślą przewodnią jest tutaj stwierdzenie nieaktualności malowideł historycznych Matejki, przeciwstawiających epoce pracy organicznej i realizmu w sztuce — romantyczną heroizację przeszłości; także przeszłości tragicznej:

⁵⁷ H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*. Wstęp do: P. Chmielowski, *Pisma krytyczno-literackie*. T. 1. Warszawa 1961, s. 17—18.

⁵⁸ *Listy przygodne o prasie periodycznej*. „Wiek”, 1873, nr 123.

⁵⁹ *Ślady życia*. „Opiekun Domowy”, 1873, nr 37.

⁶⁰ Krytykę tego malarstwa ułatwiły Hodiemu inspiracje Norwida, z którym łączyła go ściślejsza znajomość. W roku 1884 Tokarzewicz wspominał (*Z przeżytych dni*. „Kraj”, 1884, nr 7), że gdy zachwycił się *Dzwonem Zygmunto wskim* Matejki, Norwid powściągnął jego entuzjazm, powiadając: „jajecznicza narodowa!”

W galeriach przeszłości swego narodu Matejko wybierał najcenniejsze kamienie, pobudował z nich ołtarze krajowego w sztuce plastycznej odnowienia [...]. Niemniej przecież świątynia nie wygląda wesoło. Leży na niej jakaś otrętwiałość [!] twarda, żałobna. [...] jest coś za wiele posągowego w postaciach Matejki, za wiele rzeźbionego w jego obliczach. [...] Powietrze tylko samo zdaje się być tej natury, że się w nim zagadnienia żywotne nie przetrawiają, nie przetapiają trybem, jakim się w całej ludzkości przetapiają dzwony na radła i pługi, gdy działa ostatnim wyzionęły strzałem⁶¹.

W zasadzie jednak Hodi nie popierał swymi wystąpieniami ofensywy estetycznej pozytywistów. W początkach swej działalności krytycznej sam nie miał jasno sprecyzowanego programu literackiego, do czego w r. 1874 przyznawał się dość bezradnie, pisząc, iż jego zdanie było „być może, że za wiele i za energicznie zniewolone niegdyś estetyką Libelta i Kremera, a może też i zanadto, później, z powodu okoliczności ubocznych, stargane i zagmatwane studiowaniem pozytywistów, których nam gwałtem do ręki wepchnięto”⁶². Już wtedy jednak interesowało Tokarzewicza nie tyle zagadnienie tendencyjności literatury, ile — po prostu — jej realizmu. W tym samym felietonie wyznawał wprawdzie, iż marzy czasami, by wyrwać się „choć raz nareszcie, na krótką chwilę, na moment jeden, z tej ciężkiej atmosfery i z tego wąskiego koła realizmu, które Cię gniołą, męczą i drażnią”, równocześnie jednak twierdził:

zdanien naszym, zadanie sztuki niekoniecznie ma być zawsze tak podniosłym i zaobłocnym [...]; daleko większe znaczenie i większą daleko godność przypisujemy pierwiastkom jej realnym, powszednim, codziennym⁶³.

Ów klimat „codzienny” traktował Tokarzewicz jako jeden z istotnych komponentów metody realistycznej; tak np. w r. 1879, pisząc o dramacie *Attyla* de Borniera, atakował właśnie w imię „powszedniości” koturnowy epigonizm w stosunku do tragedii klasycznej⁶⁴. Mimo to sztuka realistyczna nie była jeszcze wówczas dla Tokarzewicza równoznaczna z fotografowaniem codzienności. Do pochwały „małego realizmu” krytyk doszedł — jak mówiliśmy — dopiero później, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wtedy, gdy w swych poglądach społecznych zaczął hołdować przekonaniu, że Polsce potrzeba literatury gloryfikującej *mediocritas*, albowiem jedynie stan średni może być ostoją społeczeństwa. W interesującym nas okresie Tokarzewicz uważał wprawdzie powieść za „zwierciadło życia powszedniego”⁶⁵, równocześnie jednak ubolewał, iż

⁶¹ O malarstwie polskim zdań kilka, nr 46. Podkreślenie — Z. Ż.

⁶² *Listy paryskie*. „Wiek”, 1874, nr 110.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Z Francji*. „Nowiny”, 1879, nr 357.

⁶⁵ *Realizm w powieści*. „Dodatek miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy”, 1880, s. 277.

powieść ta, która po mistrzowsku maluje powierzchnię życia, zawodzi, gdy przyjdzie jej ukazać wielkie konflikty współczesności; „obrazy zdarzeń historycznych chwili bieżącej nie udają się prawie nigdy, nawet takim tytanom, jak Wiktor Hugo lub Flaubert”⁶⁶; przykładem miało tu być zachwianie kompozycji w *Szkole serc* Flauberta.

Tymczasem w prozie realistycznej konieczna jest synteza „małego widzenia” z wielką problematyką historyczną i ideową. Zasadniczym brakiem literatury polskiej jest więc dla Hodięgo nieumiejętność dokonania takiej syntezy; pisarze polscy miotają się bezradnie między banalnym opisywactwem a koturnowością, natomiast publiczność literacka, pozbawiona wychowawczego wpływu ze strony wielkiej prozy, uwielbia małych gawędziarzy:

Sztuka nasza oscyluje dziś od bieguna do bieguna: od humorystycznych, zapłotkowych figli Wilczyńskiego — do ostrych błyskawic Okońskiego z wyżyn obeliskowych. [...] Społeczność lubuje się w Wilczyńskim, nienawidzi innych i dalej się kąpie w stagnacji społecznej, hodując kwiaty w wazonikach domowych⁶⁷.

Z rozumowania Tokarzewicza wynika zatem — po pierwsze — że sztuka realistyczna nie powinna zatrzymywać się na powierzchni zjawisk, ponieważ zadaniem jej jest „dotknąć najwyższych zagadnień naszego wieku”⁶⁸ (mimo, iż „w powieści działają nie wielcy, lecz pospolici ludzie”⁶⁹), a po drugie — że pisarz nie może być tylko rejestratorem faktów⁷⁰, beznamiętnym sprawozdawcą czy gawędziarzem, ale powinien wyraźnie zaznaczać swój stosunek do przedstawionych zdarzeń. Oba te poglądy były wspólnym dobrem krytyki polskiej doby pozytywizmu; również i młodemu Chmielowskiemu nie wystarczała „trafna nawet diagnoza zła społecznego [...], domagał się ukazania i przyczyn, i środków zaradczych”⁷¹.

Naśladować naturę — pisał Chmielowski w młodzieńczej rozprawie *Artysty i artyzm* (1873) — znaczy: brać materiał ze świata zewnętrznego [...]. Jednakże czynność artysty na tym się ograniczyć nie może; on musi zmieniać ten ma-

⁶⁶ *Ibidem*, s. 319.

⁶⁷ *O malarstwie polskim zdań kilka*, nr 41.

⁶⁸ *Z obcego świata. XII. Klasyfikacja nauk*. „Kłosy”, 1872, nr 357.

⁶⁹ *Realizm w powieści*, s. 286.

⁷⁰ Pogląd ten był sprzeczny z najbardziej podówczas rygorystyczną doktryną realizmu, tj. z poetyką normatywną Champfleury’ego, który za ideał powieściopisarza „bezosobowego” uważał „proteusza”, umięjącego być „jednocześnie ofiarą i katem, sędzią i oskarżonym, i przybierać po kolei rolę kapłana, urzędnika, żołnierza”. Flaubert domagał się od artysty, aby nic z jego namiętności nie przenikało do dzieła.

⁷¹ Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, s. 23.

teriał stosownie do swoich planów i widoków, stosownie do swej idei, którą w utworze pewnym urzeczywistnić postanowił. [...] Nie dosyć jest być fotografem, trzeba być i myślicielem⁷².

We wczesnej krytyce pozytywistycznej owo „myślicielstwo” — w przeciwieństwie do publicystyki Tokarzewicza, który poprzestawał na sformułowaniach ogólnikowych — oznaczało przede wszystkim postulat prokapitalistycznej tendencyjności; potwierdza to zwłaszcza terminologia pojawiająca się we wczesnej krytyce Orzeszkowej⁷³. Hasło „literatury tendencyjnej” głosił, jak wiadomo, również i młody Chmielowski, zapowiadając w swym studium *Utylitaryzm w literaturze* (1872) taką analizę pojęcia realizmu, która wykaże, iż realizm jest „u z e w n ę t r z n i e n i e m d ą ż e ń u t y l i t a r n y c h”⁷⁴. Obietnicy tej Chmielowski nie zrealizował, natomiast bardzo szybko zaznaczyła się w jego tekstach sprzeczność między wynikającym z założeń utylitaryzmu postulatem idealizacji pewnych elementów rzeczywistości⁷⁵ (postulat ten był zgodny z hasłami estetyki Proudhona, ale Proudhon rozumiał go jako konieczność idealizowania radykalnych dążeń społecznych) — „a realizmem jako »odbijaniem ważniejszych momentów z rzeczywistości farbami tejże rzeczywistości«”⁷⁶.

U progu lat osiemdziesiątych poetyka normatywna związana z programem „literatury tendencyjnej” uległa też silnemu zachwianiu, a krytyka przeszła do afirmacji prozy realistycznej *tout court*. Afirmacja ta nie była zresztą wolna od ograniczeń charakterystycznych dla liberalnej myśli mieszczańskiej; Chmielowski np. wypowiadał wiele trafnych uwag o realistycznym prawdopodobieństwie, o konieczności pisarskiego zaangażowania w problematykę dzieła i o tym, że zaangażowanie to powinno być ukryte przed oczami czytającego, ale jednocześnie „napięcia antagonizmów społecznych uwidocznionego w utworach realizmu krytycznego, ich oskarżycielskiej siły — [...] nie dostrzegał, a przynajmniej nie doceniał; nasuwające się wnioski ideowe starał się wkomponować w ideologię pozytywistyczną”⁷⁷.

⁷² Chmielowski, *op. cit.*, t. 1, s. 155.

⁷³ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*. W: *Pisma krytyczno-literackie*. Zebrał i opracował E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 28.

⁷⁴ Chmielowski, *op. cit.*, t. 1, s. 78.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 74: „Jeżeli więc dzisiaj domaga się krytyka, ażeby literatura stała się tendencyjną, chce przez to powiedzieć, że już dawne formy sprzykrzyły się, że nowe pierwiastki życiowe wołają o idealizowanie ich w sztuce”.

⁷⁶ P. Chmielowski, *Przegląd utworów dramatycznych z roku 1870*. „Biblioteka Warszawska”, 1871, t. 3, s. 456.

⁷⁷ Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, s. 29—30.

Rezerwa, jaką zachowywał Tokarzewicz w stosunku do programu pozytywistów warszawskich, sprawia, że z różnych głosów krytyki polskiej lat siedemdziesiątych chyba bardziej niż jasno sprecyzowane politycznie postulaty „młodej prasy” odpowiadałyby mu wówczas dość ogólnikowe zalecenia pozytywistów galicyjskich, których przykładem może być wypowiedź Michała Bałuckiego:

[Powieść] powinna wykazywać głębszą nieśmiertelną prawdę i sprawiedliwość, nurtujące na dnie czynów ludzkich, musi nie tylko mówić: jak, ale i: dlaczego? Najznakomitsze typy, najsprytniejsza intryga pozostaną tylko bawidełkiem, sztuką, jeżeli w nich czytelnik nie doczyta się tego, co go nauczyć, podnieść i umoralnić może. [...] Powieść, która przestaje na anatomizowaniu ducha ludzkiego, opisuje choroby i jego zбочenia, w polowie dopiero spełnia zadanie swoje i środki bierze za cel⁷⁸.

Zaakcentowanie hasła, że powieść powinna przynosić analizę zasadniczych problemów społecznych, jak też i postulat pisarskiego zaangażowania stanowią, jak sądzę, o specyfice polskiej (i rosyjskiej) problematyki estetycznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, której we Francji odpowiadałaby chyba tylko twórczość Zoli; ten ostatni domagał się już od pisarzy, aby, wykrywając prawa rządzące życiem społecznym, ułatwiali przez to zadanie politykom i reformatorom⁷⁹. Dla Taine'a natomiast realizm prozy dziewiętnastowiecznej zasadzał się głównie na jej psychologii; tak np. w twórczości Stendhala krytyk francuski najbardziej podziwiał „psychologię w działaniu”.

Taine — pisze Stefan Morawski — był zainteresowany nie tym, jakie społeczne sprawy pisarz odbija w swym dziele (np. jego stosunek do Napoleona, jego „jakobinizm”), ale przede wszystkim — jakie uczucia i myśli wyraża, w jakim stopniu potrafi być trafnym psychologiem i jakimi środkami artystycznymi przedstawia owe prawdy psychologiczne⁸⁰.

To ujęcie Taine'owskie zaważyło także i na poglądach niektórych krytyków polskich, aczkolwiek nawet i ci nie autonomizowali postulatu analizy psychologicznej w stosunku do postulatu analizy ideowej. Pouczające może tu być zestawienie dwóch wypowiedzi Kazimierza Kaszewskiego — pierwszej z r. 1861, a więc z czasów, gdy coraz silniej narastało wrzenie przedpowstaniowe, i drugiej, pochodzącej z r. 1883, gdy epoka „obrachunków powojskowych” dobiegła już końca, a społeczeństwo zdawało się

⁷⁸ Cyt. za: Cz. Pieniążek, *Michał Bałucki. Szkic literacki*. Poznań 1888, s. 36.

⁷⁹ Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au Surréalisme*. Paris 1960, s. 232.

⁸⁰ Morawski, *op. cit.*, s. 378.

trwać jeszcze w okresie stabilizacji. W roku 1861 Kaszewski upomina się więc o bezpośrednio obywatelskie i dydaktyczne funkcje prozy realistycznej; twierdzi, iż powieść polska

prawdą, traktowaniem żywotnych interesów społeczeństwa, wzięła górę nad powieścią francuską. [...] Gdyby więc przyznano nawet wyższość artystyczną powieści francuskiej, nasza będzie miała nad nią wyższość społeczną: tamta dla swoich nie zrobiła nic; [...] nasza powieść [...], dodatnie widoki zawsze mając na celu, przyczyniła się do podtrzymania i sprostowania życia⁸¹.

W dwadzieścia dwa lata później Kaszewski sądził jednak, iż popowstaniowemu okresowi stabilizacji politycznej bardziej odpowiada w literaturze (ożywiona bodźcami ideologicznymi) analiza psychologii społecznej niż poruszanie wprost „żywotnych interesów społeczeństwa”. Co dziwniejsze — oparł tę swoją opinię na ówczesnej twórczości scenicznej, która wyczerpywała się przecież całkowicie w retorycznych dramatach filozoficznych i „obywatelskich” Świętochowskiego, w równie „obywatelskich” widowiskach kostiumowych Rapackiego i Bełcikowskiego, w pozytywistycznej *pièce à thèse*, jakże często zachwalającej po prostu konkretne inicjatywy ekonomiczne, w komedii salonowej i w bulwarowej farsie — a zatem w gatunkach jak najdalszych od głębokiej introspekcji psychologicznej, a także — z wyjątkiem Świętochowskiego — od poważnego roztrząsania problemów etyki społecznej.

Wszystkie te prace dramatyczne, poczynawszy od roku 1864 — pisał Kaszewski — bez względu na wartość, mają na sobie jedną ogólną cechę, odpowiadającą współczesnemu, a najwydatniejszemu nastrojowi ogółu: jest to ta *intuspectio*, zajrzenie w siebie, zwrot od oczekiwań zewnętrznych ku osobie własnej, rachunek sumienia połączony ze spowiedzią powszechną. Znamię to, przezierające w całej dzisiejszej literaturze naszej, nieodłączne jest i od jej dramatu⁸².

Tak więc antyfeudalne i „organicznikowskie” tendencje literatury pozytywistycznej potraktowane zostały przez Kaszewskiego jako zwrot do introspekcji, jako sonda w psychologię zbiorowości, a nie — całkiem bezpośrednio — w aktualne konflikty i niedomagania społeczne! Inna sprawa, że Kaszewski uzasadniał swoją diagnozę historycznie, wyprowadzając ów *quasi*-psychologizm literatury popowstaniowej ze zbiorowego „rachunku sumienia”, poprzedzającego nowy okres reformy.

Na ogół jednak krytyka lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kładła nacisk przede wszystkim na społeczną, *tout court*, problematykę literatury. Orzeszkowa, dzieląc w 1879 r. powieść na „obyczajową”, „psychologiczną”, „filozoficzną” i „społeczną”, sugerowała (choć nie

⁸¹ K. Kaszewski, *Kilka słów o powieści*. „Tygodnik Ilustrowany”, 1861, nr 70.

⁸² K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*. „Echo Muzyczne i Teatralne”, 1883/1884, nr 3.

wprost) wyższość tej ostatniej, którą zapoczątkowała *Latarnia czarno-księżska* Kraszewskiego, nie tylko „piękne dzieło myśli i fantazji”, ale też „czyn istotnie obywatelskiej odwagi”⁸³. Również Chmielowski, „rozdzielając w twórczości powieściowej kierunek społeczny, psychologiczny i obyczajowy”, opowiadał się „przede wszystkim po stronie powieści społecznej”⁸⁴.

Podniesienie problematyki społecznej do rangi jednego z naczelnych wyznaczników metody realistycznej było zatem cechą specyficzną polskiej estetyki normatywnej z lat siedemdziesiątych, wynikało zaś bezpośrednio zarówno z romantycznych tradycji „obywatelskiej misji” literatury, jak też i z nowych obowiązków, narzuconych piśmiennictwu przez pozytywistyczny obóz reformy. Dlatego motyw ten spotykamy zarówno u pozytywistów *par excellence* (Orzeszkowa, Chmielowski), jak i u epigonów tradycji narodowo-wyzwoleńczych, którzy przeszli na pozycje pozytywistyczne (Bałucki), jak i wreszcie u emigrantów, którzy nie rozstali się jeszcze całkowicie z romantyzmem i — jako romantycy polityczni — zdołali przejść po 1864 r. przez najbardziej podówczas radykalne doświadczenia ideologiczne (Tokarzewicz).

Oczywiście, krytyka nie stawała się przez to ślepa na znaczenie dorobku realistów w dziedzinie analizy psychologicznej. Dorobek ten w całej pełni doceniał Chmielowski, biorąc „pod uwagę jako miernik wartości — nowatorstwo poznawcze tak w zakresie obserwacji psychologicznych, jak i społeczno-obyczajowych”⁸⁵. Prus, oceniając w r. 1884 w swym słynnym esej *Ogniem i mieczem*, atakował Sienkiewicza nie tylko za wypaczenie obrazu konfliktów społecznych, ale i za to, że twórca *Trylogii* „stracił miarę w malowaniu trzech figur głównych”.

[Podbipięta —] złowroga to figura. Gdy człowiek przypomni sobie jego monomanią ścinania głów, straszną siłę, dziewiczość, łagodność i pobożność, wtedy przychodzi na myśl gilotyna.

[Skrzetuski] człowiekiem staje się tylko wówczas, gdy trzeba znaleźć się w winiarni Dopuła i wybić drzwi głową Czaplńskiego, albo też obiecywać Helenie dwunastu synów, dwanaście takich, jak on, abstrakcji⁸⁶.

Również i Tokarzewicz podkreślał, że analiza psychologiczna jest jednym z najistotniejszych elementów realizmu w literaturze. Pierwocinom prozy realistycznej zarzucał „niedostatek psychicznych czynników po-

⁸³ Orzeszkowa, *Pisma krytyczno-literackie*, s. 211.

⁸⁴ Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, s. 22.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 31.

⁸⁶ B. Prus, „*Ogniem i mieczem*”, *powieść z lat dawnych Henryka Sienkiewicza*. W: *Dzieła*. T. 29. Warszawa 1950, s. 40, 42.

wieści”; uważał, że jest to „organiczna [...], zdaje się, wada utworów Stendhala i realistów z końca XVIII i pierwszej połowy naszego stulecia”⁸⁷. Na szczyty rozwoju wznosił psychologię powieściową dopiero Balzak, „genialny [...] malarz charakterów i obyczajów XIX wieku, a mówiąc ściślej — tej jego cząstki, która najwypuklejš uwydatniła panowanie klasy średniej”⁸⁸, następnie zaś Flaubert (w entuzjastycznym stosunku Hodięgo do pisarstwa Flauberta zaznaczył się, jak sądzę, m. in. osobisty wpływ Sygietyńskiego, z którym Tokarzewicz zawarł bliższą znajomość w Paryżu).

Rzecz charakterystyczna, iż Hodi uzasadnia wyższość Balzaka i Flauberta nad Stendhalem i Zolą — znacznie większą precyzją analizy psychologicznej w twórczości tych pierwszych. U Stendhala bowiem psychologia postaci powieściowych jest jakoby rozwinięta niedostatecznie, u Zoli zastępuje ją fizjologia. Tezę tę ilustruje Tokarzewicz na przykładzie motywu „kobiety upadłej”, znakomicie — jego zdaniem — rozwiniętego psychologicznie w powieściach Balzaka i Flauberta, natomiast niedopracowanego w twórczości Stendhala. Dowodem ma tu być postać Klelii w *Pustelni parmeńskiej*, w której to kreacji Stendhal nie dość konsekwentnie trzymał się zasady „determinizmu psychologicznego”, mnożąc motywy działania, wprowadzając niepotrzebnie dodatkową jego sprężynę — zazdrość — kiedy ilość danych rozstrzygających o postępowaniu postaci była już całkowicie wystarczająca⁸⁹.

Znów trzeba tu przypomnieć, iż kryterium „spójności” psychologicznej postaci i konsekwentnej motywacji ich postępowania było jedną z naczelných zasad naszej krytyki z lat osiemdziesiątych, która czerpała je zresztą z Taine’a. „Charakter jest naturalny — pisał Taine — gdy pozostaje w zgodzie z samym sobą”; taka ma być „logika serca”⁹⁰. Także i Chmielowski

zdecydowanie odrzuca zasadę niespodzianki psychologicznej w literaturze. Wszystkich bohaterów literackich egzaminował nie tyle z katechizmu obywatelskiego, co z psychologicznego prawdopodobieństwa; kwestionował z tego punktu widzenia nawrócenie Chilona, „przełamanie instynktu samozachowawczego” u Zagłoby, romantyczną miłość Wokulskiego, nawet — przedwczesne zestarzenie się Rzeckiego...⁹¹

Tokarzewicz w latach 1872—1882 nie popełniał tak rażących uproszczeń — może zresztą i dlatego, że stosunkowo rzadko angażował się w tym okresie w analizę konkretných utworów literackich. Poprzestawał

⁸⁷ *Realizm w powieści*, s. 286.

⁸⁸ *Stanowisko kobiety w rodzinie i społeczeństwie*. „Kłosy”, 1872, nr 358.

⁸⁹ *Realizm w powieści*, s. 286.

⁹⁰ Cyt. za: S. Krzemień, *Problem wartości sztuki w estetyce Taine’a* (rękopis).

⁹¹ Markiewicz, Piotr Chmielowski jako krytyk literacki, s. 33.

zazwyczaj na sformułowaniach ogólnych, takich np. jak: „psychologia jest i pozostała mistrzynią wiedzy i tendencji powieściopisarskiej”⁹². Zauważmy jednak, że w zreferowanej wyżej wycieczce krytycznej pod adresem Stendhala publicysta opierał swoje zarzuty tylko na stwierdzeniu nadmiaru czynników w motywacji postępowania Klelii, że zarzucał Stendhalowi jak gdyby nieufność wobec własnego pióra. O kryterium „spójności” i „niespójności” psychologicznej charakterów pisał natomiast w trybie sprawozdawczym, unikając wypowiedzenia *explicite* własnej opinii, a przytaczając tylko sądy „realistów”:

W starych krytycznych rozbiórach często się niegdyś powtarzał frazes dotyczący tak zwanej „wytrzymałości” charakterów. Mówiono o dramacie lub romansie, w którym bohaterowie nie popełniali zbyt widocznych sprzeczności w postępowaniu lub słowach, że charaktery wytrzymałe w nim są wiernie od początku do końca.

Tonacja stylistyczna wyraźnie sugeruje tu dystans, a wrażenie to utwierdza się jeszcze przy lekturze dalszego wywodu:

Realizm tegoczesny z owej wytrzymałości uczynił warunek zasadniczy [...] dla swoich kreacji. Wszyscy pisarze tego kierunku wychodzą z ogólnego filozoficznego pewnika, że każda jednostka, każda instytucja lub społeczność to tylko z siebie wydobyć może, co się w niej znajduje. Prostota i konieczność tego postulatu są tak narzucające się, iż mogłoby się zdawać, że nikt nigdy im nie przeczył.

Przeczył jednak — przypomina Tokarzewicz — romantyzm⁹³; właśnie piśarstwo romantyków zaświadcza, że zasada „spójności charakterów” nie jest jakimś ponadhistorycznym prawem rządzącym fikcją literacką.

6

Kreacja literacka nie zawsze bowiem musi respektować werystyczną regułę prawdopodobieństwa wszystkich szczegółów. Bywają przecież także kreacje na pół symboliczne, w których idzie nie tyle o bogactwo podchwyconych „z życia” rysów indywidualnych, ile o artystyczną syntezę jakichś praw ogólnych, o odtworzenie kolorytu intelektualnego, atmosfery umysłów właściwej danej epoce lub danemu środowisku. Tak np. w swej analizie *Faustyny* Edmunda de Goncourt Hodi pisze, iż w portrecie bohaterki „nie dał nam [...] autor postaci tchnącej życiem indywidualnym, [...] okazji z krwi i ducha odzwierciedlającego [!] konkretną sumę danych pewnego miejsca, pewnego czasu, pewnego otoczenia”.

⁹² *Realizm w powieści*, s. 286.

⁹³ *Ibidem*, s. 298 i 299.

Okoliczność ta nie obniżała jednak oceny krytyka, gdyż kreacje literackie odtwarzające pewien ogólny typ psychiczny są z pewnością warte tyleż, co i werystyczne portrety indywidualów. Autorowi *Faustyny* trzeba więc „przynać, że pochwycił on natomiast i uwytatnił kilka ogólnych zarysów, kilka szkicowych objawów powszechniejszego prawa, pod którego ciężeniem goreją i nad widnokrekiem naszego bytu świecą meteory sztuki dramatycznej” — zarówno „za Atlantykiem”, jak i „nad Wisłą”. Jedną z takich cech ma być „psychologiczna niestałość”⁹⁴.

W latach siedemdziesiątych i u progu lat osiemdziesiątych Hodi był w ogóle przeciwnikiem zbyt rygorystycznego traktowania zasad weryzmu w prozie; szedł w tym kierunku dalej, niż np. Chmielowski, który, nawet wysuwając postulat typowości, domagał się przecież, aby dzieło literackie realizowało z żelazną konsekwencją regułę prawdopodobieństwa „życiowego”. Nie należy jednak przeceniać w tej mierze samodzielności dorobku myślowego Tokarzewicza; już Sainte-Beuve, wprowadzając kryterium prawdopodobieństwa i postulat realizmu szczegółów, zwalczając umowność, sugerował jednocześnie, iż realizmu nie można utożsamiać z werystycznym odtwarzaniem rzeczywistości (albowiem prawdziwość szczegółów osłania niekiedy fałszywą konstrukcją myślową), a co więcej — że synteza literacka wyprzedza rzeczywistość, tj. chwytą pewne zjawiska społeczne *in statu nascendi*⁹⁵. U nas Kaszewski głosił w r. 1877, iż sztuka tylko w swych zarodkach operuje metodą *mimesis*⁹⁶, w dalszej zaś fazie rozwoju kreuje po prostu sytuacje typowe. W jednym z późniejszych artykułów Kaszewski dowodził również, że artysta może posługiwać się nawet sytuacjami wyjątkowymi i wyjaskrawianiem rysów rzeczywistych, jeśli właśnie na tej drodze udaje mu się osiągnąć wyższy stopień uogólnienia. Taki sens ma dokonana przez Kaszewskiego analiza *Pod prawem* Konopnickiej:

Musimy powiedzieć, że mieści się w tym wszystkim dużo przesady, że bohaterstwo Hanki jest bardzo wyjątkowe, że za wiele na jedną głowę zwalono [...]; ale grunt myśli jest zanadto prawdziwy, i dlatego cały ten szereg wypadków, jako wynik źle urządzonego stosunku społecznego, posiada wszystkie cechy prawdopodobieństwa, tym bardziej, iż autorka pisząc to trzymała bacznie rękę na pulsie społecznym i wszystkie jego drgania oddała z zadziwiającą wiernością⁹⁷.

Przeciw „mimetycznej” teorii sztuki opowiadał się także Brunetière⁹⁸.

⁹⁴ „*Faustyna*”. „Prawda”, 1882, nr 7.

⁹⁵ K. A. Sainte-Beuve, *Wybór pism krytycznych*. Przełożyła i opracowała A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa. Wrocław 1957, s. 381 i 248.

⁹⁶ K. Kaszewski, *W sprawie pożytku i piękna*. „Biblioteka Warszawska”, 1877, t. 3, s. 5—6

⁹⁷ K. Kaszewski, *Z beletrystyki*. „Biblioteka Warszawska”, 1888, t. 1.

⁹⁸ J. Clark, *La pensée de Ferdinand Brunetière*. Paris 1954, s. 33.

Zasadniczych wskazówek dla takiego właśnie, liberalnego w stosunku do zasady fikcji werystycznej, traktowania problemu typowości dostarczała zarówno estetyka Proudhona z jej postulatem „idealizacji”, jak i estetyka Taine’a wprowadzająca pojęcie „cechy istotnej” i „cechy dominującej”. „W dziele literackim — pisał Taine — tak samo, jak w dziele malarskim, chodzi o przeniesienie nie zewnętrznej strony namacalnej jestestw i wypadków, lecz całokształtu ich stosunków i zależności, to jest ich logiki”. Artysta, uogólniając rzeczywistość, zmienia jednak „stosunki części” — „zmienia je w tym samym kierunku, umyślnie, w taki sposób, aby oddać wyraźnie pewną c e c h ę i s t o t n ą przedmiotowi, a w następstwie — ideę zasadniczą, jaką sobie wytworzył”. Bowiem „w naturze [...] cecha jest tylko przeważną”; natomiast w sztuce chodzi o to, aby ta cecha przeważała nad wszystkim⁹⁹.

W rozumowaniu tym zawarta była sankcja dla odstępstw od weryzmu, popełnianych w imię konstruowania sytuacji i postaci typowych. (Tego „anty-weryzmu” Taine’a nie należy jednak przeceniać; w gruncie rzeczy krytyk francuski domagał się, aby sztuka plastycznie naśladowała rzeczywistość; dobra rzeźba musi zawsze przypominać żywego człowieka, a charakter powinien być naturalny.) Analogicznych sankcji szukali również i późniejsi teoretycy krytyki literackiej — Hennequin, Guyau — jednakże proponowane przez nich rozwiązania w różny sposób naruszały w istocie zasadę fikcji realnej. Guyau np. z jednej strony utożsamiał fikcję realną z prawdopodobieństwem życiowym, ekskomunikując z literatury, podobnie jak wcześniej młoda Orzeszkowa¹⁰⁰, sferę „cudowności”, czyli fantastyki, z drugiej zaś strony podważał w samych podstawach teorię odbicia rzeczywistości w sztuce, utrzymując, iż najważniejszym elementem dzieła jest „piętno [...] myśli osobistej artysty”¹⁰¹.

Najsilniej spośród wszystkich „scjentyistów” podawał w wątpliwość teorię „odbicia” — Emil Hennequin; głosił on, iż sztuka wyraża jedynie prawdę „subiektywną”, tj. przekonanie samego artysty lub pewnej grupy jego odbiorców, a zatem jest w sztuce rzeczą niemożliwą ustalić obiektywne kryterium prawdziwości odtworzenia świata realnego:

W rzeczy samej bowiem nikt nie uzna realizmu w opisie urojonego przedmiotu, jeżeli ów opis nie wyda mu się odtwarzającym prawdę; prawda ta

⁹⁹ H. Taine, *Filozofia sztuki*. Przełożył A. Sygietyński. Warszawa 1896, s. 19, 22, 24.

¹⁰⁰ Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią* (s. 28): „Autor tendencyjnej powieści musi zabronić sobie przedstawiania wszelkich nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zjawisk. Upiory, potwory, sfinksy w ludzkich postaciach nie znajdują miejsca w jego dziele”.

¹⁰¹ M. Guyau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*. Przełożył S. Popławski. Warszawa 1901, s. 120 i 182.

wszakże jest zmienną, jest ideą, i wynika z doświadczenia dokładnego, urojonego lub świadomie zwodniczego, jakie wyciągamy z rzeczy i ludzi. Rozważmy np. naturę szczegółów potrzebnych, aby przekonać o prawdziwości typu szlachcica osobę światową, a rzemieślników czytujących romans felietonowy. Dla pierwszej zebrać należy odcienia tonu i sposobu bycia, do jakich przyzwyczajoną jest w swoim otoczeniu; dla tamtych konieczną będzie pewna przesada w niektórych rysach życia zbytowego i przewrotnego, jakie zawiść i zazdrość kastowa nauczyła ich kojarzyć z pojęciem o wielkim świecie.

Równocześnie zaś „robotnicy bynajmniej nie wierzą w prawdę *Asso-moir'*u, łatwo przyjmują natomiast idealnego mularza lub kowala popularnych romansopisarzy¹⁰². Przy tak całkowitym zrelatywizowaniu pojęcia prawdy artystycznej w stosunku do społecznego adresu dzieła było już niemożliwością ustalić jakiegokolwiek obiektywne wyznaczniki fikcji realnej.

Są to jednakże problemy i refleksje późniejsze, o których wspominaliśmy tu po to, by nie urywać opisu ewolucji pewnych wątków myślowych; w latach siedemdziesiątych natomiast krytyka rozwijająca się w duchu scjentyzmu poruszała się przy sprawie realizmu raczej w kręgu problematyki szczegółowej, nie weryfikując samych podstaw gnoseologicznych tej kategorii. Spośród tych problemów szczegółowych wysuwało się na czoło zwłaszcza kilka: 1) sprawa języka i stylu powieści realistycznej, kwestia komentarza odautorskiego w prozie; 2) problem kompozycji powieściowej; 3) zagadnienie pewnych konwencji fabularnych, posiadających mocne zaplecze w nawykach czytelniczych.

7

Uprowadzając dalsze analizy, powiedzmy od razu, że w zagadnieniach tych Tokarzewicz reprezentował stanowisko dość liberalne. Sainte-Beuve gloryfikował styl „niewidoczny”; Taine chwalił takie utwory, w których komentarz autorski jest dobrze ukryty przed oczyma czytelnika¹⁰³; tę samą zasadę stylu „obiektywnego” kanonizował u nas także Chmielowski, pisząc:

przedmiotowość nie oznacza ideowej czy emocjonalnej obojętności pisarza; jego zaangażowanie niech jednak zostanie ukryte i udziela się czytelnikowi tylko pośrednio, poprzez postaci i wypadki, którym autor nakazuje „przemawiać samym za siebie, a przemawiać tak wyraźnie i tak jasno, że objaśnienia autorskie stają się zgoła zbytecznymi”¹⁰⁴.

¹⁰² E. Hennequin, *Zarys krytyki naukowej*. Przełożył F. Rawita-Gawroński. Warszawa 1892, s. 95.

¹⁰³ Morawski, *op. cit.*, s. 378.

¹⁰⁴ Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, s. 35. Zasadę tę ukanonizował w owym czasie F. Spielhagen (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883. Cyt. za: Z. Łempicki, *Z nowszych prac o technice po-*

Tymczasem Hodi chwalił Goncourtów za dokonane przez nich wyzolenie języka prozy z „rozchlapania romantycznego”, ale jednocześnie przypominał, że trudno jest kanonizować jakiegokolwiek wzorce stylowe, ponieważ „gusty i usposobienia” społeczne są historycznie zmienne¹⁰⁵. Był to wyraz pewnego liberalizmu w stosunku do poetyki normatywnej ówczesnej prozy, której „język staje się »przezroczystym«, niezauważalnym przekąźnikiem treści albo upodabnia się do mowy potocznej”¹⁰⁶.

Bardziej skomplikowaną postać przybierał w estetyce pozytywistycznej problem kompozycyjnej struktury prozy. Krzyżowały się tu ze sobą dwie tendencje — jedna z nich wynikała pośrednio z przekonania, iż dzieło literackie po prostu odzwierciedla rzeczywistość, i najpełniejszego rozwinięcia doczekała się u naturalistów; tendencja ta prowadziła do takiego ukształtowania kompozycyjnego utworu, które naśladuje bieg egzystencji lub przedstawia — szczególnie w noweli — dowolne wycinki „życia”. Druga tendencja, zrodzona ze scjentystycznych ambicji literatury, wyróżniała się natomiast kultem pointy; rzecznicy tej tendencji domagali się, aby budowa utworu literackiego była równie „ściska”, planowa i logiczna, jak budowa traktatu naukowego.

Obie tendencje pretendowały przy tym do całkowitego respektowania zasady życiowego prawdopodobieństwa fikcji literackiej; widać to wyraźnie w wywodach Chmielowskiego, który, domagając się od dzieła „równowagi artystycznej”, „harmonii pojedynczych części z całością”, „umiejętności przygotowywania efektów” — bynajmniej nie sądził, iż tym hasłem prozy *bien faite* narzuca jakieś aprioryczne ograniczenia postulatowi fikcji realnej. Logika dzieła sztuki odzwierciedla po prostu logikę rzeczywistości — to wszystko. Dlatego też Chmielowski bez niepokoju metodologicznego mógł jednocześnie chwalić Sygietyńskiego jako autora *Na skałach Calvados* za to, iż w powieści tej „żadna sztuczna kombinacja w układzie scen, żadna fałszywa nuta w rozwijaniu motywów nie psuje wrażenia, nie trąci dysonansem [...], same fakta w kolejnym po sobie następstwie idące objaśniają czytelnika dostatecznie; a ponieważ sztucznych kombinacji w układzie ich nie ma, tylko się jedne z drugich mocą konieczności psychicznej wywijają, więc też wszelkie tzw. przejścia stały się zbytecznymi”¹⁰⁷.

wieści „Pamiętnik Literacki”, 1912, s. 507—508), który od powieści żądał, „by znała tylko osoby działające, poza którymi poeta znika zupełnie i bez wyjątku”, tak że nie powinien wyrażać od siebie „najmniejszego mniemania, a zwłaszcza o działaniu, chceniu działających osób”.

¹⁰⁵ „Faustyna”.

¹⁰⁶ Markiewicz, Piotr Chmielowski jako krytyk literacki, s. 40.

¹⁰⁷ P. Chmielowski, *Debiuty powieściopisarskie*. „Ateneum”, 1884, t. 4, s. 379.

Otóż Tokarzewicz dość przenikliwie zauważał, iż między dwoma wspomnianymi kanonami poetyki prozy realistycznej zachodzi pewna niekoherencja, a mianowicie — iż realizowane *par force* dążenie do pointy dokonuje się ze szkodą dla prawdopodobieństwa wcześniejszych perypetii fabularnych. W cytowanym tu wielokrotnie i chyba najlepszym swym studium *Realizm w powieści* pisał:

W ogólności zakończenie powieści odegrywa (!) ważną rolę u realistów. Pisarze tej szkoły dokładają wielkich starań w celu nacechowania swych epilogów największą możebną wydatnością pozorów prawdy i rzeczywistości. Największy zasób bezpośredniej obserwacji mieści się w ostatnich scenach ich utworów. Pozwala to realistom być niekiedy mniej zgodnymi z własną zasadą w głównym korpusie opowiadania. Dla dzisiejszych realistów tym są końcowe rozdziały powieści, czym dla architektów średniowiecznych były sklepienia w gmachach. [...] Kto nie ma napisanego epilogu, powiadał E. Poe, ten nie powinien zaczynać powieści ¹⁰⁶.

Wykazując, że „pointyzm” osłania niejednokrotnie liczne odstępstwa od zasady dosłownego „prawdopodobieństwa”, Hodi nie wyprowadzał jednak z tej oceny wniosków potępiających, ani też nie kanonizował żadnej z obu wspomnianych tendencji kompozycyjnych. Przykładem liberalizmu estetycznego Tokarzewicza, a zarazem jego sporej subtelności krytycznej, jest wspomniana już wyżej analiza kompozycji *Pustelni parmeńskiej*.

Sławna powieść Stendhala [...] — pisał Tokarzewicz — wzięta być może za wzór powieści sklepionych trybem realnym. Część pierwsza dzieła jest w gatunku streszczonej historii przygód z tysiąca i jednej nocy. [...] Przy niejakej atoli cierpliwości przekonywamy się, że początkowy ten chaos jest prawie umyślnym, obliczonym na późniejszą prostotę i plastyczność opowiadania.

Stopniowo bowiem „postać każda jakby krzepnie, posąguje się”, wreszcie zaś stajemy „na najzupełniej twardym gruncie rzeczywistości”.

Hodi wykazuje zatem tolerancję w stosunku do pewnej „amorficzności” struktury kompozycyjnej powieści, a jednocześnie prezentuje oryginalną i śmiałą koncepcję, wedle której r o z w ó j zasad kompozycyjnych, przejawiający się stopniowo w strukturze utworu, ma być celowym zamysłem autorskim: odzwierciedla on rozwój konwencji literackich, i szerzej — rozwój społecznych form myślenia od romantyzmu do realizmu.

Mistrzem budownictwa powieściowego okazał się tu Stendhal. Utwór jego [...] nosi na sobie świadomie przez autora położone znamię epoki, w której powstał: epoki przejściowej. [...] W powieści Stendhala fronton jest niewatpli-

¹⁰⁶ *Realizm w powieści*, s. 282—283.

wie jeszcze romantycznym, kiedy skiepienie, dach, absydium całe, są już napiętnowane tak mocnym realizmem, że w jego cieniach i chłodzie znika niemal doszczętnie początkowy gotyk romansu ¹⁰⁹.

Analiza ta zawiera *implicite* uznanie pewnych prerogatyw, jakie właśnie dla pisarzy pragnących odzwierciedlać rzeczywistość stwarzała romantyczna poetyka „formy otwartej”. Romantycy, jak wiadomo, uważali, iż amorfizm kompozycyjny jest w utworze bardziej celowy od sztywnych reguł, ponieważ pozwala na lepsze odtworzenie rzeczywistości skomplikowanej w samej swej istocie, zarówno „fizycznej”, jak i „duchowej”. Krasziński, którego warto tu zacytować, gdyż jak sądzę, w pismach jego najpełniej wyraziła się problematyka estetyczna dojrzałego romantyzmu w Polsce, pisał 26 kwietnia 1835 do Konstantego Gaszyńskiego:

Wzń Pompeję i wzń katedrę w Kolonii, najpiękniejszą z gotyckich utworów, choć niewykończona. W Pompei równoległobok i elipsa to są zasady, jedyne kształty, miara doskonała, filary cudownie piękne; ale wszystko ciasne, skończone, ograniczone; nic nie ma za kapitelem kolumny, na kapitelu kończy się kolumna. W Kolonii Ty idziesz za strzałą gotycką, a kiedy się przerwie, Ty dalej wzrokiem sięgasz tam, gdzie Ci ona wskazuje — w niebo! W Kolonii piękność formy nie jest rytmiczną, jak w Pompei, ale pod formą żyje duch organiczny, wielki. W Pompei ducha nie ma, tylko jest ciało, i ciało najpiękniejsze, w rzeczy samej, ale zawždy określone i nieżywe. Fidiasz nic by nie pojął w liściach kapuścianych, w żabach, karłach i potworach, dłutowanych w podnóżku każdej katedry gotyckiej, Wirgiliusz plunąłby na *Fausta* Goethego; bo im trzeba było symetrii, jedności, regularności, co pochodziło stąd, że oni tylko jedną część człowieka znali, to jest ciało, i z tej części jedność zupełną wyidealizowali. My zaś pstrocinzy musimy używać, bo śpiewamy o stworzeniu złożonym z duszy i ciała, między którymi zachodzi walka, sprzeczność, i ból, i ruch. To, odbite w naszej architekturze, w naszej poezji, stanowi pstrocinę. Stąd my bardziej rzeczywistymi jesteśmy, prawdziwsiymi, a zatem poetyczniejszymi, niż oni. Oni materialnie bardziej idealnymi byli ¹¹⁰.

Nie można oczywiście lekceważyć faktu, iż uzasadnienie „amorfizmu” opierało się u Kraszińskiego na spirytualistycznym dualizmie „ciała” i „duszy”. Pod tą tradycjonalistyczną formą myślenia ukrywało się jednak przeświadczenie, że po prostu w samej rzeczywistości ludzkiej panuje nieodmiennie „walka, sprzeczność, i ból, i ruch”, że zatem rzeczywistość ta ma charakter *dialektyczny*. Ta właśnie żywiółowa dialektyka myśli romantycznej zrodziła przeciw „formę otwartą” zarówno *Dziadów*, powieści Balzaka i prozy pisarzy niemieckich, jak i *Nie-Boskiej komedii*.

Nie chcę tu naturalnie sugerować, iż Tokarzewicz był kontynuatorem poetyki romantycznej. Nic bardziej dalekiego od prawdy; w poglądach

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 282—285.

¹¹⁰ Z. Krasziński, *Listy wybrane*. Opracował T. Pini. Warszawa 1937, s. 146—147.

Hodiego krzyżowały się, po prostu, różne konwencje i nawyki czytelnice. Bronił on przecież także konwencjonalnej reguły napięcia fabularnego w prozie.

Zola i realiści — pisał — w ogólności wyznają wielką pogardę dla tego rodzaju zahaczań uwagi czytelnika o nadzwyczajność. Nie zawsze atoli zasadzie swej pozostają wierni; ilekroć zaś trzymają się jej ściśle, tyle znów razy są mdli jak lukrecja, i nie dziw, że w takich wypadkach dla podniesienia tonu zmuszeni są zaprawiać opowiadanie pikantnie.

Tymczasem powieści potrzebna jest atrakcyjna fabuła; gdyby jej zabrakło, „najczulsza dusza usnąć by musiała nad dziesiątą zaraz stronicą romansu”¹¹¹.

Maksyma ta brzmi bardzo tradycjonalistycznie, na usprawiedliwienie Hodiego przypomnijmy jednak, iż w latach siedemdziesiątych, zanim jeszcze zdołała w Polsce ukształtować się dojrzała proza realizmu krytycznego, przyszli realiści bardzo często wyrażali swe tendencje krytyczne i demaskatorskie za pośrednictwem fabuły tak bardzo i tak konwencjonalnie „atrakcyjnej”, że aż zatracającej o romans przygód, jeśli nie już nawet o powieść kryminalną. Młodej Orzeszkowej patronował bynajmniej nie Balzak i nie Flaubert, lecz Wiktor Hugo, a zresztą i Balzak nie stronił przecież od sensacji. Wtedy to właśnie Orzeszkowa pisała *Na dnie sumienia* i *Pana Grabę*, Narzyski szokował publiczność (w *Epidemii* i *Pozytywnych*) sylwetkami cynicznych *bon-viveur*’ów, by nie rzec — oszustów, wtedy także motywy fantastyczne wprowadzał do swej nowelistyki Prus, a sensacyjne — Bałucki czy Lam.

Cieszy go to bardzo — z przekąsem pisał o Bałuckim konserwatysta Pieniążek — gdy potomków utytułowanej szlachty może zamienić w zbrodniarzy, co zabijają ojców, ciotki, babki, iub przywłaszczają sobie cudze mienie, sierocińską spuściznę itd.¹¹²

Tak, „kryminał” był także jednym z gatunków, poprzez które w latach siedemdziesiątych dokonywały się narodziny realizmu krytycznego w Polsce.

8

Na zakończenie tych uwag postawić trzeba pytanie: czy Tokarzewicz w latach 1872—1882 był świadomym rzecznikiem poetyki realizmu, czy też jej polemistą? Gdyby zaufać bezpośrednim wypowiedziom Hodiego, musielibyśmy wybrać tę drugą odpowiedź.

¹¹¹ *Realizm w powieści*, s. 279.

¹¹² Pieniążek, *op. cit.*, s. 23.

Realizm — pisał w 1880 r. Tokarzewicz — nie naszą jest doktryną. Choćbyśmy chcieli, realistą być nie umiemy. Ale byśmy pragnęli być wszędzie, gdzie jest odwaga cywilna, gdzie jest wiara we własne siły, we własne przekonanie. Realści francuscy mają tę wiarę ¹¹³.

Zdań tych nie należy jednak traktować dosłownie. W praktyce Hodi nie tylko nie potrafił przeciwstawić realizmowi jakiegokolwiek innej poetyki (co byłoby zresztą niemożliwe historycznie), ale całym swym myśleniem estetycznym tkwił głęboko w problematyce narzuconej właśnie przez poetykę realistyczną. Zagadnienia, które stawiali przed sobą realści, były i jego zagadnieniami, a rozwiązywał je przy tym w sposób, który nie wskazuje na żadne istotne rozbieżności.

Natomiast rezerwa Tokarzewicza wobec samego terminu „realizm” wywodziła się zapewne z lektur Proudhona, który odrzucał zarówno termin „sztuka realistyczna”, jak i „idealistyczna”:

Oddzielenie pierwiastka realnego od ideału jest niemożliwe przede wszystkim w samej naturze, która daje nam ów jeden element i przynajmniej sugeruje drugi; tym bardziej zaś niemożliwe jest w sztuce, ponieważ została ona zredukowana do prostej fotografii ¹¹⁴.

Ślad tego rozumowania Proudhonowskiego widoczny jest w dokonanej przez Tokarzewicza krytyce obrazów Węgra Munkácsy'ego, wystawionych w Paryżu; pojawia się tu również charakterystyczne dla Proudhona nieporozumienie terminologiczne:

Munkácsy często poświęca prawdę realizmowi, a harmonię całości — karykaturalnej przesadzie szczegółów ¹¹⁵.

W istocie także i w tym zdaniu krytyk stał właśnie na gruncie poetyki normatywnej realizmu.

Analogiczne poglądy znajdujemy też w innych wypowiedziach Tokarzewicza na temat malarstwa. W swych listach paryskich Hodi zdecydowanie piętnował „sztukę akademicką, konwencjonalną, szkolną i tradycyjną; sztukę czerpiącą natchnienie w mitologii, religii i dziejach; sztukę, w której grupy się równoważą, a linie wzajem sobie odpowiadają; słowem — [...] sztukę sztuczną, bez znaczenia, celu, doniosłości i bez związku ze społeczeństwem, w którym powstała”. Akademizmowi przeciwstawił malarstwo nowej szkoły realistycznej, do której zaliczał Teodora Rousseau, Puvisa de Chavannes, Bretona, Maneta, Alfonsa de Neuville, wreszcie Courbeta (zresztą, wielbionego również przez Proudhona). Malarstwo to odpowiada duchowi „nowożytnego społeczeństwa” i realizuje

¹¹³ *Realizm w powieści*, s. 329.

¹¹⁴ Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, s. 31.

¹¹⁵ *Wybór prac literackich. (1872—1897)*. Warszawa 1898, s. 224. Podkreślenie — Z. Ż. Pierwodruk tego tekstu w: „Kłósy”, 1874.

w sztuce te same tendencje demokratyczne, które w życiu społecznym zapoczątkowała Wielka Rewolucja Francuska.

Thiers nazwał ów kierunek „z a n a d t o p r a w d z i w y m”.

Dwa słowa, dwie definicje — odpowiada na to Tokarzewicz. — P r a w d a ze wszystkich pojęć ludzkiego umysłu jest najwięcej demokratyczną, popularną, dostępną; cecha ta czyni więc tegoczesną sztukę francuską rzeczywiście n a r o d o w ą. Wyraz zaś z a n a d t o jest właśnie określeniem wszelkiej sztuki, jest jej przymiotem, bez którego byłaby prostą fotografią, kopią, niewolniczym naśladowaniem — przeto parodią natury ¹¹⁶.

Powracamy zatem tutaj do polemiki z rygorystycznym stosowaniem konwencji werystycznej, przy czym polemika ta rozgrywa się całkowicie w granicach aprobowanej przez publicystykę nie z nazwy, lecz z ducha — poetyki normatywnej ówczesnego realizmu.

O stosunku Hodiego do realizmu rozstrzyga wreszcie tonacja uczuciowa, w jakiej się o tym kierunku wypowiadał. W artykule *Realizm w powieści* Tokarzewicz wystąpił po prostu z namiętną, i d e o l o g i c z n ą obroną realistów i ich krytycyzmu społecznego, z obroną tak gwałtowną, że nie stać byłoby już na nią w tym czasie „obiektywisty” Chmielowskiego; podobny ton usłyszymy dopiero w krytyce Sygietyńskiego, Witkiewicza, Białobłockiego i Winiarskiego.

Powiedz, czytelniku — pisał w 1880 r. Hodi — opinia nie jest za realizmem dzisiaj. Jaka opinia? czyja? [...] Opinia dzienników i ludzi, których ucieczkę po dwakroć tuśmy oglądali na własne oczy w warunkach i otoczeniu haniebniejszym, niż w *Galce łojowej* [*Baryłeczce*] Guy Maupassanta? — O opinii tych ludzi my mamy swoją opinię. Opinią ich było zawsze i wszędzie: zapijać szampanem krew i trudy narodu — zdala od jego krwi i trudu ¹¹⁷.

9

W przytoczonym ostatnio fragmencie zwraca również uwagę — obiegowę w owej epoce — zatarcie granic pomiędzy „realizmem” a „naturalizmem”, skoro właśnie tytuł utworu Maupassanta pada tu jako argument w obronie „realistów”. Warto dodać, że badacz polskiej recepcji naturalizmu, Jan Nowakowski, interpretuje omawiane tu studium Hodiego *Realizm w powieści* — „poważne i często uderzająco trafne w poszczególnych sformułowaniach” ¹¹⁸ — wyłącznie jako wyraz reakcji polskiej krytyki pozytywistycznej na tę programową manifestację naturalizmu francuskiego, jaką była zbiorowa publikacja *Wieczorów w Medan*. Interpreta-

¹¹⁶ *Kronika paryska*. „Kłoso”, 1873, nr 413.

¹¹⁷ *Realizm w powieści*, s. 329.

¹¹⁸ J. Nowakowski, *Spór o Zolę w Polsce. Z dziejów pozytywistycznej recepcji naturalizmu francuskiego*. Wrocław 1951, s. 39.

cja Nowakowskiego jest jednak zbyt wąska, gdyż Hodi nawet w 1880 r. nie może być traktowany jako krytyk *par excellence* pozytywistyczny, a jednocześnie zakres egzemplifikacji literackiej jest w artykule Tokarzewicza zbyt obszerny (również Balzak, Stendhal, Flaubert), aby można było jednoznacznie uznać *Realizm w powieści* tylko za próbę teoretycznego uogólnienia stosunku pozytywistów do naturalizmu.

Analizując artykuł Tokarzewicza, trzeba również pamiętać, iż w latach osiemdziesiątych „termin »realizm« występuje często dla oznaczenia współczesnej powieści z kręgu naturalistycznego”. Tak dzieje się jeszcze w r. 1885 u Prusa, zaś w 1889 r. Leon Winiarski pisał, że „dotychczas wyrazy »realizm« i »naturalizm« powszechnie używane są jako zwykłe synonimy”¹¹⁹. Przypominając o tym, Henryk Markiewicz słusznie zauważa, iż „koneksje [realizmu] z naturalistyczną szkołą we Francji wzmogły jednak nieufność pisarzy polskich wobec terminu »realizm«”¹²⁰. Kto wie, czy koneksje te — obok inspiracji Proudhona — nie wpłynęły także na stanowisko Hodięgo w stosunku do owego terminu.

Mimo to Tokarzewicz dostrzegał oczywiście pewne różnice między realizmem Balzaka, Stendhala i nawet Flauberta, a naturalizmem Maupassanta, Huysmansa czy Zoli. W innym artykule z 1880 r. zadawał pytanie: „Czy [w Polsce] zawiąże się kiedy na serio walka romantyków z realistami lub realistów z naturalistami?”¹²¹ Jednakże mimo tych zastrzeżeń trzeba stwierdzić, iż w swych wypowiedziach o realizmie i naturalizmie Tokarzewicz posługiwał się dokumentacją wymienną. (Wiele interpretacji dzisiejszych, wykrywających w nowelistyce Maupassanta elementy realizmu krytycznego, bądź też traktujących naturalizm jako jedno z historycznych wcieleń typu poetyki realistycznej, mogłoby tu jednak potwierdzić słuszność krytyczno-literackich intuicji publicysty.)

Dyskusje, prowadzone w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wokół zagadnienia naturalizmu i realizmu, wiązały się często z dwoma odwiecznymi problemami estetyki klasycznej: problemem stosunku „piękna” do „dobra” i „piękna” do „brzydoty”. W granicach tych kategorii poruszał się także Tokarzewicz jako paryski sprawozdawca „Kłósów” i „Wieku”. W relacjach Tokarzewicza stale też pojawiają się dwa pytania, które miały następnie odegrać poważną rolę w utworzeniu drogi literaturze naturalistycznej: czy sztuka ma prawo odzwierciedlać tzw. „brudy”; i w jakiej mierze, ukazując je, pozostaje przecież w zgodzie z rzeczywistością społeczną. Teatr Dumasa-syna, twórczość Oktawa Feuilleta i Arsena Houssaye’a, popularne farsy bulwarowe i teatr Augiera — oto najczęściej omawiane produkty artystyczne, które służyły paryskim ko-

¹¹⁹ Markiewicz, *Tradycje i rewizje*, s. 51.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 49.

¹²¹ *O malarstwie polskim zdań kilka*, nr 37.

respondentom Warszawy do wypowiedzania — stereotypowych zazwyczaj — uogólnień. Właściwa produkcja naturalistyczna, książki Goncourtów i Zoli, wkroczyła na polski rynek czytelniczy dopiero później — w połowie lat siedemdziesiątych — przy czym sporą rolę odegrało tu, jak wykazała ostatnio Janina Kulczycka-Saloni, pośrednictwo Petersburga¹²².

Lektura wczesnych relacji paryskich Hodięgo prowadzi do wniosku, że był on zdecydowanym wrogiem teatru mieszczańskiego i powieści salonowej. O Dumasię-synu pisał przecieź w roku 1873:

On, który utarty ów gościniec francuskiej dramaturgii najbardziej zanieczyścił, on, co przez ostatnie lata Drugiego Cesarstwa najwięcej przyczynił się do udekorowania sceny francuskiej tandetą uliczną¹²³.

Potępienie „brudów” łączyło się zresztą u Tokarzewicza z bardziej generalną niechęcią wobec gustów mieszczańskiej „publiczki”.

Warto tu bowiem w formie dygresji zaznaczyć, iż Hodi jako jeden z pierwszych publicystów polskich dał w latach siedemdziesiątych druzgoczącą ocenę pewnego typu sztuki akademickiej i „salonowej”, który w dalszym swym rozwoju miał się wyrodzić w secesję. Osądził go z punktu widzenia wartości użytkowej, pociągającej za sobą wymóg funkcjonalnej prostoty formy (na tę niechęć do akademizmu wpłynęły, być może, poglądy i gusty Norwida, z którym Hodi się przyjaźnił, a zapewne także i sformułowania Proudhona, który bardzo silnie uwydatniał właśnie funkcjonalny aspekt produkcji artystycznej). W roku 1874 pisał Hodi na marginesie paryskiej wystawy artystyczno-przemysłowej:

Linie krzywe, koliste i zygzakowate stanowczo tu zwyciężyły staroświecką powagę i surowość linii prostych. [...] Na co spojrzysz — swoisto zaakrąglone i pochylone na wszystkie strony; czego się dotkniesz — suto tapirowane; na czym usiądziesz — obrzydliwie miękkie. I w ogóle, we wszystkich bogatszych nieco wyrobach panuje artyzm grzeszący obfitością zgięć i zagięć, poddańczo pokornych, filuternie jedno za drugie się chowających i ślamazarnie wygodnych. Przy tym strona pożytku rozwiniętą jest w nich bardzo wątpliwie, a rozumnej chęci przeciwdziałania koniecznym niedogodnościom i ściśnieniom cywilizacji, przeważnie dziś miejskiej, nie ma ani kropelki.

[A przecieź] estetyka, owa higiena duszy, czyliż nie woła dziś wszystkimi głosami nowożytnej potrzeby: obudźmy, otrzeźwijmy człowieka biednego, którego kołowrotność i monotonność zajęć zabija moralnie!¹²⁴

Jest to niewątpliwie trawestacja postulatów Proudhona, aby wszystkie dziedziny nowoczesnej cywilizacji przemysłowej nasycić pięknem.

¹²² J. Kulczycka-Saloni, *Między Paryżem a Petersburgiem. (Kilka uwag o recepcji Zoli w Polsce)*, „Przegląd Humanistyczny”, 1959, nr 4.

¹²³ *Literatura zagraniczna*. „Kłoso”, 1873, nr 429.

¹²⁴ *Dwa słowa o wystawie artystyczno-przemysłowej*. „Wiek”, 1874, nr 195.

Przytoczony powyżej cytat jest, jak myślę, charakterystyczny nie tylko dla stosunku Hodiego do plastyki i produkcji przemysłowej, ale również i do „salonowej” produkcji literackiej. Tokarzewicz podchwytuje tu po prostu pewną, trudną do zdefiniowania, atmosferę estetyczną, na którą składały się gusty ówczesnej publiczności mieszczańskiej. Taką właśnie atmosferę atakował przecież w następnym dziesięcioleciu Białobłocki, pisząc swój — przypomniany w pracach Samuela Sandlera — szkic o *Zniżeniu ideału*, wcześniej zaś Proudhon we fragmencie rozprawy *Du principe de l'Art*, zatytułowanym *La Prostitution de l'Art*¹²⁵, którego bolesną aktualność podnosił Needham jeszcze w roku 1926¹²⁶.

Że impresja ta nie jest pozbawiona podstawy w tekstach, świadczy inna, wcześniejsza jeszcze wypowiedź Hodiego na temat popularnych romansów francuskich, w której również pada akcent na ową pikantną *Gemütlichkeit* tej produkcji. Wypowiedź ta świadczy zarazem, iż w początkach lat siedemdziesiątych Hodi nie odróżniał jeszcze wyraźnie romansideł salonowych od utworów zapowiadających już obsesję fizjologiczną naturalistów, a także od ostatnich, epigońskich manifestacji romantycznego buntu obyczajowego w prozie. W felietonie Tokarzewicza czytamy bowiem:

Częściej tu bezwstyd, jak skromność w apoteozie; częściej bezczelność, jak prostota ma słuszność [...]. Utrzymują niektórzy, że romansopisarze to tylko i przedstawiają w swych książkach, co im rzeczywistość podaje, co znajdują na poziomie przygód codziennego życia; że nic a nic nie przesadzają. Tym smutniej. Co do mnie, doskonałą zgodność powieści z rzeczywistością przyznać mogę na mocy własnych spostrzeżeń trzem tylko dziełom. Jako fotografia obyczajów wielkiego świata, powieść Arsena Houssaye *Les Parisiennes* jest arcydziełem; jako fizjologiczna analiza lubieżności, książka Teofila Gautier *Mademoiselle de Maupin* zasługuje na wielką nagrodę Akademii Nauk Moralnych i Politycznych [...]. Nareszcie, jako studium patologiczne, historia Alfonsa Belot pt. *Mademoiselle Giraud, ma femme*, z pożytkiem czytana być może przez wszystkie matki oddające swe córki na wychowanie do klasztorów, i przez wszystkie córki, czujące przyrodzony wstręt do zamążpójścia¹²⁷.

W głosie tym, przy całej jego ironii, pojawia się przecież dość serio pytanie o charakterze zasadniczym: czy sztuka powinna odzwierciedlać „brudy”, jeśli rzeczywiście istnieją one w życiu społecznym. Odpowiedź na to pytanie nie padła jeszcze w sposób wyraźny; w każdym razie można chyba jednak powiedzieć, iż Tokarzewicz również i tutaj domagał się od pisarzy pewnej manifestacji etycznej, wyraźnego zaznaczenia własnej postawy wobec opisywanych zjawisk.

¹²⁵ Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, s. 249—263.

¹²⁶ H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*. Paris 1926, s. 95.

¹²⁷ *Z obcego świata*. VI. Bez związku. „Kłoso”, 1872, nr 348.

Bardziej radykalnie sformułowane poglądy głosił równocześnie Piotr Chmielowski w swym znanym studium *Niemoralność w literaturze* (1872), którego rola w przygotowaniu recepcji naturalizmu nie została do tychczas, jak sądzę, należycie doceniona. Chmielowski postawił tu dwa zasadnicze problemy estetyczne, o których mówiłem wyżej — zajął się stosunkiem sztuki do moralności i „piękna” do „brzydoty”. W obu sprawach ocena jego okazała się tak jednoznaczna i bezkompromisowa, że mógłby podpisać się pod nią Zola:

Niemoralnością w literaturze jest właściwie tylko sprzeczność przekonania wewnętrznego z wypowiedzeniem zewnętrznym, lubowanie się w scenach wstrętnych, obrzydliwych, śmietnikowych, dla samej ich plastyki, spekulowanie na zmysłowość i drażliwość ludzką bez żadnego celu wyższego, bez żadnej myśli, bez żadnej tendencji.

Nie można jednak żądać od literatury, by w imię fałszywie pojmowanej etyki pisarskiej pomijała obrazy „brudów”:

Literatura powinna być obrazem, a nie parawanem życia; nie można od niej wymagać czegoś więcej nad to, co w społeczeństwie znajduje, ale też nie podobna jej darować zaślepienia na fakta w oczy bijące¹²⁸.

Równie bezkompromisowo ujął Chmielowski tradycyjny problem stosunku „piękna” do „brzydoty”; zaatakował gwałtownie „serafickich estetyków” — Kremera, Libelta i Struvego:

z artystycznego punktu widzenia wyganiają [oni] niemoralność z literatury za pomocą wszystkich przegniłych formułek: sztuki dla sztuki, piękna nienawidzącego brzydoty tak fizycznej, jak i moralnej, ideałów nie mogących się zniżyć do karczemnych wymagań zepsutego smaku. [...] Brzydota dobra wedle nich w sztuce tylko dla kontrastu; powinno jej być jak najmniej, ażeby nie robiła wstrętnego wrażenia. Nie rozumieją tego, że ideały są zależne od warunków życiowych; a sztuka takie przedstawiać winna, jakie napotyka życie w społeczeństwie¹²⁹.

Nowatorstwo poglądów Chmielowskiego uwydatnia się dopiero w zestawieniu ze stereotypowymi wypowiedziami krytyków tej epoki. Nie mówię tu nawet o postawie prasy konserwatywnej, która „rzuciła się na Zolę, odsądzając go od czci i wiary, dzieła jego nazywano »ohydą«, »gangreną« czy »zgnilizną«”¹³⁰. Takimi typowymi dla „starej prasy” wypowiedziami o naturalizmie mogą być chociażby wspomniane przez Szweykowskiego uwagi Stanisława Tarnowskiego albo też cytowany przez

¹²⁸ Chmielowski, *Pisma krytyczno-literackie*, t. 1, s. 68.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 60.

¹³⁰ Z. Szweykowski, przedmowa do: A. Sygietyński, *Pisma krytyczne wybrane*. Warszawa 1932, s. 26.

Markiewicza głos Jana Gnatowskiego, który naturalizm nazwał po prostu „upadkiem sztuki”, wyrażającym „szał zbydlęconego człowieczeństwa bez Boga i ideału”¹³¹. Poglądy Chmielowskiego i Tokarzewicza konfrontować należy jednak nie z tą zajadłą, religiancką nagonką, ale z głosami krytyki „umiarkowanej”, „rozsądnej” i „scjentyficznie” trzeźwej. A zatem — np. z wypowiedzią Kaszewskiego, opublikowaną w roku 1877:

Sztuka, zarówno jak nauka, jest czynnikiem wysoce moralnym [...]. Utwory jej, ażeby nie obrażały estetycznie ogólnego gustu ze strony moralnej, stosować się muszą nie do gustów pojedynczych, ale do wzruszeń społeczeństwu wspólnych, a więc wyrażać się w formie uczuć ogólnej i sympatycznej. Ponieważ zaś żadne uczucie niemoralne czyli przeciwspołeczne nie może się wyrażać w tej formie ogólnie przyjętej, przeto sztuce nie wolno uciekać się do żywiołu niemoralnego, jako przeciwnego jej celowi artystycznemu¹³².

Ocena ta, opierająca się na klasycznej tezie o jedności piękna i dobra, w praktyce oznaczała eliminację scen „niemoralnych” i „brudnych” z zasięgu uprawnień fikcji literackiej. Dodajmy, że Kaszewski stał się takim purystą dopiero w latach siedemdziesiątych; pisząc w r. 1869 o *Orbecie* Kraszewskiego twierdził jeszcze, że jeśli „przedmiot drażliwy jest sam z siebie, to nie powód, aby go unikać, obchodzić, aby autorowie zamykali nań oczy, kiedy powszechność nań je wytrzeszcza. Złe, jeżeli jest w społeczeństwie, nie schowamy w kieszeń”¹³³.

Teza głosząca jedność piękna i dobra ożywiła wprawdzie płodne przekonanie krytyki o konieczności pełnienia przez literaturę obowiązków etycznych, ale — stosowana zbyt płytko i rygorystycznie — sprawiała też wiele złego w konkretnych analizach literackich. Przypomnijmy, że nawet Taine zakładał *a priori* w związku ze swym kryterium *bienfaisance*, iż dzieło przedstawiające bohatera jest zawsze „wyższe”, niż dzieło przedstawiające tchórza. Konsekwencją tych założeń było m. in. chyba także niedocenyenie przez Taine’a krytycznych i demaskatorskich wartości współczesnej mu literatury francuskiej.

Jeszcze silniej ciążyło nad myślą estetyczną pozytywizmu atakowane przez Chmielowskiego przekonanie, iż „brzydota” może pojawiać się w dziele sztuki jedynie „dla kontrastu”, dla lepszego uwydatnienia „piękna”. Siła fatalna tej obsesyjnej myśli była tak potężna, że uległ jej nawet sam Chmielowski. W swym znakomitym, wielokrotnie cytowanym tu eseju o Chmielowskim Henryk Markiewicz nie skomentował pewnej sprzeczności, która pojawiła się między dwiema wypowiedziami krytyka — artykułem *Niemoralność w literaturze* (1872) i studium *Artyści*

¹³¹ J. G n a t o w s k i, *Realizm w literaturze nowoczesnej*. Lwów 1879, s. 15—16.

¹³² K a s z e w s k i, *W sprawie pożytku i piękna*, s. 23.

¹³³ K. K a s z e w s k i, „*Orbeka*”. „Biblioteka Warszawska”, 1869, t. 2, s. 128.

i *artyzm* (1873). W roku 1872 Chmielowski bezkompromisowo wyszydził „serafickich estetyków”, którzy dywagują o konieczności zachowania rozsądnych proporcji „piękna” i „brzydoty”, natomiast w r. 1873 sam wkroczył w te utarte koleiny myślowe, domagając się od sztuki hołdowania „t e c h n i c z n y m kardynalnym zasadom aryzmu, który wymaga, ażeby światła i cienie były ze sobą w harmonijnej zgodzie, ażeby strony dodatnie i strony ujemne dopełniały się wzajem”¹³⁴.

Ten sam postulat argumentował w stylu estetyki dawniejszej Kaszewski, domagając się w r. 1869, aby również i „brzydota” podniesiona została w sferę „wzniosłości”:

Jak noc, mrok i cień nie mogą być wyrugowane z pędzla, tak złe, szpetne i śmieszne nawet musi istnieć w utworach słowa, jako uzupełnienie życia natury i ducha. Chodzi tylko o właściwe i umiejętne przedstawienie, o odpowiednie użycie. Złe i szpetne są pierwiastkiem nieestetycznym, jeżeli na nie zapatrujemy się zimno i abstrakcyjnie: nadajmy im charakter grozy i przerażenia, które są uczuciami ściśle wiążącymi się z estetyką, a w tej chwili pierwiastki te gotowe są wkroczyć w granice poezji¹³⁵.

W stylu nowej estetyki „scjentyistycznej” argumentował natomiast postulat „harmonii estetycznej” Taine, łącząc go — jak mówiliśmy — ze swą teorią wartościowania opartą na badaniu stopnia „dodatności” (*bienfaisance*) cechy. Z tym nowym uzasadnieniem Taine powtarzał po prostu stare nakazy, iż „brzydota” powinna być w sztuce opozycją do piękna, albowiem klęska zła lepiej pozwala odczuć triumf dobra; stąd też charaktery niskie dopuszczalne są w utworze literackim przede wszystkim jako *pendant* do charakterów szlachetnych i wzniosłych¹³⁶. Od naiwności moralistyki Taine’a wyzwolił się dopiero Guyau, wprowadzając jako rozstrzygające — kryterium p r a w d y artystycznej, którą zresztą, także i on, utożsamiał z dobrem:

Brzydota znika wobec prawdy pochwyconej i oddanej przez myśl ludzką. Naśladowanie brzydoty staje się w swej istocie naśladowaniem piękna i p o r z ą d k u wszechrzeczy¹³⁷.

¹³⁴ Chmielowski, *Pisma krytyczno-literackie*, t. 1, s. 156.

¹³⁵ Kaszewski, „Orbeka”, s. 127.

¹³⁶ Taine (*op. cit.*, s. 335) pisał: „Wielcy artyści [...] pokrywali mierność i brzydotę przedstawianych przez siebie charakterów za pomocą dwóch wybiegów. Albo robią z nich przybory i kontrasty służące do uwydatnienia jakiejś postaci głównej; jest to sposób najczęstszy u powieściopisarzy i możecie go zbadać w *Don Kiszocie* Cervantesa, w *Eugenii Grandet* Balzaka, w *Pani Bovary* Flauberta. Albo też odwracają nasze sympatie od danej osobistości: każą jej wpadać w przygodę w przygodę; pobudzają przeciwko niej do śmiechu karzącego i mściwego”. — Ta druga technika jest jednak niezadowolająca, gdyż czytelnicy muszą znajdować w dziele wzory szlachetności: — „Nieprzyjemnie jest widzieć robactwo, nawet rozgniatane, i domagamy się, aby nam pokazano istoty silniejszego pędu i wyższego charakteru”.

¹³⁷ Guyau, *op. cit.*, s. 48.

Tokarzewicz znajdował się pod wyraźnym wpływem estetyki normatywnej Taine'a, gdyż i on twierdził, że choć „w sztuce przedmiotów absolutnie nagannych nie ma”¹³⁸, to jednak „cnota” potrzebna jest w literaturze dla kontrastu z „niecnotą”; dopiero razem tworzą one obraz dramatyczny. „Cnotliwa” idealizacja życia jest zawsze wadą dzieła, ale „również fałszywym byłby i odwrotny pryzmat, pokazujący życie wciąż tylko w świetle i atmosferze szpitalnej. [...] Powieść, zwierciadło życia społecznego, co by tak wąski i krzywy kątem widzenia obrała, zredukowałaby horyzont swój do czterech ścian pokoju najczęściej ciemnego, do którego się patrzy przez dziurkę od klucza”¹³⁹. Analogiczne poglądy na temat tzw. „brudów” w sztuce spotykamy zresztą już w bardzo wczesnej publicystyce Tokarzewicza, np. w listach paryskich drukowanych na łamach „Kłósów” w 1873 roku. Broniąc przed atakami krytyki francuskiej sztuki Emila Girardin *Trzej kochankowie*, pisał on np. o jednej z „niemoralnych” postaci tego dramatu:

Nie dlatego jest postacią niemożliwą, nieznośną w sztuce, że z trotuaru wzięta, lecz że ją wzięto do sztuki niewiadomo po co, że nie służy ona do uwypuklenia żadnego wznioślejszego pojęcia, żadnego piękniejszego typu¹⁴⁰.

Postępowość Tokarzewicza na tle krytyki krajowej zasada się jednak po pierwsze na tym, iż potrafił on niekiedy uzasadnić obecność „trywializmu” w dziele sztuki samymi wymogami stylu realistycznego.

Trywializm w sztuce uchodzi — pisał w 1874 r. — [...]; ale trzeba, żeby powszedni ów szczególnie stanowił jeden z koniecznych pierwiastków dramatyczności, ruchu, życia¹⁴¹.

Po drugie zaś, krytyk twierdził, że zasługą naturalistów jest obalenie sentymentalnych konwencji w obrazowaniu niedoli społecznej:

Ileokroć [Zola] zechce dotknąć się biedy, z ust mu nie ciecze ślamazarnie ślina rozczulenia. W dłoniach jego grubych i twardych pióro nie ślizga się po papierze wyglansowanym względami na migrenę prababek lub anemię ich wnuczek [...]. Wyrósł on nie ku pociesze matek i nianiek wstecznicstwa, zakazanego [!] liberalizmem, i nie po to go szatan niedoli hodował przez lata, by pewnego poranka znaleźć go dzwonnikiem u sąsiedniej fary¹⁴².

Kiedy w 1880 r. Tokarzewicz zajął się już bezpośrednio naturalizmem, musiał też dojść do wniosku, iż — w przeciwieństwie do produkcji „bulwarowej” — właśnie niektóre utwory naturalistyczne spełniają jednak

¹³⁸ *Wybór prac literackich. (1872—1897)*, s. 228. Pierwodruk tego tekstu w: „Kłósy”, 1874.

¹³⁹ *Realizm w powieści*, s. 277.

¹⁴⁰ *Kronika paryska. „Kłósy”*, 1873, nr 392.

¹⁴¹ *Wybór prac literackich. (1872—1897)*, s. 225. Pierwodruk tego tekstu w: „Kłósy”, 1874.

¹⁴² *Z życia. „Przegląd Tygodniowy”*, 1882, nr 8.

ów tradycyjny postulat równowagi „świateł” i „cieni”, „piękna” i „brzydota”. Powoływał się w związku z tym na *Atak na młyn*, który „należy niezaprzeczenie do najlepszych utworów Zoli [...] Zola chciał tu może pokazać krytyce ciemnej i złośliwej, na którą się autorowie skarżą w przedśłowiu, że realizm nie wyłącznie przecież rozmiłował się w skandalach, że z brzydoty nie uczynił bynajmniej specjalnej gliny dla lepienia swoich posążków”.

Tak zatem w stosunku do naturalizmu — przynajmniej w takim wydaniu, jakie reprezentowało wspomniane opowiadanie Zoli — zajmował Hodi postawę życzliwego obserwatora. Dawał też do zrozumienia, że chce nareszcie r z e c z o w o poinformować opinię polską o tym kierunku, ponieważ „żał byłoby zaprawdę, gdyby się miała ustalić o realizmie opinia, że jest [...] metodyczną pogonią za [...] zgniliznami i gorączkami”¹⁴³.

W tej akcji propagandowej był jednak Hodi bardzo ostrożny i niemal każdy wyraz aprobaty opatrzył w jakieś zastrzeżenie.

Dla Guy Maupassanta — pisał — piękną jest jedynie kobieta upadła, upadająca lub upaść mająca. Utrzymuje on, [...] że niewiasty uczciwej powieściopisarz tykać nawet nie powinien. Najprzód dlatego, że nie ma o niej nic do powiedzenia; po wtóre, że gdyby nawet było, mówić nie godzi się. Cnota jest czystą jak zwierciadło, sam oddech ją kazi. Jest to linia prosta żywota. Z linii prostej któż potrafi utworzyć rysunek? Krzywizna tylko posiada niezbędne pierwiastki powieściowe.

Argumentacja ta wydaje się jednak Tokarzewiczowi niesłuszna, ponieważ „usunięcie cnoty [...] jest niedorzecznością nawet w estetyce realistycznej”¹⁴⁴. Cnota potrzebna jest w literaturze chociażby dla kontrastu: gdyby w powieści zabrakło wzorców moralnych, sam motyw „upadku”, pokazany bez przeciwwagi, okazałby się również niedramatyczny.

Te same myśli powtarza Hodi także i w dwa lata później, ale w sposób znacznie bardziej przychylny dla prozaików naturalistycznych. Polemizując z ciemnogrodzkim stosunkiem prasy konserwatywnej do naturalizmu, pisze wówczas o działalności Goncourtów:

jeśli [...] naturalizm wskazuje na ciele społecznym wrzody i rany, to znówu nie dlatego, by się w nich lubował, lecz żeby wytknął epoce naszej — „ze światła i pod światłem żyjącej” — tę prawdę główną, że podobne plamy w podobnych warunkach są przeciw naturze, której cywilizacja jest córką szlachetną, uszlachetnioną¹⁴⁵.

Tutaj generalna afirmacja naturalizmu jest niewątpliwa, jednakże Hodi podporządkowuje działalność naturalistów tym samym tendencjom reformatorskim mieszczańskiego „wieku oświeconego”, które ożywiały

¹⁴³ *Realizm w powieści*, s. 276. ·

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 308, 310.

¹⁴⁵ „*Faustyna*”.

i polską prasę pozytywistyczną¹⁴⁶. Fakt, iż Tokarzewicz zajął takie stanowisko u schyłku okresu 1872—1882, zgadza się najzupełniej z tym, co wiemy już o przebiegu ewolucji pisarza w stronę obozu pozytywistycznego.

10

Natomiast aż do końca omawianego tutaj okresu publicysta nie pogodził się z jednym z naczelných postulatów poetyki naturalistycznej — postulatem programowej opisowości, małego weryzmu¹⁴⁷. Ten wątek polemik Tokarzewicza ciągnie się od początku lat siedemdziesiątych. Już w 1874 r. Hodi zaatakował pedantyczne inscenizacje Théâtre Français, które, zamiast uwypuklać dramatyczne momenty akcji, zmierzają jedynie do drobiazgowego zarysowania sytuacji psychologicznych za pomocą gestu i mimiki; pod tymi pozorami prawdy artystycznej gubią się w końcu intelektualne wartości utworów. I tak, podczas gdy „w *Malade imaginaire* Molier drwił z medycyny, w *Sfinksie* [Feuilleta] medycyna zdrwiła z teatru. Nie jest to już sztuka dramatyczna, lecz lekcja patologii; nie jest to już teatr właściwy, lecz teatr anatomiczny”¹⁴⁸.

Dyskusję z manierą werystyczną prowadził zresztą Tokarzewicz na różnych polach krytyki artystycznej; m. in. — jak już wspominałem — wypowiadał się także na temat ówczesnej plastyki.

Dajmy na to — pisał w 1874 r. — że [...] mamy przed sobą Vollona *Zakątek targowicy* [tj. targu], w którym się ryba sprzedaje. Jeżeli artysta całą swą usilność włożył w to, aby nam dokładnie przedstawić przekupkę [...]; jeżeli postanowił utraktować nas prześlicznym kolorytem podbrzusza szczupaków, tylko co z rzeki wydobytych; [...] to, bez wątpienia, co tu w sprawie technicznego wykonania będzie wyborynym, to i wyborynym zostanie wobec idealistów obu półkul naszego globu. Ale przypuśćmy, że też samą fakturę [...] artysta tak opromienił pomysłem własnym lub podchwyconym, jak to ma miejsce każdym razem, gdy w gromadce ludzi strzeli uczucie jakie serdecniejsze,

¹⁴⁶ Z początku nawet i sam Zola w podobny, liberalny i „oświecicielski” sposób interpretował własną twórczość. W roku 1876 pisał (cyt. za: Nowakowski, *op. cit.*, s. 66): „Jeśli pan chce wiedzieć, jaka nauka wypływa sama z *Assommoir*, sformułuję ją mniej więcej w tych słowach: »Dajcie robotnikowi oświatę, by go uobyczajnić, wyzwólcie z nędzy, w jakiej żyje, znieście zatłoczenie przedmieść, gdzie powietrze zagęszcza się i napełnia zarazą, przede wszystkim przeszkódcie pijaństwu, co dziesiątkuje lud, zabijając umysł i ciało«”.

¹⁴⁷ Był to zarzut dość powszechnie pojawiający się w krytyce ówczesnej. Por. np. M. Massonius, *Szkice estetyczne*. Warszawa 1884. Jednakże tradycjonalista Massonius domagał się od sztuki „idealizacji” rzeczywistości, wprowadzania do dzieła „wiecznych” ideałów, natomiast daleki był od atakowania naturalistów w imię postulatów realistycznego odzwierciedlania procesów społecznych.

¹⁴⁸ *Listy paryskie*. „Wiek”, 1874, nr 141.

popęd szlachetniejszy [...]. Azaliż kto doprawdy i na serio zechce się z nami kłócić o przekonanie, że w drugim razie artysta wznioślej, a więc piękniej, moralniej i prawdziwiej odpowiedział swojemu powołaniu? ¹⁴⁹

Również i w tych uwagach Tokarzewicza zaznaczył się wpływ Proudhona, który na marginesie analizy obrazów Courbeta pisał, iż „w malarstwie, wcale nie mniej niż w literaturze i w ogóle wszędzie, rzeczą zasadniczą jest myśl; ona pełni rolę dominującą” ¹⁵⁰. Zauważmy przy tym, że w rozumowaniu Hodiiego zawarte było *implicite* lekceważenie tradycyjnej hierarchii tematów lub raczej aprobatą dla demokratyzacji tematyki, skoro i obraz targu może wyrażać pewną ideę. W ten sposób krytyka ta wyprzedzała słynny późniejszy paradoks Witkiewicza.

Spór z werystyczną „opisowością” sprowadzał się zatem u Tokarzewicza po prostu do postulatu, aby sztuka wyrażała jakąś ideę etyczną. W sześć lat później Hodi, nie rezygnując z tego postulatu, uzupełnił jednocześnie swą argumentację o wnioski wynikające z Taine’owskiej idei typu (czyli ideału); tej właśnie idei muszą być podporządkowane różne szczegóły obrazowania — inaczej dzieło gubi się w „chińszczyźnie drobiazgowej opisowości”. Tak dzieje się u Huysmansa, któremu Tokarzewicz przeciwstawia zamieszczone również w *Wieczorach w Medan* opowiadanie Hennique’a:

Hennique daje nam obraz, czym jest żołnierz; Huysmans jedynie spis wszystkich żołnierskich guzików i sprzączek ¹⁵¹.

W roku 1882 polemika Tokarzewicza z „opisowością” naturalistów wzbogaca się o szerszą dokumentację literacką (Goncourtowie, Daudet) i jeszcze wyraźniej odsłania swą proveniencję Taine’owską. Teraz Hodi posługuje się niemal dosłownie frazeologią Taine’a, który twierdził, iż artysta odtwarza „rzeczy” — „modyfikując je odpowiednio do swej idei; a modyfikuje je odpowiednio do swej idei, kiedy, rozumiejąc i wydośćając z nich jakąś cechę ważną, zmienia systematycznie stosunki naturalne ich części, aby uczynić tę cechę widoczniejszą i bardziej panującą” ¹⁵². Analogicznie ujmując przebieg procesu twórczego i Tokarzewicz, wyrażając na tej podstawie nieufność wobec wyznania Daudeta, iż powieści jego są dosłownie notatnikami, do którego wprowadzono jedynie fakty i postacie rzeczywiste.

W powieści — pisze Hodi — prawda polega nie tylko na naturalizmie czynników do niej wprowadzonych, lecz przede wszystkim na ustosunkowaniu ich, na proporcjach; a proporcje u Daudeta właśnie nie zawsze są należyte, należy-

¹⁴⁹ *Ibidem*, nr 110.

¹⁵⁰ Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, s. 14.

¹⁵¹ *Realizm w powieści*, s. 300—301.

¹⁵² Taine, *op. cit.*, s. 297.

cie zachowane, naturalnie dobrane. [...] Charaktery Daudeta są rzeczywiste, wzięte z natury, [...] lecz w każdym razie rozwój tych charakterów, ich akcja prowadzoną jest nie według danych, które obserwacja dostarczyła, lecz według z góry przez autora wykreślonych planów¹⁵³.

Daudet utrzymuje wprawdzie, że weryfikuje „życiowo” swe koncepty fabularne, opowiadając treść swoich powieści rodzinie i znajomym, a następnie dyskutując aż do najdrobniejszych szczegółów układ akcji; Tokarzewicz wypowiada się jednak sceptycznie na temat wartości poznawczej tego rodzaju „intersubiektywnych” weryfikacji w kółku rodzinnym i przy okazji — w sposób zresztą dla epoki stereotypowy — ośmiesza Zolowską teorię „romansu eksperymentalnego”:

Obaj [Zola i Daudet] dali się uwieść marze naukowego reformatorstwa romansu. Umyslili obserwację zastąpić eksperymentacją, czyli doświadczeniem. Ponieważ jednak doświadczeń na żywym człowieku, *in anima vili*, dokonywać nie mógł nawet Claude Bernard, na którego się niewłaściwie powołuje Zola [...] — przychodzimy stąd do wniosku, że pacjentów, których powieściopisarzowi daje przyroda, [...] [trzeba] brać jeszcze na tortury gadanin przyjacielskich i gościnnych, klucz ich żądlami sąsiedzkich i żoninych eksperymentów. Zapewne, nie jest to ani nadnaturalne, ani przeciw naturze; ale się obawiać można, czy rzecz tak przygotowana będzie z natury. Nas właśnie trapi przecucie, czy nie będzie raczej wyjętą... jak z pieca — coś w rodzaju królewskiego placka¹⁵⁴.

W dalszym ciągu zatem kierunek dyskusji Tokarzewicza z naturalizmem różni się zasadniczo od polemik prowadzonych u nas przez konserwatystów — od Gnatowskiego poczynając, kończąc nawet na Sienkiewiczu, którego ówczesne wystąpienie skwitował Hodi w słowach: „szlachetny, lecz słaby”¹⁵⁵. Nie ma tu oskarżeń o „brudy”, „niemoralność” i — jak u Sienkiewicza — o „pesymizm”, który jest równoznaczny z „rozkładem”. Jest po prostu — obrona kształtowanej planowo i świadomie struktury dzieła przed uludą naturalistycznej „fotografii”, „faktografii” i eksperymentu.

W porównaniu z artykułem *Realizm w powieści* pewnej modyfikacji uległy na przestrzeni lat 1880—1882 jedynie poglądy Tokarzewicza na temat techniki fabularnej dzieła, która u naturalistów, zwłaszcza u Zoli, opiera się na tym, że „walka, dramat, tragedia zaczynają się [...] w spo-

¹⁵³ *Z natury*. „Prawda”, 1882, nr 5.

¹⁵⁴ *Ibidem*. Rzecz charakterystyczna, iż Tokarzewicz zabrał się tak ostro właśnie do Daudeta, który w różnych enuncjacjach pozytywistycznych z tamtych lat występował zazwyczaj jako „pozytywny” okaz literatury naturalistycznej, w przeciwieństwie do Zoli, „najposepniejszego z pisarzy świata”. Por. J. Kulczycka-Saloni, *Krytyka literacka lat 1863—1881*. W książce zbiorowej: *Z literatury lat 1863—1918. Studia i szkice*. Wrocław 1957, s. 166. — Hodi myślał po prostu mniej tradycyjnie i inny był kierunek jego ataku.

¹⁵⁵ *Kraj cywilizacji omdlałej*. „Przegląd Tygodniowy”, 1882, nr 23.

sób najzupełniej powszedni, widoczny, ot, zdaje się, wyrwany z serca, z wnętrza prawdy i rzeczywistości”¹⁵⁶. Toteż w 1882 r. Hodi przestał już bronić wbrew naturalistom atrakcyjności fabuły powieściowej i uznał za jedną z głównych zasług Goncourtów to, iż — w przeciwieństwie do prozy romantycznej (Poe), dla której akcja miała „być jedynie słupkiem, z którego wierzchołka ujrzeć można nadzwyczajność” — zastosowali również i w konstrukcji fabuły zasadę życiowego prawdopodobieństwa. „Żadnych łamańców! — takie hasło obrali”¹⁵⁷.

Wyżsi [...] od Zoli, który często dla zabicia wróbla nie tylko wyprowadza działa z całą amunicją i jaszczykami opisów wstępnych, ale też i kule swoje wyrabia w oczach widza oczekującego na skutek tego eksperymentu; wyżsi od Daudeta, polującego nie raz na orła ze szpilkami swych sposobików drobnych; wyżsi nawet od Flauberta... jeśli to być może... który sokoły swej obserwacji puszczał zawsze w jednym, najskrupulatniej wytkniętym i obliczonym kierunku [...] — Goncourtowie chwytają sam tylko przelot bytu, jego linię, jego zgmtwany lub prosty rysunek, nie zaś końcowy tej linii haczyk, nie zaś celową tego rysunku barwę — w zabitym wróblu, w pokłutym orle, w złożonej do trumny pani Bovary, pogrzebanej w popiele swych uczuć pani Arnaud, lub padającej na wznak, żalem rażonej Salambó¹⁵⁸.

Tak zatem o nowatorstwie Goncourtów rozstrzygać miałyby „egzystencjalna” — mówiąc językiem dzisiejszym — epickość ich prozy, bardziej „prawdziwa”, niż konceptystyczny dramatyzm Flauberta.

Te nowe przemyślenia Hodiego były niewątpliwym skutkiem obserwacji rozwoju prozy realistycznej w początkach lat osiemdziesiątych, a chyba także i wynikiem wpływów Sygietyńskiego, który właśnie u Flauberta sławił naturalność biegu akcji powieściowej:

Czar tajemniczych intryg zginął zawsze. Powieść ciągnie się naturalnym swoim ruchem, zabierając z sobą zdarzenia życia, uzupełniając je i szeregując¹⁵⁹.

W opartej na pisarstwie Flauberta poetyce normatywnej Sygietyńskiego istotne miejsce zajmowała jednak nadal „porządkująca” czynność artysty, który „uzupełnia i szereguje” ciąg wydarzeń, nadając im układ logiczny. Tokarzewicz poszedł więc w swych uwagach o Goncourtach jeszcze dalej, aprobując żywiołowy i niejako automatyczny układ kompozycji powieściowej, który określa samo „życie”. W tym właśnie kryło się pewne niebezpieczeństwo, które w krytyce Tokarzewicza miało ujawnić

¹⁵⁶ *Z życia*. „Przegląd Tygodniowy”, 1882, nr 8.

¹⁵⁷ „*Faustyna*”.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ A. Sygietyński, *Pisma krytyczne*. Opracował J. Z. Jakubowski. Warszawa 1951, s. 47.

nić się dopiero później, a o którym wspominałem już wyżej: od pochwały takiej struktury kompozycyjnej prozy, która po prostu notuje sam „przełot bytu”, łatwo było już dojść do pochwały „małego realizmu” *tout court*.

Zawsze natomiast z równym zapałem atakować miał Hodi programowy biologizm naturalistów. Odcinając się od „stróżów moralności publicznej”, którzy troszczą się wyłącznie o mniemaną „niemoralność” naturalizmu, krytyk twierdził, iż przy ostatecznym określeniu stanowiska wobec tego kierunku znaczenie rozstrzygające powinien mieć wybór między psychologią i fizjologią jako głównymi metodami obserwacji pisarskiej. Był to pogląd z pewnością bardziej przemyślany, niż np. stanowisko Brunetière'a, śmiertelnego wroga pisarstwa Zoli, który w przedmowie do swej książki *Le roman naturaliste* zarzucał naturalistom „mianię niedbałości artystycznej [*superstition de »l'écriture artiste«*], czarnowidztwo literackie i upodobanie do grubych tematów”¹⁶⁰.

W porównaniu z tymi frazesami stanowisko Tokarzewicza wyróżnia się próbą filozoficznego ujęcia problemu, opartą zresztą na poglądach Milla; świadczy o tym artykuł Hodiego o Millu z r. 1873, gdzie za główną zasługę filozofa angielskiego poczytany jest jego protest przeciwko Comte'owskiej redukcji psychologii do fizjologii¹⁶¹. Równocześnie krytyka Tokarzewicza wyróżnia się powiązaniem kwestii prawdziwości biologizycznej koncepcji człowieka — właśnie z paragrafami poetyki normatywnej naturalistów. (Zanotujmy tutaj jeszcze jeden argument za — narzucającymi się wielokrotnie przy analizie prac publicysty — związkami myśli Tokarzewicza z Norwidem: dość przypomnieć wiersz Norwida *Naturalizm* (1877), zawierający atak właśnie przeciwko prymitywizującemu biologizmowi.) Językiem trochę naiwnym wkracza Hodi *in medias res*, próbując wykazać niekonsekwencję naturalistów w ramach ich własnych założeń: jednostka zdeterminowana w y ł ą c z n i e przez czynniki biologiczne byłaby czymś zupełnie w y j ą t k o w y m, tymczasem zaś naturalizm głosi ostentacyjnie, iż jest sztuką p o w s z e d n i o ś c i:

Motywa fatalistyczne i popędowo-zwierzęce, odrębnie od innych stosowane do świata ludzkiego, przestają być prawdziwymi, a gdyby nawet nimi były, przestałyby interesować. Burza zagaja dąbrowy; śniegi zimowe niedźwiadków pędzą do nory; urodzaj rozmnaża szczury i koty polne. Lecz co to ma do człowieka? [...] Zwłaszcza zaś — co one [czynniki fizjologiczne] mogą mieć do regulowania w powieści, która, będąc historią człowieka powszedniego, tym samym wyłącza eksces i wyjątek, zarówno w kierunku zaświatowej idealizacji, jak i w kierunku przedhistorycznego rozbestwienia¹⁶².

¹⁶⁰ Cyt. za: B. Orłowski, *F. Brunetière i ewolucjonizm w historii literatury*. Warszawa 1907, s. 6. Por. Clark, *op. cit.*, s. 29—33.

¹⁶¹ John Stuart Mill. „Kłoso”, 1873, nr 415.

¹⁶² *Realizm w powieści*, s. 294.

Na szczęście jednak — twierdzi Tokarzewicz — pisarze naturalistyczni rzadko tylko realizują konsekwentnie zasadę biologistycznej interpretacji zjawisk humanistycznych. Nawet u Alexisa w jego opowiadaniu *Na pobożowisku* obok manifestacyjnie uwydatnionych impulsów biologicznych w motywacji postępowania postaci pojawia się także zsocjologizowana historia charakteru bohaterki¹⁶³. Szansa naturalizmu — zdaje się więc mniemać Tokarzewicz — spoczywa nie tyle w jego poetyce normatywnej, ile w jego realistycznej praktyce pisarskiej. Do oceny takiej niewiele mogłaby dodać krytyka dzisiejsza — może tylko przypomniałaby, że postulowana przez poetykę naturalistyczną drastyczność obrazu wzma- gała ostrość krytyki społecznej¹⁶⁴.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 295—298.

¹⁶⁴ Markiewicz, *Tradycje i rewizje*, s. 213—215 i 227.