

Leon Przemski

Dembowski jako teoretyk literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 41/2, 408-433

1950

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.

LEON PRZEMSKI

DEMBOWSKI JAKO TEORETYK LITERATURY¹

Nie tak nie charakteryzuje Dembowskiego, jak konsekwentna zbieżność jego poglądów filozoficznych, społecznych i literackich i ich ściśle powiązanie z jego praktyczną działalnością rewolucyjną. Nie była to jednolitość gabinetowego filozofa, który z takich czy innych założeń wywiódł skończony system. U Dembowskiego nie wiadomo, gdzie kończy się działalność rewolucyjna, a zaczyna działalność naukowo-publicystyczna, gdzie kończy się teoretyk literatury, krytyk literacki, a zaczyna się działacz rewolucyjny. Jego „filozofia twórczości”, mimo swej niedoskonałości, mimo że była idealistyczna i eklektyczna, służyła mu jako program polityczny wówczas, gdy organizował spisek rzemieślników warszawskich, i wówczas, gdy ze „Związkiem Plebejuszy” prowadził walkę ze szlacheckim Komitetem poznańskim, służyła mu jako drogowskaz wśród rozlicznych ówczesnych poglądów społecznych, była dla niego miernikiem w ocenie zjawisk sztuki i literatury. Działo się tak dlatego, że wszystko w jego życiu poddane było jednemu celowi: walce narodowo-wyzwoleńczej, rozumianej jako odcinek ogólnoeuropejskiego frontu walki z feudalizmem. Temu celowi, któremu został wierny do końca swego jakże krótkiego życia, podporządkowuje się u niego wszystko: działalność spiskowa, myśl społeczna, nauka, sztuka, literatura.

Prawda, że tak wszechstronna działalność, jeśli zwłaszcza uwzględnić, że trwała wszystkiego trzy lata, nie mogła nie pociągnąć za sobą luk i niekonsekwencji w poszczególnych poglądach. Prawda, że jego poglądy krytycznoliterackie — niezależnie od tego, że oparte

¹ Rozdział z monografii o Dembowskim, przygotowywanej dla Instytutu Badań Literackich. Poprzedzi go rozdział pt. *Poglądy filozoficzne i społeczne Dembowskiego*, zamknie rozdział pt. *Dembowski jako historyk literatury*.

na założeniach idealistycznych, już zawierały w sobie błędne koncepcje — dają często fałszywą ocenę utworów literackich i nie zawsze oceniają w sposób właściwy drogi rozwojowe literatury. Pozostanie jednak na zawsze wielką zasługą Dembowskiego, że poza doraźnymi zdobyczami pozytywnymi, osiągniętymi przezeń w walce z reakcyjnymi poglądami literackimi, potrafił postawić przed literaturą polską wielki cel: służbę społeczeństwu i walkę o postęp, i to w chwili, gdy groził jej zastój i ugrzęźnięcie w jałowym mistycyzmie, w chwili, gdy poglądy estetyczne Hegla groziły całej literaturze europejskiej — a także polskiej — utknięciem w ślepym zaułku.

1

W myśl systemu filozoficznego Hegla, sztuka — dziedzina uczucia — jest najniższą z form historycznego rozwoju absolutnego ducha. Formy wyższe, następujące po sztuce, to religia i filozofia. Hegel traktuje sztukę jako stopień ducha historycznie przezwyciężony, którego najważniejsze zadania zostały spełnione, uważa, że klasyczne utwory należą już do przeszłości. Sztuka osiągnęła swój szczyt w świecie antycznym, gdy panowała harmonia między społeczeństwem a przyrodą, harmonia znajdująca swój wyraz w mitologizacji przyrody. W miarę rosnącego dystansu między społeczeństwem a przyrodą możliwości rozwoju sztuki stają się coraz mniejsze, coraz mniejsze stają się możliwości osiągnięcia przez nią harmonijnej pełni. Jeżeli w średniowieczu rosnący rozdzźwięk między społeczeństwem a przyrodą był jeszcze rekompensowany przez wybitne indywidualności, to w epoce romantyzmu grozi sztuce zupełny rozkład. Po jednej bowiem stronie staje sztuka powszedniej codzienności ujętej powierzchownie, sztuka chwytająca z życia nie to, co istotne, lecz rzeczy zmienne, znikome, sztuka kopiująca życie, a nie zgłębiająca je. Po drugiej zaś stronie pozostaje romantyczny, wynaturzony subiektywizm, igrający z rzeczywistością, uznający natchnienie artysty za jedyny jej miernik i sprawdzian².

Mimo że Dembowski był przez dłuższy czas, zanim zaznajomił się z pismami lewicy heglowskiej, wiernym uczniem Hegla, nie uległ on pesymistycznym poglądom swego mistrza na przyszłość sztuki, poglądom będącym wyrazem głębokiego kryzysu estetyki mies-

² Zob.: Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* herausgegeben von D. H. G. Hotho. Werke. Berlin 1843. Tom X, cz. 2, s. 218—219.

czańskiej. Mogłoby się na pozór zdawać, że Dembowski był przed pesymizmem Hegla immunizowany przez swego poprzedniego mistrza, przez Schellinga. Za największą bowiem zasługę poczytywał to, że „umnictwo (sztuki piękne) wzniósł na szczyt wiedzy i czynności ludzkiej”³. W poglądzie tym mogłoby utwierdzić inne zdanie wyrażone w tym samym miejscu przez Dembowskiego, że „umnictwo jest również potęgą myśli, jak dzielnością uczuć”⁴. W istocie zdanie to, w którym jak gdyby w zarodku zawarte są zarysy własnej rewolucyjno-demokratycznej estetyki Dembowskiego, ujętej później w „filozofii twórczości”, wygląda pozornie na syntezę poglądów estetycznych Schellinga i Hegla, syntezę dość zresztą szczęśliwą. Skoro bowiem, według Hegla, najwyższym szczeblem historycznego rozwoju absolutnego ducha jest wiedza, to sztuka, będąca „równie potęgą myśli, jak dzielnością uczuć”, może śmiało znaleźć się na samym szczycie drabiny heglowskiej. W istocie jednak przekonanie o wielkim posłannictwie poezji dał mu nie Schelling, tylko własny rewolucjonizm, który ustrzegł go później przed pesymizmem Hegla i uchronił przed reakcyjnym charakterem filozofii Schellinga.

Wyjście, jakie wskazał Dembowski, było przede wszystkim wynikiem jego przekonania o społecznym charakterze sztuki i literatury. Przekonanie to przewija się jak czerwona nić poprzez wszystkie jego rozprawy i artykuły. Szkic swój, *Pomysły do wiedzy umnictwa*, zaczyna od twierdzenia, że „którejkolwiek z dziedzin umysłowych zgłębiając istotę, winniśmy przede wszystkim zdawać sprawę ze związku, w jakim przedmiot badań jest z dziedziną żywota społecznego. Miarą bowiem ważności każdej wiedzy jest wpływ na żywot społeczny”⁵. Cel społeczny, któremu służyć ma sztuka, nie jest, rzecz prosta, obojętny. Jest nim postęp społeczny. „...Umnictwo żywioły bezwzględny społeczny żywota w sercach ludzi budzi, a tak jest pierwotnym skrzydłem, za którego pomocą do szczytu bezwzględnego ustroju społecznego ludy wzbijają się”⁶. Na czym polega „bezwzględny społeczny żywot” czy „bezwzględny ustrój społeczny”, Dembowski nie ma potrzeby tłumaczyć. Jest to ustrój bezwzględnej równości i wspólnej własności, ustrój komunistyczny, ustrój utopijny, tym się jednak różniący od ustrojów, kreślonych przez socjalistów-

³ Przegląd Naukowy, 1842, s. 778.

⁴ tamże, s. 778.

⁵ Tygodnik Literacki, 1843, s. 53. Termin „wiedza umnictwa” znaczy u Dembowskiego to samo, co „filozofia sztuki”.

⁶ tamże, s. 54.

utopistów, że ma on być nie rezultatem wprowadzenia w życie gotowej, obmyślanej w szczegółach utopii, ale wynikiem ciągłego rozwoju dialektycznego, koniecznego warunku wszystkiego, co istnieje. U współczesnych utopistów kwestia wprowadzenia w życie sprawiedliwego ustroju była rzeczą przypadku.

Jeżeli w świecie nie zapanował dotychczas prawdziwy rozum i prawdziwa sprawiedliwość — komentuje Engels argumentację socjalistów-utopistów — to jedynie dlatego, że nie były one należycie poznane. Brakło po prostu owej genialnej jednostki, która teraz zjawiała się i poznała prawdę; to zaś, że zjawiała się ona teraz, że prawda poznana została teraz właśnie, nie jest nieuniknionym zdarzeniem, wynikającym nieuchronnie ze związku wydarzeń w ich rozwoju historycznym, lecz po prostu szczęśliwym przypadkiem. Jednostka ta mogłaby równie dobrze urodzić się o pięćset lat wcześniej, co zaoszczędziłoby ludzkości pięćset lat błędów, walki i cierpień⁷.

Inaczej u Dembowskiego. Według niego, bezwzględny ustrój społeczny jest właśnie zdarzeniem nieuniknionym, wynikającym bezpośrednio z rozwoju wydarzeń historycznych, a pośrednio z ucieleśniającej się i rozwijającej wśród narodu idei wolności⁸. Objawienie tej idei, budzenie jej wśród ludu, wskazywanie drogi do doskonałego ustroju społecznego — jest właśnie zadaniem poezji.

Od utopistów różni Dembowski jeszcze to, że nie wyobraża sobie przejścia do doskonałego ustroju społecznego bez walki. Problemu tego nie porusza wprawdzie w swoich pismach, ale cała jego działalność spiskowa i powstanie krakowskie, do którego bezpośrednio parł, którego był duszą, świadczy o tym, że wprowadzenie w życie ustroju doskonałego wyobrażał sobie tylko na drodze rewolucyjnej, na drodze zbrojnego powstania mas chłopskich.

Najlepszym dowodem, że literatura służyć ma, jego zdaniem, nie społeczeństwu w ogóle, lecz określonym celom, że ma być narzędziem walki z absolutyzmem i feudalizmem, narzędziem rewolucyjnej walki o wolność narodową i społeczną, jest jego stosunek do poglądów Schillera na społeczne zadania sztuki, wyrażonych w jego rozprawie *O estetycznym wychowaniu człowieka*. Autor przedmowy do tej rozprawy w ten sposób tłumaczy genezę poglądów Schillera:

⁷ Fryderyk Engels, *Rozwój socjalizmu od utopii do nauki*. Książka 1946, s. 23.

⁸ Ściślej mówiąc, nosicielem tej idei, bezpośrednio wcielającym ją w życie, jest — według Dembowskiego — naród polski. Ten swoisty mesjanizm stanowi zagadnienie oddzielne, którego tu rozwijać nie będziemy.

Nadzieje, do których uprawniała z początku rewolucja francuska, okazały się zwodnicze. Ludziom zabrakło moralnej dojrzałości; zamiast państwa rozumu, nastał chaos. Cel ruchu był wielki i wspaniały, i nie tylko serce Schillera odpowiedziało nań radośniejším biciem; ale cel ten będzie można osiągnąć tylko wówczas, gdy ludzie staną się szlachetniejsi i silniejsi. Tylko estetyczne wychowanie może do tego doprowadzić⁹.

Poglądy te były wyrazem rozczarowania, jakie ogarnęło niemieckie drobnomieszczaństwo w obliczu praktycznych rezultatów rewolucji francuskiej, która utorowała burżuazji drogę do bogactw. Mimo wielkiego szacunku dla twórczości Schillera, którego wielbicielem Dembowski pozostał do końca życia, nie mógł zgodzić się na te poglądy. Nie mógł się na nie zgodzić, bo kazały do wolności wędrować poprzez piękno, bo odsuwały zwycięstwo wolności w nieskończoność, a on widział tylko w walce rewolucyjnej drogę do wolności.

Doszli już ludzie — stwierdza w artykule *Twórczość w życiu społecznym* — na drodze myślenia do przekonania i przeświadczenia, że wszelki postęp na drodze indywidualnego wykształcenia jest abstrakcją, a jako taka jest czezością, więc że tylko postępy ludowe są prawdziwymi postępami¹⁰.

Poglądy Schillera, wyrażone w listach *O estetycznym wychowaniu człowieka*, budziły u Dembowskiego zastrzeżenia jeszcze z innego powodu. Schiller, podobnie zresztą jak i Hegel, uważał, że rozwój nauk, w szczególności filozoficznych, musi wywołać upadek sztuki. „...Badania filozoficzne — powiada — zabierają siłę wyobraźni jedną dziedzinę po drugiej i granice sztuki kurczą się w miarę, jak wiedza swoje rozszerza”¹¹. Dembowski, w odróżnieniu od Hegla i Schillera, uważa, że rozwój wiedzy nie tylko nie przeszkadza rozwojowi sztuki, ale przeciwnie, nasycając ją świadomością artystyczną i wypierając z niej żywiołowość, czyni ją jeszcze doskonalszą, sprawia, że służyć może coraz lepiej celowi, jaki jej powinien przyświecać.

W ten sposób przewyżając pesymistyczne poglądy współczesnej estetyki burżuazyjnej o upadku sztuki, o braku perspektyw dla literatury, kształtował Dembowski ideę sztuki i literatury, mających być ukoronowaniem twórczości ludzkiej. Szczery rewolucjonizm, głębokie ukochanie sprawy ludu, żarliwy humanizm pozwolił

⁹ Fr. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Gesamelte Werke. Hempels Klassiker-Ausgaben, t. VIII, s. 8. Rozprawa ta była bardzo popularna w Polsce; w r. 1843 ukazał się jej przekład polski.

¹⁰ Tygodnik Literacki, 1843, s. 187.

¹¹ Schiller, *tamże*, s. 17.

mu ukazać literaturze wyjście z ślepego zaułka degradujących sztukę teorii, wyjście z zaczarowanego kręgu estetyki idealistycznej, mimo że sam pozostał idealistą. Pozwolił mu ukazać współczesnym „wielkie i święte powołanie pisarza”.

Poezja — powiada — ma być wiedzeniem przyszłości i miłością jej najwyższą, a jako taka ma być jej wieszczaniem. To posłannictwo poezji określa całą jej istotę. Jako miłość i wiedza poezja jest wybitnięciem i dziedziną twórczości ducha ludzkiego. Choć przyszłości nie stwarza, stwarza jej postęp. Choć jej prawo nie jest prawem żywota narodu, ona nadaje mu zreczywiszczoną postać, na łonie teraźniejszości rozwijając przyszłość¹².

W chwilach szczególnie przełomowych — stwierdza w tym samym artykule — ma poezja olbrzymie posłannictwo przewodniczenia postępowi społecznemu, a pod wyrazem społecznemu obejmujemy cały organizm żywota narodowego, czy on się w wyrazistej układzie społecznego formie czy w postaci życia umysłowego lub artystycznego i przemysłowego jawi¹³.

Poezja służąca sprawom narodu, poezja — dźwignia postępu społecznego: oto zadania, które Dembowski postawił przed literaturą polską w chwili, gdy Mickiewicz coraz głębiej grzął w towianizmie, gdy Słowacki realistyczne, pełne buntu społecznego strofy *Beniowskiego* zastępować zaczynał mistycznymi oktavami, gdy Krasiński pławiał się w reakcyjnych spekulacjach filozoficznych.

2

„Poezja służąca sprawom narodu...”

Gdy mówimy o „narodzie” w pojęciu działaczy i pisarzy demokratycznych w okresie popowstaniowym, musimy do tej sprawy podchodzić z jak największą ostrożnością. Nawet wówczas, gdy zastępują wyraz „naród” słowem „lud”. Nawet u takiego demokraty rewolucyjnego, jak Henryk Kamieński, lud oznacza naród zrównany w stanach, obejmuje nie tylko chłopów, nie tylko stan trzeci w rozumieniu zachodnim, ale także całą szlachtę, i tę folwarczną. Inaczej u Dembowskiego. Drugą jego wielką zaską, poza wyznaczeniem literaturze wielkich, społecznych, postępowych zadań, jest to, że pojęciu „naród”, „narodowość”, nadał treść rewolucyjną.

Jak dalece poglądy filozoficzne, społeczne i literackie sprzęgły się ze sobą organicznie, świadczy fakt, że pojęcie narodowości wy-

¹² E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. Rok 1843, t. VI. s. 5.

¹³ *tamże*, s. 1.

krystalizowało się u niego w walce z poglądami literackimi reakcyjnych romantyków polskich.

W *Piśmiennictwie polskim w zarysie* oddaje należny hold Moch-nackiemu. „...Bez zaprzeczenia — pisze — jeden z najgenialniejszych swojego czasu pisarzy, sprawił epokę w piśmiennictwie ojczy-szym dziełem *O literaturze polskiej w wieku XIX*, w którym odniósł pojęcie literatury do pojęcia narodowości i wykazał, iż wartość wiesz-czów i pisarzy zależy od tego, o ile są narodowymi...”¹⁴ Ale tuż zaraz dodaje: „Do zarzucenia mu to tylko mamy, iż nie stanowisko poj-mowania wolności uważa za narodowość, lecz mylnie bierze za nią obrazy przeszłości narodu”¹⁵.

Jeśli Dembowski czyni Moch-nackiemu wyrzuty w tak łagodnym tonie, to nie znaczy bynajmniej, że uważa różnicę między własnymi poglądami a poglądami Moch-nackiego za mało istotną. Zagadnienie narodowości uważał za sprawę życia i śmierci dla literatury polskiej. Jeżeli Moch-nackiego tylko lekko strofuje za to, że co zacięcie atakował pozostałych romantyków, którzy zniekształcali pojęcie narodowości, to dlatego, że ceni jego zasługi w utorowaniu drogi pierwiastkom narodowym. Mimo że szkoła romantyczna, zarówno w Polsce jak w Niemczech, wypaczyła zdrową w zasadzie myśl Herdera, który skierował uwagę pisarzy na pieśni ludowe, na folklor, mimo że u Moch-nackiego pod wpływem Schleglów hasło narodowości skończyło się na „starożytności słowiańskiej, mitologii północy i ducha średnich wieków”, nie mógł Dembowski odmówić krytyce literackiej szkoły romantycznej tej zasługi, że pierwsza uczyniła pierwiastek naro-dowy świadomym czynnikiem oceny krytycznej. Dembowski nie wspomina, mówiąc o Moch-nackim, o drugiej wielkiej zasłudze jego i całej szkoły romantycznej, o tym mianowicie, że przewyciężyła i zdru-zgotała wszystkie skostniałe normy estetyczne, które klasycyzm narzucił sztuce i literaturze.

Dembowski, który do wszystkich zagadnień podchodził dialek-tycznie, nie mógł tego wszystkiego nie widzieć i dlatego, oceniając Moch-nackiego, oddaje cesarzowi, co cesarskie. Atak na fałszowanie pojęcia „narodowość” kieruje nie przeciw temu, który był ko-ryfeuszem haseł rewolucyjnych, by potem sprawy literatury zosta-

¹⁴ E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*. Poznań 1845, s. 341. Do druku podpisał Dembowski książkę 29 listopada 1844.

¹⁵ *tamże*, s. 341.

wieć komu innemu, a samemu zająć się czymś innym, ale przeciwko tym, którzy mu towarzyszyli w początkowej drodze, by później użyć sprawy narodowości jako narzędzia wstecznych celów politycznych. Wiedziony instynktem demokracji rewolucyjnej, nie tylko zaatakował reakcyjnych romantyków jako rewizjonistów, ale poddaje krytyce wszystko to, co romantycy, od samego Herdera poczynając, głosili jako pierwiastek narodowy, i nasycę pojęcie narodowości nową treścią rewolucyjną. Narodowość, zdaniem jego, to nie zbieranie pieśni ludowych. Dembowski rozumiał, że ograniczanie „narodowości” do folkloru prowadzi w prostej linii do zaściankowoci, do parafiańskiego zamknięcia się w ciasnym kręgu spraw drugo- i trzeciorzędnych, jak to było na przykład w całej tak zwanej „szkole ukraińskiej”, a zwłaszcza u Zaleskiego czy Michała Czajkowskiego. Narodowość w literaturze tym mniej polega na odrodzeniu w poezji „starożytności słowiańskiej, mitologii północy i ducha średnich wieków”, jak tego chciał Mochnacki.

Dembowski szybko zrozumiał, że opiewanie w poezji „ducha średnich wieków” wiedzie do zachwalania ustroju feudalnego, absolutyzmu, wiedzie do głoszenia ciemnoty i zacofania jako ideału. Główny błąd romantyków polskich polegał — zdaniem jego — na tym, że mówiąc o narodowości mieli na myśli głównie jej formę, jej cechy zewnętrzne, jak zwyczaje, pieśni, wierzenia. Tymczasem istota narodowości polega na „dążeniu społecznym” do „zrzeczywizczenia posłannictwa narodu”. Posłannictwem każdego narodu jest dążenie do wolności, a pojęcie wolności „w dziedzinie społecznej” jest dla niego równoznaczne z pojęciem sprawiedliwości¹⁶. Tak oto organicznie wiąże się u Dembowskiego hasło wyzwolenia narodowego z hasłem sprawiedliwości społecznej. Narodowość w poezji to więc nie nawrót do przeszłości ani stylizowanie pieśni ludowych, ale głoszenie wyzwolenia narodowego, co nieodłącznie wiąże się z walką o sprawiedliwość społeczną. Narodowość to miłość całego ludu. Zważywszy, że całym ludem nie jest dla Dembowskiego, jak dla większości burżuazyjnych demokratów owych czasów, „naród zrównany we wszystkich stanach”, ale sam lud bez szlachty, której Dembowski nienawidził, należy przyjąć, że gdy Dembowski mówi „naród”, myśli „lud”, a pojęcie „narodowości” jest dla niego identyczne

¹⁶ Zob. Rok 1844, t. VI. *O postępach w filozoficznym pojmowaniu bytu*. Artykuł wprawdzie nie podpisany, ale nie ulega wątpliwości, że jest on pióra Dembowskiego.

z „ludowością”¹⁷. Lud polski podniesiony do godności narodu, miłość narodu, a więc patriotyzm, rozumiany jako ukochanie sprawy ludu, jako odczucie jego cierpień, zrozumienie walk, podzielenie jego nadziei — oto co, według Dembowskiego, powinno być treścią poezji, treścią literatury, oto co składa się na treść pojęcia „narodowość”. Piszac o redagowanym przez siebie Przeglądzie Naukowym z perspektywy roku, stwierdza, że przybrał on jako godło: „Myśl ludzka zmarnowana jest, jeśli ku rozwinięciu żywiołów ludu nie zmierza”¹⁸. „Każda myśl — powtórzy jeszcze raz to samo — nie dążąca pośrednio lub bezpośrednio ku rozwinięciu żywiołów ludowych i nie mająca na celu samodzielności a szczęścia Ludu, tej najcenniejszej, najliczniejszej, a najnieszczęśliwszej części ludzkości, zmarnowana jest”¹⁹. Nic dziwnego zatem, że występuje tak zaciekle przeciw marzeniom o powrocie do patriarchalnego, feudalnego średniowiecza, które pozostanie dla niego synonimem ucisku ludu. „Zaprawdę — woła — na próżno z tego toru, z toru postępu chciano by nas zepchnąć, prawiać nam o odzyciu średnich wieków, ich wiary, ich mniemanej poezji — już nie uwierzymy podejściom”²⁰.

3

„...Człowiek nie miłujący ludu, nie może tworzyć...” — pisał Dembowski w artykule pt. *Twórczość w żywocie społecznym*²¹.

Kto tak radykalnie i bezkompromisowo postawił zagadnienie nierozzerwalnego związku między twórczością²² a oddaniem dla sprawy ludu, nie mógł przejść obojętnie obok tego, że wypacza się pojęcie narodowości, że robi się z niego sztandar dla brudnej działalności politycznej, nie mającej nic wspólnego z literaturą, nie mógł spokojnie patrzeć na to, że pojęcie narodowości nagina się do hasel reakcyjnych.

¹⁷ Porównać choćby fragment jego poematu dramatycznego pt. *Twardowski*: „...Bo co polskie, Boże! toć nie jest szlacheckie, ale jest ludowe.” Tygodnik Literacki, 1843, s. 90.

¹⁸ Rok 1844. *Sprawozdanie z piśmienności polskiej w ciągu 1842 roku*. Wyrażna omyłka druku: winno być „1843”.

¹⁹ *Kilka myśli o eklektyzmie*. Rok 1843, t. IV, s. 29.

²⁰ *tamże*, s. 15.

²¹ Tygodnik Literacki, 1843, s. 199.

²² Dodać należy w tym miejscu dla ścisłości, że Dembowski zagadnienie twórczości traktuje szeroko. Jest ona nie tylko twórczością artystyczną. Szerzej na ten temat w rozdziale pt. *Poglądy filozoficzne i społeczne Edwarda Dembowskiego*.

Jeżeli Dembowski ogólnie potraktował fałszywe, wsteczne ujęcie sprawy narodowości w poezji u Mochnackiego, to tylko dlatego, że uważał go za pioniera niektórych postępowych haseł w literaturze, jak również dlatego, że Mochnacki swoich poglądów krytycznoliterackich w okresie popowstaniowym nie rozwijał, a tym samym błędów swych nie rozszerzał. Nie oszczędził jednak Dembowski wszystkich tych teoretyków czy praktyków romantyzmu, którzy albo z Mochnackim działalność swą rozpoczęli, by z pozycji rzekomo postępowych przejść na skrajnie reakcyjne, albo też uformowali swoje wsteczne poglądy już później, w nawiązaniu do estetycznych koncepcji Mochnackiego. Walkę tę toczył od początku swojej pracy krytycznoliterackiej na łamach *Przeglądu Naukowego*, aż do *Piśmiennictwa polskiego w zarysie*, które było w pewnym sensie syntezą poglądów literackich Dembowskiego. Głównym przedmiotem ataków była sztandarowa postać polskiej „szkoły romantycznej”, zarazem sztandarowy teoretyk wstecznictwa polskiego w dziedzinie społecznej i politycznej, Michał Grabowski.

W początkowym okresie Dembowski atakuje Grabowskiego dość ostrożnie, wychodząc z założeń estetycznych. Nie wiadomo, czy dlatego, że nie zdołał jeszcze sam wykrystalizować sobie własnych poglądów, czy też dlatego, że nie przyswoił sobie jeszcze odpowiedniego stylu, nieodzownego ze względu na surową cenzurę, otaczającą ludzi takich jak Grabowski pieczołowitą opieką. W dalszych jednak wystąpieniach Dembowski jest coraz śmielszy, coraz gwałtowniejszy. Z początku poglądom estetycznym Grabowskiego, według których „każdy obraz przeszłości jest poetyczny”, przeciwstawia swój mglisty, schillerowski jeszcze pogląd, że „tylko to jest poetyczne, co ducha wznosi, a serca rozczula”²³. Jednocześnie, niby na marginesie, atakuje duchowego pobratymca Grabowskiego, Rzewuskiego, za jego reakcyjne *Mieszaniny Jarosza Bejły*. Bejła, stwierdza Dembowski zjadliwie, uważa, że „bogaczom wszystko wolno, bo to złe, które narobią, skarbami swoimi okupić mogą”²⁴. Odwagę Dembowskiego potrafimy ocenić, jeżeli sobie uzmyslowimy, że Rzewuski i Grabowski byli przez Paskiewicza uważani za ideologiczną ostoję jego rządów.

W miarę krystalizowania się poglądów Dembowskiego ataki jego przeciw Grabowskiemu i kompanom, prowadzone najpierw syste-

²³ *Przegląd Naukowy*, 1842, t. I, s. 447.

²⁴ tamże.

mem podjazdowym, stają się coraz bardziej gwałtowne, aż zamienia się w akt oskarżenia w *Piśmiennictwie polskim w zarysie*²⁵. Ataki skierowane są głównie przeciw Grabowskiemu, ponieważ Dembowski uważa go za przywódcę całej grupy, a zwłaszcza za autora i ojca duchowego wyrażanych przez nią poglądów i wydawanych przez nią utworów. To Grabowski fałszywe założenia pierwszych romantyków polskich, a zwłaszcza Mochnackiego, według których narodowość w poezji oznacza opiewanie przeszłości szlacheckiej, rozbudował i „doprowadził do okropnego następstwa, że przeszłość cała jest świętą i dobrą, a stąd posunął się jeszcze dalej o krok i zanegował świętość narodu”²⁶. Ba, Dembowski oskarża Grabowskiego, że już w swoich wczesnych pismach krytycznych był reakcjonistą, lecz „bardzo umiejętnie pokrywał zrazu swe zamiary”.

Grabowski — pisze dalej — od roku 1837, w którym wystąpił w pietystycznym i artystycznym kierunku, stworzył wśród bezbarwnej beletrystyki... cały zakon pisarzy negujących narodowość, przerzucających się w objęcia dążeń wprost naszej istocie przeciwnych. Do takich pisarzy należą: Henryk Rzewuski, Placyd Jankowski piszący brudne humoreski pod pseudonimem John of Dycalp, dwaj pietyści: Chołoniewski, Hołowiński, Przeclawski, redaktor Tygodnika Petersburskiego i wielu innych. Wszyscy ci pisarze wspólne przedstawiają znamiona, sprzyjają absolutyzmowi i ciemnocie, są ścisłymi katolikami, nienawidzą niemieckiej filozofii i od roku 1837 do 1842 tak dalece się w prowincjach za Bugiem rozmogli, że tam wszystko w literaturze, co nie jest zbrodnicze, to jest bezbarwnym i miernym beletryzmem...

Potępiając w czambuł całą szkołę Grabowskiego za idealizację przeszłości szlacheckiej wraz z jej instytucjami reakcyjnymi, a więc absolutyzmem, ciemnotą, klerykalizmem i uciskiem ludu, Dembowski często w ferworze krytycznym zapomina, gdzie w utworach tej szkoły kończy się — jak powiada — zbrodniczość, a gdzie jest tylko „mierny beletryzm”, i obok marnych powieści samego Grabowskiego (wydawanych pod pseudonimem Edwarda Tarszy) czy pokrewnych im duchem powieści kozackich Czajkowskiego, umieszcza również powieści Kraszewskiego. Przyznaje mu wprawdzie wiele talentu narratorskiego, ale talent ten nazywa „miałkim i powierzchownym”. Razi go w pierwszych powieściach Kraszewskiego brak ideowości,

²⁵ Niepoślednią rolę w ostrym sprecyzowaniu reakcyjności poglądów społecznych, politycznych i estetycznych grupy Grabowskiego odegrał fakt, że *Piśmiennictwo* ukazało się w Poznaniu, gdzie cenzura była względnie liberalna.

²⁶ E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, s. 350.

brak tego, co byśmy dzisiaj nazwali tendencyjnością, oczywiście w właściwym tego słowa znaczeniu.

Z pozycji głębokiej ideowości w literaturze, z pozycji narodowości w poezji, pojętej jako umiłowanie ludu, będzie Dembowski atakował wszystkich reakcyjnych czy tylko pasywnych romantyków, niezależnie od tego, do jakiej szkoły należą, nawet pisarzy ze swego najbliższego grona. Finansuje wprawdzie Jaskółkę, wydawaną przez Zmorskiego i Dziekońskiego, ale temu ostatniemu w gwałtowny sposób wytknie fałszywy kierunek obrony w utworach.

Na Boga — woła — czyż p. Dziekoński nie wie, że na zegarze Wernerów, Schległów, Brentanów i całej kompanii średniowiecznych wzdychaczy, jak ich Heine nazywa, wybiła dawno już dwunasta? Czyż p. Dziekoński, mając naukę i zdolność po temu, aby jaśnieć między młodymi pisarzami, mając serce po temu, aby kochać całą duszą lud i ludzkość, będzie wołał z zapleśniałymi wyobrażeniami straszyć pocziwych filistrów i magiczną latarką swego pióra pojęcia zgniłe gwałtem w światła przybierać sukienki²⁷.

*

„Utwór poetyczny, jako zlanie się ducha i formy w jedność harmonijną, powinien być doskonałym w osnowie swojej i w sposobie jej oddawania” — stwierdza Dembowski na marginesie Gutzkowskiego *Ryszard Savage*.

Wychodząc z zasady jedności treści i formy (treści oczywiście pojętej w sensie heglowskim), nie mógł nie dostrzec spustoszeń dokonanych przez „szkołę romantyczną” nie tylko w dziedzinie ideologicznej, lecz również w zakresie formy najszerzej pojętej. Zdawał sobie sprawę, że wszystkie wynaturzenia formalne romantyków wywodzą się przede wszystkim ze zgubnego subiektywizmu, głoszonego przez teoretyków romantycznych, jako naczelnej zasady wszelkiej twórczości. Według braci Schległów, poeta tworzy na zasadzie zupełnej swobody, kierując się wyłącznie natchnieniem. Ba, poeta romantyczny nie podlega nawet samemu sobie, powiada Fr. Schlegel, uprawniając twórcę do „romantycznej ironii”, do naigrawania się z własnej twórczości, co szczególnie dobitnie demonstrować ma jego absolutną swobodę. Mochnacki, wierny uczeń Schległów, idzie jeszcze dalej. Uważa się za jednego z tych „teoretyków piękna”, którzy „uczą, jak szanować, ważyć i rozumieć potrzeba dzieła ludzi, mających

²⁷ Przegląd Naukowy, 1843, t. III, s. 311.

prawdziwe talenta, ale na nich samych żadnego nie wkładają przymuszenia”²⁸.

Tego rodzaju poglądy estetyczne, czyniące z literatury igraszkę, pozbawiające ją możliwości oddziaływania na życie społeczne i spełniania wielkiego zadania przebudowy społeczeństwa, nie mogły, rzecz prosta, nie wywołać sprzeciwu ze strony Dembowskiego. Nie mogło mu się również podobać zdegradowanie krytyka do roli panegirysty „ludzi mających wielkie talenta”. On, który w *Piśmienictwie polskim w zarysie* postawił sobie jako jedno z głównych zadań ocenienie, o ile poszczególni pisarze „wpływali na żywot społeczny”, który odważył się tamże przypisać najznacniejszym pisarzom, uświęconym przez tradycję, kartkę z napisem „postępowy” albo „wsteczny” (mniejsza o to, że nie zawsze trafnie), nie mógł nie widzieć, jak dalece subiektywizm schellingowski sprowadza literaturę na manowce, jak dalece odbiera wszelki sens krytyce literackiej. Tak jak dostrzegł reakcyjne korzenie marzeń „szkoły romantycznej” o powrocie do patriarchalnego średniowiecza idealizowanego w duchu drobnomieszczańskim, tak również zrozumiał, że hasło zupełnej swobody artystycznej, w porównaniu z krępującymi normami pseudoklasycyzmu na pozór postępowe, jest w istocie reakcyjne, bo prowadzi do arystokratycznego estetyzmu i do rozkładu literatury poprzez „ironię romantyczną”.

...Romantyzm — stwierdza Dembowski na marginesie Klemensa Brentano *Des Knaben Wunderhorn* — w jednej chwili prawie, nie zmieniając formy... wybujał w szal Wernerowskiego fatalizmu, Schleglowskiego fanatyzmu i w humoryzm ironiczny, zasadzający się na tym, aby wystawiwszy jakiś czyn czy wypadek lub charakter, niszczyć go natychmiast przez wyśmianie go. Jakież cel podobnych utworów? Żaden zaiste, bo nie mają żadnego działania, gdyż je niszczą, zaledwie się zrodzą²⁹.

Dembowski nie stawia na jednej linii zagadnienia estetyzmu i ironii romantycznej, ale wobec wielkich zadań, jakie poezja ma do spełnienia, zarówno estetyzm jak i ironia romantyczna są szkodliwe.

...Równym jest — powiada — poniżeniem umnictwa mieć je za naśladowanie przyrody, jak za objaw piękności, boć piękność koniec końców, choć jest stokroć wyższą nad zabawkę, jest jednak jednym z bardzo niskich, bardzo chromych odbić ducha bezwzględneg...³⁰

²⁸ M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Lwów 1910, s. 194.

²⁹ Przegląd Naukowy, 1843, t. II, s. 249.

³⁰ tamże, s. 345.

W chwili, gdy te słowa zostają napisane, Dembowski znajduje się jeszcze pod przemożnym wpływem Hegla, estetyzm potępia z poezji absolutnego ducha, ale wróci jeszcze do tego zagadnienia w dwa lata później, w artykule *O dążeniach dzisiejszego czasu*. Tutaj stwierdza już kategorycznie, że „sztuka dla sztuki nie istnieje wcale”³¹.

4

Rozprawa Dembowskiego *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, wydrukowana w szóstym numerze poznańskiego Roku 1843, kończyła się następującymi słowami:

Gdy odwiedzał w roku 40 Tiecka w Dreźnie, za prawdę nie podlegającą wątpliwości najmniejszej mówił mi, że nie tak sprzecznego z żywiołem poezji nie zna, jak politykę. I ze swego stanowiska miał zupełną słuszość. Ależ bo Szyller, Goethe i do dziś dnia Tieck nie pojmowali nawet możliwości nadania tła społecznego poematom i dlatego stanęliby obaj wielcy wieszczowie wyżej, gdyby z dzisiejszym pojmowaniem rzeczy mogli byli skojarzyć swój geniusz. Zupełnie nowa, nieskończenie od dawnej przez nich wieszczymi zaklętej słowy dziedziny, przestrzenniejsza, nieskończenie pełniejsza dziedzina otwarłaby się im i tło psująca rzecz, polityka, na tło jedynie właściwe dramatowi by się zmieniła... Tieck miał zupełną słuszość, że polityka z poezją godzić się nie może! Ale jaka polityka? Nie dzisiejsza, społeczna, wielka, obejmująca całą ludzkość, ale owa polityka, która bez podszady społecznej będąc, jest ekliwą marą...³²

Co miał Dembowski na myśli mówiąc o polityce bez „podszady społecznej”? Co nazywa „ekliwą marą”? Czego mu brak w dramatach Schillera, które zresztą, jak to często podkreślał, uwielbiał? Czyżby rozumiał przez „ekliwą marę” to samo, co Marks, gdy Lasalle’owi zarzucał, że w swoim dramacie *Franz von Sickingen* podrabia Schillera, to znaczy „zamienia osobę dramatu w zwykłe echa ducha czasu”³³?

³¹ Rok 1845, t. VII.

³² s. 32. Warto w tym miejscu zanotować, że Dembowski w czerwcu 1843 znajdował się jeszcze w Warszawie. Jeśli nawet przyjąć, że sam autor przywiózł rozprawę do Poznania, nie ulega wątpliwości, że pisać ją musiał w Warszawie. Wystarczy porównać rozprawę *O dramacie* z artykułami drukowanymi jednocześnie w warszawskim Przeglądzie Naukowym, by zrozumieć, jak dalece cenzura Paskiewicza ciążyła Dembowskiemu. Jeśli więc obserwujemy poszczególne fazy rozwojowe myśli krytycznoliterackiej Dembowskiego, a zwłaszcza jego poglądów filozoficznych i społecznych, to w rozprawach drukowanych w Przeglądzie Naukowym musimy zawsze uwzględnić czynnik stały, jakim jest moment cenzury.

³³ Marx, Engels, *Über Kunst und Literatur*. Berlin 1948, s. 112.

Zanim rozstrzygniemy to zagadnienie, zobaczmy najpierw, co Dembowski nazywa „dzisiejszą”, „wielką”, „społeczną”, „obejmującą całą ludzkość” polityką.

Na początku wspomnianego wyżej artykułu czytamy:

Ogólne określenie poezji stosując do dramatu, a w szczególności do polskiego dzisiejszego, żądamy, aby był głównie i przede wszystkim obrazem walki zdań i stronnictw. Walka taka wyświeca przyszłość, bo zadaniem tej jest wyłonić, zreczywистиć myśl, którą obecna doba dźwiga w sobie, a w walce stronnictw zasada występuje jako hasło przyszłości... Postęp uspołecznienia przyszły wiednym być musi dramatycznemu piewcy, aby zasadę żywotną mógł położyć w tkance poematu jako ognisko, ku któremu wszystkie momenta odnosi jako punkt wyjścia i dojścia³⁴.

Wystarczy tych kilku zdań, by zrozumieć, że „wielka”, „społeczna”, „obejmująca całą ludzkość” polityka Dembowskiego nie różni się wiele od polityki „bez podszady społecznej”, którą znajduje w dramatach Schillera czy Goethego, tyle tylko, że gdy u Schillera osoby dramatu są, jak określił trafnie Marks, echemi ducha czasu, to osoby dramatu takiego, jaki sobie Dembowski wyobraża, mają być echem heglowskiego ducha absolutnego. Walka, której obrazem, i słusznie, powinien być, według Dembowskiego, dramat, nie jest bynajmniej walką żywych ludzi, konflikt nie ma być konfliktem interesów klasowych, które osoby dramatu reprezentują, lecz walką idei, walką między abstrakcyjnym postępem i mglistym zacofaniem. Zamiast wyprowadzać prawdę z walki żywych ludzi, Dembowski chce z góry zaopatrzyć jednych w prawdę, drugich w nieprawdę, by w wyniku walki zwyciężyli uzbrojeni w prawdę i triumfowali nad nosicielami nieprawdy. Idealista Dembowski nie widzi tego, że

...ludzie — jak powiada Plechanow — tworzą historię bynajmniej nie po to, by kroczyć z góry wytkniętą drogą postępu, i nie dlatego, że muszą podporządkowywać się prawom jakiejś abstrakcyjnej... ewolucji. Ludzie tworzą historię, dążąc do zaspokojenia swych potrzeb, i nauka powinna nam wytłumaczyć, jak rozmaite sposoby zaspokojenia tych potrzeb wpływają na społeczne stosunki między ludźmi oraz na ich działalność duchową³⁵.

Uwikłany w idealistyczną filozofię niemiecką, Dembowski nie może tego zrozumieć, mimo że włada doskonale metodą dialektyczną Hegla. Deklamujący o wolności i wygłaszający piękne tyrady bohaterzy dramatów Schillera pozostali prawie do końca jego wymarzo-

³⁴ s. 5.

³⁵ Jerzy Plechanow, *O materialistycznym pojmowaniu dziejów*. Wyd. 2. „Książka”, s. 14.

nymi bohaterami, mimo że narzeka na ich politykę „bez podsady społecznej”. Z tych samych powodów szczytem dramatu polskiego, na którym wszyscy pisarze powinni, zdaniem Dembowskiego, się wzorować, jest *Nieboska komedia* Krasińskiego.

Literatura jest dla Dembowskiego zrealizowaną ideą, a nie formą ideologii, nie odbiciem rzeczywistości. Literatura, jak każda inna ideologia, powinna pomagać w poznawaniu życia i w oddziaływaniu na nie. Dembowski przyznaje jej za Heglem tylko bardzo ograniczone możliwości w dziedzinie poznawania rzeczywistości, a raczej każe jej tylko wykrywać ducha absolutnego. Jak za przykładem Hegla wnosi prawa dialektyki do rzeczywistości, zamiast je w rzeczywistości wykrywać, tak wnosi je również do literatury. Zamiast w życiu i w literaturze wykrywać i z niej wyprowadzać drogę postępu, wyznacza literaturze wyłącznie zadanie narzucania ludziom wytkniętej z góry drogi postępu. Z dwóch zadań, jakie literatura jako ideologia powinna spełnić, otrzymuje ona u Dembowskiego tylko jedno: oddziaływanie na życie.

Ale jak ?

Czy tak, jak to określił Lenin w rozmowie z Klara Zetkin ?

Sztuka należy do ludu. Powinna sięgać korzeniami do najszerzych mas pracujących. Powinna być zrozumiała dla mas i być przez nie miłowana. Powinna zespalać uczucie, myśl i wolę mas, powinna je dźwignąć. Powinna budzić w nich talenty i rozwijać je ³⁶.

Według Dembowskiego, sztuka, poezja, literatura powinny zespalać uczucie, myśl i wolę, ale nie mas, tylko garstki wybranych, którzy z kolei dopiero mają dźwignąć lud. Hasło Dembowskiego brzmi: literatura dla mediów, literatura dla pośredników. W łańcuchu: sztuka, wybrańcy, lud — lud pozostaje tylko elementem biernym, korzystającym z dobrodziejstw oddziaływania sztuki na wybrańców.

Jakże inaczej wyglądało to u Henryka Kamieńskiego, który nie zajmując się w zasadzie zagadnieniami sztuki i literatury zrozumiał jednak, że — jak to wyraził w *Prawdach żywotnych* — „...poeta powinien w lud życie czynne przelewać, oswajając go z jego siłą, wznosić go do jego właściwej godności działalnego żywiołu”.

Według abstrakcyjnej definicji Dembowskiego, poezja ma być „wiedzeniem przyszłości i miłością jej najwyższą, a jako taka ma

³⁶ Z książki Klary Zetkin, *O Leninie*. Cytowane na podstawie *Ленин о литературе*. Moskwa 1941, s. 276.

być jej wieszczeniem. To posłannictwo poezji określa całą jej istotę..."³⁷

Dembowski, mimo że w rozprawie *O dramacie* ma zastrzeżenia zarówno do Schillera jak i do Goethego, zawsze stawiał wyżej pierwszego. Jego idealizm, jego poezja-wieszczenie przemawiały do niego lepiej, niż realizm Goethego. Nie rozumiał tego, co widział Heine, że „owe tak wychwalane hiperidealne postaci, owe święte wzory cnoty i cnotliwości, które Schiller stworzył, znacznie są łatwiejsze do oddania niż grzeszne, małe, upadłe istoty, które nam Goethe w swoich utworach pokazał”³⁸.

W odróżnieniu od Bielinskiego, który obok wieszczów chce w literaturze widzieć również „zwykłe talenty”, Dembowski nie uznaje talentów, gardzi nimi, w literaturze chce mieć samych wieszczów.

Umiejscowienie poezji na tak wysokim, abstrakcyjnym piedestale pociąga za sobą jako konsekwencję wołanie: „...Precz więc myśli, że poezja naśladowaniem lub odbiciem rzeczywistości”³⁹. Poezja, która jest zrealizowaniem absolutnej idei, nie może bowiem — zdaniem Dembowskiego — zniżać się do tego, by odbijać „płaską rzeczywistość”. „...Niepoetyczne tylko i schorzałe umysły mogą przyjąć za cel umnictwa i jego dążności naśladowanie przyrody i rzeczywistości”⁴⁰. Myśl ta wraca ciągle w różnych wariantach w pismach Dembowskiego.

Przeciwstawienie przez Dembowskiego „prawdziwej sztuki” — zarówno tej, która „naśladuje rzeczywistość”, jak i tej, która jest tylko „objawem piękności” — może w pierwszej chwili nasunąć przypuszczenie, że przez „naśladowanie rzeczywistości” rozumie on naturalizm i że przez „prawdziwą sztukę” należy rozumieć sztukę realistyczną, jako ogniwo pośrednie między naturalizmem a estetyzmem. Ale dokonana przez Dembowskiego ocena krytycznoliteracka utworów, które zwykliśmy zaliczać do literatury realistycznej, wskazuje na to, że pojęcia: „naśladowanie przyrody” czy „odbicie rzeczywistości” należy rozumieć jako realizm. Dembowski pozostaje do końca idealistą, jakkolwiek dialektycznym, pozostaje do końca

³⁷ E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. Rok 1843, t. VI, s. 5.

³⁸ Heinrich Heine, *Romantische Schule*. Samtliche Werke. Wyd. Elster, t. V, s. 257.

³⁹ Przegląd Naukowy, 1843, t. II, s. 53.

⁴⁰ E. Dembowski, *Przegląd Naukowy*, 1842, s. 854.

romantykiem, jakkolwiek rewolucyjnym. Nie spostrzega roli realizmu, nie widzi wielkich możliwości, jakie posiada realizm dla spełnienia tych wielkich zadań społecznych, które na poezję nakłada.

W *Piśmienności powszechnej* stwierdza, że „...Cooper do obrzydliwości rzeczywistość odbijający, Dickens... są tylko talentami — pisarzami drugiego rzędu”⁴¹.

Z podobnym lekceważeniem wyraża się o Balzaku: „Powieść — powiada — także już umiera. Oprócz pani Sand nie ma Europa genialnego powieściopisarza, nie jest nimi rój Balzaków, Sue’ów, Souille’ów...”⁴²

Jeszcze możemy zrozumieć, że Dembowski, nie doceniając poznawczej roli literatury, nie mógł zobaczyć u Balzaka tego, co w nim widział Engels, pisząc w liście do M. Harkness, że z utworów jego „nawet w sensie szczegółów ekonomicznych... dowiedział się więcej, niż z ksiąg wszystkich zawodowych historyków, ekonomistów i statystyków tego czasu razem wziętych”⁴³. Trudniej nam zrozumieć, że nie docenił u Dickensa bezlitosnego demaskowania „zarozumiałstwa, pruderii, codziennej tyranii i nieuctwa... wszystkich warstw burżuazji, zaczynając od »czciwego« rentiera... a kończąc na kramarzach” — co u niego dostrzegł Marks⁴⁴.

Dembowski nie rozumiał tego, co Bieliński dostrzegł u progu swej działalności krytycznoliterackiej (*Литературные мечтания*), że ludowość sprowadza się w samej rzeczy do wiernego wyobrażenia rzeczywistości. Urzekły go powieści George Sand, w których ludzie przedstawieni są tak, jak by ich autorka chciała widzieć, a nie tak, jakimi są w rzeczywistości. Pochłonięty marzeniami o zmienianiu świata i ludzi, nie spostrzega powszedniości życia.

Nie trudno dostrzec, jakie są źródła klasowe upodobań Dembowskiego, gdzie tkwią korzenie jego niechęci do realizmu.

Rozpatrując poglądy estetyczne Dembowskiego, musimy przede wszystkim pamiętać o jednym: że całą swą działalność krytycznoliteracką rozwijał na przestrzeni trzech zaledwie lat. Jeśli w dodatku uwzględnimy, że w roku 1842, to znaczy w chwili, w której zaczął stawiać pierwsze kroki na polu krytyki literackiej, liczył tylko 20 lat

⁴¹ E. Dembowski, *Przegląd Naukowy*, 1843, t. II, s. 31.

⁴² W recenzji z *Nerona* Gutzkowa. *Przegląd Naukowy*, 1842, t. II, s. 978.

⁴³ Marx, Engels, *Über Kunst und Literatur*. Berlin 1948, s. 106.

⁴⁴ *Маркс и Энгельс об искусстве*. Moskwa 1933, s. 198—199.

i że właściwie w roku tym dopiero terminował, to w sumie zostaną nam wszystkiego dwa lata. Przez ten krótki czas zdołał Dembowski zerwać z klasą, z której pochodził, z klasą, do której należał jego ojciec, karmazyn, kasztelan i senator. Przez ten czas zdołał wprowadzić związać się z nurtem plebejskim w kraju, z rzemieślnikami, z chłopami, ale jednocześnie tkwił wśród inteligencji mieszczańskiej, związanej tysiącnymi węzłami z szlachtą folwarczną. Przez ten krótki czas chłonny umysł Dembowskiego przeszedł od Schellinga do Hegla, od Hegla do lewicy heglowskiej, a nawet rzucił hasło, że trzeba wrócić do materialistów francuskich XVIII wieku, choć sam nie zdołał już tego uczynić. W zasadzie jednak pozostał Dembowski idealistą, został wierny idealizmowi, który był — jak wiadomo — arystokratyczną reakcją na francuską rewolucję i francuski materializm. Ta huśtawka klasowa (w przeciągu trzech lat zdążył młody Dembowski być magnatem, rentierem mieszczańskim i zawodowym rewolucjonistą, utrzymującym się z dorywczego pisania), to kłębowisko idei i poglądów, wchłanianych przez lotną inteligencję młodego myśliciela i działacza zarazem, nie mogły dać skryształizowanego światopoglądu, tym bardziej, że przechodzenie od jednej filozofii do drugiej odbywało się — z winy młodego wieku i gorączkowej działalności spiskowej — nie drogą przewycięzania jednej i przetrwania drugiej, ale częściej drogą odrzucania.

Engels, pisząc w artykule *Niemiecki socjalizm w poezji i prozie* o „prawdziwych socjalistach”, powiada o nich: „Wszystkim im brak również, tak w prozie jak i poezji, talentu narratorskiego, co łączy się z nieokreślonością całego ich światopoglądu”⁴⁵. Dembowskiemu, w którego własnych próbach literackich znać zresztą wpływ napuszonego języka „prawdziwych socjalistów”, brak skryształizowanego poglądu, mimo jego zdecydowanego, bezkompromisowego rewolucjonizmu, nie pozwolił zrozumieć poznawczej roli literatury realistycznej, ani ujrzeć, jak cennym orężem ona może być dla dźwignięcia mas ludowych. Niedocenianie realizmu, a raczej niezrozumienie go, odbiło się na słuszności jego sądów krytycznoliterackich i w końcu na jego własnych próbach literackich. Prawda — gdy poglądy jego uległy dalszej radykalizacji, gdy ze środowiska inteligencji mieszczańskiej pochodzenia szlacheckiego przeszedł prawie całkowicie do ludu, w dosłownym tego wyrazu znaczeniu, bo jako emisariusz przebywał prawie wyłącznie wśród ludzi prostych —

⁴⁵ Marx, Engels, *Über Kunst und Literatur*. Berlin 1948, s. 285.

sam „obniżył” lot swojej poezji i zaczął pisać obrazki realistyczne, drukowane w poznańskim Dzienniku Domowym. Świadczą one bez wątpienia o ewolucji. Realizm wprawdzie prześwieca przez nie jeszcze słabo, jeszcze i tu bruździ metoda romantyczna, jeszcze tu wiele jest pierwiastków fantastycznych, które sam wytknął swego czasu Dziekońskiemu, ale jakaż różnica między nimi a poprzednim pretensjonalnym fragmentem dramatycznym o *Twardowskim*, w którym bohater ni stąd, ni zowąd zaczyna deklamować o ludzie. Autor smaga w obrazkach grzechy i wady arystokracji, wynosi pod niebiosą cnotę ludu. Wprawdzie w rezultacie nie wstrząsa nami haniebne postępowanie hrabiego Waldemara (*Z notatek wariata*), ani nas zbytnio nie wzrusza szlachetna dusza chłopca w tym samym opowiadaniu — abstrakcja, fantastyczność i pierwiastek refleksyjny zalewają elementy realistyczne — ale w każdym razie widać w obrazkach zaczątek czegoś nowego, czego niestety nie mógł Dembowski rozwinąć. Dawne upodobania i nawyki nie dają się, jak widać, tak szybko usunąć. Zachwaszczają i przytłumiają to nowe, co zaczęło u Dembowskiego powstawać. Do jego poglądów krytycznoliterackich to nowe w ogóle nie zdążyło dotrzeć.

5

„Ogólne określenie poezji stosując do dramatu — powiada Dembowski w rozprawie *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* — a w szczególności polskiego dzisiejszego, żądamy, aby był głównie i przede wszystkim obrazem walki zdań i stronnictw”⁴⁶.

Zagadnienie dramatu interesowało Dembowskiego od samego początku jego działalności pisarskiej i to nie przypadkowo. Nie było ono dla niego wyłącznie jednym z problemów teorii literatury. Sprawa ta staje się z różnych powodów centralnym punktem jego zainteresowań i łączy się ściśle z jego poglądami estetycznymi. Dramat jako obraz „walki zdań i stronnictw” uważa Dembowski za rodzaj literacki nadający się idealnie do dialektycznego „wyświecenia” istoty postępu, traktowanego jako walki i jedności przeciwieństw.

Drugi moment, który sprawił, że Dembowski uważał dramat za rodzaj literacki przyszłości, to stosunek jego do zagadnienia powieści. Z przyczyn, o których mówiliśmy poprzednio, Dembowski nie doceniał znaczenia powieści. Poezja była dla niego „wieszczaniem”, prawdziwym poetą — tylko „wieszcz”. Powieść jest, zdaniem

⁴⁶ Rok 1843, s. 5.

jego, tylko „zabawką”, „rozrywką”, „beletryzmem”, a nie poezją, powieściopisarz zaś tylko beletrystą, tylko talentem, a nie poetą. Za rodzaj poetycki swoich czasów i przyszłości uważa dramat poetycki, przytaczając na dowód swoich twierdzeń utwory Wiktora Hugo, Dumasa, Bulwera, Gutzkowa i szeregu pomniejszych dramaturgów, w których obfitowała wówczas zwłaszcza literatura niemiecka. Rozwijając tę myśl w artykule pt. *Piśmienność powszechna*, formułuje już wyraźniej, że

Szyller, Goethe i piewcy naszego kraju... rozpoczynają olbrzymimi kroki dążyć ku szczytowi poezji, która teraz rozwijając się w stosunku postępu liryki, epiki, do ich szczytu, do dramy, wskazuje sama, że drama, szczyt poezji, jest właściwie formą odpowiednią żywiołowi czasu⁴⁷.

Dlaczego dramat ma być szczytem poezji?

Dembowski mógłby oczywiście powołać się na fakt, że w starożytnej Grecji dramat rozwinął się najpóźniej, wówczas gdy epika i liryka mogły się już poszczycić całym szeregiem wybitnych dzieł. Mógłby się również powołać na to, że nie tylko w Grecji, ale w każdym na ogół społeczeństwie dramat rozwija się dopiero w chwili pełnego rozkwitu kultury. Nie bez wpływu pozostaje też fakt, że Dembowski, tkwiący głęboko w heglizmie, konsekwentniej niż mistrz nawet stosuje nieszczęsną jego triadę dla rozwiązania zagadnień estetycznych. Dramat jest, według niego, jakby syntezą po epice tezie i liryce - antytezie, czy też — jeśli kto woli (dowolność dopuszczalna wobec nienaukowego charakteru tej metody) — odwrotnie: to znaczy po tezie - liryce i antytezie - epice. Nie ulega również wątpliwości, że zaważył tu wpływ ówczesnej twórczości niemieckiej i własne upodobania twórcze autora.

W pierwszym okresie swojej działalności krytycznoliterackiej Dembowski był pełen podziwu dla utworów dramatycznych Calderona. Ceni w nim to, co go cenić nauczył Schiller: „zupełną harmonijność wzniosłości i uczucia”. Od tego uwielbienia przez długi czas nie mógł się uwolnić i później, mimo że jego rewolucjonizm nie mógł się w żaden sposób pogodzić z atmosferą feudalizmu i klerikalnego mistycyzmu, panującą w dramatach poety hiszpańskiego. Jak gdyby pragnąc przed samym sobą usprawiedliwić uwielbienie dla Calderona, przytoczył raz w Tygodniku Literackim urywek któregoś z jego dramatów we własnym przekładzie i zaopatrzył go w następujący przypisek:

⁴⁷ Przegląd Naukowy, 1842, s. 978.

Poezja ta może posłużyć za dowód, że najpierwszy z hiszpańskich poetów, Calderon, nie był tak zupełnie poetą w duchu inkwizycji i despotyzmu, jak by sądzić można i jak sądzono z niektórych bardziej znanych jego utworów. Mnie wydaje się, że geniusz taki jak Calderon nie mógł być w żaden sposób służalcem lub stronnikiem inkwizycji i arystokracji, a może bym nawet zdołał wykazać, że miejsca w Calderonie, wskazywane jako dowód złych jego dążeń, są tylko wyszydzeniem tych dążeń, nie zaś ich apoteozą. Pamiętajmy, że Calderon owijać musiał swe myśli w przenośnię, bo pisał pod jarzmem cenzury i to srożej cenzury⁴⁸.

W tej dość karkołomnej próbie rehabilitacji Calderona interesuje nas jedno: przekonanie Dembowskiego, że genialny poeta nie może być chwałą zacofania i ucisku, z czego znów wypływa drugi wniosek, że pisarz o poglądach reakcyjnych nie może być wielkim twórcą. Przekonaniu temu daje zresztą Dembowski wyraz niejednokrotnie: „Człowiek nie miłujący ludu — stwierdza w artykule *Twórczość w żywocie społeczności* — nie może tworzyć...”⁴⁹

Drugim dramatopisarzem wielce cenionym przez Dembowskiego jest Schiller. Ceni go znacznie więcej niż Goethego, ba, uważa, że go nie można stawiać niżej od Szekspira. „Bądź co bądź — stwierdza — Schiller był większym poetą od Goethego, Goethe większym artystą od Schillera, dlatego też w dziełach Goethego mniej zapалу, mniej ducha, a większa pełność, piękność i swoboda formy, Schiller był tylko czcicielem Ducha, Goethe ducha i ciała...”⁵⁰ Priorytetu Schillera przed Goethem broni Dembowski konsekwentnie. Na marginesie rozprawy Elżbiety Ziemięckiej o Schillerze, wydrukowanej w Athenaeum, potwierdza ponownie swój błąd: „Co do Goethego sądzimy, iż właśnie stroną swoją najczęściej cenioną, a jednak najslabszą — wystawianiem rzeczywistości bezidealnej, okazał, że tak wielkim poetą jak Schiller nie był...”⁵¹

„...Genialność - twórczość — konkluduje na marginesie *Dziwicy Orleańskiej* — jako w ogóle zrodzona miłością ku ludzkości, jest gwałtowną, potężną, marzącą — jest ciągle trwającym marzeniem”⁵². Nie widział, że „ta miłość ku całej ludzkości” Schillera była

⁴⁸ Tygodnik Literacki, 1843, s. 65. Ta notatka literacka napisana została w chwili, gdy Dembowski znajdował się jeszcze w Warszawie. Niepogod w ostatnim zdaniu nie dosłyszcie skargi pisarza i redaktora zadreęczającego się w żelaznych obcęgach paskiewiczowskiej cenzury.

⁴⁹ Tygodnik Literacki, 1843, s. 199.

⁵⁰ Przegląd Naukowy, 1842, s. 909.

⁵¹ tamże, s. 1402.

⁵² Przegląd Naukowy, 1842, s. 1402.

miłością poety stojącego nie pośród ludzkości, ale gdzieś wysoko, ponad nią, gdzieś na szczytach mgłami owianego hellenistycznego Olimpu. Nie widział utopijności wszechogarniającej miłości, marzącej wiecznie o Arkadii dla ludzi, ale nie wiedzącej, czy raczej nie zastanawiającej się nad tym, jak ludzkość wprowadzić do utopijnego raju, ponieważ sam pozostał do końca socjalistą utopijnym.

Dramat polski istnieje dla Dembowskiego tylko od roku 1830, ponieważ dopiero od tego roku literatura polska stała się, zdaniem jego, oryginalna, narodowa. Do powstania listopadowego literatura pozostawała pod wpływem literatury łacińskiej, a później francuskiej. Dembowski powołuje się przy tym na autorytet Mickiewicza:

...Nie podobna było przypuścić — pisze — aby poemat dramatyczny mógł być zakwitnąć przed 30 rokiem, kiedy Mickiewicz, wówczas najwyższy duch w Polsce, wówczas dyktator umysłowy niejako całego narodu, ono słońce, za którym dążyło wszystko, był przeciwny dramatowi, sądząc go być zawczesnym dla ówczesnego piśmienności polskiej stanu⁵³.

Dziadów wileńskich Mickiewicza Dembowski nie uważa za dramat mimo wszystkich ich „przecudności”.

Wystawione, niezaprzeczenie więcej by czyniły wrażenia od tysiąca onych tak zwanych dramatycznych poematów, co to dagerotypem są minionych i zapadłych wieków, bo ileż tam wrzących uczuć, ileż namiętności wrze w duszy Gustawa. Ale postać ta z rajskiej dziedziny marzenia zastąpiona jest istotnie, jak ją wieszcz określa, upiorem. Bo Gustaw nie żyje narodowym żywiołem, bo *Dziady* nie są poematem politycznym... Jakaż tam myśl społeczna? Cóż tam, co by wynosiło, nad prostą i indywidualną miłość? A miłość taka?... jakże by mogła dramatu być przedmiotem, gdy od niego żądamy całej pełni życia polityczno-społecznego, gdy w nim chcemy mieć gwiazdę, co świeci w tory postępu i ciemnawej przyszłości⁵⁴.

Dramatem, który spełnia postulat, jaki Dembowski postawił temu rodzajowi literackiemu, jest, zdaniem jego, *Nieboska komedia* Krasieńskiego. Utwór ten uważa za „hymn grobowy staremu światu”. Hrabia Henryk to jakby ostatni płomyk rzucony przez gasnącą lampę, to znaczy ginącą arystokrację. To że Pankracy ginie na końcu, nie oznacza bynajmniej, że ginie sprawa, o którą walczył. Przeciwnie, to tylko umiera przywódca, który nie potrafił jeszcze w sposób dos-

⁵³ E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. Rok 1843, t. VI, s. 11.

⁵⁴ E. Dembowski, *tamże*, s. 10.

konady ukochać sprawy. Sam zaś dramat jest — jak uważa Dembowski — „ciągłym czynem i zwycięstwem ludowych zasad”. Pankracy umiera, a na jego miejsce przychodzi cały lud w braterstwie żyjący. W ostatnich słowach Pankracego — „Galilae vicisti” — Dembowski widzi zapowiedź „zupełnej reformy społecznej, która zwycięstwo żywiołów ludowych sprawi”⁵⁵.

Mimo tej entuzjastycznej oceny *Nieboskiej komedii*, nie mógł Dembowski nie mieć zastrzeżeń do dramatu Krasińskiego. W nie podpisanej notatce literackiej, noszącej jednak wszelkie znamiona stylu Dembowskiego, znajdujemy uwagę, która podważa jego poprzedni sąd. Przyznaje wprawdzie w dalszym ciągu „genialność” dramatowi, ale uważa, że *Nieboska komedia* jeśli nawet arystokracji nie pochwała, to „w zbyt dobrym wystawia świetle”⁵⁶. Toteż w rezultacie dochodzi do wniosku, że drogę przyszłemu dramatowi polskiemu wskazuje raczej Słowacki.

Słowacki — pisze — wedle naszego pojmowania rzeczy, jak stopniem był wzbicia się dramatu polskiego na wyżynę *Nieboskiej* i *Irydiona*, tak teraz jest znów wyższym stopniem przejścia od nich do następnych dramatycznych utworów. Niemalym potwierdzeniem tej myśli jest ogólny charakter jego twórców dramatycznych i niedramatycznych, że wszystkie kierunki piśmienności polskiej i geniusz wszystkich wieszczów naszych zestrzela w jedno ognisko⁵⁷.

Takim właśnie klasycznym dramatem Słowackiego, w którym skupiły się wszystkie pierwiastki literatury polskiej, jest, zdaniem Dembowskiego, *Mazepa*.

Tam jest — stwierdza — w całym Słowackim cały świat dążeń literatury naszej. Odbicie przeszłości i walka wyrabiających się zasad polityczno-społecznych — prawdziwe zadanie dramatu. Gra wszystkich namiętności i charakterów, przy wyszrubowanej zimnej, stęzałej formie, przeszłość i przyszłość, indywidualizm, silny rys ukraińskiej rodowości i powszechności dążeń zespolone, cały świat marzeń czynów, życzeń charakterów, cały talent Słowackiego wszechstronności masz oddany w *Mazepie*⁵⁸.

W odróżnieniu od innych dramatów Słowackiego, w *Mazepie* „nie tyle uroku, nie tyle poezji, więcej pełni życia, więcej dramatyczności”. Ale i ten utwór Słowackiego nie zadowala Dembowskiego

⁵⁵ tamże s. 25.

⁵⁶ Tygodnik Literacki, 1843, s. 64.

⁵⁷ O dramacie..., s. 24.

⁵⁸ tamże, s. 15.

w zupełności. „Świeci” w nim wprawdzie idea społeczna, ale nie jest ona „najwyższym szczyblem, ostatecznym celem dramatu”. „*Mazepa* — konkluduje — wylany z potęgą ognia zapалу byłby pewnie jednym z najcudniejszych dramatów, dziś jest tylko cudnym”⁵⁹.

Krytyk, stawiający tak wielkie wymagania literaturze, domagający się od niej nasycenia ideowością i wyraźnego opowiedzenia się po stronie postępu, nie mógł być, rzecz prosta, zadowolony z komedii Fredry. Mówi o nich jako o zgola nędznych, nie niewartych salonowych... komediach⁶⁰. A w innym miejscu: „...Ani w nich wyższej idei, ani głębszego pojęcia charakteru, ani dowcipu nie ma, są tylko wierszowane obrazki cikliwego życia wielkiego świata, bez krytyki na jego słabe strony”⁶¹.

Nie znaczy to jednak, że Dembowski nie ma w ogóle zrozumienia dla komediowych utworów dramatycznych. Cenił na przykład wysoko komedię Korzeniowskiego pt. *Żydzi*. Nie trudno się domyślić, co się w tej komedii podobało Dembowskiemu. Widzi w niej celną satyrę skierowaną przeciw magnatom. „Pod względem techniki scenicznej — pisze — żywości dialogu i skreślenia charakterów *Żydzi* nie do życzenia nie pozostawiają i są bez zaprzeczenia najlepszą dotąd napisaną polską komedią”⁶².

Nie wyśmiewanie ogólnoludzkich przywar, jak u Fredry, jest zadaniem komedii, ale smaganie wad typowych przedstawicieli społeczeństwa, jak w *Żydach* Korzeniowskiego. Niezależnie więc od rodzaju literackiego, o wartości utworu decyduje przede wszystkim jego funkcja społeczna. Dembowski wszędzie i zawsze pozostaje wierny swoim postulatam.

6

Nieskrystalizowany pogląd Dembowskiego sprawił, że mimo zdecydowanego rewolucjonizmu nie doceniał on przez długi czas roli realizmu w literaturze. Próby realistyczne, które spotykamy w jego własnych fragmentach literackich w ostatnim okresie działalności pisarskiej, nie zdążyły znaleźć odpowiedniego wyrazu w krytyce. Mimo to zasługi Dembowskiego jako teoretyka literatury są bezspornie duże. Wskazał literaturze polskiej wyjście z ślepego za-

⁵⁹ *tamże*. s. 16.

⁶⁰ *tamże*, s. 17.

⁶¹ E. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*. Poznań 1845, s. 339.

⁶² E. Dembowski, *tamże*.

ulka estetyki idealistycznej, wyznaczając jej wielkie zadania społeczne. W walce z antynarodowymi, antyludowymi, wstecznymi teoriami literackimi polskiej szkoły romantycznej, która chciała z literatury uczynić zwierciadło feudalnej przeszłości szlacheckiej, w walce z subiektywizmem i estetyzmem, ustalił pojęcie narodowości w poezji, nasycając je treścią postępową, rewolucyjną.

Jeśli Dembowski mimo to nie wywarł na literaturę polską i polską myśl krytyczną tego wpływu, jaki mógł i powinien był wywrzeć, jest to wina nauki burżuazyjnej, która po powstaniu krakowskim wprost go oskarżała o bezpośrednie wywołanie tzw. rzezi gali-cyjskiej, a później starannie przemilczała. Rozprawy jego pozostały rozproszone po rozmaitych miesięcznikach, tygodnikach, czasopismach. Zaniedbania te musimy dziś odrobić. Będzie to nie tylko spełnieniem obowiązku wobec wielkiego rewolucjonisty i patrioty. Dorobek teoretycznoliteracki Edwarda Dembowskiego zawiera cenne pozycje, które dziś jeszcze mogą i powinny poważnie wzbogacić naszą nową literaturę.