

Kazimierz Budzyk

Dokoła sprawy realizmu w literaturze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/1, 162-180

1953

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.

KAZIMIERZ BUDZYK

DOKOŁA SPRAWY REALIZMU W LITERATURZE

Dookoła sprawy realizmu w literaturze, czyli... dookoła ostatnio opublikowanej pracy K. Wyki¹. Jest to praca nowatorska i pobudzająca, a przy tym wyniki wydają się tak wątpliwe, że wszystko to prowokuje do natychmiastowego sformułowania uwag, niestety — w tej chwili uwag tylko krytycznych. Zasadnicza polemika powinna się, moim zdaniem, toczyć w formie pozytywnej, tj. przy pomocy prób rozwiązania dla innych epok tego problemu, który dla Romantyzmu próbował rozwiązać Wyka. Zajmując się od niedawna dziejami literatury staropolskiej, nie mogę podjąć tego zadania dla polskiego Renesansu bez odpowiednich prac przygotowawczych. Mam nadzieję, że uda mi się do tego niebawem przystąpić. Na razie jednak chciałbym zgłosić uwagi wstępne, w których, rzecz jasna, problem „realizmu romantycznego” i sam artykuł Wyki będzie tylko pretekstem do rozpatrzenia głównych trudności, na jakie natknął się Wyka i jakie niewątpliwie napotka każdy, kto zechce pójść w jego ślady.

Wyka postępuje bardzo słusznie wychodząc od Engelsowskiej definicji realizmu, która wysuwa na czoło „typowość charakterów w typowych sytuacjach”, a obok tego wskazuje na „prawdziwość szczegółów”. Po lapidarnym przedstawieniu sprawy tak, jak ona rysuje się w wypowiedziach klasyków marksizmu, autor prowadzi analizę dalej i pyta „skąd pochodzi w dziele sztuki realistyczna typowość sytuacji i charakterów, a skąd realistyczne bogactwo szczegółu”². Konieczność dalszego rozwinięcia wstępnej analizy realizmu dokonanej przez Engelsa jest niewątpliwa. Ale czy równie niewątpliwe jest takie właśnie postawienie problemów szczegółowych, jak

¹ *O realizmie romantycznym*. Pamiętnik Literacki, XLIII, 1952, z. 3—4, s. 779—813.

² *Tamże*, s. 782.

właśnie robi to Wyka? Przyznam, że wzbudziło to we mnie pewien niepokój, nie wiem zresztą, czy słuszny.

Jeśli mamy zapytać o źródła typowości i prawdziwości szczegółów, podstawową rzeczą stanie się dokładniejsze określenie, jaki zakres posiadają obydwie te pojęcia. Wyka odpowiada na to pytanie. W sprawie „typowości” cytuję Markiewicza wyjaśniającego różnicę, która zachodzi między przeciętnością statystyczną a reprezentatywnością socjologiczną, „prawdziwość szczegółów” natomiast określa od siebie, ale, niestety, mimochodem, tak jakby to określenie miało cechę bezspornej oczywistości. Píše tak: „...realistyczne bogactwo szczegółu, czyli inaczej — bogactwo prawdy psychologicznej i obyczajowej, towarzyszącej zarówno odtwarzanej sytuacji, jak postaci służącej do jej odtworzenia”³.

W cytowanym określeniu niepokojące wydają się dwie następujące rzeczy. Pierwsza to położenie dość ostrego przedziału między „typowością” a „prawdziwością szczegółów”. Przedział ten zarysowuje się tym ostrzej, że autor inne źródła wskazuje dla „typowości”, a inne dla „prawdziwości szczegółów”. Druga rzecz wzbudzająca niepokój polega na tym, że powstał nieoczekiwany przedział między „typowością” a „prawdą psychologiczną”, którą autor odkomenderował do zakresu pojęcia: „prawdziwość szczegółów”, sugerując, że decyzja ta jest całkiem oczywista, nie wymaga osobnego postawienia — dość ją mimochodem zadeklarować.

Przedział stworzony między „typowością” a „prawdziwością szczegółów” może być przedmiotem dyskusji. Zwłaszcza że trzeba skontrolować słuszność tezy o dwu odrębnych źródłach tych zjawisk. O tym zresztą za chwilę. Jednakże bez dyskusji można stwierdzić, że przedział między „typowością charakterów” a „prawdą psychologiczną” nie da się w żadnym wypadku utrzymać. Wynika to ze stanowiska Marksa, który protestował przeciwko „zamienianiu indywidualności w głośniki ducha czasu” — protestował zatem przeciwko przedstawianiu postaci pozbawionych prawdy psychologicznej. Takie postacie nie mogą być realistyczne, nie przysługują im zatem cecha typowości. W definicji Engelsa mowa jest o „typowości charakterów”. Charaktery zaś w ogóle nie mogą powstać bez prawdy psychologicznej. Typowość realistyczna rzeczywiście może być tylko ich cechą, a nie jakimś osobnym bytem, który można od charakterów odłączyć.

³ *Tamże*, s. 781.

A teraz sprawa odrębności źródeł — innego dla „typowości”, a innego dla „prawdziwości szczegółów”.

Wyka pisze tak:

Typowość realistyczna pochodzi zatem z oceny i ze zrozumienia procesu historycznego[...] Inne są źródła realistycznego bogactwa szczegółu[...] Źródła te nie leżą, wydaje się — jak leży realistyczna typowość — na linii między sztuką a obiektywnym procesem historycznym. Trudno w ogóle wyznaczać im jedno tylko pole główne. Realistyczne bogactwo szczegółu czerpie swoje składniki z narodowej odrębności i specyfiki poszczególnych kultur⁴.

Po tak wyraźnym i jednoznacznie sformułowanym stanowisku czytelnik z najwyższym zdumieniem czyta następujące podsumowanie dokonane przez samego autora:

Napisałszy, że źródła realistycznego bogactwa szczegółu nie zdają się leżeć na linii między sztuką a obiektywnym procesem historycznym. To tylko pozór... Realistyczne bogactwo szczegółu jest również łącznikiem między sztuką a obiektywnym procesem historycznym. Do procesu tego prowadzi droga odmienna od typowości, bo przez pryzmat narodowych kultur i historycznych odrębności [podkr. autora]⁵.

Żeby dopełniła się miara dezorientacji w rzeczywistych poglądach autora, tuż zaraz okaże się, że i owa odmienność dróg jest pozorna. Czytamy: „Te dwie na pozór różne drogi można więc utożsamić — w tym znaczeniu, że zarówno typowość, jak bogactwo realistycznego szczegółu prowadzą od sztuki do procesu historycznego w ogóle”⁶.

Wróciliśmy zatem do punktu wyjścia. Autor zapowiedział dalsze przeprowadzenie wstępnej analizy realizmu zawartej w definicji Engelsa, w zamian za to dał cały szereg trudnych do przyjęcia sformułowań. W istocie sam je niemal w sąsiadujących ze sobą zdaniach odwołał, żeby w końcu dojść do formuły równie oczywistej, jak ogólnikowej. Formuła ta jest zresztą o tyle myląca, że zawiera *implicite* z pewnością niesłuszne rozgraniczenie „typowych charakterów” od „prawdy psychologicznej”. Koncepcja dwu odrębnych źródeł dla „typowości” i „bogactwa szczegółów” zbiegających się w jednolitym nurcie procesu historycznego, formalnie biorąc, jest chyłą pogłosem materialistycznej tezy o dialektycznej jedności przeciwieństw, w istocie zaś jest zespołem twierdzeń jawnie ze sobą sprzecznych.

⁴ *Tamże*, s. 783–784.

⁵ *Tamże*, s. 785.

⁶ *Tamże*, s. 785.

Nie powiodło się zatem zapowiedziane przez Wykę dalsze poprowadzenie wstępnej analizy realizmu zawartej w definicji Engelsa. Trzeba to sobie jasno uświadomić nie dlatego, by podkreślać brak sukcesu w pracy sumiennego badacza i doskonałego znawcy polskiego Romantyzmu, lecz by oczyścić pole dla następnej próby, którą może ktoś w przyszłości podejmie. Rzecz jest niesłychanie trudna i nie przypadkiem stoi przed całą estetyką marksistowską ciągle jeszcze jako postulat i problem do rozwiązania. Nie wiem, czy obecnie należy oczekiwać rozwiązania tego problemu ze strony badaczy literatury. Może dojdzie do tego dopiero w wyniku teoretycznego uogólnienia badań historycznoliterackich poświęconych realizmowi poszczególnych epok. Także i ta konkretna, analityczna droga jest zbyt rzadko, niestety, uczęszczana. W dalszym ciągu artykułu częściowo wszedł na nią sam Wyka, choć zdołał dokonać dorywczych tylko analiz, przeznaczonych jako materiał dla doraźnego uogólnienia. Nie mogło to wyjść na dobre ani analizom, ani uogólnieniu, choć z pewnością wyjdzie na dobre sprawie. Trzeba przecie, żeby ktoś kiedyś rozpoczął.

Pierwsza analiza podjęta przez Wykę dotyczy literatur zachodnioeuropejskich, a więc literatur krajów wysoko zaawansowanych na drodze do kapitalizmu. Na tym przykładzie dochodzi Wyka do stwierdzenia, że realizm okresu Romantyzmu rozszczepia się na dwie postacie: „na postać, którą zwiemy realizmem romantycznym, i na realizm — powiedzmy najogólniej — balzakowski”. Z dalszych wywodów wynika, że przymiotnik „balzakowski” znaczy „mieszczański”, po prostu „krytyczny”. Z tym tylko, że realizm „balzakowski” stanowi, wedle słusznego przekonania autora, szczyt realizmu mieszczańskiego (s. 802). Równocześnie jest to „najpełniejsza forma realizmu w pierwszej połowie XIX stulecia”. Nawiasowo dorzuci autor: „najpełniejsza w sensie realistycznej konstrukcji przedstawionego świata, nie w sensie najbardziej postępowego waloru realizmu balzakowskiego”⁷.

Jest coś niepokojącego zarówno w całym tym postępowaniu, jak w nawiasowej uwadze autora dopiero co przytoczonej. Twierdzi autor, że do „najpełniejszej formy realizmu”, do „najwyższej w całej epoce równowagi między typowością a bogactwem szczegółu [...] dojść może jedynie w takim typie realizmu”⁸, jak realizm balza-

⁷ *Tamże*, s. 792.

⁸ *Tamże*, s. 790.

kowski, zatem realizm mieszczański, krytyczny. Doświadczenie zarówno historyczne, jak najnowsze przeczy takiemu twierdzeniu. Mickiewicz dowiódł w *Panu Tadeuszu*, że równowaga między typowością a bogactwem szczegółu możliwa jest do osiągnięcia bez ideologicznej aprobaty dla rozwoju kapitalizmu i burżuazji, a co jeszcze ważniejsze, dowiódł tego najlepiej realizm socjalistyczny.

Wyka, zestawiając realizm romantyczny z realizmem balzakowskim, a równocześnie stwierdzając, że najpełniej realistyczna konstrukcja przedstawionego świata możliwa jest jedynie pod piórem pisarzy aprobujących rozwój kapitalizmu i burżuazji — skierował realizm romantyczny na ślepy tor, nie dostrzegł dorastania metody twórczej, jaką widzimy w *Konradzie Wallenrodzie* i *Dziadach*, do realizmu *Pana Tadeusza* w normalnym toku rozwojowym naszej literatury romantycznej. *Pan Tadeusz* nie mieści się w formule realizmu romantycznego proponowanej przez Wykę, „z trudem się mieści w ramach realizmu krytycznego albo też nie mieści się w nich zgoła”⁹. Dokonywa się tutaj jakiś bardzo dziwny skok, w którym nie została ujawniona ani płaszczyzna odbicia, ani punkt lądowania. Trudność tę pokrywa autor metaforycznością stylu mówiąc właśnie o „skoku”, nieczym nie wyjaśnionym, lub też o „przechodzeniu” realizmu romantycznego w realizm... jaki? — w realizm „o wymiarze ideowo-artystycznym *Pana Tadeusza*”¹⁰.

Celem artykułu Wyki było niewątpliwie skonstruowanie pojęcia realizmu romantycznego do użytku historyka polskiej literatury romantycznej. Mimo to zasadnicza analiza tego pojęcia odbyła się na materiale przeciwstawień bardzo niejednorodnych. Po jednej stronie postawił autor Balzaka, po drugiej — *Konrada Wallenroda*, *Dziady*, *Kordiana* i... *Nieboską komedię* (por. wywody na s. 798). Znowu dostrzegamy pewne trudności w dwu punktach. Po pierwsze, dlaczego uczestniczy w tym zestawieniu *Nieboska komedia*, skoro — wedle zadeklarowanego przez autora określenia — realizm romantyczny ma obejmować „swoistą linię realizmu, rozwijającą się u postępowych romantyków europejskich”¹¹. Nie godziło się zatem łączyć tu bez specjalnego uzasadnienia *Nieboskiej*. Ale to mniejsza, bo i tak rzeczywiście przeprowadzona analiza dotyczy tylko *Konrada Wallenroda*, który posłużył tu „jako typowe dzieło realizmu romantycznego”. Druga trudność polega na czymś zupełnie innym.

⁹ *Tamże*, s. 807.

¹⁰ *Tamże*, s. 807.

¹¹ *Tamże*, s. 791.

Mam poważne wątpliwości, czy wolno tworzyć typologię realizmu na podstawie tak przypadkowych przeciwstawień. Jeśli pojęcia użyte w wyniku analizy szczegółowej mają służyć wyjaśnieniu procesu historycznego w zakresie polskich zjawisk literackich, materiał do takiej analizy powinien być zaczerpnięty z utworów bezpośrednio uczestniczących w tym procesie. Należało zatem zestawiać *Konrada Wallenroda* z *Panem Tadeuszem*, a nie z powieściami Balzaka.

Nieuzasadniony, moim zdaniem, zabieg metodologiczny Wyki spowodował, że doszło w istocie do formalnej, ahistorycznej typologii realizmu romantycznego, wbrew pozorom, w jakie obfituje artykuł. Wyka stwierdził, że *Konrad Wallenrod* w przeciwieństwie do powieści Balzaka odznacza się „pewnym niedowładem typowości”. Skąd on się bierze? Zdaniem autora, spowodowany jest on sposobem przeniesienia do dzieła typowego konfliktu epoki. Przytoczmy dosłownie dalszy ciąg rozumowania: „Ten niedowład nie mieści się w istocie owego konfliktu. Istota konfliktu zostaje dostrzeżona i oznaczona słusznie. Spoczywa ów niedowład w przeprowadzeniu motywacji sytuacyjnej. Można przeto w skrócie powiedzieć, że w realizmie romantycznym napotykamy niedowład typowości sytuacyjnej”¹². W dalszym ciągu dostrzega autor także i „pewien niedowład typowości charakterologicznej”¹³, i również wiąże go ze „sposobem” przeniesienia do dzieła typowego bohatera epoki.

Gdyby autor zestawił *Grażynę*, *Konrada Wallenroda*, *Dziady* i *Pana Tadeusza*, a dał spokój powieściom Balzaka, niewątpliwie doszedłby do przekonania, że stopniowe przewycięzanie tej metody twórczej, którą nazwał „realizmem romantycznym“, jak najściślej wiąże się właśnie z pogłębiającym się rozumieniem istoty konfliktu. Nie jest prawdą, że w *Konradzie Wallenrodzie* „istota konfliktu zostaje dostrzeżona i oznaczona słusznie”. Natomiast prawdą jest, że od *Grażyny* do *Pana Tadeusza* wiedzie droga coraz bardziej słusznego rozumienia istoty konfliktu zarówno od strony krytyki, jak — co należy jeszcze silniej podkreślić — od strony pozytywnych rozwiązań. „Sposób” przeprowadzenia motywacji sytuacyjnej i „sposób” przenoszenia do dzieła typowego bohatera epoki to skutki rozumienia istoty konfliktu, a nie przyczyny niedowładów typowości sytuacyjnej i charakterologicznej. W istocie w rozumowaniu autora mamy do czynienia z tautologią. Niedowład typowości jest nieczym innym,

¹² *Tamże*, s. 796.

¹³ *Tamże*, s. 797.

jak właśnie sposobem przeprowadzenia motywacji i sposobem konstruowania bohatera. To drugie nie może więc być przyczyną pierwszego.

Słuszne zhierarchizowanie takich zjawisk, jak sposób przenoszenia do utworu typowego konfliktu epoki i typowego bohatera, oraz rozumienie istoty konfliktu jest rzeczą bardzo ważną dlatego, że od tego zależy odpowiedź na pytanie, co powoduje ograniczenie, a co sprzyja rozwinięciu realizmu. Wyka, widząc siłę sprawczą w czynniku o charakterze formalnym, podkreśla, że od tego również zależy znany fakt, że „Balzak, chociaż nie jest tak postępowy jak Hugo, przewyższa go w swoich dziełach rozmiarem realistycznego zwierciadła”¹⁴.

Ponieważ nie da się utrzymać tezy, że sposób przenoszenia konfliktu do dzieła jest siłą sprawczą, problem postawiony przez Wykę nadal stoi otworem. Co naprawdę powoduje powstanie realizmu powieści Balzaka, komedii Fredry, *Fantazego* i *Pana Tadeusza* i czy rzeczywiście wartości te obojętne są pod względem ideologicznym? Teoretycznie można przyjąć, że wyznacznikiem realizmu jest to, co jest wspólne autorom i utworom stojącym pod tym względem najwyżej. Formuła teoretyczna powinna w istocie mieć walor uogólnienia historycznoliterackiego.

Pierwsza obserwacja, jaką można tu przeprowadzić, każe usunąć poza nawias bezpośredni sens społeczno-polityczny dzieła. Pod tym względem wszystkie wymienione utwory się różnią. Ani bowiem nie reprezentują tej samej ideologii społeczno-politycznej, ani też nie zawsze są wyrazem ideologii na swój czas najbardziej postępowej. Mimo to nie można powiedzieć, żeby utwory te nie miały cech ideologicznie wspólnych. Przy różnych, bo historycznie i klasowo zdeterminowanych kryteriach oceny społeczno-politycznej wszystkie wymienione utwory świadczą o tym, że ich twórcy zmierzają w sposób podobnie dociekliwy do samodzielnego i twórczego poznania prawidłowości procesu historycznego. Są naprawdę ideologami swych klas, swych narodów, swych czasów. Widzą i myślą historycznie: nie poprzez doraźny pożytek drobnych obowiązków dnia powszedniego, lecz poprzez wielkie zadania dziejowe już spełnione, spełniane aktualnie lub też pozostające do spełnienia w przyszłości. Wszyscy wymienieni pisarze mają prócz tego jeszcze jedną cechę wspólną: walcząc o rozwój historyczny swych klas i narodów znaj-

¹⁴ *Tamże*, s. 797.

dują w nich oparcie, sami zaś zgłaszają żywą z nimi solidarność, która wyraża się najczęściej w optymistycznej aprobacie, a także w konstruktywnej, nie unicestwiającej krytyce. Decyduje przy tym nie stopień uświadomienia tego stanowiska, lecz sam obiektywny fakt zajęcia go. Tylko taka, jak sądzę, postawa wobec rzeczywistości pociąga za sobą „oprócz prawdziwości szczegółów prawdziwość odtworzenia typowych charakterów w typowych sytuacjach”. Na tej zasadzie rzeczywiście można umieścić obok siebie powieści Balzaka, komedie Fredry, *Fantazego* i *Pana Tadeusza*.

Engels, określając realizm w ten sposób, że oznacza on „oprócz prawdziwości szczegółów prawdziwość odtworzenia typowych charakterów w typowych sytuacjach” przesunął niejako na dalszy plan udział wyznaczników ideologicznych, położył natomiast nacisk na metodę twórczą. Ale chociaż metoda twórcza nie jest czymś bezpośrednio pochodnym w stosunku do postawy ideowej, trzeba równocześnie podkreślić, że mimo to składowym jej elementem jest stosunek do rzeczywistości, który w dalszej instancji zależy od światopoglądu pisarza. Obserwując najwybitniejsze dzieła realizmu w literaturze dostrzegamy, że nigdy nie ma w nich fanatycznie negatywnego stosunku do przedstawianego świata. Nie znaczy to, że nie ma w nich krytyki rzeczywistości. Ale nie ma też charakterystycznego dla niektórych dzieł romantycznych przedziału między poetą a światem, nie ma również krytyki unicestwiającej. We wszystkich utworach realistycznych obserwujemy solidarność pisarza z rzeczywistością. Jaką solidarność — i z jaką rzeczywistością? Wspomniałem, że pisarze-realiści zawsze są prawdziwymi ideologami. Waleczą o rozwój historyczny swych klas, swych narodów, swych czasów. Mogą oni stworzyć dzieła realistyczne bez względu na to, jakie klasy, jakie narody i jakie czasy reprezentują. Ale równocześnie otrzymujemy tutaj sugestie dla zhierarchizowania realistycznych osiągnięć poszczególnych pisarzy. Jest rzeczą zrozumiałą, że najdogodniejsze warunki do stworzenia wielkiego realizmu będą mieli ci pisarze, którzy reprezentują najbardziej postępowe klasy i najwyżej rozwinięte narody. Dlatego najwyższych osiągnięć realistycznych będziemy oczekiwać od pisarzy realizmu socjalistycznego. Jednakże miara ta nie może być absolutyzowana. Miara postępowości jest miarą historyczną. Dlatego też wielki realizm możliwy był do osiągnięcia także i w czasach Homera. Nie ulega jednak wątpliwości, że ta sugestia charakterystyki realizmu, która płynie z określenia postawy ideowej pisarza, nie może być sugestią jedyną.

Na tej podstawie potrafimy tylko rozróżnić typy realizmu, nie potrafimy natomiast ocenić jego wielkości. Bezpośrednim warunkiem sukcesów w walce o realizm jest osiągnięcie żywego i serdecznego stosunku do przedstawianego świata nawet mimo najbardziej stanowczej krytyki. Taki stosunek do stworzonych przez siebie postaci niewątpliwie miał np. Fredro, chociaż obiektywnie postaci te na to nie zasługiwały. Konrad Wallenrod także nie zasługiwał na serdeczny stosunek autora, ale też Mickiewicz nie darzył go pełną swoją sympatią, nie był również entuzjastą całej ówczesnej rzeczywistości, która nie potrafiła stać się lepsza w ogniu powstania dekabrystów, a trudno było spodziewać się tego także i po przygotowywanym wówczas powstaniu listopadowym. Całe swoje, jak najbardziej pozytywne nadzieje ulokuje Mickiewicz dopiero w akcji rewolucyjnych demokratów, pełną sympatią obdarzy dopiero Tadeusza Soplicę. Ale przecież i ta próba skończyła się niepowodzeniem, rzeczywistość nie spełniła pokładanych w niej nadziei. Trzeba z całym naciskiem podkreślać, że inny zupełnie był świat Fredry, inne w nim autor pokładał nadzieje, ale były to nadzieje podobnie serdeczne i bezpośrednie, choć o ileż bardziej, jakże dogłębniej nieuzasadnione. Dlatego też realizm *Zemsty* nie wytrzyma próby w zestawieniu z realizmem *Pana Tadeusza*. Mimo to przecież nie odmawiamy miana realizmu metodzie artystycznej Fredry. Warto jeszcze zapytać, na czym opiera się ów pozytywny i żywy stosunek do przedstawianego świata zarówno w *Panu Tadeuszu*, jak w *Zemście*? Dlaczego Mickiewicz, a podobnie też Fredro cenili sobie stworzone przez siebie postaci, dlaczego z nimi tak serdecznie się solidaryzowali? Niewątpliwie nie tu nie ma do rzeczy prawidłowość obrazu epoki, którą chciałby Wyka uczynić warunkiem typowości, a więc i realizmu. Przedstawiony przez Fredrę obraz procesu historycznego jest jak najbardziej nieprawidłowy. A jednak... wydaje mi się, że Fredro solidaryzował się z przedstawionym przez siebie światem nie z powodu własnej do niego przynależności klasowej, lecz dlatego, że (w tej chwili mniejsza o to, czy słusznie) przypisywał mu dużą reprezentatywność narodową, widział poprzez te postaci naród. Jeżeli solidarność tę uzupełniał nieraz dotkliwą krytyką, to też tylko dlatego, że chciałby, by one do tej roli dorosły. Pod tym względem komedie Fredry mają wiele wspólnego z *Panem Tadeuszem*, chociaż nie bez przyczyny Fredro nie potrafił przekroczyć bariery dzielącej go od wielkiej epopei narodowej. Nie bez przyczyny również droga twórcza Mickiewicza nacechowana jest zdobywaniem

prawdy, podczas gdy Fredro twórczością swą znaczy ślady traconych złudzeń. Bo jest rzeczą istotną to, z jaką dozą słuszności obdarza pisarz zaufaniem kreowane przez siebie postacie, ważne jest, czy prawidłowo ocenia rozwój historyczny narodu, ale nie to jest warunkiem koniecznym dla powstania utworu realistycznego, zatem nie tak należy rozumieć wysuwana przez Engelsa typowość, nie taką też rolę w powstawaniu dzieł realistycznych — jak robi to Wyka — przyznawać trzeba ideologii. W każdym razie trzeba jednakże stwierdzić, że świadome i w pełni konsekwentne podtrzymywanie ideologii reakcyjnej uniemożliwia stworzenie dzieł realistycznych, choćby one formalnie pozostawały na gruncie poetyki wypracowanej przez realizm. Wypadek taki mamy np. w utworach Weyssenhoffa. Otrzymujemy wtedy zgodność reakcyjnego komentarza z wymową świadomie konstruowanych nietypowych charakterów w nietypowych sytuacjach. Respektowanie poetyki realistycznej wyraża się wtedy w zachowaniu prawdziwości szczegółów. Przy okazji warto sprostować pogląd Wyki, który twierdzi, iż obecność komentarza stale świadczy o tym, „że pisarz w sposób niedostateczny wykonał tę część procesu twórczego, która polega na wtopieniu uogólnienia w poznawczy i obrazowy materiał dzieła”¹⁵. Dzieło Homera i Mickiewicza dowodzi, że tak w istocie nie jest.

Mówiąc o realizmie musimy pamiętać o tym, że chodzi nam o realizm konkretnej gałęzi sztuki — w naszym wypadku chodzi o realizm w literaturze. O cóż w literaturze — w odróżnieniu od innych sztuk — może chodzić, gdy oprócz prawdziwości szczegółów mówimy o odtworzeniu typowych charakterów w typowych sytuacjach? Prawdziwe szczegóły, typowe charaktery i typowe sytuacje to po prostu elementy realnej rzeczywistości. Ale przecież o ich odtworzenie tu chodzi, a nie bezpośrednio o nie same. Znajdujemy się zatem na płaszczyźnie środków literackich, których jakoś i poziom zdeterminowany jest także stopniem rozwoju historycznoliterackiego, a nie samym tylko stopniem rozwoju społecznego narodu. Prawda, że sytuacja ideologiczna pisarza zmusza go do podejmowania w twórczości takich właśnie, a nie innych gatunków literackich, ale stopień twórczego przejmowania przezeń dorobku własnej literatury narodowej świadczy również o rzetelności w spełnianiu roli ideologa. Także i na tej zasadzie można umieścić obok siebie powieści Balzaka, komedie Fredry, *Fantazego* i *Pana Tadeusza*. Wszystkie te

¹⁵ *Tamże*, s. 784.

utwory reprezentują najwyższy w swoim zakresie stopień rozwoju artystycznego, wnoszą trwale wartości do skarbcu kultury narodowej lub nawet kultury świata. I to również jest miarą niejednakowej, rzecz jasna, wielkości ich realizmu. Trzeba bowiem pamiętać, że walka o realizm to równocześnie walka także i o język literacki, o źródła obrazowania, o wersyfikację narodową, o rozwój rodzajów i gatunków. Sprawy te tkwią *implicite* w definicji Engelsa, tam gdzie mowa jest o „prawdziwości odtworzenia typowych charakterów w typowych sytuacjach”. Nie może ulegać wątpliwości, że bez uwzględnienia tych elementów otrzymalibyśmy odtworzenie tak nieudolne, że aż po prostu fałszywe.

Wróćmy jednakże do formuły realizmu romantycznego proponowanej przez Wykę. Widzieliśmy, że w formule tej nie mieści się *Fantazy* i *Pan Tadeusz*. Sam autor stwierdza (s. 804), że również nie mieszczą się w niej *Ballady i romanse* Mickiewicza ani młodzieńcze powieści poetyckie Słowackiego. W całym artykule panuje głębokie milczenie w sprawie *Ody do młodości*, *Grażyny* i *Dziadów* kowieńskich — mieszczą się, czy nie mieszczą?

Mam wrażenie, że historyk literatury romantycznej nie będzie umiał skorzystać z takiej formuły realizmu romantycznego bez względu na to, jakie uzasadnienie otrzyma ona po stronie teoretycznej. Wydaje mi się, że formuła realizmu romantycznego powinna wynikać z historycznoliterackiego uogólnienia procesu walki o realizm w literaturze tego okresu. Przed konstruowaniem tej formuły powinno być rozstrzygnięte pytanie: czy cała literatura tego okresu może być w ten sposób uogólniona? Autor, podejmując decyzję napisania artykułu *O realizmie romantycznym*, musiał odpowiedzieć sobie pozytywnie na to pytanie. W tekście jednakże dał odpowiedź negatywną, tyle tylko, że nie wyciągnął stąd wniosku i... artykuł napisał.

Jeśli poza formułą realizmu romantycznego pozostaje *Fantazy* i *Pan Tadeusz*, wynika stąd, że nawet twórczość dwu naszych najwybitniejszych romantyków nie daje materiału do pożądanego uogólnienia. W tych warunkach formuła taka musi, jak sądzę, pozostać bezużyteczna. Prócz tego jednak poza tą formułą pozostaje Fredro, Krasiński, pozostaje poza nią także Korzeniowski, Rzewuski, młody Kraszewski i Dzierzkowski. Fakt ten ogranicza zasięg formuły realizmu romantycznego w sposób nie pozwalający już na użycie tego przymiotnika. Chyba, że zdecydujemy się na konstruowanie tej formuły w oparciu o spekulację teoretyczną i w ja-

skrawej sprzeczności z całością literatury tego okresu. Na początku swych rozważań Wyka słusznie sformułował tezę następującą: „Ogólna prawidłowość walki między tendencjami realistycznymi a antyrealistycznymi musi być zawsze wzbogacona o jej wygląd na danym etapie historycznym”¹⁶. Cały artykuł świadczy jednakże o tym, że autor nie potrafił określić tego wyglądu jednoznacznie, bo rzeczywistość literacka na to nie pozwalała, ale mimo to pokusił się o stworzenie formuły realizmu romantycznego w oderwaniu od najwyższych osiągnięć realizmu Mickiewicza i Słowackiego i z pominięciem realizmu innych pisarzy okresu.

Wysuwając postulat tworzenia formuły realizmu romantycznego na podstawie historycznoliterackiego uogólnienia w oparciu o całą literaturę okresu, nie mam oczywiście na myśli wszystkich pisarzy i wszystkich utworów. Rozumie się samo przez się, że chodzi tu o uogólnienie wszystkich wielkich osiągnięć w walce o realizm. Odpadają automatycznie te utwory, które reprezentują tendencje antyrealistyczne, zbędne zaś dla takiego uogólnienia będą utwory, które uczestnicząc w walce o realizm nie potrafiły osiągnąć sukcesu. Problemem jest to, czy w danym okresie walka o realizm toczy się na jednym zasadniczym froncie, jak to mamy w wypadku realizmu mieszczańskiego (krytycznego) i socjalistycznego, czy też mamy do czynienia z kilku różnymi frontami tej walki. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że tzw. okres romantyzmu nie zdołał w naszej literaturze stworzyć jednego zasadniczego frontu walki o realizm, że zatem nie można konstruować formuły realizmu romantycznego. Wniosek ten narzucał się sam przez się jako przeniesienie na teren literatury wyników naszej wiedzy o rozwoju społecznym narodu. Przed powstaniem formacji kapitalistycznej, przed przemianą narodowości w naród burżuazyjny walka o realizm w literaturze nie mogła przebiegać w jednolitym froncie, musiała być rozbita na oddzielne nurty wzajem na siebie oddziaływające. Odpowiadają one typowym konfliktom właściwym formacji przedkapitalistycznej, jak wiadomo o wiele bardziej skomplikowanym niż w formacji kapitalistycznej, gdzie proces historyczny przebiega wokół antagonizmu burżuazyjno-proletariackiego.

Jak z tego widać, typologia realizmu w czasach poprzedzających formację kapitalistyczną powinna uwzględniać w swym zróżnicowaniu poszczególne nurty rozwoju społecznego w całym bogac-

¹⁶ *Tamże*, s. 786.

twie, które nie dają się ująć w jednolitej formule uogólniającej. Próba podjęta przez Wykę jest bardzo kształcąca. Jest bowiem ostrzeżeniem dla historyków literatury poprzednich okresów. Ostrzeżeń tych Wyka dostarcza więcej i to tym bardziej cennych, im dokładniej stara się określić cechy wyróżnionego przez siebie realizmu.

Realizmowi mieszczańskiemu przypisuje autor równowagę szczegółu i typowości. Skądżeż ta cecha się bierze? Wyka pisze tak:

Realizm romantyczny potąd więc zgłasza słuszne pretensje do miana realizmu, pokąd dostrzega typowe i doniosłe problemy epoki. Nie wszystkie z tych problemów dojrzały już jednak tak dalece, ażeby wypowiadały się w nich całe klasy społeczne, dostarczając dla ich przedstawienia bardzo wielu reprezentantów, dostarczając bardzo wielu charakterystycznych sytuacji i konfliktów. Tylko w polu widzenia Balzaka już to nastąpiło i dlatego napotykamy u niego pełną równowagę szczegółu i typowości¹⁷.

Mimo zastrzeżeń autora, kryterium „równowagi szczegółu i typowości”, a więc warunkiem realizmu jest tutaj po prostu liczebność statystyczna. Zastrzeżenia stają się jakby staropolskim *salvis iuribus* koniecznym dla zachowania w mocy zasady marksistowskiego rozumienia typowości mimo aktualnie dokonywanych odstępstw.

To jedno. Ale prócz tego dalsza analiza pojęcia równowagi szczegółu i typowości prowadzi autora do wygłaszania tez historycznie niesłusznych. Pisze autor tak:

Wśród składników obiektywnego procesu historycznego pierwszej połowy stulecia tylko jeden składnik spełnia warunki owej równowagi: walka kapitalistycznej burżuazji z ustępującym feudalizmem. Ona to ukształtowała bogatą galerię ludzką po obydwu stronach przedziału dzielącego te klasy. Ona ukształtowała bogaty i określony zasób typowych sytuacji i konfliktów. Ona, jednym słowem, daje budulec na wszystkie węgly realistycznego odtworzenia rzeczywistości¹⁸.

W istocie rzecz przedstawiała się inaczej. W epoce feudalnej ostry przedział dzielił nie burżuazję i szlachtę, lecz szlachtę i chłopów. W tym właśnie konflikcie gromadziły się w ciągu wieków jak najbardziej typowe sytuacje. Elementy kapitalistyczne wzrastały stale i stopniowo w łonie feudalizmu, rewolucja burżuazyjna była tylko ukoronowaniem tego rozwoju, jak wiadomo, zamieniała przy tym jedną formę ucisku na drugą. Trudno zrozumieć, dlaczego konflikt między burżuazją a feudalami miałby obfitować w bardziej typowe

¹⁷ *Tamże*, s. 793.

¹⁸ *Tamże*, s. 794.

sytuacje niż konflikt chłopsko-szlachecki, dlaczego też miałby dostarczać więcej budulca dla realistycznego odtwarzania rzeczywistości. Twierdzenie to wydaje się nie tylko gołosłowne, ale nawet fałszywe.

Widzimy, że argumentacja tezy o równowadze szczegółu i typowości w realizmie mieszczańskim szwankuje zarówno po stronie teoretycznej, jak historycznej. Nasuwa to przypuszczenie, że jest ona niesłuszna, a przynajmniej jest niewłaściwie sformułowana. Dla lepszego zrozumienia tej tezy musimy przenieść się na teren rozumowania autora. Sformułowanie tezy o równowadze szczegółu i typowości potrzebne jest autorowi nie tylko po to, by stwierdzić obecność tej cechy w realizmie mieszczańskim, lecz także — i to przede wszystkim — po to, by dostrzec brak tej cechy w realizmie romantycznym. Nawróćmy jednak do definicji Engelsa.

W stosunku do realizmu mieszczańskiego teza o równowadze szczegółu i typowości jest w istocie powtórzeniem tego, co dawał w swej definicji Engels: chodzi o prawdziwość szczegółów oraz o typowość charakterów w typowych sytuacjach. Przypisując jednak realizmowi romantycznemu cechę typowości dopuszcza się autor milczącego przeinaczenia definicji Engelsa. W tym kontekście „typowość” nie oznacza już „typowości charakterów w typowych sytuacjach”, lecz zdolność do zaobserwowania „typowych i doniosłych problemów epoki”. Jeżeli tak zasadniczo odmienił autor rozumienie „typowości”, nie godziło się czynić tego milcząco. Przywracając Engelsowskie rozumienie „typowości” musimy skorygować sąd autora o „realizmie romantycznym”. Brak w nim nie tylko prawdziwości szczegółów, ale też i typowych charakterów w typowych sytuacjach. W utworach w rodzaju *Konrada Wallenroda* rzeczywiście dostrzegamy — i tu Wyka ma rację — „typowe i doniosłe problemy epoki”, ale nie jest to dowód osiągniętego już realizmu, lecz świadectwo walki o realizm. Prawdziwym osiągnięciem będzie dopiero *Fantazy* i *Pan Tadeusz*. Gdyby w ogóle można było mówić o realizmie romantycznym, te właśnie utwory powinny dostarczyć materiału do jego typologii. W każdym zaś razie one dostarczają materiału do charakterystyki realizmu Słowackiego i Mickiewicza, natomiast wszystko to, co w poprzednich utworach toruje drogę tym realizmom, powinno być, jak sądzę, rozpatrywane jako dowód walki o realizm, świadectwo walki z tendencjami antyrealistycznymi.

Idąc dalej przekonywamy się, że odejście od definicji Engelsa dokonało się nie przez proste przeinaczenie pojęcia typowości.

W istocie pojęcie to zostało rozszczępione. U Engelsa składa się ono z typowości charakterów i typowości sytuacji. U Wyki do dwóch tych elementów dochodzi trzeci: zdolność dostrzegania typowych i doniosłych problemów epoki. Od razu orientujemy się, że zabieg teoretyczny Wyki nie tylko jest rozszczępieniem dwóch elementów definicji Engelsa na trzy, ale też jest próbą jej rozszerzenia daleko poza pojęcie realizmu jako metody twórczej. Trzeba jeszcze raz podkreślić, że w definicji Engelsa chodzi właściwie nie o samą typowość charakterów i sytuacji, lecz o odtwarzanie w dziele typowych charakterów w typowych sytuacjach. Jednym słowem, definicja Engelsa dotyczy nie elementów rzeczywistości, lecz metody twórczej. Niewątpliwie taka i tylko taka jest jej intencja, taki nawet jest jej sens dosłowny. Wyka wprowadzając do tej definicji pojęcie zdolności dostrzegania typowych i doniosłych problemów epoki opuszcza teren metody twórczej, a przechodzi na teren pewnych atrybutów, które zawsze przysługują wprawdzie wielkiemu realistom, ale przysługują również wielu innym ludziom, m.in. niektórym ideologom czy politykom, publicystom, dziennikarzom, a nawet świadomym obywatelom. Stwierdzenie tej cechy u przedstawicieli „realizmu romantycznego” w niczym nie wzbogaca naszej wiedzy o ich metodzie twórczej. Cecha ta bowiem nie jest i nie może być jej składnikiem, jakkolwiek może być jednym z wielu warunków, który powinien posiadać pisarz realista. Powinien, ale nie musi — jak to wiemy z tylu wypadków tzw. obiektywnej wymowy dzieła, sprzecznej z bezpośrednią świadomością ideową pisarza. Konkludując wypadnie stwierdzić, że Wyka „wzbogacając” definicję Engelsa dopuszcza się jej rozszerzenia z metody twórczej na świadomość ideową pisarza. Jest to operacja teoretycznie nie tylko zupełnie nieuzasadniona, ale — jak mi się wydaje — bardzo niebezpieczna. Pewnie, że umożliwi ona skonstruowanie wątpliwej wartości formuły „realizmu romantycznego”, ale drugim końcem wyrzuci poza grono realistów tych pisarzy, których zaliczało się do niego na podstawie obiektywnej wymowy twórczości, a wbrew ich świadomości ideowej.

W samej ocenie metody twórczej utworów objętych stworzoną przez Wykę formułą „realizmu romantycznego” autor w istocie niczym się nie różni ode mnie. Różnica polega tylko na tym, że ja wyrażając się wprost stwierdzam w tych utworach brak „odtworzenia typowych charakterów w typowych sytuacjach”, Wyka natomiast używając mylących eufemizmów pisze o znamienym dla

tych utworów „niedowładzie typowości sytuacyjnej i charakterologicznej”. Podobieństwa stanowisk idą dalej. Obydwaj z Wyką stwierdzamy, że *Konrad Wallenrod* i III cz. *Dziadów* znajdują się na drodze zbliżania się Mickiewicza do realizmu *Pana Tadeusza*. Różnica w zajmowanych przez autora i przeze mnie stanowiskach polega w tym punkcie na tym, że brak „odtworzenia typowych charakterów w typowych sytuacjach” w moim wypadku jest dowodem, że Mickiewicz będąc na drodze do realizmu, realizmu tego nie zdołał jeszcze osiągnąć, Wyka natomiast powiada, że ów „niedowład typowości sytuacyjnej i charakterologicznej” jest specyficzną cechą „realizmu romantycznego”. Rezultat osiągnięty przez Wykę jest mylący także i w zakresie historycznoliterackim. Sprawia bowiem, że autor musiał uznać „realizm romantyczny” za coś artystycznie niższego od realizmu mieszczańskiego. Znowu zatem jesteśmy drugim nawrotem na fałszywej drodze, na której marksistowska polonistyka znajdowała się dwa lata temu przeceniając literaturę mieszczańską (pozytywistyczną) 2. poł. XIX w. i nie doceniając literatury romantycznej. Nie chcę twierdzić, że Wyka pragnie powrócić na te przezwyciężone już pozycje. Twierdzę natomiast, że konsekwencje jego artykułu *O realizmie romantycznym* nieuchronnie, acz wbrew woli autora, na tę drogę spychają.

Nakreślając jednolitą i konsekwentnie się rozwijającą linię wzrostu tendencji realistycznych od *Ballad i romansów* oraz *Grażyny* do *Pana Tadeusza*, uznajemy właśnie dopiero tę wielką epopeję narodową za pełne osiągnięcie realizmu Mickiewiczowskiego. Jest rzeczą w elementarny sposób niesprawiedliwą zestawiać *Konrada Wallenroda* z powieściami Balzaka. To tak, jakbyśmy kazali równać się niewypierzonemu jeszcze pisklęciu z dojrzałym i w pełni sił będącym ptakiem. Będziemy cenić w tym orlęciu zaród genialności, a może nawet uznamy je za podlotka zuchwale wzbijającego się w przestworza, ale przecież nie każemy mu mierzyć się z nieprzychylnie doń usposobionym sępem, bo go ten jednym uderzeniem skrzydła przewróci. Dla tej samej przyczyny nie wolno nam zestawiać *Konrada Wallenroda* nawet z *Zemstą*. Bądźmyżeś sprawiedliwi! Niech *Zemsta* spróbuje zrównać się z *Panem Tadeuszem*!

Dokonana przez Wykę próba typologii „realizmu romantycznego” na podstawie zestawienia *Konrada Wallenroda* z powieściami Balzaka jest głęboko ahistoryczna. Wyka zasugerowany przez Kotta uwierzył, że „rozwój teorii literatury odbywa się przez uhistorycznia-

nie pojęć ogólnych”¹⁹. Takie „uhistorycznianie” pojęć zawsze musi być czymś tylko pozornym. Pojęcia teoretycznoliterackie są bowiem prostym uogólnieniem wniosków historycznoliterackich na temat procesu historycznoliterackiego, na temat przebiegu i wyników walki o realizm. Gdy powstają inaczej, natychmiast wykazują swą bezużyteczność, jak bezużyteczna musi być formuła „realizmu romantycznego” odrzucająca najwyższe osiągnięcia dwu naszych największych romantyków.

W obiektywnie, jak mi się wydaje, fałszywym, ale bardzo pożytecznym i pobudzającym artykule Wyki znajdujemy jeszcze jeden problem, niestety marginesowo tylko zasygnalizowany: stosunek pojęcia stylu do pojęcia realizmu. Pomijając luźne aluzje przytoczmy ustęp pod tym względem najwymowniejszy:

Zamiast wyrażać procesy społeczne za pomocą ludzi, którzy je tworzą, którzy w nich uczestniczą, zamiast tych ludzi charakteryzować w sposób realistycznie tak dogłębny, że przez ich maski prześwieci treść epoki, pisarze romantyczni posługują się często symbolicznym skrótem, wizjonerskim odpowiednikiem faktów rzeczywistych. Wszystkie te składniki należą do dziedziny stylu romantycznego. Stanowią one specyfikę romantyzmu jako stylu poetyckiego. Pisarze zaś realizmu romantycznego najchętniej posługują się w tym celu charakterystyczną dla nich odmianą postaci reprezentatywnej.[...]

Także więc i typowy bohater epoki zostaje w ramach realizmu romantycznego przeniesiony do dzieła w sposób, który powoduje w nim albo symboliczne zagęszczenie cech, albo pewien brak dokładnego określenia jego związków z typowymi procesami epoki²⁰.

Marginesowość tego sformułowania nie pozwala na pełne rozwinięcie zawartej w nim sugestii zgodnie z intencjami autora. Chciałbym wszakże niektóre szczegóły wydobyć. Wydaje się, że autor traktuje styl jako wspólne dobro pisarzy kierunku literackiego bez względu na to, czy reprezentują oni tendencje realistyczne, czy też antyrealistyczne. Wydaje się również, że autor chciałby zaliczyć do tej kategorii nie wszystkie cechy, które zdołały się upowszechnić, lecz tylko niektóre, specyficzne dla danego kierunku literackiego. Trudno jednakże wyrozumieć, jakiego typu jest owa specyfika. W omawianym wypadku chodzi o cechy ograniczające „realizm romantyczny”, konkretnie o to, że poeta romantyczny nie mówi niczego wprost, lecz daje „wizjonerski odpowiednik faktów rzeczy-

¹⁹ Jan Kott, *Miara postępowości w historii literatury*. O sytuacji w historii literatury polskiej. Warszawa 1951, s. 67.

²⁰ Pamiętnik Literacki, XLIII, 1952, z. 3—4, s. 796—797.

wistych". Warto się zastanowić — dlaczego? Unikanie bezpośredniego pokazania faktów rzeczywistych z pewnością nie jest przypadkowe. Sądzę, że może to być wyraz negatywnego stosunku do rzeczywistości, odpowiednik tak gwałtownej i zapalczywej krytyki, że aż prowadzącej do zaprzeczenia jakichkolwiek cech pozytywnych, które mogłaby ona zawierać. Poeta nie przedstawia rzeczywistości bezpośrednio, bo wtedy byłby zmuszony do złagodzenia swej krytyki, do liczenia się z rzeczywistym stanem rzeczy. Stanowisko to możliwe jest zarówno w wypadku, gdy przeprowadzana krytyka jest postępową, jak wsteczną. Ale czy rzeczywiście stanowisko ideowe zawsze jest przy tym obojętne? Wydaje mi się, że nie. Jeżeli krytyka postępową będzie korzystać z wyników poznawczo-ideowych, które z sobą niesie, stopniowo musi wyzbywać się ignorowania rzeczywistości, musi w końcu w ten czy w inny sposób ją zaaprobować. Chyba dlatego po Gustawie nastąpił Wallenrod, a po nim Tadeusz Soplica. Znowu więc okazuje się, że styl przestaje być wspólnym dobrem pisarzy, romantyzm jako kierunek literacki zmienia swoje stylowe oblicze. Czy przestaje być romantyzmem? Chyba jednakże nie. Ale wynikałby stąd wniosek, że kierunek literacki jako całość nie może być definiowany tylko na podstawie cech stylu. W obecnym stanie wiedzy możemy w tych sprawach stawiać tylko pytańniki. Tuż za nimi muszą nastąpić dalsze: jaki jest wzajemny stosunek takich spraw, jak okres rozwojowy literatury, główne kierunki literackie okresu, typ lub typy realizmu, styl lub style? Na jakiej zasadzie będziemy te zjawiska określać? Jaki w każdym wypadku musi być stosunek wyznaczników ideowych do formalno-artystycznych?

Marksistowska polonistyka ciągle jeszcze nie jest należycie uzbrojona teoretycznie. Z wielu problemów nie zdajemy sobie sprawy, na niektóre tylko zasadnicze pytania potrafimy zadowalająco odpowiedzieć. Teoria literatury jest w istocie najsłabszym punktem polonistyki. Ten stan rzeczy jest — niestety — aż nadto zrozumiały. Całkowite uporządkowanie pojęć teoretycznych może bowiem nastąpić na drodze uogólnienia wniosków historycznoliterackich. Musi wprawdzie przynajmniej w zasadniczych zarysach, powstać poważnie udokumentowana synteza twórczości najwybitniejszych naszych pisarzy, synteza poszczególnych epok i ogólna synteza całej naszej literatury, a dopiero wtedy będziemy mogli tych uogólnień prawidłowo dokonać. Czy zatem znajdujemy się w błędnym kole? Nie sądzę. Z rzadka, ale dostatecznie często powstają wstępne uogólnienia już zdobytej wiedzy historycznoliterackiej, wyraźnie wcho-

