

Warszawa 2016

PFLIT, no. 6(9): 145–155

MAGDALENA RUDKOWSKA
Instytut Badań Literackich
Polska Akademia Nauk, Warszawa

ALEGORIA I NAMIĘTNOŚCI. KARTKA Z DZIEJÓW KRYTYKI LITERACKIEJ W XIX WIEKU

Słowa kluczowe: alegoria, Edward Dembowski, fantastyka, George Sand, Józef Ignacy Kraszewski, krytyka literacka XIX wieku

Keywords: allegory, Edward Dembowski, fantasy, George Sand, Józef Ignacy Kraszewski, 19th-century literary criticism

Alegoryczność versus fantastyczność

Otwierając swój szkic *Namiętność uważana pod względem umniczym*, Edward Dembowski położył w nim słowa, które z pewnością chętnie i dzisiaj pożyczą od niego wielu autorów i autorek: „[...] przestrzegamy czytelnika, iżby całości żadnej nie szukał w tym wypracowaniu, ale jedynie tego, czym ono jest: kilku urywkowych myśli, szkiców lub uwag w przedmiocie wskazanym przez nadpis”¹. Temat był istotnie trudny i – jak okazuje się z perspektywy czasu – ważny dla zrozumienia tego, jak w dziewiętnastowiecznej polskiej refleksji o literaturze kwestia alegoryczności nakładała się na inne zagadnienia, w tym przede wszystkim – podmiotowości. Szkic Dembowskiego z 1843 roku czerpał swoją krytyczną energię z polemiki z Józefem Ignacym Kraszewskim, a kontrowersja dotyczyła utworu George Sand *Siedem strun liry* (*Les sept cordes de la lyre*), wydanego w kwietniowym i majowym numerze „Revue de Deux Mondes” z 1839 roku, a następnie osobno w Paryżu w 1840 roku² – poematu fantastycznego

¹ Edward Dembowski, „Namiętność uważana pod względem umniczym”, *Przegląd Naukowy*, no. 15 (1843): 244–248. Przedruk in idem, *Pisma*, ed. Maria Żmigrodzka, Maria Śladkowska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1955), vol. 3: 206.

² Przekład polski *Siedem strun lutni* (Sanok: Biblioteka Polska, 1856). Serię „Biblioteki Polskiej”, w której ukazał się przekład utworu, recenzował Kraszewski, wyrzucając wydawcom łączenie polskiej literatury dawnej z przyciągającymi uwagę czytelników książkami pisarzy zachodnich: „po licha

przedstawiającego alegorię Liry w dziejach życia Heleny, kobiecego wcielenia Fausta. Dembowski, nawiązując do recenzji Kraszewskiego sprzed czterech lat, która ukazała się w lipcu 1839 roku w poznańskim „Tygodniku Literackim”, przeciwstawiał alegoryczność (rozumianą jako pseudonimizowanie w literaturze sensów świata przedstawionego) – fantastyczności jako ekspresji szczególnie pojętej „namiętności”. Zauważał przy tym: „Skoro kto nie pojmuje fantastyczności, wydaje mu się ona być alegorią, jakimś niepotrzebnym owinięciem myśli w bawełnę, nieprzystępnością dobrowolną – dlatego też p. J.I. Kraszewski pytał temu lat kilka tak dobroduszenie, właśnie z powodu *Siedmiu strun liry*, których nie pojął – owszem, najprzewrotniej zrozumiał – pytał, mówię, «po co używać alegorii w wieku XIX?»”³.

Do pytania, „po co używać alegorii w XIX wieku”, jeszcze powrócimy, zwłaszcza że postawione na nowo, z perspektywy historii literatury, pozwala w tym przykurzonym sporze dostrzec wątki istotne dla odtworzenia dziewiętnastowiecznego światopoglądu twórczego, w którym daje o sobie znać napięcie między konwencjonalnością a emocjonalnością aktu komunikacji literackiej, a również ujawnia się związek między poetyką a kwestią płci. Warto dodać, że dyskusja nad alegorią w polskiej krytyce XIX wieku jest wielonurtowa i dotyka ważnych zagadnień ontologii literackiej⁴. Tymczasem zwróćmy uwagę na ciąg dalszy polemiki Dembowskiego, w której alegoria zostaje utożsamiona z „owijaniem myśli w bawełnę”, programową nieszczerością, czyli wszystkim tym, co poematowi Sand miał za złe Kraszewski. Dembowski przekonywał, że takie spojrzenie nie pozwala dotrzeć do ukrytych sensów utworu Sand, że jest w nim coś więcej niż „obsłona”. Albo inaczej – ta „obsłona” właśnie coś znaczy, ma swoje żywe kształty i brzmienia, które krytyk łączy z udziałem fantastyczności w świecie poematu. Dembowski pisał:

Bądź co bądź, zgadzamy się zupełnie z J.I. Kraszewskim, że wszelkie tajemnice myśli swojej, czy w obsłonie alegorii, czy w bawełnę umiarkowanych wyrażań obwijane [...], wszelkie, słowem, konwencyjne nieszczerości na niwie piśmiennosci są zawsze dowodem słabości, nieudolności i brakiem odwagi do płynienia przeciw prądowi zdań powszechnych. Spomnieliśmy o fantastyczności dlatego, że ta nie ma nic wspólnego z owymi alegoriami itd. – kto by tego nie chciał zrozumieć, niechże choć nas nie uważa za mięszających fantastyczność z nieudolnością duchową, z brakiem siły umysłowej⁵.

Méry ma być pasportem dla Bielskiego, a pani Sand Paska pod rękę prowadzić?”. Cf. Józef Ignacy Kraszewski, „Listy do Redakcji *Gazety Warszawskiej*”, *Gazeta Warszawska*, no. 235 (1856): 3.

³ Edward Dembowski, op. cit., 206–207.

⁴ Piszę więcej na ten temat w opracowaniu słownikowym, vide Magdalena Rudkowska, „Alegoria”, in *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, ed. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Rudkowska, Mirosław Strzyżewski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016), vol. 1: 9–18.

⁵ Edward Dembowski, op. cit., 207.

Bez siły natchnionego ducha nie ma „fantastyczności”, to zaledwie „abstrakcje, alegorie”⁶ – stwierdzał krytyk w rozprawie *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. Tak projektowana „fantastyczność” ma być formą wyrazu „namiętności”, którą Dembowski rozumiał jako przeciwieństwo zmysłowości, żądz. „Namiętność jest gwałtowna, uniesiona, pełna zapału miłość ludzkości, miłość ludu, miłość nauk, miłość (zwana platoniczną) duchowa kochanków [...]”⁷ – precyzował swoje wywody. Wspominając w innym miejscu o drodze twórczej George Sand, zauważał:

Rozwijanie się geniuszu pani Sand zupełnie jest myślowe; poczęła od nienawiści świata, kończy na cofnięciu się w świat fantastyczny duchów, np. w *Les sept cordes de la lyre*. Taki zwrot każda przedmiotowość, która doszła do szczytu swego jako nienawiści świata, bierze i brać musi⁸.

Dlatego też namiętność jako żywioł twórczy mogła realizować się u Sand w konwencji fantastycznej, nie miłość jednak była jej motorem, a nienawiść. Walor jej utworu stanowiło – według Dembowskiego – odejście od dosłownej, zmysłowej „przedmiotowości” pojmowanej jako branie „myśli człowieka za tkankę wrażeń człowieka, za zmysłowe nerwów zadrżenie”. Dembowski cenił Sand, ponieważ użyta przez nią poetyka coś osłaniała. To samo z kolei krytykował Kraszewski, choć zapowiadał, że Francuzka będzie miała miejsce w historii „literatury właściwej”, nie po prostu kobiecej, a zasłużyła sobie na to swoimi „olbrzymio-zuchwałymi” myślami⁹.

Namiętność a dusza (kobiety)

Kryjące się gdzieś na drugim biegunie dyskusji o alegoryczności pytanie o sposoby wyrażania namiętności w literaturze wywoływały naturalnie kwestię kobiecą – kóż bowiem bardziej niż kobieta – to stary topos i stereotyp – podlega żywiołowi uczuciowości? Zresztą, jak przypomina Maria Janion, „alegorie prawie wszystkie są kobietami”¹⁰, co też nie jest bez znaczenia w rekonstruowanym tu sporze. Dembowski, wypowiadając słowo „namiętność”, natychmiast obwarowywał ją przypisem, Kraszewski sugerował, że dusza kobieca pod osłoną alegorii ulega redukcji, rozpadowi, zresztą jest do tego aluzja w utworze Sand, kiedy bohaterka pozbawiona szczęścia strun swojej liry gra już tylko na siódmej, ostatniej,

⁶ Edward Dembowski, „O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim”, in idem, *Pisma*, vol. 3: 433.

⁷ Idem, „Namiętność uważana pod względem umniczym”, 208.

⁸ Idem, „Piśmienność powszechna”, in idem, *Pisma*, vol. 2: 107.

⁹ Józef Ignacy Kraszewski, „Literatura zagraniczna. *Les sept cordes de la lyre*”, *Tygodnik Literacki*, no. 18 (1839): 137.

¹⁰ Maria Janion, *Kobiety i duch inności* (Warszawa: Sic!, 1996), 11.

która – referuje tę scenę Kraszewski – „przemawia tylko samym zwierzęcym szaleńcem miłości ziemskiej, bydlęcej”¹¹. Czy miał na myśli, że kobieta w alegorii liry się uprzedmiotawia? Zamiast odpowiedzieć na to pytanie, przypomnijmy francuską litografię *Hélène Adelsfreit* z 1843 roku, zainspirowaną *Siedmioma strunami liry*, której autorem jest François J. Aimé de Lemud¹²: młoda i piękna kobieta gra na lirze, w otoczeniu wpatrzonych w nią mężczyzn, mając u stóp Paryż widziany z wysokości Notre-Dame. Temu właśnie również służy alegoria: sugestii, że twórcę z jego dziełem wiąże namiętność, z jaką mężczyzna patrzy na kobietę.

W tym samym czasie, co artykuł Dembowskiego *O namiętności pod względem umniczym*, pojawiła się recenzja Augusta Wilkońskiego z przygotowanego przez Paulinę Kraków wydawnictwa zbiorowego *Pierwiosnek*. Nawiązując do artykułu Anieli Dembowskiej *Zastanówmy się*, której sens autor recenzji sprowadzał do tego, aby kobiety „poznały wielkość swojego przeznaczenia na ziemi”, Wilkoński radził: „Niechaj kobiety niewolniczym wzrokiem nie spoglądają na swoje istnienie, ale w stwarzaniu zasadniczych prawideł dla świata niechaj raczą być UMIARKOWANE”¹³ (wyróżn. – M.R.). Ten punkt zdyskredytował w cytowanej wypowiedzi Dembowski. W swoim artykule zarzucał bowiem Wilkońskiemu, że w istocie namawia autorki, aby używały „bawelny umiarkowanych wyrażeń” (czyli strategii alegorycznych), a czynił tak – sugerował Dembowski – „bojąc się zapewne, że nie będzie zdolny ich zrozumieć, jeśli będą dzielnie, śmiało swe przekonania wyrażać”. Istotnie Wilkoński dworował sobie raczej z problemu, gdy wywód jednej z autorek o tym, że kobiety pozostają często niezrozumiane przez mężczyzn, podsumował drwiącym i drażniącym patriarchalnym w wymowie, dwuznacznym zdaniem: „W odpowiedzi mógłbym najszanowniejszą autorkę zapewnić, że już wiele kobiet rozumiałem”. Dembowski i Kraszewski, bez względu na to, ile kobiet na swojej drodze już zrozumieli, słuchali z uwagą głosu Sand, a choć każdy z nich doszukiwał się w nim trochę czegoś innego, obaj wszakże zwracali uwagę na dzielność, śmiałość, zuchwałość jej przekonania; odwagę – po prostu.

Kraszewski jednak miał za złe francuskiej autorce cały ten sztafaż, który on nazywał alegorycznym, a Dembowski – fantastycznym, przede wszystkim dlatego, że widział w nim otamowanie indywidualności twórczej. Pisał:

Pojmujem alegorycznego *Gargantuę i Pantagruela*, okrywającego się szatą obluźnaną i czapką błazeńską, dla utajenia tak ważnych, a tak niebezpiecznych naówczas myśli, o wadach i kalectwie

¹¹ Józef Ignacy Kraszewski, op. cit., no. 19 (1839): 145–146.

¹² Rysunek można obejrzeć: <http://www.artnet.com/artists/francois-joseph-aim%C3%A9-de-lemud/h%C3%A9l%C3%A8ne-adelsfreit-szene-auf-dem-dach-von-notre-9b2wCuFbdLIIRg0JkPFZiQ2> [acc. 28.05.2016].

¹³ A...W... [August Wilkoński], „Literatura polska. Noworoczniki (na rok 1843). *Pierwiosnek złożony z samych pism kobiecych, zebrany przez Paulinę Kraków*”, *Dziennik Krajowy*, no. 6 (1843): 4.

wszystkich stanów: ale nie pojmuję alegorii u p. Sand, bo nie widzimy przyczyny, nie znajduję, żeby alegoryczne, postaciowe w celu alegorycznym obrobienie myśli mogło mieć ze sobą jakiegokolwiek korzyści. Przeciwnie ma ta forma wielkie i nieoddzielne od niej niedoskonałości. Jednym słowem, chcemy w tym dramacie dzieła sztuki, nie dzieła filozoficznego, a znajduję pomieszane dwa cele, dwie twarze, które przez to, że są dwie, blade są i bez życia¹⁴.

Nie był w tych wrażeniach osamotniony, pisząc o *Siedmiu strunach liry* jako płodzie „literatury właściwej” – z jego punktu widzenia – nieudanym, bo przeciążonym abstrakcjami, filozofią. Zygmunt Krasiński, również admirał Sand, w październiku 1839 roku pisał do Konstantego Gaszyńskiego już w tonie jawnie ironicznym:

Konieczność jej się zachciało być filozofem niemieckim; Francuzom to się nie udaje, a tym bardziej kobiecie, choćby się tysiąc razy po męsku przebrała. Ducha męsko stworzonego potrzeba na to, by wytrzymał samoistność nadziemskich pustyni. W tych pustyniach duch niewieści musi koniecznie zawsze wrócić do oazis poezji. Poezja musi być filozoficzną, ale nie powinna sama o tym wiedzieć; to tylko stąd wynikać powinno, że każdej wielkiej filozofii, równie jak poezji, równie jak każdej wielkiej rzeczy, prawda też sama, duch boski jeden i ten sam jest podstawą i rodzicem; lecz poezję mieć za narzędzie filozofii równa się alegorii, czyli nie-poezji, czyli grochowi z kapustą. Nieszczęściem pani Sand wpadła trochę teraz w groch i kapustę. Nigdy nie wierzył rozsiewanym o niej obrzydliwościom i to mnie mocno pocieszyło, kiedyś to samo zdanie mi ogłosił¹⁵.

Kraszewski dostrzegał również ów rozbrat filozofii z poezją, których dyskursy trudno zgrać w dziele literackim. I choć wymieniał wiele motywów dryfujących w stronę polisemii, usiłował jednak odgadnąć zamysł całości: „To pewne, że jej lutnia ma zapewne znaczyć duszę [...]”¹⁶, wydobywającą z siebie jak ów mityczny siedmiostrunny instrument różne dźwięki i tony, które jednak funkcjonują samoistnie. W innym miejscu swojego artykułu wykladał Kraszewski swoje *credo* pisarskie: „według mnie jedna tylko dusza w doskonałym dziele jak w człowieku być powinna, jedna dusza, której wszystko posługuje”¹⁷. A Sand jego zdaniem wyraziła ją poprzez rozpisanie na wiele figur, wcieleń różnych idei, przez co za sprawą alegorii pozbawiła tę duszę integralności.

Francuska autorka zdawała sobie prawdopodobnie sprawę z tej dwuznaczności, która wiązała się z używaniem alegorii, pytając retorycznie w *Siedmiu strunach liry* głosem mistrza Albertusa o to, czy pojedyncze doznanie może wywoływać tak ogromne skutki w świecie, w jakimś stopniu naturalne, mimo niepewności co do alegorycznych znaczeń tego języka¹⁸. Bohater pragnął zrozumieć

¹⁴ Józef Ignacy Kraszewski, „Literatura zagraniczna...”, no. 19 (1839): 145.

¹⁵ Vide Iwona Puchalska, „Krasiński i George Sand”, in *Wokół Krasińskiego*, ed. Małgorzata Sokalska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 24. Opinię o Sand z listu Krasińskiego cytuje też *Przegląd Tygodniowy*, no. 41 (1882): 521.

¹⁶ Józef Ignacy Kraszewski, op. cit., no. 18 (1839): 138.

¹⁷ Ibidem, no. 19 (1839): 146.

¹⁸ George Sand, *Les sept cordes de la lyre* (Paris: Félix Bonnaire, 1840), 190.

język muzyki granej przez Helenę, badając jego reguły i odnajdując w nim tylko „arytmetykę”; wobec jego ukrytej tajemnicy pozostawał bezradny. Czuł, że jest w nim coś więcej niż jednostkowa ekspresja. Instrument stworzony w manufakturze Adelsfreita miał struny wykonane z różnych metali, a dźwięki wydobywanego zeń hymnu pod palcami uleczonej (?) przez Albertusa z szaleństwa Heleny zadziwiały męskich słuchaczy wielością swoich sensów. Gdzie więc ta alegoria? W *Siedmiu strunach liry* to kluczowe słowo wypowiedział Mefistofeles, co dodatkowo podkreślało niepewny status alegorii w świecie pozbawionym jednolitej wykładni. „Na tym polega ta urocza alegoria” – mówił diabeł. „Dzień, w którym miłość do sztuki, nauki stanie się satysfakcją osobistą, człowiek, który poświęci dobro innych ludzi dla swojej własnej przyjemności, zostanie ukarany w swoim dziele”¹⁹, które na wieki pozostanie już niezrozumiane, zapomniane, bezużyteczne.

Dusza (podmiot czynności twórczych, powiedzielibyśmy dziś) musi zatem istnieć w dziele o tyle, o ile jest emanacją powszechnych „namiętności”. To Dembowski był bliższy odczytania intencji Sand, ale czy to nie Kraszewski miał rację, że to właśnie w literaturze alegoryczna „obsłona” zakrywająca duszę starzeje się najszybciej, a przy tym niweczy pierwotny urok alegorii²⁰? Ta wątpliwość była wpisana w *Siedem strun liry* i pewnie dlatego zafrapowała dwóch jej polskich czytelników. A co na to krytyka francuska? Théobalde Walsh w studium o George Sand z 1837 roku uczynił zastrzeżenie, że pisząc o dziele Sand (w tym przypadku była to *Léila*), musi zatrzymać się na chwilę przy pojęciu alegorii²¹. Krytyk stwierdził wprost, że „niewinne” alegorie w dziele Sand prowadzą do wieloznaczności utworu, która nie jest w tym wypadku zaletą, bo wiedzie czytelnika na manowce mglistych sensów. A to, że tytułowa postać ma być personifikacją poezji, to za mało, by utwór był należycie zrozumiany w XIX wieku. Podobnie jak Kraszewski dostrzegał w dziele Sand potęgę (kobiecej) uczuciowości i zarzucał artystce, że pokazuje ją tylko rozbitą na atomy abstrakcyjnych idei, pomiędzy którymi krążą bohaterowie.

Kraszewski w alegorycznym sztafażu dzieła Sand doszukiwał się wpływu współczesnych myślicieli francuskich²². We Francji widziano w tym wpływ niemiecki, a badacze związków polsko-francuskich chcieliby nawet dostrzec inspirację polską (mickiewiczowską)²³; więc to raczej nie wpływ, to istniało w atmosferze epoki.

¹⁹ Ibidem, 234. Przekład mój – M.R.

²⁰ Vide Agnieszka Czechowicz, „O alegorii naturalnej w dawnej teorii poezji heroicznej”, *Teksty Drugie*, no. 1 (2015): 253–272.

²¹ Théobalde Walsh, *George Sand* (Paris: Chez Hivert, 1837), 80.

²² Inspiracja twórczością ks. Hugues-Félicité-Roberta de Lamennais’go jest oczywista. Wspomina się o tym również w nekrologu pisarki, zamieszczonym w warszawskim „Wiek”. Cf. [-], „George Sand”, *Wiek*, no. 127 (1876): 3.

²³ Vide Zygmunt Markiewicz, „Mickiewicz i George Sand. Dzieje przyjaźni i jej odbicie w literaturze”, *Pamiętnik Literacki*, no. 3 (1961): 51–76.

Pisał Kraszewski: „[...] wszyscy, jakby chcieli walczyć z biblią Royaumonta, widzą wszędzie same tylko symbole”²⁴. Dopatrywał się w alegorii reakcji na fizyczną dosłowność w języku sztuki nawiązującej do motywów antycznych. Krytyka francuska w początku XIX wieku istotnie powracała do tematu alegorii; François-René de Chateaubriand w *Geniuszu chrześcijaństwa* (1802) zwracał uwagę na piękno starożytnej „alegorii moralnej”, odrzucał natomiast estetykę „alegorii fizycznej”²⁵. Augustin Théry pisał o zastąpieniu antycznej maszyny cudownej przez bardziej abstrakcyjną i niebezpośrednią alegorię²⁶. Dialog z tradycją alegorii chrześcijańskiej podejmowali i później Charles Baudelaire i Émile Zola²⁷. Jules Champfleury w liście do Madame Sand z 1851 roku podkreślił wewnętrzną sprzeczność, ale też nieuchronność, pojęcia „alegorii realnej”, bez której nie umiał jednak obyć się francuski realizm²⁸.

Alegoria przede wszystkim – zbierając te głosy polskiej i francuskiej krytyki – odbierałaby (kobiecie) jej indywidualność (a jak sugerował Krasieński, tylko mężczyzna mógł jej się pozbawiać bez skazy na tożsamości, tylko on mógł być prawdziwym „filozofem”).

Osiół w lwiej skórze

Kraszewski jednak nie tylko od kobiet-autorek oczekiwał uchylania drzwi skrywających tajemnicę podmiotowości. Była to raczej generalna uwaga, którą kierował się w swoim myśleniu o literaturze: nie zapominać o czającym się zewsząd chcianym czy niechcianym „ja”²⁹. Alegoria zamykała tę możliwość i tym samym wprowadzała fałsz do aktu literackiej komunikacji. Kraszewski chciał jednak i w literaturze dawnej widzieć przejawy indywidualności autorskiej, szukał ich oznak w osobniczej realizacji „prawideł” pisarskich. Budując metaforę

²⁴ „[...] Biblią Royaumonta, którego obleśny i słodkawy ton budził we mnie najgłębszy wstręt” – pisał Stendhal. Cf. Stendhal, *Życie Henryka Brulard*, in idem, *Dzieła wybrane*, trans. Tadeusz Boy-Żeleński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985), vol. 2: 579.

²⁵ François-René de Chateaubriand, *Genie Du Christianisme* (Lyon: De L’Imprimerie de Balanche Père et Fils, 1809), vol. 2: 229–230.

²⁶ Augustin François Théry, *De l’esprit et de la critique littéraires chez les peuples anciens et modernes* (Paris: Hachette, 1832), vol. 2: 378.

²⁷ Vide Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allegorie* (Genève: Librairie Droz, 1999).

²⁸ Cf. Eléonore Reverzy, „Zola et l’allégorie. L’empele de *La Joie de vivre*”, in *Déclins de l’allégorie*, ed. Bernard Vouillaux (Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006), 105–122.

²⁹ B. Bolesławita [Józef Ignacy Kraszewski], *Z roku 1866. Rachunki* (Poznań: Nakładem Księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, 1867), 2: „To Ja, które z przykrością wywoływać przychodzi, niemiło brzmi w uchu, ale czymże je zastąpić? My, byłoby już nadto po królewsku na te republikańskie czasy, a w trzeciej osobie wolno tylko mówić V. Hugo... W istocie chciałbym o sobie wspominać jak najmniej, – ale wyminąć się z tym natrętem niepodobna...”.

literata-akademika występującego przed publicznością w todze z wyleniałej lwiej skóry, spod której wystaje kawałek oślego ucha, nie podzielał romantycznych przekonań o wzniosłości takiego odkrywania podmiotowości. To tylko „kawałek oślego ucha”. Mój, twój – to oczywistość. Dlatego też protestując przeciwko poetyce alegorycznej (czy jak chciał Dembowski: fantastycznej), pisał, że jedyne uzasadnienie alegoria miała w przeszłości literatury, a i nawet wtedy nie zdołała osłonić wszystkiego:

Mimo tych więzów, dawniej, mimo przestachu, z jakim przystępowano przed oblicze strasznej a ŁASKAWEJ publiczności w todze i stroju raz na zawsze jednakim, kawałek OŚLEGO ucha, trochę indywidualizmu wyglądało spod tej martwej i wylsiałej lwiej skóry – lecz kawałeczek tylko. Zresztą wszyscy byli jak kanonicy na stallach siedzący na pozór jednego wieku, jednej barwy, jednej tuszy, rodzeni bracia, jednakowo śpiewali spokojnie, regularnie, z wyznaczonych od dawna PARTESÓW, których nikt nie śmiał odmienić na jotę. Był to śliczny jednostajny koncert, któremu podobnych już dziś dzięki Bogu nie słyhać, każdy żyje swoim życiem, swoją duszą, sobą samym, prawidła tylko przyzwoitości, prawidła dobra powszechnego ograniczają słabo objawianie się indywidualne człowieka. Lepiej tak czy gorzej, niech każdy sądzi, jak mu się podoba³⁰.

Kraszewski nawiązywał tu do bajki Ezopowej o osłe przebrany w lwia skórę, któremu nie udało się kamuflaż przed innymi zwierzętami, zdradziły go bowiem uszy wystające spod płowej skóry. To właściwie antyromantyczny wizerunek artysty, a ironiczne nawiązanie do alegorycznej bajki zwierzęcej tylko go wzmacniało. Warto zatrzymać się na chwilę przy tej Ezopowej maskaradzie. W wydanej w 1830 roku rozprawie Jana Chrzciciela Poplińskiego (właśc. Popłomyka) *O apologu* została podana definicja alegorii jako takiej konwencji ukształtowania wypowiedzi literackiej, „kiedy rzecz jaka i jej własności oznaczone są przez inną ZMYŚLOWĄ, pierwszej podobną tak, że ta druga staje się obrazem pierwszej, pewniej odznaczonym i bardziej uderzającym”³¹. Autor, stwierdzając przynależność bajki do tak rozumianej alegorii, przy okazji wyjaśniał, „czemu poeci najwięcej w bajkach zwierzęta działające wprowadzają”. I odpowiadał, że po pierwsze, „to pochlebia miłości własnej, kiedy nasze błędy napotykamy w owych niższych od nas istotach”, po drugie, zwierzęta „instynktem swoim zbliżają się do człowieka”, a po trzecie i ostatnie, charaktery zwierzęce – w odróżnieniu od ludzkich – uważane są za stałe i niezmienne.

Do takiej ontologii gatunku bajki zwierzęcej czynił aluzję Kraszewski i – zdawać by się mogło, nieco na przekór – szukał w literaturze klasycystycznej przejawów indywidualizmu, tego „kawałka oślego ucha”. Tym była dla niego alegoria – tropem z odchodzącej w przeszłość koncepcji literatury, w której podmiotowość

³⁰ Józef Ignacy Kraszewski, „Literatura zagraniczna...”, no. 18 (1839): 137. Wyróżn. moje – M.R.

³¹ [Jan Chrzciciel Popliński], „O apologu”, in *Wybór bajek polskich z rozprawą o Apologu, wraz z krótkimi biografiami bajkopisów i objaśnieniem miejsc trudniejszych* (Leszno – Głogów: Nowa Drukarnia Güntra, 1830), III.

autora jest troskliwie chronionym tabu, a perspektywa poznawcza tak szeroka, że z pola widzenia zanika uszczegółowiony punkt widzenia jednostki, gdyż istotniejszy zdaje się wyabstrahowany, uogólniony horyzont zbiorowości. „W dawniejszej tedy literaturze nie było tego fenomenu metamorfozy autorskiej, bo w niej człowiek okazywał się nie jako indywidualium pojedynczo, lecz jako jakiś ideał człowieka, a ideał wcale nie pochlebnie zimny, ostygły i sztywny”³².

Przygotowując swojego czytelnika do zderzenia z pytaniem, „po co używać alegorii w XIX wieku”, Kraszewski zauważał również, że dawniej (czytaj: do przełomu romantycznego):

Dawniej tego nie było, a przynajmniej różnica była daleko mniej wyraźną, bo były jeszcze ogólne formy, pod którymi koniecznie objawiać się musiał człowiek nie indywidualnie, nie charakterystycznie jako *ja* pojedyncze, lecz jako abstrakcyjna idea człowieka. Dawniej pisarz pisarzowi musiał być podobny, indywidualizm w literaturze zabijały surowe prawda, wytknięte drogi, zapory, które charakterowi na wierzch dzieła wypłynąć nie dozwalały, chyba bardzo nieznacznie, podrzędnie, i dlatego mówiono, że styl znaczy człowiek, iż myśli książki oznaczać go nie mogły. W stylu więc tylko i to nieśmiało malował się człowiek, całe inaczej ma się dzisiaj.

„Po co używać alegorii w XIX wieku?”

W wielu utworach Kraszewskiego odnajdujemy żarty z alegorii, aluzje do świętej pamięci maszyny cudownej. W *Powieści bez tytułu* jeden z bohaterów naiwnie obwieszczał: „ale ja szczęśliwą i oryginalną myśl powziąłem, pan wie? zastąpiłem mitologię alegoriami... Jowisz zowie się u mnie Przedwieczny; Juno zrobiłem Opatrznością; Marsa duchem wojny; Wenus miłością; aby tych wstrętliwych dziś imion unikać, a maszyny się nie wyrzekać”³³. W *Pamiętnikach* narrator ironizował: „Przysięgam tylko, że tak było, że to nie alegoria, bo alegorią się brzydę, jak ósmym grzechem śmiertelnym”³⁴. Bohater *Sfinks*a z kolei: „Szukał zabytków starożytnych, śledził ich symbole, alegorie, myśli ukryte, a często nawet czytał hieroglify, gdzie ich nie napisano”³⁵. Tego w XIX wieku nie można było brać poważnie. Sens alegorii przeminał wraz ze światem dawnej kultury; wspomni o tym Kraszewski w studiach nad Dantem, dostrzegając w jego epoce dramatyczny moment, gdy chrześcijaństwo musiało odnajdować się wobec ciągle żywych śladów kultury starożytnej z jej kultem ciała, nagości, fizyczności: „Nie mogło ono zaprzecić się całej przeszłości, na której wszczepione zostało; w której tętniły już przecucia nowej ery. W Pizie, w Siennie i Rzymie nie wzdramamy się, widząc

³² Józef Ignacy Kraszewski, op. cit., 137.

³³ Idem, *Powieść bez tytułu*, in idem, *Wybór pism* (Warszawa: Druk. Józefa Ungra, 1879), vol. 7, 84.

³⁴ Idem, „Wspomnienia snów (Z moich pamiętników)”, in idem, *Pamiętniki*, ed. Wincenty Danek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1972), 155.

³⁵ Idem, *Sfinks*, in idem, *Wybór pism* (Warszawa: Druk. Józefa Ungra, 1879), vol. 10: 223.

pogańskie ołtarze, służące za kropielnice i kandelabry po kościołach; tak i tu – okrucy języka starożytnego naturalnie przychodzą na usta poety. Nie są to już pojęcia pogańskie – są to alegorie, symbole, mity powszechnego użytku”³⁶.

Bez względu na to, że sam niejednokrotnie odwoływał się do poetyki, którą za Ewą Owczarż³⁷ chętnie nazwalibyśmy dziś paraboliczną, Kraszewski nie znajdował uzasadnienia dla tradycyjnie pojmowanej alegorii w literaturze XIX wieku:

Alegoria, parabole, symbole itp. przebierania i maskarady myśli, dobre były w wieku, kiedy ścisłość reguł ograniczała przedmioty pisarzowi, lecz nie mają i nie mogą dziś mieć miejsca, bo są skutkiem bez przyczyny. Pojmuję, gdy bojąc się być poznanym, ktoś się maskuje, lecz dziś na cóż ta maskarada o białym dniu, wśród swoich, gdy prócz tego wszyscy poznają, a nikt nikomu żadnej myśli szczerzej za złe mieć nie może?³⁸

Uderzające jest, że pisarz porzucił tu partykularz polski, sugerując czytelnikowi, że „myśl szczerą” nie podlega zapisom cenzury, więc raczej nie o myśli polskie tu chodzi. Tym istotnie może przyjść w sukurs apolog (o konieczności powrotu do „bajek” napisze Kraszewski wprost w *Rachunkach*). Myśli szczerze dotyczą czegoś innego; *condition humaine*, by ująć to najzwyczajniej.

W swoim stanowisku sprzeciwu wobec reaktywacji alegorii w literaturze romantycznej Kraszewski nie był odosobniony. Aleksander Tyszyński, nawiązując do wikiańsko-herderowskich idei, pisał w 1848 roku o alegoriach, że miały sens tylko w sztuce „ludów pierwotnych”: „Alegorie to tłumaczenie myśli przez obrazy zamiast przez słowa, oczywiście więc tam tylko były w użyciu, tam były konieczne, gdzie brak był słowa”³⁹. Pytanie o sens alegorii ponawiał też Lucjan Siemieński:

Dziś można by zapytać: po cóż alegorie? Czyż bronił kto przedstawić tak świeżą historię w barwie rzeczywistej prawdy? – Zapewne, nikt by nie bronił, ale ówczesna estetyka rządziła się już takim kodeksem; łokciem rzymskich pojęć mierzono i wypadki, i ludzi; w pewną przyjętą formę odlewano tę lawę życia płynącego ognistą strugą, a poezja faktu i uczucie nim rozbudzone musiało poprzestać na sentencji, na retorycznej tyradzie. W takich warunkach trzeba było jenuzu, żeby mógł być co nowego stworzyć, talent poddawał się im i zostawało dlań szczupłe do rozwinięcia się pole⁴⁰.

³⁶ Idem, „Dante. Studia nad Boską Komedią”, *Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, vol. 5 (1869): 133.

³⁷ Cf. Ewa Owczarż, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1993), *passim*.

³⁸ Józef Ignacy Kraszewski, „Literatura zagraniczna...”, no. 19 (1839): 145.

³⁹ Aleksander Tyszyński, „Historia rzymska”, in idem, *Rozbiory i krytyki* (Petersburg: Nakładem M. Wolffa, 1854), vol. 2, 151. Pierwodruk recenzji *Historii narodu i państwa rzymskiego* Jana Szwajnicza ukazał się: *Biblioteka Warszawska*, vol. 4 (1848): 92–154.

⁴⁰ Lucjan Siemieński, *Portrety literackie* (Poznań: Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego, 1868), vol. 3, 134–135.

Z podobnego typu refleksji nad sztuką dawną brał się sprzeciw Kraszewskiego wobec *Siedmiu strun liry* George Sand, które identyfikował z alegorycznością. Pisarz zdawał się sugerować iluzoryczność mowy dawnej kultury i jej znaków w dyskursie współczesności. Zaskakująco to nieodległe od pewnych aspektów Benjaminowskiego ujęcia alegorii, w którym melancholia staje się jej lustrem⁴¹. Autor *Poety i świata* patrzył na to zagadnienie z perspektywy historii sztuki, gdzie znajdował nieustannie przykłady odrywania się znaków od ich sensów, dlatego być może zwracał się ku podmiotowości jako źródle aktu twórczego. Utwory Sand określał jako pełne „mistycyzmu, deklamacji i tej poezji, która nie w obrazach, nie w dramatycznym ruchu, lecz w wytwornym ubiorze myśli się objawia”⁴², a wtedy w latach czterdziestych i później oscylował wokół takiej koncepcji literatury, w której „obraz, dramatyczny ruch” znaczą o tyle, o ile da się zrekonstruować perspektywę, z której są oglądane.

ALLEGORY AND PASSIONS.

PAGE IN THE HISTORY OF LITERARY CRITICISM IN THE 19TH CENTURY

S u m m a r y

The starting point for the present essay is the controversy that arose in the 1840s between Edward Dembowski and Józef Ignacy Kraszewski. It pertained to the poetics of George Sand's *Les sept cordes de la Lyre*, published in 1839 in the Parisian *Revue des Deux Mondes* magazine. The argument between the two Polish critics can be summarised in one question, frequently formulated straightforwardly in the contemporary critical writing of the epoch: what is the point of using allegory in the 19th century? What is more, in his article, Dembowski juxtaposed allegory and “fantasy”, essentially associated with the matter of subjectivity of a literary text, which topic was undertaken by Kraszewski. This essay aims to re-construct the Polish and French contexts, allowing us to understand both ends of the spectrum we use to evaluate the allegories in a literary work. The question about the point of using allegory by 19th-century writers is asked anew to extract from the modern historical-literary perspective themes important for understanding the 19th-century literary worldview, in which the tension between the conventionality and emotionality of the literary communication act is revealed.

⁴¹ Walter Benjamin, „Park Centralny”, trans. Andrzej Kopacki, *Literatura na świecie*, no. 5–6 (2011).

⁴² Józef Ignacy Kraszewski, „Literatura zagraniczna...”, no. 18 (1839): 138.