

Maria Jasińska

Autentyzm i "literackość" a wiedza powieściowego narratora

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/1, 1-24

1963

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

MARIA JASINSKA

AUTENTYZM I „LITERACKOŚĆ” A WIEDZA POWIEŚCIOWEGO NARRATORA

Powieść nowożytna w swych początkach nie była na razie jeszcze — jak wiadomo — zaliczana do epiki¹, a nawet umiejscowienie jej w literaturze nie było wówczas tak zupełnie oczywiste, skoro jeszcze w poł. XVIII w. uchodziła „za lekturę próżnujących kobiet i łazikujących studentów”². Była również w sposób bardziej wielostronny i bezpośredni niż wiele innych ówczesnych gatunków literackich związana z rzeczywistością, którą pragnęła ukazywać „taką, jaką jest lub jaką być powinna”. Co więcej, chciała ją zazwyczaj wyjaśniać przyczynowo, a niekiedy i wprost przekształcać³. Była wreszcie produktem epoki Oświecenia, a więc formacji umysłowej stawiającej teoretycznie na wyzwalającą prawdę osiągalną przez rozumowe opanowanie empirii i gardzącej wobec tego zmyśleniem, którego bezpośrednią poznawczą rolę tylko najtęższe umysły były w stanie dostrzec, podczas gdy ogół pożądał raczej w powieści „realnego faktu”, odwróciwszy się właśnie od barokowej i średnio-wiecznej jeszcze fantazji. Z tych wszystkich przyczyn wypływa prawie

¹ Bez względu na stanowisko deprecjonujące powieść (Gottsched, Schiller) czy też późniejsze, romantyczne, zbliżające się do jej gloryfikacji (zwłaszcza F. Schlegel) wspólnym, niemal powszechnym, rysem w poglądzie na powieść było podkreślenie jej hybrydycznego charakteru, na który składały się elementy zaczerpnięte z trzech podstawowych rodzajów literackich, wzbogacone o filozofię, naukę itd. To stanowisko — mające zresztą ścisły związek z praktyką powieści ówczesnej — sprawiało, że powieści nie udawało się wówczas zmieścić w ramach epiki, mimo że każdy niemal z teoretyków rozważał jej stosunek do eposu.

² W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*. „Przegląd Humanistyczny”, 1960, nr 1, s. 61.

³ Powieść o nie maskowanej niczym tendencyjności wytworzyła sobie wówczas nawet własne odmiany gatunkowe, jak utopia i opis podróży, powieść-traktat, powieść filozoficzna. Zresztą powieść ze względu na swą stosunkowo najswobodniejszą „formę”, duży rozmiar i zbliżenie do „rzeczywistości” będzie zawsze gatunkiem najbardziej przydatnym dla popularyzatorskich ambicji publicystów i społeczników.

✓ powszechna naówczas tendencja do stylizacji nowożytnej powieści na autentyzm. W bardziej prymitywnych wypadkach z wcześniejszego okresu Oświecenia wyraża się to w trosce o dobór specjalnych realiów: posługiwanie się autentycznymi postaciami (np. Moll Flanders czy Jonathan Wild), autentycznymi zdarzeniami (pomór w Londynie czy wyprawy morskie) czy nawet — choć to już może rzadziej — nie konwencjonalnie, lecz jeszcze na serio traktowanymi mistyfikacjami wydawania autentycznego dokumentu (przy czym trudno tu nie wspomnieć o zaaranżowanej przez Daniela Defoe inscenizacji przekazania mu w czasie publicznej egzekucji wspomnień traconego zbrodniarza⁴ lub o Diderocie, który powieść napisaną w formie listów nieszczęśliwej i błagającej o pomoc zakonnicy związał z rzeczywiście istniejącym szlachetnym i wpływowym człowiekiem jako ich odbiorcą⁵).

Z tego samego podłoża oświeceniowego racjonalizmu i empiryzmu wypłynął pęd osiemnastowiecznej powieści do form zaczerpniętych „z życia” — znalezionej dokumentu, pamiętnika, dziennika, listu. Świat przedstawiony w tej pierwszoosobowej narracji był zawsze wyraźnie określonym, „autentycznym” światem przeżyć lub obserwacji samego konkretnego narratora, który ze swojej strony stanowił porękę ich wiarygodności, dodatkowo wzmocnioną nierzadko przez również stylizowaną na autentyczną postać znalazcy czy wydawcy. Kształt kompozycyjny i metody opowiadania tego typu powieści wykazywały zasadnicze przybliżenie się ku możliwie imitacyjnemu naśladownictwu wybranego gatunku „życiowego”.

Tendencja tego, dość imitacyjnie pojmowanego, realizmu w zakresie założeń narracji musiała oczywiście objąć — na swój specyficzny sposób — także powieść opowiadaną w trzeciej osobie.

✓ 1. Najbardziej abstrakcyjne a jednocześnie najbardziej charakterystyczne dla narracji w trzeciej osobie jest milczące założenie, że narrator opowiada o pewnych minionych zdarzeniach ani nie legitymując źródeł swej wiedzy o nich, ani nie starając się dowodzić ich realności. Problem pozaliterackiego autentyzmu postaci i zdarzeń po prostu nie dochodzi w ogóle do głosu. Ta konwencja, jak zdaje się dzisiejszemu czytelnikowi, dla „normalnej” powieści XIX w. sprzed okresu eksperymentów w nar-

⁴ „Był to nie tylko wielki pomysł reklamy. Fikcja literacka wkraczała zwycięsko w publicystykę i kryła się wstydliwie za pamiętnikiem”. Zob. J. Kott, *Szkoła klasyków*. Wyd. 2. Warszawa 1951, s. 16.

⁵ Diderot listowną powieść pod późniejszym tytułem *Zakonnica* przesłał w imieniu nieszczęśliwej ofiary proszącej o ratunek do słynnego ze szlachetności markiza de Croismare, który chciał rzeczywiście przyjść jej z pomocą, wobec czego autor musiał zamknąć korespondencję listem donoszącym o śmierci bohaterki. Następnie listy jako autentyczne ogłoszono drukiem. Mistyfikacja wyszła na jaw znacznie później. Zob. Diderot, *Zakonnica*. Warszawa 1956, s. 10 (wstęp) i 13.

racji najbardziej naturalna, nieomal oczywista i niezauważalna, w początkowym stadium rozwoju polskiej powieści, jaki stanowi okres do r. 1830, nie była jednak wcale tak rozpowszechniona. Przeciwnie nawet — w zakresie ówczesnej produkcji powieściowej stanowiła początkowo znikomą mniejszość. Taki, nazwijmy to umownie, „klasyczny”⁶ stosunek abstrakcyjnego narratora do opowiadanej fabuły panował ogólnie w wysokiej powieści dworskiej XVII w. oraz w jej epigońskiej osiemnastowiecznej kontynuacji⁷. Jako przykład, bardzo dobrego gatunku, wymienić można *Księżnę de Clèves* (1693). Ta koncepcja narracji istnieje także u nas, i w dolnym, i w wyższym nurcie powieści starego typu, o czym mogą poświadczyć zarówno *Przygody Fortunata* Ignacego Mickiewicza (1768), jak i *Astolda* Mostowskiej (1807). W niedługim jednak czasie, wraz z silnym zkonkretyzowaniem i zsubiektywizowaniem narratora abstrakcyjnego — stanowiącego wtedy z reguły proste odbicie realnej osoby autora, a nie całkowicie abstrakcyjnego i swobodnego „ducha opowieści”⁸ — ta całkowicie nieokreślona, abstrakcyjna relacja narratora do świata fabuły najczęściej zanika. Z kolei powraca dopiero przed r. 1830, ugruntowana częściowo historyczną powieścią walterskotowską, bardziej jednak może obiektywizującymi tendencjami najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej powieści obyczajowej — Skarbka (w *Panu Staroście*, 1827) i Jaraczewskiej (*Zofia i Emilia*, 1827; *Pierwsza młodość, pierwsze uczucia*, 1823).

Zanik nieokreślonego, abstrakcyjnego stosunku narratora do materii epickiej na rzecz wyraźnego zaznaczenia jej autentyzmu spostrzec można już w *Malwinie*, pierwszej współczesnej powieści z narracją w trzeciej osobie. Narratorka kilkakrotnie stwierdza *expressis verbis*, że główna bohaterka nie jest fikcyjną, „romansową” (a zatem oczywiście idealną) postacią, lecz „jestestwem” realnym, rzeczywistym. W prostym związku z tym pozostaje fakt przyznawania się narratorki do znajomości Malwiny, nawet znajomości bliskiej, dokładnej, oraz jej oświadczenia, że o losach czy przeżyciach Malwiny nie była w jakimś szczególe poinformowana. Oczywiście wszystko to nie było traktowane na serio ani przez

⁶ „Klasyczny” w znaczeniu „typowy” dla przeciętnego dzisiejszego czytelnika.

⁷ Kayser, *op. cit.*, s. 65—66.

⁸ Narrator abstrakcyjny w tym bardzo prymitywnym jeszcze etapie rozwoju naszej powieści, jakim był okres przed r. 1830, nie stanowił dla ówczesnej świadomości literackiej strukturalnej kategorii literackiej, odrębnej od realnej osoby twórcy. Dlatego wszystkie ujawniane jego osobowe właściwości (przede wszystkim płeć, narodowość, wyznanie, przynależność społeczna i historyczna, czasem dodatkowo jakaś inna) znajdowały zawsze swe pokrycie w autentycznej osobie autora. Ta naturalna tożsamość między narratorem a powieściopisarzem miała swe istotne konsekwencje głównie w zakresie semantycznej wartości różnych typów wypowiedzi odnarratorskich.

samą autorkę, ani przez czytelników powieści, którzy — jak świadczy choćby współczesny epigramat („Dlaczego się Malwina wszystkim podobala? Bo autorka pisząc ją w zwierciadło patrzała”) — doskonale wiedzieli, co mają myśleć o postaci heroiny romansu. Niezależnie jednak od tego półzaznaczenia, półukrywania osobistego związku między narratorką-autorką takie określenie ontycznego charakteru bohaterki, przyznanie jej „rzeczywistego istnienia” na tle rzeczywistych realiów obyczajowych i geograficznych, świadczy o realistycznych założeniach autorki, która dążyła do ukazania prawdziwych „obrazów społeczeństwa” oraz „zdarzeń”, „uczuć”, „błędów” i „namiętności” podobnych tym, które „każdy niemal” „nieraz w pożyciu spotykał”⁹, oraz ambitnie chciała w swojej powieści przewyciężyć jasno uświadamiane sobie rozbieżności między rzeczywistością a konwencjonalnymi konstrukcjami romansu¹⁰.

⁹ Sformułowania zawarte w przedmowie do *Malwiny*. Teksty cytowane pochodzą z następujących wydań (liczba rzymska oznacza tom, arabska — stronę):

A. B., *Pan Unterlejtant Wojciech. Romans oryginalny*. Warszawa 1826.

F. Bernatowicz: 1) *Nałęcz. Romans z dziejów polskich w 3 tomach przez autora „Pojaty”*. Warszawa 1828. 2) *Pojata córka Lezdejki albo Litwini w XIV wieku. Romans historyczny w czterech tomach*. Puławy 1829.

A. Bronikowski: 1) *Jana Kazimierza Wazy więzienie we Francji. Powieść historyczna z XVII wieku*. T. 1—2. Warszawa 1821. 2) *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV wieku*. T. 1—2. Warszawa 1828. 3) *Olgierd i Olga, czyli Polska w jedenastym wieku*. T. 1—4. Wrocław 1829—1833. 4) *Polska z XVII wieku, czyli Jan III Sobieski i dwór jego*. T. 1—5. Warszawa 1830—1831. 5) *Pretendenci. Powieść z początków siedemnastego wieku*. Warszawa 1829.

A. J. Jurkowski, *Juliusz albo nierówność losu. Romans historyczny w 3 częściach*. Wilno 1826.

Z. Krasieński: 1) *Agaj-Han. Powieść historyczna*. 2) *Władysław Herman i dwór jego. Powieść historyczna z dziejów narodowych XI wieku*. W: *Pisma*. T. 2. Kraków—Warszawa 1912.

L. Kropieński, *Julia i Adolf, czyli nadzwyczajna miłość dwojga kochanków nad brzegami Dniestru*. Cz. 1—2. Warszawa 1824.

J. U. Niemcewicz, *Jan z Tęczyna*. Wrocław 1954. „Biblioteka Narodowa” I, 150.

F. Skarbek, *Pan Antoni*. W: *Powieści i pisma humorystyczne*. T. 5. Wrocław 1840.

L. Skomorowski, *Hrabia Ostroróg albo okropna tajemnica*. Warszawa 1819.

F. Wężyk, *Zygmunt z Szamotuł. Powieść z dziejów XIV wieku*. T. 1—3. Warszawa 1830.

M. A. z Czartoryskich ks. Wirtemberska, *Malwina, czyli domysłność serca*. Kraków br. „Biblioteka Narodowa” I, 23.

¹⁰ O ile programowe ciążenie powieści ku realizmowi było ogólną cechą epoki Oświecenia, o tyle antykonwencjonalizm był w naszej literaturze, nastawionej wówczas wyraźnie wrogo ku romansowi, szczególnie łatwo zrozumiały. Wycieczki przeciw konwencjom romansowym spotykamy już w *Przypadkach*; *Malwina* pierwsza wprowadza to na teren powieści niestylizowanej na „niepowieść”.

Rozumiała ją [Malwinę] być doskonałą i prawdziwym wyobrażeniem tych heroin romansowych, które dobra nasza ciotka nad wszystko przenosiła, ale które, oprócz w książkach, nigdy, a przynajmniej rzadko bardzo się znajdują. [Malwina, s. 59]

Silniej i kompozycyjnie inaczej — chociaż z podobnego zresztą względu — realne istnienie świata przedstawionego akcentuje Skarbek w swych obydwu wcześniejszych powieściach współczesnych — *Chwili wesołości* (1822) i *Panu Antonim* (1824). W pierwszej z nich — antykonwencjonalne, bo niesentymentalne ujęcie problematyki miłości, w drugiej zaś — antykonwencjonalną społeczną reprezentatywność zdeklasowanego bohatera podpira autor specjalnym zabiegiem ukazującym realność istnienia bohaterów, wmontowanym na marginesie właściwej fabuły. W obu wypadkach czyni to na końcu powieści, wykorzystując moment dość żywego zaskoczenia czytelnika. W *Chwili wesołości* okazuje się niespodziewanie, że jest to powieść pisana przez kobietę, bezpośrednią obserwatorkę sercowych i matrymonialnych perypetii swoich przyjaciół, powiernicę zwierzeń, czasem nawet pośredniczkę¹¹. Narrator zaś *Pana Antoniego* doprowadza powieść do pozornego końca, umotywowanego brakiem dalszych wiadomości od znajomego mu od dzieciństwa bohatera, z którym kontakt jego obecnie ustał. Nieoczekiwane jednak odwiedziny zbiedniałego i szukającego protekcji pana Antoniego pozwalają narratorowi na dalszą kontynuację jego losów, ukazaną teraz w bezpośrednim opowiadaniu samego bohatera. Dla wzmocnienia wrażenia realizmu Skarbek wyposaża narratora w pewne cechy nasuwające nieodparcie myśl o realnej osobie autora. Obok typowych cech narratora ówczesnej powieści (Polak, człowiek współczesny należący do wyższego towarzystwa, chrześcijanin) widzimy, że jest on mężczyzną starszym, mieszka w stolicy, lubi mieć szczegółowo rozplanowany porządek zajęć, jest człowiekiem wpływowym, dzięki czemu nietrudno mu o wyrobienie komuś posady. Również w celu wzmocnienia realizmu, w miejscu teraz już rzeczywistego zakończenia powieści narrator, zamiast tradycyjnego epilogu zaspokajającego całą ciekawość czytelnika, zawiesza znak zapytania nad skutkiem swojej protekcji, czyli przyszłym już losem bohatera, sugestywnie wyrażając w nim swoją sympatię i niewiedzę:

Skończył; ja porwałem się ze stolka, uściskałem go serdecznie. „Nie będę ja gorszym od Marysi” rzekłem i zabrawszy się natychmiast wyszedłem z nim razem błagać łask dla tego, któremu to pisemko winien jestem... Czy on też zostanie poczmistrzem? życzylibym tego z duszy serca. [Pan Antoni, s. 154]

¹¹ Narrator abstrakcyjny ujawnia się zatem właściwie jako narrator konkretny. Ponieważ jednak dzieje się to przy samym zakończeniu powieści i przedtem nie wpływa bynajmniej na ujęcie narracji, można to uznać za specyficzny wypadek jednej z wielu możliwości granicznej konstrukcji narratora.

W powieści Antoniny Krechowickiej *Kazimierz i Jadwiga* (1827) przy udzielaniu pierwszych wiadomości o jednej z najważniejszych postaci natrafiamy na wtret sugerujący jej autentyczność („Kto zna tę czci-godną Polkę, przyzna ze mną”), Łucja Rautenstrauchowa w *Raganie* (1830) rozbudowuje jako odrębną całość wstęp ukazujący środowisko wileńskich filomatów i ich wakacyjne obowiązki zbierania wiadomości o własnych okolicach, aby przez to umotywować prawdziwość fabuły właściwej powieści, pomyślanej jako historia, którą na podstawie autopsji, źródeł i sumiennych badań zrekonstruował jeden ze studentów.

To stwierdzenie własnego kontaktu narratora z postacią ze świata przedstawionego, poręczające jej autentyzm, może — z natury rzeczy — mieć miejsce tylko w powieści ściśle współczesnej. W powieści z akcją odsuniętą już w jakąś przeszłość, w powieści zatem w szerokim sensie historycznej, widzimy jednak dostosowaną do koncepcji czasu modyfikację tego uwierzytelniającego zabiegu. W sentymentalnej powieści A. J. Jurkowskiego *Juliusz albo nierówność losu* (1826) narrator stwierdza w zakończeniu, że w dziesięć lat po przedstawianych wypadkach poznał Kazimierza (występującego w powieści przyjaciela głównego bohatera), który mu całe życie Juliusza dokładnie opowiedział, w następstwie czego narrator „przeniósł je na papier” jako odstraszący przykład skutków pójścia za głosem namiętności. W drugiej, historycznej powieści tegoż autora, *Łęczycki albo najazd Szwedów na Polskę* (1827), rzeczywistość fabuły jest podkreślona przez opowiadanie o zetknięciu się narratora z miejscem akcji, z ruinami, domniemanym grobem bohaterki oraz lokalnymi opowieściami dotyczącymi rozegranych tu przed wiekami zdarzeń. Narrator oprócz końcowego wystąpienia liryczno-reporterskiego także rozpoczyna powieść lirycznym akordem wyznania miłości do opisywanych miejsc — swego kraju młodości i osobistego przejęcia się krążącymi tam legendami. Tym razem jednak autentyzm wynikający z tych osobistych kontaktów narratora z historycznymi śladami opowiadanej przeszłości nie służy dydaktyzmowi ani nie jest sam w sobie wartością — ma natomiast potęgować emocjonalizm poprzez tony osobistego liryzmu narratorskiego i poprzez unaocznienie potęgi nieubłagalnej i niszczącej siły przemijania. Powieść Jurkowskiego stanowi bowiem jeden z pierwszych, a może wręcz pierwszy chronologicznie objaw przemiany schematu walterskotowskiej narracji pod wpływem powiewów romantyzmu, który prozę objął później niż poezję i dramat, bo właściwie dopiero po roku 1830. Sam jednakże motyw „liryczno-reportażowego” zakończenia, pomysł relacji narratora osobistego świadka ruin i grobu, do powieści historycznej przeniesiony został z powieści sentymentalnej, gdzie w końcowych uwagach narrator z innej płaszczyzny narracyjnej uzupełniał to wszystko, co nie mogło być objęte korespondencją kochanków i ich przy-

jaciół, a także miało wygrać ostatni akord budzący wzruszenie. Oto np. zakończenie *Julii i Adolfa*:

Widziałem ich grobowiec... siyszałem trzykrotne uderzenie dzwonu... O znikomości... Przeszłości niepowrotna... nieskończoność przed nami... Życie człowieka jest chwila... Człowiek jednak... Ale spuśćmy na te smutne obrazy zasłonę i błogosławmy omamieniom nadziei. [II s. 120].

O specyficznie żywej, dla wyobraźni także romantycznej, wartości lirycznej i romantycznej jednocześnie tego typu wystąpienia narratora świadczyć może prawie współczesny głos krytyka chwaleńczego epilogu *Nierozsądnych ślubów*:

Krótki także epilog, w którym autor wprowadza siebie samego szukającym posady Trójzorza i Jelina nad brzegami Wisły, bardzo jest właściwy, bo i czytelnik przywiązał się do tych miejsc i zachowa je zapewne na długo w pamięci, obleczone smutnym i poetyckim urokiem¹².

Powieść historyczna natomiast, w swym przeważającym u nas przed r. 1830 bardziej czystym walterskotowskim wydaniu, akcentowała nieraz specyficzny charakter ontyczny fabuły, na którą składały się autentyzm postaci i zdarzeń historycznych oraz fikcyjność motywów awanturniczo-romansowych.

W stosunku do historycznych pokładów fabuły narrator odsłaniał raz po raz — zapewne rzeczywiste — oblicze badacza przeszłości zwanej historią, naoczego widza wielu realiów i szperacza w zakurzonych foliach, co ostatecznie podkreślało autentyzm elementu historycznego. O ile Mostowska w *Astoldzie*, hołdująca dawnej bezosobistej strukturze narratora i koncepcji narracji, czyni to dość obficie nawet, ale poza obrębem właściwego utworu, bo w przypisach, o tyle pierwsza po niej powieść historyczna z narratorem abstrakcyjnym, *Jan z Tęczyna*, wprowadza to w narrację właściwą. Przy okazji udzielenia schronienia wyratowanym z niewoli przez Eudoksję Czartoryską bohaterom, narrator podaje o niej informacje w sposób następujący:

Dawne familijne podania, a nawet i archiwa, malują nam księżniczkę Eudoksję Czartoryską jak prawdziwą wieku swego bohaterkę. [...]

Jest jeszcze dotąd ogromna sala w Zienkowie, gdzie, powiadają, że na czele dwóchset i więcej par Eudoksja zawodziła koło polskiego tańca. [s. 190, 191]

Przypisy używane są tylko tam, gdzie zbyt duża szczegółowość dokumentacyjna obciążałaby nadmiernie literacki, nienaukowy przecież charakter narracji. Na przykład historyczną autentyczność słów szwedzkiego kan-

¹² M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*. W: *Literatura i krytyka*. T. 2. Wilno 1840, s. 14—15.

clerza potwierdza przypisek autorski: „*Schwed. Geschichte von Olaf Dalin*, 36, pag. 425 i 426”, smutne przecucia panny Stadnickiej co do niespokojnej przyszłości prochów Barbary Radziwiłłówny uzasadni dłuższy przypis:

Królowna Izabella, pierwsza żona Zygmunta Augusta, królowa Barbara, król Aleksander, wszyscy pochowani byli w katedrze wileńskiej; na próżno szukałem zwłoków ich. Powszechnym jest mniemaniem, iż w czasie nieprzyjacielskich najazdów za Jana Kazimierza złupionymi i zburzonymi zostały. [s. 215]

Walterskotyści natomiast późniejsi unikają raczej rzeczowych przypisów zadowalając się tylko w tekście samej narracji ogólnikowymi nawiązaniem do „historii” czy „dziejów” („Trzech królów, wielu książąt i panów było zaproszonych na gody cesarskie, a między tymi wymienia historia”; *Kazimierz Wielki i Esterka*, s. 122), wyjątkowo tylko określają szczegółowiej źródła („powiada kronikarz Długosz”, „mówi dalej kronikarz”, *ibidem*, s. 123, 124).

Ta konfrontacja z „dziejami”, podkreślająca autentyzm historycznych partii fabuły, staje się nieraz okazją do żartów:

oddaliła się wkrótce pani Kochanowska, jak mniemają dziejopisowie, by kazać upiec kołacz i coś do wieczerzy przyczynić. [*Jan z Tęczyna*, s. 127]

Jakim sposobem piękna Zofia dopełniła swej wdzięcznej ofiary [wręczenie bukiecika fiołków wybawcy], co jej rzekł na to Zygmunt z Szamotuł, nie nadmieniają o tym dzieje dworu króla Łokietka. [...]

Gdy młody ten książę opuścił ojcowską komnatę, twierdzą, że miasto udania się do kościoła podług woli swej pobożnej matki poszedł na chwilę do pokoju panien królowej. [*Zygmunt z Szamotuł I* s. 131, 132].

Ogólną zasadę stanowi tu przeświadczenie, wyraźnie niemal wyrażone przez Bernatowicza w słowach odnoszących się do *Pojaty* („dzieje, z których fikcyjna historia jest wzięta”), że czytelnik winien zdawać sobie sprawę z odmiennego charakteru fabuły historycznej i romansowej. I stąd właśnie pochodzi to igranie żartobliwym uwierzytelnianiem szczegółów wątków romansowych, podkreślające dodatkowo prawdziwość elementu historycznego.

Ale sam problem fikcyjnego charakteru tego rodzaju motywów nie jest bynajmniej traktowany żartobliwie. Wobec warstwy historycznej (w której obręb wchodziła również strona obyczajowa) narrator okazuje się — zgodnie zresztą z rzeczywistością — znawcą, a czasem i badaczem dziejów ojczystych, ujawnia też troskę o podkreślenie ich autentyzmu wobec czytelnika. W stosunku zaś do warstwy romansowej — jak gdyby nie chcąc przypadkiem w błąd wprowadzić mniej zorientowanych — nie unika różnych sposobów lekkiego zaznaczenia jej fikcyjnego charakteru. „Zegnaj mi, dziecię mej wyobraźni” — powie wprost o tytuło-

wym bohaterze narrator *Agaj-Hana*; głównie wprowadzie w intencji ujawnienia romantycznego stosunku kreatorstwa i liryzmu, niemniej jednak wyznanie to niezmiernie ułatwi orientację w granicy fikcyjności i historyczności¹³.

W związku ze scharakteryzowaną poprzednio postacią narratora-historyka pozostaje fakt, że wiedza narratora w stosunku do rzeczywistości historycznej jest całością wiedzy człowieka współczesnego. Przyjęcie zawsze naturalnego dystansu czasowego stwarza swobodę w ujawnianiu wiedzy dotyczącej przyszłości historycznej, tzn. dalszego ciągu historii w stosunku do momentu aktualnie przedstawianego w powieści (np.: „Zbliżył się dzień dwudziesty siódmy września 1331 roku, dzień nieprzepomny dla Polski sławnym pod Płowcami zwycięstwem”, *Zygmunt z Szamotuł* III s. 131). Nierzadko jest to ta historia, która w ogóle i później nie ma okazji wkroczyć na karty powieści, gdyż znajduje się całkowicie poza zasięgiem czasu fabuły. Tak np. przy ślubie Kazimierza Wielkiego z Aldoną wspomina się o unii polsko-litewskiej:

Pierwszy raz wtedy widziano proporce ozdobione pogonią powiewające obok tych, na których białe orły jaśniały. Dwieście lat miało jeszcze upłynąć do połączenia tych znaków węzłem niestarganego na długo braterstwa. Lecz przeszłe losy dwu ludów drzymały jeszcze w głębi czasów i trudnych do odgadnięcia przeznaczeń; a świeże ciosy, którymi szarpały się nawzajem, nie mogły w chwili obecnej wzbudzać pomiędzy nimi dalekiej od wszelkich podejrzeń ufności. [*Zygmunt z Szamotuł* II s. 115—116]

Powody tego postępowania bywały różne. Dość często jednak widać, że narrator zajmując się ubocznie jakąś historyczną postacią obawia się, że przygodny moment, w którym ją zgodnie z prawdą trzeba ukazać, jest dla postaci tej jakiś przypadkowy, mało charakterystyczny wobec późniejszego jej „spetryfikowanego” przez historię znaczenia czy sposobu postępowania. Nie chcąc zatem zostawić czytelnika pod wrażeniem odbiegającym od pozapowieściowej wiedzy historycznej — ciągle to sumienność historyka — zaznacza np., że dana postać później się zmieniła („Jeszcze sledziennictwo wieku, jeszcze chytróść polityki Mazariniego nie zraziły podówczas serca Anny Rakuskiej. Później dopiero objawiły się na tej pani zgubne wpływy czasu i ludzi i uczyniły ją głuchą na jęki ludów i na utyskiwania rodziny”, *Jana Kazimierza Wazy więzienie we Francji*, s. 155) lub podaje w odniesieniu do niej późniejsze inne, ogólnie

¹³ Problem rozgraniczenia historii i fikcji, zawsze ważny dla powieści historycznej, jest niezmiernie istotny dla tej epoki. W ramach szczegółowych studiów nad powieścią historyczną byłoby ciekawą rzeczą przeprowadzić badania, jak poglądy na istotę i zadania powieści historycznej kształtują proporcję elementu historycznego, pozahistorycznego i anachronicznego, od czego zależy i jak wygląda technika dokumentacji.

bardziej znane fakty („Był to sławny w dziejach późniejszych prymas królestwa Bodzanta, wtenczas już biskup krakowski”, *Nałęcz II* s. 70). Czasem wiedza późniejsza konieczna jest dla umożliwienia czytelnikowi należytej orientacji w realiach („Rycerze Mieczowi, tak później dopiero nazywani”, *Pojata I* s. 23), to znowu narrator chce ukazać właściwe znaczenie jakiegoś faktu, możliwe do uchwycenia dopiero z perspektywy dalszej przeszłości, jak np. miało to miejsce w cytowanym uprzednio urywku z *Zygmunta z Szamotuł* odnoszącym się do małżeństwa Kazimierza Wielkiego z Aldoną lub — w wymiarze spraw lżejszych — w komentarzu do uwagi o stroju Andrzeja Firleja, pazia królowej Bony:

„Baba stroi Firleje”. Słowa te poszły potem w przysłowie. [*Jan z Tęczyna*, s. 81].

W stosunku natomiast do warstwy fabularnej niehistorycznej wiedza narratora poddana jest zupełnie innym zasadom, bardzo zresztą różnym, nie mającym raczej ścisłego związku z fikcyjnością fabuły.

Można bowiem stwierdzić, że pomiędzy napomykaniem o fikcyjności romansowej warstwy w powieści historycznej a postawą ściśle przeciwną — zaznaczeniem autentycznego istnienia postaci powieści współczesnej — nie zachodzą (choć zdawałoby się, że powinny się zjawić) istotne różnice w zakresie wiedzy narratora o przedstawianym świecie. Albowiem uznanie jakiegoś elementu za fikcyjny zakłada przecież tym samym możliwość posiadania przez kreatora fikcji pełnej o nim wiedzy. Występowanie natomiast narratora w roli *expressis verbis* poświadczającego autentyczność świata przedstawionego przy występującej wówczas „osobowej” strukturze narratora sugeruje w zasadzie potrzebę naturalnej niepełności wiedzy, występującej przecież zawsze w ludzkim poznaniu, zwłaszcza kiedy jego przedmiotem jest również człowiek. To jednak okazuje się tylko logicznym postulatem. W praktyce bowiem, w początkowym okresie dziewiętnastowiecznej powieści dochodzi do tego tylko częściowo, gdyż — obok często niedostatecznie jasnej świadomości warsztatowej autorów — przeciwdziała tu inna jeszcze tendencja, stanowiąca odmienny aspekt swoiście rozumianej prawdziwości powieści.

2. Na obchodzącym nas obecnie odcinku narracji obok kontynuacji bardziej prymitywnego nurtu „imitacyjnego” spostrzegamy mianowicie nurt drugi, mniej naturalistyczny w swej dążności do realizmu. Istotnym założeniem jego jest odwołanie się do najpełniej realnego, życiowego faktu tworzenia powieści i realnego faktu jej czytania. „Powieść prawdziwa” to nie tylko powieść o zdarzeniach, które rzeczywiście się stały lub stają się powszechnie. „Powieść prawdziwa” to także powieść ujęta od strony jej realnego powstawania oraz istnienia: jej autor i moment

tworzenia są niezaprzeczalnie autentyczne, wobec czego nie ma żadnego powodu, aby ten najbardziej autentyczny, literacki jej aspekt należało specjalnie tuszować. Powieść jako dzieło sztuki słowa stanowi piśmienne opowiadanie jakiegoś narratora, narastające poprzez stronicę, karty i rozdziały aż do całości zwanej „romansem”, „powieścią” czy „historią”, przeznaczoną dla chcącego je przeczytać odbiorcy. Uświadomienie sobie od czasu do czasu tego jej rzeczywistego charakteru może być tylko wartością dla skomplikowanego „sentymentalnego” czytelnika, który bynajmniej nie pragnie znaleźć w powieści nieosiągalnego obrazu rzeczy „samych w sobie”. Przeciwnie — chcąc mieć do czynienia z obrazem nawet najbardziej autentycznej rzeczywistości, pragnie jednak, aby obraz ten był przefiltrowany przez psychikę jakiejś godnej zaufania i wrażliwej osobowości ¹⁴.

Powieść jest subiektywną epopeją, w której autor uzyskuje prawo przedstawiania świata na swój sposób. Powstaje więc tylko pytanie, czy dysponuje on takim sposobem, reszta znajdzie się już sama ¹⁵.

Taki sąd o istocie powieści wydaje jeden z najbardziej przenikliwych umysłów swej epoki, Goethe. „Zamiast jednego Bello [imię psa] będziemy mieć drugiego”, tak w innym miejscu ¹⁶ krytykował naturalistyczne ambicje sztuki w kierunku imitacyjnej iluzji rzeczywistości tenże sam artysta-myśliciel, którego sąd o konieczności pozostawania postaci rap-soda poza obrębem narracji, mylnie odniesiony przez niektórych do powieści zamiast do epopei, sprawił wiele kłopotu niektórym obrońcom praw narratora, zdziwionym własną niekonsekwencją mistrza w jego *Wilhelmie Meistrze*.

W świetle tych antynaturalistycznych, w istocie rzeczy — realistycznych, poglądów na powieść ¹⁷ wszystko, co uwidoczniało literacki, a za-

¹⁴ „Odzwierciedlić świat w duszy [fikcyjnego] narratora — było właśnie, jak to objawili Fielding, Goldsmith, Sterne, Wieland, Zofia de Roche, Goethe, szczególnym powołaniem powieści. Tak doszło do stworzenia nowej formy i tak zdobyła sobie powieść przodujące miejsce między formami literackimi”. Kayser, *op. cit.*, s. 74.

¹⁵ „Der Roman ist eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe, das andere wird sich schon finden”. Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. T. 49. Stuttgart—Tübingen 1833, s. 49.

¹⁶ „Sie [naturalistyczna technika] gibt uns statt eines Bello — zwei” (cyt. za: K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1910, s. 61). „Goethe nennt es einen modernen Wahn, dass das Kunstwerk wie ein Naturwerk sein sollte” (*ibidem*, s. 6). Schiller chwalił Goethego za to, że *Wilhelm Meister* przypomina sztukę, a nie rzeczywistość (*ibidem*).

¹⁷ Ten punkt widzenia, z bardzo silnym aspektem wartościowania, zajmuje Friedemann.

tem prawdziwy charakter powieści, nie wymagało specjalnego maskowania. „Literackość” stanowiła więc naturalną właściwość powieści nowożytnej, która w założeniu swym była jakąś rozprawą, dyskusją z rzeczywistością prowadzoną przez osobowego narratora przed czytelnikiem, a nie miała — jak epopea — opanować bez reszty wyobraźnię obrazem doskonałego piękna i wzniosłości lub — jak to chciała powieść późniejsza — odbijać życie bez interpretacji, uchwycone w codziennych, powierzchniowych tylko przejawach.

Normalną powieścią o zwyczajnym założeniu opowiadania w trzeciej osobie jest u nas — jeśli chodzi o powieść po 1776 r. — dopiero *Astolda Mostowska* (1806). Tkwi ona pod różnymi względami w przestarzałej fakturze historycznego dworskiego romansu barokowego, gdzie atmosfera wzniosłego obiektywizmu narracji i jednoznaczności nie pozwalała na żadne niżanie się sfery świata przedstawionego do realnej płaszczyzny rzeczywistego procesu narracji. Wyrażeń odnoszących się do tej płaszczyzny, jak „moja powieść”, „czytelnik”, używa Mostowska bardzo rzadko, i to wyłącznie w przypisach komentujących historyczne realia, a więc poza właściwym tekstem utworu.

Dopiero pierwsza powieść współczesna z pozycji narratora abstrakcyjnego, a zarazem druga w ogóle nasza powieść o tej metodzie opowiadania, *Malwina*, wprowadza na nie znaną do tej pory w polskiej prozie skalę ujawniania literackiego charakteru narracji. Dzieje się to przez obecność literackich terminów oraz bezpośrednie występowanie narratora we właściwej mu funkcji narracji, a także poprzez aktualizację pozycji czytelnika, elementu tkwiącego potencjalnie w strukturze epickiej sytuacji opowiadania. Autorka *Malwiny* w swoim odślanianiu literackości korzysta z gawędziarskiej techniki powieściowej szeroko rozpowszechnionej podówczas w powieści zachodnioeuropejskiej, szczególnie chyba angielskiej, czego reprezentatywnym przykładem może być Fieldinga *Historia życia Toma Jonesa*. I w tym zakresie jest ona na gruncie polskim nowatorką. Głównie jednak z aspektu ilości, zręczności i konsekwencji, gdyż same tendencje „literackości” wypływające z naturalnej, czasem może nawet nieuświadomionej *explicite* koncepcji normalnego opowiadania narratora kiełkowały już wcześniej, w niższym, żłobionym przez forpocztę sentymentalizmu, pół jeszcze barokowym, pół już nowożytnym nurcie powieści nienarodowej sprzed epoki stanisławowskiej, jak wykazuje to np. romans Ignacego Mickiewicza *Awantura Fortunata istotą nieszczęśliwego* (1768)¹⁸.

¹⁸ Literackość polega tu na różnego rodzaju wzmiankach narracyjnych mających autorowi dopomóc w prowadzeniu narracji. W tej prymitywnej funkcji odnajdziemy ją niemal w każdym opowiadaniu, gdzie nie został wprowadzony świadomie wysoki styl. Wzmianki narracyjne i zwroty do czytelnika można bo-

Na drogę otwartą przez ks. Wirtemberską wkroczy wkrótce kilku innych autorów, teraz już pod wyraźną egidą Sterne'a. Ludwik Skomorowski w zupełnie zapomnianym przez historię literatury, czerpiącym obficie podniety z *Malwiny* romansie *Hrabia Ostroróg albo okropna tajemnica* (1819), Tomasz Zan w swej wyraźnie nawiązującej do *Tristrama Shandy* nie dokończonej powieści *Świat i miłość, czyli życie i dzieło moje* (1821), Skarbek w *Panu Antonim* (1824) oraz ukryty pod kryptonimem A. B., znajdujący się w orbicie wpływów Skarbka, autor *Pana Unterlejtanta Wojciecha* (1826). Zresztą — w skromniejszych co prawda rozmiarach — tendencja nietuszowania literackości ustali się w powieści o narracji trzeciosobowej aż do wpływów poetyki naturalizmu.

W wymienionych powieściach już nie tylko istnieje, ale niejako defiluje obfita terminologia literacka. Narrator raz po raz przyznaje sobie tytuł „autora”, wspomina o swojej powieści, romansie, opowiadaniu, rozdziałach, kartach, stronicach, piśmie, mówi o treści, tytule, wstępie, epizodzie, bohaterze. Pojawiają się rozdziały o literackim zatytułowaniu, np. „Najkrótszy”, „Rozdział II, w którym czytelnik jaśniej dowiaduje się, kto była Malwina” (*Malwina*), czy „Bez żadnego planu”, „*Post scriptum*” (*Pan Antoni*). Bardzo często mamy też formalne odwoływanie się do czytelnika, którego narrator nie tylko instruuje co do właściwego sposobu percepcji swego opowiadania, lecz czasem odbywa z nim dysputy na różne tematy, między nimi zaś i na temat techniki własnego opowiadania.

Do przejawów wybujałości w tej dziedzinie — o wyraźnie sternowskiej proveniencji — należy w *Panu Antonim* włączenie w świat przedstawiony utworu obrazowej konstrukcji narratora jako twórcy romansu. Widzimy go tam przy pracy z pisarskim ferworem wylewającego atrament na zapisaną stronicę i... własne, „nowiuteńkie”, „a żółte do tego spodnie” (s. 57). Jako autor odpoczywający po ukończeniu pracy przed leżącym na stole rękopisem ukazuje się w miejscu stanowiącym pozorne zakończenie powieści (s. 129). Przy rzeczywistym zaś jej końcu narrator serdecznie ściska bohatera, który właśnie dostarczył mu o sobie uzupełniających wiadomości. Jednakże nie na tym jeszcze koniec: w powieści włączony jest również dokonany w trakcie pisania racjonalizatorski wynalazek lepszego, praktyczniejszego niż dotychczasowy sposobu pisania romansu, którego małą próbkę autor przytacza, zyskując przez nią pominięcie nieistotnego dla siebie odcinka fabuły:

—
 wiem spotkać i w naszym romansie szesnastowiecznym, jak również w starożytnej historiografii, co świadczy o ich powszechności i naturalności. Czym innym jest jednak posługiwanie się nimi dla sztukowania narracji („Nadmieniwszy o Znajomskim, wróćmy się do Fortunata”), czym innym natomiast jasno skryształizowana świadomość „układania romansu”.

...Pan Antoni... doliny, gaje... romansowe... podarte buty... Burmistrz... ostatnia złotówka... poczciwy węglarz... chudoba i prostota... mleko i chleb razowy... dwie mile tylko... pachnie dym z ojczystego komina. [s. 106]

Ów „eksperyment” z zakresu techniki powieściopisarskiej obudowany zostaje szerokimi komentarzami narratora, wyliczającego w punktach jego korzyści, ujęte zarówno od strony autora, jak i czytelnika (s. 103—106).

Narrator potrąca także o dalsze dzieje książki: przelotnie ukazuje wizję cenzora, który przeglądając jej karty nie może znaleźć niczego do wykreślenia, oraz drukarza zakłopotanego znaną już nam poplamioną stronicią (s. 57). Przedstawia także samego siebie jako autora w dbałości o własne honorarium troszczącego się o objętość książki i ilość rozprzedanych egzemplarzy. Jakże daleko jesteśmy w takim ujęciu realnego procesu powstawania utworu od podniosłej bezosobistości powieści barokowej lub natchnionego opiewania przy wtórze lutni w powieściowym poemacie romantycznym.

Trzeba jednak jasno zaznaczyć, że ani przedstawiony ostatnio, na prawach częściowej dygresji, przykład sternowskiego ekstremu *Pana Antoniego*, ani wcześniej scharakteryzowane „normalne” — jednak też bardzo wyraziste — sygnały literackości w pierwszej fazie swego istnienia, przed r. 1830, nigdy nie stanowiły dla powieściopisarzy samoistnego celu i nie łączyły się z zaznaczeniem postawy kreatorskiej wobec przedstawionego świata. Narrator jako wyraźnie widoczny podmiot mówiący był jedynie kreatorem własnego opowiadania. Stąd nie było tu jeszcze nic wspólnego z niewiele późniejszą, tak pozornie podobną, postawą ironii romantycznej.

Pewna część sygnalizowanych tu faktów da się wyraźnie powiązać z prymitywizmem ówczesnej techniki narracyjnej, gdyż stanowi dla opowiadającego jakąś pomoc przy kompozycji jego opowieści (taką była *Malwina*: „cieszyć się będę, jeżeli mimo wad i niedoskonałości łaskawych na siebie spotka czytelników, a teraz wracam do ciotki, którąśmy trochę niegrzecznie porzucili”, s. 60). W wielu innych jednak wypadkach można dojrzeć ścisły związek tego postępowania z różnorodnymi istotnymi tendencjami indywidualnymi utworu. W *Malwinie* np. sygnały opowiadawczości wynikają w wielu wypadkach z sympatii narratorki ku głównej bohaterce („Zmyślałabym, gdybym mówiła, że śmierć męża nienagrodzonym nieszczęściem zdała się naówczas Malwinie, ale dołożyć mogę, że dobra i bynajmniej niezawzięta Malwina zapomniawszy, jak mało była z nim szczęśliwą, szczerze łzy wylała nad wczesną i okropną jego śmiercią”) lub płyną z dążności do precyzji ujęcia („Spojrzawszy w zwierciadło, Malwina, dziecinna, ledwie że nie powiem, radością uśmiechnęła się, widząc się tak ładną”, s. 59). Literackość *Pana Antoniego* wiąże się natomiast w wielkiej mierze z tendencjami parodystycznymi pisarza, kompro-

mitującego aktualne konwencje powieściowe stwarzające wielokrotnie powielany obraz świata, zbyt odległy od realnej rzeczywistości. Wiąże się także z krytycyzmem Skarbka wobec tej właśnie rzeczywistości.

Nie tutaj jednak miejsce na dokumentację i szersze omawianie godnej na pewno oddzielnego studium problematyki indywidualnej funkcjonalności ujawniania literackiego charakteru powieści oraz dziejów jego gatunkowej schematyzacji i skonwencjonalizowania. Głównie interesującym nas obecnie aspektem jest fakt zasadniczej niesprzeczności tej postawy z „autentyzującymi” tendencjami powieści lub nawet możliwość pozostawania z nimi w ścisłym wewnętrznym związku, jak widać to może najwyraźniej na przykładzie *Pana Antoniego*.

Postawa nieukrywania autentycznego, tzn. literackiego, charakteru powieści miała — podobnie jak podkreślanie autentyzmu świata przedstawionego — konsekwencje w zakresie narratorskiej wiedzy. W ostatecznym efekcie wiedza ta uzależniona była od krzyżującego się działania dwu omówionych tendencji, co otwierało przed nią różnorakie możliwości realizacyjne, bo rozluźniało rygory ograniczeń narzucane przez sam nurt autentyzujący.

W wypadku uznania świata przedstawionego za autentyczny, wzięty z realnej rzeczywistości, narrator — jak już wiemy — nie przestaje być twórcą. Ustawia się wtedy wyraziście w roli tworzącego romans z dostarczonego przez życie materiału. Ta pozycja — zgodnie z ówczesnymi poglądami na cechy gatunkowe powieści — daje narratorowi we własnym przeświadczeniu prawo do pewnej dozy suwerenności nad przedmiotem opowiadania. Obok uprawnień do subiektywnego wyboru przedmiotu opowiadania jako świadomie ograniczonego wycinka rzeczywistości, na którym chce skupić swoją uwagę¹⁹, oraz dokonywania na nim na własną rękę różnorodnych zabiegów w ramach skierowanego ku określonym celom procesu opowiadania²⁰, przyznaje sobie czasem także specjalny przywilej powieściopisarza — właśnie nadnaturalną wiedzę w zestawieniu z przyrodzoną, ludzką jej niepełnością:

Jeżeli wolno piszącym zgadywać niekiedy myśli osób, które wprowadzają na widok, możemy zapewnić naszych czytelników, że umysł Bronisława [...].
[*Natęcz* I s. 83]

¹⁹ „Nie postawiliśmy czytelnika tych dziejów w słonecznym blasku wielkości Jana Sobieskiego. Bo nie wtedy, kiedy słońce oślepiające swe światło na widnokrąg rozlewa, ale wtedy, kiedy zachodzi i kiedy widownia na przemian światłem i cieniem się okrywa, nasycy się oko malarza i poety”. *Polska w XVII wieku, czyli Jan III Sobieski i dwór jego* I s. 94.

²⁰ „Między kartkami w pierwszej kolei pisany, których najwięcej było obojętnych, te, co następują, były nieco od innych dowcipniejsze”. *Malwina*, s. 92.

Dlatego można chyba wysunąć przypuszczenie, że ówczesna świadomość narratora-powieściopisarza z większą lub mniejszą jasnością oscylowała między biegunem ograniczoności wiedzy dyktowanej przez tendencję autentyzmu i przeciwstawnym biegunem, pełni wiedzy, jako naturalnej właściwości tego gatunku literackiego.

3. Narrator *Pana Antoniego* akcentując bardzo wyraźnie swoją pozycję twórcy powieści mającej za przedmiot dzieje życia swego dobrego znajomego, wykorzystuje ją w całej pełni w zakresie wiedzy. Nie tylko więc referuje, lecz i naocznie przedstawia nawet przelotne i „obiektywnie nieważne”, czasem wręcz nieco wstydlive, doznania swego bohatera, ale dowolnie ukazuje czasem również „wnętrza” innych postaci, nie troszcząc się bynajmniej o iluzję prawdopodobieństwa, o to, czy mógł być pod tym względem poinformowany przez pana Antoniego. Także inni autorzy, bardziej niż Skarbek dyskretnie, pośrednio — mimo sugerowania autentyzmu fabuły — zaznaczający, że piszą romans, a więc np. następcą i w pewnym stopniu naśladowcą Skarbka, nieznany autor *Pana Unterlejtanta Wojciecha*, Jurkowski w *Juliuszu*, Krechowicka w *Kazimierzu i Jadwidze* oraz niektórzy autorowie powieści historycznych, z których literacki charakter postaci jako twórców sztuki podkreślał najbardziej może niezależny od Scotta Bronikowski²¹, wszyscy oni nie ukrywając faktu, że są romansopisarzami, przyznawali sobie tym samym przywileje swobody narratorskiej. Obok więc ujawniania tej pełnej wiedzy nie tylko o wewnętrznym życiu swoich postaci, ale i o ich dalszej przyszłości oraz o „obiektywnej prawdzie i wartości”²², z różnych względów w tych samych powieściach z przywileju tego przygodnie rezygnowali. Czasem przez postawienie się w pozycji zewnętrznego tylko obserwatora sceny („miał kapelusz osłoniony nastrzępioną krepą, która miała kryć złotą przepaskę i zatknięte pióro, ówczesne wyższego stanu oznaki”, „zmarszczył się jakby niechętnie zdziwiony”, *Pretendenci*, s. 4, 25), czasem znów jak gdyby z powodu niedostatecznej informacji („Nie wiem, jaka była pobudka, ale w kilka dni Zofia z rodzicami swoimi przyjechała do okolicy Z.”, *Juliusz I* s. 10), to znów — głównie w powieści sentymentalnej — z powodu niemożliwej dla ostatecznego wy-

²¹ Ciekawe, że właśnie ten sam autor kładł olbrzymi nacisk na historyczność swych powieści w sensie autentyzmu i dokumentacji.

²² „Podczas tych słów jakiś rodzaj dumy rozjaśnił mu czoło i zaświecił w oczach; a po chwili kląkł na ziemi, złożył ręce i głosem, w którym odbijała się najżywsza wiara i największa pobożność, zawołał:

— Niech się dzieje wola Twoja, o Boże!

Tak więc ten nieszczęśliwy młodzieniec brał za wolę Boga własne skażenie i pociąg do złego”. *Władysław Herman i dwór jego*, s. 39.

jaśnienia tajemnic ludzkiej psychiki („Nie kochał jej nigdy Juliusz, był tylko przyjacielem i nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego się wzruszył cały”, *ibidem* I s. 24). Tego rodzaju postępowanie miało zazwyczaj jakieś doraźne uzasadnienie funkcjonalne: służyło — jak w ostatnim przykładzie — podkreśleniu zawilości psychologicznej człowieka, urealniano autentyzm świata przez wskazywanie w nim nieważnych dla narratora luk w zakresie obojętnych szczegółów²³ (jak w pierwszym cytacie z *Juliusza*), wzmacniało atmosferę tajemniczości i służyło zaciekawieniu („opowiadał im coś tak sekretnie i cicho, że i my nawet nie jesteśmy w stanie objawić czytelnikom naszym treści tego opowiadania i tylko z następnych skutków dochodzić go musimy”, *Olgierd i Olga* II s. 126), czasami służyło także żartobliwemu uwypukleniu pewnych treści, kiedy niewiedza czy domysł narratora kontrastowały z doskonałą, zupełną orientacją czytelnika.

Wtem dochodzili do batu i na te jego słowa Malwina mimowolnie chwyciła go za rękę, jak żeby się bała, że ją chce porzucić. Ale to zapewne z przeczności było, żeby w wodę nie wpaść; — ja przynajmniej tak rozumiem. [*Malwina*, s. 64]

Wspólną cechą tego zmniejszenia wiedzy narratorskiej był fakt, że wypadki takie miały przygodnie swoją motywację tylko funkcjonalną, celową, brakło im jednak zazwyczaj jakiejś stałej motywacji przyczynowej, wynikającej z konsekwencji wobec własnych założeń narracji. Z jednej strony okazuje się bowiem, że mniej lub więcej uświadamiane sobie przez narratora założenie „układania romansu”, w przytoczonych tu wypadkach nieraz z materiału dostarczanego jakoby przez rzeczywistość, było gwarancją pełnej swobody w tym zakresie. Z drugiej jednakże strony być również może, że dla większości powieściopisarzy tej epoki, którzy poza dwoma czy trzema wyjątkami prezentowali raczej średni, a nieraz i niższy jeszcze poziom artystyczny, problematyka wiedzy narratora nie tylko nie weszła w świadomy związek z przypisaniem fabule określonego charakteru bytowego, ale w ogóle nie była uświadomionym wyraźnie problemem artystycznym, tak jak np. na pewno jeszcze wtedy nie było nim wcale częste przygodne posługiwanie się mową pozornie zależną²⁴. Globalnie da się stwierdzić, że od tej strony niczym nie różniła

²³ Tę funkcję wzmacniania iluzji autentyzmu wskutek braku wiedzy narratora sygnalizuje Friedemann, *op. cit.*, s. 79—91 (*Die Erweckung der Wirklichkeitsillusion*).

²⁴ Długi, wypełniający całą stronę, monolog bohatera mogący występować w „pokazowej” funkcji klasycznego przykładu mowy pozornie zależnej znajdujemy we *Władysławie Hermanie* (s. 377). Przejawy o wiele krótsze, bardziej migawkowe, spotyka się wciąż w prozie nie tylko współczesnej Krasieńskiemu, ale i o kilkanaście lat — czasem — wcześniejszej.

się wówczas wiedza narratora pod każdym względem abstrakcyjnego, jak np. w *Emilii i Zofii* czy *Pierwszej młodości, pierwszych uczuciach* Elżbiety Jaraczewskiej, od wiedzy narratora „osobiście poinformowanego” o pewnych „rzeczywistych” osobach i zdarzeniach. Czysto bowiem sporadyczne, różnorodne wypadki zmniejszania wiedzy w pewnych momentach współistnieją nieraz z przejawami pełnej wiedzy w tych samych powieściach, zarówno z zaznaczoną, jak i nie zaznaczoną relacją narratora w stosunku do fabuły.

Stosunkowo najwyraźniejsze powiązanie między typem odniesienia się narratora do ontycznego charakteru świata przedstawionego a zakresem narratorskiej wiedzy spotykamy w *Malwinie*, *Hrabim Ostrorogu* i *Agaj-Hanie*. *Malwina* realizuje koncepcję opowiadania „narratorki poinformowanej”, traktując to — niezależnie od autentycznych powiązań genetycznych między osobą autorki a bohaterką — jako dogodną dla siebie konwencję, nie zobowiązującą bynajmniej do drobiazgowej konsekwencji w kierunku sugestii jej urealistycznienia. Wiedza narratorki jest zatem nieraz bardzo daleko posunięta, zwłaszcza w dziedzinie analizy przeżyć wewnętrznych głównej postaci, tak nieraz subtelnymi i ulotnymi lub czasem błahymi, że na pewno nie przekazanych jej przez nikogo („Spojrzawszy w zwierciadło, Malwina, dziecinna, ledwie że nie powiem, radością uśmiechnęła się, widząc się tak ładną”, s. 91). Zresztą posiada ona również wiedzę o stanach wewnętrznych innych postaci, nie tylko np. Wandy, ale i nieznanego, do którego wstępuje kwestująca Malwina. Niemniej jednak konsekwentnie stosowana jest przez narratorkę niewiedza co do rzeczy niespełnionych: narratorka nie wie nigdy, „co by było, gdyby było” („Nie wiem, co by Malwina na to była odpowiedziała, ale całe społeczeństwo naówczas zebrane nie dało jej nawet czasu do odmówienia”, s. 127). Ponadto tam, gdzie chodzi o księcia Melsztyńskiego i jego dziada, zachowany jest na ogół zakres wiedzy możliwy do uznania jako wiedza dostarczona przez samą Malwinę, tzn. obok znajomości faktów występuje nieznanostwo właściwych ich przyczyn („W istocie samej ta była myśl Zdzisława, który przy tym może przewidywał w tej bytności wnuka większą dla niego łatwość zbliżenia się do Malwiny”, s. 154). Przy tym wtedy, kiedy dla pewnych celów jest to potrzebne, narratorka wykazując swoją niewiedzę wyraźnie łączy ją z zależnością od swych informacji („Malwina czy kocha Ludomira? ja na to odpowiedzieć nie mogę; tyle tylko do mnie doszło, że naówczas Malwina jeszcze sama dobrze nie wiedziała, czyli wiedzieć nie chciała, co się w jej sercu dzieje”, s. 62), choć częściej wskazuje na to tylko pośrednio, uważając, że nie może więcej wiedzieć o swojej bohaterce niż ona sama („Nie umiałabym powiedzieć, bo i Malwina sama nie bardzo zrozumieć mogła”, s. 105) lub że nie o wszystkim mogła się dowiedzieć („Nasza Malwina, której biała,

lekka jak wiatr suknia i wieniec z szkarłatnych maczków niewypowiedziane były do twarzy, osobliwie ładną była tego wieczora, i może dla tego osobliwie była wesoła”, s. 91). Stosunkowo częste te właśnie cele zmniejszania wiedzy — uwypuklenie skomplikowanego stanu psychicznego oraz przyznanie odpowiedniego miejsca naturalnej spontaniczności życia i przypadkowi, mniej jednak pozostają w związku z założeniem narracji — opowiadaniem „poinformowanego narratora” o rzeczywistych zdarzeniach — niż z preromantycznym sentymentalizmem.

Inną zupełnie koncepcję narracji ujawnia narrator *Hrabiego Ostroroga*. Od początku do końca powieści z zadziwiającą konsekwencją trwa on na stanowisku zewnętrznego obserwatora zdarzeń terazniejszych, tj. rozgrywających się w ramach właściwej akcji. Jeśli chodzi o akcję uprzednią, wykazuje znajomość charakteru postaci, wiedzę o antecedensach. Na odcinku zaś epickiej, obecnie ukazywanej płaszczyzny czasu akcji wie ściśle tylko tyle, ile można wiedzieć na podstawie uważnego oglądu uzupełnionego co najwyżej wnioskowaniem konfrontującym spostrzeżenia z ogólną wiedzą narratora o ludzkiej rzeczywistości i „biegu świata”.

W Kamieńcu, w klasztorze Panien Dominikanek tłumy ludu cisnęły się we drzwi kościelne, a ciągły i głuszący odgłos rozkołysanych dzwonów jakąś solenną zapowiadał uroczystość. Już dwa rzędy zakonnic zsiadły niedaleko wielkiego ołtarza, a ich jednostajne i żałobne ubranie zdawało się odpowiadać głuchemu upokorzeniu i cichej pobożności tych poświęconych dziewic. Już kapłan w kościelne przybrany szaty zbliżył się do ołtarza Pańskiego i wielką miał spełnić tajemnicę, kiedy głuche i przytłumione szemranie słyszeć się dało po świątyni Pańskiej, a każdy z przytomnych w jedną stronę obrócił swe oczy.

Tam w towarzystwie kilku przyjaciółek młoda jakaś i nieszczęśliwa ofiara, lekką z muślinu okryta zasłoną, wolnym i leniwym krokiem zbliżała się do wielkiego ołtarza, niosąc na głowie dziewiczą koronę.

Tu straszną i nieodwołalną masz wykonać przysięgę, tu jedno twoje słowo oddzieli cię od reszty świata i w tych posępnych murach zagrzebie cię na zawsze. Lękaj się, młoda piękności, usta twe splamić przeniewierstwem i wszystkie najskrytsze serca twego przepatrz tajemnice. Może tam jaka nieszczęśliwa ukrywa się miłość i ogień przytłumionych żarzy się nadziei. Ale już smutne spostrzegam przygotowania i kapłan otworzył świętą *Ewangelię* księgę, już nawet w ręku przełożonej błyszczy złoty krucyfiks i tajemną przysięgę zakonnicy odpinają zasłonę, kiedy w tej samej chwili głuche, ale wyraźne, jęknięcie słyszeć się dało niedaleko, a młoda ofiara w tę stronę zwróciwszy swe oczy nagle wyrwa się z rąk otaczających zakonnic i, nim jeszcze ostatnie przestąpiła stopnie, bez przytomności na kamienną upada posadzkę, wymawiając drżąca te wyrazy: O nieba, to Edmund.

Tak jest, piękna Klotyldo, bo już przestań nosić na sobie nieszczęśliwe Julii nazwisko, serce się twoje nie myli ani cię próżne uwodzą mamidla [...]. Ale ty, tkliwa Klotyldo, podnieś przyćmione powieki, patrz, jak szczęście

jaśniej na twarzy twego kochanka, patrz, jak jego serce gwałtownie bijące umiera prawie pod ciężarem rozkoszy. [...] O Klotyldo, nie odwracaj ocz twoich obłąkanych i twoją niewymowną pohamuj boleść. [...] O nieszczęśliwa ofiario, zatrzymaj się, zaklinam, i tych pocieszających posłuchaj wyrazów: Edmund nie jest twoim bratem. Te słowa, które po cichu wymówił Rusiecki, tysiąc nowych wrażeń zrobiły na duszy Klotyldy, tysiąc nowych uczuć zmieszały w jej sercu [...] strumień łez radosnych jej oschłe zrosił powieki, a czarna rozpacz w niebieską przemieniła się radość. [...]

O szczęśliwy Edmundzie, jakież płomień niebieskiej radości zdaje się wybuchać twoimi palającymi oczyma. [...]

wtenczas nowe uczucia na jej twarzy malować się poczęły, a oczy jej, które ciągiem były wlepione w Edmunda, z jakąś niebieską melancholią zwróciły się na drzwi prowadzące do klasztoru.

W tej właśnie chwili jakaś poważna weszła zakonnica [...]. [s. 228—234].

Z przytoczonego fragmentu widać, że narrator z reguły analizę wewnętrznych stanów postaci zastępuje ogólnym określeniem wyprowadzonym na podstawie obserwacji jej zachowania się²⁵. Także i zewnętrzne zdarzenia przedstawiane są z aspektu doraźnego ich obserwatora, znającego tylko dotychczasowy ich rozwój. Stąd np. narrator mógł rozpoznać bohaterkę nie wcześniej, nim zdjęła z siebie zasłonę zakonnicy, a w innym wypadku — aż oglądane z dala postacie zbliżyły się na niewielką odległość²⁶. Dopóki to jednak nie nastąpi, wiedza narratora jest niepełna, pojawiają się określenia „jakaś”, „może” itp. Niezmiernie istotny jest przy tym fakt, że ta założona abstrakcyjnie pozycja narratora — zewnętrznego świadka (uzupełniana zresztą przez długie opowieści, a także listy i autobiograficzne „rękopisma” postaci) zaznaczana jest kilkakrotnie formalnie („Ale już smutne spostrzegam przygotowania”), przez ukazywanie narratora jako nieomal konkretnego człowieka, spotykającego swych znajomych w różnych miejscach, rozpoznającego ich, obserwującego, towarzyszącego im lub też porzucającego ich na pewien czas, aby w samotności swobodnie wylać swe własne uniesienia:

²⁵ Inny przykład tej samej metody „behawiorystycznej”: „Winszuję ci, Rusiecki — winszuję ci miłości i słodkich jej towarzyszy. Dusza twa piękna warta była kochanki, która by odpowiadała twojemu sercu. Ale nie odwracaj twarzy, na której radosny błyszczy rumieniec. Patrz, jak cię szukają nieśmiałe oczy Klotyldy — patrz na tę radość na pół ukrytą, kiedy się do jej krzesła przybliżysz — albo słuchaj, jak łagodnie z ust jej płyną wyrazy — widzisz, jak oczy spuszcza, jaki skromny rumieniec krasi jej twarz nadobną, ile razy tylko grzeczność jaka wyjdzie z ust twoich. — Wesel się Rusiecki! znalazłeś kochankę!” (s. 158—159).

²⁶ „Ale czas już podobno będzie — do naszej podróżującej wrócić familii i ten długi ustęp zakończyć. Nawet już ich spostrzegam zbliżających się do Willanowa i im towarzyszącego widzę Alfonsa” (s. 226).

i widzę go zbliżającego się do majora, i widzę ich czule przywitania i widzę ciekawość i zdumienie otaczających ich dokoła, ale nigdy nie widziałem tyle szczęścia jaśniejącego na twarzy Ernesta. Ciesz się, luby starcze, i na weselne pospieszaj gody. Ja się już z tobą rozłączę — a tu w tej ciemnej kaplicy, przejęty chwałą Najwyższego i jego niepojętą przejętą dobrocią, przeszlę te modły wzruszonego serca. [s. 208]

Tego rodzaju ograniczenie wiedzy narratora wpływające z przyjęcia prawie wyłącznie zewnętrznego centrum orientacji pojawia się sporadycznie nieco później jedynie w powieści historycznej. Prawdopodobnie jest to wynik skrzyżowania dwu odrębnych tendencji: walterskotowskiej dramatyzacji metody opowiadania rozbudowanej w jego późniejszych powieściach oraz techniki powieści poetyckiej, gdzie obok zmniejszania wiedzy przez operowanie aspektem postaci — ustawienie się narratora w pozycji obserwatora stanowiło jeden z istotnych elementów tworzących zagadkowość i tajemniczość²⁷, lub rzadziej — dzięki możliwości snucia różnych przypuszczeń — dawało okazję do romantycznej sugestii atmosfery emocjonalnej i lokalnego kolorytu²⁸. Początek w tej dziedzinie robi *Pojata* (1826), krokiem dalszym jest o dwa lata późniejszy *Nałęcz*. Narrator bowiem *Nałęcza* nie tylko stara się omijać wnikanie w wewnętrzne przeżycia swoich postaci wyrażając tę zasadę nawet *expressis verbis* („Jeżeli wolno piszącym zgadywać niekiedy myśli osób, które wprowadzają na widok, możemy zapewnić naszych czytelników, że umysł Bronisława”, I s. 83), ale także nie zna ani charakteru, ani stanu czy nawet imienia żadnej z postaci, póki dane te nie zostaną ujawnione w dialogu. Tak więc np. nawet główny bohater, pokąd nie przedstawi się osobiście (dopiero na siedemdziesiątej stronicy), nazywany jest konsekwentnie „młodzieńcem”, czasem „podróżnym”, a twarze postaci, ich postawa i ubiór stanowią dla narratora materiał do wysuwania różnych wniosków. Przeciwnie jednak niż w *Hrabim Ostrorogu* w powieści tej narrator nie eksponuje wyraźnie siebie w roli obserwatora („widzę”, „sposzrzegam”, „poznaję”), pozycja ta jest założona wyłącznie abstrakcyjnie; odczytujemy ją z analizy treści i sposobu narracji.

²⁷ Wystarczy wspomnieć odpowiednie zmniejszenie wiedzy narratora w *Konradzie Wallenrodzie*, a nawet wcześniej jeszcze — w *Grażynie*.

²⁸ Np. ujawniający niewiedzę narratora otwierający poemat (*Marię Malczewskiego*) fragment w funkcji sugerującej koloryt lokalny:

Ej, ty na szybkim koniu gdzie pędzisz kozacze?
 Czyś zoczył zająca, co na stepie skacze?
 Czy rozigrawszy myśli chcesz użyć swobody,
 I z wiatrem ukraińskim puścić się w zawody?
 Lub może do swej lubej, co czeka wśród niwy,
 Nućąc żałośnie dumkę lecisz niecierpliwy?

Później, po r. 1830, kiedy romantyzm zdążył już oddziaływać intensywniej i na prozę, założenie narracyjne polegające na stosowaniu relacji unaoczniającej ograniczonej do aspektu zewnętrżności zaczęło pojawiać się coraz częściej (np. Krasiński, Czajkowski, Magnuszewski), czasem rozciągając się prawie na całość utworu, jak jest to np. w *Agaj-Hanie*, który stanowi w świadomym założeniu powieściowy poemat na tle historycznych wydarzeń²⁹. Ale i tutaj konsekwencja całkiem ścisła nie zostaje zastosowana: narrator zmienia czasem centrum orientacji „umieszczając się” we wnętrzu psychiki swoich postaci. Czuje się on bowiem całkowicie swobodny nie tylko na zasadzie totalnej swobody narracji w trzeciej osobie, ale i na podstawie ujawnionej przez siebie romantycznej już koncepcji narracji poety opiewającego dowolne wyobrażenia własnej imaginacji. W swobodzie tej przyznaje sobie i prawo dowolnego przerwania „śpiewu”³⁰ i dowolnego rozszerzania horyzontów, aby rozległym spojrzeniem historyka objąć całe wieki i przestrzenie globu i tłem ich upoetycznić czy zinterpretować ukazany przez siebie świat:

Jak wiekiem wprzód na drugim końcu ziemi Hiszpanie hasali po odkrytym świecie, tak dziś Polacy wysypują się na Moskwy obszary. Patrz, Korteż Montezumę ściga z tronu, Żółkiewski Szujskich prowadzi; Meksyk płonie kagańcami wśród czarnych jezior i wzywa pomsty za skrzywdzonych bogów, Moskwa o tysiącu kopuł burzy się o świętych swoich i znieważone cerkwie. [s. 462]

✓ W założeniach narracyjnych powieści o narracji w trzeciej osobie przewijały się, jak próbowano wykazać, dwie podstawowe tendencje zaznaczone skrótowo w tytule.

✓ Jedną z nich polega na przyznaniu przez narratora przedstawianemu przez niego światu cechy autentyzmu, który należy rozumieć jako rzeczywiste jego istnienie w rzeczywistości pozapowieściowej. Jest to spadek jeszcze z epoki Oświecenia, dla którego racjonalizm i empiryzm

²⁹ Oto jak konsekwentnie zbliżanie się postaci do „centrum orientacji” narratora zwiększa tym samym jego wiedzę o nich:

„Szata jak o waś mignęła wśród gęstwiny boru, słyhać, jak podkowy nurzą się w śnieg, bo o lód dzwonią. Przyjechały — skoczyły na ziemię dwie postaci pośród zmierzchu wiecznego w borze: jedna została przy koniach, druga wyszła z drzew i stąpa dziarskim krokiem, aż dojdzie trzech pacholąt, stanie przy nich, czarne okręci oczy i namyśla się.

Szeroka szuba od szyi do stóp zakrywa całą, ale spod sobolowego kołpaka pierścienie włosów, pod szubą nadymające się dwie fale, na licach gładkość, na ustach wdzięk i ponęta róży wydają, że niewiasta. Z czoła sądząc, i z pychy na nim, to mąż i mąż dużego ramienia” (s. 395—396).

³⁰ „...patrzcie, jak z nieustraszonym sercem zabiera się do niego: piersi wystawił na groty, nogę wrył w ziemię i posągiem stoi! Dojrzyj na licach jednego znaku wahanania lub trwogi, a lutnię moją rozbiję na wieki!” (s. 530—531)

hasło naiwnego, naturalistycznie rozumianego realizmu w odniesieniu do powieści tkwiło po prostu w jej podłożu, uprzywilejowując tak bardzo narratora konkretnego i wypracowując w narracji cały system uwierzytelniających zabiegów. Dopiero później, pod koniec omawianego okresu, po r. 1825, bardzo nieliczna pod względem ilościowym powieść współczesna, nie mająca powiązań z odmianą powieści sentymentalnej ani sternowskiej (*Pan Unterlejtant Wojciech, Pan Starosta, Zofia i Emilia, Pierwsza młodość, pierwsze uczucia*), zaczyna odrzucać tę konwencję. Choć i wtedy pomniejsi powieściopisarze podtrzymują nadal istnienie tego nurtu (*Kazimierz i Jadwiga, Ragana*). W powieści historycznej postawa ta jest niejako sama przez się zrozumiała, gdy uprzytomnić sobie, że słowo „historyczny” łączy w sobie dwa uzupełniające znaczenia: 1) odnoszący się do przeszłości, 2) prawdziwie niegdyś istniejący, poświadczony źródłowo. Autentyzm historycznej warstwy swoich powieści stawia wyraźnie Walter Scott, co świetnie wychodzi np. w *Kenilworth*³¹, a od niego przejmują to na długo nasi autorowie powieści historycznych, tak że np. w Kraszewskiego *Roku ostatnim panowania Zygmunta III* (1833) oprócz często cytowanych źródeł aż 49 razy powtarza się wykrzyknik „Historyczne!”³². W związku z takim nastawieniem nietrudno wytłumaczyć tu i ówdzie zaznaczającą się tendencję do lekkiego sygnalizowania elementu fikcyjnego, jakby w obawie, aby nie został pomieszany z materiałem ściśle historycznym.

Tendencją drugą, wzbudzającą pewne wątpliwości co do istoty jej genezy, jest postawa nieukrywania autentycznego, a zatem literackiego, charakteru powieści. Powieściopisarz nie maskuje faktu, że pisze powieść, tzn. jako autor-narrator układa opowiadanie nawet i wtedy, gdy przedmiotem narracji jest jakaś autentyczna historia. Ponieważ nie stwarza przez to sztucznej dla epiki iluzji rzeczywistości o charakterze raczej odpowiednim dla istoty dramatu, lecz akcentuje przez to jej prawdziwą, epicką cechę pośredniości i nie zapiera się prawdziwego charakteru dzieła literackiego, można i tę tendencję uznać za przejaw autentyzmu. Sprawa, czy wypływa ona z prymitywizmu warsztatowego, inercyjnie odzwierciedlającego naturalny stan rzeczy, czy też ma to jakieś specjalne uzasadnienie, musi pozostać w tym miejscu otwarta, gdyż trudno ją rozstrzygnąć bez szerszych badań porównawczych z dziedziny poetyki historycznej. Tutaj natomiast próbowano postawić hipotezę, że swoboda narratora w ukazywaniu tegoż aspektu powieści i swojego — jeśli chodzi o samą wyłącznie kompozycję i narrację — kreatorskiego w niej udziału sprawa,

³¹ Powołuje się on kilkakrotnie na współczesne źródła, przytacza opinie historyków, wspomina o poezji upamiętniającej opisywane przez niego zdarzenia.

³² Zob. L. Rath, *Aleksander A. F. Bronikowski. Rozdział z dziejów powieści polskiej*. Lwów 1937, s. 176.

iż narrator, nawet mimo założonego i uwydatnionego autentyzmu fabuły, mógł dowolnie operować zakresem swojej wiedzy i narratorskim centrum orientacji. Dlatego — jeśli chodzi o trzy pierwsze dziesiątki XIX w. — tylko w nielicznych wypadkach, mianowicie w wypadku *Malwiny*, *Hrabiego Ostroroga* i *Agaj-Hana* (tzn. w powieściach realizujących stosunkowo konsekwentnie opowiadanie narratora poinformowanego, narratora bezpośrednio obserwującego i narratora kreującego obrazy własnej imagi-nacji), można próbować doszukiwać się nieco ściślejszych związków między założonym przez narratora ontycznym charakterem przedstawionego świata a zakresem wiedzy i metodą narracji.