

Maciej Szybist

"Powieści współczesne (1863-1887)
Józefa Ignacego Kraszewskiego",
Stanisław Burkot, Kraków 1967,
Wydawnictwo Literackie,
Monografie Historycznoliterackie, ss.
226, 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/2, 337-344

1969

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.

IV. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki LX, 1969, z. 2

Stanisław Burkot, POWIEŚCI WSPÓŁCZESNE (1863—1887) JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO. (Kraków 1967). Wydawnictwo Literackie, ss. 226, 2 nlb. „Monografie Historycznoliterackie”.

Książka Stanisława Burkota została zamierzona jako analiza problematyki kilkudziesięciu powieści Kraszewskiego z ostatnich lat jego pisarstwa. Stanowi ona w pewnym sensie monografię cząstkową, obiecuje więc ujęcie syntetyzujące, będące wynikiem zamknięcia materiału w obrębie pewnych węzłowych pytań. Tymczasem Burkot pytań takich całości materiału historycznoliterackiego nie stawia, raczej biernie idzie za jego naturalnym, chronologicznym układem. Toteż książka jest właściwie zbiorem pięciu odrębnych rozpraw, z których każda prezentuje własny krąg problemów, ograniczonych zasadniczo do analizy treści poszczególnych utworów. Wydawać by się mogło, że taka konstrukcja pracy podykotowana została wystąpieniem problemów badawczych na tyle między sobą się różniących, iż nie można było ich połączyć w jeden ciąg myślowy. Tymczasem chronologiczny układ książki i sama zawartość kolejnych rozdziałów wskazuje, że raczej nie problemy dają podstawę podziału, że autorowi chodzi przede wszystkim o obserwacje natury empirycznej i o zapis faktów. Analizy dotyczą tu bowiem, jak się rzekło, prawie wyłącznie poszczególnych utworów, a uogólnienia syntetyzujące okres przedstawiony w książce są nieliczne i niezbyt wiążące dla całości wywodu.

Chociaż jednak autor nie stawia *expressis verbis* swojemu podmiotowi pytań generalnych i nie formułuje tez syntetyzujących, to całość materiału grupuje się jakby mimowolnie wokół dwóch ważnych problemów. We wszystkich rozdziałach, różniących się i przedmiotem, i poetyką badawczą, roztrząsa się w końcu dwie kwestie: ewolucję ideową Kraszewskiego od tez głoszonych przed r. 1863 do poglądów z okresu emigracyjnego; zmianę kształtu powieści tworzonych po powstaniu wobec poetyki z lat młodzieńczych oraz czwartego i piątego dziesięciolecia XIX wieku.

Ponieważ jednak problemy te nie zostały w książce jasno wyłożone, nie znajdujemy w niej także ich definitywnego rozwiązania. To niedoprecyzowanie w zakresie unifikacji myślowej całości rozważań sprawia, że wszystkie omawiane przez Burkota etapy drogi twórczej Kraszewskiego, a czasem i odrębne powieści, wartościowane są według różnych skal i założeń myślowych, w dodatku nie kontaktujących się ze sobą. Efektem tego jest niewykorzystanie przez autora materiału badawczego zgromadzonego w książce. Na jego podstawie można było pokusić się o syntezę szersze i analizy dalej idące. Sądzić wolno, że ciekawe rezultaty przyniosłoby np. przeprowadzenie paraleli między wczesnym, romantycznym, a ostatnim okresem twórczości Kraszewskiego. Paralela mogłaby tu dotyczyć zarówno zagadnień ideowych, jak i łączących się z nimi kwestii formy powieściowej. Co prawda autor zaznacza, że ostatnie powieści Kraszewskiego zawierają szereg

podobieństw do utworów Fakunda Pasternaka (s. 148), niestety jednak nie rozwija tej interesującej myśli, choć przecież porównanie pozwoliłoby pełniej określić stosunek Kraszewskiego do powstania. Można by tu sugerować pewien epigonizm, a z drugiej znów strony — analiza romantycznych cech w powieściach popowstaniowych byłaby przydatna do rozważań na temat swoistego odrodzenia się ideałów romantycznych w tym okresie oraz form literackich z nimi związanych.

Ten nawrót romantycznego stosunku do rzeczywistości pozostaje w ścisłej zależności od upadku powstania i jednoczesnego załamania się pozytywniejszej myśli polskiej z lat 40-tych i 50-ych. Sytuacja rysuje się tym ciekawiej, że ów nawrót do romantyzmu, a raczej jego szczególna interpretacja dokonywana przez pisarzy, którzy w swojej twórczości zareagowali na klęskę powstania (Kraszewski nie był tu bowiem wyjątkiem), stała się później przedmiotem ataku ze strony „młodych” pozytywizmu, którzy potępiając romantyzm, w dużej mierze uderzali właśnie w tę jego popowstaniową odnowę.

Burkot nie korzysta jednak z tych możliwości, chociaż kryją się one w zgrozadnym przezeń materiale. Co więcej, szereg twierdzeń szczegółowych w książce zawartych domagałoby się takiej (lub choćby jakiegokolwiek innej) interpretacji uogólniającej. Pisząc np. o wczesnym okresie twórczości stwierdza, że Kraszewski doprowadził swoje rozważania o świecie i człowieku do punktu, w którym nie pozostało nic prócz negacji. Świat, w jakim żyją bohaterowie jego wczesnych książek, jest śmieszny, brzydki, godzien pogardy. Ludzie — to albo szaleńcy, albo romantyczni artyści marnujący się, bo nie zrozumiani przez otoczenie, które składa się z głupców, ukazanych w karykaturalnych ujęciach. Jedynym ratunkiem przeciw temu światu jest sceptycyzm i stoicki stosunek do przeciwności. Charakteryzując z kolei postawę myślową Kraszewskiego w jego ostatnich powieściach, napisze Burkot, że demokratyzm, jaki cechował pisarza w tym okresie, miał podłoże katastroficzne, że wiązał się z negacją wszelkich elementów życia społecznego i ideowego w kraju. Jest to spostrzeżenie sformułowane paradoksalnie, lecz zarazem ciekawe i chyba słuszne. Demokratyzm bowiem u tak silnie związanego z własną klasą (mimo ciągłych sporów) pisarza mógł mieć uzasadnienie albo w nihilizmie, albo w mistycyzmie (obie te drogi dobrze były znane postępowej inteligencji rosyjskiej, która właśnie na nich szukała uzasadnień dla swojej opozycyjności). Kraszewski, jak słusznie powiada Burkot, skłania się ku katastroficznemu nihilizmowi. Jeżeli zatem pojawi się u pisarza twierdzenie, że miejsce upadłej klasy szlacheckiej winno w społeczeństwie zająć chłopstwo, będzie to wyraz nie optymistycznego rewolucjonizmu, ale raczej gest rozpaczny, świadomość nacisku konieczności historycznej. Tak więc po powstaniu styczniowym, gdy Kraszewski musiał uznać, że szlachta jest „zła”, mógł zrobić to tylko pod tym warunkiem, że całość istniejących stosunków społecznych uznał za zło. I rzeczywiście, w analizach Burkota widać, że ostatnie powieści Kraszewskiego przepełnione są pesymizmem już nawet biologicznym, że zło świata i zło ludzkie objawia on sposobami naturalistycznymi (teoria dziedziczenia wad i katastrofizm biologicznej degeneracji).

Charakteryzując oba streszczone tutaj etapy drogi myślowej Kraszewskiego, ma Burkot zupełną rację. Szkoda natomiast, że nie zauważył pewnych podobieństw między nimi. A przecież podobieństwa te są bardzo pouczające. Zarówno pod koniec życia jak i w okresie romantyzmu nie widział Kraszewski pozytywów w otaczającym go świecie. Postawa ta była wynikiem pewnej bezradności wobec problemów epoki. W młodości rozwiązał ową kwestię budując system prawd pozytywnych, które zawarł w powieściach piętego dziesięciolecia; jako starzec nie

znalazł już wyjścia — krytykując wszystko, przyznawał się tylko do własnej porażki myślowej. Przypomnijmy tu, że podobieństwo problemów w obu okresach odpowiada podobieństwo środków artystycznych. Formułując pozytywny system ideologiczny, tworzył Kraszewski w konwencji nowej powieści realistycznej, po upadku powstania odszedł na jakiś czas od jej założeń (by następnie powrócić do nich; wtedy jednakże, w popularnym romansie psychologicznym, nie sięgnie już tych wyżyn, jakie osiągnął w powieściach z lat 50-ych). W powieściach o powstaniu pojawia się silny nurt dygresji, tendencja, liryzm. Fabuła staje się mniej istotnym sposobem wyrażania idei, będąc teraz tylko melodramatycznym lub sensacyjnym ornamentem dla rozbudowanej warstwy dygresyjnej. W sumie jest to kierunek odwrotny względem tego, który wytworzył tzw. powieść realistyczną lat 50-ych, analogiczny natomiast do tego, który konstytuowała powieść romantyczna i sterne'owska. W ostatnim okresie twórczości, jak stwierdza Burkot, występują nawet, podobnie jak w młodzieńczych powieściach, typy o charakterze groteskowym, elementy satyryczne w ujęciu karykaturalnym, a także znane z romantyzmu motywy związane z postaciami o wybujałym temperamencie, z obłąkanymi, oryginałami.

Problem podobieństw formalnych między tym modelem powieści romantycznej i częściowo oświeceniowej a powieściami napisanymi pod wpływem powstania styczniowego mieści się właściwie na płaszczyźnie zagadnień powieści politycznej, ściślej zaś — sposobów wprowadzania polityki do powieści.

Wtargnięcie elementów życia politycznego w obręb literatury, i to wtargnięcie, które w mniejszym stopniu niż po r. 1830 dało się przetransponować na kategorie moralno-filozoficzne, sprawiło, że osobista interwencja autora-narratora w tekst ulec musiała wzmocnieniu. Konieczność podejmowania aktualnych tematów, ocenianie i opisywanie wysiłku zbrojnego i politycznego uczyniły koniecznym także wyjście ze schematów fabularnych powieści realistycznej, które w skonwencjonalizowanej formie odtwarzały trwałe lub do trwałości zmierzające formy bytu społecznego. Owa sytuacja w kraju, gwałtownie zmieniająca się i nie tak łatwo dająca się wtłoczyć w ramy konwencji fabularnych, spowodowała nawrót do form typu reportażowego, które kładły nacisk raczej na relacje, a nie na postulatynność.

Należy tu też wziąć pod uwagę nacisk stylu pamiętnikarskiego, bo przecież pamiętniki wojny 1863 r. były jednym z głównych sposobów wypowiedzania się emigrantów politycznych. Potrzeby te na terenie powieści musiały przejawić się oczywiście w określonych formach gatunkowych, wymagały sankcji poetyki. Potrzebom tym nie mogła sprostać skonwencjonalizowana, a zarazem niezbyt giętka jeszcze formuła powieści realistycznej (taka, na jakiej oparł Kraszewski np. *Dwa światy*). Poręczne i stosowne okazały się tu schematy stare, właśnie romantyczne i sterne'owskie. Dopuszczały one o wiele większy i bardziej różnorodny nacisk autora-narratora na tekst, niż mogło to mieć miejsce w powieści typu realistycznego, oraz pozwalały — co było jeszcze ważniejsze — na wprowadzenie w obręb fikcji nie tylko sformalizowanych i typowych, ale także autentycznych obrazów i zdarzeń. Dlatego forma *Obrazków z natury* Bolesławity każe szukać ich genezy w kręgu formalnej i ideowej problematyki *Latarni czarnoksiężskiej* (zwłaszcza jej tomu 1).

Mimo wszystkie próby temat polityczny powstania nie znalazł swojej formy, nie zrealizował się w sposób pełny w twórczości Kraszewskiego. Od doraźnego zapisu felietonowo-eseistycznego w *Obrazkach z natury* przeszedł on bowiem do powieści awanturniczej i melodramatycznej w stylu modnych powieści zachodnich

drukowanych w prasie codziennej. Ten typ fabuły łączył się u Kraszewskiego z silnym i dość prymitywnie wprowadzanym nurtem tendencji.

Ważnym elementem rozważań nad *Obrazkami z natury* byłoby rozpatrzenie pytania, jaki jest stosunek motywów autentycznych do fikcji powieściowej. Może wyjaśnienie genezy *Obrazków* dałoby się lepiej przeprowadzić przez ich zestawienie z tradycją prozy dokumentalnej, gatunkiem tak żywotnym w późnym romantyzmie europejskim.

Wspomniano tu o podobieństwach dotyczących zasady kształtowania fabuły *Obrazków z natury* i *Latarni czarnoksiężskiej*. Tę ostatnią poprzedza jednak w dorobku Kraszewskiego utwór o charakterze zupełnie niefikcyjnym: *Obrazy z życia i podróży*. W utworze tym element weryzmu zarówno w partiach opisowych jak i refleksyjnych jest przeważający. Ta konstrukcja stoi już właściwie na progu czystej publicystyki czy eseistyki — fikcja pojawia się tylko o tyle, o ile pojawiać się może w felietonie. Zresztą owa forma jest chyba wyrazem mody na felieton, która wyszedłszy z Francji, dała początek gatunkowi popularnemu i w Polsce, mianowicie „szkicowi fizjologicznemu”. Gatunek ten był silnie reprezentowany w literaturze polskiej (uprawiali go: Magnuszewski, Niewiarowski, Dzierzkowski, Siemieński). Szkic fizjologiczny miał za zadanie przedstawiać fakty prawdziwe, zdarzenia i osoby aktualnie ważne dla czytelnika gazety. Miał być także naturalnym, w empirycznym tego słowa znaczeniu prawdziwym obrazem rzeczywistości. Takie właśnie szkice fizjologiczne Wołynia dawał także i Kraszewski w latach 40-tych. I w tej też poetyce powinny być rozpatrywane *Obrazki z natury*¹.

Trudno się więc zgodzić z autorem, gdy umieszcza on *Obrazki* w obrębie poetyki powieści realistycznej. Powieść realistyczna oczywiście wiele zawdzięcza szkicowi fizjologicznemu, ale wzięła z niego raczej inspiracje tematyczne, a nie formę, bo tę określała konieczność wytworzenia odrębnego gatunku literackiego — powieści realistycznej: Co więcej — rozpatrując *Obrazki* w kategoriach gatunku powieściowego, nie może ich Burkot dostatecznie jasno opisać, gdyż ciągle napotyka przeszkody wynikające z zapoznania samych zasad gatunkowych utworu; usiłuje bowiem wtłoczyć jego opis w kategorie wywodzące się z gatunku zasadniczo odmiennego.

Nawrót do gatunku powieściowego, który rezygnował z całościowego opisu stosunków społecznych na rzecz lirycznych i retorycznych wtrętów autorskiego komentarza w obręb relacji raczej publicystycznej niż powieściowej, wiązał się u Kraszewskiego ze stwierdzeniem niefunkcjonalności ideologii, jaką wytworzył sobie pisarz przed rokiem 1863. Jej niepodważalność i przydatność dla konserwatywnej koncepcji stosunków społecznych była przypuszczalnie powodem wytworzenia się struktury gatunkowej powieści realistycznej o charakterze społeczno-obyczajowym. Wypadki powstaniowe ujawniły konwencjonalność zasad kształtowania przyjętych przez powieść realistyczną, zanegowały bowiem trwałość wizji świata, która tę formę warunkowała.

Niedostatki w przedstawionym przez Burkota obrazie ideowym pisarza polegają na nieuwzględnieniu drogi dotarcia do tego zespołu poglądów, jaki prezen-

¹ O związkach powieści realistycznej ze szkicem fizjologicznym zob. *История французской литературы АН СССР*, Т. 2: (1789—1870). Москва 1956. — В. И. Кулешов, *Натуральная школа в русской литературе*. Москва 1965. — J. Rosnowska, *Związki twórczości Dzierzkowskiego z literaturą i sztuką Zachodu*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1.

tuje Kraszewski w ostatnim okresie twórczości. Autor relacjonuje, ale nie wyjaśnia jednej z najważniejszych przemian w biografii myślowej Kraszewskiego, a wyrażającej się w fakcie, że ten sam człowiek w ciągu roku potrafił przejść od żarliwego głoszenia swoich tez do całkowitej ich negacji. On, co przed r. 1863 głosił zdrowie moralne dla unormowania społecznego w warunkach biednego szlacheckiego dworku — po powstaniu porzuca dotychczasową koncepcję bohatera pozytywnego, a swój stosunek do spraw społecznych opiera na podstawach bardzo podobnych do tych, jakie można wydedukować z jego pierwszych utworów, w których panuje duch romantycznego rozgorzyczenia, groteski i krytycyzmu rodem z „Wiadomości Brukowych”. Tego kierunku interpretacji brakuje szczególnie w rozdziałach dotyczących *Obrazków z natury* i powieści z ostatnich lat życia.

Ciekawe są natomiast rozważania Burkota dotyczące podłoża ideowego *Moritur*. W powieści tej zwykło się dostrzegać elementy zbieżne z myśleniem pozytywistów. Tymczasem Burkot zaznacza zasadniczą różnicę, jaka dzieliła Kraszewskiego od obozu „młodych”. Dotyczyła ona stosunku do nowego modelu gospodarczego, a zwłaszcza do związanych z kapitalizmem postaw obyczajowych i moralnych. Kraszewski był przeciwnikiem tej, prymitywnie mówiąc, kapitalistycznej moralności. W okresie gdy powieściopisarze obozu pozytywistycznego prezentują bohaterów, którzy swoim stosunkiem do życia dokumentują całkowity odwrót od ideałów romantycznych, Kraszewski kreuje bohaterów, których zasady moralne mocno przypominają romantyczne postulaty Żmichowskiej (tak np. w *Szalonej*).

Znamienne jest też i to, że nie pozytywiści, ale właśnie Kraszewski bardzo gorliwie grzebał stare zwyczaje i ukazywał czczość szlacheckich zasad moralnych i społecznych. Pozytywiści bowiem, mimo iż protestowali przeciwko staremu światopoglądowi, bardziej jednak byli zainteresowani w postulowaniu nowego. Nie należy więc utożsamiać ich sprzeciwu ze sprzeciwem autora *Moritur*.

Podobnie i krytycyzm Kraszewskiego wobec nowych zasad moralnych wywodził się z innych przesłanek niż np. krytycyzm *Szkiców węglem*. Rzecz w tym, że chociaż pozytywizujące poglądy Kraszewskiego z lat 50-ych i program „młodych” niewiele się między sobą różniły, to motywacje obu postaw były zupełnie inne. I dlatego zło nowego porządku społecznego uważali pozytywiści, przynajmniej początkowo, za błędy akceptowanego systemu, podczas gdy dla Kraszewskiego stanowiło ono zdecydowane zaprzeczenie jego ideałów światłego konserwatyzmu, jakie wyznawał przed rokiem 1863. Nowe, popowstaniowe społeczeństwo nie dało się już ująć w ramy czułościowego, prostodusznego wzorca. I chociaż program ten w chwili jego narodzin uznano za dość postępowy, to jednak w zestawieniu z koncepcjami pozytywistów okazał się nieaktualny. Zaważyły tutaj nie tezy podstawowe, ale, jak się rzekło, motywacje tych tez. Pozytywiści wypowiadając postulaty bardzo bliskie głoszonym przez Kraszewskiego w latach 50-ych — robili to już w innym stylu, w innej atmosferze, dla innych ludzi i bez tych tradycyjnych obciążeń, które tak silnie odbiły się na jego poglądach.

Tak więc na emigracji staje się Kraszewski człowiekiem niczym. Polemizuje z „młodymi”, lecz zarazem bardzo ostro atakuje konserwatystów. Sytuacja ta oznacza, że mimo hołdów, jakie teraz właśnie na niego zaczęły spadać, znalazł się już na uboczu prądów ideowych swego czasu. Burkot pomija jednak te różnice i pozorne podobieństwa, stwierdzając tylko, że obóz „młodych” dzieliła od Kraszewskiego spora odmienność w ocenie i wartościowaniu nowych koncepcji społecznych.

Radykalizację poglądów, którą przeszedł Kraszewski w czasie pisania *Mori-*

turi, oraz jego antyszlacheckie wystąpienia z tego okresu prezentuje Burkot wnikliwie, dokonując analizy szeregu powieści z lat 70-ych. Przedstawiciele arystokracji ukazywani są tam zawsze jako postacie negatywne, bezideowe; ich postawa wobec życia i dwuznaczna moralność znajduje poparcie i wyjaśnienie także w tym, że często ludzie ci są chorzy lub nienormalni. I choć pojawia się u niego nowy bohater pozytywny — mieszczanin lub przedstawiciel inteligencji, nie kryją się za tym jakieś konkretne, pozytywne rozwiązania. Płyńie to stąd, że atak na szlachtę jest dla Kraszewskiego równoznaczny z przekreśleniem całej epoki, tej epoki, którą on sam współtworzył.

Zresztą, jak słusznie przyznaje Burkot, ów swoisty demokratyzm pisarza wcale nie został rozumiany przez współczesną mu awangardę jako myśl postępową. Krytycyzm społeczny Kraszewskiego był raczej przeciwny ideałom epoki. Pozytywiści w swoim solidarystycznym programie nie przewidywali tak ostrego ataku na ziemiaństwo, wyznaczając mu w swojej koncepcji określoną rolę. Obrazowo można by powiedzieć, że różnice między Kraszewskim a obozem „młodych” były takie jak między Rzeckim a Wokulskim w *Lalce*. Kraszewski atakuje więc poza programem pozytywistycznym, atakuje bowiem nie tyle wady współczesne, co raczej wady swojego własnego programu uzdrowienia stosunków ziemiańskich, jaki wysunął w powieściach z lat 50-ych. Zauważył to Burkot, pisząc, że umieszczenie akcji *Morituri* przed r. 1863 sygnalizuje odcięcie się autora od poglądów głoszonych przez niego w tamtym okresie. Negatywne sądy dotyczą przecież w *Morituri* tych samych ludzi, którzy byli nosicielami tendencji autorskich we wcześniejszych powieściach.

Pomijając pewne niejasności, można się jednak na ogół zgodzić z Burkotem w ocenie strony ideowej powieściopisarstwa Kraszewskiego. Poważniejsze zastrzeżenia budzi natomiast przedstawienie formalnej ewolucji gatunku powieściowego. Analizując zmiany formy powieściowej zakłada Burkot, że wczesna powieść Kraszewskiego budowana była na wzorach prostych, a za takie uznaje schematy fabularne życiorysu bohatera głównego, podróży, pamiętnika, wymiany listów. Później następuje, według Burkota, komplikacja tych elementów konstrukcyjnych, co wyraża się np. opuszczaniem pewnych fragmentów w życiorysie bohatera, nawrotami czasowymi przy jego prezentowaniu. W końcu miejsce tych prostych fabuł zajmuje „bardzo skomplikowana budowla” (s. 53), czyli schemat konstrukcyjny fabuły w takiej postaci, w jakiej „został on przekazany popowstaniowej generacji twórców” (s. 54). Ta nowa forma ma być wynikiem kombinacji: poszczególne proste schematy, występujące dotychczas oddzielnie, nakładają się na siebie.

Rozumowaniu takiemu można postawić wiele zarzutów. Tak zatem nie wszystkie schematy wyliczone przez autora jako proste — były proste w rzeczywistości. Ian Watt analizując twórczość Richardsona dochodzi np. do wniosku, że powieść oparta na wymianie listów to jedna z najbardziej precyzyjnie skomplikowanych form fabularnych². Podobnie schemat podróży z zasady nie bywa prosty, co więcej, prawie nigdy nie występuje on jako schemat samodzielny. Zwykle wykorzystywano go jako nośnik innych zabiegów fabularnych — że przytoczymy tu przykładowo *Don Kichota*, *Martwe dusze*, aż do takich skrajności jak *Rękopis znale-*

² I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles 1957.

ziony w Saragossie J. Potockiego, gdzie schemat podróży niknie pod konstrukcją powieści szufladkowej. Także schemat podróży zastosowany w *Latarni czarnoksiężskiej* nie jest schematem prostym, przeciwnie — jest nadmiernie zabudowany elementami obcymi, aż wreszcie przechodzi w inny typ konstrukcji w tomie 2 tej powieści.

Nie wydaje się także słuszne założenie, iż rozwój powieści polegał na komplikowaniu się jej układu fabularnego. Co prawda bywało i tak, ale przecież istnieje wiele powieści w nowej poetyce — stworzonych wedle starych schematów, schematów prostych. Z drugiej znów strony widzieliśmy, że założenia konstrukcji powieściowej wcześniejsze od realistycznego wzorca na ogół prostotą wcale się nie zalecały, czego dowodem może być choćby wymieniona już *Latarnia czarnoksiężska*, której archaiczna konstrukcja jest bardziej skomplikowana od „nowoczesnej” struktury *Dwóch światów*. Wbrew temu Burkot stara się jednak opisać formę powieści realistycznej — czy, w jego terminologii, „panoramicznej” — w kategoriach poprzedzających ją czasowo form powieściowych. Jeżeli bowiem powieść ta stanowi wynik nałożenia się na siebie starych schematów — rozumuje autor — to da się ona do nich w opisie sprowadzić.

Tak jednak nie jest. Niemożności dokonania takiego zabiegu dowodzi pośrednio sam Burkot, gdy pisze: „W ten sposób [tj. przez kombinację prostych schematów fabularnych] powstała bardzo skomplikowana budowla, a jej plan nie mieści się już w żadnym z dotychczasowych schematów” (s. 53). Powiedzmy od razu, że nie jest to winą nowego gatunku powieściowego, ale zastosowanego przez autora podziału. W nim bowiem nowy typ powieści istotnie się mieścić nie może. I właśnie z powodu owego nieprzystosowania kategorii do opisywanego przedmiotu nie dał w efekcie Burkot dokładniejszego opisu nowej formy. Zamiast tego ograniczył się do przykładowej analizy *Dwóch światów* (zresztą w znacznej mierze dotyczy ona treści, a nie formy).

Autor stara się znaleźć wyjście z tej sytuacji: „Potrzeba, która zrodziła nowy wzorec, łączy się ściśle z pojmowaniem podstawowego zadania powieściopisarstwa — wiernej reprodukcji rzeczywistości” (s. 53). Próbując jednak w ten sposób uwolnić się od narzuconych sobie kategorii opisu przez przeniesienie problemu na teren już nie poetyki, lecz raczej zadań literatury, autor nie liczy się z faktem, że dążenie do wiernej reprodukcji rzeczywistości jest w literaturze powieściowej postulatem występującym bodaj najczęściej — zawsze zresztą w innym znaczeniu. Poza tym, jeżeli już zgodzimy się, iż jest ono istotnie głównym zadaniem powieściopisarstwa (a takie mniemanie zdaje się dzielić z Kraszewskim i Burkot), to zawsze dokonuje się za pomocą zabiegów formalnych, nawet wtedy, gdy dąży do fikcji imitatywnej, odczuwanej jako naturalny i „prawdziwy” obraz rzeczywistości. Bo przecież i taka fikcja staje się możliwa jedynie przy założeniu, że jakaś wizja świata jest jedyną, oczywistą i tożsamą ze światem jako takim. Jeżeli nawet takie przekonanie leżało u podstaw twórczości powieściopisarzy epoki realizmu krytycznego — to nie znaczy wcale, żeby miał je przyjmować także badacz powieści tej epoki.

Kończąc — powiedzieć trzeba, że obraz ostatnich lat twórczości Kraszewskiego ukazany przez Burkota rysuje się w barwach ciemnych. Jest to obraz upadku epoki, rozbicia społecznych postulatów kultury, które w dużej mierze pochodziły od Kraszewskiego. Klęska i to, co po niej nastąpiło, nie sprawdziły przewidywań pisarza. Nowa epoka za bardzo różniła się od czasów przedpowstaniowych. A Kraszewski był zbyt mocno związany z duchem polskości rozumianej

w gruncie rzeczy podobnie, jak pojmowano ją w kręgu koterii petersburskiej. Z postulatami tej grupy walczył wprawdzie najsilniej, ale walczył w imię zachowania właśnie takiej tradycji i takiej kultury, jaką tam prezentowano. Godne też podziwu jest zaprzeczenie przez artystę własnemu dziełu. Widząc, że jego postulaty straciły realną sprawdzalność, sam zaczął je zwalczać. I w fakcie, że nie zestarzał się myślowo, że zrozumiał konieczność zmiany zapatrywań pod koniec życia, gdy zaszła tego potrzeba, wyraża się pisarski „instykt postępu”. Kraszewski nie przeszedł na pozycje reakcyjne, zachował uczciwość myślową wobec własnego dzieła — niszcząc je, gdy stało się nieaktualne. Szkoda, że ten historiozoficzny akcent nie został dobitniej podkreślony w książce Burkota.

Maciej Szybist

Zofia z Fredrów Szeptycka, *WSPOMNIENIA Z LAT UBIEGŁYCH*. Przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył **Bogdan Zakrzewski**. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 392 + 14 wklejek ilustr.

Polska literatura pamiętnikarska wzbogaciła się o pozycję szczególnej wartości. *Wspomnienia z lat ubiegłych* Zofii z Fredrów Szeptyckiej interesują bowiem z kilku względów. Jako wspomnienia córki Aleksandra Fredry stanowią cenne źródło informacji o domu rodzinnym wielkiego komediopisarza, przynoszą całe mnóstwo różnego rodzaju anegdot, które wprowadzają w klimat życia rodzinnego autora *Zemsty* i przedstawiają go w zwykłych, codziennych sytuacjach — męża, ojca, obywatela. Są poza tym owe *Wspomnienia* dokumentem epoki: odświeżają obrazy życia zamożnych ziemian galicyjskich w połowie XIX wieku. Opowiadają o balach i spotkaniach towarzyskich, guwernerach i nauczycielach domowych, o życiu rodzinnym i wojażach zagranicznych. Lwów doby romantyzmu, a także Paryż oraz inne miasta zachodnie z połowy stulecia, widziane oczami młodziutkiej utalentowanej malarki wywodzącej się z hrabiowskiej rodziny — oto co się składa na treść pamiętnika, który powstał zresztą z perspektywy czasu, gdy Zofia Szeptycka była już starszą niewiastą, liczącą lat przeszło siedemdziesiąt.

Można by wreszcie rozpatrywać *Wspomnienia* jako zjawisko literackie, utwór odznaczający się walorami artystycznymi, napisany żywo i plastycznie, z poczuciem wagi słów, za pomocą których kreśliła autorka barwne postacie swych krewnych i znajomych. Córka znakomitego gawędziarza, twórca uroczego pamiętnika, jakim są *Trzy po trzy*, odziedziczyła po ojcu talent narratorski. Opowiadanie Szeptyckiej płynie w sposób naturalny, bezpośredni i swobodny. Obdarzona łatwością pióra, bystra obserwatorka życia i ludzi, istota wrażliwa i subtelna zawarła w swym pamiętniku obraz świata, który należy do dalekiej przeszłości. W czasach, kiedy Zofia Szeptycka rozpoczęła spisywanie swych wspomnień, świat ten uległ znacznemu przekształceniu. Dzisiaj wydaje się już bardzo odległy, chociaż potomkowie przedstawianych przez nią rodzin żyją jeszcze, a w ich tradycji trwa zapewne pamięć o ludziach i sprawach, które córka Aleksandra Fredry ukażała w tak zajmujący i sugestywny sposób.

Już Jarosław Iwaszkiewicz w jednym ze swych felietonów literackich zauważył, że Zofia Szeptycka „ma niezwykły dar rysowania portretów”¹. Chodzi tu nie

¹ J. Iwaszkiewicz, *Co słychać u Fredrów*. „Życie Warszawy” 1968, nr 25.