

Antonina Bartoszewicz

Z dziejów polskiej terminologii literatury pierwszej połowy XIX wieku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/3, 133-180

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.

ANTONINA BARTOSZEWICZ

Z DZIEJÓW POLSKIEJ TERMINOLOGII LITERACKIEJ
PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU

**1. Romans, powieść, historia, powiastka, opowiadanie, nowela, gawęda,
obraz, szkic**

Gatunek literacki, który dziś nazywamy *powieścią*, występował w pierwszej fazie rozwoju na gruncie polskim głównie pod nazwą *romansu*, *powieść* zastąpiła tę nazwę później. Zasadnicze stadium stawiania się *powieści* terminem literackim w dzisiejszym znaczeniu tego wyrazu przypada na początkowe dziesięciolecia okresu międzypowstaniowego i odbija podstawowe tendencje rozwoju samego gatunku. Chcemy proces ten prześledzić.

Już wstępne usystematyzowanie zebranego w tym celu materiału wykazuje, że: 1) na początku omawianego okresu zdecydowanie przeważa termin *romans*, który jest nazwą główną gatunku, *powieść* występuje w zasadzie jako nazwa pomocnicza, zastępcza, w dodatku wieloznaczeniowa; 2) nawet w początkowej fazie formowania się publicystyki literackiej omawianego okresu — a już szczególnie około lat pięćdziesiątych — można zaobserwować charakterystyczne pomieszenie znaczeń obu terminów; 3) pod koniec okresu główną nazwą gatunku staje się *powieść*, *romans* schodzi na plan dalszy, ale nie daje się jeszcze wypchnąć z użycia w sposób ostateczny ¹.

¹ Jako wstępna ilustracja powyższego może służyć zestawienie tytułów ważniejszych recenzji, artykułów i rozpraw dotyczących powieści, a zawierających w tytule nazwę gatunku: Kraszewski, *O polskich romansopisarzach* (1836); Grabowski, *Literatura romansu w Polsce* (1840); E. St., *O romansie, jego przekształceniu i wpływie na społeczeństwo* (1842); Kraszewski, *Słowno o prawdzie w romansie historycznym* (1843); Cieszkowski, *O romansie nowoczesnym* (1846); Kraszewski, *O celu powieści* (1846); Grabowski, *O nowszych powieściach polskich* (1847); Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie* (1848); Szajnocha, *O typie narodowym w powieściach nowszych* (1852); itd. — w latach pięćdziesiątych jest mowa zawsze o *powieści*, o *romansie* rzadziej.

Zanim się zagłębimy w analizę stosowania obu terminów, sięgnijmy do słownika Lindego, aby stwierdzić, jaki był — użyjmy tego wyrażenia — semantyczny punkt wyjścia każdego z nich, co w świadomości językowej krytyków z początku okresu międzypowstaniowego mógł oznaczać *romans*, a co *powieść*.

Pod hasłem „Romans” Linde podaje przede wszystkim, że jest to wyraz pochodzenia francuskiego. Dalej przytacza trzy wypowiedzi, z których tylko jedna wyjaśnia wyraz ten bezpośrednio: „Zmyślane historie, co się romanami nazywają” (zwróćmy uwagę, że forma wyrazu jest jeszcze całkowicie francuska — wypowiedź pochodzi z tekstu siedemnastowiecznego) — natomiast dwie dalsze objaśniają *romans* pośrednio: „Dobre są i romanse, które bawiąc nauczają; ale niewiele mamy *Doświadczyńskich* i *Podstolich*” — oraz: „O fatalne romanse, romanse niestety, Wyście nam pokazały młodzież i kobiety”.

Znacznie więcej ma Linde do powiedzenia na temat *powieści*. *Powieść* to przede wszystkim „ustne opisywanie czego” — tu charakterystyczny cytat z Krasickiego: „Powieść dziejopisa ma być tak jak zwierciadło, wiernie to oddawać ma, co przyjmuje”. Dalej, *powieść* to „wieść, gadanie, pogłoska”; „fama, sława, imię dobre, lub niedobre”; „to, co mówiono, powiadano, nowina, doniesienie, wyrok, słowo”. Jeszcze dalsze znaczenia: „sentencja, przypowieść”. Pierwsze, najbardziej istotne znaczenie *powieści* jest po prostu nazwą dla czynności powiadacza i właśnie to hasło zawiera w słowniku Lindego dalsze wyjaśnienia i cały szereg przykładów ilustrujących używalność *powieści* w starej polszczyźnie.

Jak z powyższego wynika, *romans* i *powieść* różnią się między sobą w słowniku Lindego w sposób nader istotny: *romans* jest usankcjonowaną nazwą gatunku literackiego, *powieść* występuje w takiej funkcji dopiero na końcu długiego szeregu znaczeń i w dodatku — to dla nas szczególnie ważne — jest nazwą dla i n n e g o gatunku literackiego niż *romans*. Tu nasuwa się pytanie, czy Linde wiernie przedstawił aktualny stan rzeczy w zakresie używalności *romansu* i *powieści*. Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba przede wszystkim uściślić ową aktualność chronologicznie. Można to zrobić jedynie podążając śladami dokumentacji słownikarza.

Już na pierwszy rzut oka widać, że Linde posługuje się tutaj w znacznej mierze tekstami pisarzy stanisławowskich. Czy należałoby na tej podstawie wyciągnąć wniosek, że objaśnienia Lindego odbijają używalność *romansu* i *powieści* w tej epoce? Za odpowiedź wystarczy chyba analiza znaczeń obu terminów w języku Krasickiego — ojciec polskiej powieści nowoczesnej, jak głosi utarty już w naszej historii literatury zwrot, a w dodatku jeden z pierwszych polskich teoretyków i historyków literatury jest tutaj chyba jak najbardziej na miejscu.

Swój pogląd na temat romansu sformułował Krasicki dwukrotnie: w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* pod hasłem „Romans” oraz w artykuliku *Romanse* znajdującym się w serii krótszych i dłuższych wypowiedzi o najrozmaitszych kwestiach, wypowiedzi objętych wspólnym tytułem *Uwagi*. Hasło w *Zbiorze* zaczyna się zwięzłą definicją:

Romans — nazwisko historii zmyślonych, po większej części miłosne awantury w sobie zawierających.

Dalej znajduje się również zwięzłe wyjaśnienie nazwy i genezy, wreszcie ujemna ocena gatunku². W artykuliku *Romanse*, z natury rzeczy znacznie obszerniejszym od hasła encyklopedycznego, przeprowadził Krasicki klasyfikację romansów. Rzecz ciekawa: ogromnie rozszerzył zasięg terminu: umieścił w granicach romansu — bajki:

Wielorakie są rodzaje romansów; pierwsze miejsce takowym dać należy, które ku cności i obyczajności wiodą. Można w ich liczbie kłaść przypowieści i bajki, których jest cel chwalebny: pod zabawy postacią mieścić zbawienne nauki³.

Jest to jedyny rodzaj „romansów” zaaprobowany przez Krasickiego — wszystkie inne zdecydowanie potępia. Nie tu miejsce na dokładną analizę poglądów Krasickiego w odniesieniu do romansu, wszakże na jedno trzeba zwrócić uwagę: Krasicki nie uznał za stosowne zajmować się romansem pisząc *O rymotworstwie i rymotworcach*; zgodnie z obowiązującym wtedy prawem nie wciągnął romansu na listę teoretycznie ewidentnych gatunków literackich. Powieść znalazła się na tej liście, lecz znalazła się w roli szczególnej, bardzo charakterystycznej dla ówczesnej używalności terminu, mianowicie jako odmiana apologu: rozdziałek dotyczący tego gatunku nosi tytuł *O apologu*⁴ *albo bajkach i powieściach*. Czytamy tam m. in.:

Powieść bajki powinna być jak najprostsza, zgoła takowa, jakową pospolicie gmin w opowiadaniu między sobą zachowuje: roztropność jednak piszącego wytrzebi z niej niezgrabność⁵.

² I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*. W: *Dzieła*. Pierwsze zupełne wydanie. T. 15. Warszawa 1831, s. 261.

³ I. Krasicki, *Uwagi*. W: *Dzieła Krasickiego*. Dziesięć tomów w jednym. Paryż 1830, s. 536.

⁴ Tak jest w rkpsie *Rymotwórstwa* (Bibl. Uniwersytecka w Warszawie, sygn. 4. 4/12), natomiast we wszystkich wydaniach błędne odczytania edytorów: *O apologii*.

⁵ I. Krasicki, *O rymotworstwie i rymotworcach*. W: *Dzieła Ignacego Krasickiego*. Edycja nowa i zupełna podług wydania F. Dmochowskiego. T. 3. Warszawa 1829, s. 28.

W innej wersji początkowa fraza przytoczonego tekstu brzmi: „Powieść powinna być jak najprostsza...”⁶. Wersja pierwsza zgodna jest z rękopisem, ale druga jest bardziej logiczna z uwagi na tytuł rozdziału zapowiadający wyraźnie omówienie dwóch różnych odmian apologu: bajki i „powieści”, a w tekście poza przytoczonym fragmentem o tej drugiej odmianie ani słowa. Ten fakt uprawnia i uprawdopodobnia tezę, że zacytowany tekst dotyczy i „powieści” jako elementu fabularnego bajki, i „powieści” jako odmiany apologu (jednoznacznej w tym wypadku z przypowieścią). Na wysunięcie takiej tezy pozwala praktyka twórcza Krasickiego — jego *Powieści wschodnie* (a poniekąd i *Powieść o narożnej kamienicy*) realizują zasadę, że „powieść powinna być jak najprostsza”, podana w stylu narratora ludowego, a rola pisarza, który uprawia ten gatunek literacki, ma się ograniczyć do „trzebienia niezgrabności”. *Powieści wschodnie* i *Powieść o narożnej kamienicy* dowodzą ponad wszelką wątpliwość, że Krasicki używał wyrazu *powieść* w funkcji nazwy dla gatunku literackiego (co prawda w jednym z najdalszych znaczeń tego wyrazu). Jednakże — trzeba to mocno podkreślić — był to dlań gatunek inny od tego, któremu przysługiwała nazwa *romans*, w dodatku gatunek znajdujący się na pograniczu literatury pisanej i mówionej⁷. Ten aspekt znaczeniowy *powieści* odnajdziemy później, m. in. u Bentkowskiego i Wiszniewskiego; pierwszy wprowadzi określenie *powieść poetyczna*, aby odróżnić utwór literacki od mówionego: *powieściami poetycznymi* są dlań *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* oraz *Pan Podstoli*⁸; drugi, zastanawiając się nad przyczynami braku eposu w Polsce napisze, iż właśnie „powieści” mówione są jakąś namiastką polskiej epopei:

W tych nie ujętych nigdy pismem powieściach objawiały się kształty rodzimego eposu⁹.

W języku Krasickiego *powieść* ma bardzo bogatą semantykę. Jako termin literacki występuje przede wszystkim w znaczeniu nazwy dla jednego ze składników utworu literackiego. Krasicki nazywa *powieścią* prze-

⁶ I. Krasicki, *O rymotworstwie i rymotwórcach*. W: *Dzieła Krasickiego*, s. 171.

⁷ Można by tu zarzucić brak konsekwencji: wskazałam wyżej, iż Krasicki zaliczył do romansów bajki i przypowieści, które były dlań identyczne z powieściami, a tu dowodzę, że romans i powieść to były dla Krasickiego dwa różne gatunki literackie. Wyjaśniam: sądu zaliczającego bajki i przypowieści do romansów Krasicki już nigdy nie powtórzył, a i w cytowanym tekście użył go w formie nieobowiązującej, jedynie dopuszczał możliwość zaliczenia bajek i przypowieści do romansów, nie twierdził tego w sposób kategoryczny. W dodatku sąd ten znajduje się w tekście mającym charakter swobodnych refleksji, a nie stereotypizowanych sądów.

⁸ F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*. T. 1. Warszawa—Wilno 1814, s. 457.

⁹ M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*. T. 7. Kraków 1845, s. 5.

de wszystkim fabułę — w jego terminologii bajka „jest to powieść zwierzętom popolicie przywłaszczona”; sielanki „zasadzają się [...] na powieściach”; „wiersz bohatyrski” ma budzić „zadziwienie powieścią swoją”; celem tragedii i komedii jest „powieścią i widokiem obwieścić ludzkie czyny”; „Umieli wielcy epicy nagradzać ścisłość [...] powieściami przytoczonymi, iżby stąd nową dzieło brać mogło ozdobę; takie są: w *Odysei* od Ulissea własne jego opowiadane przypadki, w *Eneidzie* opis zburzenia Troi”¹⁰.

Teoretycy i krytycy literatury przed r. 1830 równie żywo jak Krasicki odczuwali różnicę znaczenia *romansu* i *powieści*, dla nich również były to nazwy odmiennych zjawisk literackich. Tak jest w Dmochowskiego *Mowa na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego* (1801), we wspomnianym już kompendium bibliograficznym Bentkowskiego (1814), w posłowie do *Meluzyny* (1822), wreszcie w *Kursie poezji* Korzeniowskiego (1823).

Dmochowski gani zbytnią „romansowość” drugiej części *Doświadczyńskiego rozsadzającą*, jego zdaniem, ramy powieści jako gatunku¹¹.

Bentkowski tak pisze o *powieści poetycznej* (wspomniano już o tym terminie) i *romansie*:

Najczęściej jednak i bez żadnych warunków heroiczną się wystawia w powieści poetycznej. A gdy poeta usiłuje życie same ozdobami rymotworstwa upiększone wystawić tudzież obłąkania serca ludzkiego w powieści wyrazić, tworzy się wówczas romans¹².

Anonimowy autor posłowa do *Meluzyny* uważa wprawdzie *powieść* za odmianę *romansu*, są to jednak dlań gatunki literackie jakościowo różne, co zresztą widać już w tytule posłowa: *Rzut oka na historię romansów powieści*¹³.

W *Kursie poezji* Józefa Korzeniowskiego *powieść* bliska jest wprawdzie gatunkowo *romansowi*, ale się z nim nie utożsamia¹⁴.

Po powstaniu listopadowym *romans* i *powieść* są nadal określeniami dla dwu odrębnych odmian prozatorskiej literatury fabularnej, aczkolwiek mieszczących się w ramach tego samego gatunku. Język ówczesnej refleksji teoretycznoliterackiej ma utarte zwroty: „*romans* i *powieść*”, „*romans* lub *powieść*”:

ubogą jest literatura nasza [...] w sposoby pisania powieści i romansów¹⁵.

¹⁰ Krasicki, *O rymotworstwie i rymotwórcach*, s. 171, 170, 165, 172, 165. Podkreślenia A. B.

¹¹ F. Dmochowski, *Mowa na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego* [...]. W: *Dzieła Krasickiego*, s. VI.

¹² Bentkowski, *op. cit.*, t. 1, s. 453.

¹³ *Meluzyna. Romans historyczny*. Warszawa 1822, s. 166—168.

¹⁴ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*. W: *Dzieła*. Wydanie zupełne pod kierunkiem redakcji „Kłósów”. T. 12. Warszawa 1873, s. 86.

¹⁵ J. I. Kraszewski, *Wybór pism*. T. 10. Warszawa 1894, s. 3.

„Co to jest romans, jaka jego różnica od powieści” — na takie pytanie chce odpowiedzieć Kraszewski w artykule *O polskich romansopisarzach*, *nota bene* drugiej części tego zadania nie wykonał. W tymże samym artykule czytamy:

romans i powieść są obrazem jakiegokolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikro-skopową żrenicą¹⁶.

Jaką była poezja przed 1822 rokiem, taką była powieść, takim był romans — kopią drugich.

autor *Heloizy* będzie poetą, ale nie autorem powieści lub romansu¹⁷.

W artykule *Przeszłość i przyszłość romansu* Kraszewski napomykał, w czym widzi różnicę między *romansem* a *powieścią*: „powieść uważamy za zmniejszony romans”¹⁸ — pisał, ale z tego nie należy wyciągać wniosku, że nazywane tymi terminami zjawiska literackie tak się miały do siebie w jego pojęciu, jak *powieść* do *opowiadania* dzisiaj. Później, kiedy Kraszewski przestanie w swojej praktyce krytycznej posługiwać się terminem *romans*, napisze inaczej:

Romans, który jest ojcem wszystkich powieści, pierwszy raz pono w nowszych czasach zjawił się na zachodzie, jak imię jego dowodzi [...] ¹⁹.

A w jeszcze w innym miejscu:

Powieść nie jest, czym był romans przed laty, dziecię daleko przeszło ojca²⁰.

A oto dalsze przykłady:

Komedia, jak *Smolub*, epepeja komiczna, jak *Oberon* i *Monachomachia*, romans jak *Donkiszot* [!] i *Doświadczyński*, powieść, parodia, nawet pieśń stosownie do treści i celu swojego może być skuteczną satyrą²¹.

Autor w tytule nie wymienił, za co czytelnik uważać ma jego książkę: za powieść, romans, czy historię Sędziwoja.

— dalej krytyk stwierdza, że utwór zbliża się najbardziej do powieści²².

Rozdział 8 *Historii literatury polskiej* Michała Wiszniewskiego nosi tytuł: *Romanse i powieści*²³.

¹⁶ *Ibidem*, s. 8.

¹⁷ E. Wasilewski, *Józef Ignacy Kraszewski*. W: *Polska krytyka literacka (1800—1918)*. T. 2. Warszawa 1959, s. 88.

¹⁸ Kraszewski, *op. cit.*, t. 10, s. 255.

¹⁹ *Ibidem*, s. 710. Podkreślenie A. B.

²⁰ J. I. Kraszewski, *Listy do redakcji „Gazety Warszawskiej”*. „Gazeta Warszawska”, 1853, nr 228.

²¹ K. Brodziński, *O satyrze*. W: *Dzieła*. T. 5. Wilno 1842, s. 181—182.

²² B. Dziekoński, *Sędziwój*. „Biblioteka Warszawska”, 1845, t. 3, s. 157.

²³ Wiszniewski, *op. cit.*, t. 7, s. 197.

Powieść lub romans w ogóle swoim są zapewne rodzajem krajo-
widoku [...] ²⁴.

Mieszkając w Krakowie, gdzie wszystko mieć i czytać możesz, czytywałeś
zapewne i czytujesz pisma periodyczne na przestrzeni naszej wychodzące, ro-
manse, powieści, humorystyki itd. itd. ²⁵

Powieści i romanse przestawszy być wizerunkiem indywidualnych myśli
i uczuć zostały encyklopedycznym zbiorem mniemań i potrzeb powszechności ²⁶.

[Pisarze francuscy] zaczynają wszystkie prawie powieści i romanse od bud-
żetu swoich bohaterów i bohatererek.

Poezja zaś tej sfery [„niższej”, dotyczącej życia codziennego] staje przed
nami w kształcie romansu, powieści, komedii ²⁷.

[Cervantes dokonał przejścia] od romansu do powieści z życia codziennego ²⁸.

Są bowiem powieści i romanse, i dramaty, i tragedie w świecie niepisanym
i nieliterackim, o których się naszym literatom ani śniło ²⁹.

Te wszystkie przykłady warto uzupełnić tytułami czasopism poświęco-
nych beletrystyce, a wydawanych już w drugiej poł. w. XIX, kiedy ro-
mans zmienił znaczenie, zszedł do roli nazwy dla pewnej odmiany po-
wieści: „Tygodnik Romansów i Powieści” Lewentala (1869—1886); tygod-
nik „Romans i Powieść” redagowany przez Gawalewicza (1881—1887);
drugi tygodnik pod tymże tytułem redagowany przez Ostaszewskiego
(1900). Do tego rodzaju ujęć nawiązuje współczesna seria wydawnicza
„Biblioteka Powieści i Romansów”.

Bardzo zdecydowanie odróżnia *powieść* od *romansu* Hipolit Cegielski
w popularnym swego czasu podręczniku poetyki *Nauka poezji* ³⁰. Wśród
epickich gatunków literackich odróżnia Cegielski gatunki wierszowane:
powieść epiczna (historyczna), *epopeja* oraz prozatorskie: *powieść roman-
sowa*, *romans* (przedostatni termin oznacza gatunek, który nazywano po

²⁴ A. Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*. T. 3. Petersburg 1854, s. 311.

²⁵ K. Koźmian do F. Wężyka 20 I 1846 z Piotrowic. W: *Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845—1856)*. Zebrał, objaśnił i wstępem opatrzył S. Tomkiewicz. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”. T. 14. Kraków 1914, s. 30.

²⁶ E. Rzewuski, *Studia filozoficzno-literackie*. Warszawa 1847, s. X.

²⁷ J. Kremer, *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1877, s. 89, 155.

²⁸ [A. Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*. „Gazeta War-
szawska”, 1856, nr 166.

²⁹ C. K. Norwid, *Czarne kwiaty*. W: *Dzieła*. Warszawa 1934, s. 495.

³⁰ O popularności *Nauki poezji* H. Cegielskiego świadczy ilość wydań —
było ich pięć: 1845, 1851 (dwa wydania), 1860, 1869 (wydanie pomnożone — przede
wszystkim w części egzemplifikującej); wszystkie wydania ukazały się w Poznaniu
u Żupańskiego z wyjątkiem jednego z r. 1851, które wydał Unger w Warszawie,
a przygotował M. Łyszkowski; dlatego też wydanie z r. 1869 zostało określone na
karcie tytułowej jako czwarte a nie piąte, jak jest faktycznie. W niniejszej pracy
posługujemy się wydaniem z r. 1869 uzupełnionym przez W. Nehringa.

prostu *powieścią*). Ta *powieść romansowa* pozostaje do *romansu* w podobnym stosunku jak *powieść epiczna* (czyli poemat, *powieść poetycka*) do *epopei*.

Zacytowane przykłady pochodzą z różnych lat i mają różny charakter; są bardzo typowe dla języka krytyki pierwszej poł. XIX w. (ich liczbę można bez trudu znacznie powiększyć); wskazują one, że w świadomości ówczesnych krytyków zjawiska literackie nazywane *romansami* różniły się od tych, którym przysługiwała nazwa *powieści*. Nader rzadko, i to dopiero pod koniec okresu, używa się obu nazw zamiennie. W refleksjach o charakterze ogólnym jest niemal zawsze: „*romans i powieść*” czy też „*romans lub powieść*” — właśnie tak, jak to występuje w serii przytoczonych wyżej przykładów. *Romans* był nazwą główną gatunku, a znaczenie wyrazu pokrywało się w znacznej mierze z tym, jakie odczytujemy z definicji Krasickiego³¹ i jakie przekazał Linde, posługując się zresztą tekstem siedemnastowiecznym: „zmyślone historie”. Właśnie: „zmyślone”! Duży ładunek fikcji literackiej jest warunkiem, który musi spełniać utwór, aby *romans* mógł mu służyć za nazwę gatunkową. Toteż Słowacki nazywając w *Godzinie myśli* swoją „spowiedź dziecięcia wieku” *romansem* nie poprzestaje na tym określeniu, natychmiast dodaje, że jest to „romans życia nie skłamany w niczym”³², a więc w samej istocie rzeczy odbiegający od normalnego wyglądu tego rodzaju utworów. Utożsamienie *romansu* ze „zmyślonymi historiami” widać też w następującym tekście Norwida:

Tu przychodzi mi na myśl, czy poezję tę, co prawdy rylcem ściślej sama się w żywotach zapisuje, warto jest dla cynicznego czytelnictwa dzisiejszego piórem z niepamięci wywodzić i określać... Romans jaki fantastycznie skłamany po zażyciu indyjskiego haszyszu, przyjemniejsze i pożądańsze wrażenie robi³³.

Także terminy *romansowość*, *romansowy* są na ogół synonimami określeń: zmyślony, fantastyczny, niezwykły, bujający w obłokach. Tu przywołajmy na pamięć cytowaną już opinię Dmochowskiego o tym, że druga część *Mikołaja Doświadczylńskiego przypadków* jest zbyt *romansowa*, a tym samym nie mieści się w ramach *powieści* — *romansowa* znaczy w tym wypadku nieprawdziwa, fantastyczna. Podobnych przykładów używanią przymiotnika *romansowy* w tym właśnie znaczeniu można znaleźć bez liku, poprzestańmy na powszechnie znanych:

³¹ Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*, s. 261: „Romans, nazwisko historii zmyślonych, po większej części miłosne awantury w sobie zawierających”.

³² J. Słowacki, *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 2. Wrocław 1943, s. 217. Podkreślenie A. B.

³³ Norwid, *op. cit.*, s. 495.

Hrabia lubił widoki niezwykle i nowe,
 Zwał je romansowymi; mawiał, że ma głowę
 Romansową; [II, 129—131] ³⁴

Jak wiadomo, „romansowość” Hrabiego objawiała się m. in. właśnie w przymierzaniu postaci i sytuacji z życia do postaci i sytuacji z romansów: np. Zosię uznał przy pierwszym spotkaniu za godną zostać „romansów heroiną smutnych” (III, 121). Co więcej: „romansowy” Hrabia sam stał się, zgodnie z jego relacją, bohaterem romansu:

Nawet wydrukowano o całym zdarzeniu
 Romans, gdzie wymieniony jestem po imieniu.
 Romans ma tytuł: *Hrabia, czyli tajemnice*
Zamku Birbante-rokka. [V, 848—851]

Prawie nie spotyka się *romansu* w znaczeniu: „romans panny X z panem Y służy za osnowę powieści Z”. Rzadko występują także wyrazy pochodne, np. czasownik *romansować* spotykamy w takim oto kontekście:

Ale pisząc o romansie, któżby nam zabronił cokolwiek z nim samym poromansować? Któż by nam odmówił prawa tak niewinnym sposobem naszych wschodzących powieściopisarzy powabić ³⁵.

Nietrudno zauważyć, że czasownik ten został tu stworzony niejako *ad hoc* i użyty w sposób żartobliwy, ale, co ważne, zgodnie z ówczesnym znaczeniem *romansu*; *romansować* znaczy tu: fantazjować.

Element zmyślenia utrwalił się w definicji romansu jako główna cecha gatunku. Wpłynęło na to przede wszystkim swoiste pojmowanie genezy romansu, a później fakt, że romans stał się w powszechnym odczuciu gatunkiem literackim (w przeciwieństwie do powieści gatunku ludowego). Romans wywodzono zazwyczaj od *Metamorfoz* Apulejusza, Lukianowskiej *Prawdziwej historii* oraz utworu *Lucjusz czyli Osioł*, wreszcie kojarzono go z tzw. „historiami”, bardzo popularnymi w średniowieczu, których to utworów cechą szczególną była nieprawdopodobna, w pełni zasługująca na miano zmyślonej, fabuła. „Zmyślona” fabuła (zmyślona oczywiście

³⁴ W ten sposób oznaczamy cytaty z *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza podając je za wyd.: *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 4. Warszawa 1953. Liczba rzymska oznacza księgę, arabska — wiersz.

Jeszcze niejednokrotnie będę się odwoływać do języka Mickiewicza; mogę to uczynić dzięki możliwości skorzystania z kartoteki słownika Mickiewiczowskiego. Za pozwolenie skorzystania z tej kartoteki, a także z przygotowanych już do druku opracowań niektórych haseł składam gorące podziękowanie redaktorowi naczelnemu *Słownika języka Adama Mickiewicza*, prof. Konradowi Górkowskiemu.

³⁵ A. Cieszkowski, *O romansie nowoczesnym*. „Biblioteka Warszawska”, 1846, t. 1, s. 135.

inaczej niż w średniowieczu, jeśli chodzi o wygląd artystyczny, cel i funkcję) była później najistotniejszym elementem romansu. Na przykład podtytuł: „romans dramatyczny”, którym Słowacki opatrzył swój dramat *Sen srebrny Salomei* ma uzasadnienie przede wszystkim w charakterze fabuły utworu, właśnie „literacko zmyślonej”, nasyconej elementami „fikcji nie-realnej” (nawiązujemy tym określeniem do terminu „fikcja realna”, użytego przez Marię Grzędzielską³⁶).

Romans był często używany na początku okresu międzypowstaniowego z przymiotnikiem „historyczny”. Sprzeczność? Na pozór! Ówczesna teoria powieści historycznej, biorąca za punkt wyjścia pisarstwo Waltera Scotta, domagała się oparcia utworu o fikcyjne losy fikcyjnych bohaterów (z tym jednak warunkiem, aby został zachowany *couleur locale*, „czas” i „miejscowość”, jak to zazwyczaj określali polscy krytycy). Pewna grupa krytyków krajowych bardzo mocno akcentowała w swojej koncepcji powieści historycznej element fikcji, fantazji, właśnie owego „zmyślenia”. Przeciwwstawiali się owi krytycy teorii, według której powieściopisarza historycznego obowiązuje maksymalna wierność wobec dokumentów oraz interpretacji, jakich dostarcza nauka historii. Ciekawe, że najbardziej reprezentatywny przedstawiciel tego drugiego stanowiska, Julian Bartoszewicz, woli mówić o powieści historycznej niż o *romansie* historycznym, mimo że za nazwę główną gatunku uważa właśnie *romans*:

W naszym czasie, kiedy romans zagarnął sobie wyłączne panowanie w literaturze, kiedy romans jest potęgą, jest życiem — i powieść historyczna więcej nierównie jak przedtem nabyła znaczenia i powagi³⁷.

Przedstawione wyżej znaczenie *romansu* jako nazwy dla utworu o „zmyślonej historii” utrzymywało się w okresie międzypowstaniowym przede wszystkim w języku niesformalizowanym, potocznym. W wywodach ściśle teoretycznych omawiany termin zmieniał sens w miarę jak rosło znaczenie gatunku, któremu służył za nazwę, w miarę jak stawało się jasne, że romans spełnia funkcję epopei. Ten fakt zmuszał do sformułowania cech romansu właśnie w konfrontacji z cechami epopei. Okazało się przede wszystkim, że „spomiędzy wszystkich kompozycji literackich romans najbliższej do życia pospolitego przystępuje”³⁸; „maluje przede wszystkim stronę życia realną ze wszystkimi drobnostkami niezbędnymi

³⁶ M. Grzędzielska, *Realizm a fikcja artystyczna w literaturze*. „Życie Literackie”, 1956, nr 19.

³⁷ J. Bartoszewicz, *Rozbiór powieści A. A. Kosińskiego*. „Przegląd Naukowy”, 1848, nr 19, s. 7.

³⁸ Walter Scott. „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe”, 1837, t. 13, s. 49.

w obrazie”³⁹. Zresztą już Korzeniowski w cytowanym wyżej *Kursie poezji* pisał:

Romans nie przez same tylko zmyślenia do dzieł poetycznych należy. Stopień ten nadają mu przymioty najistotniejsze, które ma wspólne z poezją. Należy on do poezji opowiadającej, i pomimo różnic w tonie opowiadania, w osobach działających i w celu, najbliżej do epopei przystępuje. [...]

Akcja romansu nie jest tak ważna i wielka jak w epopei. Zamyka się w granicach z w y c z a j n e g o ż y c i a i ma na celu raczej ludzi w ogólności niż heroiczne czyny i przedsięwzięcia jakiej szczególnej osoby⁴⁰.

Jeszcze dobitniej wspomniani wyżej Cegielski:

Romans jest poemat tego samego prawie rozmiaru i charakteru co epopeja, tylko że obrazy jego z innego zdjęte są świata, a forma jego zwykle nierymowa, prozaiczna. Jak epopei przedmiotem jest życie społeczne narodu w pewnej chwili, o ile się takowe w pewnym ważnym objawia przedsięwzięciu, wypadku, tak światem i osnową romansu jest życie narodu towarzyskie, powszednie, rodzinne, z wszystkimi jego przygodami, z wszystkimi osób prywatnych uczuciami, skłonnościami i namiętnościami, o ile się znów takowe w pewnej objawiają sytuacji. [...] Ponieważ jednak zawodem romansu nie jest cały naród, tylko pojedyncze jego warstwy i klasy w życiu powszednim, towarzyskim, przeto też osoby romansu nie są reprezentantami wielkich charakterów narodowych, tylko wizerunkami człowieka towarzyskiego, jego usposobień, skłonności, cnót i namiętności. [...] Jest więc romans poetycznym obrazowaniem powszedniej rzeczywistości, idealizowaniem ludzi w ich pożyciu towarzyskim i prywatnym⁴¹.

U Cegielskiego, jak widzimy, stara nazwa *romans* ma treść całkowicie różną od tej, jaką przekazał Krasicki i Linde.

Na zakończenie analizy dziejów *romansu* w pierwszej poł. XIX w. trzeba wspomnieć jeszcze o jednym: przedstawione znaczenia tego terminu wywierały wpływ na jego barwę emocjonalną — znaczenie pierwsze łączyło się często z ujemnym zabarwieniem uczuciowym, a wiązało się to ze stosunkiem danego krytyka do rozwoju tego gatunku literackiego.

Jak mocno w języku krytyki krajowej była zakorzeniona tradycja, iż *romans* jest nazwą główną gatunku, świadczy *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda. Istnieją dwa wydania tej encyklopedii: poszczególne tomy pierwszego ukazywały się w latach 1859—1868; drugie, gruntownie przerobione, ale oparte na materiałach zebranych do pierwszego, wyszło w latach 1898—1904. Różnice w brzmieniu poszczególnych haseł tej encyklopedii często są bardzo wiele mówiące i jeszcze nieraz przyjdzie się do nich odwołać. Otóż oba wydania encyklopedii zamieszczają wpraw-

³⁹ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 450.

⁴⁰ Korzeniowski, *op. cit.*, s. 86—87. Podkreślenie A. B.

⁴¹ Cegielski, *op. cit.*, s. LXXX. Podkreślenia A. B.

dzie hasło „Powieść”, lecz tylko po to, by czytelnika odesłać do hasła „Romans”. Pod tym właśnie hasłem znajdują się obszernie wyjaśnienia dotyczące właściwości formalnych gatunku oraz jego dziejów w literaturze powszechnej. Dzieje *romansu* na gruncie polskim zaczynają się w pierwszym wydaniu encyklopedii Orgelbranda tak: „U nas romans, zwany zwykle powieścią, uprawiany był z powodzeniem przez...” — tu następuje wyliczenie polskich romansopisarzy, z Bernatowiczem na pierwszym miejscu. *Powieść* jest tu nazwą niejako regionalną, odmianą znaczeniową powszechnie używanego terminu *romans*. Podobnie jest zresztą w drugim wydaniu encyklopedii, jakkolwiek hasło „Romans” zostało tam gruntownie przeredagowane (tom zawierający to hasło wyszedł w r. 1902, a więc w czasie, kiedy zasób polskich powieści wzbogacił się o cały szereg arcydzieł Prusa, Sienkiewicza i Orzeszkowej).

Na początku niniejszej pracy stwierdzono, że *powieść* była w końcu XVIII w. terminem literackim w jednym z wielu znaczeń, i to w znaczeniu nie najważniejszym. Ten stan rzeczy ulega zmianie już w pierwszych dziesięcioleciach w. XIX: ilość znaczeń *powieści* ulega redukcji, funkcja terminologiczna wyrazu staje się jego funkcją główną (choć w dalszym ciągu nie jedyną), inne funkcje stopniowo zanikają wraz ze wzrostem ważności fabularnych gatunków prozatorskich. Tu warto zwrócić uwagę na fakt, że źródłem semantycznego bogactwa *powieści* była homonimiczność tego rzeczownika pełniącego pierwotnie funkcję nazwy dla dwóch rodzajów czynności, mianowicie dla czynności określonych czasownikami „powiadać” i „opowiadać”. Jeszcze u Lindego oba te czasowniki bardzo się między sobą znaczeniowo różniły — funkcję dzisiejszego „opowiadać” pełnił pierwszy z nich, drugi zaś znaczył: wyluszczać, głosić, oznajmiać, obwieszczać, donieść⁴². Dzisiejsze „opowiedzieć się po czyjejsz stronie” jest pozostałością właśnie tego ostatniego użycia wyrazu. U Krasickiego czasownik „powiadać” w pełni jeszcze zachowywał swą dawną funkcję:

Powiadajmy, gdzieśmy pobili; powiadajmy, gdzie nas pobito. [...] Powinnością dziejopisa jest powiadać o rzeczach tak, jak się stały [...] ⁴³.

Homonimiczność *powieści* żywa jest np. jeszcze w *Konradzie Wallenrodzie*:

Były powieści, że Halban przebrany
Litewską piosnkę Konradowi śpiewał⁴⁴,

a w innym znaczeniu (w jakim — o tym niżej): *Powieść Wajdeloty*.

⁴² Por. wyrażenie myśliwskie: ogary opowiadają zająca.

⁴³ Krasicki, *Uwagi*, s. 580.

⁴⁴ Mickiewicz, *Dzieła*, t. 2, s. 119.

Podobnie u Słowackiego:

Zniknął — a dziś się lud w powieści dzieli:
Ci mówią, że koń, a drudzy, że sumak.

A obok tego:

Na powieść moją smętną człowiek czeka.

A inne przykłady ze Słowackiego:

Dzieckiem u rodziców
Słyszałem powieść bez ładu i celu
O jakimś wielkim panie Samuelu,

Przypominałam powieść mego dziada
O jakimś starym i dziwnym człowieku⁴⁵.

Jako nazwa dla rezultatu czynności tego, który *powiada*, była *powieść* w pierwotnym znaczeniu gatunkiem literatury mówionej, później ludowej. Język pisarzy i krytyków literackich pierwszej poł. XIX w. dostarcza licznych przykładów takiego właśnie funkcjonowania terminu *powieść*; doskonale widać to np. w następującej wypowiedzi Lucjana Siemieńskiego:

Otóż pytam: jest że podobieństwo ożyć powieści wśród strasznych sprzymierzeńców: lulki, herbaty, wista, dzienników? Wieczny jej odpoczynek! Wieczny odpoczynek przy kominku i ciepłym piwku naszych pradziadów! Cieszymy się odurzającym dymkiem i herbatą! Wieczny odpoczynek naszym starym, którzy posiadali cudowny dar opowiadania i czerstwą pamięć, a cześć młodocianemu gronu, które ich lubiało [!] słuchać z uszanowaniem i ciekawością! Dzisiaj nikt nie opowiada, wszyscy mówią — nikt nie słucha, każdy chce być słuchany. Cieszymy się postępem! Cieszymy się grubymi tomami nowelli i romanów: tam schroniła się żywa powieść, prosta wieśniaczka; tam, jak w teatralnej garderobie, różują ją, bielą, piżmują, oszywają szychem i świecidłami; tam musi gadać z uszczerbkiem prawdy, musi rachować na zrobienie wrażenia, musi się przymilać i płakać sztucznymi łzami... Nie żyje, tylko ją galwanizują sztucznym życiem⁴⁶.

Ta wypowiedź jest nie tylko argumentem w aktualnie omawianej sprawie; stanowi ponadto znakomite uzupełnienie spraw poprzednio poruszonych, mianowicie uzupełnia kwestię niejednoznaczności *romansu* i *powieści* oraz zagadnienie literackości romansu, pojmowania go jako „historii zmyślonej”. Dla Siemieńskiego romans jest gatunkiem *par excellence* literackim. Dostrzegł on proces stawania się takim właśnie gatunkiem powieści, proces asymilowania jej przez romans i odniósł się

⁴⁵ Słowacki, *op. cit.*, t. 3, s. 234, 415, 549, 550.

⁴⁶ L. Siemieński, *Dzieła*. T. 6. Warszawa 1881, s. 7—8. Por. także Wiszniewski, *op. cit.*, t. 7, s. 5.

doń z niechęcią, oznaczał on bowiem w mniemaniu Siemieńskiego degradację powieści, gdyż prowadził do zatraty cech realistycznych gatunku (romans asymiluje powieść w ten sposób, że ją „bieli, piżmuje, oszywa szychem i świecidłami” zmusza „przymilać się, płakać łzami udanymi” itd.).

Śladem faktu, że *powieść* była początkowo nazwą dla gatunku mówionego jest m. in. sposób formułowania tytułów niektórych utworów w pierwszej fazie rozwoju powieści polskiej: Krasicki — *Prawdziwa powieść o kamienicy narożnej w mieście Kukurowcach przez Błażeja bakałarza tamże opowiedziana*; Mostowska — *Nie zawsze tak się czyni, jak się mówi. Powieść białoruska przez stuletnią damę opowiadana*; Sztyrmer — *Kataleptyk. Powieść nieboszczyka Pantofla*; Kraszewski — *Życie po śmierci, powieść pijaka*; itd., itd. Nota bene w cytowanej już *Mowie Dmochowskiego* poświęconej Krasickiemu jest taki *passus*: „Reszta powieści Doświadczyńskiego jest w tymże samym sposobie, co jej początek”⁴⁷. „*Powieść Doświadczyńskiego*”, a nie „*powieść o Doświadczyńskim*”, chociaż mowa tu o całym utworze, a nie tylko np. o jego narracji.

Innym śladem omawianego znaczenia tego terminu jest nazywanie *powieściami* wstawek epickich w rodzaju: *Powieść Wajdeloty w Konradzie Wallenrodzie* (zauważmy przy tym, że Wajdelota „Z hymnu zstąpił do prostej powieści”). A inne przykłady z Mickiewicza: *Wojskiego powieść o pojedynku Dowejki z Domejką*, tegoż *powieść o Rejtanie i księciu Denasów*⁴⁸; i jeszcze Słowacki: *Powieść kozacka w Żmii*. Zaso podobnych przykładów można znacznie powiększyć.

W oparciu o powyższe wyjaśnienia i przykłady łatwiej zrozumieć nader częste w krytyce literackiej pierwszej poł. XIX w. posługiwanie się *powieścią* jako nazwą dla jednego ze składników romansu, *powieść* występowała mianowicie w miejsce dzisiejszych terminów: *fabuła*, *wątek*, *epizod*, a przede wszystkim w miejsce *narracji*.

Moralność bajki powinna być prawdziwą, powieść zaś, przez którą czynimy ją wyraźniejszą, może być prawdziwa lub zmyślona⁴⁹.

Julia i Adolf, jeden z najrzadszych romansów pod słońcem, jest tylko naśladowaniem *Heloizy* Roussa [...]. Powieść, na której się rzecz opiera, nie jest ani nową, ani dziwną [...] ⁵⁰.

⁴⁷ D m o c h o w s k i, *op. cit.*, s. VI.

⁴⁸ Na podstawie kartoteki *Słownika języka Adama Mickiewicza* możemy stwierdzić, że autor *Pana Tadeusza* posługiwał się *powieścią* przede wszystkim jako nazwą gatunku mówionego, najczęściej w znaczeniu: *powieść gminna*. W języku Mickiewicza znajduje się około setki wyrażen z *powieścią*.

⁴⁹ K o r z e n i o w s k i, *op. cit.*, s. 54. Podkreślenie A. B.

⁵⁰ K r a s z e w s k i, *Wybór pism*, t. 10, s. 13.

Powieść w znaczeniu *narracja* mieszała się w pierwszej poł. XIX w. z *opowiadaniem*, który to termin funkcjonował wtedy najczęściej jako zwykły rzeczownik czasownikowy i był nazwą dla czynności narratora. Dzisiejsze *opowiadanie* było w owym czasie *powiastką*, zgodnie zresztą ze znaczeniem podanym przez Lindego, który hasło „Powiastka” objaśnia: „Opowiedzenie czego krótko, powieść przykrótsza”. A oto przykłady używalności *opowiadania*:

Urok romansów Waltera Scotta [...] w tym się tai, że u niego nie ma opowiadania, u niego styl jest ciągle malowidło [...] ⁵¹.

Powtarzam opowiadanie, którem słyszał dzieckiem w domu mego dziada, sędziego B. [...], co był mi ojcem i matką. Jak dziś pomnę i gości, i wyrazy malarza Włocha, a nim był sam opowiadający Bacciarelli, a powieść jego ulgnęła mi głęboko, bo miała dla mnie coś tajemniczo ciekawego jak dla dziecka ⁵².

Dla powieści w formie opowiadania żadna objętość nie jest za szczupłą [...]. Powieść zaś tę spisał dopiero po śmierci jego, z opowiadania sąsiadów i dawnych znajomych Jana ⁵³.

Pan Marcin Nieczuja Śląski [...] opowiada nam w tych powieściach przygody i dzieje [...]. Opowiadania te zaraz od ukazania się powszechną wziętość znalazły [...]. Uprzedzamy [...], że opowiadania te pana Zygmunta Kaczkowskiego nie są to z jakąś szczególną barwą powieści, są to tylko opowiadania potoczne szczegółów życia rzeczywistego ⁵⁴.

Kraszewski w jednym z *Listów do redakcji „Gazety Warszawskiej”* tak zaczyna analizę powieści Henryka Cieszkowskiego *Świat i dusza*: „Przedmiot opowiadania jest bardzo prosty” ⁵⁵. W rozdziale IV powieści Korzeniowskiego *Emeryt*, poświęconym refleksjom na temat tego gatunku literackiego, czytamy:

Dramat zmuszony rozwijać się w oczach widzów, pozbawiony pomocy opowiadania [...], nie będzie mógł wyrazić tego wszystkiego, co wyraża i ogarnia powieść ⁵⁶.

A oto inne wypowiedzi Korzeniowskiego:

Działanie jest istotnym każdej bajki przymiotem. Opowiedzieć należy jego początek i rozwijanie się stosownie do charakteru i położenia osób, wyprowadzić skutek, którym prawda zamierzona być powinna. Jeżeli do wyświecenia

⁵¹ M. Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*. W: *Literatura i krytyka*. T. 2. Wilno 1840, s. 40—41.

⁵² D. Magnuszewski, *Posiedzenie Bacciarellego malarza*. W: *Niewiasta polska w trzech wiekach*. Poznań 1843, s. 225.

⁵³ Tyszyński, *op. cit.*, t. 3, s. 394, 359.

⁵⁴ A. Tyszyński, *Teka Nieczui*. „Biblioteka Warszawska”, 1854, t. 1, s. 371.

⁵⁵ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 644.

⁵⁶ J. Korzeniowski, *Emeryt*. W: *Dzieła*, t. 2, s. 329.

tej prawdy dążyć będą wszystkie części opowiadania, wszystkie jego okoliczności, wtenczas działaniu bajki nada się jedność, przymiot istotny każdemu poematowi.

Poema bohaterskie albo epopeja jest to poetyczne opowiadanie akcji, przez pobudki, przeszkody i skutki swoje ważnej, a znaczną rozciągłość mającej.

Epopeja bierze początek w najstarożytniejszych czasach Grecji, gdzie poezji najszczególniej do opowiadania znakomitych wydarzeń z wieków heroicznych używano⁵⁷.

Do tych przykładów dorzucimy jeszcze bardzo charakterystyczne podtytuły dwóch powieści Kraszewskiego: 1) *Starościna Bełzka. Opowiadanie historyczne*; 2) *Boża czeladka. Opowiadanie w trzech częściach*. Są to obszernie utwory, drugi z nich składa się z trzech tomów (250, 335, 393 strony). *Opowiadanie* w pierwszym wypadku dałoby się od biedy zastąpić *relacją* — utwór jest po prostu zrelacjonowaniem treści dokumentów historycznych dotyczących sprawy małżeństwa Szczęsnego Potockiego z Gertrudą Komorowską. W drugim wypadku trudno znaleźć synonim. Powieść tę nazwał Kraszewski *opowiadaniem* chyba ze względu na brak jedności akcji.

Powieść jako nazwa utworu prozatorskiego używana była z początku przede wszystkim wówczas, gdy dany utwór miał wyraźną tendencję dydaktyczną — tak np. recenzja powieści *Pan Wojciech*, powieści mającej na celu „ukształcenie religijne i moralne czeladzi miejskiej i obudzenie przezorności gospodarczej”⁵⁸, jak stwierdza recenzent, posługuje się wyłącznie terminem *powieść*. Podobnie rzecz się ma z recenzją innego utworu dydaktycznego *Henryk i Maria*. I jeszcze jeden przykład:

Jakkolwiek bądź do XIX wieku, do naszych prawie czasów, romans w ogólności grał w literaturze jedną z najmizerniejszych ról, i pod względem sztuki, i pod względem prawdy pogardzany, uważany tylko jako igraszka od autorów, jako zabawka przez czytających, nikt w nim nie śmiał się domyślać nawet tego, do czego dzisiaj przyszedł. [...] Pod tą ostatnią postacią obiecywano po nim sobie wpływ na masy, do których łatwym, pojętym językiem przemawiał. Lecz chcemy się tylko zastanowić, jak dalece narzucanie mu podobnego celu było niewyrozumowanym. Dobre są bardzo powieści dla dzieci, które mogą w prostocie ducha wierzyć, że było w istocie, jak im piszą [...]⁵⁹.

Autor tego cytatu, Kraszewski, wyraźnie odczuwa, że określenie „romans dla dzieci” jest nieodpowiednie; bardzo rzadko od tej zasady odstępuje. *Romans* w takim kontekście: „Pozwalam na romans utylitarny

⁵⁷ Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 53, 66, 74.

⁵⁸ *Pan Wojciech, czyli wzór pracy i oszczędności*. „Panorama Literatury Krajowej i Zagranicznej”, 1836, nr 1, s. 86.

⁵⁹ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 250. Podkreślenie A. B.

dla dzieci i dla sług, ale dla klasy oświeconszej, więcej myślącej, zdać się na nic nie może”⁶⁰ zdarza się u Kraszewskiego sporadycznie, a i to odstępstwo można opatrzyć znakiem zapytania, wzięwszy pod uwagę, że *romans* został tutaj zaopatrzony w epitet „użyteczny”. *Romans* jest dla Kraszewskiego wyraźnie przejawem sztuki pisarskiej, to artystyczny utwór prozatorski, dzieło o szerokim epickim oddechu. Powieść to „zmniejszony romans”, zmniejszony nie tylko pod względem rozmiarów, ale także, co bardzo ważne, pod względem wymogów artystycznych. To rozróżnienie dostrzegamy u Kraszewskiego mniej więcej do lat czterdziestych (zaniecha go, gdy zacznie posługiwać się *powieścią* jako nazwą główną gatunku). Zwróćmy uwagę, że w podobny sposób zapatrywał się na tę sprawę Korzeniowski w *Kursie poezji*, gdy twierdził, że powieść nie wymaga „ani wielkości przedmiotu, ani trudnego zawikłania”, a największą jej zaletą jest „ton łatwy i naturalny”, podczas gdy w romansie musi być „materia daleko rozmaitsza, plan sztuczniejszy, opowiadanie wieloszczegółowe”⁶¹. A Hipolit Cegielski tak zdefiniował gatunek, który nazwał „*powieścią* romansową” (wspomniano już o tym terminie):

Powieść romansowa, bądź historyczna, bądź obyczajowa, tak samo się ma względem romansu, jak powieść historyczno-epiczna względem epepei. Zakres jej jest szerszy, skład prostszy, pochod rzeczy zwyczajny, bez rozwodzenia się w obrazach ubocznych. Całe wrażenie polega na jednej scenie, której trafne ujęcie i uobrazowanie największą stanowi wartość⁶².

W krytyce krajowej, szczególnie w pierwszych dziesięcioleciach okresu międzypowstaniowego, występuje *powieść* jako nazwa gatunkowa z reguły równoważna określeniu zmniejszony romans w przedstawionym sensie. Na przykład Grabowski usilnie namawia Rzewuskiego, by pokusił się o napisanie romansu. Wyraża się oczywiście z najwyższym uznaniem o *Pamiętkach Soplicy*, lecz sądzi, że ich autora stać właśnie na napisanie romansu.

W powieściach takich, jakie pisze Soplica, poznajemy wyborne figury, w romansie żylibyśmy z nimi.

Jeszcze wydatniej ujawnia się to w następującej wypowiedzi:

Ostatnia słucka [mowa o młodzieńczej powieści Kraszewskiego *Ostatnia z książąt słuckich*] jest nie romans, nie powieść nawet; jest to obraz historyczny⁶³.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 254.

⁶¹ Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 86.

⁶² Cegielski, *op. cit.*, s. LXXXI.

⁶³ Michała Grabowskiego *listy literackie*. Wydał A. Bar. „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”. T. 18. Kraków 1934, s. 211, 251.

Znamienna gradacja! Znamienne to „nawet”! A inny bardzo charakterystyczny przykład:

Autor *Szarej godziny* nie zaprzeczy zapewne, że każda powieść, a zwłaszcza też powieść, jak ją redakcja „Czasu” nazywa, uczuciowa, nie jest niczym innym, tylko romansem na mniejszą skalę, zatem nie zaprzeczy, że prawidła służące dla romansu służą także i obowiązują w powieści^{63a}.

Cytat pochodzi z drugiej poł. w. XIX, z okresu, kiedy proces asymilacji powieści przez romans został już daleko posunięty. Dla zaakcentowania nieporadności formalnych recenzowanego utworu krytyk odwołuje się do pokrewieństwa między powieścią i romansem. Ważne jest dla omawianej problematyki, że autor nawet w tej sytuacji nie utozsamia powieści z romansem.

Z powyższych rozważań wynika niedwuznacznie, że powieść była dla krytyki omawianej doby odmianą romansu, odmianą artystycznie prymitywniejszą, utworem prozatorskim jednowym i jednoproblemowym, w przeciwieństwie do skomplikowanego strukturalnie romansu⁶⁴.

Podczas gdy *romansem* posługiwano się, jak już parokrotnie nadmieniliśmy, przede wszystkim w rozważaniach teoretycznych, *powieść* występowała w funkcji nazwy gatunku literackiego głównie w praktyce recenzentkiej, przy okazji omawiania konkretnych utworów, szczególnie utworów o tematyce czerpanej ze współczesności. Sukces tego terminu literackiego wiąże się bardzo ściśle z realizmem jako metodą twórczą. Wszak *powieść* jest w znaczeniu pierwotnym „odmalowaniem słowami” tego, co się gdzieś kiedyś rzeczywiście zdarzyło, względnie mogło zdarzyć. Gdy podstawą semantyczną *romansu* było zmyślenie, to podstawą *powieści* — prawda. Rozwój realistycznej metody literackiej zapewnił *powieści* awans, sprawił, że ten właśnie termin stał się później nazwą główną gatunku. Wtedy to *romans* zszedł do roli nazwy odmiany powieści, mianowicie do roli nazwy dla powieści o tematyce miłosnej.

^{63a} H. Meciszewski, *Listy z Krakowa*. „Gazeta Warszawska”, 1854, nr 227.

⁶⁴ E. Warzenica w artykule *Publicystyka literacka młodego Kraszewskiego* („Przegląd Humanistyczny”, 1959, nr 6, s. 28, pisze: „Różnica między powieścią a romansem zasadza się tylko na wielkości utworu” (podkreślenie A. B.). Autorka oparła się, jak widzimy, na jednym z sądów Kraszewskiego i błędnie ten sąd zinterpretowała. Dla krytyków okresu międzypowstaniowego romans i powieść były zjawiskami jakościowo różnymi. Zwracał na to uwagę m. in. J. Krzyżanowski (*Problematyka powieści*, „Polonistyka”, 1956, nr 6, s. 7): „Gdy przed laty kilku zbiorów nowel Puszkina *Powieści Biełkina* określiłem wyrazem »powieści«, ze strony zawodowego ruscycystry spotkałem się z zarzutem, że wyrazu tego używam błędnie. Rzekomy błąd polegał na tym, że użyłem terminu, który za czasów Puszkina był u nas używany, i to jedynie używany!”.

Dokonało się to nie bez wpływu języka potocznego, w którym pod koniec XIX stulecia *romans* stał się synonimem miłości o charakterze zmysłowym. Synonimem miłości bywał *romans* i przedtem, na początku tegoż wieku, występował jednak w tej funkcji tylko sporadycznie, a w dodatku — co bardzo ważne — oznaczał miłość idealną. Takie znaczenie ma *romans* np. w następującym fragmencie poematu Słowackiego *W Szwajcarii*:

Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy,
To zakochały się w niej moje oczy;
A za tym zmysłem, co kochać przymusza,
Poszło i serce, a za sercem dusza.
I tak się zaczął prędko *romans* klecić,
Ze chciałem do niej przez kaskadę lecieć⁶⁵;

Takie samo znaczenie ma *romans* również w liryku Mickiewicza *Precz z moich oczu*:

A jeśli autor po zawilej probie
Parę miłośną na ostatek złączył,
Zagasisz świecę i pomyślisz sobie:
Czemu nasz *romans* tak się nie zakończył...^{65a}

Przykładów świadczących o gruntownej ewolucji znaczenia wyrazu *romans* w drugiej poł. XIX w. jest mnóstwo; nie będziemy się dłużej nad tą sprawą zatrzymywać, gdyż wychodzi to poza ramy niniejszej pracy. Przytoczymy tu jednak bardzo charakterystyczny wiersz z końca omawianego stulecia, wiersz, którego autor używa *romansu* w sposób znamieny — jest to Czesława Jankowskiego *Romans i powieść*. Oto tekst tego utworu:

Kartka *romansu* to kartka powieści,
Co dwóch ma zwykle tylko czytelników;
Ci coraz nowej nie żądają treści,
Spisu przedmiotów i współpracowników,
Łezka im starczy za opis boleści,
Za opis szczęścia para wykrzykników,
Zaś z przeczytanych kartek — iż tak rzekę —
Gromadzą sobie wspomnień bibliotekę.

⁶⁵ Słowacki, *op. cit.*, t. 2, s. 293.

^{65a} Mickiewicz, *op. cit.*, t. 1, s. 124.

Omawiając ten wiersz na jednym z ćwiczeń z recytacji w r. akad. 1961/1962, prof. K. Górski zwrócił uwagę, że akcent na „romans” przy recytowaniu przytoczonego fragmentu zmienia sens tego wyrazu, nadając mu właśnie barwę miłości zmysłowej, co jest sprzeczne z kontekstem; jedynie poprawny jest tu akcent na wyrazie „nasz” — tylko wtedy „romans” ma w recytacji znaczenie zgodne z intencją autora.

Inna rzecz z kartką powieści. — O nieba!
 By w formie, w treści wyszła jako tako,
 Sporo romansów w życiu przeżyć trzeba,
 Trzeźwić się nieraz kawą lub tabaką.
 Wskrzesając romans sprzed kilku stuleci
 Tak, by serc czułych poruszył klawisze!...
 Romans z nas każdy jako tako skleci,
 Ale nie każdy z nas powieść napisze.

„Romans i powieść na jednym tytule!
 Co zacz za dziwy — pytam — przyjacielu?
 Zgoda, że powieść mieścisz na bibule,
 Lecz romans?... szuka go gdzieindziej wielu”.
 A on mi na to z olimpijskim gestem:
 „Myśl jest głęboka w tym ścisłym aliansie:
 Ja tej powieści bohaterem jestem!
 Woła czytelnik sam biegły w romansie,
 Zaś autor, aby czytelnikom dowieść,
 Ze mu nie obcy romans — pisze powieść!

Ileż to razy on w nagłej potrzebie
 Okradł z romansu swego czytelnika,
 A ten naiwny służy leż odmyka,
 Chwaląc autora, oklaskuje siebie.
 Ow kreśli miłość, co trwa lat trzydzieści...
 Choć w jego sercu wakans po wakansie...
 Więc ileż prawdy w pisanej powieści?
 Tyle, co prawdy jest w życia romansie.
 Przeto je z sobą złączyłem najściślej...”
 Rzekł — słowa jego jam rozważał w myśli ⁶⁶.

Przytoczony wiersz pochodzi z roku 1884. Zmiana znaczenia *romansu* i *powieści* w stosunku do tego, jakie miały te terminy na początku w. XIX, jest tu aż nadto widoczna. Wyrazy te w dwuwierszu: „Romans z nas każdy jako tako skleci. Ale nie każdy z nas powieść napisze” na początku tamtego stulecia musiałyby być przedstawione akurat odwrotnie, jeśli przyjąć, że *romans* występuje tu w funkcji nazwy gatunku literackiego. To zastrzeżenie jest tu jak najbardziej na miejscu, ponieważ autor wiersza nader zręcznie wygrywa dwuznaczność wyrazu: jest on dlań i synonimem miłości, i nazwą gatunkową, przy czym pierwsze znaczenie ma pozycję silniejszą niż drugie.

⁶⁶ Czesław [Cz. Jankowski], *Poezje*. T. 3. Warszawa 1884, s. 141. Wiersz odwołuje się do tytułu czasopisma M. Gawalewicza „Romans i Powieść”. Autor wiersza, może nawet wbrew zamierzeniom, wykazuje anachroniczność tego tytułu w końcu XIX wieku.

Serdecznie dziękuję prof. Kazimierzowi Wyce za zwrócenie mi uwagi na ten wiersz, będący bardzo interesującym przyczynkiem do dziejów terminu *romans*.

Wiersz Jankowskiego odzwierciedla funkcję romansu w języku potocznym, z którą ówczesny aparat terminologii literackiej godził się z trudnością. Świadczy o tym wspomniany już fakt, że jeszcze w wydaniu 2 encyklopedii Orgelbranda nazwą główną gatunku jest *romans*, nie *powieść*, a to wydanie encyklopedii ukazało się, jak pamiętamy, później niż zacytowany wiersz. Autor opracowujący hasło „Romans” dla wydania 2 encyklopedii nie przyjął do wiadomości faktu, że *romans* w odczuciu potocznym gruntownie zmienił sens w stosunku do tego, jaki miał na początku w. XIX, że przestał być terminem semantycznie klarownym.

Dziś używa się *romansu* w dwóch znaczeniach: w znaczeniu określonym przed chwilą i w znaczeniu nazwy dla utworów powieściowych dawniejszych epok:

Romans staropolski, pojawiwszy się u nas w pierwszych dziesiątkach lat epoki Zygmunto-wskiej, prowadzi przez dwa i pół wieku ciekawy i bogaty żywot, by wreszcie zamrzeć powoli z nastaniem czasów Stanisławowskich, w których ustępuje miejsca powieści nowoczesnej, zainaugurowanej *Przypadkami Mikołaja Doświadczyńskiego*. Rok bowiem 1776, datę pojawienia się powieści Krasickiego, istotnie można uważać za słup graniczny w dziejach romansu staropolskiego^{66a}.

Ale... „najmniej uległy prawidłom estetycznym, błędny i nieokreślony, trudno, aby w kilku słowach mógł być zdefiniowany ten rodzaj pisania”⁶⁷. Świadomość braku rygorów formalnych powieści była wśród krytyków omawianego okresu bardzo silna. Jednych ta osobliwość powieści gniewa i jest powodem przekonania o niższości gatunku, według drugich jest właśnie przyczyną jego dynamiki rozwojowej (Korzeniowski w rozdziale IV *Emeryta*). W braku prawideł estetycznych „tego rodzaju pisania” należy szukać przyczyn faktu, że choć w teorii rozróżniano *romans* i *powieść*, to jednak w praktyce bardzo wczesnie zaczęto obie nazwy mieszać — myślę przede wszystkim o praktyce recenzenckiej. Można też zaobserwować, że w późniejszym okresie *powieść* zakorzeniła się przede wszystkim u zwolenników „tego rodzaju pisania” (Korzeniowski, Kraszewski, Tyszyński, Borkowski). *Romansem* zaczęły się wtedy posługiwać głównie przeciwnicy, używając też nazwy dla zdyskwalifikowania gatunku. Wtedy zamieniają się role: *romans* będzie uważany za coś podrzędniejszego, gorszego.

^{66a} J. Krzyżanowski, *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*. Kraków 1926, s. 1, por. także s. 2: „Rozrost powieści nowoczesnej w epoce pseudo-klasycyzmu, rozkwit jej w dobie romantycznej sprawiły, że romans staropolski zasunął się w cień tak głęboki, iż można o jego zaniku w owych czasach mówić z całą pewnością”. W sposób podobny posługuje się Krzyżanowski *powieścią* i *romansem* w całej książce.

⁶⁷ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 8.

Jak bardzo pomimo wszystkie pomieszania rozróżnienie *romans* — *powieść* było zakorzenione w świadomości teoretycznej okresu, może świadczyć rozdział wydanego już w r. 1866 *Kursu literatury polskiej* Nehringa, zatytułowany *Romans i powieść*, w którym czytamy:

Właściwym twórcą romansu polskiego był Kraszewski, i on także stworzył nowy rodzaj powieści, które częstokroć trudno od romansów rozróżnić⁶⁸.

Ba! Zygmunt Szweykowski w książce *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego* posługuje się *romansem* i *powieścią* tak, że można by przytoczyć parę fragmentów tekstu na potwierdzenie powyższych uwag⁶⁹.

Wiktor Szklowski opracował fragment dziejów *powieści* na terenie rosyjskim⁷⁰. Historia terminu miała, w intencji Szklowskiego, pomóc w zrozumieniu procesu narodzin nowego gatunku, jakim była powieść w pierwszej poł. XIX w. także w literaturze rosyjskiej. *Powieść*, jak wykazał Szklowski, jest w języku rosyjskim wyrazem bardzo starym: spotyka się go już w *Słowie o pułku Igora*, ma on tam znaczenie relacji o tym, co było. Przytoczone na początku niniejszej pracy wyjaśnienia Lindego zbiegałyby się z tym sądem w odniesieniu do literatury polskiej. Zresztą dzieje *powieści* w języku rosyjskim wykazują wiele punktów stycznych z perypetiami *powieści* w polskiej krytyce literackiej pierwszej poł. XIX wieku. Nie wdając się w dokładniejsze porównywanie, które zajęłoby tu zbyt wiele miejsca, można na podstawie rozważań Szklowskiego stwierdzić, że powieść w Rosji, podobnie jak i u nas, wiązała się bardzo ściśle z realizmem jako metodą twórczą. Toteż, podobnie jak u nas, była ostro atakowana przez krytykę reakcyjną.

Romansu jako nazwy gatunku pozbył się też język angielskiej krytyki i nauki o literaturze, przyjęła się tam nazwa *novel* na miejsce dawnej *romance*. Różnica między *novel* a *romance* została w Anglii sformułowana pod koniec XVIII w. przez Klarę Reeve:

Romans jest heroiczną baśnią, która traktuje o baśniowych osobach i rzeczach. Powieść jest obrazem rzeczywistego życia, obyczajów i czasu, w którym została napisana. Romans w stylu podniosłym i wyszukany opisuje to, co się nigdy nie zdarzyło i nie mogło zdarzyć. Powieść daje zwykłą relację o takich sprawach, których jesteśmy codziennymi świadkami i które mogą się zdarzyć naszemu przyjacielowi lub nam samym. Doskonałość powieści leży w przedstawieniu każdej sceny stylem tak swobodnym i naturalnym oraz w stworzeniu tak daleko idących pozorów rzeczywistości, iż nabieramy przekonania (w chwili

⁶⁸ W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*. Poznań 1866, s. 226.

⁶⁹ Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*. Warszawa 1922, por. s. 7, 35.

⁷⁰ В. Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*. Москва 1955, s. 88 n.

gdy czytamy), że wszystko jest rzeczywiste, a radości i cierpienia występujących w opowieści postaci emocjonują nas jak nasze własne⁷¹.

Jednakże, co ciekawe, *romans* sprawiał kłopoty angielskiej krytyce i nauce o literaturze jeszcze w początkowych dziesięcioleciach w. XIX; uważał za stosowne zająć się tym zagadnieniem wielki reformator nowoczesnej powieści Walter Scott:

Dr Johnson zdefiniował *romans* w jego pierwotnym sensie jako „wojenną baśń wieków średnich; opowieść o niezwykłych przygodach miłosnych i rycerskich”. Lecz choć ta definicja wyraża dokładnie zwykłe znaczenie słowa, nie jest dostatecznie obszerna, aby mogła odpowiadać naszemu obecnemu zamierzeniu. Pewien utwór może być prawdziwym *romansem* nie odnosząc się do miłości lub rycerskości, do wojny lub wieków średnich. „Niezwykłe przygody” są właściwie jedynym istotnym składnikiem definicji Johnsona. Bylibyśmy skłonni raczej określać *romans* jako „zmyślane opowiadanie w prozie lub wierszach, w którym zainteresowanie zwraca się w kierunku niezwykłych i niepospolitych zdarzeń”; w ten sposób zostałyby przeciwstawiony pokrewnemu terminowi powieść, opisanemu przez Johnsona jako „spokojna opowieść przeważnie miłosna”, a które bylibyśmy raczej skłonni definiować jako „fikcyjną opowieść różną od *romansu*, ponieważ zdarzenia są w niej dostosowane do zwyczajnego szeregu ludzkich zdarzeń i nowoczesnego stanu społeczeństwa”. Jeśli przyjmujemy te definicje, staje się widocznym z natury przyjętego rozróżnienia, że mogą istnieć utwory trudne do ścisłego czy wyłącznego zaliczenia do jednej lub drugiej klasy, faktycznie partycypujące w naturze obu. Lecz ogólnie mówiąc, rozróżnienie to utworzy szeroką podstawę do odpowiedzi na wszystkie główne i pozytywne zagadnienia⁷².

Dla Waltera Scotta, jak wynika z przytoczonej wypowiedzi, różnica między *romance* a *novel* zasadzała się, podobnie jak dla naszej krytyki z pierwszej poł. w. XIX, na metodzie literackiego opracowania rzeczywistości.

Dzieje terminu *powieść* należy uzupełnić uwagami na temat określenia *powieść poetycka*. Większość utworów, którym dzisiaj ta nazwa przysługuje, podaje w podtytule tylko *powieść*, np.: *Maria. Powieść ukraińska*; *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*; *Grażyna. Powieść litewska*; *Jan Bielecki. Powieść narodowa polska oparta na podaniu historycznym*; *Mnich. Powieść wschodnia*; *Hugo. Powieść krzyżacka* — itd.; to wyliczenie można by ciągnąć długo. Nic w tych podtytułach nie wskazuje, że dotyczą one utworów poetyckich; równie dobrze mogłyby się odnosić do dzieł prozą i ktoś nie znający wymienionych utworów tak właśnie mógłby sądzić, i to z pełnym uzasadnieniem. *Powieść* oznacza tutaj fabularność, a część dalsza każdego pod-

⁷¹ M. Allot, *Novelists on the novel*. London 1960, s. 47. Przekład A. B.

⁷² *Ibidem*, s. 49. Przekład A. B. Por. również A. Cook, *The meaning of fiction*. Detroit 1960, s. 72.

tytułu — zakres tematyki danego utworu. Zdarzają się także podtytuły inaczej sformułowane: *Lambro, powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach*; *Żmija. Romans poetyczny z podań ukraińskich*. Podobne wypadki są jednak na tyle rzadkie, że nie podkopują następującego sądu: *powieść poetycka* w takim sensie, jaki ma obecnie, jest tworem późniejszym, i to zarówno w sensie merytorycznym, jak i co do brzmienia — w dobie romantyzmu panowała postać inna, znana z podtytułu *Lambra: powieść poetyczna*^{72a}.

Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* tak oto definiuje *powieść poetyczną*:

Przedmiotem poetycznej powieści jest zwykle pewne wydarzenie, opowiadane ze szczegółami, a służące do nauki lub, jak najczęściej bywa, do zabawy.

A dalej:

Duma wiele ma podobieństwa do powieści poetycznej [...].

W dumach gminnych cudowność najczęściej potrzebna; powstały one z powieści ludu [...] ⁷³.

Na innym miejscu identyfikuje Korzeniowski *powieść poetyczną* z francuskimi *fablieaux*⁷⁴. Dla Michała Grabowskiego *powieściami poetycznymi* są prymitywne gawędy wierszowane Pruszkowej⁷⁵.

Podobnie rzecz wygląda u Cegielskiego. Wyodrębnia on gatunek *powieść poetyczna*, jest to jednak coś całkiem różnego od naszej *powieści poetyckiej*:

Powieść poetyczna wreszcie tak niepewnej jest treści i osnowy, że ją raczej za uzupełnienie wszystkich gatunków epicznych, aniżeli za osobny gatunek uważać można. Rozumiemy przez nią poetyczne uobrazowanie jakiegokolwiek zdarzenia bądź historycznego lub przez powieść podanego, bądź zmyślnego, ale barwy tak nieoznaczonej, że do żadnego z powyższych charakterów przyznać się nie może. Toteż liczy się do tego gatunku powieści wszystko, co będąc treści i osnowy liryczno-epicznej, nie jest ani balladą, ani dumką, ani śpiewem historycznym. Wszakże to pewna, że niejedną z ballad lub dumek powieścią

^{72a} Określenie *powieść poetycka* znajdujemy u E. Słowackiego (*Dziela*. T. 2. Wilno 1826, s. 111) w przypisie objaśniającym wyraz *komeidia* w tytule *Boska komeidia*: „Nazwisko, które podług owoczesnego wyobrażenia o gatunkach stylu nic innego nie znaczy, jak tylko *powieść poetycka*. Potomność, przez podziwienie dla tej Danta powieści, dodała jej epitet *divina*, boska”. Jest to jednak sporadyczny wypadek użycia omawianego określenia w tej postaci w pierwszej poł. XIX wieku. *Nota bene* dla E. Słowackiego termin *powieść poetyczna* (w tekście wykładu swojej teorii rodzajów i gatunków literackich używa tylko tej formy) jest tożsamy z terminem *epopeja* (por. *ibidem*, t. 2, s. 98).

⁷³ Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 61, 63, 64.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 62.

⁷⁵ *Wyjątek z listu M. Grabowskiego*. „Gazeta Codzienna”, 1855, nr 242.

historyczną nazwać by można. Jedyną może różnicą między nią a gatunkami poprzedzającymi jest treść lżejsza i forma swobodniejsza⁷⁶.

Kraszewski np. używa określenia *romans poetyczny*, a definicja owego *romansu* zawiera właściwie wszystkie atrybuty gatunku, który dziś nazywamy *powieścią poetycką*, chociaż dotyczy utworu prozą:

Romans poetyczny, którego się tym tylko różni od poematu, że jego harmonijnej nie ma sukienki, stał się już wyraźnym i lepiej zrozumiałym [...] jego zastępcą. [...] Romans ten czysto artystyczny, natchniony, poświęcony odmalowaniu uczuć egotycznych lub ekscentrycznych, obrazów wyrojonych wdzięcznie lub straszliwej energii, nie może mieć prawideł, które by go ścisły. Można tylko położyć mu za warunek doskonałości ten stopień prawdopodobieństwa, do jakiego przyzwyczały nas utwory ozdobne barwami miejscowości i historycznością⁷⁷.

Hasła „Powieść poetyczna” nie ma w pierwszym wydaniu encyklopedii Orgelbranda. Wydanie drugie zamieszcza je, ale nie wyjaśniając odsyła do hasła „Epos”, gdzie m. in. czytamy:

Epika dzieli się na dwa główne poddziały: czysto przedmiotową i liryczno-powieściową. Do pierwszej należą: epopeja, powieść, powieść poetycka [podkreślenie A. B.].

Wśród przykładów polskich utworów epickich wymieniono m. in. wszystkie polskie powieści poetyckie. Jest to bardzo istotne *novum* w stosunku do hasła „Epopeja” w pierwszym wydaniu encyklopedii, gdzie utwory w rodzaju *Konrada Wallenroda*, *Grażyny*, *Zamku kaniowskiego* nazwano „poematami historycznymi” i „historyczno-fantastycznymi”, ze względu na dużą rolę „żywiółu romantycznego” (tzn. romansowego). Ciekawie, że Mickiewicz ani razu nie użył określenia *powieść poetyczna*, chociaż *powieścią* posługiwał się bardzo często, najczęściej w znaczeniu *powieść ludowa*, *powieść gminna*, zgodnie z ówczesnym zwyczajem.

W literaturze staropolskiej *powieść* nazywano *historią*, i do tej tradycji nawiązał Mickiewicz opatrując *Pana Tadeusza* podtytułem „historia szlachecka”⁷⁸. Jak wykazuje kartoteka słownika Mickiewicza, wyrazu „historia” używał poeta aż w sześciu znaczeniach: 1) dzieje; 2) nauka zajmująca się badaniem dziejów; 3) historia naturalna; 4) dzieło historyczne; 5) powieść, opowiadanie, przygody; 6) zdarzenie, przygoda, afera. Trudno by tu cytować wszystkie wyrażenia zawierające ten wyraz, bo jest

⁷⁶ Cegielski, *op. cit.*, s. LXXXIX.

⁷⁷ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 254–255.

⁷⁸ „Historia” sprawowała funkcję nazwy gatunku literackiego dziś nazywanego *powieścią* od w. XVI do końca XVIII. Zob. Krzyżanowski, *Problematyka powieści*, s. 6.

ich zbyt wiele, ale chyba celowe będzie przytoczenie znajdujących się właśnie w *Panu Tadeuszu*:

On za stołem siadał
 I dziwniejsze od baśni historyje gadał. [I, 916—917]
 Ostatni z dworzan opowiada historią ostatniego z Horeszków. [II, treść]
 Słuchaj Pan historii swej własnej rodzinnej, [II, 261]
 Opowiem od początku historyję całą [IV, 767]
 Takie gwiazd historyje, które z ksiązek zbadał,
 Albo słyszał z podania, Wojski opowiadał; [VIII, 99—100]
 A ja wam też opowiem historią ciekawą [XI, 408—409]
 Panie Wojski, niech Wasze na potem odłoży
 Te historyje [XII, 121—122]
 zaczął wywodzić
 Historyją o dziku Nalibockich lasów [XII, 477—479]
 Historia sporu Rejtana z księżciem De Nassau [...] wiadoma jest z tradycji.
 [Objaśnienia do XII, 480]

W świetle tych wypowiedzi lepiej rozumiemy decyzję nazwania *Pana Tadeusza* właśnie *historią*: w ten sposób zostaje podkreślony fakt, że utwór opiera się na „fikcji realnej”; a przy tym termin ten jest w stosunku do *Pana Tadeusza* — wzięwszy pod uwagę współczesne powstawaniu utworu nazewnictwo w zakresie gatunków o rozbudowanej fabule — najtrafniejszą formułą gatunkową, w dodatku świetnie zharmonizowaną z cokolwiek archaicznym klimatem obyczajowym utworu. Wyraz ten wyszedł już wtedy z użycia:

Dawniej dobrodusznym staruszkom, ojcom i babuniom naszym, kiedy się dostała do rąk powieść jaka, którą one zwykle *chistorią* [!] zwały, to treść jej nie inaczej była uważana, jako za rzecz prawdziwą, którą ktoś schwylił i opisał ku powszechnemu zbudowaniu; występkiem się brzydzili, nad przesładowaną cnotą splotowały się pocziwe staruszki i na tym koniec⁷⁹.

Ta wypowiedź ważna jest dla naszych rozważań z dwu względów: wskazuje, że *historia* w funkcji nazwy utworu literackiego była dla krytyki krajowej wyrazem archaicznym (cytowany tekst pochodzi z r. 1849); a po drugie — znaczenie, w jakim *historia* tu występuje, jest dodatkowym argumentem na rzecz przedstawionej wyżej interpretacji podtytułu *Pana Tadeusza*.

Z kolei kilka uwag na temat terminów, które były w języku krytyki literackiej pierwszej poł. XIX w. nazwami dla krótkich form prozatorskich. Już wspomniano o tym, że dzisiejsze *opowiadanie* było dla ówczes-

⁷⁹ A. Marcinkowski, *Wyjątki z poufalej korespondencji do Wydawcy „Pamiętnika”*. „Pamiętnik Naukowo-Literacki”, 1849, z. 3, s. 177.

nych krytyków *powiastką*. Trzeba tylko dodać, że termin *powiastka* oznaczał nie tylko utwór krótki, ale też utwór o treści błahej i w tym właśnie znaczeniu często go spotykamy w krytyce krajowej.

Wyraz *nowela* pojawia się w omawianym okresie sporadycznie, nie ma sprecyzowanej treści, brzmi obco w języku ówczesnych teoretyków i krytyków literackich, ma postać: *nowella*⁸⁰, a nawet *novella*⁸¹. (Mickiewicz użył tego słowa tylko jeden raz: „Nowele, z których Szekspir snuł swoje kroniki i tragedie, były tysiąc razy poetyczniejsze niż wszystkie historie i romanse”⁸².) Ba, nawet Antoni Gustaw Bem uważał za stosowne wprowadzić formę *nowella* w swojej *Teorii poezji* — tytuł rozdziału traktującego o tym gatunku literackim brzmi: *Nowela (nowella) i inne odmiany powiastki „obyczajowej”*⁸³. Toteż nic dziwnego, że w znacznie wcześniej wydanym niż *Teoria poezji* (1899) tomie 19 encyklopedii Orgelbranda (1865) omawiany wyraz ma postać *nowella*. Objasnienia kończy tu bardzo interesujący z punktu widzenia dziejów terminu sąd:

Obfitują także w nowelle literatury: angielska, szwedzka, duńska, polska i rosyjska, lub powieści do tego odnoszące się działu nie zawsze tu noszą tytuł nowelli.

Otóż sądu tego nie powtórzono w drugim wydaniu encyklopedii — tom 10 z hasłem „Nowela” wyszedł w r. 1901 — natomiast przytoczono szereg nazwisk polskich nowelistów („U nas doskonale nowele pisali: Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, Ostoja, Reymont, Żeromski, Sieroszewski, Walewska”), a interesujący nas termin występuje już w dzisiejszym brzmieniu, zaś *nowella* pojawia się tylko jako wariant poboczny. Jak z tego wynika, *nowela* została przyswojona polskiej terminologii literackiej dopiero przez pozytywistów.

Bardzo bogate są dzieje terminu *gawęda*. Pierwotnie wyraz ten nie był nazwą gatunku literackiego — wręcz zaskakujące dla dzisiejszego czytelnika są objaśnienia Lindego: 1) ziele, gatunek jastru, nazywane *gawędą* dlatego, że leczy „członki wstydlive chore”; 2) „członki wstydlive chore”. W dalszej kolejności jest *gawęda* określeniem dla człowieka, który pape, „gada ni w pięć ni w dziewięć” („Co ten stary gawęda rzędzi”). *Gawędę* w tym znaczeniu napotykamy tu i ówdzie w języku pisarzy i krytyków okresu, np. w jednoaktówce Skarbka *Popas*: „A ruszże się, gawędo przebrzydły”⁸⁴, a także w *Panu Tadeuszu*:

⁸⁰ Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 62

⁸¹ Grabowski, *Literatura romansu w Polsce*, s. 139.

⁸² Mickiewicz, *op. cit.*, t. 14, s. 358.

⁸³ A. G. Bem, *Teoria poezji polskiej*. Petersburg 1899, s. 260.

⁸⁴ F. Skarbek, *Popas*. W: *Teatr Fryderyka hr. Skarbka*. T. 2. Warszawa 1847, s. 323.

Hreczeha na milczenie słuch miał bardzo czuły,
Sam gawęda, i lubił niezmiernie gaduły. [V, 425—426]⁸⁵

Wynika z tych przykładów, że *gawęda* w owym czasie nie była nazwą czynności gawędziarza, jak można by sądzić na podstawie dzisiejszego znaczenia wyrazu — dzisiejszy *gawędziarz* był wtedy *gawędą*. W dodatku wyraz ten miał zabarwienie ujemne.

Początkowo *gawęda* była nazwą dla pewnych właściwości stylu, np. Kraszewski w bardzo ostrej recenzji *Historii Litwy* Narbutta m. in. pisze:

Jest to wielki zapas rzeczy i faktów, rozprawdzonych niepotrzebnymi słowy, amplifikacjami, gawędą bez końca i miłosierdzia, która się nawet stylem nie odznacza.

A dalej:

Nade wszystko ta rozwlekłość autora nie tylko szkodzi wrażeniu, jakie czytanie historii czynić by mogło, nie tylko odstręcza czytelników, lecz jest wyraźnie zbyteczną; a to morze słów nie ożywia nawet zapał i przejęcie się, lub nowy jaki sposób pojmowania rzeczy. Jest to rodzaj gawędy swobodnej, ale nie zajmującej, dla nadzwyczajnej popolitości myśli⁸⁶.

A oto co napisał na temat gawędy Michał Grabowski:

Zamiłowanie nasze dzisiejsze trybu gawęd dowodzi tylko [...] przestawiania na formie niedbalej, raczej na zupełnej nieprzytomności formy — oswobodzenie się od wszelkiego przestrzegania prawideł smaku, logiki, rozumu, jednym słowem zupełną dezinwolturę literacką. Zrymowana jako tako tradycja, powiastrka prozą, w której pokoszlawione i popsute stare narodowe postacie, buletyn (!) o niczym, nazywa się to *wszystko gawęda*⁸⁷.

To dla nas bardzo ważny sąd, wyszedł bowiem spod pióra zaprzysiężonego wielbiiciela gawędowej (w dzisiejszym rozumieniu) twórczości Rzewuskiego i Kaczkowskiego.

Rozpatrując przytoczone teksty w aspekcie terminologicznego nacechowania *gawędy* można stwierdzić, że Kraszewski używa tego wyrazu w sensie nazwy dla swoistej formy wykładu w dziele naukowym; u Grabowskiego takie znaczenie występuje przy pierwszym użyciu *gawędy*

⁸⁵ W tym znaczeniu w liście do B. Zaleskiego z 8 V 1839 użył Mickiewicz *gawędy* jeszcze raz (*Dzieła*, t. 15, s. 236): „My już pokwaśniali, ten Mazur nam się przyda, bo jest okrutny gawęda”. Oprócz tych dwóch wypadków używał Mickiewicz omawianego słowa albo w znaczeniu: beztroska rozmowa, albo w znaczeniu: pusta gadanina.

⁸⁶ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 213, 214.

⁸⁷ M. Grabowski, *Listy do redakcji „Gazety Codziennej”*. „Gazeta Codzienna”, 1854, nr 39.

(mowa tam o „trybie” gawęd, a to słowo wtedy oznaczało styl); w drugim wypadku pełni *gawęda* u Grabowskiego funkcję nazwy dla swoście ukształtowanego utworu literackiego. Jest to jednak funkcja na tyle jeszcze nie sprecyzowana, że można by i tutaj dopatrywać się owego pierwszego znaczenia.

Nazwą dla gatunku literackiego staje się *gawęda* mniej więcej od lat czterdziestych XIX w. i z tego okresu pochodzi pierwsza teoria gawędy:

W niej to [w gawędzie] miałeś naukę, było co posłuchać, czy we dworze szlachcica, czy na zamku pana. Ten swój żywot rycerski opisywał, ten, jako bywał na dworze u pana, co widział, gdzie przebywał, jakie kraje i cuda oglądał, jeśli gdzie z panem za granicę jechał [...]. Wreszcie szły na stół rozmowy ważniejsze o dobru Rzeczypospolitej, a tak młodzieniaszek gawędą wykształcił się na człowieka. Była taka gawęda szkołą i akademią, zwłaszcza przy owym życiu przyjacielskim ziemianów naszych [...]. W gawędzie miałeś dokładne dzieje każdej rodziny i wypadków nawet w narodzie, i gdyby kto był spisał, co się gawędziło od lat młodych, czytałybyś rzeczy ważniejsze i ciekawsze, niż kiedy suche przewertujesz kroniki⁸⁸.

Taka była geneza jednej odmiany gawędy.

Drugą odmianę stworzył Syrokomla. Charakter jego gawęd określa podtytuł pierwszego utworu w tym rodzaju: *Pocztylion. Gawęda gminna*. Syrokomla nawiązał świadomie w swoich gawędach do tradycji ludowych, i do tradycji drobnej szlachty, bardzo zbliżonej w pozycji społecznej do ludu. Jego gawędy są „gminne” i w genezie, i w recepcji: przeznaczają swoje utwory dla „braci w kapocie i braci w siermiedze”, czemu niejednokrotnie daje wyraz. Przy tym gawędy Syrokomli są w ogólnych założeniach zbliżone do tej odmiany oświeceniowego apologu, który Krasicki nazywał *powieścią* — to po pierwsze, a po drugie: są te gawędy świadomie stylizowane na gatunki mówione, „półimprowizowane”:

Jest to poezja nie *pisana* (wypracowana), lecz *mówiona*, bezpośrednia, półimprowizowana — dlatego tak często jej symbolem ludowym staje się u Syrokomli *lira dziada-pieśniarza*⁸⁹.

Utwory o takich cechach nazywano na przełomie XVIII i XIX w. *powieściami*, co w odnośnej części niniejszej pracy zostało wykazane. Toteż zawarte tam rozważania dają wszelkie podstawy do wysunięcia tezy, że gdyby Syrokomla pisał swe gawędy na początku w. XIX, na-

⁸⁸ K. W. Wójcicki, *Stare gawędy i obrazy*. T. 1. Warszawa 1840. Cyt. za: *Encyklopedia powszechna*. Nakładem S. Orgelbranda. T. 9. Warszawa 1862, s. 666.

⁸⁹ W. Kubacki, *Gawęda o Syrokomli*. Wstęp do: W. Syrokomla (L. Kondratowicz), *Wybór poezji*. Warszawa 1957, s. 11, por. także (s. 17, 18) uwagi c „oświeceniowości” niektórych gawęd.

zwałyby je niezawodnie *powieściami*. Tak samo postąpiłby zresztą i Wójcicki, autor przytoczonej wyżej pierwszej teorii gawędy. Ani Syrokomla, ani Wójcicki nie mogli posłużyć się *powieścią* w latach czterdziestych (tekst Wójcickiego ukazał się w r. 1840, pierwsza gawęda Syrokomli *Pocztylion* — w r. 1844), gdyż *powieść* przeszła już wtedy poważną ewolucję i zmieniła znaczenie, stawała się poważnym pretendentem do roli nazwy głównej nowego gatunku epiki zagrażając coraz wyraźniej *romansowi*, a co tu dla nas szczególnie ważne, stawała się coraz wyraźniej nazwą gatunku literackiego, zatracając coraz bardziej charakter gatunku mówionego. Przy okazji warto podkreślić, że np. *Pamiętki Soplicy*, uznawane dziś za zbiór „klasycznych” gawęd, były dla współczesnych „*powieściami historycznymi*”⁹⁰.

Dla teorii gawędy bardzo ważne jest rozróżnienie dwóch jej odmian: odmiany gawędy „szlacheckiej” i gawędy „ludowej”. Rozróżnienie takie przeprowadził bodaj po raz pierwszy Kraszewski w zarysie monograficznym *Władysław Syrokomla*. Przede wszystkim sformułował cechy gawędy:

Gawęda jest poślubieniem rzeczywistości z ideałem, które stanowi w literaturze epoki nieustannie zaprzatający ją cel. Oddziaływanie klasycznej, która żyła w urojonym świecie konwencjonalnym, zrodzić musiało w istocie najprzód zbytne zakochanie się w realizmie, potem tę jego mieszaninę z ideałem, którą jest właśnie gawęda, próba upoetyzowania życia, bez wydarcia mu barw właściwych.

W gawędzie mieści się wszystko, co stanowi wątek żywota, jego barwy prawdziwe i światło niebieskie; stosunek do siebie tych pierwiastków, przewaga ideału lub rzeczywistości, pogląd ulubiony na jaśniejszą lub ciemniejszą stronę, czynią gawędę poematem lub powieścią, pieśnią lub opowiadaniem. Jest to przy tym forma nadzwyczaj giętka, szeroka i dozwalająca mieścić w sobie wszystko, czym serce uderzy, co myśl przyniesie, co oko nastęrcza. Dziewiętnasty wiek takiej właśnie potrzebował po zbytku i przesadzie niewoli klasycznych prawideł.

Arcywzorem tak pojętej gawędy jest dla Kraszewskiego *Pan Tadeusz* — pogląd na owe czasy bardzo śmiały i nowatorski, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę jego uzasadnienie:

Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* z polotem jeniusza i na rozmiar skrzydeł swych dał wzór niepościgniony. poematu tak scharakteryzowanego właśnie, jak na mniejszą skalę są gawędy. Jest on w nim daleko potężniejszy i od Pola, i od Syrokomli, ale od *Wallenroda* do *Tadeusza* widzisz całą przestrzeń, którą

⁹⁰ Por.: *Michała Grabowskiego listy literackie*, s. 211 („W powieściach takich, jakie pisze Soplica, poznajemy wyborne figury [...]”). — A. Małeck i, *List żelazny*. Poznań 1854, s. 112 („Pomiędzy powieściami objętymi w *Pamiętkach starego szlachcica litewskiego* znajduje się krótka powiastka [...]”).

ubiegły pojęcia i teorie. *Pan Tadeusz* otwiera wrota poematom współczesnej treści, w których rzeczywistość otrzymuje prawo obywatelstwa.

Na koniec, konfrontując twórczość gawędową Syrokomli z gawędami Pola, wyodrębnił Kraszewski zasadnicze rysy wyżej wspomnianych odmian gawędy:

Pola gawęda jest inną i wielce różną od Syrokomli, oba oni wszakże odechnęli atmosferą *Pana Tadeusza*, patrzali na ten wizerunek cudny jako na wzór i archetyp poezji nowej epoki. Tylko Pol cofnął się nieco jeszcze w przeszłość, bo w terażniejszości nic dla serca nie znalazł, a może i dla swej manieri artystycznej. Syrokomla powołał lud na scenę, bo z nim najmocniej sympatyzował.

Pola gawęda chce być bardziej polską, a nade wszystko szlachecką; Syrokomli ludową i ludzką. Tam gdzie maluje dzień dzisiejszy Syrokomla, jak w obrazie w *W[ielkim] Czwartku*, jest bardziej uczniem Mickiewicza, niżeli nim był kiedykolwiek Pol, i mniej się obawia śmielszych rysów, które Pol ogólnikami zaciera lub na swój sposób idealizuje. Pol zawsze wysoko nastrojony jednemu uczuciu społeczności szlacheckiej, zakochanej w swym świecie już w grzy rozpadłym i rozpadającym się, święci człowieka i to, co leży poza krańcami jego widnokregu; Syrokomla czuje ze wszystkimi, jest uniwersalny sercem, nic mu obcego w życiu, a przede wszystkim zna boleści różne, zna łyż wszelkie, czuje, cokolwiek kto czuł kiedy, a wszystko znękanie świata wywołuje mu łzę na źrenicę. W jego gawędzie mieszanina ironii lekkiej i wielkiej czułości jest jego własnością wyłączną, jego charakterem osobistym. Ciągłe się w niej splata ten półuśmiech gorzki, który ciągnie za sobą płacz, i łyza nie mogąca spaść z powieki [...] ⁹¹.

Za Kraszewskim wprowadził rozróżnienie dwóch odmian gawędy Władysław Nehring w swoim *Kursie literatury polskiej* ⁹². Jest to tym bardziej godne odnotowania, że w wydaniu 4 *Nauki poezji* (1869) Cegielskiego, które ukazało się o trzy lata później niż *Kurs* (1866), w wydaniu przygotowanym i „pomnożonym” przez Nehrunga — m. in. pomnożonym właśnie o definicję gawędy — nie ma tego rozróżnienia

⁹¹ Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 863—864.

⁹² Nehring, (*op. cit.*, s. 183—184) tak definiuje gawędę:

„Gawęda w nowej literaturze polskiej bierze swój początek od *Pana Tadeusza* w poezji, a w prozie od *Pamiętników Soplicy*. Dwa te pod każdym względem doskonałe utwory wywołały liczne naśladowania; do największej doskonałości doprowadzili gawędę Wincenty Pol i Ludwik Kondratowicz [...]. Z tych Wincenty Pol wykształcił gawędę szlachecką, Syrokomla ludową. W czasach, kiedy przesycono się przesadą, jaka powszechnie zaczęła panować w płodach coraz nowych romantyków, gawęda była niejako ocaleniem trzeźwiejszej poezji, zbliżonej do życia i to jest jej zaletą; ale z drugiej strony ma ten rodzaj poezji liczne wady: brak treści, nieład w rozporządzeniu przedmiotu poetycznego, luźność w toku i w ogóle zaniedbanie tak pod względem wewnętrznym, jak pod względem formy. Pod osłoną wygodnej formy, jaką gawęda nastęrcza, wszystkie niedostatki znajdują usprawiedliwienie”.

(w trzech pierwszych wydaniach *Nauki poezji* nie wciągnięto gawędy na listę teoretycznie ewidentnych gatunków literackich). Wskazuje to, że Nehring, zgodnie z zapowiedzią w *Przedmowie*, trzymał się wiernie wskazań Cegielskiego dokonując poprawek i uzupełnień, zresztą bardzo nielicznych w części teoretycznej.

Cechy gawędy zostały tam sformułowane następująco:

Od powieści epicznych zaliczyć także można gawędę. Czerpiąc treść z żywych tradycji, w opowiadaniu swobodna, pełna humoru i idąca za popędem niekrępowanej fantazji, w formie też okazuje najwięcej luźności, najmniej obmyślanego planu i ścisłej sztuki. Poeta epiczny wybiegając na pole gawędy z upodobaniem przedstawia osoby, obyczaje, czasy lub wydarzenia charakterystyczne, do miary dzisiejszego lub ogólnego porządku spraw ludzkich mniej przypadające; a skupiając się opowiadania w pewnych ciekawych i oryginalnych sytuacjach lub też w jednej chwili z życia bohatera, mniej troszczy się o powiązanie pojedynczych obrazów wewnętrznymi motywami. Stąd też akcja, tj. skombinowany obraz czynności, myślą i wolą jednej głównej osoby tak kierowanych, że w ścisłym przyczyn i skutków przedstawiają się stosunku i do jednego zmierzają celu, usuwa się w gawędzie prawie zupełnie z widoku, a opowiadanie nie wywołuje i nie żąda psychologicznego uznania czytelnika, ale zmierza do ujęcia jego sympatii dla bohatera lub dla określonych czasów.

Od powieści epicznej różni się gawęda jeszcze osobliwym, jej tylko właściwym tonem swobodnego humoru i malowniczego, posuwistego i, że tak powiem, staropolskiego sposobu opowiadania; w tym stylu jest najwybitniejsza oryginalność gawędy i najpewniejsza rękojmia pożądanego wrażenia.

Rodzaj ten poetycznych opowiadań, stworzyli Wincenty Pol i Władysław Syrokomla⁹³.

Gawęda jest w tym rozumieniu odmianą „powieści epicznej”, zatem utworu wierszowanego („powieść epiczna” to tyle, co we współczesnej terminologii poemat, względnie powieść poetycka). *Pamiętki Soplicy* i tutaj nie są zbiorem gawęd, a przynajmniej gawęd „klasycznych”. Cegielski, jak widzimy, nie przyjął koncepcji Kraszewskiego, a mógł ją znać, gdyż praca o Syrokomli ukazała się w r. 1862, zaś autor *Nauki poezji* zmarł w 1868 roku. Prawdopodobnie definicja Kraszewskiego wydała mu się za obszerna. Zresztą trzeba przyznać, że przyjęcie tej definicji wstrząsnęłoby jego misternie zbudowanym systemem gatunków literackich.

Hasło „Gawęda” występuje w obu wydaniach encyklopedii Orgelbranda — w wydaniu pierwszym za wyjaśnienie służy obszernie przytoczona wypowiedź Wójcickiego (zacytowaliśmy w swoim czasie fragment tej wypowiedzi nazywając go pierwszą teorią gawędy). Trzeba tu zaznaczyć, że tom z tym hasłem ukazał się w r. 1862, zatem w momencie, kiedy cechy gawędy zostały już wprawdzie wnikliwie sformułowane przez Kra-

⁹³ Cegielski, *op. cit.*, s. LXXIII—LXXIV.

szewskiego, ale, rzecz jasna, nie mogły być uwzględnione. Objaśnienie gawędy w wydaniu 2 tej encyklopedii brzmi:

Gawęda, w teorii poezji utwór epicki, mniej lub więcej urozmaicony, ale jednolity w swej osnowie, na tle podań dziejowych, tradycji narodowej lub życia współczesnego osnuty. Jest to rodzaj powieści epickiej w ogólniejszym znaczeniu tej nazwy. Pierwszą czysto polską tego rodzaju próbą w literaturze polskiej, wspaniałym prototypem poetyckiej gawędy jest *Pan Tadeusz* Mickiewicza. Do tego rodzaju utworów należą *Pamiętki Soplicy* Rzewuskiego, *Przygody Winnickiego* i *Mohort* Pola, *Dworzec mojego dziadka* Fr. Morawskiego, *Urodzony Jan Dębory*, *Chodyka*, *Spowiedź pana Korsaka* L. Kondratowicza [...].

Pisarze i krytycy okresu międzypowstaniowego bardzo chętnie używali terminów *obraz* (*obrazek*), *szkic* w funkcji nazw dla utworów prozatorskich, umieszczając te słowa zarówno w podtytułach, jak i w tytułach. Nader często nazywał tak swoje utwory Kraszewski, i to od zarania twórczości: swym prozatorskim juveniliom nadał w r. 1830 miano „*obrazów towarzyskich*” (*Prospekt na Kilka obrazów towarzyskich*); do „Tygodnika Petersburskiego” napisał w r. 1838 serię *Obrazków z natury*; zbiorowemu wydaniu młodzieńczych utworów nadał wspólny tytuł: *Szkice obyczajowe i historyczne*; w 1842 r. wydał *Obrazy z życia i podróży*, a w latach następnych *Latarnię czarnoksiężską* z podtytułem: *Obrazy naszych czasów*. Szczególnie upodobał sobie omawiane terminy po powstaniu styczniowym — „*obrazami* (*obrazkami*) narysowanymi z natury” nazywał szeroki powieści o tym powstaniu. A dalej: *Rzym za Nerona*. *Obrazy historyczne*; *Pałac i folwark*. *Obrazy naszych czasów*; *Nad Spreką*. *Obrazki współczesne*; itd., itd. Kraszewski oczywiście nie jest tu wyjątkiem, w podobny sposób posługiwali się *obrazem* (*obrazkiem*) liczni jego koledzy po piórze.

Omawiane terminy często były używane również w tytułach: Szymanowski, *Szkice warszawskie*; Chodźko, *Obrazy litewskie*; Miniszewski, *Galeria obrazów szlacheckich*; Gregorowicz, *Obrazy wiejskie*; Pawlikowski, *Obrazki i opowiadania*; Kosiński, *Obrazki dawne i tegoczesne*; Kunicki, *Nadbużne obrazy i powiastki*; Potocki, *Szkice towarzyskiego życia miasta Warszawy z drugiej połowy XIX stulecia*; Dzierzkowski, *Album szkiców*; Pol, *Obrazy z życia i natury*, *Obrazy z życia i podróży*; itp.

Nazwę *obrazu* (*obrazka*) czy *szkicu* — tych określeń używano niekiedy zamiennie — nadawano utworom gatunkowo bardzo różnym, a więc utworom fabularnym (powieściom i opowiadaniom), a obok tego relacjom o charakterze wspomnieniowym, refleksjom o charakterze filozoficznym, czy wreszcie relacjom z podróży. Ogólnie rzecz biorąc *obraz* (*obrazek*) lub *szkic* miał za zadanie poświadczyć prawdziwość przedstawianych zdarzeń w sensie wiernego „naśladowania natury”: Kraszewski nadając każdej ze swych powieści o powstaniu styczniowym podtytuł „*obraz* (*obrazek*)

narysowany z natury” chciał upewnić czytelnika, że ma do czynienia z autentycznymi wydarzeniami, że „wymyślone” postaci zostały ukazane w „prawdziwych”, wiernie oddanych sytuacjach i że dana powieść została napisana ze względu na ten drugi element. Podobnie rzecz ma się i z innymi tytułami, które wyżej przytoczono. Bowiem obraz (obrazek), szkic w odniesieniu do utworów fabularnych był formułą rodzajowo-artystyczną, wskazywał mianowicie, że fikcyjna fabuła jest w danym utworze elementem drugorzędym, niejako zdobniczym, spełniającym poniekąd funkcję pretekstu do przedstawienia „tła”, jeśli przez to słowo rozumieć dokumentalny żywioł utworu.

Obraz (obrazek), szkic określane niekiedy w krytyce krajowej francuskim terminem *tableau de genre*, pojawił się w literaturze krajowej bardzo wcześnie, był niejako forpocztą powieści. Rolę obrazu (obrazka), szkicu w tej właśnie funkcji naświetliła Maria Janion w książce *Lucjan Siemieński poeta romantyczny*. Autorka zwróciła uwagę, że ten gatunek literacki mógł przybierać różny kształt artystyczny w zależności od charakteru żywiołu dokumentalnego — mógł służyć konserwującemu sarmatyzm Chodźce, ale mógł być również narzędziem odzwierciedlenia bieżącego życia „w jego rozwoju i przekształceniach, w całej jego ruchliwej zmienności”⁹⁴.

Już wspomniano, że terminy obraz (obrazek), szkic mogły się niekiedy wymieniać⁹⁵, trzeba jednak zwrócić uwagę, że obrazu chętniej używano w odniesieniu do gatunków fabularnych, zaś szkicu — do niefabularnych.

⁹⁴ M. Janion, *Lucjan Siemieński poeta romantyczny*. Warszawa 1955, s. 192. Analizując szkic Siemieńskiego pt. *Ekonom* autorka pisze m. in. (s. 192):

„W *Ekonomie* Siemieńskiemu udało się jednak szczęśliwie wyjść poza podobną praktykę [konserwowania sarmatyzmu]. Przyczyna sukcesu Siemieńskiego związana jest z tym, że w jego szkicu ideologia demokratyczna sprzyja rozwojowi i nasileniu elementów realizmu. Przede wszystkim bowiem pisarz zupełnie inaczej pojął »typ« literacki niż tzw. »tradycjoniści« w rodzaju Chodźki. Nie zatrzymał się więc wyłącznie na uwiecznieniu zanikających reprezentantów dawnego życia, ba, podjął nawet polemikę z przekonaniem, że musi najpierw »wygasnąć całe pokolenie, nim się swego historiografa lub malarza doczeka«. Przyjął natomiast — być może nie bez wpływu francuskiego powieściopisarstwa współczesnego — trafne założenie, że zadaniem pisarza-realisty jest odzwierciedlenie bieżącego życia w jego rozwoju i przekształceniach, w całej jego ruchliwej zmienności [...]. Dialektyczne widzenie rzeczywistości z pozycji demokracji umożliwiło Siemieńskiemu dojrzałe i zwięzłe, przeciwstawiające się praktyce sarmackich gawędziarzy sformułowanie tezy o konieczności nie tylko »kopiowania starego świata polskiego, co schodzi«, ale także odtwarzania i tego »nowego, co się kształci do życia«”.

⁹⁵ *Szkicu* używano w dwojakim znaczeniu: 1) jako synonimu opisu i w tym znaczeniu wymieniał się z obrazem, np. *Szkic zachodniej Białej Rusi*; 2) tak jak objaśnia encyklopedia Orgelbranda (t. 24, Warszawa 1867, s. 643): „z lekka rzucony program do każdego jakiego bądź dzieła, oraz wskazanie najważniejszych punktów wypadku, pisma itd.”.

Szkic zachodniej Białej Rusi — od tego zaczyna się *Szlachcic Zawalnia* Jana Barszczewskiego; tu *szkic* znaczy opis geograficzny. *Druskieniki. Szkic literacko-lekarski* przez Kraszewskiego i Ksawerego Wolfganga: rzecz składa się z dwóch części — pierwszą napisał Kraszewski, drugą lekarz Wolfgang. Medyk ocenił źródła druskienickie z lekarskiego punktu widzenia, zaś część Kraszewskiego łączy cechy gatunków, które dziś nazywamy reportażem i esejem. Podobny charakter mają *Szkice warszawskie* Wacława Szymanowskiego. Można by tu zresztą wymienić jeszcze kilka tytułów — np. *Szkice towarzyskiego życia miasta Warszawy z drugiej połowy XIX stulecia* Leona Potockiego. Zanotujmy też wypadek nazwania *szkicami* — *Pamiętek Soplicy*:

Wiadomości o Henryku Rzewuskim i jego szkicach mocno mię zapaliły, uważam, że u nas tylko znajomości rzeczy przeszłych i głębszego wpatrzenia się w życie narodu brakuje⁹⁶.

Obrazy i *szkice* poświadczają istnienie w omawianym okresie zapotrzebowania na opis rzeczywistości prawdziwej, a przecież wykonany w sposób literacki, nie zaś naukowy, opis na użytek szerokich rzesz czytelnicy. Próbuje taki gatunek stworzyć Wincenty Pol; sądzi, że tego dokonał swoimi *Obrazami z życia i natury*⁹⁷. W przedmowie do pierwszej serii tych *Obrazów* przedstawia koncepcję gatunku — ma on być wszechstronną relacją o „naturze”, tzn. o geograficznych właściwościach danego zakątka ziemi i o życiu jego mieszkańców, w skład tej relacji mają wchodzić opisy: geograficzny, etnograficzny, socjologiczny, historyczny. W przedmowie do serii drugiej Pol wskazuje dodatkową trudność w zrealizowaniu podjętego zadania:

wypada mówić umiejętnie do ludzi bez nauki, a nie wolno się wyrazić naukowo, bo autor ma sprawę z kołem czytelników, które uważa życie nauki i literaturę tylko za środek zabicia czasu, roztargnienia lub zabawy⁹⁸.

Wykonać taki opis danego regionu, jak to sobie Pol zamierzył, było niełatwo, autor musiał się odznaczać, poza umiejętnością obserwacji, także rozległą wiedzą. Na tym większe podkreślenie zasługuje fakt, że Polowi

⁹⁶ L. Siemieński do M. Grabowskiego 2 VIII 1831. W: *Korespondencja Michała Grabowskiego*. Rkps Bibl. Kórnickiej, sygn. 1160, k. 90. Cyt. za: M. Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841—1843*. Wrocław 1961, s. 66.

⁹⁷ *Obrazy*, napisane już po powstaniu styczniowym, powstały jednak w wyniku tendencji w rozwoju literatury polskiej zaznaczających się w okresie poprzednim, dlatego włączone zostały w zakres rozważań.

⁹⁸ W. Pol, *Obrazy z życia i natury*. Kraków: 1871, s. 3, poszczególne „obrazy” ukazywały się w „Tygodniku Ilustrowanym” poczynając od roku 1867.

udało się stworzyć cały szereg *Obrazów* interesujących do dziś, po stu blisko latach od chwili powstania dzieła (np. *Na lodach*, *Z niskiego i szerokiego Beskidu*, *Z krain stepowych*, *Na wodach*, *Na wyspie* itd.), interesujących właśnie przez różnorodność i autentyzm opisów poszczególnych regionów.

Tworząc swoje *Obrazy z życia i natury* Pola nie był oryginalny w sensie absolutnym: dzieło to było zbliżone w zamyśle twórczym do bardzo licznych w tym okresie „obrazów z życia i podróży”, wносиło jednak w stosunku do nich bardzo ważne *novum* — tkwi ono w postawie twórcy: *Obrazy z życia i natury* Pola powstawały jako rezultat podjętych specjalnie w celu ich napisania studiów i wędrówek po kraju, zaś wspomniane „obrazy z życia i podróży” były, przynajmniej w założeniu, produktem niejako ubocznym podróży poszczególnych autorów.

Obraz (obrazek) szkic miał jeszcze jeden odcień znaczeniowy. Nazywając tak dany utwór pisarz czy też krytyk dawał tym samym do zrozumienia, że „natura” została „odrysowana” w tym utworze w sposób podobny, jak fragment krajobrazu w dziele pejzażysty. Krytyka krajowa bardzo chętnie używała w stosunku do literatury terminologii z zakresu malarstwa. Często natknijemy się na recenzje opisujące dany utwór literacki tak, jakby to był obraz malarski. Powieść traktowano często jak pejzaż malarza, będący odbiciem danego fragmentu „natury”, powieściopisarza nazywano często „malarzem w słowach”. Rzuca się w oczy inwazja do praktyki recenzenckiej frazeologii jak gdyby zapożyczonych od sprawozdawcy z wystawy malarskiej. Ową frazeologię angażowano często w charakterze kategorii opisu recenzowanych utworów: wspomagała terminologiczną niewydolność ówczesnej krytyki. Trzeba jednak widzieć u podstawy takiego postępowania określoną koncepcję powieści: np. Tyszyński definiował powieść tak: „Romans i powieść są rodzajem krajowidok u” a Kraszewski: „Romans i powieść są obrazem jakiegokolwiek epoki świata” (podkreślenia A. B.). To bardzo rozpowszechnione w krytyce krajowej stanowisko wynika ze złudzenia, że powieściopisarz „przepisuje” do swego utworu fragment rzeczywistości empirycznej w taki sposób, jak malarz przenosi na płótno wybrany fragment pejzażu, stąd właśnie traktowanie powieści jak obrazu malarskiego i w konsekwencji nazywanie powieściopisarza „malarzem w słowach”. Szczególna popularność obrazu (*obrazka*) i *szkicu* w przedstawionym znaczeniu pod koniec okresu międzypowstaniowego jest m. in. świadectwem przeżycia się stosowanych w ówczesnej praktyce pisarskiej sposobów kształtowania fabuły, a pośrednio odbija — jak już wspomniano — zapotrzebowanie na prozę dokumentalną, nader żywo dające o sobie znać u schyłku tego okresu.

2. Cel, dążność, tendencja

W recenzjach i różnego rodzaju „rozbiorach” powieści w okresie międzypowstaniowym najwięcej uwagi poświęcono analizie *idei przewodniej* poszczególnych utworów. Jeśli znaczną część typowej recenzji przed powstaniem listopadowym wyczerpywały pretensje językowe⁹⁹, to w omawianym okresie najistotniejszą jej częścią było zreferowanie *idei* utworu i ustosunkowanie się do niej, tzn. udzielenie pisarzowi pochwały lub nagany (w zależności od tego, czy krytyk zgadzał się z *idea* *przewodnią* recenzowanej powieści, czy też nie). Ta cecha krytyki miała swoje źródło w łączeniu powieści z prozą moralizatorską przeszłości. Już Krasicki pisał:

Wielorakie są rodzaje romansów: pierwsze miejsce takowym dać należy, które ku cnocie i obyczajności wiodą¹⁰⁰.

Podobne stanowisko zajął Golański w dziele *O wymowie i poezji*¹⁰¹, Stanisław Potocki — *O wymowie i stylu*¹⁰², wreszcie anonimowy autor rozprawy *O romansach*¹⁰³; takie zapatrywania, manifestujące się w sposób mniej lub bardziej wyraźny, mniej lub bardziej jednoznaczny, odczytujemy zarówno w artykułach o podstawowych właściwościach powieści jako gatunku literackiego, jak i w recenzjach dotyczących poszczególnych utworów na przestrzeni całego okresu międzypowstaniowego.

Idea przewodnia, tak jak my ją dzisiaj rozumiemy¹⁰⁴, była dla krytyki krajowej „idea” bardzo rzadko; krytyka ta stanowczo wolała w tym miejscu inne wyrazy, a było ich niemało: *myśl główna*, *duch*, *zasada*, *temat*, nawet — *morał* (co prawda sporadycznie); a dalej: *zadanie*, *cel*, *dążność*, *tendencja*. Tak szeroki wachlarz stylistycznych możliwości wyrażenia tego pojęcia dowodnie świadczy o słabej precyzacji jego treści. Świadczy o tym również fakt, że jakkolwiek pojęciu *idei przewodniej* najlepiej odpowiadała *myśl główna* krytyki krajowej, to jednak nie ona uzyskała największą popularność, a wieloznaczny, mniej od *myśli głównej* precyzyjny *cel*. Występował on w omawianej funkcji przede wszystkim na początku okresu:

⁹⁹ M. R. Mayenowa, *Mickiewicz a tradycje stylistyczne*. „Pamiętnik Literacki”, 1956, zeszyt Mickiewiczowski, s. 271.

¹⁰⁰ Krasicki, *Uwagi*, s. 536.

¹⁰¹ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wilno 1808, s. 136.

¹⁰² S. Potocki, *O wymowie i stylu*. T. 4, cz. 2. Warszawa 1815, s. 202.

¹⁰³ *O romansach*. „Ćwiczenia Naukowe”, 1818, nr 7, s. 153, 160 n.

¹⁰⁴ Zob. S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*. Kraków 1960, s. 70: „Myśl przewodnia (idea przewodnia). Główny nurt myślowy ujmujący zasadniczo sens wszystkich przedstawionych treści; oś, wokół której krystalizuje się pomysł twórczy; stanowi zasadę organizującą dzieła”.

Cóż począć z uczuciem [chodzi o uczucie miłości], którego znieść ani przysłumiać nie należy i nie jest w naszej mocy? — Oto nic nie pozostaje, jak tylko je uczynić, jeżeli można, tak czystym, tak szlachetnym i wyniosłym, iżby odjąwszy mu możność szkodzenia, jego szczęśliwych skutków nie tamować, owszem je pomnażać i wzmacniać. I to właśnie powinno być istotnym celem wszystkich romansowych utworów [...]. Nie masz dla piszących w jakimkolwiek rodzaju szlachetniejszego celu nad cel poprawy obyczajów, i to właśnie powinni sobie zamierzać pisarze romansów. Cel ten mają oni wspólny z pisarzami dramatycznymi¹⁰⁵.

Z chwilą gdy zaczęło się kształtować pojęcie tendencyjności (mniej więcej w latach czterdziestych), *cel* zaczął służyć za nazwę i dla tego pojęcia:

Kilka scen z romansu Spindlera pt. *Zyd* posłużyły autorowi za tło do tej powieści, która ma za cel wystawić, że w każdej klasie i religii są ludzie, w których życiu cnota jest podstawą wszelkich uczynków¹⁰⁶.

Całkiem inne jest piękno sztuki. Ona nie ma innego celu nad piękno, plody jej mają być tylko piękne i nic więcej. Sztuka nadto z natchnienia płynie i nic nie oblicza, nie przewiduje. W dziele sztuki jest myśl poświatlająca z materiału, jest harmonia zupełna treści i formy, i tylko o tę harmonię, a nie o cel żaden sztukmistrzowi chodzi. Ta harmonia jedynie podoba się w dziełach sztuki, to, a nie co innego jest p i ę k n e m¹⁰⁷.

Sztuki wcale nie mają celu, by pomagały rozszerzeniu moralności w świecie, to do nich wcale nie należy. Powieść malująca ohydłą barwą zbrodni w celu jedynie, by była odstrachem od złego, chybia powołania swojego, zbacza ze swej drogi, bo jej cel jest jedynie artystyczny. Po architekturze, po muzyce, po rzeźbie nawet nikt nie wymaga, by miały cel moralny; jedna tylko poezja budująca, grająca, malująca wyrazami ma mieć jeszcze cel dobrego obyczaju, choć ona ani mniej, ani więcej nie jest sztuką, jak architektura lub muzyka.

Sztuki piękne nie służą i nie mają obcych celów, i same sobie są celem¹⁰⁸.

Zapamiętajmy ten tekst Kremera, jeszcze doń wrócimy. Kremer używa tu *celu* dość jednoznacznie (podobnie jak w poprzedzającym jego wypowiedź urywku Karol Libelt), a to zdarzało się w latach czterdziestych raczej rzadko — duże trudności sprawiało ówczesnej krytyce zwłaszcza odróżnienie *idei przewodniej* od *tendencji*, co widać ze szczególną dobitnością w następującym fragmencie recenzji Tyszyńskiego:

¹⁰⁵ O *romansach*, s. 152—162, *passim*.

¹⁰⁶ *Rozmaitości*. „Przegląd Warszawski”, 1840, t. 1, s. 96.

¹⁰⁷ K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne*. Wyd. 2 poprawione. T. 1. Petersburg 1854, s. 53.

¹⁰⁸ J. Kremer, *Listy z Krakowa*. T. 1. Kraków 1843, s. 153, 152. To stanowisko Kremera w sprawie „celu sztuki” zakwestionował A. Tyszyński w obszernej, nasyconej erudycją filozoficzną recenzji *Listów z Krakowa* („Biblioteka Warszawska”, 1844, t. 1). Nie zgadza się z Kremerem także E. Dembowski (*Pisma*. T. 3. Warszawa 1955, s. 256).

Mówiąc o *Witoldowych bojach*, poemacie p. Kraszewskiego, uważaliśmy, iż autor w utworach swych już celuje odbiciem natury zewnętrznej, już znowu wewnętrznej (nauk społecznych); że jednak jak w jednych, tak w drugich nie dostrzegamy własnego stanowiska autora — celu i sądu. Uwagi tej nie mogliśmy jednak już powtórzyć po *Sfinksie*. P. Kraszewski [...] w powieści tej nie dał nam wprawdzie obrazów wykończonych ani odbicia nauk społecznych; lecz co cechuje od pierwszej do ostatniej stronicy pismo autora, jest to właśnie cel, sąd. Skutek taki był naturalnie następstwem dobrej woli autora, nie wiemy więc, dlaczego się użala w przedmowie na wymagania: „Powieść, dawniej dziecko tylko fantazji, dzisiaj obowiązana jest, mówi autor, jak tragarz dźwigać wypadki teorii”. Autor nie dodał jednak, iżby miał przynosić szkodę dla sztuki ten obowiązek.

Tu następuje fragment najbardziej nas interesujący:

Każda piękność już przez to samo wprawdzie celową (użyteczną) jest, że jest piękną. Ale piękność jest skutkiem przyznania, a warunki tego przyznania w wieku rozwiniętego poznania zbiegają się właśnie z warunkami użyteczności¹⁰⁹.

Cel jako termin literacki pełni tutaj (w połączeniu: „cel i sąd”) funkcję podwójną: *idei przewodniej* i *tendencji*. Na funkcję *idei* wskazuje synonimiczność *celu* w stosunku do „własnego stanowiska” pisarza jako podstawowej zasady organizującej główny nurt myślowy utworu, a na funkcję *tendencji* — utożsamienie *celu* z *użytecznością* (*użyteczność* dzieła sztuki łączy się w tym ujęciu ze szczególną koncepcją piękna, taką mianowicie, w której główną rolę odgrywają władze poznawcze człowieka); w tymże znaczeniu używa Tyszyński terminu *cel* w recenzji z książki Tytusa Szczeniowskiego *Bigos hultajski*:

„Cechą zewnętrzną pióra jego są: jasność, ozdobność, siła; wewnętrzną zaś: pewna niezależność w kreśleniu rysów, stawianiu myśli, nieraz lot poetyczny, a głównie i przede wszystkim zawsze myśli i pióru przytomny cel, tj. wzgląd na ogół rozwicia, społeczność, znaczenie każdej jednostki, i odnoszenie obrazów i rozumowań do tego względu¹¹⁰.”

Tyszyński ilustruje swe teoretyczne sformułowania zestawiając dwie powieści Kraszewskiego mające za przedmiot „życie praktyczne artysty”, mianowicie powieść *Poeta i świat* z powieścią *Sfinks*, a zestawia je po to, żeby wykazać, że pierwszy utwór, wolny od funkcji „tragarza teorii” (świadomie użył sformułowania Kraszewskiego ze wstępu do *Sfinksa* — to sformułowanie określa kształtujące się zjawisko tendencyjności powieści) jest „mniej piękny” niż *Sfinks* — „tragarz teorii”, i to „tragarz” ze świadomego, poniekąd, założenia autora. Tak rozumianą „teorię” tej powieści odczytuje Tyszyński poprzez analizę kreacji artysty i sztuki

¹⁰⁹ Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*, t. 3, s. 373—374.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 501.

w utworze: widzi w postaci Jana uniwersalny typ artysty — „Jan w swym zawodzie światowym jest typem (lubo z niejakimi zmianami) wszystkich, rzecz można, poetów, wszystkich artystów”¹¹¹ — typ artysty przedstawiony prawdziwie. Dlatego właśnie uznał Tyszyński *Sfinksa* za powieść z *celem*, a jest to pod jego piórem pochwała, nie nagana¹¹². Tym bardziej warto zwrócić uwagę na fakt, że Tyszyński oddzielił *cel* od artyzmu powieści:

Nie chcielibyśmy, mówiąc o sztuce, mówić o czym innym jak o sztuce. Lecz pojmowanie przez autorkę w ten a nie inny sposób jej celu, to jest tego, co cnota, tak jest w jej powieściach wyraźnym [...], że nie odstępimy zapewne zbyt od przedmiotu, mówiąc o samym tym celu słów parę¹¹³.

Analizę używalności *celu* w pierwszym tekście Tyszyńskiego nieco małą zestawienie „*cel* i *sąd*”. Aby wzmocnić konkluzje, do jakich w wyniku tej analizy doszliśmy, posłużymy się jeszcze jednym przykładem zaczerpniętym z recenzji *Listopada*:

Cel główny zadania autora: przedstawienia w artystycznym obrazie ostatniej krajowej epoki, przejścia od cywilizacji jednej do drugiej, dwóch w jednej narodowości, z całym blaskiem tu osiągnięty.

I dalej:

Co do opinii głównej, przewodniczącej autorowi w układzie, objawiającej się w akcji i będącej zapewne przede wszystkim celem powieści, to jest: spólcucie autora dla obyczajów i zwyczajów krajowych z początku wieku zeszłego i nieprzyjaźń dla nadeszłych następnie w nich odmian¹¹⁴.

Tyszyński w przeważającej ilości wypadków używa *celu* w ten sposób, jak w przytoczonych cytatach, a więc nieprecyzyjnie; wprawdzie zdarza się w jego języku również semantyczna jednoznaczność *celu* („Żaden wreszcie cel jakiś jawny, dobitny, światowy lub zaświatowy nie cechuje powieści” — o *Emerycie Korzeniowskiego*¹¹⁵), ale zdarza się raczej rzadko, na ogół *cel* jest u Tyszyńskiego terminem wieloznacznym. Wynika to zarówno z dwoistości funkcji terminologicznej tego słowa, jak również z faktu, że było ono — już tradycyjnie — znaczeniowo zmienne i zamienne.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 364.

¹¹² *Ibidem*, s. 379: „Pani Szyrmer zamierzyła w swych powieściach mieć *cel*, jest to cecha, której nie tylko zarzucać, lecz którą owszem dorzucać chcielibyśmy do każdej powieści; różnica pomiędzy powieścią, która ma *cel*, a powieścią, która *celu* nie ma, jest zdaniem naszym taka, jaka jest między słońcem i fajerwerkiem”.

¹¹³ *Ibidem*, s. 380.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 328, 331—332.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 423.

Te właściwości *celu* widać doskonale w następującej wypowiedzi Kraszewskiego:

Od *Salamandry* do *Martina*, mój Boże, jak ogromna przestrzeń, jaki upadek! Od tej powieści na pozór bezmyślnej, która tak żywo odtwarza świat i życie (co jest i winno być pierwszym celem artysty), do powieści *celowej*, do romansu socjalnego, jakie znużenie, jaki wysiłek, jaka talentu utrata ¹¹⁶.

Termin *powieść celowa* nie wyodrębnia się wyraźnie, skoro w zestawieniu ze znaczeniem *celu*, jakie występuje w przytoczonym tekście o dwa wyrazy wcześniej, można by uznać każdą powieść za *celową*. Zresztą w innej, późniejszej wypowiedzi Kraszewski tak właśnie *cel* rozumie:

W każdej niemal lepszej powieści tkwi myśl jakaś główna, dusza jej, bez której najpiękniejsza forma jest zimnym trupem. Nazwijmy to tematem, celem, jak zechcemy, i choćbyśmy zwolennikami byli teorii sztuki dla sztuki, nie potrafimy się bez niej obyć. [...] Ten duch, cel, ta główna myśl w powieści jest w niej niezbędną [...]. [...] celem, tematem może być wiele zadań: na przykład odwzorowanie społeczeństwa, jednej jego klasy, jakiego typu całą charakteryzującego epokę, lub tym podobnie ¹¹⁷.

Tak pojmowany *cel* uważa Kraszewski za niezbędny element zwłaszcza powieści: „Jeśli gdzie, to w tym rodzaju [w powieści] znowu oględność na d a ż n o ś ć, na c e l, na ostateczną myśl utworu jest niezbędną”, a to dlatego, że „powieść będąc chlebem powszednim dla wielu, powinna jak chleb być zdrową” ¹¹⁸. W przytoczonych wypowiedziach Kraszewskiego nacechowanie terminologiczne *celu* rozplynęło się całkowicie wśród terminów uznanych za semantycznie równoważne. Nie udało się też próba wprowadzenia *powieści celowej*.

Moment wykrystalizowania się zjawiska tendencyjności rejestruje wypowiedź Kraszewskiego z roku 1846:

Piszą, że Walter Scott, jak sam zcznawał, siadał i poczynął romanse swoje, nie wiedząc nigdy, jak je skończy. Wątpimy bardzo, żeby to prawdą być miało, ale i w takim razie nawet, miasto myśl główną każdej dać powieści, jedną potężną myślą odtworzenia przeszłości żył we wszystkich swych towarach [!].

Dla dzisiejszej krytyki cel, taki na przykład, jakiśmy Walter Scotta romansem naznaczyli, już nie wystarcza. Wymagania, z których krytyka zdać sobie sprawy nie umie lub nie chce, nie ograniczają się celem, ale celem pewnego rodzaju.

Gdy więc zarzucają pisarzom, czemu *celu* im brakuje, nie chcą tylko wyrazić jasno, jak by powinni, że cel już istniejący uważają za niedostateczny dla ożywienia utworu i nie tego rodzaju, jak by go mieć żądali.

¹¹⁶ K r a s z e w s k i, *Wybór pism*, t. 10, s. 526. Podkreślenia A. B.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 715.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 711. Podkreślenie A. B.

Celem zowie krytyka dzisiejsza nie myśl już jakakolwiek, ale myśl koniecznie społecznej użyteczności. Cele dzisiejsze powieściopisarzy odtworzenia przeszłości, terażniejszości, pewnych charakterów, pewnych założeń towarzyskich, analizy uczucia itp., dziś uważają się za małe i niedostateczne ¹¹⁹.

Terminem literackim na oznaczenie tego nowego *celu* powieści staje się *dążność*, kalka obcojęzycznej *tendencji*. *Dążność* występuje początkowo obok *celu*, a pod koniec lat czterdziestych zdecydowanie go wypiera. Warto podkreślić, że podobnie jak *cel* — jest początkowo określeniem ogólnym, pełni i funkcję *idei przewodniej*, i *tendencji*:

Jak w każdej powieści, tak i w *Kollokacji* są dwie strony: dążnościowa i artystyczna ¹²⁰.

W obecnym utworze Korzeniowskiego [*Spekulant*] dążność autora rozbija się na dwa równie żywotne tętna, widoczne mniej więcej we wszystkich jego dziełach ¹²¹.

Najwcześniejsze bodaj objaśnienie terminu *dążność*, a jednocześnie i zagadnienia, którego jest on znakiem, dał Leszek Dunin Borkowski w toku polemiki z teorią powieści Michała Grabowskiego:

Nie dość, że zestawienie wypadków rzeczywistych jest historycznie prawdziwe, że zestawienie zmyśleń jest rozumowo prawdziwe, trzeba jeszcze, aby piszący dopinał właśnie tym zestawieniem pewnych zamierzeń. Trzeba, aby życie, które przedstawia, położenia, jakie wprowadza, nie były same przez się celem, tylko zręcznie użytymi środkami do dopięcia pewnych wyższych celów. To się zowie dążnością, jakiej wymaga terażniejsza krytyka w powieściach, po jakiej przede wszystkim należy sądzić powieści, a której Grabowski nie chce rozumieć.

Dunina Borkowskiego nie zadowalał realizm szczegółów, stawiany zawsze na pierwszym miejscu przez jego antagonistę. Domagał się aktywnego uczestnictwa powieści w przebudowie świadomości społecznej:

Chcąc moralnymi środkami zwalczać zepsucie, zastarzałe przesady, uprzedzenia i przywary czasu, trzeba się starać przez przekonanie, przez wykazanie w czynnym życiu ich złych skutków, ich ohydności i brzydoty, zwiększać liczbę ich nieprzyjaciół, zmniejszać liczbę zwolenników. W ten sposób powieść staje się organem tworzącym i przetwarzającym zdanie publiczne, przechodzi w głos narodu, wraca do swoich początków. Cnoty, zalety, przesady, wady, śmieszności objawiają się wprawdzie rozmaicie w różnych prowincjach, rodzinach i osobach,

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 520. Podkreślenie A. B.

¹²⁰ Au. Wi. [A. Wilkoński], *Kollokacja. Powieść J. Korzeniowskiego*. „Dzwon Literacki”, 1846, t. 4, s. 247.

¹²¹ J. B. Dziekoński, *Spekulant, powieść Józefa Korzeniowskiego*. „Dzwon Literacki”, 1846, t. 2, s. 159.

to jest mają znamiona miejscowości i indywidualności, ale i w tychże samych prowincjach i rodzinach są różne, snadź zatem ich źródło nie tak jest powierzchownie jak miejscowość. Powieściarzowi wolno głębszym być dostrzegaczem¹²².

Dążność więc była w ujęciu Dunina Borkowskiego niejako narzędziem realizowania zadań dydaktycznych o specjalnym charakterze, zadań wynikających z aktualnej problematyki rozwoju społecznego, i to właśnie różni go od Kraszewskiego. Dla obu potrzeba *dążności* we współczesnym powieściopisarstwie była oczywista, dla obu nie podlegała dyskusji. Ale w wypowiedziach Kraszewskiego *dążność* ma inną treść, wynikającą z odmiennych zadań, jakie on wyznacza powieści: powieść ma wpływać na doskonalenie się w e w n ę t r z n e czytelnika.

W podobny sposób, jak Dunin Borkowski, pojmuje *dążność* głośny w swoim czasie krytyk, Fryderyk Henryk Lewestam, ale inaczej ocenia tę właściwość powieści:

Romans tedy *dążnościowy* widocznie do jakiegoś z góry założonego celu skierowany, dzieło, w którym autor rozsiada się szeroko jak profesor w swej katedrze i w którym z wysokości trójnoga ciemnym czytelnikom wyklada głęboko pomyślane, po większej części kradzione teorie: romans taki zarówno jest nam antypatyczny, jak owa powieść obyczajowa, która wyrwane z życia kilku oryginałów sceny lub obrazki podaje za typ wieku, w którym żyjemy, za typ ludzi, którzy w nim się obracają¹²³.

Tu *dążność* ma przede wszystkim inne zabarwienie uczuciowe niż u Borkowskiego, zabarwienie ujemne. *Powieść dążnościowa*, tzn. powieść podejmująca tematykę społeczną, potraktowaną rewizjonistycznie w stosunku do ustalonych norm współżycia ludzi w społeczeństwie, jest u Lewestama synonimem powieści złej, społecznie szkodliwej, jaką należy bezwzględnie zwalczać. Powyższe stanowisko zajmuje Lewestam w całym szeregu artykułów i recenzji.

Leszek Dunin Borkowski postawił zagadnienie *dążnościowości* w sposób ogólny, nie analizując wzajemnych stosunków między *tendencją* a problematyką formalną powieści, jednak do takiej analizy dojść musiało. Dość szczególną rolę odegrał w tym zakresie w krytyce krajowej Wisarion Bieliński: oto wydawca „Pamiętnika Naukowo-Literackiego”, Romuald Podbereski, przetłumaczył pewne fragmenty artykułu Bielińskiego *Przeгляд literatury rosyjskiej 1847 roku*, dołączając gdzieś własne refleksje i nie podając, że to jest tłumaczenie. Zwraca uwagę fragment dotyczący omawianego zagadnienia:

¹²² L. Dunin Borkowski, *Powieściarstwo polskie*. W: *Polska krytyka literacka (1800—1918)*, t. 2, s. 160—161.

¹²³ F. H. Lewestam, „Laokoon” Aleksandra Niewiarowskiego. „Gazeta Co-dzienna”, 1854, nr 18.

Dzisiaj dla wielu ma czarowny pociąg słowo dążność; sądzą, że już tu kres wszystkiego, i nie pojmują, że w sferze sztuki naprzód każda dążność niewarta szeląga, kiedy nie wypływa z talentu, a po wtóre każda dążność powinna być nie w głowie, lecz przede wszystkim w sercu, we krwi piszącego, przede wszystkim powinna być uczuciem, instynktem, czyli wewnętrzną pobudką, a potem dopiero już wyrozumowaną myślą: dla takiej dążności trzeba się urodzić, jako rodzi się artysta dla swej sztuki. [...] Malujcie najwierniej z natury, ukraszajcie najusilniej wasze kopie ideami i poczciwymi tencjami, lecz jeżeli nie będziecie mieli poetycznego talentu, kopie wasze nikomu nie przypomną oryginałów, a idee i dążności pozostaną retorycznymi pospolitościami¹²⁴.

Przeciwnicy dążnościowości w krytyce i estetyce krajowej widzieli w pisarzu — inaczej niż Bieliński i ci z polskich krytyków, którzy wyznawali podobne poglądy — tylko artystę, całkowicie ignorowali ideologa. Cytowaliśmy już wypowiedź Kremera na temat celu dzieł sztuki z *Listów z Krakowa* (1843); w wydaniu 2 (1855) Kremer dodał kilka bardzo znamiennych refleksji w omawianej sprawie:

Zaiste sztuki piękne nie służą żadnemu celowi obcemu za środek; ich celem jest właśnie piękność sama. Ich celem nie jest ani rozbudzenie uczuć religijnych, ani moralnych, ich celem też nie może być nauczanie ani wiedza żadna; sztuki piękne są wolnymi córami potęgi niebiańskiej, która zamieszkała w sercu człowieka.

Widzisz tedy, że cel, narzucony sztukom pięknym, jest świętokradztwem na nich dokonany, więc dlatego sztuka, uczyniona służebnicą obcych jej celów, mścić się będzie na mistrzach zniewagi swojej, skręcając i pacząc ich dzieła, jakby na urągawisko ich talentów.

I najważniejszy z punktu widzenia rozważanej problematyki fragment:

Przypatrz się dobrze tym poezjom, romansom tak zwanym „tendencyjnym”, a zgodzisz się ze mną, że prace takowe, mimo ogromnego talentu pisarzy, nie będą przecież dziełem prawdziwie estetycznym, artystycznym. Bo dwom panom służyć nie można. Kto jest kapłanem piękności, niechaj się już nie kłania obcym jej bogom. Połowiczność zawsze i w tym odnosi karę, że takowe dzieła wnet idą w niepamięć; świat zwróci się do innej dążności i odrzuci precz od siebie dzieła, które niedawno uwielbiał. Piękność artystyczna w całym majestacie swoim zasiadła na stolicy; garnijcie się do niej i oddajcie jej hołdy; ale biada jej i wam, gdy ona, zapomniawszy godność a zacność swoją, zestąpi z swojego tronu i, mizdrząc się do lada zachętki swojego czasu, ofiaruje się każdemu, co jej przysługi po swojemu użyć zechce¹²⁵.

Podobnych refleksji na temat tendencyjności literatury jest w wydaniu 2 *Listów z Krakowa* znacznie więcej, ale chyba wystarczą wyżej

¹²⁴ *List wydawcy „Pamiętnika” do A. Gryfa*. „Pamiętnik Naukowo-Literacki”, 1849, z. 3, s. 157; w wydaniu V. G. Bieliński, *Pisma filozoficzne*. T. 2. Warszawa 1956, s. 228—229.

¹²⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa*. T. 1. Wilno 1855, s. 148—149.

przytoczone, by stwierdzić, że swe poprzednie stanowisko w sprawie tendencyjności Kremer utrzymał, co więcej: wzmocnił i wyjaskrawił, dając do zrozumienia, że jest w tej kwestii nieprzejednany.

W podobnym duchu formułowali swe zarzuty przeciwko *dążnościowości* wszyscy wrogo do niej nastawieni krytycy polscy; przekonanie, że *dążność* jest zdecydowanym wrogiem artyzmu, że wręcz go uniemożliwia, było w tym środowisku głównym atutem w walce przeciwko powieści „*dążnościowej*”. W tym sensie wypowiedano się przede wszystkim w artykułach i recenzjach dotyczących powieściopisarstwa Eugeniusza Sue i to, rzecz ciekawa, zarówno w tych, które atakowały to powieściopisarstwo, jak i w tych, które go broniły. I tak redakcja „Gazety Codziennej” opatrzyła bardzo charakterystycznym przypisem fragment artykułu podający za przykład powieści o dużych walorach artystycznych m. in. popularne wtedy utwory *Żyd wieczny tułacz* i *Tajemnice Paryża*, mianowicie zakwestionowała prawomocność tego przykładu ze względów, jej zdaniem, zasadniczych: wymienione powieści są powieściami *tendencyjnymi*, tym samym nie należy ich rozpatrywać w kategoriach wartościowania artystycznego; *tendencyjność* implikuje brak walorów artystycznych:

Byłoby daleko właściwiej — pouczała redakcja „Gazety Codziennej” — wystawić na przykład w tym miejscu którą z powieści Waltera Scotta, tego króla romansistów, gdzie *dążność* lub wcale nie istnieje, lub się ukrywa pod lekkim płaszczkiem satyry¹²⁶.

Co ciekawe, podobne stanowisko w sprawie powieści tendencyjnej zajął anonimowy autor artykułu *Eugeniusz Sue* w lwowskim „Dzienniku Literackim”, życzliwie ustosunkowany do tego powieściopisarza. Anonim uzasadnia, co ważniejsze: u s p r a w i e d l i w i a atakowane przez krytykę właściwości powieściopisarstwa Eugeniusza Sue programową tendencyjnością tej twórczości.

Określenie *powieść tendencyjna* zaczyna być używane, ściślej: utrwała się w krytyce krajowej dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych. Zwróćmy uwagę, że jeszcze w połowie tego dziesięciolecia pisze Kremer o „romansach t a k z w a n y c h »tendencyjnych«” (podkreślenie A. B.), w dodatku ujęcie ostatniego wyrazu w cudzysłów świadczy chyba dobitnie, że określenie to jeszcze nie było w pełni zdomowione w języku krytyki; w tymże tekście Kremera jako termin właściwy występuje *dążność*.

¹²⁶ Kilka słów o powieści z powodu nowo wydanej książki pt. „Dziś i wczoraj” przez pana Onegdajskiego. „Gazeta Codzienna”, 1858, nr 133.

Ustaień chronologicznych co do używalności omawianych terminów nie należy brać ściśle; granice chronologiczne są tu nader płynne, np. w recenzji z połowy lat czterdziestych mamy *tendencję*:

brak artyzmu i brak tendencji samym tylko zapowiedzeniem ogromnego i niezgłębionego celu nie da się pokryć¹²⁷.

W innej, już z połowy lat pięćdziesiątych, występuje w tym samym znaczeniu *dążność*:

Co zastanawia w panu Wilczyńskim, to wyrzeczenie się tak zwanej dążności wyższej, jaką dziś przybrała powieść; autor nie chce, zdaje się, znać innego celu prócz prawdy artystycznej¹²⁸.

Zaś w artykule z 1850 r. pojawia się w omawianej funkcji *cel*, w dodatku wymiennie z *idea*:

w sztukach dobry cel — rzecz nie główna i nie jedyna. Trzeba szczególnie prawdy moralnej i artystycznej, obrobienia dojrzałego na prawdopodobieństwie życiowym opartego, wówczas i ten cel pożądaný przez autora prędzej będzie dopięty [...]. Idea — to połowa rzeczy. Idea idea, a sztuka sztuką. Im wyższa idea, tym dojrzałego obrobienia potrzebuje, by ku sobie pociągnąć¹²⁹.

Mimo wszystko są to jednak zjawiska o charakterze szczególnych przypadków, nie podważających tezy, iż — powtarzamy — określenie *powieść tendencyjna* utrwała się na dobre w języku krytyki krajowej pod koniec okresu międzypowstaniowego.

Powieść tendencyjną wyprzedziła w krytyce okresu, jak widzieliśmy, *powieść celowa*, a zwłaszcza *dążnościowa*. *Tendencja* występowała początkowo jako część terminu złożonego:

Jak za Homerem i Ariostem wyrosła epopeja [...], za Balzakiem *powieść obyczajowo-tendencyjna*, tak może jutro w tropach jakiego geniuszu lirycznego rozwinię się elegia Owidiusza¹³⁰.

Oprócz wspomnianego mamy również określenia takie, jak: *powieść tendencyjno-polityczna*¹³¹, *społecznie tendencyjna*¹³². Rychło jednak *powieść tendencyjna* oswobadza się od podobnych dodatków i wtedy właśnie staje się na pewien czas określeniem bardzo konkretnym: nazwą

¹²⁷ F. N. J., „Pamiętniki Nieznajomego” przez J. I. Kraszewskiego. „Dzwon Literacki”, 1846, t. 2, s. 230.

¹²⁸ Listy Antoniego Nowosielskiego [Antoniego Marcinkowskiego]. „Gazeta Warszawska”, 1856, nr 207.

¹²⁹ Adolf spod Bielska. *Gawęda krytyko-literacka*. „Pamiętnik Naukowo-Literacki”, 1850, z. 6, s. 10.

¹³⁰ F. H. Lewestam, „Emeryt” J. Korzeniowskiego. „Dziennik Warszawski”, 1851, nr 1.

¹³¹ „Dziennik Literacki”, 1853, nr 9, s. 71. — Nehring, *op. cit.*, s. 246.

¹³² 9. [J. Dzierzkowski], *Boża czeladka. Opowiadanie w trzech częściach* przez J. I. Kraszewskiego. „Dziennik Literacki”, 1857, m 95, s. 873.

dla powieści krytykującej szlachtę. W tym znaczeniu używa *powieści tendencyjnej* np. Grabowski, gdy za „dążności tak zwane tendencyjne” (jego wyrażenie) uważa krytykę szlachty w powieści współczesnej¹³³.

Równocześnie *powieść tendencyjna* jest nazwą dla powieści zawierającej krytykę społeczną w ogóle:

Powieść, czyli romans w tegoczesnej literaturze wszystkich zgoła narodów, głównie zaś francuskiego, niemal na najpierwszym dziś stoi planie, ale powiedzmy zaraz, że nie już owa spokojna powieść psychologiczna, czyli charakterystyki [!] i familijna, która owszem coraz więcej traci stronników, lecz prawie wyłącznie romans tak zwany tendencyjny, którego celem jest rozszerzanie jakich na tę lub inną stronę wyobrażeń politycznych, odmalowanie prawdziwych lub urojonych niedostatków i potrzeb epoki, jednym słowem: posługiwanie nienawiściom stronnicy. Samo przez się rozumie się, że wobec małej już, bo zużytej nadużyciami wrażliwości dzisiejszych czytelników, tacy powieściopisarze tendencyjni przesadzać muszą częstokroć w jaskrawości nakładanych przez siebie, i to jeszcze jak najgrubiej, kolorów — ale to właśnie trafia do smaku publice, która nawet już spojrzeć dziś nie chce na pożywniejszą nierównie strawę romansu historycznego, którego przez czas niejaki Walter Scott we Francji także rozbudził był naśladownictwo¹³⁴.

Za model powieściopisarstwa tendencyjnego (model zarówno negatywny, jak i pozytywny) służy krytyce krajowej, rzecz prosta, głównie twórczość Eugeniusza Sue — głównie, ale nie tylko:

W chwili, gdy to piszemy, rozgorączkowała Europę druga wielka powieść Wiktora Hugo, zapowiedzeni od lat *Nędznicy*, (*Les Miserables*), której ukazanie się zdawało się mieć stanowić epokę w tegoczesnej literaturze, lubo się bliżej w znakomity ten utwór wpatrując nie trudno o przekonanie, że jest to tylko jeden z owej wielkiej rzeszy romansów tendencyjnych z dodatkiem olbrzymiego talentu opowiadawczego i jaskrawości poetycznego kolorytu, właściwych wielkiemu poecie¹³⁵.

Te dwa ostatnie cytaty pochodzą z wielotomowej *Historii literatury powszechnej* Lewestama, wydawanej w latach 1863—1866 (tom, w którym się znajdują, wyszedł w roku 1864). Nie trudno spostrzec, że w przekonaniu Lewestama epitet *tendencyjna* a u t o m a t y c z n i e dyskwalifikuje utwór, podobnie, jak to widzieliśmy u Kremera, czy w wypowiedzi redakcji „Gazety Codziennej”. Zarówno Lewestam, jak i Kremer byli także przeciwnikami metody realistycznej w powieści, jak zobaczymy w części niniejszej pracy poświęconej realizmowi¹³⁶. Bo też treść ówczes-

¹³³ M. Grabowski, J. I. Kraszewski. „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”, 1856, nr 222.

¹³⁴ F. H. Lewestam, *Historia literatury powszechnej*. T. 2. Warszawa 1864, s. 196.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 184.

¹³⁶ *Od Redakcji*: Część 3 niniejszej pracy, omawiająca to zagadnienie, będzie publikowana w jednym z najbliższych zeszytów PL.

nego pojęcia *tendencyjności* była bardzo bliska ówczesnemu pojęciu *realistyczności* powieści.

Tendencyjność literatury jako pojęcie teoretycznoliterackie, mimo że pojawiło się wcześniej, a u progu powstania styczniewego wystąpiło już w postaci całkowicie uformowanej, było jednak, nawet w pierwszym dziesięcioleciu po powstaniu, pojęciem zbyt świeżym, by należycie uświadomiono sobie jego treść teoretyczną. Toteż nie mamy tego hasła w wydaniu 1 encyklopedii Orgelbranda (powinno się znajdować w tomie 24, wydanym w r. 1867) — jest natomiast w wydaniu 2 (tom 14, 1903) i brzmi tam następująco:

Tendencja, działanie w pewnym kierunku, zwłaszcza w dziedzinie literatury i sztuki. Tendencyjny poemat, romans, dramat — są to utwory napisane w celu obudzenia w widzach lub czytelnikach sympatii dla pewnej doktryny religijnej, społecznej, etycznej, politycznej itd. Tendencja, jako żywioł nie-artystyczny, obniża i paczy wartość dzieł sztuki.

Ta definicja powstała w wyniku sporów toczących się na temat *tendencyjności* w okresie pozytywizmu, które doprowadziły do uściślenia pojęcia w oparciu o konkretną twórczość literacką. Krytyka okresu poprzedniego zagadnienie *tendencyjności* postawiła i stworzyła dlań nazwę, nie zdołała go jednak sprecyzować — zabrakło jej po temu czasu i doświadczeń.