

Stanisław Burkot

Józefa Ignacego Kraszewskiego literatura dla "powszechności"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/4, 3-26

1987

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.

STANISŁAW BURKOT

JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO
LITERATURA DLA „POWSZECHNOŚCI”

1

Konstanty Wojciechowski w *Historii powieści w Polsce* umieścił znamiennej ocenę dorobku Kraszewskiego:

Artystą wielkim Kraszewski nie był, ale czytać go warto — choćby, po to, by odbyć studium prądów umysłowych, które przebiegały przez Polskę przez lat pięćdziesiąt. [...] Gdyby zaginęły wszystkie dzieła, jakie wydało piarstwo polskie między rokiem 1830 a 1880, a ocalał tylko dorobek Kraszewskiego, można by na podstawie jego pism odtworzyć wierny obraz życia polskiego, i to nie tylko jego strony zewnętrznej, ale i tych wszystkich wewnętrznych drgnień, którym podlegały umysły i serca polskie w tej dobie¹.

Karol Estreicher próbował inaczej opisać dorobek autora ponad dwustu powieści, kilkunastu dramatów, kilku tomów poezji, kilkudziesięciu tomów studiów z zakresu historii, historii literatury, malarstwa i sztuki, trzech obszernych opisów podróży, dorobek tłumacza i edytora, archeologa, malarza-amatora i muzyka: w *Obliczeniu stronice i wierszy druku w osobno wydanych dziełach J. I. Kraszewskiego tudzież w powieściach umieszczonych po czasopismach* sumował stronice, arkusze drukarskie i linijki druku (ok. 4 500 000), szacując całość tego dorobku na 625 tomów po 10 arkuszy każdy². Dodajmy dla ścisłości, że w rachunku tym nie została uwzględniona publicystyka, rozszana po czasopismach, nie została uwzględniona także obszerna korespondencja, obliczana orientacyjnie na co najmniej 40 000 listów, z których tylko część przetrwała do naszych czasów³.

¹ K. Wojciechowski, *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym*. Z rękopisu pośmiertnego wydał Z. Szweykowski. Lwów 1925, s. 270.

² K. Estreicher, *Obliczenie stronice i wierszy druku w osobno wydanych dziełach J. I. Kraszewskiego tudzież w powieściach umieszczonych po czasopismach*. „Życie” 1887, nr 29.

³ Z listów zachowanych ogłoszono osobno bądź w prasie niewiele ponad 2000; ponad 1000 znajduje się jeszcze w zbiorach rękopiśmiennych. Ponad 1000 uległo zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej.

To, co uderzyć musi w podobnych próbach ujęć twórczości Kraszewskiego, nazwać należy bezradnością i bibliografów, i historyków literatury. Owa bezradność widoczna jest w pierwszej monografii twórczości pisarza, w rok po jego zgonie opublikowanej przez Piotra Chmielowskiego, w której — nie wypominając błędów rzeczowych — spotkać się można z uproszczeniami interpretacyjnymi, z niewydolnością metody krytycznej wobec samego zjawiska⁴. Dotyczy to w inny sposób także prac najwybitniejszego ze współczesnych badaczy — Wincentego Danka, który wychodząc ze słusznego założenia, iż nie może być mowy o nowoczesnej monografii bez pełnego przebadania źródeł, bez szerokiej rekonstrukcji biografii twórcy, zajął się bliżej działalnością publicystyczną i powieścią historyczną Kraszewskiego. Na całość brakło mu, niestety, czasu. Karol Estreicher twierdził we wspomnianym *Obliczeniu*, że Kraszewski napisał więcej, niż przeciętny inteligent polski czyta w ciągu całego życia. Dołączmy dodatkowe określenie: więcej niż może objąć refleksją jeden badacz. Najłatwiej byłoby stworzyć współczesny rejestr tego, czego nie wiemy o Kraszewskim. Nawet *Zarys bibliograficzny* jego twórczości, wydany jako tom 12 *Nowego Korbuta*, przygotowany przez Stanisława Stupkiewicza, Irminę Sliwińską i Wandę Roszkowską-Sykałową, jest tylko zarysem, w wielu zapisach mylnym i niekompletnym.

Cytowana opinia Wojciechowskiego brzmi jak zachęta do lektury — tak, jakby dorobkowi twórcy groziło zapomnienie. Domaga się więc innego, aktualizującego dopowiedzenia. Ale w jakich kategoriach? Pewne jest tylko, że dorobek Kraszewskiego wykazuje wyjątkową odporność na działanie czasu, że jest ważnym ogniwem kultury współczesnej. Nie wiemy, ile egzemplarzy książek wydanych przez Kraszewskiego istniało w obiegu czytelnictwa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Zestawienie nakładów jego dzieł za okres 1944—1984 wskazuje, iż poczytność Kraszewskiego nie maleje. Mieści się w grupie sześciu autorów o najwyższych nakładach — obok Sienkiewicza (22 787 000), Prusa (19 927 000), Konopnickiej (20 369 000), Mickiewicza (18 287 000) i Brzechwy (21 801 000). Nakłady Kraszewskiego wyniosły 17 130 000 egzemplarzy⁵. Warto zwrócić uwagę na fakt, że o wysokości nakładów jego dzieł nie decydują przymusy edukacyjne, nie jest bowiem pisarzem z obowiązkowej listy lektur szkolnych. Dodać również należy, że w latach 1985—1986 wiele naszych oficyn ratować zaczęło swe budżety masowym wydawaniem utworów Kraszewskiego. Tylko w r. 1986 powieści jego ukazały się w łącznym nakładzie 2 200 000 egzemplarzy.

Zestawienia statystyczne u nas nie są miarą chłonności rynku. W stosunku do wielu twórców praktykuje się, często z konieczności, różnego typu administracyjne restrykcje i utrudnienia. Dotykały one najsilniej

⁴ P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historycznoliteracki*. Kraków 1888.

⁵ „Ruch Wydawniczy w Liczbach” nr 30 (1985), s. 107, tab. 48.

Kraszewskiego: nie preferowały jego twórczości obowiązki edukacyjne, a popularność czytelniczą interpretowano często jako przejaw konserwatyizmu naszej kultury, jako zagrożenie dla pisarzy dzisiejszych, którym „odbierał papier”, itd. O owych dodatkowo uzasadnianych ograniczeniach wiedzą dobrze wydawcy. Wynikały one częściowo z kłopotów poligraficznych, w części jednak z fałszywych założeń, iż tradycja niszczy współczesność, utrudnia rozwój nowej literatury. W przejaskrawionym i groteskowym ujęciu myślenie to mogłoby się sprowadzić do stwierdzenia: jeśli nie udostępnimy Kraszewskiego, to zmusimy społeczeństwo do czytania literatury współczesnej. Wyraz jawny temu rozumowaniu dawały różne felietonowe opinie, które zmierzały do ośmieszenia pisarza i zawstydzienia jego czytelników. W opiniach tych Kraszewski przedstawiany jest jako grafoman, bo dużo napisał, tak dużo, że przeczytać nie można. Często powołujemy się na wielką tradycję naszej literatury romantycznej. Z całej plejady twórców tej epoki obecnych jest dziś w naszej kulturze czytelniczej w istocie sześciu autorów: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Fredro i Kraszewski. I jest to prawda najprostsza, którą należy uznać. Ci twórcy kształtują ciągle wyobraźnię zbiorową. Twierdzenie, iż tradycja może zagrażać współczesności, jest spóźnionym pogłosem manifestów Filippa Tommasa Marinettiego, który na początku XX w. porównywał ją do cholery niszczącej współczesnego człowieka⁶. Tradycja jest po to, by chronić współczesność przed wynaturzeniami. Tę prostą prawdę rozumie dobrze wielu twórców. Przywołajmy tu charakterystyczną obronę Kraszewskiego sformułowaną przez Tadeusza Różewicza:

Kraszewski był pracowity i mądry. Znał swoją wartość i swoje miejsce w literaturze polskiej. Daj Boże naszym literatom tyle samowiedzy, ile znajdziemy w szkicu Kraszewskiego *O samym sobie* [...].

Daleki jestem od robienia z Kraszewskiego polskiego Balzaka, Kraszewski to Kraszewski. A ja lubię go na swój sposób i cenię za wiele rzeczy. Nie robię z niego prekursora polskiej „antypowieści”, ale był prekursorem Sienkiewicza, Prusa (nie jestem *nb.* pewien, czy *Krzyżacy* Kraszewskiego są gorszą książką od *Krzyżaków* Sienkiewicza). Nie zamierzam głosić, że Kraszewski jest Zolą czy Dostojewskim, ale broniłbym go przed pobłażliwą pogardą moich współczesnych.

[...]

„Pocziwy” Kraszewski (trzeba wiedzieć, że słowo „pocziwy” w ustach naszych pseudointelektualistów jest słowem bardzo obraźliwym), otóż „pocziwy” Kraszewski potrafił tak pisać o jakimś krytyku-dziennikarzu: „...i ten poziomy gad z kroplą witriolu w głowie, z kawałkiem lodu w sercu [...], szczęśliwy i głupi, i zarozumiały, sławny jak jednooki król ślepych...”⁷

⁶ W liście do redakcji „Zwrotnicy” (1923, nr 6, s. 161) F. T. Marinetti pisał: „Jestem kapłanem religii szybkości. »Zwrotnica« jest miejscem zamieszkiwanym przez boskość. Przeszłość i tradycja — dwie spluwaczki. Izolujcie ruiny, bardziej zaraźliwe niż cholera”.

⁷ T. Różewicz, *Notatka z zamierzchłej przeszłości*. W: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Wyd. 2, rozszerzone. Warszawa 1977, s. 134—135.

Kto czyta Kraszewskiego? Nie mamy w tym względzie żadnych wiarygodnych badań. Bogusław Sułkowski analizując odbiór czytelniczy powieści nowoczesnej i tradycyjnej zakładał, iż po Kraszewskiego sięga odbiorca o mniejszym przygotowaniu, o niższym statusie społecznym i poziomie intelektualnym. To wstępne stwierdzenie stworzyło określoną płaszczyznę badawczą i przynieść musiało założone niejako rezultaty⁸. Oczywiście jest prawdą, że po Kraszewskiego sięga masowy odbiorca. Świadczą o tym wysokie nakłady wznawianych jego powieści. Czy to oznacza, że Kraszewski jest — wyłącznie — pierwszym autorem, po którego sięgają mniej wyrobieni czytelnicy? Istnieje jednak spora ilość świadectw potwierdzających obecność Kraszewskiego w lekturach czytelników wyrobionych, nierzadko twórców związanych ze sztuką nowoczesną. Byłoby więc wielkim uproszczeniem twierdzić, że jest on dziś wyłącznie pisarzem popularnym, w takim znaczeniu, w jakim posługiwano się tym pojęciem w XIX wieku. Inna zresztą jest teraz kondycja czytelników. Niewątpliwie natomiast Kraszewski stał się dziś pisarzem powszechnym — szerokiego kręgu odbiorców.

Na czym polega niezwykła XX-wieczna kariera starego pisarza i starej sztuki narracyjnej — w epoce, którą skłonni jesteśmy nazywać epoką awangard? Czy działa tu prawo przesyty? Tajemnica tkwi z pewnością w walorach sztuki pisarskiej autora *Starej baśni*. Szukać ich jednak trzeba zapewne nie w doskonałości formalnej jego dzieł i nie w ilości. Są zresztą jeszcze powieści Kraszewskiego, które nie doczekały się wydania książkowego, istnieją tylko w felietonach XIX-wiecznych czasopism.

2

Na początku swej drogi literackiej złożył Kraszewski znamiennej deklarację, stwierdzając żartobliwie, iż kupił „całą ryzę papieru”, natemperaował gęsich piór, postawił przed sobą ogromny kałamarz i zabrał się do pisania powieści. To młodzieńcze, ironicznie przedstawione wyobrażenie warsztatu pisarza miało się zapełnić później innymi rekwizytami. Papieru, choć owa „ryza” to zapas spory, wnet miało braknąć, nowe gęsie pióra wypadło temperować codziennie przed przystąpieniem do nocnego pisania. Jedno się tylko nie zmieniło: „daleko milej czytać się dają żywe i wierne obrazy naszego pożycia” niż „zdziczałe imaginacji utwory”⁹.

Ten sąd podstawowy, w różnych wersjach i wariantowych odmia-

⁸ B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972.

⁹ K. F. Paternak, *Prospekt na dzieło pod tytułem: „Kilka obrazów towarzyskiego życia”, w dwóch częściach, a trzech tomach, zawierających powiastki dwie z XIX w.* „Kurier Litewski” 1830, nr 76, Drugi dodatek.

nach, pojawiał się później wielokrotnie w wypowiedziach pisarza. Wyrażał więc to, co było najważniejsze i niezmiennie w światopoglądzie artystycznym pisarza. Nie definiował celu twórczości artystycznej, lecz określał tylko zespół środków i uznawanych za optymalne wyborów artystycznych. Warto zwrócić uwagę na znaczenie tych sformułowań w 1830 roku. Wyrastał przecież Kraszewski w atmosferze wielkich i głośnych sporów literackich; debiutował wówczas, kiedy polemiki te już wygasły, kiedy pierwsze pokolenie romantyków określiło się ostatecznie. Opowiedział się od początku po stronie romantyków, choć używać począł odmiennych argumentów budując swój program artystyczny, argumentów, jakich nie znano w pierwszej fazie romantyzmu. O epoce przedromantycznej i literaturze klasycyzmu pisał w 1842 roku:

Większość zostawiona bez pokarmu umysłowego, bo ten, jaki jej podawano, nie mógł ją zasilić, wyrzekła się duchowego życia. Lud tylko, nie ujęty wyobrażeniami klas oświeceniowych, śpiewał po swojemu dawne pieśni swoje, bąbał swe dawne, odwieczne powieści. Między ludem a piszącymi nie było żadnego związku, żadnego współczucia, żadnego wyobrażenia wspólnego, żadnego wężła. Lud nie dał się przerobić na Greków i Rzymian, a literaci nie pojmowali, aby wyobrażenia ludu, narodowe, mogły mieć jakie znaczenie, jakie miejsce w literaturze. [S 27—28]¹⁰

Z tego typu rozpoznań stanu kultury rodził się program własny Kraszewskiego. Z dotychczasowej praktyki romantyków odrzucał „zdziczałe imaginacji utwory”, rozwichrzenie formy, pogoń za niezwykłością. Liczył na „ustatecznienie się” buntu, uporządkowanie świata wyobrażeń, pogłębienie refleksji nad istotą sztuki słowa. Nie były to spóźnione echa idei oświeceniowych, lecz pogłębiona analiza sytuacji w literaturze. Sztuka bez reguł i prawideł staje się swoim zaprzeczeniem:

Czekać potrzeba, a prawidła się wyrobią, gdy większa liczba utworów się znajdzie [...]. Tymczasem prawidłem dla piszącego jest w granicach pewnych wstrzymane uczucie, hamowany rozważa zapal, zastanowienie się nad naturą utworu [...]. [S 30]

Konsekwentnie wprowadzana i wzbogacana formuła literatury pięknej pojętej jako „żywe i wierne obrazy naszego pożycia” pozwoliła na przedstawienie już w 1842 r. charakterystycznej definicji nowej epoki w literaturze:

Romantyzm — nie są to wieki średnie, nie jest to dziwaczność, nie jest cudotworność, nie są to poetyczne przesady ludu wyłącznie; romantyzm jest — narodowość emancypowana i z prawem obywatelstwa wchodząca do literatury. [S 28—29]

¹⁰ Zastosowano tu następujące skróty lokalizacyjne: G = J. I. Kraszewski, *Gawędy o literaturze i sztuce*. Ciąg pierwszy. Lwów 1857. — K = Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. *Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*. Opracował S. Burkot. Warszawa 1962. — N = J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*. Warszawa 1843. — S = J. I. Kraszewski, *Studia literackie*. Wilno 1842. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Z tak rozumianym romantyzmem łączył się ściśle postulat zwrócenia literatury ku szerokiemu kręgowi odbiorców. I było to drugie fundamentalne założenie jego programu. Nikt w całej epoce nie wyartykułował tego założenia tak jasno i dobitnie. Na oznaczenie odbiorców literatury używał wielu określeń i peryfraz, takich jak „lud”, „większość”, „ogół”, „powszechność”, „trzeci stan”, „cała społeczność”, „naród”, i przeciwstawiał je konsekwentnie literaturze i kulturze „jednej klasy”. W *Nowych studiach literackich* sprecyzował bliżej to pojęcie:

To, co zowiemy ogółem, powszechnością, ludem, jest częścią najoświecieńszą narodu [...]. Część ta, dawniej niewielka, dziś coraz jest liczniejszą. Kiedy oświecenie było udziałem klasy, profesją, że tak powiem, pewną, zdanie tej klasy stanowiło zdanie powszechne. Ale naówczas, przez to samo, że ci tylko prawie czytali i sądzili, co sami także pisali i tworzyli, zdanie ogółu bywało niesprawiedliwe, bo nim kierowały często osobiste i stronnicze niechęci. [...]

Dzisiejszy stosunek pisarza do ogółu jest cał inny, a zdanie ludu oświeconego (nie już klasy tylko jednej, z niewielkiej liczby uczonych złożonej) daleko bardziej stanowcze, daleko prawdopodobniej sprawiedliwe. [N 7—8]

Między wspomnianymi tu dwiema zasadami — „wiernymi obrazami naszego pożycia” i tworzeniem nowej literatury dla poszerzającego się stale kręgu odbiorców — istnieje w rozważaniach Kraszewskiego związek bezpośredni i głęboki. Był przeświadczony, że nowy czytelnik sięgnie po literaturę piękną, jeśli pozwoli mu ona rozpoznać i zrozumieć własną sytuację, własną kondycję. Większą szansę zdobycia czytelnika ma literatura, której świat przedstawiony zbudowany został na zasadzie analogii do świata rzeczywistego. I z tych właśnie powodów odrzucał „zdziczałe imaginacji utwory”. Nie był też — jak to często pisano — naiwnym realistą. Nigdy bowiem nie sądził, że w literaturze może zaistnieć rzeczywistość społeczna przeniesiona do dzieła sztuki. Stanowisko swe wyjaśniał w szkicu *Literatura jako sztuka*:

wszelkie dzieło ludzkie, wszelki utwór człowieka, jest to myśl jego ożywiona, zamieniona w fakt, niejako w istotę przez niego z danych pierwiastków — stworzoną. Człowiek nie tworzy pierwiastków, tylko je z sobą kombinuje i łączy w pewien właściwy sobie sposób i ta kombinacja jest jego kreacją. [N 29]

A więc rzeczywistość w utworze jest projekcją światopoglądu pisarza, wyrazem jego indywidualności. W tym znaczeniu literatura piękna realizuje tę samą zasadę co inne dziedziny sztuki — muzyka, rzeźba, malarstwo, architektura itd. Jakość kreacji artystycznej zależy, zdaniem Kraszewskiego, od osobowości i temperamentu twórcy. Wśród artystów wyróżniał takich, którzy kierują się instynktem i uczuciem, oraz takich, którzy kierują się wiedzą („pojęciem warunków sztuki”).

W pierwszym [przypadku] pisarz nie wie, że jest i jak jest artystą; w drugim zna warunki sztuki i na korzyść ich swoją używa. [N 30]

Zbyteczne byłoby kreować Kraszewskiego na teoretyka, twórcę nowej estetyki. Jednakże jego wypowiedzi teoretyczne, obecnie mniej zna-

ne, zgromadzone w *Studiach literackich* (1842), *Nowych studiach literackich* (1843), w *Aktach babińskich* (1843—1844), *Okruszykach* (1856), w *Gawędach o literaturze i sztuce* (1857), a także rozsiane po prasie literackiej z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, wskazują na niezwykłą dojrzałość sądów, samodzielność, na obejmowanie refleksją rozległych obszarów kultury narodowej — zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości. Refleksja teoretyczna właśnie, „pojęcie warunków sztuki”, wyznaczała mu wyjątkowe miejsce w literaturze krajowej. Podkreślić tu należy raz jeszcze, że Kraszewski nie był pisarzem z instynktu i intuicji, że „pojęcie warunków sztuki” leżało u podstaw jego twórczości. Pełna świadomość własnego warsztatu i własnego talentu decydowały o wyborze gatunków, a programowe zwrócenie literatury ku szerokim rzeszom odbiorców stworzyło w naszej kulturze fenomen niezwykły, polegający na wprowadzeniu w obręb kultury masowej postulatu głębokiej i rzetelnej wiedzy. Nie chodzi tylko o to, że Kraszewski pisać pragnął „dla powszechności”. Takich było przecież wówczas wielu. Ważniejsze jest, że sprzeciwiał się wszelkim ułatwieniom, że nowego czytelnika traktował poważnie. Nie chciał go zdobywać za wszelką cenę, lecz uczyć szcunku dla wiedzy, rozwijać jego wyobraźnię, wzbogacać życie duchowe.

Wszystkie przywoływane dotychczas sformułowania pochodzą z pierwszego okresu twórczości pisarza, sprzed 1863 roku. Na tle różnorodnych dążeń, w jakie obfitowała epoka romantyzmu, tak zdecydowane samookreślenie się pisarza należy do wyjątkowych. Niezależnie od wszystkich deklaracji na temat miłości do ludu artystę romantycznego od ludu oddzielało poczucie charyzmy, poczucie wyższości. To przecież Kraszewski przedsięwziął wówczas jedno z najbardziej niezwykłych zadań: wprowadzenie do literatury, do powieści — chłopca jako pełnoprawnego bohatera utworu, uwikłanego w namiętności związane z naturą ludzką, w warunki społeczne, żyjącego w obrębie osobnych wzorów kultury ludowej. W *Ostapie Bondarczuku* stworzył sytuację, która zdarzyła się w kulturze polskiej dopiero w w. XX — opisał położenie człowieka, który przez wykształcenie wydobył się z chłopskiego stanu, lecz nie mógł wejść w krąg ludzi wykształconych. Stan zawieszenia (jak to nazwał Tadeusz Nowak: „ja we fraku, ja boso”) rodzi kompleksy, determinuje reakcje psychiczne i zachowania społeczne, określa zagubienie bohatera, niemożliwość identyfikacji ani ze światem panów, ani też chłopów. Takich kreacji, jak w *Ulanie*, *Ostapie Bondarczuku* czy w *Jarynie*, nie zna ówczesna literatura europejska, choć powieści z życia ludu pisało wtedy wielu.

W takim dopiero kontekście światopoglądowym zrozumieć można ostre ataki Kraszewskiego na upowszechniony w epoce romantyzmu model artysty. Każdy, nawet początkujący poeta czuł się wieszczem, przywódcą. Jeśli brakło wyznawców, narzekał na „nieczułość świata”, przybierał różne pozy, najczęściej bajroniczne, płakał, deklamował wiersze na temat własnej samotności. Był to, w przypadku Kraszewskiego, atak nie

na Mickiewicza, lecz na jego epigonów. Można go zestawiać z atakiem Słowackiego w *Beniowskim* na poetów krajowych, co „są nadzwyczaj łązawi”, i „w oknie duszy mają zielone szyby”. Rzesze „jenialnych” i zawiedzionych, tony elegijne bądź zgryźliwy sarkazm charakteryzowały niemoc twórczą epigonów. Kraszewski nie miał litości dla tego pokroju artystów. W istocie jego powieści o artystach, a zwłaszcza *Poeta i świat* i *Powieść bez tytułu*, są szczególnymi monografiami „nieudaczników”, których wydała literatura po klęsce powstania listopadowego. Pisał w 1843 roku:

W dzisiejszej literaturze postrzegamy częstokroć przykłady ludzi zaufanych w sobie, gardzących wszelką pracą i zastanowieniem, gardzących doświadczeniem wieków, z niepojętą zarozumiałością. Ich twory uderzają tym, że czujemy w nich przekonanie twórcy o doskonałości dzieła, a nie możemy go podzielać. [...]

Ci ludzie są częstokroć jenialni i utalentowani pisarze, którzy się postanowili brzydzić wszelką sztuką i pracą. [N 40]

Nie sama intuicja więc czy natchnienie i talent, lecz zrozumienie warunków sztuki i praca tworzą artystę. Odrzucenie natchnienia jako jedynej siły twórczej kwestionować musiało formułę artysty-wieszczka. Dostrzec można pewne formalne spokrewnienie sformułowań Kraszewskiego ze sformułowaniami Mickiewicza z okresu związków z Towiańskim (nie słowo, ale czyn) i Słowackiego z okresu mistycznego („Dziś co? — Każdy wieszcz z rozkazem, / Każdy patron... lecz za sobą”). Ale postawa Kraszewskiego inne miała podłoże światopoglądowe. Nie był jednak, jak to się często ujmuje, prepozytywistą ani też spóźnionym kontynuatorem idei Oświecenia. Prowadził spór wewnętrzny romantyka z romantykami, z mitami, jakie wytworzyła epoka. Bronił wytrwale swego rozumienia literatury jako „żywych i wiernych obrazów naszego pożycia”. Romantyczny bunt się ustatecznił, powstawały — w wyniku procesów demokratyzacji kultury — nowe potrzeby społeczne. Masy wkroczyły nie tylko do historii przez kolejne rewolucje, ale i do kultury. To właśnie stawiało przed literaturą i przed twórcami nowe zadania. Natchniony wieszcz, jeśli nie liczył się z rzeszami nowych odbiorców, sam przywdziewał błazeńską czapkę, upozowany stawał na scenie wielkiego teatru przed pustą widownią. Równocześnie sama ilość kolejnych pretendentów do wieszczej laski, którzy zabiegali o zdobycie odbiorców, ich zadufanie, stworzyły w literaturze sytuację nową — jej społecznej degradacji, utraty zdolności oddziaływania. W takich okolicznościach w 1856 r. powstał ważny szkic Kraszewskiego *O powołaniu literackim*, przetłumaczony dość szybko na język niemiecki. W szkicu tym poddawał pisarz krytyce romantyczne pozy, rozprzestrzeniające się zwłaszcza w poezji krajowej:

Czyn, nie słowo stanowi wartość człowieka, lecz bywa słowo czynem i bywa czczym słowem, a ci, co pięknymi słowy całe życie się zabawiają, są jak dzieci, których do pracy napędzić nie można.

Wiek nasz cały przeszedł w słowa i przesadzono ich wartość. Zasypani jesteśmy papierem i próżnymi wyrazami, a zapomnieliśmy, że w innym życiu, przy ogólnym obrachunku z dnia roboty, nie pytają nas, jak to ktoś dobrze powiedział, cośmy umieli, ale cośmy uczynili.

Wiek nasz z tego względu jest na drodze fałszu. Wszystko, co prowadzi do dobrego, dobrem jest, i słowo także: ale słodkie słowo, do niczego nie wiodące, na cóż się przydało?

[...]

O wielkim powołaniu i kapłaństwie pisarzy któż dziś nie wie? Myśl ta znalazła się w ustach wszystkich właśnie w chwili, gdy jest najmniej kapłanów i powołanych, gdy wszyscy sądzą się być namaszczeni do nauczania, lub, szczerzej mówiąc, do zabawiania.

Stąd już dziś Niemcy przemieniły się w stos papieru i bibuły, i co dzień wzrastająca liczba książek zaleje literaturę doprowadzeniem jej do ostateczności i przerostu chorobowego.

Całe życie poświęciwszy temu powołaniu, dziwno zapewne, że widzę w nim niebezpieczeństwo i grzechów mając wyżej głowy, na oczy je drugim wymiata. Ale prawda przede wszystkim, a chodzi mi głównie nie o powstrzymanie od pisania, bo w literaturze dziś i języku cały możliwy żywot nasz; ale o wprowadzenie myśli zbawiennej, że słowo niczym jest, jeśli nie jest czynem i jeśli mu czyn nie towarzyszy, niczym, jeśli się nie zgadza z życiem, niczym, jeśli oderwane od niego i nie mające z nim związku. [G 10—12]

Innymi słowy: prawdziwym źródłem i celem literatury jest nie estetyka, lecz etyka (w znaczeniu indywidualnym i społecznym). Ten nowy program wynikał z uważnego odczytywania postaw i znaków, które wytworzyły się już wówczas w procesach demokratyzacji kultury. Postawy artysty-wieszczka i artysty-kapłana ulegały w kulturze mieszczańskiej, zwłaszcza francuskiej i niemieckiej, gwałtownej dewaluacji. Chęć oddziaływania na masy ukształtowała z jednej strony model powieści tendencyjnej, w której cel, potrzeba nauczania, wiązał się z lekceważeniem „warunków sztuki”, sama literatura stawała się narzędziem tylko w służbie ideologów i polityków; z drugiej zaś strony powstał typ literatury kokietującej masy, schlebującej przeciętnym gustom i nawykom. W dramacie wymarzona przez romantyków tragedia zmieniała się w melodramat, w komedię bulwarową. W teatrze ważniejszy od przesłania społecznego stawał się przepych inscenizacyjny, w powieści historycznej „wierne wystudiowanie epoki”, które zalecał Walter Scott, ustępowało miejsca rozbudowywanym przygodom dzielnych muszkieterów. „Trzeci stan” narzucał twórcom swe upodobania. Pisarz komentował te zjawiska następująco:

Literatura im bardziej staje się wyrazem konwencjonalnym przyjętych jakichś pewników, wiecznie w sferach idei zamieszkujących, bawidełkiem i mrzonką, piosnką ładnie ubarwioną, wyuczonym szczebiotaniem, tym mniej skutkuje i działa na ogół.

Płynąć ona powinna z życia i być jego wyrazem, ostateczną treścią, esencją. W ten sposób jak dziś — wyrasta tylko grzybem na ciele społecznym i choć coś z soków jego przejmuje, nie wyraża zdrowych jego zasad, staje się pasożytem niepotrzebnym. [G 15]

W ten sposób, broniąc stale zasady wyrażonej na początku swej drogi twórczej, stanął Kraszewski przed koniecznością nowego zdefiniowania celów literatury, a szerzej — społecznych jej powinności. Odrzucił przeżyconą indywidualizmem romantycznym, choć przejętą z epok poprzednich, zasadę zarabiania twórczością na nieśmiertelność, na posąg i liść wawrzynu (G 20). Za niedostateczne uznał także inne sformułowanie współczesne, znane chociażby ze wstępu Théophile'a Gautiera do *Panny de Maupin*, iż sztuka nie ma celu — jest celem sama w sobie¹¹. Zakwestionował nadawanie sztuce wyłącznie dydaktycznych przeznaczeń¹². Powracał do idei starożytnych, głoszących iż „piękno jest blaskiem dobra”. Nie może istnieć samodzielnie, osobno, będąc jego formą, jest równocześnie „jego integralną częścią, nie może się odeń rozdzielić i wyosobnić”.

W literaturze by co pięknym i wielkim uznanym zostało, musi być dobrem natchnione i przejęte, i choć nie stawilo sobie celu odrębnego, cel ten osiąga naturą swoją. [G 26]

Przyjrzyjmy się bliżej wszystkim konsekwencjom tego sformułowania: celem literatury nie jest założone z góry umoralnienie odbiorców. Taka postawa jest tylko uzurpacją i nieporozumieniem: „literatura celowa”, traktowana instrumentalnie, zmienia się zawsze w swoje zaprzeczenie — odchodzi od istoty sztuki, od przynależnych jej odrębnych reguł i zasad. W konkluzji ostatecznej — musi znudzić czytelnika, utracić z nim kontakt. Literatura nie powinna stawiać sobie żadnych innych celów poza wiernym zapisywaniem życia; musi natomiast być natchniona dobrem. I wówczas tylko osiągnie swój cel — samą „naturą swoją” kształtować będzie postawy odbiorców. Wzorem twórcy nie może być natchniony wieszcz, który doznał iluminacji i osiągnął prawdy najgłębszej: „*le génie c'est la patience*”.

Tej cnoty wytrwania zawsze najwięcej nam brakło i najbardziej na wyrobienie jej w sobie pracować byśmy powinni; trwać całe życie i czuwać na stanowisku, jak kropla wody spadać w twarde kamień, by na nim maluczki ślad wyźłobić — praca ciężka i trudna. Ale nam — dotąd przynajmniej — łatwiej było we wszystkim o największe wysiłki i ofiary doraźne i chwilowe, gwałtowne i porywcze, niżeli o poświęcenie ciche, powolne a ciągłe. [G 29]

Spoleczne powinności literatury określają w sposób oczywisty obowiązki pisarza: nie wieszcz, nie kapłan-moralista, nie zadufany w sobie młodzieniec, lecz sługa i strażnik interesów społecznych. Z takiego punktu widzenia stworzył Kraszewski satyryczny wizerunek poety romantycznego:

¹¹ Powieść T. Gautiera *Mademoiselle de Maupin* ukazała się w r. 1836; pierwszy jej przekład polski — w 1918. Kraszewski pisał: „w wyrażeniu sztuki dla sztuki jest coś niepełnego i niedostatecznego” (G 25).

¹² W szkicu o polskich romansopisarzach czytamy: „Poważne reformatorskie uwagi, zamknięte w bladuróżowej łupinie fikcji, same stają się bezużyteczne, a jej wielce ujmują” (K 33).

W młodym sercu młoda zagrała namiętność, zaświtała myśl życia; pierwszemu jej wyrazowi ktoś przyklasnął, i oto rodzi się wielki człowiek.

Na gościńcach wieku, po targowiskach myśli pozbierał łachmany cudze; barwi je pstro, uklada i zszywa, i został poetą...

Pomiędzy rupieciami, które pościągał po świecie, były i podarte szmaty kilku prawd, w słowie było trochę ognia młodości, w sercu była iskra, z której roztlęć mógł ogień, więc tłum uniesiony krzyknął mu wielkim głosem: poeta! I wyrósi poeta... [G 30]

Powiedzieliśmy poprzednio, że Kraszewski prowadził ze swą epoką nieustanne spory o kształt i sens literatury, powiedzieliśmy także, że były to spory wewnętrzne. Co najwyżej — to jego głosem w wielu momentach przemawiali później pozytywiści. Postawa Kraszewskiego jest jednak w porównaniu z ich doktryną znacznie szersza, bardziej wszechstronna. I nie jest doktryną właśnie, lecz stałym czuwaniem, reagowaniem natychmiastowym na nowe zjawiska w kulturze. W wielogłosową epokę romantyzmu wpisać trzeba i to, do czego dochodził Kraszewski w swych rozważaniach nad charakterem i przeznaczeniem literatury pięknej. Spór z epoką, z ideami i postawami współczesnych, nie naruszał podstawowych założeń światopoglądowych romantyzmu: naród wytwarza sztukę dla własnego pożytku duchowego; jest ona jego pamięcią i sumieniem. Kultura ludowa stanowi podstawę wszelkiej sztuki narodowej i już z tej racji musi być zwrócona ku ogółowi, do niego adresowana. Sztuka jest na tyle niezależna, że nie może się jednak podporządkować „tłumom”, musi mieć dobro na celu, ma obowiązek mówić prawdę, nawet okrutną i gorzką. Została powołana nie dla „pokrzepienia serc”, lecz dla przestrogi i poprawy.

Refleksja estetyczna Kraszewskiego rozważana z tej perspektywy okazuje swą oryginalność, a także spójność. Odczytywać ją potrzeba w porównaniu z innymi wypowiedziami krytycznymi — Maurycego Mochackiego, Michała Grabowskiego, Edwarda Dembowskiego, Aleksandra Tyszyńskiego i Józefa Kremera. W roku 1843 w szkicu *Sąd krytyki i sąd czytelników* sformułował Kraszewski szereg zarzutów pod adresem krytyki literackiej. Stwierdził przede wszystkim:

Krytyka nie idzie nigdy równym krokiem z całym ruchem umysłowym, z literaturą, ona się wlecze za nią, ciągniona przez nią, wlecze się powolnie [...].
[N 8—9]

Krytyka, która rozpatruje dzieła nowe według starych, znanych jej reguł (ze „stanowiska przeszłości”), musi wydawać sądy błędne lub jednostronne, skazuje się sama na zapomnienie i odrzucenie. Ustala często własne hierarchie dzieł, chwali te, które spełniają jej postulaty. Jest w sądach swych omylna i nieskuteczna.

Są dzieła, którym krytyka nic zarzucić nie może, nic nie zarzuca, owszem, wychwala je, wynosi, wskazuje za wzory; a przecież nikt ich nie czyta [...].

Są inne, na które krytyka najzjadlej następuje, które z błotem miesza,

których wady dobitnie wskazuje, które potępia i zabija; a jednak są czytane namiętnie, żyją i żyć będą, przeżywszy bezsilny głos krytyki.

Czym się to dzieje? Tym właśnie, że krytyka nie jest i być nie chce głosem ogółu, tylko wyrazem zdania indywidualnego lub zdania partii. Żaden krytyk nie pomyślał, czy ma to współczucie z ogółem, które jedynie go poświęca i zdolnym do tego powołania czyni [...]. [N 10]

Odnaleźć „współczucie” z ogółem oznaczało utożsamić się z jego dążeniami, z podstawowymi interesami zbiorowości, narodu.

Krytyka, która całą sferą, całym widnokregiem różni się od zdania powszechnego i będąc mu przeciwległym biegunem, sądzi, że pokieruje zdaniem ogółu — jest bezskuteczną i do niczego nie wiecie; mieniąc się wyższą nad *o*spolity sposób widzenia rzeczy, jest zбочeniem lub tylko cofnięciem się.

[...] Krytyka raz przejęta duchem powszechności potrafiłaby tymże duchem kierować, prostować jego zбочenia i oczyszczać sąd ogółu. [N 14—15]

W epoce kultury masowej pisarz, krytyk, dziennikarz winni rozumieć swe posłannictwo czy powołanie przede wszystkim jako odpowiedzialność. Aby innych poprawiać, być krytycznym, „nauczać i karcić”, nie wystarczy „wleźć na kazalnicę i gromić ich *ex professo*” (S 67). Potrzeba najpierw zrozumieć ogół, żyć jego dążeniami, stawiać mu przed oczyma jego błędy i grzechy. Ogół to przyjmie, jeśli krytyka będzie uczciwa w sensie moralnym.

Sumienie konieczne jest pisarzowi [...]. Znam historyków, którzy bezwstydnie, szkaradnie, bo z namysłu przeszłość fałszują [...], dla materialnych korzyści pochlebając osobom, okolicznościom, potrzebom chwilowym.

Jeśli już komu, to historykowi sumienie najpotrzebniejsze. [S 71]

Z wielu przeświadczeń, które wywieść można z epoki romantyzmu, głos Kraszewskiego godzien jest szerszej uwagi. Odbijają się w nim jak w lustrze ówczesne rozterki, ówczesne postawy. Jeśli jego dorobek twórczy trwa w dzisiejszej świadomości, to właśnie dlatego, że wyrastał z refleksji nad sensem sztuki, jej miejscem w życiu społecznym. Sądy, które Kraszewski wyrażał, nie były widać okazjonalne tylko, skoro zachowały do dziś swą aktualność. Tkwią one u podstaw jego twórczości artystycznej i wyjaśniają tajemnicę czytelniczej popularności. Wydają się dziś oczywiste, przede wszystkim dlatego, że weszły w obieg powszechne, stały się anonimową częścią wiedzy potocznej.

W szkicu *Pisarze i czytelnicy* Kraszewski ujął całość rozważanych spraw na temat powinności społecznych pisarza, charakteru związków między twórcą i „ogółem” w formułę najprostszą:

Wróćmy do założenia naszego, jakie jest stanowisko i ważność piszących dzisiaj, gdy piszą dla całej społeczności i z rozszerzonym zakresem działania zwiększoną mają odpowiedzialność. Pisarz, mówiliśmy, ma wyrażać naród, z którego wyszedł i którego jest częścią, ale ma go oświecać, bo jest jego sumieniem. [S 69]

W szkicu *Dziennikarstwo* dodawał do tego sformułowania: „Żaden olbrzym nie zastąpi wojska” (G 89). I to są właśnie owe prawdy najprostsze, czy jednak banalne? Na tle epoki były przede wszystkim walką z uzurpacjami i mitami tworzonymi przez współczesnych. Szerokie przywołanie jego szkiców miało na celu przypomnienie tej części dorobku, która uległa dziś nie tyle zapomnieniu, co właśnie upowszechnieniu. Procesowi upowszechnienia towarzyszy zawsze depersonalizacja, wejście prawd indywidualnych w sferę anonimowości. Ale kryje się przecież za nimi głęboka wiedza jednego ze współtwórców naszej kultury narodowej w XIX wieku. Można powtórzyć za Różewiczem: „Kraszewski był pracowity i mądry. Znał swoją wartość i swoje miejsce w literaturze polskiej”. Stworzył oryginalną koncepcję — nie tylko w naszej skali — literatury „powszechnej”, znakomicie odróżniając ją od rozwijających się w XIX w. różnych koncepcji literatury popularnej i literatury elitarnej. Z literaturą popularną na stałe wówczas związało się instrumentalne jej traktowanie: służyć miała do sterowania masami, wywoływania pożądanych zachowań zbiorowych. Mogła przyjmować postać „literatury dla ludu”, w której uproszczeniom podlegały konstrukcje świata przedstawionego, motywacje zachowań jednostkowych i uzależnienia zewnętrzne człowieka. Mogła przybierać postać ludyczną, mogła zmieniać się w literaturę tendencyjną, podporządkowaną jakiejś doktrynie bądź jednej idei. Żadna z tych odmian literatury popularnej nie miała szans — w dłuższym planie historii — na zaspokojenie potrzeb „ogółu” czytelników. Kultura masowa ma swoje prawa: łatwo wprowadzić w obieg powszechny modne formuły i wzory. Ale — jeśli nie mają głębszych wartości — przemijają szybko, podobnie jak nagle się pojawiły. Pisarstwo Kraszewskiego nie mieści się w formule literatury popularnej, choć ma z nią wiele cech wspólnych. Z założenia, programowo, adresowane było do szerokiego kręgu odbiorców, powstało jako reakcja twórcy na rozpoznane procesy demokratyzacyjne w kulturze. Pisarstwo stawało się zawodem — refleksja Kraszewskiego stworzyła u nas dla tego zawodu swoisty kodeks praw i obowiązków.

3

W grę wchodzi jednak nie tylko kwestia programu. W każdej epoce powstaje wiele programów literackich, lepiej lub gorzej wyartykułowanych, z których niewiele później wynika. Krytyka w. XIX, zwłaszcza pozytywistyczna, podkreślała często chwiejność poglądów Kraszewskiego. To przekonanie powtarzano i później wielokrotnie. Prześledziliśmy już moment najważniejszy ukształtowania się tej opinii. W szkicu *O celu powieści* twierdził z jednej strony, że nie może być utworu bez myśli głównej, a z drugiej — że cel nie może być nadrzędny, nie może przysłaniać wartości artystycznych. Walczył o prawdę w powieści historycz-

nej, o podstawową zgodność dzieła ze źródłami, a równocześnie w prywatnym liście składał zaskakujące wyznanie. List ten, adresowany do brata Kajetana, był oceną jego *Hetmańskich swatów*:

Za złe Ci wezmą nieochybnie, żeś w stosunkowo mniej niekorzystnym świetle, niż zasługuje, wystawił hetmana Branickiego. Ta powolność dla takiego łotra, bo nim był, ściągnie na Ciebie nieochybnie krytykę. Według mnie jest to charakterystyka niepełna, ale nie fałszywa. Ogół go zna inaczej i inaczej sędzi. Zaś gdy naród cały w swych tradycjach uświęca postać lub potępią, ja skłaniam głowę. Nigdy nie dopuszczę, aby ś. Stanisława nazywano zdrajcą, gdy *vox populi* wyniosła do dostojności reprezentanta idei wielkiej, i nigdy nie będę rehabilitował, co potępił ogół. Ogół na grobach stawia posągi nie pytając, co leży w grobie. Co on stworzył na użytek duchowy, to trzeba poszanować. Choćby historia przeczyła i miała rację, od historii prawdziwszą jest bajka, którą wieki z ducha swojego stworzyły. Zostawmy świętych na podnóżkach, a łotrów na szubienicach. *Roma locuta est* — rzekł naród, i wyrok nieodwołalny¹⁸.

Ten list najpełniej objaśnia cytowane wcześniej przekonanie o potrzebie sumienia, zwłaszcza u historyków. Jeśli zamierzone kłamstwo przynieść może szkodę narodowi, jest zbrodnią; jeśli bajka, mit służy „pożytkowi duchowemu” narodu — jest ważniejszy od prawdy. I w tym właśnie mieści się tajemnica prawdy artystycznej, tajemnica sztuki. Nie być wieszczem, kapłanem-kaznodzieją, lecz być sumieniem narodu — to sformułowanie określa najpełniej postawę twórczą Kraszewskiego. Rehabilitować zdrajcę, gloryfikować te siły społeczne, które spowodowały upadek kraju, poniżyć — w czasach niewoli — bohaterów narodowych oznaczało nie mieć sumienia. Kategorie moralne tak zdefiniowane, choć zawsze nieostre, tworzą nienaruszalne centrum światopoglądu artystycznego pisarza. W *Słótku o prawdzie w romansie historycznym*, w którym jako osobne wyróżnił prawdę historyczną i prawdę artystyczną, przestrzegał przed rozmiękaniem się pisarzy z prawdą historyczną: usamowolnienie się, przestrzeganie tylko prawdy artystycznej, stwarza okazję do nadużyć, do stronniczych interpretacji, do działań bez sumienia. Znamienne, że te uwagi snuje pisarz w kontekście twórczości Michała Grabowskiego. Mają one podobny charakter jak refleksje w liście do Kajetana Kraszewskiego: prawda artystyczna może być nie tylko fałszem, ale i działaniem bez sumienia. Było w tych sformułowaniach szersze, adresowane do pisarzy krajowych, przesłanie wynikające z rozpoznania zagrożeń: literatura w czasach niewoli — co pisarz stale akcentował — jest formą moralnego bytu narodu. Przeszłość więc interpretować należy w zgodzie z „duchowym pożytkiem ogółu”.

Chcąc zrozumieć twórczość artystyczną Kraszewskiego, określić jej dawne i obecne miejsce w naszej kulturze, należy dotrzeć do owej ele-

¹⁸ J. I. Kraszewski, list do brata Kajetana, z 17 VI 1876. Ze zbiorów J. Krzyżanowskiego. Przygotowany do druku w: *Listy do rodziny, 1863—1886*. Cz. 2.

mentarnej zasady jego światopoglądu. Literatura, jeśli ma mieć sens, musi być zwrócona ku ogółowi, musi przedstawiać jego dążenia i aspiracje, przynosić pożytek duchowy. Pisarz arbitralnie rozstrzyga, co stanowi ów pożytek, a co przynieść może szkodę. Kieruje się w tym sumieniem i wiedzą. Bez wiedzy wybory mogą być fałszywe, bez sumienia — niebezpieczne.

to tylko, co jest przeżyte, co było studiowanym, dobrze odmalowanym być może¹⁴.

Ale wiedza pisarza nie ogranicza się tylko do poznania tematu: dotyczy także „warunków sztuki”, tj. koniecznych wyborów gatunkowych i stylistycznych, takiego zorganizowania ekspresji, by oddziaływała na wyobraźnię odbiorcy, na sferę jego uczuć i emocji. Ta część wiedzy pomaga w wyborach artystycznych. Wszelkie uproszczenia w tej sferze ograniczają możliwość oddziaływania. Czytamy w artykule Kraszewskiego z roku 1874:

Wiele pisano, mówiono i rozprawiano o prawości i nadużyciach tendencji w powieści. To, co się tak zowie, jest nieuchronnym w każdym utworze, lecz dwojakim sposobem łączy się z plastyką jego. Procesy te nazwać by można: jeden organicznym a naturalnym, drugi — sztucznym i mechanicznym. Jeśli tendencja jest, jak w połączeniu ciała stałego z płynem, zawieszoną w nim tylko, nie rozpuszczoną, jeśli się nie łączy żywotnie i chemicznie, naówczas dzieło jest zepsute; gdy się zrasta z formą i barwą, jest w swoim miejscu i w swoim prawie. W teorii sztuki idzie więcej o połączenie i stosunek tych pierwiastków niżeli o wydzielenie jednego z nich i potępienie¹⁵.

Wiedza pisarza, konieczna dla dokonywania właściwych wyborów, wzbogaca się stale dzięki pracy. Nie natchnienie, nie talent nawet, lecz praca tworzy pisarza. W ten sposób zbudował Kraszewski, jako pierwszy u nas, kanon praw i obowiązków zawodowego literata i sam stał się takim literatem rzeczywiście już w przedpowstaniowej Warszawie. Stopniowo odrzucał wszystko, co wiązało go wcześniej z ziemiaństwem. Temu procesowi towarzyszyła gruntowna przemiana świadomości — z przedstawiciela swojej klasy stawał się „sumieniem narodu”. „Ogół”, będący dla niego zawsze sędzią najwyższym, do którego adresował swe wypowiedzi, nie oczekiwał pochwał, lecz prawdy. Literatura ma swe źródła i przeznaczenia etyczne; jej edukacyjna funkcja polega na zwracaniu wyobraźni zbiorowej ku dobru powszechnemu. Ale aby kierować wyobraźnią zbiorową, trzeba najpierw utożsamić się z ogółem, żyć jego dążeniami. Tylko wówczas można wybierać sprawiedliwie i dobrze. We wstępie do II części *Zagadek* umieścił pisarz znamienne wyznanie:

Ja nie jestem pono ani literatem, ani artystą, choć piszę wiele i kocham wszelkie piękno; ja jestem człowiekiem mojego wieku, dziecięciem narodu mego

¹⁴ J. I. Kraszewski, *Listy do nieznanego*. „Kłosa” 1878, nr 659.

¹⁵ J. I. Kraszewski, *Kronika zagraniczna*. „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nry 332—333.

i gdybym miał nawet geniusz, starłbym go na proch, rozkopał na kawałki i podesłał pod nogi ludzkości, pod stopy ojczyzny, aby się o kamień nie zraniły. Cóż mnie to obchodzi, że ja i te kartki — jutro nie będą. Zyjemy z posłannictwem dnia dzisiejszego i pierwszy obowiązek dlań pracować¹⁶.

Rekonstrukcja światopoglądu artystycznego pisarza pozwala na lepsze zrozumienie jego twórczości. Znamienne jest i to, że nie mieści się ona w żadnym ze światopoglądów artystycznych XIX w. bez reszty. Z koncepcji artysty-wieszczka, odrzuconej przecież, pozostaje przeświadczenie o możliwości kształtowania zachowań zbiorowych przez literaturę, z programu literatury utylitarnej — przekonanie o jej edukacyjnych możliwościach, z artystowskich tęsknot do uwolnienia literatury od jej funkcji służebnych — obrona „warunków sztuki”, odrębności jej języka i sposobów oddziaływania. Rzekome sprzeczności, które podkreślała krytyka, tłumaczą się tym, że pisarz budował system nadrzędny nad szczegółowymi doktrynami swej epoki.

Miał pełną świadomość tego, że w epoce sztuki masowej wzrasta rola fabuły, bajek. Wybierał więc powieść jako główny gatunek dla swych wypowiedzi artystycznych. Fabuły owe jednak nie mogły być tworem swobodnej gry wyobraźni. Wspierać je winna, jeśli mają być pożyteczne, wierność wobec życia i szeroka wiedza. Fabuły w powieściach historycznych Kraszewskiego podporządkowane są opisanym zasadom. W dokonywanych wyborach tematów i w układzie fabuły przejawiają się i inne założenia światopoglądu pisarza. Nie znajdziemy w nich prób rehabilitacji tych sił społecznych, które działały w przeszłości destrukcyjnie, podważały siłę państwa i bezpieczeństwo wspólnoty. Z drugiej jednak strony, na co zwrócono już uwagę¹⁷, Kraszewski wybiera najczęściej ciemne karty z naszej historii — czasy buntów i walk wewnętrznych, okresy bezkrólewia. Pierwszoplanowymi bohaterami fabuły stają się wielmoże i magnaci, opanowani pychą, walczący we własnym interesie przeciwko dobru powszechnemu. W narastających z latami powieściach historycznych Kraszewskiego dostrzec można jeszcze jeden porządek — nasilanie się owych wewnętrznych sił destrukcji i szczególne ich zagęszczenie w okresie stanisławowskim. Historia nasza odczytana w wielkim planie całościowym jako szczególny fenomen samounicestwienia ma swój wymiar moralny i edukacyjny. W ten sposób wskazywał Kraszewski swoim współczesnym na ogólniejszy charakter głównych wad narodowych. Ta wizja przeszłości, wcześniejsza i inaczej wyartykułowana niż w szkole historyków krakowskich¹⁸, ma swój rodowód w historiografii romantycznej — Joachima Lelewela, Henryka Schmitta i innych.

Rozprężenie wewnętrzne osłabiało siły obronne i prowokowało są-

¹⁶ J. I. Kraszewski, *Zagadki*. Cz. II: *Do Pani XX*. Poznań 1873.

¹⁷ W. Danek, *Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego*. Warszawa 1966, s. 69.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 116.

siadów do najazdów i agresji. To zewnętrzne zagrożenie, stale uwidoczniane w fabułach powieściowych, staje się osobnym wątkiem, a nawet dynamicznym motywem nadrzędnym w cyklu *Dzieje Polski*: przybiera postać niemieckiego „*Drang nach Osten*”. Od *Starej baśni* do *Saskich ostatków* trwa nieustannie napór żywiołu, niemieckiego. Wątek ten, ukształtowany w ostatecznej postaci w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ma nie tylko znaczenie historyczne, lecz także współczesne: zapisuje narastanie nowych zagrożeń bytu narodowego ze strony wrażliwych w potęgę Prus, bezwzględnej polityki niszczenia żywiołu polskiego na ziemiach zabranych.

Wizja historii, jaką dał Kraszewski w swych powieściach, nacechowana była silnie pierwiastkiem edukacyjnym — tworzył ją dla nauki i przestrogi. Nie oznacza to przecież, że dał wizję stronnicy, tendencyjną. Tylko wybory kart ciemnych, zdarzeń tragicznych, błędów polityki decydują o charakterze przesłania. Za postaciami, za zdarzeniami fabularnymi stoi zawsze rzetelna wiedza, skrętnie gromadzenie źródeł, bogata dokumentacja materiałowa. Z reguły, zwłaszcza w powieściach z nowszych dziejów, nawet postaci drugiego i trzeciego planu mają swe pierwowzory historyczne¹⁹. Jeśli powstają niezgodności z prawdą historyczną, to wynikają one z braku właściwych źródeł w momencie pisania albo też z drobnych pomyłek Kraszewskiego-historyka.

Uprawdopodobnienie fikcji powieściowej na tej drodze ma wiele walorów: wzmacnia wartości poznawcze powieści, pozwala czytelnikom uczyć się, poprzez powieść, historii ojczyściej, wzmacnia także w ich oczach wiarygodność pisarza, jego autorytet. Bez autorytetu pisarz nie ma szans na autentyczne oddziaływanie edukacyjne. Lekcja historii, którą wziął „ogół” u Kraszewskiego, była dobrze przemyślana nie tylko pod względem merytorycznym, poznawczym, ale i wychowawczym. Zastępowała ona — i to skutecznie — szkolną edukację historyczną. Całą konstrukcję można nazwać doraźną, zrodzoną z potrzeby narodowej. Ale jest w niej nie tylko owa wartość okazjonalna, lecz także — trwała i ponadczasowa. Czy nie dlatego czytamy dziś Kraszewskiego, że jest pisarzem wiarygodnym? Czy nie dlatego jest właśnie pisarzem powszechnym? Niezwykła jest podstawa owego autorytetu: Kraszewski programowo unikał wszelkich ułatwień w wykładzie, nie uprzystępniał i nie upraszczał, chciał być przede wszystkim wierny. Nawet w przypadku literatury dla dzieci i młodzieży przestrzegał przed zniżaniem się do dziecka²⁰. Literatura winna „podnosić” i kształcić czytelnika i na tej drodze wzbudzać jego zainteresowanie.

¹⁹ Zob. J. Jarowiecki, *Powieść historyczna Kraszewskiego o księciu Józefie Poniatowskim i jej źródła*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” z. 11 (1961).

²⁰ J. I. Kraszewski, *Listy*. „Kłoso” 1882, nr 874.

W fabułach powieści historycznych Kraszewskiego, w drugim i trzecim ich planie, zjawiają się postaci o szczególnym statusie. Rekrutują się najczęściej z drobnej szlachty, z mieszczaństwa, a nawet z ludu. Nie mają większego wpływu na bieg wydarzeń, choć w nich uczestniczą. Nie tworzą historii, są natomiast jej świadkami i często komentatorami. Wyposaża je pisarz w głębokie poczucie sprawiedliwości, we wrodzoną inteligencję, niekiedy w szeroką wiedzę, nawet w spryt i przebiegłość. Nie są to rezonerzy, „białe charaktery” z dawnej powieści, lecz raczej *media*, przez które przemawia prawda historyczna z jej okrucieństwem i absurdalnością. To „dzieci wieku swego” — ich los nie od nich zależy, ale w przygodach i perypetiach, które im pisarz wyznaczył, odciskają się znamiona epoki. To oni reprezentują „ogół” swojego czasu, a prawda historii winna być prawdą ogółu, nie zaś — wybitnych jednostek.

W szkicu *Obrazy przeszłości*, w którym Kraszewski dokonał oceny dorobku autora *Pamiętek Soplicy* i jego naśladowców, zakwestionował wizję przeszłości rozumianej wyłącznie jako przeszłości szlacheckiej.

Wielkiej potrzeba umiejętności i wieszczęj siły dla odtworzenia przeszłości, tym potężniejszej, że ona się nam sama niejako fałszywie przedstawić musi, jeżeli badając ją, nie pomyślemy o naturze ludzkiej i naturze pozostałości po człowieku. Jak z życia indywidualów, tak z żywota narodu najgłośniejsze, a niekoniecznie najcharakterystyczniejsze fakta wpływają na wierzch, rzekłbym, nie ogólne prawa, ale bijące wyjątki. Ludzie dotąd zawsze skłonniejsi byli zapisywać ekscentryczności i wybryki swoje niżeli przebieg codzienny, zwykły bytu powszedniego. Stąd, gdy przyjdzie sądzić o przeszłości, nawet z tego, co ona nam sama zostawiła po sobie, bez siły wieszczęj i znajomości powszechnej natury ludzkiej, najczęściej wyjątki zastępują prawidła, a dziwactwa — istotną barwę przeszłości. [K 131—132]

Rola owych postaci drugiego i trzeciego planu, o których była mowa, niezwykle uszczegółowienie ich biografii, wyglądu, reakcji emocjonalnych, wiąże się z zasadą możliwie wiernej rekonstrukcji świata minionego. To sfera fikcji powieściowej i sfera prawdy artystycznej. Powieść poprzez owo uszczegółowienie nie tylko zyskuje na wiarygodności, ale ponadto otwiera się tu szansa wierniejszej rekonstrukcji niż w pracach historyków.

W tym miejscu postawić trzeba tezę ogólniejszą, sprzeczną z utrwalonymi opiniami wśród historyków literatury: Kraszewski w powieściach historycznych nie był niewolnikiem źródeł. Rozróżniał prawdę historyczną i prawdę artystyczną, jednakże fikcja nie mogła być tworem swobodnej wyobraźni. Podporządkowanie fikcji prawdzie historycznej polegało na zgodności z duchem epoki i z ogólną wiedzą o naturze człowieka. Niezwykły to wniosek — zakłada bowiem, że człowiek w swej istocie nie podlega przemianie, że we wszystkich epokach podobna jest jego natura, podobny odwieczny rytm codzienności. Ta koncepcja, z którą spotkamy się u wielu pisarzy w. XX, powodowała zapewne, że w zakresie stylu Kraszewski bardzo oszczędnie, niejako niewidocznie posługu-

je się archaizacją, oszczędniej niż Rzewuski, Kaczkowski czy później Sienkiewicz. Nietrudno i w tym zakresie o objaśnienie — to przecież oczywista konsekwencja zwrócenia powieści ku szerokiemu kręgowi odbiorców.

Jak w porównaniu z powieściami historycznymi Kraszewskiego przedstawiają się jego powieści współczesne? W najogólniejszym planie światopoglądowym są podobne. Na współczesność rozciągają się prawa historii. Wielki marsz dziejowy nie zna przerw. To, co się zaczęło wczoraj, ma swój ciąg dalszy dzisiaj. „Żywe i wierne obrazy naszego pożycia” organizuje kilka ważnych tematów. W sumie fabuły powieści współczesnych Kraszewskiego tworzą rozpisaną na wiele głosów monografię przemian obyczajowych i społecznych w XIX wieku. Z jednej więc strony wielki proces upadku klasy szlacheckiej, jej schodzenia z areny dziejów, a z drugiej — emancypacji mas, tworzenia się nowych grup społecznych, które wkraczają do historii narodowej. Dotyczy to u nas nie tyle mieszczaństwa (znał pisarz dobrze jego słabość), co inteligencji. W powieściach sprzed 1863 r. role świadków i komentatorów epoki pełnili ludzie wywodzący się z drobnej szlachty. Zmiana istotna nastąpiła w grupie powieści poświęconych powstaniu styczniowemu: to wówczas właśnie i w takich charakterystycznych dla naszej historii okolicznościach zjawili się nowi ludzie — studenci Szkoły Sztuk Pięknych, czeladnicy, urzędnicy itd. Ową nową jakość życia zbiorowego wyróżnił pisarz przez zestawienie dwu powstań narodowych — 1831 i 1863 roku.

Różnice są niesłychanie wielkie: Chłopi, Skrzynecki, Radziwiłł, Krukowiec itd., tu Cwiek, Wawr, Kruk, Bosak, Fricze, imiona nieznanne, a bohaterstwa olbrzymie²¹.

Wielki proces przemian, widziany oczyma historyka, pobudzał pisarza do przetwarzania obserwacji życia społecznego w fabuły powieściowe. W przedmowie do *Braci mlecznych*, zapomnianej dziś powieści „dla młodzieży i dorosłych”, składał znamienne wyznanie:

Nalógiem już dla mnie patrzeć w życie i powtarzać, com widział, słyszał, co było i być mogło na tym naszym biednym świecie. Gdy jedna strona tego nieznanego obrazu znika, druga się przedstawia... Niewyczerpane w objawach życie i powieści osnowa... [...] I nie sądźcie, by tu sama tworzyła fantazja, bym marzył tylko pisząc, wiele jest prawdy w bajce... To, co się wam wyda może najmniej prawdopodobnym, jest właśnie najprawdziwszym. Wyobraźnia człowieka nie potrafi nigdy stworzyć, ile rodzi się w niewyczerpanym polu żywota²².

Nalóg „wpisywania” obserwacji życia społecznego w fabuły powieściowe łączy się z refleksją nad całokształtem przemian. Z jednej strony

²¹ B. Bolesławita, *Szpieg. Obrazek współczesny, narysowany z natury*. Poznań 1864, s. 116.

²² J. I. Kraszewski, *Bracia mleczni*. „Przyjaciel Dzieci” 1873, nr 24.

więc „*morituri nos salutant*”, a z drugiej rodzą się formy nowe. Wszystko to utrwała się w ewolucji obyczajów, w przepływie idei, a nawet w przeobrażeniach języka. Wizja życia społecznego, którą zamykał pisarz w swych fabułach powieściowych, nie jest optymistyczna. Stan trzeci żyje tylko pogonią za pieniądzem: giełda staje się nową świątynią, jej czas jest czasem świętym. *Żyd, Wielki nieznajomy, Roboty i prace* — to powieści o polskim mieszczaństwie. Obrazy nabierają pod piórem Kraszewskiego cech satyrycznych. Dotyczy to nie tylko obyczajów, ale i zespołu idei sformułowanych przez warszawskich pozytywistów. Oto charakterystyczna ich karykatura z powieści *Ładny chłopiec*:

— Dla kraju? [...] To tak się mówi, ale pierwsza rzecz dla siebie. U nas, to prawda, weszło teraz w zwyczaj mówić, że się wszystko robi dla kraju. Tyje kto — to dla ogółu, zbiera kapitały — to dla ojczyzny, kupuje dobra — poświęca się dla gospodarstwa krajowego. No, tak! Ale pieniądze się dlatego chowa do swojej kieszeni²³.

W powieściach współczesnych Kraszewskiego, powstających po r. 1863, nie znajdziemy wzorowych przedsiębiorców, uczciwych fabrykantów. Było ich wielu w pozytywistycznej powieści tendencyjnej. W *Robotach i pracach*, powieści zamówionej przez pozytywistyczną „Niwę”, na nowo otwartej linii kolejowej lokomotywę prowadzą przedsiębiorca-aferyzista i stary arystokrata-erotoman. Fabuły powieści współczesnych przedstawiają najczęściej losy ludzi słabych, samotnych, uwikłanych w życie, któremu nie potrafią stawić czoła. Domowe nauczycielki, drobni urzędnicy, borykający się beznadziejnie z trudnościami materialnymi — to oni właśnie, a nie głośne hasła są miarą epoki. Fabuły, często schematyczne, nie były jednak celem w twórczości Kraszewskiego. Przestrzegął już w 1847 roku:

W istocie powieść, ściśle biorąc, nic dowieść nie może nad to, że autor tak lub inaczej myślał. Jest ona i będzie zawsze wyrazem indywidualnego przekonania, które odziane w szaty opowiadania i mniej więcej prawdopodobnej, a wymarzonej rzeczywistości, po sankcją zawartej w sobie prawdy uciekać się musi do ogółu. [K 92]

Innymi słowy: prawdziwe w powieści jest nie to, co głoszą autorzy, ale co znajduje potwierdzenie w odbiorze czytelnicznym. Pesymizm Kraszewskiego zderzał się w latach siedemdziesiątych z optymizmem pozytywistów. Ale już w latach osiemdziesiątych młodzi przyznawać zaczęli rację staremu pisarzowi.

W świecie fabuł powieściowych Kraszewskiego na równych prawach zjawiają się ciągi zdarzeń uporządkowanych, podległych regułom wynikania, i ciągi zdarzeń przypadkowych, nagłych zwrotów w losach bohaterów. To niewątpliwie kłopotliwa strona sztuki narracyjnej Kra-

²³ J. I. Kraszewski, *Ładny chłopiec. Powieść współczesna*. „Tygodnik Powszechny” 1879, nr 41.

szewskiego i ona właśnie zwracała uwagę krytyki, przysporzyła pisarzowi oskarżeń o pośpiech, brak wykończenia itd. Trudno nie zgodzić się z tymi spostrzeżeniami. Czy jednak jest to tylko błąd sztuki? Pytanie, które fascynowało zawsze Kraszewskiego, dotyczyło sposobów ujmowania tego, co w życiu ludzkim jest zwykle, powszednie, co stanowi główną treść każdego indywidualnego losu. Samo życie nie jest ani uporządkowane, ani logiczne.

„Nie mówię, żeby rodzaj logiki w osnuciu wypadków powieści nie miał egzystować i nie mógł czynić wrażenia na czytelniku, lecz ostatecznie któż sobie nie powie: „Dlaczego tak koniecznie być miało?” [K 92]

Reguły kreacji realistycznej — w takim rozumieniu — odtwarzać muszą nie tylko porządek, ale i chaos zdarzeń i wtedy tylko zbliżają się do prawdy, znajdując potwierdzenie w doświadczeniu zbiorowym.

Pesymizm pisarza w stosunku do zachodzących w życiu przemian przybierał w latach osiemdziesiątych, w okresie ciężkich doświadczeń osobistych, wymiar wizji katastroficznej. W roku 1881 w liście do brata Kajetana umieścił Kraszewski zdanie, które charakteryzuje utratę wiary w postęp, w możliwość moralnego doskonalenia ludzi:

„Wszystko to kiedyś pójdzie z dymem, rozproszy się i zginie. Tak bywało, jest i będzie na świecie. Stosunki się zmieniają, nic stałego nie ma, *après le tiers état*, teraz proletariatus, po proletariatus przyjdą wibriony, robaki, meszki itd.”²⁴

Gorycz tego wyznania jest tym większa, że wyszło ono spod pióra pisarza powołującego do życia „powszechność” czytelniczą w Polsce.

4

Historia nie potwierdziła pesymistycznych przewidywań pisarza: dotyczyły one społecznych losów jego dorobku. Powróćmy do początku naszych rozważań. Warto zapytać nie tylko „dlaczego czytamy Kraszewskiego”, ale i — „jak czytamy Kraszewskiego”.

Odpowiedź na pierwsze pytanie jest dość prosta: Kraszewski uzasadnił teoretycznie i zrealizował praktycznie model literatury, który łącząc w sobie wartości poznawcze, zachowując pewien poziom artystyczny, od początku adresowany był do masowego odbiorcy. Rozwiązanie okazało się wyjątkowo udane i wytrzymało próbę czasu. To prawda oczywista, potwierdza ją trwała poczytność utworów Kraszewskiego.

Odpowiedź na drugie pytanie jest znacznie bardziej skomplikowana. W pracach historyków literatury, przede wszystkim w studiach Wincen-
tego Danka²⁵, ale i innych autorów, w posłowiach i komentarzach do

²⁴ J. I. Kraszewski, list do brata Kajetana, z 17 X 1881. Ze zbiorów J. Krzyżanowskiego. Przygotowany do druku — zob. przypis 13.

²⁵ Zob. Danek, *op. cit.*, s. 119—140.

nowych wydań powieści, utrwała się przekonanie, że wartość główna tkwi w ograniczaniu fikcji powieściowej na rzecz prozy dokumentarnej. Dotyczy to zwłaszcza powieści historycznych. Teza ta nie jest zasadniczo sprzeczna z ogólnym charakterem utworów, choć na pewno różni się z intencjami pisarza, z jego światopoglądem artystycznym. Prawda historyczna i prawda artystyczna, które wyróżnił w rozważaniach na temat powieści historycznej, stanowiły nierozdzielne warstwy utworów, nie mogły — jego zdaniem — istnieć osobno, samodzielnie. Światopogląd Kraszewskiego przejawiał się w wyborach tematów, ale przede wszystkim w konstrukcjach fikcyjnych, zmierzających do odtworzenia życia codziennego w każdej epoce, życia „ogółu”, ludzi zwykłych, a nie tylko wybitnych czy wyjątkowych. Przeświadczenie, iż kondycja zbiorowości mówi prawdę o epoce, leżało u podstaw historiozofii pisarza i stanowi wyróżniającą cechę na tle romantycznego indywidualizmu. Elementem istotnym jest i to, że porządek historii, jej pozorna logika powstaje w wyniku sposobów czytania źródeł i ich interpretacji. Ślady po przeszłości są zaledwie ułamkowe: utrwaliły się w nich fakty i zdarzenia najgłośniejsze bądź najdziwniejsze. Historycy są skazani na źródła jednostronne i częściowe tylko; artysta, jeśli dysponuje wiedzą nie tylko historyczną, lecz także psychologiczną („o naturze człowieka”) i społeczną, może dać pełniejsze i prawdziwsze wyobrażenie przeszłości. Do lamusa odesłać więc trzeba te interpretacje, które przedstawiały Kraszewskiego jako naiwnego realistę kopiującego życie, a niezdolnego do przetwarzania obserwacji w konstrukcje artystyczne. O jego wyborach decydował nie instynkt, nie intuicja, lecz świadomy, w pełni zracjonalizowany zamiar. Dodajmy: oryginalny i niezwykły w owej epoce.

Miarą szczególnego talentu Kraszewskiego jest umiejętność łączenia obserwacji życia (w powieści historycznej — materiałów źródłowych) z rozległą wiedzą ogólną i przekładania ich na fabuły powieściowe. Bajka bywa ważniejsza od prawdy. Mimo pośpiechu, mimo spokrewnień, które tworzą swoiste rodziny powieści o wspólnym temacie, w fabułach nie ma prostych powtórzeń. Rozwiązania wariantowe zachowują zawsze swą odrębność. Celem fabuł jest oddziaływanie na uczucia ludzkie i rozwijanie wyobraźni, a równocześnie utrwalanie i odtwarzanie sposobów myślenia i przeżywania. Musi w tych fabułach być wszystko, co charakteryzuje życie ludzkie — dążenia i niespełnienia, wątki zaczęte i nagle urwane, zmienione gwałtownie pod wpływem przypadku, zaniechane i porzucone. Bo taka jest prawda życia.

Powieść rozumowana, wyrachowana, obmyślona, jest najczęściej płodem ułomnym, biednym, archistycznym. [K 96]

Przypomnijmy w tym miejscu XX-wieczny spór o kompozycję *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja. Padły przecież te same argumenty: występowanie w fabule wątków zaledwie zaczętych i natychmiast porzuconych, zbęd-

nych epizodów nie musi świadczyć o błędzie sztuki pisarskiej, może być bowiem wyrazem ogólniejszego przeświadczenia o charakterze życia ludzkiego²⁶. Nie chodzi tu o bezpośrednie porównanie rozwiązań artystycznych u Kraszewskiego i u Tolstoja, lecz o fakt, że pisarz miał pełną świadomość tej prawdy i że sformułował ją bardzo wcześnie. Stanowiła ona istotny składnik jego światopoglądu artystycznego, była wręcz koniecznym warunkiem realizmu powieściowego.

Prawdy ogólne na temat paradoksów historii, charakteru dążeń zbiorowych i indywidualnych, natury ludzkiej przekładał Kraszewski w fabułach powieściowych na pojedyncze losy bohaterów. Nikt nie obliczył, ilu ich jest — to wielka powieściowa powszechność. Są czasem do siebie podobni, jak w życiu, ale i osobni. Nie ma prostych powtórzeń. Stworzyć tysiące przypadków indywidualnego losu ludzkiego — to trzeba mieć wyobraźnię. Postać literacką powołuje do życia nie taki czy inny schemat jej biografii, lecz gęsta siatka drobnych szczegółów zapisujących reakcje psychiczne, konwencje obyczajowe, kondycję społeczną itd. W tym zakresie wyobraźnia artystyczna Kraszewskiego jest nie do ogarnięcia żadną sensowną refleksją. Stajemy bezradni przed tajemnicą jego talentu. I znów dopowiedzieć należy: wzbogacała go głęboka wiedza. W *Słódku o prawdzie w romansie historycznym* czytamy:

Zadna historia nie jest tak zupełną, nie daje nam tak spójnego, żywego obrazu, aby on wcielić się dał bez dodatków do powieści. Romansopisarza więc zadaniem jest pole, w większej części białe, zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać. Tak samo ma się z epokami, które powieściopisarz, pojawiający się po swojemu, przedstawia nam całkowite, jakby w nich żył, jakby je znał nie oczyma duszy i intuicji, ale ciała. Chodzi najwięcej o to, aby to, co maluje, wydawało się (lub było) prawdą, a składało całość żywą i jedną myślą spójną. Tu sztuka przychodzi w pomoc wątkowi historycznemu i wyobraźnia dotwarza, czego braknie; jednoczy odłamki, buduje z gruzów. Ale pisarz chcący wystawić daną epokę, jeśli dla fantazji swej fałszuje fakta, nie będzie się pilnować skazówek historycznych, narazi się nawet na nieprawdę artystyczną. Z tego względu poznanie historyczne głębokie wszystkiego, co się odnosi do epoki danej, do obyczajów, wypadków, ludzi itd., jest niezbędnym warunkiem nawet dla pisarza-artysty. [K 80]

Wyobraźnię Kraszewskiego nazwać można wyobraźnią pokorną, stale kontrolowaną przez wiedzę i przez obserwację życia. Ale jest to istota sztuki realistycznej, którą tworzył u nas i której reguły objaśniał wszechstronnie w sensie teoretycznym. Bez Kraszewskiego nie byłoby prozy Prusa, Sienkiewicza, Konopnickiej i Orzeszkowej. Młodszy wyciągnęli własne wnioski z jego rozważań. Trudno uchronić się przed wrażeniem, że byli bardziej dogmatyczni, mniej wszechstronni, że dysponowali mniejszą wiedzą ogólną. Ale normalną koleją rzeczy udoskonalili warsztat pi-

²⁶ Zob. A. Thibaudet, *Kompozycja powieści*. Tłum. R. Pragłowska, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4.

sarstwa realistycznego. Zaczynali od innego punktu niż Kraszewski i mogli korzystać z jego dorobku. Korzystali zresztą wszechstronnie. Orzeszkowa w szkicu o działalności literackiej Kraszewskiego z lat 1840—1850 pisała:

Co do nas, w późniejszej już dobie przybyłych pracowników pióra, którzy wprzód, nim zaczęliśmy pisać, uczyliśmy się czytać i myśleć na książkach przez Kraszewskiego pisanych, my wszyscy powieściopisarze i beletryści w ogóle powiedzieć możemy według starego pięknego przysłowia, że „jak gałęzie z drzewa swego, z niego początek swój bierzem”²⁷.

Nie był to tylko okolicznościowy komplement, lecz właściwa miara znaczenia Kraszewskiego w literaturze polskiej.

²⁷ E. Orzeszkowa, *Obraz działalności literackiej J. I. Kraszewskiego od 1830—1880. Powieściopisarstwo. Powieść obyczajowa. Drugie dziesięciolecie (1840—1850)*. W zbiorze: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej literackiej działalności J. I. Kraszewskiego*. Warszawa 1880, s. 43.