

# Krzysztof Stępnik

---

## Metafory paradygmatyczne w powieściach historycznych Kraszewskiego : okres 1833-1863

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 78/4, 55-80

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF STĘPNIK

METAFORY PARADYGMATYCZNE  
W POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH KRASZEWSKIEGO

OKRES 1833—1863

**Metafory paradygmaticzne — powieść historyczna**

Kraszewskiego literacka kreacja „czarnych” dziejów Rzeczypospolitej budowana jest nie tylko na mozaice przywoływanych faktów, ale także na głęboko zakorzenionych przenośnych obrazach—modelach (upadku). Określamy je mianem metafor paradygmaticznych<sup>1</sup>, gdyż tworzą one figury, przy których pomocy można „odczytywać” w sposób niejako wzorcowy poszczególne zdarzenia, działania i sytuacje. Sens metafory paradygmaticznej trzeba odróżnić w szczególności od semantyki przenośnego wyrażenia językowego. Figura wyobrażająca jakąś myśl (o historii) sytuuje się na innej płaszczyźnie interpretacji niż przekształcenie znaczeniowe wyrazu. Jest ona bowiem przedmiotem hermeneutyki, a nie obiektem analizy semantycznej.

Metafory paradygmaticzne są nośnikami intencji ukrytej, czasem nawet nieuświadomianej podstawy czyichś przekonań. Takie wzorce, uciekające się do emocji obrazowych, są w stanie podporządkować sobie racjonalną myśl i zatryumfować nad krytycyzmem. Ten typ metafor zdefiniować można wręcz jako figury przekonań czy zakorzenione paradygmaty lektury historii. Za konkretnym powieściowym przedstawieniem przeszłości kryje się coś najzupełniej gruntownego: jej „wzorcowy” obraz wyznawany przez twórcę dzieła. Może dlatego Kraszewskiego wizja dziejów Polski jest tak spójna i tak konsekwentna w swojej nega-

---

<sup>1</sup> A *Greek-English Lexicon* H. G. Liddella i R. Scotta podaje m.in. następujące znaczenia greckiego terminu „*paradeigma*”: „*pattern*”, „*model*”, „*plan*”, „*exemplar*”. Polskim odpowiednikiem greckiego terminu „paradygmat” jest „pierwowzór” bądź „wzór” (jak w tłumaczeniach dzieł Platona, sporządzonych przez W. Witwickiego). W stosunku synonimii pozostają z tym wyrazem „prototyp” i „archetyp”. Bliskoznaczność ta jest warta przywołania, gdyż uwydatnia pełniej sens terminu „metafora paradygmaticzna”.

cji. Budują ją bowiem w znacznej mierze uprzedzenia i przesady, a także emocjonalne obrazy, analogie i inne schematy myślowe.

Fakt, nawet ten „przeniesiony” z realnie minionej rzeczywistości, staje się w powieści historycznej faktem fikcyjnym, staje się fikcją, nie mówiąc już o tym, że może być przedmiotem manipulacji aktualizującej. Nie ma tu historii nie urabianej, nie figurowanej. Wszak powieść to dziedzina mythosu. Dawne podręczniki poetyki zwracały uwagę na mitotwórczość kreacji artystycznej. Sarbiewski np. uważał, że w związku z tym pozycja poety jest wyższa niż mówcy i historyka. Podobnie sądzili Vico i Hegel. Wątek ten godny jest przypomnienia, zwłaszcza w sytuacji gdy powieści historycznej przypisuje się obowiązek odzwierciedlenia faktów. A przecież wobec fikcji trudno stosować logiczne kryteria prawdy i fałszu, jakkolwiek peryferyjnie wydaje się to możliwe. Świat przedstawiony zawsze będzie krainą pseudosów. Wydaje się, że sensowniej jest mówić raczej o dobrych niż o prawdziwych powieściach historycznych. Dobrych, tzn. lepiej radzących sobie z kwestiami artystycznymi oraz w sposób inwencyjny przedstawiających wydarzenia i procesy dziejowe. Inwencja nie jest kategorią weryzmu, lecz twórczości.

Możliwa do przyjęcia wydaje się teza, że metafory paradygmatyczne nie tyle odnoszą się do faktów, ile do ich mitów. Organizują one wizję historii na poziomie fikcji, a nie rzeczywistości. Metafory paradygmatyczne niejako podporządkowują sobie faktografię, apelując wprost do mitologicznej wiedzy czytelnika o przeszłości. Wizje zbudowane na metaforach wcale nie muszą wchodzić w konflikt z dziedziną historii, w końcu opiekuje się nią muza — Klio.

W tradycyjnej powieści historycznej autorzy lepiej lub gorzej radzą sobie z pewnym dysonansem, zakodowanym w samej istocie gatunku, a mianowicie rozziwem pomiędzy fikcją fabularną a tzw. tłem historycznym wraz z jego deskrypcyjnym ufakturowaniem. Owo tło — a jest to ostatecznie strefa promowania iluzji historycznej — dość wyraźnie abstrahuje się z podłoża fabularnego. Tworzy łatwo dające się wskazać fragmenty dzieła. Tło historyczne można porównać do statycznego zwierciadła, w którym przeglądać się ma epoka. Ale tak naprawdę owo tło jest tylko koniecznym warunkiem pewnej symetrii, czymś szkicowym równoważącym istotne, zwłaszcza anegdotę. Rzadko odbijają się w tym lustrze szczegóły ważne dla interesu fabularnego. Tło jest rzeczywiście czymś w rodzaju „akcesorium”<sup>2</sup> i nawet jeśli zajmuje pozycję ramową, nie jest w stanie zdominować anegdoty.

W gruncie rzeczy powieściopisarz historyczny jest figuratorem, nawet gdy usiłuje jak najwierniej odzwierciedlić minione dzieje i przy-

---

<sup>2</sup> Tak określał funkcję tła historycznego — m.in. w odniesieniu do powieści Kraszewskiego — S. Baczyński (*Pisma krytyczne*, Wyboru dokonał i wstępem poprzedził A. Kijowski. Warszawa 1963, s. 286, 290).

wołać je w otocze faktów. Figuratorem, tzn. twórcą, układaczem i jednocześnie metaforykiem, która to strona zawodowa prowadzi go w rejony uogólnień, mitów, hipotez, konceptów, obrazów, toposów, analogii. I to pomimo naturalnych skłonności, rzec można, archiwistycznych? Warto chyba ten znak zapytania skierować pod adresem pisarstwa historycznego, które zgłasza roszczenia dokumentarne, a czynność twórczą ogranicza do opracowania „źródła” w szacie fabuły. Taki model powieściopisarstwa stworzył Józef Ignacy Kraszewski.

Badaniami objęliśmy kilkanaście powieści historycznych napisanych przez Kraszewskiego w latach 1833—1863, stanowiących pewien logiczny ciąg artystyczny, a także spójną sekwencję zainteresowań historycznych: począwszy od *Roku ostatniego panowania Zygmunta III* aż po *Dolę i niedolę*, przedstawiającą rozbudowaną wizję epoki stanisławowskiej. Obok powieści historycznych, określanych przez Kraszewskiego również mianem „obrazów historycznych” i „kronik”, uwzględniliśmy pomniejsze formy fikcji historycznej, które w podtytułach występują pod nazwą „obrazka historycznego”, „historyjki”, „szkicu historycznego”. Pierwszy utwór tego formatu ukazał się już w roku 1831. O spójności zainteresowań historycznych Kraszewskiego w latach 1833—1863 świadczy fakt wyłącznego zainteresowania się wiekami XVI—XVIII. Przy czym z grubsza można powiedzieć, że autor ów zajął się najpierw wiekiem XVII, potem XVI, a następnie już zdecydowanie, poczynając od *Ostatniego z Siekierzyńskich* (1851), wiekiem XVIII. Jedynie *Maleparta* (1844) stanowi antecedens późniejszych zainteresowań epoką stanisławowską i sytuuje się pod względem czasu powstania wśród powieści dotyczących XVI i XVII wieku.

### Wizja dziejów

#### — formy jej przedstawiania — mechanizmy diagnostyczne

Kraszewskiego wizję historii określa najogólniej formuła upadku. Wieki XVI—XVIII sytuują się w swoistej perspektywie eschatologicznej, której finałem jest wiek XVIII, a już zwłaszcza rozbiory Polski i symbolizująca rozpad Europy rewolucja francuska. Obrazy doby dziejowej przedstawia Kraszewski w różny sposób: poprzez „definicje” (w tym kontekście rozumiemy przez ten termin najogólniejszy rys charakteryzujący daną epokę), tradycyjne toposy, analogie, obrazy diagnostyczne (tłumaczące mechanizmy procesów dziejowych), psychomachie, figury myśli, sentencje moralne itd. Zwłaszcza tzw. tło historyczne, uwidoczniające się w introdukcjach i wypełniające przerwy fabularne, staje się miejscem artykułowania refleksji historycznej, wywoływania, jak na seansie spirytystycznym, ducha czasów.

Definicje może najbardziej bezpośrednio, ale i też w niezwykłym uproszczeniu konturują obraz wieku. W postrzeżeniu Kraszewskiego każ-

de stulecie ma jakby swoją fizjonomię z dającymi się określić dominantami. Najważniejszą jest wiara, stąd definicje stanowią w istocie skróty diagnoz, formułowane w oparciu o kryteria fideistyczne. Wiek XVI cechują więc „wiara w czary i sympatyczno-tajemnicze leki” (MT 187)<sup>3</sup>, zabobonność, ale i zapał religijny:

W dawnych czasach, gdy jeszcze duch wiary głębiej przejmował serca wszystkich, święto to [Bożego Narodzenia] i inne daleko z większym uniesieniem i zapałem religijnym obchodzone były. [Z 307]

Następnymi jego rysami są prostota oraz przestrzeganie dobrych obyczajów: „nie było we zwyczaju XVI wieku u wyższej klasy grać w kości albo się od rana upijać” (T 94). Podkreślone to zostało przy charakterystyce dworu Sapiehy:

Nie znano tu, co kości, co gra, śpiew i inna nad rycerską zabawa. Nic pieszczonego i miękczącego nie było w obyczajach dworu, kobiety usunione i oddzielone zupełnie. [Z 399]

Ten „najpiękniejszy wiek dziejów naszych” nie jest jednak w całości tak idealny: wiara i prostota upadają, cios przychodzi ze strony zwolenników reformacji, którzy doprowadzają do schizmy duchowej. Zresztą i działalność jezuitów przedstawia Kraszewski w dość mrocznym naświetleniu. Nic więc dziwnego, że charakter pisma tego stulecia jest określany jako „tak czysty, a jednak niewyraźny” (MT 185). Dla powieściopisarza

---

<sup>3</sup> Zastosowano następujące skróty lokalizacyjne, które odsyłają do tekstu powieści historycznych J. I. Kraszewskiego (liczba za pomocą dywizu połączona ze skrótem wskazuje tom przywoływanej edycji, a pozostałe liczby oznaczają stronicę): D = *Diabeł. Powieść z czasów Stanisława Augusta*. T. 1—4. Warszawa 1926. — DN = *Dola i niedola. Powieść z ostatnich lat XVIII wieku*. Przygotował do druku J. L. Kowalczyk. Posłowie i przypisy: E. Warzenica-Zalewska. Warszawa 1970. — I = *Imieniny. (Obrazek historyczny)*. W: *Wybór pism*. Oddział 6: *Nowele, obrazki i fantazje*. Porządkiem chronologicznym ułożone i wstępem krytycznym poprzedzone przez P. Chmielowskiego. Warszawa 1890. — K = *Kordecki. Powieść historyczna*. Warszawa 1984. — KŚ = *Kościół Świętomichalski w Wilnie. Opowieść historyczna z pierwszej połowy XVII wieku*. Warszawa 1908. — M = *Maleparta. Powieść historyczna z XVIII wieku*. T. 1—4. Lipsk 1844. — MT = *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych*. Warszawa 1955. — OK = *Ostatnia z książąt słuckich. Kronika z czasów Zygmunta trzeciego*. T. 1—3. Wilno 1841. — OS = *Ostatni z Siekierzyńskich*. Lublin 1984. — P = *Pomywaczka. Obrazek z końca XVIII wieku*. (Z rysunkami W. Gersona). „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nry 211—214 (cytaty wzięte są wyłącznie z nru 211). — R = *Rok ostatni panowania Zygmunta III. Obraz historyczny*. T. 1—2. Wilno 1833. — SB = *Starościna beńska. Opowiadanie historyczne 1770—1774*. Warszawa 1951. — SK = *Stańczykowa kronika. Od roku 1503 do 1508*. W: *Szkice obyczajowe i historyczne*. Powieść piąta. Wilno 1841. — SM = *Staropolska miłość. Urywek pamiętnika*. Spisany przez ... Warszawa 1957. — T = *Tatarzy na weselu. (Historyjka)*. W: *Wybór pism*, oddział 6. — Z = *Zygmuntowskie czasy*. Wstęp napisał W. Danek. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1966. BN I 91. — ŻK = *Żacy krakowscy w r. 1549. Prosta kronika*. Spisana przez ... Lwów 1845.

symptom graficzny nabiera sensu metaforycznego. Ponadto opinia o „szczątku dawnej prostoty” (ŻK 202) odnoszona do tego wieku podaje w wątpliwość jego surowość moralną. Obok więc rysów idealizujących występują dezidealizujące, sugerujące, że pojawia się już zaród upadku.

Dominującymi cechami wieku XVII są pobożność, fanatyzm i zabobon:

Trudno jest w naszym wieku, który odrzuca przesady i bardziej na wewnętrznych serca uczuciach jak na powierzchownych znakach pobożność gruntuje, trudno, mówię, wyobrazić nawet sobie — jak ściśle, jak surowo, z jakim poddaniem się i zapalem wiek siedemnasty wypełniał fanatyczne obrzędy nawet i nic nie znaczące formalności. [R-1 41]

Stulecie XVII to „wiek przesądów” (KS 91), „wiek szczerzej i głębiej wiary” (K 22).

Wiek XVIII z kolei to tryumf ateizmu, kompletny upadek religii, obyczaju, zasad moralnych, to stulecie anomalii, rozpadu, zła. W swoim najwcześniejszym utworze, reprezentującym fikcję historyczną, Kraszewski raz tylko określa Oświecenie wyjątkowo łagodnie: jako „złoty wiek XVIII, wiek filozofii Woltera i Regencji, niedowiarstwa we wszystkim i wytwornej, dobrego tonu rozpusty” (I 23). Do sposobów charakteryzowania tej epoki wrócimy w części pracy przedstawiającej system metafor paradygmatycznych.

Definicje, te kontury diagnoz, są stosunkowo najprostszą formą charakteryzowania epoki, spełniają one też uboczną funkcję implikowania relacji dawniej—dzisiaj. Wydaje się to o tyle istotne, że pisarstwo historyczne Kraszewskiego nie jest prospektywne, a więc zasadniczo nie można z niego wyczytać dalszej, po w. XVIII objawiającej się logiki dziejów. Upadek Polski rysuje się tu rzeczywiście jako *finis Poloniae*, poza którym nic już nie widać; nawet wyjątkowo występujące profecje (ks. Kordeckiego) nie wybiegają w czas wymarzony i wymodlony. Nie ma tu zakodowanej wizji przyszłości, żadnego ładunku optymizmu, żadnej oznaki mesjanizmu<sup>4</sup>, mitu posłannictwa narodu, nie ma też oceny zrywów niepodległościowych ani jakiegóż próby ubrania w kostium historyczny tego, co zdarzyło się po 1795 roku. Metafory „stypy ostatecznej”, „ostatnich aktów wielkiego dziejowego dramatu” wyraźnie implikują ów brak spekulacji. Kraszewskiego wizja dziejów — zawarta w jego powieściach okresu międzypowstaniowego — przedstawia się jako *d o k o n a n a*, w pewnym sensie ostatecznie skończona, nie podlegająca spekulatywnej interpretacji. Gdyby podjąć próbę dosłownego odtworzenia ramy, z jakiej autor ukazuje nam wizję, dajmy na to XVIII wieku, byłibyśmy

<sup>4</sup> Jego miejsce zajmuje sporadycznie przejawiający się motyw „śmierci z ręki Bożej”, np. (J. I. Kraszewski, *Sfinks*. W: *Wybór pism*. T. 11. Warszawa 1879, s. 104): „Bóg jeden mógł tę niemoc konieczną uleczyć, ale Bóg często zsyła śmierć, gdy wie, że lepsza będzie nad życie, gdy naród spełnił, co mu się należało, co mu było wydzielono, gdy skończył jak robotnik w winnicy. A śmierć z ręki Bożej to tylko pieluchy do nowego odrodzenia moralnego”.

w niemałym kłopotcie. Z powieści historycznych prawie że nie da się odczytać nic o późniejszym losie Polski, o jej statusie politycznym w w. XIX: czy Rzeczpospolita odpokutowała za swoje winy? czy kara Boża jeszcze trwa? jak możliwe jest życie po śmierci? co dalej? Oczywiście, w żadnym wypadku nie jest to zarzut, tylko konstatacja stanu rzeczy.

Rzecz interesująca, w pisarstwie Kraszewskiego wiek XIX jawi się w pewnych symptomach jako lepszy niż XVIII. Dają o sobie wprawdzie znać anomalie rodem z oświeceniowej epoki zepsucia: „postacie dwulicowe nie są [...] jeszcze osobliwością i dzisiaj” (DN 294), ale to konsekwencje dziedziczenia. Wizerunek wieku XIX zabarwia się enigmatycznie jako lepszy; ten zarys nastawienia daje się miejscami odczytać. Tu i ówdzie spotykamy porównania w rodzaju:

Warszawa w epoce, o której tu mowa, nie była ani tak czystym, ani tak uporządkowanym jak dzisiaj miastem. Odznaczała się ona wszakże zawsze pewnym sobie właściwym wdziękiem i tą ruchliwością, która ją i teraz jeszcze ożywia. [D-2 12—13]

Czasem te porównania przyjmują postać satyryczno-moralizatorską:

Charaktery kobiet XVIII wieku bardzo przypominają podobne im naszego stulecia, które spadek po swym poprzedniku przejęło w całości. Uczono ją od dzieciństwa nie mieć serca, grać komedię, ludzi, bawić się, korzystać i nie poddawać uczuciu. [DN 183]

Powieści historyczne Kraszewskiego nie odznaczają się perspektywnością, są one wyraźnie nastawione na diagnozowanie upadku, nie mogły więc służyć „pokrzepieniu serc”. Historia Polski przedstawia się jako dokonana, nie podlegająca usprawiedliwieniu. Finał w postaci upadku rzuca cień na wieki poprzednie. W „retrospekcji” wyświetlającej przeszłość wyraźna jest erozja idealizmu. Pozostaje osąd, nastawienie na diagnozę upadku i wymierzenie sprawiedliwości. Stąd wizję historii Kraszewskiego określić można jako *m o r a l n ą*, wznoszącą się w wymierzaniu sprawiedliwości co najmniej tak wysoko jak uczucie narodowe. Bliska jej jest psychologia udreki i rozpamiętywania. Polak „zniewolony”, oceniając przeszłość, usiłuje spojrzeć wstecz na Polaka „niepodległego”, znaleźć to, co ich dzieli, i to, co łączy. Ten pierwszy stoi paradoksalnie na stanowisku wyższym moralnie, bo to on — ofiara fatalnej historii — ocenia antenatów, czyni ich w pewnym sensie winnymi, a może nawet obcyjni. Karze ich parodią, satyrą, paszkwilem, ale też czasem rozgrzesza, wskazując na wyższą instancję: los i karę Bożą.

Obok „definicji” wyróżniliśmy inne sposoby artykułowania historii, m.in. toposy, metafory, analogie, obrazy i modele diagnostyczne. Są to jednocześnie formy figuratywnego wyjaśniania upadku. Kraszewski przywołuje w tej funkcji np. dwa toposy o charakterze metaforycznym, które legitymują się odległą tradycją: Rzeczypospolitej jako rozbijącego się okrętu (D-3 120) i Rzeczypospolitej jako rozpadającego się gmachu:

Magnaci, dorobkowicze, nawet możniejsza szlachta porwana wirem szalała, wiedząc, że gmach się mógł roztrzaskać nad jej głową; im loskot upadku straszniejszym był, tym głośniej nakazywano grać muzyce. [P 394]

Najczęściej przywoływane analogie odnoszą się do Rzeczypospolitej Weneckiej i Rzymu cesarów; Polska bywa też określana jako „nowa Niniwa” czy „nowe Jeruzalem”. Analogia do Wenecji ma na celu wytłumaczenie przyczyn upadku państwa od wewnątrz, a nie wskutek działań sił zewnętrznych. Także wytłumaczenie kary wolą Bożą:

Ilekróć naród zapragnie walczyć z wolą Bożą przeciw prawdzie wiekuistej, zawsze — jak w boju tytanów — pada na twarz zdruzgotany piorunem przed majestatem jej zwycięskim. Nie tylko u nas tak się działo: rozbogacone a zniewieściane rodziny patrycjuszów i dożów weneckich jeszcze przed upadkiem Rzeczypospolitej zaczynały mrzeć z głodu po opustoszałych pałacach.

W historii naszych rodzin szlacheckich mamy mnóstwo podobnych przykładów tej niestałości, a raczej sprawiedliwości losu. [DN 5]

Czas to był rozerwania i walki wewnętrznej i ogół kraju stał uparcie przy średniowiecznej swej formie społecznej, zupełnie różnej od tej, jaką życie w reszcie świata powoli przybierało; czuć już było wszakże, iż się przy tym utrzymać będzie niepodobna. Postęp konieczny, na chwilę wstrzymany tym uporem i bezwładnością umyślną, wewnętrznym bojem i podobnym jak w Rzeczypospolitej Weneckiej obstawaniem przy nieruchomej zachowawczości, domagał się praw swoich. Im dłużej był zaparty, tym silniejsze musiał, odzyskując swe prawa, wywołać wstrząśnienie. [DN 21]

Ta analogia jest jednocześnie obrazem diagnostycznym, wyjaśniającym upadek mechanizmem konserwatyzmu, anachronicznością struktur społecznych, izolacją względem postępu „koniecznego”. W ramach tej układni zmieścić można różne momenty dziejów; nie obejmuje ona faktów wskazanych precyzyjnie, gdyż wspiera się na przekonaniu, że upadek bierze swój początek w konserwatyzmie i cywilizacyjnej izolacji Rzeczypospolitej. Jest to w istocie opinia na tyle oczywista, że nie wymagająca legitymacji, i na tyle nieprecyzyjna, że można ją ostatecznie odnieść nawet do złotego wieku historii Polski.

Wizja Kraszewskiego nie jest tak zupełnie jasna, zawiera się w niej pewna sprzeczność wewnętrzna, mianowicie napięcie pomiędzy idealizowaniem dawnego etosu szlacheckiego (prostoty, wiary, patriarchy) a postrzeganiem upadku w zachowywaniu anachronicznych form życia społecznego, w uchylaniu się przed rywalizacją cywilizacyjną, w byciu outsiderem. Co prawda, jest to nieraz idealizowanie niesione przez konwencję gatunkową, jak np. w gawędowym zakończeniu *Staropolskiej miłości*. Zasadniczo jednak w powieściopisarstwie Kraszewskiego ta sprzeczność jest wcale widoczna. Postęp jako jedno z naczelných pojęć wieku XVIII bywa najczęściej brany w ironiczny cudzysłów, nie oznacza zmiany, która niesie dobre wzory i stanowić może przedmiot pochwały. Przeciwnie, postęp to rozpad, zwiastowanie ery ateizmu. W konserwatyzmie zaś kryją się wartości pozytywne: religijność, przywiązanie do ojczyzny,



nieufność do hazardu, mody i nowinek. Może więc Kraszewski odrzuca skrajne modele zachowawczości i dynamizmu, zwłaszcza tego w wydaniu rewolucyjnym?

Innym mechanizmem diagnostycznym jest kara Boża. Upadek interpretowany jest w tym wypadku jako kara spływająca na cały naród (lub na jakiś jego stan, np. na magnaterię) za popełnione przewiny moralne i społeczne. Karą Bożą tłumaczy ks. Kordecki rozlanie się potopu szwedzkiego, karą słuszną, bo stanowiącą rezultat „pogańskiej pychy, pogańskiej chciwości a bałwochwalstwa”, ponadto zaś łamanie praw Boskich i ludzkich:

Zaiste! Łacniej ślepym by Bóg przebaczył niżeli tym, którym dane jest światło, a nie użyli go, którym dane prawo, a przekreśli je dla nieprawości swoich, którzy przysięgli na chrzcie, a zapomnieli, jak dzieci zabawki, świętych przysięg swoich. [K 63]

Nośnikiem proroctwa jest obraz metaforyczny:

Patrzę na kraj i widzę go z końca w koniec skalanym, czarnym jak niebo burzliwej nocy, na którym tylko świeci błysk piorunowy i gwiazda mignie chmurami zawleczone... [K 63]

Wypowiedź Kordeckiego nakłada się na dokonaną przez narratora metaforyczną charakterystykę sytuacji Polski:

Zewsząd chmurny był widnokrąg nad utrapioną Polską. Sąsiedzi godzili, by ją rozszarpać i zniszczyć, gmach wiekowy chwiał się, łamany wewnątrz i zewnątrz, młot przeznaczenia kruszył ściany jego wyniosłe. [K 18]

Motyw kary Bożej, tak wyraziście wyeksponowany w *Kordeckim*, stanowi formę wyjaśnienia przyszłego upadku Rzeczypospolitej wraz ze wskazaniem jego początku — potopu szwedzkiego. Motyw ten ma charakter diagnozy fideistycznej: zło bierze się z erozji wiary, a nawet z tryumfu bałwochwalstwa. Nietrudno jednak zauważyć, że znów mamy tu do czynienia z pewną sprzecznością. Oto kara spływa na wiek XVII, któremu Kraszewski przypisuje skądinąd cechę fanatyzmu religijnego, wyciszenia schizmy rozdzielającej w w. XVI społeczeństwo polskie, zwyczajstwa jezuitów. W czym zatem szukać przewiny, która by mogła motywować zesłanie kary „potopu”? Czy czasem nie w prowokującej niemocy Polski, niemocy płynącej z upadku wiary i ducha? Chyba tak; nie w powodzeniu militarnym najeźdźcy, ale w wewnętrznej dekadencji Rzeczypospolitej zdaje się upatrywać Kraszewski źródło aktualnej klęski i późniejszego upadku.

Metafory, biorąc pod uwagę ich nośność perswazyjną, otrzymują w *Kordeckim* postać obrazowych profecji. Mówią o faktach w sposób pośredni, sugerują te przekonania i opinie, które jednoczy fatalistyczna formuła: wszystko musiało i tak upaść. Mamy tu więc do czynienia z myśleniem o biegu dziejów w kategoriach zmierzania ku nieuchronnej klę-

ce. Zwłaszcza obrazowa wykładnia kary Bożej otwiera się na profecję. Oto dzień gniewu w prorocत्वach ks. Kordeckiego rozciąga się na przyszłe pokolenia:

Widzę! Widzę — kończył uniesiony — ten postrach dzisiejszy jak zepsuta krwi kropla popłynie i w przyszłe pokolenia: złękniemy się, gdy odwagi tylko będzie potrzeba; niezgody i kłótnie miotać nami będą; będziemy się chlubić naddziadami nie mogąc sobą i legniem, pogardzeni, w barłogu Łazarza. [K 187]

Z drugiej zaś strony powiada on, że spełnienie kary jest bliskie końca:

[...] Polska zawojowana, oto kres nieszczęść naszych; chwila kary Bożej za grzechy bliska końca. Kiedy się sroży plaga gniewu Wszchemocnego, najbliższej zlitowanie. [K 191]

Chwila ta utożsamia się z obroną Częstochowy, moralnym punktem zwrotnym wojny. Ale można to też odczytać jako figurę konsolacyjną, aktualizującą się w sytuacji zaborów. Kara Boża jest więc motywem, który pod osłoną sugestii prorocтва biblijnego może wskazywać na różne fakty z dziejów Polski, a przede wszystkim pozwala interpretować je mgliście. Motyw ten jest świetnym instrumentem profecji.

Szwedzi przedstawieni zostali jako szarańcza, a więc plaga (K 62), podobnie Tatarzy — jako „bicz Boży na słowiańskie ziemie, którego chłosta wyrobić miała w ludach rycerskiego ducha, męstwo i siły na przyszłość” (K 13). Ale też i straszliwy mór, który dotknął Wilno w czasach Zygmunta Augusta, interpretowany jest w kategoriach dopustu (Z 380). Interesujący nas motyw wchodzi w obręb wykładni, rzecz można, epidemicznej: gniew niebios wzmaga się, naród ogarnięty niemocą, zdrajców jest coraz więcej, horyzont chmurzy się, znikąd nie widać nadziei, strach rozszerza się jak płomień, a spisek wśród obrońców Częstochowy — jak zaraza. Taki sens ma zresztą metaforyczna formuła potopu i szarańczy, klęsk żywiołowych, które ogarniają wszystko, ale potem przemijają. Wykładnia „epidemiczna” współistnieje z wykładnią „endemiczną”, interpretującą sytuację polityczną i ustrój Rzeczypospolitej jako znajdujące się w chronicznym upadku. Ta pierwsza odkrywa pewien horyzont optymizmu: zło szczególnie, kara minie, trzeba tylko powrócić do równowagi moralnej. Druga natomiast jest raczej fatalistyczna: na majestacie Rzeczypospolitej wypisana jest predestynacja do niemocy i schyłku, gotowość do ekspiacji po całopaleniu. Wykładnia ta odnosi się m.in. do figury ulubionej przez Kraszewskiego w doborze tematów historycznych — figury „ostatnich lat panowania”: chorego władcy, na którego obliczu wyrte jest piętno znużenia, bezsilności bądź agonii. Do tej kwestii jeszcze wrócimy.

Wykładnia epidemiczna jest bardzo dogodna w przypadku diagnoz, które ukazują szerzenie się zła pochodzącego z jakichś wpływów zewnętrznych. W taki sposób przedstawione zostało zaszczepienie się reformacji w Polsce w XVI wieku:

Jest na nieszczęście w człowieku coś, co go pociąga ku złemu fatalną ciekawością, niepokojem jakimś dręczącym. A gdy złe jeszcze zakazane, prześladowane, gdy niebezpieczeństwo grozi, tajemnica otacza, ludzie niebezpieczeństwem, zakazem, tajemnicą pociągani bywają silniej niż najszlachetniejszymi pobudki gdzie indziej. [Z 241]

Szerzenie się reformacji przedstawia pisarz w kategoriach zarazy, ze wskazaniem nawet epidemiogennych grup społecznych, tzw. apostołów nowej wiary: podatnej na nowinki młodzieży, oszustów, „wywłoków mniichów”, „malkontentów magnatów”. Schemat epidemiczny dość często wyzyskiwany jest dla zobrazowania „interwencyjnych” (tzn. spowodowanych z zewnątrz) epizodów dziejów narodowych, ale — rzecz interesująca — nie przekształca się on w schemat spiskowy. Epidemia ogarnia naród, a jej nosicielami są całe grupy społeczne. Plaga „potopu” i „szarańczy” najeźdźczej jest raczej ziszczeniem się gniewu Bożego niż efektem działania racjonalnych sił historii i wpływów obcych agentur. Schemat endemiczny również nie podlega temu przekształceniu. Niemoc i upadek zakodowane są bowiem w strukturach państwa, nie zaś poza nim, a także w zwyrodnieniu moralnym jego obywateli. Ponadto schematy epidemiczny i endemiczny — w przeciwieństwie do spiskowych — podlegają z łatwością interpretacji fideistyczno-moralnej, a nawet biblijno-mistycznej.

Spisek oznacza sytuację racjonalizowania celów, widoków korzyści politycznych, jakie się otwierają dla pewnych grup, pragmatycznego wykonawstwa z użyciem środków przemocy, wyrazistości intencji. W tej perspektywie niebiosa nie tworzą historii. Spisek też poniekąd usprawiedliwia, mógłby np. jakoś wytłumaczyć słabość ustroju Rzeczypospolitej działalnością obcych agentur, polityczną dywersją. Kraszewski nie uruchamia tego schematu, choć mógłby on mieć swoje znaczenie dla gatunkowej konwencji romansu historycznego. Woli te rozwiązania, które sytuują się w horyzoncie fideizmu, tak jak w tym oto obrazie metaforycznym:

kraj, w którego łono padnie nasienie niewiary, coraz ostygnie i kosztuje owocu śmierci, prędzej lub później konać musi w powolnych męczarniach, dopóki ten brak żywota nie uleczy się odrodzeniem religijnym. [K 17]

Kraszewskiego wizję historii określić można jako w pewnym sensie *diagnostyczną*, prześwietlającą fakty z przeszłości, tak jakby były one chore i wymagały klinicznego rozpoznania. Wiwisekcja staje się po prostu pseudonimem wizji. W grę wchodzi tu zarówno schemat epidemiczny, jak i endemiczny — oba jeśli nie likwidujące, to przynajmniej neutralizujące prospekcję optymistyczną. W schemacie epidemicznym przejawia się tylko namiastka optymizmu: zaraza, nawet najcięższa, może przesilić się i minąć. Jest to jednak konsolacja wątpliwa. W gruncie rzeczy wizja diagnostyczna otwiera horyzont interpretacji eschatologicznych. Dlatego nie może zmieścić się w jej ramach koncepcja fortuny,

która kołem się toczy, jest zmienna, ale w tym przecież można było dostrzec — w warunkach zniewolenia politycznego — odwieczne źródło nadziei i pokrzepienia serc. Fortuna jest prospektywna, diagnoza nie; pierwszej przyświeca idea koła, wiecznego obrotu spraw, drugiej — meta, finał, nieuchronność końca. Fortuna implikuje witalność, diagnoza zaś obsesję analityczną, poczucie obcowania z agonią i rozpadem, co zresztą impregnuje ją przed idealizacją.

Nośnikami wizji diagnostycznych są nie tylko rozbudowane obrazy metaforyczne, analogie, toposy, ale także formy skrótowe, np. wzmiankowane już „definicje” (podające tylko rys fizjonomiczny epoki) i psychomachie (te mogą wchodzić w skład bardziej złożonych struktur metaforyczno-obrazowych). Psychomachie, będące swego rodzaju przedstawieniami aksjologicznymi skonstruowanymi na schemacie walki, są w stanie stworzyć sugestywną ilustrację procesu historycznego. Mogą one reprezentować fakty (na zasadzie moralnej *pars pro toto*), przedstawiając dany moment dziejów jako np. zwycięstwo sprawiedliwości, upokorzenie pychy, tryumf bałwochwalstwa, poskromienie swawoli, zmaganie się postępu z zachowawczością. Co więcej, mogą one fakty mityzować, tłumaczyć je w ramach wykładni fideistycznej, w systemie przekonań, wiary i nastawień. Psychomachie to fikcje, pseudosy, które służą modelowaniu rzeczywistości i nie poddają się weryfikacji racjonalnej ani rzeczowej. Są za to narzędziami sugestii i wizji, otwierającymi zwłaszcza moralne horyzonty interpretacji wydarzeń. Są wręcz, jak cała rodzina alegorii i personifikacji, figuratywnymi interpretacjami. Psychomachie służą wytłumaczeniu donioślejszych i głębszych sensów historii; stanowią przejaw otwarcia się pisarza na mit moralny.

Poddamy teraz analizie kompleks metafor paradygmaticznych, na których zbudował Kraszewski swoją wizję wieku XVIII jako finału dziejowego Rzeczypospolitej i konsekwencję dwóch poprzednich stuleci. Metafory te tworzą fundamentalne całości interpretacyjno-diagnostyczne, są to jakby ufigurowane genotypy wizji historycznej, które manifestują się w różnorodny sposób: poprzez obrazy przenośne, toposy, analogie, psychomachie, alegorie i inne figury myśli. Jest ich siedem, wymieniamy je hasłowo: obłąd, parodia, synkrazja, pozór, miniatura, agonía i ruina, schizma.

### O b ł ę d

Ta metafora paradygmaticzna przedstawia obraz nie tylko schyłku Rzeczypospolitej, ale także w ogóle upadku XVIII-wiecznej Europy. Prawdziwym finałem moralnej dekadencji epoki Oświecenia są „saturalia”, czyli rewolucja francuska:

Paryż w ostatnich latach XVIII wieku wystawiał widok bezprzykładny w dziejach świata, ludzi, co postradawszy przytomność, uczucie, przyzwoitość

i godność własną, oszaleni, rwali wszystkie węzły wiążące ich z przeszłością i z bliźnimi, węzły wiary, pamiątek, praw i zwyczajów. [M-4 175]

Wbudowana jest w tę metaforę analogia do wieku X, cechującego się „orgią szaloną, która zwiastowała nową epokę” (DN 293). W innym utworze, odwrotnie, przełomowi tysiącleci przypisuje Kraszewski znamię krańcowej prostracji, w przeciwieństwie do obłądów wieku XVIII (mamy tu więc analogię negatywną):

Piszą, że około tysięcznego roku ery naszej, spodziewając się końca świata przepowiedzianego, ludzie zupełnie na sprawy jego zobojętnieli. Daje się to czuć w dziejach dziesiątego wieku zawieszeniem wszelkiej działalności; w wieku XVIII przeciwnie, ludzie widzą, że ten ich świat się kończy, ale w szalach szukają zapomnienia katastrofy co dzień bliższej [...]. [P 392]

Schyłek doby stanisławowskiej charakteryzuje się „szałem nierozważnym” (M-4 24), „gorączką i szałem” (SB 167), „szałem niepojętym” (P 392). Na syndrom obłądu składają się też zaraźliwa rozpusta, orgia i zamęt, którym towarzyszą rozpacz oraz głosy „wołających na puszczy”. Pojawia się też analogia do czasów Kaliguli i Nerona:

Szał dochodził do najwyższego stopnia, jak w owym Rzymie cesarów, co chyląc się do upadku, koniom oddawał cześć boską, a z kazirodstwa i nierządu szukał chluby po ulicach... Ale tamto było rozbewstwienie zwierzące, przy swej szkaradzie coś olbrzymiego mające; tu chłodna pokrywka wykwintnego poloru szczególną barwę nadawała temu szaleństwu na zimno, rozpuście bezsilnej, zepsuciu grzecznemu, uśmiechnionemu spokojnie jak cnota, a zastygłemu jak lód. [D-1 41—42]

Bardzo znamienny dla interesującej nas metafory paradygmatycznej jest topos, który określamy tu jako „taniec nad brzegiem przepaści”. Doba upadku, a zwłaszcza jego faza kryzysowa — czyli, według Kraszewskiego, okres od r. 1764 do ostatnich lat w. XVIII (SB 40) — to czas zapomnienia w szalonych zabawach i maskaradach, balansowania ze śmiechem nad skrajem przepaści:

Nad brzegiem przepaści wesoło było jak w raj; przejażdżki, uroczystości, turnieje, ucztę, bale na zamku, bale u magnatów, miłostki, gra zawracały wszystkim głowy. [M-420]

Czasem wśród tych uczt uderzał jaki piorun, zabijał jednych, rozpraszał drugich, otwierał przepaść, ale służba zaścielała ją kobiercami i tańczono na przepaści. [DN 294]

Metaforze paradygmatycznej obłądu odpowiada topos końca świata (wraz z jego szczególnym wariantem: toposem „tańca nad brzegiem przepaści”), a także mitologiczna wizja tryumfu wieku żelaznego, gruntowana, nawiasem mówiąc, przez XVIII-wieczną konwencję satyryczną. Jeśli dobrze przyjrzeć się tej metaforze, to okaże się, że powieliła ona satyryczne, rodem z epoki stanisławowskiej, wizje ginącego świata, który popada w obłąd i nad którym satyryk odprawia egzekwie, egzorcyzmy, stosuje magiczne tortury i zabójstwa (poprzez karykaturę i ekspozycję anty-

wzorów). Kraszewski przygląda się ludziom XVIII w. trochę z pozycji „monitującego” satyryka, moralizatora, jak w tym oto obrazie metaforycznym:

Dziwny to zaprawdę był czas, biedni to ludzie byli, których tak Bóg pokarał zapomnieniem wszystkiego, co święte, co wielkie i piękne; miotali się nieszczęśliwi w nieustannym wysiłku, chcąc pochwycić rozkosz, która sprzed ust ich uciekała lub jak owoc znad martwego morza rozsypywała się w proch i zgniliznę; uśmiechały się usta, a wewnątrz duszy padały łyzy gorące, których powieki zaschłe wyrzucić z siebie nie mogły. [D-1 42]

Kraszewskiego interpretacja obłędu, jakkolwiek odniesiona do kryzysu dziejowego, nosi wyraźny charakter moralizatorsko-satyryczny. Nie ma tu nic z romantycznego uznania dla szaleństwa, dowartościowywania tego, co irracjonalne i wychodzące poza porządek moralny. Toteż obłęd może służyć jako metafora paradygmaticzna, implikująca te pojęcia, które wiążą się z upadkiem i degrengoladą, np. orgię i zamęt. Pewne toposy wchodzące w skład tej metafory wywodzą się z gatunkowej konwencji satyry, której tradycja nasuwała się Kraszewskiemu w sposób naturalny. Nawiasem mówiąc, presja tej tradycji widoczna jest już w jego pierwszej powieści, gdzie spotykamy scenkę rodem z *Pijaństwa* Krasickiego (R-1 152—153). Bohaterowie uśmiechają się tu jeszcze „satyrycznie”; później, zgodnie z konwencją romantyczną, śmieją się „szydlerczo” i „ironicznie”.

#### Parodia

Kwestia satyryczności, a zwłaszcza karykatury i deformacji, uwidoczniła się szczególnie w kolejnej metaforze paradygmaticznej, którą określamy zbiorczą formułą parodii. Wiek XVIII przedstawiony został jako znajdujący się w stanie — jeśli można tak powiedzieć — *przekrzywienia*. Odwieczne i tradycyjne idee oraz pojęcia ulegają skarykaturowaniu; Oświecenie przestaje być epoką ufundowaną na niewzruszonych zasadach. Z obłąkaniem (znamiennym stanem ducha) idzie w parze parodia pojęć i wyobrażeń o życiu. Interesująca nas metafora odnosi się przede wszystkim do sfery mentalności i idei wówczas obowiązujących. Zwycięskim pojęciem staje się „przesąd”; miano to nadaje wiek XVIII temu wszystkiemu, co wiąże się z wiarą i tradycją. Słowo to ma dla człowieka oświeconego walor magiczny, gdyż przy jego pomocy można rzeczy karykaturować, przekrzywiać:

Posuniono wstręt ku przesądom do tego stopnia, że poczciwość i cnotę nazywano przesądem, a biorąc przekupny pieniąż śmiano się z przesądnych, co go odrzucali. Religia przesądem, cnota parafianstwem ochrzczona — i dziwnoż, że ten czas takie wydał owoce? [M-4 24]

„Utopie”, jak je Kraszewski nazywa, a więc projekty reform i idee republikańskie, są efektem „źle pojętego stanu natury” oraz „źle zrozumianej historii starożytnej” (D-2 50). XVIII-wieczne hasło powrotu do natury scharakteryzowane zostało jako iluzyjna próba odzyskania rów-

nowagi, zneutralizowania zła i zepsucia niesionego przez cywilizację. Natura to „wynalazek wyobraźni rozkołysanej wspomnieniami złotego wieku” (DN 121). Parodii podlega także hasło postępu i równości, choć w jednym wypadku, w utworze przedstawiającym w pozytywnym świetle przekształcenie się szlachcica w kupca, pojęcia te nabierają cech wyraźnie pozytywnych:

Nie pytano już, kto kogo rodził, ale kto wiele wniósł, ani kto jak stary szlachcic, ale ile miał wiosek, a śmielsi utrzymywali, że tak dobry wieśniak, co skibę w pocie czoła odwracał, jak szlachcic, co do góry brzuchem leżąc, burzliwych sejmików czekał, by się na nich popisywać ze swoimi prawami; najzuchwalsi zaś wieśniaka nawet nad szlachetkę przekładali. [OS 41-42]

Metafora paradygmatyczna parodii doskonale koresponduje z toposem „świata na opak”. Topos ten to obraz odwróconego porządku; dawny ład przechodzi w chaos, następuje zupełna konwersja odwiecznych wyobrażeń i pojęć:

Wpółśród tego wiru istne ukazują się cuda: filozofowie bez Boga, wielcy panowie, którzy się przedzierzgają w bankierów, królewscy kucharze chorujący na arystokracją, nieokrzesane gbury cisnące się do salonów i rozpieszczeni wychowańce pałaców szukający z nudów szczęścia pod zgrzebną odzieżą. Chwilami wszystko się to miesza, płacze, zaciera, to znowu rozpada, dzieli, rozchodzi i wojuje. [P 393]

Topos ten jest bardzo żywy w satyrze oświeceniowej, zwłaszcza w jej wersji „lamentującej”, reprezentowanej np. przez twórczość Gracjana Piotrowskiego. Satyryk ten przedstawia kraj jako pędzący ku upadkowi, niemal opanowany przez ateistów, cudzoziemców, lekkomyślną młodzież, z odwróconym porządkiem rzeczy. A czyż Krasicki nie głosił przewrotnej pochwały „głupstwa”? W powieściach Kraszewskiego spotykamy się z całym korowodem pojęć odwróconych, skarykaturowanych bądź przesadzonych, nie mieszczących się w normalnych wymiarach: „szaleństwo na zimno”, „rozpusta bezsilna”, „zepsucie grzeczne, uśmiechnione spokojnie jak cnota, a zastygłe jak lód” (D-1 41—42), „nadzieje najzuchwalsze”, „marzenia chorobliwe”, „przedwczesne rozpacz” (SB 155). Sumuje to niejako definicja wieku XVIII jako pozostającego w „anomaliach niezrozumiałych dla niego samego” (DN 30). Oksymorony, paradoksy i hiperbole występują w tym wypadku jako środki karykaturowania pojęć.

Sposób „przekrzywienia” dotyczy także innych elementów świata przedstawionego. Królestwem parodii są przede wszystkim portretowe karykatury bohaterów powieści Kraszewskiego. Świat przedstawiony zaludniają postacie przerysowane, jaskrawe, uchwycone w jakiejś dziwacznej pozie; każdy utwór dostarcza nam aż nadto przykładów. Zwłaszcza we wcześniejszych powieściach Kraszewskiego karykatury mnożone są jakby ponad potrzebę, nie zawsze są też one dostatecznie sfunkcjonalizowane. Dotyczy to w szczególności rozbudowanych karykatur postaci

najzupełniej epizodycznych, jak np. zarysowany w konwencji *monstrum* portret Ochmistrzyni, która w powieści pojawia się tylko raz, nie odgrywając najmniejszej roli (OK-1 155—156). Wstawki karykaturalne tego typu wprowadzają moment deziluzji fabularnej. Ów „nadmiar” karykaturalności daje się wytłumaczyć oddziaływaniem paradygmatycznej metafory parodii, a także pewną presją wcale żywej tradycji satyrycznej. Karykatura ma tu więc sens o wiele donioślejszy, niż by to wynikało z jej użycia jako środka portretowania postaci. W tej konwencji, zgodnie zresztą z satyrą XVIII-wieczną, przedstawiani są cudzoziemcy, zwłaszcza Niemcy, Francuzi i nieco sympatyczniej rysowani Włosi. Oto fragment przykładowej karykatury Niemca:

Fyzyk Vogelwieder, bo tak podówczas zwano lekarzy jeszcze, był to otyły Niemiec, ubrany po swojemu kuso, śmiesznie, w peruczce pudrowanej, z ogromnym harbajtlem, z wielką trzcina w rękę, w kapelusiku, przystrojony łańcuszkami, dewizkami od ogromnego zegarka, mający kieszenie pełne leków [...]. W młodości okulawiał był z przypadku, co nieuchronnym czyniło dlań użycie trzciny, a dla pospólstwa nóżka jego przyschła i — kopytkowej małości — do diabłej była bardzo podobna. I wyraz też twarzy miał coś szatańskiego: białobłada, pospolicie nieruchoma; gdy mówił, konwulsyjnie wykręcała mu się na wszystkie strony [...]. [OS 22—23]

Z karykaturą portretową konweniuje sfera, rzecz można, steatralizowanej, zhiperbolizowanej gestyki, a także ostentacyjnej artykulacji słownej. Bohaterowie uwydatniają swoje wypowiedzi na modłę przede wszystkim ironiczną i szyderczą:

— Bóg! [...] Bóg!

W tym jednym wyrazie, powtórzonym kilka razy z niewysłowionym szyderstwem, był cały ów wiek. [DN 390]

Metafora parodii ma sens aksjologiczny, implikuje bowiem wizję świata w przekrzywieniu, a więc zdegradowanego, ku któremu można skierować o s t r z e satyry, ironii, karykatury. Uzasadnienie psychologiczne takiej postawy tkwi prawdopodobnie w obsesji rozpadu i zrewoltowania. Dominację akumenu dostrzega też Kraszewski w polu gatunkowym twórczości Oświecenia:

Dowcip popłacał nad wszystko, bo też wyrazem całej owej literatury najenergiczniejszym dziś zostały satyra, paszkwil i *epigramma*. [D-1 40].

Pomiędzy magicznymi praktykami „ostrza” w świecie satyry a pewnymi konwencjami romantycznego przekrzywienia (manifestującymi się m.in. w przyjmowaniu pozy ironizującego szydercy) zdaje się istnieć jakaś zbieżność.

### S y n k r a z j a

Metafora ta wiąże się z poprzednią, a w szczególności z toposem „świata na opak”. Synkrazja oznacza łączenie różnorodnych, nawet sprzecznych elementów, godzenie żywiołów. Przejawia się ona m.in. w percepcji



świata społecznego, a także w wizji kultury oświeceniowej. Wiek XVIII, jak konsekwentnie utrzymuje Kraszewski, to epoka anomalii i rozpadu, rozchwiania się społeczeństwa (właśnie „świat na opak”). Nawet „towarzystwo”, rozumiane jako wykwit socjalny i kulturowy, przestaje stanowić elitę, przekształcając się w zbiorowisko ludzi jednoczących się w imię interesu finansowego czy politycznego. W otoczeniu komandora, jednego z luminarzy stolicy —

znalazłby historyk obok istotnych znakomości wieku plugawe jego wyrzutki, wszystkich zarówno wesoło gwarzących i w dziwnej z sobą poufałości. [DN 296]

Synkrazji towarzyskiej doskonale odpowiada eklektyczny wystrój miejsca spotkań:

Salon główny był w smaku francuskim tego wieku, ale dalsze ubrane były umyślnie jeden po chińsku, drugi z grecka, inny wreszcie stylem średniowiecznym, dosyć niedołążnie naśladowanym. [DN 296]

Eklektyzm oznacza w tym wypadku dekadencję, a także etyczny upadek instytucji salonu, który przekształca się w giełdę, szulernię bądź nawet w miejsce „zaraźliwej rozpusty”. Moralnym wykładnikiem synkrazji jest dwulicowość i hipokryzja, społeczno-kulturowym zaś: przemieszanie się żywiołów społecznych, starszłachetczyzny ze światem modnym i dyktatem nowinek, stroju polskiego z cudzoziemskim. Kraszewski jest fizjonomistą i elementy synkrazji postrzega nawet w wyglądzie Warszawy: „śmiecia i okazałość dziwnie się tu z sobą jednoczyły, mięszały, stanowiąc najoryginalniejszą sprzeczność” (D-2 13). Kwintesencją pomieszania jest metafora śmieci:

Przypatrując się bliżej stanisławowskim czasom, znajdziesz w nich, jak w zakręcie rzeki, która wszystkie śmiecie zbiera w jeden kąt, pełno nazmiatanych do kupy brudów odwiecznych, które razem na wierzch wystąpiły co niemiarą. [P 392—393]

Kraszewski dostrzega synkrazję także w dziedzinie sztuki. Natura malowana przez artystów ówczesnych przypominać ma „krajobrazy Bouchera z fioletowymi drzewami, karmazynową ziemią i niebem zielonym” (DN 121). Malarstwo oświeceniowe, a już w szczególności różne ówczesne szkoły portretu, cechują się skonwencjonalizowaniem i sentymentalną miękkością oraz mglistością. Cechy te przypisuje Kraszewski Bacciarellemu:

Jego obrazy mają ten urok, ten wdzięk przesadny i trochę manierowany, tę wytworność, tę harmonię bez śmiałości w kolorycie i myśl sentymentalizmem osłaniającą lubieżność, która panowała w ówczesnym społeczeństwie i była jego cechą. [D-2 61]

Elementy synkrazji uwidoczniają się w tematach bohaterskich. Wizerunkom wielkich królów polskich przydaje się „więcej elegancji niż siły”; kostium mitologiczny zaś powoduje wysubtelnienie heroizmu, który dla artysty oświeceniowego trącić ma barbarzyństwem (D-2 62).

W ogóle malarstwu XVIII-wiecznemu przypisuje Kraszewski cechę — okreśłmy to umownie — eufemizmu, tzn. skonwencjonalizowanego sentymentalizmu, uciekającego się chętnie do kostiumu mitologicznego. Natomiast literaturze — pasję satyryczną, paszkwilowość. Subtelność i ostrość, eufemizm i dosadność są tu jakby biegunowymi możliwościami sztuki ówczesnej, dwiema wielkimi konwencjami. Tak naprawdę to Kraszewski nie dostrzega żadnych wartości w kulturze i sztuce oświeceniowej i bynajmniej czasy stanisławowskie nie kojarzą mu się ani z dobrym smakiem, ani z pogłębieniem kultury narodowej. Wręcz przeciwnie, przypisuje jej kosmopolityzowanie się i fascynację kostiumem mitologicznym. Nawet „doskonale piękne” rzeźby eksponuje jako całkowicie zimne, „wielce pogańskim trącające światem”, będące formą zawołowanej pornografii (D-1 10).

### P o z ó r

Ta metafora paradygmaticzna implikuje nieautentyczność i teatralność w wyobrazeniach i w ideach wieku, w moralności i wychowaniu, w modzie, w sztuce oraz w formach życia społecznego. Piętno nieautentyczności zaznacza się już w fundamentalnych pojęciach epoki, „które są płytkie i mają pewien pozór logiczny, ale im brak głębi: są to malowane nieźle dekoracje” (DN 120). Sztuczną religią natury i rozumu zastąpiono Boga, świat istotny pozornym, duchowy zorientowanym na hedonizm, prawdziwy fałszywym. Miejscem wyznawania kultu nowej wiary staje się salon, w którym „w postaciach aniołów śmieje się szatan zwycięzca” (DN 86). Króluje tam cały korowód wad i grzechów: obłuda, kłamstwo, pycha, rozpusta; życie salonowe staje się „teatralnym przedstawieniem dramatu napisanego bez talentu, odegrywanego rutyną, czymś kłamanym i sztucznym” (P 394). Jest to świat nastawiony na stwarzanie pozorów, stąd żyje on powierzchnią moralną i nie jest zdolny ani do wyrażania uczuć, ani do czynów. Nawet rozpusta jest tu chłodna, a szaleństwo zimne. Kraszewski wychowanie „niby-europejskie” piętnuje zupełnie w duchu XVIII-wiecznej satyry, eksponując fatalne rezultaty edukacji kosmopolitycznej: powierzchowność, udawanie uczoności, ateizm, a także „brud, lichotę i czczość” (DN 21).

Pozór uobecnia się na różny sposób w dziedzinie mody; epoka Oświecenia definiowana jest wręcz jako ta, w której „powierzchowność stanowiła jedną z najgłówniejszych zalet nie tylko kobiety, ale nawet mężczyzny” (DN 103). Salonowego homunkulusa najlepiej charakteryzuje metafora manekina, istoty egzystującej powierzchwnie, nie posiadającej wnętrza, o zdegradowanej witalności. Człowiek salonu osłania się (bo to jest jego oręż i maska) strojem francuskim, bielidłem, różem, peruką. Demonstrując go Kraszewski najczęściej ucieka się do techniki karykatury:

Najwywiedlejsze wdzięki pań, których nóż i bielidło krajały na próżno wyciągane zmarszczki, uśmiechały się do skrzepłych adonisów, wysznurowanych i wyperfumowanych [...]. [DN 396].

Ow salonowy homunkulus egzystuje w operetkowym świecie iluzji i pozoru. Zmiana stroju narodowego na francuski określana jest jako „uroczyste obłóczyny do zakonu fałszu wielkiego świata” (DN 107).

Salon więc to życie powierzchnią i nieautentycznością. Świat ten charakteryzuje metafora operetki. Kursujące w nim wartości są pozorne, posłuszne wyrokowi mody, a więc relatywne i zasadniczo towarzyskie. Sztuczność tryumfuje nad spontanicznością i uczuciem, nawet twarz nie ukazuje się bezpośrednio, lecz w blasku pozoru, *sub velamento*. Puder i róż pokrywają „oblicze smutnej ruiny”, zewnętrzny blichtr wewnętrzną pustkę i rozpad. Ten tak właściwy Kraszewskiemu sposób przedstawiania fizjonomii można określić mianem toposu maski: wizerunku twarzy żółtej, postarzałej, spreparowanej. Jest to jakby kwintesencja salonu, jego sztucznej i wyrafinowanej kultury.

Metafora paradygmaticzna pozoru niesie z sobą także pewne treści diagnozy historycznej. Salon to zaprzeczenie świata heroicznego, nie ma tu już miejsca na wzniosłe ideały ani na poświęcających się jakiejś sprawie bohaterów. Salon przywołuje konwencję zdecydowanie bardziej satyryczną (tzn. godną satyry) niż bohatersko-epicką. Zaludniają go „śliczne widma, uśmiechnione, wystrojone, ale w których krwi mało, a odwagi nic” (D-2 62). Dotyczy to zresztą również świata starszylacheckiego, w którym drzemie jeszcze resztką energii, tli się jakaś iskra wigoru, ale już raczej na pokaz.

Świetnie można to dostrzec w toposie parady, tzn. w obrazach przedstawiających popisy, manewry, uroczystości i parady z udziałem wojska. Stroje i oręż są anachroniczne, powyciągane z lamusa np. na okoliczność odwiedzin królewskich:

Panowie szlachta moderowali stare swe rzędy i wysadzane kulbaki, których Karol Gustaw nie pozabierał na pamiątkę do Szwecji i co od wiedeńskiej świata nie widziały wyprawy, tylko przez okna lamusa lub masztarni [...]. [D-1 7]

Topos ten wystąpił prototypowo w powieści Niemcewicza *Dwaj panowie Sieciechowie* (ale w odniesieniu do czasów saskich). W utworach Kraszewskiego zbrojna szlachta, jak i wojsko XVIII-wieczne przedstawiane są operetkowo. Nie jest to realna siła militarna, lecz wojsko stworzone do iluminowania uroczystości, do przeglądów i manewrów, zaspokajających potrzebę pozorów, ładnie tylko się prezentujące. Zbrojne akcesoria powyciągane przez szlachtę wystawiają paradę w świetle ironii i satyry. Topos ten uwyrażnia się jeszcze bardziej w późniejszym okresie twórczości Kraszewskiego<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Zob. np. paradę chorągwi ordynackiej w *Królu w Nieświeżu* (1887).

## Miniatura

Salon jest w pewnym sensie miniaturą przestrzeni społecznej. Wspominaliśmy już przy okazji metafory pozorów o jego operetkowości i sztuczności. Ale salon jest także symptomem wydelikacenia, dominacji damy jako wykwitnięcia socjalno-kulturowego, pomniejszenia rozmiarów rzeczy. Istotnie, określa go metafora miniatury. Eleganckie salony pełne są „zalatnych młodzieńców w haftowanych frakach, krótkich spodeńkach, koronkowych mankietkach i atłasowych kamizelkach” (M-4 32—33). Oręż zbrojny zredukowany zostaje do symbolicznych rozmiarów, pełniąc funkcje najzupełniej dekoracyjne:

O! oręż to był śmiechu godny, oręż niemęski, stanisławowskich godzin czasów, misterna, cieniuchna szpadka, z rękojeścią kameryzowaną, wielka jak trzcinka i nie wychodząca z pochwę nigdy, chyba na karuzelu. [M-4 77]

Demoniczną formą miniatury jest skarlenie — rzecz można, karykaturalny wyraz upadku wielkości bądź nawet widomy znak kary. Karzeł to oczywiście postać skonwencjonalizowana, będąca nośnikiem tradycyjnych funkcji i konwencji literackich. Najogólniej figura ta kojarzy się z powieścią tajemnic, z poetyką dziwaczności i horroru; w karle jest coś groteskowego: demonizm połączony z wyzwajającym śmiechem poczuciem dysharmonii. Duran jest „poczwarny” i „złośliwy”, zajmuje się praktykami magicznymi i trucicielskimi (Z 426), Maluta zaś (*nomen omen*) to agent do szczególnych zadań (DN 267 n.). Ale obok tego występują w powieściach Kraszewskiego postaci karłów-magnatów, homunkulusów zupełnie groteskowych: zminiaturyzowany wzrost kłóci się z doniosłością roli społecznej. Figura skarlenia fizycznego to jakby symboliczny wyraz upadku duchowego i zapomnienia o posłannictwie stanowym. Np.:

Opisują nam go [tj. Stanisława Kossakowskiego] jako człowieka odrażającej powierzchowności, wzrostu ledwie półtora łokcia przechodzącego, z ogromną głową, co przy stroju polskim najdziwaczniejszą dawało mu postać; prócz tego był niedołęga i niespełna miał rozumu. [SB 114]

Karlenie magnaterii tłumaczy Kraszewski zaniechaniem przez tę warstwę ideałów narodowych i obowiązków społecznych, a także kosmopolityzmem:

Jeszcze za Wazów O... grali świetną rolę, ale po zamkach, pałacach, salach, a nie na polu bitew i znojów. Dalej coraz ród pocziwy, ale słabnący, bielał, delikatniał, drobniał, francuział, cywilizując się, jakby ubierał się do trumny. [DN 9]<sup>6</sup>

Również siedziby rodów ulegają transformacji. Miejsce starych, obszernych, obronnych zamków i dworów zajęły modne pałacyki, dzikie promenady, „altany w sposobie świątyń i chińskich domków, groty musz-

<sup>6</sup> Motyw ten występuje też w postyczniowej fazie twórczości pisarza, np. w powieści *Ongi* (skarlenie rodu Spytków).

lami i kamykami misternie sadzone, pustelnicze chatki i niby-wiejskie chałupki” (D-1 9). I bezpośrednio wykładnia Kraszewskiego:

Stare te zamki wspaniałe nic dla rozkoszy i zniewieściałości nie miały w sobie: mury ich zdawały się odpychać nowe pokolenie, tak one do ich kształtów, charakteru i obyczaju nie przypadały. Wzniesione dla niewiast pracowitych i męźnych, prababek tych rodów skarłałych, które żyły w trudach, łzach i modlitwie, nie mogły się przydać ich rozpieszczonym i roznerwowanym wnuczkom. [DN 181]

Miniatura stanowi w tym wypadku — wyrażoną w formie metafory przestrzennej — diagnozę statusu arystokracji. Symbolizuje jeden z wymiarów dekadencji: pomniejszenie oraz zanikanie. To uwrażliwienie na fizjonomię, powierzchnię zjawisk, jej figurowanie i karykaturowanie jest bardzo znamienne dla pisarstwa Kraszewskiego. Miniatura stanowi ponadto rodzaj oceny moralnej, gdyż jest „widzialnym” wizerunkiem kary Bożej za sprzeniewierzenie się ideałom stanowym i narodowym, za kosmopolityzm, brak wiary oraz upadek ducha. Ocena ta wiąże się ściśle z percepcją dziejów XVIII w. jako procesu karlenia, wynaturzenia, zwyrodnienia.

#### Agonia i ruina

Ta metafora paradygmatyczna jest bardzo nośna i przejawia się na wiele różnych sposobów. Ma ona jednocześnie charakter bezpośrednio diagnozy. Stolica znajduje się w stadium „życia konwulsyjnego może, ale gorącego”, szybkiego, chorobliwego (D-2 13), bliskiego agonii. Organizm ustrojowy i społeczny jest chory, nie nadaje się nawet do kuracji, przeżarty „wrzodem” kosmopolityzmu (DN 21). Nie widać grup społecznych ani sił politycznych, które by były zainteresowane powstrzymaniem upadku. Rozpacz jest już wyrazem bezradności i przecuciem śmierci:

Od peruk i fraków rozpacz bezpamiętna na jutro przechodzi do kontuszów i konfederatek, siwe podgolone czupryny dymią i stolica od nich się pali. [P 392]

Chorobę ducha symbolizuje obłęd, chorobę moralną: zwątpienie, degeneracja, kult użycia. Dołącza się do tego choroba woli; abulią porażone jest całe społeczeństwo, które tylko zdaje się oczekiwać końca. Nie ma ratunku ani w nikim, ani w niczym. Wśród wykwitów anomalii poruszają się bezradnie prorocy zguby, rozpacz popycha na skraj przepaści, zaczyna się taniec śmierci. Bezsilność polityczna idzie w parze z rozkojarzeniem moralnym, nie ma już w społeczeństwie ani wzorów godnych naśladowania, ani ludzi czynu. W funkcji ideału występują tylko świadkowie dawnej chwały, np. sędziwy Wojski, „innych czasów pamiętka i świadectwo”, „jakby widmo z grobu powstałe” (DN 515, 516), który posiada rysy heroiczne:

Postać to była jakby z obrazu zdjęta, mąż do stalowej zbroi, ogromny, barczysty, choć wychudły, kośćmi wszakże olbrzymio wyglądający. [DN 515]

Ideał to już niestety tylko relik, chlubna pozostałość przeszłości zagubiona w degenerującym się wieku.

Ten stan choroby wyraża się przenośnie w toposie, który można określić mianem „wizerunku majestatu”. Na obliczu królewskim maluje się choroba kraju, którym monarcha włada. Twarz Stanisława Augusta Poniatowskiego przedstawiana jest jako blada, a nawet jako „coś na kształt pośmiertnej maski pomalowanej barwami życia” (D-1 37). W ogóle ekfrazy (w tym wypadku rozumiemy przez nie opisy literackie odnoszące się do dzieł portretowych) są u Kraszewskiego rozbudowane i często oblicze majestatu służy mu do stawiania diagnoz dotyczących przeznaczenia, tajemnic fortuny, ducha dziejów (D-1 34—35).

Nawiasem mówiąc, królów polskich panujących w w. XVI—XVIII przedstawia Kraszewski w aurze słabości woli, choroby duchowej lub moralnej. Król Aleksander jest blady, załęczniony, mdlejący (SK), Zygmunt August załęczniony, niespokojny, blady (ŻK), znużony, wycieńczony, zrozpaczony (Z), Zygmunt III słaby, lękliwy, chory, bezsilny, fanatyczny (R, OK), Jan Kazimierz słaby i niestały (K). Oczywiście, te wizerunki majestatu nie są zupełnie zastygłe w tych tylko rysach, żywoty i uczynki królów polskich podlegają w powieściach Kraszewskiego peryferyjnie interpretacjom odmiennym. Zasadniczo jednak widać, że symptom choroby i słabości został zaprojektowany w przeszłość, że na oblicze władcy nakłada się maskę upadku. Charakterystyczna jest pod tym względem konwencja „schyłku panowania”, tzn. wybór takiej chwili dziejowej, która wiąże się z ostatnimi latami sprawowania władzy (np. R, SK, Z, DN).

Agonii duchowej i moralnej odpowiada, rzecz można, agonia materialna: ruina, upadek zamku bądź pałacu magnackiego i szlacheckiego dworku. Wprost detalicznie opisane domostwo siekierzynieckie to 200-letnia budowla, idąca w ruinę i sztucznie przy życiu podtrzymywana:

przybudówki, podpory, dyle w różnych kierunkach opasujące je dziwnie się bardzo wydawały, ale za to miał dwór ów jakąś minę poważną, niby zgrzybiałego starca w staroświeckim rozpartego krześle i otoczonego wnuczety. [OS 9]

Ta groteskowa budowla, prowizorycznie sztukowana i łątana, prześlągnięta jest „zapachem ruiny”, kurzem, zgnilizną. Stanowi ona widoczną zapowiedź krachu. Podobny obraz przedstawia dwór w Głuszy (D-4 155). Myśl o upadku przywołują też pozmieniane w lamusy pomieszczenia, które niegdyś były prawdziwymi zbrojowniami:

W najciemniejszym izby rogu jedna stała karabela zardzewiała, nie dotykana i widocznie tylko *pro forma* noszona. Nigdzie zbroi, nigdzie śladu rycerskiego dzieła, co dawniej wsiąkało w siebie wszystkie życie polskiego szlachcica. Smutno, ciemno, zapyłono!! [M-3 98]

Efekt ruiny bywa potęgowany „w obliczu” portretu przodków. Z ram obrazów spoglądają na dewastację i upadek wizerunki „nieugiętych sarmatów”, co powoduje szacunek i poczucie własnej małości u obserwatora-spadkobiercy (M-3 96). Portret to symboliczna łączność pomiędzy chlubną przeszłością a upadłą teraźniejszością, pomiędzy szlachtą zbrojną a skarłłą, pomyślnością a zniszczeniem. Ponadto wizerunek pysnych

przodków wyzwała w pustym i zrujnowanym otoczeniu efekt demoniczny. Antenaci zdają się karcić i napominać upadłych potomków, chcą im jakby coś przekazać. Ale i same portrety, ta arka pokoleniowego przymierza, także podlegają dewastacji, są profanowane, wyrzucane do lamusa. To jakby widzialny znak ostatecznego upadku i zaniku instynktu moralnego. Zniszczeniu ulega nawet pamiątka — oto, zdaje się wskazywać Kraszewski, miara etycznego krachu pokolenia. Zdewastowany bądź zapomniany portret symbolizuje załamanie się więzi domowej i narodowej. To również — w planie społecznym — widoczny dowód spauperyzowania szlachty, dowód materialnej ruiny.

Dwóch czy trzech przodków co najcalszych, bo podarte portrety wysłano na przeciwek, z poważnymi minami, podgolonymi czuprynami, ręką w bok lub na oreżu opartą, dziwowali się nędzy, która ich otaczała. Znać było po ich twarzach, że za innych żyli czasów, że lepiej im było i zamożniej. Jeden pan cześnik zwłaszcza, któremu dziwna plama koło gęby nadawała wyraz sztyderski, przerażający, miał minę, jakby chciał skoczyć i ryknąć zapytaniem: jakim prawem śmiecie być ubodzy, potomkowie moi? Drugi był chmurny i poważny, jakby dumał, co poradzić; trzeci zdawał się gromić, a zapchnięta w ciemniejszy kąt matrona we wdowim stroju, z książką i paciorkami modliła się... modliła już sto lat na próżno za powodzenie prawnuków. [OS 11]

W górnej części dworu, w jednym z pokojów wisiały jeszcze na ścianach wysoko portrety Maciejowskich i Zamojskich, ale ani jeden z nich całym nie pozostał, kawałkami powyszarpywano z nich płótno, powystrzeliwano oczy, porozcinano piersi, a to pośmiertne męczeństwo znów oczy uderzało jak jakaś wróżba złowroga. [D-4 149]

### S c h i z m a

Schizma to rozdział, „partyjna” percepcja społeczeństwa, widzenie go w rozdwójeniu, w jakimś rozporcjowaniu. Wyraża ją np. formuła „dwóch narodów w narodzie”:

Jeden, co ze ślepą zapamiętałością nic nad szczęście obecne nie widział, drugi, co głosem proroczym wołał na nową Niniwę, nową Jerozolimę: — Nad głową twoją zguba i zniszczenie!

Dwóć, większa część otaczających króla, większa część magnatów, wszystkie piękne kobiety, wszystka młodzież miejska składały pierwszą część; szlachta, starzy, co wiek cały postrzegali chylącą się Rzeczpospolitą do upadku, zimniejsi lub baczniejsi, którym życie samolubne już nie zawracało głowy — należeli do drugiej. [M-4 20]

Diagnoza Kraszewskiego, podparta analogią biblijną, jest dość ogólna i w istocie stanowi tylko namiastkę precyzyjnej diagnozy historycznej. W gruncie rzeczy niewiele mówi o faktycznych podziałach społeczeństwa polskiego, o jego politycznym obliczu. Jest to jakby ufundowany na powadze analogii substytut diagnozy, w znacznej części odwołujący się do satyrycznego toposu lamentacyjnego (senilistycznej wizji świata). Starzy narzekają na lekkomyślność młodych, którzy są właściwym przedmiotem narzekania i utyskiwania. Topos lamentacyjny ma charakter konwencjonal-

nej diagnozy moralnej, a jego sens edukacyjny sprowadza się do napomnienia moralnego.

Kraszewskiego wizja schizmy wyraźnie nawiązuje do tego toposu — w zasadzie: starej, „baczniejszej” i „zimniejszej” szlachcie przeciwstawiana jest lekkomyślna młodzież, modne damy i dwór królewski. Można powiedzieć, że naród składa się z dwóch partii: proroków i tych, którzy ich nie słuchają. W każdym razie nie jest to wyraźny obraz stanu politycznego i społecznego Polski. Proroków określił pisarz dość enigmatycznie: „Niewielka liczba jaśniej widzących przeczuwała katastrofę” (SB 155). Nie wiadomo nawet, jakie jest ich oblicze polityczne i czy poza prognozowaniem klęski zajmują się jakąkolwiek działalnością. Istotniejsze znaczenie ma podział „nowatorzy” — „starzy” (DN 251). Kraszewski w tym wypadku wychodzi poza topos lamentacyjny i z lekka karykaturuje obie partie: zapalonych reformatorów, szydzących z przesądów, oraz upartych konserwatystów, odrzucających nowe idee. Tych, którzy mają dobre chęci, ale zbyt idealne pomysły, i tych, którzy z obawy przed radykalizmem obstają przy dotychczasowym ustroju (D-3 50). Oczywiście, w to przeciwstawienie może zostać wpisana relacja pokoleniowa ojciec — syn (DN) i wtedy to rozdarcie zyskuje rangę symboliczną<sup>7</sup>.

Innym kryterium podziału (nawiasem mówiąc, jakże powszechnym w satyrze oświeceniowej) jest stosunek do cudzoziemszczyzny. Można to ująć w formułę patriota — kosmopolita, ze wskazaniem na magnaterię jako na warstwę kosmopolityczną. Kraszewski jednakże piętnuje kosmopolityzm *in abstracto*, tzn. nie przeciwstawiając mu stronnictwa patriotów. Patriotą to jakoś ogólnie rozumiany światły konserwatysta o zneutralizowanych cechach negatywnych, nie zaś reprezentant konkretnej warstwy społecznej i konkretnych sił politycznych. Kraszewski najwyraźniej nie lubi posługiwać się tym określeniem — czyżby było ono dezorientujące? A może, gdy brać pod uwagę epokę upadku, nazwa ta jest pusta i nie wskazuje na nikogo?

Równie ogólnikowe jest kryterium etyczne:

Na trzy wielkie warstwy, wedle usposobień moralnych, dzieli się towarzystwo: na starą masę domorosłą, instynktowo poczuwającą, że się przy dawnym zachowywać potrzeba i z niego dalej rozwijać; na młode szumowiny, pragnące postępu, ale rozumiejące go jako zupełną, do głębi sięgającą reformę, i na ostatek pośrednie sfery, które z jednej strony rumieni jutrzienka jutra, z drugiej srebrzy blask wczorajszego księżyca, w pośrodku okrywa pomroka... [P 393]

Tym razem podział ten nie jest zbudowany na toposie, ale na metaforycznym obrazie, który schematyczną diagnozę nasycza sugestią i oceną

<sup>7</sup> Powieść historyczna doby międzypowstaniowej ucieka się też do motywu braci-odmieńców, który wyraża w sposób symboliczny rozdarcie postaw Polaków w w. XVIII (np. *Listopad* H. Rzewuskiego, *Kasztelanice Lubaczewscy* Z. Kaczkowskiego).



moralną. Ale i ta typologia ma charakter najwyraźniej konwencjonalny; być może dlatego podbudowana jest niezbyt oryginalną przenośnią.

Z rozdziałem moralnym (a jest on dla Kraszewskiego substytutem podziału politycznego) wiąże się schizma duchowa. Wyobraża ją m.in. psychomachia, ilustrująca zderzanie się dwóch sił w walce o umysł dziecka: „ducha wiary głębokiej, do fanatyzmu prawie, a raczej do ascetyczności posuniętego” z „duchem burzliwego wieku, co niszczył i wywracał, nie patrząc gdzie się zatrzyma, duchem sceptycyzmu bez granic, zimnego rozbioru, rozumowania i materializmu” (D-1 89). Przeszłość, zakorzeniona w religii, walczy tu z ateistyczną teraźniejszością.

Treści „projektowane” przez interesującą nas metaforę trudno uznać za precyzyjną diagnozę, która by była w stanie zadowolić historyka. W końcu jednak mamy tu do czynienia z przedstawieniem figuratywnym, które nie podlega dosłownej interpretacji. W powieściach Kraszewskiego nawet najbardziej złożone aspekty faktycznego układu sił politycznych podporządkowane są regule ufigurowania, zwłaszcza w kategoriach etyki. Tym chyba można wytłumaczyć przydatność i sprawność kryteriów przejętych z satyrycznej wizji świata, a w szczególności z toposu lamentacyjnego. Język etyki staje się wehikulem języka politycznego, pozwala mówić w sposób mityczny, eufemistyczny, także obrazowy, o podziałach rysujących się w społeczeństwie polskim w okresie schyłku Rzeczypospolitej.

#### „Efekt Maleparty”

Siedem metafor paradygmatycznych poddaje diagnozie i jednocześnie buduje wizję stanisławowskiego dekadentyzmu. Określić je można sumarycznie mianem metafor upadku, gdyż koncentrują się na figurowaniu krachu, rozpadu i destrukcji. Są one czymś w rodzaju zmitologizowanych systemów uprzedzeń i przekonań, ufigurowanymi opiniami niosącymi treści moralne, polityczne, kulturowe, społeczne. Wizja historii wzniesiona jest nie tyle na faktach, ile na metaforach paradygmatycznych. Co więcej, konkretne wydarzenia dziejowe mogą być nawet dobierane i układane według figur. Tłumaczy to, dlaczego Kraszewski, który programowo jest powieściopisarzem „trzymającym się” źródeł, konstruuje obraz epoki tak gruntownie zakorzeniony w Figurze. O fikcyjnej wizji przeszłości nie decyduje tylko Archiwum, gdyż literacki obraz dziejów wspiera się także na mitach i ufigurowanym systemie opinii. W świecie powieści historycznej tak *opinio communis*, jak i fakt pozostają równoległymi instancjami fikcyjnej „prawdy”. Podobne uwagi odnieść można do satyry: jej twórca nie postrzega rzeczywistości jako zbioru jasno sprecyzowanych faktów, lecz jako zespół symptomów dających się wyrazić za pomocą opinii. Ważne jest to szczególnie w perspektywie moralnej percepcji świata, a tak właśnie ma się sprawa w przypadku powieściopisarstwa Kraszewskiego. O jego wizji historii

ostatecznie powiedzą nam nie materiały, z których korzystał, lecz raczej ubrane w szatę fikcji artystycznej obrazy, analogie, toposy, metafory.

W kreowaniu wizji historycznej ma swój udział także karykatura. Termin ten rozumiemy w tym wypadku, za Ernstem Hansem Gombrichem, jako metodę portretowania wskazującą na największe podobieństwo całości fizjonomii, przy jednoczesnej wymienności cech partykularnych<sup>8</sup>. Karykatura to groteskowa reprezentacja, która ukazuje całość w jaskrawym naświetleniu, to drastyczny skrót, który jednak nie musi oznaczać wizji fałszywej. Karykatura jest rezultatem racjonalno-magicznej krytyki danego zjawiska, osoby bądź rzeczy. Powiadamia nas o bezpośrednich intencjach twórcy, jego nastawieniu do rzeczywistości.

Karykatura wiąże się ściśle u Kraszewskiego z satyrą; w jego powieściach historycznych przywołany został wcale niemały zasób toposów kształtujących moralną wizję świata, tak znamioną dla tego gatunku. Sam Kraszewski doceniał ten sposób odzwierciedlania przeszłości, który określił jako ironiczny, „prowadzący do znęcania się nad czarną i brzydką częścią historii”, ale sprawiający też, że „więcej rzeczy widzieć można”<sup>9</sup>. Jest to właściwie trafna autodiagnoza, choć termin „ironiczny” lepiej by było zastąpić określeniem „karykaturalno-satyryczny”. Wizja karykaturalno-satyryczna jest jakością przenikającą system metafor paradygmatycznych, stanowi po prostu dominantę powieściopisarstwa Kraszewskiego. Wyzwała ona efekt, który określamy mianem „efektu Maleparty”; jest to przezwisko demonicznego bohatera jednej z cytowanych tu powieści, który w swojej percepcji świata widzi więcej zła niż dobra, postrzega rzeczywistość w skrzywieniu i traktuje ją, rzecz można, odwetowo. Demon ukryty w pisarstwie interesującego nas autora (ostatecznie można to bardziej elegancko nazwać geniuszem twórczości) ma w sobie coś z Maleparty. Kraszewski nie jest — wbrew pozorom — pretendującym do obiektywizmu krytykiem historii, ale jej karykaturzystą, satyrykiem. Satyrykiem przeszłości? Naturalnie tak; satyra niekoniecznie musi odnosić się do współczesności. Można ją zwrócić ku historii i uzyskać spojrzenie na dzieje w krzywym, ale za to rozbłysującym niezwykle sugestywnymi efektami zwierciadła, efektami agonii, obłąkania, rozpadu, wykrzywienia, upadku ideału. Właściwym bohaterem satyry umoralniającej jest antyideał, wzór nie do naśladowania, lecz do napiętnowania. Ten pozorny paradoks odnosi się też do owego braku ideału w powieściopisarstwie Kraszewskiego doby międzypowstaniowej. To tłumaczy, dlaczego wizja procesów dziejowych i politycznych wznie-

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, *The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art*. W: E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception, and Reality*. Baltimore and London 1972.

<sup>9</sup> J. I. Kraszewski, „O literaturze szalonej” przez M. Gr. (Artykuł III), „Tygodnik Petersburski” 1839, nr 68, s. 391.

siona na wehikule konwencji moralnej wcale nie jest budująca, lecz wręcz przeciwnie, destrukcyjna. Można w tym wypadku mówić o satyryczno-karykaturalnym oraz „moralitetowym” rodowodzie percepcji historii. Wyjaśnia to psychologicznie awersję Kraszewskiego, nawiasem mówiąc, dość meandryczną, do kostiumowo-sensacyjnego romansopisarstwa.

„Efekt Maleparty” można też w jakiejś mierze tłumaczyć symbolicznym stosunkiem do przeszłości, polegającym na jej całopaleniu, zastępczym odwecie na fatalnym biegu historii. Karykatura jest w tym wypadku magicznym zabójstwem (*in effigie*) i jednocześnie odcięciem się od upadku. Tak, to rzeczywiście był koniec Polski; oto dno, z którego już tylko pozostaje się podźwignąć, bo niżej upaść nie można — zdaje się mówić autor. Z tego typu przekonań wypływa nie tyle krytyczny, co właśnie karykaturalno-satyryczny stosunek do dziejów. Stąd ten ton pasji i przeszarżowania w pisarstwie Kraszewskiego, bo przecież zarówno karykatura, jak i satyra oznaczają zaangażowanie, nawet chęć podpisywania wyroków. Jakże więc historia mogła zmienić się w romans?

Z powieści Kraszewskiego wyłania się nie tylko obraz wieku XVIII, ale także i to, co autor — z polistopadowej perspektywy — myśli o poprzedniej epoce, o jej upadku i przegraniu wszystkich atutów. Znęca się on i karykaturuje, nawet magicznie zabija tę „brzydką część historii”, ale nie przechodzi wobec niej obojętnie. Ta pasja prowadzi go nawet do zaniechania prospekcji, a także perspektywy ideału i wzniosłości oraz pokrzepienia serc i budującej profecji. Prowadzi również, w planie artystycznym, do spłaszczenia epickości, konfliktu interesu fabularnego z tendencją satyryczno-karykaturalną, do konserwatyzmu formalnego i odporności na konwencje romantyczne.