

Anna Martuszevska

List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (22), 129-147

1975

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.

Roztrząsania i rozbiory

List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej

Podstawowe pierwszoosobowe formy narracji powieściowej w drugiej połowie XIX w. oparte były w znacznym stopniu na tradycji literackiej, która zdążyła już przystosować do literatury pięknej takie istniejące poza nią pisemne sposoby wypowiedzi indywidualnej, jak pamiętnik, list i dziennik. Funkcjonują one w powieści od momentu jej powstania, współtworząc jej mime-tyczny charakter z jednej strony, z drugiej zaś — kształtując jej indywidualistyczne piętno¹.

1. Skonwencjonalizowana powieść epistolarna

List w funkcji kształtowania podstawowej struktury narracyjnej pojawia się w polskiej literaturze pozytywistycznej na prawach wyjątku. Jedyne znane mi powieści epistolarne powstałe w okresie lat sześćdziesiątych po osiemdziesiąte ubiegłego stulecia to *Dzieje ideału* Jana Zachariasiewicza (1870 r.) i *Maria* Elizy Orzeszkowej (1877 r.). Omówimy tę ostatnią, jako w większym stopniu należącą do literatury *sensu stricto* pozytywistycznej. *Maria* składa się z listów czterech osób — tytułowej bohaterki, mę-

¹ Por. I. Watt: *Narodziny powieści*. Warszawa 1973, s. 12: „(Defoe) kształtując wątek podług autobiograficznego pamiętnika, potwierdził prymat indywidualnego doświadczenia w powieści równie śmiało, jak Kartezjusz swoim *cogito ergo sum* uczynił to w filozofii”.

żatki przeżywającej „niedozwolone” uczucie i dzielącej się swymi przeżyciami z powierniczką; idealnego pozytywistycznego lekarza, przedmiotu owych uczuć, piszącego listy o swych stanach emocjonalnych do przyjaciela. Z kolei powiernicy prowadzą korespondencję z parą amantów (zawsze w układzie: kobieta — kobieta, mężczyzna — mężczyzna, rzec by można — jedнопłciowym), niekiedy także między sobą, jest to bowiem para małżeńska, pisząca do siebie epistoły w momencie chwilowej rozłąki. Sytuacja korespondentów jest więc bardzo tradycyjna — nie piszą do siebie osoby najbardziej zainteresowane — znana literaturze od czasów *Claryssy* Richardsona. Jest ona zgodna z rygorystycznymi konwencjami mieszczańskich wymagań kobiecej cnotliwości, wedle której szanującej się mężatce „nie wypada” korespondować nawet z najbardziej platonicznym przyjacielem. Listy zawarte w *Marii* traktują wyłącznie o stanach uczuciowych, cała reszta życia bohaterów niemal się w nich nie zjawia, przeszłość ma znaczenie jedynie w kontekście sytuacji emocjonalnej i o tyle tylko istnieje. Gdy rozstrzygnięta zostaje sprawa miłosna — bohaterka rezygnuje z uczucia ze względu na rodzinę, traktowaną jako podstawowa komórka społeczna — kończy się i cała powieść.

Budowa listów składających się na *Marię* charakteryzuje się posiadaniem zewnętrznych oznak listu: daty (niepełnej, gdyż pozbawionej dokładnych danych roku, umieszczającej więc akcję utworu w dzieścioleciu lat siedemdziesiątych XIX w.), fikcyjnego miejsca nadania, apostrofy do odbiorcy, formuł grzecznościowych, podpisu. Obowiązuje w tych listach jednak konwencja pamięci doskonałej, pozwalająca na przytaczanie *in extenso* całych wielogłosowych dialogów. Przybiera ona postać niemal całkowicie nie odbiegającą od sposobu wprowadzania dialogów w powieści z narracją typu auktorialnego. Struktura listu zostaje niekiedy jakby „zapomniana” — bywa w nim przytaczany w streszczeniu bądź w wyjątkach inny list, a w nim z kolei znowuż dialogi w postaci mowy niezależnej. List staje się niekiedy listem-pamiętnikiem² (np. pierwszy list Marii, obejmujący przedakcję, ma charakter retrospektywny, zdarzenia w nim opisane dzieli wieloletni dystans czasowy od daty postawionej w jego nagłówku) lub listem-dziennikiem (np. list XXVI, relacjonujący zmieniające się z godziny na godzinę konkluzje bohatera).

Za jedną z charakterystycznych cech listu jako formy wypowiedzi, podkreślanych szczególnie przez Stefanię Skwarczyńską³, uznać trzeba szczególną funkcję jego adresata. W omawianym utworze jednak fikcyjni adresaci nie spełniają zasadniczej roli. W gruncie rzeczy listy te nie liczą się zupełnie z indywidualnością ich odbiorców z terenu świata przedstawionego, wspomnianych jedynie w apostrofach, w ich strukturę wpisany jest przede wszystkim impliko-

² Zob. S. Skwarczyńska: *Teoria listu*. Lwów 1937, s. 346.

³ *Ibidem*, s. 26.

wany czytelnik powieści. Z myślą o nim ujawnione zostają wszelkie informacje, odpowiednio ze względu na niego są też one dozowane. Nie dochodzi także do głosu jeszcze jedna cecha listu — indywidualność nadawcy. W tej powieści młodej Orzeszkowej wszystkie piszące osoby posługują się jednakowym stylem, ich sposób wypowiedzania się na piśmie jest identyczny. Wina to zapewne braku doświadczenia pisarskiego autorki, na której utwór wpłynęły w daleko większym stopniu przeczytane przez nią powieści epistolarne (o znajomości tego typu struktur świadczy, poza informacjami o dużym odczytaniu Orzeszkowej, także fakt aprobowania przez nią epistolarnej powieści George Sand — *Monsieur Sylvestre*⁴) niż „żywy” list współczesny. Ten ostatni zresztą także w XIX w. był już w dużej mierze pod wpływem konwencji literackich. Owo uleganie konwencjom powieści epistolarnej widoczne jest również w ogólnej zasadzie porządkowania listów, których kolejność w tomie sygnalizowana jest cyframi rzymskimi, bez względu na to, iż pochodzą od różnych osób, a ich nadawca i odbiorca są jeszcze dodatkowo przed każdym listem osobno wymieniani, poza apostrofą i podpisem (np. *List XV. Maria do Klementyny*), tworząc tym samym rozdziały powieści i ich tytuły. Ujawnia się tym sposobem nadświadomość autorska.

Konwencja powieści epistolarnej zostaje wykorzystana przez Orzeszkową w celach tendencyjnych. U podstaw *Marii* leży teza o nadrzędności funkcji społecznej rodziny nad uczuciami jednostki. Jest ona kilkakrotnie w utworze wyłożona bezpośrednio, w sposób najbardziej pełny w liście XXV. Wyłożenie owo ma charakter uogólnienia, tak typowego dla narracji pozytywistycznej powieści tendencyjnej; bohater-powiernik znajduje się tu w sytuacji nauczyciela prawd moralnych, a list przybiera postać listu pouczającego⁵. Ten mariaż tendencji z epistolografią nie wpłynął jednakże korzystnie na utwór, od którego ziele nudą.

Większy wpływ konwencji gatunkowych powieści epistolarnej niż konwencji obowiązujących w strukturze listu nieliterackiego daje się zauważyć także w drugiej ze wspomnianych powieści, w *Dziejach ideału* Zachariasiewicza. I tam rzuca się w oczy ogromna ilość przytoczeń dialogowych. Szczególnie zaś związana z konwencją gatunku jest w tym utworze postać powiernika zwanego Nieznajomym. W przypisie powieściowym imię to jest nawet uzasadnione: „Ponieważ w dokumentach, z których niniejsza powieść się składa, nigdzie nazwiska tego nie wyczytałem, nazywać go będę zawsze: Nieznajomym”⁶. Utwór się zaczyna czymś w rodzaju jego pamiętnika pt. *Z podróży notatek Nieznajomego*; postać ta nie jest jednak narratorem żadnego z listów, nie bierze też najmniejszego udziału w akcji, istnieje tylko jako anonimowe oko do odczytywania listów

⁴ E. Orzeszkowa: *Kilka uwag nad powieścią*. „Gazeta Polska” 1866.

⁵ Skwarczyńska: *op. cit.*, s. 104.

⁶ J. Zachariasiewicz: *Dzieje ideału. Powieść*. Warszawa 1870, s. 21.

adresowanych doń przez dawnego znajomego z podróży. Bohater ten realizuje w sposób krańcowy schemat postaci powiernika w powieści epistolarnej.

2. List jako wtęret powieściowy⁷

W pozytywistycznych powieściach dojrzałego realizmu forma listu przestaje funkcjonować jako samodzielna. Przyczyniło się do tego być może jej skonwencjonalizowanie oraz w pewnym stopniu także wykorzystanie (niezbyt przecie wielkie) przez literaturę *sensu stricto* tendencyjną. Forma ta jednakże zjawia się jako wtęret do innych struktur.

List jako struktura wtrącona istnieje oczywiście w literaturze dużo wcześniej, od czasów kiedy zaczęła ona opiewać społeczeństwa posługujące się pismem. Szczególnie dużą rolę odegrał on w komedii opartej na intrydze — pozwalał na demaskowanie postaci, wnosił niespodzianki związane z pomyłkami w doręczaniu właściwym adresatom czy z mylnym odczytaniem treści listu.

W pozytywistycznej powieści tendencyjnej list jako wtęret pojawia się stosunkowo często. Znamienna jest funkcja jednego z takich wtęretów w *Pamiętniku Wacławy Orzeszkowej*. Jest to list ojca narratorki, przytoczony w początkowej partii utworu, który bohaterka otrzymuje jeszcze przebywając na pensji, zawiera zaś szereg wskazówek na przyszłą drogę jej życia. Jest to więc list-pouczenie, skierowany zarówno do narratorki, jak do implikowanego czytelnika. Spełnia on wyraźną funkcję w strukturze tego tendencyjnego utworu, kształtuje bowiem jego tezę.

Ilość przytoczonych listów w polskiej powieści dojrzałego realizmu nasila się wyraźnie. Zjawiają się one w każdym niemal utworze i to przeważnie z całym rytuałem — wiadomo, w jaki sposób bohater list otrzymuje, jak wygląda koperta itp. Postacie powieściowe niekiedy wspólnie odczytują na głos otrzymaną przesyłkę, narrator przy tym opisuje ich mimikę i cały zespół reakcji. List się często wiąże z całą rozbudowaną sceną jego odbioru, stanowiąc jej centralny punkt.

Funkcja przytoczonego listu znacznie się rozszerza, właściwie mamy do czynienia z szeregiem różnych funkcji. Spróbujmy je rozpatrzeć, analizując list wpleciony w narrację *Nad Niemnem*:

„Kochany bracie!

Zdaje się, że już ze trzy lata od ciebie wiadomości nie miałem; na ostatnie moje pismo nie zaszczyciłeś mnie odpowiedzią. Ja jednak piszę, aby rozdzielić z tobą moją radość z dwóch przyczyn wynikającą. Pierwsza przyczyna ta, że już, chwała Bogu, jestem od roku tajnym sowietnikiem, a jeżeli Bóg

⁷ Tego terminu używa E. Skwarczyńska (*op. cit.*, s. 348 i in.).

życia przedłużyć raczy, może mnie kiedy i z krzestem w senacie powinszujesz. Jakie by tam nie były twoje przesady i uprzedzenia, zawsze to miło mieć brata senatora, a tymczasem i tajny sowietnik wstydu tobie nie robi (...) ⁸.

Po pierwsze, list ten *informuje* o wydarzeniach i ludziach przedtem nie znanych, przy czym informowanie owo dotyczy zarówno fikcyjnego odbiorcy (w mniejszym jednak stopniu, gdyż część przytoczonych faktów musiał on już przedtem znać), jak i dowiadującego się o wszystkim odbiorcy implikowanego całej powieści. W strukturę listu-wtrętu, tak jak w strukturę dialogu, są bowiem wpisani dwaj adresaci — fikcyjny bohater i założony czytelnik utworu.

Po wtóre, list *charakteryzuje* swego nadawcę. W cytowanym fragmencie charakteryzacja przybiera także postać językową — rusycyzmy używane przez Dominika Korczyńskiego świadczą o jego zruszczeniu się równie silnie, jak pozytywny stosunek do godności uzyskanych w carskiej hierarchii urzędniczej. Kiedy indziej list charakteryzuje środowisko pochodzenia bohatera (np. chłopskie, przejawiające się w gwarze i w specyficznym, bardziej skostniałym, układzie listu) czy wręcz jego poziom umysłowy. Tak jest na przykład we *Właścicielach Dygasińskiego*, których dwaj bohaterowie piszą do wydawcy kalendarza list, zawierający m.in. takie passusy:

„Co się odnosi do świąt ruchomych, suchych dni i czterech pór roku, przepowiednie pańskie u nas, tu w Noskowicach, były z dobrym skutkiem (...).

Przepowiadany przez Pana Dobrodzieja wschód i zachód słońca odbywa się dotąd z regularnością; jeżeli jest jakiś błąd, nie Pańska to wina, ale zegarka mojego i pana Tatarczanego, również z Noskowie” ⁹.

Po trzecie, list stanowi specyficzny typ *dokumentu ludzkiego*. Tę jego funkcję, jak i funkcję wszelakiego typu pamiętników i dzienników, szczególnie podkreślali naturaliści. Ale także polscy pisarze pozytywistyczni, nie akcentując specjalnie tej jego cechy, jednak ją wykorzystują. Stąd wynika rola listu w *kształtowaniu typu realizmu utworu*. Wiąże to się ze strukturą listu-wtrętu. Jest on przeważnie niezbyt długi (często urywany słowami itd., etc.; czasem przerywany z zaznaczeniem, że bohater przestał go czytać). Ponadto zaś — i ta jego cecha jest nadzwyczaj istotna — list-wtręt nie opiera się już na konwencji pamięci doskonałej, wiedza w nim zawarta jest wiedzą przeciętnego człowieka, mowa postaci różnych od nadawcy listu przekazywana jest w postaci zależnej, nie pojawiają się rozbudowane niezależnie dialogi. Konwencje istniejące w tych listach nie mają już postaci literackiej, są odbiciem konwencji obowiązujących na terenie zwykłego, pozaliterackiego listu. Tym samym też owe

⁸ E. Orzeszkowa: *Pisma zebrane*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1947—1953, t. 23, s. 209.

⁹ A. Dygasiński: *Dzieła wybrane*. Pod red. J. Z. Jakubowskiego i in. Warszawa 1954, s. 32.

wtręty w daleko silniejszym stopniu spełniają funkcje *mimetyzmu formalnego*¹⁰ niż narracja listowna w powieści epistolarnej.

Z kolei list wtrącony wnosi do tekstu powieściowego *nastawienie na cudzą mowę*, odmienną od sposobu przemawiania narratora, a także przeważnie od mowy bohaterów. Jest to bowiem szczególna postać wypowiedzi, leżąca na granicy narracji i dialogu. List jest przecież włożony w usta, a raczej — w pióro — jednego z bohaterów, ma też bohatera-adresata i te jego cechy zbliżają go do dialogu. Z drugiej zaś strony wypowiedź tego typu ma charakter pisemny, jest więc czymś więcej niż zwykłą repliką dialogową, nadawca jej staje się narratorem, tyle że *pośledniejszej* rangi i szybko znikającym z pola widzenia. Spełnia więc wtręt wszystkie podstawowe funkcje dialogu powieściowego, zarazem zaś jest *mininarracją* i to o zdecydowanie innym profilu niż narracja auktorialna, w którą jest w pozytywistycznej powieści wpleciony. Jest to bowiem narracja prowadzona z punktu widzenia bohatera, łącząca w sobie wszelkie dobrodziejstwa i minusy pierwszoosobowej formy wypowiedzi — cenę indywidualnego ludzkiego doświadczenia i skali wartości jednostki z ograniczeniem jej pola widzenia.

Wreszcie — wtręt listowy przynosi *rozszerzenie przestrzeni przedstawionej*. Do bohaterów powieści pozytywistycznej list przychodzi przeważnie z zewnątrz, opisuje obce dla nich światy, prezentuje nieznanym im ludzi, czyli spełnia funkcję *poszerzania przestrzeni* w sensie niemal dosłownym. Rzadziej w powieści dojrzałego realizmu spotykamy się z poszerzaniem tej przestrzeni w sensie metaforycznym, poszerzaniem „w głąb”, czyli wzbogacaniem świata przedstawionego o wartości psychiki jednostki poprzez ukazywanie jej stanów psychicznych, zwierzonych korespondentowi. *Nieczęsto* bowiem widzimy wtręt listowy od strony jego nadawcy, a jeszcze mniej często ma on charakter listu-wyznania.

Oczywiście są to jedynie główne funkcje spełniane przez wtręt w postaci listu w polskiej powieści pozytywistycznej. Poza wymienionymi można czasem zauważyć i takie jak np. funkcja *kompozycyjna* (list w roli leitmotivu). W powieści Dygasińskiego *Właściciele* listy są, jak w komedii XVIII-wiecznej, elementem wnoszącym intrygę, dostają się bowiem w niepowołane ręce, są nadawane w cudzym imieniu itp. Ale ta funkcja listu jako *środką realizacji intrygi* jest jednak w powieści pozytywistycznej wyjątkowym zjawiskiem, a i w omawianym utworze Dygasińskiego raczej nie jest ta intryga traktowana na serio i wtręt listowy staje się jednym z elementów *kształtowania humorystycznej warstwy* powieści.

¹⁰ Termin używany przez M. Głowińskiego, szczególnie często w szkicu *O powieści w pierwszej osobie*. W: M. Głowiński: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973.

3. Dziennik jako sposób dyskredytowania postaw obcych ideowo

Powieści-dzienniki w polskiej literaturze *sensu stricto* pozytywistycznej zjawiają się nieczęsto. W latach siedemdziesiątych XIX w. spotykamy się z nimi przede wszystkim w twórczości Kraszewskiego, który jest autorem *Pamiętnika panicza* i nieco późniejszego, powiązanego z tamtym tematycznie, *Dziennika Serafiny*. Ich dziennikowy charakter przejawia się w porcjowaniu zapisów zgodnie z datami dziennymi i miesięcznymi (data roku, o ile istnieje, zawsze jest niepełna, co podkreśla fikcyjność tej formy wypowiedzi). Temu sposobowi ujęcia narracji towarzyszy metoda zmniejszania dystansu czasowego, przybierającego często charakter imperfektywny¹¹. Praktycznie jest on na ogół ograniczony do kilku godzin, gdyż zdarzenia z dnia przeżytego przez narratorkę-bohatkę zapisuje ona najczęściej tego samego dnia wieczorem.

W przedmowie autorskiej do *Dziennika Serafiny* Kraszewski posługuje się znaną w literaturze konwencją, przedstawiając siebie nie jako autora, lecz jako wydawcę dziennika i listów (w obu tych powieściach obok dziennika pojawia się w końcowej części utworu partia listowna). Konwencja ta sugeruje autentyczność (oczywiście pozorną) dziennika, przede wszystkim zaś — pozbawia wyrażone bezpośrednio w utworze poglądy pierwszoosobowego narratorki sankcji autorskiej, odcinając je od realnego twórcy. Taką samą funkcję spełnia podtytuł *Pamiętnika panicza* („z francusko-polskiego oryginału na polsko-francuski przełożony z niektórymi dodatkami”), określający autorkę jako swoistego tłumacza autentycznych listów, a więc postać zdecydowanie różną od głównego bohatera i zarazem narratorki dziennika. W parze z tymi zabiegami idzie dość konsekwentna stylizacja językowa obu utworów, zaznaczająca się w *Dzienniku Serafiny* szczególnie silnie w partiach początkowych, kreowanych na wzór dziennika pensjonarki:

„Postanowiłam sobie dziś, ale niezmiennie, stanowczo, koniecznie — dałam sobie słowo najuroczystsze pisać dziennik... Józia pisze dziennik. Antosia także... nawet mi pozwoliły przeczytać trochę... myśl ta bardzo mi się podobała... Józia się śmieje i powiada, że ja się porwę, nabazgrzę kilka kartek... zniechęcę się i porzucę. Otóż przepraszam! bardzo przepraszam! będę go pisała regularnie (...)”¹².

Pojawiająca się tu stylizacja polega na używaniu wyrażeń oraz naśladowaniu sposobu zapisu i uwidocznianiu cech charakteru pensjo-

¹¹ Parą terminów „dystans imperfektywny” i „dystans perfektywny” posługuje się K. Bartoszyński: *Z problematyki czasu w utworach epickich*. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1967.

¹² J. I. Kraszewski: *Dziennik Serafiny*. Warszawa 1957, s. 11.

narki-trzpiotki, podkreślany jest przy tym silnie wiek i płeć tej ostatniej. W *Pamiętniku panicza* natomiast funkcję stylizacyjną spełniają gęsto rozsiane zwroty francuskie. Efektem stylizacji jest zindywidualizowanie językowe narracji, przybierające postać charakteryzacji, wiążące bowiem sposób pisania narratora pierwszoosobowego z językiem odpowiednich grup społecznych i wiekowych, zarazem zaś podkreślające odmiennosć jego stylu od narracji auktorialnej ówczesnej powieści.

Bohaterowie-narratorzy analizowanych tu dzienników to ludzie, którzy związani są z ideologią obcą ich realnemu autorowi. Narrator *Pamiętników panicza* to sfrancuziały hrabia, żyjący ponad stan, szukający jedynie bogatej żony jako głównego celu w życiu. Narratorka *Dziennika Serafiny* chce również jak najwięcej użyć życia i jak najbogaciej wyjść za mąż. Oboje bohaterów spotyka w końcowej partii utworów sromotna klęska, ich autoprezentacja prowadzi do ośmieszenia, tym samym też w nadświadomości powieściowej zostają potępione ich postawy życiowe oraz ich bezpośrednio wyrażone poglądy — np. krytyka patriotyzmu szlacheckiego, jaskrawo podkreślana przez narratora *Pamiętnika panicza*, zostaje absolutnie zdyskredytowana.

Dziennik używany przez Kraszewskiego jako forma powieściowa w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia spełnia w dużej mierze funkcje kształtowania określonego typu realizmu utworu — swą formą podkreśla prawdopodobieństwo opisywanych zdarzeń i istnienia prezentowanych postaw życiowych w świecie pozaliterackim. Jednocześnie zaś pozwala na ośmieszenie i ukazanie stopniowej porażki określonych założeń ideowych, od których realny autor ostro się odcina poprzez stosowanie formy dziennika. Nie jest to jednak jeszcze bynajmniej dziennik o charakterze intymnym. Co prawda narratorka *Dziennika Serafiny* kilkakrotnie wspomina o „spowiadaniu się” w dzienniku i powierzaniu mu „najgłębszych tajemnic”¹³, ale są to jedynie deklaracje, dziennik zawiera głównie opis zdarzeń, niemal wcale nie jest kroniką myśli i uczuć. Oba omawiane utwory są *diariuszami* zdarzeń z życia ludzi określonej klasy społecznej, a nie odbiciami ich stanów psychicznych.

4. Pamiętnik na usługach tendencji

W okresie pozytywizmu, i to zwłaszcza we wczesnej fazie jego rozwoju, częściej niż z powieścią posługującą się epistolarną czy dziennikową formą narracji można się spotkać z powieścią, której narracja przybiera kształt pamiętnika. Niejednokrotnie ta ostatnia nazwa pojawia się bezpośrednio w tytule — przypom-

¹³ *Ibidem*, s. 114 i 209.

nijmy *Pamiętnik Wacławy Orzeszkowej*, *Pamiętniki starającego się Jeża*, *Pamiętniki Daniela Tretiaka*. Tytuły te nie są miarodajne do końca, gdyż w świadomości XIX-wiecznej opozycja między pamiętnikiem a dziennikiem przeważnie nie funkcjonuje i na przykład *Pamiętniki Daniela*, podobnie jak omawiany już *Pamiętnik panicza*, okazują się dziennikiem. Istnieją również utwory nie sygnalizujące narracji pamiętnikarskiej w tytule — np. *Z życia realisty Orzeszkowej* czy *Głowy do pozłoty Lama*.

Podstawową cechą wyróżniającą pamiętnik spośród innych form narracji pierwszoosobowej, charakteryzujących się mimetyzmem formalnym, jest retrospektywny sposób prezentowania w nim zjawisk¹⁴, czyli perspektywny typ dystansu czasowego. Sprzyja on specyficznej pozycji narratora, widocznej już doskonale w *Robinsonie Kruzo*, a także w *Mikołaja Doświadczńskiego przypadkach*. Polega ona na tym, że opowiadanie prowadzone jest z dystansu minionych lat i uzyskanego w ciągu nich doświadczenia, wspomózonego przez zaszłe w tym czasie „nawrócenie”. Pozycja ta wiąże się z olbrzymim autorytetem narratora, pozwala na przekształcenie dystansu czasowego w moralizatorski. W umiarkowanej postaci, nawet jeżeli opowiadający nigdy nie był grzesznikiem i nie mógł się nawrócić (jak pozytywna tytułowa bohaterka *Pamiętnika Wacławy*), dystans między jego młodością a latami dojrzałymi daje mu prawo do klasyfikowania i interpretacji opisywanych zdarzeń z przeszłości. Pozwala mu więc zająć stanowisko narratora-nauczyciela praw społecznych i moralnych, spisującego maksymy kilkustronicowej długości, czyli postaci nader bliskiej auktorialnemu narratorowi powieści tendencyjnej.

Charakterystycznym momentem jest przytaczanie w pamiętniku zdań uogólniających. Podkreślają one właśnie ów dystans czasowy i korzystają z niego jako z pretekstu pozwalającego wypowiedzieć pouczenie skierowane w stronę czytelnika. Oto typowy przykład:

„Nie znalazłam jeszcze wówczas tej prawdy życiowej, że nigdy nie ma w zupełności ni nieba, ni piekła. Pośród najgłębszych cieni odkryjesz zawsze choć słaby promyk światłości, na jasnym tle musi się wlec choć jedna chmurka szara”¹⁵.

Drugą funkcją zdań uogólniających w pozytywistycznej tendencyjnej powieści-pamiętniku bywa uniwersalizacja doświadczeń życiowych narratora, traktowanie jego samego i jego losów jako przykładu pewnych zjawisk społecznych, czy nawet pretekstu do ich ukazania. Z taką dążnością do typizacji spotkamy się niejednokrotnie także na przykład w *Głowach do pozłoty Lama*. Postać narratora —

¹⁴ Por. J. Trzynadłowski: *Struktura relacji pamiętnikarskiej*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961.

¹⁵ E. Orzeszkowa: *Pamiętnik Wacławy. Ze wspomnień młodej panny*. T. I. Warszawa 1968, s. 191.

Edmunda Moularda — jest tam zarysowana stosunkowo wyraźnie, osobne przedślowie autorskie podkreśla odrębność jej od realnego autora (choć zarazem, na zasadzie satyrycznej przekory, wiąże Lama z tym utworem), losy bohatera mają charakter zindywidualizowany. Niemniej uogólnienie — wyrażone bezpośrednio bądź nie — góruje nad doświadczeniem indywidualnym narratora tej powieści. Tak jest na przykład w następującym fragmencie:

„Komornik Wielogrodzki, o ile go sobie przypominam i o ile dziś ocenić mogę jego prawdziwie zacy charakter, należał do najniebezpieczniejszego rodzaju dobrych i poczciwych ludzi, jakich poznałem w tym kraju (...) Otóż jeżeli niejedna sprawa wymagająca ogólnego poparcia idzie u nas jakoś oporem, mimo powszechnego uznania jej wartości, jeżeli pozostaje nie zrobionym niejedno, co by się koniecznie zrobić powinno i czego interes ogólny wymaga, to zawsze połowa tylko winy spada na ludzi złych, na intrygantów, na nieprzyjaciół dobra publicznego — drugą połowę tej winy dźwigają najzacniejsi, najpoczciwsi pod słońcem ludzie (...)”¹⁶.

Omówione powieści-pamiętniki powstałe w początkowych latach rozwoju polskiego pozytywizmu opierają się, podobnie jak i współczesna im powieść epistolarna, na konwencji pamięci doskonałej. W narracji pamiętnikarskiej konwencja ta w mniejszym stopniu sygnalizuje swą literacką proveniencję, bardziej jest bowiem przyjęta także w pamiętnikach autentycznych, w których również pojawiają się dialogi przytaczane w postaci mowy niezależnej. Przypomnijmy ich obecność w *Pamiętnikach* Paska.

5. Pamiętnik „uprzedmiotowiony”

Forma pamiętnika jest związana w okresie pozytywizmu nie tylko z literaturą tendencyjną. Przewija się ona poprzez wszystkie etapy rozwojowe tej literatury, nigdzie nie uzyskując przewagi nad narracją trzecioosobową, dominując jednak zdecydowanie nad powieścią-zbiorem listów, a także nad powieścią-dziennikiem, zwłaszcza zaś w latach osiemdziesiątych.

W strukturze powieści-pamiętnika centralną rolę pełni jej narrator, będący zarazem bohaterem. W utworach tego typu powstałych w późniejszym okresie pozytywizmu, należących do powieści dojrzałego realizmu, na pierwszy plan wybijają się prezentowane zjawiska, nie postać opowiadacza. Jest ona potrzebna tylko po to, by przedstawić zdarzenia i je powiązać. Narracja, mimo zjawiających się w niej form pierwszoosobowych, nie zwraca uwagi na samą siebie, jest „przedmiotowa”, przezroczysta. Duża, czy nawet bardzo duża ilość przytoczeń dialogowych sprawia, że wyrwywają się one czasem

¹⁶ J. Lam: *Głowy do poźloty*. Wrocław 1953, s. 66—67.

spod kontroli pierwszoosobowego narratora, same tworzą sceny. W powieściach niekiedy pojawiają się całe strony, na których nie pojawiają się wcale pierwszoosobowe formy czasownika i zaimek „ja” w odmianie. Oczywiście zjawisko to ma już charakter skrajny. W powieściach-pamiętnikach tego typu zaznacza się przede wszystkim skłonność do wybijania się na pierwszy plan nie sposobu widzenia świata przez narratora, lecz losów tego ostatniego. Na początku utworu narrator-bohater przedstawia się dość szczegółowo, prezentuje swój pamiętnik i cele kierujące nim przy jego pisaniu. Jeżeli w powieści pojawia się indywidualizacja językowa narracji, to właśnie w tej partii. Tak jest na przykład w powieści-pamiętniku Kraszewskiego *W pocie czoła. Z dziennika dorobkiewicza*, lekko archaizowanej na początku. Potem jednak coraz bardziej się liczą losy bohatera, coraz mniej sposób ich prezentowania. Czas spisywania wspomnień przestaje być zaznaczany, nie gra więc roli dystans czasowy, tak istotny w pamiętniku występującym w literaturze tendencyjnej. Indywidualizacja językowa niemal zanika i jedynie pojawiające się od czasu do czasu „ja” przypomina czytelnikowi, że ma do czynienia z pierwszoosobową formą narracji, z powieścią-pamiętnikiem. Bo też jest ona nim o tyle, o ile ukazuje losy jednostki. Ta ostatnia zostaje zaprezentowana szerzej na początku utworu, zaświadczać jakby prawdziwość zdarzeń, uwierzytelniając je, potem jednak kryje się za nimi. Przedmiot w tej postaci pamiętnika góruje nad sposobem widzenia świata przez jego podmiot.

6. Pamiętnik obok narracji trzecioosobowej

W polskiej powieści pozytywistycznej istnieje jeden tego typu wypadek, o tyle jednak znamienity, że pojawia się w arcydziele epoki, jakim niewątpliwie jest Prusowska *Lalka*. Wzajemną zależność partii posługujących się narracją trzecioosobową i *Pamiętnika starego subiekta* najsluszniej jest chyba rozpatrywać, traktując *Pamiętnik* jako swoiste uzupełnienie narracji autorskiej, dopełnienie jej walorami odmiennego typu, jak to czyni Eile, ujmujący Rzeckiego jako „pomocnika” czy też „zastępcę” narratora trzecioosobowego¹⁷.

Zwróćmy uwagę na odmienną narrację prowadzoną przez bohatera w *Lalce* w porównaniu z analizowaną przez nas powieścią-pamiętnikiem. Narracja pierwszoosobowa *Lalki* bynajmniej nie jest przezroczysta, postać Rzeckiego widoczna jest we wszystkim, co on prezentuje. Dystans czasowy istniejący między światem przedstawionym w jego relacji a opowiadaniem o tym świecie jest podkreślany, widoczne są doskonale jego zmiany. Osiągnięcie przez nar-

¹⁷ S. Eile: *Dialektyka «Lalki» Bolesława Prusa*. „Pamiętnik Literacki” 1973 z. 1.

ratora wieku starczego i uzyskanie dystansu w stosunku do lat młodości nie stwarza dla tej postaci dystansu typu moralizatorskiego. Rzecki bowiem nie jest nawróconym grzesznikiem, nie uzyskuje krytycznego stosunku do lat własnej młodości, kocha na starość to, co ukochał już w latach młodzieńczych. Nie jest też nigdy postacią pozbawioną prawa do błędzenia, myli się w ocenie osób, nie rozumie wydarzeń politycznych. Jeżeli wygłasza jakieś uogólnienie na temat życia, czytelnik jest skłonny traktować je jako wyraz jego osobistych poglądów, pozbawionych autorytetu narratora auktorialnego¹⁸. Uogólnienie zostaje tym samym pozbawione nieomyślności o zasięgu ogólnoludzkim.

Drugą cechą różniącą *Pamiętnik starego subiekta* od narracji powieści-pamiętnika jest stopniowe zmniejszanie się w nim dystansu czasowego (do pewnego stopnia zawsze w pamiętniku zachodzące)¹⁹ tak radykalne, że pamiętnik przekształca się wreszcie w dziennik. Nie są w nim co prawda szczegółowo podawane daty dzienne, lecz jest on także „porcjowany” przez przedzielanie go odcinkami narracji trzecioosobowej, dzielenie na rozdziały oraz wyodrębnianie wewnątrz niego jeszcze mniejszych odcinków. Struktura ta jest podkreślana przez zaznaczanie w tekście narracji upływu czasu i relacji czasowych między poszczególnymi zapisami. Te ostatnie wskazują, że *Pamiętnik* jest prowadzony najpierw w odstępie jednego miesiąca, następnie zaś bywa dzielony na dalsze jednostki obejmujące zapisy dzienne, czynione co kilka dni. Tego ostatniego typu struktura, podkreślana jeszcze uwagami, że spisywane są wypadki dnia dzisiejszego, charakterystyczna jest dla dwóch ostatnich odcinków *Pamiętnika*.

Przekształcanie się *Pamiętnika* w dziennik widoczne jest także w tym, że: „w dalszych odcinkach pamiętnika (...) sytuacja duchowa piszącego zaczyna się wyraźnie odbijać na toku narracji, zakłócając chronologię i ciągłość czasu oraz nasycając sprawozdanie aktualnymi emocjami”²⁰. Cecha ta świadczy o tym, że mamy tu już do czynienia z dziennikiem typu intymnego. Końcowe odcinki *Pamiętnika* noszą bowiem wszelkie znamiona strukturalne tego typu narracji. Zanika w nich konwencja doskonałej pamięci, przedtem obowiązująca. W ostatniej części *Pamiętnika starego subiekta* świat przedstawiony utworu widzimy oczyma starego już i ciężko chorego człowieka, widzimy też w jego sposobie pisania ową starość i chorobę. Na strukturę narracji pierwszoosobowej w *Lalce* wpłynęła też zapewne przejawiająca się w niej niejednokrotnie pamięć o innym typie tej narracji — gawędzie. W opowiadaniu prowadzonym przez sta-

¹⁸ Na co słusznie zwraca uwagę Eile (*op. cit.*).

¹⁹ Zmiany dystansu czasowego, jego stopniowe zmniejszanie się, przechodzenie pamiętnika w dziennik zdarza się także w autentycznym pamiętniku, np. w XVIII-wiecznych pamiętnikach Kossakowskiego. Przed XIX w. nie przybiera jednak ono na ogół postaci dziennika intymnego.

²⁰ Eile: *op. cit.*, s. 76.

rego subiekta widać dwie jej charakterystyczne cechy: odwoływanie się do opowieści ustnej i związanych z nią zwrotów do odbiorcy („Pamiętasz, Katz”) oraz inwersje czasowe, widoczne zwłaszcza w środkowej części *Pamiętnika*. Sama kreacja narratora — człowieka starszego, opowiadającego o latach swej młodości bez krytycznego do niej stosunku, mówiącego chaotycznie — jest w poważnym stopniu oparta na wzorach postaci starych gawędziarzy tak licznie występujących w polskiej prozie okresu międzypowstaniowego.

Znaczenie narracji pierwszoosobowej w *Lalce* wiąże się przede wszystkim z dużym wykorzystaniem zarysowanej indywidualności narratora. Narracja *Pamiętnika* jest w daleko większym stopniu niż jakiegokolwiek powstałe w okresie pozytywizmu powieści-pamiętniki czy powieści-dzienniki nasycona subiektywnym ludzkim widzeniem świata.

7. Pamiętnik i dziennik jako wtręty powieściowe

W przeciwieństwie do ilościowo bardzo częstego pojawiania się w powieści pozytywistycznej wtrętów w postaci listów, co zapewne związane było z jej weryzmem, trafnie wyodrębniającym typową dla XIX w. sytuację życiową, pamiętnik i dziennik pojawiają się jako wtręt w tej powieści stosunkowo bardzo rzadko. Napotkałam jedynie trzy wtręty tego typu: w pierwszej powieści Orzeszkowej, w *Ostatniej miłości*, pojawia się pamiętnik przynoszący zarazem pewne elementy dziennika; w *Adzie Kraszewskiego* przytoczone są fragmenty dziennika tytułowej bohaterki; w *Chorych duszach* tegoż autora mamy zaś do czynienia z pamiętnikiem-spowiedzią przedśmiertną jednej z postaci. W strukturze utworów wtręty te spełniają przede wszystkim funkcję poznawczą — informują niektórych bohaterów i czytelnika (bądź tylko tego ostatniego) o przeszłości postaci i jej stanach uczuciowych.

Pamiętnik przytoczony w *Ostatniej miłości* w przeważającej swej części ma strukturę typowej powieści-pamiętnika — charakteryzuje się dużym, wieloletnim nawet dystansem między narracją a opisywanymi zdarzeniami, posługuje się konwencją doskonałej pamięci, służy także, jak cały utwór, w którym jest zawarty, celom tendencyjnym. Wstępne partie tego pamiętnika wnoszą jednakże elementy zbliżone do dziennika przez teraźniejszość ich narracji, zarazem zaś są odmienne stylistycznie od narracji całej powieści i pozostałych części wtrąconego pamiętnika.

„Jestem sama! Ludzie, czy wy rozumiecie, co ten wyraz znaczy? Nie rozumiecie? więc słuchajcie, ja wam powiem. Ale nie, po cóż mam mówić? Alboż wam potrzeba rozumieć wszystkie wyrazy waszej własnej mowy? (...) Słowo składa się z dwóch zgłosek, z czterech liter, brzmi miękko i nikt wymawiając

je ust nie wykrzywi sobie! A co leży w głębi jego! Czy wewnętrzne jego znaczenie nie wykrzywia i nie łamie istnień całych?... Co wam do tego?"²¹

Rzucającym się w oczy zjawiskiem jest istnienie w tym fragmencie i jego najbliższym kontekście języka emocji. Zdania o intonacji pytajnej przeplatają się ze zdaniami wykrzyknikowymi, niekiedy bywają one urwane, niedokończone. Początek pamiętnika najbliższy jest formie intymnego dziennika o proweniencji sentymentalno-romantycznej.

Dziennik przytoczony w *Adzie* także charakteryzuje się występowaniem składni emocji. Ona to właśnie oraz terażniejszość zapisu stanów uczuciowych narratorki, poza bezpośrednim określeniem tego wtrętu jako dziennik w głównej auktorialnej narracji, pozwala go tak gatunkowo zaklasyfikować. Przytoczone zapisy nie są jednak rozbite na kolejne dni, z treści narracji tylko wiadomo, że są codziennie dokonywane. Dziennik ten ma jeszcze jedną interesującą cechę w porównaniu z powieścią-dziennikiem — nadzwyczaj małą ilość dialogów podanych w mowie niezależnej. Odbiega więc ten wtrącony w narrację dziennik od konwencji powieści-dziennika, zbliża się bardziej do postaci pozaliterackiego dziennika intymnego, w którym konwencja doskonałej pamięci z zasady nie funkcjonuje²².

Spośród funkcji spełnianych przez pamiętnik i dziennik jako wtręty do struktury powieściowej na plan pierwszy wybijają się omawiana już ich rola informacyjna. Dziennik i pamiętnik stanowią też wejście w psychikę bohatera, informują nie tylko o wydarzeniach w świecie w stosunku do niego zewnętrznym, ale także o jego przeżyciach. W bardziej widoczny sposób spełniana jest ta odmiana funkcji informacyjnej przez dziennik intymny. W *Adzie* Kraszewskiego stanowi on jeden z nie tak licznych momentów przybliżenia się do postaci tytułowej bohaterki, której stany psychiczne są na ogół traktowane z dystansem, oglądamy ją bowiem przeważnie z zewnątrz. „Udostępnienie” psychiki bohatera przez przytoczenie jego intymnego dziennika wiąże się znowu z wkroczeniem do powieści „cudzej mowy”. W tym wypadku nie jest ona zróżnicowana środowiskowo, tylko sytuacyjnie. Jest to mowa, którą wyrażają się stany emocjonalne.

8. Późnopozytywistyczny dziennik intymny

Bez dogmatu, wydane w 1890 r., jest jedynym utworem o formie dziennika intymnego pióra wybitnego przedstawiciela literatury okresu pozytywizmu. Analizy tej powieści, czynione w kontekście twórczości samego Sienkiewicza bądź też powieści mło-

²¹ E. Orzeszkowa: *Pisma*. Pod red. A. Drogoszewskiego i B. Świdorskiego. T. I. Warszawa 1937, s. 266—267.

²² M. Głowiński: *Powieść a dziennik intymny*. W: *Gry powieściowe*, s. 95.

polskiej²³, są dość pełne, zwróćmy tylko uwagę na sprawy w nich nie „uważane” czy mało podkreślane, a związane z przedmiotem niniejszych rozważań.

W początkowym okresie rozwoju literatury pozytywistycznej powstał utwór w znikomym stopniu będący pod wpływem poetyki tendencyjnej, pisany w formie dziennika, czasami nawet przybierający charakter dziennika intymnego — *Pamiętniki Daniela Józefa Tretiaka* (1873 r.) — znany Sienkiewiczowi, który go recenzował²⁴. Cała powieść jest dziennikiem, dzielonym konsekwentnie na odcinki oznaczane następującymi po sobie datami dziennymi i miesięcznymi. Charakter dziennika intymnego ma zwłaszcza początkowa partia utworu, stanowiąca analizę (niezbyt jednak głęboką) stanu psychicznego narratora:

„Po co ja żyję na świecie, doprawdy nie wiem. Myślałem długo nad tym, jakie by zadanie wymyślić dla swego żywota, ażeby go jakoś uprawnić, jeżeli nie przed ludźmi, to przynajmniej przed samym sobą. Myślałem nieraz nad tym bardzo długo, ale nie zdołałem nic wymyślić.

Wy jednak, co to czytać kiedykolwiek będziecie, nie posądźcie mnie zaraz o zamiar samobójstwa (...)”²⁵.

W dalszych częściach dziennika pojawia się akcja, bohater jego zakochuje się, nabiera chęci do życia, rozmyślania typu refleksyjnego pojawiają się coraz rzadziej i przybierają postać pytania „kocham, nie kocham?” Wreszcie narrator-bohater żeni się z pochodzącą z „niższego stanu”, ale ładną i dobrą dziewczyną, utwór dobiega końca. Te nieznaną w tej chwili powieść-dziennik przypominałam po to, by zwrócić uwagę także na możliwość wpływu polskiej tradycji powieściowej na ukształtowanie *Bez dogmatu*. Oczywiście chyba najbardziej na postać tego utworu wpłynęła ówczesna powieść europejska (przede wszystkim twórczość Bourgeta), ale liczy się także polska, traktowana często przez Sienkiewicza jako opozycja, dobrze mu jednak znana.

Jak w innych powieściach-pamiętnikach i dziennikach w początkowej partii *Bez dogmatu* pojawia się prezentacja narratora-bohatera, mająca odseparować tę postać od żywego, realnego autora. Jednakże nieporozumienia z odbiorem tej powieści²⁶ (przyjętej często nie jako krytyka ludzi „bez dogmatu”, lecz jako obiektywna prezentacja ich poglądów, czy nawet ich obrona) wynikały z niewystarczalności tej formy odcięcia się od bohatera w powieści-dzienniku intymnym. W

²³ Np. A. Nofer: *Dwie współczesne powieści Sienkiewicza*. W: *Z literatury lat 1863—1918. Studia i szkice*. Cz. I. Wrocław 1957; M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969.

²⁴ H. Sienkiewicz: *«Pamiętniki Daniela» Józefa Tretiaka*. „Przegląd Tygodniowy” 1873 nr 50.

²⁵ J. Tretiak: *Pamiętniki Daniela, Powieść współczesna*. Lwów 1873, s. 6.

²⁶ Omawia je także Głowiński: *Powieść młodopolska...*

zwykłej powieści-dzienniku, przedstawiającej bohatera bardziej od strony jego czynów niż intymnych myśli i refleksji filozoficznych, ta postać odseparowania się, pogłębiona jeszcze niekiedy satyryczną autoprezentacją poglądów narratora, była wystarczająca. W powieści-dzienniku intymnym natomiast widzenie bohatera od strony jego przeżyć wewnętrznych prowadzi czytelnika do traktowania go jako odpowiedzialnego narratora oraz identyfikowania się z nim. Zwykła prezentacja opowiadającego nie stanowi w tym wypadku jeszcze o powstaniu u czytelnika poczucia zasadniczej odrębności między narratorem a autorem, a stosunkowo obiektywne przedstawienie jego poglądów — o ich dyskredytacji.

Dla Sienkiewicza forma dziennika intymnego w *Bez dogmatu* była sprawą bynajmniej nie przypadkową, a raczej swoistym eksperymentem literackim, z zastosowania którego był chyba zadowolony:

„Zachwycony nie jestem, ale jednak widzę, że jest to pisane w sposób ucywilizowany. Nie ma tam także nic konwenansu. Pamiętnik robi chwilami wrażenie nie dzieła literackiego, ale czegoś zupełnie realnego, co naprawdę miało miejsce.

Naturalnie będą zdania za i przeciw, choćby dlatego, że rzecz jest nowa, choćby dlatego, że tak mało konwencjonalna”²⁷.

Dziennik intymny w powieści jest więc traktowany przez Sienkiewicza w kontekście opozycji między formą skonwencjonalizowaną a formą odpowiadającą realizmowi. Wybór tej postaci narracji pierwszoosobowej wynika więc tutaj także, a może nawet przede wszystkim, z koncepcji literatury żądającej naśladowania życia, literatury, do której już nie przystawały formy narracji trzecioosobowej dalekiej w XIX w. od możliwości prezentowania w pełni psychiki bohatera ani skonwencjonalizowane już formy narracji pierwszoosobowej, jak np. powieść w listach. Najbliższa wymogom weryzmu staje się pod koniec wieku XIX postać dziennika intymnego, jako najmniej obciążona piętrem „literackości”.

9. Późnopozytywistyczne modyfikacje narracji pierwszoosobowej

W późniejszej twórczości Orzeszkowej zjawiają się dwie powieści związane z sobą zarówno postacią głównej bohaterki, jak i pierwszoosobową formą narracji — *Dwa bieguny* i *Ad astra*. Powstanie ich oddzielone jest dziesięcioletnim dystansem (1892—1902) oraz odmiennymi warunkami tworzenia (*Ad astra* to powieść pisana przez Orzeszkową i Grabowskiego, czyli dwoje różnych auto-

²⁷ List do J. Janczewskiej z dn. 12 XI 1889 r. Cyt. wg: J. Krzyżanowski: *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 163.

rów, partiami; można ją nazwać *roman des deux* analogicznie do francuskiego *roman des quatre*²⁸), niemniej stanowią one ciekawy dokument późniejszego rozwoju narracji pierwszoosobowej.

Dwa bieguny to powieść-opowieść włożona w usta człowieka dojrzałego, z dystansem relacjonującego bratankowi przeżycia swej młodości. Formy narracji oparte są tu na zasadzie wspomnienia ustnego (tego typu narracja rzadko występuje w powieści pozytywistycznej, wiąże się niemal wyłącznie z twórczością Marrené-Morzowskiej, w powieściach której sytuacja narracyjna wspomnienia nie bywa nigdy precyzyjnie skonkretyzowana i przechyla się ono raczej w stronę uprzedmiotowionego pamiętnika). W *Dwóch biegunach* początek i koniec powieści akcentują silnie sytuację opowiadania ustnego, podkreślają jego scenerię, zawierają liczne zwroty skierowane do odbiorcy, słuchacza ze świata przedstawionego. W pozostałej, środkowej partii tekstu narracja zbliża się najbardziej do uprzedmiotowionego pamiętnika. Sytuacja opowiadania przestaje być akcentowana, pierwszoosobowe formy narracji niemal giną, na pierwszy plan utworu wybija się bohaterka, „dzika”, a nie opowiadający o niej salonowiec, potrzebny tylko po to, by stworzyć kontrast w stosunku do głównej postaci utworu. Istnienie w tej powieści nakładanych na siebie postaci ustnego opowiadania i uprzedmiotowionego pamiętnika jest zjawiskiem ciekawym, stanowiącym sygnał poszukiwania nowych form narracji pierwszoosobowej, świadczącym o niewystarczalności starych form. Jest to znów odwołanie się do pewnych cech gawędy jako narracji typu ustnego oraz być może pewnego typu antycypacja skazu w polskiej powieści.

Ad astra powstało już w okresie pełnego rozkwitu literatury młodopolskiej, nosi też jej piętno, przejawiające się przede wszystkim w poetyzacji języka, nastawieniu na wykorzystanie jego walorów ekspresyjnych, a także na usiłowaniu sięgnięcia „w głąb duszy”. Formą temu służącą okazały się listy dwojga narratorów, ujęte w klamry narracji trzecioosobowej. Nie są one już tym razem konsekwentnie stylizowane przy pomocy zewnętrznych oznak listu: datowania, apostrof, podpisów itp. Te ostatnie zostały jak gdyby przytłoczone przez problematykę utworu, stały się nieistotne. W listach występuje za to indywidualizacja psychiki i postaw poznawczych dwojga piszących (co wiąże się oczywiście z dwugłową genealogią utworu), a także tendencja do przekształcenia ich w twór oddający istniejące u podstaw psychiki problemy natury filozoficznej. Są to więc listy-wyznania filozoficzne a nawet wyznania wiary, listy-spowiedzi i listy-kazania. W tego typu formie nie bardzo mogą istnieć przytoczenia dialogowe, toteż ich przeważnie nie ma; pojawiają się tylko tam, gdzie istnieje choćby ślad fabuły.

Ad astra jest więc próbą przystosowania powieści epistolarnej, której konwencje zewnętrzne zostają wreszcie niemal całkowicie pominięte,

²⁸ Por. Skwarczyńska: *op. cit.*

do problematyki, której ciężaru nie uniosłaby powieść z narracją trzecioosobową. Ale powieść epistolarna też go nie unosi — stąd potrzeba wstawek trzecioosobowych, nie czyniących jednakże z listowego traktatu o ambicjach filozoficznych — powieści.

* * *

Pozytywizm odziedziczył po poprzednich epokach historyczno-literackich takie odmiany powieściowe z narracją pierwszoosobową, jak powieść w listach, powieść-pamiętnik i powieść-dziennik. W ciągu rozwoju literatury pozytywistycznej stały one na uboczu powieści z narracją trzecioosobową, stanowiąc niezbyt wielki procent ogółu powieści (w olbrzymim przybliżeniu ok. 15%). Niemniej odgrywały one pewną rolę w tym okresie literackim, stanowiąc opozycję dla powieści z narracją trzecioosobową oraz będąc w pewnym stopniu zapowiedzią przygotowującą czytelnika do eksplozji pierwszoosobowej formy narracji w literaturze ostatniego dzieściolecia XIX w.

Forma powieści w listach, najbardziej skonwencjonalizowana, najmniejszy miała udział w literaturze pozytywistycznej. Z jej konwencjonalności, tak daleko posuniętej, że przestała już prawie spełniać wymogi mimetyzmu formalnego, odczuwana była bowiem jako twór sztuczny, zdawali sobie zapewne sprawę pisarze pozytywistyczni. Forma listu zjawia się także w powieści pozytywistycznej w zupełnie innej postaci, wzorowanej bezpośrednio na autentycznej korespondencji, której konwencjami posługuje się list-wtręt powieściowy. Tak pojęty list przystaje już do struktury powieści opartej na założeniach weryzmu, pozostaje w niej jednak przytoczeniem, jednym z elementów tej struktury, nie uzyskuje samodzielności dzieła.

Takie formy narracji w pierwszej osobie, jak pamiętnik i dziennik były używane przez powieść tendencyjną. W pamiętniku dystans czasowy wykorzystywała ona jako dystans moralizatorski i kształtowała przy jego pomocy tezę utworu. Pamiętnik jest też z tych samych powodów najczęstszą postacią narracji pierwszoosobowej w pozytywistycznej powieści dla dzieci i młodzieży, szczególnie historycznej (tu nie analizowanej). Dziennik był z kolei wykorzystywany jako sposób dyskredytacji i ośmieszania postaci związanych z obcą ideologią. Te formy więc najbardziej zostały obciążone jako nosicielki tendencji i dlatego też niezbyt chętnie są używane w powieści dojrzałego realizmu.

W tym ostatnim typie powieści zjawiają się stosunkowo najczęściej „uprzedmiotowione” pamiętniki, w których narracja pierwszoosobowa kształtuje przede wszystkim kompozycję utworu, a nie indywidualny punkt widzenia opowiadacza-bohatera. Forma ta nieczęsto była stosowana w praktyce literackiej — stanowiła zbyt małą opozycję w stosunku do powieści trzecioosobowej, gdyż się do niej coraz

bardziej zbliżała, z drugiej zaś strony — zbyt mało rzucał się w oczy jej pierwszoosobowy charakter, by był widoczny jej mimetyzm formalny.

Rzadko pojawiające się w powieści pozytywistycznej wtręty o charakterze pamiętnika czy dziennika mają tendencję do rezygnowania z przytoczeń dialogowych, służą też często do opisywania stanów psychicznych ich fikcyjnych autorów. Tym samym zbliżają się do postaci dziennika intymnego bohatera.

W okresie kształtowania się powieści-dziennika przeżyć intymnych forma ta jest traktowana jako spełniająca wymogi mimetyzmu, jako przystająca do powieści realistycznej. Tym również należy tłumaczyć jej popularność w latach dziewięćdziesiątych XIX w., obok innych przyczyn tkwiących korzeniami w poetyce naturalizmu i neoromanizmu.

O próbie przewyciężenia istniejących postaci narracji pierwszoosobowej, dostosowania ich do utworów opartych na poetyce odmiennej niż ta, z którą były uprzednio związane, świadczą nie tylko sukcesy literackie (z *Pamiętnikiem starego subiekta* w *Lalce* na czele), ale i klęski, będące swoistymi eksperymentami. Te ostatnie przesądzają o naturalnej śmierci powieści w listach na początku XX w. Z drugiej zaś strony — nawet i one zapowiadają w jakimś stopniu możliwości tkwiące w symbiozie różnych form narracji pierwszoosobowej.

Anna Martuszevska