

Kazimierz Bartoszyński

"Popioły" i kryzys powieści historycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/1, 79-101

1965

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.

KAZIMIERZ BARTOSZYŃSKI

„POPIOŁY” I KRYZYS POWIEŚCI HISTORYCZNEJ

1

Przyzwyczajono nas do oglądania przeszłości w operowym oddaleniu, przyzwyczajono nas do powieści historycznej o znakomicie i niesłychanie konsekwentnie przeprowadzonej perspektywie historycznej — tu mamy zaś zupełnie co innego [...] lubimy, by nam opowiadano o bohaterskich czasach, by nam podkreślano nieustannie ich bohaterstwo, uwydatniano i uwypuklano przez umiejętną i wprawną *mise en scène*. Żeromski tego nie czyni¹.

Tak pisał o *Popiołach* w r. 1905 Stanisław Brzozowski, dotykając sprawy chyba zbyt rzadko później rozpatrywanej: zagadnienia pozycji tego dzieła w dziejach powieści historycznej jako gatunku, a w szczególności — jego usytuowania na tle XIX-wiecznej konwencji powieści historycznej. Zagadnienie to wydaje się tym godniejsze uwagi, że twierdzenie Brzozowskiego, podkreślające głęboką odmiennność sztuki pisarskiej Żeromskiego z okresu *Popiołów* wobec tradycyjnego powieściopisarstwa, nie bez przyczyny odnosi się właśnie do powieści historycznej. Ta bowiem odmiana powieści stanowi u schyłku XIX w. gatunek najbardziej chyba konserwatywny, a co za tym idzie — najbardziej utwierdzony w swych właściwościach i najsukcesowniej, przez stabilizację reguł i eliminację niespodzianości, gwarantujący porozumienie autora z odbiorcą przekazu epickiego^{1a}. W związku z tym wybór właśnie powieści historycznej jako terenu konfrontacji twórczości Żeromskiego ze schematami XIX-wiecznej

¹ S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*. Warszawa 1905, s. 106—107.

^{1a} Mowa tu oczywiście o poetyce „przeciętnej” powieści historycznej drugiej poł. w. XIX, poetyce kulminującej w Polsce w twórczości Sienkiewicza, a stosowanej przez jego poprzedników (M. Czajkowski, w pewnej mierze J. I. Kraszewski) i spopularyzowanej przez następców: od Z. Kaczkowskiego (jako autora *Olbrachto-wych rycerzy*), A. Krechowieckiego, W. Gąsiorowskiego — po dzisiejszych epigonów tej szkoły. Niektóre wybitne powieści historyczne tego okresu, w Polsce przede wszystkim *Faraona*, trudno pod ową poetykę podciągać.

poetyki, odczytanie tej twórczości w takim właśnie kontekście — przy-
nieść mogą szczególnie wyraźne rozpoznanie jej nonkonformizmu i per-
spektyw, jakie otwierała^{1b}. Najwłaściwszym przy tym materiałem do do-
konywania tego rodzaju konfrontacji jest utwór o szerokim zakresie epic-
kim, utwór w zasadzie jednorodny gatunkowo z kontekstem w tym wy-
padku najistotniejszym — z powieścią Sienkiewiczowską. A więc *Popioły*,
a nie *Wierna rzeka*, której format, nowelistyczna struktura, tematyka
czasowo bliska autorowi — jako czynniki dodatkowo wyodrębniające tę
powieść od branego tu pod uwagę modelu XIX-wiecznej powieści histo-
rycznej — komplikowałyby zabiegi konfrontacyjne.

Rozpatrując metody artystyczne Żeromskiego i ich odrębność, można
będzie w wielu wypadkach, nie wdając się w szczegóły, odwołać się do
bogatego zasobu obserwacji analitycznych, zgromadzonych od czasów
pierwszych recenzji (nieraz tak cennych, jak np. wypowiedzi Piotra
Chmielowskiego i Ignacego Matuszewskiego o *Popiołach*) po współczesne
nam prace, choć przyjdzie posługiwać się na ogół inną aparaturą opisu.
Na tym tle *novum* niniejszego szkicu stanowić ma odniesienie pewnych,
niejednokrotnie dobrze znanych, obserwacji do problematyki dziejów
powieści historycznej jako gatunku, ze świadomością, oczywiście, kłó-
potów metodologicznych tej problematyki. W szczególności zaś podjęta
ma tu być próba opisu sposobu, w jaki zawarte w poetyce takiej
powieści antytezy nabierały w twórczości Żeromskiego szczególnej aktyw-
ności i przygotowywały dezintegrację owego gatunku jako schematu
podbudowującego komunikatywność utworu literackiego. Oczywiście,
trzeba przy tym pamiętać, że owa aktywizacja przeciwieństw wiąże się
z pewnymi cechami sztuki pisarskiej Żeromskiego właściwymi nie tylko
jego powieściom historycznym.

Elementy poetyki „przeciętnej” powieści historycznej drugiej po-
łowy w. XIX spróbujemy tu ująć „typologizująco”, licząc się raczej
z jej tendencjami aniżeli z konkretnymi realizacjami oraz uwydatniając
pewne istniejące wewnątrz owej poetyki i rozsadzające ją niejako —
napięcie kierunkowe. Chodzi tu przede wszystkim o następujące wy-
znaczniki:

1. Konstrukcja narratora o „historycznym” dystansie do świata przed-
stawionego. Owa „historyczność” wyraża się nie tylko w charaktery-
stycznym dla klasycznej powieści braku zasady ograniczającej wiedzę
narratora, ale również w horyzoncie czasowym narratora, umożliwia-
jącym wielostronną orientację w świecie przedstawionym, oraz użyczenie

^{1b} Dowodem istnienia społecznie uświadamianej poetyki tradycyjnej powieści
historycznej, na tle której ujmowano *Popioły*, były m. in. negatywne recenzje dzieła
Żeromskiego formułowane w oparciu o tę poetykę. Np. artykuł T. Jeske-Choiń-
skiego *Kwiaty i chwasty* („Bluszcz” 1904, z. 11).

mu wyrazistego sensu. W dużej mierze dzieje się to dzięki akceptowaniu zasady, zwanej przez Hegla zasadą „koniecznego anachronizmu”, zezwalającej na przyznanie wydarzeniom i ideom przeszłości usytuowania takiego, jakie sugeruje współczesny punkt widzenia, a więc w wielu wypadkach — na traktowanie przeszłości jako „przedakcji teraźniejszości”². Ściśle biorąc, płaszczyzna „teraźniejszości”, na którą rzutowana bywa przeszłość w powieści historycznej, jest właściwie umowną, przedstawioną płaszczyzną czasową, często mającą niewiele wspólnego z tzw. współczesnością, niemniej jest to płaszczyzna odniesienia wyraźnie odrębna od świata przedstawionego w powieści³.

Kontury świata oglądanego z takiej perspektywy muszą na ogół stać się znacznie ostrzejsze niż kontury świata powieści „współczesnej”⁴, a przejrzystość („nadmiar”) organizacji przedstawianej rzeczywistości ma w powieści historycznej zapewniać prawidłowe przekazywanie informacji. Tak np. postać bohatera takiej powieści jest „substancjalna”: wyposażona w ustabilizowany i łatwo rozpoznawalny zespół cech⁵ oraz zredukowana do pewnych (najczęściej socjologicznych) aspektów; elementy „opisowe” potraktowane *sub specie* udziału w wydarzeniach „historycznie ważnych”. Tok zdarzeń przeprowadzony bywa z dbałością o integrację przedstawianych procesów, m. in. przez systematyczne przekształcanie się sytuacji istniejących potencjalnie w sytuacje zaktualizowane.

Brak założeń ograniczających wiedzę narratora, często określany jako jego „wszechwiedza”, sprawia, że w omawianym typie powieści historycznej (jak zresztą w ogóle w klasycznej powieści realistycznej) narrator i sytuacja narracyjna nie są bezpośrednio ujawnione. Nie są też ujawnione zasadnicze, konsekwentne uprzywilejowania pewnych terenów rzeczywistości przedstawionej — na niekorzyść innych; z tym jednak, że „wszechwiedza” narratora zbliżona jest do wiedzy potocznej, a więc m. in. niezbyt jest przenikliwa w analizie sfery psychicznej, i to niezależnie od powieściowej rangi podmiotu owej sfery. Z tym brakiem uprzywilejowań, a zarazem ze spojrzeniem z dystansu historycznego wiąże się też zasadnicza jednorodność form narracji, unikanie operowania opozycyjnym ich zróżnicowaniem, np. przez wprowadzanie wypowiedzi pamiętnikarskiej, listowej itp.

² Zob. G. Lukács, *Klasyczna postać powieści historycznej*. W: *Od Goethego do Balzaka*. Warszawa 1958, s. 315—318.

³ Zob. K. Rickert, *Die Zeitebenen der historischen Dichtung*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft” 1962, z. 3, s. 357.

⁴ Por. J. Hankiss, *Problèmes du roman historique*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 2, z. 2 (1960), s. 24—25.

⁵ Por. K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*. W: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 1. Kraków 1956, s. 128—129. — Z. Szwejkowski, *Trylogia Sienkiewicza*. Poznań 1961, s. 55—57.

2. W związku z „dystansowym” charakterem narratora powieści historycznej — do istotnych jego właściwości należy rezygnacja z (podstawowej dla wielu typów powieści) konwencji „wspólnego świata”, w którym narrator jest osadzony wraz ze swym odbiorcą i który gwarantuje łatwe ich komunikowanie się i pozwala narratorowi ograniczać się częściowo do pewnych skrótowych, eliptycznych sygnałów. „Utrudnienie komunikacji”, umowna likwidacja płaszczyzny „wspólnego czasu”, rodzi w powieści historycznej potrzebę zbudowania na nowo świata, który odbiorca będzie w stanie zrozumieć przy ograniczonych możliwościach odwołania się do wspólnych potocznych doświadczeń, potrzebę stworzenia warunków kontaktu odbiorcy z owym światem. Może się to dokonać, oczywiście, w sposób już omawiany, tj. poprzez dostarczenie wspólnej bazy komunikacyjnej narratora i odbiorcy, w postaci uschematyzowanego, ostro zarysowanego obrazu epoki. W powieści historycznej jednak często nie o to tylko chodzi. Chodzi o to, aby bazą porozumienia stała się wiedza naoczna, bezpośrednia i bogata w szczegóły. Celem bywa tutaj rekonstrukcja przeszłości dokonana nie na zasadzie wyznaczenia jej zarysów siecią pojęć historycznych, nie na zasadzie określenia przez analogię czy kontrast, lecz drogą uczynienia jej bezpośrednio daną, równie jednoznaczową i w sposób samowystarczalny zrozumiałą, jak teraźniejszość. Stworzenie takiej nie uschematyzowanej wizji przeszłości wymaga m. in. wprowadzenia narratora pozbawionego dystansu, relacjonującego w sposób daleki od systematyzacji, nie zamierzającego spełniać roli przewodnika po opisanym świecie. Przy takim ujęciu rzeczywistość przedstawiona nie powinna posiadać konturów zbyt ostrych: nie powinna narzucać się wyrazistość powieściowych bohaterów oraz logika i ciągłość przedstawionych zdarzeń. Wpadać powinny w oczy raczej komplikacja i uszczegółowienie świata, nieobecność eliptyczności w jego obrazie — aniżeli jego przejrzystość i zrozumiałość; raczej indywidualna niepowtarzalność — niż podobieństwa i związki.

XIX-wieczna powieść historyczna nie realizuje konsekwentnie takiej wizji świata historycznego — w dużej mierze w związku z „wszechwiedzą” i nadrzędnością swego narratora. Niemniej, napięcie na linii: obraz uschematyzowany — obraz naoczny, istnieje w tej powieści i szczególnie wyraźnie zaznacza się m. in. tam, gdzie wypełnia się ona ogromnym nieraz bogactwem szczegółu historycznego⁶. Często nie wiadomo, czy w powieści tej wielostronne i pedantyczne wyposażenie skonstruowanego świata — zwłaszcza od strony obyczajowości — jest następstwem likwidacji naturalnej płaszczyzny porozumienia narratora z odbiorcą, czy też przeciwnie: owa likwidacja po to została założona, aby stworzyć warunki i preteksty

⁶ Podkreślano analogię roli „szczegółu” w powieści historycznej i w powieści naturalistycznej. Zob. G. Pellisier, *Le Réalisme du romantisme*. Paris 1912, s. 184. — Hankiss, *op. cit.*, s. 22.

dla budowy świata tak właśnie szczegółowo wyposażonego i tak dokładnie wyodrębnionego od innych.

Rozpatrywane tu tendencje poetyki XIX-wiecznej powieści historycznej świadczą o pewnej antynomiczności świata w niej przedstawionego. Zważmy bowiem raz jeszcze, że świat ten podlega na ogół prawu „koniecznego anachronizmu”, a w każdym razie ukazywany jest z takiej pozycji narratora, jaka pozwala na orientacyjne objęcie okiem pewnych odcinków procesów dziejowych. Ale narracja z dużego dystansu, narracja „dobrze zorientowana”, dotyczy jednocześnie świata niejednorodnego wobec płaszczyzny „współczesności”, świata, którego komunikacja z nią została utrudniona, przynajmniej w ramach konwencji literackiej. Stąd narracja ta zmierza zarazem w kierunku możliwej (dzięki dystansowi) przejrzystości i użyczenia sensu pewnym całościom, a równocześnie w kierunku naoczności, indywidualizacji, nadmiaru wypełnienia szczegółowością. W powieści historycznej przeciwstawienie tych dwu funkcji jest nieustannie obecne, a jednym z podstawowych problemów poetyki dojrzałej powieści historycznej w. XIX, powieści Scotta czy Sienkiewicza, jest sztuka kompromisu między tendencją do szerokich historyzoficznych syntez a dążeniem do przybliżającej i uchylającej „utrudnienie komunikacyjne” — rekonstrukcji.

Należy dodać, że to „utrudnienie komunikacyjne”, umowne „przecięcie porozumienia” narratora z odbiorcą, jak również wynikające stąd następstwa nie płyną na ogół z intencji ukazania pewnego odcinka przeszłości jako rzeczywistości całkowicie odrębnej i obcej w swej specyficzności czasom „teraźniejszym”. Intencje takie istniały w krańcowych tylko wypadkach. Najczęściej bowiem chodziło w powieści historycznej bądź to o odszukanie genealogii teraźniejszości, bądź też o wskazanie jej strukturalnych odpowiedników. I wtedy uwidoczniane w powieści nici związków przyczynowych, prowadzące do teraźniejszości, lub strukturalne podobieństwa wobec niej ułatwiały orientację w budowanym — częściowo tylko obcym wobec współczesności — świecie i zwalniały w pewnej mierze narratora od powinności naocznej rekonstrukcji.

3. Tradycyjna (i nie tylko tradycyjna) powieść historyczna w szczególny sposób uaktywnia odczucie „prawdziwości” świata przedstawionego w dziele literackim. Dzieje się tak nie dlatego, iż można by rzekomo postawić jej inne niż tzw. powieści współczesnej wymagania pod względem owej „prawdziwości”, lecz ze względu na (obcą w zasadzie wielu innym typom epiki) zbieżność ontologiczną dwu „przedmiotów”: dzieła literackiego i dzieła stanowiącego jego podłoże, tj. źródła lub opracowania historycznego. Owa zbieżność czy podobieństwo jest przyczyną specyficznej wtórności powieści historycznej i wytwarza niejako napięcie po-

między tekstem literackim a tekstem źródłowym lub naukowym oraz prowokuje do zabiegów konfrontacyjnych⁷.

Wtórność wobec określonych „materiałów” i adekwatność wobec nich nie miewała zasadniczo bezpośredniego związku z walorami reprezentatywności powieści historycznej w sensie zarówno reprezentatywności werystycznej (obrazu epoki), jak i strukturalnej⁸ (uchwycenia cech strukturalnych epoki czy „historii w ogóle”). Natomiast z faktem, że funkcją źródeł i opracowań historycznych bywa „odtworzenie” określonych indywidualnych procesów i postaci, wiąże się podstawowa właściwość powieści historycznej: częste występowanie w niej historycznych przedmiotów (ludzi, zdarzeń itp.) indywidualnych we właściwym im *hic et nunc*⁹. Właściwość ta stanowiła istotny temat XIX-wiecznych dyskusji dotyczących powieści historycznej, temat zapewne bardziej zasadniczy niż rozważany w uwikłaniu z nim problem uzgodnienia uprawnień fikcji literackiej i walorów reprezentatywności¹⁰.

Uzależnienie powieści historycznej od badań historycznych było oczywiste, jeśli chodzi o zasób i charakter materiałów stanowiących podstawę zarówno stworzenia indywidualnych odpowiedników rzeczywistości historycznej, jak i budowania struktur reprezentatywnych. Ale równie doniosła jest zależność tego gatunku powieściowego od zasadniczych kategorii historycznego ujmowania rzeczywistości. Historyk bowiem — by sformułować tu możliwie oględnie tezę o wpływie języka na poznanie — buduje swoje fakty w sposób uwarunkowany zespołem założeń, z jakich wychodzi, zasobem pojęć typologicznych czy technicznych, jakim dysponuje¹¹. Posługując się tymi środkami, dokonuje własnej „artykulacji świata”¹², konstruuje fakty historyczne, używa im sensowności i koherencji. Omawiane wyżej kategorie poetyki XIX-wiecznej powieści historycznej potraktować można jako odpowiedniki właściwych naukom

⁷ Por. W. Danek, *O małżeństwie powieści z historią*. „Ruch Literacki” 1964, z. 1, s. 6.

⁸ Terminy H. Markiewicza (*Realizm, naturalizm, typowość*. W tomie zbiorowym: *Z teorii i historii literatury*. Wrocław 1963, s. 333).

⁹ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960, s. 241. Por. też H. Seidler, *Die Dichtung*. Stuttgart 1959, s. 561. — H. Markiewicz, *Niespodzianki „Roku 1794”*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 312—318.

¹⁰ Niektóre z XIX-wiecznych polskich dyskusji o powieści historycznej referuje Danek (op. cit.).

¹¹ W związku z tą problematyką zob. m. in.: W. Kula, *Rozważania o historii*. Warszawa 1958, s. 62—67. — R. S. Collingwood, *The Idea of History*. Oxford 1961, s. 133, 245. — R. Wittram, *Das Faktum und der Mensch*. „Historische Zeitschrift” 1958, z. 1, s. 55—60. — H. I. Marrou, *De la connaissance historique*. Paris 1959, s. 148—168.

¹² Sformułowanie A. Schaffa (*Język a poznanie*. Warszawa 1964, s. 234).

historycznym założen i pojęć, decydujących o sposobie konstrukcji faktów dziejowych. Poprzestanie na odnotowaniu zjawisk niepowtarzalnych, akceptowanie koncepcji nieartykułowanego przepływu zdarzeń, rezygnacja z dystansu i hierarchizacji — są podobnie obce postawie poznawczej, naukowej, jak i postawie artystycznej, właściwej historycznej powieści. Wspólne są obu tym postawom¹³ takie sposoby formowania świata przedstawionego, jak schematyzacja, jak ujęcie substancjalne osobowości ludzkiej, nadawanie „sensu” procesom przez ukazywanie ich ciągłości i logiki ich przebiegu, eliminacja zjawisk niespójnych ze schematami przyjętymi za strukturalne dla określonego ujęcia naukowego lub obrazu powieściowego, a więc np. doznań ludzkich czy elementów opisowych „ahistorycznych”, tj. pozbawionych „sensu” w przyjętym schemacie rzeczywistości. Zarówno bowiem w odniesieniu do ujmowania historycznego, jak i powieściowohistorycznego mówić można o istnieniu pewnej określonej grupy zjawisk uznawanych za „historyczne”, tj. przynależne do pewnej (węższej lub szerszej i w rozmaity sposób wyodrębnianej) sfery rzeczywistości oraz zjawisk spoza tej sfery. Ale łączność pomiędzy historycznym a powieściowohistorycznym ujęciem świata polega też na wspólnym im obu antynomicznym napięciu pomiędzy syntetyzującym spojrzeniem *ex post* a potrzebą „odbudowania” kontaktu z przeszłością poprzez rekonstrukcję minionego świata w jego wielostronnym nacechowaniu oraz naocznej i niepowtarzalnej obecności.

2

Próba przedstawienia, a raczej umownego skonstruowania pewnych właściwości poetyki XIX-wiecznej powieści historycznej po to została tu podjęta, aby *Popioły*, utwór powstały w okresie trwającego jeszcze szczytowego rozwoju tego typu powieści, ustawić w opozycji do konwencji gatunku. Nie jest to jednak opozycja prosta i jednoznaczna. *Popioły*, odbiegając krańcowo w pewnych elementach swej struktury od opisanych tu konwencji, na niektórych odcinkach konwencje te podtrzymują, a nawet wyjaskrawiają. Zważywszy, że poetyka powieści historycznej, blisko związana z poetyką realistycznej powieści w. XIX, jest zespołem zasad kompromisowym i umiarkowanym (o ile w ogóle traktować ją jako spoisty układ postulatów), można by wysunąć tezę, że dzieło Żeromskiego stanowi wobec niej opozycję w tym sensie, iż uaktywnia uzgodnione przez kompromis przeciwieństwa, każe ujawnić się ukrytym w tej poetyce antytezom.

¹³ O analogiach postaw i metod właściwych powieści historycznej i historii zob. Collingwood, *op. cit.*, s. 245—246.

Sledząc to zjawisko na materiale niektórych cech świata przedstawionego w *Popiołach*, rozpocznijmy od spojrzenia na ów świat od strony jego właściwości fabularnych, jego charakteru „procesowego”, zwłaszcza od strony jego ciągłości w czasie. Istotny jest tu fakt, że fabuła utworu epickiego jako całość rozwijająca się w czasie, odsłaniająca się stopniowo (a nigdy właściwie nie dostępna w synchronicznym, jednorazowym ujęciu), kształtuje się w sposób zależny od struktury sukcesywnej tekstu, tj. od powiązań elementów przyległych, kontekstowych, przede wszystkim zaś od wzajemnych korelacji pomiędzy poszczególnymi fazami utworu, od antycypującego przygotowywania faz dalszych przez wcześniejsze itp. zabiegów integrujących dzieło ¹⁴.

Rozpatrywane z tego punktu widzenia, stanowią *Popioły* w swej przeważnej części ciąg momentów niejako kryzysowych ¹⁵, pojawiających się nie jako realizacje pewnych oczekiwań, jako aktualizacje pewnych stanów rzeczy uprzednio istniejących potencjalnie, lecz jako zdarzenia nie osadzone w zespole faktów je przygotowujących, zdarzenia niespodzianie (choć często nie w znaczeniu zaskoczenia fabularnego) wprowadzone na scenę powieści i niespodzianie z niej wycofane. Chodzi tu np. o tak typowe składniki fabularne *Popiołów*, jak liczne i przełomowe spotkania Rafała: z Heleną (w rozdziale *Łoża profanki*), Krzysztofem (po latach niewidzenia), z panią Ołowską (w *Jazie*) ¹⁶. Zdarzenia tego typu nie realizują określonych dążeń bohaterów, nie są odpowiedzią na określone pytania, nie występują jako konkretyzacje pewnych pól w zarysowującym się schemacie fabularnym. Stąd powstaje twierdzenie o słabym w *Popiołach* rozwoju wskaźników zapowiadających pewne ciągi dalsze (przede wszystkim przez ukazywanie możliwości i stwarzanie oczekiwań), o nieciągłej, skokowej strukturze fabularnej powieści. Innymi słowy, mówić można o dezintegracji *Popiołów* w zakresie sukcesywnego układu fabuły — co oczywiście nie jest jednoznaczne z tezą o dezintegracji utworu w innych aspektach.

Z tą dezintegracją i nieciągłością nie pozostaje w sprzeczności fakt, że fabuła *Popiołów* toczy się w czasie wyraźnie i konsekwentnie zarysowanym przy pomocy raz po raz powracających i niesprzecznych chronologicznych informacji. Informacje te bowiem, ograniczające się do poda-

¹⁴ W badaniach nad „sukcesywną budową opowiadania” przydatne są sugestie metodologiczne, zawarte w cz. 1 i 2 pracy E. Lämmerta *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1955).

¹⁵ Zob. I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły”*. W: *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*. Warszawa b. r., s. 59.

¹⁶ O „niewymyślnych środkach konstrukcyjnych” *Popiołów* pisze W. Borowy (*Żeromski po latach*. W: *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1960, s. 156—157).

wania dat poszczególnych epizodów, nie konstruuja w sposób antycypujący schematów, w które wpisywałyby się kolejne wydarzenia, nie stanowią wskaźników nawiązania fabularnego. Mimo tych informacji fabuła znacznej części utworu stanowi dzieanie się biegnące w czas pusty i nieustrukturyowany. Fabuła ta posiada — jak już zauważono ¹⁷ — pewne „punkty zerowe”, w których nawiązane szeregi zdarzeniowe się wyczerpują, a żaden zarys schematyczny nie zapowiada ciągów dalszych; przewidywalność zatem i napięcie całkowicie zanikają. Upodabnia to *Popioły* do cyklu nowelistycznych elementów ¹⁸ wiązanych „addytywnie”, według starego wzorca powieści epizodycznej, przy pomocy głównego bohatera. Funkcji integracyjnej wobec tego cyklu epizodów nie spełniają przerzucenia prowadzącej roli z Rafała na inną postać: księcia Gintuła, Krzysztofa (fragmenty kampanii włoskiej i hiszpańskiej); nie dają one efektu spojrzenia na „akcję Rafała” z nowego punktu widzenia ani nie wytwarzają pewnych dotyczących tej akcji oczekiwań; wątki równoległe można bowiem w *Popiołach* kontaktować z dziejami głównego bohatera jedynie korelatywnie, przy pomocy nadrzędnych sensów dzieła, nie zaś na zasadzie przyczynowych powiązań fabularnych.

Schematy strukturalne stanowiące podstawę oczekiwań i napięć powieściowych w zasadzie funkcjonują na krótkich tylko odcinkach: np. w sekwencji od przybycia Rafała i Krzysztofa do Jazu aż do przekroczenia granicy galicyjskiej recepcja poszczególnych faz zdarzeń przedstawionych kształtowana jest przez wiadomy z góry, trudny dylemat sukcesu erotycznego Rafała i powodzenia zamysłu militarnego obu bohaterów. W szerszym natomiast wymiarze fabularność *Popiołów* nie mieści się w tradycyjnych, umożliwiających antycypujące ujmowanie pewnych całości schematach powieści historycznej, takich jak przeciwstawienie dwu obozów zróżnicowanych narodowo lub politycznie albo paralelność struktury prywatnych losów bohatera wobec sytuacji ogólnej. Nie ma też wyraźnej korelacji dziejów bohaterów powieści — przede wszystkim Rafała — z rozwijaną w *Popiołach* panoramą społeczeństwa. O dziejach tych nie decydują bowiem spięcia i konflikty między elementami owej panoramy ¹⁹. Jako dowód przytoczyć można obserwację, że antagonistyczne powiązanie miłości Rafała do Heleny de With, żony pruskiego oficera, i procesu historycznego wojny prusko-francuskiej zaledwie jest zasygna-

¹⁷ Zob. I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*. Warszawa 1929, s. 35—37.

¹⁸ Por. S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*. Kraków 1949, s. 403—404.

¹⁹ Por. H. Markiewicz, wstęp do: S. Żeromski, *Popioły*. T. 1. Warszawa 1960, s. 9.

lizowane, jakby tylko dla pokazania świadomie odrzuconej możliwości fabularnej. Również sygnalizowane jedynie są perspektywy spięcia emocjonalnego na linii: Krzysztof — hiszpańska „doncella”, a sposób potraktowania tej sytuacji ogranicza do minimum jej walor fabularny na rzecz roli symbolicznego przekaznika naczelných sensów dzieła. Zamiast zwartych i stwarzających napięcia, a ograniczających nieprzewidywalność schematów walki wrogich obozów oraz równolegle kształtujących się konfliktów rywali miłosnych — w przeważnej części *Popiołów* występuje prymitywny i nieustrukturywany ciąg przygód awanturniczych, ewentualnie seria „wtajemniczeń” bohatera w coraz to nowe odcinki rzeczywistości.

Nawiązując do koncepcji „dwu aspektów języka”^{19a}, twierdzić można, że poszczególne fazy tekstu *Popiołów* interpretowane są częściej przez odniesienie do najbliższego kontekstu niż do pewnego „kodu”, jaki stanowi określony schemat fabularny.

Można też powiedzieć, że tak zbudowana powieść przynosi na każdym etapie „informacje” bez porównania bogatsze niż te, jakich używa utwór posiadający fabułę osadzoną w schemacie bądź to usuwającym nieprzewidywalność kolejnych faz, bądź też redukującym ją do wyraźnych (ale właśnie dlatego budujących napięcie) alternatyw: zguby i ocalenia, sukcesu i porażki. Mówiąc innymi słowy: w układzie tak niezorganizowanym, jak fabuła *Popiołów*, poszczególne elementy są wprawdzie słabo powiązane z całością i mało przewidywalne, ale za to dzięki swej niespodzianości bardziej „informatywne”, tj. — w tym wypadku — bardziej atrakcyjne same w sobie.

W związku z tą obserwacją warto odnotować idącą pokrewnymi torami myśl Brzozowskiego:

Żyjemy zazwyczaj nie spostrzegając życia. Chwila każda, stan każdy są nam szczeblami, po których wspinamy się, sięgając częściej poza nie, ponad nie. Nie znamy teraźniejszości, nie mamy czasu na wnikanie w nią [...]. Konkretnie jest dla nas zawsze punktem przecięcia wielu abstrakcji, czymś wtórnym. Dla Żeromskiego jest ono pierwotne. Chwila każda to dla niego byt samoistny. Kocha ją za to, że jest jedyna²⁰.

Uwagi te wyrastające z Bergsonowskich koncepcji poznawania konkretnego, bezpojęciowego, można nie bez racji odnieść do licznych w *Popiołach* fragmentów, których sensy ani nie krystalizują się stopniowo w toku wcześniejszych faz tekstu, ani nie są współokreślone przez elementy w jakiś sposób analogiczne. Byłyby to niejako fragmenty autonomiczne, same w sobie ważne, elementy, których niepodobna potraktować

^{19a} Zob. R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Wrocław 1964, s. 110—114.

²⁰ Brzozowski, *op. cit.*, s. 16—17.

wać jako części wypełniających jakiś założony schemat (np. fabularny), i tą drogą ich przewidzieć i zaklasyfikować. Elementy te trzeba przyjmując w ich jednorazowości, braku wyraźnego związku z resztą utworu, trzeba uznać ich niespodzianność i dziwność.

Naszkiecowana tu została w różnych sformułowaniach teza o nieciągłości świata przedstawionego w *Popiołach*, o wymykaniu się jego sukcesywnego układu schematom strukturalnym, które ułatwiłyby jego ujęcie całościowe i umożliwiły w pewnym stopniu przewidywanie. Teza ta jednak nie jest w równym stopniu sprawdzalna na całym tekście powieści i nie jest jedyną, jaką wysunąć można w związku z pytaniem o stopień integracji elementów fabularnych *Popiołów*. Dość wyraźnie bowiem zarysowuje się podział utworu na część obejmującą dzieje Rafała przed włączeniem się w tok wydarzeń wojennych i część drugą, „militarną”, zainicjowaną rozdziałem *Na wojence dalekiej*. Ta część „militarna” odpowiada w swym układzie historycznemu biegowi wydarzeń: od przekroczenia przez galicyjskich ochotników granicy Księstwa, poprzez formowanie się polskich pułków wiedzie ich droga „ku morzu”, a potem równoległym szlakiem hiszpańskim i szlakiem wojny polsko-austriackiej. W tych partiach powieści czynnikiem integracji jest po prostu przejęty bez chronologicznych inwersji, powszechnie znany schemat historii militarnej. Schemat ten pozwala odbiorcy, niezależnie od specjalnych zabiegów integracyjnych, oglądać każdą fazę zdarzeń jako zapowiedź dalszej, dzięki niemu każdy element fabularny występuje jako aktualizacja zarysowanych możliwości. Niezależnie jednak od współistnienia „podkładki” historycznej jako czynnika zespolenia — struktura zdarzeniowa „militarnej” części *Popiołów* jest również parokrotnie zasygnalizowana przy pomocy antycypacji naruszającej tok chronologiczny, a pozwalającej skupić na małym odcinku pewne rozciągnięte na dużą część dzieła procesy. Taką antycypacją jest rozdział *Na wojence dalekiej*, spełniający — obok roli fabularnej — także funkcję korelatywną wobec fabuły głównej *Popiołów*, funkcję schematu skrótowo i symbolicznie zarysowującego przebieg i sens dalszych zdarzeń. Zadanie antycypacji redukujących nieokreśloność procesu fabularnego spełniają też wprowadzone w tomie trzecim wstępne zarysy orientacyjne operacji militarnych, pojawiające się przede wszystkim w formie zainscenizowanych narad wojennych. Do sprawy tej wypadnie powrócić przy omawianiu funkcji narratora.

Część „militarna” *Popiołów* z innych jeszcze przyczyn uważana być może za konsekwentniej zintegrowaną niż pierwsza. Oto jej specyficzny, „kronikarski” charakter domagał się, jakby dla uniknięcia wrażenia zupełnej odrębności wobec poprzednich faz dzieła — wielorakiego podkreślania powiązań z wcześniejszą partią losów bohaterów. Żeromski osiągnął to m. in. drogą retrospekcji, każąc np. Rafałowi zwracać się

wspomnieniami ku ojcu, Piotrowi, Helenie. Powracają kilkakrotnie pod koniec powieści dawno zagubione wątki: pojawia się znów Michcik, służący Piotra, ginie wuj Rafała — Nardzewski, Zofka Olbromska spotyka upragnionego w marzeniach księcia Gintuła. Te nawiązania i zamknięcia zmuszają do spojrzenia raz jeszcze na znacznie wcześniejsze fazy utworu, skłaniając do ich reinterpretacji, nadania im nowego, pełniejszego sensu. Kilkakrotnie w wydarzeniach końcowych rozdziałów powieści odnajdujemy także wyraźne analogie do wypadków wcześniejszych, nie stanowiących wspólnego z nimi ciągu przyczynowego: zniszczenie kościoła Św. Jakuba w Sandomierzu przynosi aluzję do usunięcia koni Lysippa sprzed kościoła Św. Marka, a oceny czynu wojennego Krzysztofa Cedry dokonywane przez jego ojca przywołują postępowanie starego Olbromskiego wobec Piotra. W tych wypadkach reinterpretacja, przekształcenie się obrazu faz dawniejszych wskutek nadejścia faz nowych, staje się szczególnie wyrazista. Można również mówić tu o czasowym nasuwaniu się na siebie faz dzieła, o ich synchronizacji. Tą drogą realizować się ma wewnętrzna zamkniętość dzieła, jego integracja.

Poczynione obserwacje, odnoszące się do sukcesywnej budowy *Popiołów* i stopnia integracji elementów fabularnych powieści, prowadzą do wniosku, że strukturę fabularną utworu cechuje podstawowa antytetyczność: nieciągłej, skokowej, bogatej w niespodzianki, nieuschematyzowanej budowie niemal całej części „przedwojennej” odpowiadają w części „militarnej” ciągłość i uległość wobec kronikarskiego schematu; na miejsce autonomiczności epizodu i braku wzajemnej korelacji poszczególnych fragmentów części pierwszej pojawiają się rozbudowane antycypacje i pobudzające do reinterpretacji powiązania tematyczne części drugiej. Zmienia się wyraźnie w toku utworu stopień tendencji integracyjnych.

Jak wiadomo, ta odmienność strukturalna części „militarnej” utworu nie wiąże się z wyższym poziomem jej artystycznego opracowania ani nie może być podstawą przyznania jej wyższej rangi estetycznej²¹. Genetycznie rzecz biorąc, jest ona wyrazem dążenia do artystycznego zawładnięcia ogromem materiałów dokumentarnych i wiąże się z potrzebą pewnej skrótowości i ograniczenia objętości dzieła²². Ale umotywowana jest także pewnymi wewnętrznymi względami strukturalnymi. W pierwszej bowiem części utworu dominowały epizody służące naocznej rekonstrukcji elementów świata przedstawionego w ich jednorazowej pełni. Im bardziej epizody owe były autonomiczne, niezintegrowane, tym

²¹ Ocenę tych partii powieści przeprowadza A. Hutnikiewicz (*Żeromski i naturalizm*. Toruń 1956, s. 46—53).

²² Por. P. Chmielowski, „*Popioły*”. *Powieść Stefana Żeromskiego*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Warszawa 1961, s. 296.

mocniej postulowały — nawet kosztem niepowodzeń artystycznych — dopełnienie partiami, w których przeważałoby spojrzenie nadrzędne, instruktywne i porządkujące. Partie takie pojawiły się w części drugiej, przyniosły jednak nie tyle osiągnięcie równowagi, co rozbieżność na dwie części o przeciwstawnej strukturze. Równowaga pomiędzy przewidywalnością a niespodzianką, pomiędzy podporządkowaniem schematom fabularnym i historycznym a autonomią epizodu, pomiędzy dążeniem do naocznej rekonstrukcji a tendencjami do budowania wiedzy syntetycznej — nie była realizowana na żadnym etapie powieści.

3

Charakteryzowana tu antytetyczność nie jest jedynie cechą struktury sukcesywnej dzieła Żeromskiego. Zaobserwować ją można również, jeśli spojrzeć na *Popioły* nie od strony następstwa faz utworu, lecz od strony pewnych całości, których elementy, budowane przez różne fazy tekstu, nie układają się w uporządkowanie przede wszystkim czasowe (jak w wypadku fabuły), lecz w uporządkowanie — ogólnie mówiąc — przedmiotowe. Całościami takimi są przede wszystkim zespoły elementów określone zazwyczaj jako postacie powieściowe, zespoły, na które składają się kolejno przez tekst podawane luźne informacje, jakby zagęszczające się i hierarchizujące według schematów budowy ludzkiej osobowości. Całości stanowią też fragmenty „opisowe”, przy których odbiorze kolejność elementów tekstu zostaje przetworzona w porządek wynikający ze struktury opisywanej przestrzeni.

W stosunku do wszelkich „całości przedmiotowych” (psychicznych i fizycznych), wyróżnialnych w powieściowym świecie przedstawionym, zasadnicze wydaje się pytanie o tę ich właściwość, którą nazwano wyżej „substancjalnością”. W związku z tym — szczególnie uderzającą cechą strukturalną niektórych postaci Żeromskiego można by określić jako tendencję do desubstancjalizacji, do ujmowania osobowości człowieka jako przepływu elementów wymiennych, fakultatywnych, pozostających w ruchu, a jakby pomijania trwałego „podłoża” tej osobowości²³. Konsekwentne przestrzeganie takiej „strumieniowej”, „heraklitejskiej” koncepcji człowieka spowodowałoby niemożność budowania osobowości jako struktur, które by powracały w różnych fazach utworu, podlegając identyfikacji. W powieści wprowadzającej taką koncepcję niepodobna by właściwie rozróżniać poszczególnych osobowości jako skupień czy zagęszczeń pewnych elementów. Całość ukazanych w utworze składników życia psychicznego stanowiłaby jednorodną „plazmę”, w której uczestniczyć mogłyby różne podmioty.

²³ Por. *Ibidem*, s. 303—304.

Zeromski jest oczywiście daleki od takiej skrajności, niemniej postać Rafała, stanowiąca niejako biegun antytezy, zbudowana jest — jak to niejednokrotnie zauważono ²⁴ — ze składników tak sprzecznych, że zidentyfikować ją można raczej jako podmiot wydarzeń aniżeli jako strukturę osobowościową. Ale niesubstancjalność tej postaci polega nie tyle na jej sprzecznościach, ile na istnieniu w świecie doznań wiązanych z Rafałem dominującej, niejako ponadosobowej warstwy, która wchodzić może również w skład treści psychicznych innych postaci: księcia Gintuła, częściowo Krzysztofa Cedry, nawet Heleny de With ²⁵. Ta ponadosobowa „plazma” przeżyciowa, owa słynna „liryczność” Zeromskiego, często psychologizycznie interpretowana jako „urywki lirycznego pamiętnika autora” ²⁶, to w istocie zespół elementów wewnętrznego świata bohatera modernistycznego ²⁷. Jej ponadindywidualność sprawia, że w doznaniach i zachowaniach postaci w niej uczestniczących wiele wariantów jest równie prawdopodobnych i że skutkiem tego owe odczuwania i zachowania mogą być w dużej mierze niespodziane i zaskakujące ²⁸, a ich podmioty mogą wydawać się szczególnie wielowarstwowe i skomplikowane. Spośród postaci głównych odnosi się to zwłaszcza do Rafała, dotyczy Gintuła, najmniej zaś — Krzysztofa, którego sprzeczne doznania w okresie wojny hiszpańskiej wynikają z warunków „obiektywnych”, nie zaś z uczestniczenia w ponadosobowej „plazmie”. W wypadku postaci tak płynnych i takie przynoszących zaskoczenia, jak główny bohater *Popiołów*, trudno mówić o ciągłym i umotywowanym rozwoju; brak tu jakiegoś systemu odniesienia, na tle którego ów rozwój byłby dostrzegalny.

To, co w odniesieniu do postaci powieściowych nazwać można desubstancjalizacją, zanikiem konturów, płynnością, brakiem ograniczającego schematu ²⁹, jest właściwością również tych całości wyróżnialnych w tkanice powieściowej, których elementy układają się na zasadach porządku świata przestrzennego. W związku z tym wydaje się, że mówiąc oddzielnie o postaciach i „opisach” w utworze takim jak *Popioły*, należy zdawać sobie sprawę z daleko idącej jednorodności elementów konstytuujących jedno i drugie oraz z faktu, że często jedynie od sposobu strukturywania tych

²⁴ Zob. Matuszewski, *op. cit.*, s. 53. — Borowy, *op. cit.*, s. 159—160.

²⁵ Zob. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *op. cit.*, s. 7.

²⁶ K. Irzykowski, *Ze szkoły Zeromskiego*. W: *Cieęższy i lżejszy kaliber*. Warszawa 1957, s. 204. Zob. też *Powieści Nałkowskiej*. W: *Ibidem*, s. 176.

²⁷ Zob. Markiewicz, *Spojrzenie na Zeromskiego*. W: *Tradycje i rewizje*, s. 275.

²⁸ Por. S. Lack, *Powieść z dawnych czasów*. „Nowe Słowo” (Kraków) 1904, z. 13—14. — Borowy, *op. cit.*, s. 160.

²⁹ Zob. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *op. cit.*, s. 63—64. — H. Markiewicz, *„Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego*. Warszawa 1963, s. 53.

elementów przez odbiorcę zależy, czy potraktuje on ich układ jako dany w monologu wewnętrznym ciąg treści subiektywnych, czy jako „fragment natury”. Duża bowiem część tzw. elementów opisowych w *Popiołach* — ta przede wszystkim, która wpleciona jest w tok przeżyciowy Rafała — uczestniczy w „plazmie” ponadosobowych treści, w związku z czym uwalnia się od funkcji ukazywania uschematyzowanych, substancjalnych przedmiotów, a pojawia się w sposób nieprzewidywalny i przedmiotowo nie uzasadniony. Tak traktowany „opis” jest tworem hybrydycznym, ukazującym raz swe oblicze przedmiotowe, kiedy indziej zaś swą przynależność do świata treści subiektywnych bohatera, tworem jak ów świat płynnym i nieprzewidywalnym.

W naszkicowany tu sposób charakteryzować można zespół postaciowych lub opisowych całości *Popiołów*, dostrzegając w celowym wyjaskrawieniu jeden tylko jego aspekt. Jest jednak i aspekt drugi, wyraźny, choć nie dominujący. Chodzi przede wszystkim o grupę postaci ostro zarysowanych, dobrze ustrukturuowanych, ukazanych od zewnątrz, niejako zamkniętych w pewnym zespole właściwości, przy każdym pojawieniu się na scenie powieściowej legitymujących się tymi samymi znakami rozpoznawczymi. Grupa ta odpowiada mniej więcej tej kategorii figur powieściowych, którą Adamczewski określił mianem „partnerów”³⁰. Postacie te są od chwili ich wprowadzenia zorganizowane z taką wyrazistością, że dość łatwo można przewidzieć zespół cech, jakie zostaną zaprezentowane przy ich dalszych wystąpieniach. Są to, jak wiadomo, drugoplanowe figury, takie jak: stary Olbromski, Trepka, stary Cedro. Przejrzysta i jednoznaczna budowa tych figur nie jest przy tym właściwością tylko każdej z nich, potraktowanej jako indywidualna całość. Stanowią one bowiem również wyrazistą całość zespołową, jako zbiór reprezentantów różnych zasadniczych postaw społeczno-politycznych, występujących w Polsce doby napoleońskiej. Określoność i uschematyzowanie tych postaci są więc dwustopniowe: w płaszczyźnie indywidualnej i w systemie społecznym. Jako elementy tego systemu zasadniczych postaw mogą być traktowane także postacie główne: książę Gintułt, Krzysztof, w drugiej części utworu również Rafał — pod warunkiem jednak, że spojrzy się na nie z pominięciem całej ponadosobowej „plazmy”, w której w jakiś sposób partycypują. Wyraźne zarysowanie takiego orientującego systemu możliwych postaw jest tym bardziej konstytutywne dla budowy świata powieściowych figur *Popiołów*, że nie funkcjonuje właściwie w tym dziele żaden tradycyjny dla powieści historycznej system ról: antagonistów politycznych, rywali na polu miłosnym, powierników itd., że zatem nie jest możliwe odnoszenie poszczególnych postaci powieści poza kontekst, do owego systemu ról jako do swoistego „kodu”.

³⁰ Adamczewski, *op. cit.*, s. 363 n.

Tworzące pewien system postaw socjologicznych i ideowych, zamknięte i łatwo rozpoznawalne drugoplanowe figury powieściowe ustawić można oczywiście w opozycji do płynności i niesubstancjalności osób centralnych, przede wszystkim Rafała — postaci najwyraźniej uobecnionej, bezpośrednio danej, ale zarazem najbardziej nieokreślonej, niejako otwartej i pozbawionej konturu. Charakterystycznym zjawiskiem dla *Popiołów* jest jakby niedorozwój tak typowego dla realistycznej powieści w. XIX ogniwa pośredniego między tymi biegunami: postaci ukazywanych w ciągłym, konsekwentnym rozwoju ³¹.

W podobnie biegunowy sposób kształtują się w *Popiołach* całości „przestrzenne”: jako opozycje do elementów opisowych zsubiektywizowanych i amorficznych potraktować można fragmenty opisowe przesadnie uschematyzowane, zbudowane często z geograficzną czy krajoznawczą pedanterią, zwłaszcza tam gdzie pozostają w związku z akcją militarną. Nigdzie może antytetyczność metod artystycznych *Popiołów* nie występuje równie jaskrawo, jak w tych częściach utworu, gdzie obok zaskakujących w danym kontekście liryzacji krajobrazowych pojawiają się — jak w relacji o oblężeniu Saragossy i o bitwie raszyńskiej — geograficzne czy strategiczne wkładki, których zadaniem jest dostarczenie przejrzystej orientacji w przestrzeni.

4

Analiza batalistycznych partii *Popiołów* prowadzi nieuchronnie do problematyki narratora i narracji, jako że w partiach tych szczególnie wyraźnie widać krańcowe możliwości stosowanych w powieści metod opowiadawczych. Horyzont czasowy i przestrzenny narratora, jego zdolność orientacji, przewidywania i oceny ulegają tu biegunowym wahaniom. Jeden z biegunów narracji batalistycznych stanowią relacje historyka zorientowanego w przebiegu całej kampanii, rozumianej nie tylko jako jednostrumieniowy tok zdarzeń, lecz jako współzachodzenie równoczesnych działań na różnych scenach teatru wojny. W relacjach takich narrator nie wystrzega się wypowiadania przewidywań i ocen, nie płynie w swej opowieści za tokiem zdarzeń, lecz unosi się niejako ponad nimi. Gdy przerywa ową podsumowującą narrację, by spojrzeć na pole bitwy raszyńskiej okiem swego bohatera, każe mu uprzednio być świadkiem orientującej w całości wydarzeń narady sztabu, a w części samej batalii — pełnić czynności adiutanta wodza, umożliwiające dobry rozgląd w sytuacji. W pewnych fazach bitwy perspektywa narracji ulega jednak sil-

³¹ Zob. H. Markiewicz, *O twórczości Żeromskiego — rozważania rocznicowe*. „Nowe Drogi” 1964, z. 10, s. 73—74.

nemu ograniczeniu. Narrator spogląda wtedy na dziejące się wokół wypadki, nie rozumiejąc ich uporządkowania i przyczynowych powiązań; spogląda okiem bohatera, którego możliwości poznawcze zostały krańcowo zwężone, dla którego cały tok zdarzeń staje się niepojęty³².

Personalny punkt widzenia narratora³³ — w przytoczonym przypadku szczególnie ostro skonstrastowany z punktem widzenia nadrzędnym czy zapewniającym „wszechwiedzę” — jako specyficzny rodzaj techniki narracji odnotowywano w odniesieniu do *Popiołów* parokrotnie³⁴, zwracając uwagę, że punkt ten bywa umieszczany w świadomościach trzech głównych bohaterów powieści. Istotnie, większa część utworu relacjonowana jest z perspektywy jednej postaci, z tendencją eliminowania elementów nie wchodzących w zakres jej wiedzy, rozumienia i emocjonalnego doznawania.

Takie zbliżenie się narratora do roli niejako oka postaci ma jednak w *Popiołach* co najmniej dwojakie konsekwencje. Z jednej strony, omawiana już desubstancjalizacja postaci, nasycenie jej ponadosobowymi treściami, ponadindywidualną, narratorską aurą liryczną, a więc likwidacja indywidualności postaci — przy zachowaniu pozorów jej odrębnego trwania — prowadzi w tym typie narracji do najpełniejszego utożsamienia perspektywy narratora i bohatera, a raczej do opanowania sposobu widzenia bohatera przez perspektywę narratora. Nie jest to jednak perspektywą szeroka w sensie możliwości orientacji i oceny. Przeciwnie, chodzi tu o taki punkt widzenia, przy którym niemożliwe jest dokonywanie określeń i kwalifikacji, przy którym każdy moment i przedmiot jest właściwie jedyny i niepowtarzalny. Powołajmy się raz jeszcze na Brzozowskiego, który takie zapewne fragmenty powieści Żeromskiego brał pod uwagę, gdy pisał:

Twórczość Żeromskiego jest walką [...] z powieścią jako ciągłym opowiadaniem. [...] Opowiadać może jedynie ktoś stojący na zewnątrz i z zewnątrz obejmujący przeżycia, które widzi, porządkujący je i systematyzujący [...]. Opowiadać można jedynie — odbierając bezwzględność i jedność każdemu pojedynczemu przeżyciu.

Na przywracaniu zaś właśnie i potęgowaniu jedyności tej i bezwzględności zasadza się jeden z najgłębszych i najbardziej zasadniczych rysów indywidualności twórczej Żeromskiego³⁵.

³² Analogiczną problematykę u Stendhala, w związku z opisem bitwy pod Waterloo, omawia M. Żurowski (*Stendhal i powieść francuska XIX wieku*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3, z. 2 (1960), s. 66—69).

³³ Terminologia przejęta z pracy F. Stanzela *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien 1955, s. 93—121).

³⁴ Zob. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *op. cit.*, s. 48—49. — Markiewicz, *Spojrzenie na Żeromskiego*, s. 273.

³⁵ Brzozowski, *op. cit.*, s. 94.

Ten typ utożsamiania dwu perspektyw narracji nie wyczerpuje jednak możliwości. Zachodzi bowiem, często realizowana w *Popiołach*, ewentualność uzależnienia przeciwnego: takiego zestrojenia punktu widzenia narratora z możliwościami poznawczymi i emocjonalnymi bohatera, przy którym supremację zachowuje ten ostatni. Głębokość zanurzenia narratora w świat doznań postaci czyni tę postać właściwym podmiotem opowiadania. W ten właśnie sposób przedstawiona jest większość środowisk i sytuacji, które kolejno poznaje Rafał, w tomie pierwszym i w części drugiego: Grudno, Wagnanka, towarzystwo warszawskie, Olszyny. Trudno, co prawda, i w odniesieniu do tych fragmentów dowodzić konsekwentnego przyjmowania przez narratora punktu widzenia Rafała: zdarzają się odchylenia w kierunku wprowadzenia wiedzy szerszej, dalszego jej zasięgu czasowego i przestrzennego. W żadnej części *Popiołów* utrzymywanie jednolitego, personalnego punktu widzenia, konsekwentne przestrzeganie niewiedzy narratora o wszystkim, co przekracza określoną dla danej postaci perspektywę wiedzy i rozumienia — nie są dokładnie respektowane. Jednoznaczny wybór roli narratora nie staje się tu (jak w powieściach Henry Jamesa) tezą i centralnym problemem immanentnej poetyki. Niemniej, można mówić o dominowaniu tendencji do obierania personalnego punktu widzenia narratora, wyłączając oczywiście te partie, w których relacja prowadzona jest z krańcowo przeciwnego, „olimpijskiego” dystansu.

Ta polaryzacja stanowisk narracyjnych w *Popiołach* wydaje się odpowiednikiem omawianej na wstępie zasadniczej antynomii powieści historycznej, która z jednej strony korzysta z przywileju widzenia *ex post*, ujawniania powiązań, użyczenia sensów i wygłaszania ocen, z drugiej zaś strony posługuje się konwencją „utrudnionej komunikacji” świata przedstawionego z odbiorcą, by dokonać rekonstrukcji owego świata w sposób unaoczniający i czynić go niejako bezpośrednio danym. Temu właśnie aspektowi powieści historycznej odpowiada w *Popiołach* personalna zasada opowiadania, zważywszy, że świadomość Rafała, spełniająca w utworze przeważnie rolę filtru narracyjnego, jest — z założenia jego wieku, pochodzenia itd. — świadomością ograniczoną w zakresie znajomości, rozumienia i oceny krajobrazu społecznego epoki, odpowiada zatem konwencji „utrudnionej komunikacji”. Opowiadając z personalnej pozycji Rafała, z pozycji często outsidera, narrator znajduje dogodną motywację dla ukazywania epoki w barwnym i szczegółowym wyglądzie jej podstawowych elementów. Tych np., które kolejno odsłaniają się w scenie u Nardzewskiego, w obrazach grudzieńskich, w migawkach z życia warszawskiej socjety, w scenach masońskich wtajemniczeń. Takie splecenie rekonstrukcji elementów epoki z techniką narracji personalnej dało w rezultacie powieść o inicjacji społecznej, zbliżoną w pewnych rysach

do tzw. „*Bildungsroman*”, a bardzo różną od form powieści historycznej dokonywających owej rekonstrukcji bez rezygnacji z nadrzędnej, nie skrepowanej żadnymi ograniczeniami wiedzy narratora.

Antytetyczny charakter narracji *Popiołów* nie sprowadza się do opisywanych tu spraw punktu widzenia. Do przejawów jego zaliczyć można m. in. zjawisko wyraźnego rozgraniczenia relacji o wydarzeniach jednorazowych od relacji o wypadkach powtarzających się lub o trwałych stanach rzeczy. Technika narracji prowadzonej z pozycji bohatera nie dopuszcza w zasadzie wtrącania streszczeń, dokonywających skrótów czasowych. Każde elementy tego typu umieszczać poza scenami powieściowymi, np. na początku rozdziałów. Tak też dzieje się w *Popiołach*: partie opowiadane w formach iteratywnych, z dużego dystansu, oddzielają się wyraźnie od relacji o zjawiskach jednorazowych, ukazywanych w zbliżeniu. Dołącza się tu sprawa niejednorodności narracji *Popiołów*, wynikającej z jej ulegania pewnym biegunowym tendencjom rodzajowym czy gatunkowym. Można mianowicie mówić — niezależnie od wielokrotnie dyskutowanej sprawy „liryzmu” epiki Żeromskiego — o tendencjach lirycznych całych rozdziałów, a także o przesuwaniu się w kierunku dramatu takich fragmentów, jak rozmowy księcia Gintuła z Piotrem Olbromskim i z Dąbrowskim, czy wreszcie o ciężeniu pewnych części dzieła w stronę relacji pamiętnikarskiej czy kronikarskiej. Oczywiście istnieje też w *Popiołach* pewne „epickie centrum”: rozdziały wolne od opisanych tendencji rodzajowych i przestrzegające tradycyjnego kompromisu, nie dopuszczającego do nazbyt personalnego zwężenia horyzontu narracji ani do ujęć zbyt sumarycznych i schematyzujących. Ale zasadniczym rysem narracji tej powieści pozostaje skłonność do polaryzacji, do zajmowania przez narratora pozycji krańcowych, i stosowania metod opowiadania gatunkowo zróżnicowanych³⁶.

Polaryzacja postaw narratora sięga swymi konsekwencjami najwyższej warstwy sensów dzieła: sugerowanych przez utwór jako całość, koncepcji odnoszących się do społecznej i ideowej struktury czasów napoleońskich w Polsce. Możliwościom narratora nadrzędnego, rozumiejącego i podsumowującego sensy różnych fragmentów świata przedstawionego, odpowiada system naczelných, pozytywnych, budujących wiedzę o społeczeństwie twierdzeń powieści, takich jak — by użyć tu sformułowań Henryka Markiewicza i Kazimierza Wyki — teza o „wielostopniowym kontraście” ekonomicznym i ideowym, kształtującym życie polskie tych czasów, czy teza o pokoleniowym zróżnicowaniu polskiego patriotyzmu: od egoizmu

³⁶ W związku z całością powyższych uwag o narratorze por. Adamczewski, op. cit., s. 393—395. — J. Sławiński, *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*. Pod redakcją E. Korzeniewskiej. Warszawa 1963.

klasowego, odziedziczonego po czasach konfederacji barskiej, po wielką szkołę Legionów³⁷.

Tym przejrzystym i jednoznacznym tezą, wynikającym z generalnego rzutu oka na całość świata przedstawionego w *Popiołach*, przeciwstawić jednak można zespół — nie tyle twierdzeń, co problemów — który podsuwają obserwacje dokonywane przez narratora tam przede wszystkim, gdzie spojrzenie jego, identyfikując się ze spojrzeniem bohaterów powieści, ujmując wydarzenia historyczne w dużym zbliżeniu, wydobywa z nich komplikacje, dysonanse i wieloznaczności. Jest to, jak wiadomo, w dużej mierze zespół problemów wiążących się z obserwacjami księcia Gintuła i Krzysztofa Cedry, obserwacjami odsłaniającymi przy okazji wojny włoskiej, hiszpańskiej czy polsko-austriackiej dwoisty sens wojen napoleońskich i tragiczny absurd wojen w ogóle. Rola polskich żołnierzy w wojnie hiszpańskiej i w relacjonowanej przez Ojrzyńskiego wojnie na San Domingo pozwala dostrzec inny jeszcze dysonans³⁸: niejednoznaczność powiązania pojęcia „lud” z pojęciem walki o niepodległość. Podsumowanie wszystkich tych dysonansów składa się na „destruktywną” tezę o komplikacji, wieloznaczności, może nawet absurdzie procesów historycznych, tezę opartą na spojrzeniu z personalnych pozycji powieściowego bohatera, a w dużej mierze przeciwstawną wzmiankowanym twierdzeniom „pozytywnym”, powiązanym ze spojrzeniem ogarniającym całość świata przedstawionego w powieści.

5

Do szeregu antytez określających *Popioły* jako powieść historyczną dorzucić należy jeszcze jedną, dotyczącą już nie wewnętrznej kompozycji świata przedstawionego, ale jego odnośności do dokumentów i konstrukcji historycznych — zasadniczej dla powieści tego typu. W jaki sposób bowiem traktowany jest w *Popiołach* problem ukazywania „przedmiotów indywidualnych”, jak wygląda na terenie tej powieści sprawa wtórności wobec źródeł czy opracowań? Na podstawie dotychczasowych analiz tego zagadnienia można naszkicować odpowiedź wystarczającą dla naszych celów. W świetle tych analiz (głównie Augusta Grodzickiego³⁹) wydaje się, że właściwa XIX-wiecznej powieści historycznej tendencja do uzyskania kompromisu między odtwarzaniem indywidualnym a walorami reprezentatywności — w niewielkim tylko stopniu znalazła wyraz w *Popiołach*.

³⁷ Zob. Markiewicz, wstęp do: Żeromski, *Popioły*, s. 10—14. — K. Wyka, *Żeromski jako pisarz historyczny*. W: *Szkice literackie i artystyczne*, t. 1, s. 235—255.

³⁸ *Dysonansowe widzenie świata* to tytuł rozdziału książki Adamczewskiego o Żeromskim. Zob. też Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 152—154. — Markiewicz, *juw.*, s. 16—18.

³⁹ A. Grodzicki, *Źródła historyczne „Popiołów” Żeromskiego*. Kraków 1935.

Tam może przede wszystkim, gdzie materiałem były nie tylko źródłowe teksty pamiętnikarskie, ale również przystające do nich — a możliwe do odniesienia aż do w. XVIII — wspomnienia własne autora^{39a}. Kontaminacja wspomnień z pamiętnikarstwem dała najbardziej „klasyczne”, w sensie powieści XIX-wiecznej⁴⁰, rozdziały: *W górach* i *Kulig*. Prowincjonalny, partykularny charakter początkowych partii utworu chronił je od przesycenia autentycznym dokumentaryzmem. Tematyka pozwalająca na wykorzystanie w pełni posiadanych przez pisarza zasobów materiałowych — z wolna dopiero wyłaniała się z kręgu spraw prywatnych.

W dalszych częściach utworu — w dwóch tylko chyba sprawach zachowane zostało tradycyjne umiarkowanie dotyczące proporcji dokumentaryzmu i odtwarzania indywidualnego: bohaterowie pozostali, zgodnie ze starą receptą, figurami „nie znanymi historii”, a tzw. postacie wybitne pojawiały się w swoich właściwych historycznie funkcjach, ale tylko epizodycznie. Poza tym, jeżeli chodzi o rozmieszczenie, ilość i waloryzację elementów dokumentarnych — tradycyjne proporcje zostały, jak wiadomo, pogwałcone. Pojawiły się, z jednej strony, części reprodukcujące indywidualne procesy i indywidualne dane topograficzne dokładnie według źródeł, fragmenty, o których wprowadzeniu do tekstu decydowała często pasja wykorzystania bogatych materiałów archiwalnych lub utrwalania wrażeń z podróży do Włoch⁴¹. Z drugiej zaś strony, weszły na teren powieści elementy nie posiadające żadnych znamion historycznej reprezentatywności, a więc np. elementy życia wewnętrznego ukazywane nie od strony ich społecznych uwarunkowań, partie opisowo-krajobrazowe ujmowane nie od strony ich powiązań z historycznymi losami człowieka. Dokumentaryzm odtwarzania przedmiotów indywidualnych i „plazma” elementów doznaniowo-krajobrazowych, zawdzięczająca istnienie przede wszystkim modernistycznym wzorcom życia wewnętrznego — oto ostatnia (może najczęściej opisywana) antyteza⁴², którą trzeba tu było wymienić dla scharakteryzowania stylu *Popiołów* jako powieści historycznej.

6

Przeprowadzone tu — bardzo zresztą schematyczne — rozważania dotyczące struktury świata przedstawionego w *Popiołach*, narratora powieści oraz problematyki tzw. dokumentaryzmu zmierzały do pokazania

^{39a} Rolę tych wspomnień w kształtowaniu zwłaszcza początkowych rozdziałów powieści mogłaby oświetlić odpowiednia analiza pewnych partii *Dzienników Żeromskiego*.

⁴⁰ Zob. Grodzicki, *op. cit.*, s. 9, 77.

⁴¹ Zob. Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*. Opracowali S. Kasztelowicz i S. Eile. Kraków 1961, s. 175, 181, 186—187. — Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 46—49.

⁴² Zob. Wyka, *Żeromski jako pisarz historyczny*, s. 240.

na kilku płaszczyznach zjawiska rozszczepiania się elementów, które XIX-wieczna powieść historyczna łączyła kompromisowo. Okazało się, że w strukturze fabularnej *Popiołów* występują duże zróżnicowania stopnia ciągłości i integracji: od luźnego zestawiania elementów nieprzewidywalnych i autonomicznie ważnych aż do podporządkowania części nadrzędnemu schematowi, oraz konsekwentnego stosowania zabiegów zespalających. Analiza całości niefabularnych możliwych do wyodrębnienia w dziele (np. postaci) wykazała, że występują one to jako „przedmioty” zamknięte i zdefiniowane, to znów jako twory płynne i nie ograniczone. Ujawniły się biegunowe różnice, dotyczące rodzaju perspektywy narratora, zasięgu jego wiedzy i możliwości interpretacji świata: od tendencji do budowania przejrzystej wiedzy o społeczeństwie — po fascynację wieloznacznością i dysonansem. Zaobserwować się wreszcie dał ogromnie niejednorodny charakter *Popiołów* w kwestii stosunku do postulatów dokumentaryzmu. Wszystkie te antytezy wynikają w dużym stopniu ze sprzeczności między ujmowaniem świata (zgodnie z tendencją przeważającą w dawnej powieści historycznej) z dystansu, w sposób niejako porządkujący — a ukazywaniem go tak, by przy pomocy szczegółowej i naocznej rekonstrukcji osiągnąć jego uobecnienie i przybliżenie.

Mówiąc o rozbiciu w *Popiołach* spójności poetyki tradycyjnej powieści historycznej, należałoby w konsekwencji unikać — co nie zawsze jest przestrzegane⁴³ — odnoszenia tego dzieła do owej poetyki jako do systemu kryteriów oceny. Wypadałoby natomiast zwrócić uwagę na wielorakie drogi wiodące od powieści typu *Popiołów* ku różnym odmianom powieści XX-wiecznej. Chodzi tu o takie sprawy, jak: uprzywilejowanie personalnego typu narracji (z zachowaniem ważnej roli także dla narratora nadrzędnego), duże zróżnicowanie form narracyjnych, dezintegracja tkanki powieściowej użyczająca wagi autonomicznym epizodom, desubstancjalizacja postaci. Można by, oczywiście, tego typu katalog powinowactw szczegółowo rozwijać, a zwłaszcza szukać by można analogii do *Popiołów* w polskiej powieści historycznej XX wieku. Nie te jednak konfrontacje byłyby właściwą konsekwencją obserwacji zawartych w niniejszym szkicu. Wynikiem bowiem tych obserwacji są nie tyle szczegółowe analizy różnych aspektów powieści, ile rozpoznanie w *Popiołach* symptomów rozłamu tradycyjnej poetyki. Toteż właściwą kontynuacją tych rozważań oraz potwierdzeniem ich historycznoliterackiej zasadności winno być (obok przypomnienia faktu istotnej, choć odmiennej niż u Żeromskiego, antytetyczności w dawnej, „przedklasycznej” powieści) odnotowanie w nowej powieści historycznej analogicznych symptomów oraz ich na-

⁴³ Por. m. in. Borowy, *op. cit.*, s. 156—160. — Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 50—53.

stępstw prowadzących, być może, do rozszczepienia gatunku. Odnotowanie takie rzeczywiście może być dokonane. Podczas bowiem gdy powieść historyczna respektująca tradycyjną poetykę przechodzi dziś wyraźnie do literatury drugorzędnej, w XX-wiecznej powieści historycznej działają dwie przeciwne siły. Z jednej strony — tendencja do rekonstruowania minionych światów jako bezpośrednio danych w ich chaotycznej niepowtarzalności i komplikacji, do umieszczania narratora niejako w ich wnętrzu, bez troski o zapewnienie mu dystansu i dobrej orientacji (wystarczy jako realizacje tej tendencji wymienić powieści Parnickiego, Brocha, Wildera). Z drugiej strony — rozwijają się przejrzyste w strukturze, informatywne, korzystające w pełni z dokumentarnej motywacji i wykraczające poza fikcję literacką gatunki: opowieść biograficzna i reportaż historyczny. Oczywiście, oba człony tak konstruowanej opozycji często niewiele mają jakościowo wspólnego z antytezami obserwowanymi w *Popiołach*, sama jednak antytetyczność tej powieści wydaje się sygnałem zjawiska nie pozbawionego znaczenia w literaturze XX wieku.