

Ewa Owczarz

"Morituri" - przedmiotowość i tendencja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/4, 81-104

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA OW CZARZ

„MORITURI” — PRZEDMIOTOWOŚĆ I TENDENCJA

Przestraszający jest stan fortun pańskich, a dziś podobno i większej części szlacheckich. Na oko są to olbrzymie gmachy, których wnętrza puste, mury porysowane, w których wszystko się wali¹.

Diagnoza ta sformułowana na kartach pierwszej serii *Latarni czarnoksięskiej* (1843) jako wynik „obserwacji wiernej i nie przesadzonej” wywołuje następnie gorzki komentarz narratora na temat rozpoznania stanu zagrożenia przez właścicieli owych fortun. Komentarza tego warto wysłuchać, bo w wielkim, trafnym skrócie ukazuje problem całej serii utworów obrazujących upadek dworów szlacheckich i pałaców magnackich; jest też zwięzłym ujęciem strony ideowo-tematycznej *Morituri* — powieści uznawanej za reprezentatywną dla wyżej wymienionej grupy dzieł²:

Oni są swobodni, oni gadają o swoich dobrach, żyją na skalę daleko wyższą, niżby powinni, niżby, zdaje się, podobna — i tak idą do ruiny z pogodnym czołem, powtarzając to nieszczęsne, u nas znajome tylko nieopatrzne słowo: Jakoś to będzie!³

Ton zniecierpliwienia wobec niezachwianej wiary w Opatrzność wyrażanej irytującymi m.in. także Orzeszkową słowami: „jakoś to będzie”⁴,

¹ J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska. Obrazy naszych czasów*. Seria 1. Kraków 1978, s. 222.

² S. Burkot rozważania dotyczące powieści Kraszewskiego ukazujących historię „tych, którzy muszą umrzeć”, zatytułował znamienne *Wokół „Morituri”* (w: *Powieści współczesne (1863—1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Kraków 1967, s. 96—132); za reprezentatywną dla tej grupy powieści uznali *Morituri* także W. Hahn (wstęp w: J. I. Kraszewski, *Morituri. Powieść w dwóch tomach*. Kraków 1925) oraz W. Danek (*Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa 1973, s. 422—440).

³ Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska*, s. 223.

⁴ Ten ważny rys obyczajowy szlachty uchwycił już Mickiewicz. Pamiętamy, jak szlachetne uniesienie bitewne Sędziego komentuje książdź Robak:

„Szabel nam nie zabraknie, szlachta na koń wsiędzie,

Ja z synowcem na czele, i — jakoś to będzie!”

„O polska krwi!” zawołał Bernardyn wrzuszony [ks. VI, w 247—259]

To zawołanie Bernardyna jest komentarzem przede wszystkim do szlacheckiej gotowości żołnierskiej, ale czy nie komentuje doskonale także znamiennego dla polskiej szlachty zdania się na Opatrzność?

w *Morituri* ustępuje miejsca satyrycznej ironii, gdy z perspektywy szambelana, wstrzymując się od komentarzy własnych, narrator tak zrelacjonuje pełne arystokratycznego zadufania przeświadczenie:

Dla niego wielkość rodziny, jej posłannictwo były rzeczami Opatrzności, o które Ona sama powinna się była troszczyć, a nie wątpił, że sobie radę dać potrafi. Wedle starego świata porządku, uważając się za konieczną część jego budowy, nie lękał się o losy związane z losami społeczeństwa i świata. [238]⁵

Nie sama myśl jest tu odkrywczą, lecz forma jej prezentacji — takie zbliżenie do perspektywy bohatera, że jego iluzje na temat rzeczywistości ulegają kompromitacji nie naruszając w oczach czytelnika patriarchalnego dostojęstwa kreowanej postaci i pozwalając równocześnie ujawnić się trzeźwej perspektywie narratora. Wspomniany wyżej ironiczny dystans powstaje z nałożenia się perspektywy narratora na iluzję postaci powieściowej, a stwarzany jest przy pomocy charakterystycznego dla narracji auktorialnej opowiadania relacjonującego, techniki w rękach mistrza sprawnej i nowoczesnej.

Stanęliśmy w ten sposób przed problemem z rzadka tak ostro ujawnianym w wypadku Kraszewskiego: temat (zawsze interesujący lub co najmniej ważny u tego bystrego obserwatora życia) czy technika powieściowa (staroświecka, zaniedbana, zdominowana przez problematykę, jak zwykle się sądzić) powinny stać się przede wszystkim przedmiotem analiz związanych z powieścią obrazującą jeszcze jedną wersję problemu: arystokracja a współczesne społeczeństwo. Widzimy bowiem wyraźnie, iż stwierdzenie, że *Morituri* jest powieścią o arystokracji, lub dokładniej: o upadku arystokratycznej rodziny Brańskich, nic jeszcze nie mówi, a właściwie mówi rzecz dość istotną, ale nie najważniejszą — że Kraszewski powrócił raz jeszcze do tematu poruszanego w jego twórczości w sposób nieomal obsesyjny od początku drogi twórczej (*Obrazy z życia i podróży*, 1842) aż po jej kres (*Czarna godzina*, 1886).

Sama już liczba powstałych w ciągu całego życia powieści o arystokracji⁶ świadczy o tym, jaką wagę przywiązywał autor do sygnalizowanego problemu. „Arystokracja — wariacje wokół problemu” można by zatytułować dzieło zawierające wypisy z Kraszewskiego na temat „wielkiego świata”, wszystkie jego, pełne wewnętrznego ognia, perory i dosyć pompatyczne przemówienia do sumień arystokratycznych niedobitków. Byłyby to jednak w istocie trud niezbyt opłacalny, ponieważ oskarżycielskie tyrady wybrzmiewają w twórczości pisarza w repertuarze wyczerpanym już przez *Latarnię czarnoksiężską*, która przecież powieścią o arysto-

⁵ Liczby w nawiasach odsyłają do poszczególnych stron wydania: J. I. Kraszewski, *Morituri. Powieść w dwóch tomach*. Wstępem o życiu i twórczości Kraszewskiego poprzedził W. Hahn. Kraków 1925.

⁶ Dokładne zestawienie tytułów można znaleźć w przywoływanych wyżej opracowaniach W. Hahna i S. Burkota.

kracji nie jest, podobnie jak większość utworów poruszających problemy pasożytniczej z reguły egzystencji tych, którzy nie uświadamiają sobie nawet, że są już „wypisani z księgi żyjących”⁷. Myślimy o tych powieściach o tematyce współczesnej, w których arystokracja jest tylko jednym z elementów układu społecznego. Do tego elementu należało się ustosunkować, bowiem problemem współczesności, który bardzo pisarza interesował, było także to, jak się niedobitki arystokracji traktuje:

Każdy z nas chętnie wywołuje przeciwko arystokracji i arystokratom, tam nawet ich widząc, gdzie ich nie ma. Każdy z nas potem chętniej jeszcze rad by panów małpować⁸.

Melancholijna rezygnacja tego wypowiedzianego w *Komediantach* (1851) stwierdzenia niezbyt dokładnie ukrywa pisarską irytację objawiającą się w stylistycznym nacechowaniu wypowiedzi. Niepokojący urok arystokracji prowokował prawie w takim samym stopniu, jak jej egoizm i pasożytnictwo, do namiętne stronniczych osądów, wywoływał tony rozgoryczenia i zniechęcenia. Beznamiętne konstatacje faktów należą w powieściach Kraszewskiego o arystokracji do rzadkości. Zwraca uwagę właśnie ta olbrzymia skala tonów pisarskiego zaangażowania wobec problemu, który wybrzmiewa w jego utworach w sposób dający się najzwyczajniej, choć nie bez pewnych uproszczeń, tak ująć:

- 1) arystokracja — jej historyczne prawa do przewodzenia narodowi;
- 2) arystokracja — jej dzisiejsze możliwości i zobowiązania wobec narodu;
- 3) mit arystokratyzmu — jego rola obczwładniająca i twórcza.

Morituri jest powieścią o arystokracji, w której pozostałe elementy funkcjonują w tle, co nie znaczy, że unieważnia ona pytanie o wpływ arystokracji na społeczeństwo. Zdumiewa w tej powieści o arystokracji całkowity brak apostrof kierowanych wprost do niej i dłuższych podmiotowych rozważań, od których roi się w innych utworach. To wykluczenie emocjonalnego stosunku pisarza do przedstawionych zjawisk wysoko ocenił Piotr Chmielowski określając mianem przedmiotowości i uznając za cechę zasadniczą realistycznego tworzenia⁹. *Morituri* mieści się na przecięciu wyodrębnionej przez nas problematyki będąc podsumowaniem utarczek z arystokracją przedstawionych w innych utworach. Zasadniczo skupia się jednak wokół pytania o współczesną rolę arystokracji i interesująco rozstrzyga kwestię funkcjonowania mitu arystokratyzmu w społeczeństwie połowy XIX wieku.

⁷ Określenia tego używa D. Henkiel (*Pięte dziesięciolecie. (1870—1880)*. W zbiorze: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*. Warszawa 1880, s. 108).

⁸ J. I. Kraszewski, *Komedianci. Powieść*. Kraków 1968, s. 9.

⁹ P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historycznoliteracki*. Kraków 1888, s. 420.

Wariacyjność kolejnych powieści o arystokracji wobec wyodrębnionego tu bloku zagadnień, jak i nasze — potwierdzone autorytetem Chmielowskiego — przekonanie o widocznej na pierwszy rzut oka inności *Morituri* skłaniają do odwrócenia uwagi od samej problematyki i zmuszają niejako do „zbadania sposobów opowiadania i form budowy powieści pod kątem ich funkcji współtwórczej, tzn. nadawania i objaśniania sensów”¹⁰. Podobnie jak w wypadku *Obrazków powstaniowych*, a więc cyklu utworów równie jednorodnych tematycznie, odnosi się bowiem wrażenie, że Kraszewski jak gdyby „wypróbowuje” idee. Przy pomocy techniki powieściowej bada i rozwija wybrany przez siebie problem. Sposób opowiadania jest zarazem sposobem wartościowania, a „styl epicki i forma narracji są w powieści nie tylko środkami wyrazu, lecz decydującymi elementami samego procesu ukształtowania”¹¹.

Morituri, dojrzała powieść dojrzałego twórcy pojawiająca się na przedprożu dojrzałości realizmu, prądu, do którego Chmielowski był skłonny zaliczyć tylko niektóre („przedmiotowe”) utwory jej autora, prowokuje do kilku pytań. Jeżeli „opowiadać znaczy mieć coś s z c z e g ó l n e g o do powiedzenia”¹², to pierwsze pytanie brzmi: co nowego o społecznej roli arystokracji miał do powiedzenia Kraszewski swoim czytelnikom i jak go to sytuowało wobec dotychczasowych własnych ustaleń w tej sprawie. Zakładamy przy tym, że nowe poznanie wymaga nowej formy i śledzenie sposobu ukształtowania powieści pozwoli udzielić w tej sprawie odpowiedzi. Połączenie w tytule tego artykułu przedmiotowości i tendencji nie jest przypadkowe, za to z lekka prowokujące, jako zestawienie tego, co w *Morituri* uznawane było zawsze za największą wartość, z tym, o co ta powieść prawie nigdy nie była pomawiana. Jest chyba rzeczą interesującą — a byłoby to pytanie następne — jak przedmiotowość, a więc powściągliwość w przedstawianiu upadku jednego z rodów arystokratycznych, łączy się z tendencją, a więc dążeniem do zobrazowania tezy o nieuchronności tego upadku, czy szerzej: w ogóle zejścia arystokracji ze sceny historycznej (pierwszą przesłanką jest teleologiczna nadorganizacja dzieła). Sądzimy, że rozpatrzenie organizacji literackiej tej ważnej powieści Kraszewskiego, a w szczególności struktury narracyjnej i kompozycji, pozwoli odpowiedzieć na zasygnalizowane wyżej pytania.

Otwórzmy więc powieść, aby dowiedzieć się, „jak rzeczy stały w roku Pańskim 1850” — tak bowiem, precyzyjnie i w sposób dla siebie niezbyt typowy, określa Kraszewski czas akcji. Zwraca uwagę nie tylko dokładna

¹⁰ F. Stanzel, *Typowe formy powieści*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Wybór tekstów, opracowanie i przekład R. Handke. Kraków 1980, s. 242.

¹¹ *Ibidem*, s. 241.

¹² T. W. Adorno, *Miejsce narratora we współczesnej powieści*. W: *jw.*, s. 358.

data roczna (zjawisko dość rzadkie również w powieściach dojrzałego realizmu¹³), ale także dokładna, precyzyjna lokalizacja przestrzenna:

W roku 1850 na przedmieściu miasta Lublina, zwanym Winiarami, wznosił się jeszcze dom murowany, którego dziś nie ma i śladu. [3]

Nasuwa się analogia z *Lalką* Prusa. I tutaj

stosowanie odwołań do autentycznego czasu i przestrzeni zmierzałoby do stworzenia tego typu powieści współczesnej, w którym fikcyjni bohaterowie poruszaliby się w czasie i przestrzeni traktowanych jako wycinek świata realnego, czyli powieści opartej na walterskotowskim modelu powieści historycznej¹⁴.

Narracja prowadzona w początkowych partiach powieści niezależnie od bohatera (jeszcze się nie pojawił na powieściowej scenie) przechodzi potem w narrację prowadzoną z przestrzennego punktu widzenia bohatera¹⁵. Nie to zresztą dziwi najbardziej. Wiadomo przecież, że Kraszewski potrafił snuć opowieść z perspektywy postaci powieściowych już w pierwszym okresie twórczości (znaczące partie *Latarni czarnoksiężskiej*). Bardziej zwraca uwagę swoiste rozluźnienie auktorialności od pierwszych niemal słów narratora: opisywana kamienica „nie wiedzieć dla jakiej tradycji zwała się Firlejowszczyzną” (9), o jej mieszkańcu mówiono, że był oficjalistą książąt Brańskich. Powoływanie się na świadectwo „ludzi, co wszystko wiedzą” doprowadza także w warstwie stylistycznej do zbliżenia się ku mowie „szeptanej”:

i jeden szlachcic, jak utrzymywano, przyznał się, że Zembrzyńskiemu do frymarków dobrami i pożyczania na lichwę pomagał. Ale kto by napilemu wierzył? [6]

Jest to zbliżenie na dystans zaznaczający się tu w warstwie stylistycznej, a potrzebny do zasygnalizowania wątpliwej wiarygodności tej informacji. Naiwnej optyki prowincjonalnych roznosicieli pogłosek nie zrównoważy narrator swoją wszechwiedzą, choć niby to potwierdzi w charakterystyczny dla auktorialności sposób: „w istocie...” W istocie jednak także narrator z wyżyn swojej wszechwiedzy nie zechce nic konkretnego o tej postaci powiedzieć, a swoimi przypuszczeniami (zbiegły chłop, szlachcic, przechrzta, Tatar) pogłębi tylko wątpliwości wokół niejasnego statusu społecznego tej postaci.

Ów zarysowujący się w pierwszym rozdziale narratorski sposób relacjonowania, którego wiarygodność jest jakby chwilami zawieszona, warto zapamiętać, bo służy nie tylko stworzeniu aury tajemniczości związanej z intrygą powieściową opartą na kryminalnej niemal zagadce, lecz okazuje się elementem szerszej strategii narratorskiej.

¹³ A. M a r t u s z e w s k a, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*. Wrocław 1977, s. 76.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Rozróżnienie obserwacji towarzyszącej bohaterowi wprowadzamy za M a r t u s z e w s k ą (*op. cit.*, s. 38—50).

Tak więc jednego z bohaterów (wcale, jak się potem okaże, nie najważniejszego) poznajemy tylko od strony tego, co o nim szeptano na przedmieściu Lublina. Na początku powieści kompetencje poznawcze narratora, czytelnika i bohaterów są prawie zrównane. Narrator zawieszając swoją wszechwiedzę pozbawia równocześnie olimpijskiej perspektywy czytelnika. W związku z tym równie niepewnie zarysowana będzie druga z wprowadzonych zaraz po Zembrzyńskim postaci. Zagadkowy nieznamy prezentuje się naszym oczom tak, jak go postrzega Żyd Zelmanowicz, ciekawy podglądacz spraw tajemniczego sąsiada: jako ktoś wyglądający lepiej i porządniej niż ci, którzy zwykle odwiedzają Zembrzyńskiego. Narrator poszerzy w tym wypadku naszą wiedzę, ale tylko o taki zestaw cech postaci, który okaże się ważny z punktu widzenia pragmatyki powieści (cechy dobrego postrzegacza mającego swobodny, z racji zawodu, dostęp do różnych środowisk). Mecenasa Hartknoch to postać charakterystyczna dla powieści społeczno-obyczajowych Kraszewskiego z dwu co najmniej względów. Jest przedstawicielem często w tych powieściach ukazywanej palestry — sprzedajnej i w istocie dość nikczemnej. W *Moritur* Hartknoch reprezentuje nowoczesną mutację gotowego do wszelkich usług mecenasa, człowieka wykształconego, chłodnego, „nowoczesnego” w swym podejściu do własnej roli narzędzia cudzych interesów, o których uczciwość winny się troszczyć strony wojujące. Rzecz zaskakująca: przekonanie to w sposób manifestacyjny nie podlega narratorskiej weryfikacji („Teorii tej wartości rozbierać nie myślimy” (123)) utwierdzając nasze podejrzenia dotyczące inności narratorskiego ukształtowania tej powieści.

Zimny i układny mecenas to równocześnie, znany z innych powieści Kraszewskiego typ bohatera podróżującego. Motyw podróży, stary jak sama literatura, został w tej powieści wykorzystany ze względu na równie stary chwyt literacki umożliwiający prezentację różnych środowisk, ale nie tylko i nie przede wszystkim. We wstępnych partiach powieści, właśnie za sprawą tego bohatera, ograniczony zostaje dystans narracyjny. Narracja odbywa się nie tylko zza pleców, ale często z ograniczonej perspektywy tej postaci. Tak poznajemy „norę” Zembrzyńskiego patrząc podejrzliwie na jej jakby z lekka nachalne ubóstwo, tymi też oczyma oglądamy pałac w Brańsku nabierając od razu dystansu do jego złudnego blasku. Jest to zarodek narracji personalnej, a medium personalne dobrane zostało nad wyraz trafnie do wstępnego rozpoznania sytuacji protagonistów.

Dzięki temu prezentacja przestrzeni, w której poruszać się będą bohaterowie, traci pozory bezinteresowności. Wzbogacona świadomością poznającego bohatera ujawnia sensy metaforyczne. Kompetencje postaci przedstawionej, jak pamiętamy, jako wytrawny, beznamietny obserwator i doświadczony prawnik są wystarczającą motywacją dla faktu, że to mecenas właśnie jako pierwszy w ramach powieściowego świata wy-

czuje fatum wiszące nad rodziną Brańskich i patrząc na jej przedstawicieli pławiących się w złudnych pozorach dostatku oceni ich sytuację słowem-kluczem: „*morituri*”. Rozpoznanie jest z racji predyspozycji obserwatora wiarygodne, ale niepewne i subiektywne, bo nie zyskuje sankcji narratora. Z tego względu czytelnik do końca ma nadzieję, że kolejna próba podźwignięcia się Brańskich zakończy się sukcesem.

W świetle naszej wiedzy o poetyce powieści realistycznej już rozdział 1 omawianej tu powieści musi budzić ciekawość, jeśli nie zdziwienie. Zaprzecza bowiem niemal każdemu słowu takiej np., w zasadzie słusznej, konstatacji:

W poetyce realistycznej umieszczenie pierwszej sceny w kręgu maksymalnej reprezentatywności odniesień przestrzennych tłumaczy się — podobnie jak sposób wprowadzania postaci — dążeniem do jak najszybszego zgromadzenia w świadomości czytającego pełnego kapitału wiedzy o świecie przedstawionym. Wiedzy systematycznej, potwierdzanej, nie zaś rewidowanej przez kolejne zwroty fabuły, a dzięki temu podnoszącej z biegiem tekstu czytelność zdarzeń i osób; wiedzy wyróżniającej odbiorcę kompetencjami poznawczymi niedostępnymi żadnej z postaci¹⁶.

Zupełnie inaczej odbywa się to literackie wtajemniczenie w *Morituri*. Wiedza czytelnika narasta stopniowo, stopniowo także jest systematyzowana i porządkowana. Ale pełen kapitał wiedzy? Tego nie posiada nawet czytelnik zamykający powieść po jej przeczytaniu. Pewne obszary wiedzy (najczęściej związane z psychologią postaci i tajemniczymi powikłaniami ludzkich losów) są niedostępne poznaniu postaci powieściowych, wymykają się dociekliwości narratora, a czytelnikowi pozwalają zaledwie na domysły. O pozbawieniu tego ostatniego olimpijskiej perspektywy już wspominaliśmy. Na początku powieści kompetencje poznawcze czytelnika są zdecydowanie mniejsze niż postaci powieściowych. Powstaje w związku z tym napięcie charakterystyczne dla powieści tajemnic uwarunkowane jednak tylko częściowo przez jej poetykę, która nie dopuszcza przecież pozostawienia czytelnika z jakimikolwiek wątpliwościami po zakończeniu lektury.

Wspomniane w związku z dokładną lokalizacją czasoprzestrzenną analogie z *Lalką* poszerzą się znacznie, kiedy na pierwszy rozdział spojrzymy z perspektywy całej powieści. Brak tu, co prawda, bohatera głównego, ale ośią, wokół której skupia się fabuła, jest rodzina Brańskich, a tych poznajemy najpierw pośrednio, z relacji Zembrzyńskiego i Hartknocha. Rozdział pierwszy zapoznaje nas bowiem w pierwszej kolejności z bohaterami drugorzędnymi. Wraz z jednym z nich osławiamy przestrzeń, która uniwersalizuje się także dopiero w dłuższej perspektywie ukazującej światy wzajemnie nieprzenikalne i osobne (w świecie arysto-

¹⁶ M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Tom poświęcony VIII Kongresowi Slawistów. Wrocław 1978, s. 68—69.

kracji nawet taki bywalec salonów, jak warszawski adwokat, czuje się intruzem). Ruina, w której nikt nie podejrzewałby dostatków i pałac, w którym nikt nie podejrzewałby ruiny nabierają znaczenia symbolicznego tak, iż możemy powtórzyć za Januszem Sławińskim: „deskrypcje przestrzeni bywają nieraz swoistymi scenariuszami zdarzeń i dramatów”¹⁷.

Główni bohaterowie, którzy u Kraszewskiego, jak w całej powieści realistycznej, bywają zwykle pieczołowicie przedstawiani, w *Morituri* — zanim dostąpią zaszczytu narratorskiej prezentacji — ukazują się oczom czytelnika w taki oto, wielokrotnie zapośredniczony i subiektywny, sposób: Zembrzyński w pierwszej o nich informacji, stronniczej i negatywnej, wyakcentuje wyniosłość, dumę i arystokratyzm. Obraz widziany oczyma Hartknocha poprzedzony jest opowiadaniem Gozdowskiego, plenipotentą książąt. Jest to także informacja stronnicza, ale arystokratyzm jawi się teraz jako cecha pozytywna. Rozpoznanie dokonane przez Hartknocha noszące wszelkie znamiona obiektywizmu, także tę cechę, jako wrodzoną, choć już niczym poza urodzeniem nie uzasadnioną, stawia przed oczyma czytelnika. I wreszcie Zenon — trzeźwy, chłodny, obiektywny i przyjazny Brańskim dostrzeże nie tyle arystokratyczną dumę, ile arystokratyczny brak rozwagi i przezorności. Jeśli w dwu pierwszych przypadkach (relacje Zembrzyńskiego i Gozdowskiego) „medium opowiadania jest tylko uchem”, to w wypadku rozpoznania Hartknocha

poniekąd przez ucho powiadamiane jest oko. Czytelnik poznaje przedmiot nie abstrakcyjnie, lecz jest mu on stawiany przed oczyma wyobraźni¹⁸.

Umiejętne połączenie opowiadania narracyjnego i scenicznego¹⁹ pozwala na skupienie sympatii wokół głównych bohaterów, mimo nieprzemilczenia ich zasadniczych wad. Te bowiem są na razie znane z pomówień osób postronnych, gdy tymczasem urok bohaterów czuje czytelnik wkraczając w ich świat, podobnie jak mecenas „ciekawym przypostrząchać się z bliska temu dworowi zaczarowanemu, jakby z bajek tysiąca nocy wydartej karcie” (33). W atmosferze rodzinnej uroczystości — znów jakże celowe wykorzystanie starego powieściowego chwytu — ukazuje się więc naszym oczom Norbert, najstarszy z braci, którego rysy „odznaczały się tym, cośmy arystokratycznym zwykli nazywać” (29). Poznajemy syna szambelana i dziedzica fortuny Brańskich, księcia Roberta, „zbudowanego jak Antinous z twarzą Apollina belwederskiego” — „jed-

¹⁷ J. Sławiński, *O opisie*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982, s. 35.

¹⁸ O. Walzel, *Narracja obiektywna*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, s. 58.

¹⁹ Rozróżnienie takie wprowadza — za O. Ludwigiem — Walzel (*op. cit.*, s. 77).

ną z tych istot wybranych, którymi arystokracja krwi poszczycić się może” (31), oraz księżniczkę Stellę:

Jak książę Norbert był znakomitym typem arystokracji rodu, bez najmniejszej skazy i śmieszności, które często wybranym towarzyszą — tak księżniczka Stella wydała się mecenasowi czymś nadziemsko pięknym i idealnym. [32]

Narrator bardzo się stara, abyśmy mieli wrażenie patrzenia na to arystokratyczne wyrafinowanie oczyma sceptycznego i nie najlepiej nastawionego do Brańskich adwokata, który „rad był zaprzeczyć temu, czego doznawał, ale rzeczywistość cisnęła go żelazną ręką” (33). Warszawski mecenas jest więc wykreowany jako delegat czytelnika w świat powieściowej fikcji²⁰ w celu uprzedzenia wszystkich obiekcji odbiorcy i rozproszenia jego wątpliwości.

W tym, że narrator odpowiedzialnością za sposób widzenia świata dzieli się z postaciami powieściowymi, dostrzegamy przejaw szerszej strategii narracyjnej opartej w tej powieści na plotce, pomówieniu, nie sprawdzonych do końca informacjach oraz sygnalizowanej już tutaj subiektywnej perspektywie jednego z bohaterów. Tym właśnie sposobem stwarza narrator wrażenie przedmiotowości. Nie zdradzając swojego stosunku do omawianego problemu, nie zniżając się do osobistej interwencji czy apelu do czytelnika, tak długo draży ów fakt arystokratycznego wyrafinowania (prawie piętna), tak wielokrotnie i w różnych ujęciach stawia go przed oczyma czytelnika, że ten, jeszcze nie zniecierpliwiony (artytyczna różnorodność prezentacji), ale już zaniepokojony, utrwala sobie tak wyeksponowany rys jako znaczący i z jakiegoś powodu ważny.

Sposób wprowadzenia bohaterów na powieściową scenę zwraca uwagę jedną jeszcze innowacją. Główne postacie rozpoczynają swą powieściową egzystencję bez przeszłości, są w tej powieści, a przynajmniej w początkowych jej partiach, o d t e r a z. Przeszłość, w innych utworach Kraszewskiego przedmiot szczegółowych opowieści, tutaj zaistnieje tylko jako zespół informacji niezbędnych, udzielanych skąpo w miarę rozwoju akcji. Stąd do końca nie wiadomo, jaka była przyczyna utraty w XVIII w. olbrzymiej fortuny, bo „nieszczęśliwy skład okoliczności prywatnych i publicznych” (28) to tylko niewiele wyjaśniająca interpretacja Gozdowskiego, a retrospekcja (w końcu pojawia się także w tej powieści) tak rzecz ujmuje:

Szambelan był pozostałością XVIII wieku, którą los przesadził w epokę nową, a szczególne okoliczności oszczędziły jej walki i cierpienia z powodu zmian zaszytych dokoła, po większej części dla niej zakrytych. Zepsucie wieku nie tknęło tego człowieka, który, urodziwszy się w chwili rozproszenia barszczan,

²⁰ „Delegat czytelnika w świat poetycki utworu” to określenie A. Sobolewskiej (*Teatr jednego aktora. Problemy psychologiczne w najnowszej powieści polskiej*. „Teksty” 1981, nr 3, s. 56).

wychowany w tradycyjalnych ideach starych, dorastający przy królewskim dworze, po abdykacji Stanisława Augusta zamknął się na wsi i mógł, szanowany przez całą rodzinę, pozostać nietkniętym, nieświadomym zmian, złomkiem jakimś przeszłości i archeologicznym zabytkiem. [111]

Widać tu celowe niewnikanie w uwarunkowania dziejowe (wydarzenia historyczne jakoś dziwnie „nie dotykają” bohatera), a obejmująca schyłek XVIII w. retrospekcja ma, jak się wydaje, za cel zasadniczy pokazanie balsamującego wpływu czasu na jednostkę sytuującą się poza nurtem historycznych przemian. Szambelana nie dosięga zepsucie dworu królewskiego, ale nie rani go też abdykacja Stanisława Augusta, na której przecież nie kończy się pasmo narodowej tragedii. Historia, jako zespół czynników zewnętrznych, stanowiących tło jednostkowego losu, w tej powieści ani nie obciąża, ani nie uniewinnia bohaterów. Odpowiadają oni za swoje „teraz” obciążone dziedzicznie (arystokratyczne wydelikacenie i wielkopańska obojętność), ale nie z winy wypadków zewnętrznych, bo trwali przecież i trwają obok ich głównego nurtu, ześlizgnięcie się weń traktując jako coś w rodzaju uchybienia formom towarzyskim. Zadbanie o to, aby żadne widoczne grzechy z przeszłości i teraźniejszości nie obciążały bohaterów, powoduje, że ich upadek odbieramy jako szczególnie niesprawiedliwy w planie jednostkowym i zarazem nieuchronny w planie historycznym, w którym okazują się oni rodzajem „archeologicznego zabytku”. Z perspektywy krytycznego Hartknocha „trzej starsi panowie należeli do innego wieku i świata” (32). „Na czołach brata i siostry czytało jego oko wyrok przeznaczeń nieuchronny... były to istoty bez przyszłości, ostatnie z rodu i ducha...” (39). W ten sposób delegat czytelnika w świat powieściowej fikcji uczestniczy w „autorskim projekcie stosownych działań deszyfracyjnych”²¹.

Nie można powiedzieć, że postacie powieściowe *Morituri* zupełnie nie mają przeszłości, bo całkowitemu w tym względzie brakowi informacji w odniesieniu do Stelli przeciwstawia się nadmiar supozycji w sprawie warszawskiej młodości księcia Roberta, poznawanej jednak tylko na podstawie plotki. Dlatego odczuwa się w sposobie kreowania postaci wyrażne — w porównaniu z wzorcem powieści realistycznej, zawieszenie wszechwiedzy narratora, współtworzące w *Morituri* szczególną aurę tajemnicy, która wynika z zasadniczej niemożności poznania niektórych faktów. W strukturze powieści takiej jak *Morituri*, opartej na kompozycyjnym chwycie z powieści tajemnic (podstępne knowania dawnego sługi), nie może dziwić pewna doza zagadkowości. W ramach tej konwencji mieszczą się więc stopniowo rozświetlane epizody z Jałowczą, Peczorą i Zembrzyńskim. Odwołanie się do plotki i pozostawienie czytelnika w sferze domysłów i przypuszczeń we wstępnych partiach po-

²¹ J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” 1981, nr 3, s. 20.

wieści, ukazujących głównego intryganta, można także wytłumaczyć regułami gry przysługującymi tego typu utworom, choć już trudniej do takiego jedynie tłumaczenia się ograniczyć.

Oprócz tego jest w tej powieści krąg niejasności nigdy do końca nie rozświetlony, wynikający na pewno w jakiejś mierze z przyjętego od początku wzorca narracyjnego, choć budowane za jego sprawą sensy wykraczają już poza możliwości poznawczo-filozoficzne powieści tajemnic. W ujęciu Franza Stanzla ten fakt zawieszenia narratorskiej wszechwiedzy ma określoną wymowę. Przywołujemy tutaj jego konstatacje na temat sprawności epistemologicznej powieści auktorialnej:

Polega ona głównie na tym, że obecność narratora osobowego w powieści auktorialnej zdaje się nieustannie upewniać czytelnika, że to, co opowiadane, jest pewne, wyrażone poglądy godne są zaufania, a końcowe wnioski logiczne, gdzie natomiast narrator demaskuje się jako poręczyciel niepewny, właśnie ten aspekt epistemologiczny auktorialnej sytuacji narracyjnej staje się przedmiotem szczególnie głębokiej gry²².

Odwołajmy się teraz do przykładów z *Morituri* zastanawiając się, co oznacza w tej powieści specyficzna niewiedza o niektórych elementach fikcyjnego świata, jak również częste powoływanie się na sądy jednych postaci o drugich.

[1.] Opowiadano o jakichś niezmiernych kapitałach, które po piwnicach gromadził. Zaciągane nawet długi, zdaniem wielu, były tylko pokrywką, dla pozorów okazania się ubogim. [71]

[2.] Ludzie dobrze znający go utrzymywali nawet, iż miał dwie odrębne fizjognomie: jedną urzędową, chłodną, zamyśloną, poważną, drugą domową, uprzejmą, wesołą i miłą. [122]

[3.] Mówiono o nim powszechnie, iż poczynawszy od handlu karmnymi wieprzami, potem tucznymi wołami, z którymi chodził aż do Wiednia, później biorąc znaczne dzierżawy, w stosunkowo krótkim czasie przyszedł do milionowego majątku. Gozdowski znał go tak ograniczonym i prostym człowiekiem, że z nim dawniej mówić nie chciał. [203]

Niejasne poszeptywania opinii publicznej na temat jednego z Brańskich (cytat 1) pokazują, jak trudno człowiekowi zaakceptować sprzeczności między tym, jak jest, a tym jak — zgodnie z wyobrażeniami powszechnymi — być powinno. Ze skłonności do klasyfikacyjnych i schematycznych ujęć rodzi się to przekonanie, że Brański odmawiający sobie przyjemności życia to Brański skąpy i przebiegły, a nie — zrujnowany. Pierwsza sugestia, jaką czytelnik powinien odczytać z tak ukształtowanej narracji, dotyczy względności spraw ludzkich, zasadniczej niemożności rozpoznania sytuacji własnej (Brańscy) i cudzej (głosy o Brańskich). Obiektywna prawda o człowieku — w takim kształcie, w jakim w ogóle może być dostępna, a więc nie bez cienia wątpliwości — jest w powieści prezentowana, ale tak samo ważne okazuje się to, jak postrzegają go

²² Stanzel, *op. cit.*, s. 260.

inni. Czasem to widzenie oczami innych bywa jedynym źródłem wiedzy czytelnika. Opinia Gozdowskiego dotycząca kuzyna-prostaka zderzona z sądem powszechnym (cytat 3) pokazuje właśnie ową względność wiedzy o drugim człowieku i pochopność ocen. Zmusza to czytelnika do wyrobienia sobie na ten temat własnego zdania, ponieważ narrator całkowicie wstrzymuje się od głosu. Nie ocenia nawet moralnej strony takiego sposobu robienia kariery, tak jak nie ocenia dwulicowości mecenasa (cytat 2). Biografie bohaterów, w niektórych swych częściach, zwłaszcza tych zakotwiczonych w przeszłości, są jakoś ostentacyjnie nieważne dla narratora. Ważne jest powieściowe *teraz*. Utwierdza się w ten sposób zasadnicza dla ideologii powieści teza, że nie liczą się dawne zasługi lub winy, ale to, czym się jest obecnie. Dlatego w powieści nie dochodzi się szczegółowo źródeł majątku hrabiego Mościckiego czy dorobkiewicza Garbowskiego, tak jak nie dochodzi się przyczyn utraty fortuny Brańskich. Niektóre niedopowiedzenia są więc znaczące i ważne ze względu na wymowę ideową powieści.

Cytaty 1 i 3 pokazują sposób narratorskiej relacji odwołujący się do plotki i rekonstruujący wydarzenia przy współudziale postaci. Właśnie to dzielenie się odpowiedzialnością z postaciami za taki, a nie inny kształt relacjonowanej historii, przy całkowitym panowaniu narratora nad wymową całości, wydaje się nam szczególnie charakterystyczne dla tej powieści, zarazem interesujące, bo stwarza pozory rozluźnienia auktorialności. Spójrzmy pod tym kątem na wtręty powieściowe w postaci pamiętnika, listów i narracji opartej na wypowiedzi ustnej jednej z postaci powieściowych²³. Na początku tomu 2 pojawia się pamiętnik imię pana Leona Zembrzyńskiego, postaci do tej pory tyleż intrygującej, co tajemniczej. Samo pojawienie się pamiętnika, jak również fakt, że pojawia się on w tym właśnie miejscu akcji, da się łatwo wyjaśnić w ramach poetyki powieści tajemnic. Opóźnia wiedzę o przyczynach zemsty Zembrzyńskiego utrzymując czytelnika w napięciu aż do momentu, kiedy ciekawość może być zaspokojona. Konwencja pamiętnika jest też wystarczającą motywacją sięgnięcia głęboko do przedakcji powieści (młodość szambelana i autora relacji).

Kraszewski bardzo często w swojej twórczości wplatał narrację pierwszoosobową (pamiętnik, dziennik, listy) w ramy auktorialnej powieści trzecioosobowej²⁴. Czynił to zwykle na zasadzie reduplikacji. Podwójny osąd faktów pozwalał na zwielokrotnienie wymowy ideowej utworów. W narracji trzecioosobowej wyeksponowaniu podlegały bo-

²³ Martuszevska (op. cit., s. 62—67) określa te „wtręty powieściowe” jako „mikroformy posługujące się narracją pierwszoosobową”, przy czym narrację opartą na wypowiedzi ustnej omawia osobno, podkreślając niezwykłą rzadkość jej występowania w powieści dojrzałego realizmu.

²⁴ Potwierdza to spostrzeżenie Burkot (op. cit., s. 176).

wiem te sensory, które dziennik i listy także stawiały czytelnikom przed oczy, przydając im dodatkowo w łatwy sposób znamion autentyzmu. Pamiętnik Zembrzyńskiego, swoją formą doskonale ujawniający charakter postaci, nie jest jednak w żaden sposób dyskursywnie uwikłany w narrację trzecioosobową. Moralne kwalifikacje głównego intryganta są pozornie poza kręgiem zainteresowań narratora auktorialnego. Pamiętnik wydobywa przypadkowo z ukrycia Jałowca, sprytny, acz nie całkiem zaufany, powiernik pokątnych knowań pana Leona. Nad jego głową zaspokaja swoją ciekawość także czytelnik. Narrator pozostawia te fakty bez komentarza. Przeciwwagą dla subiektywnego widzenia zdarzeń sprzed pięćdziesięciu z górą lat, zaprezentowanych w pamiętniku, okazuje się inny wtręt powieściowy, tym razem w formie dłuższej opowieści ustnej jednego ze świadków zajścia, pana Wincentowicza. W obu wypadkach ujawnia się nie tylko cudzy głos, ale i cudze spojrzenie:

Przecież autorowi chodzi nie tyle o właściwy opowiadaczowi indywidualny czy typowy sposób myślenia, odczuwania i mówienia, ile przede wszystkim — o jego sposób patrzenia na rzeczy i ich opisywania: na tym polegają jego bezpośrednie funkcje jako zastępcy autora ²⁵.

Właśnie w ten sposób, za sprawą obdzielenia kompetencjami opowiadacza postaci powieściowych dochodzi w *Morituri* do niemal dialektycznego starcia dwu sposobów patrzenia na świat. Równie subiektywna relacja totumfackiego Brańskich nie przynosi bowiem nowych faktów, potwierdza relację Zembrzyńskiego, ale ją reinterpretuje. Zembrzyńskiego brak złudzeń skonfrontowany zostaje z dobrotliwym i wybaczącym spojrzeniem Wincentowicza. A do jakich wniosków dojdzie czytelnik wobec milczenia narratora nie podważającego, ale i nie potwierdzającego swoim autorytetem sposobu widzenia świata przez bohaterów? Czy zrozumie, że niemożność poznania w świecie fikcji związana jest z trudnościami poznania także świata realnego? Zapewne, ponieważ cała narracja prowadzona jest w ten właśnie sposób, uzmysławiający niemożność pełnego poznania, podkreślający względność i niepewność ludzkiej wiedzy ²⁶:

²⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 288—289.

²⁶ Nigdy nie wyznana miłość Zenona do księżniczki Brańskiej tak zostanie zasugerowana czytelnikowi (narrator zdaje się nie troszczyć o to, czy tę sugestię czytelnik podchwyci): „Trudno jest jasno widzieć w duszy człowieka, niełatwo też było odgadnąć, co skłoniło pana Zenona do tak gorliwego, a dobrowolnego zajmowania się interesami rodziny Brańskich. Wprawdzie od lat wielu doświadczał ojciec pana Zenona dużo od nich przyjaźni, wprawdzie na dzierżawie dorobił się mająteczku, wprawdzie sama szlachetna natura i dobre serce młodego Żurby mogły być pobudką; ale jednak nie starczyło to wszystko na wytłumaczenie tej gorączki i zapału, z jaką, nie powołany, prawnik młody narzucał się na zbawcę tam, gdzie nie widziano nawet niebezpieczeństw” (46—47).

Taką była zewnętrzna fizjognomia charakteru księcia-rotmistrza, jeśli się tak wyrazić godzi; głębi jego i tajemnic nikt ani śmiało odgadywać. Na pozór otwarty, szczery, był jak te domy, w których sieni ogromnej każdemu krążyć wolno, ale do środka nikt się nie dostaje. [55—56]

Tak, w tej powieści nawet „fizjognomie”, kiedy indziej tak łatwo pozwalające rozszyfrować bohatera, mówią prawdy względne. Tajemnice duszy ludzkiej można próbować odkryć, ale nie da się ich zgłębić do końca, nawet jeśli poznamy to „coś”, co „w tę duszę szczelnie zamkniętą padło, co jej dalszy rozwój wstrzymało” (55). Rzecz charakterystyczna: najpierw dotrą do czytelnika wiadomości powtarzane jako plotka o rzekomym romansie młodego księcia, którego omal nie przypłacił życiem:

Cała ta tragedia jakaś, bez nazwisk, jak głucha plotka dostała się do niższych sfer dworu książęcego, ale do uszów ojca ani stryjów nigdy nie doszła. Rozsądniejsi ludzie poczytywali ją za potwarz i bajkę, gdy jakoś około tego samego czasu szambelan otrzymał od syna list, donoszący mu o chorobie, z powodu której będzie zmuszony opuścić służbę wojskową. [55]

Kryjąca się w ostatnim zdaniu ironia nie ma nic z satyrycznego ostrza. Stępia je zespolenie perspektywy narratora z dobrotliwą perspektywą „rozsądniejszych ludzi”. W plotce była odrobina prawdy, a nieprzyjmowanie jej do wiadomości przez ojca i stryjów potwierdza w równej mierze dobre maniere arystokratycznych opiekunów, jak i ich zamykanie oczu na fakty, ilekroć były one nie po ich myśli. W ten sposób już początek powieści i dosyć — z pozoru — beznamietna i pozbawiona stronniczości informacja narratora, tłumaczy wiele z późniejszej tragedii. Szczególnie charakterystyczna dla narracji jest właśnie ta nutka ironii towarzysząca bohaterom zawsze, gdy ulegają oni świadomej lub podświadomej mistyfikacji.

Ostateczne wyjaśnienie tajemniczej historii z życia Roberta znowu oparte jest na opowiadaniu jednej z postaci powieściowych, jakby specjalnie do tej roli powołanej, bo nie występującej nigdzie poza interesującym nas teraz epizodem. Tak prezentuje tę postać narrator: „Stary kawaler, ale udający złotego młodzika, zajmował się szczególnie kolporterstwem plotek...” (126).

A więc znowu plotka! Tym razem jest to jeszcze wyraźniejsze, niż w wypadku zajścia z Zembrzyńskim wyręczenie się opowieścią uszną jednej z postaci. Wyraźniejsze, bo opowiadane fakty wynikają w sposób naturalny z chronologii powieści. A jednak zostają poddane prawie natychmiast interpretującemu ujęciu postaci innej niż narrator. Po pierwsze dlatego, że epizod w teatrze wymaga także wyjaśniającego sięgnięcia po fakty o wiele wcześniejsze od omawianego zdarzenia. Po drugie, to wyjaśnienie jest odwołaniem się do „tragicznej historii pięknej hrabianki Natalii i Antinouse od huzarów”, podanej w wersji tak tandetnie romansowej, iż tylko narracja pierwszoosobowa, dająca łatwą sugestię au-

tentyczności, odsuwa pytanie o prawdopodobieństwo życiowe. Ten specjalnie powołany opowiadacz bez skrpułów zinterpretuje także przybycie do łoży, zajmowanej przez prowincjonalną gęś, młodzieńca „dziwnej piękności i najczyściej paryskiego szyku”. Wspomaga w ten sposób dyskretną, a przez to trudniej czytelną, ironię narratora trzecioosobowego towarzyszącą od początku tej parze.

Najważniejszym jednak powodem włożenia interpretującej opowieści w usta postaci powieściowej, a nie głównego narratora, jest dążenie do utrzymania przedmiotowości. Narrator auktorialny płaci za takie ukształtowanie określoną cenę polegającą na niemożności natychmiastowego wpłynięcia na przekonania czytelnika. Zyski są znaczniejsze i pokrywają straty z nawiązką, do złudzenia przedmiotowości dokładane bowiem jest czytelnikowi złudzenie obiektywizmu. Swoistego obiektywizmu, wynikającego z prezentacji subiektywnych punktów widzenia różnych postaci. W ten sposób sięgnięcie do przeszłości wytwornego księcia służy — bez narratorskich komentarzy — tezie o wyczerpaniu się sił żywotnych arystokracji na pogoni za szczęściem osobistym. W trafnym artystycznie spożytkowaniu narracji pierwszoosobowej, pozbawionej komentującego ujęcia narratora auktorialnego, widać tendencję do tego, aby tendencji widać nie było.

Tak „niedoopisane” postacie jawią się czytelnikowi jako szczególnie skomplikowane, a nie tylko tajemnicze. Narratorskie zawieszenie wszechwiedzy, wyręczenie się listem, pamiętnikiem, cudzą relacją bądź plotką podkreśla złożoność opisywanej sytuacji i zasadniczą jej nierozpoznawalność. Stwarza równocześnie wrażenie całkowitego obiektywizmu, bezinteresowności i braku zaangażowania opowiadacza. Dzięki takiej narracji to, co w innych powieściach o arystokracji wypowiedane było wprost, tutaj „mówi się” samo, tzn. ukazywane jest oczom czytelnika za sprawą prezentacji scenicznej i relacji o działaniach bohaterów. Te nowoczesne techniki powieściowe wspierane są ostentacyjnym „nie wiem” narratora wzmagającym domyślność czytelników. Włączeni w tę grę, prawie nieświadomie, zmierzają do odczytań zgodnych z autorską projekcją. Tak realizowana jest w tej powieści teza o niszczącej sile arystokracji obezwładniającej swoim łabędzim śpiewem wszystkich, którzy znaleźli się w zasięgu jego działania. Zenon, Antonina, młody Garbowski wiedną w zaczarowanym kręgu arystokratycznych przyjaciół nie mogąc ani im pomóc, ani wyrwać się spod ich uroku. Jedyne komentarz wygłoszony zostaje w epilogu, ustami plenipotenty, który „życie straciwszy na ich usługach, po długich latach znalazł się na bruku, stary, siwy i już na niewiele przydatny”: „Mnie się zdaje, że to się tak wszystko zestarzeje i zeschnie” (405).

Teza z *Dwu światów*, tak oskarżycielsko wybrzmiewająca w refleksjach Aleksego i Poli, zniszczonych jakoś mimowolnie przez młodych Karlickich przyjmujących miłość i przyjaźń jako należną daninę, wcale

nie zostaje złagodzona w *Morituri*, choć nigdzie nie jest wyrażona wprost. Kto wie, czy wnioski, do jakich dochodzi czytelnik, nie są nawet bardziej gorzkie. Aleksy tak oskarżał:

Ta płochość jestli skutkiem usposobienia osobistego czy spuścizną żywotów poświęconych używaniu, nie ogrzanych żadną myślą, nie związanych powinnością, nie pokierowanych celem? Jestli skutkiem mimowolnego przekonania o wyższości, której wszystko służyć powinno, jak dzieciom chrząszcze wbite na szpilkę do zabawy? ²⁷

A więc miał jeszcze wątpliwości. Antonina, wychowana na dworze książąt Brańskich, odczuwająca na co dzień ich chłód i arystokratyczny dystans w stosunkach z niższymi stanem i urodzeniem, wiedząca, iż „szambelan waha się przyjść do stołu, gdy wie, że przy nim zasiąść musi z mieszczukiem lub plebejuszem” (43), nie ma żadnych wątpliwości i nie śmie nawet oczu podnieść na księcia Roberta. A Zenon powie wprost do pełnego zapału i nadziei młodego Garbowskiego:

W teoriach społecznych wszyscyśmy przed prawem równi, to prawda, ale wychowanie, tradycje, stosunki, obyczaje, dzielą mimowolnie najdemokratyczniejsze społeczeństwo na klasy. Nie ma na świecie nic niedorzeczniejszego i dla obu stron nieszczęśliwszego, nad rzucanie się poza kres swój w wyższe lub niższe kręgi. [312]

To przekonanie, znane także z innych powieści Kraszewskiego, składające zwykle do poprzestawiania na małym, wiązane z minimalistyczną filozofią życiową powieści z kręgu biedermeierowskiego, w tym wypadku wzmacnia fatalistyczną wykładnię utworu. Jest bowiem przestrogą skierowaną ku obu stronom, także tej szukającej ewentualnego ratunku w sile lub majątku klas niższych. „Uwikłanie w arystokratyzm” — tak chyba można określić dostrzeżoną tu przez bohatera powieściowego cechę. Uwikłanie dotyczy zarówno tych, którzy nie mogą trwać na piedestale, ale nie mają możliwości (prawa?) z niego zejść, jak i tych, którzy przypadkiem lub świadomie znaleźli się w jego cieniu.

Powróćmy jeszcze do ujawnionej już i trwale zaznaczającej się w narracji niepewności co do faktycznego stanu rzeczy i prześledźmy te przejawy narratorskiej niepewności, które nabierają wydźwięku ironicznego:

Los czy zręczna kombinacja rozsadzając mężczyzn, zbliżyła księcia Roberta do Alfonsyny... [89]

Ironia towarzyszy także wszystkim zabiegom mistyfikacyjnym bohaterów:

Trzeci dzień do reszty jakoś spoufalili i zbliżyli harmonijne towarzystwo. Stella zaprzyjaźniła się z Alfonsyną, generał z hrabią wszedł w tajemnicze jakieś narady, zaprosił go do siebie na górę. Wszystko szło jak najlepiej, o wyjeździe nie było mowy, i złożyło się tak dziwnie, iż książkę Robert właśnie

²⁷ J. I. Kraszewski, *Dwa światy*. Kraków 1967, s. 457.

miał jechać do Warszawy, a zatem mógł w drodze hrabiemu i hrabiance towarzyszyć. [100]

Narrator biorący za dobrą monetę to stwarzanie fałszywych pozorów robi jednak oko do czytelnika, choć niby to uśmiecha się wyrozumiale i wybacząco. Ironia powstaje czasem z nałożenia się na siebie punktu widzenia narratora i postaci, co obserwowaliśmy już we fragmencie ukazującym przekonania księcia szambelana na temat czuwającej nad arystokracją Opatrzności. A oto jeszcze jeden przykład:

Mościcki, obyczajem ludzi mniej starannie wychowanych, [...] mówiąc krzyżem niesłuchanie [...]. Trzeba mu to było dla milionów i córki darować. [97]

Ironia nie demaskuje bohaterów jak w innych powieściach Kraszewskiego. Ujawnia, co prawda, ich ludzkie słabości, ale przede wszystkim jest sygnałem pewnej mistyfikacji, której poddają się bohaterowie i której pozornie ulega narrator kreowany w wielu partiach powieści jako naiwny obserwator i kompilator plotek oraz nie sprawdzonych wiadomości.

Zdanie sobie sprawy ze sposobu opowiadania jest w tej powieści ważne nie tylko od strony historycznoliterackiej, jako punkt wyjścia do oceny nowatorstwa lub — mniej czy bardziej — trafnego artystycznie wykorzystania form zastanych. Jest istotne dla uchwycenia sensu dzieła. Nie rekonstrukcja świata przedstawionego, ale to, w jaki sposób jest on poznawalny, zdaje się być szczególnie ważne i wpisane w tekst jako rola dla adresata utworu:

świat przedstawiony nie istnieje samoistnie, osadzony jest zawsze w pewnej strukturze narracyjnej, w swoisty sposób nakierowanej ku odbiorcy i wyposażonej w sensy, wynikające nie z jego samoistnych właściwości, ale z tego właśnie, że istnieje w tej strukturze narracyjnej i tylko dzięki niej funkcjonuje i jest poznawalny. Ujmowana w tej perspektywie, fikcja narracyjna stanowi element struktury tekstu — i zakłada pewien typ odbioru²⁸.

W *Morituri* fikcja narracyjna ma dwie odmiany zakładające dwa różne rodzaje traktowania jej przez odbiorcę. Chodzi o całkowitą identyfikację z treściami fikcji mitycznej i świadome rozumienie fikcji mimetycznej. Od całkowitego zaakceptowania powieściowej wersji mitu o arystokracji zależy to, czy odbiorca zrozumie autentyczny tragizm bohaterów uwikłanych we własną wielkość, pozbawionych możliwości jakiegokolwiek wyboru, ponieważ ich arystokratyzm jest rodzajem piętna. Dlatego obserwujemy w początkowych partiach powieści tyle zabiegów wokół przedstawienia rodziny Brańskich jako typowych arystokratów, m.in. przez odwołanie się do stereotypu: szambelan — prawdziwy patriarcha, generał — prawdziwy rycerz, sufragan — kapłan wedle *Ewangelii*,

²⁸ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*. W zbiorze: *Teoretyczno-literackie tematy i problemy*. Wrocław 1986, s. 26.

książę Robert — najszlachetniejsza dusza, a księżniczka Stella — anioł i gwiazda wśród księżniczek. Chodzi więc o odwołanie się do powszechnych wyobrażeń o arystokracji jako o tych pierwszych w narodzie, najlepszych, godnych naśladowania. Fikcja mityczna — zdaniem Michała Głowińskiego — zwraca się do tych, którzy ją podzielają²⁹. A tymczasem nawrót różnych wersji tego mitu widzianych z perspektywy różnych osób stwarza wrażenie perswazji, przekonywania o jego prawdziwości. Nieograniczenie się li tylko do perspektywy narratora jest, naszym zdaniem, przejawem świadomości pisarza, że *Morituri* pojawia się jako nowe widzenie spraw już kiedyś naświetlanych. W innych powieściach Krasińskiego ta wersja mitu bywała zwykle ironicznie wykpiona lub całkowicie zakwestionowana. Tak więc to nie mit domagał się potwierdzenia, ale fakt, że w tej powieści jest on traktowany serio. W wielokrotnym powrocie do tych samych spraw widzianych z różnych perspektyw dopatrujemy się także — o czym wspominaliśmy — sygnału ważności dla czytelnika. Dlatego też narrator, zasadniczo nieskory do osobistych ocen i jawnych sugestii (przedmiotowość) tak uogólni refleksję na temat *fatum* ciążącego nad arystokracją (jest to chyba jedyna w tej powieści wstawka narracyjna tak jawnie sterująca procesami odbioru):

Niestety, około każdej z takich familij dogorywających zbiera się zawsze, jak na pastwę, gawiedź wszelkiego rodzaju, próbując, czy z ich pułczyny nie da się jej co pochwycić. Szczęście to jeszcze wielkie, jeśli, chcąc się wrzekomo ratować, *morituri* nie dadzą się wpleść w jakie nowe życia koło, nie na żywot nowy, ale na nowe męczeństwo. Brańskich bronił od tego szacunek, jaki ich otaczał, miłość ludzi, którzy osłaniali zgon ten, kupując im spokój chwil ostatnich. [311]

Wniosek wyprowadzony z tej refleksji dla jednostkowych faktów ukazanych w przebiegu fabularnym powieści (upadek rodziny Brańskich) ma posmak tragiczności przez samą stylistykę narratorskiej wypowiedzi (dogorywające familie, *morituri*, nowe męczeństwo, zgon). Równocześnie zostaje tu wprost powiedziane to, co czytelnik sam już, śledząc kolejne wzloty i upadki rodziny Brańskich, podejrzewał: nie istnieje żaden godny rodziny Brańskich sposób ratunku; pozostaje tylko zatroszczyć się o godny jednej z pierwszych rodzin w kraju, sposób odejścia ze sceny dziejowej. Zmitologizowana kategoria arystokracji pozwala więc na skrótowe ukazanie przyczyn bezwzględного upadku, bez potrzeby obrazowania i nazywania ich wprost (izolacja, duma, arystokratyczny bezwład, niemożność zniesienia się bez utraty godności, itp.); narzuca też czytelnikowi przekonanie, że ci „wypisani z księgi żyjących” potrafią — jeśli są prawdziwą arystokracją — godnie „umierać”.

W toku całej powieści, tak jak w cytowanym wyżej fragmencie, wyakcentowana zostaje także konieczność odejścia ze sceny dziejowej. Ta

²⁹ *Ibidem*, s. 28.

właśnie konieczność jest nośnikiem tragizmu. „Umieranie” Brańskich, może ostatnich prawdziwych arystokratów, jest tragiczne, a bohaterowie *Morituri*, tak jak „ostatni” z poematu Mickiewicza, nie stają „w poprzek historii”³⁰:

Rody, imiona, ludzie, wszystko umiera, maleje i rozkłada się, służąc za materiał nowym wielkościom i nowym blaskom. Dlaczego byśmy się mieli upierać trwać, gdy los nam mówi tak dobitnie, żeśmy powinni umrzeć. Nie widzimy przyczyny trwania, gdy nie mamy siły, a nawet woli do życia, poczynając ode mnie. [369]

Arystokracja traktowana jest w tej powieści już tylko jako zabytek przeszłości. Nad tymi, którzy potrafią z godnością umierać, zdaje się twórca pochylać głowę, jak nad konającym gladiatorem. Odchodzącym w przeszłość — znów analogia z *Panem Tadeuszem* — towarzyszy uczuciowe wybaczenie³¹ oraz przyzwalający gest w stronę czytelnika, umożliwiający mu podpisanie się pod szlachetną wersją mitu o arystokracji.

Zgodne z intencją autora przyswojenie treści fikcji mitycznej nie wymaga szczególnej sprawności recepcyjnej czytelnika. Inaczej rzecz wygląda w obrębie fikcji mimetycznej, przede wszystkim dlatego, że brak w tej powieści — jak pamiętamy — jednolitego dystansu ustanowionego przez narratora. Na świat przedstawiony odbiorca patrzy czasem z perspektywy zbliżonej do perspektywy bohatera, czasem z perspektywy narratora, który sam jest niepewny co do faktycznego stanu rzeczy. Charakterystyczną cechą tej powieści jest bowiem relatywizm poznawczy, niekoniecznie narzucony przez wpływ filozofii pozytywistycznej, bardziej przez poetykę powieści tajemnic i konsekwentną ilustrację tendencyjnego przesłania o nieistotności działań bohaterów wobec ciężącego nad nimi przeznaczenia. Relatywizm poznawczy jest mniej lub bardziej charakterystyczny dla wszystkich powieści Kraszewskiego. Nawet tam, gdzie narratorska wszechwiedza jest niemal pełna, opowiadacz znajduje okazje do lirycznego westchnienia np. nad wieczną tajemnicą ludzkiego życia³². Ale w *Morituri* relatywizm ten jest pełniejszy, dotyczy bowiem nie tylko spraw związanych z psychiką ludzką, ale także zdarzeń i wypadków. Oczywiście tylko w ramach fabuły fikcyjnego świata. Jesteśmy ostrożni

³⁰ Tak pisze na ten temat K. Wyka („*Pan Tadeusz*”. [T. 1:] *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 215—216): „Pisarze krajowi [...] pisali o ginących, o mijających, słowem — ostatnich, lecz nie chcieli tego przyjąć do ideowej wiadomości. Więcej: przeciwko biegowi historii odwracali funkcję swojego zapisu. Mniemali, że utrwalając pisarsko ginących i mijających, zatrzymają w miejscu powody takiego zjawiska. Mickiewicz pisał o skazanych na przeminięcie z pełną świadomością, że są oni ostatni. Towarzyszyło im jego uczuciowe wybaczenie, a nawet przywiązanie do mijającej nieuchronnie formy narodowego obyczaju, lecz jego ostatni nie stawali w poemacie w poprzek biegowi historii. Dokładniej: twórca w ich imię nie stawał”.

³¹ Wyka, *op. cit.*, s. 215.

³² Tak jest np. w *Dwóch światach* (s. 435).

w doszukiwaniu się jego związków z filozofią okresu, bo np. w powstałej dwa lata później powieści *Resurrecturi*, uważanej często za drugą część dylogii o arystokracji, relatywizm ten zanika zupełnie i nawet w sprawie — zawsze wątpliwej — możliwości poznania prawdziwej natury drugiego człowieka, narrator zajmie takie stanowisko:

Tylko grający role i komedie w życiu ludzie, nie będący sobą, potrzebują długiego badania, charaktery jasne i prawe objawiają się całe w pierwszym słowie, można by powiedzieć, w wejrzeniu ⁸³.

Relatywizm *Morituri* wymusza na czytelniku takie mniej więcej rozumowanie: nieważne, czy znamy prawdę, czy plotkę o księciu Robercie i jego romansie lub o księciu szambelanie i zajściu sprzed lat. Tak czy inaczej są oni arystokratycznymi (pamiętajmy o bagażu semantycznym narzuconym takiemu ujęciu) niedobitkami, których nie ominie przeznaczenie. Teza o względności i subiektywności ludzkiego poznania, tak konsekwentnie realizowana w tej powieści, łączy się więc z zasadniczym przesłaniem ideowym utworu.

Jaki więc typ odbioru zakłada *Morituri*? Otóż taki, w którym do sensu całości, do odkrycia zasadniczej myśli utworu, dochodzi się samodzielnie, przez zrozumienie rzeczy już to ukazywanych oczom czytelnika (prezentacja sceniczna), już to, z pozoru beznamiętnie, relacjonowanych przez narratora lub przytaczanych jako opinie jednych postaci o innych. Jest to spełnienie postulatu ówczesnej krytyki, która — jako istotnych zalet powieści domagała się tego, aby „zasadnicza myśl społeczna wpływała *a posteriori* z ostatecznych kontrastów utworu” ³⁴. Jest to równocześnie praktyczna realizacja własnych postulatów teoretycznych Kraszewskiego, tak ujmowanych w r. 1847, a więc na początku drogi twórczej powieściopisarza:

Zdania dogmatycznie rzucane, choćby z pewnym ciągiem, w powieści nie są także wielkiego skutku na czytelnikach. [...] Więcej niż zdania powinny tu działać obrazy. Rozumowe prawdy wcielić się muszą, oblec szaty cielesne i z całą artystyczną ozdobą i blaskiem wystąpić przed czytelnikiem.

Celem więc powieści nie argumentacja, ale przemawianie do uczucia, które ma zrodzić myśl w czytelniku, ale wzbudzenie wzruszenia w nim, które każe myśleć i zastanawiać się ³⁵.

Umiejętność konstruowania utworu z „odwleczoną dyskursywnością”, sama w sobie godna uwagi ze względu na temperament pisarski Kraszewskiego przejawiający się zwykle w natychmiastowych i żarliwych eksplikacjach sensów zasadniczych dla zrozumienia ideowej wymowy

⁸³ J. I. Kraszewski, *Resurrecturi*. Kraków 1959, s. 273.

³⁴ J. Kotarbiński, „Widma”, powieść E. Orzeszkowej. „Biblioteka Warszawska” 1882, t. 1, s. 463.

³⁵ J. I. Kraszewski, *O celu powieści*. W: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych. Opracował S. Burkot. Warszawa 1962, s. 92.

powieści, jest tutaj godna podkreślenia także dlatego, że w chwili pojawienia się *Morituri* była to jeszcze umiejętność raczej postulowana przez krytykę niż realizowana przez powieściopisarzy. Pod tym względem *Morituri* to nie tylko *summa* artystycznych możliwości Kraszewskiego; to także zwiastun nowych technik narracyjnych, spożytkowanych przez następców, a zarodkowo tkwiących w omawianym utworze: przesunięcie punktu widzenia narratora w stronę bohaterów aż do pojawienia się elementów narracji personalnej, a — co za tym idzie — mowy pozornie zależnej, osłabienie wszechwiedzy narratora, szczególnie jeśli chodzi o retrospekcje i analizy psychologiczne bohaterów, ciekawe artystycznie spożytkowanie mikroformy posługującej się narracją pierwszoosobową, a także synekdochiczna kondensacja przestrzeni³⁶ w momentach przyspieszenia fabularnego.

„Odwleczoną dyskursywnością” charakteryzuje się także kompozycja, którą określić można jako auktorialną ze względu na zastosowanie „uporządkowań naddanych”³⁷. Po zamknięciu powieści czytelnik musi się bowiem zastanowić, dlaczego rodzina Brańskich poddana została tylu próbom, co oznacza kompozycyjny nawrót upadków i chwilowych podźwignięć. Zrozumie wtedy, że powieść jest rodzajem socjologicznego badania, jest także wypróbowywaniem charakterów głównych postaci — aż do stwierdzenia: muszą umrzeć. Muszą umrzeć, bo są „nie z tego świata”, bo „forma ich bytu już się stanowczo przeżyła”³⁸, a oni mają za mało cynizmu, aby sprzedać się w bogate małżeństwa, ale także zbyt mało pokory, aby uczestniczyć w mozolnych pracach ogółu społeczeństwa.

Obserwowane w tym utworze pewne przekształcenia tradycyjnej powieści auktorialnej zmierzające wyraźnie w kierunku ograniczenia wszechwiedzy narratora nie oznaczają rezygnacji z autorskiej oceny, która jest tu równie czytelna jak w powieściach z jawnym komentarzem narratora. Autorska ocena wyraża się w kompozycji tekstu oraz stylu wypowiedzi narratorskiej, chętnie odwołującej się do ironii i ujęć metaforycznych. Zwraca szczególnie uwagę pewna nadorganizacja w zakresie kompozycyjnego ukształtowania tekstu. Myślimy tu o „dodatkowych

³⁶ Płachecki (*op. cit.*, s. 65) tak pisze na ten temat: „We fragmentach narracji zdominowanych przez napięcie fabularne miejsce zdarzeń jest więc tylko markowane”. Popatrzmy na taki przykład z *Morituri*: „W Skokach targ był wiekusty — od świtu do nocy, jedni odjeżdżali, drudzy przybywali, dziedziniec pełen wózków, biedek, fur i wypędzanych a przypędzanych wołów; w ganku i sieni ludzie, błoto, furmani i panowie, parobcy i oficjaliści, na ostatek w kancelarii u stołu kilku poważniejszych kupców, Garbowski i flaszka z wódką wśród papierów” (227).

³⁷ K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*. Wrocław 1986, s. 152—153.

³⁸ Chmielowski, *op. cit.*, s. 396.

częstkach konstrukcyjnych”, takich jak motto i epilog, wyraźnie wspierających oceniające intencje autora zawarte już w tytule, a także o regularnie powtarzających się w tekście metaforycznych ujęciach „problemu Brańskich”. Najczęściej powraca określenie „*morituri*” jako wynik spostrzeżeń dokonywanych przez postacie powieściowe obdarzone umiejętnością czytania „wyroku przeznaczeń nieuchronnych”. Jak pamiętamy, nie powstrzyma się od takiego ujęcia także narrator, w jedynym — a przez to tak szczególnie znaczącym — jawnym komentarzu do problemu „umierania” rodzin arystokratycznych. Brzmiące jak *memento* dla Brańskich spostrzeżenia pojawiają się w określonych partiach utworu wywołując niepokój czytelnika skontrastowany ze złudnym poczuciem bezpieczeństwa bohaterów. Spostrzeżenia te mają więc wyraźną moc sterowania ku odczytaniom zgodnym z założeniami autorskimi. Nie kłócą się jednak z zasadą przedmiotowości, ponieważ dokonywane są z reguły przez postacie powieściowe. Na początku *Morituri* Zenon Żurba tak podsumuje wystawny styl życia książąt stojących u progu bankructwa:

Patrzac na Brańskich, zdaje mi się, że widzę załogę okrętu, którą morze lada chwila pochłonie, biesiadującą spokojnie w przeddzień zatonięcia. [42]

Efekt nasilającego się zagrożenia i nieodwracalnej klęski wzmocniony zostanie przez przywołanie „straszliwych” słów „*Mane — Tekel — Fares*” (160) w relacji narratora, ale z perspektywy plenipotenty, wyrażnie już przerażonego własną bezradnością. Metaforyzująca interpretacja obejmie także knowania Zembrzyńskiego. W tym wypadku jednak symboliczno-obrazowe formułki mają wymowę unieważniającą rolę tego bohatera w planie ideowym powieści. „Nędznym robakiem, podgryzającym powoli korzenie odwiecznego dębu” (293) wyda się generałowi Zembrzyński. Jest to jednak interpretacja tyleż efektowna, co jawnie i świadomie zakłamująca rzeczywistość. Toteż narrator obnaży tę grę mistyfikacyjną bez skrępowań:

Zrazu nie bardzo rozumiał, na co mu się ona [tj. historia Zembrzyńskiego] przydać mogła; uderzyła go potem, jak coś tajemniczego, tłumaczącego do pewnego stopnia upadek podstępą intrygą, zatem zdejmującego winę ruiny tej z rodziny samej, zrzucając ją na knowania ukrytego nieprzyjaciela. Nic przyjemniejszym być nie mogło, pochlebniejszym miłości własnej familii. [293]

W planie fabularnym osnuta tajemniczością zemsta dawnego sługi jest rozrusznikiem akcji i ma zadanie uatrakcyjnienia dosyć jednostajnych zdarzeń związanych z pogrążonym w bezruchu środowiskiem arystokratycznym. W planie ideowym zemsta ta podkreśla tylko niedołęstwo prześladowanej rodziny, która „żyła już tylko wspomnieniami przeszłości i jak ta przeszłość minąć musiała”³⁹. Podobnie odczytał omawiane fakty Wiktor Hahn, a także Dionizy Henkiel dopatrujący się ideowego sensu

³⁹ *Ibidem*.

w fakcie usunięcia mściwego sługi z pierwszego planu utworu⁴⁰. Skupujący wszystkie pretensje wierzący Zembrzyński jest ostatnim ogniwem w łańcuchu przyczyn ukazanych w powieści. I bez niego jednak los Brańskich był już przesądzony. Dlatego tak wiarygodnie brzmią słowa będące skądinąd wykrętną próbą usprawiedliwienia się:

Mój mości dobrodzieju, widziałeś asindziej kiedy stary dąb, który pastuszkowie wypalą... utrzyma się to na pasemku kory... przychodzi leciuchny wie-
trzyk i olbrzym się wali. Mówią, że burza dąb obaliła! a nie, spróchniały był,
spalony był. Ja jestem tym wietrzykiem, szanowny panie a dobrodzieju. [386—
387]

Zwróćmy uwagę na rodzaj metaforyki przywoływanej w tej powieści: tonący okręt, umierający gladiator, powalony dąb...

Złudzeniem też jest, aby utwór jakkolwiek mógł być istotnie wolny od tendencji, by w kolorycie i rytmie stylu, w motywacji skojarzeń i doborze metafor nie demaskował całej osobowości autora — za jego wiedzą czy bez jego udziału⁴¹.

Przywołaliśmy słowa Zofii Nałkowskiej, bo doskonale wyręczają nas w formułowaniu wniosku, ale równie dobrze moglibyśmy powołać się na autorytet samego twórcy *Morituri*, który to złudzenie o istnieniu utworu wolnego od tendencji tak ujmował w r. 1874:

Wiele pisano, mówiono i rozprawiano o prawości i nadużyciach tendencji w powieści. To, co się tak zowie, jest nieuchronnym w każdym utworze, lecz dwojakim procesem łączy się z plastyką jego. Procesy te nazwać by można: jeden organicznym a naturalnym, drugi — sztucznym i mechanicznym. Jeśli tendencja jest, jak w połączeniu ciała stałego z płynem, zawieszoną w nim tylko, nie rozpuszczoną, jeśli się nie łączy żywotnie i chemicznie, naówczas dzieło jest zepsute; gdy się zrasta z formą i barwą, jest w swym miejscu i w swym prawie. W teorii sztuki idzie więcej o połączenie i stosunek tych pierwiastków aniżeli o wydzielenie jednego z nich i potępienie. Najgorętsi zwolennicy sztuki dla sztuki dobrowolnie się łudzili: tendencja jest wszędzie, ale się przedstawia w różny sposób, a nawet nie daje się czuć, choć istnieje, i naówczas tylko jest genialnie użytą a usprawiedliwioną⁴².

W *Morituri* tendencja jest zawarta w taki sposób, że Bronisław Chlebowski mógł określić powieść Kraszewskiego „jako wynik poważnej obserwacji i pogłębionego pojmowania objawów współczesnego przekształcania się stosunków społecznych”, uwydatniając w niej „wierność obrazu, obiektywność i brak tendencyjności”⁴³. Henkiel zaś dowodził, że tendencja w tej powieści jest „przeprowadzona z jak największą ścisłością, za pomocą wyłącznie akcji, bez dysput i bez dydaktyzmu”⁴⁴. Pomińmy

⁴⁰ Henkiel, *op. cit.*, s. 108.

⁴¹ Z. Nałkowska, *O pisaniu*. „Studio” 1936, nr 2, s. 8.

⁴² J. I. Kraszewski, „Waldfried”, *powieść Bertholda Auerbacha*. W: Kraszewski o powieściopisarzach i powieści, s. 192.

⁴³ Zob. Hahn, *ed. cit.*, s. CLXVII.

⁴⁴ Henkiel, *op. cit.*, s. 110.

pewne, dające się tu zauważyć, pomieszanie pojęć: tendencja, tendencyjność, dydaktyzm — ciągnące się od pierwszych dyskusji nad powieścią krajową z połowy XIX w. aż do chwili dzisiejszej. Idąc za sugestiami Kraszewskiego (a także Nałkowskiej) zawartymi w cytowanych wypowiedziach na temat tendencji w utworach literackich, powiedzmy krótko: przy posiadaniu widocznej tendencji powieść ta nie jest tendencyjna w dzisiejszym rozumieniu tego słowa⁴⁵. Na pewno jednak możemy mówić o wyraźnie perswazyjnej strukturze tej powieści. Pamiętamy przecież: regularność kompozycji zmierzającej ku finalnym, jednoznacznym rozstrzygnięciom, narracja implikująca określone sensy za pomocą stylu, ale czasem — mimo całą przedmiotowość — zmierzająca do uporządkowań wyraźnie wyeksponowanych, rozbudowana otoczka metatekstowa (tytuł, motto, epilog). Przy tym wszystkim, jeśli „dojrzałość dzieła literackiego to jego pojemność, rozumienie złożoności rzeczy, ironiczne perspektywy, napięcia”⁴⁶, to *Morituri* jest jedną z najbardziej dojrzałych powieści Kraszewskiego i jedną z nielicznych, które nie muszą bać się porównania z „wielkimi” powieściami lat osiemdziesiątych.

⁴⁵ Zob. ustalenia J. Barczyńskiego w książce *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej* (Wrocław 1976).

⁴⁶ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 337.