Ewa Owczarz

"Zdziwienia Kraszewskiego", pod red. Marty Zielińskiej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/1, 212-222

1994

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ZDZIWIENIA KRASZEWSKIM. Pod redakcją Marty Zielińskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków 1990. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 160. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Ta ważna i potrzebna książka powstała — o czym informuje *Przedsłowie* Józefa Bachórza — jako podsumowanie wyników sympozjum, które odbyło się w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w r. 1987, a więc w setną rocznicę śmierci „najpracowitszego pisarza polskiego". Nie jest jedyną publikacją stanowiącą pokłosie rocznicowych obchodów, tak jak sympozjum warszawskie nie było jedynym w r. 1987 spotkaniem uczonych interesujących się rozległą twórczością autora *Ulany* (wystarczy przypomnieć dwie inne ważne konferencje — w Krakowie i Lublinie)[1].

Jest to książka, której na pewno nie przeoczył żaden badacz twórczości Kraszewskiego ani historyk literatury XIX wieku. Jej szczególna waga polega na tym, że przynosi dość wszechstronny i — jak na rezultat konferencji naukowej — nadspodziewanie reprezentatywny, metodyczny i systematyczny opis twórczości tak obszernej, że aż wymagającej „zmysłowych" przybliżeń, aby jej niewiarygodną rozległość można było w pełni uchwycić. Józef Bachórz ową „poligrafię" Kraszewskiego uświadomił poglądowo wyliczając, że dorobku tego twórcy wystarczyłoby dla 10 ponad przeciętność zapracowanych pisarzy.

Przypominam to dlatego, aby nikt nie doszukiwał się przesady w stwierdzeniu, iż rzetelne rozpoznanie tak rozległych obszarów twórczości artystycznej, naukowej i publicystycznej może się obecnie dokonać tylko w trudzie zespołowym. Zwracał na ten fakt uwagę już Karol Wiktor Zawodziński pisząc, że nawet krótka notka edytorska wymaga zwykle „takiej orientacji w dziele Kraszewskiego, którą można spotkać było w pokoleniu profesora Hahna, a której następna generacja nie daje przykładu"[2]. Wyjaśniał taki stan rzeczy również Stanisław Burkot, sam doskonały przecież i bardzo wszechstronny znawca Kraszewskiego: „Fenomen Kraszewskiego trudny jest do opisania dla historyków literatury i kultury z wielu powodów, ale przede wszystkim dlatego, że trudno objąć refleksją naukową całość jego wielorakiego dorobku"[3].

Warto więc podkreślić, że w recenzowanej tu książce „fenomen Kraszewskiego" został uchwycony. Stało się to nie bez udziału redaktorki tomu. Przez staranną, przemyślaną kompozycję książki uwypukliła ona pewne sensy (będzie jeszcze o tym mowa) oraz uwyraźniła myśl przewodnią, którą można chyba odczytać jako dążenie do uchylenia przypisywanej zwykle Kraszewskiemu, odruchowo i bezrefleksyjnie, kategorii poczciwości.

Specyficzną ramę kompozycyjną tworzą w omawianym zbiorze studiów rozważania Józefa Bachórza. Nie tylko uświadamiają poglądowo znaczenie pisarza (np. przez zestawienie z Norwidem) i jego — o czym była już mowa — „wielopisarstwo", ale tłumaczą sens tytułu, wypunktowują także obszary twórczości, które nie stały się przedmiotem dokładniejszych badań (np. działalność recenzencko-krytyczna, naukowa, obfita korespondencja). Dzięki tytułowemu referatowi Bachórza, zamykającemu tom studiów, które kompetentnie i twórczo analizują dokonania autora *Ulany*, czytelnik nie ma obezwładniającego przekonania o wyczerpaniu się pola badawczego. Po wielu „zdziwieniach" (każdy referat jest tu osobnym i osobistym „zdziwieniem") zarysowują się obszary dla jego własnych wyborów i dopowiedzeń pozbawionych już pokusy łatwych ustaleń i protekcjonalnych usprawiedliwień.

---

[1] Drobną część referatów obu tych sesji (krakowskiej i lubelskiej) zawiera książka *Pochylmy się nad Józefem Ignacym Kraszewskim*, wydana pod redakcją M. Łojka (Bydgoszcz 1992). Interesujący jest także opublikowany pod redakcją L. Ludorowskiego tom *Romanów i Kraszewski* (Lublin—Romanów 1989), który ukazując się z kilkuletnim opóźnieniem, po zamknięciu obchodów 175-lecia narodzin i 100-lecia śmierci Kraszewskiego, w nie zamierzony sposób wpisał się „w krajobraz rezultatów porocznicowych". Ta niespodziewana konfiguracja „nie zdezaktualizowała jednak — przyznajemy rację redaktorowi tomu — ważności publikacji, nie pozbawiła jej cech własnych, oryginalnych".

W związku z tytułem pierwszej publikacji nasuwa się nieodparcie pewna refleksja — tytuł ów jest jakby pozorną obroną Kraszewskiego, której wynikiem jest nieuchronne pomniejszenie i pewnie nie zamierzony protekcjonalizm. Zaznaczam, że nie wypowiadam się tutaj na temat zawartości tomu, mówię tylko o tytułowym nazwaniu.

[2] K. W. Zawodziński, *Opowieści o powieści*. Opracował Cz. Zgorzelski. Kraków 1963, s. 17.

[3] S. Burkot, *Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa 1987, s. 1. Druk reklamowy Ludowej Spółdzielni Wydawniczej.

Bardzo płodna okazała się tu swoista poetyka zdziwienia, którą sygnalizuje tytuł i którą można wyczytać z wielu pomieszczonych w książce studiów (Bachórz mówi nawet o kolejnych „piętrach zdumienia" ⟨s. 142⟩). Właśnie „poetyka", bo nie chodzi tu o proste zdziwienie liczbą wydanych tomów, napisanych listów, szkiców, rozpraw krytycznych i naukowych (a więc nie o takie zdziwienie, które stało się np. udziałem Jana Lechonia pokonującego w sobie niedowład sił twórczych i nie mogącego zrozumieć Balzaka, „a nawet Kraszewskiego"[4]). Zdziwienie jest w omawianej książce najpierw podstawą wyboru, a potem metodą opisu zjawisk z zakresu twórczości Kraszewskiego. Uczeni, którzy zwykle Kraszewskim się nie zajmują lub czynią to na marginesie głównych zainteresowań, prezentują wobec jego twórczości „zasadę świeżego spojrzenia".

Tak więc w wypadku tytułu omawianego zbioru mamy do czynienia nie tylko z prostym przeniesieniem owej najpierwszej cząsteczki metatekstowej z fragmentu na całość: z referatu Bachórza na książkę będącą zapisem pokonferencyjnego dorobku. Tytuł pełni bowiem ważną funkcję wskazywania na zasadę jedności książki, stanowiąc przeciwwagę nieuchronnej przypadkowości studiów będących plonem konferencji. Wspomniana poetyka zdziwienia jest immanentną własnością wszystkich studiów pomieszczonych w omawianym zbiorze, nierzadko zaprezentowaną wprost. Zestawmy kilka przykładów. Maria Janion rozpoczyna swoje rozważania: „Kraszewski jest pisarzem zdumiewającym. Jedną z najbardziej zdumiewających jego powieści jest *Szalona*" (s. 13). Nie inaczej Marta Zielińska, u której inicjalne zdanie referatu brzmi: „*Poeta i świat* Kraszewskiego jest bardzo dziwną powieścią" (s. 29). I jeszcze Alina Witkowska (o Bachórzu nie wspominając, bo jego „piętrowe zdumienia" były już komentowane): „Od r. 1866 do 1869 Kraszewski pisał *Rachunki*. Osobliwe dzieło" (s. 89).

Widzimy więc, że kategoria zdziwienia — choć nie zawsze tak bezpośrednio zasygnalizowana jak w cytowanych przykładach — organizuje całość rozważań o różnych dziedzinach twórczości Kraszewskiego, od powieściopisarstwa, poprzez publicystykę, do podróżopisarstwa i kolekcjonerstwa. 12 rozpraw (nie licząc *Przedsłowia*, które nie jest tylko „gestem wprowadzającym", lecz posiada autonomiczną wartość) rozmieszczonych zostało w 4 dość proporcjonalnych częściach. Części te nie posiadają tytułów, ale zasada porządkująca i organizująca wspomnianą różnorodność tematyczną i problemową w pewną nową jakość jest czytelna i jasna.

W części pierwszej zgrupowane zostały omówienia twórczości epickiej Kraszewskiego. Mamy tu więc referaty dotyczące trylogii epickiej, a także powieści określanych tradycyjnie jako społeczno-obyczajowe i historyczne. Kolejność ich prezentowania nie pokrywa się z chronologią tekstów, które są przedmiotem badawczych dociekań. Otwiera tę część studium Marii Janion zatytułowane *Szalona*, potem następują rozważania Marty Zielińskiej dotyczące utworu niemal 50 lat wcześniejszego. Rozważania te noszą tytuł *„Poeta i świat", czyli Raskolnikow po polsku*. Powieści zarówno historyczne, jak i społeczno-obyczajowe, operujące „mową cudzą" prezentuje referat Kazimierza Bartoszyńskiego *Piórem wypożyczonym. O niektórych formach prozy Kraszewskiego*. 3 „pieśni z podań Litwy" składające się na trylogię epicką omawia w referacie „*Anafielas*" Maria Żmigrodzka.

Część druga, obejmująca 3 rozprawy, wyodrębniona została na zasadzie tyleż chronologicznej, co problemowej. Dotyczy twórczości Kraszewskiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych związanej w jakiś sposób z powstaniem styczniowym. Pomieszczone tu rozprawy są więc związane z działalnością Kraszewskiego jako redaktora „Gazety Codziennej" („Polskiej") w latach 1859—1863 (Alina Kowalczykowa, *Kraszewski w Warszawie*) *Obrazków powstaniowych* pisanych w latach 1863—1875 pod pseudonimem: Bolesławita (Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, *Powieści powstańcze Bolesławity*) i 5 potężnych tomów zapisków powstałych według hybrydycznej zasady „groch z kapustą", które składają się na obraz współczesności migotliwy, subiektywny i gorączkowy — „wielki witraż z rozbitych szkiełek rzeczywistości", jak określa to autorka studium będącego ostatnim akordem drugiej części książki (Alina Witkowska, *Buchalter swoich czasów*).

Chciałabym w tym miejscu zasygnalizować, bo do problemu przyjdzie jeszcze wrócić, heurystyczną wartość zestawienia w bliskim sąsiedztwie rozważań o „czystych" formach publicystycznych oraz o powieściach, które przepojone są publicystyką. Szczególnie inspirująco działa zetknięcie *Obrazków powstaniowych* z *Rachunkami*. Te teksty, w obu wypadkach równie interesująco i nietradycyjnie odczytane, wzajemnie się w sobie przeglądają skłaniając do pytań, które nie musiały nasuwać się autorkom osobno nad nimi pracującym.

Część trzecia składa się z dwu referatów dotyczących powieściowej twórczości historycznej Kraszewskiego. Tak chyba należy odczytać zasadę leżącą u podstaw wyodrębnienia dwu kolejnych

[4] J. Lechoń, *Dziennik 1. 30 sierpnia 1949 — 31 grudnia 1950*. Warszawa 1992, s. 52.

studiów w osobną kompozycyjną część książki. Maria Piasecka zatytułowała swoje rozważania *„Mistrz Twardowski" Kraszewskiego. Literackie powinowactwa mitu o polskim czarnoksiężniku*, a studium porównawcze Tadeusza Bujnickiego dotyczy *Rzymu za Nerona* Kraszewskiego i *Quo vadis* Sienkiewicza.

W wypadku części trzeciej niejakie wątpliwości rodzą się w związku z zaliczeniem utworu o legendarnym czarnoksiężniku z XVI w. do powieści historycznych. Wincenty Danek w swym chronologicznym zestawieniu dzieł Kraszewskiego umieszcza *Mistrza Twardowskiego* (1840) wśród powieści o tematyce autorowi współczesnej[5] i ma w tym swoje racje, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że historyczność postaci polskiego maga była dla Kraszewskiego wątpliwa, a legenda o nim to twór w znacznej mierze romantyczny. Piasecka dostrzega zresztą ten problem, bo nadmienia: „pisząc powieść poniekąd historyczną, Kraszewski w *Mistrzu Twardowskim* nie uwzględnił historyczności swego bohatera" (s. 99). Poza tym autorka rozpatruje analizowany utwór jako przejaw romantycznego mitu krzepiącego narodowe pragnienie wolności. Tak naprawdę *Mistrz Twardowski* jest raczej powiastką moralistyczną niż powieścią historyczną czy nawet współczesną.

Tyle pedantycznych przypomnień i ustaleń. Jeśli przyjąć słownikową definicję powieści historycznej, wszystko jest w porządku, w *Mistrzu Twardowskim* bowiem „świat przedstawiony umieszczony został w epoce traktowanej przez twórcę i jego odbiorców nie jako epoka współczesna, ale jako w zasadzie zamknięty okres dziejów"[6].

Część ostatnia, czwarta, zawiera 3 studia z bardzo różnych dziedzin i na pozór jest najmniej spójna. Mamy tu kolejno rozważania: Elżbiety Kiślak *Podróż i doświadczenie historii*, Doroty Siwickiej *Kolekcja wobec nikczemności świata* oraz wspomniane już na początku tytułowe *Zdziwienia Kraszewskim* Józefa Bachórza.

Scalającą koncepcję — jeśli dobrze rozumiem zamysł redaktorski — można by chyba uchwycić najlepiej przy pomocy słów z referatu Doroty Siwickiej. W każdym z trzech studiów składających się na ostatnią część książki przejawia się „pytanie o możliwość rekonstrukcji całości. I pytanie o sens całości" (s. 132). A — posłużmy się słowami autorki referatu o Kraszewskiego pasji kolekcjonowania — „podstawową rolę w tym opisie odgrywają dwa pojęcia: zestawienie razem i ilość" (s. 134).

Już ta próba pobieżnego przeglądu treści książki i uchwycenia jedności ponad bogactwem tematyczno-problemowym uzmysławia, przed jakim kłopotem staje się recenzent. W najmniejszym stopniu chodzi tu o ustalenie kryteriów oceny. Bardziej o znalezienie takiej formuły omówienia, aby jak najmniej uronić z tego, co wartościowe, aby — zgodnie z tytułem — zdziwić się tym, co warte zdziwienia w samej twórczości odkrywającej nagle nowe oblicze, ale i w pisarstwie o niej — świeżym, niebanalnym, pozbawionym rocznicowej czołobitności. Wobec rozrzutnego bogactwa myśli, jakie zawiera ta książka, każdy recenzent czułby się trochę bezradny i skrępowany. Poszczególne prace zawarte w pokonferencyjnym tomie rozpraw zasługują na osobne omówienie. Tymczasem ramy recenzji na to nie pozwalają. Jeśli przypomną się w tym miejscu wstępne zastrzeżenia, poparte autorytetem wielu znawców twórczości Kraszewskiego, co do możliwości objęcia rzetelną refleksją całej jego działalności, to powyższe usprawiedliwienia zabrzmią zapewne jak unik przed posądzeniem o niekompetencję. Niezupełnie się tego wypierając, wybieram rolę wnikliwego czytelnika wszystkich studiów, a recenzenta niektórych.

Pierwsza w kolejności rozprawa — pióra Marii Janion — nosi tytuł *Szalona*, a więc taki sam, jak omawiana późna powieść Kraszewskiego (1882). Zawiera jednak kilka myśli ważnych dla oceny całej twórczości pisarza. Jedną z najważniejszych, sformułowanych dobitnie, powtórzonych w książce *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda* jest teza o powieściowym wykorzystaniu przez Kraszewskiego wszystkich dylematów romantyzmu i o nieodstępowaniu przez niego od orientacji romantycznej[7]. Opcji romantycznej doszukuje się Janion nawet w powieściach tendencyjnych, nawet w późnej twórczości dotyczącej powstania styczniowego podpisywanej pseudonimem Bolesławita. Badaczka uzmysławia dobitnie, że temat: Kraszewski a romantyzm — dojrzał już ponownie do naukowej penetracji, że sporo można sobie obiecywać po spojrzeniu na Kraszewskiego romantyka — najpierw romantyka, a dopiero potem realistę (zwykle jest właśnie odwrotnie). Postać Zoni, owej „szalonej" bohaterki Kraszewskiego też trudno sobie wyobrazić bez romantycznej emancypacji i romantycznej kategorii szaleństwa.

---

[5] W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa 1973, s. 522.

[6] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1989, s. 389.

[7] M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa 1990, rozdz. 6: *Wallenrodowie powstania styczniowego i Kraszewski*, zwłaszcza s. 265.

Bardzo interesująco są też w studium Marii Janion formułowane myśli na temat tendencyjności. Autorka odróżnia tendencyjność rozumianą ideologicznie od takiej, która pojawia się np. w *Obrazkach powstaniowych*. O tej ostatniej pisze pięknie i wielkodusznie, że oznacza „współodczuwanie, współdrganie pisarza — Sekretarza Nastrojów i Sejsmografu Masy" (s. 20). Pojęcie tendencyjności, ciągle sprawiające badaczom wiele kłopotów i dalekie od precyzji, traktowane jest w tej rozprawie nie jako wygodna i dyskwalifikująca etykietka, ale jako kategoria niezbędna dla zrozumienia kształtu artystycznego takich utworów jak *Obrazki powstaniowe* czy *Szalona*. Zamiar napisania „powieści tendencyjnej" wchodzi czasem w konflikt z uczciwością i otwartością artystyczną pisarza. W wypadku *Szalonej* — pisze Janion — „pionowa Tendencja ugięła się pod działaniem poziomego Horyzontu. Agresywność tezy do udowodnienia rozładowała się w horyzoncie poznawczym Kraszewskiego, nastawionym również na dramatyzm bytu i zmagające się w nim racje stron" (s. 21).

Można dodać, że to problem nie tylko *Szalonej*, ale wielu innych utworów, które można wybronić od zarzutu tendencyjności, bo ciągle czytelna teza rozmywa się w nich na skutek dociekliwości psychologicznej czy też szerokiego narratorskiego namysłu nad światem i życiem. Karol Wiktor Zawodziński mówi w związku z Kraszewskim o „jego wszechstronnej ludzkości, rzadko spotykanej pełni jego jako człowieka"[8].

Nazwisko Zawodzińskiego już któryś raz z rzędu pojawia się w tej recenzji, pojawia się nieprzypadkowo — omawiana książka zdaje się z jego ducha poczęta. Nie chodzi nawet o przyjęte rozwiązania interpretacyjne i propozycje badawcze, ale o pewną postawę intelektualnej otwartości wobec twórcy dość jednostronnie zaszufladkowanego przez historyków literatury. Maria Janion nawiązuje wprost do ustaleń tego badacza, który pierwszy zwrócił uwagę na powieść Kraszewskiego ukazującą „kobietę wyzwoloną". W ostatnich latach „kwestia kobieca" u Kraszewskiego budzi szczególne zainteresowanie. Potwierdzają to referaty wygłoszone na niedawnej warszawskiej konferencji „Kraszewski — pisarz współczesny". *Szalona* — może to już inspirująca rola omawianego studium — pojawiała się tam często jako egzemplifikacja tezy o nowatorskich kreacjach kobiet w całej rozległej twórczości Kraszewskiego. Postaci kobiet demonicznych — w prezentowanych rozważaniach oprócz *Szalonej* przywołane są także *Zagadki* — wiodą, zdaniem Marii Janion, ku *Pogance* Narcyzy Żmichowskiej jako możliwej inspiracji twórczej. Można dorzucić jeszcze jedną *femme fatale* stąd się wywodzącą. Jest to kasztelanowa ze *Sfinksa*: „Aspazja, Lais, Fryna całą gębą"[9].

Warto chyba dostrzec wątek łączący Kraszewskiego z twórcami Młodej Polski. Motyw tajemniczej i demonicznej kobiety prowadzi przecież ku utworom Berenta, Micińskiego, Przybyszewskiego.

„Cóż może powiedzieć mężczyzna na temat kobiety, swego przeciwieństwa?"[10] — pytamy słowami Junga dlatego, że przywołała go w swoim studium Janion, i dlatego jeszcze, iż rzeczywiście pomaga w dotarciu do wielu ukrytych sensów tej zdumiewającej powieści. Eksponowana np. przez Kraszewskiego „męskość" charakteru Zoni, postrzegana przez Zawodzińskiego jako element konsekwentnego portretowania jednostki nieprzeciętnej, a nie słabego kobieciątka, taką znajdzie wykładnię u Junga: „Męskość oznacza, iż człowiek wie, czego chce, i robi to, co jest konieczne, aby to osiągnąć"[11]. Ciekawe może być także jungowskie oświetlenie takiego tradycyjnego motywu powieściowego, jak kontrastowe zestawienie dwu postaci („szalonej" Zoni i bogobojnej Madzi), oraz bardziej już niekonwencjonalnego, jak ukazanie Zoni na barykadach Komuny Paryskiej.

Maria Janion otworzyła nowatorskie perspektywy dla tej nie całkiem udanej powieści. Pokazując wielkie i różnorodne możliwości interpretacyjne, dowiodła pośrednio niebagatelnej wartości estetycznej *Szalonej* oraz tego, że „poczciwy" Kraszewski ze szczególną intuicją artystyczną kreował postaci kobiece. Cała ich galeria czeka na równie wnikliwych interpretatorów.

Kolejny referat — Marty Zielińskiej — dotyczy głośnej w swoim czasie powieści Kraszewskiego i nosi, jak pamiętamy, tytuł *„Poeta i świat", czyli Raskolnikow po polsku*. Tytuł ten wywołuje najpierw odruchowy sprzeciw, za którym idzie jednak zaciekawienie, co z pewnością wpisane zostało w strategię autorki. Z zaciekawienia rodzi się refleksja nie tylko na temat tego, jakie przepaście między powieścią polską a europejską musiał niwelować Kraszewski, także — to może ważniejsze — na temat konieczności wydobycia z „bezruchu znaczeń" dzieł tego pisarza osadzonych w bezrefleksyjnych schematach zbiorowego odbioru. A to świadczy, że oparte na dość

[8] Zawodziński, *op. cit.*, s. 115.
[9] J. I. Kraszewski, *Wybór pism*. T. 10. Warszawa 1879, s. 188.
[10] C. G. Jung, *O naturze kobiety*. Wybrał i przełożył M. Starski. Poznań 1992, s. 191.
[11] *Ibidem*, s. 209.

kruchych podstawach zestawienie *Poety i świata* ze *Zbrodnią i karą*, Kraszewskiego z Dostojewskim, nie jest całkiem bezpodstawne; jest co najmniej świetnym zabiegiem dezautomatyzującym.

Autorka zdaje sobie doskonale sprawę, że „wszelkie bezpośrednie porównanie *Poety i świata* ze *Zbrodnią i karą* są tyleż karkołomne, co nieuzasadnione" (s. 32). I tak naprawdę wcale nie skusił jej do tych porównań „przypadkowo zbieżny fakt", że dla obu bohaterów źle kończy się historia ze staruszką (tu trzeba jednak zauważyć, że dla bohatera *Poety i świata* historia ta przyjmuje zrazu pomyślny obrót). Chodzi o dręczące obu pisarzy pytanie — choć skala artystycznego wyrazu jest mimo wszystko nieporównywalna — czy wybitnej jednostce przysługuje jakieś specjalne prawo i „jak poznać geniusza wśród tłumu fałszywych proroków" (s. 33).

Tak poprowadzona interpretacja powieści przynosi bardzo ciekawe rezultaty badawcze, choć nie rozwiewa wszystkich wątpliwości narosłych wokół tego pełnego sprzeczności utworu. Może zresztą *Poeta i świat*, jako utwór nie w pełni artystycznie udany, w ogóle żadnemu scalającemu oglądowi się nie poddaje?

Bardzo trafnie wydobyta zostaje z powieści pewna czysto socjologiczna prawda o społeczeństwie romantycznym czy — mówiąc precyzyjniej — o społeczeństwie współczesnym romantyzmowi w literaturze. Nieudana powieść Kraszewskiego rzeczywiście pokazuje, że w tym czasie „uwięzienie w egzystencji" miało dla większości ludzi swój konkretny, nie tylko abstrakcyjny wymiar. „Dozwolone granice wolności kończyły się na porwaniu cudzej narzeczonej i butelce mocnego trunku" — konkluduje Zielińska swoje rozważania o „prozaicznym" finale powieści (s. 35).

Przekonujące są też stwierdzenia, że brak spójności w obrazie poety bardzo często stwarza wrażenie wprost karykaturalne. „Wzięło się to stąd, iż pisarz — tak jak i większość współczesnych mu twórców — dysponował stereotypową wizją poety, wykształconą w kulturze romantycznej. Te same życiowe znaki mogły określać zarówno geniusza, jak i miernotę" (s. 34). Aby wesprzeć te stwierdzenia dodam, że z podobnym problemem zmierzył się — z identycznym zresztą skutkiem artystycznym — Tytus Szczeniowski w *Bigosie hultajskim*. Uleganie stereotypowi poety ukształtowanemu przez wielki romantyzm, przy braku sprecyzowania własnej, opozycyjnej wizji artysty w społeczeństwie, spowodowało niespójność postaci Bardona — poety, który miał być jednocześnie zupełnym przeciwieństwem stereotypu i jego satyrycznie wykpioną wersją.

Te ciekawe rozważania budzą jednak pewien niedosyt. Autorce nie udaje się np. włączyć przekonująco w ciąg interpretacji epilogu uchylającego się wyraźnie kategorii fikcji literackiej. Jest on cząstką odrębną, a jednak — decyzją autora — włączoną w całość dzieła, chociażby za sprawą wyposażenia go, tak jak pozostałych rozdziałów, w motta z Kochanowskiego. W ogóle obfite opatrzenie utworu dodatkowymi cząstkami konstrukcyjnymi nie staje się przedmiotem refleksji, a przecież równie zastanawiające jak epilog są dwie przedmowy. Ten Kraszewski, który — jak mówi Zielińska — „przybrawszy postać narratora, ciągle w powieści [...] wyrokuje", w przedmowie do drugiego wydania z całą świadomością rezygnuje z autointerpretacji, argumentując (jakże nowocześnie!): „Zdaje się nam także, iż autor tworzący dzieło i autor później tłumaczący się z niego nie są tak dalece jedną osobą, aby jego tłumaczenie za jednorodne z dziełem wziąć można"[12].

Cytowane wyjaśnienie nie wydaje się wcale unikiem. Kraszewski, jak później np. Jan Lechoń, sądził chyba, że „z błędów jednej książki należy się poprawiać w nowej"[13]. Nową wersją *Poety i świata* jest *Powieść bez tytułu*. Myślę więc, że na takie utwory jak *Poeta i świat*, *Sfinks*, *Powieść bez tytułu*, układające się w cykl powieściowy na temat artysty i sztuki, trzeba patrzeć tak, jak proponował Kazimierz Czachowski: „Dla autora w większości wypadków jest to poznanie samego siebie i przez załamanie wspomnień konkretyzacja albo wręcz urabianie własnego poglądu na świat"[14].

Dlatego — przy całym szacunku dla dezautomatyzującego zabiegu Zielińskiej — sądzę, że należy na *Poetę i świat* spojrzeć raczej jak na powieść autobiograficzną. Nie — jawnie autobiograficzną, a tylko „podejrzaną o autobiografizm"[15]. Łatwiej będzie zrozumieć pierwszoosobowe wtręty w narrację w zasadzie trzecioosobową, a więc w konsekwencji zrozumieć sprawę obecności autorskiego głosu w obrębie całego utworu. Pewien liryzm i subiektywizm powieści

---

[12] J. I. Kraszewski, *Poeta i świat. Powieść.* Lwów 1872, s. 7.

[13] Lechoń, *op. cit.*, s. 61.

[14] K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937. Oraz inne szkice krytyczne.* Lwów 1938, s. 158—159.

[15] I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego.* Katowice 1986, s. 152.

autobiograficznej jest oczywisty. Doskonale ostatnio rozpoznana kategoria autobiografizmu pozwoli wpisać wspomniane utwory Kraszewskiego w ciąg rozwojowy tego nurtu powieści polskiej, który omawiając, zwykle sięga się najdalej do modernizmu.

Jeśli rzeczywiście, jak chce Tomasz Burek, literatura polska jest równie ciekawa w swoich wielkich spełnieniach, jak i wielkich niedokonaniach[16], to Marta Zielińska uzmysłowiła nam, że jednym z pierwszych ważnych niedokonań jest *Poeta i świat*.

Trzeci w kolejności jest referat Kazimierza Bartoszyńskiego *Piórem wypożyczonym. O niektórych formach prozy Kraszewskiego*. Bartoszyński nie proponuje przewartościowań ani nowych odczytań omawianych przez siebie utworów. Dokonuje jednak rzeczy bardzo cennej, szczególnie wobec ilościowo i jakościowo bogatej twórczości Kraszewskiego — typologii tych form prozy, które operują „mową cudzą". Autor zastrzega wprawdzie, że daleki jest od potrzebnej do takich badań znajomości dorobku Kraszewskiego, ale trzeba uznać to za przejaw kokieterii wobec faktu, że w swoim referacie przywołuje przeszło 30 utworów o tematyce współczesnej i historycznej z różnych okresów twórczości: od wczesnej *Stańczykowej kroniki* (1841) po późne *Saskie ostatki* (1889). Spróbujmy pochwycić istotę owej porządkującej generalizacji.

Pierwsza opozycja zaprezentowana przez Bartoszyńskiego wprowadza rozróżnienie na opowieści prowadzone z punktu widzenia podmiotów dysponujących rozległą wiedzą o przedstawionym środowisku i oswojonych z jego osobliwościami oraz na opowieści „outsiderów", dla których naturalny jest efekt zdumienia i zaskoczenia. W drugiej opozycji odróżnione zostały opowieści, w których nadrzędny podmiot akceptuje opinię wprowadzonych narratorów, od tych, w których miejsce akceptacji podmiotu centralnego zastępuje dezaprobata.

Ze skrzyżowania zaś tych dwu zasadniczych opozycji powstaje projekt 4 grup „opowieści cudzego słowa". Pierwsza i druga grupa to opowieści typu gawędowego lub pamiętnikarskiego, które różni tylko to, że w pierwszej występuje dezaprobata dla prezentowanej rzeczywistości, w drugiej jej brak. Trzecia i czwarta — obejmują opowieści wprowadzające narratora, który wkracza w pewien świat z zewnątrz i prezentuje proces jego poznawania. Wyniki tej działalności poznawczej nie ulegają zakwestionowaniu (grupa trzecia) lub są „tak komponowane, że wyrażona jest w nich pośrednio dezaprobata ze strony centralnego podmiotu dzieła" (grupa czwarta) (s. 43).

Ważniejsza od samej typologii jest próba odpowiedzi na pytanie o funkcje różnych form narracji spersonalizowanej w twórczości Kraszewskiego, a także o motywację ich występowania. Są one, zdaniem Bartoszyńskiego, następujące:

1. Opowieści „powierzone czyimś ustom lub czyjemuś piórу" umożliwiają (zabieg uprawdopodobniający przez fakt relacji naocznego świadka) prezentację dziwności, osobliwości, ekscentryczności.

2. Ułatwiają zabieg deheroizacji niektórych wielkich postaci historycznych przez fakt wpisania ich w poufną relację dworzan (np. Jan Sobieski).

3. Ułatwiają wejście w relację literackiego sporu z Henrykiem Rzewuskim w sprawie powieściowego obrazu Radziwiłła Panie Kochanku. Ułatwiają to przez fakt posłużenia się taką samą wypowiedzią gawędziarską czy pamiętnikarską.

Do referatu Kazimierza Bartoszyńskiego mam kilka pytań-uściśleń, które jednak zupełnie nie naruszają tez ani wniosków tego interesującego i porządkującego studium.

Po pierwsze, gdyby brać pod uwagę prosty zabieg wprowadzenia do tekstu „ja" autorskiego (s. 38), to trzeba by wtedy rozpatrywać niemal całą twórczość Kraszewskiego. Przywołane jako dowód przykłady wcale nie są najbardziej reprezentatywne, raczej „pierwsze z brzegu", i jako takie potwierdzają słuszność zgłoszonego tu zastrzeżenia. Po drugie, rzeczywiście jest u Kraszewskiego sporo takich powieści, w których osobowy, wykreowany narrator pojawia się tylko w ramie kompozycyjnej, a potem znika, ale *Sfinks* nie jest najlepszym przykładem. Narrator w tym utworze nie „ulega jakby zagubieniu", nie jest również tak, że Żyd „wypożycza sobie w całej rozciągłości język i horyzont wiedzy podmiotu centralnego" (s. 39). Od samego początku (na ramę kompozycyjną składają się dwa obrazki o niejednakowej funkcji) opowiadaczem jest podmiot centralny, który między innymi zwierza się czytelnikowi ze źródeł wiedzy o prezentowanej historii. Są to zawsze badania własne narratora zafascynowanego postacią malarza, z którego dziełami — i nim samym także — zetknął się przypadkowo w starym klasztorze. Wiedzy dostarczają mu stary zakonnik, ojciec gwardian, Żyd oraz inni, nie ujawnieni z nazwiska informatorzy. Przejście do właściwego opowiadania dokonuje się za sprawą następującego zwrotu: „Tak przypadkiem od starego Szmula dopytałem się pierwszej części historii, którą czytelnikom moim daję. Wprowadzony na trop, uzupełniłem ją później w sąsiedztwie zebranymi powieściami"[17].

[16] T. Burek, *Żadnych marzeń*. Warszawa 1989, s. 29.

[17] Kraszewski, *Wybór pism*, t. 10, s. 31—32.

Nie pozostawia to wątpliwości, że nie Żyd, ale podmiot centralny opowiada od początku do końca historię malarza, a ważna jest nie tylko sama ta historia, ale i sposób jej zaprezentowania: podmiotowy, subiektywny, liryczny, skłaniający do refleksji filozoficzno-egzystencjalnych. Ten centralny narrator nie ulega też zagubieniu. Tylko na początku, zaraz po przejściu od ramy kompozycyjnej do opowiadania właściwego, zdaje się wycofywać na pozycje beznamiętnego opowiadacza zasłyszanych historii (narracja trzecioosobowa), ale w dalszych partiach utworu obserwować można stałą obecność narratora w planie pozafabularnym dzieła.

Jest to zapewne recenzencka pedanteria, bo rzecz dotyczy utworów przywołanych u Bartoszyńskiego jako tło dla zasadniczych dociekań i powyższe uwagi niczego w podstawowych ustaleniach nie mogą zmienić. Ale i do sposobu wykorzystania *Latarni czarnoksięskiej* jako ważnej egzemplifikacji rozważań w drugiej, już zasadniczej części referatu, miałabym parę pytań.

Latarnia czarnoksięska zainteresowała Bartoszyńskiego narracją spersonalizowaną, choć „widzenie cudzym okiem" nie łączy się tu z użyciem „cudzego słowa". Naiwne spojrzenie Stasia, „inicjowanego outsidera", na Wołyń jest takie samo, jak Waverleya na Szkocję lub Lucjana Rubempré na Paryż. Pozwala to badaczowi ujawnić nie tylko polskie, ale i europejskie tradycje, które kontynuował Kraszewski jako autor utworów operujących „głosem lub spojrzeniem cudzym" (s. 40).

Trzeba jednak dodać, że ten wczesny (1843—1844) i rzeczywiście ważny w rozwoju sztuki powieściopisarskiej utwór Kraszewskiego zawiera dwa obszerne i pominięte przez Bartoszyńskiego milczeniem powieściowe wtręty, w których mamy niezmiernie interesującą „przymiarkę" do posłużenia się nie tylko „cudzym spojrzeniem", ale i „cudzym słowem". W pierwszej serii *Latarni* jest to trochę nieporadnie wmontowana w powieściową całość *Historia Sawki*. Narratorskie preliminaria do tej chłopskiej biografii są bardzo znamienne. Sugeruje w nich Kraszewski, że powtórzona przez niego opowieść jest tak autentyczna (prymitywna), iż koniecznością staje się „przybranie", aby mogła zaspokoić literackie gusta czytelnika. Wstęp do *Historii Sawki* ukazuje „konieczność przekładu z jednego systemu (ludowego) na inny (literacki)"[18], ale w samym opowiadaniu można zaobserwować proces zbliżania się języka narratora do języka postaci. Zbliżona do personalnej sytuacja narracyjna ujawnia często zawężony horyzont chłopskiego widzenia świata, z którym narrator nie polemizuje.

Trochę inaczej — nie miejsce tu na dokładniejsze objaśnienia — wygląda sprawa następnego opowiadania wtrąconego, które pojawia się w drugiej serii *Latarni* i nosi tytuł *Historia Herszka*. W odniesieniu do obu wplecionych do powieści opowiadań Kraszewski motywuje, dlaczego odbiera głos narratorom wykreowanym, czego nie czyni w wielu innych utworach będących „kakofonicznym mariażem gawędy z powieścią"[19].

Oba powieściowe wtręty dają ciekawe i różniące się od siebie odpowiedzi na pytanie o funkcje „mowy cudzej" w twórczości Kraszewskiego, co — jak pamiętamy — jest głównym przedmiotem dociekań Bartoszyńskiego. Motywacja przywołania „mowy cudzej" w *Latarni czarnoksięskiej* jest na pozór zgodna z konstatacjami autora referatu, ale funkcje zaniechania „mowy cudzej" daje się odczytać tylko w systemie autorskich zamierzeń dydaktycznych Kraszewskiego. Wyznaczenie czytelnikowi roli znudzonego salonowca okazuje się pomysłem makiawelicznym. „Mówiący" i ważny staje się naraz fakt przywołania naocznego świadka dla uprawdopodobnienia historii z życia postaci tak „potocznych", jak chłop czy Żyd. Zaniechanie „mowy cudzej" ma więc funkcję artystyczną, nie jest bezrefleksyjną przemianą w „powieściowego wszechwładcę".

Ujawnione w związku z tym referatem drobne pomyłki i pominięcia są zapewne nieuchronną ceną wszystkich ujęć generalizujących. W wypadku obfitej i ciągle nie najlepiej rozpoznanej twórczości Kraszewskiego stają się tym bardziej zrozumiałe.

Maria Żmigrodzka nazwała swoje rozważania lapidarnie i po prostu „*Anafielas*". Trzeba chyba przypomnieć (bo omawiany utwór należy do mniej obecnie znanego obszaru twórczości Kraszewskiego), że tak zatytułowany jest cykl epicki opublikowany w latach 1840—1845, zawierający 3 „pieśni z podań Litwy": *Witoloraude*, *Mindowsa* i *Witoldowe boje*. Wydawałoby się, że w obrębie bogatej twórczości Kraszewskiego nigdy nie dokonywano zbyt rewolucyjnych przegrupowań ustalających od nowa rangę artystyczną poszczególnych utworów. Jedynym wyjątkiem są utwory liryczne i omawiana przez Żmigrodzką trylogia epicka dotycząca czasów przedhistorycznej Litwy. Szczególnie to ostatnie dzieło cenione było przez współczesnych wysoko (np. rychłe drugie wydanie *Witoloraudy* ozdobiły drzeworyty Wincentego Smokowskiego i wzbogaciła muzyka Stanisława Moniuszki). Dziś wierszowane utwory Kraszewskiego zostały doszczętnie

[18] M. Janion, *Ludowość rozdwojona*. W: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 293.
[19] J. Bachórz, *Twórczość gawędowa Kraszewskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4, s. 39.

zapomniane. Rozdział *Poezja*, omawiający także *Anafielas*, obejmuje w monografii Wincentego Danka raptem niecałe 7 stronic, a autor nie ukrywa, że „chodzi tu wyraźnie o drugi front twórczości Kraszewskiego i że osiągnięte na polu poetyckim rezultaty nie dorównują jego przełomowej roli w twórczości powieściowej"[20].

Aleksander Brückner uznał *Witoloraudę* — o czym przypomina w swym erudycyjnym studium Maria Żmigrodzka — „za poetyckie zwieńczenie wiekowych zmyślań i fałszerstw »mitołgów«" (s. 55). Cóż więc pozostało współczesnemu czytelnikowi sięgającemu po trylogię litewską? Fakty z dziejów starożytnej Litwy podważył Brückner. On również zdezawuował wartość fabuły (kalka antycznych wątków mitologicznych). Wartości literackie są dość nikłe. Pisał o tym Wincenty Danek. Nawet Wincenty Korotyński, uznający „trzy wielkie poemata z przeszłości Litwy" za wybitne dzieło, nie krył przecież następującego faktu: „Bogactwo erudycji jest tak wielkie, że więzi tu i ówdzie polot poetyczny i staje się niekiedy powodem oschłości opowiadania"[21]. Żmigrodzka także nie chce „kruszyć kopii o artystyczne walory *Anafielas*" (s. 52).

Wydaje się, że jest to utwór mogący dziś zainteresować tylko historyków literatury. Dla nich studium Marii Żmigrodzkiej może okazać się rewelacyjne i zachęcić do ponownej lektury poematu. Obszerne rozważania autorki prowadzą do sformułowania tezy dość zaskakującej, ale — przyznaję — precyzyjnie wywiedzionej w czwartej części referatu. Porównując prace historyczne Kraszewskiego na temat unii polsko-litewskiej z *Witoldowymi bojami*, a więc ostatnim ogniwem trylogii, dochodzi Żmigrodzka do wniosku, że we wstępie do tej właśnie części *Anafielas* „odsłania się możliwość metaforycznego interpretowania poematów o ginącym narodzie i odczytania aluzji do »grobu matki« w kontekście ezopowego języka polskiej poezji patriotycznej" (s. 64).

Autorka nie odmawia Litwinom prawa do czytania dzieła Kraszewskiego jako epopei własnej przeszłości. Zwraca jednak uwagę na to, że właściwy adres poematu był inny. Równie przekonywające są argumenty dotyczące powodów niedopowiedzenia do końca pesymistycznej diagnozy w *Witoldowych bojach*, jak i te, które tłumaczą, dlaczego nie próbowano dostrzec drugiego dna poematu. Powodem niedopowiedzeń Kraszewskiego i niedoczytań XIX-wiecznego czytelnika mogły być — zdaniem autorki — *Mieszaniny obyczajowe*, kontrowersyjne dzieło Henryka Rzewuskiego. Kraszewski nie chciał, aby teza o nieuchronnej „konieczności dziejowej" współbrzmiała z historiozofią koterii petersburskiej, dlatego nie wypowiedział „ostatniego słowa rozpaczy". Z kolei konserwatyści okresu międzypowstaniowego mieli dość skandalu związanego z *Mieszaninami* i chętnie ograniczyli się do literalnego sensu utworu.

Tak więc jeśli coś zachęca dzisiejszego czytelnika do lektury zapomnianej książki Kraszewskiego, to właśnie te interesujące i jednak trochę kontrowersyjne wnioski końcowe referatu Marii Żmigrodzkiej[22].

Nie zachowując już kolejności (nieuchronne pominięcia dotyczą tekstów ważnych, ale nie całkiem, jak się zaraz okaże, przemilczanych) chciałabym przejść do referatu Marii Woźniakiewicz-Dziadosz noszącego tytuł *Powieści powstańcze Bolesławity*.

Powieści Bolesławity uznał swego czasu Zawodziński za „bezsprzecznie najsłabszą artystycznie część spuścizny Kraszewskiego", wznawianą tylko dla zaszkodzenia jego pamięci[23]. I nie był w swych sądach odosobniony. Sygnalizowałam już heurystyczną wartość zestawienia w tej samej części książki *Obrazków powstaniowych* i twórczości publicystycznej, którą omawiają Alina Kowalczykowa i Alina Witkowska. Takie umieszczenie utworów Bolesławity — wśród zapisów dotyczących tego samego okresu, ale nie powieściowych — prowokuje do ponowienia pytań o ich istotę gatunkową, a sugestia, którą da się wyczytać z prezentowanego w książce zaszeregowania, jest chyba taka, że w wypadku *Obrazków powstaniowych* mamy do czynienia bardziej z publicystyką niż z literaturą piękną. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz zalicza je do tego modelu prozy międzypowstaniowej, którego „narracja nastawiona jest nie tyle na ewokowanie fabularności, ile na dyskurs" (s. 81), a — mówiąc jeszcze dokładnie — powieści powstańcze stanowią, zdaniem autorki, odmianę publicystyczną prozy międzypowstaniowej, opozycyjną wobec odmiany dialogowej.

---

[20] Danek, *op. cit.*, s. 241.

[21] W. Korotyński, *Epos i liryka*. W: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*. Warszawa 1880, s. 267.

[22] Inaczej, choć również wnikliwie i interesująco, odczytała *Anafielas* A. Opacka (*Litewska epopeja J. I. Kraszewskiego. Szkice o „Anafielas"*. Katowice 1988). Autorka przekonuje, że można potraktować utwór Kraszewskiego jako epopeję. *Pan Tadeusz* Mickiewicza byłby wtedy artystycznie wyższą częścią dyptyku litewskiego, co wcale nie dowodzi — Opacka nie zgadza się tu z Chmielowskim — że poemat Kraszewskiego jest polemiką z artystyczną wizją Mickiewicza.

[23] Zawodziński, *op. cit.*, s. 95.

To bardzo enigmatyczne rozróżnienie wymagałoby pewnych uściśleń, bo jeśli dialogowość rozumieć w sensie Bachtinowskim (przywołanie jako egzemplifikacji *Pism bezimiennej autorki* Narcyzy Żmichowskiej takie właśnie rozumienie sugeruje), to trzeba chyba zauważyć, że powieści powstańcze, będące niewątpliwie utworami publicystycznymi, traktowane łącznie, jako jedna wypowiedź na temat powstania styczniowego, stają się równocześnie utworem polifonicznym. Tymczasem wydaje się, że autorka uznała te kategorie (odmianę publicystyczną i odmianę dialogową) za rozłączne.

Sądzić można, że „studia współczesne w formie powieści", jak określa *Obrazki* sam Kraszewski w przedmowie do *Dziadunia*, to nie tylko zapis rzeczywistości, ale rozpisanie na głosy własnych wątpliwości ideowych. Alina Witkowska, która o *Rachunkach* pisze jak nikt dotychczas, traktując je nie tylko jako spójną wypowiedź na temat powstania styczniowego, ale także śledząc ich ciekawą organizację artystyczną, konstatuje w pewnym miejscu rzecz niezmiernie ważną: „To raczej jakaś osobliwa psychomachia, w której spowiednik też jest brany na duchowe tortury, współcierpi z winnymi i współuczestniczy w karach. Jest wewnątrz osądzonych. Oczywiste, że nie może być historykiem chłodnym i rozważnym dydaktą" (s. 91).

To samo, *mutatis mutandis*, można powiedzieć o powieściach powstańczych. Z niespodziewaną u tego pisarza bezstronnością (ciągle chodzi o cały cykl, traktowany jako jedność ideowo-artystyczna) wybrzmiewają w powieściach poglądy różnych grup, stronnictw i osób. Racje dotyczące prawomocności polskiej rewolucji są tak rozłożone, a wszystkie za i przeciw tak równomiernie rozpisane na głosy pozytywnych i negatywnych bohaterów, że tracimy czasem orientację, jakie są w tym względzie poglądy pisarza. Wszyscy uczestnicy tej powracającej w różnych odmianach debaty narodowej, łącznie z narratorem-autorem, który często prezentuje myślenie życzeniowe, mają rację i zarazem jej nie mają, bo próbują na gorąco jakoś uładzić fakty, oswoić rzeczywistość, zracjonalizować historię. Można wiele tym powieściom zarzucić, ale ból i rozpacz człowieka postawionego wobec niepojętej niesprawiedliwości faktów dziejowych są w nich autentyczne, choć oddane czasem w sposób mało wyrafinowany artystycznie.

Wspomniana bezstronność jest oczywiście względna i rzuca się w oczy tylko na tle powieści z pierwszej połowy w. XIX, a jednak wprowadziła sporo zamieszania, jeśli chodzi o odczytanie sensów ideowych tych powieści, ponieważ jako autorskie traktuje się nie tylko kwestie wygłaszane przez narratora (różne w różnych powieściach, bo jest to także dysputa z samym sobą), ale i rozważania postaci. Te rozważania nie tyle zyskują sankcję narratora (jak to jest zwykle u Kraszewskiego), ile — co z kolei w powieści tego okresu rzadkie — pozostają bez komentarza. Stąd biorą się „pozorne sprzeczności" obciążające konto autora, gdy tymczasem jest to tylko zapis autentycznych wątpliwości heroicznego pokolenia, które szło do powstania, aby umrzeć, nie wierząc w jego szansę, ale widząc głębszy sens walki. „Autor jak najmniej był i chciał być sobą".

We wszystkich referatach pomieszczonych w omawianej teraz części książki od nowa naświetlony i chyba już definitywnie wyjaśniony został problem owych „pozornych sprzeczności" oraz osławionej chwiejności politycznej Kraszewskiego. Jeśli spojrzeć na *Obrazki powstaniowe* i *Rachunki* jako na pewne całości artystyczne pisane w intencji obrachunkowo-konsolacyjnej, próbujące pochwycić na gorąco (podobnie jak publicystyka przedpowstaniowa) „pulsacje wieku", to trzeba powtórzyć za Witkowską, że „zmienność sądów jest nie tylko prawem, lecz poniekąd istotą opisu rejestrującego zjawiska rzeczywistości" (s. 92).

To dziwne, że ciągle czujemy potrzebę odpierania tych niesprawiedliwych pomówień. Może warto przeciwstawić im po prostu fakty. „Tak nie kończą ludzie kompromisu i chwiejnych przekonań" (s. 66) — podsumowuje Kowalczykowa przedpowstaniowe konflikty pisarza wyrzuconego z Warszawy za działalność publicystyczną, skłóconego z Wielopolskim i Kronenbergiem. Ludzie o chwiejnych poglądach nie stają się — dodajmy jeszcze — niekwestionowanymi autorytetami moralnymi.

Maria Żmigrodzka pokazała w związku z *Anafielas* rozbieżność myślenia dyskursywnego (publikacje naukowe na temat Litwy) i artystycznego (trylogia litewska). Tymczasem w publicystyce przedpowstaniowej, twórczości literackiej związanej z powstaniem styczniowym i publicystyce popowstaniowej można odkryć jednolity wykład swoistej historiozofii Kraszewskiego, który zarysowują szczególnie dobitnie referaty Aliny Kowalczykowej, Aliny Witkowskiej i — niespodziewanie — także rozważania Tadeusza Bujnickiego o powieściach rzymskich (s. 115). Nie przeczą im zresztą analizy Marii Woźniakiewicz-Dziadosz. Trzeba się też zgodzić z tą autorką, gdy pisze, że „powieści powstańcze Bolesławity nie są jakimś szczególnym przypadkiem »zwichnięcia« formy powieściowej, lecz stanowią pewien ważny etap poszukiwań literackiego kształtu dla prezentacji najważniejszych problemów współczesności i są zarazem próbą sterowania tą współczesnością" (s. 87).

A jednak jej odpowiedzi na istotne w tym wypadku pytanie o przyczyny owego „zwichnięcia" formy, a także powody posłużenia się w dość nonszalancki sposób formą powieściową nie wydają się zadowalające. Czy nie należałoby — a podsuwa taką możliwość przede wszystkim prezentowana w omawianym tomie analiza *Rachunków* — wpisać powieści powstańczych i *Rachunków* właśnie w bardzo żywotne w okresie międzypowstaniowym tradycje prozy sylwicznej, luźno komponowanej, składanej z rozmaitych ingrediencji, hybrydycznej, brulionowej i nie dopracowanej? *Rachunki* zbliżałyby się do sylwy klasycznej, a powieściowość *Obrazków* byłaby próbą opanowania i scalenia żywiołu publicystyczno-historyczno-filozoficznego. Nie ma tu miejsca na dokładniejsze przedstawienie tej koncepcji, ale żeby obronić się przed zarzutem gołosłowności, dodajmy, że jest sporo innych wyznaczników sylwiczności tych utworów oprócz wspomnianej *varietas* treści. Są to np.: uprzywilejowanie „ja" poznającego, otwartość, eseistyczność, jak również uwikłanie w polemikę literacką (np. z duchem wallenrodyzmu w *Zagadkach*).

Rozważania Woźniakiewicz-Dziadosz, umieszczone w kontekście nietradycyjnie odczytanej publicystyki, same w sobie interesujące, skłaniają do wielu przemyśleń i dowodzą, wbrew cytowanej opinii Zawodzińskiego, że do powstaniowego cyklu Bolesławity sięgnąć warto. Warto także zastanowić się nad tym, czy nie nadszedł czas na wznowienie — najlepiej łączne — 3-częściowego cyklu. Tak wydane, powieści te mają szansę przemówić z nową siłą.

Jeśli już mówimy o wzajemnym oświetlaniu się artykułów pomieszczonych w recenzowanym tomie, to warto podchwycić jeszcze jeden wątek przewijający się co najmniej w trzech spośród nich, związany z kontrowersją: Kraszewski — szpieg czy ofiara intrygi.

Maria Janion, odpowiadając na nie rozstrzygnięte przez Wincentego Danka pytanie o to, dlaczego Kraszewski nie spalił kompromitujących dokumentów, pisze, że trzeba wziąć „pod uwagę przywiązanie Kraszewskiego do zebranych szpiegowskich informacji jako do archiwum literackiego [...]. Kraszewski w sposób zupełnie dla siebie naturalny łączył kompetencje pisarza i szpiega" (s. 20). Tę skłonność autora *Starej baśni* do gromadzenia i przechowywania najtajniejszych informacji uchwyciła także Witkowska. Okazuje się, że Kraszewski przygotowując się do pisania *Rachunków* „zorganizował sobie siatkę korespondentów-informatorów dostarczających mu dane o wydarzeniach lokalnych, mało znanych lub zatajanych" (s. 90).

W błyskotliwym referacie o pasji kolekcjonerskiej Kraszewskiego Dorota Siwicka jeszcze wyraźniej potwierdza cytowany wniosek Janion. Pisze bowiem: „Kraszewski jako kolekcjoner był właściwie całe życie szpiegiem. Był nim, ponieważ nałogowo zbierał informacje, śledził, tropił i wciągał do tego innych. Budował w naturalny dla siebie sposób cały wywiadowczy aparat. Nic więc dziwnego, że równie sprawnie i — rzec by można — przy okazji zorganizował siatkę agentów dla francuskiego wywiadu" (s. 137).

Tak właśnie — dobitnie i bezapelacyjnie — pod koniec książki sformułowana została myśl, która u jej początków budziła jeszcze odruchowy sprzeciw jawnością nazwania, bo przecież nie stwierdzeniem faktu.

Jeszcze jeden wątek rozważań spina ten tom rodzajem klamry. Są to analizy dotyczące *Szalonej*, którą zajmuje się inicjalne studium Marii Janion i końcowe Józefa Bachórza.

Warto może na koniec zauważyć, że omawiana książka wchodzi w nie zamierzony zapewne dialog z dwiema innymi publikacjami dotyczącymi Kraszewskiego, które zostały przywołane na początku recenzji. Podajmy przykład. Bardzo wnikliwe i erudycyjne studium porównawcze Tadeusza Bujnickiego dotyczące dwu „starożytnych" powieści Kraszewskiego i *Quo vadis* Sienkiewicza pozwala na wniosek, że „zestawienie z *Quo vadis* nie powoduje degradacji powieści Kraszewskiego, przeciwnie, ujawnia jej silne tak formalne, jak i intelektualne strony" (s. 120). Lech Ludorowski w dwu swoich rozprawach pokazuje akurat takie powieści Kraszewskiego, w związku z którymi można powiedzieć, że „stary mistrz" nie dorównał uczniowi[24]. Okazuje się, że łączne rozpatrywanie twórczości Kraszewskiego i Sienkiewicza (Bujnicki uważa słusznie obu pisarzy „za przedstawicieli generacji, którą ukształtowała ta sama formacja kulturowa epoki zaborów", s. 110) może przynieść ciekawe rezultaty badawcze nie ograniczające się wcale do pokazywania prostej zależności jednego twórcy od drugiego.

Zdziwienia Kraszewskim to książka przeciwstawiająca się nie tak znów rzadkim uproszczeniom interpretacyjnym twórczości autora *Ulany*, prezentująca wnikliwe i wcale nie rocznicowo układne odczytania wielostronnego dorobku pisarza. W recenzowanym tomie, jak w kolekcji Kraszewskiego — żeby raz jeszcze sięgnąć po sformułowanie z referatu Doroty

[24] L. Ludorowski: *„Boży gniew" Józefa Ignacego Kraszewskiego w kręgu „Ogniem i mieczem"*. W zbiorze: *Romanów i Kraszewski*; *Późne powieści J. I. Kraszewskiego wobec sienkiewiczowskiej trylogii*. W zbiorze: *Pochylmy się nad Józefem Ignacym Kraszewskim*.

Siwickiej — nieprzypadkowe zestawienie obok siebie różnych tekstów pozwala „zabłysnąć owej przebiegającej między nimi »złotej nici« sensu" (s. 134).

Sądzę, że książka ta ma szansę pełnić podobną rolę do tej, jaką przez długie lata pełnił zbiór rozpraw Zawodzińskiego *Studia o Kraszewskim* — zachęcać do zbaczania z utartych ścieżek interpretacyjnych, ale też odstręczać od łatwych zachwytów i protekcjonalnych usprawiedliwień.

Ewa Owczarz

Krzysztof Kłosiński, WOKÓŁ „HISTORII MANIAKÓW". STYLIZACJA — BRZYDOTA — GROTESKA. Kraków 1992. Wydawnictwo Literackie, ss. 256.

We wstępie do powojennego wydania *Historii maniaków* (1978) Michał Głowiński wyróżnił trzy charakterystyczne cechy pisarstwa Romana Jaworskiego. Pierwszą z nich była parodia bogatego i hiperbolicznego stylu prozy młodopolskiej, drugą — turpizm pojawiający się w opowiadaniach Jaworskiego w miejsce modernistycznego estetyzmu rozumianego jako umiłowanie dla rzeczy pięknych, trzecią — sztuczność, czyli budowanie „konstrukcji dziwactw" językowych, fabularnych i światopoglądowych, tym bardziej fascynujących, im „odleglejszych od obowiązkowych kanonów literatury, od obowiązkowych wyobrażeń, od potocznych sposobów mówienia i opowiadania"[1]. Wszystkie wymienione cechy *Historii maniaków* decydują o ich groteskowym charakterze, który czyni literacką wypowiedź Jaworskiego rodzajem manifestu nowej estetyki zwróconym przeciwko podstawowym założeniom modernizmu.

Krzysztof Kłosiński w książce *Wokół „Historii maniaków"* podąża szlakiem badawczym Michała Głowińskiego. Przedmiotem jego pracy jest przełom antymodernistyczny, „obserwowany" poprzez te tendencje artystyczne, które Głowiński uznał za reprezentatywne dla *Historii maniaków*. Kłosiński wyznacza trzy naczelne kategorie-tematy: stylizacja, brzydota, groteska, by następnie zapytać o ich pełny zakres znaczeniowy, ukryty w wypowiedziach krytyków i pisarzy.

Autor, zgodnie z formułą faktu literackiego wypracowaną przez Roberta Escarpita, a w Polsce opisaną przez Janusza Sławińskiego, dąży do scharakteryzowania sytuacji odbioru prozy Jaworskiego. Jego uwagę skupiają głównie wypowiedzi krytyczne recenzentów *Historii maniaków* oraz teoretyczne uwagi historyków literatury. Analiza Kłosińskiego jest czymś więcej niż dokumentacją recepcji *Historii maniaków*. Dąży on do odtworzenia estetycznej i ideowej świadomości odbiorców prozy Jaworskiego, jak również — do określenia poziomu i zakresu pisarskiej autorefleksji autora *Medi* (zajmują go różne odmiany metatekstu: krytyka, wypowiedź odautorska, uwagi wewnątrznarracyjne, dialogi postaci itd.) Mówiąc krótko: w czterech interesujących częściach swojej książki Kłosiński bada pola semantyczne wyznaczane przez kategorie stylizacji, brzydoty i groteski w ich licznych opisach i — nieco rzadszych — zastosowaniach. Punktem dojścia tego typu analizy jest interpretacja prozy Jaworskiego.

W refleksji nad stylizacją Kłosiński odwołuje się głównie do tekstów krytycznych Karola Irzykowskiego, przy jego pomocy ustalając moment przełomowy dla rozumienia tej kluczowej dla schyłku modernizmu kategorii. Zdaniem Irzykowskiego stylizacja to „mowa społecznie wykorzeniona", mowa sztuczna; stylizować to znaczy „odpodabniać, udziwniać, fałszować". W ujęciu ostatecznym definicja stylizacji według Irzykowskiego — w dzisiejszym sformułowaniu — brzmi: mówiąc bardzo bogato, przemilczać wszystko, co należy do mowy społecznej komunikacji (konkretne środki, słowa itd.). To oczywiście najmocniejszy argument Irzykowskiego skierowany przeciwko modernistycznym stylizatorom: Przybyszewskiemu, Micińskiemu, Wolskiej. Jak wiadomo, Irzykowski swój atak na styl modernistów kierował głębiej, ku symbolistycznej i ekspresjonistycznej koncepcji literatury, dlatego powołując się na styl społecznej komunikacji jako nienaruszalną normę, domagał się od twórców powrotu do literatury w jej realistycznym kształcie. Ale nie tylko. Krytyk z entuzjazmem przyjął tom prozy Jaworskiego, która przecież niewiele miała wspólnego z estetyką Balzaka i Flauberta, a w warstwie stylistycznej kondensowała wszystkie cechy przybyszewszczyzny. Irzykowski jako pierwszy dostrzegł zalety stylu Jaworskiego — stylu świadomego rządzących nim konwencji. Poprzednio stylizacja w odbiorze Irzykowskiego była mową wykorzenioną, obecnie jest to mowa świadoma swej sztuczności i dzięki temu rezygnująca z wypełniania funkcji mistycznej — na rzecz funkcji autotelicznej. Stylizacja oznacza teraz czystą „literackość", „warsztat intymny pisarza".

Przypominając myśli Irzykowskiego, warto zwrócić uwagę na pewną rozbieżność znacze-

[1] R. Jaworski, *Historie maniaków*. Przedmowa M. Głowiński. Kraków 1978, s. 18.