

# Stanisław Burkot

---

## "Ulana" : powieść "malownicza" i powieść o ludzkich namiętnościach

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 21, 19-34

---

1986

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Burkot

ULANA. POWIEŚĆ „MALOWNICZA”  
I POWIEŚĆ O LUDZKICH NAMIĘTNOŚCIACH

*Ułana* należy do wczesnych powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego. Powstała na przełomie 1841 i 1842 r. Wówczas to ustalił się już charakter pisarstwa jej autora; po próbach młodzieńczych w stylu Sternowskim (*Wielki świat małego miasteczka*, *Dwa a dwa — cztery*) wkroczył Kraszewski w fazę dojrzałą swej twórczości. Cechowało ją stałe rozszerzanie penetracji życia społecznego, a także — pogłębianie wiedzy o psychice i naturze człowieka. Ważnym etapem na tej drodze były mniej głośne od *Ułany* utwory, jak *Poeta i świat* czy *Całe życie biedna* oraz znaczący tom prozy podróżniczo-dokumentarnej — *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840). Każdy z tych utworów w inny sposób wpłynął na rozwiązania ideowe i artystyczne w *Ułanie*. *Poeta i świat*, pierwsza powieść, która przyniosła autorowi uznanie krytyki<sup>1</sup>, wprowadził do gatunku powieściowego w naszej literaturze nową perspektywę artystyczną — świat przedstawiony powieści był tworem fikcji literackiej, a równocześnie w wielu fragmentach — zapisem osobistych doświadczeń pisarza. Elementy autobiografizmu, widoczne w tej powieści, zgodne z założeniami estetyki romantyków, pogłębiać miały prawdziwość dzieła literackiego, dokumentować jego „szczerłość”. Chodziło przede wszystkim o wyrazistość i prawdopodobieństwo rysunku psychologicznego postaci, o sposób na odtwarzanie tajemnic ludzkiej duszy i serca.

Fabula w powieści oświeceniowej decydowała o wartości utworu: skomplikowane perypetie bohaterów, ich „awantury” przyciągały uwagę czytelników; psychologiczne prawdopodobieństwo zachowań uznawano za rzecz drugorzędną. Po łacinie fabuła (*fabula*) oznaczała bajkę, zmyśloną historię, po francusku dodatkowo — kłamstwo, wymysł (*la fable*). Wprowadzanie do powieści przetworzonych doświadczeń osobistych pisarza, a także rysów i zdarzeń podpatrzonych w życiu równało się złamaniu ważnej bariery oddzielającej literaturę piękną od rzeczywistości, fikcję od prawdy. Szczerłość, wykorzystywanie osobistych przeżyć w utworze literackim, prywatność — uchodziły w opiniach klasyków za przejaw „złego

smaku". Dyskusje w kręgu francuskich romantyków o potrzebie szczerości w literaturze, toczące się pod koniec lat dwudziestych, w których wzięły udział m. in. Stendhal, utrwaliły prawo pisarzy do mówienia o sobie. Elementy autobiografizmu przeobrazić zaczęły tradycyjny romans. *Życie Henryka Brularda* Stendhala, *Spowiedź dziecięcia wieku* Musseta i *Volupté (Żądza)* Saint-Beuve'a mogą być przykładami nowego potraktowania dawnej „bajki” w powieści. Doświadczenia i przeżycia osobiste twórców, mutatis mutandis, stawały się w pełni usankcjonowanym tworzywem powieściowym. To jedna z ważnych cech nowej literatury romantycznej, dająca znać o sobie nie tylko w powieści, lecz także w dramacie (choćby IV cz. *Dziadów*) i w powieści poetyckiej (*Godzina myśli*). Wprawdzie można by przywołać utwory wcześniejsze w podobnym duchu, choćby *Wyznania* Rousseau, *Adolfa*, *Dziennik intymny* i *Czerwony kajet* Beniamina Constanta de Rebecque. W powieściową biografię Gustawa, bohatera *Poety i świata*, wplótł Kraszewski sporo własnych doświadczeń życiowych, podobnie jak nieco później — w *Powieść bez tytułu*. Autobiografizm pozwalał twórcom na znaczne pogłębienie psychologicznego rysunku postaci zgodnie ze stale i później powtarzaną przez Kraszewskiego zasadą, że tylko to, co było bezpośrednio przeżyte, może być „dobrze odwzorowane” w powieści<sup>2</sup>.

Wagę tych poszukiwań artystycznych zrozumiemy łatwiej, jeśli uprzytomnimy sobie, że nie istniała wówczas jeszcze psychologia jako osobna dziedzina poznania. Wyodrębniła się ona później, w drugiej połowie XIX w., z antropologii filozoficznej, początkiem zaś stała się refleksja nad charakterem ludzkim<sup>3</sup>. Nie oznacza to oczywiście pełnego stanu niewiedzy, ale powiedzieć trzeba, że to literatura piękna, a nie nauka wdzierала się w tajemnice duszy ludzkiej. W pierwszej połowie XIX w. w literaturze pięknej zjawia się wyraźna dążność do rozpoznawania ludzkich emocji, ich podłoża społecznego i biologicznego. Nazwać to można psychologią intuicyjną bądź też psychologią stosowaną. Rozpoznawanie tajemnic życia wewnętrznego, jego szczególnych zawiłości i uwarunkowań stało się jednym z ważniejszych tematów literackich. Postępowanie twórców w tym zakresie znajdowało trwalsze oparcie na gruncie autoanalizy, w doskonaleniu samoobserwacji. To co było bezpośrednio przeżyte, pozwalało — na prawach analogii — na wnioskowanie i rozpoznawanie charakteru cudzych emocji. W literaturze pięknej więc wykształciły się podstawy późniejszej naukowej metody poznania, zwanej introspekcją. Droga do zrozumienia innych wiodła przez wnioskowanie, jego zaś podstawą było zrozumienie siebie, wyrobienie zdolności samoobserwacji.

*Powieść Poeta i świat* stanowi w dorobku Kraszewskiego ważne ogniwo rozwojowe, w nowy sposób bowiem określa możliwość kreowania postaci powieściowych. Nie chodzi już o charakter jako zespół stałych cech

pozwalający przewidywać zachowania jednostkowe w nowych sytuacjach, lecz o osobowość rozumianą jako wynik, niestabilny i zmienny, gry ludzkich pragnień, marzeń i popędów z uwarunkowaniami otaczającej jednostkę rzeczywistości. Bohater romantyczny nie jest „charakterem”, lecz osobowością, zmienną i uzależnioną od wielu czynników zewnętrznych i wewnętrznych.

„Bo każdy człowiek — przekonywał narrator w *Ulanie* — ma trzy życia w sobie: jedno, po którym płacze, drugie, w którym żyje i stęka, trzecie, którego się spodziewa [...]”<sup>4</sup>.

Innymi słowy: osobowość ludzką kształtują wcześniejsze przeżycia, świat zewnętrzny i pragnienia idealne, podpowiadane przez kulturę.

Jednym z największych odkryć literatury romantycznej było rozbitcie dawnych wyobrażeń o naturze człowieka. Ludzie XVIII w. łudzili się, że wiedzą wszystko: kategoria charakteru pozwalała na nazywanie zachowań społecznych, na określanie jakości uczuć i kwalifikacje moralne czynów. Romantyczny relatywizm skomplikował ten prosty obraz. Rozbił przede wszystkim racjonalistyczną pewność poznania, odkrywał coraz to nowe tajemnice ludzkiego wnętrza, docierał do sfery instynktów, ślepych i niepojętych sił biologii.

Przywołajmy ponownie fragment tekstu *Ułany*:

„W nasyceniu każdej namiętności jest taka chwila zapamiętałości, zaślepienia, obojętności na wszystko, co nie jest nią i nie ma z nią związku [...]”.

Stan duszy tej kobiety namiętnej a raz pierwszy nasycającej nieznanemu pragnieniu, łatwo się pojąć daje; ona nie pojmowała, dlaczego by nie miała nasycić pragnienia rozkoszy, nie rozumiała zawady, przeszkody, zapory; ona była prostą, namiętną kobietą: aniołem oczyma, zwierzęciem ciałem i wolą. I tak jej było cudnie z tą namiętnością ognistą, niepohamowaną, szczerą, bezwstydną prawie”<sup>5</sup>.

Karol Wiktor Zawodziński przy okazji analizy innej powieści Kraśzewskiego<sup>6</sup> zwrócił uwagę na szczególną znajomość psychiki kobiet, na stworzenie portretów „wielkich miłośnic”. Opinię tę formułował na podstawie dwu powieści — *Hrabiny Cosel* i *Szalonej*. Ale pierwsza w tej galerii była Ułana. Poprzedziła ją jednak bohaterka *Całe życie biednej*. Jej los, jeszcze silniej niż w *Ulanie*, zdeterminowany został przez zespół czynników społecznych i kulturowych. W interpretacjach dotychczasowych *Ułany* nacisk kładziono na przepaść społeczną między kochankami. W *Całe życie biednej* bohaterka pochodzi ze środowiska szlacheckiego, nie osłabia to jednak jej dramatu. W środowisku tym trwa bezwzględna walka o majątek. Kobieta nie może zrealizować swych pragnień i przeznaczeń: jest — w sensie społecznym i prawnym — ubezwłasnowolniona. O jej losie decydują krewni, których nie interesują „prawa serca”. Korzystają z każdej okazji, by pod pozorem opieki nad sierotą, zagarnąć jej majątek. Ta trochę sentymentalna historia ma szerszy sens — ukazana w niej została inna wersja romantycznej „nieszczęśliwej miłości”. Nie



chodzi bowiem o prawo do uczuć, lecz wręcz o prawo do życia. Bohaterka przegrywa swą walkę o „wyzwolenie”. Środowisko społeczne, w którym wypadło jej żyć, unicestwia każdego, kto jest słaby i bezbronny. To prawdziwe stado wilków. Słabych nie bronią ani prawa, ani nakazy religii, ani konwencje obyczajowe. Bunt bohaterki przeciwko światu nie ma żadnych szans powodzenia: pozostaje tylko rezygnacja, poddanie się losowi i ciche cierpienie.

Obie powieści — *Całe życie biedna* i *Ułana* — wiążą się z rozbudżonymi w Europie tego czasu dążnościami emancypacyjnymi. Ich symbolem wręcz w epoce romantycznej była George Sand — kobieta wyzwolona. Ale z postaciami podobnymi jak autorka *Diablej kałuży* (1846) wiązała się atmosfera skandalu obyczajowego. „Kobieta wyzwolona” — to oczywiście zjawisko obyczajowe i kulturowe. Powieści Kraszewskiego podejmowały więc temat ważny w sensie światopoglądowym i społecznym, co więcej — ujęcie tego drażliwego przecież tematu wiązało się u Kraszewskiego z wyraźnymi oznakami jeśli nie sympatii, to współczucia. Bohaterki obu omawianych tu powieści są, mimo różnych środowisk, z których pochodzą, do siebie podobne: trzy sfery życia — doświadczenia wcześniejsze, szara codzienność i marzenia układają się w tę samą tragiczną triadę. Kultura — i ludowa, i szlachecka — wytworzyła idealną wizję indywidualnych przeznaczeń: dla kobiet celem życia miała być miłość. Idealizowała ją pieśń ludowa, idealizowały romanse. Rzeczywistość społeczna, jej brutalne prawa, unicestwiała marzenia.

Powieści Kraszewskiego poświęcone losowi kobiet podejmowały więc polemikę z obyczajowością i kulturą epoki. Miłość, najwyższa i nie kwestionowana wartość w świecie romantyków, rodziła cierpienie i zło. *Ułana* poddawała mit romantyczny społecznemu oglądowi, odkrywała w nim fałsz i kryjące się za nim ludzkie cierpienie. Tadeusz, bohater *Ułany*, nie darmo wykreowany został na romantyka. W „wielkim świecie” przeżył zawód miłosny, uciekł od ludzi, schronił się w „zabitej deskami” wsi, zajął — lekturą i polowaniem. Uwierzył nawet, że „prawdziwa miłość” możliwa była tylko w świecie ludzi prostych. W jego rozmyśleniach pobrzmiewają echa romantycznego ludomaństwa. „Nieszczęśliwemu kochankowi” wydaje się, że odnalazł w wiejskim zaciszu prawdziwy kształt miłości:

„Prostej wieśniaczki na taką miłość trzeba, pojąć by jej inna nie potrafiła kobieta, cóż uczuć dopiero? One, zużyte myślami, znające teorią namiętności, grając więcej miłości niżli jej doznając, mogłyby tak kochać? Nigdy! Od młodu pała się w ogniu myśli swoich próżniaczych, kochając utwory swej głowy, szafując dla nich całą siłę serca — potem, gdy przyjdą lata rozkwitnienia, wykwitnie blade, mdły kwiatek, co go ranek zimnem zwarzy, południe spieką wysuszy, a wieczór wiatrem z łądygi otrzęsie. Taka jest miłość pań naszych”<sup>7</sup>.

Przeciwstawienie „pań z towarzystwa” i kobiet z ludu wynika z inne-

go romantycznego mitu — z Rousseowskiego przeświadczenia, iż cywilizacja przynosi „zrakowacenie” psychiki ludzkiej. Prawda i szczęście są nierozzerwalnie związane z tym wszystkim, co bliskie jest naturze. Przywołajmy dalszy fragment z cytowanych rozważań bohatera o miłości:

„Wieśniaczki, proste kobiety, kochają rzadko, bardzo rzadko; ich miłość to fenomen, to ten kwiat aloesu raz w sto lat — ale kiedy wykwitnie, o, to kwiat nad kwiaty, pełen siły, wdzięku, woni; on zwieździe a z nim krzak usycha. Na nieużytych sercu wszczepia się miłość na wieki”<sup>8</sup>.

W powieści rozważania owe przypisane zostały bohaterowi. Autor podaje je — poprzez całą strukturę utworu — sprawdzeniu: odkrywa w nich kłamstwo. Tadeusz przecież, poszukując prawdziwej miłości i odnajdując ją, cofa się w ostatniej chwili — znudzony przywiązaniem Ulany i tęskniący za „wyższym towarzystwem”, którym wcześniej rzekomo pogardzał. Dramat Ulany zrodził się z gwałtownego zderzenia dwu mentalności i dwu kultur, a także — uczuć autentycznych i wymaginowanych. Jej miłość łamie wszelkie więzy obyczajowe i społeczne. Czy może jednak być podziwiana i aprobowana? Ale i odwrotnie — czy może być potępną?

Powieść o takim temacie — o miłości i namiętności, nawet tak śmiało ujętym — groziła ześlizgnięciem się ku dobrze znanej formule romansu czulego. W sensie artystycznym jednak *Ulana* jest jego pełnym zaprzeczeniem. Co prawda już sam dobór kochanków w sensie społecznym był prowokująco odmienny. Bohaterów w powieści czulej dzieliły różnice stanowe, nigdy jednak tak głębokie. Romans pana z chłopką, z poddaną starczał — co najwyżej — na drobny skandal towarzyski. W takim świetle przedstawiała go jeszcze Zofia Nałkowska w *Granicy*. Odmiennosc *Ulany* od ujęć w „powieści czulej” polega na rozbudowaniu przez Kraszewskiego drugiej płaszczyzny znaczeniowej w powieści. Romantycy nazwali ową płaszczyznę kolorytem lokalnym, w ogólniejszym planie narracyjnym wiąże się to z nowym wzorcem powieści malowniczej. W pierwotnej wersji *Ulana* nosiła inny tytuł — *Poleszanka*. Tytuł ten wiązał powieść z poprzedzającymi jej napisaniem *Wspomnieniami Wołynia, Polesia i Litwy* (1840). Związki powieści ludowych Kraszewskiego z jego podróżopisarstwem, bo *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* należą do tego typu literatury, są wielorakie.

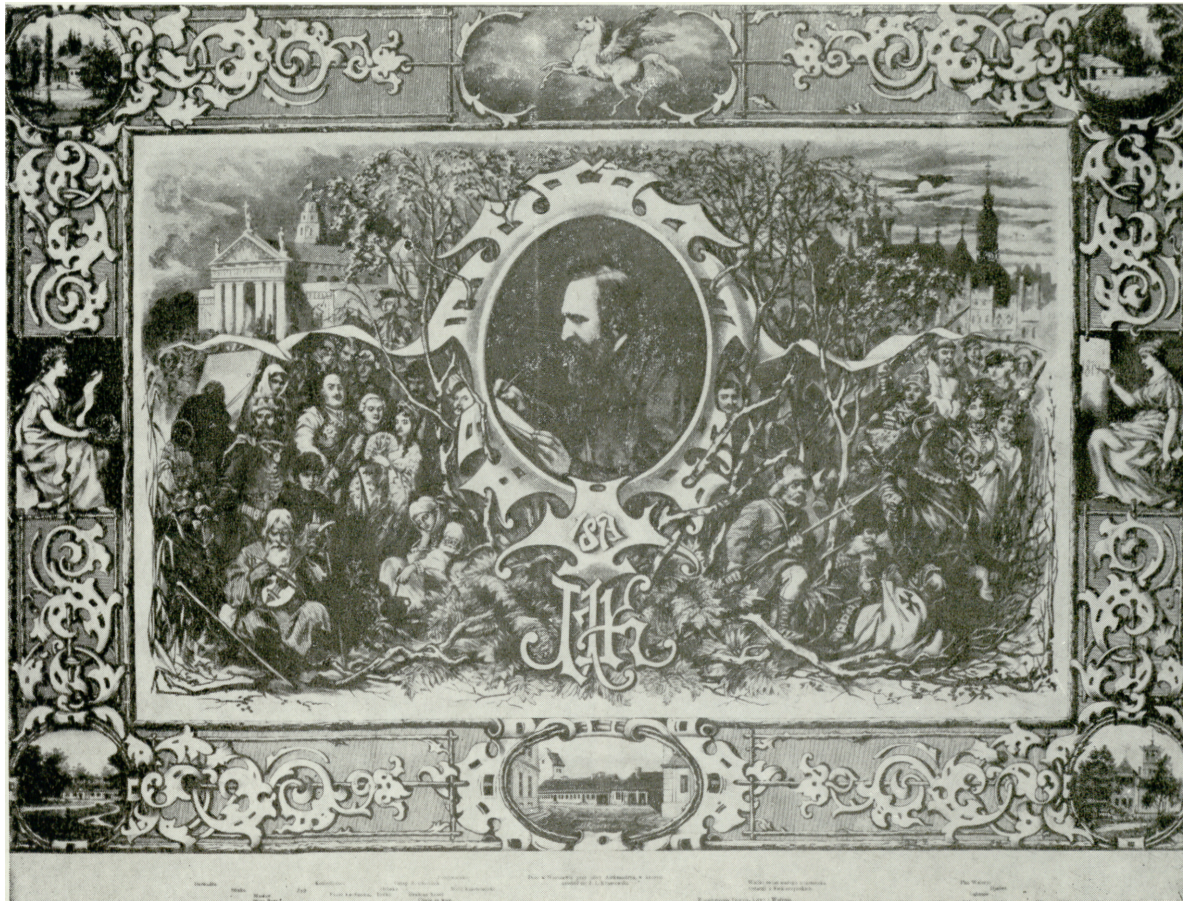
Rozbudzone w okresie romantyzmu pasje podróżnicze wpłynęły na rozwój powieści i powolne przekształcanie się jej charakteru. Oczywiście podróżopisarstwo istniało i dawniej. Epoka romantyzmu odziedziczyła po poprzednikach część tradycyjnych szlaków turystycznych. Nie osłabły wówczas wyprawy z całej Europy do Włoch, Arkadii artystów, wzrosło zainteresowanie Orientem. W grupie „podróży przymusowych” Polacy od czasów konfederacji barskiej odbywali dalekie wędrówki w głąb Azji

i na Kaukaz, z konieczności politycznych emigrowali do różnych krajów Europy, do Ameryki Północnej i Południowej, do Australii. Ta konfrontacja zamkniętej mentalności polskiej z wielkim i różnorodnym światem zmieniała naszą kulturę. Była to klęska zadufanego sarmatyzmu; konfrontacja przyspieszała przemiany świadomości narodowej. Ale pasje podróźnicze romantyków zwróciły się, zwłaszcza po upadku powstania listopadowego, ku stronom rodzinnym. Wędrowki po kraju przyniosły szereg znaczących dla naszej kultury odkryć — stawały się mimowolnie niejako inwentaryzacją tego, co Polakom zostało po katastrofie: ocalałych zabytków architektury, zasobów sztuki, wreszcie — kultury duchowej. Wędrowki przyniosły pomnikowe dzieła, jak zbiory pieśni i legend ludowych, opisy zwyczajów w różnych regionach. Podróżowanie kształciło spostrzegawczość, umiejętność podpatrywania życia, a teksty powstające w wyniku podróży tworzyły osobny typ piśmiennictwa. Opisy podróży należały do ówczesnej „literatury faktu”, stanowiły zadatek późniejszych reportaży. Nie bez przyczyny podróżnika spisującego swe wrażenia z wędrowek nazywano „prawdopisem” i przeciwstawiano autorom utworów fikcyjnych.

Podróżopisarstwo romantyczne ma swą cechę odrębną: w przeciwieństwie do relacji podróźniczych XVIII w. dąży do zachowania pewnej równowagi między opisem miejsc, krajobrazów, niezwykłości natury i kultury, a rejestracją przeżyć samego podróżnika. Jego przeżycia są w istocie równorzędnym przedmiotem opisu. Charakter zobiektywizowanej relacji podlega wyraźnemu zsubiektywizowaniu. Opis, rejestruje subiektywne przeżycia podmiotu, nabiera cech prozy artystycznej, a równocześnie zachowuje podstawowe podporządkowanie prawdzie życia. Historie miłosne, które wcześniej tworzyły podstawę fabuły romansowej, obudowywane bywały w nowej powieści bogatą otoczką spraw i obrazów podpatrzonych w życiu. Romans przekształcał się w realistyczną powieść społeczną. *Ułana* jest jednym z najbardziej znaczących świadectw tej przemiany.

Kraszewski, autor trzech obszernych opisów podróży, wyznawał w 1840 r.:

„Gdy gdzie indziej potrzeba dla odkrycia nowych i nie opisanych krain płynąć jak Ross przez lody lub iść do źródeł Nilu, gdzie już tyłu zginęło; kiedy gdzie indziej podróźni zmuszeni są bardzo dawno wiadome, widziane, opisane, oklepiane rzeczy powtarzać coraz na inszy sposób, kiedy już aż do znużenia wymalowane są, objaśnione, upoetyzowane i brzegi Renu, i góry Szkocji, i biedne chaty wieśniaków Irlandii (gorsze daleko od naszych); kiedy nowych zwierząt naturaliści muszą szukać w głębi ziemi (mamuty), nowych roślin na dnie morza (algi) — u nas, w krajach słowiańskich, wszystko jest jeszcze w stanie dziewiczym, do opisu, do wynalezienia i odkrycia przed światem. Stern czy Pallas, Humboldt czy miss Trollope, Basil Hall i książę Pücker-Muskau, każdy by tu swój rodzaj podróży mógł z korzyścią przedsięwziąć, do każdej z nich znajdują się jeszcze nie tknięte materiały. Proszę, na przykład kto opisał Pińsk i Pińszczyznę choćby pod względem malowni-



Józef Ignacy Kraszewski wśród swoich postaci literackich. Drzeworyt E. Gorazdowskiego wg rysunku J. Kossaka, 1879 r.





Dolhe k. Prużan. Gniazdo rodzinne Kraszewskich. Drzeworyt E. Gorazdowskiego wg rysunku J. Kossaka, 1879 r.



Gródek k. Łucka. Drzeworyt E. Gorazdowskiego wg rysunku J. Kossaka, 1879 r.

czym? Kto ocenił także wartość handlową tego zakątka? Dotąd nikt podobno, a nasz opis jest tak lekką próbką, że i po nas można będzie powiedzieć: nikt jeszcze”<sup>9</sup>.

*Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, z których pochodzi ten cytat, są księgą dawnego obyczaju, historią opisywanych ziem, zapisem folklorystycznym, wreszcie — zapisem osobistym, pamiętnikiem pisarza. Powstały w wyniku kilku podróży po rodzinnych stronach. Powieści ludowe powstawały w bezpośrednim związku z tymi podróżami. Niektóre w nich partie i opisowe, i fabularne wskazują na bezpośredni związek z tekstem *Wspomnień Wołynia, Polesia i Litwy*. Na potwierdzenie przywołajmy tu fragment tekstu z *Ułany*:

„Jeśli jaki kraj cichy, jeśli jaki spokojny, to Polesie nasze. Kiedy przez którą wieś gościnniec pocztowy nie idzie albo trakt kupiecki, to prócz pospolitego odgłosu wsi, który jest jakby jej oddechem, nic nie słychać obcego, nic nie widać cudzego. Wszystkie świty jednakowo siwe, wszystkie chustki jednakowo białe i sosny jednakowo zielone, i chaty jednakowo niskie i nieforemne, i ten sam zawsze dym czarny ponad ich dymnikami się wzbija. Jednakże jak dwóch liści jednakowych na krzaku, tak dwóch wiosek jednakowych na Polesiu nie znajdziesz; tam cerkiew wyższa z ciemnymi galeriami, tam las gęstszy, tam chat więcej — wszystkie podobne jak siostry rodzone, a dwóch nie ma jednakowych zupełnie jak dwóch twarzy ludzkich”<sup>10</sup>.

Kim jest w tym fragmencie powieści narrator? Przecież nie kimś, kto wyznacza i określa miejsce zdarzeń w znaczeniu miejsca konkretnego, ograniczającego przestrzeń, na której poruszać się będą bohaterzy powieści. Jest natomiast kimś, kto poznał całą krainę, jej społeczną i kulturalną fizjonomię, dostrzegł odrębność od innych regionów kraju i wewnętrzną spójność, zasadnicze podobieństwo i miejsc, i ludzi. W stosunku do fabuły powieści, do jej uzależnień przyczynowo-skutkowych narrator *Ułany* występuje w podwójnej roli. Pierwszą z nich określa nadwiedza podróżnika, który zobaczył wszystkie zakątki rozległego Polesia. Pozwala ona na kształtowanie opisu na zasadzie nie *s z c z e g ó ł o w e j*, lecz *s y n t e t y c z n e j*. Kategorią podstawową w tak pojętym opisie jest *r e p r e z e n t a t y w n o ś ć* elementów składających się na opis. Chodzi zresztą o reprezentatywność rozumianą szeroko — i w sensie geograficznym, i w sensie kulturowym, a także społecznym. Równina z rozlewiskami wodnymi, cerkwie i język chłopów poleskich, dwór pana i pańszczyźniana wieś — to podstawowe elementy obrazu. Ale narrator opisuje nie dowolnie wybrane miejsce, lecz swój kraj rodzinny („nasze Polesie”). Opis nacechowany zostaje pewnym liryzmem: narrator przedstawia nie tylko „świat”, lecz także siebie samego. Jest to struktura przeniesiona bezpośrednio z podróżopisarstwa. Narrator podziwia znajome krajobrazy, troszczy się o wierne przedstawienie charakterystycznych dla regionu szczegółów, zbiera nawet miejscowe podania (wzmianka na temat mogiły w lesie, na której Tadeusz spotyka Ulanę), charakterystyczne rysy obyczajowe (np.

rytuał częstowania się wódką w karczmie; wieczornica w domu siostry Ulany, śpiewana pieśń ludowa). Status narratora-krajoznawcy pociąga za sobą konieczność opisów wyglądu karczmy, chaty, stroju Poleszuków, obrzędu pogrzebowego itd.

Bez owego dokładnie zarysowanego tła, rozrastającego się w głąb i wszerek, wypełniającego się wielką ilością drobnych szczegółów, historia Ulany byłaby banalna. Tło wpływa w sposób zasadniczy na jakość i charakter fabuły. Dzieje miłości Ulany i Tadeusza opowiada narrator powoli, starając się objaśnić wszystkie fazy narodzin, rozwoju i śmierci namiętności. Pierwsze spotkanie z Ulaną, przypadkowe, było dla Tadeusza zaskoczeniem: uderzyła go jej uroda. Ułana zaś poczuła się tym zwróceniem uwagi wyróżniona, choć od początku przewidywała, że sprowadzić to może na nią nieszczęście. Nie była wolna — miała męża i dzieci. Wydana za męża za starszego i „bogatego”, urodziła dzieci, lecz nie poznała jeszcze, czym jest namiętność, czym jest miłość. Ułana jest świadoma swej urody, zaczepiali ją przecież „dworscy”, bił ją za to mąż. Ma więc Ułana swoje powody, by odrzucając początkowo miłość Tadeusza, myśleć o niej stale. Pozornie jej postępowanie pozbawione jest konsekwencji: najpierw broni się przed Tadeuszem, wyciąga nawet nóż, później sama go szuka i w pewnym stopniu prowokuje. Niekonsekwencja ta ma swe uzasadnienia psychologiczne i społeczne. Równie niekonsekwentnie postępuje także Tadeusz — najpierw uważa Ulanę za „łatwą zdobycz”, jest bezwzględny a nawet brutalny. Wyciągnięty przez Ulanę nóż powoduje, że Tadeusz zmienia swe postępowanie: chce pozyskać jej względy łagodnością, odkrywa w wieśniaczej zdolność do przeżywania „prawdziwej” namiętności.

Cała ta faza romansu, którą by można nazwać narodzinami namiętności, wahań, cofania się i zbliżeń, zarysowana została z wielkim znanstwem psychologicznym, otoczona aurą niezwykłości i powagi. Tadeusz nie jest cynicznym uwodzicielem, przemawia za nim fakt, że poszukując miłości, umie ją odkryć i docenić w rodzących się uczuciach Ulany. Jej uroda, prostota, przywiązanie potwierdzają jego wcześniejsze decyzje zerwania ze światem, w którym kobiety, niczego nie czując, grają tylko miłość i namiętność.

Takie zawiązanie dramatu, który ma się rozegrać, odbiegało od stereotypów i społecznych, i literackich. Kochankowie nie są występnymi: uszlachetnia ich i tłumaczy prawdziwa miłość, obydwójce walczą o prawa dla swych uczuć przeciwko „całemu światu”. Ułana nie jest kobietą zepsutą, jak jej siostra, jak inne kobiety wiejskie, które umiałyby wyciągnąć dla siebie korzyści z pańskiej miłości. Wieś przecież od dawna poddana była demoralizującym wpływom dworu. Krewni, którzy informują męża o



romansie Ulany, doradzają milczenie i ze względu na możliwość pańskich prześladowań, i ze względu na spodziewane korzyści, na polepszenie bytu w zagrodzie. Miłość Ulany uzyskuje w tym kontekście inny, mniej jednoznaczny wymiar.

W literaturze romantycznej temat „uwiedzionej” służył przede wszystkim podkreśleniu krzywd społecznych. Tak było wcześniej w *Rybce* Adama Mickiewicza, w powieści poetyckiej *Halka* (powstała z niej później libretto do opery *Moniuszki*) Włodzimierza Wolskiego, w jego *Połoście* itd. We wszystkich tych utworach uwodziciel jest od początku człowiekiem cynicznym, moralnie podejrzanym. Uwagę twórców skupiały wyłącznie przeżycia „niewinnej ofiary”: pańska miłość kończyła się śmiercią bądź chorobą psychiczną bohaterki. Dziewczyna z ludu jako uosobienie niewinności i naiwności była więc ofiarą rozpasanych namiętności „złego pana”. „Nieszczęście” Ulany ma inny charakter. Nieprzypadkowo Ulana nie jest panną, lecz mężatką, matką dzieciom. Nie jest tylko niewinną i naiwną ofiarą młodzieńczych uniesień, lecz kobietą w pewnym momencie świadomie wybierającą swój los. Dla namiętności poświęciła wszystko — męża i dzieci; zerwała ze środowiskiem, w którym żyła i za którym tęskniła w dniach samotności i opuszczenia. Takie ukształtowanie fabuły, celowe przecież, przesunęło akcenty podstawowe w powieści z ocen moralno-społecznych na uwarunkowania i eksplikacje psychologiczne. W *Rybce*, *Halce* i *Połoście* sama miłość była wartością najwyższą, nie podlegającą ocenom. Chodziło o „święte prawa serca”. Czy w *Ulanie* chodzi tylko o celową dramatyzację fabuły? Nawet to, że Ulana opuściła męża i dzieci, w świetle jej wielkiej miłości zdaje się być usprawiedliwione. „Zły uwodziciel” i „niewinna dziewczyna” to schemat o ograniczonej nośności społecznej: zmierzał nieuchronnie do melodramatycznego finału. W schemacie takim nie mieściła się głębsza analiza samej namiętności. Kraszewski w *Ulanie* stara się wyjść poza to najprostsze ujęcie, przekroczyć jego ograniczenia.

Jakież jest więc ogólniejszy sens skomplikowania znanego schematu w powieści Kraszewskiego? Chodzi niewątpliwie o inne oświetlenie samej miłości. Może ona mieć swe źródło w prawach natury, w sferze, nad którą świadomość ludzka nie w pełni sprawuje władzę. Tajemnice psychiki ludzkiej polegają na tym, że dla sfery wyrastającej z „natury” (z instynktów) stwarza ona krąg miraży i uwzniośleń. Kultura dostarcza tu wzorów gotowych. Dostrzeżony przez Kraszewskiego konflikt między kulturą i naturą staje się w istocie oskarżeniem kultury. Mitologizacja miłości przybrać może — w sensie społecznym i moralnym — wymiary groźne i tragiczne. Za wszystko ludzie płacić muszą określoną cenę, także za „święte prawo do miłości”. W kulturze warstw wyższych mit „świętej miłości” pociąga za sobą deformacje psychiki: kobiety z „wielkiego świa-



ta” uczą się gry i udawania, tracą natomiast zdolność do przeżywania prawdziwych uczuć. Kultura ludowa, jeśli nie jest skażona wpływami dworu, zachowuje swą podstawową właściwość — zgodność z naturą. Naruszenie naturalnej równowagi w świecie *Ulany* pochodzi z zewnątrz: pobudza w niej to wszystko, co jest związane ze sferą natury ludzkiej. Nie jest grzeszne i przestępne to, co jest zgodne z naturą. Nosicielem fałszywej normy okazuje się w tym układzie Tadeusz. To on udaje i gra namiętność przed sobą, przed *Ulaną* i przed otoczeniem. Jest wewnętrznie rozdwojony: z mitów epoki rodzi się jego tęsknota za prawdziwą miłością, a równocześnie okazuje się „dziecięciem wieku” — może tylko grać wymarzoną rolę. Jest to jedno z większych odkryć psychologicznych *Kraszewskiego*. Przywołajmy właściwy fragment tekstu:

„Sam nie wiedział, a kiedy się sam zbadał i uczył dlaczego to robi — śmiał się z siebie.

Jak często w jednym człowieku jest wyraźnie dwóch ludzi! Zimny tylko jedynym rozumem i głową rządzący się nie czuje nigdy tego rozdwojenia duszy. Dla innych jest ono cierpieniem nieznośnym. Często śmieje się jeden z płaczu drugiego, wyszydza jego czynności, grozi przyszłością i wśród najżywszych rozkoszy wskazuje chmury rodzące się na niebie, rozbija rozkosz analizując ją, obrażając niedowiarstwem swoim. Zimny to rozum, co jak strażnik siedzi wysoko, patrzy pod nogi — i ostrzega, i szydzi. Rzadko człowiek mu posłuszny, i mści się na nim rozum szyderstw, mści się wyrzutami późniejszymi. Im go mniej słuchają, tym ostrzej dojada, tym boleśniej kąsa, tym więcej szydzi. O, to męczarnia! Serce leci do świata, człowiek wyciąga ręce, czuje się już szczęśliwym, chwytą swoje szczęście, a ten głos okropny *Kasandry*, który w łonie swym nosi, krzyczy mu nad głową nieustannie: zobaczysz jutro to swoje szczęście! Albo — przypatrz się, coś otrzymał! I naówczas człek patrzy, zaczyna nie wierzyć, przestaje być szczęśliwym”<sup>11</sup>.

Dotarliśmy w ten sposób do niezwyklej warstwy znaczeniowej *Ulany* — do problemów egzystencjalno-psychologicznych człowieka. Chciałoby się rzec językiem *Freuda*: kultura jest źródłem rozdwojenia i cierpienia. Jego losu nie określa charakter, lecz stale zmienna energia psychiczna prowadząca go krętymi ścieżkami wzajemnie wykluczających się sprzeczności. Rozum (świadomość) wie w nim spór z podszeptami natury, rodzącymi się z nich marzeniami i emocjami. Kultura stwarza wzorce zachowań, ale mogą to być wzorce fałszywe, jeśli opanują wyobraźnię, mogą stać się źródłem zła i cierpienia. Tadeusz ze swoją postawą mizantropa, z rozczarowaniem wywiezionym z „wielkiego świata”, z marzeniami o miłości jest w sensie psychicznym — produktem epoki, „dziecięciem wieku”. Tworzy w sumie typ egocentryka, jakich było wówczas wielu.

Pierwszą próbę powieściowej monografii pokolenia popowstaniowego dał *Kraszewski* w powieści *Poeta i świat*. Tadeusz jest — rzecz można — bliźniaczym bratem *Gustawa*, bohatera tej powieści: ta sama supremacja wyobraźni nad refleksją, ta sama nieustanna pogoń za wielką namiętnością i to samo wreszcie — końcowe bankructwo. Obaj bohaterzy, marzy-

cielscy i poetyczni, stają się mimowolnymi sprawcami zła i cierpienia innych. Nie są ludźmi złymi z natury, lecz zasady, według których postępują, prowadzą na manowce. Za sobą zostawiają spustoszenie, oszukują i sami są oszukiwani; mają dobre zamiary, lecz braknie im woli i wytrwałości. Ten typ bohatera ma w sobie rysy ogólniejsze: kabotynizm miesza się z marzycielstwem, wzniosłe idee sąsiadują w nim z małością i pustką wewnętrzną. Rzecz w tym, że postać nie podlega — z perspektywy narratora — jednoznacznej ocenie. Sam narrator nie jest moralistą, Katonem, lecz tylko obserwatorem życia.

Powieść ma więc dwie odrębne płaszczyzny znaczeniowe. Jedną z nich tworzy postawa narratora-krajoznawcy, zafascynowanego kolorytem lokalnym, społecznymi zależnościami między ludźmi, specyficznymi cechami kultury ludowej. W wyniku tej postawy powstaje w powieści wielkie malowidło społeczno-regionalno-obyczajowe; w przypadku *Ułany*, chociażby ze względu na jej rozmiary — obrazek społeczno-rodzajowy. Warstwa druga wiąże się z próbą dociekliwego rozpoznawania różnorodnych przejawów psychiki ludzkiej — źródeł emocji i ich społecznych skutków. Powieści tego typu obca właściwie jest wszelka dydaktyka społeczna. Zamiarem podstawowym twórcy w „powieści malowniczej” pozostaje bowiem przede wszystkim utrwalenie rzeczywistości, jej wyglądu, jej rysów charakterystycznych. „Obrazek z życia” lub „panorama życia” to romantyczna formuła powieści realistycznej. Edward Dembowski, zachwycając się *Ulaną*<sup>12</sup>, zarzucał jej równocześnie nie dość jasną myśl społeczną. Innymi słowy: w sensie moralnym i społecznym Tadeusz nie został jednoznacznie oceniony, Ułana nie została przedstawiona jako niewinna ofiara cynicznego uwodziciela.

Dobrze, że się tak nie stało. Ale warto postawić pytanie — dlaczego tak się nie stało? O co chodziło więc autorowi? Odpowiedzi szukać należy w usytuowaniu drugiej płaszczyzny znaczeniowej w powieści. Pozornie nie wiąże się ona z pierwszą — z ową wierną rejestracją krajobrazu, obyczaju, stosunków społecznych między dworem i wsią, sposobów życia ludzi związanych z różnymi klasami i warstwami. W istocie to wszystko, co nazwać moglibyśmy tłem społecznym, pozwala lepiej zrozumieć charakter przeżyć wewnętrznych głównych bohaterów. Malowanie świata zewnętrznego służy objaśnieniu i interpretacji charakteru emocji i uczuć obydwójga kochanków. Analiza ta prowadzi do układania się ich przebiegu w dwa przeciwstawne wzory: po stronie Tadeusza przeważa udawanie uczuć, swoista gra przed sobą i przed partnerką, po stronie Ułany — bezpośredniość, szczerłość i prawda. Narrator krok po kroku odtwarza poszczególne stadia rozwoju uczucia, zbliżenia się i rozejścia kochanków, nadziei i rozczarowań.

Ta druga płaszczyzna znaczeniowa powieści jest głęboko pesymisty-

czna. Jednostka wbrew swej woli podlega wielu nieuchronnym nakazom: zależna jest od „natury”, od środowiska społecznego, wreszcie od kultury. Siły te, działające sprzecznie wobec siebie, tworzą płynną i nietrwałą miazgę psychiczną. Człowiek nie może zaufać ani sobie, ani innym. I na tym polega dramat głównej bohaterki powieści: jej wielka namiętność, która miała przynieść szczęście, zmieniła się w dominujące cierpienie, przyniosła samotność i śmierć.

Prawdziwe nowatorstwo artystyczne mieści się w rozwiązaniach drugiej warstwy znaczeniowej utworu. Pierwsza, zależna od doświadczeń podróżnika, była dość zresztą odważnym przeniesieniem do powieści zdobyczy „literatury faktu”. Druga — stawiała przed pisarzem szereg trudnych problemów artystycznych. Rzecz w tym, że narrator-krajoznawca, obserwator świata i życia, pozostawał na zewnątrz tego, co opisywał. Sfera namiętności, emocji i uczuć wymagała innego podejścia. Narrator, który opowiada o cudzych przeżyciach wewnętrznych, niedostępnych obserwacji i zewnętrznemu opisowi, staje się automatycznie niejako niewiarygodny. Stąd też w *Ulanie* spotykamy się z innym typem narracji, który można nazwać narracją z perspektywy postaci. Dla odtworzenia przeżyć wewnętrznych mógł pisarz posłużyć się wypróbowanymi wcześniej formami monologowych wypowiedzi postaci (list, dziennik intymny, pamiętnik), ale listów nie mogła pisać Ułana. Była przecież niepiśmienna. Dziennik czy pamiętnik Tadeusza nie mógł stać się wiarygodnym źródłem z innego względu — chodziło przecież o odtworzenie jego rozdwojenia, o zdemaskowanie wewnętrznych uporowań i nieprawdy.

Narracja z perspektywy bohatera jest formą bardziej zdyscyplinowaną i kontrolowaną. Może przybierać postać bliższą mowie zależnej lub niezależnej. Obie te odmiany istnieją w *Ulanie*, choć daje się zauważyć ich celowe przyporządkowanie. Wszystko, co dotyczy Tadeusza, opowiedziane zostaje z mniejszym zaufaniem do jego sposobów myślenia i przeżywania. Narrator wewnętrzne przywoływanie jego myśli opatruje wyraźnym cudzysłowem. Nie jest to komentarz oceniający, lecz prowadzący dyskretne rozpoznanie wewnętrznych sprzeczności. Przybiera to niekiedy postać sporu Tadeusza z samym sobą, zgodnie z wcześniejszą konstatacją, iż „mieszkało w nim dwóch ludzi”.

„Właśnie Tadeusz walczył z tym wrogiem, dwóch ludzi w nim mówiło. Jeden zimny, rosnący, szyderski, drugi nieopatrzny, namiętny i dziecinny.

I pierwszy nielitościwie wyśmiewał drugiego, męczył go, upokarżał. A drugi? Jakby nie słyszał, jakby nie czuł, jakby nie rozumiał.

— Cóż to? Pokochałeś garnarczykę? Proszą wieśniaczkę? — mówił szyderca. — Szkarada! Zgorszenie! Wstyd! Będzieszże śmiał, potrafisz, odważysz się?

Na to wszystko Tadeusz nic nie odpowiadał. Szedł, słuchał, milczał.

W istocie coś się z nim działo. Zaszła jakaś odmiana. W nocy nie miasto ze

swym gwarem, nie las z kołyszącymi się sosny i wonnymi brzozy, ale piękne oczy-garnarczychy mu się śniły, a tymi oczyma patrzyła na niego!

A ta, co go zdradziła! Zawsze ta jeszcze — też sama! I widział ją, i widział inną, dwie w jednej; a gdy się obudził i wyszedł w las, na pole, niespokojny obracał się, szukał oczyma, czy gdzie nie ujrzy znowu Ulany”<sup>12</sup>.

Skomplikowanie form narracyjnych, które dostrzec możemy w tym fragmencie, wynika z trudnego zadania, jakie sobie pisarz postawił: zrozumieć i objaśnić człowieka, jego sposoby myślenia i przeżywania, który nieopatrznie burzy pewną granicę moralną i społeczną. Wkraczamy w strefę przeżyć trudnych do nazwania. Czym kierował się bohater? Potrzebą młodego serca? Chęcią zemsty na tej, którą wcześniej kochał, chęcią jej upokorzenia w samym sobie? Za narratorem wkraczamy nie tylko w niedostępny świat myśli Tadeusza, lecz także w krainę jego snów. Ociężamy się o to, co w pół wieku później Freud nazwał podświadomością. Uderzyć musi podobieństwo intuicyjnie przeczutyh rozwiązań. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w badaniach nad teorią wiedeńskiego psychiatry zwrócono uwagę na jej zależność od wcześniejszych rozpoznań literatury romantycznej. W przypadku Kraszewskiego chodzi oczywiście o jego odkrywczosć na terenie literatury, na terenie powieści. Nowe zadania artystyczne, jakie sobie stawiał, dotyczyły sposobów kreowania postaci. Między jego rozwiązaniami a tradycją literacką istnieje głęboka przepaść: nowoczesna powieść rodziła się pod jego piórem, o czym często zapominali później następcy.

Narracja z perspektywy postaci objaśniała ludzkie postępowanie szerzej i głębiej, chroniła przed nudnym moralizatorstwem, pozwalała na przedstawienie różnych sił rządzących psychiką ludzką. Był to nowy problem w literaturze, ważniejszy niż skomplikowana fabuła, frapująca niezwykłością przebiegu zdarzeń, sensacyjnych zawiłań i rozwiązań. Fabuła w *Ulanie* jest wyjątkowo prosta: zdarzenia toczą się powoli, jest ich zresztą niewiele. Historię romansu Ulany i Tadeusza można by nazwać banalną, gdyby nie dociekliwość psychologiczna w toku jej opowiadania.

Przeżycia wewnętrzne Ulany zostały odtworzone poprzez jeszcze większe zbliżenie narracji do jej stylu myślenia i przeżywania. Od fazy zburzenia jej spokoju wewnętrznego w momencie pierwszych spotkań z Tadeuszem, przez zapamiętanie w namiętności, do rozpacz, przejmującego przeżywania samotności i opuszczenia rysuje pisarz konsekwentną linię przeobrażeń prostej wiejskiej kobiety w heroinę powieściową. Nie pozwala sobie przy tym na żadne osady moralne: chce zobaczyć wszystko jej oczyma. Tylko na tej drodze można było uzyskać artystyczną rehabilitację bohaterki. Stąd też w przypadku Ulany narracja w sensie stylistycznym zbliża się najbardziej do jej sposobów myślenia, jej sposobów wyrażania myśli i uczuć. Służy temu specjalne ukształtowanie frazy, stosowanie

powtórzeń. Powstaje coś, co można by nazwać skargą skrzywdzonej i zrozpaczonej. Przyjrzyjmy się jednemu tylko fragmentowi tej skargi:

„Ulana została sama ze swoją namiętnością, smutkiem, myślami, sama, okropnie sama. Ona nie miała sposobu oderwania się od nich, musiała płakać. Innego stanu ludzie leczą smutek, boleść, rozpacz odsuwając się od przyczyn, co je zrodziły, myślą porzucają krąg czarny, tworząc sobie nowe, sztuczne życie w zastępstwie za utracone. Tego uczynić nie mogła Ulana; ona została sama na miejscu, gdzie jej wszystko przypominało Tadeusza, bez zatrudnienia, rozrywki, ciągle patrząc na siebie i swoją boleść. Tydzień upłynął; siedziała w oknie patrząc na drogę na próżno, siedziała pod topolami nad brzegiem jeziora, wyglądała Tadeusza, podsłuchiwała każdego turkotu, serce jej biło na każdy gwar w dziedzińcu; nieraz w nocy zrywała się i biegła patrzeć czy nie przyjechał. Jego nie było. Sama, zupełnie sama rachowała dnie długie, puste, blade, spędzone u kądzieli, w ogrodzie, na smutnych jednostajnych dumaniach”<sup>14</sup>.

Niezwykły to fragment prozy, jakiego nie udało by się odnaleźć w całej naszej wcześniejszej literaturze powieściowej. *Ulana* w dziejach gatunku, uprawianego z upodobaniem przez romantyków, wyznacza ważny etap zachodzących przemian. Z tradycji odziedziczonej po poprzednikach pozostaje w niej dociekliwość obserwacji społecznej, chęć odtwarzania i zapisywania życia. Równocześnie zasadniczemu pogłębieniu ulega wiedza o przeżyciach wewnętrznych człowieka. Odważna i niezwykła jest jednak inna konstatacja: człowiek ze swym skomplikowaniem psychicznym jest w istocie tożsamy, niezależnie od przynależności stanowej. Wiejska kobieta, mężatka, matka, może być zdolna do przeżycia wielkiej namiętności. Ale los George Sand z Polesia musi być tragiczny: próba „wyzwolenia”, pójścia za głosem serca, poddania się namiętności może przynieść tylko cierpienie. Jest w tej opowieści o pięknej Poleszance spór z ideami romantyzmu, z jego mitami. Nie wiedzie go przeciwnik romantyzmu, lecz człowiek, który czerpał swą wiedzę z obserwacji życia społecznego.

Przed literaturą piękną, przed powieścią stawiał on nowe zadania: winna ona rozpoznawać rzeczywistość, wszystkie uwarunkowania zewnętrzne jednostki i wewnętrzne komplikacje psychiki, które rodzą się z konfliktu między ideami, marzeniami, popędami serca, podszeptami „natury”, a możliwościami określonymi przez warunki życia. Wzniosłe i szlachetne idee przynosić mogą nie szczęście, lecz cierpienie. Poddanie się uczuciom prowadzi do zlekceważenia społecznych obowiązków jednostki. *Ulana* i cała grupa powieści ludowych Kraszewskiego była prawdziwym ewenementem w naszej literaturze. Chodziło o przełamanie dawnych ograniczeń, o rozszerzenie terenów obserwacji społecznej. Chłop jako równoprawny bohater literatury powieściowej — było to przedsięwzięcie niezwykle. Ale Kraszewski znalazł się o krok od innego, jeszcze bardziej zaskakującego rozwiązania. Marzyła mu się powieść opowiedziana przez ludowego, chłopskiego narratora, „własnymi słowami” chłopca z kresów.

„Mamże — pisał w początkowym fragmencie *Historii Sawki* — powtórzyć

wyrazy i stylem, jakim poczciwy wieśniak opowiadał? Ciężko by wam było jej słuchać panowie czytelnicy, nie przywykli do tak długiej a tak prostej opowieści. Lubicie wy, prawda, kury, ale kiedy wam je kucharz przyprawi truflami, podleje sosem i do niepoznania ubierze po swojemu, tak że kura będzie się mogła nazwać pulardą i nie doszukacie się w niej kwoczki kusej [...]. To się właśnie dzieje i z powieścią; lubicie prostą powieść z wiejskiego śmietnika, która jeszcze wczoraj była żywa i trzepotała skrzydłami, ale trzeba ją wam ubrać, przyprawić, smak jej wyostrzyć. Pojmując to dobrze, postanowiłem dla waszej zabawki zepsuć moim opowiadaniem prostą Sawki historią”<sup>15</sup>.

Na zrealizowanie tego pomysłu wypadło czekać długo: musiały najpierw powstać opowiadania Orkana, musiał Reymont napisać *Chłopów*, Wincenty Burek *Drogę przez wieś*. Ale literacka droga do *Konopielki*, *Kamienia na kamieniu* wiedzie od powieści ludowych Kraszewskiego.

Powróćmy do *Ulany*. Sądzę, że powieści tej stała się prawdziwa krzywda w dziejach naszej literatury. Krytyka literacka nie rozpoznała wszystkich jej znaczeń. Od czasów Dembowskiego, a później Chmielowskiego, związane z nią prościutki schemat interpretacyjny: miała to być wyłącznie powieść o krzywdzie społecznej chłopów. Nie widziano w niej innych, choć przecież oczywistych, znaczeń, nie doceniono jej prawdziwego nowatorstwa, niezwyklego jak na czas, w którym powstała.

### Przypisy

<sup>1</sup> Ocena jej zamieścił A. de Noirville (A. Przeździecki) w *Przedmowie* do wydania francuskiego (*Préface du traducteur*. Paris 1843) powieści. Ukazała się w Poznaniu w 1839 r., gdzie wzbudziła żywe zainteresowanie. Prócz wczesnych tłumaczeń na rosyjski (1842) i francuski (1843), doczekała się później przekładów na serbsko-chorwacki (1877), włoski (1887), angielski (1881) i czeski (1852) oraz niemiecki (1840).

<sup>2</sup> Sąd ten powtórzył Kraszewski jeszcze w *Listach do nieznanego* („Kłósy” 1878, nr 659), choć pochodzi on z pierwszego okresu jego twórczości.

<sup>3</sup> Psychologia jako osobna dyscyplina wyodrębnić się zaczęła na terenie niemieckim w połowie XIX, choć ostatecznie uniezależniła się od filozofii dopiero na przełomie XIX i XX w.

<sup>4</sup> J. I. Kraszewski, *Powieści ludowe*, t. 1. Warszawa 1955, s. 115.

<sup>5</sup> Tamże, s. 164.

<sup>6</sup> K. W. Zawodziński, „Kobieta wyzwolona” w powieści Kraszewskiego w: *Opowieści o powieści*. Kraków 1963 s. 27 - 45.

<sup>7</sup> J. I. Kraszewski, *Powieści ludowe*, s. 166.

<sup>8</sup> Tamże, s. 166.

<sup>9</sup> J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*. Warszawa 1985, s. 103.

<sup>10</sup> J. I. Kraszewski, *Powieści ludowe*, s. 97.

<sup>11</sup> Tamże, s. 109.

<sup>12</sup> E. Dembowski, *Ułana, powieść poleska przez J. I. Kraszewskiego*. „Przegląd Naukowy” 1843, nr 16.

<sup>13</sup> J. I. Kraszewski, *Powieści ludowe*, 110 - 111.

<sup>14</sup> Tamże, s. 187.

<sup>15</sup> Tamże, s. 49.

Nie bez przyczyny, patrząc na stan dzisiejszy niemal wszystkich literatur europejskich, sądzim, że wieku XIX dziełem znamionującym będzie romans i że w tego rodzaju utworach charakter wieku najlepiej się wynurzy. [...] Romans stał się poetyczną encyklopedią w miniaturze, nie ma już dla niego nic nieprzystępnego, nic za wysokiego. Ateizm i marynarka, chemia i neochryścianizm mieszczą się, nie potrącając, na jego kartkach; wkrótce historia naturalna i gramatyka (u nas już był tego przykład nawet) pobratają się i wezmą pod rękę z romansem! Taka zdaje się być przyszłość romansu, rozległa i wielka. [...]

Wielką liczbę dzisiejszych romansów podzielić można co do treści na:

I. Romanse malownicze. Do tych liczę historyczne, opisujące epokę, zdarzenie, miejsce, biografię czyją, obyczaje jakiego ludu itp. Słowem wszystkie, które daną rzecz malować mają bez innego celu tylko, aby ją odmalować jak najlepiej.

II. Romanse filozoficzne, satyryczne, moralne. Cel ich moralny, do którego środkiem tylko jest obrazowanie a pretekstem postacie stworzone. [...] Wartość artystyczna pospolicie mała.

III. Romanse poetyczne — poezja bezrymowa, poemat piechotą.

IV. Romanse zabawne, wesołe, dowcipne, bez celu innego nad wywołanie uśmiechu, a pospolicie najmniej wartości.

J. I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość roman-  
su*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 29, 50.