

Stanisław Burkot

Autor - narracja - czytelnik w prozie Józefa Ignacego Kraszewskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 26-27, 11-25

1991-1992

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.

Stanisław Burkot

AUTOR – NARRACJA – CZYTELNIK
W PROZIE JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

O powieści XIX w., o jej poetyce i zasadach strukturalnych pisano z reguły globalnie, jakby w całym tym okresie istniał jeden wzór, nie było odmian i przemian, poszukiwań i dążeń – spełnionych i niespełnionych. Sprawą zasadniczą w tak całościowo traktowanym obrazie był narrator personalny, najczęściej autorski, od którego wraz z rozwojem powieści realistycznej pisarze odchodzili ku narratorowi odpersonalizowanemu i utajonemu¹. Dodać trzeba także, że taki obraz przemian w powieści kształtowano w opozycji do poszukiwań i eksperymentów w okresie Młodej Polski, w XX-leciu międzywojennym i po II wojnie światowej. Ta konstrukcja myślowa skupiała uwagę na powieści realistycznej w jej fazie dojrzałej, w połowie XIX w., kiedy to sam gatunek podlegał wyraźnemu znormalizowaniu, ograniczeniu liczby odmian. Wytworzone wówczas zespoły norm wiązano na ogół z ideologią i światopoglądem pozytywistów, przede wszystkim zaś z przeświadczeniem, tak jasno wyrażonym w *Roman experimental* Emila Zoli o zasadniczym podobieństwie literackiego i naukowego podejścia do rzeczywistości². Wówczas to – w technice narracji powieściowej przewagę zdobywała zasada „naukowego” obiektywizmu, nieobecności narratora w świecie przedstawionym utworu. Ideałem sformułowanym jako postulat w *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) Friedricha Spielhagena, stawała się narracja całkowicie „obiektywna”, likwidująca narratora. Powieść na wzór dramatu miała się „sama opowiadać”.

Powieść epoki romantyzmu, mniej skrupowana normami i przepisami, była – co należy tu podkreślić – bogatsza w odmiany, bardziej eksperymentalna i poszukująca. Choć mniej dojrzała pod względem artystycznym, stworzyła wiele propozycji, które swe rozwinięcie, niejako „ciąg dalszy”, znalazły w XX wieku. Dotyczy to nie tylko utworów, lecz także sformułowań teoretycznych, krytycznoliterackich. Mówić można nawet o przewadze teorii nad praktyką pisarską, o nieśpójności między poetyką sformułowaną a poetyką immanentną. W istocie to, co

nazwane zostało „romantyczną nobilitacją powieści”³, dokonywało się u nas najpierw na terenie krytyki literackiej, w wystąpieniach Michała Grabowskiego, Aleksandra Tyszyńskiego, Juliana Klaczki i całej plejady drugo- i trzeciorzędnych recenzentów. Recenzyjna „młocka” części krytyków nie wносиła nowych aspektów do teorii powieści, ustalała jednak pewien stan wiedzy potocznej na temat gatunku.

Na tym tle wyjątkowe miejsce przypada Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu; był niewątpliwie najwybitniejszym powieściopisarzem tego okresu, utrwalającym przez swą twórczość znaczenie powieści w całokształcie literatury, powieści nazwanej przezeń „epopeą rozmienioną na drobne”. Ale był także w esejach, w artykułach krytycznych jej obrońcą i kodyfikatorem. Porównanie poglądów Grabowskiego i Kraszewskiego, często zaciekłych polemistów, wypada na korzyść autora *Latarni czarnoksiężskiej*. Rekonstrukcja jego poglądów na powieść musi być prowadzona na szerszym tle – sądów o literaturze w ogóle, o jej powinnościach społecznych, o roli w życiu duchowym człowieka. Owe obowiązki wobec społeczności, wobec czytelników narzucały zespół ograniczeń anarchistycznie rozumianej w epoce wolności artysty, niczym nie skrępowanej jego swobodzie w wyborze form wypowiedzi.

„Żadna na świecie talentu wyższość – przekonywał – nie daje wolności brojenia, nie rozwiązuje z obowiązków powszechnych – człowiek szczytujący się mianem uczonego, duchownego, poety, filozofa, winien być naprzód lepszym praktycznie od innych, winien być o tyle bez plamy, o ile człowiek być może”⁴.

Literatura bowiem – w koncepcji Kraszewskiego – jest w dziejach „życia umysłowego historią” i „sumieniem narodu”, nie zaś – jak mniemano dawniej – „zabawą przyjemną i pożyteczną”. Nie może także „kręcić się w ciasnym gronie literatów”, musi się zwracać ku szerokiemu kręgowi odbiorców. Jej dzieje tworzą nie tylko dokonania twórców, dzieła, lecz także postawy i zachowania czytelników. Kategoria czytelnika w całkiem nowocześnie pojętej komunikacji literackiej stawała się zasadniczym kryterium wartościowania dzieł:

„[...] dowieść usiłujem – pisał w artykule *Życie umysłowe* – że rola czytelnika jest ważna i że czytelnicy reprezentując dla literatury masę, na którą ona działa i od której się koloryzuje (bo wyszli z jej łona, tworzą), są klasą pracowników umysłowych. których stanowisko ważne [...]. Pojęciem (gdy te jest zupełne), pojęciem dzieł tworzonych przez pisarzy czytelnicy z nimi na równi prawie, a wsiąkając w siebie myśli i oddając je nie czytającym, czynią ważną przysługę rozszerzając krąg sposobających się do życia umysłowego”⁵.

Autor – utwór – czytelnik; w tej trójczłonowej strukturze winna panować – zdaniem Kraszewskiego – pełna zgodność i harmonia. Z takiej perspektywy atakował z jednej strony romantyczny egotyzm artystów, a z drugiej charakterystyczny dla klasycyzmu postanisławowskiego zamknięty krąg wtajemniczonych, znawców i koneserów skupionych w salonie literackim:

„Literatura dumna i zimna kręciła się w kole adeptów; jedni tworzyli dla drugich i częstowali się wzajemnie i wzajemnie pod obłoki wynosili [...]. Większość zostawiona bez pokarmu umysłowego, bo ten, jaki jej podawano, nie mógł ją zasilić, wyrzekła się duchowego życia. Lud tylko nie objęty wyobrażeniami klas oświeceniowych, śpiewał po swojemu dawne pieśni swoje, bął swe dawne, odwieczne powieści. Między ludem a piszącymi nie było żadnego związku, żadnego współczucia, żadnego wyobrażenia wspólnego, żadnego węzła”⁶.

Tak kształtowało się u Kraszewskiego pojęcie nowej literatury, wyrastającej z idei romantyzmu, akcentującej jednak nie wolność, lecz powinności artysty. Czytelnik stawał się w tym rozumieniu synonimem „większości”, „powszechności”. Dlatego też – po części w sporze z romantykami – dał Kraszewski własną definicję literatury romantycznej. Warto ją tu przytoczyć:

„Romantyzm nie są to wieki średnie, nie jest to dziwaczność, nie jest to cudotworność, nie są to poetyczne przesady ludu wyłącznie; romantyzm jest narodowość emancypowana i z prawem obywatelstwa wchodząca do literatury”⁷.

Jako zagrożenie i niebezpieczeństwo traktował Kraszewski pogoń za ekscentrycznością, „oszalałą” swobodą w wyborze form; wierzył w powolne wykształcenie się nowych form estetycznych, które uwzględniać będą nie tylko prawa „wieszczą”, nieskrępowaną grę wyobraźni, lecz także prawa czytelnika. Forma w takim ujęciu – po odrzuceniu norm klasycystycznych – wynikać miała w sposób naturalny z „myśli”, z idei utworu, z tematu.

„Forma utworu – przekonywał – powinna się stosować do jego ducha. W naturze rzeczy jest jej forma [...]. Najdoskonalsi pisarze obdarzeni są z przyrodzenia darem szczególnym, intuicją jakąś, drugim wzrokiem do trafiania w kształty”⁸.

Nie „przepis poetycki” więc, lecz intuicja, poczucie odpowiedzialności decyduje o wyborze środków. Dla takich gatunków, jak „pamiętnik”, „romans i powieść” warunkiem podstawowym formy właściwej jest prostota, prawda i „pewna naiwność”. Prostota zresztą winna być główną cechą nowej literatury. Był jednak Kraszewski przeciwnikiem „prostoty wymuszonej”, „niesmacznej afektacji”.

„Zbliżyliśmy się więc do form najprostszych – pisał – i dlatego samego zdawać się może mniej zastanawiającym, że sztuka przestała być sztuką i każdy może być pisarzem”⁹.

Należał więc Kraszewski do tych pisarzy epoki romantyzmu, którzy dostrzeżli wielkie procesy demokratyzacyjne w kulturze i wyciągnęli z tego faktu znaczące wnioski. Dotyczyły one innego usytuowania roli pisarza, a także czytelnika w życiu literackim. Dostrzegł także zjawiające się nowe niebezpieczeństwo charakterystyczne dla kultury XIX i XX w. – próby podporządkowania literatury, sztuki interesom klas i grup społecznych, doktrynom politycznym i ideologiom. Powstawał charakterystyczny rozdzźwięk między opiniami krytyków, znawców, wyrażających interesy i opinie poszczególnych grup, a wartością dzieł w oczach zwykłych czytelników.

„Są dzieła – pisał – którym krytyka nic zarzucić nie może, nic nie zarzuca, owszem, wychwala je, wynosi, wskazuje za wzory, a przecież nikt ich nie czyta [...]”¹⁰.

Krytycy „wloką się” zawsze za przemianami literatury; mierzą nowe dzieła porównując je z już istniejącymi. Rozmijają się często z odczuciami czytelników. Ważniejszy od indywidualnych opinii krytyków jest „rozum zbiorowy” czytelników. Kategoria ta, wątpliwa w znaczeniu merytorycznym, określała jednak w nowy sposób relację między pisarzem, dziełem i odbiorcą. Opatrzona zresztą została znaczącym zastrzeżeniem. Ze społecznych przeznaczeń literatury, z roli pisarza, który winien być sumieniem narodu, wynikało odrzucenie takiego modelu literatury, w którym twórca dla zyskania popularności dostosowywałby się do gustów czytelników:

„Nie myślmy, aby pochlebiać trzeba było tłumowi i jego pasjom, aby tłum osądził pochlebnie, aby cię do serca przycisnął. Nie, on gorzką nawet prawdę uczuje i przyjmie; on się da pisarzowi prowadzić, skoro pisarz i on współczują ze sobą”¹⁰.

Pisarz więc prowadząc grę z czytelnikiem, nowym czytelnikiem, nie powinien się do niego zniżać, dostosowywać; jego obowiązkiem jest stawianie wymagań, „podnoszenie”, budowanie progów percepcyjnych – zwasze jednak możliwych do przekroczenia. Wymuszanie na czytelniku uczestnictwa w życiu umysłowym wiązało się z odrzuceniem oświeceniowego dydaktyzmu, moralizatorstwa, „kazalnicy”. Chodziło o partnerstwo, wspólnotę („współczucie”), które musi powstać między pisarzami i odbiorcami.

Z tych założeń ogólnych będących sporem pisarza nie tylko z tradycją klasycyzmu, lecz także z konsekwencjami romantycznego indywidualizmu, wyłaniało się odrębne, oryginalne pojęcie „nowej literatury” – inna „szkoła estetyczna”, inny „romantyzm”, rzadko dostrzegany w opiniach badaczy. Tkwi w tym założeniu tajemnica długotrwałej popularności czytelniczej dzieł Kraszewskiego, wyboru powieści jako głównej formy wypowiedzi, jego niechęci do opierania utworów na swobodnej grze wyobraźni – bez wiedzy o życiu społecznym, o ludzkiej naturze, bez „studiowania” teraźniejszości i przeszłości, bez mozolnej pracy, z czekaniem wyłącznie na „błysk natchnienia”. Dopiero w takiej perspektywie – czytelniczych oczekiwań i społecznych powinności pisarza – dzieło przestawało być „zabawką”. Kraszewski już w pierwszym wystąpieniu programowym, *Prospekcie na dzieło pod tytułem Kilka obrazów towarzyskiego życia [...]* (1830), odrzucił „zdziczałe imaginacji utwory”, zapowiadał tworzenie „żywych i wiernych obrazów naszego pożycia”. Miast „czułych heroin”, opowieści o przygodach miłosnych „nieszczęśliwych kochanków” proponował wierne „obrazy życia towarzyskiego” (społecznego). Nie poddano dotychczas ponownej analizie jego młodzieńczych utworów, pozostając przy lekceważącej ocenie pierwszych krytyków. Nie chodzi tu o ich domniemaną doskonałość artystyczną, której nie mają, lecz o wyrażenie zapisane w nich zamiary nowych poszukiwań i rozwiązań.

Przedmiotem uwag wstępnych będą tu takie utwory, jak *Wielki świat małego miasteczka. Powiastka* (1830)¹¹, *Dwa a dwa cztery czyli Piekarz i jego rodzina. Powieść* (1832), *Pan Karol* (1833). Z utworów historycznych zaś – *Kościół Świętomichalski w Wilnie* (1832) i *Rok ostatni panowania Zygmunta III. Obraz historyczny* (1833). Odpowiada im najściślej na płaszczyźnie poetyki sformułowanej zarówno cytowany *Prospekt* (...), jak i późniejszy *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem* (1832), umieszczony jako wstęp do *Dwa a dwa cztery*(...). W kręgu zainteresowań pozostają także *Biografia sokalskiego organisty* (1830) i *Pan Walery* (1831).

Wspólny dla wszystkich tych utworów jest wybór opisywanego środowiska (miasto, małe miasteczko, a nie dwór ziemiański czy pałac arystokratyczny), a także wybór bohaterów – zwykłych, przeciętnych, małych ludzi. W *Dwa a dwa cztery* zjawia się cała małomiasteczkowa elita – drobnych rzemieślników, urzędników – Mączków, Talarków, Smyczków, Puszyńskich, Hałabudzianek. Jeśli w *Dwa a dwa cztery* owo miasteczko jest anonimowe, reprezentatywne dla całej kategorii, „każde”, to w *Wielkim świecie małego miasteczka* przez marginesowe aluzje topograficzne domyślać się możemy, że jest to Biała Podlaska, znana Kraszewskiemu z czasów szkolnych. W *Panu Karolu* jesteśmy już w „wielkim mieście”, w Wilnie. Znaczące w usytuowaniu zdarzeń stają się nazwy ulic, opisy domów itd. W stosunku do powieści wcześniejszej, oświeceniowej, Kraszewski wprowadza nowe środowisko społeczne, a wraz z tym nową mentalność bohaterów.

Kim jest narrator w tych powieściach? W *Dwa a dwa cztery* został usytuowany jeszcze tradycyjnie: jest „autorski”, raz po raz zwraca się do czytelników, ujawnia się w swych funkcjach kreacyjnych (...nikt mi nie zaprzeczy, żem ze wszelkimi szczegółami opisał pobożowisko...”, s. 9; „Ponieważ nie jestem z rzędu tych pisarzy, od których wymagają jak najwięcej kartek... nie będę się rozszerzał” s. 109). O jego zainteresowaniach świadczą cytaty z dzieł innych autorów (w tym – z Mickiewicza!), sam się przedstawia jako „wścibski” obserwator zdarzeń i ludzi. Słowem – narrator jest „człowiekiem pióra”, „literatem”, a w zakresie techniki pisarskiej – wielbicielem Sterne’a i Richtera. Z drugiej jednak strony – jest „wewnątrz” świata przedstawionego, uczestniczy w życiu bohaterów, w rozgrywających się wydarzeniach. Małomiasteczkowy pisarz? Prowincjonalny literat? Wewnątrz utworu istnieje przede wszystkim jako prowadzący grę z czytelnikiem, nie tyle partner dialogu, co monologujący opowiadacz. Tę postawę wyraża zwrot do czytelnika: „Ale ja na to nie zważam [na zdudzenie czytelnika], Waćpan krzycz, a ja będę gadał” (s. 199).

Tak konstruowany autor „wewnętrzny”, narrator, nie jest jednak tożsamy z autorem – twórcą dzieła, o którym wiemy niewiele. Może się on nawet ukrywać przed czytelnikiem. Okazuje to dowodnie *Wielki świat małego miasteczka*. Ta „powiastka”, znów trochę wzorem Sterne’a i Richtera, czyni krok dalszy: stwa-

rza postać pisarza, „literata”, całkowicie przynależną do świata powieściowego. Nie tylko istnieje on poprzez swą funkcję opowiadacza, prowadzącego grę z czytelnikiem, lecz bierze udział bezpośredni w wydarzeniach powieściowych wraz z innymi fikcyjnymi postaciami. Nie tylko opowiada i uczestniczy w wydarzeniach, lecz także odsłania wydarzenia swego życia, zainteresowania intelektualne i artystyczne, mówi o lekturach, cytuje innych autorów – jest „fachowcem”, znaną problematyki literackiej. Wszystkie te czynności i zatrudnienia literackie wykonuje na naszych oczach, a także przedstawia autocharakterystykę, zarysowującą zarówno obraz konkretnej postaci jak i upodobania estetyczne:

„Może niejeden wystawia mnie sobie za starca i zrzędę [...] któremu Sterne i Irving głowę zawrócił [...]. Powieść ta jednakże, w której mam niemałą rolę, odkryje trochę mój charakter, chociaż wcześniej łaskawych czytelników uprzedzam, iż to, co czytać mają, więcej jest zbiorem ulotnych uwag, postrzeżeń i obrazów, niżeli powieścią”¹².

Mamy do czynienia z powieścią „brulionową”, w procesie powstawania, ze świadectwem zainteresowań i zatrudnień powieściowego literata. Notuje on uwagi na temat przeczytanych książek, umieszcza liczne motta i cytaty, w tym z Mickiewicza i Józefa Przerwy Tetmajera, poświadczając swoje odczytanie, znajomość rzeczy literackich. W tok narracji jako osobny rozdział powieści wprowadza esej o poezji Andrzeja Zbylitowskiego, o *Pieśniach* Jana Kochanowskiego. Aluzje literackie, cytaty, wypowiedzi eseistyczne poświadczają, że nie jest „amatorem”, prowincjonalnym gryzpiórkiem. Nie jest jednak Kraszewskim. Narrator-autor przedstawia na przykład o sobie taką informację:

„Nad brzegiem małej rzeczki, rybnej i czystej, i zarostego trzcina jeziora, jest niedaleko granicy małe polskie miasteczko. Tamem ja się urodził, czytelnicy kochani, i pewnie w tymże miejscu posiwieję i umrę [...]”¹³.

Warto tu przypomnieć, że Kraszewski urodził się w Warszawie, w momencie pisania *Wielkiego świata małego miasteczka* przebywał w Wilnie. Opowiadacz jest więc kreacją artystyczną fikcyjną, prawie podobną do innych postaci. Prawie – bo rozprawa o Zbylitowskim przenosi nas z płaszczyzny fikcji na teren inny – rzeczywisty. Narrator w powieści ma swoje imię: Kleofas. Na karcie tytułowej utworu spotykamy inne imię i nazwisko: Fakund Pasternak. To pseudonim literacki młodego Kraszewskiego: krytycy (głównie Chmielowski) dorobili do niego legendę – miał się Kraszewski ukrywać przed ojcem, niechętnym literackim zatrudnieniom syna. Ważniejsze wydają się przyczyny artystyczne. Oto powstała paradoksalna sytuacja, w której twórca powieści, sugerując – poprzez konstrukcję narratora jako pisarza – tożsamość autora rzeczywistego i autora wykreowanego wewnątrz utworu, zarazem ową możliwość utożsamienia kwestionuje, uaktywniając się jednak pod literackim pseudonimem. Grę, jaką prowadzi pisarz we wczesnych utworach, można by nazwać zabawą, ale czy zabawą tylko? Odkrywa ona tajemnice gatunku powieściowego – stałego przenikania się „podpartzonego w życiu” z „wymyślonym”, autentycznego z fikcyjnym. W tej grze

uczestniczą stale bohaterzy powieściowi, autor i czytelnicy. *Wielki świat małego miasteczka* jest powieścią o możliwościach powieści, ma cechy „eksperymentu”, zapomnianego później. Do tego typu sprawdzeń powracała wielokrotnie powieść XX wieku. Takie postępowanie było obce powieści drugiej połowy XIX w.

Inny zespół „zadań” i poszukiwań artystycznych odkrywamy w *Panu Karolu*. Opowiedziana przez anonimowego narratora historia uwodziciela, matrymonialnego oszusta, czyniącego zło z nienawiści do świata i ludzi, a także ze zwykłej biedy, powtarza popularny w powieści romantycznej typ bohatera demonicznego, amoralnego. Ale fabuła powieści ma wyraźnie charakter pretekstowy. Pan Karol ze swymi poczynaniami jest wyraźnie bezbarwny i mdły. Cała uwaga narratora skupia się na ofiarach. Wileński Don Juan pozwala na charakterystykę obyczajową różnych środowisk społecznych, uwodzonych kobiet, ich mężów i ojców.

Narracja, prowadzona z ironicznym dystansem, nadaje motywom prawie parodystyczny charakter. Staje się to za sprawą balladowej konwencji, widocznej w całym opowiadaniu. Wyraźnym wzorcem pastiszu czy parafrazy jest Mickiewicz i jego *Pani Twardowska*. Z wzorca przyjął Kraszewski nazwisko heroiny, dał jej nacechowane semantycznie imię Hermenegilda. Pan Karol, kuzyn Hermenegildy, nazywa się także Twardowski. Jego „diaboliczność”, tak fascynująca, czytelników w modnych romansach ówczesnych, zostaje zakwestionowana i ośmieszona. W końcu „zmyhnąć” musi przez drzwi mieszkania Hermenegildy. Wszystko jak w balladzie, ale tylko pozornie. Powieść z życia społecznego ma inne wymagania. Bohaterka jest babą z krwi i kości, do tego Żmudzinką: umizgi i czułe słowa uwodziciela okazują się nieskuteczne. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie wyraźna stylizacja języka Hermenegildy, wyodrębnienie cech kresowej polszczyzny wileńskiej w jej wypowiedziach. Postać ta staje się niejako poprzez to, jak mówi. W sposobie mówienia wyraża się jej charakter – kobiety prostej, uczciwej, o dobrym sercu, odróżniającej zło od dobra, choć miary ma swoiste („To musi być taki łotr, że nie Żmudzin”, s. 53). Samo zestawienie wypowiedzi pana Karola i Hermenegildy daje znakomite efekty groteskowe. Oto kilka przykładów. Pan Karol chce zdobyć majątek kuzynki składając płomienne wyznania miłosne:

„ – Zabiłaś mnie! Zabiłaś! Życie nie mogę bez ciebie, a ty tak obojętnie odpychasz ofiarę serca mego! Umrę! Nie przeżyję!

– Da nie! Nie! A każ ty tylko krwi puścić na spodek od filiżanki, to cię ominie,„ (s. 24)”

Zbyt ranne odwiedziny kuzyna kwituje Hermenegilda reprimendą:

„Tak rano, taż osiem nie biwszy u św. Jana” (s. 19 t, II).

Nawet pochlebną dla bohaterki informację, że śniła się kuzynowi w nocy, skomentuje Hermenegilda po swojemu:

„ – Czy tylko nie jakie wszeteczności śniły się tam o mnie?

– Ach nie, nie najczystsze szczęścia zwodniczego obrazy... Pocałunek!...

– Da zmiłuj się... Tylkoż co temu, to nie wierzę! Ja jak żyję [...], to tylko raz panu Podkorszemu dałam gęby, a i to z nieświadomości” (s. 26, t. II).

Nie staje się „nieszczęśliwą kochanką”, kiedy dowiaduje się prawdy o oszustwie. Wiadomość przyjmuje ze spokojem:

„ – Da, bardzo już to wszelako wdzięczna jestem za to ostrzeżenie, ile że mogłabym była czasem przypadkowo zakochawszy się w nim być” (s. 55, t. II).

W *Panu Karolu* prowadzi Kraszewski wyraźny spór z konwencjami romanzytycznymi: bohater, wyraźnie „literacki”, okazuje się śmieszny w zetknięciu z rubaszną, wziętą „z życia” Żmudzinką. Odkryciem prawdziwym w tym utworze staje się stylizacyjne ukształtowanie wypowiedzi postaci, wprowadzenie do utworu literackiego żywej mowy, wykorzystanie zasady kontrastu dla efektów groteskowych. Jest i inne jeszcze znaczenie owego odkrycia – służy ono zdemaskowaniu sztuczności salonowych dialogów w romansach. „Żywe obrazy naszego pożycia”, jak nazywał swoje powieści młody Kraszewski, nie były tylko pustą deklaracją, lecz świadomie podjętym zadaniem artystycznym.

W *Kościele świętomichalskim* i w *Roku ostatnim panowania Zygmunta III* zjawia się odmienna problematyka artystyczna. Zmienia się także rola narratora: nie jest on „wścibskim” obserwatorem, nie bawi się możliwościami wynikającymi z napięć między zarysowanym w tekście obrazem nadawcy wewnętrznego, między narratorem personalnym i auktorialnym, nie wie nawet czy pisze powieść, czy też esej historyczny. Charakterystyczne staje się określenie gatunkowe w podtytułach obu utworów: „obraz historyczny”. Jest w tym zapewne odwołanie się do modnych w epoce inscenizacji – „obrazów historycznych”, ale jest także wyraźnie zaznaczony sens inny: czy godzi się łączyć fikcję, zmyśloną, romansewskie perypetie bohaterów z historią? Czy nie ona właśnie, wiernie odtwarzana ze źródeł, powinna być pierwszoplanowym tematem narracji? Umieszczony w *Wielkim świecie małego miasteczka* esej o Andrzeju Zbylitowskim rozbijał ciągłość fabularną utworu, zmieniał romans w „zbiór urywkowych spostrzeżeń”. Esaj istniał obok fikcyjnych „przygód” postaci. „Obraz historyczny” mógł być również „zbiorem” pozbawionym ciągłości fabularnej, wartkiej „akcji”. Tę ciągłość zapewniać miała logika, a właściwie następstwo wydarzeń historycznych. Narrator stawał się badaczem, kimś, kto gromadzi i objaśnia fakty. Wierność rzeczywistości w powieści współczesnej zastąpiona zostaje wiernością historii.

Powieść historyczna w takim wydaniu bliższa staje się esejowi niż romansowi. Warto pamiętać, że propozycja ta zjawia się w epoce niezwyklej popularności romansów Waltera Scotta i jest wobec wielkiej fali „walterskotacji” także w literaturze polskiej opozycyjna i polemiczna. Odrębność własnej propozycji uzasadniał Kraszewski teoretycznie w *Słótku o prawdzie w romansie historycznym*

(1843), w ironicznym *Przepisie na romans historyczny w trzech tomach* (1842) i w *Obrazach przeszłości* (1856).

Powieść historyczna – zdaniem Kraszewskiego – z samej swej natury ogranicza prawa wyobraźni i fantazji, inwencji autora.

„Wszelki utwór – wyjaśniał – gruntuje się na wziętych z postrzeżeń, z dziejów, z jakiegokolwiek bądź rzeczywistości – materiałach. Człowiek–twórca układa tylko po swojemu to, co zebrał w sobie; stworzyć nie może właściwie nic. Widzimy stąd, że zawsze jakaś prawda musi być zasadą każdego utworu. Zależy jednak zupełnie od twórcy wystawienie jej tak, by się w pewnych warunkach nieprawdą lub prawdą wydała. Część prawdziwa, zmieszana z obcymi pierwiastkami, nie sympatyzującymi z nią rysami, straci swe barwy i zniknie. Prawda dwojaką jest w romansie historycznym: artystyczna i historyczna”¹⁵.

Dylematy, przed jakimi staje autor romansów historycznych, wiążą się z koniecznością kompromisu między prawdą historii i prawdą sztuki. Zawsze jednak bardziej troszczyć się trzeba o prawdę historii. Wymaga to wiedzy, głębokich i rozległych studiów.

„[...] pisarz – przestrzegał Kraszewski – chcący wystawić daną epokę, jeżeli dla fantazji swej fałszuje fakta, nie będzie się pilnować skazówek historycznych, narazi się nawet na nieprawdę artystyczną. Z tego powodu poznanie historyczne głębokie wszystkiego, co odnosi się do epoki danej, do obyczajów, wypadków, ludzi itd., jest niezbędnym warunkiem nawet dla pisarza – artysty.”¹⁶

Niebezpieczeństwo fałszowania historii w powieści, podporządkowanie jej obrazu doraźnym celom politycznym czy ideologicznym, co podkreślał pisarz w polemikach z Grabowskim i jego koncepcją „dodatniego”, apologetycznego traktowania przeszłości, tworzyło naturalną przesłankę dla rozwoju narracji obiektywnej, apersonalnej. Jedyńm celem w powieści winno być wierne „odmalowanie” epoki. Uznawał w tym zasługę Waltera Scotta, choć zarzucał jego utworom nadmierne rozbudowanie intrygi powieściowej, przygód fikcyjnych bohaterów, co usuwa na plan dalszy samą historię¹⁷.

W szkicu *Przeszłość i przyszłość romansu* stawia Kraszewski tezę nową: przenosi zasady obowiązujące w powieści historycznej (obiektywizmu, malowniczości) na powieść współczesną:

„Historia – pisał – zaczyna się od dzisiaj, romansami historycznymi są współczesność dobrze malujące. W nich kiedyś szukać może będą tych rysów historii, które w wielkim obrazie pomieścić się nie mogły [...] Romans historyczny współczesny, niewłaściwie zwany obyczajowym, zdaje się być przeznaczonym na monografię obyczajów, na historią jej odmian”¹⁸.

Tak wyznaczona została nowa rola narratora w utworach powieściowych: obserwator życia społecznego, bezstronny badacz przeszłości, zmierzający w obrazie powieściowym do stworzenia „monografii” danej epoki, winien być „nieobecny”, przemawiać poprzez obrazy, przywoływane fakty, nie pouczać, lecz przedstawiać. Oczywiście pisał Kraszewski powieści tendencyjne, doraźne, nie uzna-

wał ich jednak za dzieła sztuki. Zjadliwie komentował próby „poetyzacji” romansu, tworzenia „poezji bezrymowej, poematu piechoto”¹⁹.

„Romanse malownicze” stawały się – zdaniem Kraszewskiego – głównym gatunkiem nowej epoki literackiej:

„Nie bez przyczyny, patrząc na stan dzisiejszy wszystkich literatur europejskich, sądzim, że wieku XIX dziełem znamionującym będzie romans i że w tego rodzaju utworach charakter wieku najlepiej się wynurzy”²⁰.

Warto tu dodać, że opinia ta, sformułowana w 1838 roku, była nie tyle konstatacją, co prognozą. Trudno odmówić dziś racji dwudziestosześcioletniemu wówczas autorowi. Zmiany, jakie wynikały z rozważań o właściwościach powieści historycznej, dotyczyły rezygnacji z narratora personalnego konstruowanego jako „ja” autorskie. Z jego dawnych atrybutów i cech pozostawała rola „wścibskiego” obserwatora i badacza, rozważana już – o czym była mowa – w utworach młodzieńczych. W konsekwencji ograniczeniu podlegają apele i zwroty do „łaskawych czytelników”: nie ma już kto prowadzić „dialogu”. Ograniczenie roli „autora wewnętrznego” i „wewnętrznego” czytelnika wysuwało na plan pierwszy przedmiot narracji, wystawiany w „malowniczych” obrazach. Pociągało to za sobą przekroczenie granic gatunku, to jest powstanie takich narracji, w których zanikała konstrukcja fabularna, fikcyjna „machina powieści”, pozostawała funkcja narratora obiektywnego. *Ostatnia z książąt słuckich. Kronika z czasów Zygmunta Trzeciego* (1841), opowiadania historyczne zgromadzone w tomie *Obrazy z życia i podróży* (1841–1842), *Litwa za Witolda* (1849), *Starościna bełska* (1856 – 1857), *Podróż króla Stanisława Augusta do Kaniowa w r. 1787* (1858) – to tylko wybrane przykłady z licznej grupy narracji historycznych, w których pisarz rozstawał się z konwencjami romansu, budując podstawy eseju historycznego. Niechęć do „walterskotacji”, do uzupełniania historii fantazją określała kierunek poszukiwań. Jeśli pamiętamy o przemianach prozy historycznej w XX wieku, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to eksperymenty Kraszewskiego nabrać muszą właściwego znaczenia.

Ale właściwością epoki, myśli estetycznej romantyzmu, była stała obecność rozwiązań alternatywnych, sprawdzanie możliwości tkwiących poza przyjętą zasadą. Kraszewski, zwolennik „wiernych obrazów naszego pożycia” w powieści, umieszcza w podtytułach wielu utworów zastanawiające informacje: *Pan Karol. Powieść fantastyczna* (1833). *Cztery wesela. Szkic fantastyczny* (1834), *Raj i piekło. Fantasmagoria historyczna 1529–1749* (1834), *Było nas dwoje. Improwizacja fantastyczna* (1835), *Wędrówki literackie fantastyczne i historyczne* (1837, wyd. 1838), w których pomieścił takie opowiadania, jak *Wieczerja Cagliostro*, *Leon-Leontyna*, *Bedlam*, *Maćka i Maciusia*, *Wycieczka na wielki świat wielkiego miasta*. „Fantastyczność” oznacza najczęściej w konstrukcji utworów przewagę wyobraźni nad obserwacją, domysłu, swobodnego kojarzenia faktów historycz-

nych nad zapisem źródłowym. Ważne było określenie odrębności tego typu narracji przede wszystkim dla czytelnika, by nie brał „fantazji” za prawdę.

Ten nurt w pisarstwie Kraszewskiego nie jest tylko daniną złożoną epoce, świadczy o specyficznym równouprawnieniu dwu źródeł sztuki, dwu postaw twórczych. W szkicu *Literatura jako sztuka* wyróżnił pisarzy jako intuicjonistów, którzy „nie wiedzą jak są artystami” i pisarzy kierujących się znajomością warsztatu, reguł sztuki. Tym ostatnim w procesie twórczym towarzyszy stale refleksja intelektualna, dążność do samopoznania.

„Stąd pochodzi – komentował – dwojaki sposób doskonałego wcielenia myśli: albo silnym uczuciem ich, które instynktowo drogę wskazuje, albo pojęciem warunków. W pierwszym nie ma, w drugim jest samopoznanie. W pierwszym pisarz nie wie, że jest i jak jest artystą; w drugim zna warunki sztuki i na korzyść ich swoją używa”²⁴.

Sam Kraszewski należał niewątpliwie do drugiego typu twórców. Jego „fantazje”, „fantasmagorie” i „improvizacje” podlegają nieustannemu oddziaływaniu intelektu, nie docierają do sfery mistycznej, do poznania na drodze nagłych oświeceń, iluminacji.

W *Rzucie oka na ścieżkę, którą poszedłem* umieścił Kraszewski dość buńczuczne zapewnienie: „ja do naśladowania się nie przyznaję; źle czy dobrze, sam się sobą kontentuję i piszę. Wolno sądzić, co się podoba”²². Punktem wyjścia jego programu w momencie debiutu było przeświadczenie o ubóstwie powieści polskiej przede wszystkim w zakresie różnych jej odmian, które się rozwijały bujnie w Europie, a także – o nieliczeniu się twórców z potrzebami i oczekiwaniami czytelników – nowych czytelników wywodzących się z trzeciego stanu. Tym założeniom programowym pozostał wierny do końca życia. Stworzył w epoce „wieszczów” „arystokratów ducha”, indywidualistów, których charyzma artysty wynosiła ponad tłum, własny program literacki. Wynikał on z idei i z zasad epoki romantyzmu, był jednak odrębnym ich odczytaniem. W takim znaczeniu Kraszewski rzeczywiście nie naśladował nikogo.

Między młodzieńczymi utworami, które były przedmiotem dotychczasowej refleksji, a późniejszymi nie ma „przełomu”, odrzucenia i negacji, jest za to rozwijająca kontynuacja. To, co stało się zasadą konstrukcyjną w *Wielkim świecie małego miasteczka* (konstrukcja postaci narratora jako „autora”, o cechach różniących go jednak od osoby autora rzeczywistego) zostaje przetworzone później w takich powieściach, jak *Poeta i świat* (1837, wyd. 1839) czy *Powieść bez tytułu* (1853–1854). Inaczej został rozwiązany problem obecności autora w świecie przedstawionym utworu. Powieści te respektują podstawowe zasady narracji obiektywizującej. Doświadczenia osobiste twórcy, szczegóły z jego biografii wykorzystane zostały w konstrukcji fabuły, w kreowaniu postaci fikcyjnych. Elementy autobiograficzne, wprowadzone do utworu, stają się utajone, nierozpoznawalne dla podstawowej części czytelników. Są jednak – z perspektywy warsztatu twórczego – gwarancją autentyczności, zwłaszcza w konstrukcji psychiki bohatera

rów. Autor realny, niezależnie od tego, jakich użyje konwencji maskujących, istnieje w każdym utworze. Powieści o artystach, o ich zmaganiu się ze światem należały do stereotypów literackich epoki. Narzekania na „nieczuły świat”, pogarda dla „zwierzęcego tłumu” zmieniała utwory tego typu, zwłaszcza w literaturze drugorzędnej, w naiwne lamentacje. Dotyczyło to literatury krajowej po 1831 roku, w okresie popowstaniowego marazmu. *Poeta i świat* oraz *Powieść bez tytułu* przynoszą krytyczną monografię „straconego pokolenia”. Marzeniem, „podniebnym wzlotem” towarzyszy życiowe nieudacznictwo, brak wytrwałości, niechęć do pracy, brak wiedzy o warunkach i zasadach sztuki. Wzniosłe pomysły nowych dzieł pozostają pomysłami, w psychice bohaterów rozrasta się totalna niemożność tworzenia. Usprawiedliwieniem staje się narzekanie na „nieczuły świat”. Te powieściowe monografie drugiego pokolenia romantyków są kontynuacją sporu Kraszewskiego z epoką. Przenoszą obserwacje z uwarunkowań zewnętrznych, zasadniczych w *Wielkim świecie małego miasteczka*, na uwarunkowania wewnętrzne. Powieści nie stają się jednak „spowiedzią dziecięcia wieku”, wyznaniem prywatnym autora. Elementy autobiograficzne, przetworzone, chronią przed obrazem satyrycznym, pamfletowym, duchowych właściwości pokolenia, wzmacniają prawdziwość, szczerłość wypowiedzi.

Hermenegilda Twardowska, uwikłana w konstrukcję groteskową w *Panu Karolu*, stanowi jednak ważne doświadczenie artystyczne pisarza. Wykorzystał je – oczywiście przetworzone i zmienione – w powieściach ludowych. Język postaci naznaczony zostaje piętnem odrębności. Ludzka i społeczna kondycja bohaterów zapisuje się w sposobach mówienia. Język narratora i postaci różnicuje się wyraźnie: postaci uzyskują w ten sposób większą autonomię. W powieściach ludowych mogło dojść do rzeczy niezwyklej w literaturze tej epoki. We wstępie do *Historii Sawki*, pierwszej powieści ludowej, umieszczonej jednak w *Latarni czarnoksiężskiej*, znajdziemy ciekawe rozważania, które można przypisać podmiotowi autorskiemu.

„Mamże więc – zastanawiał się – powtórzyć wyrazy i stylem, jakimi poczciwy wieśniak opowiadał? Ciężko by wam było jej słuchać, panowie czytelnicy, nie przywykli do tak długiej a tak prostej powieści. Lubicie wy, prawda, kury, ale kiedy wam je kucharz przyprawi truflami, podleje sosem i nie do poznania ubierze po swojemu, tak że kura będzie się mogła nazywać pulardą i nie dosmakujecie się w niej kwoczki kusej, która wczoraj jeszcze wesoło grzebała na śmietniku”²³.

Pisarz wycofał się z pomysłu stworzenia narratora ludowego ze względu na przyzwyczajenia czytelników. Ale problem pozostał. Stylizacja środowiskowogwarowa, wyodrębnienie języka postaci, częściowo rozwiązywało ten problem. Warto zwrócić uwagę na fakt, że Kraszewski różnicuje sposoby stylizacji mowy bohaterów w powieściach ludowych. Inaczej robi to w *Ulanie*, *Ostapie Bondarczuku*, *Jarynie*, w których wydobywa cechy języka chłopów z Polesia i Wołynia; inaczej w *Chacie za wsią*, gdzie odwołuje się do języka Cyganów, inaczej w *Budniku*, opowieści o losie Mazurów, którzy za pracą przywędrowali na Kresy

(nie ma w tej powieści słów i zwrotów ukraińskich, są natomiast staropolskie). Ale stylizacja, do której Kraszewski nie miał przekonania i ostrzegał twórców przed jej zagęszczaniem, była zewnętrzna wobec odrębności duchowej chłopów, ich sposobów myślenia i przeżywania. Narrator ludowy mógł głębiej wniknąć w tę tajemnicę.

Poszukiwanie innego rozwiązania przyniosło zaskakujące rezultaty w *Ulanie*. Nie jest to tylko powieść o „krzywdzie chłopskiej”, inna wersja *Rybki* Mickiewicza czy *Halki* Wolskiego. Schemat „panicz i chłopka” zostaje głęboko przetworzony: nie chodzi tu o „niewinną dziewczynę”, uwiedzioną przez cynicznego pana, lecz o kobietę dojrzałą, mężatkę, matkę dzieciom. Ułana broni się początkowo przed umizgami Tadeusza, wyciąga nawet nóż, a później sama do niego przychodzi. Złośliwie powiedzieć można: chcącej krzywda się nie dzieje. Tadeusz zresztą nie jest cyniczny, raczej bezwolny, a później przestraszony swoim postępkiem, buntem przeciwko konwencjom społecznym. O czym jest więc ta powieść? O miłości i namiętności. Miłość została tu odarta z romantycznych idealizacji i mistyfikacji, staje się siłą niszczącą. Namiętność jest funkcją naszej biologii, potrzebą domagającą się zaspokojenia. Ułana, co zostaje w powieści podkreślone wielokrotnie, ma starego męża – pragnienie miłości pchnęło ją w ramiona Tadeusza. Ma później poczucie winy, zwłaszcza wobec opuszczonych dzieci, ale nie poczucie grzechu: w swym postępowaniu kieruje się instynktem, „prawem naturalnym”, choć robi to nieświadomie. Niezwykłością tej kreacji artystycznej, jednej z najwybitniejszych w literaturze powieściowej XIX w., jest to, że wybrane środki, tak dwuznaczne wobec obowiązujących norm etycznych, nie poniżają bohaterki, lecz prowadzą do jej uwznioślenia. W tej powieści dokonana się – w znaczeniu literackim – prawdziwa nobilitacja chłopca jako bohatera literackiego, jako człowieka.

Konsekwencje przyjętej idei utworu widoczne są w sposobie ukształtowania narracji. Sama stylizacyjna oprawa wypowiedzi bohaterki nie wystarczała. Ułana zresztą mówi „językiem miejscowym”, ale nauczyła się także polskiego. Jak myśli i jak przeżywa? Jak oddać jej dramat w momencie opuszczenia? Przyjrzyjmy się sposobowi ukształtowania narracji: dokonuje się w niej zbliżenia wypowiedzi nadrzędnego narratora nie do języka, lecz sposobów myślenia i przeżywania Ułany:

„Kaźda boleść po ukochanym, po ukochanej, ciężka człowiekowi, ale kiedy ją znieść przyjdzie samemu, bez pomocy ludzi, świata, kiedy się ona wyciągnie bez miary, długa jak cienie wieczorne – o, to wówczas jakże z nią wyżyć! A rzadko boleść taka zabija. Ona tylko przyciska, dręczy, drażni, ale nie odejmuje życia. Ułanie coraz ciężiej, coraz cięższy dźwiga smutek, ale jeszcze błyska nadzieja i powtarza: – On powróci! [...]”

Gdy na drodze pusto tydzień, pusto dwa tygodnie, i cztery, i sześć, i osiem, i dziewięć. Tyle dni, tyle zawodów. A ile razy już się zdaje, że jedzie, już poznaje konie, już leci powitać. Powóz

przesuwa się gościńcem i popędził w lasy dalej. To nie on! Za każdą razą opuszcza głowę smutna, lży płyną z czarnych oczu i znowu czeka, i znowu na próżno”²⁴.

Dokonał tu Kraszewski dwu odkryć formalnych, ważnych w późniejszych przemianach powieści: zmienił czas przeszły narracji na czas teraźniejszy i poprzez ukształtowanie wypowiedzi (liczne powtórzenia, nawroty, obsesyjne powtarzanie tych samych słów) stworzył sugestywną i prawdopodobną wersję sposobów myślenia i przeżywania bohaterki. Czyj to monolog? Narratora czy wewnętrzny monolog milczącej Ulany? Dlaczego jednak nie jej wypowiedź (mowa niezależna)? Czy Ulana była zdolna do werbalizacji swoich uczuć? Czy jej skarga nie brzmiałaby fałszywie? Mowa pozornie zależna była prawdziwym odkryciem artystycznym, które służyło odtwarzaniu psychiki ludzkiej. Warto tu dodać, że pierwsze próby tego typu narracji znajdziemy u Kraszewskiego w *Całe życie biednej* (1839) i w *Latarni czarnoksiężskiej*.

Zasługą Kraszewskiego jest nie tylko to, że posiadał dar szczególny – natychmiastowej fabularyzacji wszystkich przejawów życia społecznego, ujmowania zjawisk w schematy powieściowe, które przejmowali później i opracowywali po swoim jego następcy, lecz także – że poszukiwał stale nowych rozwiązań w sztuce narracyjnej. Miał nie tylko umiejętność ciekawego opowiadania, ale i głęboką wiedzę o zasadach i możliwościach uprawianego gatunku. To, co zarzucała mu najczęściej krytyka – niedbałość, brak wykończenia, wyrastało w romantycznej wolności, z przeświadczenia, że forma jest wtórna wobec myśli, że nie ma formy jednej, doskonałej, istnieje ich wielość. Obowiązkiem pisarza jest poszukiwanie, sprawdzanie różnych możliwości, nie zaś wykończenie każdego pomysłu.

Przypisy

¹ Maria Jasińska, (*Narrator w powieści przedromantycznej <1776–1831>*, Warszawa 1965 s. 32–33) wiąże przewagę narratora konkretnego, zindywidualizowanego w powieści oświeceniowej z dydaktyzmem literatury tego okresu. Narrator poprzez własny przykład pouczał czytelników.

² Por. M. Żmigrodzka, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX w.* „Pamiętnik Literacki” 1963 z. 2 s. 421.

³ K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści.* „Twórczość” 1946 z. 10.

⁴ J. I. Kraszewski, *Życie umysłowe* [w:] *Studia literackie.* Wilno 1842 s. 11.

⁵ Tamże, s. 15.

⁶ J. I. Kraszewski, *Nowa literatura* [w:] *Studia literackie...*, s. 27.

⁷ Tamże, s. 28–29.

⁸ J. I. Kraszewski, *Forma. Język.* [w:] *Studia literackie...*, s. 35–36.

⁹ Tamże, s. 36–37.

¹⁰ J. I. Kraszewski, *Sąd krytyki i sąd czytelników* [w:] *Nowe studia literackie.* Warszawa 1843 s. 10.

¹¹ W nawiasach podaję, ważniejsze tu, przybliżone daty powstania lub złożenia w cenzurze, nie zaś daty wydania. Różnice bywają niekiedy znaczące.

- ¹² J. I. Kraszewski, *Wielki świat małego miasteczka*. Wilno 1832 t. I. s. 26–27.
- ¹³ Tamże, 16–17.
- ¹⁴ Wszystkie cytaty z wyd. *Pan Karol. Powieść fantastyczna*. Wilno 1833.
- ¹⁵ J. I. Kraszewski, *Słótko o prawdzie w romansie historycznym* [w:] *Nowe studia literackie*, dz.cyt. s. 178–179.
- ¹⁶ Tamże, s. 180.
- ¹⁷ J. I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*. „Tygodnik Petersburski” 1838 nr 29, 30.
Cyt. za: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. Warszawa 1962 s. 59.
- ¹⁸ Tamże, s. 59.
- ¹⁹ Tamże, s. 5.
- ²⁰ Tamże, s. 58.
- ²¹ J. I. Kraszewski, *Literatura jako sztuka* [w:] *Nowe studia literackie*. Warszawa 1843 s. 30
- ²² J. I. Kraszewski, *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*. Cyt. za: *Kraszewski o powieściopisarzach...* dz.cyt., s. 28.
- ²³ J. I. Kraszewski, *Powieści ludowe*, Warszawa 1955 t. I s. 49.
- ²⁴ J. I. Kraszewski, *Ulana*, Warszawa 1985 s. 137.