

Aleksandra Budrewicz

"Zygmuntowskie czasy" Józefa Ignacego Kraszewskiego wobec Charlesa Dickensa

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5 (47), 421-433

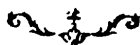
2012

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.

ALEKSANDRA BUDREWICZ

ZYGMUNTOWSKIE CZASY JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO WOBEC CHARLESA DICKENSA



PARALELA CHARLES DICKENS – Józef Ignacy Kraszewski nie jest nowością w historii literatury polskiej¹. Opinii Dickensa o polskim pisarzu nie znamy. Możemy jednak spekulować, że angielski pisarz, mający duże poczucie humoru, najpewniej doceniłby komplement polskiego korespondenta, który w 1856 roku porównywał pisarską płodność autora *Pickwick Papers* do literackiej aktywności Kraszewskiego: „Popularny powieściopisarz Anglii – Kraszewski wyspiarzy – Dickens, spędza zimę w Paryżu i rozpoczął ładniutką powieść *Mała Dorrit*, która wychodzi poszytami miesięcznie”².

Rok wcześniej, mimochodem, Józef Kremer zasygnalizował podobieństwo między Kraszewskim a Dickensem w pierwszym tomie *Listów z Kra-*

- 1 Paralela ta zasugerowana jest w następujących studiach: M. Kocięcka, *Z dziejów recepcji Dickensa w Polsce XIX w. (do r. 1900)*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6, s. 149–158; J. Kulczycka-Saloni, *Dickens w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 27–40; D. Bielecka, *Dickens in Poland*, w: *Literatura angielska i amerykańska. Problemy recepcji*, pod red. A. Zagórskiej, G. Bystydzieńskiej, Lublin 1989, s. 119–135. Na korespondencje między narracją powieści Dickensa a powieścią polską XIX wieku zwraca uwagę Tomasz Sobieraj w pracy *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej* (Poznań 2004, s. 54, 60, 69, 77, 99, 119, 208–211).
- 2 *Kronika zagraniczna. 24-go stycznia*, „Gazeta Warszawska” 1856, nr 79, s. 5, podkr. – A.B. Podobnego zestawienia, które zrównywało obu pisarzy, użył także Sewer (Ignacy Maciejowski) w szkicach z Anglii: „Anglicy nie boją się o sławę Dickensa, tak jak my nie będziemy się lękali o przyćmienie zasług Kraszewskiego” (*Kronika londyńska*, „Kłosa” 1875, nr 523, s. 23).

kowa (1855). Najpierw połączył ich nazwiska w spisie treści: „Paweł Kock – Kraszewski – Boz”, a następnie obu włączył do szkoły „flamandzkiego malowania”:

A co do poezji, któż nie zabawił się tymi obrazami prawdziwie flamandzkiej szkoły, jak je skreśla w romansach np. Dickens [sic! – A.B.], którego pióro i figury tak jędrne i pożywne, jak ta ojczysta jego kuchnia angielska, albo Kock lub Kraszewski w pierwszej epoce autorstwa swojego.³

Kraszewski cenił Dickensa, a nawet propagował jego twórczość jako redaktor oraz jako krytyk literacki. „Gazeta Polska”, której kierunek wyznaczył, była w latach sześćdziesiątych XIX wieku organem najczęściej drukującym przekłady Dickensa. Kraszewski-krytyk już w roku 1852 uważał, że „[...] Dickens w Anglii, Balzac we Francji, Gogol w Rosji – nową otworzyli epokę, nową szkołę powieści, opartej na obrazowaniu rzeczywistości”⁴. Zalecał wręcz naśladowanie jego sztuki powieściowej, kiedy pisał w tonie imperatywnym:

Tłem jej ideałów powinna być rzeczywistość żywa. Świeżo zmarły Gogol, który tak uderzające ma powinowactwo z nieporównanym Dickensem (porównać proszę Świerszczyka jego z *Pamiętnikami wariata* na przykład), Dickens i Balzac – jakeśmy rzekli wyżej – wwiedli, zdaje mi się, powieść na właściwą jej drogę rzeczywistości.⁵

Kraszewski obserwował cechy poetyki Dickensa i zauważył, że każda scena i karta jego powieści jest autonomiczna („ma właściwe sobie życie i cerę”⁶). Domagając się nowej formy dla powieści, wskazywał na nowatorstwo Dickensa i Williama Thackeraya, którzy „mają każdy oddzielną manierę”⁷, czego brakuje młodym polskim autorom. W połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku Kraszewski za godne zalecenia uznawał takie cechy powieści Dickensa, jak: realistyczne odwzorowanie rzeczywistości, malarskość oraz podrzędność fabuły wobec artystycznego przedstawienia charakterystycznego obrazu⁸.

3 J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1: (*Wstępne zasady estetyki*), Naumburg 1869, s. 233, 262–263. Cytował te słowa Stefan Buszczyński (por. S. Buszczyński, *Pogląd na sztukę i stanowisko Kraszewskiego w literaturze naszej*, „Teki Wileńska” 1858, nr 3, s. 94).

4 J.I. Kraszewski, *Kilka słów o powieści*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 113 (pierwodruk: „Gazeta Warszawska” 1852, nr 168, 172).

5 Tamże, s. 116.

6 J.I. Kraszewski, [Romanse francuskie, angielskie i niemieckie], w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 164 (pierwodruk: „Bluszcz” 1869, nr 7–8).

7 Tenże, *Obrazy przeszłości*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...* s. 126 (pierwodruk: „Gazeta Warszawska” 1855, nr 62).

8 Przeciwwstawienie powieści francuskiej o dominacji intrygi oraz angielskiej, która dba o ukształtowanie obrazów i scen (*Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*,

Amorficzność kompozycyjną pisarstwa Kraszewskiego, którą potępiał Piotr Chmielowski, inni krytycy współcześni łączyli właśnie z poetyką Dickensa i potrafili znaleźć jej przyczyny oraz uzasadnić wartość artystyczną. O *Latarni czarnoksiężskiej* pisano:

[...] jest rodzajem panoramy społecznej, szeregiem obrazów życia różnych sfer, spójnych przewodnią myślą odrodzenia. Utwór ten da się porównać ze słynną powieścią Dickensa *Nickleby*, którą tak samo zrodził szlachetny duch demokratyczny i gorące współczucie dla moralnej i materialnej nędzy klas upośledzonych. Obie te powieści stanowią typowy przykład wpływu złożoności i bogactwa życia nowoczesnego na przeobrażanie się artystycznej formy utworów literackich. Bujna i męska fala realizmu, rwący potok rzeczywistości wprowadził w dziedzinę sztuki ogromną różnorodność przejawów życia, całe gorączkowe szerzenie się idei pojęć nowego wieku, zerwał nie tylko akademickie formuły, ale nawet odsunął na drugi plan poprawność architektoniczną, o którą zawsze tak chodzi krytykom, przeceniającym formalny żywioł w sztuce. Dla bogactwa ruchu i kolorytu, dla żywotności założenia przebaczymy obu tym utworom ich szerokie, poszarpane kontury.⁹

To ocena Józefa Kotarbińskiego, który przeprowadził paralelę między Kraszewskim a Dickensem, dotyczącą wymiaru architektoniki. Najpewniej nie była znana autorowi najbardziej erudycyjnego i głębokiego studium genetyczno-komparatystycznego na temat obu pisarzy – Adamowi Barowi. We wstępie do edycji *Zygmuntowskich czasów* ten napisał bowiem:

O ile w całości na wielu miejscach znać niedbałość i lekceważenie w opracowaniu, co się tyczy samej kompozycji, o ile pod względem technicznym poważnych jeszcze niedociągnięć dopatrzeć by się można, o tyle poszczególne fragmenty i epizody muszą wzbudzić zainteresowanie i zaciekawić czytelnika. Ta właśnie fragmentaryczność już na pierwszy rzut oka uderza. Ale powiedzmy na usprawiedliwienie autora, że w ten sposób spłacał on tylko daninę ówczesnej modzie. Pamiętać bowiem należy, że Kraszewski wyszedł ze szkoły Sterne'a i Skarbka, że właśnie Sterne dla obudzenia ciekawości czytelnika lubował się we fragmentaryzacji akcji, jak posługiwał się nią Jean Paul Richter (np. w *Die unsichtbare Loge*), Schiller (*Der Geisterseher*), Goethe (*Faust*), a za jego i romantycznych poetów przykładem Mickiewicz (*Dziady*). Fragmentaryczność i urywanie akcji w najbardziej ciekawych momentach było manierą

s. 164) pozwala na stwierdzenie, że autor *Zygmuntowskich czasów* świadomie stosował kompozycję amorficzną. Chmielowski czynił mu z tego powodu ostre zarzuty: „Akcja w ogólności idąca urywkami i wybuchami służy tylko za środek powiązania szeregu obrazków” (P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historyczno-literacki*, Kraków 1888, s. 174). Mieczysław Rettinger sądził podobnie: „Sama fabuła – jako kronika losów ludzkich – nie dawała Kraszewskiemu niczego do myślenia i nie przedstawiała żadnych artystycznych zagadek” (M. Rettinger, *O technice powieści Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1912, z. 3, s. 394).

9 J. Kotarbiński, *Józef Ignacy Kraszewski jako działacz społeczny*, „Kłosy” 1887, nr 1147, s. 403.

romantycznej szkoły. Dlatego ten zarzut, który Kraszewskiemu czyniła współczesna krytyka, stanowczo odeprzeć należy.¹⁰

„Poszczególne fragmenty i epizody” mogące „wzbudzić zainteresowanie czytelnika” odpowiadają modelowi powieści, który Kraszewski definiował już w roku 1836. W artykule *O polskich romansopisarzach* wyróżniał dwa typy romansów: „wypadkowe, zasadzone na intrydze” oraz „obrazowe”, w których autonomiczne obrazy „samą rzecz stanowią i pozszywane są tylko jednością osób, działania, interesu”¹¹. W tym samym roku, jak wiadomo, Dickens zaczął publikować *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (pod pseudonimem Boz i z ilustracjami Roberta Seymoura). Pierwsze polskie wzmianki o Dickensie pochodzą dopiero z roku 1839. Na podstawie równoległości dat powstania *Pickwicka* i *O polskich powieściopisarzach* oraz na podstawie przytoczonej obserwacji Kotarbińskiego o tym, że Kraszewski i Dickens wprowadzili do powieści „ogromną różnorodność przejawów życia”, co rozbijało uporządkowaną formę, można wyciągnąć wniosek o niezależności pisarzy od ustalonych modeli tworzenia. *Zygmuntowskie czasy* są takim samym układem obrazów połączonych motywem drogi. Aby ukazać

- 10 A. Bar, *Wstęp*, w: J.I. Kraszewski, *Zygmuntowskie czasy*, oprac. A. Bar, Kraków 1926, s. XLI. Bar niepotrzebnie „stanowczo odpiera zarzuty”. Jedyny sąd krytyczny, na jaki się powołuje, dotyczy Chmielowskiego. Recenzje powieści zarzucały pisarzowi brak narodowego charakteru w kreacjach postaci oraz niekonkretną „cechę niewykończenia” (zob. *Kilka słów o stanie obecnym literatury polskiej, a w szczególności o powieściach J.I. Kraszewskiego: „Czasy Zygmuntowskie” i J. Korzeniowskiego „Kollokacja”, „Przyjaciel Ludu”* 1847, nr 21, s. 167). Złośliwa recenzja w „Bibliotece Warszawskiej”, podpisana kryptonimem L.Z., jest niemiarodajna, ponieważ potępia niemal wszystko, co Kraszewski napisał. Może jednak być wskazówką, gdyż autor napisał, że omawiana powieść łączy się z *Latarnią czarnoksiężką* w metodzie pisarskiej: „[...] jest to napisać nie jedno dzieło, ale skleić kilka powiastek, wypadków, opowiadań, aby się jako tako kupy trzymały”. To, zdaniem L.Z., błędna strategia narracyjna, gdyż w utworze sztuki powinna panować „od początku do końca jedna myśl”. Autor recenzji dostrzega, że Kraszewski, tworząc pojedyncze obrazy, skomponował panoramę: „Ale to wszystko są tylko oddzielne stąd i zowąd zerwane rysy; wiernego i całego obrazu nie już Zygmuntowskich czasów, ale panowania Zygmunta Augusta tu nie ma, boć nie taka musiała być myśl autora, choć taki tytuł. Jest to niezła panorama Krakowa, nic więcej” (L.Z., [rec. J.I. Kraszewski, *Zygmuntowskie czasy, powieść z roku 1572*], „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 4, s. 624–625. Recenzja w „Kurierze Warszawskim” zawierała zupełnie inną ocenę: „Kilka prawdziwie malowniczych opisów przyrody, szkice obyczajów i zwyczajów niektórych klas ówczesnej społeczności, wreszcie sposób prowadzenia i rozwikłania intrygi głównej, stanowiącej rzecz tego dzieła, postawią ono w rzędzie najbardziej cenionych płodów naszego pisarza artysty” („Kurier Warszawski” 1846, nr 238, s. 1134).
- 11 J.I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 30.

jak najobszerniejszą panoramę społeczeństwa i sportretować bogactwo form życia, obyczajów i problemów natury prawno-obyczajowej, obaj pisarze sytuują swoich bohaterów w różnych miastach, prowincjach i wnętrzach mieszkalnych. *Zygmuntowskie czasy* tylko tematem historycznym różnią się od *Latarni czarnoksiężskiej*, podobnie jak *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1836–1839) ma cechy obrazkowej panoramy. *Nicholas Nickleby* w przekładzie polskim ukazał się pod wymownym tytułem *Nickleby czyli panorama ruchoma społeczeństwa angielskiego* (tłumaczył Marcei Skotnicki, Warszawa 1847). Nawet gdyby nie było Dickensa, Kraszewski i tak pisałby powieści „obrazowe” i panoramiczne, ponieważ już w roku 1836 wyobrażał sobie ten model powieści. Podsumowując tę część rozważań, zauważmy, że w tym samym czasie Kraszewski i Dickens stosowali podobne rozwiązania; możemy je zestawiać i porównywać, ale ryzykiem byłoby na tej podstawie mówić o wpływach.

Wpływ Dickensa na Kraszewskiego jako oczywisty i niewymagający żadnych dowodów poza wskazaniem podobieństw opisywano w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Kategorię wpływu dostrzegali i używali jej w odniesieniu do specyfiki pisarskiej Kraszewskiego Zygmunt Szweykowski¹², wspomniany już Bar i Wiktor Hahn. Sądy Hahna o wtórności stosowanych przez autora *Ulany* pomysłów fabularnych były zbyt kategoryczne. Nawet w powszechnym motywie kłótni w rodzinie (o majątek, o spadek, o pozycję w grupie *etc.*) widział on oddziaływanie uznanych wielkości literatury europejskiej. Pisał na przykład: „Kraszewski naśladowuje tu Waltera Scotta i Dickensa, ale obok tego przeważnie sam kanwę powieści obmyśla, wprowadzając nieraz motywy sensacyjne”¹³. Hahn stawiał programowe zadanie

12 Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922, s. 248, przypis 3.

13 W. Hahn, *Józef Ignacy Kraszewski: życie i twórczość*, Kraków 1925. Być może łatwiej byłoby wykazać, iż to dzięki Dickensowi pojawiają się częste u Kraszewskiego motywy sensacyjne, gdyż motywy „konfliktów rodzinnych” były wówczas powszechne. Nie widziała potrzeby odnoszenia się do Scotta ani do Dickensa Ewa Warzenica, kiedy pisała: „głównym wątkiem fabularnym *Zygmuntowskich czasów* są nieporozumienia majątkowe w rodzinie książąt Sołomoreckich. Ten fakt, znany ówczesnym kronikarzom, pod piórem Kraszewskiego został rozbudowany wielką masą materiału zupełnie fikcyjnego, dając w rezultacie powieść sensacyjną, powieść przygód” (E. Warzenica, *J.I. Kraszewski*, Warszawa 1963, s. 103). Podobnie sądził Wincenty Danek: „owocem nowego stanowiska teoretycznego były *Zygmuntowskie czasy* (1846), zbudowane omal w całości z materiałów źródłowych, ale skomponowane według przyjętych wzorów powieściowej intrygi, w oparciu o znany motyw prześladowanego przez krewnych sieroty, dziedzica rodowego nazwiska i majątku” (W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 148).

historykom literatury, aby sporządzili dokumentację wpływów obcych na pisarzy polskich:

Nie mamy dotąd jeszcze prac przygotowawczych, które by pozwoliły już dzisiaj określić dokładnie rozmiary wpływów obcych powieściopisarzy na powieści Kraszewskiego i ich skutki. Stwierdzić jednak można ponad wszelką wątpliwość, że wrażliwy umysł powieściopisarza wchłonął niejedną motyw z powieści obcej i naszej, przejął metodę pewnych kierunków, zwłaszcza nowszych. [...] Ważnym bardzo jest wpływ Korzeniowskiego, Dickensa, Balzaca, Gogola (w latach 1851 i n.) na charakterystykę osób i opisy zewnętrzne.¹⁴

W czasie, w którym Hahn pisał te słowa, ukazała się obszerna monografia Bara *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*¹⁵, a wkrótce i wstęp tegoż autora do *Zygmuntowskich czasów*, w którym badacz powtórzył swoje sądy. Bar stanął na stanowisku konsekwentnie wpływologicznym, zakładającym, że twórca bardziej znany przekazuje zdobycze swego warsztatu artystycznego mniej uzdolnionym autorom; arcydzieła są wytworami mistrzów, podpatrywanymi i naśladowanymi przez twórców nieoryginalnych; między (domniemanym) wzorem a (hipotetycznym) naśladownictwem obowiązuje reguła *post hoc ergo propter hoc* (po tym, zatem wskutek tego). W swojej rozprawie Bar, porównując *Zygmuntowskie czasy z Oliverem Twistem*, wnioskował, że Kraszewski, pisząc swą powieść, „miał przed oczyma” dzieło Dickensa, które stało się „zasadniczym zrębem jego [Kraszewskiego – przyp. A.B.] powieści”¹⁶. Dowody, które mają to poświadczyć, są następujące: fragmentaryczność fabuły, „podobieństwo głównych i pobocznych figur”¹⁷, układ zdarzeń fabularnych¹⁸. Ostatni argument wydaje się osłabiony uwagą, że i Dickens, i Kraszewski są w istocie uczniami w szkole Scotta, co Bar stwierdza bardzo kategorycznie („Nie ulega kwestii, że motywy obu powieści pochodzą od Scotta”¹⁹).

Przeciwieństwem stanowiska wpływologicznego w interpretacji *Zygmuntowskich czasów* jest propozycja Wincentego Danka, który wskazuje, że „ele-

14 Tamże, s. L-LI.

15 A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, Warszawa [1924], s. VI, 229.

16 Tamże, s. 86.

17 Tamże, s. 89.

18 Tamże, s. 89–90.

19 Tamże, s. 90. Dalej autor precyzował: „Schemat powieści Scotta jest zazwyczaj taki: wskutek rozmaitych okoliczności, np. z powodu dumy, błędów rodziców itd. jakiś dziedzic wielkiego majątku i imienia zostaje porwany lub też uprowadzony; spotykają go liczne przygody, prześladowania ze strony nieprzyjaciół; zawsze ukrywa się pod obcym nazwiskiem; w końcu dochodzi z powrotem do fortuny zagrabionej oraz imienia przez nieprzyjaciół kwestionowanego” (tamże).

menty fabularne” powieści Kraszewski wyprowadził ze zjawiska typowego dla szlachty polskiej i dla „obyczajowości feudalnej”, czyli walki krewnych o majątek. Pisarz już wcześniej wprowadzał takie motywy, kiedy opisywał Halszkę z Ostroga i Zofię Słucką.

Takie, życiowe i historyczne, pochodzenie fabuły *Zygmuntowskich czasów* wydaje mi się – pisze Danek – o wiele bliższe ogólnie sprawdzonym metodom pracy twórczej Kraszewskiego, aniżeli całkowite uzależnienie tejsze fabuły od wpływów literackich, w tym wypadku *Olivera Twista* Dickensa.²⁰

Przedstawione powyżej wykluczające się propozycje metodologiczne są w tym samym stopniu aprioryczne. Bar zakładał, iż wpływ literacki na Kraszewskiego „nie ulega kwestii” oraz że Kraszewski, tworząc *Zygmuntowskie czasy*, „miał przed oczyma” *Olivera Twista*. Danek wychodzi z założenia, że Kraszewski był wystarczająco oryginalnym twórcą i miał na tyle ustabilizowaną metodę pracy, iż nie musiał naśladować cudzych wzorów. Znakomity znawca życia i twórczości autora *Starej baśni* słusznie podkreślał zjawisko stabilizowania się metody twórczej pisarza. Jednak przeciwstawiając się „całkowitemu uzależnieniu” Kraszewskiego od „wpływów literackich”, Danek odsunął w niepamięć wyznania samego pisarza, który w *Rzucie oka na ścieżkę, którą poszedłem* wprost przyznawał się do inspirowania się wieloma autorami na czele ze Scottem:

20 W. Danek, *Pisarz wciąż żywy: studia o życiu i twórczości J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1969, s. 158. Danek odnosił się tylko do *Wstępu* Bara, a nie do *Charakterystyki i źródeł powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*. W przypisie na s. 165 mówił o wykazaniu przez Bara „szeregu niezaprzeczonych zbieżności fabularnych”. W obszernej, najwnikliwszej z istniejących, interpretacji *Zygmuntowskich czasów* Danek dowodził, że pisarz wypracował formułę powieści historycznej, która łączyła model dokumentarny z modelem scottowskim. Może dlatego ewentualnym wpływom Dickensa poświęcił mało uwagi, zaznaczając jedynie w przypisie: „Dostyć oczywiste podobieństwo fabularne w kreśleniu niektórych sytuacji i w charakterystyce postaci z powieścią Dickensa *Oliver Twist* wykazał A. Bar za Szweykowskim” – W. Danek, *Wstęp*, w: J.I. Kraszewski, *Zygmuntowskie czasy*, Wrocław 1966, s. LXIV. Zatem i w tym wypadku Danek powołuje się tylko na *Wstęp* Bara, ale już nie na *Charakterystykę i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*. Ta opinia krzywdzi Bara, gdyż przypisuje Szweykowskiemu całkowitą zasługę wykazania podobieństw fabularnych. Szweykowski zaś napisał w tej kwestii tylko jedno zdanie: „W *Zygmuntowskich czasach* wpływ *Olivera Twista* jest bardzo wyraźny: cały motyw męczenia dziecka przez bandę rabusiów, na których czele stoi Żyd Hahngold, jest przejęty od Dickensa” (Z. Szweykowski, dz. cyt., s. 248, przypis 3). Opinia Szweykowskiego jest także przesadna, gdyż „męczenia” dziecka dopuszcza się tylko Lagus. Wprawdzie w zatrzymaniu chłopca pomaga mu Urwis, ale nie należy on do „bandy rabusiów”, jest zwykłym żakiem, który nie lubi głównego bohatera.

Wypada mi teraz zrobić wyznanie grzechów i uderzywszy się w piersi, wymienić kogo naśladowałem: śmieście się, gniewajcie się, róbcie, co chcecie, czytelnicy, ja do naśladowania się nie przyznaję; źle czy dobrze, sam sobą się kontentuję i piszę.²¹

Jak widzimy, Kraszewski myślał zatem raczej o inspiracji, a nie naśladownictwie, co podkreślił w przywołanym powyżej zdaniu wyraźnie i stanowczo.

Z metodologicznego punktu widzenia nieprzydatne byłoby całkowite odrzucenie perspektywy komparatystycznej. Niewiele też wnosi do interpretacji utworu całkowite skupienie się na wyliczeniu wszelkich możliwych podobieństw do innych powieści i zarzucanie pisarzowi „braku oryginalności”²². Wobec tego, korzystniej poznać byłoby przyjąć drogę pośrednią, którą zresztą zaproponowano już w pierwszych syntezach twórczości Kraszewskiego powstałych bezpośrednio po jego śmierci:

Kraszewski, pierwszorzędny powieściopisarz, nie był twórcą, który by przynosił z sobą jakąś wielką myśl oryginalną, zdolną poruszyć świat, obudzić dyskusje lub namiętności; nie przyszedł nawet z nową formą, jak Balzac lub Dickens, ale raczej przystosował się w powieści do tych form, które tylko nagiął gwoli twórczości własnej.²³

Wobec przywołanych powyżej określeń: „przystosował”, „nagiął”, czyli adaptował, twórczo przekształcał do własnych, odmiennych potrzeb artystycznych, nie możemy lekceważyć zgodnych twierdzeń Bara, Szweykowskiego, a później i Hahna o bliskim podobieństwie *Zygmuntowskich czasów* do *Olivera Twista* lub o „niewątpliwym wpływie”²⁴ tej powieści. Wymienieni autorzy dostrzegali je w dwóch płaszczyznach: kreacji postaci oraz układzie fabuły.

Dwie te powieści zbliżają się do siebie przede wszystkim przez osobę bohatera. Oliwer Twist, jak w romansach przygód, jest słabym, nieznanym rodziców chłopcem. Prześladowany w rodzinnym mieście udaje się do Londynu. W drodze spotyka Jakuba Dawkinsa, który go prowadzi do szajki złodziejskiej Fagina, ale Oliwer, widząc, gdzie się dostał, ucieka i dostaje się do p. Brownlow. Wtedy złodzieje w obawie, aby

21 J.I. Kraszewski, *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 28.

22 A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści...*, s. 92. Oceniając *Malepartę*, Bar pisze, że jest powieść „zlepkiem wpływów Waltera Scotta, Suego i Balzaca” (tamże, s. 78).

23 K. Kaszewski, *Kraszewski jako powieściopisarz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 221, s. 199. Bar zacytował tylko fragment tego zdania na dowód, że Kraszewski tylko „nagiął” Balzaca i Dickensa do własnych potrzeb, wyłączając z cytatu kluczowe pojęcie „formy” (A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści...*, s. 171).

24 Z. Szweykowski, dz. cyt., s. 248 („wpływ *Olivera Twista* jest bardzo wyraźny”); W. Hahn, *Przedmowa*, w: J.I. Kraszewski, *Zygmuntowskie czasy. Powieść z roku 1572*, Warszawa 1955, s. 22.

ich nie zdradził, postanawiają go schwytać. Gdy raz sam wyszedł na ulicę, pochwyciła go Nancy i Sikes. Fagin chce go bić, ale w obronie jego staje Nancy.

W powieści Kraszewskiego Staś, prześladowany przez stryja, udaje się pieszo do Krakowa, przy czym czytelnik odnosi wrażenie, że na urodzeniu jego spoczywa jakaś tajemnica. Bierze go pod opiekę Agata, jak Oliwera p. Brownlow. Agata wie coś o pochodzeniu Stasia, jak p. Brownlow tworzy pewne przypuszczenia o pochodzeniu Oliwera. Staś wpada w ręce złodziei-żebraków. Gdy raz wyszedł na ulicę, chwytą go Lagus (odpowiednik Sikesa), przy pomocy Urwisa (jakby Nancy). Urwis jednak staje w obronie Stasia. Jednym słowem zasadnicza fabuła utworu jest przeszczepiona z powieści Dickensa – każda niemal scena da się stamtąd wyprowadzić, a różnice bez trudności wytłumaczyć.²⁵

Podstawowy model funkcjonalny obu powieści jest rzeczywiście tożsamy strukturalnie: CHŁOPIEC (SIEROTA) – PROWINCJA – ZAGROŻENIE – UCIECZKA DO MIASTA – ZŁOČYŃCY I POMOCNICY – PORWANIE – RATUNEK. To standardowy wzorec powieści awanturniczej, który można także wiązać z opowieścią mityczną lub z baśnią. Mocniejszym dowodem na wzór Dickensa jest układ postaci towarzyszących głównemu bohaterowi w przełomowych momentach. W *Oliverze Twiście* to para Nancy – Bill Sikes. Należąca do świata zła (gangu Fagina) Nancy lituje się nad Oliverem i pomaga mu, rzucając własne życie, ale także odkupując wcześniejsze zło (udział w grupie przestępczej i aktywna pomoc w porwaniu Olivera). Sikes z kolei jest zdemoralizowanym łotrem, który za swe podłości ponosi śmierć; nikt nie wątpi, że Sikes będzie słusznie potępiony. W *Zygmuntowskich czasach* pomocnikiem bohatera jest Urwis, który najpierw czyni zło, a później – jak Nancy – przechodzi wewnętrzną przemianę i pomaga Stasiowi. Odpowiednikiem Sikesa jest Lagus. Bar zwraca także uwagę na stylistyczną zbieżność określeń charakteryzujących bohaterów, co istotnie chyba trzeba uznać za proste skopiowanie z Dickensa. Monks u Dickensa występuje jako „nieznajomy w czarnym płaszczu”, a jego odpowiednik u Kraszewskiego, ksiądz Sołomecki, jako „nieznajomy w zielonym ubraniu”.

W związku z powyższymi ustaleniami, układ postaci towarzyszących głównym bohaterom analizowanych powieści możemy zaprezentować w formie równania: STAŚ (Urwis + Lagus + Hahngold + Sołomecki) = OLIVER (Nancy + Bill Sikes + Fagin + Monk). Schemat ten może być dowodem na bliskie podobieństwo strukturalne między dwiema powieściami²⁶. Ich fabuła jest skonstruowana podobnie: Oliver i Staś występują jako sieroty. Oliver musi

25 A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści...*, s. 87.

26 W moich rozważaniach pomijam kwestię wyraźnego faworyzowania przez Bara artystycznej wyższości Dickensa w psychologicznej kreacji postaci. Tego argumentu nie udowodnił bowiem badacz, a tylko wyraził swoje subiektywne odczucia.

uciekać do Londynu i przypadkiem staje się członkiem gangu młodocianych przestępców. Tworzy się przeciw niemu koalicja ludzi, którzy mu źle życzą, a którzy są narzędziem w ręku Monka, nienawidzącego Olivera z powodów osobistych, majątkowych i rodzinnych. Oliver ucieka złoczyńcom i dostaje się pod opiekę pana Brownlowa. Mimo dramatycznych chwil bohater znajduje rodzinę i poczucie bezpieczeństwa. Tajemnice zostają wyjaśnione dzięki dokumentom urodzenia Olivera. Podobnie jest w *Zygmuntowskich czasach*: brak aktu ślubu formalnie czyni ze Stasia sierotę; prześladowany przez stryja chłopiec musi uciekać do Krakowa, gdzie znajduje pomoc, ale także staje się celem porywaczy. Stasiowi pomagają wiele osób, chłopiec dostaje się na dwór wojewody Firleja, a później jest ukrywany w Wilnie na dworze Sapiehy.

Droga Olivera od dnia narodzin jest naznaczona cierpieniem. Jako wychowanek „domu roboczego” musi zarabiać na życie za głodowe porcje żywności (znany motyw owsianki), jest prześladowany przez większych i silniejszych, później dostaje się do „szkoły młodocianych przestępców”. Kilkakrotnie jest poddawany próbom charakteru i moralności, a każdy z testów zdaje pozytywnie²⁷: nie pozwala na szarganie pamięci matki; nie chce być złodziejem kieszonkowym ani pomocnikiem włamywaczy. W opisanych próbach możemy także widzieć działanie diabła, który pod ludzkimi postaciami różnych bohaterów wodzi Olivera na pokuszenie. Za każdym razem, gdy chłopiec jest kuszony do złego, odmawia. Osoby pełniące funkcje pomocników Olivera przyglądają się głównie jego walce o godność człowieka uczciwego. Świat dobrych dorosłych zdaje się sugerować Oliverowi, by najpierw pomógł sobie sam, a dopiero potem liczył na pomoc innych. Taką wykładnię możemy wiązać z charakterologią angielską lub anglikanizmem. Liczenie na własne siły i wiara w to, że człowiek może uczynić bardzo wiele, jeśli z należytą determinacją podejmie się wykonania zaplanowanego celu, jest swoistym dogmatem kultury angloamerykańskiej.

Historia Stasia jest nieco inna. Ma świadomość, że ma matkę, przez całe lata wie, że ktoś z oddali się nim opiekuje. Staś cierpi z powodu braku miłości, ale nie z niedostatku. W Krakowie dostaje się do szkoły i zyskuje przyjaciół-rówieśników. Od pierwszego pojawienia się na powieściowej scenie Staś

27 Więcej o charakterze Olivera jako dziecka, które musi szybko stać się dorosłym, pisali np. Malcolm Andrews (*Dickens and the Grown-Up Child*, Iowa 1994) i Arthur Adrian (*Dickens and Parent-Child Relationships*, Ohio 1984). Zob. też: C. Waters, *Dickens and the Politics of the Family*, Cambridge 1997, a także numer specjalny „Dickens Quarterly” (1987, vol. 4, nr 2) opublikowany z okazji 150. rocznicy wydania *Olivera Twista* (tu zwłaszcza artykuły: K.J. Fielding, *Benthamite Utilitarianism and „Oliver Twist”: A Novel of Ideas* [s. 49–65]; I. Crawford, *‘Shades of the Prison House’: Religious Romanticism in „Oliver Twist”* [s. 78–90]).

budzi w innych bohaterach uczucia litości: każdy śpieszy mu z pomocą. Agata i Czuryło pełnią role aniołów stróży; Magda, gospodyni księdza, która miała w przeszłości kontakty ze światem przestępczym, naraża się, aby ratować Stasia. Na dworze Firleja nowi koledzy szybko akceptują chłopca jako jednego z nich. Na dworze Sapiehy ma zapewnione utrzymanie oraz naukę rzemiosła rycerskiego i łowieckiego.

Historia Stasia to egzemplum dowodzące słuszności niewzruszonego przekonania o stałej opiece Bożej nad sprawiedliwymi. Kiedy Staś (jeszcze jako Maciek Skowronek) pojawia się na powieściowej scenie, słychać dźwięk kościelnych dzwonów, chłopiec modli się. Gdy wkracza do miasta, właśnie odbywa się msza, a główny bohater pogrąża się w żarliwej modlitwie i płacze. Pobożność chłopca robi wrażenie na wszystkich zgromadzonych. Przekupki pocieszają Stasia słowami: „kto z Bogiem, Bóg z nim!”; nieznajomy starzec (Czuryło) wyraża filozoficzny optymizm chrześcijański w przysłowiu: „Nad syrotoju Boh z kaletóju”²⁸. Możemy zgodzić się z Chmielowskim, który otwarcie irytował się wyjątkową biernością bohaterów powieści (zwłaszcza matki Stasia oraz samego bohatera)²⁹ i zarzucał Kraszewskiemu psychologiczne nieprawdopodobieństwa w kreacji tych postaci. Możemy także, sięgając do dzieła Dickensa jako tła powieści, interpretować działania bohaterów w kategoriach zawierzenia w Boską opiekę. Eksponując etykę katolicką i światopogląd, podkreślający pełną ufność w opiekę oraz sprawczą moc Boską, zagadnienie narodzin reformacji religijnej w Polsce (poboczny temat powieści) odczytamy jako waloryzowane negatywnie, bo propagujące fałszywe zasady. Wszyscy wyznawcy nowej wiary to przeciwnicy Stasia, ludzie po stronie zła. Natomiast Staś, jego matka i cały szereg pomocników są gorliwymi katolikami, nie myślą o zmianie religii, dlatego Bóg nagradza ich za cnoty osobiste i wytrwałość w wierze.

W losie Olivera Dickens ujawnił akt oskarżenia przeciw angielskiemu prawodawstwu (konkretnie dotyczył on prawa o ubogich³⁰) oraz systemowi

28 Dosł.: „nad sierotą Bóg z kaletą”, czyli Bóg opiekuje się sierotami i pomaga im (*kaleta* – mieszek z pieniędzmi).

29 P. Chmielowski, dz. cyt., s. 174.

30 C. Tomalin, *Charles Dickens. A Life*, New York 2011, s. 53. Michael Slater zwrócił uwagę na to, że drastycznymi opisami niehigienicznych warunków panujących na Jacob's Island w *Oliverze Twiście* Dickens włączył się także w dyskusję dotyczącą polepszenia warunków sanitarnych w Londynie (zob. M. Slater, *Charles Dickens. Life Defined by Writing*, New Haven–London 2009, s. 304). Beata Obsulewicz-Niewińska pisze o wrogiej postawie Dickensa wobec prawodawstwa (względem ubogich) i pozornej, pełnej hipokryzji filantropii wiktoriańskiej (por. B. Obsulewicz-Niewińska, „*Nieoblatuconu wrażliwość*”. *Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008, s. 56, 197, 203, 232, 312, 316, 326).

prawno-obyczajowemu. Był zaniepokojony rosnącą przestępczością na prowincji i w Londynie, będącą zorganizowaną i zhierarchizowaną instytucją, z własną edukacją, systemem nakazów i kar. Publiczne instytucje administracyjno-prawne są nieskuteczne, pisał Dickens; system opieki nad bezdomnymi jest korupcyjny, policja i sądownictwo działają w sposób sformalizowany i nie wypełniają funkcji prewencyjnych. Jeśli jednostka przypadkiem dostanie się w tryby maszyny zła – zginie, chyba że los przypadkowo ją ocali.

W porównaniu z tłem angielskim, los Stasia wydaje się spokojniejszy i bezpieczniejszy. System prawny w Polsce Jagiellonów, pokazany w panoramicznym obrazie, jest skuteczny, zarządzenia władców są respektowane, a sama władza kieruje się zasadniczo poczuciem sprawiedliwości. Zło tkwi w osobie władcy, który nie ma woli ani siły do mądrego rządzenia, a także w nadmiernym poczuciu dumy rodowej. Ludzie zasadniczo są dobrzy, a ich egzystencja uporządkowana (żacy, klarowne reguły żebractwa, kwitnące mieszczaństwo, realizowane prawo spadkowe). Staś jest ogniwem łańcucha ludzi dobrej woli, albo raczej – paciorkiem w różańcu katolickim, który jest jednak zagrożony przez obcych religią i narodowością. Podsumowując: zło czyha, ale jeszcze nie opanowało kraju.

Nie ulega wątpliwości, że na kreacji Stasia odbił się portret Olivera. Kiedy poznajemy Stasia, ma już lat czternaście. Na dworze Sapięhy przygotowuje się do profesji żołnierza, tymczasem ustawicznie ma łzy w oczach i opłakuje każdą przykrość, czym niemal budzi irytację czytelnika. Dickens każe płakać Oliverowi, aby wzbudzić litość i poruszyć sumienia czytelników. Jego bohater jest młodszy od Stasia o kilka lat, jednak w reakcjach emocjonalnych obaj wyglądają na rówieśników. Sympatia i litość, którą budzą chłopcy, uzasadnia gotowość pomocy, którą niosą im ich rówieśnicy oraz osoby dorosłe. Ten wymiar sztuki postaciowania Kraszewski wykorzystał do kreacji Stasia, która ma wzbudzić sympatię czytelników, a w konsekwencji natchnąć ich gniewem przeciw wszystkim, którzy źle życzą bohaterowi. Po stronie złych Kraszewski umieścił Żydów i protestantów, czyli obcych. O tym, że należą oni do świata niezrozumiałego, gorszego i pozbawionego elementarnych odczuć sprawiedliwości, świadczą wplecione w tekst powieści dwie historie o egzotycznych podróżach (o Janie z Tęczyna i o niewoli tatarskiej). Do takich konkluzji może prowadzić uwzględnienie w interpretacji *Zygmuntowskich* czasów kontekstu powieści Dickensa.

Do cech wspólnych pisarstwa Kraszewskiego i Dickensa zaliczyć można wprowadzenie obszernej reprezentacji różnych typów ludzkich, a zwłaszcza charakterystycznych i często wyjaskrawionych sylwetek „dziwaków”. Typy te są synekdochą charakterystycznych grup społecznych. Druga cecha to

kształtowanie fabuły, w której motywy podróży i wątki sensacyjne dają realistyczny obraz współczesnego świata, a estetyka melodramatu³¹ pozwala na szczęśliwe rozwiązania konfliktów w końcowych partiach utworów.

Nie miał racji Bar, kiedy przypisywał Kraszewskiemu brak oryginalności i bierne kopiowanie Dickensa. Stanowisko Danko, który ewentualne podobieństwa z Dickensem uznawał za nic nieznaczące, także trzeba skorygować. Pamięć o rozwiązaniach Dickensa pozwala bowiem zobaczyć w powieści Kraszewskiego dodatkowe treści. Taka optyka poszerzy także zakres „geografii” literatury, pozwalając na uzupełnienie „atlasu powieści europejskiej” XIX wieku o ważne pozycje polskie³².



ABSTRACT

JÓZEF-IGNACY KRASZEWSKI'S ZYGMUNTOWSKIE CZASY
VERSUS CHARLES DICKENS

The parallel between Kraszewski and Dickens has been noticed and analysed by scholars (J. Kulczycka-Saloni, M. Kocięcka, T. Sobieraj). The aim of this article is to take part in this very research; on the basis of Kraszewski's novel *Zygmuntowskie czasy* ['King Sigismund's Time'], the paper offers another branch of the comparative dialogue. The author compares Kraszewski's *Zygmuntowskie czasy* and Dickens's *Oliver Twist*. Such idea has already been offered by Adam Bar, whose study is shortly discussed and taken as a point of departure for the author's own discussion (Bar's strict statement related to Kraszewski's passive copying of Dickens, and his lack of originality). The article offers a comparison of the fate of the main characters, Staś (*Zygmuntowskie czasy*) and Oliver (*Oliver Twist*), the novels' social and cultural backgrounds, the depictions of the society. Emphasised are the convergences in the depictions of these orphans' lot and the reactions of the surrounding society.

KEYWORDS

Józef-Ignacy Kraszewski, Charles Dickens, English-Polish literary connections, literary comparative studies, the figure of the child in literature

-
- 31 Zob. ważniejsze opracowania poświęcone melodramie w pisarstwie Dickensa: T. Rem, *Dickens, Melodrama, and the Parodic Imagination*, Brooklyn 2002; J. John, *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford–New York 2001.
- 32 Pojęcia te zostały użyte w pracy Franco Morettiego *Atlas of the European Novel 1800–1900* (London–New York 1998). Autor opisuje szereg powiązań między literaturą a przestrzenią, w których teksty literackie oraz mapy traktowane są jako ważne narzędzia badawcze literaturoznawcy.