

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA
IM. KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ W KRAKOWIE

PRACE MONOGRAFICZNE

Nr 160

**Nad twórczością
Józefa Ignacego Kraszewskiego.
Studia**

Kraków 1993
WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP

ISSN 0239-6025

**NAD TWÓRCZOŚCIĄ JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO.
STUDIA**

**Prace Monograficzne
Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w Krakowie**

Nr 160

**Etudes Monographiques
de l'Ecole Normale Supérieure
à Cracovie**

Nad twórczością
Józefa Ignacego Kraszewskiego.
Studia

Redakcja:

HALINA BURSZTYŃSKA

Kraków 1993
WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP

Recenzenci

Prof. dr hab. CZESŁAW KŁAK
Prof. dr hab. JÓZEF BACHÓRZ

Barbara Kiedrzycka-Szałko
(redaktor Wydawnictwo)

Romana Hulewicz
(korekta)

WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP. KRAKÓW, UL. KARMELICKA 41
Nakł. 200 egz. Ark. wyd. 8,9. Zem. 21-93.

Wstęp

W 1987 roku przypadła setna rocznica zgonu Józefa Ignacego Kraszewskiego. Z tej okazji Instytut Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie zorganizował w dniach 17-19 marca 1987 roku konferencję naukową na temat: *W setną rocznicę śmierci J.I. Kraszewskiego*.

Konferencja zgromadziła trzydziestu referentów z wielu ośrodków badawczych w kraju i za granicą, prezentujących w badaniach nad pisarzem różne stanowiska metodologiczne i bogate propozycje tematyczno-problemowe.

Jej uwieńczeniem miała być publikacja zbiorowego tomu rozpraw, przyjętego do druku przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą. Do realizacji przedsięwzięcia jednak nie doszło ze względu na obiektywne trudności ekonomiczne ostatnich lat w naszym kraju.

Obecnie prezentujemy zaledwie skromną część zamierzonej wówczas całości. Ma ona przypomnieć o przypadającej w 1992 roku stu osiemdziesiątej rocznicy urodzin autora *Starej baśni*.

Prace nasze niech będą wyrazem pamięci uczniów i przyjaciół prof. Wincentego Danki, najbardziej zasłużonego w dwudziestym wieku badacza i popularyzatora Kraszewskiego.

Autorzy

Halina Bursztyńska

Józef Ignacy Kraszewski. Liryki okresu romantyzmu (1838 – 1858)

Ogromna popularność Kraszewskiego-powieściopisarza¹ niemal zupełnie przesłoniła znajomość jego poetyckiego dorobku, choć poezję uprawiał przecież równoległe do prozy i publicystyki w ciągu niemal całego twórczego życia. Mimo że stanowi ona jedynie uboczny nurt jego dorobku, jest warta przypomnienia. Tomik *Poezji* z 1838 roku i jego poszerzone wydanie z 1843 roku, a także *Hymny boleści* (1857) są bowiem przykładem typowej produkcji poetyckiej w kraju w okresie międzypowstaniowym. Kraszewski nie zyskał nimi popularności wśród czytelników. Również wydawcy rzadko publikowali jego wiersze. Trzecia edycja zbioru *Poezji* została ogłoszona dopiero po zgonie poety w 1887 roku. Tomik dopełniający, zawierający wiersze i urywki prozą, wydane pośmiertnie z rękopisu, ukazał się w 1912 roku. Kolejne wydanie *Poezji wybranych*, opatrzone wstępem Zbigniewa Sudolskiego, pochodzi z 1988 roku². Wyjątek nieprzerwanej popularności, utrwalonej muzyką Stanisława Moniuszki, stanowi jedynie wierszowana bajka *Dziad i baba*³. Po kilka liryków lub ich fragmentów weszło w szerszy obieg czytelniczy dzięki antologiom poezji polskiej⁴.

Wyraźny epigonizm wyróżniający znaczną część utworów pierwszego tomiku poetyckiego z 1838 roku oraz jego poszerzonego wydania z 1843 roku mógł być powodem nikłego zainteresowania badaczy i późniejszymi, znacznie wartościowszymi wierszami, takimi, jak choćby cykl liryczny *Hymny boleści* oraz *Wioska* (1858) czy wiersze okolicznościowe.

Wśród recenzji towarzyszących publikacji kolejnych wydań *Poezji* oraz kilku prób ich syntetycznego ujęcia⁵ na uwagę zasługuje studium Zenona Przesmyckiego⁶. Sformułowania krytyka o zdecydowanie epigońskim charakterze młodzieńczych wierszy Kraszewskiego, mieszczących się w nurcie werterowsko-bajronicznych reminiscencji, stały się bowiem wiążące i dla kolejnych badaczy. Stanowisko takie utrwalił Piotr Chmielowski⁷ w pierwszej monografii życia i twórczości Kraszewskiego, wydanej bezpośrednio po jego zgonie. Nie zmodyfikował go i Wincenty Danek, wybitny współczesny nam znawca życia i twórczości pisarza. Znamienne, iż w swym bogatym dorobku naukowym nie pozostawił studiów nad sztuką poetycką pisarza. W poświęconej mu monografii, o objętości blisko 550 stron, przeznaczył sześć stron na podstawowe informacje i ogólne wnioski o utworach lirycznych, epickiej trylogii *Anafieles* oraz sielance *Wioska*⁸.

Niniejszy szkic jest próbą określenia dominujących cech twórczości poetyckiej Kraszewskiego. Za podstawę odwołań przyjęto utwory młodzieńcze z lat trzydziestych przy założeniu, że prezentują one objawy typowe dla obfitej i przeciętnej ówczesnej produkcji poetyckiej w kraju. Ich całość zamyka się dorobkiem lat 1833-1840, ujętym w drugim, poszerzonym wydaniu *Poezji*⁹ z 1843 roku. Tomik zawiera przedruk wierszy z wydania pierwszego z 1838 roku oraz czternaście utworów pod wspólnym tytułem *Drobnostki*. Pierwodruki były publikowane w „Tygodniku Petersburskim” oraz w licznych czasopismach litewskiej prowincji, m.in. w „Bojanie”, „Birucie”, „Linksmine”.

Cykl siedmiu lirycznych *Hymnów boleści* oraz *Wioska* o gatunkowych nawiązaniach do sielanki zamykają nie tylko wołyński etap życia Kraszewskiego, lecz i programowo romantyczną fazę poetyckiego dorobku. Ich porównanie z tomikiem debiutu pozwala określić kierunek ideowych przemian poety od tonów egotycznych po spóźnione akcenty mesjanistyczne.

Lata trzydzieste dla literatury w kraju to okres szczególnie dotkliwie odczuwanego zniewolenia narodowego. Klęska powstania w 1831 roku otwierała bezsilną, na długie lata pozbawioną złudzeń i perspektyw egzystencję dla tych, którzy w przededniu zrywu listopadowego wkroczyli w swe dorosłe życie. Na biografii pierwszego i drugiego pokolenia romantyków¹¹ powstanie zaciążyło w sposób wyraźny, acz niejednakowy. Kraszewskiemu, urodzonemu w 1812 roku w przejściowej fazie pokoleniowej, przyszło borykać się z dala od centrum życia

kulturalnego z beznadziejnie monotonną krzątaniną codzienności i towarzyszącą atmosferą usypiającego stereotypu myślenia. Dla Zygmunta Krasieńskiego, rówieśnika starszego o pięć miesięcy i Juliusza Słowackiego, starszego o trzy lata, pobyt poza krajem otwierał perspektywę współtworzenia – za pośrednictwem romantyzmu – nowożytnej kultury europejskiej.

Sytuacja społeczno-polityczna po 1831 roku nie stwarzała krajowym romantykom żadnych szans na ujawnienie stanowisk wobec represyjnych działań zaborcy oraz na kształtowanie realnie dostępnej rzeczywistości narodowej na miarę ich pragnień i potrzeb. Poeci, zagubieni i pozbawieni prężnych twórczych środowisk, szukali wzorców w dorobku „wczesnego”, przedlistopadowego oraz „wielkiego”, emigracyjnego romantyzmu¹². Odwołania do niego, do końca lat trzydziestych, przybrały tak obszerne rozmiary, że przyjmuje się określać ten okres jako fazę przewagi epigońskiej adaptacji.

Zjawisku temu podlegała i twórczość poetycka Kraszewskiego. Sam poeta był tego świadom. W *Słótku Autora* do drugiego wydania *Poezji* swój dorobek uznał za zamknięty już u progu lat czterdziestych okres „młodzieńczych uczuć”.

„Dziś byśmy nic może podobnego utworzyć nie potrafili – pisał – w tym duchu z tymi myślami; a jednak tłumaczym sobie doskonale ten period naszego pisarstwa zawodu, te myśli i te uczucia [...]. Pisma tak są jak owoce, na każdą porę inne dojrzewają”¹³.

Przekład wielkiego romantyzmu dokonywał się w poetyckich próbach Kraszewskiego zgodnie z przyjętymi regułami: był typowy dla krajowej modyfikacji wątków werterowsko-bajronicznych oraz dla transformacji wczesnej, przedlistopadowej twórczości Mickiewicza i w mniejszym stopniu Słowackiego. W obu przypadkach nieporadność języka przekładu do tego stopnia deformowała imitowaną tematykę, repetycję stylu, tonację nastrojową, pojęcia, że podjęcie trudu ich wyodrębnienia jako tworzywa inspiracji staje się zmuszonym zabiegiem.

Nie o to zresztą chodzi. Pytanie o charakter poezji Kraszewskiego sprowadza się do określenia typu wyobraźni romantyków polskiej prowincji lat trzydziestych. Inaczej mówiąc, stawia się kwestię o autentyczność psychicznego portretu romantyka, który przez wchłonięcie wątków wielkiego romantyzmu wszedł w pomniejszych wymiarach w obręb prądu literackiego. Mimo iż romantyzm Kraszewskiego-poety należy do odmiany romantyzmu „popularnego”, rzec by się chciało – do roman-

tyzmu „w miniaturze” – to jego model określa te same cechy podstawowe, co w przypadku dorobku uznanego. Dotyczą one problemu starcia się ideału z rzeczywistością i nieprzystawalności wysublimowanego marzenia do prozy codzienności. W tomiku Kraszewskiego dominacja romantyzmu wyraża się przez odniesienia do podstawowych płaszczyzn znaczeniowych: jednostki wobec świata oraz miłości.

JEDNOSTKA A ŚWIAT

Poetycki start Kraszewskiego cechuje prezentacja mitu cierpiącego bohatera. Postawę podmiotu lirycznego określa głęboki pesymizm, płynący z rozczarowania do świata. Jego źródła mają odwołania do przeżytych doświadczeń wewnętrznych: zawodu wobec przyjaźni –

Dajcie mi pokój, z przyjaźnią w tym świecie,
Dajcie mi pokój. Przyjaciół jest wiele.
Lecz pytam się was, powiedzcie mi przecie –
Kto z was przyjaciół, moi przyjaciele? –

(Do moich przyjaciół)

żału za utraconą przeszłością (*Żal przeszłości*), lęku przed biologicznym przemianami:

Tak, tak, och! tak. Potrzebuję mało!
Mało! tak, mało. Zasypiam, daremnie
Zasnę! Bodaj bym w życia ostatniej godzinie,
Kiedy wszystko na wieki, na wieki przeminie,
Zasnął tak przyjemnie.

(Pijany)

bólu po stracie najbliższych (*Biedny chłopiec*), bezradności wobec rozłąki (*Słońce*), nostalgii za daleką ojczyzną (*Obce kraje, Znajomi*).

Zgodnie z romantycznym odczuwaniem świata postawa zawodu, rozczarowania, obcości, prowadzi do skrajnego osamotnienia. Nie pozostawia to żadnej

alternatywy dla wartości, która dawałaby chociaż namiastkę szczęścia. Konfrontacja marzenia z brutalnym życiem pozbawia złudzeń:

I ja – na ziemię upadłem.
A! oddajcie mi moje ułudzenia stare:
Miłość, nadzieję i wiarę.
Wiarę w ludzi i w siebie – nadzieję przyszłości.

(*Żal przeszłości*)

Osobisty los jednostki wypełnia cierpienie. Jest ono tym głębsze, że nie zawinione. Kondycja ziemską, wbrew nadziejom, nie jest dobrodziejstwem. W finale, po męczarniach życia, sprowadza się bowiem do unicestwienia człowieka, bezbronnego wobec biologicznych praw (*Znajomi*). Świadomość nieuchronnej śmierci rodzi pytanie o sens jej irracjonalnych racji (*Znajomi*). Przynosi bowiem nieszczęście, uczy wzdargy, zawodzi nadzieje, naraża na rozczarowanie.

Narodziny człowieka są omyłką, którą należy naprawić, nim wejdzie w życie skażone męczarnią i zbrodnią. Jediną skuteczną formą wyzwolenia staje się śmierć:

Jedno życzenie przyniosę tobie –
Unikaj życia, szczęścia i nędzy,
Umrzyj – o! umrzyj co prędzej!

Motyw śmierci jako ucieczki przed chaosem i udręką codzienności pojawia się w poezjach Kraszewskiego dość często i przybiera różne tematyczne warianty (*Umieram, Wszystko minie, Improwizacja, Burza, Śmierć rybaka*). Sposób jego ujęcia wskazuje zarówno na odwołanie od założeń żywej jeszcze poetyki sentymentalnej¹⁴, jak i powielił romantyczny wzorzec literacki sprzed 1831 roku.

Kontaminacja sentymentalno-romantycznej stylistyki jest najbardziej znamieną dla wiersza *Umieram* o znaczącym podtytule *Elegie egotyczne*. Pojawiają się tu rysy właściwe „czułym” bohaterom. Sytuacja oczekiwania na śmierć, zadawaną stopniowo trucizną „ksiąg zbójceckich”, gdy wokół

Świat tak piękny i tak młody,
Wszędzie świetnie i wesoło,
Ciągłe śpiewy, ciągłe gody –

ujawnia typ osobowości, którą wyróżnia wrażliwość uczucia i serca. Dla zilustrowania sytuacji lirycznej oraz wywołania określonych skojarzeń wzruszeniowych został tu wprowadzony zespół tradycyjnych motywów tematycznych i rekwizytów znaczeniowych. Należy doń pożegnanie rodziców, ukochanej, rodzeństwa i przyjaciela z towarzyszącym gestem wręczania „drogiego zbioru pamiątek”: „krzyżyka” zdjętego z piersi, „flecika” brzmiącego echem pieśni dziecinnej, „bukietu uwiądłego”, „włosów... z tej głowy, którą świat wzgardził”.

Elegijna struktura narracji wytwarza w wierszu nastrojową atmosferę smutku, rozpamiętywania ulotnych chwil szczęścia, melancholijnego żalu za młodością. Elegijność wypowiedzi organizuje również konstrukcję głównego wątku. Wybitny udział ma tu konstruowanie kolejnych faz myśli za pomocą paralelnych ujęć obrazów przyrody i nazywania stanów psychicznych. Poeta wypowiada prośby, których spełnienie po jego zgonie ma przedłużyć pamięć wśród najbliższych, przy czym ważną rolę ma tu odegrać przyroda: różę, która zakwitnie na sercu, winna zerwać kobieta, z fiołków z mogiły uplecie się wianek dla matki, słowik ma wyśpiewać taką pieśń, by „aż do grobu” przenikła.

Rekwizyty te pełnią w wierszu funkcję znaków dla określenia czulej i wyjątkowej „duszy” oraz stają się niezbędnym warunkiem w powołaniu odrębnego, odmiennego świata jednostkowej imaginacji.

Obok sentymentalnej pojawia się w tym wierszu, choć jeszcze nieśmiało, nowa tonacja: zapowiedź techniki romantycznej. Dotyczy ona sposobu ukształtowania postawy indywidualnego rozgoryczenia zawodem w miłości i przyjaźni. Próba pogodzenia konwencji sentymentalnej z romantyczną jest także widoczna w stosunku poety do własnej śmierci. Nie jest to pasywna postawa oczekiwania na nieuchronny koniec. Cechuje ją bunt wobec nonsensu śmierci w młodym wieku i próba szukania innych rozstrzygnięć:

Ludzie, wszakże wy umiecie.
Tyle cudów, dziwów tyle,
Zróbcie cud, niechaj na świecie,
Przeżyję jeszcze choć chwilę.
Choćby rok, choćby pół lata,
Bom młody i żal mi świata –.

Wyraźniejsza perspektywa ideowa romantyzmu widoczna jest w wierszu *Marzyć*. Tu podmiot liryczny jest już w pełni wyzwolony od refleksyjnych rozważań nad zawodami serca. Nie poszukuje też żadnej formy kontaktu ze światem, lecz przyjmuje wobec niego postawę zdecydowanej demonstracji. Swą inność pokreśla egotycznym gestem odrębności, płynącej z poczucia własnej siły:

I być dla świata jak kawał kamienia,
Urodzony na Alp szczycie,
I jak ten kamień na niebo spoglądać,
Nie czując wichru, piorunu i burzy,
I o nic nie dbać, niczego nie żądać,
Słońca nie pragnąć, nie drżyć, gdy się chmurzy.

W przytoczonym urywku podmiot liryczny nazywa swe wzruszenia. Nadto, dzięki maksymalnemu uogólnieniu przywołanych składników przyrody i niemal zupełnemu pozbawieniu ich walorów wizualnych na rzecz czynności oraz wewnętrznych imperatywów, emocjonalna płaszczyzna wiersza nabiera funkcji manifestacji ideowej. Konkretyzuje się ona jako wyraźna opozycja między nadawcą: „ja” lirycznym, a odbiorcą: całym światem.

Podobnie jak w wierszu *Marzyć* i w innych lirykach Kraszewskiego przyroda jest rzadko traktowana jako samoistny przedmiot obserwacji czy kontemplacji. Ulubionym przez poetę, powtarzonym w różnych wariantach, sposobem jej sfunkcjonalizowania jest nadanie cech symbolu lub metafory życia, starzenia się, przemijania, pożegnania młodości (*Wszystko minie, W dzień pożegnania*). Obrazy przyrody są swoistą „wyliczanką”: są tylko nazwane, ujęte w maksymalnym skrócie skojarzeniowym, prezentowane w ledwie zaznaczonych kontuarach, ubogie w kolorystykę lub jej zupełnie pozbawione. Ich zespół przywołuje skojarzenie z domem, rodzimą okolicą, krajem. Np.

Tam w gaju,
Przy ruczaju,
Domek się biały uśmiecha.
Domek biały, nieduży,
A w koło drzew gałązki,
A z komina się kurzy,
A gołąbki i gąski
Spokojnie chodzą wkoło.

(*W dzień pożegnania*)

Przestrzeń tę zaludniają, lub ją tracą, postacie swojskie, czule, nieszczęśliwe, hermetycznie odizolowane od toczącej się obok historii. Sentymentalni kochankowie lub zbuntowani romantycy liryków Kraszewskiego nie powielają stereotypu bohatera wyalienowanego z powodu narodowej tragedii. Postawa samotności, rozpacz, myśli o śmierci nie znajduje w bezpośredniej narracji aluzji patriotycznych¹⁵. Czyn, czy pragnienie jego spełnienia, objawia się bowiem jednostkowym buntem przeciw niedoskonałości świata wyłącznie w sferze moralnej oraz przeciw niemożności realizacji prywatnych zamiarów.

Melodramatyczne gesty nie wydają się wszakże być jedynie patetyczną pozą. Można przyjąć, że takie ujęcie postaci nie było obojętne dla postawy ideowej Kraszewskiego. Brak apelu o bohaterstwo oraz przemilczenie pytania o sens daremnej ofiary dla sprawy narodowej zostało zastąpione – co prawda w sposób pośredni – wyartykułowaniem negatywnych skutków tyrtejskiego gestu dla psychiki zbiorowości. Pisarz od początku swej publicznej służby był niezwykle wyczulony na wartości etyczne. Niejednokrotnie dawał wyraz przekonaniu, że racje, uznane powszechnie za najwyższe, nie muszą być korzystne dla ogółu w określonej sytuacji społeczno-historycznej. Bezpośrednio po klęsce powstania listopadowego uznane za wzorzec heroizmu składanie życia w patriotycznej ofierze mogło tylko pogłębiać schorzenie kraju. W takiej sytuacji lepiej było bronić prawa do prywatności i jednostkowego szczęścia. Już w tym czasie, zapewne nie bez wpływu własnych przeżyć, związanych z udziałem w spisku przedpowstańczym w Wilnie w 1830 roku oraz represjami uwięzienia i policyjnego nadzoru, ujawniła się, mocno podkreślona w latach późniejszych, niechęć Kraszewskiego do wojen bez względu na ich motywację. Pisarz stał na stanowisku, że ich konsekwencje przynoszą brutalne pogwałcenie przyrodzonych praw jednostki. Priorytet wątków codzienności w lirykach poety pozwolił umieścić obok wierszy lirycznych także umoralniające utwory o tematyce społecznej (*Nasz pan, Pan i człowiek*), a nawet obrazki humorystyczne (*Szuflada i głowa*) i bajkę (*Dziad i baba*).

MIŁOŚĆ

Krańcowa problematyka tomiku, dotycząca rozdzwiku ideału i rzeczywistości poszerza wątek miłości. Wiersze erotyczne Kraszewskiego są pozbawione głębszej interpretacji lirycznej intymnych impulsów i uniesień. Prezentowane kategorie miłosne sprowadzają się do dwóch biegunowych tematów: odrzucania miłości jako fałszu, którym kieruje się kobieta oraz nostalgicznej tęsknoty za idealnym przedmiotem miłości. Problematyka ta nie nosi znamion „osobowości”. Wypowiedziom brak jest intymności oraz głębi i różnorodności intonacyjnej.

Niemniej, wśród skonwencjonalizowanych wierszy tomiku znalazł się jeden, który ze względu na nowatorski sposób ujęcia tematyki zasługuje na szczególną uwagę. To wiersz *Maria Magdalena*, dla którego osnową stał się mit o biblijnej Marii z Magdali. Dokonuje się w nim odmienna od ewangelicznego przekazu propozycja oceny jawno grzesznicy, którą Chrystus obdarzył łaską przebaczenia. Pada tu śmiałe pytanie o definicję grzechu, pojmowanego nie w kategoriach przekroczenia moralnego zakazu, lecz w sensie niespełnienia czynu wobec ludzi. Dwie krańcowe postawy moralne zostały ujęte w obrazie dwu róż: pięknej i niedostępnej, która samotnie wiodła w ogrodzie i tej, którą każdy mógł zerwać, by nacieszyć się jej wdziękiem. W konkluzji pada pytanie:

Która z tych róż, O Boże, będzie w twoim niebie?
Czy ta, co żyła ludziom, czy ta, co dla siebie?

Aprobata erotycznej cielesności bohaterki była, bez wątpienia, przejawem próby polemiki Kraszewskiego z „oficjalną” wykładnią Kościoła na temat ewangelicznego przekazu o jawno grzesznicy. Stanowiła zgodę na niemal witalistyczną wizję człowieka i propozycję nadania ludzkim popędom pozytywnych wartości moralnych. Postępki Marii Magdaleny, uznane w tradycji chrześcijańskiej za niemoralne, nabrały w interpretacji Kraszewskiego nowego znaczenia. Objaśnił je biologicznymi instynktami i prawami, z którymi jednostka nie powinna walczyć. Co więcej, ich skierowanie ku innemu człowiekowi nabiera wyższych racji. Staje się dowodem miłości bliźniego:

A zwiędłą wszyscy od siebie rzucili,
Zwiędłą – lud podeptał nogą.
Lecz ja ich kocham! mnie nic nie odmieni,

Niech mnie zabiją, ucałuję ręce,
Sama na siebie przyniosę kamieni
Oddałam serce – i życie poświęcę.

Wyrażenie ludzkiej osobowości za pośrednictwem instynktu stało się formą – zapewne nie zamierzonej – polemiki Kraszewskiego z tą postawą romantyczną, która definiowała miłość jako związek dwu „dusz”, a warunek jego trwałości widziała w niespełnieniu. Tak pojmowana budziła rozpacz, burzyła wewnętrzne bezpieczeństwo¹⁶. W wierszu *Maria Magdalena* brak jest podobnych odniesień. Motyw tragicznego rozdarcia jest tu zastąpiony afirmacją biologicznego dosyту.

Utwór wręcz szokował swą prowokującą tematyką niektórych krytyków XIX wieku. Warto przytoczyć sądy tak różnych odbiorców jak Michał Grabowski oraz Zenon Przesmycki. Wyrażają one bowiem nie tylko osobistą opinię wytrawnych czytelników, lecz pośrednio przekazują świadectwo „zapotrzebowania” przeciętnego ówczesnego odbiorcy na model kobiety w życiu prywatnym.

W 1838 roku konserwatysta-romantyk pisał: „I nie możemy ustalić, że się co nam podobało najmniej, to urywek pod napisem *Maria Magdalena*. [...] zapomniano, że kościół Chrystusa Pana uświęca żal i skrucę świętej Marii Magdaleny, ale nie jej poprzednie życie. I treść tej amplifikacji i wiele jej obrazów są tak niewłaściwe, że szczerze myślimy, że trzeba się z tego jako z grzechu spowiadać”¹⁷.

Po upływie pięćdziesięciu lat modernista Przesmycki pisał:

„Autor z wielką śmiałością [...] apoteozuje w kobiecie uczucie miłości bezwzględnej [...] otwierając drzwi na oścież „wolnej miłości” w najradykalniejszym a zarazem najfatalniejszym dla kobiet słowa znaczeniu. [...] Autor poetyzuje właściwie żądze, schlebia egoizmowi męskiemu, który by – według tej teorii – w każdej z kobiet pokorną służebnicę swych chuci znaleźć winien, zapomina o naturalnym u każdego osobnika obu płci dążeniu do posiadania kogoś na wyłączną własność [...]. Dziwna [...] chęć uniewinnienia, zrehabilitowania nierządnicę biblijnej zaprowadziła poetę na straszne manowce, z których wyjścia prawie znaleźć niepodobna”¹⁸.

Etyczne normy oraz kulturowe stereotypy obu „rozbiorów”, mimo ich czasowego przedziału, sprowadzają się do wspólnego mianownika. Autorzy żywili przeświadczenie, że poezja ma być utrwaleniem nakazów religijnych i dydaktyką sytuacji życiowych. Ma zatem spełniać określone cele moralizatorskie i obyczajowe.

Wiersz przeczy takim założeniom. Bohaterka została obdarowana prawem wyboru własnego modelu życia dzięki uwolnieniu się od usankcjonowanych „dogmatów” moralnych oraz konwencjonalnych reguł postępowania. W tym aspekcie ujawnia się dwojaka postawa Kraszewskiego: humanisty – gdy broni prawa jednostki do wyboru sposobu życia, romantyka – gdy sytuuje bohaterkę w szeregu romantycznych buntowników, dla których subiektywizm stał się przeznaczeniem¹⁹.

Wiersz *Maria Magdalena* jest w zbiorce *Poezji* jedynym wyjątkiem na rzecz oryginalności Kraszewskiego. Pozostałe liryki miłosne ponawiają obiegowe schematy. Należy tu ton miłości fatalnej oraz tragicznej. W tomiku przybiera on kilka tematycznych wariantów i towarzyszących odcieni emocjonalnych. Za pośrednictwem fabularnego języka wyraża się często jako bolesne marzenie o połączeniu dwu „dusz” w pozaziemskim byciu. Sytuację wyjściową stanowi często samotność kochanka po zgonie ukochanej (*Zawsze razem*) lub przecucie własnej śmierci (*Umieram*). Innym motywem tragicznego niespełnienia jest stan melancholijnej niemocy po rozłące z ukochaną (*Do niej, Słońce, Cyknodyja*). Towarzyszy mu motyw zdrady przez poślubienie innego (*Rozmowa, Pośtańce, Biedny chłopiec, Branka*) Wreszcie motyw miłości wyraża się jako objaw tęsknoty za idealnym przedmiotem uczucia, jakiego brak na ziemi (*Marzyć*).

Warianty motywów miłosnych poszerzają stylizacyjne odwołania do ludowych sposobów obrazowania. Przykład stanowi wiersz *Czy powróci*. Zachodzi w nim zatarcie dystansu między podmiotem mówiącym-dziewczyną, która oczekuje na powrót ukochanego z obcych stron, a prezentacją swoistego pejzażu „chatki”, drogi, „kwiatków”, szczekania psa, „naszego” kościoła. Podmiotowy subiektywizm rzeczywistości wzbogaca naiwność i bezpośredniość reakcji i objaśnienia sytuacji lirycznej:

Matuleńku, on nie wróci,
On pojechał w obcą stronę,
On zapomni i porzuci
Biedne dziewczę opuszczone.

.....

O święty strózu Aniele
Doprowadź go przez bezdroje,
A ja ci w naszym kościele
Wianek i świecę położę²⁰.

Wiersze Kraszewskiego o dominacji wątków samotności oraz miłości są ubogie w artystyczną metaforykę i słownictwo. Ich wtórność wobec romantycznych pierwowzorów widać w odebraniu obrazom jako syntetyzującym i obiektywizującym całościom nadrzędnych sensów. Nazywanie stanów psychicznych pozbawia je uogólnienia²⁴. Zamiast doznań psychicznych jednoznacznie niewyrażalnych pojawiają się ich konkretne objawy, np. „biedny ja, biedny”, „bez mojej Zosi tak mi tęskne życie”, „biednym był nieszczęśliwy”, „jeszcze mam jakieś nadzieje”. W narracji dominują liczne, potoczne, niekiedy nawet trywialne zwroty dla wyrażenia sytuacji i stanów: np. „ty fijołek mały polej łzą”, „modliłem się szczerze”, „ujrzał, jak się ściskali”, „biegał za kwiatkiem”, „słabiej mi”. Nawet wycinkowość przywołanych przykładów świadczy, że Kraszewski nie wypracował własnych środków literackich. Jego poezja w zakresie problematyki i sposobu ujęcia jest przejawem kontaktowania się żywych jeszcze w latach trzydziestych XIX wieku relikwów poetyki sentymentalizmu z romantycznym epigoństwem.

W sensie ogólniejszym są poezje Kraszewskiego ilustracją wewnętrznej biografii pokolenia „przegranego” na skutek fatalnych skutków klęski walki zbrojnej. Cały jego dramat zamykał się wszakże w tym, że apatii i duchowej mierności „ogółu” przyszło przeciwstawić zaledwie przeciętność indywidualnych odczuć i pragnień. Świat poezji Kraszewskiego z lat trzydziestych, pozbawiony ładu i trwałości, jest wybitnie destruktywny. Osadzony w nim bohater, przez niemożność sfinalizowania spraw prywatnych, jest narażony na niezawinione cierpienie. Mimo to wyraża zgodę na przeżycie własnego losu „obok” płynącego życia. Decyzja ta staje się bowiem warunkiem nadrzędnej racji „bycia”. Rozpacz, klęski, zawody potwierdzają „wyższość” jednostki nad sposobem odczuwania i reagowania przeciętnych, płaskich ludzi oraz wyzwalają przeświadczenie, że rzeczywistość jest więzieniem:

[...] a dziś cierpień tyle
Truje życia naszego nieprzeżyte chwile.
Dziś! o myśli okropna! dziś życia kajdany
ciążą nam tak nieznośnie, dręczą nas tak srogo,
Że za zgon jeden, za zgon pożądany,
Wieczność, ach! całą wieczność dalibyśmy drogą.

(Życie i śmierć)

Myśli bohatera o samouniściwieniu nie mają żadnej nadrzędnej motywacji. Tragizm życia ma charakter prywatny. Taka postawa, choć nietypowa dla poezji krajowej po 1831 roku, nie jest pozbawiona cech oryginalności. W poezji Kraszewskiego wysuwa się autonomia jednostkowej egzystencji, wyeliminowanej z wielkiego planu społecznego i patriotycznego. Poezja ta mówi o kryzysie wartości we współczesnej rzeczywistości. Bohater nie ma nad nią władzy. Nie może również zrealizować własnych celów. Pragnienie ucieczki w śmierć-wyzwolenie staje się odpowiedzią na pytanie o współczesność jako obszar zła, duchowego i emocjonalnego nienasycecia, niewiary w człowieka.

Przekreślenie przez bohatera jego związków z otoczeniem było też wynikiem świadomości, że rustykalny świat kultury i staropolskiego obyczaju, bliski i serdeczny w bezpośrednich związkach, ustępuje nieuchronnie, choć powoli, przed nową, kapitalizującą się miejską rzeczywistością. Napór unifikujących zjawisk zostawiał coraz mniej obszaru dla własnej odrębności.

Kraszewski jako poeta, a także jako autor równocześnie napisanej głośnej powieści *Poeta i świat* (1837) dostrzegał niebezpieczne dla jednostki symptomy rozwoju industrializacji. Miasto uznał za obszar zła, gdzie giną „wszystkie uczucia, a egoizm króluje”, gdzie „wszystko się sprzedaje”, a poeta może dokonać urzeczywistnienia siebie tylko przez śmierć jako akt ekspiacji za nieczułość tłumu. Postawę tę wyraża zamieszczony w powieści wiersz *Do poety*:

Poeto! na cóż ci było,
Rodzić się na ten świat?
Żeby wzdychać za mogiłą,
Wiele nieprzeżytych lat.
Kiedy z oczyma w niebie,
O Bogu nucisz i duszy;
Chcą żebyś myślał o chlebie,
Pieśń twoja ich nie poruszy;
Oni żądają od ciebie
Nie pieśni, nie myśli z nieba –
Tylko złota, tylko chleba²².

HYMNY BOLEŚCI. WIOSKA

Stanowisko to Kraszewski zaakcentował ponownie po dwudziestu latach, gdy proces przeobrażeń gospodarczych i zmian w dotychczasowym modelu obyczaju i kultury dotarł nawet na Wołyń. Pisarz, zamieszkały wówczas w Żytomierzu, napisał publicystyczne *Wieczory wołyńskie* (1857). Wieś jest w nich ukazana z pozycji romantycznego indywidualisty jako niemal sakralne miejsce. Jest bowiem jedynym, bezpiecznym schronieniem wrażliwej jednostki przed inwazją zjawisk nowych, nieznanych i budzących lęk. Ochrona „ginącego świata” ziemiańskiego patriarchy staje się równocześnie obroną jego moralnych wartości²³.

Kraszewski przyznaje jednak, że społecznych przemian nie sposób powstrzymać. Mimo to nawołuje do trwania przy rolniczym bytowaniu. Żywi bowiem przeświadczenie, iż ziemi, tradycji, obyczaju i religii jako wartości uniwersalnych nie zastąpią nowa cywilizacja, kapitał, przemysł i handel. Utrwalanie się tych zjawisk jest tym groźniejsze, że mogą one przyspieszyć w sposób żywiołowy proces wynaradawiania w stopniu jeszcze większym niż czyni to polityka zaborców. Dlatego trwanie na ziemi Kraszewski traktuje jako obywatelski obowiązek i moralny nakaz²⁴.

Utwór *Wioska* (1858), napisany zaraz po *Wieczorach wołyńskich*, potwierdza w poetyckim obrazie o sielankowych reminiscencjach tematycznych wcześniejsze stanowisko publicysty. Ukochanie i pochwała swojszczyzny nakazuje tu traktować wieś jako wartość, której nie może wyprzeć miejska kosmopolityczna cywilizacja²⁵. Poeta widzi ją w aspekcie „raju na wyklętej ziemi” i matki, „której się dzieci niewdzięczne zaparły”, by w zamian stać się mieszkańcami „grodów wrzawy, grodów pełnych błota”²⁶. Wieś dla Kraszewskiego to symbol słowiańskich, plemiennych i narodowych cech Polaków. Przestrzeń ta daje gwarancję utrzymania narodowej tożsamości: tradycji, obyczaju i wiary. To enklawa, która gwarantuje sposób bytowania, gdzie wszystko jest dobre i swojskie, nie narażone na przykre niespodzianki. Dlatego nadejście nowej epoki budzi wyostrzoną niepewność i ból:

Więc żegnam cię boleśnie, bo już z nas tułaczy
Jaką ty byłaś dawniej, nikt cię nie zobaczy, (s.66)

.....

Widzę, widzę już zmiany, które wiek wprowadzi:
Pocziwe strzechy żółte stroją się inaczej,
Inni ludzie, obyczaj panów i czeladzi,
A czy lepszy, czy świętszy? – to przyszłość zobaczy,

(s. 67)

Niepokój Kraszewskiego wobec symptomów nowej epoki, która zagraża zniweczeniem nie tylko tradycyjnego modelu zbiorowego życia, lecz i grozi zachwianiem dotychczasowej roli pisarza-romantyka, w narodzie, nie był odosobniony. Na nijakość nadchodzących czasów i perspektywę priorytetu miasta-molocha reagowali żywo m.in. Aleksander Fredro, członkowie Towarzystwa Demokratycznego Polskiego²⁷, Cyprian Kamil Norwid²⁸, Józef Bohdan Zaleski²⁹.

W tej sytuacji przyszło podjąć próbę zachowania podmiotowości jednostki opierając się na wartościach, które zapobiegłyby jej psychicznemu unicestwieniu. Wewnętrzna aktywność podmiotu lirycznego jest w *Wiosce*, za romantykami³⁰, skierowana ku transcendencji. Lęk przed stratą własnej tożsamości wyzwala pokorę wobec determinizmu ludzkiej kondycji. Zapowiedź zmiany planu istnienia podmiotowego „ja” jest widoczna w zakończeniu *Wioski*:

Wiosko! pocziwa wiosko, którą ukochałem,
Potrzeba cię pożegnać, nie mnie twe spokoje.
Przestałbym na twojej ciszy radując się małym,
Ale Bóg losem rządzi, nie pragnienie moje

(s. 65).

Pełny sens bytowania w planie metafizycznym przynosi cykl najbardziej osobistych³¹ siedmiu lirycznych *Hymnów boleści*. Stylizacja na psalmy wiąże je tematycznie i gatunkowo z mesjanistycznym nurtem polskiej poezji romantycznej, co widać m.in. w odległych związkach z *Psalmami przyszłości* Zygmunta Krasińskiego. W *Hymnach boleści* jest zawarta akceptacja romantyzmu w jego mesjanistycznej odmianie.

Podstawowym zagadnieniem liryków staje się relacja „ja” – Bóg. Sprowadza się ona do wyjaśnienia sensu cierpienia jako przejawu boskiej ingerencji w prywatność jednostki i „publiczność” narodu. Propozycja odmiany romantycznego indywidualizmu poety zmierzała tu do odrzucenia wszystkiego, co utrudniało

przekroczenie siebie „przeciętnego” dla odnalezienia swej „wyjątkowości” w cierpieniu. Nie jest ono traktowane jako ofiara czy rezygnacja z indywidualności. Staje się nowym losem człowieka, którego spełnienie wiedzie do duchowej dojrzałości. Tym samym jest ostatecznym wyzwoleniem od przeciętności. Zgoda na boleść chroni jednostkę (i naród) przed deformacją, nieuchronną przy pasywnym wtopieniu się w historię. „Prywatne” cierpienie staje się składnikiem boskiego zamiaru³². Jest źródłem intelektualnych wysiłków, by nadać życiu wymierny sens aktywności oraz stanowi bodziec dla emocjonalnych przeżyć. Wobec tego jednostka „obdarzona” cierpieniem znajduje się w uprzywilejowanej łączności z Absolutem:

[...] boleść ocuciła z uspienia długiego,
I krwią na nowo wlaną wzdęte żyły biegną,
Odrodzony nią dyszę – z letargu powstałem,
Otom znów młody, silny, otom znowu żywy,
Piersią oddycham całą, sercem cierpię całym
Wskrzyszony od umarłych bólem – i szczęśliwy.

.....
Bądź pozdrowiona święta cierpienia godzino,
Bólu, coś życiem nowym i tych łez przyczyną,
I Ty, coś mi go zesłał, niezbadany Boże³³.

Akceptacja cierpienia stała się odpowiedzią na pytanie o sens utraty tego, co było stabilne, dobre i swoje. Porównanie *Hymnów boleści* z *Wioską* dowodzi, że chodziło o znaczenie moralno-etycznego porządku w życiu jednostki i narodu. W *Wiosce* ów porządek sprowadzał się do marzeń o społecznej Arkadii, niczym w *Pieśni Świętojańskiej* Kochanowskiego, gdzie pan i kmieć żyli w słowiańskiej przestrzeni w niezamąconej harmonii. W *Hymnach* moralna wizja romantycznej symbiozy o proveniencjach sentymentalnej idylli³⁴ ustąpiła miejsca manifestowi romantycznej koncepcji etycznej oraz historiozoficznej teodycei. Cierpienie zostało nazwane zaszczytem i zasługą. A destrukcja współczesności pożądaną koniecznością, by spełniły się Boskie plany względem jednostki i wybranego narodu.

Mesjanizm *Hymnów* odnosi się jedynie do sprawy polskiej. Brak w nim motywów narodu wybranego do spełnienia misji odrodzenia Europy czy ludzkości. Brzemie niewoli pokoleń jest karą za przewinienia przodków. Niezbędnym warunkiem odkupienia ojczyzny jest zgoda na „oczyszczające” cierpienie:

Bo wielkie winy nasze i ciężą kamieniem
Nad dziećmi niewdzięcznymi, wyklętym plemieniem;
Lecz Tyś nas dał, o Panie, na pośmiech u świata,
Podnóżem nieprzyjaciół, igrzyskiem dla kata,
I rzucił w proch, i w miazgę stał prawicę swoją,
I grzech nasz znikł – a kary tylko w oczach stoją.

(s. 22).

Po moralnym przebudzeniu narodu jego posłannictwo ma się spełnić z chwilą symbolicznych narodzin „wielkiego męża wśród gminu”, „wieszczą do chwały”, który niczym w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza podejmie zmagania o odnowę Polski. Jej przyszły kształt nie został bliżej sprecyzowany. Wiadomo jednak, że będzie się realizować nie tylko w wymiarach historycznych, lecz i w ramach porządku wiecznego. Świadczy o tym pasowanie przyszłego herolda sprawy narodowej na „rycerza”, który przyjmie „godła Chrystusowe”. Uczuciową barwę mesjanizmu Kraszewskiego wzbogaca motyw modlitewnych odwołań do zastępów polskich patriotów, „świętych męczenników ducha”, by potomnym dali „siłę wytrwania” i prowadzili w swe ślady:

Imion waszych nie pomnę – któż ma te imiona?
Szereg wasz nieskończony, liczba niezliczona,
Synów boleści przeszły zastępy po ziemi,
My w ślad krwawy idziemy za stopy waszymi.

Sprawa Polski jest święta, niezbędna dla odkupienia i duchowej odnowy.
Dlatego w zaświatach czuwają nad nią cienie przodków:

Wyście żyli – to wasze, choć bólów ojczyzna,
To kolebka nadziei choć rozpaczy także,
I w niebie po niej boli niezgojona blizna,
Lecz i z nieba wzrok ku niej obrócić się może.

(s. 29)

Cały zasób mesjanistycznych wyobrażeń Kraszewskiego w *Hymnach boleści* sprowadza się do jednoznacznej konkluzji: sens procesu dziejowego Polski ujawni się kiedyś odzyskaniem wolności.

Porównanie utworów poetyckich Kraszewskiego z lat 1838-1858 pozwala określić główny kierunek światopoglądowej ewolucji „spóźnionego” romantyka. W tomikach *Poezji* z lat 1838 i 1843 dominowała prezentacja jednostki, niechętniej wobec „źle” urządzonej współczesności. Jej cechą w sposobie odczuwania i reakcji na zewnętrzne bodźce była „prywatność” wyrażona opozycją: „ja” liryczne – cały świat. Podmiot nie zmieniał swych cech osobowych, nie „stawał się” pod wpływem bodźców wewnętrznych czy zewnętrznych okoliczności. W jego postawie domino wało odrzucenie społecznych związków z otoczeniem. Negacja zachodzących procesów moralnych i obyczajowych wieku nie wyrażała chęci zmiany ani szukania racji dla zaakceptowania istniejącego stanu. Próby buntu manifestowały się tęsknotą do unicestwienia, lecz nigdy do jego spełnienia.

W utworach lat pięćdziesiątych pojawiają się nowe akcenty. Ich symptomem jest wyjście z kręgu egotycznych doznań ku prezentacji jednostki w silnym zespoleniu z własnym środowiskiem oraz całym narodem. W *Wiosce* zostaje przełamana prywatność idylli społeczności słowiańsko-rustykałnej na rzecz zapowiedzi koncepcji mesjanistycznych. Pełne ich wyłożenie zawiera się w *Hymnach boleści*. Tu znów została przywołana jednostka „wybrana”, lecz nie opozycyjna wobec otoczenia. Jej atrybutem, jak również i narodu, jest dojrzewanie do „historycznego czynu” przez cierpienie. Jednostka i naród uczestniczą w mechanizmie historii dzięki temu, że są medium Absolutu. W tym kontekście współczesność, bez względu na skalę jej negatywnych jakości, staje się składnikiem postępu i winna być akceptowana.

Kraszewski jako poeta współtworzył przeciętną produkcję poetycką w kraju. W latach trzydziestych miała ona charakter epigoński wobec wybitnej, polskiej i europejskiej, poezji. Lata pięćdziesiąte przynoszą w *Wiosce* spóźnione refleksje słowianofilskie i relikty poetyki sentymentalnej. *Hymny boleści* należą do ostatniego pokłosa wątków mesjanistycznych w literaturze romantycznej na przedprożu pozytywizmu.

Czy zatem dorobek poetycki Kraszewskiego jest „martwy”? Odpowiedź jest uzależniona od sposobu czytania lektury. Jeżeli sytuuje się ją w kontekście poetyckiego dorobku dzieł znaczących, to stanowi zaledwie ich nikły „odprysk”. Pozbawiona oryginalnych środków literackich w wyborze problematyki i sposobach ujęć jest przejawem kontaktowania się sentymentalizmu z epigońskim romanty-

zmem. Trudno od niej oczekiwać wielkich pytań i rozstrzygnięć, czy nawet tematycznych odkryć.

W każdej jednak poezji, niezależnie od skali talentu poety można dostrzec trwalszą warstwę. Dotyczy ona artysty, który pragnie ocalić swą osobowość i samookreślić się w takiej sytuacji historycznej lub społecznej, w jakiej został postawiony. Zwłaszcza gdy idzie o sytuację niestabilną, momenty przełomów i wstrząsów.

Taki okres przeżywało pokolenie romantyków w kraju po 1831 roku. Wówczas to przyszło Kraszewskiemu-poecie upomnieć się o prawo do głośnego mówienia o samym sobie, do obrony swej wewnętrznej autonomii. A mówić głośno można było w poezji. Ona to w świadomości poety była dowodnym świadectwem psychologicznej wiarygodności.

PRZYPISY

¹ Cz. Zgorzelski, *Źródła poczytności Kraszewskiego (w książce:) Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności (Szkice historycznoliterackie)*, Kraków 1978, s. 272.

² J.I. Kraszewski, *Nigdzie nie drukowane poezje i urywki prozą, Z teki pośmiertnej*, Warszawa 1912; J.I. Kraszewski: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Z. Sudolski. Warszawa 1988.

³ Piękne wydanie bajki *Dziad i baba* ukazało się w 1985 roku w Warszawie w wydawnictwie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, przedrukowane techniką fotooffsetową, z ilustracjami Piotra Stachewicza, z egzemplarza z 1887 roku.

⁴ M.in. po kilka wierszy Kraszewskiego znalazło się w antologii J. Tuwima *Księga wierszy polskich XIX wieku* (1954) oraz w *Księdze cytatów z polskiej literatury pięknej* (1978, wyd. II: 1982), pod red. P. Hertza i W. Kopalińskiego. Antologia *Poezja polska* (1973) w układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego wzbogaca wybór tylko o wiersz – *Ojczyzna*.

⁵ M.in. W. Korotyński, *Poezja, w: Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880.

⁶ Z. Przesmycki, *Twórczość poetycka J.I. Kraszewskiego*, „Życie” 1887, nr 17-29.

⁷ P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historycznoliteracki*. Kraków 1888.

⁸ W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 241-247.

⁹ Przedmiotem analizy są liryki z tomu I *Poezji*. Tom II zawiera dramat historyczny *Halszka* o wydarzeniach z 1554 roku. Wszystkie cytaty wierszy w tekście za: J.I. Kraszewski, *Poezje*. Wydanie drugie poprawione i znacznie pomnożone. T. I. Warszawa 1843. Analiza dorobku poetyckiego Kraszewskiego pomija trylogię epeopeiczną *Anafielas*. Por. A. Opacka, *Litewska epopeja J.I. Kraszewskiego. Szkice o „Anafielas”*, Katowice 1988.

¹⁰ Por. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 99 i n.

¹¹ Por. K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 207, 252.

¹² M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 100-101.

¹³ J.I. Kraszewski, *Słowo Autora*, w: *Poezja...*, s. 2.

¹⁴ Relikty poetyki sentymentalnej obecne były w twórczości młodzieńczej wielu poetów, wśród nich i Słowackiego. Por.: Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 11-12.

¹⁵ Inspiracją dla tego wątku była rozprawa A. Kowalczykowej: *Samobójcy romantyczni*, „Ruch Literacki” 1983, z. 2.

¹⁶ M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków – Wrocław 1984, s. 527-529.

¹⁷ M. Grabowski, *Krytyka. Rozbiór pierwszego tomu Poezji J.I. Kraszewskiego*. Wyjętek z III tomu *Literatury i krytyki*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 81.

¹⁸ Z. Przesmycki, *Twórczość poetycka J.I. Kraszewskiego*, „Życie” 1887, nr 24-25.

¹⁹ M. Piwińska, *Miłość romantyczna...*, s. 525, 569.

²⁰ Wiersz ten zyskał popularność jako metaforyczny tekst patriotyczny. Dzięki muzyce M. Ogińskiego śpiewany był jako pieśń *Pożegnanie Ojczyzny*.

²¹ M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1984, s. 67-68.

²² J. I. Kraszewski, *Do poety* (z powieści *Poeta i świat*). *Poezje*. Wyd. trzecie, pomnożone, Lwów 1888, s. 294.

²³ Por. W. Danek, *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859-1872*, Wrocław 1957, s. 31-35.

²⁴ J.I. Kraszewski, *Wieczory wołyńskie*, Lwów 1859, s. 33, 99 (Wydane w dwa lata po napisaniu).

²⁵ Na stosunek Kraszewskiego do miejskiej cywilizacji w *Wiosce* zwrócił uwagę pierwszy recenzent utworu B. Wiktor, *Wioska, Sielanka Kraszewskiego* (Warszawa 1859). „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1859, nr 10.

²⁶ J.I. Kraszewski, *Wioska. Sielanka*, Warszawa 1859, s. 5, 6. Data cenzury: 15 maja 1858 r. świadczy o wcześniejszym powstaniu utworu. Strony dalszych cytatów zaznaczono w tekście.

²⁷ J.K. Podolecki, *Wybór pism z lat 1846-1851*. Wyd. A. Gródek, Warszawa 1955, s. 6.

²⁸ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. IX, Wyd. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 76.

²⁹ J.B. Zaleski, *Korespondencja*. Wyd. D. Zaleski, t. 1, Lwów 1900, s. 130.

³⁰ M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 46.

³¹ Por.: W. Korotyński, *Kraszewski jako poeta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 221.

³² Taką postawę przejawiał Kraszewski wcześniej. Już w latach czterdziestych krytykował myśl filozoficzną Bronisława Trentowskiego, dla którego człowiek był „małym państwem, małą ludzkością, małym światem, małym Bogiem” (B. Trentowski, *Chowanna czyli system pedagogiki narodowej*, t. II, Poznań 1842, s. 449-500). Kraszewski w miejsce koncepcji jednostki jako materialnego „mikrokosmosu” postawił propozycję priorytetu Transcendencji jako sprawczej przyczyny ludzkiego działania (J.I. Kraszewski, *System Trentowskiego treścią i rozbiorem analityki logicznej okazany*, Lipsk 1847, s. 248).

³³ J.I. Kraszewski, *Hymny boleści*, Paryż 1857, s. 3, 4. Strony dalszych cytatów zaznaczono w tekście.

³⁴ Por.: T. Kostkiewiczowa, *Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria trzecia. Pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław - Warszawa 1981, s. 159.

Jerzy Waligóra

Uwagi nad tomem *Utworów dramatycznych* Józefa Ignacego Kraszewskiego

Tom *Utworów dramatycznych* Józefa Ignacego Kraszewskiego, który ukazał się u progu Młodej Polski (1891) w serii Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej ze wstępem Władysława Bogusławskiego, grupuje pięć komedii, w większości także dzisiaj zgodnie uznawanych za najlepsze teksty sceniczne autora *Zygmuntowskich czasów*. Są to: *Miód kasztelański. Komedia kontuszowa w 5 [pięciu] aktach prozą*; *Ciepła wdówka. Komedia w [trzech] aktach wierszem: Kosa i kamień. Przystawie dramatyczne*; *Panie Kochanku. Anegdota dramatyczna w 3 [trzech] aktach* oraz *Radziwiłł w gościnie. Anegdota dramatyczna w 3 [trzech] aktach*¹.

Kraszewski również jako dramatopisarz był twórcą płodnym – omawiany tu tom obejmuje zaledwie piątą część jego zróżnicowanego dorobku scenicznego, na który składają się m.in. dramaty historyczne (wczesne, utrzymane w duchu poetyki romantycznej, jak *Halszka* i *Tęczyńscy* oraz późniejsze, o kształcie modyfikowanym tendencjami literatury postycyziowej, np. *Trzeci Maja*), tzw. komedie „kontuszowe” (np. *Miód kasztelański*, *Ciepła wdówka*), a także komedie współczesne (np. *Kosa i kamień*, *Stare dzieje*)².

Zainteresowania Kraszewskiego dramatem i teatrem nie miały charakteru przypadkowego, o czym świadczy wiele jego wypowiedzi teoretycznych i krytycznych³, działalność edytorska (wydał m.in. *Dzieła dramatyczne* Szekspira, patronował niektórym inicjatywom wydawniczym promującym rodzimych komediopisarzy, m.in. edycji *Pism* Karola Drzewieckiego, ogłosił na łamach „Gazety Codziennej” *Imieniny* Józefa Blizińskiego), wreszcie fakty biograficzne (kierowanie Teatrem w Żyto-

mierz). Mimo tych trwałych fascynacji, własną twórczość dramatopisarską traktował marginesowo wobec głównego nurtu działalności artystycznej, jako swoiste momenty wytchnienia między kolejnymi etapami tytanicznej przecież pracy pisarskiej.

Ten – by tak rzec – niezobowiązujący stosunek autora do dramatopisarstwa, stosunek wyrażany zresztą *expressis verbis* w przedmowach, którymi zwykł był poprzedzać swoje utwory sceniczne, nie mógł pozostać bez wpływu na ich charakter i poziom artystyczny. Trzeba bowiem od razu stwierdzić, że mają one niewysoką rangę w dziejach polskiego dramatu, nie zalecając się ani oryginalnością formy dramatycznej czy zawartości problemowej, ani też szczególnymi walorami scenicznymi. Ale nie jest to, z drugiej strony, dorobek kompromitujący zasłużonego autora – po prostu mieści się on w nurcie przeciętnej produkcji literackiej owego czasu, powstającej na użytek sceny. To ważne – na użytek sceny, gdyż taką właśnie bezpośrednią genezę – zapotrzebowanie repertuarowe teatrów, m.in. Teatru w Żytomierzu – mają niektóre jego utwory.

Kraszewski miał wszakże szansę na pozostawienie trwalszych śladów w rozwoju dramatu, i to mimo faktu, iż traktował uprawianie przez siebie tego rodzaju literackiego jako zajęcie drugorzędne. Szansę tę stwarzało posiadanie przezeń wyraźnie skryształizowanej koncepcji dramatu historycznego i komedii, co jest przecież jakościowo innym punktem wyjścia niż np. bezrefleksyjne powielanie wzorów. Jeśli jednak ta świadomość gatunkowa nie okazała się w efekcie wartością ocalającą, to stało się tak dlatego, że głoszone przezeń poglądy na dramat historyczny ignorowały specyfikę rodzajową, kładąc nacisk nie na „czynność, akcj[ę], wypadek, intryg[ę]”, ale na „obraz czasu danego”⁴, co właściwie oznaczało postulat epickiej prezentacji wybranego wycinka dziejów. Z kolei prezentowana przez Kraszewskiego wizja komedii, zwłaszcza zaś tego jej wariantu, który nosił miano komedii „kontuszowej”, przynosiła koncepcję anachroniczną, niezdołną do wniesienia w ramy tego gatunku ożywczych treści. Przeciwnie – programowe hasło powrotu do – mówiąc słowami autora – „dawn[ej] komedii, [która] za zadanie miała przedstawienie wad i śmieszności [...]”⁵ – swoiście sankcjonowało i tak mocno zakorzenione wówczas w tym rodzaju pisarstwa dążności tradycjonalistyczne, polegające na niewolniczej niemal repetycji utrwalonych form.

Spośród pięciu utworów tworzących omawiany tu tom dramatów aż cztery można by uznać za tzw. komedie „kontuszowe”, mimo że nie wszystkie zostały w ten sposób określone przez autora. Dwie z nich: *Panie Kochanku* i *Radziwiłł w gościnie* noszą podtytuł „anegdota dramatyczna”, mają jednak wiele cech zbliżających je do komedii „kontuszowej”. Przy czym nie chodzi w tym wypadku o uznanie kwalifikacji autorskiej za chybioną, wątki zdarzeniowe bowiem rzeczywiście mają charakter anegdotyczny, ale o stwierdzenie możliwości – przyjmowanej we współczesnej genologii – współistnienia kilku struktur gatunkowych w obrębie jednego tekstu.

Nazwą gatunkową komedia „kontuszowa”, używaną również przez ówczesną krytykę, obejmowano utwory stanowiące odmianę szeroko rozumianej komedii historycznej. Prezentowano w nich w pogodnej tonacji, bez akcentów sarkastyczno-satyrycznych, życie obyczajowe i mentalność środowiska szlacheckiego z jego przyzwyczajeniami, słabościami i nawykami. Szlacheckich bohaterów otaczać tu miał „pocziwy śmiech” – jak to określał Kraszewski – a nie gryząca ironia.

Koncepcja komedii „kontuszowej” pozostaje w związku ze zjawiskiem szerszym, a mianowicie z wyraźnie obserwowaną w dramaturgii po r. 1848 tendencją, polegającą na nacechowanym sentymentem zainteresowaniu kulturą sarmacką, bezpowrotnie odchodzącą w przeszłość. Reprezentanci tej orientacji często sięgali do pamiętników szlacheckich jako źródeł swoich utworów (np. Antoni Małecki w *Grochowym wieńcu* do *Pamiętników* Jana Ch. Paska) lub przystosowywali utwory niedramatyczne cudzego autorstwa do wymagań sceny (np. Jana N. Kamińskiego *Bracia Strawińscy* jako przeróbka *Listopada* Henryka Rzewuskiego).

Kwestią, nad którą warto się przez chwilę zatrzymać, jest problem historyczności komedii „kontuszowych”. W *Miodzie kasztelańskim* wstępna informacja odautorska konkretyzuje czas akcji na okres panowania Augusta II, ale w dalszych partiach utworu brak szerszych odniesień do wydarzeń historycznych. Jedynie postać rotmistrza Kaniowy wnosi do zacisznego dworku Barbary Sulimirskiej powiew „wielkiej historii”, rotmistrz jest bowiem konfederatem (mniej więcej o to, że zupełnie nie wiadomo, o którą z zawiązywanych w owym czasie konfederacji chodzi: sandomierską (1704), warszawską (1704) czy tarnogrodzką (1715)). Podobnie jest w *Ciepłej wdówie*, gdzie brak nawet wstępnej informacji o lokalizacji

czasowej, a jedynie pośrednio z opowieści Hołuba i Żegoty, którzy wspominają o walkach ze Szwedami, Tatarami i Kozakami, możemy wnosić, iż akcja toczy się w XVII w. Historyczność świata przedstawionego tych utworów staje się więc trudniej uchwytna z powodu oparcia jej na przemianach form obyczajowych, stylu życia, a nie na przebiegu zdarzeń polityczno-militarnych. Ten typ historyczności, usuwający w cień historię „wydarzeniową”, spokrewnia komedię „kontuszową” z gawędą szlachecką, z tym wszakże zastrzeżeniem, iż generalnie koloryt historyczny komedii jest znacznie uboższy niż gawędy.

Z podobnie zredukowanym planem historii polityczno-militarnej stykamy się w wymienionych już utworach „radziwiłłowskich”, które z tego względu, a także z uwagi na manifestowane sensy ideowe i sposób prezentacji środowiska szlacheckiego skłonni jesteśmy uznać za – przynajmniej częściowe – realizacje formuły gatunkowej komedii „kontuszowej”. Przy czym nie ma tu problemów z wychwyceniem dystansu historyczności⁶, jakie wystąpiły poprzednio, przede wszystkim dzięki historyczności protagonisty i jego otoczenia. Barwna sylwetka Karola Radziwiłła, bogactwo anegdotycznego materiału, wypełniającego wątki dramatyczne, czerpane – o czym informuje autor w przedmowie do sztuki *Radziwiłł w gościnie* – z przekazów ustnych, głównie z opowiadań ojca pisarza i opowieści Henryka Rzewuskiego, a także ze źródeł pisanych – zadecydowały o wartościach tych tekstów, korzystnie wyróżniających je spośród innych utworów prezentowanego tomu. Trzeba dodać, iż osoba głównego bohatera wiąże te sztuki z kilkoma powieściami Kraszewskiego o księciu Karolu, opartymi *notabene* w znacznej części na wspólnej z komediami podstawie źródłowej⁷. Chodzi tu o takie powieści, jak *Papiery po Glince* (1872), *Ostatnie chwile księcia wojewody* (1875) i *Król w Nieświeżu* (1887). O żywym zainteresowaniu Kraszewskiego egzotyczną postacią wojewody wileńskiego świadczy też zawarta we wstępie do komedii *Panie Kochanku* zapowiedź – ostatecznie jednak nie spełniona – stworzenia trylogii dramatycznej „[...] z trzech epok życia księcia Karola [...]. Pierwsza z nich: *Na wygnaniu*, z czasów po konfederacji barskiej, druga: *Wesele w Albie*, wizerunek z wesołego życia bandy Albeńskiej, trzecia (ta, którą dajemy) *Syruc i Radziwiłł*: ostatki lat spędzonych w Nieświeżu przedstawiać miały” (s. 303. nlb).

Pozostając jeszcze przez chwilę przy problematyce genologicznej, warto zwrócić uwagę na podtytuł jedynej w omawianym tomie komedii współczesnej,

Kosa i kamienia: „przysłowie dramatyczne”. Ta struktura gatunkowa miała bardzo długą tradycję, na co wskazuje Allardyce Nicoll w *Dziejach dramatu*, wiążąc jej genezę z renesansowym zainteresowaniem formułami paremiograficznymi, w dramaturgii owego czasu przejawiającym się zwłaszcza u autorów angielskich i hiszpańskich. *Proverbe dramatique* i *comédie-proverbe* uzyskały najpełniejsze wcielenie w twórczości Alfreda du Musseta⁸, w Polsce natomiast oprócz Kraszewskiego uprawiali je m.in. Aleksander Fredro (*Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*), Fryderyk Skarbek (*Co głowa to rozum*).

Utwór *Kosa i kamień* to, zgodnie z regułami gatunku, krótka forma dramatyczna, której akcja ilustruje znaczenie wiązane ze znanym przysłowiem. Przyjrzyjmy się więc nieco bliżej szkieletowi zdarzeniowemu. Iza i Roderyk, znający się z czasów dzieciństwa, spotykają się po latach w związku z planami matrymonialnymi opiekunów, mających nadzieję na trwałe skojarzenie młodej pary. Młodzi są jednak zdecydowanymi wrogami małżeństwa, które traktują jako ograniczenie wolności osobistej, a już zwłaszcza małżeństwa dochodzącego do skutku w wyniku presji wywieranej przez rodziców. Toteż szybko porozumiewają się w sprawie solidarnego przeciwstawienia się zamiarom opiekunów. Równocześnie jednak ta wspólna młodym niechęć do narzuconych związków staje się załączkiem ich wzajemnego życzliwego zainteresowania. Zamykający sztukę monolog służącego zawiera komentarz jednoznacznie i wprost potwierdzający ilustracyjny wobec przysłowia charakter akcji.

„[...] trafiła kosa na kamień! [...] Miły Boże! co oni napletli nim przyszli do ładu! [...] Teraz jestem spokojny..., wesele za pasem... i jakoś to będzie!” (s. 297)

Trudno ukrywać, iż dość duża odległość dzieli utwór Kraszewskiego od finezyjnych i subtelnych przysłów dramatycznych Musseta, choć przyznać trzeba, że znać tu staranie autora o to, aby zaznaczyć złożoność ludzkiej natury i pokrętność dróg, którymi chadza uczucie.

Wspomniano wcześniej o przewadze stereotypowych rozwiązań kompozycyjnych w utworach komediowych Kraszewskiego. Sygnalizowany już tradycjonalizm, obejmujący dużą część ówczesnego komediopisarstwa⁹, a utrzymujący się jeszcze długo po okresie, w którym powstały omawiane sztuki autora *Starej baśni*

(lata 1859-1873), może w jakiejś mierze stępić ostrze tej krytycznej uwagi, nie zmieni jednakże samego faktu ulegania przez Kraszewskiego sile dawnych konwencji. Przykładowo wymieńmy kilka: trwale obecne od czasów Moliera *qui pro quo*, osiągnane w wyniku stosowania ograniczonego repertuaru komediowych chwytów, takich m.in. jak:

1. przebieranie się bohaterów (w *Miodzie kasztelańskim* chorążyna Hurska jako księżna saksońska Bamberlink, Radziwiłł *incognito* w *Radziwille w gościnie*);

2. fałszywe odczytywanie przez otoczenie przyświecających bohaterowi intencji (np. w *Ciepłej wdówce* fakt wydania przez Starościnę balu w celu wzbudzenia w Hołubie zazdrości zinterpretowany został przez domowników i gości jako potwierdzenie plotki o bliskim jej małżeństwie z Żegotą);

3. podsłuchiwanie rozmów (w *Ciepłej wdówce* Starościna podsłuchuje rozmowę Hołuba z Żegotą i to utwierdza ją w mylnym przeświadczeniu, iż Hołub jej nie kocha).

Hołdem złożonym tradycji jest też uczynienie osią konfliktu dramatycznego intrygi erotycznej. Tak jest w czterech utworach: w *Miodzie kasztelańskim*, *Ciepłej wdówce*, *Kosie i kamieniu* oraz w *Panie Kochanku*. Tylko w *Radziwille w gościnie* wątek miłosny usytuowany został na drugim planie. W *Miodzie kasztelańskim* i w *Ciepłej wdówce* intryga ta – obfitująca, jak u Fredry, w niespodzianki i nagłe zwroty – w wyniku zastosowania zasady paralelizmu wątków rozszerza się, obejmując niemal wszystkich bohaterów komedii. Pierwszą z nich kończy zapowiedź trzech małżeństw (w tym – zgodnie ze starym zwyczajem przyjętym w komediach – pary służących, która aktywnie uczestniczy w rozwoju toku zdarzeniowego), *happy end* drugiego utworu konstituuje perspektywa ślubu dwóch par. Metoda paralelizmu wątków erotycznych uzasadnia sceniczny byt postaci dalszoplanowych i uruchamia charakterystyczne figury komediowe: trzpiotowate kuzynki (*Miód kasztelański*), podstarzałe rezydentki-kokietki (*Ciepła wdówka*), safandulowatych sąsiadów (*Miód kasztelański*, *Ciepła wdówka*), pozwala też na szerszą prezentację obyczajowości środowiska, co było podstawowym założeniem komedii „kontuszowej”.

Z tego założenia wyrasta również sprzęganie wątku głównego z motywami odsłaniającymi różne (pozytywne i negatywne) aspekty stylu obyczajowego oraz mentalności szlacheckiej: pieczeniarnstwo (*Miód kasztelański*), słabość do mocnych

trunków i suto zastawionego stołu (*Panie Kochanku*), szlachecka duma, silnie rozwinięte poczucie godności osobistej (*Panie Kochanku*, *Radziwiłł w gościnie* – tu ten element staje się kośćcem akcji), odwaga, spryt, waleczność (*Panie Kochanku*), szacunek dla opiekuna-powiernika (*Ciepła wdówka*). W komediach „radziwiłłowskich” ten zespół motywów obyczajowych uzupełniony został elementami treściowymi, wprowadzającymi problematykę społeczną. Szerokim torem wkracza ona do utworu *Radziwiłł w gościnie*, spychając intrygę erotyczną na peryferie dramatu. Komediowy zatarg między Karolem Radziwiłłem a Henrykiem Koryatowiczem Kurcewiczem posłużył tu do ukazania antagonizmu między szlachtą a magnaterią. Co prawda konflikt społeczny w tym konkretnym przypadku, stosownie do zasad obowiązujących w klasycznie zbudowanej komedii, został rozwiązany pomyślnie, zwyciężyły – co akcentowała krytyka – prawa serca, „grunt szlacheckiej natury”¹⁰, ale przecież widz pamięta, iż kilka odsłon wcześniej padły z ust Koryatowicza gorzkie słowa:

„[...] Czego ja mam się lękać? Ta to lękliwość nasza ich (magnatów) przemoc czyni tak ciężką. Kładli się ludzie płackiem przed nimi, chodzili im też po karkach... Zepsuto ich lokajstwem, podłością, pochlebstwem, dworowaniem – trzeba, żeby ktoś rozumu nauczył...”

(s. 421)

Świat postaci komedii to zamknięty krąg środowiska szlachecko-magnackiego, którego życie towarzyskie ogniskuje się w specyficznym centrum przestrzenno-organizującym, jakim jest dworek szlachecki (w komediach „radziwiłłowskich” również zamek magnacki). Tylko sporadycznie krąg ten zostaje poszerzony o bohaterów o odmiennej kondycji społecznej (pomijamy służących, integralnie związanych ze środowiskiem dworku szlacheckiego). W *Radziwiłł w gościnie* pojawia się postać Żyda, Szmula Słonimca, którego wizerunek nie wykracza poza perspektywę typowych dla tej warstwy ról społeczno-zawodowych. Szmul jest więc usługującym „braciom szlachcie” arendarzem i tolerowanym z konieczności partnerem transakcji finansowych.

Znacząca rola w prezentowanym w komediach świecie przypada kobietom – pozornie cichym, skromnym, wymagającym opieki, w istocie jednak rezolutnym, zdecydowanym, a jednocześnie uczuciowym, wydatnie wpływającym na przebieg

wypadków. Typem postaci kobiecej powracającym w utworach Kraszewskiego, a przez to nadającym im indywidualne piętno, jest młoda wdowa, wokół której skupia się wątek miłosny (*Miód kasztelański*, *Ciepła wdówka*).

Autor *Starych dziejów* starał się indywidualizować bohaterów pierwszoplanowych, w czym krytyka słusznie widziała wykorzystanie doświadczeń epika¹¹, nie brak też prób pogłębienia wizerunku psychologicznego postaci, co w komedii nie było zjawiskiem zbyt częstym. Uzgodniona z wymogami gatunku koncepcja postaci Karola Radziwiłła odwołuje się co prawda przede wszystkim do zespołu takich cech, tradycyjnie zresztą związanych z litewskim magnatem, jak skłonność do kpiarstwa i żartobliwej mistyfikacji, fantazjotwórstwo, gwałtowność uczuć. A mimo to znajduje się w niej miejsce również na elementy komplikujące ten jednostronny rysunek, co w jakiejś mierze koresponduje z widocznym w wymienionych wcześniej powieściach staraniem o wieloaspektowe ujęcie sylwetki wojewody wileńskiego¹². W sztuce *Panie Kochanku* Radziwiłł w rozmowie z Leosią odsłania swe tęsknoty: pragnienie spokoju i ucieczki od dworskiego zgłębku, daje też wyraz gorczy z powodu niezrealizowanego marzenia o życiu u boku zdolnej do współodczuwania kobiety. W *Radziwille w gościnie* z kolei przebieranka (Radziwiłł *incognito*) stanowi nie tylko czynnik motoryczny akcji komediowej, ale staje się swoistym aktem zdarcia maski, ujawniającym istnienie drugiego oblicza bohatera.

Książe (do Chorążego)

„Widzisz asindziej – tego wojewodę wileńskiego ciągle nosić na karku, zacięży w końcu i znudzi, panie kochanku. Zostawiłem go w domu i sam bez niego do pana chorążego przywlokłem się [...]. Radziwiłł wojewoda czasem miewa fąfy w nosie, ale ten, co go tu dziś u siebie masz, ja ci ręcę – z flakami dobre człeczysko!”

(s. 437-438)

Zapewne też ten sam zamiar zasygnalizowania życia wewnętrznego bohaterów spowodował, trafnie dostrzeżoną przez Władysława Bogusławskiego, obecność pierwiastków sentymentalnych w konstrukcji postaci Marii Montrymowej, byronicznych zaś w ujęciu osoby Gabriela Hołuba. Krytyk słusznie więc zarzucił autorowi anachronizm w kreśleniu wizerunków XVII-wiecznych kochanków. Ale dodajmy – byronizm i sentymentalizm to nie tylko elementy anachroniczne, ale

i obce modelowi komedii „pocziwego śmiechu”. Choć więc zwątpienie i lży zmacą na czas jakiś pogodną atmosferę szlacheckiego dworku, nie zapanują nad nią i wkrótce wszystko powróci do stanu komediowej równowagi.

W *Miodzie kasztelańskim* jest podobnie: wzorowanej na molierowskim Tartuffie postaci pieczeniarka i hipokryty, Jacka Sołoduchy, odjął autor rysy demoniczne, właściwe pierwowzorowi, pomniejszył ją i uzwyczajnił. Kraszewski wystrzegął się bowiem zarówno szerszego wprowadzania pierwiastków tragicznych czy poważnych, co charakteryzowało np. komedię łzawą i óó gó właśnie od niej odstręczało¹³, jak i – biegunowo przeciwległych – pierwiastków farsowych. Obecność ostatnich musiałaby – przynajmniej częściowo – kolidować z podstawową w jego praktyce pisarskiej motywacją realistyczną, tak ściśle przy tym związaną z typem komedii obyczajowej. (Nb. o sile tych związków świadczy fakt, iż – jak zauważyła Irena Sławińska¹⁷ – złamanie przez Bałuckiego w kilku utworach tej zasady i zastosowanie konstrukcji groteskowej prowadziło do wielu nieporozumień interpretacyjnych). Efekty farsowe, obliczone na schlebianie gustom najbardziej naiwnej i niewykształconej publiczności, bez wątpienia nie mieściły się też w zrekonstruowanym przez Stanisława Burkota programie literatury „powszechnej” Kraszewskiego¹⁵.

Wzgląd na realizm obyczajowy legł także u podłoża podejmowanych przez autora, a sygnalizowanych wcześniej, prób poszerzania i wzbogacania charakterystyki postaci. Staranie to potwierdza jeszcze jedna obserwacja, a mianowicie fakt, iż Kraszewski zachował jedynie w formie szczątkowej żywotną u innych twórców (Fredro, później Bałucki) komediową konwencję „nazwisk znaczących”, umożliwiającą natychmiastowe i jednoznaczne określenie postaci. Metodę tę – i to przewrotnie – zastosował tylko w *Miodzie kasztelańskim*: nazwisko Sołoducha odsyła ku identycznie brzmiącej nazwie znanej niegdyś na kresach potrawy: słodkiej zupy przyrządzanej z żyta i mąki gryczanej¹⁶. Słodycz, przymilność – to obrane przez obłudnika sposoby usidlenia ofiary, uśpienia jej czujności. I stąd przewrotność tego zabiegu.

Krytyka od dawna zwracała uwagę na słabo zaznaczające się w utworach dramatycznych Kraszewskiego przejawy wirtualności teatralnej tekstu. Autor obszernej przedmowy do analizowanego tu tomu komedii, Władysław Bogusławski, pisał:

„[...] tło pozostawiał [...] Kraszewski dekoratorowi, o budowę sztuki zbytecznie się nie troszczył, w dobieraniu sytuacji nie był wymyślnym, akcję popychał często powieściowym szlakiem, a postaci swoje charakteryzował mową więcej aniżeli czynem [...]”¹⁷.

Nie sposób i dzisiaj nie zgodzić się z tym sądem. Kraszewski istotnie nie potrafił przełamać nawyków epika; pisanie dramatu było dlań przede wszystkim tworzeniem konstrukcji słownych, a nie formowaniem rzeczywistości scenicznej. Aby nieco szerzej – aczkolwiek w koniecznym tu skrócie – udokumentować to stwierdzenie, ale jednocześnie odejść od rozważań dających się odnieść do każdego typu dramatu (np. charakterystyka tekstu pobocznego i jego związek z tekstem głównym, sposób wiązania scen, relacja słowo – środki pozawerbalne), uwzględnić natomiast specyfikę omawianego gatunku – postawmy problem następująco: które z elementów struktury utworu są najczęściej uruchamianymi nośnikami komizmu?

W udzielaniu odpowiedzi na to pytanie przydatne okaże się odwołanie do skonstruowanej przez Izaaka Passiego typologii śmieszności, w której ujęte zostały podstawowe przejawy komizmu¹⁸.

1. Ciało i kostium

Najlepszym przykładem wyzyskania jako źródła komizmu cech fizycznych i stroju bohaterów komedii Kraszewskiego jest kreacja Heliodora Dypłowicza z *Radziwiłła w gościnie*. Warto zwrócić uwagę na ośmieszającą postać funkcję rekwizytu, który współgra z wyglądem zewnętrznym posiadacza poprzez wspólne im odchylenie od normy. Efekt śmieszności potęguje się, gdy – jak w tym wypadku – właściwości wyglądu zewnętrznego są znakami cech charakteru.

„Mały, skrzywiony w łopatkach, głowa wielka, twarz okrągła, uśmiechnięty, pokorny, kłaniający się, ubranie liche, szabelka podpięta wysoko i maluśka, jakby dla porcji”.

(s. 385)

Mniej wyraźnie śmieszność figury zaznacza się w prezentacji Radziwiłła („[...] strój polski, mężczyzna podżyły, głowa nieco łysa, wąsy sumiaste i tusza wielka”, *Panie Kochanku*, s. 305) oraz Jacka Sołoduchy („[...] czarno odziany, strój zaniedbany [...] błady, suchy, pokorny”, *Miód kasztelański*, s. 27).

Kraszewski zatem w ograniczonym zakresie wykorzystywał komizm tkwiący w powierzchowności bohaterów, opisanej w tekście pobocznym, a więc komizm ewokowany przy użyciu pozasłownych środków wyrazu. Częściej natomiast o rozmaitych defektach ciała, dysproporcjach fizycznych, wykrzywionym komicznie wyglądzie, związanym z chorobą lub zabiegiem medycznym, usłyszymy w dialogach,
nr

Księżę

„Wystawże sobie, Łopusiu, ta Generalowa Morawska dlatego, że jej się troszkę wąsy puszczają... chce sobie tu komenderować [...]”

(Panie Kochanku, s. 356);

Księżę

„Ja byłem świadkiem w Londynie tej ciekawej operacji, gdy jednemu angielskiemu szlachcicowi kula kawał czaszki z mózgiem wyrwała... wstawili mu wtedy kość srebrną połączoną, a mózg, że innego pod ręką nie było, wpuścili cielęcy. Zawsze potem, gdy krowy zobaczył, ssać miał ochotę”.

(Panie Kochanku, s. 357);

Księżna

„Znam na przykład kanclerzynę...

Jacek

Kanclerzynę!

Księżna

Kanclerzynę Kurtenbach, Saksonkę, prawda, która ujrawszy na ulicy garbatego jednego, jak się potem okazało, lokaja, tak się w nim rozmiłowała, że za niego poszła”.

(Miód kasztelański, s. 92)

Do rekwizytów humoru opartych na właściwościach ciała i kostiumu należy też przebieranie się, pominiemy je jednakże, gdyż – choć krótko – wspomniano już o nich wcześniej. Podobnie zresztą jak o komicznych walorach charakteru.

Elementami wywołującymi śmiech jest charakteryzacja własnego ciała czy kostiumu, czyli przebieranie się.

Wykorzystywanym od dawna w komediach odchyleniem od normy jest również szaleństwo. Trzeba jednak zaznaczyć, iż wywołuje ono śmiech jedynie w określonych przypadkach, m.in. wtedy kiedy udaje normalność bądź kiedy jest pozorowane. Specjalny wariant ostatniego ujęcia przynosi sztuka *Panie Kochanku*. Intryga Syrucia, w której wyniku rezydent radziwiłłowskiego dworu, Wirszyl, zostaje uznany za szaleńca, powoduje wiele zabawnych nieporozumień.

2. Antyteza

Zanim przejdziemy do egzemplifikacji – kilka słów o samym terminie.

„Antytezy jako chwytu komicznego – pisze Passi – nie należy rozumieć wąsko i dosłownie jako dokładnego przeciwieństwa tezy, jako dodania do niej zwykłego *n i e*, lecz szerzej i niekiedy umownie, jako przejście w coś nieoczekiwanego lub wyraźnie odmiennego, co w danej sytuacji, działaniach czy wypowiedziach przybiera sens antytezy”¹⁹.

W utworach Kraszewskiego znajdujemy kilka przykładów antytezy usytuowanej w sferze działań postaci. Z jedną z jej odmian: *przejściem od deklarowanej cnotliwości do rozkochania się* – spotykamy się w *Miodzie kasztelańskim* oraz *Kosie i kamieniu*. Bohaterowie początkowo odzęgnają się od miłości i małżeństwa, by wkrótce sposobić się do trwałego związku. Antyteza *przejścia od deklarowanej bezinteresowności do wyrachowania* ujawnia się w postępowaniu Jacka Sołoduchy z *Miodu kasztelańskiego* i Heliodora Dypłowicza z *Radziwiłła w gościnie*. Obaj, powołując się na najszlachetniejsze uczucia, pragną zagarnąć cudzy majątek.

Nie brak też antytez w rozmowach bohaterów komedii. Oto antyteza *przeciwstawienia temu, co ważne, tego, co nieważne, w taki sposób, jakby było ważne*:

Grześ (do pana Jacka)

„Rotmistrz najpocziwszy człowiek, ale jak się pogniewa, wylając, wybić, a choćby i powiesić z prędkości, u niego jak chleb z masłem zjeść. Prawda, że za tych, których powieszał i porąbał, regularnie się modli i nabożeństwo odprawia”.

(*Miód kasztelański*, s. 51)

Przykładem konstrukcji, w której oczekiwanej antytezie przeciwstawiona została tylko zmodyfikowana teza, jest następujący dialog:

Wirszył

„Ale Książę! ojcze! ja nie byłem, ja nie jestem obłąkany...

Książę

No tak... nie jesteś obłąkany, ale... chwilowo masz bzika... choróbsko... możeś się zastudził na polowaniu... to ci minie...”

(Panie Kochanku, s. 361)

3. Kontaminacja

Łączenie w nową całość różnych, „czasami wykluczających się elementów”²⁰ – określone mianem kontaminacji – jako środek osiągnięcia efektu śmieszności w planie akcji scenicznej omawianych komedii nie występuje. Kontaminacja znalazła natomiast szerokie zastosowanie w wypowiedziach postaci, zwłaszcza w żartobliwych opowieściach Radziwiła, w których stanowi podstawowy żywioł komediowy. Oto jej najczęstszy u Kraszewskiego wariant – łączenie elementów rzeczywistych z nieprawdopodobnymi.

Książę

„[...] w Filadelfii zaś... nie, nie, to było na wyspie Kubie, tak nazwanej od Kuby, naszego furmana, gdzieśmy na wielorybie z Łopuskim przyплыли”.

(Panie Kochanku, s. 350)

Książę

„O! kobiety są uparte, trzeba się mieć na baczności... pamiętasz [...] tę Afrykankę, której się zachciało guzików od mojego żupana i wplaw za nimi przepłynęła Morze Kaspijskie [...]”.

(Panie Kochanku, s. 358)

W tym typie komizmu mieści się też zestawienie imion własnych z nazwami pospolitymi, które u Kraszewskiego – poza omówionymi wcześniej wypadkami nazwisk „znaczących” – nie występuje.

4. Dwuznaczność

Ciekawe przejawy dwuznaczności, zasadniczo obecne w sztukach omawianego autora jedynie w słowie, notujemy w komedii *Panie Kochanku*. Przekonany o szaleństwie Wirszyla Radziwiłł obawia się, że rezydent w przypiływie furii może go zranić. Wirszyl prosi o posłuchanie:

„Gdybyś W. Ks. Mość chciał mi dać ucha?

Książę

Co to! ucha! Co to jest? na co ci moje ucho!
Stój z daleka! na co ci moje ucho!”

(*Panie Kochanku*, s. 344)

Nawet z tego niepełnego przeglądu zdaje się wynikać, iż najciekawsze i najbardziej różnorodne przejawy komizmu sytuują się głównie w warstwie słownej analizowanych sztuk, w mniejszym zaś zakresie w pozostałych płaszczyznach. Byłby to zatem kolejny dowód na potwierdzenie tezy, że Kraszewski w niewielkim tylko stopniu wyzyskiwał dyspozycje teatralne dramatu.

Przedstawiono tu zaledwie kilka kwestii związanych z dramatopisarstwem autora *Starej baśni*, i to opierając się wyłącznie na materiale komedii, gdyż tylko ten gatunek reprezentowany był w tomie z r. 1891. Uwagi powyższe mają charakter jedynie wstępnego rozpoznania problemu, gdyż temat „Kraszewski-dramatopisarz” nadal czeka na rzetelne opracowanie.

PRZYPISY

¹ J.I. Kraszewski, *Utwory dramatyczne*. Poprzedzone wstępem krytycznym przez Władysława Bogusławskiego, Warszawa b.r. (1891).

² Kraszewski jest autorem 24 utworów dramatycznych, których tytuły warto chyba wymienić, ponieważ są one rzadko w literaturze naukowej przywoływane.

Trzeba przy tym zaznaczyć, iż *Bibliografia Literatury Polskiej Nowy Korbut* notuje 23 dramaty, natomiast *Bibliografia dramatu polskiego* Ludwika Simona – 25 tekstów. W stosunku do tych ustaleń wprowadzamy korektę, poszerzając wykaz zamieszczony w *Korbucie* o komedię *Nudziarze*. Z kolei *Bibliografia* Simona kwalifikuje jako dramat poświęcony Mildzie fragment utworu *Anafielas*. Ta kwalifikacja nie wydaje się słuszna, gdyż rozbudowane partie dialogowe tego fragmentu są wyraźnie „upodrzednione” wobec płaszczyzny narracji. A oto tytuły dramatów Kraszewskiego: 1. *Halszka. Drama historyczna z roku 1554 w trzech aktach* (powst. 1835); 2. *Jan z Nepomuk* (I akt, powst. 1838); 3. *Szatan i kobieta. Fantazja dramatyczna w XI nocach* (wyd. 1841); 4. *Poeta, jakich wielu. Dramat w pięciu obrazach* (tylko dwa obrazy – 1842); 5. *Tęczyńscy. Dramat historyczny w pięciu aktach prozą* (powst. 1843); 6. *Łatwiej popsuć niż naprawić. Przypowiadka w trzech aktach* (powst. 1855); 7. *Portret. Komedyjka w trzech aktach* (powst. 1855); 8. *Stare dzieje. Komedia w czterech aktach* (powst. 1858); 9. *Miód kasztelański. Komedia kontuszowa w pięciu aktach prozą* (powst. 1859); 10. *Ciepła wdówka. Komedia kontuszowa w trzech aktach wierszem* (powst. 1866); 11. *Równy wojewodzie. Obraz dramatyczny z XVIII w. w pięciu aktach* (powst. 1866); 12. *Panie Kochanku. Anegdota dramatyczna w trzech aktach* (powst. 1867); 13. *Za króla Sasa. Komedyjka w trzech aktach* (powst. 1867, rkp); 14. *Radziwiłł w gościnie. Anegdota dramatyczna w trzech aktach* (powst. 1870); 15. *Faustulus. Fragmenty brulionowe dramatu* (powst. 1871, rkp); 16. *Kosa i kamień. Przysłowie dramatyczne w jednym akcie* (powst. 1873); 17. *Starzy i młodzi. Urywek z komedii* (wyd. 1874); 18. *Trzeci Maja. Dramat historyczny w pięciu aktach* (powst. 1874); 19. *Słomiana wdowa. Fraszka dramatyczna w jednym akcie* (powst. 1876); 20. *Dwie jamużny. Pogadanka w jednym akcie* (powst. 1878, rkps zniszcz.); 21. *Jakoś to będzie. Komedia* (powst. ok. 1880, rkps zniszcz.); 22. *Prolog* (na otwarcie teatru polskiego we Lwowie pod dyr. A. Miłaszewskiego, powst. 1881); 23. *Rodzina. Dramat w pięciu aktach* (współautor K. Zalewski, powst. 1882); 24. *Nudziarze. Komedia w jednym akcie* (rkps BJ 4611 – u Simona mylny numer inwent.).

³ Już we wczesnych *Studiach literackich* (Wilno 1842) sporo miejsca poświęcił Kraszewski zagadnieniom pisarstwa scenicznego, zwłaszcza zaś dramatowi historycznemu. Por. też recenzje ogłaszane przez pisarza na łamach m.in. „Tygodnika Ilustrowanego”.

⁴ J.I. Kraszewski, *Studia literackie*, op. cit., s. 213.

⁵ J.I. Kraszewski, *Przedmowa* (do:) *Miód kasztelański*, w: *Utwory dramatyczne*, op. cit., s. 9.

⁶ Określenie Kazimierza Bartoszyńskiego (*Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 36).

⁷ Na źródła powieści „radziwiłłowskich” wskazał J. Jarowiecki w artykule *Źródła powieści historycznych Józefa I. Kraszewskiego o czasach stanisławowskich* („Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP, z. 17, Kraków 1963, s. 33-61), wymieniając obok relacji ustnych m.in. *Pamiętniki Jana Duklana Ochockiego*, Kazimierza W. Wójcickiego *Stare gawędy i obrazy* (Warszawa 1840, t. I), anonimowy *Pamiętnik o księciu Karolu Radziwiłł*, pisany podług archiwum nieświeskiego (Lwów 1864).

⁸ Por. A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. Tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. 1, Warszawa 1975, s. 456-457.

⁹ Por. M. Szykowski, *Dzieje komedii polskiej w zarysie*, Kraków 1921; E. Rzewuska, *Konwencje literackie w polskiej komedii pozytywistycznej*, w: *Poetyka i historia. Konferencja teoretycznoliteracka w Polczynie*. Red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1968, s. 103-121.

¹⁰ W. Bogusławski, *Twórczość dramatyczna Kraszewskiego* (Wstęp do:) Józef I. Kraszewski, *Utwory dramatyczne*, op. cit., s. 19.

¹¹ Tamże, s. 8-9; także A. Piskozub, *Dramaturgia J.I. Kraszewskiego „Kronika Powszechna”* 1912, nr 11 (Lwów).

¹² Por. J. Jarowiecki, op. cit., s. 56-61.

¹³ Por. *Przedmowa Kraszewskiego do Miodu kasztelańskiego*, op. cit., s. 25.

¹⁴ I. Sławińska, *Egzegeza komunalów*, w: *tejtże, Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 189-220.

¹⁵ S. Burkot, *Tyrteusz, Prometeusz, Syzyf*. Referat wygłoszony na sesji naukowej ku czci J.I. Kraszewskiego w setną rocznicę śmierci (Kraków 1987).

¹⁶ J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, Kraków 1907, t. 5, s. 188. W *Radziwiłł* w gościnie notujemy też drugi wypadek nazwiska „znaczącego” – Szczuka (strp. szczupak). Nazwa to jednak nie tyle charakteryzuje bohatera, ile służy dowcipowi słowno-sytuacyjnemu. Kurcewicz, posilając się w karczmie Szmula, zwraca się do Szczuki: „[...] Idź waszeć czekać swego protektora u progu... bo się z gniewu kością udławię, a właśnie szczukę też jem... i dosyć kiepska...” (s. 391).

¹⁷ W. Bogusławski, op. cit., s. 8.

¹⁸ I. Passi, *Powaga śmieszności*, Przekł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980, s. 155-206.

¹⁹ Tamże, s. 173.

²⁰ Tamże, s. 180.

Kazimierz Gajda

Krytycznoteatralna recepcja dramatów J.I. Kraszewskiego w okresie Młodej Polski

Artykuły recepcyjne – rzeczy o „bezspornej użyteczności” – tę mają właściwość, że niestety stają się często „zakamuflowaną dokumentalistyką i rozumowaną bibliografią”. Trudno nie zgodzić się z taką opinią literaturoznawcy¹, ale też trzeba dodać, iż rezultat poznawczy tego typu badań zależy chyba w dużym stopniu od atrakcyjności opisywanego przedmiotu. Nas będą interesować utwory Kraszewskiego oraz teksty krytyczne o ich wystawieniu na scenie². I powiedzmy od razu: nie ma tu żadnych rewelacji, chociaż częściowo jest to konstatacja raczej intuicyjna, bo w połowie powinni ją ostatecznie uzasadnić historycy dramatu. Jeśli więc po tych ograniczeniach warto jeszcze zajmować się recepcją dramatów Kraszewskiego, to jedynie szukając odpowiedzi na pytanie o przejawy obecności tej dramaturgii w młodopolskiej krytyce, a nade wszystko – o przyczyny i formy reagowania na dzieła przecież nie byle jakiego pisarza.

1

Działalność dramatopisarska autora *Ulany* jest różnorodna i dosyć pokaźna³, nawet nie licząc przeróbek prozy dla potrzeb sceny. Ale różnej wartości, podobnie jak twórczość powieściowa. Toteż Władysław Bogusławski – człowiek teatru – zapewne nie bez powodu wydał w Bibliotece Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej tylko pięć dramatów Kraszewskiego. Oto one: *Miód kasztelański* (1859), *Ciepła wdówka* (1866), *Kosa i kamień* (1873), *Panie Kochanku* (1867),

Radziwiłł w gościnie (1870). A tylko trzy spośród nich – cykl o Radziwille oraz *Miód kasztelański* – zyskały większe uznanie u młodopolskich recenzentów.

Co się tyczy wartości dramaturgicznych omawianych utworów, a ten pierwiastek szczególnie interesował krytykę, na ogół powtarzano za Bogusławskim: „Kraszewski nie miał temperamentu teatralnego”, jego dramaty „nazwać by można dialogowanymi powieściami”⁴. Nie czas ani miejsce na objaśnianie trafności tych spostrzeżeń wynikających u Bogusławskiego z rzetelnej analizy „formy dramatycznej” sztuk Kraszewskiego. Dość powiedzieć, iż powyższa opinia, którą *sine ira et studio* ugruntował następnie Piotr Chmielowski („talent epiczny rzadko kiedy celuje w kierunku dramatycznym”)⁵, nieodłącznie towarzyszyła późniejszym wystąpieniom recenzentów. Jeszcze w roku 1912 Adam Piskozub⁶ i Marian Dienstl⁷ dosłownie cytowali z Bogusławskiego krytyczne uwagi o Kraszewskim-dramatopisarzu. Rezygnując tu z egzegezy słuszności owych powiadomień, w sprawozdaniach szeregowych komentatorów brzmiących trochę jak komunały, wypada przypomnieć, że i sam twórca *Starej baśni* nie był „bez winy”, szczerze wyznając w korespondencji np. z Józefem Łozińskim:

„Nigdy nie kładłem nacisku na moje komedie, a raczej ramoty sceniczne. Pisałem najczęściej je na prośby artystów (zwykle na benefisy), rzadko kiedy z własnego natchnienia. Forma sceniczna nie powiem, aby sprawiała mi trudność, ale nie czułem nigdy do niej wielkiego nabożeństwa”⁸.

Jeszcze dobitniej – również w liście z San Remo dodawał: „Wiem, że scenicznie niewiele są warte”⁹. To znów zwierzał się Wincentemu Rapackiemu: „Jestem fuszer, w powieści obracam się swobodnie, ale ta scena, ta scena!”¹⁰. Po czym, zachęcony do dalszej pracy, napisał kolejny utwór (*Równy wojewodzie*) ... przez jedną noc!

Tak w wielkim skrócie rysuje się część „dramaturgiczna” piśmiennictwa krytycznego o Kraszewskim. Nazwijmy ją wątkiem „biograficzno-tekstowym”, tzn. współtworzonym z autorskich enuncjacji i krytycznych przeświadczeń. Niełatwo rozstrzygnąć, jaki jest stosunek pomiędzy tymi składnikami oceny dzieł Kraszewskiego w młodopolskiej krytyce, która obrosła już przecie tradycją powtarzanego stereotypu. Wydaje się, iż formuła powieściowych powinowactw dramatów Kraszewskiego, przezeń częściowo podsunięta, a następnie utrwalona dzięki efektownej formule Bogusławskiego, z czasem nabrała cech oczywistości – i jako taka

nie podlegała już weryfikacji. Podobnie też, z całym „dobrodziejstwem inwentarza”, przyjmowano zdanie Kraszewskiego o współczesnej komedii (w której „wiele deklamacji, a poczciwego szerokiego śmiechu ani widać”), będące kwintesencją pozorowanego dialogu z przedmowy do *Miodu kasztełańskiego*, powtórzone później w ustępie poprzedzającym „anegdotę dramatyczną” *Panie Kochanku*, gdzie czytamy: „komedii zachciało się być dramatem, tragedią, poematem, rozprawą, liryką i epopeją, słowem wszystkim oprócz tego, czym była pierwotnie”; stało się to mniemanie na długie lata konstruktem quasi-interpretacyjnym. Wyłączając tekst Bogusławskiego i bodaj tylko Chmielowskiego, niewiele można się dowiedzieć, co znaczą owe „ramoty sceniczne”, jak odróżnić „komedię” od „przysłowia dramatycznego”, a to od „anegdoty dramatycznej”. Dowody „legitymacyjne”, nad którymi zastanawiał się Bogusławski, dla większości znów były faktem nie podlegającym dyskusji. Zwalniały jakby tym samym od refleksji genologicznej (jeżeli w ogóle może ona być tu owocna), co najwyżej prowadząc do stwierdzenia, że nie są to komedie *sensu stricto*.

Przechodząc w dalszej kolejności rozważań do analizy teatralnych recenzji, trzeba jednakowoż wspomnieć o pozytywach dotąd dość jednostronnie kreślonej sylwetki Kraszewskiego jako dramaturga. I znowu sięgnijmy do źródła godnego zaufania, a co równie ważne – znaczącego w diachronicznym porządku uwzględnionych dalej materiałów. Pisał Bogusławski:

„Więc tło pozostawiał [...] Kraszewski dekoratorowi, o budowę sztuki zbytecznie się nie troszczył, w dobieraniu sytuacji nie był wymyślnym, akcję popychał często powieściowym szlakiem, a postaci swoje charakteryzował mową więcej aniżeli czynem; i wynikały stąd utwory, według wskazań techniki dramatycznej niezupełnie może zdolne do życia, w których jednak żyją wszystkie postacie siłą dialogu, prowadzonego z dziwnym darem indywidualizowania każdej, najmniej nawet znaczącej figurki. W dialogu powieściopisarz stawał się dramaturgiem [...]”¹¹.

Chwaląc umiejętność modelowania języka osobniczego postaci, uogólniał w innym miejscu:

„Co przede wszystkim pociąga widza i sympatycznie do komedii Kraszewskiego usposabia, to atmosfera pełna dodatnich pierwiastków, w której śmieszności ludzkie nie niweczą dla ludzi sympatii, a wady nawet nie zamykają drogi do pobbłazania”¹².

Oszczędźmy sobie fatygi przytaczania innych wypowiedzi, albowiem nie zawierają one istotniejszych szczegółów oprócz tego, co zauważył Bogusławski. Rzecz jasna, nie można wykluczyć tu przypadkowej zbieżności wyrażanych opinii, spowodowanej realiami odbioru (poczucie „sceniczności”) i odautorskim komentarzem Kraszewskiego do swoich dramatów – o czym już była mowa. Tak czy owak łatwo dostrzec tę charakterystyczną dwutorowość omówień, stały motyw „za i przeciw”, dający się wyróżnić jako element kompozycyjny narracji krytycznych. Realizowany w tekstach przy pomocy zbliżonych środków perswazji, na ogół był też członem identyfikującym poszczególne utwory Kraszewskiego. „Kraszewski dramaturgiem nie był”, rozstrzyga w swojej recenzji z przedstawienia *Miodu kasztelańskiego* Adam Dobrowolski¹³. „Wiadomo, że J.I. Kraszewski nie był dramaturgiem-specjalistą”, sekunduje mu Łucjan Kościelecki, piszący o inscenizacji *Panie Kochanku*. Tłumaczy on dalej: „Ale Kraszewski nie miał zamiaru pisać komedii we właściwym słowa znaczeniu, lecz rodzaj anegdoty dramatycznej, a temu zamiarowi utwór odpowiada najzupełniej”¹⁴. Podobnie Dobrowolski – z przesadą i enigmatycznie: „ale w *Miodzie kasztelańskim* dał dowód, że znakomity jego talent umiał z r o b i ć t o, czego niejednokrotnie inni s t w o r z y ć nie są w stanie”¹⁵. Najdosadniej całą sprawę podsumował wspomniany już Łoziński:

„Wszystkie one [tzn. dramaty] odznaczają się jednymi i tymi samymi zaletami, grzeszą jednymi i tymi samymi błędami”¹⁶.

A zatem Kraszewski w oczach recenzentów i tak wychodził „bez straty”. Dostrzegane usterki dramaturgiczne rekompensowano takimi określeniami, jak „rzewność”, „humor” (Bolesław Lutomski o *Radziwille w gościnie*)¹⁷, lub odnajdywano, zwłaszcza w *Miodzie kasztelańskim*, „dużo charakteru polskiego” (Dobrowolski)¹⁸. Pisał też Chmielowski:

„[...] *Miód kasztelański* pierwsze miejsce zajął nie orzeczeniem samej krytyki, lecz uznaniem ogółu. Trafił nim Kraszewski w zasadnicze usposobienie narodowe, przedstawiając i nastrój, i charaktery żywcem wzięte spośród naszego społeczeństwa [...]. *Miód kasztelański* jest ładną komedią czysto polską i tego tytułu nikt mu zaprzeczyć nie może”¹⁹.

Wyodrębniony powyżej motyw perswazyjny rozmaicie kształtował przeglądnięte recenzje – od nagany do pochwał lub na odwrót. Jest wszelako najczęściej

występującym składnikiem ich treści. Zwykle pojawiał się w początkowych partiach tekstów, tworząc swego rodzaju kompozycyjną ramę. Nierzadko pozostawał jednak bez jakiegokolwiek wpływu na relacje wewnątrztekstowe (dramat – teatr). Można by powiedzieć, że w takich przypadkach następuje jedynie przesunięcie punktu obserwacji z poziomu merytorycznego na poziom retoryczny.

2

W części „teatralnej” recenzji z przedstawień sztuk Kraszewskiego na pierwszy plan wysuwa się aktorstwo Wincentego Rapackiego (ojca), który już wcześniej zasłynął kreacjami Jacka Sołouchy (*Miód kasztelański*) i Księcia Karola Radziwiłła (*Panie Kochanku, Radziwiłł w gościnie*). A i w latach 1890-1918 nie spotyka się świadectw, które by sygnalizowały jakieś przemiany gry Rapackiego w stosunku do uprzednich jego ról. Tylko Jan Lorentowicz napisał po warszawskiej inscenizacji *Rodziwiłła w gościnie* (Teatr Rozmaitości, 1904): „Rapacki był podobno dawniej idealnym w *Panie Kochanku*. Dzisiaj zbywało mu na jowialności, rubaszości i dobroduszości staroszlacheckiej”²⁰. Inaczej Kazimierz Zalewski. Ten miał okazję oglądać Rapackiego jako Radziwiłła na jubileuszowym przedstawieniu w Krakowie (1879) i utrzymywał jeszcze w 1901 r.:

„Długi to szmat czasu, a jednak ani na komedii, ani na artyście tego nie znać. Gdyby Kraszewski wstał z grobu, powtórzyłby to samo, co mówił wtedy: »Ja napisałem Księcia Panie Kochanku, ale Rapacki go stworzył, bo on nie gra Radziwiłła, on nim jest. Twarz, cała postawa, ruchy, to portret, który zszedł z płótna na scenę. Magnat, wielki pan, choć rubaszny, impetyk, facecjonista, typ szlachcica polskiego o dobrym sercu i słabej woli«. Krytyk nic nie ma do dodania do tych słów Kraszewskiego, bo to prawda dzisiaj, tak jak była nią przed ćwierćwiekiem”²¹

W tymże samym roku, po sukcesie *Panie Kochanku* (warszawski Teatr Fantazja), wrócono powodzenie także drugiej części cyklu (*Radziwiłł w gościnie*), ale pod jednym, „jedynym” warunkiem: że postać tytułową zagra nie kto inny, tylko Rapacki²². Tak samo tłumaczyła Emilia Węśławska (o *Panie Kochanku*), kiedy Rapacki zawitał do Wilna w roku 1909: „Powtarzam więc, że sztuka jest świetną tylko wtedy, gdy rolę Radziwiłła gra Rapacki”²³.

Tego rodzaju oświadczeń, aczkolwiek mniej kategoriycznych, znalazłoby się sporo. Wynika stąd, ile Kraszewski na scenie zawdzięczał Rapackiemu. Zastanawia jednak nie tyle zgodność poglądów w tej materii, ile daleko idące podobieństwa stylistycznego ich ujęcia. Bo weźmy pod uwagę przytoczony już tekst Zalewskiego i na przykład początkowy fragment z recenzji Węśławskiej. Píše ona:

„Otóż w sportretowanego przez Kraszewskiego Radziwiłła Rapacki tchnął tak prawdziwego ducha, że gdyby wstał z grobu ten sławny król nieświeski, zdumiałby się chyba, patrząc na swego sobowtóra”²⁴.

Jeśli argumenty „nie z tego świata” mogą być u Zalewskiego i Węśławskiej chwytem czysto retorycznym, to przecież musi już intrygować poniekąd zbliżone do siebie słownictwo także w obrębie innych komunikatów.

Ażeby uniknąć zarzutu teoretyzowania bez dowodów, powróćmy do przemowy Kraszewskiego. Tematycznie dałoby się ją podzielić następująco: na wątek dramaturgiczno-teatralny („napisać” utwór, ale „stwarzać” postać sceniczną), ślad ikonograficzny (wygląd zewnętrzny aktora jako metaforyczne „zejście portretu” z płótna na scenę), biograficzno-psychiczne cechy pierwowzoru („magnat”, „wielki pan, choć rubaszny”, „impetyk”, „facejonista”), reprezentatywność tej postaci („typ szlachcica polskiego o dobrym sercu i słabej woli”), wreszcie realizm jej kreacji (nie „grać” Radziwiłła, lecz nim „być”). A teraz rozpatrzmy choćby kilka świadectw, powstałych bądź to równocześnie w wypowiedzią Zalewskiego, bądź później, wszelako przynajmniej o dwa dziesiątki lat po odnotowanym przez krytyka wystąpieniu Kraszewskiego. Oto wzmiankowana już recenzja z dramatu *Panie Kochanku*. Rapacki – czytamy w niej – to „znakomity malarz epoki, odtwórca, który z portretu wyciął postać i dał jej życie, nerw, swadę i fantazję w sposób, jakiemu równego trudno by znaleźć”²⁵, i słowa Lutomskiego (*Radziwiłł w gościnie*):

„Rapacki w roli Księcia Panie Kochanku wniósł do swojej galerii portretów scenicznych nowy portret z wyrazistością charakterystyki, tonu i gestu. Mógłby ktoś zauważyć, że jego magnat nie był warchołem i zawadiaką, lecz – dość niewinnym żartownisiem o złotym sercu; w takiej wszakże czy innej interpretacji pełni rysów i chwytywanie zabytku historycznego na całkowite zasługuje uznanie”²⁶.

Albo sprawozdanie z „Gazety Warszawskiej” po tym samym przedstawieniu (Teatr Rozmaitości):

„Książę Panie Kochanku w grze p. Rapackiego to swego rodzaju arcydzieło charakterystyki zewnętrznej, żywy portret jowialnego księcia na Nieświeżu, ze wszystkimi jego słabostkami i wielkopańską butą, ale i ze złotym sercem”²⁷.

Bardziej syntetyzujące niż analityczne są te omówienia w gruncie rzeczy „powtórką z Kraszewskiego”. Przepuszczalnie to, co Zalewski lojalnie poprzedził cudzysłowem, u wielu recenzentów również pochodzi z tego samego źródła. I chociaż jestem świadom niepewności tej hipotezy („bluszczowatość” następujących po sobie tekstów), wątpię, czy można racjonalnie ją podważyć. W tym sensie nie wnoszą one nic nowego do „języka” krytyki. Podobna frazeologia, skala wartości, właściwe komentowanie dramatu „z powodu inscenizacji”, pomimo określeń o proveniencji teatralnej (gest, intonacja). Cóż, tak wtedy – i nie tylko wówczas – najczęściej recenzowano spektakle.

Nawet Dobrowolski, którego opis przedstawienia *Miodu kasztelańskiego* odbiega nieco od popularnych sprawozdań, reklamował tę sztukę: „Nic naturalniejszego nad to, że się jej słucha z istotną przyjemnością”²⁸. Co więc wyróżnia jego tekst na tle pozostałych świadectw? Głównie to, że potrafił on wyjść poza ogólniki o dramaturgicznych niedostatkach utworu Kraszewskiego. Wprowadzie i tak rozpoczyna szablonowo, sformułowaniami, które trudno poddać dyskursywnej weryfikacji: „Grał [...] wczoraj p. Rapacki Sołoduchę świetnie. [...] Prawda, naturalność, rozumne pojęcie roli, wyborna maska, dykcja – składały się na całość bez zarzutu”, lecz zaraz przechodzi do szczegółów – już wykonanej roli, rejestrując odpowiedniość głosu, gestu i ruchu scenicznego.

„Do najlepszych momentów w grze p. Rapackiego zaliczam: scenę z miodem, oświadczyń i końcowy ustęp wybiegania. W oświadczyńnych uchwycił artysta bardzo trafnie ton w części kaznodziejski, w części rozmarzony, grał przy tym pijanego w sposób nieporównany. Oryginalnie wykonał p. Rapacki ostatnią scenę, kiedy po niefortunnym wyniku swych zabiegów, sprzed ócz wszystkich ucieka; artysta pod bok kułakuje się, jakby za karę, iż dał się wziąć na kawał”²⁹.

Oprócz tych obserwacji, będących przymiotem recenzenta teatralnego, a tak rzadko gdzie indziej spotykanych, usiłuje Dobrowolski dokonać porównania Rapackiego z Janem Królikowskim w tej samej roli. Twierdzi, że Rapacki wiele przejął od Królikowskiego, jakkolwiek się zastrzega:

„Niepospolity talent Królikowskiego miał w sobie dużo melodramatyzmu, czasami niewłaściwego. Taki Sołoducha np. w interpretacji Królikowskiego zamieniał się w rodzaj demonicznej postaci; była to gra przepyszna, choć nieusprawiedliwiona”.

Te skłonności do ekspresywnego wyrazu, niekiedy kosztem prawdopodobieństwa, jako cecha romantycznego aktorstwa były w zasadzie obce Rapackiemu. Toteż słusznie wnioskuje Dobrowolski:

„P. Rapacki wykonywa tę rolę z umotywowaniem doskonałym całego charakteru. Jego gra jest obmyślana trafnie, postać Sołoduchy prawdziwa, szczegóły oryginalne. Artysta za pomocą sobie właściwych, a indywidualność jego stanowiących rysów stworzyć umie zawsze figurę, która od pierwszego rzutu oka interesuje nas [...]”³⁰.

Tego typu paralela stanowi wyjątek. Częściej natomiast snuto domysły na temat literackich powinowactw Sołoduchy. Zwykle przypominało o *Świętoszku* Moliera i *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira. Po sto siódmym wznowieniu „szanownej komedii” (Warszawa, Teatr Letni) odnotował podpisany kryptonimem recenzent:

„W cyklu tryumfów świetnego artysty rola Jacka Sołoduchy zajmuje miejsce poczesne. Krewniak Molierowskiego Tartuffe’a i Szekspirowskiego Małwolia, obłudnik spiskujący pod polskim dachem przeciwko pogodzie ducha i godziwym uciechom, zaopatrzonej został przez mistrza Rapackiego w drapieżność puchacza i przebiegłość lisa, który od dawna węch utracił. Małym arcydziełem była makaroniczna oracja, kiedy to stary wyga wziął w pęta stary Bachus [?], wraz z Plutonem i Wenerą”³¹.

Na takie *dictum* trudno reagować, oprócz może tego, że już Bogusławski trzydzieści pięć lat wcześniej protestował przeciw podobnym zestawieniom.

Poznawczo-oceniające wartości innych recenzji są znikome. Po inscenizacji *Panie Kochanku* w warszawskich „Rozmaitościach” lapidarnie podsumował Wacław Grubiński występy Rapackiego: „Pomysłową charakterystykę i pierwszozgatunkowy dyskretny komizm spajała w jedno fikcyjne życie naturalność”³². Władysław Bukowiński chwalił „znakomicie obmyślane szczegóły”, „pyszna maskę”, „ruchy i gesty”³³. Znamy te określenia. Równo ćwierć wieku przedtem podobnie wyrażał się Dobrowolski – recenzował wtedy *Miód kasztelański*. I wiemy też, że na tych ogólnikach nie poprzestał. „Słowem”, „gestem” Rapackiego-Panie Kochanku za-

chwycala się Węslawska, dostrzegłszy w paru scenach „duzo wysokiego komizmu”, wyphywajacego jednak „nie tyle z sytuacji, co z mistrzowskiego wczucia się w psychikę Rapackiego-Radziwiłła”. Wreszcie – urzekly ją „bajeczki” Radziwiłła, które „opowiadał Rapacki bajecznie”³⁴. Również w prasie wileńskiej, po gościnnych występach Rapackiego na Litwie (Teatr Polski, Wilno 1909), zachowała się następująca informacja:

„Książę *Panie Kochanku* w interpretacji Rapackiego zdumiał, porwał, zachwyił. Bowiem była to synteza wszystkiego, co postaci tej przypisuje tradycja, była to synteza tego, co z postaci tej w Polsce uczyniło historyczny typ. [...] Radziwiłł Rapackiego to nie dzieło aktorskie – to twór historyka i znawcy obyczaju, to konstrukcja psychologiczna wprost genialna. To rzut światła w epokę, w wypadki, dzieje. To żywy komentarz do zagadki przeszłości”³⁵.

Cóż powiedzieć o tej narracji, pod wzgledem motywacyjnym jeszcze bardziej abstrakcyjnej („bezgraniczna intuicja”, „wielkie przemyślenie każdego szczegótu”, „niesłychane wcielenie się w typ przepyszny”). Chyba to jedynie, iż cechuje ją wyrazistość struktury rytmicznej. Styl i retoryka w niczym nie unaocniają właściwości analizowanego przedmiotu. Ogólnikowość wypowiedzi jest tak wielka, że zadziwia nawet na tle młodopolskiej twórczości recenzenckiej. W tej postaci może z powodzeniem obsługiwać dowolny przedmiot i być dziełem jakiegokolwiek podmiotu krytycznego.

I tak oto jesteśmy poniekąd w punkcie wyjścia naszej refleksji, w momencie, kiedy stwierdzałem, iż wybieram temat mało atrakcyjny. Istotnie – zysk poznawczy jest tu niewielki. Trudno byłoby mówić o rozwoju krytyki pod wpływem inscenizacji dramatów Kraszewskiego, wyjąwszy może fragmentaryczne spostrzeżenia o grze aktorskiej. Dlatego dłużej zatrzymałem się przy Rapackim. Jego niepospolite umiejętności podkreślano jednogłośnie. Najpewniej zainteresował on tym, czego nie dostawało tekstom Kraszewskiego; Lutomski był nawet skłonny odciąć je od „kryteriów estetyki scenicznej”³⁶. Ale przejawem tej jednomyślności ocen występów Rapackiego jest, jak widać, raczej konstrukt typu „retoryka na doraźny użytek”. Wiadomo, że piśmiennictwo krytyczne z natury swojej korzysta często ze stylu retorycznego. W recepcji Kraszewskiego przeważa jednak patetyczna frazeologia, zastępująca rozumowanie i argumentację. Pomimo to oddajmy sprawiedliwość recenzentom, nawet jeśli z ich świadectw dowiadujemy się tylko, iż Rapacki

„bezpodzielnie górował nad otoczeniem”³⁷, stwarzał kreacje, których „może już nigdy nie ujrzymy na scenie naszej”³⁸, był jednym „z największych, jacy na scenie polskiej kiedykolwiek występowali”³⁹, „bodaj, czy nie ostatnim polskim aktorem, dla którego żupan złocisty i karmazyn magnacki nie jest kostiumem, lecz zdaje się strojem codziennym”⁴⁰. Swoista kategoryczność tych oświadczeń ma do pewnego stopnia rację bytu, niezależnie od pytania, ile w tym autentycznych przemyśleń.

3

Kult Rapackiego był faktem. Kiedy np. w „niestarzejącym się *Miodzie kasztelańskim* (Teatr Wielki, 1893) zastąpił go Władysław Wojdałowicz, natychmiast orzekł Aleksander Rajchman:

„Zamilczelibyśmy o tym arcyniefortunnym występie użytecznego skądinąd artysty, [...] gdyby nie przykra konieczność zwrócenia uwagi reżyserii, że eksperymenty podobne obniżają poziom sceny, posiadającej w takich właśnie kreacjach tak świetne tradycje”⁴¹.

Wiemy już, jak na ogół uzasadniano tego rodzaju wartościujące sądy. U Dienstla przeczytamy więc, iż Rapacki rolę tytułową „odegrał wybornie”⁴², tak samo Kazimierz Kamiński, który w sztuce *Radziwiłł w gościnie* „grał koncertowo”⁴³. Kiedy indziej musimy uwierzyć, iż Władysław Woleński (jako Rotmistrz Kaniowa w *Miodzie kasztelańskim*) „podał się bardzo”, bo „grał żywo i z prawdziwym humorem”⁴⁴, albo że Ludwik Solski (*Radziwiłł w gościnie*) „grał Szmula Słonimca oczywiście przepysznie”⁴⁵.

Celowo wybrałem recenzje z różnych spektakli (kolejno: Warszawa 1912, Petersburg 1892, Lwów 1894, Kraków 1896), by zaznaczyć, iż omówienia ról innych postaci z dramatów Kraszewskiego lub tych samych, które już kreował Rapacki, nie różnią się pod względem „teatralnych” środków argumentacji. I w jednym, i w drugim przypadku przeważają zdawkowe informacje, które właściwie niczego nie wyjaśniają („wybornie”, „koncertowo”, „przepysznie” etc.) Za wspólną cechą w tej części omawianych przekazów (podobnych jest więcej) trzeba uznać częstotliwość konstrukcji z okolicznikiem, nierzadko będących elementem wypowiedzenia składającego się tylko z trzech członów: podmiot (niekiedy domyślny) – orzeczenie – okolicznik (zwykle sposobu). Taki „paradygmat” krytyczny, chyba

najbardziej pospolita formuła recenzencka, mógł być wypełniany dowolnie, bez obawy o empirię. Po przeprowadzeniu badań statystycznych zapewne dałoby się wykazać frekwencję wyrazów określających grę aktora, w polu semantycznym np. przysłówków: „źle”, „dobrze”, „najlepiej”. Ale prawdopodobnie i tak niewielki będzie z tego pożytek. Dostrzeże się wtedy – co najwyżej – różnicę stopnia w danym ciągu określeń, a nie jakości, bo ich wartość nie jest jednoznaczna. Brak im punktu odniesienia (w stosunku do kogo? czego?).

Równie puste z poznawczego punktu widzenia są struktury językowe, w których o podmiocie stwierdza się wprawdzie przez rozwinięcie grupy orzeczenia (przydawka do orzecznika), lecz przy pomocy określeń pochodzących właściwie z dramaturgicznej projekcji postaci. Czegoż bowiem o samym przedstawieniu można się dowiedzieć z recenzji choćby Henryka Glińskiego, gdy oświadcza:

„Zajadłym jego [tzn. Kamińskiego-Radziwiłła] przeciwnikiem był pan Mielnicki, podstępny szlachcicem, czyhającym na cudze dobro – p. Popławski, zakochanym Szczuką – pan Roland, a kochaną Basią – panna Morska”⁴⁶.

Jeśliby usunąć z tego komunikatu przydawkę, pozostają tylko nazwiska – aktora i kreowanej przezeń postaci, jak na afiszu teatralnym.

Dokumentacyjna wartość innych recenzji również jest pozorna. Marceli Zboiński, rzadko wymieniany przez krytyków, otrzymał od sprawozdawcy z przedstawienia *Panie Kochanku* (łwowski Teatr Letni) taką charakterystykę:

„Była w grze artysty i owa zamaszystość wrodzona, która sztucznie naśladować się nie da, i buta magnacka, i humor jowialny w chwilach, gdy księżę Karol prawi swe facecje, rozczuła się lub gniewa”⁴⁷.

Zdanie to wydaje się zaprzeczeniem właściwości składniowych poprzedniego tekstu. Gliński rozbudował człon orzekający, tu sam podmiot zostaje rozwinięty. Szeregowo ukształtowany, jest zbiorem rzeczowników nieosobowych, oznaczających cechy („zamaszystość”, „buta”, „humor”), dookreślane przydawkowo („wrodzona”, „magnacka”, „jowialny”). Po części są to związki wyrazowe o znacznym stopniu zespolenia. Ale gdyby nie rekcja „gra artysty” i niby-teatralna konstatacja natywistycznych źródeł uzdolnień Zboińskiego (rzeczywiście słynął z ról kontuszowych), znów można by wątpić, czy ów fragment został wzięty z recenzji teatralnej. Tak przecież jest zbliżony do literackiej krytyki dramatów Kraszewskiego.

O Zboińskim w tej samej roli, lecz już w Krakowie, za dyrekcji Pawlikowskiego, wspomina także Łoziński. Pisał on:

„Radziwiłł p. Zboińskiego był w miarę butnym despotą, doskonale grał komedię przed Syruciem, wcale ładnie przeproszał za niezgrabne amory Leosię Puciatównę, przepysznie wreszcie tyranizował siostrę generałową Morawską i całe otoczenie. Jednego tylko nie dostawało wczorajszemu księciu z Nieświeża – humoru jowialnego. Radziwiłł był jakiś smutny, przybity”⁴⁸.

Oprócz szablonowych formułek, uwydatniających zalety aktora, mamy tu i element naganny, a ściślej mówiąc stwierdzenie braku pożądanej cechy („jowialny humor”). Z racji wartościującej puenty notatka ta różni się od wcześniej omawianych komunikatów. Przecież jednak i w tym przypadku jak na dłoni widać, co je łączy. Pojedyncze zdania typu „ładnie przeproszał” brane oddzielnie stanowią inwariant tego samego wzoru odmiany: podmiot – czynność – sposób wykonania. I w gruncie rzeczy informują jedynie o sytuacjach (zdarzeniach) zaprogramowanych w dramacie. Określenia: „wcale ładnie”, „doskonale” i „przepysznie”, charakteryzujące Zboińskiego, nic nie wyjaśniają, gdyby zapytać o ich inscenizacyjne uwarunkowania. Nie da się ani potwierdzić ich trafności, ani jej zaprzeczyć.

Przytoczony urywek z tekstu Łozińskiego jest serią zdań współrzędnie złożonych. Również parataktyczne związki łączyły komunikat Glińskiego. Ciekawe, iż w sytuacjach, kiedy informowano o wykonanej roli, właśnie takie ciągi składniowe są bardzo częste. Zastanawiać się – dlaczego – byłby to może wydumany problem, jakkolwiek trudno pozbyć się myśli, że relacje parataktyczne jakby „sprzyjały” powiadomianiu „o wszystkim”, operacjom wypowiedzeniowotwórczym o charakterze reklamy, komunikatu, sprawozdania, którym raczej nie stawia się pytań: dlaczego? w czym? dzięki czemu? itp. Te bowiem implikują zwykle składnię podrzędną, jak chociażby w takim opisie (Teatr Letni we Lwowie):

„podnieść muszę, że z małymi wyjątkami utrzymał się w roli od początku do końca, i że w tym, co nam dał, widać było nader staranne i umiejętne opracowanie. Ma jeszcze p. Ruszkowski tę wielką zaletę, że w każdej jego roli widać nadzwyczajną troskliwość o szczegóły – drobne nieraz na pozór, a jednak dające prawdziwie dodatnie rezultaty [...], jak np. rodzaj ubrania i przebrania, podkreślenie niektórych wyrazów, przez co gra wystąpiła o wiele wyraziściej, a wreszcie scena picia miodu i upicia się – za którą artystę hucznymi obdarzono oklaskami”⁴⁹.

Widać, że i tu połowa narracji to abstrakcyjne uogólnienia. Zwraca jednak uwagę obecność „teatralnych” już pierwiastków w tej recenzji – domyślamy się, iż chodzi o intonację kostium, i charakteryzację.

Wnioski, jakie wynikają z obserwacji zachowań krytycznych wobec aktorów, nie zawsze są pewne. Dużo w nich supozycji, zwłaszcza co się tyczy współzależności pomiędzy planem treści i wyrażania. Tych kilkanaście reprezentatywnych świadectw objaśniałem wyłącznie kontekstowo, bez zbytej troski o ich „biografię” (autorską, czasopiśmienniczą). Nie sądzę jednak, by kierowanie się tymi względami było szansą uzasadnienia poetyki wybranych przekazów. Nie zawsze nawet wiadomo, kto je napisał. Rozpatrywane w relacji do ich rozpowszechniania (typ periodyku) też nie ujawniają jakichś cech wyróżniających. Zresztą ta okoliczność, choć istotna, nie może przesądzać o poziomie twórczości krytycznej, albowiem w równym stopniu zależy on od umiejętności analitycznych recenzenta, jego wrażliwości na to, co „teatralne”. Ale świadomość metakrytyczna była zupełnie nieobecna w scenicznej recepcji dramatów Kraszewskiego.

4

Omawiane do tej pory dokumenty zawierały w sobie moment oceny, chociaż jałowy werbalizm tych – najczęściej – komplementów jest uderzający. „Wszyscy trafili na ton właściwy, wszyscy odnaleźli styl sztuki od razu, jakby instynktem, bez wahań i prawie bez zboczeń”⁵⁰ – komentował ktoś inscenizację *Panie Kochanku* (Teatr Rozmaitości, 1904). Rzeczywiście – nic dodać, nic ująć! Ale znając obyczaj recenzencki, nie wymagajmy zbyt wiele, by nie popełnić błędu perspektywy, i skoncentrujmy uwagę na typowych formach wyrażania stosunku do przedmiotu, w sytuacji gdy określoną rolę lub inne składniki spektaklu oceniano mniej entuzjastycznie.

Wspomnieliśmy już o pretensjach Lorentowicza do Rapackiego (*Radziwiłł w gościnie*) i o tym, co nie podobało się Łozińskiemu w grze Zboińskiego (*Panie Kochanku*). Pamiętamy, że ich zastrzeżenia były bardzo lakoniczne, aczkolwiek ważne z punktu widzenia osobowości bohatera dramatu i domniemanych oczekiwań widza. Nie oszczędzono też Szymborskiego, kiedy wystąpił w *Miodzie kasztelańskim*. Napisał wówczas Gliński:

„Jako Jacek Sołoducha, p. Szymborski byłby zupełnie dobrym, gdyby nie zbytne podkreślenia wyrazów, ruchów i gestów, co go wytrąciło z kolei spokojnego wykonania tej bardzo efektownej roli. Sceny z księżną Bamberlink, scena upicia się miodem i ostatnia scena straciły bardzo wiele na przesadzie, od której tak stronił dotąd starannie p. Szymborski [...]. Postać Sołoduchy nie jest wcale komiczną, a pojmowana i traktowana poważnie z pewnością większy wywoła zawsze efekt, aniżeli grana na sposób farsy. Jest to przecie »świętoszek«, a tacy zawsze są poważni i spokojni, nawet po wypiciu całej butelki miodu”⁵¹.

Argumentacja zdroworoządkowa, zapewne przez wzgląd na prawdę psychologiczną, jest w konkluzji dość osobliwa. Faktem jednak pozostaje, że recenzent starał się uzasadnić swoje sądy, dostrzegając nieodpowiedniość ekspresji gestyczno-fonicznej aktora. Od innej strony – prawdy etnograficznej – zarzucał Solskiemu (Szmul Słonimiec) Feldman, pytając: „czemu temu karczmarzowi z zapadłej Litwy kazał wymawiać z krakowska”⁵². Grubiński zaś, w jednym z omówień *Panie Kochanku* wyraźnie ironizował: „o p. Skarzyńskim, który grał starego szambelana, da się na razie powiedzieć, że przez całą sztukę zdawał się być konającym na uwiad starczy”. Wcześniej perswadował – trochę tautologicznie:

„P. Hryniewicz w roli pochlebcy dworskiego i lizusa byłby zupełnie dobry, gdyby nieco »zlisł« ruchy i uczynił wnikliwymi akcenty mowy”⁵³.

Zgoła już niespodziewany postulat wysunął Zalewski, skoro tłumaczył, że Waleria Niewiarowska jako Generałowa Morawska (*Panie Kochanku*) „byłaby Morawską bez zarzutu, gdyby w imię wierności historycznej oszpeciła twarz bardzo wyraźnym zarostem, bo jak wiadomo, pani jenerałowa miała iście dragońskie wąsy”⁵⁴. Trochę łagodniej podobne sytuacje (Rotmistrz Kaniowa w *Miodzie kasztelańskim*) komentował recenzent z „Dziennika Kijowskiego”:

„P. Nowakowski bądź powinien zwrócić uwagę na konieczność bardziej odpowiedniej charakteryzacji i jeżeli w sztuce mowa o rotmistrzu, że jest ogorzały – artysta w tej roli stanowczo nie powinien demonstrować anemiczno-błędnej twarzy”⁵⁵.

Na razie dość przytoczeń. Powstałe w różnym czasie (dwudziestolecie 1892-1912), znamionuje te wypowiedzi przyjęcie kryteriów realizmu scenicznego, mówiąc najogólniej. Łączy je ze sobą postulat prawdy (prawdopodobieństwa) co do wizualnych i głosowych środków wyrazu scenicznego, uwarunkowywanych

okolicznościami wewnątrztekstowymi (świat przedstawiony w dramacie), a nawet spoza tej rzeczywistości (casus „jenerałowa Morawska”). Pod względem zaś motywacyjnym można uznać owe teksty za namiastkę krytyki jako „analizy wad”, rozumiejąc przez to, iż ujawnianie w badanym obiekcie jakichś niedostatków wypływa z chęci jego ulepszenia. Feldman jednoznacznie stwierdził potknięcia językowe Solskiego, chociaż stawiał tylko pytanie. Piszący o Nowakowskim również jasno określił swoje stanowisko, formułując postulat wręcz rozkazująco („powinien – nie powinien”). Licniejszą grupę stanowią tu oświadczenia nakłaniające, mniej stanowcze, raczej perswazyjne, o cechach zdania warunkowego („byłoby dobrze, gdyby”).

Inne metody opiniowania zreferuję selektywnie. A więc – najpierw zdania przyzwalające, łączone za pomocą spójnika „jakkolwiek”. Te niczego bliżej nie precyzują. Oto przykład:

Szyborski (Radziwiłł w *Panie Kochanku*) „grał bardzo poprawnie, jakkolwiek nie wadziłoby się więcej włożyć w rolę siły charakterystycznej”⁵⁶. I tak napisał chwalony przedtem Dobrowolski. Albo:

„Postać Sołoduchy z właściwym sobie talentem wykonał p. Bolesławski, a jakkolwiek detale tej roli w grze jego nie uwydatniły się jak należy, całość jednak wypadła zupełnie dobrze”⁵⁷.

Nie wiadomo też, co wynika z funkcji spójnika „ale”, w takim np. szeregu wypowiedzeń przeciwstawnych: „P. Prawdzic dał typ Łopuskiego nieco chwiejny w konturach, ale w przemyśleniu oryginalny”⁵⁸. Spośród zdań, w których orzeka się, że coś być „musi”, jeden bodaj Łoziński tłumaczył sensownie (*Radziwiłł w gościnie*):

„W akcie pierwszym dworzanie zbyt mały brali udział w ścieraniu się księcia z kniazem, tak jak w akcie drugim przy opowiadaniu facecji stali zbyt nieruchomo. Muszą słuchać uważnie i śmiać się głośno z »bajki« księżęcej, bo ksiązę to lubił. Wreszcie widocznym być musi kontrast między nieuważającym Szczuką, a resztą wpatrzoną w księcia. Inaczej ksiązę nie spostrzegłby roztargnionego koniuszego”⁵⁹.

Widać, że nieobce są krytykowi funkcjonalne powiązania między monologiem protagonisty a reakcją współpartnerów (mimiczną, ruchową, foniczną). W innym związku składniowym oświadczyła Węśławska: „muszę tylko zwrócić

uwagę, że kańczug na pokojach Radziwiłła, przy rozmowie z narzeczoną, był zupełnie zbyteczny⁶⁰. Rzadki to niezmiernie przykład pamięci o rekwizycie. Tak samo jak uwrażliwienie na właściwości prozodyjne i poprawność wymowy: „cytaty łacińskie wygłaszano niewyraźnie i źle akcentując”, zanotował Dienstl po przedstawieniu *Panie Kochanku*. W tymże spektaklu oraz w inscenizacji dramatu *Kosa i kamień* irytował go nieuzasadniony nadmiar „mebli” i „rekwizytów”, zbyt liczny orszak dworzan („lepiej dać mniej, niżli za dużo na scenie”)⁶¹. Jeszcze co innego zauważył w teatrze krakowskim (*Panie Kochanku*) Łoziński:

„O ile [...] poszczególne role wypadły bardzo dobrze, ensemble [...] pozostawiał niejedno do życzenia. Sceny zbiorowe sły nierówno, a zdarzyło się nawet, że jeden za drugiego kwestię wypowiadał”⁶².

Z dokonanego przeglądu inscenizacji dramatów Kraszewskiego wynika, iż „teatralną” część recenzji wypełniały głównie opisy ról. I nieważne już w tej chwili, na jakim to było poziomie. Istotniejsze jest spostrzeżenie o dość zawężonej perspektywie odbioru spektaklu, dzieła składającego się przecież z wielu tworzyw. Pod tym względem sposób recepcji sztuk Kraszewskiego w niczym nie odbiega od typowo młodopolskich (biorę wartość przeciętną) form aktywności krytycznej. Z dużą ostrożnością powiedzielibyśmy w dzisiejszej terminologii, że komentatorów sceny interesowały przede wszystkim znaki „wytworzone” przez aktora, a więc intonacja, mimika, gest, charakteryzacja, kostium. Niekiedy rekwizyt, chociaż z kwalifikacją przynależności tego elementu mogą być kłopoty.

W zakresie znaków plastycznych niejasna jest też – z dwóch powodów – rola dekoracji. Po pierwsze nie wiadomo, jaka ona była i czy dostrzegano jej funkcjonalność. Po drugie niełatwo wywnioskować, z czyimi powinnościami ją łączono. Od razu wylania się tu problem terminologiczny co do kompetencji twórców spektaklu. Podówczas rzadko uświadamiany, w interesującym nas zagadnieniu zupełnie się nie pojawia. Najczęściej, w zakończeniu recenzji, pisano o „wystawie”, przez którą najprawdopodobniej należy rozumieć scenografię. Była ona albo „bogata i wspaniała” (Łoziński)⁶³, albo wyglądała „trochę ubogo” (Kościelecki)⁶⁴. Niekiedy wzmiankowano o „reżyserii”, wymieniając tylko nazwisko tego, kto reżyserował sztukę. W stosunku współrzednym połączył oba pojęcia Dienstl: „Reżyseria i wystawa były staranne”⁶⁵. Jedynie Łoziński – w innym

miejscu niż poprzednio – uszeregował te nazwy podrzędnie: „Wystawę reżyseria dała bogatą, efektowną i stylową”⁶⁶. Widać, że w cytacjach powtarzają się znane nam już z opisów gry aktorskiej określenia przysłówkowe, w niczym nie urealnijające desygnatów tych pojęć, jeśli w ogóle zdawano sobie sprawę z ich odrębności. Na tym też trzeba poprzestać, zastanawiając się nad zdaniem Zygmunta Stefańskiego, który pisząc o wadliwym „urządzeniu sceny”, oddzielał tę czynność od „reżyserii”⁶⁷.

5

W jakich okolicznościach tworzył Kraszewski utwory dramatyczne, wiemy już co nieco z jego informacji. Zachęcany przez Rapackiego, pisał, że po latach sławny aktor nawet czynił sobie wyrzuty, czy „nie popełnił kradzieży w jego czasie, który z wielką korzyścią dla literatury mógł być użyty”⁶⁸. Że Kraszewski bez obłonek oceniał swoje „płody” – o tym już wspomniano. W większości dramaty Kraszewskiego powstawały niejako na zamówienie, a i teatry nie wystawiały ich całkiem „bezinteresownie”. To z okazji rocznicy uchwalenia Konstytucji Sejmu Czteroletniego (*Trzeci Maja*, Lwów 1894), a to na cele dobroczynne (*Panie Kochanku*, Teatr Letni 1904). To znów kilkakrotnie w stulecie urodzin pisarza (*Miód kasztelański* w Teatrze im. J. Słowackiego, *Panie Kochanku* w Lutni wileńskiej, *Kosa i kamień* oraz *Panie Kochanku* na „wieczorze Kraszewskiego” w Rozmaitościach). Albo wreszcie dla uczczenia trzydziestolecia pracy Ładnowskiej (*Miód kasztelański* w Teatrze Wielkim, 1893) czy na benefis Kościeleckiego (Petersburg, 1891). Opieram się tylko na danych z recenzji, ale przecie stąd widać, że do tekstów Kraszewskiego sięgano w rozmaitych sytuacjach. Tu – być może z racji kulturotwórczej działalności samego autora. A kto wie, czy też nie przez wzgląd na szczególną „rodzimość” świata jego dramatów, w których tak właściwie „nikt nikogo nie dosięga, nikt nikogo nie obraża” (*Wesele*).

Jeszcze słów kilka o Kraszewskim na scenie w przekroju repertuarowym, naturalnie z punktu widzenia krytyki. Po odegraniu *Panie Kochanku* wyrokował Józef Śliwowski: sztuka ta „powinna mieć długi szereg przedstawień, choćby się mniej podobała »pp. modernistom«”⁶⁹. Jest też i taka opinia:

„gdybyśmy mieli wybierać pomiędzy tą starą komedią kontuszową, naiwną nieco w treści, lecz szczerą i pogodną, a dzisiejszymi »arcydzielami« Przybysze-

wskich, Kisielewskich i Nowaczyńskich, wybralibyśmy bez wahania komedię Kraszewskiego, która wprawdzie nie porusza żadnych kwestii społecznych i filozoficznych, nie wprowadza na scenę trójkąta małżeńskiego ani chorobliwej erotomanii, ale pomimo to wszystko jest utworem zajmującym i sympatycznym⁶⁹.

Pod innym kątem oceniał inscenizację *Radziwiłła w gościnie* Feldman. Według niego, dramat ten, „bez pretensji do wyższej wartości artystycznej, ma zawsze więcej wartości, niż grywane tak często farsy francuskie”⁷⁰. I wreszcie pogląd, z którym ongiś Chmielowski polemizował, zakładający wprost przełomowe znaczenie Kraszewskiego w dziejach polskiego komediopisarstwa. Oto słowa recenzenta po wystawieniu *Radziwiłła w gościnie* (Rozmaitości):

„podziwiać należy ten trafny instykt kierunku, w jakim Kraszewski poszedł, tworząc swoje komedie radziwiłłowskie. Zdaje się, że odnalazł on od razu drogę dla komedii narodowej, na którą nigdy na dobre trafić nie mógł sam genialny Fredro, nie mówiąc już o Zabłockim i jeszcze mniejszych, toteż łatwą się zdaje do wytłumaczenia ta niespodzianka, jaką jest prawdziwie duże powodzenie »Radziwiłła w gościnie« u tej publiczności warszawskiej, która nie przyszła ani na premierę »Cudzoziemszczyzny«, ani na premierę »Upiórów«.

Oczekując komedii „tak narodowych”, krytyk ów postulował: „przynajmniej tę powinniśmy utrzymać na zawsze w repertuarze”⁷¹. Komentarz wydaje się tu zbyteczny.

PRZYPISY

¹ H. Markiewicz, *O sytuacji metodologicznej w 10 minutach*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 13.

² Zasięg chronologiczny kwerendy materiałowej, przeprowadzonej na podstawie informacji podanych w *Bibliografii literatury polskiej »Nowy Korbut«* (t. 12, Kraków 1966, s. 191-193), wyznaczają lata 1890-1918. Pominięte zostały inscenizacje powieści Kraszewskiego. Ze względu na charakter niniejszej publikacji, nie będącej ani „kalendarzem” teatralnych realizacji jego dramatów, ani szkicem teoretycznym o krytyce, przez określenie „krytycznoteatralna recepcja” należy rozumieć odnotowane po spektaklach różnego rodzaju wypowiedzi czasopiśmienne (recenzje, sprawozdania, wzmianki etc.), bez wdawania się w terminologiczne uściślenia statusu tych świadectw. Inne dokumenty stanowią tylko nieodzowne tło interpretacji tekstów krytycznoteatralnych.

³ W *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765-1965* (Warszawa 1973, s. 332) mówi się o dwudziestu trzech dramatach. L. Simon wymienia ich dwadzieścia pięć (*Bibliografia dramatu polskiego 1765-1939*, oprac. i zred. E. Heise i T. Sivert, t. 1, Warszawa 1972, s. 470-473), przy piętnastu podając miejsce i daty premier. Por. przypis 2 do artykułu J. Waligóry, *Uwagi nad tomem »Utworów dramatycznych« J.I. Kraszewskiego* w niniejszej książce.

⁴ W. Bogusławski, *Wstęp* [do:] J.I. Kraszewski, *Wybór pism*, oddz. 7: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1890, s. 9. Przedruk [z:] *książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880. Czas pierwszego wydania dramatów oznaczam według »Nowego Korbuta«, (op. cit.).

⁵ P. Chmielowski, *Przedmowa* [do:] J.I. Kraszewski, *Miód kasztelański*, wyd. 2, Kijów 1899, s. 12.

⁶ A. Piskozub, *Dramaturgia J.I. Kraszewskiego*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 11, s. 171.

⁷ M. Dienstl, *Teatr Rozmaitości*, [w dziale:] *Teatr, muzyka, malarstwo*, „Gazeta Warszawska” 1912, nr 111, s. 2-3. W »Nowym Korbutcie« (op. cit., s. 192) odnotowano tylko dokończenie artykułu, zamieszczone w numerze 112.

⁸ Cyt. za: J. Łoz.[iński], *Teatr Rozmaitości*, [w dziale:] *Teatr i muzyka*, „Kurier Poranny” 1904, nr 330, s. 3 (Określenie „ramoty sceniczne” jest tu zapewne nazwą gatunku, tak jak np. „anegdota”, „humoreska”, „obrazek”).

⁹ Cyt. z: J.Ł. [J. Łoziński], [w rubryce:] *Teatr*, „Nowy Kurier Polski” 1893, nr 18, s. 3.

¹⁰ Cyt. za: W. Rapacki, *Aktor o autorach*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890, nr 332, ś. 68. Przedruk całego cyklu pod tym samym tytułem [w tegoż:] *Czarny dwór (Nowele)*, Warszawa 1923.

¹¹ W. Bogusławski, op. cit., s. 8.

¹² Op. cit., s. 16.

¹³ A.D. [A. Dobrowolski], [w rubryce:] *Teatr*, „Kurier Polski” 1892, nr 273, s. 3.

¹⁴ Łuc. Kośc. [ielecki], [w rubryce:] *Teatr i muzyka*, „Kurier Codzienny” 1901, nr 145, s. 3. W »Nowym Korbutcie« (loc. cit.) odnotowano nie rozwiązany kryptonim Łuc. Kośc., ale to z pewnością mowa o Kościeleckim (por. hasło w *Słowniku*....

¹⁵ A.D. [A. Dobrowolski], loc. cit. (Podkr. z tekstu).

¹⁶ J.Ł. [J. Łoziński]. loc. cit.

¹⁷ B.L. [B. Lutomski], [w dziale:] *Teatr i sztuka*, „Gazeta Polska” 1904, nr 328, s. 2. (Inscen. pt. *Gościna Radziwiłła*). Por. też: Zastępca, *Z teatru Rozmaitości*, „Dziennik dla Wszystkich” 1904, nr 274, s. 4. (w »Nowym Korbutcie«, op. cit., s. 193, bez pseudonimu).

¹⁸ A.D. [A. Dobrowolski], loc. cit.

¹⁹ P. Chmielowski, loc. cit.

²⁰ J. Lorentowicz, »*Gościna Radziwiłła*«, „Kurier Codzienny” 1904, nr 331, s. 1.

²¹ K. Zalewski, *Felieton teatralny*, „Wiek Ilustrowany, Polityczny, Literacki i Społeczny” 1901, nr 166, s. 3. Wspominał Rapacki: „Gdy mi powierzono rolę *Panie Kochanku*, przeczytawszy ją, załamałem ręce z rozpacz. – Co ja z tym zrobię? Co ja z tym zrobię? To same facecyjki, jakże to grać trzeba? Autor położył mi informację taką: »Postać dobrej tuszy, głowa wygolona z dużym zawieszistym wąsem. Mówi poważnie i płaczkliwie«. Mówi poważnie i płaczkliwie płaskie facecyjki? To cóż to będzie? jakże tu opowiadać płaczkliwie to, z czego każdy śmiać się powinien. Co to jest?. To nie ma sensu! Dalejże więc do książek! Przewertowałem Soplęcę, grzebałem w pamiętnikach i postać mi się rozjaśniła. Hejże precz z informacją autora! Będę grał po swojemu... Gdy mnie Kraszewski zobaczył w Krynicy, przyszedł do garderoby z rozwartymi rękami. – Coś ty zrobił? coś ty zrobił? [...] – To twoje – to nie moje – ależ jak zrobione! jak zrobione! Dziękuję ci” (W. Rapacki, op. cit., nr 330, s. 48-49; nr 332, s. 68). O Rapackim pisał R. Górski: *Ze studiów nad aktorstwem Wincentego Rapackiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3, s. 263-286. (Wiarygodności przytoczenia w tekście Zalewskiego, podobnie jak zdań, które cytował Łoziński, nie udało się stwierdzić).

²² -a-, [w rubryce:] *Kronika*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 25, s. 296. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*).

²³ E. Węśławska, [w rubryce:] *Z teatru*, „Goniec Wileński” 1909, nr 213, s. 2.

²⁴ Loc. cit.

²⁵ -a-, loc. cit.

²⁶ B. L. [B. Lutomski], loc. cit.

²⁷ B., [w rubryce:] *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1904, nr 319, s. 3. (Inscen. pt. *Gościna Radziwiłła*).

²⁸ A. D. [A. Dobrowolski], loc. cit.

²⁹ Loc. cit.

- ³⁰ Loc. cit.
- ³¹ St. M., *Teatr Letni*, „Gazeta Poranna 2 grosze” 1915, nr 152, s. 4.
- ³² W. G. [W. Grubiński], [w rubryce:] *Z teatru*, „Kurier Poranny” 1912, nr 291, s. 3.
- ³³ W. Bukowiński, *Wrażenia teatralne*, „Sfinks” 1912, t. 20, s. 133. (W »Nowym Korbucie«, loc. cit., zaznaczono t. 4, uwzględniając chyba podział kwartalny periodyku).
- ³⁴ E. Węśławska, loc. cit.
- ³⁵ -wb-, *Teatr Polski*, „Kurier Litewski” 1909, nr 213, s. 2. (Inscen. pt. *Księżę Radziwiłł*).
- ³⁶ B. L. [B. Lutomski], loc. cit.
- ³⁷ J. Łoz. [iński], op. cit., s. 4.
- ³⁸ E. Węśławska, loc. cit.
- ³⁹ W. Bukowiński, loc. cit.
- ⁴⁰ M. Dienstl, op. cit., nr 112, s. 3.
- ⁴¹ Al. R. [A. Rajchman], [w rubryce:] *Teatr*, „Echo Muzyczne, teatralne i Artystyczne” 1893, nr 19, s. 224. Komuś innemu „wyblakła już [...] nieco” wydawała się ta komedia. Por.: Z., *Teatr polski*, [w rubryce:] *Kronika petersburska*, „Kraj” 1891, nr 9, s. 21. (Notatka pominięta w »Nowym Korbucie«).
- ⁴² M. Dienstl, loc. cit.
- ⁴³ Zoil, [H. Gliński], *Teatr polski*, [w rubryce:] *Kronika petersburska*, „Kraj” 1892, nr 5, s. 21.
- ⁴⁴ Nikt., *Z teatru*, [w rubryce:] *Wiadomości literackie i artystyczne*, „Dziennik Polski” 1894, nr 148, s. 3.
- ⁴⁵ (f) [W. Feldman], *Z teatru*, [w dziale:] *Kronika*, „Dziennik Krakowski” 1896, nr 204, s. 5.
- ⁴⁶ Zoil [H. Gliński], loc. cit.
- ⁴⁷ Z., *Teatr letni*, „Dziennik Polski” 1891, nr 229, s. 3.
- ⁴⁸ J. Ł. [J. Łoziński], loc. cit.
- ⁴⁹ Nikt., loc. cit.
- ⁵⁰ Alb., *Z legendy o Radziwille*, „Życie i Sztuka” 1904, nr 49, s. 9.

⁵¹ Zoil [H. Gliński], *Teatr polski*, [w rubryce:] *Kronika petersburska*, „Kraj” 1892, nr 49, s. 20.

⁵² (f) [W. Feldman], loc. cit.

⁵³ W. G. [W. Grubiński], loc. cit.

⁵⁴ K. Zalewski, loc. cit. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*).

⁵⁵ L. R., [w rubryce:] *Z teatru i muzyki*, „Dziennik Kijowski” 1911, nr 344, s. 3.

⁵⁶ Ad. D. [A. Dobrowolski], [w rubryce:] *Teatr i muzyka*, „Kurier Poranny” 1901, nr 144, s. 3. (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*).

⁵⁷ Z., *Teatr polski*, loc. cit.

⁵⁸ Fr. H., *Teatr Polski*, „Kurier Litewski” 1912, nr 7, s. 2. (Inscen. pt. *Radziwiłł Panie Kochanku*).

⁵⁹ J. Łoz. [iński], loc. cit.

⁶⁰ E. Węslawska, loc. cit.

⁶¹ M. Dienstl, loc. cit.

⁶² J. Ł. [J. Łoziński],

⁶³ Loc. cit.

⁶⁴ Łuc. Kośc. [Ł. Kościelecki], loc. cit.

⁶⁵ M. Dienstl, loc. cit.

⁶⁶ J. Łoz. [iński], loc. cit.

⁶⁷ Z. Stefański, *Jubileuszowe przedstawienie ku czci J. I. Kraszewskiego*, [w rubryce:] *Z teatru*, „Czas” 1912, nr 434, s. 1.

⁶⁸ W. Rapacki, loc. cit., nr 332.

⁶⁹ J. Śliwowski, *Z teatru Letniego*, „Dziennik dla Wszystkich” 1901, nr 137, s. 5. W »Nowym Korbucie« (op. cit., s. 192) podano mylnie imię Stanisław, a także nr 136, w którym w ogóle nie ma tekstu Śliwowskiego (Inscen. pt. *Leosia Puciatówna*). Takie decyzje przewidywał Chmielowski, choć rozstrzygał je (*a priori*) w kontekście dość nieoczekiwanym. W aspekcie dramaturgicznym, przez pryzmat „artyzmu”, nie zaś z uwagi na „zupełne zaniechanie wszelkiej tendencji” (argument zwolenników hasła »sztuki czystej«, »sztuki dla sztuki«), tłumaczył on źródło powodzenia *Miodu kasztelańskiego* (op. cit., s. 3-4)

⁷⁰ (f) [W. Feldman], loc. cit. Fakt teatralny (dzieło – spektakl – recepcja) jest jednak rzeczą względną. Np. publiczność lwowska wcale nie tak ochoczo, jak

by się należało spodziewać, przybyła na przedstawienie „narodowego” dramatu *Trzeci Maja*. Por.: [Anonim:] *Z teatru*, [w rubryce:] *Wiadomości literackie i artystyczne*, „Dziennik Polski” 1894, nr 123, s. 1. „Zepsuta” na operetkach i farsach, nie poparła też należycie „wieczoru Kraszewskiego” w *Rozmaitościach*, nad czym ubolewał Bukowiński (op. cit., s. 134). Musiał przyznać Grubiński (loc. cit.): publiczność – niestety – „nad komedie swojskie przedkłada stokroć francuskie”.

⁷¹ Alb., loc. cit.

Tadeusz Budrewicz

Poglądy Kraszewskiego na styl

Stylistą wybitnym Kraszewski nie był. Zarzut niedopracowania artystycznego, jaki się powtarza od początku jego wejścia do świata literatury, jest zbyt konsekwentnie powtarzany, by można go było potraktować jako prostą konkluzję legendy o nieprawdopodobnej płodności pisarskiej. Tak właśnie stawał sprawę sam autor:

„Krytyka była dotąd dla mnie ciągle dosyć surową i dla samej pism liczby musiała na pewne ich strony ułomne przede wszystkim wskazywać”¹.

Wprawdzie Julian Krzyżanowski dowiódł, że brulion *Starej baśni* świadczy, iż jej twórca gorliwie poprawiał rękopis², ale chodzi tu przecie o dzieło, które – może wskutek tych poprawek – należy do najlepszych w dorobku „tytana pracy”.

Ciekawą próbę obrony Kraszewskiego przed zarzutami o niedopracowaniu przeprowadziła Ewa Owczarz twierdząc, jakoby pisarz świadomie rezygnował z cyzelowania formy, by tym jaśniej uwydatnić troskę o dobro ogółu, do którego kierował swoje teksty, przesycone perswazją³. Respektując te ustalenia nie możemy uznać autora za wzorowego stylistę⁴; wprawdzie do dziś nie ustalono w czym mianowicie grzeszył pisarz przeciw wymogom jasności czy trafności języka i stylu, lecz chyba każdy uważny edytor jego pism nieraz odczuwa zażenowanie, napotykając konstrukcje, dla których zrozumienia trzeba jakąś frazę kilka razy odczytywać. Nawet jednak najpilniejszy tropiciel chropowatości stylistycznych musi przyznać, iż skala odmian języka, jakimi się Kraszewski posługiwał, budzi szacunek. Gdy się do tego dorzuci różne komiczne i ironiczne stylizacje, udane parafrazy cudzych tekstów, okaże się, że zapewne zasługuje na miano znawcy stylu.

Niniejszy szkic nie ma na celu obrony praktyki twórczej autora *Starej baśni* ani też dodatkowej argumentacji na rzecz jego nieporadności pisarskiej. Kraszewski

jest tu traktowany nie jako pisarz, lecz teoretyk twórczości – krytyk i znawca sztuki. Syntetyczne omówienie zabiegów stylistycznych autora nie byłoby zresztą możliwe wobec niedostatków studiów analitycznych na ten temat⁵. Nie chodzi więc o samego Kraszewskiego, lecz o wycinek poglądów na stylistykę w XIX wieku, wycinek wszakże ważny tak ze względu na rangę, jaką pisarz zajmował w ówczesnych dyskusjach teoretycznoliterackich⁶, jak i z uwagi na ogromną poczytność jego książek, przez które czytająca publiczność oswajała się z konwencjami stylistycznymi.

Potrzeba refleksji teoretycznej nad ubiegłowieczną stylistyką jest dziś oczywista, gdy się uwzględni szereg pytań, na jakie nie dają odpowiedzi ani monografie dokonani ówczesnych literaturoznawców⁷, ani nawet imponująca synteza Teresy Skubalanki *Historyczna stylistyka języka polskiego*⁸. Właśnie Kraszewski jest tu dobrym obiektem badawczym, bo nie tylko sam uprawiał powieściopisarską niwę od romansu sentymentalnego po dojrzały realizm, ale i przez pół wieku obserwował ją jako krytyk.

Ujemne sądy o autorze *Starej baśni* jako o miernym styliście po bliższym rozpatrzeniu okazują się być bardziej deklaracjami estetycznymi samych badaczy niż wnioskami płynącymi z analiz jego tekstów. Łatwo też dostrzec, iż kryteria czysto stylistyczne (więc jakaś skala artyzmu) mieszają się w nich z opiniami na temat kultury języka. Subiektywizm ocen powoduje, że jakiś zabieg – ceniony jako twór Mickiewicza – potępia się w dziełach Kraszewskiego. Nie dziwi więc fakt, iż Zenon Klemensiewicz w *Historii języka polskiego* ledwie wspomina o pisarzu, który dał tyle materiału i do tzw. *Słownika warszawskiego*, i do *Słownika języka polskiego* Witolda Doroszewskiego⁹. Nie dziwi też postawa Tadeusza Lehra-Spławińskiego¹⁰, zarzucającego pisarzowi zaśmiecenie polszczyzny nieudanymi pseudo-archaizmami, choć ten przejmował je z prac Joachima Lelewela i Augusta Bielowskiego. Te opinie w niczym nie podważają rangi pisarza jako szczególnie dogodnego obiektu do badań stylistycznych.

Lustracja podręcznikowych zarysów stylistyki, wydanych w drugiej połowie XIX oraz w XX wieku przekonuje, że i te nie były wolne od osobistych upodobań. Tak np. Halina Kurkowska i Stanisław Skorupka nawet przy omawianiu archaizacji wolą się odwołać do mało znanej sztuki Haliny Auderskiej *Zbiegowie*¹¹ niż do autora 94 utworów powieściowych o tematyce historycznej¹². Ci wszakże konty-

nuowali tylko drogę stopniowego redukowania Kraszewskiego ze stylistyk, jaką szli już Lucjusz Komarnicki, Henryk Galle, Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem¹³.

Lekceważenie autora *Starej baśni* w opiniach na temat stylów literatury polskiej zapoczątkowali pozytywiści. Zastosowana przez nich metoda pod wieloma względami przypomina klasycystyczne stanowisko, jakie zajął Jan Czeczot, oceniając *Witoldowe boje*. Niedysyjszy filomata zestawiał twórcę *Anafielas* z najlepszymi grafomanami jego czasów wykazując, że Kraszewski wyjątkowo nieporadnie posługuje się językiem polskim. Według jego obliczeń, na 321 stronach utworu aż 169 razy opuszczono zaimek „się”; wielokrotnie a zbytecznie powtarza autor jakiś wyraz, grzeszy przeciw szykowi i harmonii słów, a nadmierną poetyzacją zaciemnia sens¹⁴. Analiza Czeczota została przeprowadzona z pozycji skrajnie formalistycznej. Przyświecała jej teza, że nie może być wartościowe poznawczo i artystycznie dzieło, które nieporządnie napisano. Kraszewski w tej sytuacji jawi się jak „młody, gniewny” romantyk, przypuszczający atak na purystyczny „salon warszawski”, zaś Czeczot przypomina Koźmiana.

Jego krytyka była w sporej mierze słuszna. Nie można też odmówić racji Chmielowskiemu, gdy odnotowuje, że autor *Witoloraudy* zbyt często powtarza „być”, że wpada w „wydwarzanie (afektację)” etc. Podobną miarą oceniał też Józefa Korzeniowskiego i innych pisarzy okresu przedpozytywistycznego. Stylistyka ówczesna była szczególnie uwrażliwiona na sprawy poprawnościowe. Zagrożenie naleciałościami obcymi spowodowało, że wydawnictwa angażowały specjalnych korektorów, czuwających nad kulturą języka. Spełniło się marzenie Jana Śniadecznego o powołaniu „policji językowej”. Jakie były efekty jej pracy, świadczy artykuł Zygmunta Szweykowskiego, przynoszący analizę niedopuszczalnych zmian w tekstach Prusa¹⁵. Sam Chmielowski jako wydawca publicystyki literackiej i społecznej Kraszewskiego poprawiał w jego tekstach wszystko, co wydawało mu się niejasne. Nadto, przy faktycznym dążeniu do obiektywizmu, nie potrafił nigdy zrezygnować z przeświadczenia, że dobry utwór musi mieć klarowną, zamkniętą kompozycję. Ponieważ zaś teksty Kraszewskiego nie przestrzegały na ogół tego rygoru, więc dodatkowe argumenty o nieporadności językowej pisarza umacniały jego przekonanie, iż literaci kształceni na „swojskich” wzorach nie dorównują

pod względem stylu tym, „co wykształcenie swoje oparli przeważnie na wzorach obcych, łacińskich, francuskich, angielskich czy niemieckich...”¹⁶.

Tak u progu, jak i u schyłku pisarskiej sławy spotykały Kraszewskiego te same zarzuty stylistyczne. Te same, choć inaczej pojmowane. Studium Czeczota, wymierzone nie tylko przeciw autorowi *Anafielas*, godziło w bajroniczne rozwichrzenie estetyczne, lekceważenie narodowych wartości w imię ponadgrupowych praw artysty; Chmielowski żądał europeizacji zaściankowej kultury polskiej. I jeden, i drugi nie dostrzegli, że Kraszewski chciał tego, co oni; obaj wszakże zauważyli, iż są między nimi poważne różnice światopoglądowe.

Na pewno więc inaczej rozumieli narodowość literatury, przy czym głos Czeczota współbrzmiał z innymi wypowiedziami krytyków, pozostających w sferze wpływów „Tygodnika Petersburskiego”, którzy bacznie obserwowali Kraszewskiego, niepokojąc się tym, że ulega wpływom francuskiej „literatury szalonej”¹⁷. Pessimistyczna wizja świata i stylistyczna frenezja rzeczywiście cechowały jego twórczość z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych, szczególnie wierszowaną. Krytycyzm wobec rodzimej historii, widoczny w jego pracach naukowych i literackich z tych lat, a także satyryczne i moralizatorskie nastawienie do współobywateli, wstrzymywały go przed wejściem na drogę tematycznej (więc i stylistycznej) akceptacji sarmatyzmu szlacheckiego oraz widzenia kultury ludu tylko jako skarbnicy pomysłów poetycznych. Chmielowski – bogatszy o ogląd późniejszej jego twórczości i towarzyszącego jej tła literackiego – dostrzegał głównie akces do stylistycznych form ujawniania się szlacheckiej ksenofobii: gawędową fragmentaryczność kompozycyjną, frazeo- i przysłowiomanię, łacińskie kalki składniowe jako znak odrębności kultury szlacheckiej od „reszty świata”.

Eugeniusz Czaplejewicz w programie badań nad dziewiętnastowieczną teorią literatury formułuje tezę, by ustalić, co w myśli teoretycznej – mimo historyczno-literackich różnic – łączyło twórców różnych epok¹⁸. Chwalebny to, ale jeszcze nierealny projekt. Jeszcze – gdyż nie wiemy nawet, w czym się mogli zgodzić. Z przywołanego tu przykładu Kraszewskiego wynika, iż ten sam zarzut można uzasadnić czymś całkiem odmiennym.

Mimo to sens tych wypowiedzi nie pozostawia wątpliwości co do tego, że twórcę *Starej baśni* traktowano jak romantyka. Ta diagnoza znajduje potwierdzenie w podręcznikach stylistyki, których autorów możemy podejrzewać o romantyczny

światopogląd (piszę: podejrzewać, gdyż zasadniczo przyjmuję tezę Czaplejewicza, iż w refleksji teoretycznej słabiej niż w twórczości ujawnia się akces do jakiegoś prądu w sztuce). Tak np. Karol Mecherzyński, poszukujący śladów narodowości w języku, literaturze i wymowie, wśród „celniejszych stylistów” znalazł miejsce dla Kraszewskiego, choć jego wydana dopiero w 1884 r. *Stylistyka* była dokładnym powtórzeniem tego, co dla potrzeb uczniów Gimnazjum św. Anny opracował już w latach trzydziestych¹⁹. Jan Rymarkiewicz, dobierając przykłady głównie z głosniejszych pisarzy przedromantycznych, przywołuje parokroć autora *Ulany*, zwłaszcza gdy chce dowieść, że niektóre formy wypowiedzi dane są tylko artystom²⁰. Szczególną admiracją darzyła Kraszewskiego kontynuatorka poglądów Stanisława Jachowicza – Józefa Kamocka. W swojej *Teorii stylu polskiego*²¹ uznała pisarza za wybitnego stylistę, przypisując mu cechy obrazowości, indywidualności, liryzmu, sarkazmu, dobitności wyrażań. Podkreślała jego naturalną prostotę składni, ale równocześnie widziała rozrywanie logicznej spójności zdania przez autorskie parentesy i afektację, którą potępiała jako smutny spadek po literaturze XVII wieku. Jak dla Mecherzyńskiego, kontynuującego myśl estetyczną Kazimierza Brodzińskiego, wzorem stylistycznym był Mickiewicz, tak dla bogobojnej Kamockiej liczyli się Krasiński i Kraszewski. Z zapomnianego dziś fragmentu liryzującej prozy poetyckiej pt. *Mogiły* czerpała zarówno przykłady techniki literackiej, jak i zawartych w nim uwzniośleń treści religijnych.

Przekonanie o romantycznym podłożu estetycznym stylu Kraszewskiego było w wieku XIX dość jednomyślne. W *Historii literatury polskiej* Chmielowski podsumował te opinie lekceważącą uwagą:

„Zrazu co parę lat, później co kilka lub kilkanaście zmieniał sposób pisania, używając stylu to bladego, to jaskrawego, posługując się to aż zanadto powszednimi, to nieprawdopodobnymi, fantastycznymi sytuacjami...”²².

Pozytywistyczny ideał realizmu góruje tu nad chęcią zrozumienia intencji pisarza. Również Bronisław Chlebowski dawał do zrozumienia, że indywidualny, uczuciowy stosunek autora do postaci i plastycznych opisów nie miał uzasadnienia w logicznym planie powieści i odpowiadał zmiennym nastrojom pisarza²³. A równocześnie Stanisław Kozłowski dowodził, iż w przemyśleniach estetycznych Kraszewski wypowiedział akurat to, co za swoje odkrycie uważają realisci. Przyznając,

że „za małą wagę przywiązuje [...] do formy, zbyt wiele miejsca wyznacza idei”, wykazywał jednak zasługi pisarza w przewycięzeniu „rozwichrzonego romantyzmu, gardzącego formą, stylem potoczystym, wytwornością języka klasycznego”²⁴.

Opinia Kozłowskiego zasługuje na zaufanie z dwóch względów. Raz dlatego, iż potrafił uniknąć doktrynerstwa, które nieodmiennie patronowało wymienionym sądom, dwa – bo z dorobku myślowego Kraszewskiego nie wybierał jednej tylko dziedziny, ale starał się dojrzeć jego całościowy zarys. Właśnie taki rekonesans, „rzut oka”, jest dla badań nad stylistyką potrzebny. Nie mamy syntezy języka Kraszewskiego, a nieliczne studia szczegółowe nie dają podstaw do wyrokowania o stylu. Wiemy, że wskutek różnych okoliczności politycznych i życiowych praktyka twórcza pisarza nieraz się w szczegółach rozmięła z głoszoną teorią. Orientujemy się w kierunkach koncepcji światopoglądowych, jakie wytyczały drogi dyskusji o powieści w okresie międzypowstaniowym, a więc w czasie, gdy Kraszewski miał największe ambicje i możliwości nadania im kierunku, jaki uważał za słuszny²⁵. Nie wiemy jednakże, czy zmianom w języku pisarza (słownikowym i gramatycznym) widocznym i w twórczości, i w korespondencji prywatnej²⁶, towarzyszyła zmiana przekonań o ważności i funkcji czynników stylotwórczych. Nie wiemy, jaką rolę w programie upowszechniania sztuki przypisywał kulturze języka; nie wiemy prawie nic o intencjach estetyczno-etycznych, którymi się kierował jako krytyk cudzego stylu.

I wśród czytającej publiczności, i między literaturoznawcami nie ma dotąd zgody co do tego, czy był to twórca „z bożej łaski”, kopiujący wszystko, co uznał za mające szansę zbytu księgarskiego, czy też mniej lub bardziej szczęśliwie realizował jakiś obmyślany zespół poglądów na sztukę.

Na każde z tych pytań można dać odpowiedź twierdzącą i przeczącą, jeżeli za argumenty posłużą sądy pisarza z jednej tylko dziedziny jego twórczej aktywności. Zdaje się wszakże, że – nawet za cenę uproszczeń – trzeba się przyjrzeć wybranym próbkom wypowiedzi Kraszewskiego z różnych dyscyplin. Nieraz wszak jego recenzje literackie były zakamuflowaną publicystyką polityczno-społeczną²⁷, gdy równocześnie niejedyn sąd estetyczny można spotkać wśród artykułów, które Chmielowski przedrukował jako *Zarysy społeczne*²⁸; tak samo ważne są ułamkowe opinie na temat stylu w sztuce, rozsiane wśród *Kartek z podróży* czy *Odczytów o cywilizacji w Polsce*, jak i parozdaniowe zwroty do czytelników w powieściach,

które objaśniają jego własną metodę twórczą. Tylko w ten sposób można oddzielić to, co w tych wypowiedziach należało do jego indywidualnych zapatrywań, od tego, co dzielił z epoką.

Przejrzawszy wymienione teksty sądzimy, iż miał on dość stabilne poglądy na psychologię twórczości. Koniecznym dla artysty warunkiem tworzenia jest powołanie; wypowiedź jest głosem jego duszy, owocem natchnienia, które rodzi się w wyniku ujrzenia w świecie czegoś, co było ukryte przed oczyma innych. W takiej formule mieszczą się i jego „obrazki rodzajowe” z przyświecającą im tezą „flamandzkiego malowania”, i *Hymny boleści*, i tendencyjne powieści popowstaniowe. Ma ona rodowód romantyczny, jak i romantyczne było żądanie, aby artysta nie był – jako człowiek – na zewnątrz swego dzieła, lecz by się w nie bez reszty wcielał. Stąd postulat indywidualizowania stylu oraz pogarda dla rzemieślniczego naśladownictwa. Takie sądy głosił i wtedy, gdy miał ledwie dziesięcioletni staż literacko-krytyczny (np. w szkicach *O sumieniu w literaturze*, *O sławie pisarskiej*²⁹), i kiedy był już uznanym autorytetem w latach pięćdziesiątych i gdy podsumowywał pracowity żywot w *Nocach bezsennych* (1884). W *Gawędach o literaturze i sztuce* twierdził, iż:

„Pisarz nigdy nie powinien odgrywać komedii, przede wszystkim musi być sobą i synem swego wieku...”

„przez utwór [...] musi mówić ten, co go kreśli, musi być widać autora i człowieka”.

To żądanie uzasadniał m.in. konsekwencjami artystycznymi:

„Jakakolwiek pisarz obierze sobie formę, cokolwiek przedsięwzię, choćby najobojętniejsze i najlichsze na pozór, musi wlać weń część ducha swojego, a duch nieczysty wszędzie się przebiję i wypłynie na wierzch, u jednych ułomnością formy, u drugich opuszczeniem rysów, u innych pobłażaniem własnej słabości, okrywaniem jej itp.”³¹.

Gdy ideałem stylistyki klasycystycznej była jasność i wykuintność, pozytywiści w każdym bodaj podręczniku domagali się jasności, poprawności oraz czystości. Adolf Kudasiewicz zaś twierdził: „siła życia, świeżość i oryginalność są najpiękniejsze przymioty pisma” i z jego zapewnieniem Kraszewski pewnie by się zgodził. Głośny ongiś językoznawca dodawał wszakże: „Nie ma żadnych kategorii stylowych

[...], ale jest po prostu styl indywidualny”. Różnice w wystąpieniu (np. odmienną skalę szczytności) wywołuje „przedmiot sam i ton, czyli nastrój duszy pisarza”. Był też zdania, iż „to, co nadaje odrębny charakter, odróżnia jednego piszącego od innych i stanowi jego oryginalność, zowie się właściwie stylem”³². Na taki indywidualizm Kraszewski przypuszczalnie by nie przystał, podobnie jak i na skrajny estetyzm.

Najbliższe poglądom autora *Witoloraudy* były chyba wywody Kamockiej, zwłaszcza podkreślanie więzi stylistyki z etyką i teorią piękna oraz gloryfikowanie postaci pisarza, który przez swą twórczość poszukuje Boga, upowszechnia oświatę i umoralnia obyczaje.

„Sztuka – pisał – jest jednym z języków, którymi wyraża się dusza człowieka; myśl w niej zrodzona, ta myśl boska, żyjąca w piersi jego, w pewnych warunkach wyrabia uczucie i wiedzie przez nie do czynu, do tworzenia. Tworzenie jest objawem na zewnątrz tego, co wewnątrz nas żyje. Jak wszelkie na zewnątrz objawienie, sztuka jest ułomną w obliczu tego ideału, tego prototypu Platonowego, na wzór którego tworzy człowiek. Idea artysty z ideą narodu powinna być w harmonii, w zgodzie, w jedności, aby naród uczył i przyjął sztuki mistrza”³³.

Niech nas tu nie dziwi Platon. Kraszewski często się nań powoływał. Okres „heglizowania” trwał u niego krótko. Pozostało po nim przekonanie o kontraście, sprzeczności jako stałej zasadzie istnienia świata. Zarówno Hegla, jak i Bronisława Trentowskiego traktował jako uczniów Platona, tym odeń niższych, że głoszących panteizm, gdy poglądy filozofa greckiego nie godziły w katolicyzm pisarza. Platonizm dawał się wpisać w światopogląd romantyczny w imię trójjedni: prawdy, dobra, piękna.

Poglądy Kraszewskiego na styl formowały się więc na pożywcze myślowej romantyzmu. Autor stosował też romantyczną metodę krytyki artystycznej, ogniskującej się na idei, filozofii dzieła, a nie na sposobach jej uzewnętrznienia, jak u klasyków. Jego uwagi o stylu są ogólnikowe, nieraz z sobą niezgodne, bo formułowane w zapale polemicznym; czasem korzysta z wyrażeń bliskoznacznych, zaczerpniętych z innych dziedzin sztuki. W znaczeniu styl może więc wystąpić np. fizjonomia, forma, maniera, wystąpienie, obrobienie, język. Zarazem każdy z tych terminów miewa sens odrębny.

Bodaj najczęściej w słowniku Kraszewskiego jako krytyka sztuki pojawia się słowo **fizjonomia**, używane w różnych kontekstach:

„Pismo periodyczne powinno mieć dwojaką fizjonomią...”³⁴;

„trudniejszą do pochwylenia jest fizjonomia miasta”³⁵;

„francuska jest to fizjonomia” (o Balzaku)³⁶;

„wieczorem Paryż przybierał tę fizjonomią świąteczną [...] miał w dzień tę fizjonomią rozbawioną”³⁷;

„styl dzieła sztuki, jego fizjonomia opisać się prawie nie daje”³⁸.

Gdzie indziej czytamy, że *Wiesław Brodzińskiego* zachował **fizjonomię klasyczną**, a dzisiejszym grobowcom brakuje **fizjonomii właściwej**. To chyba najczęstsze określenie: **fizjonomia właściwa**. Mimo ogólnikowości można się domyślać, iż chodzi tu o cechy swoiste, niepowtarzalne, przysługujące tylko temu obiektowi. Sens pojęcia wynika tu prawie zawsze z kontekstu. Podobnie jest np. z **manierą**. Według Kraszewskiego można mieć **oddzielną manierę**, można też mieć **niesmaczną**. Pierwsze z tych użyć nie ma ujemnego zabarwienia³⁹.

Termin **fizjonomia** był przez autora stosowany zazwyczaj w odniesieniu do sztuk plastycznych, gdy wszakże używał go i dla literatury, nieraz dookreślał go epitetami identycznymi z określeniami stylu (**żywa, wyrazista**). W jego języku krytycznym widać wzajemne przenikanie się terminologii z różnych dziedzin sztuki. Szczególnie częste jest słownictwo malarskie w recenzjach literackich. Nieudaną powieść przyrównuje do obrazu, „w którym by malarz światło z końca w koniec rozlał jednakowej siły – efektu brak [...] należało uchwycić, uwydatnić sceny niektóre, inne osnuć cieniem, by artystyczniej całość ukształcić”⁴⁰. Janowi Kantemu Gregorowiczowi wyjaśniał:

„Prawda potrzebuje, by wydatniejszą się stała ze strony, z której ją malują, przycienienia drugiej...”⁴¹.

W imię **prawdy** Kraszewski protestował przeciw niewolniczemu kopiowaniu natury i był w tym konsekwentny na tyle, na ile przestrzegał tezy, że cel utworu literackiego musi organicznie się łączyć z „**plastyką jego**”⁴². Jeśli tendencja w dziele jest „jak w połączeniu ciała stałego z płynem, zawieszoną w nim tylko, nie rozpuszczoną, jeśli się nie łączy żywotnie i chemicznie, naówczas dzieło jest zepsute; gdy się zrasta z formą i barwą, jest w swym miejscu i w swym prawie.

W teorii sztuki idzie więcej o połączenie i stosunek tych pierwiastków, niżeli o wydzielenie jednego z nich i potępienie⁴³.

Jego ideałem estetycznym była więc jedność treści i formy. Z tej pozycji atakował tak sentymentalne romanse i „deklamatorskie” utwory oświeceniowe, jak i „dzikich” epigonów romantycznych, którzy przeludniali teksty fantastycznymi postaciami, mówiącymi stylem natchnionym, poetycznym, historycznym i niejasnym⁴⁴. Ale ta teza była wyraźna w wypowiedziach o malarstwie europejskim czy w uwagach o historii sztuki i cywilizacji w Polsce, nie tak już jasno rysowała się w bieżącej krytyce literackiej. Można wręcz powiedzieć, iż w praktyce recenzenckiej Kraszewski dopuszczał się niekonsekwencji – z jednej strony sam zajmował się przede wszystkim wyłowieniem myśli głównej streszczanego utworu, z drugiej – zarzucał pisarzom, że zapominają o formie.

Jedną z centralnych kategorii estetyki autora była forma, którą przeciwstawił myśli, idei, duchowi i treści. Antonina Bartoszewicz, analizując jego poglądy na cechy formalne powieści, zauważa, iż o ile Kraszewski trafnie wyczuwał niedomogi powieściopisarstwa lat pięćdziesiątych, o tyle formułowany przez siebie program pozytywny był niejasny. Ogólnikowe były zwłaszcza uwagi o formie, równoważnej – jak pisze autorka – „z pojęciem techniki powieściowej⁴⁵. Termin ten obsługiwał w języku pisarza przynajmniej kilka znaczeń, zwykle jednak miał zakres szerszy niż fizjonomia. Forma to i krój spodni, i kształt architektoniczny, i określenie genologiczne, i całościowe uzewnętrznienie idei artystycznej.

Jest ona probierzem wartości estetycznej dzieła; mieści się w niej w zasadzie pojęcie styl, lecz dla Kraszewskiego – jak się wydaje – styl to organizacja wytworów czynności ludzkiej, gdy forma istnieje w przedmiocie (myśli) potencjalnie. Rzeczą twórcy jest odnalezienie tej jedynej i właściwej dla danego tematu; jej ideę widzi oczyma wyobraźni, wciąż wyraźniejszą i piękniejszą. Gdy chce ją utrwalić, przekonuje się, że jego wytwór „ma się do ideału pierwszego, jak cień do przedmiotu⁴⁶. Prawdziwym kunsztem jest takie wypracowanie formy, by na samym twórcy wywarła wrażenie przypominające ów moment olśnienia.

Kraszewski, choć w poglądach na literaturę szedł w ślady Kazimierza Brodzińskiego i Leona Borowskiego, nie stosował analizy. Rzucał od razu sądy syntetyzujące, często przeprowadzał wartościujące klasyfikacje utworów, wskrzeszając leksykę normatywnej poetyki przełomu wieków. Nieraz wprawdzie twierdził

o powieści, iż „nie może mieć prawideł” lub że jedynym prawideł „będzie smak autora, uczucie sztuki”, ale spotykamy wypowiedzi, różniące np. powieść od podrózpisarstwa na zasadzie koniecznej w niej jedności czasu. Gdzie indziej powie: „wiemy już na palcach reguły tego rodzaju”⁴⁷ [o powieści]. Sądzić wolno, iż takie akcenty wyływały z założenia o jedności treści i formy.

Im dłużej zajmował się plastyką, tym wyraźniej głosił ów postulat. Nie bez wpływu była też lektura prac filozoficznych. Jeszcze w *Studiach literackich* sądził, że „forma bez wątpienia jest tylko odzieżą myśli”⁴⁸, później była dlań „wynikłością niezbędną myśli” albo „wynikłością idei, a wcale nie dowolną rzeczą”. Polemizując z Trentowskim na temat stosunku rzekomo nieziennej formy do wciąż zmieniającej się treści dowodził, iż omawiana kategoria „jest objawem treści na zewnątrz, a zatem treścią uzewnętrzną, musi więc odpowiadać treści zgodnie i całkowicie. Co jest w treści, musi się okazać formą, co jest w formie, musiało być w treści”⁴⁹. Do tego zagadnienia wrócił w *Tomku Prawdzicu*, gdzie wykpiwa filozofa, operującego argumentami, które znamy z *Myśli*⁵⁰.

Z pozycji tej jedności krytykował filozoficzne neologizmy Trentowskiego, które zamiast wyjaśniać – zaciemniały sens; nie podobał mu się też poetyczny styl jego dzieł jako niestosowny w traktacie naukowym. Podobne zastrzeżenia miał do klasyków, ubierających treści dydaktyczne w szatę wierszowaną, a zwłaszcza do Tomasza Massalskiego za ożenienie w *Panu Podstolicu* wykładu naukowego z „bladą różową łupiną fikcji”.

Częściej niż o zaniedbanie formy miał do współczesnych pretensje o to, że nie szukają własnej, oryginalnej wypowiedzi. Uważał, iż „dzieło więcej formą niż myślą żyje”, nic „bez stylu, bez formy i ciała wdzięcznego nie potrafi zyskać trwałego w literaturze znaczenia”⁵¹. Nie zawsze zresztą formułował to tak ostro, pisał też (na dwa lata przed powyższym sądem):

„Forma piękna, styl staranny, język czysty, uczucie artystyczne w wykonaniu nie tylko jej nie szkodzą, ale wysoko wartość utworu podnoszą”⁵².

Występował przeciw wszelkiemu naśladownictwu. Szata cudza, narzucona przekreśla rangę dzieła sztuki, bo ani nie wyraża podmiotowości twórcy, ani nie jest właściwa treści. Z tej pozycji potępiał niegdysiejszych poetów za „tok łaciński” ich składni, zaś współczesnych powieściorobów (za cel ataków brał zwykle twory nieudane) zazwyczaj za kopiowanie Francuzów albo rozmnażanie i tak zbyt liczne potomstwa gawędziarza Soplipy.

Takie kopie ujednolicały i widzenie świata, i cechy sztuki, tymczasem Kraszewski żądał nie tylko demokratyzacji tematów w literaturze i malarstwie, lecz także różnorodności wyrażania. Nieraz wprawdzie mówił o koniecznej „jednostronności”, ale wtedy miał na myśli ład kompozycyjny, którego brakowało „flamandzkim obrazkom” i gawędom. Właśnie styl był kategorią najbardziej – obok schematu fabularnego – przydatną do rozpoznawania utworu oryginalnego i kłamanego, takiego, który nie ma na celu piękna oraz dobra, a jedynie pustą sławę. Naśladowanie jest symptomem choroby moralnej wieku, przykładem sztuka okresu baroku. Różnorodność stylistyczna to dla Kraszewskiego postulat estetyczny (realizm) i etyczny (słowo pisarza nie może stać w sprzeczności z jego poglądami jako człowieka).

Kiedy więc krytykuje Adama Amilkara Kosińskiego, zauważa ironicznie, że „pisma jego wyglądają jak odbicie odbicia”, bo „pozbawione są wybitniejszego piętna w osnuciu, w stylu, w charakterach”⁵³, co dowodzi słabej znajomości ludzi i historii – nie są to kwalifikacje na nauczyciela współpraci. Językowi i stylowi Krasickiego przyznaje wprawdzie wdzięk, ale nie podoba mu się jednostajność „w sposobie obrabiania materyj”, gdyż po przeczytaniu jednego pisma już się zna całą miarę jego talentu. Podobnie Józefa Korzeniowskiego strofował za „nadto jednostajny” ton powieści, miękkość, kobiecość, słodczy styl. Inne sytuacje, inne postacie wymagają wszak innego sposobu pisania. Balzakowi miał za złe „żmudliwość opisów”. Zygmuntovi Kaczkowskiemu zarzucał „straszliwie nudny realizmus” dialogów, wielostronicowych stenogramów rozmów. Takie wielosłowie przekreśla aktywny udział czytelnika w lekturze, nie zostawiając nic jego domyślności i woli dopełnienia obrazu wyobraźnią⁵⁴.

Jednym z częstszych określeń krytycznych Kraszewskiego było: *con amore*. Tak zwykł wyrażać podziw dla czyjejs pracy nad językiem i stylem. Szczególnie w latach pięćdziesiątych często przeciwstawiał współczesnych literatów, ogarniętych gorączką dziennikarską, pośpiechem twórczym, co w smutny sposób odbijało się na ich stylu – pisarzom starszym, których cechuje prawdziwa miłość słowa. Takim np. był Stefan Witwicki, takim Henryk Cieszkowski, autor *Świata i duszy*, gdzie „wszędzie tu widoczna praca nad stylem, wypieszczaniem jego *con amore*; dziś jest to przymiot, bo aż nadto podobno zaniedbujemy formę...”⁵⁵.

Wypracowanie stylu było więc i możliwe, i wskazane. Podnosiło wartość sztuki. Lecz pisarz równie często, jak *con amore*, powtarzał, iż jest „sztuka i sztuczka”. Ten zwrot przejął od Michała Grabowskiego. „Sztuczka”, więc nadmierne odejście od prostoty stylu, cyzelowanie formy, nie wypływające z zapotrzebowań myśli. Wymuszonności, nienaturalnej afektacji i deklamatorstwu przeciwstawił „szczerą prostotę” (np. Karola Libelta), a także „szczerotę”. Takie stanowisko przypomina stylistyki z pierwszego ćwierćwiecza XIX w. i nawet starsze. Admirujący go wówczas krytyk oceniając dokonany przez Ignacego Hołowińskiego przekład *Epikteta*, pisał: „nie porównywaliśmy przekładu z oryginałem, którego pod ręką nie mamy, ani byśmy zapewne potrafili zgłębić go lepiej od tłumacza, ale z prostoty, łatwości i jasności wnosim, że wierny być musi. To, co się dobrze pojęło, łatwo się wyklada”⁵⁶.

Możliwe, iż taka opinia była tylko zręcznym komplementem, niemniej jest w niej jakiś akcent oświeceniowy. Romantyczne teorie literackie uznawały tworzywo językowe za niedoskonały środek wyrażania myśli⁵⁷. Przekład traktował Kraszewski jako pracę twórczą⁵⁸. Wolno chyba postawić tezę, że nie podzielał w pełni romantycznych koncepcji stylu (również w zakresie prawa do lekceważenia norm językowych, jakie przyznawano geniuszom). Niektórych granic, wyznaczonych zdrowym rozsądkiem, nie można przekraczać. Z pojęciem jedności treści i formy łączy się więc zasada miary, ograniczeń w sztuce. I tym razem droga autora do tego sądu zdaje się być wyprowadzona z duktu jego zainteresowań plastycznych. Gdy bowiem dostrzega nazbyt już drobiazgową pielęgnację stylu, wysłowienie zimne, zamiast żywego i uderzającego trafną uczuciowością, używa lekceważącego wyrażenia: „do zbytku wylizane”; jest to częste określenie pracowitych, ale mniej zdolnych malarzy.

„Najwprawniejszy nawet artysta często się myli, nie dostrzegając granic, poza które dzieło sztuki przejść nie może...”⁵⁹ pisał. Twierdził, iż prawda i dobro nie leżą w ostatecznościach, lecz w „mierze, tym Heglowskim i Platońskim środku”⁶⁰. Dodajmy tu, że Kraszewski nigdy nie stał się heglistą-dialektykiem, pełnej triady nie dostrzegał, poprzestając na kontraście jako naczelnej zasadzie, wedle której obmyślał kompozycję swych utworów. W tym cytacie nazwiska filozofów to zwykły ornament; zasadę miary stosował praktycznie, zanim rozpoczął pogłębioną lekturę ich prac.

Według tej kategorii rozstrzygał sprawę doboru słownictwa w tekstach, przy czym wygląda na to, iż podstawowymi punktami odniesienia w tej kwestii były problemy narodowości i funkcji społecznych literatury. Rangę merytoryczną zagadnienia podkreśla fakt szczególnie dokładnego omówienia archaizacji i neologizmów w *Studiach literackich* i *Nowych studiach literackich*. Kraszewski przybierał tu postawę bardziej normatywną niż kiedy indziej. Nieraz można odnieść wrażenie, że w recenzjach literackich chciał dorównać bywalcom klasycznego „salonu warszawskiego”.

Potrafił być złośliwy w analizie języka. Teodor Tomasz Jeż w *Historii o pra-pra-pra... wnuku* wprowadził go do powieści jako literata Porońskiego, który ocenia utwory narratora.

„W pańskich pismach – mówi ów literat – przebija się talent, z którego może dałoby się co zrobić, ale niestety! [...] w pisowni – błędy [o zgrozo!] gramatyczne, w stylu – nieporadność, w myślach [co najgorzej] – tendencyjki...”⁶¹.

Miłkowski na pewno czuł niechęć do autora *Dziwadeł*, ale ten obraz nie jest przesadzony. Pamiętamy, że we wczesnej twórczości Kraszewskiemu zdarzały się nie tylko liczne prowincjonalizmy, lecz i błędy gramatyczne oraz składniowe. Z czasem się ich wyzbywał, w czym pomogło mu „czyszczenie” języka utworów nadsyłanych do *Athenaeum*. Cudze niedomogi widział ostrzej. Rzadko jednak formułował konkretne zastrzeżenia, a i te trzeba traktować nieraz jako „konflikt zastępczy”. Tak było w przypadku głośnego ataku na Korzeniowskiego, w którym Kraszewski wykpił m.in. nieużywanie zaimka *mi* obok *mnie* i awersję do *co*, zamiast *który*. Podobnie w próbie zniechęcenia czytelników do lektury *Listopada* Henryka Rzewuskiego nie polemizował z treścią, lecz informował, iż autor „stylem objawia zupełną nieznajomość języka. Są tam tak dziwne słów rzędy, składnie i całe frazesy, a nawet przypadkowanie czasów, że się mimowolnie człek uśmiecha myśląc, jak też to być może, żeby talent nawet gramatyki nie nauczył, kiedy się kto sam uczyć nie chce”⁶². Jak na byłego po trosze językoznawcę i recenzenta podręczników gramatyki nie popisał się tu znajomością nomenklatury lingwistycznej, co z kolei wykpił Czeczot w cytowanej już recenzji *Witoldowych bojów*.

Sprawy poprawności językowej dotykał często. Obok myśli o integracyjnej roli języka w procesie podtrzymywania więzi między zaborami, miał na względzie

konieczność dostarczania wciąż liczniejszej grupie czytelników polskiej książki odpowiedniego wzoru mowy. Literatura, a zwłaszcza powieść – twierdził – to utwory „łatwego czytania, pojęte i pisane tak, że je bez poprzednich studiów, usposobienia, przygotowań, każdy, kto się sylabizować nauczył, czytać i rozumieć może”⁶⁹. Moralna odpowiedzialność piszącego za słowo jest podwójna – wpływa ono na wyrabianie myśli oraz pojęć czytelników i jest dokumentem wieku, dowodem kultury i moralności czasu autora.

Styl jest w tym układzie pojęciem przynależnym do dziedziny smaku. W XIX wieku wprawdzie już wyszła z mody „estetyka smaku”, wyparta przez „geniusza”, lecz to pojęcie wciąż występuje w krytyce, co trzeba wiązać z kulturalnym emancypowaniem się nowych warstw społecznych, szukających wzorów wartości⁶⁴. Smak, jak prawie wszystkie podobne określenia, ma u Kraszewskiego sens wieloraki (bywa synonimem stylu), ale da się zauważyć pewną prawidłowość. W pierwszym okresie twórczości występuje obok talentu. Od pisarza żąda się więc smaku i talentu. W latach pięćdziesiątych i później zazwyczaj smak oznacza jakieś upodobania zbiorowe, np. narodowy smak w malarstwie i architekturze.

W poglądach na wyrobienie smaku estetycznego, w tym zaś na styl, Kraszewski był bliski przemyśleniom Grabowskiego i Stanisława Chołoniewskiego (ten drugi zresztą wyjaśniał, iż wiele przejął od autora *Studiów literackich*)⁶⁵. Obaj potępiali styl powieści historycznych Dominika Magnuszewskiego – ekspresywny, równoważnikowy, operujący dużą ilością archaizmów i wyrazów o doraźnie modyfikowanym znaczeniu. Zalecali umiar w wypracowywaniu „barwy miejscowej” przy stylizacjach historycznych. Ale w sprawie podstawowej, a więc narodowości, ich poglądy odbiegały od siebie.

Jest taki list Kraszewskiego do autora *Stannicy hulajpolskiej*, w którym redaktor *Athenaeum* prosi swego „kollaboranta”, aby zachęcił Konstantego Podwysockiego do współpracy z pismem. Sugeruje się w nim, by przyszedł recenzent zmienił sposób pisania, by pisał „mniej wytwornie”, a z „większym uczuciem” w stylu. Obecnie wzoruje się on na tekstach francuskich, „a to nie narodowy charakter: myśmy otwarci, szczerzy, prości być powinni, nie tyle wytworni w stylu, a rubaszniejsi koniecznie”⁶⁶. Ten akapit zacytował adresat zainteresowanemu radząc mu, by się tą opinią nie zrażał.

„Wiesz, że jest u nas znaczna klasa czytelników niczego tak nie spragniona, jak zwrotów eleganckich; żeby ich pojednać z literaturą, trzeba ją koniecznie nawiać dobrym tonem...”⁶⁷.

Przed Kraszewskim zaś usprawiedliwiał tę „wytworność” arystokratycznym pochodzeniem Podwysockiego, który ją musiał odziedziczyć!

Autor *Studiów literackich* twierdził, iż lud rodzi wyrazy i oddaje je wyższym klasom, które z kolei psują je i skażone zwracają ludowi. Prosty stąd wniosek o konieczności wyposażenia kultury oficjalnej w jak największą ilość słów zrodzonych przez gmin, zwłaszcza przy stałym zagrożeniu wpływami obcojęzycznymi⁶⁸. Grabowski zaś twórczą esencję narodu widział w arystokracji i żądał podciągnięcia języka na wyższy stopień smaku. Tu się rozchodzili. Ale „gminność” językowo-stylistyczna była dla Kraszewskiego wadą, bodaj czy nie większą niż fałszywe archaizmy. Te bowiem w nieprawdziwym świetle pokazywały przeszłość; jeśli się upowszechniały, to był to dowód na istnienie społecznej potrzeby ich życia. Gminność/trywialność, pospolitość dowodziły moralnej choroby autora⁶⁹, który nie odczuwał boskiej genezy poetyckiego słowa, nadto – groziły zakażeniem tą chorobą innych.

Zdaje się, że przy zagadnieniu ludowego tworzywa języka literackiego miał autor największe dylematy. Musiał pogodzić zasadę „wiernego i nieprzesadzonego kopiowania” z programem pobudzania oświaty, dokumentaryzm językowy zespolić z ówczesnym gustem czytelników i z pojęciem idealnego piękna. Przy zagadnieniu neologizmów i archaizmów, „dwoma szkopułami, o które rozbijają się często ludzie stylu”⁷⁰, sprawa była prostsza – decydowało kryterium narodowości, zrozumiałości i powszechności użycia. Nawet dostrzegane przez lingwistów w praktyce pisarza odstępstwa od własnej tezy, by archaizować tylko dialogi, dają się wyjaśnić twierdzeniem o koniecznej obecności autora (i jego stosunku do tematu) w dziele. Styl – zdaniem Chołoniewskiego – odbija i rozum, i serce piszącego, nic dziwnego, że Kraszewski, *con amore* stylizując tekst, pozwalał sobie na archaizacyjny nalot w narracji. Zresztą takie archaizmy rzeczowe doskonale się godziły ze stylistyką wykładu naukowego lub gawędy, które w partiach odautorskich stosował w myśl własnych wskazówek o różnystylowości.

Z ludowością było trudniej. W znanej dyskusji o sztuce w Polsce, kiedy to Julian Klaczko odmawiając racji bytu malarstwu polskiemu dotknął również

Kraszewskiego, autor *Sztuki u Słowian* dowodził, iż zaród sztuki jest wszędzie, również w prostym koszyku wiklinowym. Wygłaszał laudacje pieśni ludowej, zwłaszcza krakowiaka, gdyż tu się najdoskonalej objawiała jedność w różnorodności⁷². Był przeciwny przedstawianiu podań gminnych w innej formie, niż one mają w rzeczywistości, zwłaszcza raziło go poetyzowanie folkloru, ozdabianie go „stylem wymuszonym, nadętym, niby uniesionym”⁷³. „Stylem książkowym” nie powinno się – jego zdaniem – przetwarzać twórczości ludowej, ani też zmieniać jej tonacji uczuciowej. Wszystko z powodu konieczności zachowania formy, w którą się już wcieliła myśl.

Sprawa języka chłopskiego była bardziej złożona. Założenie, iż „żadne słowo ludzkie próżnym myśli dobrowolnej lub mimowolnej nie jest”⁷⁴, było zbyt kategoryczne. Przenoszenie „zepsutych” wyrażenia gminu nieraz godziło w postulat czystości. Kraszewski starał się znaleźć miarę we wzbogacaniu języka literackiego o elementy potoczne i gwarowe, jego praktykom towarzyszyła stała świadomość możliwości percepcyjnych odbiorcy. Liczył się i z wymogami „kolorytu lokalnego”, i z nawykami czytelników, które chciał urabiać stale, acz nieśpiesznie. W *Historii Sawki* mamy znamienne wyznaczenie narratora-autora:

„Mamże wam powtórzyć ją [opowieść] wyrazy i stylem, jakimi poczciwy wieśniak opowiadał? Ciężko by wam było jej słuchać panowie czytelnicy, nieprzywykli do tak długiej, a tak prostej powieści [...] Pojmując to dobrze, postanowiłem dla waszej zabawki zepsuć moim opowiadaniem prostą Sawki historię”⁷⁵.

Z przekonaniem o formie jako wynikłości myśli doskonale godziła się teza, iż „wyrazy się powinny rodzić nie robić, którą wypracował, przygotowując rozprawę konkursową o języku polskim”⁷⁶. „Robienie” było „sztuczką”, „deklamatorstwem”, „pustą retoryką” i szczególnie raziło w stylizacjach ludowych. Zewnętrzna szata językowa miała odbijać odczutego przez autora „ducha ludu”. W „Przeglądzie Europejskim” znajdujemy pochwałę pisemek dla włościan Władysława Anczyca, który „nie ubiega się za naśladowaniem wyrażenia gminnych, lecz pisze po prostu i zrozumiale, czystym, książkowym językiem”, a „taki język usposabia czytelników wiejskich do głośniejszej mowy i do czytania książek ważniejszej treści”⁷⁷. Z tej też tezy wychodził, gdy sam pisał broszurę *O pracy*, przeznaczoną dla ludu – jej styl jest całkowitym odwróceniem wykwinnych okresów *Odczytów o cywilizacji*. W powieści raziło go teatralizowanie życia wieśniaków, osiągnięte przy pomocy „kilku

wyrazów języka ludu”, wyrażen „bez myśli żadnej i potrzeby przepisywanych z ust ludu”⁷⁸. Sam obficie nieraz wykorzystywał leksykę gwarową i przysłowia, lecz dbał o ich naturalność i sfunkcjonalizowanie artystyczne (koloryt lokalny, charakteryzacja i indywidualizacja języka postaci). Współcześni przyznawali zresztą, iż popularność „winien on swej formie i stylowi potocznego języka i dramatyczności. Zdaje się to bardzo rzecz prosta i łatwa, ale tym trudniejsza, im prostsza”⁷⁹. Zdarcie z szaty mowy chłopskiej nimbu egzotycznej poetyczności, realizm językowy w miejsce manieryczności (w czym popierał go np. Antoni Marcinkowski) to wyraźne odejście od wczesnoromantycznej i sentymentalnej estetyki.

Choć właśnie Kraszewskiemu zarzucano nieraz „nadto gruby ton” jego pism, jednak starał się unikać wyrażen dosadnych. Miał nawet własny sposób wyrażania dystansu do takiego słownictwa. Otóż, jak zwykł rozpoczynać perorę do kobiety od wykrzyku: „A”!, tak też przeproszał za użycie mocnego słówka natychmiast po jego napisaniu. A te „dobitne” dlań wyrazy, to: głupi, dureń, gałgan, ciemięga... Ta zasada dotyczy też prywatnej korespondencji. Jeśli się np. porówna listy Kraszewskiego i Lenartowicza, dostrzega się nie tylko talent słowotwórczy „biednego Mazurzyny”, lecz i nieumiarkowanie w stosowaniu wulgaryzmów. Powieściopisarz (w tym zbiorze listów) tylko raz napisze, że w prasie najmniejszej „podły Niewiarowski i Lewestam dla chleba Moskałowi ucierają dupę. Przepraszam za wyrażenie, ale jestem w pasji”⁸⁰.

W częstym podkreślaniu dystansu wobec czyjegós sposobu pisania można widzieć elementy własnej, niekoniecznie skodyfikowanej, stylistyki. Budował ją na opozycji wobec technik literackich, za którymi stały odmienne przekonania ideowo-społeczne⁸¹. Niewątpliwie spory udział miała w tym procesie niepospolita łatwość naśladowania, szczególnie „słuch językowy” (był też muzykiem), dzięki czemu dostrzegał cudze niuanse stylistyczne. Dążył do wypracowania formuły przekazu możliwie zgodnego z przedmiotem, ale zorientowanego na odbiorcę. Może właśnie dlatego dzisiejszy czytelnik odczuwa retoryczne podglebie jego składni – w dziewiętnastowiecznym modelu czytania głośnego większą rolę niż obecnie odgrywała znacząca intonacja. Pozytywiści nie zawsze dostrzegali jego odmienność od indywidualistycznej stylistyki romantyzmu, ani to, że sami wyznają jego formułę pisania zależnie „od tego: do kogo i o czym”.

Pora zamknąć rozważania. Kategoria stylu wśród innych pojęć estetycznych Kraszewskiego miała raczej znaczenie pomocnicze. Zakres epitetów kwalifikujących, jakie wspomagały użycie tego słowa, był dość wąski (żywy, prosty, naturalny, szczerzy; dziki, nieporządny, książkowy, blady, deklamatorski, słaby; francuski, włoski, szczeropolski, itp.). Zwraca uwagę to, że tylko kilka razy – i to w odniesieniu do muzyki – użył autor określenia „styl wysoki”, co dowodzi odejścia od doktryny klasycyzmu. Pojawiają się za to: „styl kurierkowy” i „urzędowy”, które się upowszechnią w drugiej połowie wieku. Kraszewski nie był normatywistą, ale o stylu pisał z wyraźną intencją postulatyczną, zwłaszcza kiedy swe uwagi kierował do pisarzy drugorzędnych. Chciał w ten również sposób wpływać na smak czytelników. Pragmatyczne funkcje literatury ograniczały zakres indywidualizacji języka i stylu, choć był to jeden z jego ważniejszych postulatów. Domagał się stylu możliwie różnorodnego, na miarę niepowtarzalności przedmiotu i wyrazu osobistej postawy twórcy. Niejasność nomenklatury sprawiała, że termin styl występował często jako składnik dwuwyrazowego pojęcia (styl i język, styl i myśl, styl i forma). Najbliższą opozycją jego ideału stylistycznego był sentymentalizm i „rozwichrzony romantyzm”, tzw. romantyczny ekspresjonizm. Stąd prowadziła droga do realizmu. Najbliższe pokrewieństwo estetyczne dla swej formuły stylu widział w sztukach plastycznych – stąd traktowanie go jako kategorii ujednociającej treść i formę wypowiedzi.

Więc: rzeczywistość przedstawiana, harmonia i czytelność, w warunkach i wedle potrzeb dziewiętnastowiecznej Polski. Tu tkwią fundamenty jego poglądów. Tyle w nich romantyzmu, ile uniwersalizmu. Trudno się dziwić pozytywistom, gdy dostrzegali w nim głównie uczuciowość i zaniedbanie stylistyczne. To, co on wypracował jako lekarz cudzych usterek, stało się ich pozytywną wartością. Dzieci zawsze myślały, że są inne niż ojcowie, choć noszą te same nazwiska.

PRZYPISY

¹ Cytat z listu do (prawdopodobnie) F.H. Lewestama; Zob. W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 259-260.

² J. Krzyżanowski, *Artyzm "Starej baśni"*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 63.

³ E. Owczarz, *Styl retoryczny a społeczna dydaktyka powieści Kraszewskiego (w świetle wybranych powieści społeczno-obyczajowych z lat pięćdziesiątych)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. *Filologia polska XVII. Literatura*, Toruń 1979, s. 19-34.

⁴ S. Burkot, *Powieści współczesne (1863-1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1967, s. 41.

⁵ Dysponujemy wprawdzie pracami Kwiryny Handke, *Archaizacja językowa w "Starej baśni" J.I. Kraszewskiego*, „Rozprawy Komisji Językowej”, T. VI, ŁTN, Łódź 1959, s. 145-161 oraz Wincentego Danka, *Uwagi o języku i stylu*, w: *Powieści historyczne...*, s. 212-229, ale mają one charakter fragmentaryczny. Nadto niektóre ich ustalenia zbił Bogusław Moroń w art. *Język pierwszej epoki twórczości J.I. Kraszewskiego (1829-1838)*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”, R. X (1967). Seria: *Filologia nr 4. Prace Językoznawcze nr 3*, Gdańsk 1967, s. 21-30 oraz *Język drugiej epoki twórczości J.I. Kraszewskiego (1838-1859)*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne”, R. XII (1969). *Filologia polska. Prace Językoznawcze*, z. 4, Gdańsk 1969, s. 43-61. Z kolei metodę i wyniki badań Moronia kwestionują: A. Pihan, *Rękopis a pierwodruk "Jermoły" J.I. Kraszewskiego. Różnice językowe*, „Studia Polonistyczne” VI: 1978, Poznań 1979, s. 112 oraz E. Koniusz, *Kresowe elementy leksykalne i semantyczne w języku powieści ludowych J.I. Kraszewskiego*, w: *Studia nad polszczyzną kresową*, T. II, pod red. J. Riegera i W. Werenicza, Wrocław 1983, s. 128, pośrednio też w art. *Wpływy ruskie w języku powieści ludowych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Język Polski” 1984, z. 1, s. 40-51 oraz *Dialektyzacja w powieściach ludowych J.I. Kraszewskiego*, w: *Dialektologia, onomastyka, stylistyka. Materiały z sesji naukowej w 80-lecie urodzin Prof. dra Eugeniusza Pawłowskiego. Nowy Sącz 10 czerwca 1983*, Kraków 1984, s. 85-95. Studia te mają zwykle charakter ściśle językoznawczy, stąd ich względna wartość dla stylisty. Zastrzeżenia te nie dotyczą pracy H. Krzyżak, *Funkcja stylizacyjna przystów w "Pamiętniku Mrocza" J.I. Kraszewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, z. 56. *Prace Historycznoliterackie VI*, WSP Kraków 1975, s. 79-88.

⁶ Por. St. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968.

⁷ Zob. R. Skręt, *Historiografia literatury polskiej w XIX stuleciu*, Wrocław 1968.

⁸ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984.

⁹ Z. Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, T. 3, Warszawa 1972.

¹⁰ T. Lehr-Splawiński, *Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój*, Warszawa 1978, s. 307-308, 337. Bezkrytycznie powtarzają te zastrzeżenia H. Kurkowska i St. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, wyd. 4, Warszawa 1974, s. 323-324.

¹¹ H. Kurkowska, op. cit., s. 320.

¹² Według wyliczeń W. Danka, *Powieści historyczne...* op. cit., s. 16.

¹³ L. Komarnicki, *Stylistyka polska wyjaśniona na przykładach i ćwiczeniach. Książka dla młodzieży szkolnej i samouków*, wyd. 3, uzupełn., Warszawa, b. d.; H. Galle, *Stylistyka i teoria literatury. Wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia stylistyczne*, wyd. 4, Warszawa 1912; P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903; A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, Petersburg 1889.

¹⁴ F. Kol... (J. Czeczot), *Niektóre uwagi, szczególnie pod względem stylu, nad pieśnią 3-cią "Anafielas: Witoldowe boje" przez P. Kraszewskiego w Wilnie u Zawadzkiego wydaną*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 100, s. 638-644.

¹⁵ Z. Szweykowski, *Kilka uwag o zniekształceniach tekstów Prusa*, „Poradnik Językowy” 1935, nr 3, s. 50-54.

¹⁶ P. Chmielowski, *Stylistyka polska...*, s. 147.

¹⁷ N.N., *Duch poezji pana Kraszewskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1839, nr 81, s. 465-466; por. też zamieszczony tam dopisek wydawcy pisma, w którym niedwuznacznie mówi się o etycznym rozdrożu, na jakim stoi Kraszewski (między bajronizmem a religijnością); konsekwencje stylistyczne takiej postawy to rewolucyjny stosunek do niewzruszalnych praw z jednoczesnymi próbami utrwalenia zasad, a więc akcesem do światopoglądu zachowawczego.

¹⁸ E. Czaplejewicz, *O potrzebie badań nad dziewiętnastowieczną teorią literatury w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2, s. 53-70; tenże, *Wstęp do: Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, pod red. E. Czaplejewicza, K. Rutkowskiego, Warszawa 1982, s. 5-31.

¹⁹ K. Mecherzyński, *Stylistyka czyli nauka obejmująca prawa dobrego pisania dla użytku młodzieży szkolnej*, Kraków 1884, s. 82.

²⁰ J. Rymarkiewicz, *Prozaika czyli stylistyka prozy*, wyd. 3 przerob., Poznań 1868, szczeg. s. 144.

²¹ J. Kamocka, *Teoria stylu polskiego*, Warszawa 1875.

²² P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej. Z przedmową Bronisława Chlebowskiego (z ilustracjami)*, T. V, Warszawa 1900, s. 196-199 (sic!).

²³ B. Chlebowski, *Stanowisko Kraszewskiego w literaturze i życiu społeczeństwa 1812-1912*.

²⁴ St. Kozłowski, *Kraszewski jako estetyk 1836-1860*, „Biblioteka Warszawska” 1895, T. 2, s. 505.

²⁵ Por. zwłaszcza A. Bartoszewicz, *Spór o powieść historyczną w połowie XIX wieku na tle antagonizmu między „Dziennikiem Warszawskim” a „Gazetą Warszawską”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 2, *Filologia polska I*, Toruń 1959, s. 63-82; też, *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce literackiej okresu międzypowstaniowego (1831-1863)*, „Zeszyty Naukowe UMK”, z. 3, *Filologia polska II*, Toruń 1960, s. 127-176; też, *O poglądach Kraszewskiego przed rokiem 1863 na zadania społeczne i cechy formalne powieści*, „Zeszyty Naukowe UMK. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 17, *Filologia polska VI*, Toruń 1966, s. 175-204; też, *Powieść w świadomości teoretycznej krytyków przed Kraszewskim*, „Zeszyty Naukowe UMK. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 25, *Filologia polska VII*, Toruń 1967, s. 75-98; też, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa – Poznań 1973, nadto: St. Burkot, *Spory o powieść...* op. cit.; tenże, *Udział Kraszewskiego w sporach o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. St. Burkot, Warszawa 1962, s. 5-22; tenże, *Kraszewski jako teoretyk powieści*, „Ruch Literacki” 1962, nr 6, s. 284-297; tenże, *Powieści współczesne...* op. cit., rozdz. *W poszukiwaniu własnej estetyki*.

²⁶ Zob. B. Moroń, op. cit.; St. Burkot, *Od wydawcy*, w: J.I. Kraszewski, *Listy do rodziny 1820-1863, cz. I. W kraju*, oprac. W. Danek, Kraków 1982, s. 513-514.

²⁷ E. Warzenica, *Publicystyka literacka młodego Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 6, s. 17-35.

²⁸ J.I. Kraszewski, *Wybór pism. Oddział IX. Zarysy społeczne*, poprzedzone wstępem krytycznym przez P. Chmielowskiego, Warszawa 1893.

²⁹ J.I. Kraszewski, *O sumieniu w literaturze*, „Tygodnik Petersburski 1841, nr 7, s. 39-40; tenże, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 77-90.

³⁰ J.I. Kraszewski, *Noce bezsenne. Wspomnienia i fantazje*, w: J.I. Kraszewski, *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Wrocław 1972, s. 300-447.

³¹ J.I. Kraszewski, *Gawędy o literaturze i sztuce*, wyd. wznowione, tańsze, Lwów 1866, s. 64, 16-17.

³² A. Kudasiewicz, *Stylistyka czyli teoria stylu. Stylistyka ogólna*, Warszawa 1865, s. 70-71.

³³ J.I. Kraszewski, *Wyjątek z listu...*, „Biblioteka Warszawska” – 1845, T. 4, s. 176.

³⁴ „Tygodnik Petersburski” 1841, nr 90, cyt. za: P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historycznoliteracki*, Kraków 1888, s. 135.

³⁵ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*. T. II, przypisami i postłowie opatrzył P. Hertz, Warszawa 1877, s. 364.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 308.

³⁸ J.I. Kraszewski, *Wybór pism. Oddział X. Studia i szkice literackie*, poprzedzone wstępem krytycznym i opatrzone spisem chronologicznym dzieł autora przez P. Chmielowskiego, Warszawa 1894, s. 632 – pisownię każdego cytatu podaję na odpowiedzialność wydawcy, gdyż słowo *fizjonomia* w tekstach pisarza drukowano różnie.

³⁹ Możliwe, że na autora oddziaływał tu Michał Grabowski, nieraz używający tego pojęcia jako neutralnego stylistycznie, np. w liście do Kraszewskiego tak go komplementował: „Pana to właśnie jest manierą to potężne szkicowanie” – *Michała Grabowskiego listy literackie*, wydał Adam Bar, Kraków 1934, s. 136.

⁴⁰ J.I. Kraszewski, *Wybór pism. Oddział X*, s. 611.

⁴¹ Tamże, s. 612.

⁴² *Kraszewski o powieściopisarzach...*, op. cit., s. 192.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Por. choćby parodystyczne rady w *Przepisie na historyczny romans*: „Cyganka i tajemnicza postać wyrażają się stylem poetycznym, nie żałując przenośni, symbolów i fraz sentymentalnych”, „W opisach miłości autor powinien się starać o płomienisty jej obraz. Nie żałować wyrazów: niebo, piekło, ziemia, anioł, życie, śmierć, mogiła, łzy, krew itp.”, „Wyrazów starych nie żałować; im będą niezrozumialsze, tym ludzie pomyślą, że obraz prawdziwszy.” Por. *Kraszewski o powieściopisarzach...*, op. cit., s. 84-91.

⁴⁵ A. Bartoszewicz, *O poglądach Kraszewskiego przed rokiem 1863...*, op. cit., s. 193. W dyskusji nad moim referatem autorka zwróciła uwagę na pewną ewolucję pojęcia *forma* – początkowo Kraszewski nadawał mu znaczenie gatunkowe (np. odmiana powieści), później zakres użyć się zwiększył.

⁴⁶ J.I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, T. I, Warszawa 1843, s. 34.

- ⁴⁷ Kraszewski o powieściopisarzach..., s. 122.
- ⁴⁸ J.I. Kraszewski, *Studia literackie*, op. cit., s. 33.
- ⁴⁹ J.I. Kraszewski, *System Trentowskiego treścią i rozbiorem "Analityki loicznej" okazany*, Lipsk 1847, s. 37.
- ⁵⁰ J.I. Kraszewski, *Tomko Prawdzic. Wierutna bajka*, wyd. nowe przejr. i popr., Lwów 1873, s. 38. Utwór powstał w latach 1849-1850, do druku przeznaczyl go autor w 1857 r. – widać z tych dat, że pisarz nie odmienił zdania.
- ⁵¹ Kraszewski o powieściopisarzach..., s. 121.
- ⁵² Tamże, s. 114.
- ⁵³ J.I. Kraszewski, *Wybór pism. Oddział X*, op. cit., s. 537.
- ⁵⁴ Kraszewski o powieściopisarzach, s. 147. We własnej praktyce pisarskiej nie potrafił trzymać się tego postulatu – często informacje, które poznaliśmy z ust narratora, ponownie padają w dialogach. Por. W. Danek, *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski*, Wrocław 1969, s. 60-62; tenże, *Powieści historyczne...*, op. cit., s. 158-161.
- ⁵⁵ J.I. Kraszewski, *Wybór pism. Oddział X*, s. 643.
- ⁵⁶ J.I. Kraszewski, *Obraz Cebes a doręcznik Epikteta, z greckiego przełożył i uwagami objaśnił X. Hołowiński*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 12, s. 79-80, podkr. T.B.
- ⁵⁷ T. Skubalanka, op. cit., s. 212.
- ⁵⁸ Por. S. Świerzewski, *Kraszewski o języku współczesnych sobie tłumaczeń*, „Poradnik Językowy”, 1965, nr 6, s. 242.
- ⁵⁹ J.I. Kraszewski, *Pamiętniki*, op. cit., s. 410.
- ⁶⁰ J.I. Kraszewski, *Wybór pism. Oddział X*, s. 699.
- ⁶¹ Cyt. za: M. Małecki, „*Historia o pra-pra-pra... wnuku T.T. Jeża jako dokument literackiego sporu*”, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 143.
- ⁶² J.I. Kraszewski, *Wyjątek z listu...*, „Biblioteka Warszawska”, 1845, T. 4, s. 175-176.
- ⁶³ Kraszewski o powieściopisarzach..., s. 72.
- ⁶⁴ St. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981.

⁶⁵ X. St. Chołoniewski, *O stylu pod względem psychologicznym*, „Pielgrzym” 1842, T. III, s. 150-174; tenże, *O wpływach racjonalizmu na tegoczesną literaturę i sztukę*, tamże, s. 217-250.

⁶⁶ *Michała Grabowskiego listy literackie*, op. cit., s. 160.

⁶⁷ Tamże, s. 162.

⁶⁸ Kraszewski rzeczywiście wzbogacił słowniki polskie w wiele wyrazów. W. Danek traktował to jako „czyn o zasięgu ogólnokulturalnym”, na dowód przytaczając wszechobecność pisarza w tzw. *Słowniku warszawskim*. Godzi się przypomnieć, że to nie Jan Karłowicz unieśmiertnił w ten sposób autora, ale Józef Bliziński, którego rękopiśmienny słownik nieraz bez zmian przedrukowywał stołeczny lingwista. Amator-leksykograf gorliwie studiował prace Kraszewskiego i wypisywał z nich obfite przykłady. Por. W. Danek, *Powieści historyczne...*, s. 228; Cz. Pankowski, *Bliziński, jakiego nie znamy*, „Poradnik Językowy” 1954, nr 2, 5-6, 9.

⁶⁹ J.I. Kraszewski, *Synowie wieku*, „Pielgrzym” 1843, T. I, s. 309.

⁷⁰ J.I. Kraszewski, *Wybór pism*. Oddział X. s. 643.

⁷¹ Zob. *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, T. II, Warszawa 1961, s. 7-184.

⁷² J.I. Kraszewski, *Odczyty o cywilizacji w Polsce*, Warszawa 1861, s. 23.

⁷³ J.I. Kraszewski, *Studia literackie...*, s. 100.

⁷⁴ J.I. Kraszewski, *Odczyty o cywilizacji...*, s. 29.

⁷⁵ J.I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksiężska*, Teresa Nowacka w *Opowiadaniach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 1972, s. 66 objaśnia taką postawę narratora wpływem sternizmu.

⁷⁶ Zob. A. Kaupuż, *Dzieje konkursu na Uniwersytecie kijowskim i praca konkursowa J.I. Kraszewskiego o języku polskim*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 6, s. 75-96; por. też. S. Świerzewski, *Kraszewski w obronie języka polskiego*, „Poradnik Językowy” 1954, z. 2, s. 24-31, gdzie jednak ocena *Rysu dziejów języka polskiego* jako pierwszej w Polsce syntezy historyczno-językowej jest przesadna. Zob. np. A. Źdźarski, *O języku polskim i jego losie w różnych epokach*, „Astrea”, T. II: 1822, nr 4-5.

⁷⁷ *Rzut oka na niektóre dzieła w języku polskim wydane w przeszłym i bieżącym roku*, „Przegląd Europejski Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1863, T. IV, s. 237.

⁷⁸ J.I. Kraszewski, *Wybór pism*. Oddział X, s. 611-612

⁷⁹ Adolf spod Bielska, *Gawęda krytykoliteracka nr 3*, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1850, z. 4, s. 101.

⁸⁰ Józef Ignacy Kraszewski, Teofil Lenartowicz, *Korespondencja*, do druku przygot. i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 87.

⁸¹ Por. wyrażenia z *Wyboru pism*: „pierwiastek izraelski przemaga (styl nowej szkoły)”, „my, istoty rozumem i mową obdarzone (styl urzędowy)”, „uśmiechy naigrawające się tych, których opiece (styl urzędowy) rząd saski powierzył cudzoziemców”.

Elżbieta Koniusz

Elementy kresowe w języku *Listów do rodziny 1820 – 1863*¹ J.I. Kraszewskiego

Listy do rodziny, których język jest przedmiotem niniejszego opracowania, to – jak wiadomo – zaledwie skromna część przebogatej korespondencji J.I. Kraszewskiego. Autorka opublikowała również wyniki badań nad językiem powieści ludowych pisarza².

Listy do rodziny pisane były w szczególnie interesującym okresie życia ich autora – w dobie jego najsilniejszych i bezpośrednich związków z Kresami północnymi i południowymi. Dostarczają one w tym zakresie niezwykle bogatego materiału. Kiedy pisarz kupił na kontraktach w Dubnie wieś Gródek, w liście do matki pisał:

„Takie tedy było moje przeznaczenie, żebym się tu sadowił, w obcym kraju, który mnie do siebie przyjął i Litwin już teraz na Wołyniaka przerobiony zostałem” (por. 42/94).

Ale z kolei w późniejszym liście do brata Lucjana, gdy rodzina, zwłaszcza ojciec, wyrażała niezadowolenie z powodu osiedlenia się pisarza na Wołyniu, tłumaczył się:

„Nie, nie jestem jeszcze Wołyniakiem, mam serce litewskie, a Wy mnie tylko w Waszym sądzie pospieszonym potępiłicie” (por. 95/165).

Tak naprawdę był niezwykle silnie uczuciowo związany i z Litwą, i z Wołyniem i – jak świadczą owe listy – wrósł całkowicie w tamtejsze realia. Zbadanie więc języka prywatnej korespondencji pisarza powstałej w tym okresie będzie próbą określenia w języku Kraszewskiego zawartości elementów kresowych.

Z drugiej strony do analizy językowej tego zbioru stały się zachętą uwagi wybitnego znawcy twórczości J.I. Kraszewskiego, Stanisława Burkota, zawarte we *Wstępie* do zbioru i w nocie *Od wydawcy*. We *Wstępie* badacz podkreśla niezwykłość tego zbioru, jego odmienność nie tylko w stosunku do XIX-wiecznej korespondencji w ogóle, ale także w stosunku do innych listów samego Kraszewskiego. W nocie zaś tak charakteryzuje te listy:

„Pisane były przy różnych okazjach, wynikały z okoliczności życia prywatnego i powszedniego. Nie ma w nich lub prawie nie ma obróbki stylistycznej, ozdobności. Z tego też powodu są bliskie w swym kształcie językowym polszczyźnie potocznej XIX wieku – wprawdzie językowi pisanemu, a nie mówionemu, lecz i tak stają się dokumentem jedynym w swoim rodzaju”³.

Historycy języka traktują listy jako materiał do charakterystyki języka osobniczego⁴ lub posługują się nimi jako dokumentami normy epoki, regionu⁵. J. Mally, charakteryzując język listów Słowackiego, stwierdza:

„Listy są bardzo wdzięcznym materiałem dla studiów językowych: są na ogół bezpośrednio, odtwarzają język „mówiony” autora, są pozbawione [znów – na ogół] tendencji artystowskiej...”⁶.

Z kolei na przykład A. Kałkowska wykazała, że list ma swoją poetykę, pisanie listu jest bowiem „działalnością kulturową – stąd zawsze świadome kształtowanie jego formy w oparciu o wzory i normy „literackie” [...]; z drugiej strony przenika do niego żywioł językowy codzienności, kontaktów niesformalizowanych”⁷.

Jak na tym tle przedstawia się język analizowanych listów Kraszewskiego, jakie jest ich miejsce ze względu na kształt językowy? Odpowiedź na to pytanie wymaga wielopłaszczyznowego przebadania języka poszczególnych tekstów wchodzących w skład zbioru. Jednym z aspektów tej analizy jest zbadanie zawartości elementów kresowych w ich języku i porównanie w tym zakresie z językiem powieści i innych listów pochodzących z tego samego okresu życia pisarza i z lat późniejszych⁸. Ilość i jakość elementów regionalnych, sposób ich wykorzystania, funkcjonowania w tekście pozwala w pewnym stopniu ustalić, czy język badanego tekstu bliższy jest potocznemu, czy też jest wersją języka literackiego.

Uwzględniono w tym zakresie wszystkie teksty badanego zbioru pisane w całości lub w części po polsku. Wyłączono z analizy kilkanaście listów pisanych w całości po francusku oraz fragmenty francuskie w listach pisanych po polsku⁹.

Wyniki tej analizy są następujące:

I. W systemie gramatycznym języka badanych tekstów najliczniej reprezentowane są kresowe elementy fleksyjne i składniowe. Udział elementów słowotwórczych jest niewielki¹⁰.

A. W zakresie fleksji należą do nich:

1. Wahania w rodzaju gramatycznym nazwy miejscowej *Dothe*||*Dotha* (61/119) oraz w jej odmianie nijakiej lub żeńskiej: *sprzedawszy pocziwą Dothę, choć mnie Dothego jakoś szkoda* 246/363, *skoczyć jednym krokiem do Dothej* 7/25 (por. też 42/93, 43/96, 187/283); rodzaj żeński tej nazwy jest morfologiczną konsekwencją akania; prawdopodobnie również nazwa *Strachowa* 185/281 jest wynikiem redukcji nie akcentowanego wygłosowego *o*¹¹. Należy wyjaśnić, że są to nieliczne ślady akania w języku Kraszewskiego (por. w powieściach ludowych *luczywa* 'luczywo' EI 29-30), i to w nazwach miejscowych, które utrwalają zwykle wiele właściwości dialektalnych.

2. Inne wahania w rodzaju gramatycznym rzeczowników: rodzaju męskiego jest rzeczownik *paczek*, por. 112/188, 158/245, 345/488 (również w powieściach ludowych EI, 25 oraz w innych listach, por. np. list do J.B. Zaleskiego z 18 XI 1864 r., Bib.Jag.sygn. 9203); a także rzeczowniki *spłat* 168/258 i *wypłat* 96/166, 167/256, 189/260, 198/297, 231/340.

3. Wahania w kategorii liczby: rzeczownik *skrzypce* (274/407) ma również formę liczby pojedynczej *skrzypca* 275/407, 278/414, 323/464 (podobnie w powieściach ludowych EI, 31 oraz w powieściach współczesnych, por. np. PII 21); natomiast rzeczownik *gryzmoły* 'nieporządne, niewyraźne pismo' ma tu wyłącznie formę liczby pojedynczej, por. 93/162, 57/113, 335/479.

4. Nieliczne formy nieenklityczne zaimków osobowych bez akcentu logicznego, np.: *Jeżeli Papa każe, to ja dam jemu* 17/42; *nie groź, że pisać przestaniesz, bo mnie tym wielką przykrość robisz* 95/165; *już tam wypróbujcie, żeby mnie awantury przez młodość nie zrobiły* 334/478, oraz 59/175 (razem 4 przykłady; w listach do Lenartowicza 2 : 61/147 [1869] i 294/463 [1886]). Zadziwiająca jest ta dbałość

pisarza o prawidłowe używanie form dłuższych z akcentem logicznym i enklitycznych nawet w listach pisanych naprędce, „od ręki”. Tu warto dodać, że formy nieenklityczne zaimków osobowych bez akcentu logicznego uważał pisarz za jedną z najbardziej znamienitych cech polszczyzny kresowej i najczęściej wykorzystywał je w stylizacji zarówno w powieściach ludowych, por. El 56, jak i współczesnych (por. np. ZI 26, 40, ZII 118, ZIV 27, PI 104). Unikał ich natomiast w narracji autorskiej.

5. Brak nagłosowego *ń* – w formie C.l.mn. zaimka *on*: *pracuję, ile mogę, dzięki szanownym protektorom i przyjaciółom [...] Dzięki im mam na obydwóch moich stolikach książek pełno 9/30*. Ten jedyny przykład wynotowany z młodzieżowego listu pisarza (dat. 19 VIII 1831) jest w języku analizowanych tekstów odosobniony¹². Ciekawe, że tego typu form pisarz nie wykorzystuje nawet w stylizacji (brak ich zupełnie w powieściach ludowych i w analizowanych powieściach współczesnych).

6. Formy zaimków twar-dotematowych z końcówką *-e* zamiast *-o* w mianowniku-bierniku l.poj.rodz.nijakiego, np. *te życie 179/272, te gardło 131/210, biedne te ludzkie zdrowie 144/227, te braterskie staranie*; tę końcówkę ma również liczebnik *jeden*: *jedne chyba lenistwo 254/377*. Są one charakterystyczne dla języka pisarza (licznie występują w powieściach ludowych, bez stylistycznego nacechowania, i w powieściach współczesnych) i chociaż nie wszyscy językoznawcy uważają je za właściwość tylko kresową¹³, w polszczyźnie kresów wschodnich zjawisko to osiągnęło rozmiary nie notowane wówczas w języku ogólnym.

7. Końcówka *-m* w 1 os.l.mn. czasu teraźniejszego koniugacji *-ę, -isz* oraz *-e, -esz*. Formy z tą końcówką, należące w języku ogólnym już w poł. XVIII w. do rzadkich archaizmów¹⁴, w analizowanych tekstach są bardzo liczne, zwłaszcza we wcześniejszych listach, np.: *Niewdzięczny to kąt, w którym my siedzimy, bo nigdy prawie dobrej ceny nie ma i bardzo trudno o sprzedaż. Po upłynieniu terminu naszego kontraktu będziem koniecznie szukali sobie co innego i zapewne mały jaki kątek kupim albo weźmiemy zastawę 38/87-88* (list do babki z 22 II 1839 r.); *My pierwsi nad tym bolejem, bo oboje z Zosią równo Kochaną Babką szanujem, czcim 67/126/29 VI 1845*), por. też: 40/91, 49/102, 67/126, 171/261, 178/270-271 itd. Częste zwłaszcza we wcześniejszej korespondencji utrzymują się i w późniejszych listach pisarza, chociaż ustępują powoli miejsca formom z końcówką

-emy: bawimy 271/401, wąpiemy 362/504, prosiemy ib. Ich obecność również w powieściach ludowych i współczesnych bez stylistycznego nacechowania oraz w korespondencji do innych adresatów¹⁵ świadczy, że były w języku Kraszewskiego częste i żywe.

8. Formy analityczne czasu przeszłego z zaimkiem jako samodzielnym wykładnikiem osoby. Wynotowałam zaledwie dwa przykłady, pierwszy: *bo ja zbierał, żeby później oprawić 9/30*, pochodzi z młodzieńczego listu pisarza (19 VIII 1831), drugi: *Ja Ci poufnie to mówił 270/400*, wydaje się stylistycznie nacechowany. Unikał ich tu pisarz starannie, chociaż często wykorzystywał jako środek stylizacji językowej w powieściach¹⁶. Nie notowałam ich też w komentarzach autorskich ani w korespondencji do innych adresatów, poza jednym przykładem w liście do Lenartowicza¹⁷: *Czy i my na to zasłużyli? 256/415*.

9. Nieliczne formy imiesłówów biernych utworzonych od czasowników nieprzechodnich: *interesowany: odjeżdża do Radomia jedna z osób intresowanych 200/299; dziękowany: śpiewał piosenki [...] nie proszony i nie dziękowany 271/407*.

10. Zakłócenia w użyciu się przy czasownikach, nieliczne formy czasowników z zaimkiem się nie mające znaczenia strony zwrotnej, np.: *protestować się 154/239, zaoszczędzić się. Zdaje się, że ja albo mniejsze [konie – E.K.], albo żadnych trzymać nie będę. Chcę się zaoszczędzić.(354/497)*.

B. W zakresie składni:

1. Brak składni zgody między rzeczownikiem niemęskoosobowym a przydawką wyrażoną liczebnikiem od 2 do 4. Rzeczowniki niemęskoosobowe w związkach z liczebnikiem *dwa, trzy, cztery* występują w ekscerpowanych tekstach prawie wyłącznie w dopełniaczu: *straci lat dwa [...] a lat dwa wiele znaczy 111/187, daję mu korzec i garny cztery owsa i rubli trzy 205/305, lat trzy służyłem 223/330* (por. też inne przykłady: 158/244, 208/310, 73/134). Taką składnię notowałam również w zamieszczonych w listach do ojca rachunkach, np.: *biletów dwa, mis dwie, rondelków dwa, solniczek dwie 35/81*. Składnia rządu w tego typu związkach powszechna jest również w powieściach ludowych (EI 97-98), częsta w powieściach współczesnych (por. np.: I II 149, ib. III 56; Dzi II 158, ib. 159, ib. 8, ib. 9; PII 315, ZI 41, 124, ib. II 32, 110 itd.). Charakterystyczną cechą cytowanych konstrukcji jest szyk członów – występowanie rzeczownika na pierwszym miejscu.

2. Celownik zamiast biernika po czasownikach *boleć*, *kosztować*¹⁸. Składnię *boleć* + C notowałem tu trzy razy: *głowa mi się okropnie rozboleła* 53/108, *bo mi serce boli* 184/280, *bo mi nogi bolą* 271/404 (ale konstrukcji *boleć* + B jest kilkanaście). Dwa razy występuje również celownik po czasowniku *kosztować* – *kosztować nam nie będzie* 169/259, *Nic by mu to nie kosztowało* 240/253.

3. dopełniacz po przysłówkach w stopniu wyższym. Składnia *genetivu comparisonis* po przysłówkach w analizowanych listach jest żywa i powszechna, np.: *to gorzej interesu romanowskiego* 83/148, *żyto mniej 10 zł* [kosztuje – E.K.] 100/172, *więcej 50 dukatów dusza kosztować nam nie będzie* 169/259, *wyżej wszystkiego* 276/409, *zostaliśmy niżej Tunisu i Austrii* 323/464 (por. też 87/153, 225/333, 350/492). Takich konstrukcji używał Kraszewski również w powieściach ludowych, wykorzystywał je tu przeważnie jako środki stylizacji językowej (El. 106), ale występują one również w komentarzach autorskich. Trafiają się w listach do Lenartowicza: *od więcej roku [...] nie pisał* 218/362.

4. Konstrukcja *prosić u kogo*, w ekscerpowanych tekstach wystąpiła tylko raz: *ani myślę od kogokolwiek bądź pożyczać ani u kogo prosić* 173/263 (częstsza jest w powieściach ludowych, ale służy autorowi do charakterystyki języka bohaterów).

5. Poczesownikowa pozycja zaimka *się*¹⁹. Trzeba podkreślić, że unieruchamianie zaimka *się* po czasowniku zdarza się tu Kraszewskiemu dość rzadko, np.: *i ze siebie potrafili Rodzicom wypłacić się!* 11/33, *Czy nie naprzykrza się Dziaduniowi [...] Czy uczy się czytać?* 59/116, *ale nie gniewaj się* 95/165, *Aleśmy już usadowili się* 161/249. Dominują konstrukcje, w których *się* ma pozycję zgodną z prawem Wackernagla, w myśl którego enklitykom jest właściwa dążność do zajmowania drugiego miejsca w zdaniu, np.: *nie wiemy jeszcze, jak się interesa ułożą* 166/255, *tyle prac różnego rodzaju [...], że się już boję* ib., *ale czy się to spełni*, ib., *Obojga kochanych Rodziców rączki całują i łasce się* *Ich polecam* 167/257, *Całe nie wiem, co się z Tobą dzieje* 168/257, itd. (dziesiątki innych przykładów).

C. W zakresie słowotwórstwa:

1. Nieliczne formacje z ruskimi cechami formalnymi, np. *Pińczuk* ‘mieszkaniec Polesia Pińskiego’ 30/68; nazwa mieszkańca z ruskiego pochodzenia

przyrostkiem **-uk**; **Mamcia** 150/233, **dziadunio** 14/38; zdrobnienia (i spieszczenia) z ukraińskiego pochodzenia przyrostkami **-cia**, **-unio**.

2. Wahania w typie przysłówkowych formacji odprzymiotnikowych na **-o** i **-e**, np.: przyrostek **-e** zamiast ogólnopolskiego **-o** zachowują tu przysłówki: szczególnie 79/143, 141/223, 177/269, 208/309, 230/338 (liczne przykłady); tymczasowie 70/129 i urzędowie 44/97, 102/175 (warto też odnotować formę urzędownie 61/118, której nie zna język ogólny); przyrostek **-o** zamiast **-e** ma przysłówki śmieszno 223/330 (tu też na uwagę zasługuje forma **zapaśno** 'z zapasem' 64/123, której nie ma w polszczyźnie ogólnej).

3. Liczne zdrobnienia i spieszczenia, zwłaszcza rzeczowników i przymiotników, rzadziej przysłówków i zaimków, np.: **Mameczka** 78/141, **Matunia** 119/198, **Mateczka** 172/262, **Babunia** 21/48, **Kajuta** 11/33, **Wujaszek** 14/38, **interesik** 84/149, **dłużki** 134/214, **sprawuneczki** 158/244, **kapitalik** 231/340, **modlitewka** 301/441; **głupiusieńkie** 164/252, **leciuteńki** 231/339, **mokruteńkie** 148/232; **świeżuteńko** 219/325; **takuteńki** 217/323, itd.

Powyższe zestawienie wymaga pewnego komentarza. Otóż cytowane w nim kresowe elementy gramatyczne wyekscerpowane z analizowanego zbioru ani pod względem jakościowym, ani też ilościowo nie przewyższają kresowych cech w języku analizowanych powieści, zwłaszcza ludowych. Natomiast jest ich więcej niż w porównywanym zbiorze korespondencji z Lenartowiczem.

Trzeba też zwrócić uwagę na fakt, że funkcjonowanie niektórych z tych elementów w listach do rodziny jest inne niż w powieściach. Nieliczne formy czasu przeszłego z zaimkiem jako samodzielny wykładnik osoby czy też nieenklytyczne formy zaimków osobowych bez akcentu logicznego nie pełnią tu funkcji stylistycznych środków językowych; wprowadzone do języka prywatnej korespondencji nadają mu pewne znamiona potoczności (były one bowiem charakterystyczne dla kresowego języka potocznego, i to przeważnie warstw niższych, o słabym wyrobieniu językowym). Dopuszczone tu zostały również te formy i konstrukcje, z których pisarz zrezygnował całkowicie w powieściach (np. celownik po czasowniku **boleć**), być może na zasadzie, że są to teksty do osób bliskich, w których można sobie pozwolić na pewną „poufałość”. Niektóre z tych elementów dostały się też zapewne w wyniku mniejszej kontroli pisarza.

II. Bogatego materiału dostarczyły analizowane teksty również w zakresie słownictwa i semantyki. Najciekawszy materiał leksykalny stanowią wyrazy (lub znaczenia) będące wynikiem wpływów z zapożyczeń ruskich i rosyjskich.

Wśród rutenizmów liczniejszą grupę stanowią pożyczki ukraińskie, białoru-
tenuizmów jest zaledwie kilka. Wynotowany w całości materiał prezentuje się
następująco:

at wykrzyknik lekceważenia: 35/81 – przykład odosobniony (częsty natomiast
w powieściach ludowych, gdzie pełni funkcję środka stylizacji językowej, por. El
154, zdarza się w powieściach współczesnych (np. Z III 59), por. błrs. i ukr. at
'ts' Hrin 53; braha 'wywar pozostały po pędzeniu wódki, służący za pokarm dla
bydła i trzody' 224) 332, por. ukr. braha 2. 'ts' Hrin 133; cybuk 'cybuch: część
fajki w kształcie rurki łączącej ustnik z główką' 183/279, postać odosobniona,
poza nią kilka razy cybuch, por. ukr. cybók, cybuk Hrin 2043; czereda 'gromada'
52/107, 56/112, 324/466, częste i bez ujemnego zabarwienia, czasami z tonem
żartobliwości, np.: *My tutaj bawimy w Horodu [...] z całą naszą czeredą dzieci*
52/107, por. ukr. czereda 1. 'stado bydła: trzoda' Hrin 2070; czeresznia 130/209,
por. ukr. czeresznia Hrin 2071; czerot 'szuwary, trzcina' 30/68, por. ukr. oczeret
'ts' Hrin 1190; i błrs. czerót 'ts' Tryp II 161; dereniak 'wytrawna nalewka na
owocach dereni' 177/269, 183/279, 188/284, por. ukr. dereniak-dereniwka 'nalewka
dereniowa' Hrin 411; donia 'córeczka': *zony rączki całują i małe łapki Twej doni*
213/316, por. ukr. donia Hrin 463; durzyć się 'mieć złudne, bałamutne pomysły'
234/344, por. ukr. duryty 'tumanić, okłamywać' Hrin 499; harbuz w wyrażeniu
harbuza nie wziąć 'nie zostać odprawionym z niczym (z kwitkiem)', por. w SWil
1. znaczenie wyrazu /h/arbuz 'odprawa kawalera starającego się o pannę' i ob-
jaśnienie wyrażenia Dostał /h/arbuz 'został odprawiony z niczym' oraz u Hrin
2. daty harbuza 'ts' 315; hreczka 'gryka' 100/172, por. ukr. hreczka 'ts' hrin 367;
kałamaszka 'wózek dwukonny': *gdyby po mnie łaskawy Papa przysłał jaką dwukonną
kałamaszkę* 7/24, również w powieściach ludowych El 168 i współczesnych, np.
P II 46, por. błrs. kołomażka Nos 242; łuczyna 'łuczyno' 6/23, por. błrs. i ukr.
(Hrin 919) łuczyna 'ts'; podurzyć się 'pomarzyć, pofantazjować, roić': będziemy
muzykowali i trochę się podurzym 256/382, por. hasło durzyć się; przyjmak
'niemajętny zięć przyjęty do domu teściów': *Zmiłuj się, Drogi Papo, nie rachuj na
mnie i wiedz o tym, że ja sam przez się w tak delikatnym tu jestem położeniu [...]*

Co tam później, kiedy więcej będę miał swego, tym już rozporządzę, jak zechcę, ale dziś ja zawsze jeszcze, jak u nas zowią, przyjmakiem i na cudzym siedzę 108/182; por. ukr. przymak 'ts' Hrin 1526; ramotka, zdrobnienie od ramota, tu w znaczeniu 'utwór': *Niech Ojciec pozwoli, żebym mu [Kajetanowi – E.K.] podziękował za jego ramotkę w tym liście i oznajmił, że ją wydrukuję w styczniowym numerze "Przeglądu"* 368/510, por. ukr. hramota i hramotka pismo Hrin 363; sadyba 'domostwo, gospodarstwo': *zebyśmy Ją [matkę – E.K.] w nowej naszej sadybie powitać mogli. Pobłogostawilibyś nam... nowe gospodarstwo* 171/262 oraz: 98/169, 175/267 (wyraz częsty również w powieściach ludowych El 186), por. ukr. sadyba Hrin 1710; Sam, Sama 'gospodarz, gospodyni (ze szczególnym szacunkiem), mąż, żona'; *Stachowscy tylko co od nas wyjechali [...] Sam był chory trochę w zimie [...] Sama zdrowa także, oboje oczekują teraz syna* 101/173; u Hrin brak, ale w SUM IX s. 23 znaczenie 6 'ts', por. też Kurz. Język 155; semia 'rodzina': *Papa obszernie opowie wraz z Kajetanem o nas w Hubinie i całej semii naszej* 104/176; por. ukr. semia Hrin 1729; taki 'przecież, jednak': i nie znacie taki mnie dotąd 265/395 oraz: 196/294, 198/297, 207/308, 280/416, dwa użycia również w jednym liście do Lenartowicza por. 186/314-315 (ale cały list utrzymany w tonie żartobliwym), poza tym wyraz częsty w powieściach ludowych, por. El 192, ale występuje tu wyłącznie w funkcji elementu dialektyzacji języka, por. ukr. taki 'ts' Hrin 1858; wiedzieć 'znać': *ale Bóg jeden wie skutki czynności ludzkich* 167/256 oraz: 178/271, 282/418, 284/422, 300/439 (częste), por. ukr. znaty 'wiedzieć' Hrin 706.

Ilościowo cytowane wyżej rutenizmy nie prezentują się najokazalej. Ważne jest jednak ich funkcjonowanie w tekście i stosunek do nich samego pisarza. W analizowanych listach są one naturalne, stanowią integralny składnik opisów życia codziennego, są bowiem nazwami jego realiów, przed których użyciem pisarz się nie wzbrania, nie ma powodów czynić tego.

Niektóre z wynotowanych rutenizmów, np.: wiedzieć 'znać', taki 'przecież, jednak', sadyba, derniak, czereda, mają bogatą egzemplifikację (kilkakrotne użycia). Wyraz sadyba należy do powszechnie używanych również w innych utworach Kraszewskiego. Kilka razy występujące słowo czereda nie ma tu ujemnego zabarwienia uczuciowego, jakie często towarzyszy mu w polszczyźnie ogólnej. Bez ujemnego nacechowania stylistycznego występują tu też *durzyć się* i *podurzyć się* 'pomarzyć, pofantazjować'. Wyraźnie dodatnie (nawet z odcieniem pieszczotliwo-

ści) zabarwienie uczuciowe ma wyraz **donia**, celowo użyty w niezwykle „ciepłym” fragmencie listu do brata Lucjana. Podobnie celowo wprowadzone zostały wyrazy **semia** i **sadyba**; pisarz podkreśla i w ten sposób swój związek z Wołyniem (ojciec i matka zapraszani są przez syna, żeby pobłogosławili jego sadybę, ojciec ma opowiedzieć matce, po kolejnych odwiedzinach u Józefa o jego semli). Ujemne zabarwienie ma jedynie wyraz **przyjmak** w obu listach, w których został użyty. A w ogóle wprowadzenie do listów takich rutenizmów, jak **przyjmak**, **semia** a szczególnie taki ‘przecież, jednak’ nadaje i językowi znamiona potoczności.

Licniejszą grupę niż rutenizmy – rzecz ciekawa – stanowią w ekscerpowanych tekstach rusycyzmy. Wynotowany materiał przytaczam w całości:

dzieło ‘sprawa; tu: akta dowodzące szlachectwa’: *Heroldia zawsze mnie bolem głowy nabawia! Drogi Papo, nie spuszcжайmy się na nic, a że dzieło nasze już się liczy jako poszłe do niej, niech go najspieszniej odeślą 72/132 oraz: 2x74/135, 2x85/151, ros. dzieło ‘ts’: gubernski ‘gubernialny’: *jutro wybór gubernskiego marszałka 223/330 oraz: 42/94, 133/212, wyraz ten ma tu również charakter nazwy własnej: Jutro obiad i bal u Guberskiego 239/349, ros. gubierskij ‘ts’* Dal I 405; **jednodworzec ‘człowiek stanu pośredniego między szlachtą i chłopami; „była szlachta” w prowincjach południowo-zachodnich Cesarstwa’** (por. SW); *Jesteśmy bez wątpienia w tej kategorii, która tymczasowie zapisana będzie w jednodworcy. Łzy mam w oczach, gdy to piszę, i od przytomności odchodzę. U nas z całą ścisłością wykonany ukaz i pewnie majątki pójdą w administrację –* cytat z listu do ojca 70/129, ros. **odnodworiec ‘wołny chłop rosyjski’** Dal II 653; **kazarmy ‘koszary; tu: pomieszczenia (internat) dla uczniów’:** *Ja tylko po powrocie z Kijowa na dni kilka zajrzę do domu i powrócę do Żytomierza, gdzie przy otwarciu szkół będę potrzebny, przy zmianie urzędzeń o pomieszczeniu studentów, gdyż tak zwane kazarmy zostały skasowane i stąd wynikną trudności pomieszczenia uczniów 284/367, ros. kazarma i kazarmy 1. ‘koszary’, 2. ‘budynek dla pomieszczenia robotników w dużej liczbie’* Dal II 73; **kazienna pałata ‘pomieszczenia, budynek urzędowy, urząd; tu: archiwum akt i dokumentów, dotyczących własności nieruchomości’** 281/417; ros. kazionnyj ‘służbowy, państwowy’ Dal II 74; **kazienna podorożna ‘pozwolenie na wyjazd, delegacja służbowa’:** *Dziś prezentowałem się naszemu księciu gubernatorowi, wziąłem kazienną podorożną i śpieszę do Kijowa przedstawić się księciu Wasylczykowi, kuratorowi okręgu kijowskiego 238/348 –* pisał Kraszewski w liście do ojca po zatwierdzeniu*

go na stanowisko kuratora w Żytomierzu; por. ros. podróżnaja 'wszelkie pisemne pozwolenie na oddalenie, dla swobodnego poruszania się; paszport' Dał III 193; **kaznaczejstwo** 'urząd skarbowy' 64/123, ros. kaznaczejstwo 'ts' Dał II 74; **komenderówka** 'wyjazd urzędowy; delegacja służbowa': *Na to mam mieć lub urlop 4 miesiące lub komenderówkę dla obejrzenia stanu szkół na zachodzie* 256/382, ros. komandirówka 'ts', u Dała II 146 w innym znaczeniu; **liman** 'jezioro u ujścia Dniestru do Morza Czarnego': *U ujścia do morza, w Akermanie, rozlewa się [Dniestr – E.K.] w ogromny liman, czyli jezioro szerokie i długie na werst kilkanaście* 58/114, ros. liman Dał II 252 (a tu z grec.); **niedoimka** 'zaległość, tu: zaległość podatkowa 2 x 35/82, 228/336, ros. niedoimka 'zaległość, zaległa należność, niedobór' Dał II 512 (również w powieściach ludowych w znaczeniu 'niedobór, zaległość El 179); **peretorżki** 'formalne zatwierdzenie sprzedaży': *Żyd zaliczył, kupił i nie tylko targi, ale tak zwane peretorżki uczyniły go już właścicielem* 257/383, ros. pierietorżka 2. 'końcowy, stanowczy targ na umowę lub na majątek, sprzedaż na licytacji' Dał III 229; **pismo** 'list': *Spóźniłem się nieco z odpisem na list Ojca [...] Dzisiaj, odebrawszy pismo drugie [...] 306/445 oraz: 124/202, 216/321, ros. pismo 'ts'; poczetńedworiaństwo 'szlachectwo za wysługę': *Lucjana patent może mu służyć, ale moje ani nawet poczetnego dworiaństwa nie dają* 71/130; por. ros. poczotnyj 'honorowy, zaszczytny'; **podrady** 'zarządzenia w sprawie dostaw dla wojska': *Spodziewaliśmy się, ja zwłaszcza, co mam zapas żyta, że do Galicji go zapotrzebują dla wojsk naszych, które tam wstąpiły, ale dotąd nie ma jeszcze podradów żadnych* 99/170; por. ros. podriad 'dostawa', por. Tryp II 173; **pokupka** 'zakup': *Do tej pory już przeszło 6000 franków z zakupkami książek i rycin wyeksponowałem* 271/402, 84/149, ros. pokupka 'ts'; **poszliny** *opłata na rzecz skarbu przy sprzedaży nieruchomości* (por. Tryp II 179); *Nasze układy o Kisiele zupełnie skończone i urzędownie wszystko zrobione, poszliny zapłaciłem* 172/262 oraz: 169/259, 234/432, 295/434, 300/439, por. ros. poszłina 'opłata pieniężna na przywożone i wywożone towary' Dał III 374, a także 'opłaty sądowe' ib. IV 355; **prykaz** 'urząd (bankowy)': *Gabriel [...] w przykazie bierze pieniądze* 213/316, ros. prikaz 'ts' Dał III 415; **skazki** 'spis ludności, wykaz': *Potrzebowałem pasportu dla furmana, w kaznaczejstwie skazek nie ma, bo odesłali do Kowla, gdzie rekrutów przyjmują* 64/123, również w powieściach w znaczeniu 'wykaz ludności pańszczyźnianej' El 189, Z IV 5, por. u Dała riwizskija **skazki**, **skazki narodnej pieriepsi** IV 190;*

terem 'pałac' 256/381, ros. tieriem 'ts' Dal IV 400; tumaki 'cenne futro ze skór kun leśnych' 192/288, 195/294, por. ros. tumak 'syberyjski tchórz' Dal IV 442 (do jęz. ros. z tur.); turma 'więzienie' 18/43; (Komitet) Turemny 'komitet opieki nad więźniami' 253/376, 256/381, ros. tiorma i tiuremnyj Dal IV 451; ukaz 'uchwała, dekret' 69/128, 70/129, 155/240, 281/417, ros. ukaz 'ts' Dal IV 481; wersta 'wiorsta' 58/114, ros. wiersta Dal I 181; zapiska 'notatka': *krótka zapiska o dziele* 85/151 (wyraz wyróżniony w tekście przez pisarza), ros. zapiska 'ts' Dal I 615.

Jak wynika z przytoczonego wyżej materiału, liczba rusycyzmów w analizowanych tekstach jest stosunkowo duża. Jest ich tu znacznie więcej niż w cytowanych powieściach, nawet w tych z odpowiednią stylizacją. Nietrudno jednak zauważyć, że znakomita ich większość to nazwy rosyjskich realiów administracyjno-prawnych, będących zapewne na Kresach w powszechniejszym użyciu i te w języku potocznym kresowej szlachty oraz tamtejszych urzędników²⁰. Kraszewski nie objaśnia na ogół tych rusycyzmów, nie wyróżnia ich w tekście (poza wyrazem zapiska), co czynił na przykład w powieściach czy listach do Lenartowicza, gdzie je traktuje jak cytaty i umieszcza w odpowiednim kontekście. Należy wyjaśnić, że w analizowanych listach do rodziny ich użycie jest w pewnym sensie uzasadnione okolicznościami zewnętrznymi, określoną sytuacją. Ich ilość wzrasta na przykład w tych listach, w których pisarz donosi ojcu czy braciom o piętrzących się trudnościach w uzyskaniu paszportu (por. np. 64/123), o staraniach i trudnościach związanych z zatwierdzeniem szlachectwa (por. 70/129, 71/130, 74/135, 85/151) czy też o zatwierdzeniu wyboru na kuratora i obowiązkach związanych z pełnieniem tego urzędu (por. 238/348, 256/381-82). Użycie niektórych spośród cytowanych rusycyzmów „kancelaryjnych” było nawet konieczne, pisarz niejednokrotnie zaznacza w ten sposób, z jakimi urzędnikami i urzędami ma do czynienia.

Nie odnosi się jednak wrażenia, że Kraszewski rusycyzmów specjalnie unika, wystrzega się ich (kilkakrotnie używa np. formy gubernski, nawet jako nazwy własnej: marszałka gubernialnego szlachty Karola Mikulicza nazywa po prostu Guberski 239/349, posługuje się wyrazem pismo jako synonimem słowa list, por. np. 124/202, 216/321, 306/445, nadużywa wyrazów dzieło 'sprawa', por. np. 74/135, 85/151 i poszliny por. np. 169/259, 234/432). Po prostu w owym czasie pisarz podchodzi do pewnych realiów życia w sposób „praktyczny”, co wcale nie musi oznaczać, że je akceptuje. W liście do ojca z dn. 3 II 1848 r. pisze: „Jaś [starszy

syn pisarza – E.K.] nawet oprócz polskiego i francuskiego czytania, jako mężczyzna, który do życia praktycznego się gotuje [podkreślenie moje – E.K.], *po rusku już czyta*” 87/153. Pisarz jak gdyby usprawiedliwiał się z tego i chyba nie przed ojcem, którego poglądy były lojalne wobec władz.

Jak zmienia się w tym zakresie świadomość pisarza, mogą świadczyć chociażby listy pisane do rodziny już z Warszawy, „oczyszczone” zupełnie z rusycyzmów (w kilku listach np. używa pisarz już nie słowa *ukaz* nadużywanego w listach pisanych z Wołynia, lecz wyrazu *dekret*, por. np. 362/504, 360/502), czy też listy pisane np. do Lenartowicza z Drezna, po upadku powstania i zaostreniu represji rosyjskich (por. np. 230/378-79, 237/388).

Analiza języka listów do rodziny wykazała, że zawarte w nim szeroko pojęte elementy kresowe są charakterystyczne dla tego typu języka pisanego, który łączy w sobie właściwości literackiej polszczyzny kresowej i odmiany potocznej.

Trzeba przy tym podkreślić, że badane teksty pod względem ilości, częstości i jakości cech kresowych stanowią materiał językowy dość zróżnicowany. Znaczna część listów, pisanych w różnych okresach życia autora (a więc zarówno młodzieńcze listy do babek, do matki, niektóre listy pisane z Wołynia, jak wreszcie pisane już z Warszawy) zawiera nieliczne właściwości regionalne, przeważnie gramatyczne, lub pozbawiona jest ich zupełnie. Z drugiej strony są wśród nich takie teksty, w których elementy kresowe, zwłaszcza leksykalne, stanowią liczną i zróżnicowaną jakościowo grupę. Należą tu przede wszystkim listy pisane z Wołynia, zawierające również cechy charakterystyczne dla kresowego języka potocznego. Niektóre z nich pisarz wprowadził świadomie, inne przedostały się do tych tekstów, gdyż stanowiły integralny składnik języka ich autora, część zapewne na zasadzie mniejszej kontroli pisarza, zwłaszcza jeśli listy pisane były naprędce, „od ręki”.

Tu trzeba podkreślić, że w ogóle językowo i stylistycznie listy te są bardzo zróżnicowane. Znaczna ich część to teksty dopracowane językowo, jak chociażby wymienione wcześniej młodzieńcze listy do babek i matki. Niektóre z nich są świadomie stylizowane (por. np. 2/17, 6/21-23, 7/24-25, 58/114). Jest wśród nich długi list do matki napisany prawie w całości „wierszem” (por. 6/21-23). Nie brak też stylizowanych partii listów pisanych z Wołynia (np. 113, 161). Dużo w nich powtórzeń, paralelizmów składniowych, pytań retorycznych, zdań wykrzykniko-

wych, porównań. Ale są też listy pisane naprędce, w części językowo nieudolne, zwłaszcza składniowo (por. np. 55/111, 59/115-116, 90/156, 97/167, 189/284-85, 259/384). Pośpiech powoduje, że autor czasami traci wątek, stąd pewne nieporozumienia, niejasności²¹. Jest jednak takich tekstów – trzeba to podkreślić – niewiele. Dzięki ogromnej łatwości pisania i „wyrobieniu” językowemu pisarza powstawały nawet „od ręki” listy w większości językowo poprawne.

Wyraźną zmianę w kształceniu językowym widać w listach pisanych już z Warszawy. Autor nie tylko „oczyścił” je z rusycyzmów, ale i elementów kresowych gramatycznych jest w ich języku znacznie mniej. Znikają lub stają się rzadsze również niektóre cechy charakterystyczne i dla polszczyzny ogólnej XIX w., które – być może – uznał pisarz wówczas za przestarzałe, w Warszawie już rzadziej używane²². Tak więc i w tego typu tekstach widoczne są zabiegi pisarza wokół ich języka, widoczna jest troska o ich kształt językowy.

PRZYPISY

¹ Por. J.I. Kraszewski, *Listy do rodziny 1820-1863*, część I: *W kraju*, opracował: W. Danek, Kraków 1982.

Przy lokalizowaniu przykładów z powyższego zbioru posługuję się numeracją listów wprowadzoną przez Edytora, a następnie podaję stronę, na której w zbiorze znajduje się cytowany przykład (por. np. interesowany 200/299: cyfra 200 oznacza, że przykład pochodzi z listu-nr 200 i znajduje się na s. 299 analizowanego zbioru).

² Por. np.: *Kresowe elementy leksykalne i semantyczne w języku powieści ludowych J.I. Kraszewskiego*, *Studia nad polszczyzną kresową*, t. II, Wrocław-Warszawa-Kraków 1983; *Wpływy ruskie w języku powieści ludowych J.I. Kraszewskiego*, JPol LXIV, 1984, z. 102; *Dialektyzacja w powieściach ludowych J.I. Kraszewskiego*, w: *Dialektologia, onomastyka, stylistyka*. Materiały w sesji naukowej w 80-lecie urodzin prof. dra E. Pawłowskiego, Kraków 1984.

³ S. Burkót: *Wstęp do: Listy do rodziny 1820-1863*, s. 11.

⁴ Por. np.: Z. Klemensiewicz, *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów*, w: *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 301-366; S. Urbańczyk, *Polshczyzna Marysieńki Sobieskiej*, w: *Prace z dziejów języka polskiego*, Wrocław 1979, s. 248-253; M. Brzezina, *Porównanie języka Elżbiety Sieniawskiej i jej córki Zofii* (na podstawie listów). *Zesz. Nauk. UJ 451, Prace Jęz.*, z. 52, s. 99-107.

⁵ Por. np.: H. Kurkowska, *Składnia w utworach Orzeszkowej*, PorJ 1951, z. 8, s. 8-12, z. 10, s. 1-7; Z. Kurzowa, *Studia nad językiem filomatów i filaretów (Fonetyka, fleksja, składnia)*, Kraków 1973; J. Mally, *O języku listów Chopina*, PorJ 1950, z. 4, s. 9-15, z. 6, s. 11-18; teje: *O języku listów Słowackiego*, PorJ 1952, z. 1, s. 4-10, z. 3, s. 17-23, z. 5, s. 23-30.

⁶ J. Mally, *O języku listów Słowackiego*, PorJ 1952, z. 1, s. 4.

⁷ A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1982, s. 13.

⁸ Materiał porównawczy w tym zakresie stanowiły powieści ludowe (*Historia Sawki, Ulana, Ostap Bondarczuk, Budnik, Jaryna, Ładowa pieczara, Chata za wsią, Jermoła, Historia kolka w płocie*), wybrane powieści współczesne (*Złote jabłko, Interesa familijne, Powieść bez tytułu, Dziwadła*) oraz wymienione w przypisie 1 zbiory listów, szczególnie korespondencja z Lenartowiczem.

⁹ Z analizy wyłączone zostały następujące listy: 8, 13, 21, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37 oraz fragmenty listów: 23/51, 24/54-56, 57, 30/70-71; 35; 35/82-82; 42/94; 339/482; 358/500.

¹⁰ Stosunkowo niewielki jest też udział fonetycznych elementów kresowych. Nie dysponuję jednak jeszcze pełnym materiałem w tym zakresie, ponieważ nie miałam na razie dostępu do rękopisów.

¹¹ Por. też objaśnienia Edytora – przypis 1, s. 281.

¹² Być może jest on wynikiem pomieszania dwóch konstrukcji: *Dzięki im za to, i Dzięki nim mam to*.

¹³ Por. np. Z. Kurzowa, *Studia...*, s. 95, 117.

¹⁴ Por. I. Bajerowa, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII w.*, Wrocław 1964, s. 121.

¹⁵ Notowałam tę końcówkę m.in. w listach do następujących adresatów: do J. Przecławskiego (8V 1838), Bib.Jag. sygn. 5021; do J.N. Deszkiewicza (22 XI 1844), Bib.Jag., sygn. 871; do J.B. Zaleskiego (2 I 1861), Bib.Jag., sygn. 9203; do T. Lenartowicza, op. cit., s. 65 (i następne).

¹⁶ Formy czasu przeszłego typu *ja był* należą do najczęściej wykorzystywanych środków dialektyzacji języka bohaterów (głównie ruskich chłopów) w powieściach ludowych, por. EI 70: są także częstym środkiem stylizacji w powieściach współczesnych (por. np. ZII 33, 87, ib. III 63, ib. IV 97; PI 26, 81, 206, PII 57).

¹⁷ Początek listu 129/246 do Lenartowicza z formą czasu zaprzeczonego z zaimkiem jako samodzielnym wyznacznikiem osoby: „Już ci Ty tak był o mnie **zapomniał**” został chyba błędnie odczytany przez Edytora (ze względu na bardzo

niewyraźne pismo Kraszewskiego i powinien – moim zdaniem – mieć następującą postać: Jużeś Ty tak był o mnie zapomniał, że nie wiedziałem [...]. Takie nieudolne językowo konstrukcje na początku listu nie zdarzają się Kraszewskiemu.

¹⁸ Konstrukcje z celownikiem po czasowniku kosztować notowałam również w powieściach ludowych (EI 101) i powieściach współczesnych (por. np.: I 196, Dzi I 47, 103, PI 276), natomiast po czasowniku boleć w powieściach ludowych – rzecz charakterystyczna – występuje zawsze biernik (por. np. rękopis *Jermoły* 44, 51, 102 – EI 100).

¹⁹ Znacznie częściej w pozycji podczasownikowej zaimek się występuje w powieściach Kraszewskiego, nierzadko jako środek stylizacji językowej (por. np. EI 114; PI 11, 39, ib. II 39, 315, ZI 14, 25, ib. II 51 itd).

²⁰ Część cytowanych rusycyzmów została potwierdzona u innych pisarzy kresowych; i tak np. *Jednodworzec* i *kazienna pałata* u Syrokomli por. Tryp II 135, 137; *podrad* i *poszliny* u Syrokomli, ib. 173, 179, i *filomatów*, *Kurz Język* 150, 151; *kaznaczejstwo*, *niedołmka* i *podorożna* (ale w innym znaczeniu) u *filomatów*, ib. 142, 147, 150, itd.

²¹ Nawet Edytor miał problem z odczytaniem sensu fragmentu listu 90/156, składniowo nieudolnego: „Gródek sprzedaliśmy, najwięcej z powodu, że dla małej ilości gruntów nigdy wielkiego procentu dać nie mógł, a chcąc powiększyć łany, trzeba było kosztownych, również jak kupno, przedsiębrać karczunek (podkreślenie moje – E.K.). Edytor objaśnia formę *karczunek* jako dopełniacz l.mn. rzeczownika *karczunka* (por. przypis 3, s. 157). Moim zdaniem jest to forma biernika l.poj. rzeczownika r.męskiego, a cytowany fragment listu trzeba rozumieć następująco: ... a chcąc powiększyć łany, trzeba było kosztowny równie jak kupno, przedsiębrać karczunek, co potwierdzałyby następny list pisarza: „zbyt mało ma ornej ziemi {Gródek}, żeby mógł procent robić, karczunek kosztowny” 91/158 (podkreślenia moje – E.K.).

²² I tak np. rezygnuje pisarz całkowicie z prawie wyłącznie używanej dotąd formy *tycze się* – od bezokolicznika *tyczeć się*, poważnie ogranicza ilość form czasownikowych typu *ldziem*, *widzim*, nie rezygnuje natomiast z używanych i wcześniej form typu *patrzemy*, *widziemy*, być może dlatego że – jak pisał Nitsch – utrzymywały się one wówczas i długo jeszcze potem w języku inteligencji warszawskiej, chociaż już były poza normą językową (por. K. Nitsch, *Archaizmy języka potocznego*, JPol I, 1913, s. 230).

ROZWIĄZANIE SKRÓTÓW

- Dal – W. Dal, *Tolkowyj słowar żywego wielikoruskiego jazyka*, T. I-IV, Moskwa 1956.
- Dzi – J.I. Kraszewski, *Dziwadła*, t. I-II, Lwów 1872-1876 (cyfry rzymskie po skrócie tytułu oznaczają poszczególne tomy, cyfry arabskie stronę, na której znajduje się przykład).
- EI – E. Koniusz, *Elementy kresowe w języku powieści ludowych J.I. Kraszewskiego. Flexja, składnia, słowotwórstwo, słownictwo*, Kraków 1980 (maszynopis rozprawy doktorskiej w WSP w Krakowie), praca w druku.
- Hrin – B.D. Hrinzenko, *Słowar' ukraïnskogo jazyka*, Kijew 1925.
- I – J.I. Kraszewski, *Interesa familijne*, t. I-IV, lwów 1875.
- Kurz Język – Z. Kurzowa, *Język filomatów i filaretów. Słowotwórstwo i słownictwo*, Wrocław 1963.
- Nos – I. Nosowicz, *Słowar' bieloruskago nareczija*, Sanktpeterburg 1870.
- P I-II – J.I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, Wyd. zbiorowe, t. 6-7, Warszawa 1878 (przy lokalizacji przykładów przyjęto oznaczenia kolejnych tomów cyframi rzymskimi I,II).
- SDor – *Słownik języka polskiego*, pod redakcją W. Doroszewskiego, Warszawa 1958-1969.
- SUM IX – *Słownik ukraïnskoj mowy*, Kijiw 1978, t. IX.
- SW – *Słownik języka polskiego (warszawski)*, pod redakcją J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, Warszawa 1900-1927.
- SWil – *Słownik języka polskiego (wileński)*, wyd. przez M. Orgelbranda, Wilno 1861.
- Tryp II – J. Trypućko, *Język Władysława Syrokomli*, cz. II, Uppsala 1957.
- Z I-IV – J.I. Kraszewski, *Złote jabłko*, wyd. zbiorowe (t. 46-49), Lwów 1873 (przy lokalizacji przykładów przyjęto oznaczenia kolejnych tomów cyframi rzymskimi I, II, III, IV).

Józef Zbigniew Białek

Wincenty Danek jako badacz życia i twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego

1

W pisarskiej biografii Wincentego Danka (1907-1976)¹ pierwsze i istotne miejsce zajmuje Józef Ignacy Kraszewski. Na badanie jego życia i twórczości poświęcił ponad dwadzieścia lat swego pracowitego żywota. To serdeczne i pełne pasji oddanie się „sprawie Kraszewskiego” nastąpiło stosunkowo późno, bo dopiero w roku 1955, a więc w dwadzieścia pięć lat po napisaniu pod kierunkiem prof. Ignacego Chrzanowskiego pracy magisterskiej o działalności krytycznoliterackiej J.I. Kraszewskiego.

Owa długa przerwa w zyciorysie naukowym W. Danka (doktorat na podstawie rozprawy: *Lucjan Siemieński jako krytyk i historyk literatury* uzyskał w r. 1934) – uzasadniona skomplikowanymi kolejami losu inteligenta-humanisty² – nie osłabiła tempa wewnętrznego dojrzewania przyszłego badacza Kraszewskiego i powieści historycznej w Polsce. Wprost przeciwnie, zdobyte doświadczenie życiowe, poszerzane samokształceniem i stałym pogłębianiem wiedzy ogólnohumanistycznej zaowocowały wyraźnie w jego szybko rozwijającym się warsztacie naukowym w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Do badań nad Kraszewskim przystępował zatem W. Danek w pełni przygotowany, świadomy ogromu zadań, jakie stoją przed nim, do głębi jednak przeświadczony o konieczności wypełnienia swego naukowego obowiązku. Już w trakcie pisania pracy magisterskiej był pod silnym wpływem osobowości i piarstwa Kraszewskiego; pogłębienie zaś uczuciowej więzi uczonego z autorem

Starej baśni dokonywało się w okresie jego wzmożonej aktywności naukowej. Swoje stanowisko jako badacza Kraszewskiego uzasadniał następująco:

„Praca badawcza nad dziejami literatury polskiej drugiego i trzeciego ćwierćwiecza XIX w. posiadała i posiada do tej pory dotkliwą lukę, jakby białą plamę na mapie zjawisk literackich tych lat. Stanowi ją brak naukowego obrazu życia, działalności społeczno-ideowej, a przede wszystkim brak historycznoliterackiej oceny roli i znaczenia Kraszewskiego”³.

Zrazu sam borykał się z rozlicznymi problemami olbrzymiej spuścizny twórczej Kraszewskiego. W r. 1956, referując na zebraniu naukowym wyniki badań nad publicystyką autora *Rachunków*, zaznaczał:

„Osobiście traktuję obecną swą pracę jako konieczny wstęp do systematycznych, niestety, samotnych badań nad tym okresem rozwoju powieści autora *Brühla*”⁴.

Jednakże nigdy nie zbaczał z raz obranej drogi, ciągle poszerzając „pole badawcze”, mobilizując jednocześnie do współpracy coraz to innych sympatyków piarstwa Kraszewskiego. Uczestniczył w zakładaniu muzeów w Dreźnie i Romanowie, chętnie służył swą olbrzymią wiedzą o biografii Kraszewskiego, często też wygłaszał odczyty o jego życiu i twórczości. Niezwykły i niespodziewany wzrost popularności dzieł tego twórcy po wojnie wśród różnych warstw społecznych – z szeroko i planowo prowadzoną akcją wydawniczą, głównie przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą i Wydawnictwo Literackie – przyczynił się niewątpliwie do znacznego ożywienia zainteresowań jego życiem i twórczością. Mógł więc W. Danek tworzyć powoli swoją „szkołę” badań nad Kraszewskim, sam dając jej rzetelne podstawy, oparte na żmudnym i dociekliwym poszukiwaniu precyzyjnej formuły interpretacyjnej wielkiego dzieła pisarza.

Wkrótce też – po opublikowaniu kilku prac o Kraszewskim – podjął Danek próbę określenia swego stosunku do stanu „wiedzy o autorze” i sformułowania ogólnego programu badań nad życiem i twórczością autora *Chaty za łąką*. Z dużym uznaniem wyrażał się o wciąż niezastąpionej i podstawowej książce P. Chmielowskiego, podkreślając m.in. takie jej zalety, jak ścisłość, prostota układu, zwięzłość w przedstawieniu ogromu faktów biograficznych i literackich.

„Monografia Chmielowskiego – podkreślał – zdumiewa umiejętnością ogarnięcia, choćby tylko wstępnego, całej spuścizny Kraszewskiego i zarysowania

podstawowego szkicu do przyszłego obrazu. [...] Na dziele zaciążył naukowy sposób myślenia pozytywisty i takiż stosunek do przedmiotu badań, a wynikająca z pozytywistycznych przekonań autora postawa ideowa uniemożliwiła mu zrozumienie i należytą ocenę wielu przejawów twórczości Kraszewskiego”⁵.

Zwłaszcza – dodajmy – cyklu kronikarskiego o dziejach Polski. Po kilkunastu latach zgłosił W. Danek „koncepcję osobowości pisarza i jego olbrzymiego dorobku opozycyjną w stosunku do jedynej do tej pory koncepcji, ukazanej w monografii Piotra Chmielowskiego, opublikowanej już w r. 1888, czyli w rok po śmierci Kraszewskiego, monografii, wyraźnie krzywdzącej człowieka i twórcę, no i z natury rzeczy nie dysponującej tymi materiałami, które ujawniono dopiero w latach późniejszych”⁶.

Duże wartości poznawcze i materiałowe dostrzegał Danek w trzech księgach pamiątkowych ku czci Kraszewskiego: „warszawskiej” z 1880 roku, „krakowskiej” z 1881 i „luckiej” z 1939. Godny uwagi był, jego zdaniem, wkład w wiedzę o pisarzu takich badaczy i krytyków, jak Wiktor Hahn, Adam Bar, Konstanty Wojciechowski, Bronisław Chlebowski, Zygmunt Szweykowski, Julian Krzyżanowski, Karol W. Zawodziński, Kazimierz Czachowski i inni. Zawodziński i Czachowski starali się pod koniec lat trzydziestych uwspółcześnić Kraszewskiego, wydobyć nowe, zapoznane wartości jego dzieła. Ich cenne szkice i studia zostały wydane dopiero w latach sześćdziesiątych (*Opowieści o powieści K.W. Zawodzińskiego* w r. 1963, *Między romantyzmem a realizmem K. Czachowskiego* w r. 1967).

Zdawał sobie również sprawę z tego, że „nie sposób ogarnąć wszystkiego, co na temat życia i twórczości Kraszewskiego napisano, a co rejestruje bibliograficznie specjalny, dwunasty tom Nowego Korbuta”⁷. Ciągłe zgłębianie literatury przedmiotu pozwalało mu jednak właściwie traktować dokonania badawcze poprzedników, niekiedy je przyswajać, włączać do własnych przemyśleń, a także odrzucać. Jednocześnie próbował „naszkicować na tle dorobku naukowego oraz rozwijających się prac poszukiwawczych zarysy konkretnego programu badań, obejmującego koleje życia i wszystkie dziedziny twórczej działalności wielkiego pisarza”⁸.

Postulaty programowe Danki odnosiły się do różnych zagadnień: bibliografii, planu edycji dzieł i korespondencji pisarza, opracowania kalendarium jego życia i twórczości, udokumentowanej biografii (podawał długi rejestr szczegółowych

problemów biograficznych), planu „opisu, charakterystyki i klasyfikacji wielorakich przejawów pisarskiej aktywności Kraszewskiego”⁹. Sformułował także pewne „wytyczne metodologiczne” do badania powieści Kraszewskiego; jego zdaniem, sąd o całości opierać się może tylko na ocenie całych grup utworów, a nie na ocenie poszczególnych dzieł; obowiązuje o wiele dokładniejszy, w porównaniu z innymi autorami, wzgląd na całość spuścizny przy ocenie poszczególnych części; wyłania się postulat staranniejszego, bardziej ścisłego przestrzegania momentów chronologii i momentów rozwoju w twórczości pisarza, przy uwzględnieniu jej związku z faktami biograficznymi i z działalnością społeczno-polityczną. Na koniec tak określał cele najbliższe, stojące przed badaczami Kraszewskiego:

„Wydaje mi się, że cele te nazwać możemy opisem, charakterystyką, dokładnym zaklasyfikowaniem szokujących swą mnogością i wielorakością zjawisk twórczości wyjątkowego pisarza, na tle życia zdumiewającego bogactwem działalności. Chodzi dalej o wciągnięcie tej twórczości w łańcuch związków wyłaniających się z tradycji naszej literatury, o usytuowanie spuścizny Kraszewskiego na tle przeszłości; chodzi jednak również o wykazanie, czym był dla następnych pokoleń twórców [...]. Chodzi w końcu o usytuowanie dorobku twórczego autora *Starej baśni* na tle literatury europejskiej, którą tak dobrze znał i której rozwój do ostatnich chwil życia tak pilnie śledził”¹⁰.

Trzeba stwierdzić, że znaczną część owych wielorakich zadań, związanych z badaniem życia i twórczości Kraszewskiego, wykonał sam, konsekwentnie i z dużym nakładem wysiłku realizując centralne punkty planu: niektóre fragmenty tego ambitnego planu wypełniali jego uczniowie i współpracownicy. Pewne tematy i problemy jeszcze i dzisiaj są aktualne.

2

Rozważania Danko o Kraszewskim układają się w określone ciągi tematyczne, stale poszerzane i wzbogacane nowymi materiałami i przemyśleniami. Różne przejawy działalności pisarskiej autora *Zagadek* starał się zawsze rozpatrywać we wzajemnych związkach i zależnościach, gdyż uważał – i niejednokrotnie to podkreślał – że „trudno sformułować zdecydowany sąd o jakiegokolwiek grupie powieści Kraszewskiego bez powołania się na odpowiedni etap publicystyki pisarza, a dodajmy, że i bez znajomości jego wypowiedzi teoretycznoliterackich”¹¹. Podo-

bnie są widoczne powiązania „między jego zainteresowaniami naukowo-edytorskimi w zakresie dziejów ojczystych a jego powieściopisarstwem historycznym”¹².

W pierwszej więc fazie działalności badawczej Danka dominującą pozycję zajmują wątpliwe i sporne problemy ideowej biografii pisarza oraz jego publicystyka. Później dopiero przystąpi do rekonstrukcji osobowości twórczej Kraszewskiego w jej dynamicznej strukturze oraz podejmie systematyczną refleksję nad jego dorobkiem powieściowym. Kraszewski jako główny obiekt zainteresowań Danka w latach jego intensywnej działalności jawi się nam w ujęciach coraz pełniejszych; kontur postaci pisarza przybiera na skutek poszukiwań źródłowych kształt wyrazisty; stale też doskonali się warsztat uczonego: stosuje on coraz bardziej precyzyjne metody charakterystyki, opisu naukowego i oceny kluczowych dziedzin pisarstwa Kraszewskiego. Doskonała znajomość rękopiśmiennych zbiorów jego korespondencji znakomicie ułatwiała mu pracę nad skomplikowanymi problemami jego biografii i twórczości.

Opierając się na materiałach źródłowych zaczął od wyświetlenia sprawy procesu i skazania Kraszewskiego¹³. Z kolei zajął się ómówieniem okoliczności śmierci i pogrzebu pisarza¹⁴ oraz ukazaniem różnorodnego typu związków z wydarzeniami politycznymi epoki. Głębokie i docieklive studia nad publicystyką¹⁵ Kraszewskiego w okresie jego szczególnej aktywności po roku 1859 dostarczyły badaczowi sporo ważkich argumentów w trakcie formułowania zasadniczych sądów o fazach rozwoju ideowego i poglądach politycznych autora *Rachunków*.

„Jestem osobiście przekonany – wyznawał, tłumacząc powody zajęcia się publicystyczną działalnością pisarza – że bez dokładnej oceny publicystycznej i politycznej działalności Kraszewskiego w tym okresie, na tle rozgłoszonych ówczesnych kampanii i polemik między obozem mieszczańsko-liberalnym i konserwatywnym, nie potrafimy nigdy zbudować pełnej, naukowej koncepcji o istocie, roli i funkcji sztuki powieściopisarskiej nie tylko Bolesławity-Kraszewskiego, czyli autora powieści o tematyce 1863 roku. Nie zdołamy również poprawnie ocenić zarówno dziesiątków powieści tzw. obyczajowych z tego okresu w ich funkcji poprzedniczek realizmu krytycznego, jak też ideologicznego oraz artystycznego dorobku wielkiego cyklu powieści historycznych”¹⁶.

Sylwetkę Kraszewskiego szkicują i inne prace Danka, uwypuklające jego działalność publiczną, pisarską i życie osobiste. Opublikował on 11 dochowanych listów miłosnych pisarza do Jadwigi Kuleszy, odsłaniających „nieznane strony

usposobienia pisarza”, mówiących o „jego żywotności i niewygasłych – mimo podeszłego wieku – zasobach uczuciowych, o potężnej woli niepoddawania się starości”¹⁷. W pięknym szkicu, napisanym wspólnie z Janem Nowakowskim, przedstawił „dzieje przyjaźni” między autorem *Ulany* a Lenartowiczem, podkreślając m.in. dużą wartość listów Kraszewskiego dla *Albumu włoskiego*¹⁸. Zresztą w komentarzach do pieczołowicie gromadzonych i wydawanych listów Kraszewskiego¹⁹ zawarł Danek niezliczoną liczbę danych o pisarzu i epoce. Również sama korespondencja Kraszewskiego przynosiła „całe złoża materiałów biograficznych, niewątpliwe mnóstwo faktów do charakterystyki »ludzkiej« sylwetki pisarza oraz do ustalenia kalendarium jego życia i działalności”²⁰. Towarzyszące opracowaniu owych komentarzy poszukiwania archiwalne doprowadziły do odkrycia nieznanych tekstów Kraszewskiego, a zwłaszcza „płodów jego ulotnej satyry”²¹.

Zgromadził też Danek szereg świadectw artystycznych i ideologicznych, które „dokumentują całość poglądów Kraszewskiego w [...] dziedzinie spraw słowiańskich”²². Opisał szeroko udział pisarza w uroczystościach dla uczczenia 400-rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika²³, wskazał na serdeczne związki, łączące pisarza z generałem Hauke-Bosakiem²⁴.

Jako doświadczony nauczyciel Danek uważnie śledził wypowiedzi Kraszewskiego na tematy pedagogiczne i szkolno-oświatowe. Starannie je odnotowywał, podkreślając jednocześnie wagę jego spostrzeżeń. Omawiał poglądy Kraszewskiego na kwestię oświaty ludowej, analizował jego rozprawę o dziejach i dorobku Komisji Edukacji Narodowej, wskazywał na odkrywcze widzenie zadań nauczycielskich i funkcji książki adresowanej do młodego czytelnika.

Zdaniem Danka autor *Rachunków* zdawał sobie „sprawę z konieczności uczynienia z chłopca świadomego członka narodowej społeczności i wielokrotnie powtarzał, iż stan chłopski zadecyduje o przyszłości narodu”²⁵. Dlatego m.in. postulował, aby „dziecku chłopskiemu dać prawdziwą oświatę i zbudować w pełni drożny system szkolny”²⁶. Zaznaczał, że sam pisarz zainicjował serię wydawniczą „Biblioteka Ludowa” dla użytku pracy oświatowej „wśród ludu”, przyczynił się także do założenia we Lwowie w 1882 roku Macierzy Szkolnej, instytucji społecznej, popierającej przede wszystkim akcje wydawnicze książek, broszur i pisemek dla ludu.

Charakteryzując oświatowe i polityczne tło obchodów w Galicji rocznicy powstania Komisji Edukacji Narodowej, szczególnie wysoko ocenił W. Danek referat Kraszewskiego, oparty na materiałach źródłowych, mocno uwydatniających zasługi tej instytucji w zeświecczeniu i upowszechnieniu szkolnictwa.

„Kraszewski – twierdził – trafnie odczuł [...] istotę reformatorskiego dzieła KEN i pierwszy w kraju uświadomił rodakom dziejową wagę tej instytucji, ogromną pracę dokonaną przez jej członków i wykonawców jej zaleceń w terenie, jak również docenił wpływ dzieła KEN na późniejszy kształt oświaty i szkolnictwa”²⁷.

Nie bez satysfakcji podkreślał też pozytywny stosunek Kraszewskiego do nauczycieli, cytując m.in. jego list do znanego działacza na Śląsku Cieszyńskim, Jerzego Kotuli z r. 1879. Oto charakterystyczny fragment owego listu:

„Kapłaństwem jest nauczycielstwo: nie te godziny, które w szkole obowiązkowo spędza nauczyciel, ale niemal całe swe życie dać musi, aby odpowiedział wielkiemu postannictwu swojemu”.

Cytując ów arcyciekawy list, zaznaczał Danek, że „wśród składających pisarzowi adresy hołdownicze i dary pamiątkowe w dniach krakowskiego jubileuszu 50-lecia jego twórczości w r. 1879 przedstawiciele społeczeństwa nie brakło reprezentantów nauczycieli i młodzieży studiującej”²⁸. Dziękowali oni pisarzowi „za wszystkie korzyści, jakie do spełnienia godnego obowiązków naszych z pism Twoich czerpiemy [...] Ty zaś, najzasłużeńszy Nauczycielu Polski, błogostaw dalszym dobrem chęciom naszym”.

Warto jeszcze odnotować – przypomniane przez Dankę – zdanie Kraszewskiego z r. 1882 o literaturze dla dzieci i młodzieży „lapidarne, trafne i na swój czas nowatorskie”:

„Książki dla młodzieży są jednym z najtrudniejszych zadań w wykonaniu. Tyle rzeczy potrzeba mieć na względzie, a ten pierwszy pokarm powinien być i tak zdrowy i tak ponętny, że największy talent i najsumienniejsza rozważa nie starczą często do rozwiązania zadania. Grzeszą często te *ad hoc* pisane książki zbytkiem i przesadą niesmaczną w moralizacji, a brakiem artystycznej formy i wykończenia. Tymczasem ta ostatnia jest niezbędnym warunkiem wykształcenia dobrego smaku, a morał powinien nie być nudnym. Niekoniecznie się należy zniżać do dziecka i młodzieży, ale raczej starać się je podnosić”²⁹.

Charakteryzując różne przejawy działalności Kraszewskiego nie zapomniał Danek o zadaniu pierwszoplanowym, jakim była „sprawa ustalenia ideowej sylwetki twórcy”³⁰. Już w roku 1959 – w wyniku wykorzystania bogatych zasobów korespondencji pisarza i innych źródeł – powstał udokumentowany szkic biograficzny pt. *Kraszewski w Dreźnie*³¹, a w 1962 – pojawiły się próby przedstawienia jego sylwetki ideowej i zarysu biografii³². Pełną próbę naukowego spojrzenia na życie Kraszewskiego zaprezentował W. Danek dopiero pod koniec życia, scaliwszy latami gromadzone materiały źródłowe, szkice biograficzne i szczegółowe ujęcia niektórych faktów z życia twórcy³³. Wiele cennych informacji o życiu autora *Złotego jabłka* dostarczyły teksty o charakterze wspomnieniowo-pamiętnikarskim, skrzętnie zebrane przez W. Danka i opublikowane w r. 1972 w Bibliotece Narodowej pt. *Pamiętniki J.I. Kraszewskiego*.

Swoją głęboką wiedzę o pisarzu, jego niezwykłym życiu, urozmaiconym i bujnym, zawarł Danek w dwóch podstawowych książkach – w monograficznym zarysie życia i twórczości J.I. Kraszewskiego z r. 1973 i w zarysie biograficznym z r. 1976. Obie obszernie publikacje, obficie nasycone różnego rodzaju dokumentami źródłowymi, stanowią znaczny krok naprzód w badaniach nad biografią i pisarstwem Kraszewskiego, ukazując w szerokim kontekście porównawczym i na tle wydarzeń politycznych, społecznych, literackich epoki kształtowanie się skomplikowanej osobowości pisarza, „rozrywanego sprzecznościami w sferze poglądów i w zakresie działalności publicznej, w życiu osobistym”³⁴.

„U genezy całego tego systemu sprzeczności – dowodził badacz – leży niewątpliwie – poza predyspozycjami charakterologicznymi – nie rozwiązany w sposób ostateczny konflikt młodości: między tradycjonalistycznymi wpływami domu i rodziny a racjonalistycznym i patriotycznym oddziaływaniem środowiska wileńskiego. Tak się zrodziły kolejne konflikty – między sytuacją bogacącego się ziemianina, do końca życia nie rezygnującego z pańskiego stylu życia i marzeń o powrocie na wieś, a sumieniem demokracji i liberała, między sytuacją redaktora burżuazyjnego dziennika w okresie przedpowstaniowym i dążnościami patrioty, wreszcie dramat zmuszonego do pracy z własnych rąk literata na emigracji, któremu dawne powiązania klasowe i towarzyskie nie zezwoliły na odważne postawy światopoglądowe”³⁵.

Książki W. Danka zrywają z dotychczasową praktyką ukrywania „wstydlivych” spraw w życiu osobistym pisarza, a także w jego działalności publicznej.

Znajdujemy więc w nich m.in. sporo informacji o życiu prywatnym pisarza, także o jego przygodach erotycznych, oraz obszerne materiały o jubileuszu 50-letniej działalności w r. 1879, procesie i wyroku sądowym, pobycie w więzieniu. Badacz uwydatnia również trwale, niesporne wartości postawy ideowej Kraszewskiego, przejawiające się: w krytycyzmie wobec arystokracji i szlachty, eksponowaniu świata wartości społecznych i moralnych głównie w ludzie wiejskim, a potem w „warstwach średnich” – w przedstawicielach kupiectwa, rzemiosła, inteligencji, w preferowaniu określonych norm moralnych (miłość bliźniego, pryncypium pracy społecznie użytecznej oraz obowiązek służby dla narodu).

„Główne kryteria oceny wartości człowieka – podkreśla W. Danek – to dla Kraszewskiego praca produkcyjna, tworząca dobra gospodarcze i duchowe, to pozytywny, humanistyczny stosunek do drugiego człowieka”³⁶.

Kreśląc kontury charakterologicznej oraz ideologicznej sylwetki Kraszewskiego, konstruował równocześnie Danek obraz jego życiowej drogi. Obraz ciągle dopełniany materiałami źródłowymi i własnymi ustaleniami. W ten sposób przygotowywał podstawy do naukowej biografii autora *Starej baśni*, człowieka, który „zdobył sobie ogromną popularność w narodzie”, „stał się wyrocznią w sprawach nie tylko kulturalnych, ale i politycznych dla poważnych odłamów społeczeństwa”³⁷. Sugestywny styl, rzeczowa argumentacja, wnikliwa analiza dokumentów, umiejętność formułowania wniosków uogólniających – wszystko to decydowało o sile wywodów tego znakomitego uczzonego.

Nie ulega wątpliwości, że sprawy twórczości powieściowej Kraszewskiego uznał Danek za najbardziej reprezentatywne dla całej jego literackiej spuścizny, chociaż początkowo niewiele na ten temat pisał. Powoli jednak rozszerzał swe zainteresowania na wybrane aspekty prozy Kraszewskiego, opracowując posłowania i obszerne wstępy do wydań powieści w serii Biblioteki Narodowej i Ludowej Spółdzielni Wydawniczej. Sam zresztą był członkiem Komitetów Redakcyjnych przygotowujących edycję dzieł Kraszewskiego w ramach planów wydawniczych Ludowej Spółdzielni Wydawniczej i Wydawnictwa Literackiego. Ostatecznie skoncentrował swoją uwagę badawczą głównie na powieści historycznej Kraszewskiego, sytuując ją w szerokim kontekście historycznoliterackim i na tle dyskusji o romansie historycznym. Powieść – zaznaczał – była dla pisarza „artystycznym

narzędziem walki, którą z większym lub mniejszym natężeniem prowadził w życiu, artystycznym wyrazem przeżywanych postaw ideowych, pomocnicą kampanii publicystycznych lub też działalności politycznej”³⁸.

W r. 1957 – w 70 rocznicę śmierci J.I. Kraszewskiego – opublikował Danek kilka okolicznościowych artykułów o pisarzu, popularyzujących jego biografie i twórczość. Pisał m.in. o roli beletrystyki historycznej twórcy *Królewskich synów* w nauczaniu dziejów ojczystych (*Powieści J.I. Kraszewskiego jako pomoce w nauczaniu historii*)³⁹ wskazywał na powrotną falę popularności pisarza (*O przyczynach popularności dzieł J.I. Kraszewskiego*)⁴⁰. W ten sposób podejmował niejako rozważania wokół „żywotnych tradycji prozy polskiej” na przykładzie Kraszewskiego – autora wciąż czytanego i popularnego.

Przystępując do pisania *Wstępu do Dziecięcia Starego Miasta* – pierwszego większego szkicu o „obrazkach powstaniowych” Kraszewskiego – miał już W. Danek za sobą rozległe i gruntowne studia nad publicystyką pisarza w okresie drezdeńskim. Mógł przeto wyjątkowo precyzyjnie określić stanowisko Kraszewskiego wobec problemu powstań i rewolucji oraz przedstawić koncepcję ideowo-artystyczną cyklu powieściowego Bolesławity. Zajął się przede wszystkim kontekstem historycznym, rekonstrukcją poglądów politycznych pisarza oraz kwalifikacją ideowopolityczną *Obrazków z natury*. Wyliczał przy tym różne niedostatki artystyczne cyklu (przewaga tendencyjności, schematyzm, szkicowość, przerost komentarza autorskiego), nie próbując jednak do końca wnikać w specyfikę poetyki „obrazka”.

„W utworach tych – konkludował – pisanych ze szlachetną tendencją przekazania współczesnym najpiękniejszych stron walki narodowej, nie zdołał Bolesławita zamknąć w rysach typowych pełnej prawdy o tych tragicznych czasach. [...] Znaczenie i siła oddziaływania cyklu, zwłaszcza zaś pierwszych jego ogniw, polega zatem nie na ich doskonałości artystycznej, ale na obrazach bohaterstwa i poświęcenia, na krzewieniu zapału do walki tam, gdzie autorowi udało się pokonać samego siebie”⁴¹.

W późniejszych publikacjach – uwzględniając nowe prace o tym okresie twórczości Kraszewskiego – złagodził Danek nieco swój sąd o cyklu *Obrazków*, zwłaszcza o ich kształcie artystycznym. Podkreślił równocześnie ich znaczenie w ewolucji sztuki powieściowej Kraszewskiego i w rozwoju powieści polskiej.

W r. 1962 zdecydował się W. Danek na opublikowanie w Bibliotece „Polonistyki” swojego pierwszego zarysu życia i twórczości Kraszewskiego wraz z obszernymi materiałami. W popularnym ujęciu – niezwykle klarownym – zawarł autor sporo rzetelnych i zwięzłych informacji o pisarskich doświadczeniach Kraszewskiego w poszczególnych okresach jego twórczej działalności. Wywody badacza osnute tu są wokół trzech – ściśle ze sobą powiązanych – kręgów działalności piśmienniczej autora *Latarni czarnoksiężskiej*: powieściopisarstwa, badań historycznych wszelkiego typu i publicystyki wraz z dziennikarstwem. W polu jego widzenia są więc głównie „zjawiska szczytowe” twórczości Kraszewskiego, wyróżniające się dzieła, istotne cechy sztuki powieściopisarskiej „człowieka-instytucji”. Dokonując opisu, charakterystyki i oceny całokształtu dorobku twórczego pisarza, potrafił Danek – wykorzystując swą głęboką wiedzę o epoce i twórcy – formułować sądy uogólniające, zwłaszcza o tajnikach warsztatu pisarskiego Kraszewskiego. Otwarcie też wprowadzał czytelnika w problematykę badań nad różnymi aspektami jego twórczości. „Cel tych badań oczywisty – stwierdzał. Chodzi o zdobycie naukowych świadectw, że Kraszewski był nie tylko masowym producentem „razowego chleba” powieści, jak sam zwykł był mawiać, że nie tylko zaspokajał ilością swych utworów potrzeby chłonnego rynku wydawniczego, ale że był także artystą niepośledniego gatunku, który wielokrotnie składał dowody swych wielkich umiejętności i na którego najlepszych osiągnięciach uczyło się następne pokolenie wielkich realistów”⁴².

Przygotowania do próby syntezy powieści historycznej Kraszewskiego rozpoczął Danek już od momentu (tj. od 1959 r.) włączenia się do akcji wydawniczej związanej z nową edycją dzieł pisarza. Sam przygotował do druku wiele tekstów powieści Kraszewskiego, m.in. *Zygmuntowskie czasy*, *Stara baśń*, *Bajbuza*, *Dziecię Starego Miasta*, *Kraków za Łoktka*, *Królewscy synowie*, *Król w Nieświeżu*. Jego postłowia do powieści były niejako wstępnymi załączkami szerszych analiz beletrystyki historycznej Kraszewskiego. Niektóre z nich zresztą, jak np. postłowie do *Starej baśni* przekształciły się po latach w małe monografie dzieła. Taki charakter miały też obszernie *Wstępy* do *Dziecięcia Starego Miasta* i *Zygmuntowskich czasów*, wydanych w Bibliotece Narodowej.

Sporo ustaleń natury teoretycznej i historycznoliterackiej przyniosły rozprawy Danka: *Kraszewski i Walter Scott* (1963)⁴³, *O małżeństwie powieści z historią*

(1964)⁴⁴ oraz *Wstęp do Zygmunrowskich czasów* (1966). Były one ważnym składnikiem w procesie budowania wiedzy o pisarzu i jego poglądach teoretycznoliterackich. Stanowiły ponadto pogłębiony wstęp do przygotowywanej monografii pt. *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego* (1966). W wymienionych szkicach rozpatrywał szczególnie ważne zagadnienia, dotyczące teorii i ewolucji romansu historycznego, granic zasięgu oddziaływania wzorca Waltera Scotta, poglądów Kraszewskiego na powieść historyczną.

Wyodrębnione problemy znalazły w przewodzie myślowym Danko należyte rozwinięcie i argumentację. W pierwszym rzędzie – odwołując się do wypowiedzi pisarza, a zwłaszcza do artykułu z r. 1843 pt. *Słowo o prawdzie w romansie historycznym*, oraz do wniosków z analiz jego powieści – ukazał zmagania Kraszewskiego „z podstawowym problemem teoretycznym romansu historycznego, tj. ze stosunkiem prawdy artystycznej do prawdy dziejowej w tym gatunku powieści”⁴⁵. Autor *Szatawity*, jego zdaniem, po próbach forsowania koncepcji autentyzmu w romansie historycznym doszedł do przekonania, że „niepodobna komponować artystycznie wartościowej powieści historycznej z samych tylko materiałów źródłowych i na podstawie autentycznych zdarzeń z życia autentycznych postaci. Dostrzegł system wzajemnych uwarunkowań między prawdą dziejową i prawdą artystyczną, ocenił rolę poetyckiej fikcji w kształtowaniu się struktury romansu i wypowiedział się za utrzymaniem równowagi między oboma, wymienionymi co dopiero, jego składnikami”⁴⁶. Przytoczył też charakterystyczne stwierdzenie Kraszewskiego:

„Ścisłość historyczna nie zastępuje [...] prawdy artystycznej, a połączona, z nią dopiero doskonałą całość stanowi”.

Zaznaczył na koniec, że Kraszewski pozostał przy „swoich poglądach na rolę prawdy dziejowej w romansie historycznym, ale wydoskonalił sposoby wiązania materiałów historycznych w poszukiwaniu własnych dróg do prawdy artystycznej”⁴⁷.

Badacz poradził sobie również z kwestią związku pisarza z wzorcem Waltera Scotta, ojca nowoczesnej powieści historycznej. Różnorodne świadectwa materiałowe oraz wnikliwa analiza *Zygmunrowskich czasów*, uznanych kiedyś za powieść napisaną w stylu scottowskim, pozwoliły mu zweryfikować istniejące opinie o „zasięgach skotyizmu w powieściopisarskim dorobku” Kraszewskiego.

Pisarz – dowodził – oparł się Michałowi Grabowskiemu, prowadzącemu systematyczną kampanię zjednywania go dla koncepcji Scottowskiej powieści i wypracował powoli własny wzorzec historycznej, opartej o dokumenty powieści.

„Nie stał się nigdy wyznawcą Scotta i nie naśladował wzorca artystycznego jego powieści. Odsuwał go od Scottowskiej szkoły również słaby poziom polskich walterskotacji oraz swoista, konserwatywnym ideowym nacechowana interpretacja wielkiej spuścizny autora *Rob Roya*, którą głosił Michał Grabowski”⁴⁸.

Nie negował jednak W. Danek ograniczonego wpływu skotyzmu na praktykę twórczą Kraszewskiego. Dostrzegał ów wpływ „w doskonaleniu rzemiosła literackiego” pisarza, w przejmowaniu przez niego „trwałych, oczywistych, ogólnie respektowanych zdobyczy techniki powieściowej”⁴⁹.

Stąd w *Zygmuntowskich czasach*, będących punktem zwrotnym w rozwoju sztuki powieściowej Kraszewskiego, podkreślał „swoisty, obcy rodzimym walterskotacjom charakter”⁵⁰.

„Nie otacza Kraszewski – stwierdzał – przeszłości narodowej ani aurą poetyczności, ani humorem skotowskim, nie mówiąc już o zalecanej przez Grabowskiego idealizacji. Jest to ten sam, pełen powagi i krytycyzmu, stosunek do dziejów, który cechuje całe romansopisarstwo naszego autora”⁵¹.

Pisarz – jak wynika z wnikliwej analizy dzieła dokonanej przez W. Danka – realizuje w wymienionej powieści określone zamierzenia twórcze: umiejętnie wplata w nieskomplikowaną fabułę elementy prawdy dziejowej, oparte na źródłach i dokumentach czy też opracowaniach naukowych; wprowadza też składniki różnorodnej tradycji gatunku, m.in. scottowskiej (wątki przygodowe, awanturnicze, sensacyjne, sentymentalne itp.). Tak więc Kraszewski w tej pierwszej dojrzałej powieści historycznej nie „rezygnuje ze swej zasadniczej koncepcji opierania się, możliwie wszechstronnego, na materiałach źródłowych, ale równocześnie dochodzi do słusznego przekonania, że nie sposób pominąć całego dorobku artystycznego wielkiego odnowiciela formy powieściowej, jakim był Scott. Dlatego odnajdujemy w *Zygmuntowskich czasach* ślady techniki Scottowskiej w konstruowaniu elementów fabularnych, w wyborze bohatera powieściowego i w sposobach odtwarzania środowisk społecznych”⁵².

W rozważaniach badacza pojawiły się również spostrzeżenia o charakterze ogólniejszym, teoretycznym. Wskazując na widoczny w dobie współczesnej renesans epiki historycznej, dokonał on precyzyjnego oglądu – nie bez odwołań do tekstów literackich i opracowań teoretycznych – kierunku przemian powieści historycznej, jej kształtu ideowego i artystycznego. Motywem przewodnim refleksji nad cechami gatunkowymi powieści historycznej uczynił W. Danek problem stosunku prawdy i zmyślenia, problem artystycznego komponowania faktów dziejowych. Przytaczane przez niego liczne wypowiedzi pisarzy i teoretyków – dawne i współczesne – potwierdzały istnienie różnorodnych – nieraz sprzecznych – opinii wobec samych tych spraw: nauka i literatura, prawda i poezja, stosunek prawdy dziejowej do prawdy artystycznej.

„Problem podstawowy – konstatował – pozostał ten sam – i nie rozwiązany”⁵³.

Śledząc tendencje rozwojowe powieści historycznej w XIX i XX wieku, obserwował stale wzrastającą rolę materiału historycznego, powolne ograniczanie roli fikcji literackiej przy równoczesnym zwiększeniu znaczenia elementów autentycznych, dokumentalnych. Ewolucja romansu historycznego biegnie więc, jego zdaniem, od romansu pseudohistorycznego w stylu panny Scudery poprzez wzorzec obyczajowej powieści historycznej Waltera Scotta do modelu powieści dokumentarnej i tołstojowsko-sienkiewiczowskiej. Kraszewski, główny reprezentant romansu historycznego do czasów Sienkiewicza, zmierzał do wypracowania typu historycznej powieści dokumentarnej, „w której całość tworzywa materiałowego ma ściśle eutentyczny charakter”⁵⁴. Od niego też – sugerował Danek – wiedzie „szlak do współczesnych nam tendencji artystycznych w obrębie analizowanego tu gatunku beletrystyki”⁵⁵.

Wieloletni trud badawczy W. Danka nad romansopisarstwem historycznym Kraszewskiego zaowocował w 1956 r. edycją pierwszej próby całościowego ujęcia rozległej i mało dotąd zbadanej dziedziny twórczości pisarza. Książka *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego* – w swych założeniach popularnonaukowa – sumuje wyniki badań naukowych autora nad wieloma istotnymi składnikami dorobku powieściopisarza w zakresie beletrystyki historycznej. Ma przejrzystą i zwartą budowę. W pięciu podstawowych rozdziałach rozwija badacz główne wątki refleksji

nad takimi problemami, jak geneza i klasyfikacja utworów, tematyka i źródła historyczne powieści, forma powieściowa i recepcja dzieł Kraszewskiego. Z konieczności partie opisowe i informujące zajmują sporo miejsca w tej wartościowej monografii.

W swych wywodach przestrzegał Danek wcześniej wysuniętych „wskazań metodologicznych”, lojalnie odnotowywał też ustalenia innych badaczy, w tym i swoich uczniów. Powoływał się również na opublikowane własne prace, m.in. na obszerny *Wstęp do Zygmunrowskich czasów*, zawierający charakterystykę stosunku Kraszewskiego do poprzedników, uwagi o jego poglądach teoretycznoliterackich i osiągnięciach w zakresie powieści historycznej do roku 1846. Poruszając się w kręgu już znanych spraw, dorzucił badacz wiele interesujących spostrzeżeń i sądów uogólniających, zwłaszcza o cyklu powieści historycznych powstałych w drugiej połowie XIX w.

Bezspornym i doniosłym osiągnięciem autora jest to, iż podjął się trudnego zadania rekonstrukcji modelu powieści dokumentarnej Kraszewskiego. Rekonstrukcja ta – nie we wszystkich ogniwach pełna – objęła centralne kwestie sztuki powieściopisarskiej Kraszewskiego: koncepcję tematyczną z wyszczególnionymi problemami (temat walki o władzę, historia bez heroizacji i mocarstwowości, przeciw możnowładcom i magnatom, front antygermański, realia i obyczaje, świat wartości, Kraszewski i szkoły historyczne), podstawę źródłową powieści historycznych oraz wzorzec formalny. Analiza tworzywa historycznego, wyboru tematów do powieściowego ukształtowania umożliwiła Dankowi przedstawienie zarysu koncepcji ideowej beletrystyki Kraszewskiego oraz określenie wartości poznawczych i dydaktycznych tej „artystycznej syntezy dziejów ojczystych”. Zrekonstruował tym samym przyjęty przez pisarza punkt widzenia na dzieje ojczyźne. Wskazywał na „pesymizm pisarza w ocenie przeszłości, na głęboki, zasadniczy krytycyzm w stosunku do roli, jaką odegrały w naszej historii górne warstwy społeczeństwa, możnowładztwo polskie”⁵⁶.

„Proces dziejowy – zaznaczał – to zatem dla Kraszewskiego – rezultat ścierania się walki sił konstruktywnych, scalających terytorium i władzę państwową, sił związanych z dynastią czy z poszczególnymi dobrymi władcami, ich walki z odśrodkowymi siłami społecznymi magnaterii świeckiej i duchownej. [...]

Mimo wyraźnie dydaktycznych i wychowawczych celów swego powieściopisarstwa historycznego Kraszewski nie zdradzał dążności do heroizowania dziejów narodowych.

[...] Koncepcja ideowa cyklu została rozbudowana, a sposób patrzenia na historię ojczyzną jako na losy władzy państwowej wzbogacony został przez Kraszewskiego dzięki wprowadzeniu problematyki niemieckiej do rozległej panoramy dziejów⁵⁷.

Poznawcze wartości beletrystyki historycznej autora *Luboni* wzmacniają również – zdaniem badacza – bogate zasoby realiów obyczajowych i kulturowych, a także informacje o zjawiskach dziejowych, o cechach zbiorowości szlacheckiej itp. Nie dostrzegał też jakichś określonych związków koncepcji dziejów Kraszewskiego z programami polskich szkół historycznych.

Interesujący, a nader ważki problem źródeł historycznych powieści Kraszewskiego omówił Danek – jak zwykle – sumiennie, opierając się na własnych penetracjach i dotychczasowych poszukiwaniach innych badaczy. W formie nieco skrótowej opisał rozmaite sposoby wykorzystywania materiałów źródłowych w tekstach *Infantki*, podkreślając skrupulatność i pomysłowość pisarską w stosowaniu różnych form beletrystyki (wybór źródeł, redukcja materiału, rozbudowa, przekształcenie, stylizacja itp.).

„Cechą charakterystyczną tych sposobów jest, że mają na celu zobrazowanie w pewnym artystycznym ładzie, przy zachowaniu – w przeważnej ich liczbie – powieściowego kośćca fabularnego, tak zestawionych elementów procesu dziejowego, aby się całość złożyła na koleje władzy państwowej i korony królewskiej w Polsce⁵⁸.”

Podkreślał też atrybuty autora: jego erudycję historyczną, naukowe przygotowanie i edytorski kontakt z pamiętnikami, zbiorami korespondencji itp., pozwalające mu „postępować metodycznie i celowo, wybierać zasadniczo najbardziej właściwą podstawę źródłową⁵⁹.”

Drogą szczegółowej analizy wielu powieści Kraszewskiego starał się W. Danek ukazać także właściwości jego sztuki opowiadania. Jego zdaniem zdecydowana przewaga elementów autentycznych, źródłowych nad fikcją literacką wpływała niekiedy niekorzystnie na walory artystyczne powieści (zubożenie obrazowej strony dzieła, rozwlekłość itp.).

„Luźniejszy związek z faktami historycznymi – zaznaczał – które stanowią zazwyczaj tylko tło wypadków powieściowych, umiejętna, zezwalająca na pełną swobodę twórczą beletryzacja wzmianek, ciekawych historii i anegdot, w które obfitują pamiętniki, opisy podróży i legendy herbowe – postawiły też inne możliwości przed narracyjnymi uzdolnieniami pisarza”⁶⁰.

O dużych możliwościach artystycznych Kraszewskiego w dziedzinie sztuki narracji powieściowej świadczyły, zdaniem badacza, takie cechy gatunkowe jego beletrystyki historycznej, jak bogactwo środków językowo-stylistycznych, dyskretna i umiejętna archaizacja, komizm i humor, składniki romansu awanturczego, charakterystyczne motywy (motyw pana i sługi, motyw podróży, gospody), funkcje przypadku, układ postaci na zasadzie kontrastu, kreacje charakterologiczne.

Książka o beletryście historycznej Kraszewskiego – rezultat rzetelnych poszukiwań badawczych – nie rościła sobie pretensji do wyczerpania tematu. Była na pewno udanym rekonesansem w rozległy gąszcz problemów pisarstwa autora *Pamiętnika Mroczka*. Wskazała też kierunki dalszych poszukiwań badawczych. Nadmienić tu trzeba, że jeden z ciągle ponawianych postulatów Danki, by zbadać wpływ dzieł Kraszewskiego na jego następców, przede wszystkim zaś na Sienkiewicza jako autora *Trylogii*, *Krzyżaków* i *Quo vadis*, znalazł godną uwagi realizację w pracy Haliny Bursztyńskiej pt. *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych J.I. Kraszewskiego* (1977).

Do problematyki zarysowanej w tej pierwszej próbie syntezy powieści historycznej Kraszewskiego powrócił W. Danek jeszcze kilkakrotnie, dorzucając niejedną cenną uwagę i niejedno ważne spostrzeżenie i uogólniający sąd. W 1966 r. opublikował zawarty szkic analityczny o powieści *Lubonie*⁶¹, a w 1975 – wzorcową interpretację *Starej baśni*⁶². Kontynuował też pisanie postłowi do dzieł Kraszewskiego (*Waligóra*, *Semko*, *Król Piast*, *Sąsiedzi*, *Wilczek i Wilczkowa*). Ponadto w wydanej w 1969 r. książce *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski* podjął ciekawą próbę paraleli między malarską i powieściopisarską wizją dziejów Polski w ujęciu Matejki i Kraszewskiego, a więc wyszedł na teren nieczęsto penetrowany w naszej literaturze naukowej: współzależności i kontaktu między dziełami przynależnymi do różnych dziedzin sztuki.

Stale doskonalone sprawności badawcze pozwalały W. Dankowi coraz głębiej i wszechstronniej wnikać w istotę analizowanych problemów. We *Wstępie* do *Starej*

baśni zajął się więc rekonstrukcją genetyczną powieści, wyświetlaniem jej zawartości ideowej i artystycznej oraz recepcją. Rzeczywistość przedstawiona, układ wątków, kompozycja, świat ludzki, umiejętności narracyjne, szata językowa – wszystko to poddane zostało wnikliwej analizie i ocenie. Ustalenia dotychczasowych interpretatorów utworu weszły w tok wywodów autora *Wstępu*.

W książce *Matejko i Kraszewski* chodziło mu przede wszystkim „o wydobycie na jaw sposobów kształtowania historycznej samowiedzy narodu przez reprezentantów dwu rodzajów sztuki”⁶³. Bogata oprawa faktów biograficznych oraz częste odwołania do źródeł i dokumentów ułatwiły mu konfrontację postaci obu artystów. Opisał najpierw ich kontakty osobiste, wyjaśniające m.in. powody gwałtownego nieprzemyślanego wystąpienia Kraszewskiego przeciw Rejtanowi Matejki. „Konfrontacje” miały potwierdzić istnienie określonych analogii i niewątpliwych rozbieżności w ich twórczych działaniach. Tak uzasadniał powody przeprowadzenia paraleli:

„Ilość oraz popularność dzieł Kraszewskiego, poświęconych historii ojczystej, równoważą niejako wpływy niewątpliwie głębiej w świadomości zbiorowej osadzonych wizji Matejkowskich czy Sienkiewiczowskich, wyposażonych przy tym w większą siłę sugestii artystycznej. Tak więc Kraszewski jedynie z uwagi na wyraźnie historiozoficzny [...] charakter swych kronik powieściowych i większość pozostałych utworów o tematyce historycznej, a dalej z uwagi na objęcie całości dziejów swą wiedzą i wyobraźnią, może być porównywany z twórcą *Hołdu Pruskiego*”⁶⁴.

W toku analizy porównawczej brał pod uwagę W. Danek „charakterystyczne cechy ich organizacji twórczych, ich losów życiowych, a nawet psychologicznych”⁶⁵. Poczynione obserwacje i porównania dawały mu podstawę do uogólnień i wniosków. Dostrzegał pewne zbieżności w warsztacie artystycznym twórców (scjentyzm, samodzielność w stosunku do tradycji sztuki, akcentowanie wychowawczych funkcji sztuki). Zwracał jednocześnie uwagę na podstawową różnicę: „dosadny kontrast dwóch tendencji obrazowania historii ojczystej: heroizującej i monumentalizującej u Matejki, krytycznej i pesymistycznej, pełnej żywiołu powszedniości u Kraszewskiego”⁶⁶. Dodawał, że „zwyciężyła u Matejki optymistyczna wizja dziejów, wizja zwycięstw militarnych i politycznych oraz bogactw narodowej kultury, w której to wizji jest miejsce na pokonanie przez naród błędów własnej prze-

szłości”⁶⁷. A w postawie Kraszewskiego widział „brak usiłowań heroizacyjnych, brak tendencji idealizacyjnych w stosunku do narodowej przeszłości”.

„Taka właśnie postawa – twierdził – nie mogła prowadzić do eksponowania sukcesów militarnych przez odpowiednio dobrane sceny batalistyczne. Na tym właśnie polega jedna z główniejszych różnic między stosunkiem do historii narodowej u Matejki i u Kraszewskiego”⁶⁸.

W opublikowanej w 1973 r. w serii *Profile* nakładem wydawnictwa „Wiedza Powszechna” książce pt. *Józef Ignacy Kraszewski*, będącej pogłębionym w stosunku do poprzedniego z 1962 r. „monograficznym zarysem” życia i twórczości pisarza, poddał Danek analitycznemu oglądowi całokształt jego literackiej spuścizny; obok prozy także poezja i dramat były w zasięgu spojrzenia badawczego uczonego. Poszerzył też informacje o publicyście Kraszewskiego, jego pracach naukowych i krytycznych. Nowe studia o Kraszewskim i własne poszukiwania ułatwiły mu podjęcie refleksji badawczej nad różnymi odmianami prozy pisarza (powieści i opowiadania młodzieńcze, powieści autobiograficzne, powieści ludowe, społeczno-obyczajowe, współczesne, historyczne). Wyróżnił szczególnie powieści społeczno-obyczajowe z okresu wołyńskiego i historyczne z okresu drezdeńskiego. Jako *novum* pojawia się tu obszerne omówienie ważkiej z punktu widzenia historyczno-literackiego powieści *Latarnia czarnoksiężska* (1843-44). Podziwia w niej Danek sztukę obrazowania rzeczywistości i ujmowania jej w realistyczne obrazy, sztukę portretowania postaci typowych dla życia ówczesnej społeczności szlacheckiej, technikę sceny i obrazka, wzbogacenie środków artystycznej ekspresji (ironia, satyra, komizm, zróżnicowanie warstwy stylistycznej). W syntetycznej formule tak określił badacz miejsce dorobku Kraszewskiego w rozwoju powieści jako gatunku:

„Przyswoił on, do warunków polskich dostosował zdobycze wielkich realistów europejskich, a więc sztukę kreślenia środowisk społecznych i zjawisk obyczajowych Balzaka i Dickensa oraz sztukę satyry społecznej Gogola. Jako powieściopisarz historyczny nie poszedł wprawdzie śladami Waltera Scotta, jeśli chodzi o wypracowany przez niego model fabularny i kompozycyjny romansu, ale był uczniem autora *Ivanhoe* w sztuce odtwarzania kolorytu dziejowego i konstruowania obrazowych i malowniczych fresków o dużych walorach plastycznych i wartościach poznawczych. Stworzył pierwsze, wartościowe próby humorystycznego traktowania tematu z przeszłości szlacheckiej i wydoskonalił językowo-stylistyczne środki

osiągania efektów humorystycznych. W najlepszych swych dziełach doszedł do poważnych rezultatów w zakresie techniki opowiadania”⁶⁹.

Na podstawie poczynionych tu uwag i spostrzeżeń o W. Danku jako badaczu powieści Kraszewskiego w ich zróżnicowanej strukturze gatunkowej i artystycznej możemy wnioskować, iż ten pracowity i sumienny uczony konsekwentnie przygotowywał podwaliny pod pełną syntezę dorobku literackiego J.I. Kraszewskiego. Świadczą o tym dowodnie z perspektywy całości i dokonania twórczych pisarza formułowane oceny i sądy, jak i ciągle poszerzane przez niego kręgi badawczej refleksji, zwłaszcza nad centralnymi problemami sztuki powieściopisarskiej autora *Doli i niedoli*. Tak więc rzetelnym trudem osiągnięte wyniki badań nad życiem i twórczością Kraszewskiego weszły w krwiobieg historii literatury; stały się też źródłem podniecia badawczych dla następców – miłośników twórczości „pisarza wciąż żywego”.

PRZYPISY

¹ O życiu i działalności Wincentego Danku informują artykuły i wspomnienia: J. Nowakowskiego („Ruch Literacki” 1977, nr 1), S. Burkota („Ruch Literacki” 1977, nr 1), B. Farona („Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2), Cz. Kłaka („Profile” 1976, z. 12), Z. Urygi („Polonistyka” 1977, w 3).

² Od r. 1931 pracował jako nauczyciel-polonista w prywatnych szkołach średnich w Kolbuszowej, Krakowie i w Toruniu. W czasie okupacji udział w tajnym nauczaniu przyspłacił aresztowaniem i osadzeniem w krakowskim więzieniu na Montelupich. Po wyzwoleniu zorganizował w Krzeszowicach prywatne gimnazjum; był dyrektorem gimnazjum i liceum w Krakowie, naczelnikiem wydziału i kuratorem okręgu szkolnego w Krakowie. Od 1951 r. pracował w krakowskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej – z początku jako wykładowca historii literatury polskiej i kierownik Studium Zaocznego, następnie jako docent, profesor. W latach 1956-1971 był rektorem krakowskiej WSP. Od 1962 kierował Katedrą Metodyki Języka Polskiego i Literatury Polskiej, a od 1971 do końca swego życia – Instytutem Filologii Polskiej.

³ *O program badań nad życiem i twórczością Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 1, s. 1.

⁴ *Działalność publicystyczna J.I. Kraszewskiego w okresie drezdeńskim*, w: *Dziesięciolecie WSP. 1946-1956*. Kraków 1957, s. 258.

- ⁵ *O program badań...*, s. 2.
- ⁶ Józef Ignacy Kraszewski, Warszawa 1973, *Przedmowa*, s. 8.
- ⁷ *Ib.*, s. 5-6.
- ⁸ *O program badań...*, s. 7-8.
- ⁹ *O program badań nad twórczością J.I. Kraszewskiego*, w: *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Oddziału PAN w Krakowie – 1959*, s. 2.
- ¹⁰ *O program badań nad życiem i twórczością...*, s. 25.
- ¹¹ *Ib.*, s. 21.
- ¹² Józef Ignacy Kraszewski, Warszawa 1962, Biblioteka „Polonistyki”, s. 99.
- ¹³ *Sprawa procesu i skazania Kraszewskiego*, „*Twórczość*” 1955, nr 10.
- ¹⁴ *Nad trumną Kraszewskiego*, „*Życie Literackie*” 1957, nr 12.
- ¹⁵ *Droga Kraszewskiego do pisania „Rachunków”*, „*Pamiętnik Literacki*” 1956, z. 1; *Kraszewski i ultramontanizm*, „*Życie Literackie*” 1956, nr 21; *Działalność publicystyczna J.I. Kraszewskiego w okresie drezdeńskim*, w: *Dziesięciolecie Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1946-1956*, Kraków 1957, s. 242-261; *Publicystyka J.I. Kraszewskiego w latach 1859-1872*, Wrocław 1957.
- ¹⁶ *Działalność publicystyczna J.I. Kraszewskiego w okresie drezdeńskim...*, s. 258.
- ¹⁷ *Muza „Starej baśni”*, „*Pamiętnik Literacki*” 1958, s. 3.
- ¹⁸ W. Danek i J. Nowakowski: *Kraszewski i Lenartowicz. Dzieje przyjaźni*, „*Pamiętnik Literacki*” 1961, z. 1.
- ¹⁹ Ukazały się: *J.I. Kraszewski - T. Lenartowicz. Korespondencja*. Wrocław 1963; *J.I. Kraszewski, Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich, rodziny Langie, Walerego Eliasza Radzikowskiego*, Wrocław 1966, *J.I. Kraszewski, Listy do rodziny. 1820-1863*, t. 1, Kraków 1982.
- ²⁰ *Listy do A. i J. Miłaszewskich...*, s. 12.
- ²¹ *Nieznanym artykuł J.I. Kraszewskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci S. Pi-gonia*, Kraków 1961, s. 483; *J.I. Kraszewski jako współpracownik „Diabła”*, „*Ruch Literacki*” 1962, nr 6.
- ²² *Sprawy słowiańskie w życiu i twórczości Kraszewskiego*, „*Pamiętnik Lite-racki*” 1963, z. 2.
- ²³ „*Ruch Literacki*” 1973, nr 3.
- ²⁴ „*Ruch Literacki*” 1972, nr 5.

- ²⁵ J.I. Kraszewski o szkole, oświacie, nauczycielu i wychowaniu, w: *Studia z dziejów oświaty i kultury umysłowej w Polsce XVIII-XX w.*, Wrocław 1977, s. 208.
- ²⁶ *Kraszewski i oświata ludu*, „Orka” 1959, nr 19.
- ²⁷ J.I. Kraszewski o Komisji Edukacji Narodowej, „Ruch Literacki” 1973, nr 5.
- ²⁸ „Orka” 1959, nr 19.
- ²⁹ J.I. Kraszewski o szkole, oświacie..., s. 204.
- ³⁰ *Pisarz wciąż żywy*, Warszawa 1969, s. 49.
- ³¹ „Rocznik Wrocławski” t. III/IV, 1959/60.
- ³² J.I. Kraszewski, Warszawa 1962, Biblioteka „Polonistyki”; *Sylwetka ideowa J.I. Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 1962, nr 6.
- ³³ Wcześniej wykorzystał te materiały do opracowania biogramów J.I. Kraszewskiego (Wielka Encyklopedia Powszechna, t. 6, Warszawa 1965, s. 162-3; *J.I. Kraszewski. Żywot i dzieła* (Nauka dla Wszystkich nr 35). Kraków 1967; Polski Słownik Biograficzny. (T. 15, 1970, s. 221-229).
- ³⁴ J.I. Kraszewski. *Zarys biograficzny*, Warszawa 1976, s. 478.
- ³⁵ *Ib.*, s. 480.
- ³⁶ J.I. Kraszewski, Warszawa 1973, „Profile”, s. 515-6.
- ³⁷ *Pisarz wciąż żywy*, s. 49.
- ³⁸ O program badań..., s. 21.
- ³⁹ „Historia i Nauka o Konstytucji” 1957, nr 6.
- ⁴⁰ „Wieści” 1957, nr 6.
- ⁴¹ *Wstęp do Dziecięcia Starego Miasta*, Wrocław 1959, s. CXXVII i CXXX.
- ⁴² J.I. Kraszewski, Warszawa 1962, s. 101.
- ⁴³ „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP”, Kraków 1963, z. 17, s. 3-15.
- ⁴⁴ „Ruch Literacki” 1964, nr 1.
- ⁴⁵ *Kraszewski i Walter Scott*, w: *Pisarz wciąż żywy*, s. 147.
- ⁴⁶ *Ib.*, s. 157.
- ⁴⁷ *Ib.*, s. 159.
- ⁴⁸ *Wstęp do Zyguntowskich czasów*, Wrocław 1966, s. LXXXVII.

- ⁴⁹ *Pisarz wciąż żywy*, s. 159.
- ⁵⁰ *O małżeństwie powieści z historią*, w: *Pisarz wciąż żywy*, s. 196.
- ⁵¹ *Pisarz wciąż żywy*, s. 160.
- ⁵² *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 22-23.
- ⁵³ *Pisarz wciąż żywy*, s. 189.
- ⁵⁴ *Ib.*, s. 195.
- ⁵⁵ *Ib.*, s. 196.
- ⁵⁶ *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, s. 76.
- ⁵⁷ *Ib.*, s. 85, 76, 95-6.
- ⁵⁸ *Ib.*, s. 133.
- ⁵⁹ *Ib.*, s. 121.
- ⁶⁰ *Ib.*, s. 162.
- ⁶¹ *J.I. Kraszewskiego "Lubonie" na tle problemów tysiąclecia państwa polskiego*, „Ruch Literacki” 1966, nr 4.
- ⁶² J. I. Kraszewski, *Stara baśń*, Oprac. W. Danek, Wrocław 1975, BN.
- ⁶³ *Matejko i Kraszewski. Dwie koncepcje dziejów Polski*, Wrocław 1969, s. 9
- ⁶⁴ *Ib.*, s. 35-6.
- ⁶⁵ *Ib.*, s. 38.
- ⁶⁶ *Ib.*, s. 62.
- ⁶⁷ *Ib.*, s. 74.
- ⁶⁸ *Ib.*, s. 80.
- ⁶⁹ *J.I. Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 517.

Spis treści

Wstęp	5
Halina Bursztyńska, Józef Ignacy Kraszewski. Liryki okresu romantyzmu (1838 – 1858)	7
Jerzy Waligóra, Uwagi nad tomem <i>Utworów dramatycznych</i> Józefa Ignacego Kraszewskiego	28
Kazimierz Gajda, Krytycznoteatralna recepcja dramatów J.I. Kraszewskiego w okresie Młodej Polski	44
Tadeusz Budrewicz, Poglądy Kraszewskiego na styl	67
Elżbieta Koniusz, Elementy kresowe w języku <i>Listów do rodziny</i> 1820 – 1863 J.I. Kraszewskiego	93
Józef Zbigniew Białek, Wincenty Danek jako badacz życia i twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego	110

ISSN 0239-6025

ISBN 83-85898-05-0

