

Z PROBLEMÓW OPOWIADAŃ ROMANTYCZNYCH JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

Zadaniem niniejszego szkicu, będącego fragmentem obszerniejszej pracy o opowiadaniach J. I. Kraszewskiego, jest przedstawienie problematyki trzech wczesnych utworów pisarza i próba określenia ich miejsca na tle współistniejących w prozie polistopadowej tradycji i tendencji literackich. Równocześnie podjęta zostanie próba rewizji niektórych, zdaniem autorki, dyskusyjnych opinii o tej dziedzinie pisarskiej działalności twórcy *Starej baśni*, z reguły prawie traktowanej przez badaczy marginesowo, szczególnie zaś o tzw. opowiadaniach „romantycznych”.

Charakterystyczne jest, że utwory te rozpatrywane są najczęściej jako rezultat wpływu lektury na młodzieńczą twórczość Kraszewskiego i zestawiane z popularnymi podówczas dziełami romantyków zachodnioeuropejskich, głównie niemieckich i francuskich. Istotnym więc zagadnieniem zdaje się poddanie szerokiej analizie owych związków i zależności. Jako materiał posłużyć opowiadania: *Bedlam*, *Leon-Leontyna* i *Kwiat paproci*.

W opowiadaniu *Bedlam* sięga Kraszewski po popularny temat chorób psychicznych.

Zainteresowanie nienormalnymi stanami psychicznymi rozbudziła w początkach wieku romantyczna literatura niemiecka, a motyw obłąkania spopularyzowała twórczość wybitnego pisarza E. T. A. Hoffmanna (1776—1822). Nazwisko Hoffmanna łączy się z pojęciem pewnego gatunku *roman noire*, w którym mieszczą się wszelkiego rodzaju monstra, wampiry, zjawy i dziedziczne obciążenia. Autor *Opowieści fantastycznych* przejął romantyczne koncepcje psychiki człowieka z dzieł Novalisa, Schuberta, Tiecka i nadał im artystycznie dojrzałą formę literacką. Hoffmanna, jak wszystkich romantyków, pociąga sfera podświadomego życia człowieka: stany śnienia, ekstazy, marzeń z pogranicza snu i jawy, halucynacje i wszelkie nienormalności psychiki ludzkiej. Twórcza ekstaza i zaburzenia psychiczne są według niego tej samej natury: wyprowadzają jednostkę z wąskich ram jej ziemskiego bytowania i pozwalają wejść w kontakt ze światem, którego nie może objąć zmysłami i który objawia jej się w sposób fantastyczny. Wyobcowanie człowieka z przeciętności powoduje irracjonalna siła fatalna, działająca z zewnątrz i wbrew jego woli. Z tego samego źródła płynie cudowna moc, która przenosi bohatera *Złotego garnka*, Anselma, w świat piękna i przekleństwo, które każe mnichowi Medardowi z *Diablich eliksirów* popełniać zbrodnie. Według tej mistycznej interpretacji losu człowieka „być wybranym, być przeklętym

to być w mocy siły, która przerasta człowieka: łaska ta jest przekleństwem, ponieważ skazuje na samotność i wyrzeczenie, a przekleństwo staje się przywilejem, bowiem ten, na kogo spada, wydobywa się z nędznego ubóstwa banalnej egzystencji i przenika w nieskończoność przeznaczenia”¹. Wszystkie dziwactwa i nienormalne stany psychiczne, którym ulegają bohaterzy Hoffmanna są transpozycją dramatu, wynikającego z dualizmu natury ludzkiej. Człowiek bowiem żyje równocześnie w dwóch rzeczywistościach: ziemskiej, i mistycznie pojmowanym wszechświecie. Wejście w kontakt duchowy z wszechświatem przybiera czasem formę obłąkania. Szaleństwo ma w twórczości Hoffmanna sens metafizyczny; ujmowane jest w kategoriach charakterystycznych dla jego filozofii. Rozpoczynając pisanie *Diablich eliksirów*, których bohater obdarzony jest wszystkimi cechami hoffmannowskich obłąkańców, donosi autor swemu wydawcy: „Zamierzenie nie jest przeciętne. Chodzi mianowicie o pokazanie w pełnym świetle, w życiorysie dziwnego i udreżonego człowieka, od urodzenia wydanego na pastwę sił niebieskich i demonicznych, więzów tajemnych duszy ludzkiej z pierwiastkami wyższego rzędu, które ukryte w naturze, objawiają się jak błyskawice”².

Obłąd przedstawia Hoffmann w duchu romantycznej fantastyki. Rzeczywistość literacka jego utworów prezentowana jest w kilku planach. W pierwszym ukazuje pisarz świat realny, celnie i prawdziwie zaobserwowane sylwetki bohaterów. W dalszej perspektywie świat ten okazuje się terenem działania irracjonalnych sił. Innowacja Hoffmanna jako pisarza fantastycznego polega na metodzie zacierania granic między zwykłą codziennością a niesamowitością. W jego utworach cudowność rozgrywa się jako przeżycie wewnętrzne; autor nigdy nie sugeruje realności materialnej faktów nadprzyrodzonych. Rzadko pojawiające się zjawy są po prostu wizjami sennymi lub iluzjami, personifikującymi duchowy dramat bohatera. Sny i halucynacje przenikają w sferę realną i zacierają granicę między życiem podświadomym i rzeczywistym. Medard przeżywa dramat rozdwojenia jaźni. Dreńcący go sobowtór jest symbolem ukrytych w podświadomości pragnień i marzeń, a jednocześnie toczącej się w duszy bohatera walki mistycznych sił Dobra i Zła. Można wysunąć twierdzenie, że fantastyczne dzieło Hoffmanna wyprzedziło o wiele lat naukowe rozpoznanie tej psychicznej choroby. J. Mistler uważa, że „cała fantastyka Hoffmanna jest tragiczną ekspozycją chorób psychicznych”³. Ale oczywiście szaleństwo Medarda, jak i innych postaci obłąkanych w twórczości autora *Diablich eliksirów*, nie zostało ukazane jako choroba kliniczna.

Spośród romantyków niemieckich Hoffmann wywarł najsilniejszy wpływ na ówczesną literaturę europejską. We Francji na przykład pierwsze tłumaczenia jego dzieł, dokonane przez Loeve Veimarsa ukazały się w latach 1829—1833, a już w roku 1833 krytyk angielski pisze w artykule dla «Edinburgh Review», oceniającym współczesną literaturę francuską, o nieudolnym kopiowaniu talentu Hoffmanna przez Francuzów, którzy „pożyczają materiały jego teatru”⁴. Pod urokiem autora *Braci Serafińskich* pozostają czołowi romantycy: Ch. Nodier, W. Hugo, T. Gautier, J. Janin, a także H. Balzac.

¹ Beguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris 1956, s. 298.

² *Tamże*, s. 302.

³ J. Mistler, *Hoffmann — le fantastique*, Paris 1950, s. 187.

⁴ Przedruk artykułu nieznanego autora *Zdanie o współczesnej literaturze francuskiej* z angielskiego czasopisma «Edinburgh Review» ukazał się w wileńskim periodyku «Wizerunki i Roztrząsania Naukowe», Wilno 1834, t. I.

Interesujący przykład stanowi angielsko-niemiecka wymiana wpływów i zależności w dziedzinie literatury. Hoffmann zaczerpnął wiele pomysłów do swoich *Diablich eliksirów* z *Mnicha* M. G. Lewisa. Z kolei na motywach hoffmanowskiej powieści, przełożonej na angielski w roku 1822, osnuty został „musical romance” Fitzballa zatytułowany *The Devil's Elixir, or the Shadowless Man*, wystawiony w roku 1829⁵.

Ogromną popularność zdobywa także Hoffmann w Rosji. Jako pierwszy pojawia się tu w roku 1822 przekład opowiadania *Panna de Scudéry*, a pierwszy utwór pod wpływem jego autora, *Lafiotowska Makowica* A. Pogorielskiego, powstaje w roku 1825. Zainteresowanie Hoffmannem było w Rosji bardzo żywe przez całą I połowę XIX wieku. Ślady jego oddziaływania widoczne są w twórczości niemal wszystkich ówczesnych prozaików: A. Pogorielskiego, M. Polewoja, W. Odojewskiego, A. Puszkina, M. Gogola i T. Dostojewskiego. Związki te mają różny charakter w zależności od epoki i indywidualności twórcy. Motywy hoffmannowskie adaptowane przez pisarzy rosyjskich podlegają charakterystycznej ewolucji od zgodnych z duchem romantycznym uduńień i deformacji w latach 20-tych i 30-tych do realistycznych obrazów Dostojewskiego⁶.

W Polsce ukazało się niewiele tłumaczeń Hoffmanna i to zresztą dokonanych z przekładów francuskich⁷. Mimo to twórczość jego była u nas dość znana i popularna. Sam Kraszewski w artykule *Nieboszczyk Hoffmann*⁸ stwierdzając ubóstwo tłumaczeń swego ulubionego pisarza na język polski, ocenia inne utwory, które musiał czytać w oryginale bądź w wersji francuskiej.

W *Bedlamie* podjął Kraszewski temat będący jednym z głównych motywów hoffmannowskich, jednak ujął go inaczej niż autor *Diablich eliksirów*. W utworze narratorem jest lekarz znanego angielskiego szpitala w Bedlam. We wstępie wypowiada on swoje poglądy na istotę i przyczyny powstawania chorób umysłowych. Wśród pacjentów zakładu są więc obłąkani, których choroba powstała w wyniku nieszczęść osobistych:

Ci pokutują tylko za swój egoizm i czułość zbytęcną. — Jest jednak wielu takich — „[...] co miało przed wejściem do Bedlam dwojaki los przed sobą: być okrzyczanymi wielkimi albo oszaleć. — Ci właśnie — nadto myśleli i myśleli o rzeczach, o których myśleć nie wolno pod karą szaleństwa lub rozpaczy. [...] Nie bez przyczyny każdy, kto się puszcza w ciemny labirynt rozważania rzeczy, których nigdy pojąć nie potrafi, kontentując się swemi i cudzemi paradoksami, męcząc się, żeby ujsć dalej niż drudzy, lękać się powinien szaleństwa. W Bedlamie wielu jest bardzo wariatów, którzy od myślenia oszaleli”.

Zdaniem lekarza dostępny poznaniu człowieka jest jedynie świat materialny:

⁵ Por. Z. Sinko, *Wstęp* [w:] M. G. Lewis, *Mnich*, Wrocław 1964, BN.

⁶ O wpływie Hoffmanna na literaturę rosyjską XIX wieku: C. E. Passage, *The Russian Hoffmannists*, Mouton-Hague 1963.

⁷ W «Dzienniku Wileńskim» r. 1830 t. 5 ukazały się tłumaczenia następujących opowiadań Hoffmanna: *Gracz w karty*, *Dwór króla Artura*, *Martino Falieri*. Tłumaczenie *Kmotra Macieja* ukazało się w Krakowie w r. 1809.

⁸ *Nieboszczyk Hoffmann* [w:] J. I. Kraszewski, *Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. I, Wilno 1838, s. 97—104.

Dusza więc to tylko pojąć potrafi, czemu jest tak przeciwna jak słodycz goryczy, ciemność światłu — to jest pojąć może wszystko, co jest materialnym, siebie zaś i prawd niematerialnych nie pojmie, bo sama jest jednej z niemi natury⁹.

A zatem próby odgadnięcia tajników bytu niematerialnego są bezskuteczne i muszą skończyć się obłędem.

Takie ujęcie istoty obłąkania przypomina do pewnego stopnia koncepcje filozoficzne, z których wyszedł E. T. A. Hoffmann, aczkolwiek analogie są dość niewielkie. Zgodnie z przeświadczeniem pisarzy tego kręgu, tworzących swoistą „apologię obłędu”, wariatów uważa autor *Bedlamu* za ludzi szczęśliwych: „Gdybym nie był doktorem w domu wariatów, chciałbym być wariatem — jest to stan bardzo szczęśliwy” — powiada narrator. Szaleńców przeciwstawia głupcom, którzy „nie myślą, nie pojmują i działają tylko instynktownie; trawią doskonale, śpią smacznie i żyją długo” — słowem filistrom. Pogarda dla filistra jest wspólną cechą wszystkich romantyków. Występuje jako częsty motyw w twórczości autora *Złotego garnka* i odpowiada drugiej hoffmannowskiej antytezie — Piękna i Brzydota. Natomiast nie odebrał Kraszewski swoim bohaterom samodzielności psychicznej, jak czynił to Hoffmann. W powstaniu obłędu pacjentów szpitala decydująca była właśnie ich nadmierna aktywność.

Prezentacja wariatów, której dokonuje lekarz, wyraźniej jeszcze uwytkła odmiennność spojrzenia autora na problem szaleństwa. Jednego do obłędu doprowadziło rozmyślanie o zagadkach bytu i sięganie po tajemnice wieczności i nieskończoności. Drugi oszalał przekonawszy się, że zmarnował życie, odkrywając dawno znane reguły matematyczne i pisząc nieoryginalne utwory. Celę trzecią zajmuje kobieta, która zwariowała w rezultacie przestających jej intelektualne możliwości wysiłków, by pokazać światu, że „kobieta zdolna jest do wszystkiego, do czego zdolny jest człowiek”. W celi czwartej siedzi dawny profesor uniwersytetu w Oxford, pragnący namiętnie przeczytać wszystkie wydane książki. Ten oszalał zmarnowawszy młodość na bezsensownej pracy w samotności. Wreszcie w ostatniej celi przedstawia narrator lekarza, który oddał się studiowaniu historii naturalnej i oczekuje katastrofy ziemi.

Obłąkani zamknięci w zakładzie w Bedlam nie przypominają więc w niczym szaleńców hoffmannowskich. Ich obłęd ma wszelkie cechy rzeczywistej choroby umysłowej, której powstanie i objawy ukazał autor metodą realistyczną, bez fantastycznych uduwnień i deformacji. Szaleństwo umotywowane jest zgodnie z popularnymi w I połowie XIX wieku wyobrażeniami o przyczynach powstawania chorób psychicznych. W ówczesnej medycynie panowała tzw. psychologiczna koncepcja schorzeń psychicznych, według której przyjmowano, że obłęd powstaje wskutek silnych wzruszeń, niszczących równowagę umysłową. Ostatnim ogniwem w narastającej chorobie jest gwałtowny wstrząs¹⁰. Pacjenci Bedlamu oszaleli w momencie, gdy nagle zrozumieli bezskuteczność lub bezsensowność własnych wysiłków. Chorobę ich można zidentyfikować jako psychozę monomaniaczną.

⁹ Wszystkie cytaty na podstawie tekstów opowiadań ogłoszonych w t. I *Wędrówek literackich, fantastycznych i historycznych*, Wilno 1838.

¹⁰ Por. St. Trzebiński, *Psychoza i nerwica w beletrystyce polskiej*, «Archiwum Historii i Filozofii Medycyny» 1925, t. 3.

Bohaterowie Kraszewskiego nie wpadli w obłęd pod wpływem działania sił nadprzyrodzonych. Różnica w ujęciu tego tematu przez Hoffmanna i Kraszewskiego jest znamienna. Zwraca na nią uwagę E. Warzenica w szkicu *Powieści romantyczne J. I. Kraszewskiego*: „Autor *Bedlamu* nie dochodzi do skrajności «romantycznej szkoły niemieckiej». Zamiast wiązania chorobliwego stanu psychiki ludzi z «mistycznym duchem świata» (jak u Hoffmanna) w nowelach Kraszewskiego problem ten zostaje bardziej urealniony... Kraszewski mocniej «trzymał się ziemi» aniżeli Hoffmann”¹¹. Natomiast nieprzekonywające w rozprawie Warzenicy jest podkreślanie „rozpiętości między deklaracją wstępu ... a wymową obrazu literackiego”¹² w *Bedlamie*. Filozoficzne poglądy wyrażone we wstępie utworu mają bardzo luźny związek z koncepcjami Hoffmanna. Analogie sprowadzają się niemal wyłącznie do powszechnych w romantyzmie pojęć o wyższości ludzi „mierzących siły na zamiary”. Fabularna egzemplifikacja tych poglądów w opowiadaniu Kraszewskiego pozostaje w zgodzie z „deklaracjami” narratora.

Ujemna ocena *Bedlamu* przez Warzenicę, zarzucająca utworowi brak jednolitości myślowej, oparta jest na założeniu, że opowiadanie powstało w rezultacie wpływu Hoffmanna na młodzieńczą twórczość Kraszewskiego. Autor *Diablich eliksirów* inspirował z pewnością zainteresowania początkującego pisarza, jednak równie silnie działały żywe wciąż jeszcze na ziemiach litewskich racjonalistyczne tradycje oświeceniowe. Twórca *Bedlamu* zdaje się sygnalizować swój dystans wobec romantycznych mistycyzmów, umieszczając jako motto opowiadania cytaty z *Satyr* Naruszewicza. Wybór pisarza wskazuje, że Kraszewski czuje się związany z literacką tradycją Oświecenia i na jej tle musi być również ujmowany.

Wilno w latach pobytu Kraszewskiego przeżywało nawrót tendencji racjonalistycznych. Żywa była jeszcze pamięć oświeceniowej satyry, chłuszczącej bezlitośnie wszelkie próby niezgodnego z rozumem interpretowania świata. Charakterystyczny przykład stanowi dyskusja, która rozpętała się wokół modnego na zachodzie i w kraju zjawiska tzw. magnetyzmu zwierzęcego, odkrytego przez niemieckiego lekarza F. Mesmera.

Magnetyzm zwierzęcy był próbą naukowego wyjaśnienia zaburzeń psychicznych, ujmowanych jeszcze w XVIII wieku jako wyraz działania demonów. Mesmer dał podstawy późniejszemu odkryciu hipnozy, metody leczniczej nerwic i psychonerwic¹³. Niemniej pierwsze reakcje na rewelacje Mesmera, penetrującego sferę psychicznego życia człowieka, były w tej racjonalistycznej epoce przyjmowane krytycznie i utożsamiane z wiarą w zabobony i magię. W ogromnej mierze decydowała tu kariera, jaką zrobił magnetyzm w środowiskach pozanaukowych. Popularność mesmeryzmu szła w parze z odżywaniem licznych sekt mistycznych. We Francji charakterystyczna była zbieżność w czasie zainteresowań magnetyzmem z popularnością Cagliostro. Niemcy przeżywały szczególnie wzrost tendencji mistycznych po zakończeniu wojen napoleońskich. Tak przedstawia atmosferę panującą w Berlinie J. Mistler: „Tysiąc przesądów powróciło do mody i niezliczone osiemnastowieczne sekty miały nowych entuzjastów. Na przemian odczytywano «rose-croix» i mistyków, szarlatanów i kabalistów. Schubert cytował Swedenborga

¹¹ E. Warzenica, *Powieści romantyczne J. I. Kraszewskiego*, [w:] *Z historii i teorii literatury*, Wrocław 1963, s. 105.

¹² *Tamże*, s. 105.

¹³ O odkryciach Mesmera por. T. Bilikiewicz, J. Gallus, *Psychiatria polska na tle dziejowym*, Warszawa 1962.

i Saint-Martine'a, a przyrodnik Oken miał powody uskarżać się, że od zawarcia pokoju „tendencje mistyczne tak się rozpowszechniły, że usiłują zastąpić wszelkie poznanie naukowe”¹⁴. Wtedy też powstały na uniwersytecie berlińskim dwie katedry magnetyzmu zwierzęcego. W salonach urządzano „łańcuchy magnetyczne”, demonstrowano jasnowidzące.

Ze zjawisk badanych przez przyrodników i lekarzy czerpała też romantyczna literatura niemiecka. Dużą poczytność zdobyło dzieło Schuberta *Spojrzenie na nocną stronę wiedzy o naturze*, ulubiona lektura E. T. A. Hoffmanna¹⁵. W atmosferze ogólnego zaciekawienia tajemniczymi zjawiskami psychicznymi tworzył swoje fantastyczne opowieści autor *Diablich eliksirów*.

Do Wilna dotarł mesmeryzm w latach 10-tych XIX stulecia. W roku 1816 ukazywał się tu redagowany przez I. E. Lachnickiego «Pamiętnik Magnetyczny Wileński». W «Pamiętniku» drukowano między innymi fragmenty z dzieł francuskiego mesmerysty J. P. Deleure'a i wyjątki z pism A. Poszmana. Poszman wyliczał siedem stanów magnetycznych. W szóstym dusza ludzka wyzwała się z ciała i ma zdolność oglądania rzeczy ukrytych; odkrywa nie tylko tajemnice ciała, ale może odczuć i poznać swoje związki ze światem mistycznym. Mimo że Lachnicki deklarował magnetyzm jako naukę przyrodniczą, publikowane w piśmie wyjątki z jego „dzienników magnetycznych” i szerząca się w kołach towarzyskich moda na magnetyzowanie wywołała gwałtowną reakcję Szubrawców. Na łamach «Wiadomości Brukowych» profesor fizjologii M. Homolicki ogłosił artykuł, w którym zaliczył magnetyzm do rzędu przesądów odziedziczonych po wiekach nieoświeconych. J. Sniadecki ośmieszył mesmeryzm w swojej *Podróży próżniacko-filozoficznej*¹⁶. Te ataki doprowadziły do zamknięcia «Pamiętnika Magnetycznego Wileńskiego».

W latach pobytu Kraszewskiego w Wilnie epizod sporu o mesmeryzm należał już do przeszłości. W pamięci sfer intelektualnych pozostała jednak kompromitacja magnetyzmu, którego pewne założenia przypominały koncepcje hoffmannowskie¹⁷. Wychowany w tradycjach racjonalistycznych autor *Bedlamu* musiał odziedziczyć dystans wobec prób mistycznego objaśniania schorzeń psychicznych. Opowiadanie Kraszewskiego stanowi przykład krzyżowania się i współistnienia tradycji oświeceniowych, jak i współczesnych tendencji romantycznych w młodzieńczej twórczości pisarza.

Motyw obłąkania w romantycznej literaturze polskiej występował dość często. Pojawienie się go w prozie polistopadowej wiązano zwykle z popularnością twórczości Hoffmanna¹⁸. Jeśli jednak autor *Opowieści fantastycznych* skierował zainteresowania w tym kierunku, to metoda ideowo-artystycznej realizacji tematu przez pisarzy polskich różni się zdecydowanie od hoffmannowskiej.

Ciekawy przykład stanowić może opowiadanie *Frenofagiusz i frenolesty* (1842 r.) L. Sztyrmera, najczęściej porównywanego z Hoffmannem autora

¹⁴ J. Mistler, jw., s. 184.

¹⁵ Tak twierdzi Jean Mistler w cytowanej monografii Hoffmanna.

¹⁶ O atakach na I. E. Lachnickiego pisze J. Bieliński w książce *Szubrawcy w Wilnie*, Wilno 1910.

¹⁷ Por. *Pamiętniki Doktora Józefa Franka, Profesora Uniwersytetu Wileńskiego* (...), Wilno 1913.

¹⁸ Por. S. K a w y n, *Wstęp* [w:] Józef Korzeniowski, *Opowiadania*, Wrocław 1961, BN.

polskiego¹⁹. Utwór nasuwa też pewne analogie z chronologicznie wcześniejszym *Bedlamem* Kraszewskiego. Szyrmer wprowadza nas do szpitala Bonifratów w Warszawie. Przewodnikiem jest wariat, opowiadający historie obłąkanych pacjentów. W jego przekonaniu szaleństwo powoduje demon Frenofagiusz, żywiący się rozumami ludzkimi. Następnie portretuje on szaleńców, opisuje powstawanie i objawy choroby. Podobnie jak w *Bedlamie* okazuje się, że przyczynę stanowiło w każdym wypadku naruszenie równowagi psychicznej i gwałtowny wstrząs. Obłąd bohaterów Szyrmera jest umotywowany wnikliwą analizą struktury ich psychiki, o wiele głębszą niż w utworze Kraszewskiego. W pewnym okresie zgłaszano nawet zastrzeżenia dotyczące literackości opowiadania Szyrmera. Zdanowicz-Sowiński uznawał je raczej za studium psychologiczne z pogranicza medycyny²⁰. K. Czachowski dowiódł, że charakter psychologizmu Szyrmera jest racjonalistyczny, a opowiadanie stanowi próbę sparodiowania sytuacji fabularnych typowych w romantyzmie²¹. Dotyczy to również metafory, która jako pomysł wariata zatraca oczywiście swą fantastyczność i funkcjonuje w utworze jako element ozdobny a równocześnie — wyraz dystansu autora wobec prób irracjonalnej interpretacji obłąkania.

Inny jeszcze rodzaj motywacji obłądki występuje w opowiadaniach P. Jankowskiego, A. Wilkońskiego czy J. Korzeniowskiego. W humorystyczno-ironicznym stylu utrzymane jest opowiadanie *Suchotnica* (1843 r.) Jankowskiego²². Bohater cierpi na rozdwojenie jaźni po stracie kochanki. Artystyczną realizacją tego hoffmannowskiego motywu są rozmowy z drugim sobą, zwanym „dwojnikiem”. Nazwa i pomysł kompozycyjny przypomina znany utwór A. Pogorielskiego *Dwojnik*, jakkolwiek trudno ustalić, czy Jankowski znał opowiadanie rosyjskiego „hoffmanisty”.

W jednej z rametek A. Wilkońskiego umysłowa choroba bohatera powstała w rezultacie utraty majątku, spowodowanej przez nieuczciwego wierzyciela. W śnie magnetycznym opowiada historię swego upadku i wkrótce potem odzyskuje majątek a wraz z nim i zdrowie psychiczne.

Podobnie szaleństwo bohaterki *Przedmiotu do powieści* (1861) J. Korzeniowskiego rozwinęło się wskutek moralnych tortur zadawanych jej przez chciwych krewnych, pragnących wydrzeć nieszczęśliwej majątek.

Problemowi obłąkania został więc odjęty wszelki związek z mistycyzmem i irracjonalizmem. Motyw szaleństwa nie wiąże się na naszym gruncie z fantastyką typu hoffmannowskiego ani przez arealistyczną motywację, ani funkcję ideową, którą pełni. W nasyconych moralistyką i dydaktyzmem utworach Jankowskiego, Wilkońskiego i Korzeniowskiego służył krytyce stosunków społecznych lub obyczajowych, które niszczą zdrowie psychiczne i fizyczne człowieka.

Temat obłądki ulega również ewolucji w twórczości Kraszewskiego. Ciekawy przykład stanowi opowiadanie *Historia prawdziwa o Janie Dubelto-*

¹⁹ Np. anonimowy autor artykułu zamieszczonego w «Gazecie Porannej» (1928, nr 8690) nazwał Szyrmera „polskim Hoffmannem”. O związkach Szyrmera z twórczością Hoffmanna pisali też: K. Czachowski, *Zapomniany meteor powieści psychologicznej*, «Kurier Literacko-Naukowy» 1939, nr 18; M. Ingłot, *O powieściach Szyrmera w latach 1838—1844*, «Pamiętnik Literacki», 1964, z. 3.

²⁰ Podają za K. Czachowski, jw.

²¹ K. Czachowski, jw.

²² P. Jankowski, *Opowiadania Johna of Dycalp*, Wilno 1843.

wym (1855 r.). Utwór zbudowany jest na motywie rozdwojenia jaźni. Romantyczny pomysł zmiany osobowości został tu opracowany metodą realistyczną: polega na konfrontowaniu dwóch aspektów osobowości bohatera — moralnej i niemoralnej.

Romantyczny etap twórczości pisarza rozbudził w nim zainteresowanie skomplikowaną naturą człowieka. W późniejszym okresie, gdy dojrzewa realistyczny warsztat twórcy, owocem tych zainteresowań będą sylwetki bohaterów, psychologicznie pogłębione, których losy kształtuje cały kompleks obiektywnych spraw rządzących rzeczywistością.

Leon Leontyna (1833 r.) uchodzi wśród badaczy twórczości J. I. Kraszewskiego za utwór powstały niewątpliwie z inspiracji hoffmannowskiej. Wpływ niemieckiego pisarza na to opowiadanie widział P. Chmielowski w „pragnieniu siły i oryginalności”²³. Podobnie A. Bar hoffmannizm Kraszewskiego określał jako „dążność do najsilniejszych efektów”, a wpływ autora *Opowieści fantastycznych* na *Leona Leontynę* dostrzegał w zastosowaniu typowego motywu obłąkania²⁴. W ostatnim opracowaniu powieści romantycznych Kraszewskiego tezę tę podtrzymuje E. Warzenica. Badaczka stwierdza, że opowiadanie powstało w kręgu filozoficznym i literackim „romantycznej szkoły niemieckiej”: „Opowiadanie *Leon Leontyna* pokazuje, że człowiek może być fraszką w rękach złych, nieziemskich potęg [...]. Atmosfera opowiadania bliska jest atmosferze wielu opowiadań Hoffmanna, zwłaszcza powieści *Diable eliksiry*, ale zakończenie jest nieoczekiwane. Autor nie bierze odpowiedzialności za harce szatanów po świecie i całość opowiadania wkłada w usta człowieka obłąkanego”²⁵.

Charakterystyczną cechą wszystkich rozpraw poświęconych młodzieńczej twórczości Kraszewskiego jest podkreślenie jej zależności od obcych wzorów, szczególnie zaś od E. T. A. Hoffmanna. Postawa taka zakłada więc, że produkcja literacka młodego pisarza ma charakter wtórny i nie wnosi żadnych, lub przynajmniej niewiele, wartości oryginalnych. Zastrzeżenie Warzenicy dotyczące ambiwaletnego stosunku Kraszewskiego do propozycji romantycznych jest próbą złagodzenia ostrości sądów.

Ostrożność taka jest zrozumiała i uzasadniona, gdyż odczytywanie dzieła literackiego wyłącznie pod kątem tzw. „wpływologii” z natury rzeczy prowadzić musi do jego ujemnej oceny, nie da się przy tym uniknąć uproszczeń. Zadaniem badacza utworu jest określenie całego zespołu okoliczności towarzyszących jego powstaniu. Rzadko bowiem zdarzają się dzieła, których geneza da się określić jednoznacznie. Problem ten z punktu widzenia teorii badań genetycznych ujęła Maria Janion: „[...] z okazji dzieła literackiego powinniśmy raczej [...] wskazywać na ogólne podłoże, na którym się ono kształtowało, a nie izolować jakąś jedną rzekomo decydującą przyczynę [...]. Takie postępowanie zwrócone jest przeciwko tym, którzy utrzymują, że «przyczyną» powstania było naśladowanie jakiegoś innego utworu literackiego [...]”²⁰.

²³ P. Chmielowski, *J. I. Kraszewski, zarys historycznoliteracki*, Warszawa 1888, s. 41.

²⁴ A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830—1850*, Kraków 1924, s. 42.

²⁵ E. Warzenica, jw., s. 103.

²⁰ M. Janion, *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych*, [w:] *Zjazd Naukowy Polonistów*. 10—13 grudnia 1958, Warszawa 1960, s. 219.

Jednoznaczność ocen *Leona Leontyny* przez badaczy czyni wrażenie daleko posuniętych uproszczeń. Młodzieńcza twórczość Kraszewskiego przypada na okres bujnego rozkwitu literatury romantycznej, zatem podejmowanie przez pisarza tematyki fantastycznej jest zjawiskiem zrozumiałym. Problem polega raczej na tym, jak odbywała się adaptacja tych tematów, jaką postawę wobec panujących w romantyzmie europejskim koncepcji ideowych i artystycznych zajął polski autor. Interesujące jest również zbadanie roli, jaką w utworze spełniają także konwencje wykształcone w innym niż romantyczny kontekście systemowym, a występujące w opowiadaniu Kraszewskiego. Zasadność takiego postępowania podkreśla A. Okopień-Sławińska w rozprawie *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*: „Nawet najbardziej nowatorskie dzieło daje się wywieść w swych częściach składowych z form egzystujących poprzednio na innym terenie i w innych konfiguracjach”²⁷. Właściwą metodą zdaje się być zestawienie i porównanie opowiadania ze wskazaną tradycją.

Fabulę utworu zbudował autor na motywie paktu z szatanem. W opowiadaniu mamy do czynienia z wariantem niezwykle popularnego w literaturach europejskich motywu opartego na legendzie o Doktorze Fauście, czarnoksiężniku z XV wieku. Również w literaturze polskiej pakt z szatanem posiada swą literacką wersję w legendzie o Panu Twardowskim.

Kraszewski stworzył nowy wariant tego motywu, bardziej zgodny z duchem fantastyki niemieckiej. W twórczości pisarzy tego kręgu dusza ludzka jest terenem działania mistycznych sił, które mogą wtargnąć w życie człowieka bez jego woli i udziału²⁸. Wdarcie się diabła w życie bohatera *Leona Leontyny* nastąpiło więc nie na zasadzie dobrowolnie zawartego układu. W chwili uniesienia, nieopatrznie wypowiedział życzenie, by stać się na pewien czas kobietą, co ułatwiłoby mu poznanie prawdziwej wartości damy, która go oczarowała. Życzenie zostało niespodziewanie spełnione: rano Leon z rozpaczą stwierdza, że zmienił się w kobietę. Transformacja sięga jeszcze głębiej. Wraz z zewnętrzną postacią zmienia się jego wewnętrzna istota. Diabelska siła, która spowodowała przemianę, wcieliła się teraz w Leontynę. W magiczny wprost sposób uwodzi mężczyzn a uległych doprowadza do zguby — urzeczeni toną w falach rzeki. Nawet dawny przyjaciel znający tajemnicę, nie może oprzeć się urokowi Leontyny i tylko jej ucieczka ratuje go przed śmiercią i potępieniem. W pewien czas później staje się on przypadkowym świadkiem palenia czarownic. Na stosie wraz z innymi płonie Leontyna. W momencie śmierci następuje jeszcze jedna przemiana. Ogarnięta płomieniami bohaterka ukazuje się oczom widzów w tradycyjnej diabelskiej postaci, z kopytami, ogonem i rogami. Narrator kończy swe opowiadanie wyznając, że po tym przeżyciu trafił do szpitala dla wariatów.

Takie zakończenie odbiera przedstawionym w utworze wydarzeniom główny element fantastyki, mianowicie niesamowitość. To, o czym opowiadał narrator, okazuje się bredzeniem pacjenta zakładu OO. Bonifratrów. Że historia jest „powieścią wariata”, wskazuje już drugi człon tytułu opowia-

²⁷ A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*, Warszawa 1965, s. 6.

²⁸ W sławnym opowiadaniu Hoffmanna *Piaskun* bohater powiada: człowiek służy tylko na okrutną igraszkę tajemniczemu potęgom, przeciw którym próżno jest walczyć. E. T. A. Hoffmann, *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1959, s. 263.

dania, który wraz z zakończeniem stanowi rodzaj chwytu kompozycyjnego wyjaśniającego „sedno rzeczy” utworu.

Chwyt sprowadzający w epilogu deziluzję fantastyczną miał w literaturze tradycję sięgającą do osiemnastowiecznych romansów grozy. Stosowała go wybitna przedstawicielka tego gatunku, Ann Radcliffe (1764—1823). W jej powieściach pełnych tajemniczych niedomowień i niewytłumaczalnych zjawisk nie ma nic, czego by nie wyjaśniła ostatecznie w sposób całkiem naturalny. Elementy cudowności, którymi operuje, służą bowiem wyłącznie potęgowaniu nastroju lęku, typowego dla powieści gotyckiej. Twórczość Ann Radcliffe tkwi jeszcze w okresie panowania oświeceniowego racjonalizmu i to tłumaczy jej sceptyczne podejście do problematyki fantastycznej.

U pisarzy romantycznych natomiast fantastyka pełni funkcje filozoficzno-ideowe. Bujny rozkwit literatury fantastycznej w młodym romantyzmie jest rodzajem kompensaty za nadmiar racjonalizmu epoki poprzedniej²⁹. Romantycy burzą odziedziczony po Oświeceniu harmonijny obraz świata, w którym rządzą prawa poznawalne rozumem ludzkim, przy czym do skrajności dochodzą twórcy z kręgu „romantycznej szkoły niemieckiej”. Fantastyka jest w ich utworach manifestacją przekonania o istnieniu porządku nadprzyrodzonego, zakłócającego spójność świata. Założenie irracjonalizmu jako zasady decydującej o biegu rzeczywistości prowadzi do podkreślenia przypadkowości zdarzeń, braku stałych związków między nimi. Ten typ fantastyki reprezentuje E. T. A. Hoffmann, a *Diabły eleksiry* są najznakomitszym jej przykładem.

Kraszewski nie przejął filozoficznych koncepcji, w których tkwiła twórczość romantyków niemieckich. Wiadomo, że czytał Fichtego, Schellinga, znał estetyczne rozprawy braci Schległów³⁰. W latach trzydziestych Kraszewski opierał swój światopogląd na religii katolickiej³¹; rodzaj mistycyzmu prezentowanego przez filozofów niemieckich nie wywarł wpływu na kształtowanie jego postawy ideowej. Oczywiście dystans Kraszewskiego wobec fantastyki typu niemieckiego nie da się wyjaśnić tylko jego stosunkiem do filozofii niemieckiej. Błędem zresztą byłoby przecenianie wpływu teorii filozoficznych na samą literaturę niemiecką. Piszą o tym R. Wellek i A. Warren: „Nawet w czasach, kiedy filozofia zdaje się być w ścisłym związku z literaturą, rzeczywista integracja jest daleko mniej pewna, niż mogłoby się wydawać w niemieckiej Geistesgeschichte. Romantyzm niemiecki bada się zwykle w świetle filozofii Fichtego i Schellinga i tak skrajnych pisarzy jak F. Schlegel i Novalis, których ówczesna produkcja literacka nie była ani istotnie ważna, ani artystycznie doskonała”³².

Światopogląd Kraszewskiego kształtował się w kulturalnej atmosferze środowiska wileńskiego, w której przeważały racjonalistyczne tradycje oświe-

²⁹ Taki pogląd na genezę fantastyki romantycznej wyraża R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, [w:] R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967.

³⁰ Por. H. Struve, *J. I. Kraszewski w stosunku do filozoficznych dążeń swego czasu*, [w:] *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880, s. 294.

³¹ Omawia tę sprawę W. Danek w artykule *Sylwetka ideowa J. I. Kraszewskiego*, «Ruch Literacki» 1962, nr 6.

³² R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956, s. 110.

ceniove. One też w pewnym stopniu tłumaczą charakter przekształceń romantycznej fantastyki w jego opowiadaniach. Gdy w tym okresie podejmuje tematykę fantastyczną, czyni to z wyraźnym dystansem akcentowanym przez humorystyczną stylizację. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym fakt, że w ówczesnej literaturze europejskiej pojawiło się mnóstwo utworów naśladowujących twórczość romantyków niemieckich, szczególnie zaś E. T. A. Hoffmanna. Ogromna ilościowo produkcja tego rodzaju prowadziła nieuchronnie do zbanalizowania tematyki i dawała w efekcie utwory o małej wartości artystycznej. Równocześnie więc jako przeciwwaga dla „ultraromantycznych” powiastek powstawały utwory eksploatujące motywy cudowności, ale w poincie rozwiewające fantastykę. Metodę taką zastosował np. A. Puszkina w słynnym opowiadaniu *Trumniarz*.

We wspomnianej rozprawie E. Warzenicy dystans Kraszewskiego wobec fantastyki opartej na niemieckim idealizmie widzi autorka w kreacji narratora jako człowieka obłąkanego. Szaleństwo narratora nie jest jedynym wyrazem dystansowania się autora wobec romantycznych mistycyzmów. Podkreśla oczywiście absurdalność jego opowieści, ale dopiero w połączeniu z komicznymi akcentami w narracji daje wyrazisty obraz stosunku pisarza do zagadnienia.

W pomysle uczynienia wariata narratorem opowiadania zasadniczą rolę odgrywa tzw. ironia romantyczna. Ten typ narracji występujący w wielu młodzieńczych utworach Kraszewskiego wiązał się z wpływem Sterne'a i najwybitniejszego europejskiego „sternisty”, Jean Paula Richtera. Pojęcie to da się zastosować w odniesieniu do utworu *Leon Leontyna* zarówno jako metoda manifestowania suwerenności autora wobec tematu, jak i jako typowo romantyczna manifestacja swobody twórcy, dla którego dzieło jest rodzajem „igraszki”. Pisarz może stworzyć w utworze literackim świat fantazji, by go później w tym samym utworze unicestwić. Ironia romantyczna łączy się zwykle z literacką formą konstrukcji satyrycznych lub groteskowych. W kategorii groteskowej ujął Kraszewski fabułę *Leona Leontyny*.

Podobną metodą posługiwał się znany amerykański pisarz, Waschingon Irving (1783—1859). Pisarz ten znalazł się na liście najwyższej cenionych przez Kraszewskiego autorów romantycznych³³. Oprócz utworów, w których fantastyka traktowana jest serio, spotkać można u niego pozycje (*Nieboszczyk bez głowy*, *Narzeczona-zjawa* i inne), gdzie rzekoma irracjonalność zjawisk uzyskuje interpretację groteski. W opowiadaniu *Leon Leontyna* zbliża się Kraszewski najbardziej do takiej metody potraktowania fantastyki.

Zajęcie postawy humorysty, traktującego świat utworu nie na serio, dało autorowi okazję do zużytkowania różnorodnych chwytów literackich, by trafić do czytelnika zabawnymi konstrukcjami treściowymi i formalnymi. W opowiadaniu występuje bowiem wiele zapożyczeń fabularnych i dopiero ich humorystyczne przekształcenie czyni utwór odmiennym od powiastek sentymentalnych i „ultraromantycznych”.

Żartobliwa tendencja ujawnia się już w opisie tła lokalnego i doborze okoliczności towarzyszących przedstawianym zdarzeniom. Akcja rozgrywa się w Hiszpanii. Obok Włoch była Hiszpania często miejscem akcji w roman-sach grozy. Tam między innymi toczy się akcja *Mnicha* M. G. Lewisa, najwy-

³³ Kraszewski wymienia go w artykule *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, drukowanym łącznie z powieścią *Dwa a dwa cztery*, Wilno 1837.

bitniejszej powieści tego typu. Hiszpania pociągała swą egzotyką, a fanatyzm religijny usprawiedliwiał opisy okrucieństw Inkwizycji³⁴. Wybór tego kraju przez Kraszewskiego harmonizuje z tematem opowiadania i daje *assumpt* do przedstawienia sceny *auto da fé*.

Powieść grozy, adoptując osiągnięcia poetyki sentymentalnej, wypracowała technikę tworzenia atmosfery niesamowitości przez wprowadzanie nastrojowego tła jako akompaniamentu dla rozgrywających się zdarzeń. Scenerią niezwykłych zjawisk jest z reguły krajobraz nocny, z efektownym blaskiem księżyca, odległym dźwiękiem dzwonów lub ściszoną muzyką. Taki schemat opisu tła, poetycznie niedokładny, z wszystkimi szablonowymi motywami, zaczerpniętymi z repertuaru sentymentalnego, zastosował Kraszewski w *Leon Leontyna*:

Spojrzelśmy na Madryt, na ciche ulice, po których się sunął runt nocny z halabardami, na jasne niebo; odetchnęliśmy powietrzem balsamicznym nocy hiszpańskiej, zaprawnej wonią pomarańczonych kwiatów, których dwa drzewa tu rosły. Blisko nich cicha uliczna fontanna biła w górę, a księżyc w jej kropelkach odbijał się pokrajany na drobne cząstki. I słyhać było z daleka dzwony klasztorów rozmawiające między sobą i gitary, gitary brzęczące w oddaleniu jak muszki w lecie.

Ten konwencjonalny, nasycony emocjonalnie krajobraz akompaniuje zdumiewającemu zjawisku, które następuje po wezwaniu przez Leona diabła:

Kiedy skończył te słowa, wybiła północ u San Isidoro i śmiech jakiś odezwał się, niewiadomo z której strony: pod nami, nad nami, czy z boku.

Kontekst sytuacyjny tej sceny wyjaśnia ironiczno-humorystyczną intencję autora. Poprzedza ją opis zachowania bohatera po wizycie u ukochanej, będący doskonalym przykładem parodii romantycznego stylu przedstawiania cierpień miłosnych:

[...] wróciwszy do domu, bił, tłukł wszystko, chodził, zrywał się, skakał, rozbiierał się do naga, aby się ochłodzić, pił limoniadę, jadł pomarańcze, śpiewał, krzychał i kłócił się [...]. Chciałem dla przecięcia jego myśli pogadać z nim o czasie pierwszego potopu, ale on nie słuchoł, jedno i jedno chodziło mu po głowie.

W podobnym tonie utrzymany jest opis miłosnej schadzki Leontyny z kochankiem. Nastrój symbolizować ma sentymentalno-romantyczna dekoracja, jak zwykle ujęta schematycznie. Zabarwiona emocjonalnie, nasycona intonacjami wykrzyknikowymi narracja jaskrawo kontrastuje ze stylem opisu przysięgi:

Noc była jasna, bez chmurki, przezroczysta, lecz nie tem światłem rażącym słońca, ale gazowem, drżącym, naszego przyjaciela księżyca. Mężczyzna obejmował i całował kobietę w same usta! ach! jakżem mu zazdrościł! Potem klękał przed nią i zakładał palec na palec. Może przysięgał — ale nie słychoł przysięgi. Potem dziewczyna potrząsała głową, jakby nie wierzyła, on klękał znowu, wskazywał na księżyc i zakładał palce.

Na przekór namiętnej i impulsywnej uczuciowości romantyków nie pozwolił też autor popełnić narratorowi żadnego szaleństwa w obronie skazanej

³⁴ Powieść grozy charakteryzuje Z. S i n k o w obszernej pracy *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*, Warszawa 1961.

przez Inkwizycję ukochanej. Dla ratowania własnej skóry będzie on nawet maskował „cierpienie” śmiechem.

Dalszym elementem humorystycznej stylizacji jest personifikacja diabła z wszystkimi zewnętrznymi cechami i atrybutami, jakie nadała mu ludowa fantazja. Po raz pierwszy objawia swą obecność upiornym śmiechem o północy. Następnie wcielony w piękną kobietę zdradza się konwulsyjnym lękiem przed krzyżem lub różańcem. Pocałunek Leontyny pozostawia czerwony ślad jak po oparzeniu. Pożegnalny list do przyjaciela diabelskim obyczajem pisze krwią. Przy tym diabeł, który przyjął postać Leontyny, ma wyraźnie kobiecy charakter. Pierwszy krok kieruje do zwierciadła, pierwszą myśl ku rywalce.

Motyw kobiety-diabła zaczerpnął Kraszewski z podań ludowych, w których tematyka diabelska odznacza się dużą różnorodnością. Nie ma oczywiście opowieści ludowej, która byłaby zgodna w ogólnych zarysach z fabułą utworu Kraszewskiego, mimo to samo źródło pomysłu zdaje się być pewne. Pisarz, jak wszyscy romantycy, sięgał niejednokrotnie do zasobów fantastyki ludowej. Z tych źródeł też wywodzi się popularny w literaturze fantastycznej motyw kobiety-zjawy, rodem z zaświatów, uwodzicielskiej i przynoszącej zglubę³⁵.

W opowiadaniu Kraszewskiego uosobienie diabła w postaci pięknej zalotnicy jest pomysłem humorystycznym. Efekt żartu wzmacnia reakcja narratora na diabelską przemianę, wyrażona przy pomocy zwrotów z potocznego języka, nie harmonizujących z tym niezwykle zdarzeniem:

Strach brał mnie za kołnierz i wyprawiał za drzwi; łzy i prośby mojej potępionej przyjaciółki trzymały mnie jak przywiązanego przy kłamce.

Na koniec, wedle zasady gradacji, zdemaskowany przez Inkwizycję, ukazuje się „czerwono-czarny, rogaty, z ogonem, z pazurami, z uśmiechem piekielnym diabeł szkaradny”.

Humorystyczna kocepcja fabuły i jej żartobliwie ironiczna stylizacja zostały tu zrealizowane jako podstawowe założenie artystyczne. Przekształcenie zapożyczonych z romansów grozy i utworów sentymentalno-romantycznych schematów i motywów ma celowo parodystyczny charakter. Natomiast wątek fantastyczny nie zawiera tych podtekstów filozoficznych, które występują w utworach hoffmannowskich. Ton narracji, komiczno-groteskowa organizacja opowiadania świadczy o całkiem wyraźnym dystansowaniu się autora wobec prób interpretowania losu ludzkiego w duchu „romantycznej szkoły niemieckiej”. Nieodłączny składnik specyficznego pojmowania fantastyki tego rodzaju stanowi w *Leonie-Leontynie* humor. W sumie trudno zgodzić się z twierdzeniem E. Warzenicy o hoffmannowskiej atmosferze utworu, przypominającej *Diabła eliksiry*. W powieści Hoffmanna panuje rzeczywisty klimat grozy i niesamowitości, wynikający z mistycznej i fatalistycznej motywacji losu bohatera, którego nie rozładowuje znamieny w innych dziełach pisarza element satyry i humoru.

Ta część opowiadania Kraszewskiego zbliża się do typu groteski romantycznej, którą w literaturze niemieckiej uprawiał np. Tieck. Teoretyczne podstawy tej formy dał F. Schlegel w znanej *Rozmowie o poezji*. Według niego groteska jest „wielkim żartem romantycznej poezji”, charakteryzuje się mieszaniną różnorodności, fantastycznością, a to „zamieszanie fantazji”

³⁵ Ten motyw jako powtarzający się w różnych wersjach wymienia R. Caillois, jw.

jest „pięknym zamieszaniem”. W tak ujmowanej grotesce pominięty jest element grozy, który w późniejszych rozprawach uznał Schlegel za nieodzowny składnik tej formy³⁶.

Ironia i komizm, groza i współczucie splatają się w opisie sceny *auto da fé*. Dopóki narracja dotyczyła tylko diabelskich sztuczek, jej ton był żartobliwy. Obraz sądu Inkwizycji ewokuje treści znacznie poważniejsze. Brak tolerancji w stosunkach międzyludzkich i fanatyzm religijny oburzał autora i to tłumaczy stylistyczne przeciwstawienie dwóch sfer rzeczywistości: świata fantastycznego i „realnego”.

Zgromadzeni na placu księży poruszają się jak automaty. To zmechanizowanie wyraża bezdusność sędziów i nabiera cech grozy. Na plac wkracza pochód: „dalej księży, księży, cały naród księży, a wszyscy śpiewali, śpiewali i szli”. Najpotworniejszy jest sam Wielki Inkwizytor, śpiący podczas całej uroczystości na podwyższeniu. Ten szczegół podkreśla narrator aż czterokrotnie. Groteskową deformacją jest kontrastowe zestawienie widoku sturutowanych „heretyków” z zachowaniem widzów. Oto jeden z przykładów:

[...] Roznoszono na galeriach napoje chłodzące, toczyły się rozmowy, sądzono, czy *auto da fé* więcej czy mniej zajmuje od walki byków.

Ironiczne zabarwienie posiadają konstrukcje językowo-stylistyczne, które w kontekście sytuacyjnym nabierają znaczenia wręcz odwrotnego do swojej normy leksykalnej: „Wielki plac przed Eskuriałem gotów był do świątobliwej egzekucji”, „...lud prawowierny patrzył i uwielbiał nieugiętą sprawiedliwość”.

Charakterystycznym środkiem groteskowej stylizacji jest zaakcentowanie szczegółu czasem komicznego, czasem karykaturalnego, który pełni funkcje charakteryzujące i wartościujące. I tak chorągiew Wielkiego Inkwizytora „podskakiwała na wietrze”, a zgromadzony lud patrzył na kaźń skazańców „z założonymi rękoma, cygarem w ustach i nabożną skruczą”.

Rozładowanie napięcia następuje w momencie ukazania się na stosie diabła. Absurdalne założenie działalności Inkwizycji sprawdziło się w absurdalnym skutku. We właściwy dla groteski sposób groza mieszała się ze śmiesznością.

Ironiczna przekora ujawnia się w koncepcji narratora jako wariata. Jego szaleństwo bowiem z jednej strony motywuje pozorność fantastyki i harmonizuje z zamiarem „igrania z tematem”, z drugiej strony humorystyczno-ironiczny ton opowiadania świadczy o jego zupełnej „normalności”. Stosunek narratora do zdarzeń daje się dzięki temu łatwo wydedukować i pokrywa się ze stanowiskiem autora. Kraszewski podkreśla wyraźnie niezależność narratora i kreacyjny charakter aktu narracji za pomocą gawędziarskiego zwrotu do czytelnika: „zgadnijcież, czylim uciekł, czy zostałem?” Chwył ten zapożyczył Kraszewski z techniki sternowskiej, gdzie zabieg wciągania czytelnika w obręb opowiadania służył między innymi uwydatnianiu „kreacyjnej pracy narratora pełniącego funkcje raczej reżysera niż sprawozdawcy”³⁷.

³⁶ Analizę romantycznych teorii groteski przeprowadza W. Kayser w znakomitej pracy *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957, s. 50—108.

³⁷ K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1963, s. 86.

Tak więc odczytanie postaci opowiadacza jako człowieka w gruncie rzeczy zdrowego na umyśle pozwala na interpretację utworu jako konstrukcji groteskowej. Deformacje świata przedstawionego nie wynikają bowiem z żadnych „zaburzeń psychicznych”³⁸. Postać narratora, jednolita stylistycznie, stanowi uzasadnienie dwoistości ocen w opowiadaniu. Opis auto da fé odbiera się jako odrażający i groźny w swej bezduszności i absurdalności, a perypetie fantastyczne jako zabawne.

Leon-Leontyna należy do ciekawszych opowiadań Kraszewskiego z początkowego okresu jego twórczości. Młody pisarz wykazał tu duży stopień oryginalności w sposobie traktowania fantastyki, czyniąc ją po prostu przedmiotem groteskowej zabawy. Samodzielność tej postawy uwydatnia się nie tylko w zestawieniu z twórczością autora *Diablich eliksirów*. Jest sprawą oczywistą, że ideowy sens fantastyki hoffmannowskiej wiązał się z indywidualnością jej twórcy, determinowaną szeregiem różnych czynników i błędem byłoby doszukiwanie się identycznej postawy wobec świata i jej identycznej literackiej realizacji u obu pisarzy. Ale fantastyka Kraszewskiego różniła się także od rodzimej twórczości tego rodzaju. Autor *Leona-Leontyny* podjął tematykę fantastyczną, gdy nie stanowiła ona już nowości w literaturze polskiej. Po roku 1830 prezentuje ją jednak głównie epigońska ballada, w której fantastyka pełni funkcje moralizatorsko-dydaktyczne. Kraszewski nie uczynił żadnej próby wyzyskania fantastyki dla jakiegokolwiek celu pozaliterackiego. *Leon-Leontyna* podsuwa wprawdzie wniosek poważniejszej natury, dotyczący fanatyzmu i nietolerancji, ale egzemplifikacja tego problemu nie ma nic wspólnego z zamiarem moralizatorskim. W innym opowiadaniu „hoffmannowskim” fantastyczna baśń stanie się źródłem poważniejszej refleksji, ale i w niej nie da się dostrzec pierwiastka dydaktycznego.

Jest to trzeci z prezentowanych tu utworów romantycznych Kraszewskiego, baśń *Kwiat paproci*, stanowiąca część dłuższego opowiadania pt. *Pielgrzymka po stolicach*. Utwór ogłoszony w «Wędrownkach literackich, fantastycznych i historycznych» z roku 1839, powstał już w końcowym etapie „okresu romantycznego” pisarza. *Kwiat paproci* uznać można za najbardziej „hoffmannowskie” opowiadanie Kraszewskiego, ponieważ odwołuje się ono bezpośrednio do twórczości niemieckiego autora.

Zewnętrzną fabularną ramę opowieści zapożyczył Kraszewski z *Braci Serafiońskich*. U Hoffmanna konstrukcja ta ma charakter rozmów kilku przyjaciół, którzy spotykają się, by odczytywać swoje utwory, dyskutować o nich i opowiadać anegdoty. W *Kwiecie paproci* Kraszewski tworzy podobną sytuację opowiadania, co więcej, narratorem kreuje samego autora *Braci Serafiońskich*.

Występujące tu zjawisko stylizacji na utwór Hoffmanna zachodzi również w sferze tematycznej. Jednym z powracających tematów w twórczości niemieckiego pisarza, był romantyczny konflikt pomiędzy marzeniem a rzeczywistością, realizowany w formie opowiadań fantastycznych. To zdaje się uzasadniać wybór czarodziejskiej baśni jako rzekomej opowieści Hoffmanna, zasłyszanej przez autora.

³⁸ Tę konstrukcyjną zasadę groteski podkreśla L. A. Foster: „Motyw szaleństwa lub snów nie może być traktowany jako groteskowy, ponieważ wprowadza realistyczne wyjaśnienie inaczej absurdalnych zjawisk”. L. A. Foster, *The Grotesque: a method of analysis with illustrations from Russian writers*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich», 1966, t. IX, z. 1 (16)—2 (17).

Fabulę *Kwiatu paproci* stanowią dzieje rozczarowań bohatera, który zdobywszy magiczny kwiat, posiadał moc realizowania wszelkich swych pragnień. Ale ta zdolność nie przyniosła mu szczęścia.

Miałem, czego tylko żądałem i nie podobna mi było wymyśleć żądania. Poznałem wówczas, że w życiu człowieka więcej robią przyjemności żądania i nadzieje, niż samo użycie³⁹ — powiada.

Kraszewski, jak każdy romantyk, świat prawdziwych wartości odnaleźć mógł tylko w marzeniu. Ze spotkania marzeń z rzeczywistością rodzi się typowy w odczuciu tej epoki konflikt, sprzeczność między pragnieniami a ich urzeczywistnieniem. Dla romantyka każda konfrontacja ideału z rzeczywistością kończyła się tragicznie, każda kryła w sobie niebezpieczeństwo gruntownego rozczarowania. W konstrukcji losu bohatera *Kwiatu paproci*, przechodzącego wszystkie szczeble rozczarowania, zasadą rządzącą jest ironia. Upragniony kwiat dał mu wprawdzie magiczną moc, ale ona właśnie odebrała mu bliskich. Próżno szuka prawdziwej miłości — tej osiąść nie może, bo władza kwiatu nie sięga w dziedzinę uczuć. Życie stało się nieznośne, ale śmierć nie nadejdzie przez długich 1000 lat, bo takie było jedno z pierwszych życzeń bohatera. Nie sposób przy tym pozbyć się fatalnego kwiatu; nawet skradziony powróci do właściciela.

Ideową i kompozycyjną podstawę opowiadania stanowi ironia, której cechą wyrazową jest nagromadzenie sprzeczności i kontrastowe zestawienie elementów tragicznych z groteskowymi. W baśni tej, w sposób charakterystyczny dla poetyki romantycznej, fantastyka kontaktuje się z groteską. Dzięki tej właściwości utwór Kraszewskiego, stylizowany na opowieść Hoffmanna, posiada podobne wartości estetyczne, które prezentują dzieła autora *Braci Serafiońskich*.

Wiele fantastycznych opowiadań Hoffmanna Kraszewski odczytywał trafnie jako metaforę uogólniającą z rzeczywistości czerpane obserwacje pisarza, dotyczące natury ludzkiej. We wspomnianym artykule pt. *Nieboszczyk Hoffmann* podkreślał:

[...] rozmaitość talentu Hoffmanna, żywość jego kolorytu, dziwaczność jego myśli, i przy tym wszystkim, co składa poetę: dosyć ducha obserwacji, dość trafne malowanie charakterów pospolitych, a nade wszystko nieocenioną mieszaninę fantazji i prawdy, której dotąd nikt w tym samym stopniu naśladować nie umiał. [...] W *Księżniczce Brambilli*, w bajce o salamandrach (*Garnek złoty*) każdy to widzi, każdy pozna, że Hoffmann chciał tylko w półoszalałych dziką wyobraźnią ludzi malować i mięszał ich marzenia, ich myśli z tym, co się rzeczywiście działo⁴⁰.

W tym aspekcie fantastyka hoffmannowska pełniła funkcje realistyczne. W *Kwiecie paproci* podobnie odgrywa ona rolę ilustracji poglądów autora na świat i człowieka. Pesymizm przenikający opowiadanie i charakteryzujący postawę pisarza z końca lat trzydziestych w pełni wyraził się w sąsiadującej z nim chronologicznie powieści *Poeta i świat* (1837).

³⁹ J. I. Kraszewski, *Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. II, Wilno 1839, s. 157.

⁴⁰ J. I. Kraszewski, *Nieboszczyk Hoffmann*, [w:] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, opracował Stanisław Burkot, Warszawa 1962, s. 48.

Materiałem, który stanowi podstawowe tworzywo *Kwiatu paproci*, jest baśń ludowa. Kraszewski sięgnął do folkloru, podejmując znany motyw czarodziejskiego kwiatu, który zerwany w wilię św. Jana, czyni człowieka bogatym. Pisarz przetworzył surowy wątek ludowy w romantyczną baśń literacką, wzbogaconą szeregiem innych, fantastycznych motywów. Przekształcenie treści pierwotnego podania szło po linii popularnie stosowanej w romantyzmie praktyki wyzyskiwania tradycji ludowej. Metoda ta pozwalała na zjawiskach z dziedziny folkloru odciskać piętno indywidualności pisarskiej, a równocześnie zachować odrębność i oryginalność, wynikającą z ich pochodzenia. Przykład takiej postawy w dziedzinie poezji prezentuje twórczość balladowa filomatów, przede wszystkim Mickiewicza, u którego ludowość stała się zasadniczym postulatem programowym. Romantycy pokolenia Mickiewiczowskiego czerpali głównie z ludowej pieśni. Odkrycie prozy ludowej jako skarbnicy literackich motywów jest w stosunku do tego znacznie późniejsze. Istotną rolę odegrały tu pierwsze zbiory baśni i podań, przez współczesnych uznane za rewelację⁴¹. Wielką popularnością cieszyły się *Klechdy storczytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi* W. K. Wójcickiego, wydane w roku 1837 w Warszawie. Ze zbioru Wójcickiego korzystał między innymi Kraszewski, pisząc w roku 1839 powieść *Pan Twardowski*.

Wydaje się, że publikacja Wójcickiego ożywiła zainteresowanie Kraszewskiego folklorem. Świadczy o tym nagromadzenie utworów związanych z obyczajowością i literaturą ludową: *Albertus, Dziady i baby, Kwiat paproci, Pan Twardowski* (wszystkie powstały w r. 1839). Owocem tych zainteresowań i własnej praktyki pisarza był teoretyczny artykuł *Podania gminu*, ogłoszony w «Tygodniku Petersburskim» z roku 1839, a następnie przedrukowany w *Studiach literackich* (1842 r.). Pisał w nim Kraszewski:

Podania ludu są to mity, często symbola jego głębokich pomysłów, które, ubrane w szaty skromnej powieści, chodziły hieroglifami, rzadko pojętymi, podawanymi z ust do ust jak zabawne bajki. [...] Teraz, gdy do zbierania podań przyszło w myśl z bogacenia literatury pierwiastkiem narodowym, może się znaleźć i musi się znaleźć taki, który się zajmie nadaniem im znaczenia filozoficznego, jakie w nich spoczywa, spowite jeszcze do snu różnobarwnymi fantazjaj pieluchami⁴².

Postulat nadawania podaniom „znaczenia filozoficznego” realizował Kraszewski metodą przetwarzania ludowych wątków, wprowadzania dość dowolnych zmian w ich treści. Ta praktyka wywoływała sądy bardzo różne, by wspomnieć opinie dwóch recenzentów *Pana Twardowskiego*. W. Sieciech zarzucał Kraszewskiemu zmienianie podań, stwierdzając, że „podania ludu mają właściwą sobie prawdę, której fałszować nie można”⁴³. Natomiast inny krytyk, K. Podwysocki, pomimo wielu zastrzeżeń powieść ocenił przychylnie, za główną jej zaletę uznawszy, że „autor umiał korzystać z podania”⁴⁴.

Tak więc baśń *Kwiat paproci* ilustruje samodzielny, twórczy stosunek autora do tradycji, z których czerpie. Programowo założona stylizacja kon-

⁴¹ Por. J. Krzyżanowski, *Literatura i folklor*, [w:] Julian Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961, s. 5—22.

⁴² J. I. Kraszewski, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 105.

⁴³ «Biblioteka Warszawska» 1841, t. I, s. 411.

⁴⁴ «Tygodnik Petersburski» 1841, nr 39, s. 217.

strukcyjna i tematyczna na utwór Hoffmanna dokonana została na materiale oryginalnym i stanowiącym nowość w prozie krajowej, przy czym wybór materiału uznać można za trafny, bowiem harmonizuje z obranym wzorcem stylizacyjnym. Sam zabieg stylizacji nie podlega wartościowaniu; oceniać można jedynie jego funkcję ideowo-artystyczną⁴⁵. Pomimo, że opowiadanie należy do utworów bardzo literackich, bo przez literaturę wypowiedzianych, demonstruje swoistą postawę estetyczną jego autora.

⁴⁵ Por. S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, (B. d. i m. masz. powiel.) s. 15.