

OPOWIADANIA O TEMATYCE WSPÓŁCZESNEJ J. I. KRASZEWSKIEGO Z LAT CZTERDZIESTYCH I PIĘCDZIESIĄTYCH XIX W.

Działalność pisarska Kraszewskiego, szczególnie po roku 1840, gdy rozwija się i doskonali realistyczny warsztat twórczy, wiąże się dość ściśle z głównymi tendencjami w literaturze krajowej. Wypada przy tym podkreślić, że poglądy teoretyczne młodego pisarza, formułowane w latach trzydziestych, znajdują potwierdzenie w twórczości literackiej właściwie dopiero po roku 1840. Najistotniejszy postulat — wierne przedstawianie rzeczywistości bez zmian i upiększeń — mógł być realizowany tylko pod warunkiem poszerzenia zakresu obserwacji świata.

Korzystna sytuacja zaistniała po roku 1838 w związku z materialnym usamodzielnieniem się pisarza. Po objęciu gospodarki w dzierzawionym majątku Omelnie, a następnie w Gródku, Kraszewski włączył się aktywnie w życie prowincji, piastując w okresie Żytomierskim szereg odpowiedzialnych stanowisk i biorąc równocześnie żywy udział w ruchu literackim. Wiedzę o rzeczywistości społecznej zdobywa teraz drogą bezpośrednich doświadczeń; one też stają się źródłem twórczych przedsięwzięć i przyspieszają proces emancypowania się pisarza spod wpływów romantycznych.

Już opowiadania z roku debiutu, głównie *Biografia sokalskiego organisty*, zapowiadały kierunek realistyczny w twórczości Kraszewskiego. Pierwsze jednak próby „żywych i wiernych obrazów naszego poźycia“, jakkolwiek świadczące o darze obserwacji, nie przyniosły znaczących rezultatów artystycznych, były bowiem inspirowane przede wszystkim przez literaturę. Związki te decydowały w dużyń stopniu o wyborze środków literackiego wyrazu.

Pierwszym samodzielnym krokiem na drodze ku realistycznym obrazom rzeczywistości były utwory z pogranicza publicystyki i literatury. Powstałe w 1839 r. w Omelnie *Wiściarze*¹ i *Obrazki z natury*² są studiami typów spo-

¹ J. I. Kraszewski, *Wiściarze*, «Pismo Dodatkowe do Gazety Porannej» 1839, nr 74.

² J. I. Kraszewski, *Obrazki z natury*, artykuł nadesłany. *Tamże*, nr 83—84.

lecznych: namiętnego gracza w karty, filozofa i „pół-uczonego“. Formalnie są to artykuły charakterem swym zbliżone do felietonu, w obrębie których występują jednak załączki fabuły.

W *Wiścierzach* daje autor rodowód karciarstwa, opisuje nałóg i snuje refleksje natury ogólniejszej: „Wist panujący dzisiaj jest oznaką, że większa część osób nałogowo potrzebuje jakiegoś zatrudnienia, a do lepszego przyłożyć się i usposobić nie chce; smutno to pomyśleć, że w powietrzu jest jakaś zaraza próżnowania i gnuśności“³.

Konkretyzacja problemu odbywa się w artykule metodą przedstawienia i charakterystyki wiścierza i wiścierki. Z typowym zmysłem plastycznego widzenia ukazuje Kraszewski zewnętrzne cechy wyglądu, ruchów i zachowania postaci:

Widzisz go, jak, póki zielonego stolika nie rozłożą, waha się, nie wie, co mówić, nie śmie chodzić, siada, wstaje, konwulsyjnie na zegar spogląda, ręce zaciera, rękawy zatacza, skrobie się w głowę, chrząka, idzie do stolika, próbuje szczoteczki i kredki, brząka markami w kieszeni, rzekłbyś, że go coś w środku gryzie i dolega, że ma na głowie jakąś sprawę ważną i niebezpieczną.

Podobnie nasycone krytycznymi refleksjami *Obrazki z natury* przynoszą świetnie zarysowane sylwetki filozofa i „pół-uczonego“. Oto portret filozofa:

Człek to stary, czerwono nosy, siwy, ale żwawy jeszcze i rzeźwy, oczki ma szare, małe pod brwiami wzdętymi, zapalone i opasane czerwoną powieką napuchłą, usta nieco zwisłe i szerokie. Mimo swych pięćdziesięciu i przeszło lat, trzyma się prosto, udaje młodość, nosi się wykwintnie, lecz czysto, gardzi jednak modą jak śmiesznością.

Tak skonstruowany opis indywidualizuje typ zgodnie z intencją satyryczną, leżącą u podstaw artykułów, jest humorystyczną ilustracją problemu.

Słonność do uplastyczniania postaci poprzez szczegółowy opis wiąże *Wiścierzy* i *Obrazki z natury* z gatunkami literackimi sensu stricto. Nie sposób bowiem nie zauważyć związku, jaki ta metoda prezentowania problemów i postaci posiada z głoszonymi przez autora i innych krytyków krajowych poglądami, dotyczącymi poetyki romansu. Żądanie „wiernego kopiowania“, „malowania z natury“, „odwzorowywania powszedniego bytu“, powtarzające się w teoretyczno-krytycznych publikacjach Kraszewskiego, oznacza wysuwanie na plan pierwszy utworu jego funkcji poznawczej. Natomiast stylistycznym środkiem transpozycji postulowanego „studiowania natury“ w kształt utworu literackiego jest, zdaniem ówczesnych teoretyków, szczegółowy opis. „Uszczegółowiony opis obsługuje dokumentalny żywioł powieści, jest stylistycznym kształtem studium rzeczywistości; [...] stanowi istotę metody kopio-

³ Cytaty na podstawie tekstów artykułów zamieszczonych w wyborze opowiadań J. I. Kraszewskiego, *Skarb*, Warszawa 1957.

wania jako jeden z głównych sposobów egzystencji świata przedstawionego w powieści, która kopiuje rzeczywistość“⁴.

Zarówno ze względu na wybór tematów, jak i na pewne cechy techniki prezentowania postaci, *Wiściarze* i *Obrazki z natury* nawiązują do wciąż żywotnych w twórczości Kraszewskiego literackich tradycji oświeceniowych, prowadzących od publicystyki «Monitora», obyczajowej satyry stanisławowskiej i doświadczeń pisarzy z kręgu wileńskich Szubrawców. Najwyraźniejsze pokrewieństwa występują między omawianymi utworami Kraszewskiego a artykułami «Monitora», satyrycznie piętnującymi pewne przywary (np. pijaństwo, życie nad stan, karciarstwo). Typową metodą była prezentacja danej wady „upostaciowanej“ w skreślonym kilkoma rysami bohaterze. W podobny sposób galerię typów stworzył w satyrze *Reduty* A. Naruszewicz, między innymi szkicując sylwetkę karciarza. Z wzorów oświeceniowych korzystał Kraszewski oczywiście w pierwszych swych utworach. Elementy satyry, wzbogacone licznymi cechami „sternowskimi“, szczególnie o walorach humorystycznych, występowały w *Biografii sokalskiego organisty* i w drobnych opowiadaniach przeznaczonych dla «Bałamuta Petersburskiego»: w *Kotletach*, *Porównaniu wielkich mężów* czy w *Zgonie tragicznym sławnego Symplicjusza Dydaly*. Ciągłość tej tradycji literackiej poświadczają utwory z lat czterdziestych, głównie *Latarnia czarnoksiężska*⁵. Tu właśnie przedstawił autor między innymi, opisany w *Wiścierzach*, nałóg karciarstwa i typy graczy (rozdział *Kontrakta dubieńskiego*). Psychiką gracza wyposażył jedną z najnędrniejszych moralnie postaci, hrabiego Artura. Wzbogaconą psychologicznie kreację karciarza stworzył następnie także w *Interesach familijnych* (eks-szuler kasztelan Zawilski). W stosunku do większych dzieł powieściowych drobne utwory w rodzaju *Wiścierz* lub *Obrazków z natury* spełniały niejednokrotnie rolę szkiców czy studiów warsztatowych.

Rzetelność obserwacji i technika przedstawiania postaci w *Wiścierzach* i *Obrazkach* zyskały uznanie Michała Grabowskiego. W liście do Konstantego Podwysockiego z 13 XI 1839 r. pisał:

Wyobraź sobie, że pisze tu [w «Piśmie Dodatkowym do Gazety Porannej» — przyp. mój — T. N.] najwięcej Kraszewski; co drugi lub trzeci numer znajduje się coś jego pióra, i to nawet, co może kiedy najlepszego napisał. Są to szkice obyczajowe np. wiścierza, wiścierki, filozofa, półuczonego itd. Nic wyborniejszego, a doskonale to, że to nie są, jak pospolicie kopie cudzych głupstw (jakimi są zwyczajnie z francuskiego oryginału przerabiane artykułiki...), ale rzetelne wzorki z naszego towarzystwa, tak, że nawet między naszymi znajomymi namacałbyś palcem bliźniacze podobieństwa z tymi wizerunkami⁶

⁴ A. Bartoszewicz, *Z zagadnień opisu w teorii i praktyce literackiej I połowy XIX w.*, [w:] *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, Wrocław 1965, s. 106.

⁵ Por. E. Warzenica, „*Latarnia czarnoksiężska*“ wobec oświeceniowej tradycji literackiej, «Ruch Literacki» 1962, z. 6.

⁶ A. Bar, *M. Grabowskiego listy literackie*, Kraków 1934, s. 98.

Krótko potem, pisząc do Kraszewskiego, chwali Grabowski obok realizmu także duży ładunek satyry i wprost wyrażonego krytycyzmu:

Szkice pańskie obyczajowe (np. wiściarz, pół-uczeni itd.) są niedorównane; artykuł o wiściarzach radbym, żeby złotymi literami wydrukowano i choć przez kursorjã obesłano nim naszych panów obywateli, bo nie wiem, czy w Królestwie jest to jeszcze tak powszechna namiętność, jak w naszych prowincjach. Pańskie artykuły obyczajowe są uzacnieniem gazet warszawskich, które dawniej popisywały się najniegodziwsiymi próbkami pseudosatyry [...]?

Tematyka i wychowawczy sens omawianych artykułów każe zaklasyfikować je do publicystyki obyczajowej, którą Kraszewski uprawiał równoległe z twórczością literacką. Poprzez utwory publicystyczne lub z pogranicza literatury i publicystyki prowadziła artystyczna droga do dojrzałych opowiadań pisarza z lat późniejszych. Etapem tej drogi był cykl utworów, które ukazały się pod tytułem *Typy i charaktery* w r. 1854. Ogólna tendencja w literaturze krajowej, zwłaszcza na ziemiach wschodnich, sprzyjała kontynuacji twórczych zainteresowań autora postaciami o cechach typów społecznych, profesyjnych lub charakterologicznych.

Centralnym problemem ideowo-literackim stała się tu powieść nakierowana na dokładną obserwację środowiska i na historyzm. W związku z tym jednym z głównych postulatów, zgłaszanych przez pisarzy krajowych, było zaludnianie utworów literackich postaciami typowymi w polskiej sytuacji społeczno-obyczajowej, utrwalanie typów zanikających i ostatnich. Wśród pisarzy konserwatywnych z kręgu «Tygodnika Petersburskiego» zamiar ten posiadał wyraźny charakter ideowy: chodziło niejako o zatrzymanie historii, o idealizację klasy szlacheckiej. To reakcyjne stanowisko uwidacznia się szczególnie w porównaniu z ideowo różną postawą twórcy najwybitniejszego dzieła o „ostatnich”, *Pana Tadeusza*. „Mickiewicz pisał o skazanych na przemińnięcie z pełną świadomością, że są oni ostatni; niczego w ten sposób nie pragnął zatrzymać w miejscu [...]. Natomiast „[...] pisarze krajowi pisali o ginących, o mijających, słowem o ostatnich, lecz nie chcieli tego przyjąć do ideowej wiadomości. Więcej: przeciwko biegowi historii odwracali funkcję swojego zapisu”⁷.

Idea utrwalania w utworach literackich charakterystycznych typów społeczno-obyczajowych znalazła wyraz w jednym z poważniejszych przedsięwzięć twórczych w początkach lat czterdziestych. Autorem pomysłu był Kraszewski. Śledząc pilnie ówczesny ruch literacki w Europie, zwrócił uwagę na popularność publikacji, w których przedstawiano charakterystyczne typy narodowe i rzucił myśl stworzenia podobnego dzieła krajowego: „Czemużby i u nas kto o takich szkicach oddzielnych prowincji pomyśleć nie miał? Podajemy tę myśl naszym pisarzom i chętnie naszą kollaborację i pomoc wszelką

⁷ Tamże, s. 100.

⁸ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 215 i 216.

przedsiębiorcy (jeżeli by mu się na co zdać miała) ofiarujemy“⁹. Konkretny kształt pomysłu Kraszewskiego nadał Placyd Jankowski¹⁰. Ogłosił on odezwę do pisarzy o dostarczenie materiałów do zbiorowego dzieła pod proponowanym tytułem *Litwini przez nich samych malowani*. Zamiar uzasadniał podobnie jak Kraszewski: „Te ładne wiersze i pełne prawdy obrazki, w jakich przedstawili siebie samych najpierwsi ziomkowie moi — Anglicy a za ich przykładem Francuzi, Belgowie i Rosjanie, od dawna już zachęciły mnie do zatrzymania w obrazach mieniącego się oblicza prowincji, w której zamieszkałem“¹¹.

Jankowski zwrócił się do Kraszewskiego z prośbą o współpracę. Kraszewski wyraził zgodę, a nawet sam wysunął szereg godnych opisu sylwetek: panowie, półpankowie, chorzy na pana, doktor, faktor, dorożkarz, procesowicz, dorobkiewicz, poeta starego zakonu, stare panny, łgarz, amator muzyki.

Wkrótce potem w Liście do Wydawcy Tygodnika¹² Jankowski zaproponował aż 84 typy do opracowania, niektóre przydzielając od razu pewnym pisarzom. Kraszewskiemu pozostawił postacie wymienione w liście, Rzewuskiemu — procesowicza, sędziego, sejmikowiczów, K. Drzewieckiemu i Rzewuskiemu — lwy i lwice, A. Zawadzkiemu — początkującego autora i tłumacza, księgarza i ulicznych handlarzy książkami, I. Chodźce — szlachcica z zagrody, rezydenta, pannę respektową, J. Przeclawskiemu — plenipotentą stołecznego, Litwinów napływowych i zamieszkałych w stolicy, Szyrmerowi m. in. literatkę, matkę, kochankę, dewotkę, Podberskiemu różne typy artystów. Jak widać, wśród proponowanych znajdują się zarówno typy społeczne, profesyjne jak i charakterologiczne.

Mimo żywego początkowo zainteresowania pomysłem Jankowskiego, wydawnictwo do skutku nie doszło. Z zobowiązania wywiązał się tylko Kraszewski, który przeznaczone dla *Litwinów* materiały zużytkował później w *Obrazach z życia i podróży* (1842) szkicując sylwetki Dorożkarza, Faktora, Akademika, Panów, Chorego na pana i Dorobkiewicza, oraz w *Typach i charakterach* (1854 r.): Dobrego człowieka, Szlachcica, Nadwornego poety, Reformatora, Mecenas, Motyla, Paliwody i Zawalidrogi, Dowcipnych i Sobieradzkiej. Pod piórem Kraszewskiego postaci te zyskały cechy reprezentatywności.

Na tym tle ciekawie przedstawia się ewolucja typu bohatera we wczesnej twórczości Kraszewskiego. Z protestu przeciw udużnionemu i niezwykłemu bohaterowi sentymentalno-romantycznemu zrodził się w r. 1830 postulat bohatera zwyczajnego i przeciętnego. W rezultacie powstała kreacja sokal-

⁹ J. I. Kraszewski, *Najnowsze dzieła*, «Athenaeum» 1841, t. VI, s. 289.

¹⁰ Por. W. Charkiewicz, *Placyd Jankowski (John of Dycalp). Życie i twórczość*, Wilno 1928, s. 50 i n.

¹¹ J. of Dycalp, *Litwini. (Prospekt)*, «Tygodnik Petersburski» R. 13: 1842, nr 78.

¹² J. of Dycalp, *List do Wydawcy Tygodnika. Tamże*, nr 93.

skiego organisty, ujęta parodystycznie i groteskowo i pozbawiona znamion reprezentatywności. Podobne postaci pojawiają się zresztą i u innych pisarzy, bo wspomnieć bohaterów *Romansu Administracyjnego* (1832 r.) E. T. Masalskiego.

Zwrot ku bohaterowi zwyczajnemu, charakterystyczny w literaturze europejskiej, nastąpił pod wpływem Waltera Scotta. Angielski twórca powieści historycznej stworzył bohatera, który pozbawiony cech wielkości i niezwykłości, mógł zostać uznany za postać reprezentatywną dla określonej epoki historycznej. Scott osiągnął to drogą zachowania prawdy psychologicznej postaci, umieszczonej w realiach obyczajowych, właściwych okresowi dziejowemu, w którym żyje.

Na technikę tworzenia postaci typowych przez Waltera Scotta zwrócił uwagę Kraszewski w artykule poświęconym powieści historycznej¹³. Można jednak twierdzić, że metody Scotta nie pozostały bez wpływu na twórczość współczesną polskiego pisarza. Charakteryzując tzw. romanse malownicze, do których zaliczał zarówno historyczne jak i współczesne, za twórcę ich uznawał Kraszewski Waltera Scotta. Wśród współczesnych pisarzy obcych chwalił na przykład Balzaca za talent tworzenia postaci charakterystycznych:

Jest to pracowity malarz charakterów (które zresztą niekiedy przesadza), lecz czasem tak dziwne ich a naturalne chwytą odcienie, tak istotne rysy odkreśla, że trudno mu nie przyznać talentu flamandzkiego malarza¹⁴.

W wyniku tych przemyśleń teoretycznych i wobec rosnącego w literaturze krajowej „zapotrzebowania“ na bohatera o cechach narodowych, uwarunkowanego społeczną i obyczajową sytuacją, powstaje w twórczości Kraszewskiego nowy wzorzec bohatera. Jest to właśnie bohater typowy. Kryteria wyboru określa już w *Obrazkach z natury*:

Któż nie uważał choć raz w życiu, że ludzie, wcale z sobą niepokrewni, mają jednak jedni z drugimi jakby jakie podobieństwo charakterów, twarzy, ruchów, głosu, które by mogły ułatwić klasyfikację, gdyby się na nią mógł kto odważyć.

Tak samo objaśniał bohatera typowego M. Grabowski. Typ oznaczał według niego „reprezentanta pewnej masy podobnych sobie ludzi“. Pisząc na ten temat z okazji zamierzonej publikacji „Litwinów“ Grabowski przestrzegał: „Schwycenie prawdziwych cech typu, oddanie go w ogólnym zbiorowym wyrazie i tak wszechstronne określenie, iżby wszystkie odeń pocho-

¹³ J. I. Kraszewski, *Słwko o prawdzie w romansie historycznym*, [w:] J. I. Kraszewski. *Nowe studia literackie*, Warszawa 1843, t. II, s. 177–183.

¹⁴ J. I. Kraszewski, *O „literaturze szalonej“*, [w:] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*. Opracował St. Burkot, Warszawa 1962, s. 70,

dzące gatunki, odmiany i indywidua obejmował, wymaga wielkiego daru obserwacji, wielkiej znajomości ludzi i rzadziej przenikliwości¹⁵

„Typy i charaktery“ były dalszym ciągiem rozpoczętych przez Kraszewskiego na długo przed inicjatywą Jankowskiego studiów nad typami ludzkimi. Opowiadania zbioru powstawały na przestrzeni kilku lat. Budowa tych utworów świadczy, że wywodzą się one z doświadczeń publicystycznych autora. W większości z nich występuje fabuła, ale w funkcji wyraźnie służebnej wobec założonego z góry zamiaru opisu określonego typu.

W *Dobrym człowieku* bezpośrednia, uogólniająca charakterystyka poczciwca bez charakteru, safandudy, poprzedza krótką biografię fikcyjnej postaci Tymoteusza Brańskiego. Tym sposobem nie przekracza autor granicy nadmiernego uogólnienia cech typu, które odebrałyby mu walor reprezentatywności dla społeczno-obyczajowego środowiska, a nadaje mu wymiar realistyczny, równocześnie czyniąc z niego postać „znajomą“ dla odbiorcy. Podobnie w innych opowiadaniach cyklu, takich jak *Szlachcic*, *Nadworny poeta*, *Reformator*, *Paliwoda* i *Zawalidroga*, uogólniające, w pełni zarysowane portrety typów są jedynym oparciem dla motywacji losów ilustrujących je postaci. W rezultacie bohaterowie tych opowiadań odznaczają się statycznością, a wątle fabuły pozbawione są dynamiczności.

Publicystyczny rodowód utworów potwierdza także dominująca rola komentarza odautorskiego, wdzierającego się w fabułki i oceniającego *expresis verbis* cechy bohaterów. Ta pasja podawania gotowych wniosków posiada oczywiście zakrój dydaktyczny.

Dokonując wyboru typów, Kraszewski świadomie kierował się aspektem ich historyczności w stosunku do czasów mu współczesnych. W *Nadwornym poecie* pisał:

Mamy już charaktery i typy naszemu tylko wiekowi właściwe i z niego wyrosłe, ale jak w naturze, gdy jeden rodzaj tworów skutkiem zmiany klimatu znika, a drugi nastaje, nie dzieje się to nagle, tak i tu długo jeszcze śledzić będzie można dawnych nasion wyrostki wśród pokolenia nowego¹⁶.

Postulat opisywania zanikających typów realizował Kraszewski wbrew ideowym intencjom pisarzy spod znaku «Tygodnika Petersburskiego». Krytycyzm, a nawet akcenty satyryczne w portretach bohaterów pozostawały w jaskrawej sprzeczności z zamiarem idealizowania rzeczywistości społeczno-obyczajowej. Różnice światopoglądowe doprowadziły rychło do zerwania z koterią petersburską. Pewne światło na inne, równie istotne przyczyny ideowego rozbratu z konserwatywną pentarchią, rzuca opowiadanie *Motyl*.

Obok omówionych sześciu szkiców o wyraźnych powinowactwach z twór-

¹⁵ M. Grabowski, *O zamierzonej przez P. Johna of Dycalp publikacji pod tytułem „Litwini”*, «Tygodnik Petersburski» R. 13: 1842, nr 97.

¹⁶ Wszystkie cytaty na podstawie wydania: J. I. Kraszewski, *Typy i charaktery*, Wilno 1854.

czością publicystyczną, zamieścił Kraszewski w *Typach i charakterach* trzy opowiadania o nieco odmiennej budowie: *Mecenasa*, *Motyła* i *Sobieradzką*. Różnica polega na bogatszej technice prezentacji bohaterów. Stopniowemu ograniczeniu ulega metoda bezpośredniej, odautorskiej charakterystyki postaci; w toku rozwijającej się fabuły funkcje charakteryzujące przejmują sami bohaterowie. Zasadą organizującą fabułę pozostaje nadal typ, a więc postać statyczna, niezmienna w swym charakterze. Opowiadanie *Motyl* stoi najbliższej analizowanych już szkiców. Tu, mimo rozbudowania fabuły (jest nawet schematyczny opis krajobrazu), nie zrezygnował Kraszewski z możliwości wypowiedzenia wprost sądu o prezentowanym typie, co w efekcie obniżyło artystyczną wartość utworu.

Więzią, spajającą poszczególne elementy fabularne, jest w *Motylu* motyw podróży narratora. Przejeżdżając przez pewną wieś poznaje przypadkiem jej właściciela, pana Jerzego. Gościnnie gospodarz okazuje się zapalonym hodowcą kwiatów. Podczas dwóch następnych spotkań, do których dochodzi w podobnych okolicznościach, pan Jerzy przedstawia się raz jako namiętny bibliofil, potem jako zapobiegliwy gospodarz, założyciel fabryki sukna. Z równą inwencją podejmuje nowe zajęcia i z łatwością się do nich zraża. Zobrazowawszy w ten sposób charakter „motyla“, narrator w rozmowie ze znajomym dokonuje uogólniającej oceny typu: „Takiego typu, jak Jerzy — odpowiedziałem — trudno jest zapewne znaleźć drugiego, ale zważ, że to tylko spotęgowana wada nas wszystkich, przesadzony grzech pierworodny szlachecki narodoży niestety [...]. W niczym nie możemy wyrobić na sobie stałości, ciągu, wytrwania. Pan Jerzy reprezentuje większość i usposobienie ogółu, najniezszczęśliwsze dla nas samych“. Przyczyn tej wady społecznej doszukuje się narrator w zaniku wiary, niekoniecznie jednak katolickiej: „Tylko głęboka wiara jakaś dać może człowiekowi charakter, nie mówię tu wyłącznie o katolicyzmie, choć dla mnie on stoi na czele, ale w ogólności o silnym przekonaniu religijnym“. Ten charakter religijności Kraszewskiego odsuwał pisarza od katolickiej koterii petersburskiej. O stosunku Kraszewskiego do katolicyzmu pisał W. Danek: „Pojmując religijność jednostki, jej wiarę zasadniczo jako zespół cech moralnych, nie ufał Kraszewski wszelkim postaciom doktrynerstwa i oficjalnej stronie wyznań religijnych, a więc także i katolicyzmu“¹⁷.

Długi dialog narratora ze znajomym, wnoszący zagadnienia o zasadniczym znaczeniu, analiza społecznej szkodliwości wad „motyla“, nadaje utworowi charakter moralizatorski. Śmieszność bohatera, zwłaszcza w zabawnej scenie oprowadzania zmęczonego i głodnego gościa po ogrodzie, staje się z perspektywy tej rozmowy wcale niewesoła.

Motyl należy do galerii typów społecznych ujmowanych przez Kraszewskiego satyrycznie. Jednoznaczność oceny, powaga moralizatorska i społeczne zaangażowanie autora *Typów i charakterów* przypominają postawę satyryków

¹⁷ W. Danek, *Sylwetka ideowa J. I. Kraszewskiego*, «Ruch Literacki» 1962, z. 6, s. 276.

oświeceniowych i ich wileńskich kontynuatorów z kręgu «Wiadomości Brukowych» i raz jeszcze potwierdzają żywotność tych tradycji w twórczości Kraszewskiego.

Dwa dalsze opowiadania zbioru, *Sobieradzka* i *Mecens*, są studiami typów charakterologicznego i profesyjnego. Już bohater *Motyła*, mimo że potraktował go autor jako reprezentanta warstwy szlacheckiej, został obdarzony cechami oryginała, „monomana”. *Sobieradzka* i *Mecenas* przynoszą nowe kreacje oryginałów. *Sobieradzka* wyróżnia się zdecydowanie na tle pozostałych utworów cyklu. W opowiadaniu tym dochodzi do głosu wypracowana przez Kraszewskiego własna koncepcja traktowania postaci, metod ich prezentacji zewnętrznej i wnikania w zagadki psychiki. Zadaniu temu coraz skuteczniej podporządkowana zostaje funkcja narratora, umiejętnie, a zarazem dyskretnie uwydatniającego istotne momenty przeżyć bohaterów, ujawniane w ich własnych wypowiedziach i czynach.

W *Sobieradzkiej* przedstawia autor typ kobiety o silnym charakterze, która swe dążenie do samodzielności doprowadza do granic dziwactwa. Panna Katarzyna Sobieradzka, rosnąca w atmosferze bezustannych nieporozumień między rodzicami, postanowiła nigdy nie wychodzić za mąż. Po śmierci rodziców pracuje ciężko na kawałek chleba, tułając się po domach bogatych krewnych, ale zdecydowanie odprawia wszystkich konkurentów. Po wielu latach osiąga upragnioną niezależność i zostaje nauczycielką.

To dążenie do samodzielności, zdaniem Kraszewskiego sprzeczne z naturalnym przeznaczeniem kobiety, jest ukazane jako śmieszne i równocześnie smutne dziwactwo. Problem ten wydawał się jednak autorowi ani zbyt ważny, ani społecznie szkodliwy, stąd żartobliwy, pozbawiony akcentów moralizatorskich ton opowiadania. Wprowadza go już zabawny wstęp:

„Kilku to moralistów zanotowało, że w ogólności, co się tyczy wykształcenia umysłowego, kobiety stoją u nas wyżej od drugiej, węższej połowy rodu ludzkiego, i tak jest w istocie, a ja bym dodał, że wolą i charakterem od niej są wyższe. Pomimo to przecież zawsze jest to słabsza połowa rodu ludzkiego i darmo się już sprzeczać — gdy dwóch powie, żeś pijany, kładź się spać“.

Jak zwykle fabuła, którą stanowią dzieje bohaterki, egzemplifikuje wstępną, ogólną charakterystykę typu. W porównaniu jednak z poprzednimi opowiadaniem tok narracyjny opowieści jest już bardziej urozmaicony, a metody prezentacji bohaterki bogatsze. Obok opisowej relacji opowiadacza do głosu dochodzą bezpośrednio i inne postaci utworu, a wypowiedzi ich odznaczają się, co prawda niewielkim, zróżnicowaniem stylistycznym. Łączy się to z podziałem funkcji w charakterystyce bohaterki: rola narratora zatrzymuje się na opisach uwydatniających cechy zewnętrzne *Sobieradzkiej* i opowiadaniu o głównych faktach z jej życia. Narrator nie ingeruje natomiast w wewnętrzne przeżycia postaci, ogranicza się tylko do podsuwania pewnych wniosków (np.: „Któż tam wie, co się tymczasem działo w sercu niewieścim, w zamkniętej piersi i zamknię-

tych ustach? Niejedno westchnienie wyrwało się może z nich niepostrzeżone za tym szczęściem, którego nigdy zaznać nie miała Kasia, nigdy skosztować, którego nawet zakazała sobie spodziewać się i pożądać“.) Myśli i uczucia ujawnia bohaterka sama w autocharakteryzujących postępkach i dialogach. Wreszcie sylwetkę jej uzupełniają wypowiedzi postaci epizodycznych i ich kontrastowo naszkicowane charaktery. One też wprowadzają błyski humoru do opowieści o szarym życiu Sobieradzkiej. Ojciec bohaterki, mimo doświadczeń pierwszego, burzliwego małżeństwa, po śmierci żony „z rozpaczy, jak mówiono, [...] wynalazł sobie jakąś ubogą panienkę i ożenił się“. Komiczną postacią jest również bratowa, „jejmość stara i okrutnie brzydka“, która po drugim już owdowieniu zamyśla o nowym zamążpójściu: „A tak — dodała smutnie wdowa — co sądzono, tego człowiek nie uniknie, kiedy mi to nawet Cyganka przepowiadała“.

Te metody kształtowania narracji opowiadacza i samocharakteryzujących wypowiedzi poszczególnych postaci unowocześniają tradycyjny schemat konstrukcyjno-fabularny i przystosowują go do wymagań stawianych realistycznej sztuce odtwarzania rzeczywistości. Zasadzie obiektywnej prezentacji bohaterki odpowiada także układ zdarzeń, komponowanych według kolejności narzuconej przez naturalny bieg życia i przedstawiających ją w momentach najbardziej znaczących psychologicznie.

Na podobnym planie konstrukcyjnym zbudowane zostało opowiadanie *Mecenas*. Chwytem mającym obudzić zainteresowanie bohaterem jest akcentowana przez narratora jego dziwność, swoista egzotyka postaci dożywającej „smutnie dni swoich ostatka na świecie obcym dla siebie“. Dla uwydatnienia cech typu narrator harmonizuje opis realiów (ubogie urządzenie mieszkania) i wyglądu zewnętrznego (stary, ubogo odziany człowiek) z treścią bezpośrednich wyznań mecenasa o przyczynach jego samotności i mizantropii. Ujawniony w toku opowieści fakt skrywanego bogactwa bohatera, kontrastujący z manifestowaną nędzą, silnie indywidualizuje i wyodrębia psychologiczny portret „dawnego palestranta“.

Typy i charaktry nie należą do wybitniejszych osiągnięć artystycznych pisarza. Powstałe w okresie nasilenia w twórczości Kraszewskiego tendencji moralizatorskich, odznaczają się w konsekwencji wszystkimi brakami wynikającymi z faktu narzucenia obrazom literackim dominującej funkcji krytyczno-wychowawczej. Wobec wstępnych założeń dydaktycznych zarówno bohaterzy tych utworów, jak i fabuły, nie posiadają artystycznej samodzielności — stanowią wyraźnie wyreżyserowaną jej ilustrację. Pewna skłonność do usamodzielnienia, występująca w *Sobieradzkiej*, wynika z wyeliminowania natrętnego komentarza autorskiego z opowiadania, a w rezultacie wyróżnia je korzystnie pośród *Typów i charaktrów*. Zaobserwowane w tym utworze metody charakterystyki postaci i nowego usytuowania narratora w pełni rozwinął się w dalszej twórczości autora.

Literackie studia typów społeczno-obyczajowych, zapoczątkowane przez Kraszewskiego u schyłku lat trzydziestych, rozwinęły się w dwóch kierunkach. Z nurtu, mającego swe korzenie w oświeceniowym portrecie satyrowym, zrodziły się nieskomplikowane psychologicznie kreacje bohaterów „szkiców“ w *Obrazach z życia i podróży* i opowiadań *Typy i charaktery*. Drugi kierunek prowadził do większych „obrazków“ wchodzących w skład obszernych malowideł powieściowych, takich jak „*Latarnia czarnoksiężska*“ (1843 r.), w którym psychika i losy postaci zostały umotywowane charakterem ich środowiska i panującymi stosunkami społecznymi. Mimo jednak wzbogacenia tła, jak stwierdziła E. Warzenica¹⁸, wiele typów, rekrutujących się z warstwy arystokracji lub zamożnej szlachty ukazał pisarz metodą bliską oświeceniowym satyrykom, jednoznacznie oceniając i atakując bohaterów. (np. pana marszałka).

Ciekawsza, bo daleka od uproszczeń, jest natomiast kreacja bohatera z ludu, chłopca Sawki. W jego psychologicznym portrecie zmieszane zostały cechy pozytywne (pracowitość, prawość) z szokującymi, „odpoetyzowanymi“ właściwościami, które wytworzyła w nim pozycja i sytuacja społeczna. W tak złożonej kreacji ludowego bohatera osiągnął Kraszewski pełny triumf jako realista.

Historia Sawki otwiera cykl tzw. „powieści ludowych“ Kraszewskiego. Utwór został opublikowany najpierw oddzielnie w «*Athenaeum*» w r. 1842, a następnie ukazał się wkomponowany jako epizod w II tomie *Latarni czarnoksiężskiej*.

Doniosłe znaczenie opowiadania, jako pierwszego utworu Kraszewskiego podejmującego kwestię włościańską, podkreślali liczni badacze tej problematyki w twórczości autora *Ulany*¹⁹. Przedstawiony w nim obraz doli wołyńskiego chłopca zyskał szczególnie ostrą wymowę na tle panoramicznego malowidła społecznego *Latarni czarnoksiężskiej*. Włączenie *Historii Sawki* do opowieści odpowiadało założeniom dzieła: dzieje pańszczyźnianego chłopca uzupełniały obraz społeczeństwa i tworzyły ideową opozycję wobec prezentowanego świata arystokracji i szlachty. W planie powieści epizod ten pełni również funkcję realistycznej motywacji próżniaczego życia owych warstw. Z punktu widzenia wymowy społecznej opowiadanie, mimo epizodycznego charakteru, stanowi wobec tego integralną część *Latarni czarnoksiężskiej*. Inna sprawa, że będąc zamkniętą całością, nie związaną bezpośrednio z wątkami fabularnymi powieści, wyodrębnia się w utwór autonomiczny pod względem artystycznym.

¹⁸ E. Warzenica, *op. cit.*

¹⁹ E. Warzenica, *Przedmowa do wyd.: Historia Sawki*, Warszawa 1954; J. Kijas, *Wstęp do wyd.: Historia Sawki*, Wrocław 1955; W. Kubacki, *O ludowych powieściach Kraszewskiego, Przedmowa do wyd.: J. I. Kraszewskiego, Powieści ludowe*, t. I, Warszawa 1955; J. Kijas, *Kraszewski wobec kwestii chłopskiej w latach 1842—1862*, Zeszyty naukowe UJ, Filologia z. 3, Kraków 1957; K. W. Zawodziński, *Twórca polskiej powieści ludowej*, [w:] K. W. Zawodziński, *Opowieści o powieści*, Kraków 1965.

Materiał fabularny opowiadania, który wypełniają wspomnienia Sawki, ujęty został w kształt naturalnej kroniki życiowej. Ten rodzaj zabudowy utworu, jakkolwiek nieco zmodyfikowany²⁰, nie wyróżnia *Historii Sawki* spośród innych powieści ludowych Kraszewskiego (np. *Ulany*, *Ostapa Bondarczuka*, *Jaryny*); zresztą należy w ogóle do popularnych w twórczości autora schematów konstrukcyjnych. Innowacją jest natomiast forma narracji. Opowiadanie posiada dwóch narratorów: autora i wołyńskiego chłopca. Dzieje życia bohatera zostały więc przedstawione jak gdyby z podwójnej perspektywy. Sposób, w jaki udało się Kraszewskiemu spleść obie narracje w całość, ujednoczyć opowieść, budzić musi uznanie. Nadrzędny narrator-autor powtarza zasłyszaną od Sawki historię, w paru miejscach uzupełniając ją własną wiedzą, której nie mógł posiadać chłopski opowiadacz, „szlifuje“ ją językowo i stylistycznie. Po sternowsku ujawniając ten zabieg, określa zarazem czytelnika-adresata opowieści:

Mamże wam powtórzyć ją 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 historię²¹.

Dzięki temu założeniu zarówno pewna intelektualna refleksyjność, jak i poetycka stylizacja niektórych fragmentów (dzieciństwo, „edukacja“ Sawki, jednostajny rytm pracy, znaczony porami roku, występne marzenia Naści) zyskują artystyczne uzasadnienie i nie kaleczą realistycznego wizerunku bohatera.

Obecność nadrzędnego narratora i własne jego wypowiedzi wyodrębniają prawie z reguły odpowiednie formy gramatyczne, np.: „mamyż mówić“, „patrzcie“, „dziwicie się“ itp. Obok niego występuje drugi opowiadacz właściwej historii. Tak więc rezultatem owej podwójnej perspektywy są dwa style opowiadania: styl autora — sentymentalny, gdy wtrąca swe refleksje dotyczące losu Sawki, a ironiczny, gdy zwraca się do czytelnika, oraz realistyczny, konkretny, nasycony cechami gwarowymi styl chłopca. Opowieść jego, wchłonięta przez narrację główną, nie posiada oczywiście pod względem językowym charakteru maksymalnego autentyzmu, jest natomiast udaną stylizacją, godzącą we właściwych proporcjach elementy gwarowe z językiem literackim na zasadniczym podłożu tego ostatniego. Chwył ten motywuje poza wszystkim innym słuszną troską o komunikatywność wypowiedzi, o dostosowanie do możliwości percepcji czytelnika, dla którego wołyńska gwara nie byłaby zrozumiała i raziłaby jego poczucie estetyczne.

²⁰ Por. St. Burkot, *Powieści współczesne (1863—1887) J. I. Kraszewskiego*, Kraków 1967, s. 49 i 50.

²¹ Cytaty na podstawie wydania: J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksiężska*. S. I—II oprac. J. Kajtoch, Kraków 1964.

Właściwy koloryt chłopskiej opowieści nadaje prostota i potoczność stylu, indywidualizowanego wyrazami gwarowymi (np. płaksy, mogilnik, korowaj, zawiertki, przewiąsła, dudlić) i typowymi na wsi wołyńskiej ukraizmami i rusycyzmami (np. deń, siemja, mołodyca, krasawica, donoszczyk, kołokolczyk, kunica, prażnik, diteńki, sełedec, Lach), obecnymi również w składni (np. „była bardzo ukochana u nich“). Oto próbka stylu w znamienym opisie wiejskiej znachorki:

Kto z nią żył zgodnie w wiosce, dobrze mu z tym było, kto ją zaczepił, ruski miesiąc popamiętał. Bo Czyżycha nasylała płaksy na dzieci, kręciła zawiertki w zbożu, osypywała, miała choroby i nędzę na swoje posługi, a komu licha nawarzyła, to się z niego łatwo nie wyskrobał. A komu družbą Czyżycha, to go w najcięższym razie wspomógł.

Więcej składniowo-leksykalnych elementów gwary zawierają partie dialogowe. Oto charakterystyczny przykład rozmowy Sawki z napotkaną dziewczyną:

Skąd ty — pyta jej Sawka — nie nasza?
 Z Hrehorowa.
 Jak tobie imię?
 Naścia.
 A czego ty sama?

 Ja ciebie odprowadzę.
 Bądź łaskaw. A ty skąd?
 Tutejszy.

Jędrność i obrazowość chłopskiej mowy podnoszą, wplecione w tok narracji i w dialogi, przysłowia i porzekadła. Szczególnie wiele ich występuje w wypowiedziach Czyżychy, reprezentującej ludową mądrość. Odbierając rodzącego się Sawkę, rozwesela matkę: „Jest kowal, kowalicha, to będzie tego licha!“ Strapionych nędzą pociesza: „Dał Bóg syna, to do i na syna“, „Jest na polu, będzie w stodole i na stole“. Także inni chłopscy bohaterowie chętnie używają przysłów. Jurko, świetnie skreślona postać wiejskiego buntownika, rozmowę z ojcem Sawki zaczyna: „Toć to, Hryćku kumie, co godzina to nowina, coraz gorzej a gorzej...“ Wtopienie podobnych dialogów w narrację główną aktywizuje rozsiane tam z umiarem elementy potoczno-gwarowe, nadając jej charakter jednolitej stylizacji.

Stylistyczno-językowa szata opowiadania Sawki harmonizuje z obrazem świata, jaki ukazał zdeterminowany przynależnością społeczną pańszczyźniany chłop. Stopień pojmowania tego, co się dokoła niego dzieje, mieści się w granicach jego możliwości poznawczych i interpretacyjnych. Tak więc za niedolę chłopów wini nie właściciela wsi („Pan był daleko, Pan Bóg wysoko, a rosa oczy wyjadała“), a bliższych mu, bo znanych, oficjalistów dworskich. Wobec tego opór wieśniaków przeciw wyzyskowi przybierał formę indywidualnej

zemsty: zgodne ich zeznania o śmierci parobka „z poboju” spowodowały sądowe usunięcie ekonoma. Z opowiadania Sawki wyłonił się zgoła niesentymentalny portret chłopca. Dla ówczesnego odbiorcy przerażająca historia śmierci skatowanego Denisa, z której wieś się cieszy, bo dzięki niej odejdzie okrutny ekonom, przy całej odkrywczoci psychologicznej, miała wszelkie cechy prowokacji ideowej i estetycznej. Podobnie drastycznych obrazów nie znała współczesna literatura upominająca się o ludzkie prawa dla chłopca. Motyw śmierci i pogrzebu tradycyjnie obsługiwał sentymentalno-wzruszeniową warstwę powieści. Odbanalizowanie go w utworze Kraszewskiego przez zmianę funkcji musiało być odebrane na zasadzie szoku. Powściągliwy opis hulanki po pogrzebie nie apelował do serca czytelnika, był natomiast gorzkim oskarżeniem warstwy, z której się on rekrutował. Wyraźnie zaznaczony punkt widzenia autora nie pozwala obwiniać wsi za jej reakcję, ponura ironia tej sceny godzi w obojętny i daleki dwór.

Sens oskarżenia był jasny dla współczesnych. Przyjaciel pisarza, ks. I. Holiński, po przeczytaniu *Latarni czarnoksiężskiej* pisał do M. Grabowskiego:

I tak w Kraszewskim widzimy umiarkowanie i demagoizm: zawsze u niego hrabia szelma, a chłop lub biedny obdartus szlachetka jest zwierciadłem dobroci i sprawiedliwości. Żydzi nawet są cnotliwsi od naszych obywateli²².

Spółeczno-obyczajowe środowisko wsi wołyńskiej i psychologiczne podstawy działania chłopskich bohaterów zostały w *Historii Sawki* przedstawione z drapieżnym realizmem. W tym pierwszym opowiadaniu ludowym uniknął Kraszewski romantyczno-sentymentalnej manieri obrazowania, która już w *Ulanie* zatarła nieco obiektywną wymowę stosunku dworu do wsi.

Dużym osiągnięciem autora *Historii Sawki* jest nie tylko wprowadzenie chłopskiego bohatera i udokumentowanie jego losu faktyczną sytuacją społeczną. Szczególnie cenny walor opowieści tkwi w tym, że udało się Kraszewskiemu stworzyć obraz wsi widziany i oceniany ze stanowiska chłopca. Ideowego i artystycznego znaczenia tego faktu nie obniża zachowanie roli nadrzędnego narratora-autora, którego wiedza o zdarzeniach i psychologii postaci przekracza realne możliwości słuchacza a nawet obserwatora. Jego usytuowanie i kreacyjny charakter narracji noszą jeszcze cechy techniki sternowskiej. Dopiero w późniejszych utworach Kraszewskiego zasada naturalnej ograniczoności wiedzy narratora stanie się obowiązującym rygiem. Obszerna fabuła *Historii Sawki*, obejmująca całe życie bohatera, stanowiła materiał dla powieści. Formę opowiadania utwór zyskał po włączeniu do *Latarni czarnoksiężskiej* dzięki wyraźnemu zaznaczeniu naturalnej sytuacji opowiadania, zamkniętego w określonym czasie paru godzin. Odczytana oddzielnie opowieść posiada charakter nierozbudowanego szkicu powieściowego.

²² Cytuję za M. Inglot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej*, Wrocław 1961, s. 22.

W okresie wołyńskim i warszawskim krystalizują się zasadnicze nurty zainteresowań tematycznych Kraszewskiego. Ze stanowiska pisarza zaangażowanego we współczesne dyskusje ideowe podejmuje Kraszewski w szeregu utworów zagadnienie moralnych postaw człowieka.

Ze szkoły romantycznej wyniósł Kraszewski przekonanie, ugruntowane następnie podczas studiów nad filozofią Hegla, o występowaniu i sąsiedztwie w świecie różnorodnych sprzeczności. Główny problem romantyczny, konflikt między rzeczywistością a ideałami, interpretował we wczesnych utworach zgodnie z ideologią prądu: rzeczywistość uznawał za złą i źle urządzoną, prawdziwe wartości odnajdował w świecie ideałów i marzeń. Z romantycznej negacji świata rodził się tragizm jednostki szlachetnej, uwikłanej w sprzeczności nie do przewyciężenia, samotnej, często wyrzuconej poza nawias społeczeństwa. Jeszcze w najdojrzałym utworze z okresu młodzieńczego, w powieści *Poeta i świat* (1839 r.), los bohatera skonstruował według tych typowych wzorców ideowo-tematycznych.

W latach czterdziestych zmienia się, a właściwie dochodzi do głosu własna postawa światopoglądowa pisarza a wraz z nią powstaje nowy literacki model świata i bohatera. Miejsce romantycznych dążeń do wielkich, nieosiągalnych ideałów zajmują wartości „małe,, zastępcze: dobroć, pracowitość, użyteczność. Odrzucając romantyczne „majaki“, tworzy Kraszewski system norm ideowych mocno osadzonych w konkretnej rzeczywistości społecznej. Światopogląd pisarza kształtuje się zgodnie z przeświadczeniem o konieczności i moralnym obowiązku uczestnictwa człowieka w życiu. Podstawowym kryterium oceny staje się moralna wartość jednostki, sprawdzalna w jej postępowaniu i stosunku do otoczenia²³.

Owocem tych przemyśleń był szereg utworów, które otwiera powieść *Pod włoskim niebem* (1845 r.) a kontynuują *Pamiętniki nieznanego* (1846 r.), *Sfinks* (1847 r.), *Tomko Prawdziec* (1850 r.), *Powieść bez tytułu* (1854 r.), *Meta-morfozy* (1858.) i opowiadania *Wspomnienie akademickie. Adam* (1843 r.), *Wspomnienie akademickie. Ezop i Rafael* (1844 r.), *Zagroba. Obrazek obyczajowy* (1847 r.), *Historia prawdziwa o Janie Dubeltowym* (1854 r.), *Abra-kadabra. Charakter* (1856 r.). Pierwszym spostrzeżeniem, które nasuwa się przy pobieżnej nawet lekturze wymienionych opowiadań, jest ich współzależność z obszernymi dziełami powieściowymi autora. Analogie dotyczą nie tylko tematów, ale również sposobów konstrukcji, techniki kreowania postaci i metod narracji.

W świadomości teoretycznej pisarza krótkie formy narracyjne nie wyodrębniły się jako samoistne struktury formalne. Problem różnic gatunkowych między powieścią a nowelą czy opowiadaniem nie występował zresztą w ogóle w krytyce i teorii literatury pierwszej połowy XIX wieku. Wyjątek

²³ Por. W. Danek, *op. cit.*

stanowiła próba klasyfikacji przeprowadzona przez J. Korzeniowskiego w jego *Kursie poezji* (1829 r.). Korzeniowski dzieląc gatunki powieściowe „przez wzgląd na ich treść, rozciągłość i formę”, krótkie nazwał „właściwymi powieściami”, dłuższe romansami²⁴. Wyznacznikiem tego podziału był przede wszystkim rozmiar utworu, a więc kryterium z natury rzeczy trudne do zdefiniowania. Natomiast drugi wyznacznik przyjęty przez Korzeniowskiego — opowiadanie jako forma narracji — w czasach kształtowania się poetyki powieści nie mógł stanowić wyłącznej zasady klasyfikacji. Warto przypomnieć, że odrębność noweli i opowiadania od powieści jeszcze w świadomości pisarzy postyczeniowych przedstawiała się zasadniczo jako różnica ilościowa. Próby uchwycenia różnic strukturalnych przypadają dopiero na początki XX wieku²⁵.

Główne wysiłki twórcze Kraszewskiego skupiały się na obszernych malowidłach współczesnej rzeczywistości; opowiadania należały do drugorzędnego, ubocznego nurtu twórczości autora *Interesów familijnych*. Wszechstronne związki z powieściami każą traktować je jako rodzaj wprawek literackich, powstałych na marginesie prac nad dziełami powieściowymi. Przykładowe odwoływanie się do tych utworów wydaje się zatem uzasadnione i konieczne.

Doskonałą ilustracją wspomnianych powiązań są niewątpliwie *Pamiętniki nieznanego* (1846 r.). W roku 1843 i 1844 ukazały się w czasopiśmie dwa opowiadania Kraszewskiego *Wspomnienie akademickie. Adam*²⁶ i *Wspomnienie akademickie. Ezop i Rafael*²⁷. Obydwa utwory zostały następnie włączone do *Pamiętników nieznanego* w formie zapisków w dzienniku bohatera bez żadnych dodatkowych chwytów kompozycyjnych, które by uzasadniały wprowadzenie ich do tekstu. Fragmenty te są po prostu wzmacniającą efekt ilustracją przewodniej myśli powieści. Powieść porusza problem sensu i celu ludzkiego życia, problem nienowy, bo szeroko podejmowany przez literaturę romantyczną, ale postawiony tu i rozwiązany kontrowersyjnie wobec propozycji romantyków. Na przykładzie losu bohatera, historii jego marzeń i rozczarowań przeprowadził Kraszewski krytykę romantycznego stosunku do życia. Młodzieńcza wiara w możliwość zdobycia szczęścia absolutnego w konfrontacji z rzeczywistością okazuje się „majakiem”; w świecie rządzą twarde prawa i do nich trzeba dostosowywać pragnienia: „...rzeczywistość zawsze zabija marzenia, a choć to często i smutno, przykujmy się do rzeczywistości. Ona rządzi człowiekiem”²⁸ — stwierdza doświadczony przyjaciel młodego bohatera. W wyniku tragicznych rozczarowań sam bohater dochodzi do wniosku, że „przeznaczeniem człowieka nie jest szczęście, ale spełnienie po-

²⁴ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 199 i n.

²⁵ Por. L. Fryde, *Problem noweli*, «Pamiętnik Literacki» 1961, z. 1, s. 91—92.

²⁶ J. I. Kraszewski, *Wspomnienie akademickie. Adam*. «Radegast» 1843, s. 153—190.

²⁷ J. I. Kraszewski, *Wspomnienie akademickie. Ezop i Rafael*. «Rocznik Literacki» 1844, s. 47—63.

²⁸ J. I. Kraszewski, *Pamiętniki nieznanego*, Lwów 1872, t. I. s. 151.

winności, ale wzniesienie moralne bojem, walką, cierpieniem, bodaj męką całego życia“²⁹. Po latach pogodzony już z losem żeni się z poczciwą, ale ograniczoną kobietą, zakłada rodzinę i rozpoczyna porządną pracę gospodarza i obywatela. Wywiązując się z obowiązków zdobywa spokój i szacunek, okupiony rezygnacją z romantycznych marzeń i uniesień.

W tym kontekście opowiadanie *Adam* jest jak gdyby projekcją innego, bardziej romantycznego rozwiązania identycznego konfliktu. Bohater wierzy w szczęście, ku któremu zmierza drogą ciężkiej pracy i wyrzeczeń, wierzy w wielką miłość i wspaniałą, bliżej nieokreśloną przyszłość. Złamany nieodwzajemnioną miłością do cynicznej kokietki, Adam popada w obłęd i kończy w szpitalu oo. bonifratów.

Jeszcze jedną opowieścią o przegranej jednostki jest *Ezop i Rafael*. Tu narzędziem losu odzierającego ze złudzeń marzycielsko usposobionego Rafaela jest jego uniwersytecki kolega, zły i zepsuty Ezop. Zobaczywszy życie od jego prozaicznej, nieromantycznej strony, bohater wpada w chorobę i umiera. We wszystkich trzech historiach podjął Kraszewski zasadniczy problem romantyczny — konflikt między ideałami a rzeczywistością. Nie negując wyższości marzeń człowieka, ukazał autor ich nierealność w świecie rządzącym się okrutnymi lub przynajmniej prozaicznymi prawami. Inaczej niż romantycy ocenił jednak ucieczkę od tej rzeczywistości: nie jako dumny protest przeciw światu, a jako „poziome pojęcie człowieczego celu“. W usta „nieznajomego“ wkłada moralizującą refleksję na marginesie historii Adama: [...] dziwny mi się zdaje Werter Goethego. Co za egoizm [...] Alboż człowiek dla siebie tylko stworzony? Nie, w społeczeństwie całym jego miejsce. Niczym on wyrwany z niego, nikczemnym odosobniony, odcięty; wielki, gdy się siebie dla wszystkich zapiera, gdy się poświęca i uważa tylko za część całości³⁰.

Poprzestawanie na małym, wykonywanie obowiązków, praca użyteczna dla społeczeństwa — oto nowy, proponowany przez pisarza ideał „heroizmu ofiary“, a przy tym jedyny realny sposób, którym człowiek może walczyć ze złem i niemoralnością świata.

W obrazie świata, kreowanym w *Pamiętnikach nieznajomego*, podobnie jak i w innych współczesnych utworach, jako cechę najbardziej charakterystyczną akcentuje Kraszewski grę przeciwieństw. Nieustanna walka toczy się we wszystkich dziedzinach życia: między duszą a ciałem, między marzeniami a możliwościami ich realizacji, między interesem jednostki a interesem społeczeństwa. Pesymistyczne wnioski, jakie płynęły z tych obserwacji, próbował Kraszewski przewartościować i łagodzić, tworząc nowy system wartości, wyznaczając człowiekowi nowe, określone miejsce w świecie i wskazując nowe cele.

Zasadę konstrukcyjną literackiej wizji tak rozumianego świata stanowi w omawianej powieści i opowiadaniach kontrast. Wszystkie elementy świata

²⁹ *Tamże*, s. I, s. 156.

³⁰ *Tamże*, t. II, s. 38.

przedstawionego układają się tu w dwa przeciwstawne szeregi. Kontrastowo zestawione są przede wszystkim postaci: marzycielski „nieznajomy“ z trzeźwym Wrzoskiem, idealny kochanek z prozaicznym konkurentem do ręki Marii, niewinna Maria z doświadczoną Emmą, ograniczona Cesia z wrażliwą Izą, szlachetny Rafael z cynicznym Ezopem, przy czym kontrast sięga nawet wyglądu zewnętrznego. Według podobnego wzorca układają się wzajemne stosunki między bohaterami, łączonymi w bliskie związki na zasadzie przyciągania się przeciwieństw.

Ten rodzaj ujęć dobrze służył moralizatorskim intencjom autora, z drugiej jednak strony nieuchronnie pociągał za sobą uproszczenia w obrazie świata. Dopiero w najdojrzałszych dziełach z lat pięćdziesiątych (np. w *Powieści bez tytułu*) udało się Kraszewskiemu przezwyciężyć te niedogodności przez bardziej skomplikowaną charakterystykę postaci³¹.

Z *Pamiętnikami nieznajomego* wiąże się również opowiadanie *Zagroba. Obrazek obyczajowy* (1847 r.)³². Historia nieszczęśliwej, skrywanej przed światem miłości Anieli, wbrew uczuciom zmuszonej do poślubienia niekochanego mężczyzny, opiera się na analogicznym schemacie, co dzieje bohaterki *Pamiętnika nieznajomego*, Marii. Obydwu los nie poskąpił ciężkich doświadczeń, obie nie potrafią przeżyć zawodu. *Zagroba* jest jeszcze jednym opowiadaniem o klęsce marzeń człowieka w zetknięciu z brutalną rzeczywistością.

Centralny w powieści i związanych z nią opowiadaniach konflikt między ideałami a rzeczywistością przedstawił autor na przykładzie zawiedzionych miłości bohaterów. Gdy w młodzieńczych utworach niechęć do sentymentalno-romantycznych uniesień manifestował przez parodiowanie wątków miłosnych lub unikanie ich, w twórczości dojrzałej kompromitację romantycznych postaw przeprowadzał na tych popularnych schematach fabularnych.

Podobnie ma się sprawa z powstałą w 1854 r. *Historią prawdziwą o Janie Dubeltowym*³³. Wyzyskując i tu tradycyjne motywy i ujęcia konstrukcyjno-treściowe, wypracowane na gruncie romantycznym, dokonuje Kraszewski rewizji romantycznej koncepcji osobowości. Atak wymierzony jest przeciw wybujałemu indywidualizmowi i związanej z nim pogardzie dla ogólnie przyjętych konwencji społecznych. Pomysł fabularny zaczerpnął autor z repertuaru romantycznego. Motyw psychicznej choroby rozdwojenia jaźni posłużył w tym wypadku do przeprowadzenia konfrontacji dwóch różnych postaw światopoglądowych a w rezultacie do dyskwalifikacji tych wartości romantycznych, które niejako usprawiedliwiały niespołeczny i amoralny stosunek do życia.

Treść utworu wypełnia historia Jana, zwanego Dubeltowym, pacjenta wileńskiego szpitala dla obłąkanych. W czasie długiej rozmowy z narratorem

³¹ Por. St. Burkot, *op. cit.*, s. 30.

³² J. I. Kraszewski, *Zagroba. Obrazek obyczajowy.*, «Gwiazda» 1847, nr 2.

³³ J. I. Kraszewski, *Historia prawdziwa o Janie Dubeltowym*, «Gazeta Codzienna» 1855, nr 160—162, 165—167.

bohater kilkakrotnie zmienia osobowość. Choroba jego polega na dramatycznej walce dwóch przeciwstawnych natur, uwięzionych w jednej postaci. Oczywiście ta podwójność bohatera nie ma charakteru rzeczywistego obłądzenia, zmienne stany i nastroje Jana nie są skutkiem zaburzeń psychicznych; w każdym ze swych „wcieleń“ zachowuje jasność i przytomność umysłu. Rozszczepienie jaźni przedstawione tu zostało jako problem moralny — sam bohater określa je jako biblijną walkę Kaina przeciw Ablowi. Tę część natury Jana, którą bohater nazwał Kainem, charakteryzują typowo romantyczne cechy: niepokój, niezadowolenie z losu, silne namiętności. „Byłem człowiekiem wyższych usposobień i gwałtownych namiętności, ani jednemu, ani drugiemu pokarmu nie mogło nastarczyć życie, do zabicia jednostajne, ciężkie i miłość, którą prędko przesyca uśmiech stereotypowy, żale codzienne też same, ziewanie co chwila szersze“ — wyznaje po kolejnej przemianie³⁴.

Bunt przeciw szarzyźnie egzystencji przybiera formę negacji podstawowych cnót moralnych. Credo życiowe „Kaina“ wyraża się w radzie, której udziela narratorowi: „[...] strzeż się pracy w życiu, jest to żywioł niszczący; nie bądź dobrym, bo to do niczego nie prowadzi; zrozumiej tylko egoizm i praktykuj go, a będziesz mógł wyrobić sobie, jeśli nie szczęście, bo tym los i traf rządzi, to przynajmniej byt znośny“.

Aprobatę zyskuje na zasadzie przeciwieństwa poczciwość, pracowitość, miłość rodzinna — te wartości, którymi Kraszewski zastąpił „wielkie“ romantyczne ideały i konsekwentnie propagował w swej dalszej twórczości. W *Historii prawdziwej o Janie Dubeltowym* wyposażył nimi drugą „zdrową“ osobowość bohatera.

Podobnego obrachunku z romantyczną postawą wobec życia dokonał już w roku 1835 Zygmunt Krasiński³⁵. Pomijając różnice, wynikające z bogactwa filozoficznych problemów w *Nieboskiej komedii*, konkluzje, do jakich w ocenie bohatera romantycznego dochodzą obaj pisarze, są analogiczne. Ten sam jest punkt wyjścia oskarżeń. Hrabia Henryk opuszcza rodzinę powodowany romantyczną odrazą do filisterstwa: „Od dnia ślubu mojego spałem snem odrętwiałych, snem żarłoków, snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce — świat cały jakoś zasnął wokoło mnie na podobieństwo moje — jeździłem po krewnych, po doktorach, po sklepach, a że dziecię ma się mi narodzić, myślałem o mamce“³⁶. Dramat rodzinny bohatera Kraszewskiego motywuję podobne przyczyny:

Historia mego ożenienia jest historią nieszczęść moich, zawiązałem nim sobie świat, zakopałem się w dziurze zapadłej, a ta kobieta zrozumieć mnie ani ocenić nie mogła [...] musiałem zaniedbać

³⁴ Cytaty na podstawie tekstu w wyborze opowiadań *Skarb*, s. 173—197.

³⁵ Problem szeroko omawia M. Janion w monografii: *Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 199—209.

³⁶ Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedja*, Wrocław 1965, BN I 24, s. 11.

Antosię [...] Któż temu winien? zanadto gorące i szerokie Bóg mi dał serce, jedna miłość powszednia wystarczyć mu nie mogła!

Zarówno Krasiniński jak i Kraszewski sugerują możliwość przewyciężenia niechęci do filisterstwa przez miłość, przez ukorzenie się przed prostymi cnotami dobroci i niewinności. Dobrze znany motyw przeciwstawienia nudnej, ale wartościowej żony pięknej, ale pustej kochance posłużył w obu utworach do kompromitacji romantycznego buntu przeciw „małym“, skromnym ideałom szczęścia rodzinnego. Miarą wartości człowieka jest, zdaniem pisarzy, stosunek do zaciągniętych zobowiązań, bezwarunkowe przyjęcie konsekwencji własnych czynów. Moralizatorstwo przesycające utwory, zaskakujące w dramacie Krasinińskiego, u Kraszewskiego stanowi zrozumiałą konsekwencję założeń ideowych. Nie chodzi tu tylko o zrozumienie anachronizmu romantycznej postawy wobec życia. Twórca oceniając swego bohatera w kategoriach moralnych, demaskuje odziedziczone po romantyzmie ideały, które pozwalały jednostce burzyć ramy społecznego porządku.

Demaskacja bohatera romantycznego w *Historii prawdziwej o Janie Dubeltowym* odbyła się przy użyciu konstrukcyjnej metody kontrastu. Utrwalenie się tej metody w twórczości Kraszewskiego wiąże się, jak udowodnił St. Burkot, ze studiami pisarza nad filozofią Hegła. Bezsprzeczne wydaje się, że Hegel utwierdził w Kraszewskim przekonanie o występowaniu sprzeczności we wszelkich dziedzinach życia. To tłumaczy uprzywilejowanie metody, charakterystycznej dla poetyki romantycznej, w dojrzałej, realistycznej praktyce pisarza. „Kontrast, jako wynik przekonań autora o sposobach istnienia rzeczywistości, przenika wszystkie ogniwa struktury powieściowej — od techniki narracji, poprzez przebieg i następstwo zdarzeń fabularnych, aż do konstrukcji losów bohaterów“³⁷.

Historia prawdziwa o Janie Dubeltowym została podzielona na szesnaście części, które odpowiadają kolejnym zmianom osobowości bohatera — raz górę bierze poczciwy, „zdrowy“ Jan, raz jego „prześladowca“. Ten układ nieskomplikowanych motywów dynamicznych, zestawionych na zasadzie kontrastu, stwarza tylko konieczne minimum rozwoju fabuły; przede wszystkim służy prezentacji bohatera, którego charakter uzewnętrznia się w zwrotnych momentach o dużym napięciu emocjonalnym. Narrator trwa konsekwentnie na stanowisku słuchacza i obserwatora tych przemian, nie roszcząc sobie praw do ingerencji w myśli postaci. Jego osobiste refleksje o marzeniach młodości przygotowują jedynie atmosferę do spotkania Jana, by silniej jeszcze podkreślić nagłą zmianę, która zaszła w bohaterze chwilę później. To ograniczenie wiedzy narratora do czysto zewnętrznego oglądu, uzupełnione co najwyżej wnioskowaniem na zasadzie analogii do przeżyć własnych, jest świadomym założeniem warsztatowym. W wyniku szerokich studiów filozo-

³⁷ St. Burkot, *op. cit.*, s. 30.

ficznych pisarz doszedł do przekonania, że wszelkie poznanie jest w swych możliwościach z natury ograniczone, że powstaje i kończy się na bezpośredniej obserwacji. Konsekwencją tych przekonań jest zarówno koncepcja narratora, jak i metoda kreacji bohaterów. Środkiem poznania życia wewnętrznego postaci są więc autocharakteryzujące wyznania i czyny w chwilach o zasadniczym znaczeniu, w momentach zwrotnych. Omawiane opowiadanie jest pod tym względem podobne do sąsiadujących chronologicznie powieści autora, między innymi do *Powieści bez tytułu* czy *Metamorfoz*. Istotną przy tym rolę odgrywa kontrast jako chwyt konstrukcyjny. O technice kreowania bohaterów tych powieści pisał St. Burkot: „[...] rozwój psychiczny postaci odbywa się na zasadzie gwałtownego przejścia z jednego stanu w inny. Najszerzą ilustracją do omawianego problemu są niewątpliwie *Metamorfozy*, gdzie każda z postaci realizuje w życiu zaskakujące zaprzeczenie własnych pragnień i marzeń“³⁸.

Wielość tych momentów zwrotnych, dopuszczalna w powieści, w opowiadaniu musi zaważyć ujemnie na kompozycyjnej zwartości. Przyjęcie takiej metody kreowania postaci w *Historii prawdziwej o Janie Dubeltowym* zdecydowało o luźnej strukturze utworu i nadało mu charakter opowieści, którą ujednolica jedynie aspekt narratora. Materiał fabularny nadawał się do ujęcia w obszernej konstrukcji powieściowej; próba zamknięcia go w wąskich ramach opowiadania obniżyła artystyczną wartość utworu. Te niedostatki kompozycyjne dowodzą, że opowiadania powstawały jak gdyby na marginesie, jako odpryski właściwego nurtu powieściowej twórczości autora. Większość opowiadań, mimo że istnieją też konstrukcje bardzo dopracowane, posiada cechy poetyki właściwej dla większych form powieściowych.

Dalszym ciągiem ideowej rozprawy z niemoralnymi postawami wobec życia jest opowiadanie *Abrakadabra. Charakter* (1856 r.)³⁹, podobnie jak poprzednie zbudowane na wariancie motywu „podwójności“ bohatera. Założenie psychiczne jest to samo: niepokój, żądza wyższego życia, pogarda dla przeciętności. Iwon Drag, przewany przez kolegów doktorem Abrakadabra, próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie o sens i cel życia. Filozofia, którą studiuje, nie daje rozwiązania zagadki; wielość i różnorodność systemów prowadzi do zwątpienia w możliwości poznania prawdy absolutnej tą drogą. Następnym etapem poszukiwań jest czynny udział w życiu. Ale i tu czeka rozczarowanie — każdą wartość, każdą myśl podkopuje niewiara i sceptycyzm: „Dwóch ludzi czuję walczących we mnie, jednego, który wierzy, drugiego który szydzi i przeczy, a ostatni zawsze zwycięża [...]“⁴⁰. To psychiczne kalectwo, zrodzone z dumnego egotyzmu bohatera, nie pozwala mu zrozumieć rzeczywistych wartości tkwiących w miłości bliźniego i wierze w Boga, wydają

³⁸ *Tamże*, s. 48.

³⁹ J. I. Kraszewski, *Abrakadabra. Charakter.*, «Czas. Dodatek Miesięczny» 1856, t. 3.

⁴⁰ Cytaty na podstawie tekstu w wyborze opowiadań *Skarb*, s. 197—229.

się bowiem zbyt proste i zwyczajne. Dlatego pogardliwym wzruszeniem ramion kwituje życzenie narratora: „Daj Boże zawsze żyć ci sercem i wiarą“ Wobec takiej postawy zdobyta wiedza i potężna wola nie mogą stać się siłami konstruktywnymi. Toteż w drugiej części opowiadania autor przeprowadza konfrontację „wyższych“ tęsknot i marzeń bohatera ze sposobem jego życia. Podczas długiej rozmowy z narratorem doktor Abrakadabra poddaje surowej krytyce zmaterializowany świat, który w pogoni za zyskiem i wygodą zagubił wartości duchowe. Postępowanie bohatera jest jednak zaskakującym zaprzeczeniem jego poglądów. Nie tylko nie podejmuje żadnych prób odgrodenia się od powszechnego zdemoralizowania, ale w nim uczestniczy: powiększa majątek, by dogodzić swym egoistycznym zachciankom, utrzymuje płatne kochanki, dla mody i stanowiska staje nawet na czele towarzystwa dobroczynności, którego działalność sam określił jako „propagandę na zimno“. W ten sposób Abrakadabra powiększa ogólną sumę zła. Przekreślenie moralne bohatera jest jednoznaczne:

Abrakadabra nie miał w piersi serca ani odrobiny, nie stworzył sobie rodziny, nie nauczył się kochać, pozostał, jak był, sam jeden na świecie i z tego stanowiska Stylity patrzył na to, co mu się zwiąca pod nogami, ze wzdrganiem nie tajoną, ale przesiąkniętą potajemną zazdrością.

Dominująca w utworze tendencja moralizatorska zadecydowała o słabości uzyskanego rezultatu artystycznego. Wątpliwa fabułka opowiadania posłużyła przede wszystkim jako pretekst do szerokiej dyskusji ideowej. Na plan pierwszy wysuwa się długie przemówienie bohatera, które mogłoby dostarczyć materiału do kilku artykułów publicystycznych. Postać bohatera, prezentowanego tą samą techniką co w *Historii prawdziwej o Janie Dubeltowym* i w ówczesnych powieściach, pełni funkcję ilustracji naczelnego w utworze problemu moralnego.

W *Abrakadabrze* nie udało się autorowi harmonijnie zespolić intencji moralizatorskiej z obrazem literackim. Błąd ten w pewnym stopniu wynikać mógł z pośpiechu, w jakim pisarz tworzył. Łatwe do uchwycenia analogie tematyczne z powieścią *Choroby wieku* (1856 r.) pozwalają przypuszczać, że opowiadanie powstało w bezpośrednim z nią związku, jako swojego rodzaju uzupełnienie.