

# WILEŃSKA MASKARADA



Uniwersytet w Białymstoku,  
Wydział Filologiczny

Marcin Lul

# WILEŃSKA MASKARADA

PISARZ I ŚWIAT W PROZIE KRASZEWSKIEGO

Białystok 2016

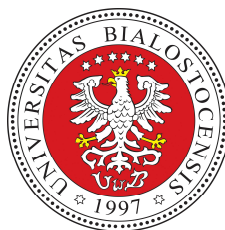
Recenzent: prof. dr hab. **Mikołaj Sokołowski**

Korekta: Zespół

Streszczenie: Marcin Pędich

Skład, opracowanie graficzne: Ewa Frymus-Dąbrowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie J. I. Kraszewskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej  
[źródło: polona.pl]



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-225-3

Copyright by: Marcin Lul, Białystok 2016

Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016



Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski  
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok,  
tel. 602 766 304, 881 766 304  
e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net



*Žonie*



# SPIS TREŚCI

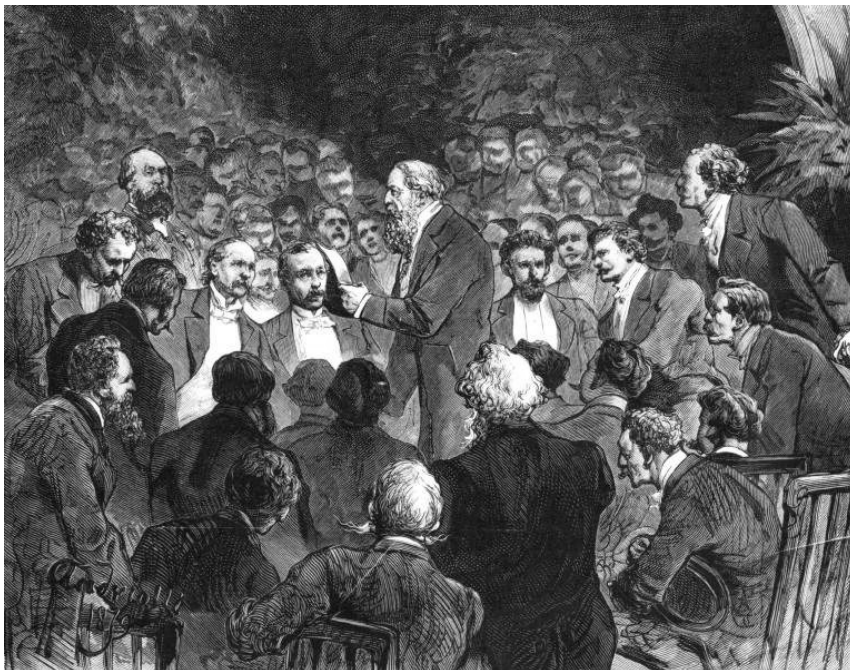
<b>Wykaz skrótów cytowanych utworów Józefa Ignacego Kraszewskiego</b> .....	9
<b>Od Autora</b> .....	11
<b>Czytanie Kraszewskiego. Rekonesans</b> .....	13
Jubilat .....	13
Między poezją a prozą – między powieścią a biografią .....	24
Literat i pracownik .....	31
Pisarz nowoczesny .....	39
<b>Maskarada. Prolog</b> .....	53
<b>I. Skrzydlaty kaleka.</b>	
<i>Poeta i świat</i> .....	69
Autor w kilku odstępach .....	71
Powieść – zagadka .....	77
Poezja w powieści: bal maskowy .....	90
Marzenia, sny, fantasmagorie .....	101
Skryta część „kazania” albo maski Erosa .....	119
Proteusz .....	136
Tekstowy świat .....	143
<b>II. Platońskie ideały i obywatelskie obowiązki.</b>	
<i>Pamiętniki nieznanego</i> .....	147
Historia „jednego z nas” .....	147
Pisanie dziennika .....	150
Duch filozofii – filozofia ducha .....	161
<i>Eidos</i> i <i>ethos</i> wyobraźni platońskiej .....	171
Pod urokiem Erosa .....	177
Rozpad ideału i filozofia rzeczywistości .....	191
Religia cierpienia .....	200
Anioł jeanpaulowski – idea spełnienia .....	207
Jedwabnik, pszczoła, człowiek społeczny .....	213

Estetyka organiczna .....	218
Czytelnicy <i>Pamiętników</i> .....	222
<b>III. Duch zamknięty w glinie znikomej.</b>	
<b>Czytanie <i>Sfinksa</i></b> .....	233
Myśl i sztuka .....	233
„Miękki” bohater .....	236
Kolekcjonowanie znaczeń .....	244
Sfinks, Hiob i narodowa maskarada .....	260
Sfinksy i lwy .....	270
Prawda sztuki .....	284
<b>IV. Za kulisami literatury.</b>	
<b><i>Powieść bez tytułu</i></b> .....	301
Powieść w gazecie i jej czytelnicy .....	301
Pisanie krwią i łzami .....	312
Pole walki .....	318
Krótka historia sławy pisarskiej .....	326
Pamiętka usiłowań .....	340
Trucizna autorytetu .....	348
<b>Epilog. <i>O powołaniu literackim</i></b> .....	369
Jeremiada .....	369
Pańszczyzna na niwie wielkiego pana .....	372
Autorytet Adama .....	380
Powtórzenia, echa, oklepanki .....	385
Bibliografia .....	405
Summary .....	433
Indeks osób .....	439

**WYKAZ SKRÓTÓW**  
**CYTOWANYCH UTWORÓW**  
**JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO**

- Pś** – *Poeta i świat*, wyd. trzecie przejrzane i poprawione przez autora, t. I-II, Lwów 1872. (*Zbiór powieści*, t. VIII).
- Pn** – *Pamiętniki nieznajomego*, wyd. drugie poprawne i przerobione przez autora, t. I-II, Wilno 1854.
- S** – *Sfinks. Powieść*, w: *Wybór pism*, wydanie jubileuszowe, t. X-XI, Warszawa 1879.
- Pbt** – *Powieść bez tytułu*, t. I-IV, Kraków 1974.
- G** – *Gawędy o literaturze i sztuce. Ciąg pierwszy*, Lwów 1857.
- Sl** – *Wybór pism. Oddział X. Studia i szkice literackie*, poprzedzone wstępem krytycznym i opatrzone spisem chronologicznym dzieł autora przez P. Chmielowskiego, Warszawa 1894. Artykuły ze *Studiów literackich* i z *Nowych studiów literackich* znalazły się w tej edycji.

W cytatach z tekstów XIX-wiecznych zmodernizowano pisownię.



Krakowski jubileusz 50-lecia pracy literackiej Kraszewskiego.  
Przemówienie jubilatą dnia 3 października 1879 r.

## Od Autora

**K**siążka, którą przekazuję Czytelnikowi, stanowi znacznie zmienioną wersję rozprawy doktorskiej *Tragikomedia życia poety. Artysta i świat w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, obronionej w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w 2010 roku. Zarówno przed obroną, jak i w późniejszym czasie zostały opublikowane moje pojedyncze artykuły, poświęcone kolejnym powieściom, omawianym w tej książce – *Poeta i świat*, *Pamiętniki nieznanego*, *Sfinks*, *Powieść bez tytułu*. Szczegółowy wykaz tych publikacji podaje bibliografia. Chciałbym jednak zaznaczyć, że w toku przygotowania książki do druku konieczność aktualizacji stanu badań (za lata 2010–2015) skłoniła mnie do rozszerzenia pierwotnych wersji, ogłaszanych w pracach zbiorowych. A po drugie, i to z pewnością najważniejsze, moja koncepcja książkowej całości wciąż podlegała nowym przewartościowaniom i korektom, częściowo unieważniającym wygłaszane kiedyś sądy. Fakt ten, mam nadzieję, przyczyni się do lepszego zrozumienia przedstawionych tu pomysłów interpretacyjnych i zainspiruje innych badaczy Kraszewskiego do podejmowania nowych odkryć w tej bogatej, nigdy nie wyczerpanej dziedzinie.

Powrót do wątków podjętych wcześniej w niepublikowanej pracy doktorskiej z 2010 roku zaowocował przede wszystkim inną niż dotychczas konceptualizacją podstawowej relacji artysta – świat w prozie Kraszewskiego. *Wileńska maskarada* – aktualny tytuł nadany zebranym w niniejszej książce interpretacjom nawiązuje do wspomnień pisarza z czasów uniwersyteckich. Teatralna metafora życia i życiopisania jako gry, przybierania ról, nie zawsze jednoznacznych, a często niespójnych w ich wzajemnym powiązaniu, pozwala w moim przekonaniu połączyć w jedną, heterogeniczną sieć różne poziomy autorskiej wypowiedzi i odpowiadające im w niejednakowym stopniu strategię interak-

tywnego odbioru. Zakładam świadomie nieostateczny kształt wciąż ponawianych prób Kraszewskiego, zmierzających do określenia własnego miejsca w powstającej na bieżąco historii XIX wieku (i nie tylko).

Składam serdeczne podziękowania mojemu Promotorowi Profesorowi Jarosławowi Ławskiemu za okazaną mi pomoc merytoryczną, a także obu Panom Recenzentom: Profesorowi Józefowi Bachórzowi z Uniwersytetu Gdańskiego i Profesorowi Mikołajowi Sokołowskiemu z Instytutu Badań Literackich PAN za cenne wskazówki i uwagi, które skłoniły mnie do rozwinięcia i lepszego opracowania wielu wątków rozprawy.

Osobno dziękuję moim Koleżankom z Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu Uniwersytetu w Białymstoku: dr hab. Elżbiecie Dąbrowicz i dr hab. Danucie Zawadzkiej. Wasze zaangażowanie podczas wspólnych rozmów i dyskusji przyczyniło się do pomyślnego sfinalizowania tej książki.

Najgoręcej pragnę wyrazić wdzięczność mojej Ukochanej Małżonce Joannie, która udzieliła mi ogromnego wsparcia i okazała godną podziwu wyrozumiałość w trudnych momentach realizacji naukowego przedsięwzięcia.



# CZYTANIE KRASZEWSKIEGO

## REKONESANS

### Jubilat

Trudno przecenić wagę Kraszewskiego dla kultury polskiej XIX wieku. Jeszcze trudniej rozpoznać osobisty, prywatny ton autora *Poety i świata*, zagubiony gdzieś w nieprzerwanym strumieniu słów, które kierował do publiczności, społeczeństwa, narodu, osób indywidualnych, zarówno życzliwych mu czytelników, współpracujących z nim korespondentów, jak i niemałej rzeszy ideowych przeciwników<sup>1</sup>. Według Juliana Klaczki prawie wszystkie dzieła tego niepospolitego umysłu „nieraz zdają się być wielkimi listami, pisanymi z pewnego powodu, stosownie do czasowej okoliczności”. Zwłaszcza, kiedy mowa o literaturze i sztuce, pulsuje w nich „jakaś gorącość, jakaś natarczywość, w której nie tylko wydaje się zamiłowanie przedmiotu, ale czułość i drażliwość niby własnej, osobistej sprawy”<sup>2</sup>. Wypowiedzi pisarza, także te splecione z fikcją literacką, stanowiły często reakcję na cudze zdania, komentarze, opinie. Ile było w nich pogłosów tego, co szeptał mu „duch wieku”, a ile własnych pasji, bólów, znojów, nocy bezsennych? Pięćdziesięciolecie twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, obchodzone hucznie i uroczyście w 1879 roku, przyniosło wiele przemówień, publikacji, głosów pojedynczych, grupowych, mnóstwo podarunków, hołdów, ale także sporo zastrzeżeń, insynuacji, plotek<sup>3</sup>. Z różnych

---

<sup>1</sup> Zob. A. Czajkowska, *Pisarz i świat. O listach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski nieubrani. Szkice*, Częstochowa 2012.

<sup>2</sup> J. Klaczko, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”*, w: *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005, s. 410.

<sup>3</sup> Zob. *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880; *Księga pamiątkowa jubileuszu J. I. Kraszewskiego 1879 roku*, Kraków 1881; B. Baranowski, *Józef Ignacy Kraszewski, jego życie i zasługi*, Lwów 1879. Z nowszych omówień: W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys biograficzny*, Warszawa 1976, s. 284-340; S. Burkot, *O jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1988; E. Polanowski, *Jubileusz Józefa Ignacego Kraszewskiego jako wyraz społecznej roli pisarza w polskim życiu literackim*, w: *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1995; T. Budrewicz, *Intytulacje i submisje w li-*

stron podjęto próby opisania fenomenu twórczości pisarza i jej oddziaływania na czytający „ogół”. Używano i nadużywano przy tym patetycznych fraz, hiperbol i porównań. Osoba jubilata zamieniała się w hipostazy abstrakcyjnych idei, myśli, fantazmatów i zbiorowych tęsknot. Widziano w nim „Króla-ducha” i „wybrańca niebios”<sup>4</sup>, „figurę” całej literatury polskiej, „alegorię myśli zjednoczenia w obronie języka ojczystego”<sup>5</sup>, „gwiazdę Europy”<sup>6</sup>, „olbrzyma słowiańskiego”, „nestora”, „giganta”, „geniusza”, „zasłużonego pracownika”<sup>7</sup>. Zastanawiano się nad ogromną spuścizną Kraszewskiego, efektem nadzwyczajnej płodności „tytana pracy”, pytano o artyzm, „dążności”, biograficzne podłoże jego pism.

Znamienne, ale też naturalne, że nawet szczerzy przyjaciele i nieliczni powiernicy Kraszewskiego patrzyli na niego przez pryzmat obiegowych twierdzeń i górnolotnych frazesów, jaskrawo odbijających od złośliwych etykiet, przypinanych jego wrogom i oponentom. Teofil Lenartowicz miesiąc przed krakowskimi uroczystościami w liście do jubilata projektował ich tryumfalny scenariusz:

Apoteoza Twoja, Drogi Panie Józefie, zamyka usta krytyce. *Vox populi, vox Dei*, ale jeszcze to nie dość nakazać milczenie jakimś nędzarzom, nihilistom politycznym, faryzeuszom i kłamcom tytułowanym i nie tytułowanym, potrzeba pokazać, że naród się nie myli w swoich uczuciach, i z jego uwielbienia stworzyć *credo* polityczne narodu. I będzie tak, musi być. A wtedy imiona Wasze bronić będą niepodległości Polski jak powaga prawodawców bezpieczeństwa publicznego.

Jestem pewny, że kłamcy uczuę wyciągną do Ciebie dłonie, ale wiem także jak ich powitasz. [...] W mowie swojej, przeczuwam, że dotkniesz tego nihilizmu i tej pychy prochów stawiających się na trójnogu. Tobie to wolno [...]<sup>8</sup>

---

stach pisanych do Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz Włodzimierz Spasowicz o jubileuszu Kraszewskiego, w: *Kraszewski przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004.

<sup>4</sup> P. Parylak, *Mowa wygłoszona w Stanisławowie d. 5 października 1879 na wieczorku jubileuszowym na cześć J. I. Kraszewskiego*, „Szkola. Tygodnik Pedagogiczny” 1879, t. 16, s. 374.

<sup>5</sup> Dr Ω, *Jubileusz literacki J. I. Kraszewskiego*, „Przegląd Lwowski” 1879, t. 18, s. 347.

<sup>6</sup> J. Zabłocka, list do Kraszewskiego. Cyt. za: T. Budrewicz, *Kraszewski przy biurku...*, dz. cyt., s. 244.

<sup>7</sup> J. Ślizziński, *Z korespondencji J. I. Kraszewskiego z Czechami*, Warszawa 1962, s. 187-188, 199, 206.

<sup>8</sup> J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 345.

W odpowiedzi na list Lenartowicza Kraszewski studził zapal wielbiciela. Czuł się przygnieciony sięgającą zenitu sławą. Odślaniał twarz zwykłego człowieka, który z przymusu, a nie z własnej woli podda się ceremonii apoteozy:

Otóż masz próbkę, Kochany Teofilu, tego, co mnie czeka z powodu sławnego jubileuszu. Życzliwość jednych naturalnie do wściekłości spotęgowała niechęć nieprzyjaciół. Odbije się to w przyszłości. A, wierz mi, jak owe demonstracje sympatyczne przygniatają, tak podobne słowa do tych, które cytujesz bolą piekielnie! Cóż robić? Oboje potrzeba przyjąć z rezygnacją, jako rzeczy widać nieuchronne. Dla mnie to wszystko jest nękającym do ostateczności. Nigdy nie byłem tak zmiażdżony, jak teraz. W Krakowie będę miał mowę, którą Ci przyślę. Postawię w niej myśl moją, wypowiadam się. Będzie i ona komentarzów mnogich podbudką, a co niechęci urodzi się po jubileuszu, jaka musi nastąpić reakcja na moich plecach!!

Pożałujże mnie, Kochany, pożałuj, bom zbolały na tym wozie tryumfalnym i poraniony, i – biedny. Widziałem to z góry, co mnie czeka [...] <sup>9</sup>

Kraszewski nie pomagał komentatorom jego życia i twórczości w wypełnianiu luk, uściślaniu faktów. Zasłaniał się niepamięcią, brakiem zainteresowania dla swoich spraw, nastawieniem na chwilę bieżącą. Z pośmiertnie udostępnionych zapisków pisarza wyłania się obraz człowieka przekonanego o daremności wszelkiej autobiografii, nieuchronnie skażonej chorobliwym „daltonizmem” w widzeniu minionych wypadków.

Życie prywatne – mówił – to tylko pomocnicza cyfra do odczytania niektórych zawikłanych frazesów, pisma to najlepszy materiał, w którym mimo woli się cały człowiek mieści i odbija. [...] Z życia człowieka bardzo wiele przeznaczonym jest, aby zginęło albo zostało przekształconym. Rzeczywistość przemienia się na legendę <sup>10</sup>.

Współczesny badacz, Tadeusz Budrewicz dostrzegął w Kraszewskim „dumę self made mana, a chyba także świadome pielęgnowanie autolegendy niestrudzonego, nieustającego nigdy w robocie pracownika” <sup>11</sup>. Nie ma jednak

<sup>9</sup> Tamże, s. 346. Kraszewski nawiązuje tu do opinii „panów” krakowskich, cytowanej w poprzednim liście przez Lenartowicza: „Za co te demonstracje, pisał, bo mu płacono”.

<sup>10</sup> *Ze spuścizny literackiej J. I. Kraszewskiego*, „Nowa Reforma” 1888, nr 112. Cyt. za: W. Danek, *Wstęp*, w: J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Wrocław 1972, s. VI.

<sup>11</sup> T. Budrewicz, *Biografie Kraszewskiego i ich potencjał legendotwórczy*, w: *O Kraszewskim. Studia*, Kraków 2013, s. 30.

pewności, w jakim stopniu te przypuszczenia pokrywały się z intencjami pisarza. Jego osobowość twórcza stanowi do dziś zagadkę dla biografów. Zresztą, od czasu „zarysu biograficznego” Wincentego Danką nikt nie podjął się zaktualizowania wiedzy o życiu i dziele Kraszewskiego w formie naukowej, ciągłej narracji „od kolebki do mogiły”, udokumentowanej nowo odkrytymi materiałami. Kraszewski, świadomy działania mechanizmów legendotwórczych, znajdował szlachetne motywacje do kształtowania własnego wizerunku społecznego. Powszechnie dzisiaj wiadomo, że chciał przecierać szlaki dla innych, oddziaływać własnym przykładem, zachęcać do pracy i poświęcenia.

W jubileuszowych wystąpieniach podkreślano zarówno walory poznawcze, jak też wychowawcze dzieła pisarza. Pozytywistycznie zorientowani krytycy<sup>12</sup> cenili przede wszystkim „malarza obrazów społecznych”<sup>13</sup>. Wcale nie mniej jednak obchodził ich tropiący „choroby wieku” moralista. Opinia Bolesława Baranowskiego współbrzmiała z wieloma innymi: „Że zaś od charakterów jednostek zależy moralny charakter całego człowieczeństwa, przeto łatwo poznać, jak wysokie ma znaczenie powieść Kraszewskiego i dla poznania moralnego oblicza wieku i z drugiej strony pod względem swego obyczajowego wpływu na społeczeństwo”<sup>14</sup>. Ów moralny konterfekt epoki został rozpisany na setki powieściowych postaci, wśród których wyodrębnił Baranowski bohaterów o znamionach romantycznych:

Poeta Kraszewskiego [...] to stryjeczny brat Fausta i Wertera, bliźniak Gustawa i hr. Henryka, z sercem ognistym, z duszą rozdartą i złamaną, któremu „próchno duszy porze” najczęściej ambicja i egotyczność. [...] Postać ta snuje się w utworach Kraszewskiego w nieskończonych odmianach, czy to weźmiemy bohatera tej powieści [*Poeta i świat*], która stała się typową dla tego rodzaju, czy tego biednego, „losami” ściganego Szarskiego w *Powieści bez tytułu*, niewątpliwie najcieplej i najsympatyczniej nakreślonego z całej tej plejady, czy pieszczocha matki w *Niebieskich migdałach*, czy w końcu Adriana w *Dajmonie* – „jednego z tych ludzi, o których przyjaciele mówią, czym być mogli – o których świat wie, że nie byli niczym”. – Wszyscy oni są „obrazem naszego wieku, jego bezskutecznych usiłowań”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Zob. S. Burkot, *Kraszewski w oczach pozytywistów*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie”. Z. 17. R. 1963, s. 17-32.

<sup>13</sup> B. Baranowski, *Józef Ignacy Kraszewski...*, dz. cyt., s. 63.

<sup>14</sup> Tamże, s. 64.

<sup>15</sup> Tamże, s. 64-65.

Przedstawiając bohaterów pokrewnych Faustom, Werterom, Gustawom, Henrykom, owym „braciom”, nie karykaturom i nie kopiom, nie stawał jednak Kraszewski w jednym szeregu z ich twórcami. Pisarz miał do swoich postaci stosunek przedmiotowy. Chodziło mu o „obraz wieku”. Nie był również krytykiem romantycznym Baranowski, mimo że inkrustował swój wywód cytatami ze Słowackiego. Wyjątków z *Lambra* używał bowiem w osobiwej funkcji: wspierał nimi tezę o typowości „charakteru” poety u Kraszewskiego, typowości przede wszystkim obyczajowej. Pojmował zatem bohatera przeciwnie niż to się działo w utworach romantycznych, gdzie górował on mentalnie i metafizycznie nad resztą społeczeństwa. Krytyk zwracał uwagę na wtórną mitologizację poety w wymienianych powieściach, stanowiącego pogrobowca znanych, ale „dziś” już anachronicznych postaci literackich. Zredukował go ponadto do wymiaru psychosocjologicznego studium wieku.

O postaciach poetów i artystów w powieściach Kraszewskiego, jak wynika z powyższych uwag, Baranowski miał jasne zdanie. Nie dotyczyło to jednak wszystkich aspektów tych pisarskich kreacji. W traktowaniu bohatera przez autora i jego narratorskiego *porte parole* krytycy dostrzegali wyraźną ambiwalencję (w języku krytyki pozytywistycznej znaczyło to: niekonsekwencję) od współczucia do szyderstwa. Wskazana niejednoznaczność łączyła się z innymi trudnościami, na które natrafiali interpretatorzy próbujący się zmierzyć z osobą i twórczością szacownego pisarza. Przywoływany już Baranowski stwierdzał, że Kraszewskiego wcale nie jest łatwo poznać. Co więcej, jego obfita twórczość bardziej nawet utrudnia niż ułatwia znajomość z jego wewnętrznym światem.

Słuszna przeto rzecz, ażebyśmy i my temu nader charakterystycznemu żywotowi naszego jubilata przypatrzyli się w jego całym rozwoju od lat i wrażeń dziecinnych. Atoli mimo całej bujności tego obfitego w wypadki i koleje życia mamy stosunkowo mało materiału biograficznego dla zestawienia tej **wewnętrznej strony żywota**, która nas szczególnie zajmuje. Kraszewski zanadto świat zapełniał owocami swej pracy, swymi czynami literackimi, aby współcześni mieli czas zajmować się **tym, co w duszy pisarza grało** i co jego utworom nadawało właściwy im koloryt, czyli ten ton, o którym przysłowie francuskie powiada, że na nim piosnka polega<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Ten i dwa następne cytaty tamże, s. 20-21. Podkr. czcionką rozstrzeloną – B. B.; czcionką pogrubioną – M. L.

Apologetycznie nastawionym miłośnikom osoby dostojnego jubilata chodziło o uchwycenie całego przebiegu biografii. Jednak, uderzającą cechą tych pomnikowych życiorysów Kraszewskiego, przynajmniej niektórych z nich, była właśnie zewnętrżność w przedstawianiu faktów biograficznych i dokonań twórczych. Jubilat nie ułatwiał do siebie przystępu, stronił od formy bezpośredniego autobiografizmu. Pod tym względem zachował dyskreję do samego końca. Nie pozostawił po sobie regularnego dziennika ani kompozycyjnie spójnego zbioru wspomnień osobistych<sup>17</sup>. Wyjątek stanowią notatki więzienne, sporządzone w niecodziennych okolicznościach i bez żadnych planów wydawniczych.

Baranowski wykonał ruch, jakby mu zależało na wskazaniu czytelnikom drogi do bliższego kontaktu z pisarzem:

Wprawdzie w *Obrazach* podaje sam Kraszewski wspomnienia i rysy ze swych lat chłopięcych; wolno też nam przypuszczać, że do przedstawienia szkolnych czasów Szarskiego **wplątały się** powieściopisarzowi może bodaj w części własne wspomnienia **pod pióro**; można przypuszczać, że i w innych powieściach mógł siebie wprowadzić, przeobraziwszy do niepoznania swe rysy.

Tu jednak nastąpiła w wywodzie Baranowskiego konkluzja udaremniająca dalsze poszukiwania, znamieną dla jego „obiektywnej” metody opisu życia i dzieła:

Atoli na takich przypuszczeniach nie można i nie godzi się budować wniosków o **rozwoju umysłu autora** i należy pisać się na słowa Juliusza Słowackiego, że z tego **wewnętrznego życia poety** „poemat – nie dla ludzi – lecz dla Boga”.

Znowu w sukurs krytykowi pozytywistycznemu przyszedł Słowacki. Cytat z *Beniowskiego* posłużył mu za barierę, oddzielającą rejony niedostępne empirycznej albo socjologicznej obserwacji przebiegu życia, rejony wymykające się formule śledzenia rozwoju wszechstronnego talentu pisarza-realisty. Krytyk sugerował, że luki i niedopowiedzenia w realnej biografii autora zewnętrznego znajdują swoją transpozycję w tkance fabularnej i kształcie „charakterów” w powieściach Kraszewskiego o artyście, ale odmawiał złamania szyfru. Kon-

---

<sup>17</sup> Wypowiedzi o charakterze wspomnieniowo-autobiograficznym Kraszewskiego, pisane w różnych okresach i rozproszone w wielu miejscach, zostały zebrane w edycji: J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, dz. cyt. Wydawca pisał we wstępie o przewadze żywiołu epickiego nad elementami osobistymi w tych tekstach.

centrował uwagę na przedmiocie jego dzieł. Można było stąd wyciągnąć wniosek, że romantyczny był w nich właśnie przedmiot, nie zaś podmiot.

Trudności związane z komponowaniem życiorysu Jubilata powstrzymywały często krytyków od jednoznacznych komentarzy na temat osobistych wątków jego dzieł. Adam Pług w *Księżce jubileuszowej* przyjął zasadę opowiadania biografii w dużej mierze za pomocą cytatów z utworów „wileńskich” Kraszewskiego, zakładając, że powieściowe elementy „tła” są „przezroczyście” w stosunku do treści utrwalonych w pamięci autora. Zatem nie fikcja wspomnieniowa, lecz dokumentarna rekonstrukcja obrazów przeszłości budowała przekonanie Pługa o wysokich walorach moralnych życia pisarza. Pług ponadto wyjaśniał powody niezrealizowania w pełni swoich zamiarów „żywotopisarskich”. Chciał stworzyć kronikę, zostawił jedynie ślady, zarysy, szkicowe ujęcia.

[...] pisząc o człowieku żyjącym, nie wolno mi dotykać bardzo wielu szczegółów zajmujących i ważnych, które by się mogły znacznie przyczynić do uwydatnienia nieraz najpiękniejszych i najcharakterystyczniejszych rysów w jego fizjognomii duchowej; ale muszą być przemilczane, bądź dlatego, że odsłonięcie pewnych uczuć i czynów wzniosłych mogłoby temu sercu, co je zrodziło, wielką krzywdę i boleść zrządzić, jako profanacja jego świętości – bądź też przez cześć należną tajemnicom rodzinnym<sup>18</sup>.

Zatem luki i niedopowiedzenia w życiorysie wielkiego człowieka miały jeszcze wyżej wynosić bohatera zarysu biograficznego w oczach czytelników, a także tworzyć coś na kształt tkanki ochronnej albo zespołu przesłon, szyfrujących „autobiografię”, a powołujących do życia wizerunek społeczny, postać widzianą z oddali, bez mała polskiego Byrona, skrojonego na miarę nowych czasów i potrzeb.

Stanisław Krzemiński, który zabrał głos w przededniu setnej rocznicy urodzin Kraszewskiego, nie miał oporów przed wypowiedzianiem się o jego świecie wewnętrznym, opierając się na autobiograficznych wątkach twórczości jubilata. Powieść *Poeta i świat* nazwał „więcej poematem, zwierzeniem się z życia niż utworem powieściowym”<sup>19</sup>. Sam też zwierzał się ze swojego dawnego zauroczenia utworem: „[...] serce, młode jeszcze, takim było uniesione zachwytem, że przerzucało myśl i wolę w ten sam świat, na którym tak kochał i tak cierpiał

<sup>18</sup> A. Pług [A. Pietkiewicz], *Józef Ignacy Kraszewski (Życiorys)*, w: *Księżka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. III.

<sup>19</sup> S. Krzemiński, *Kraszewski*, w: *Nowe szkice literackie*, Warszawa 1911, s. 174.

Gustaw”. W dalszym ciągu wywodu przywołał tytuły innych jeszcze powieści, gdzie dopatrywał się tła autobiograficznego:

*Pamiętniki nieznanego*, pełne uroku, i *Powieść bez tytułu* są powieściami charakterów i popędów bez dążności społecznej; obie z prawdą psychologiczną i siłą malują młodość i miłość; z obu też prześwituje przeszłość samego autora, w licznych szczegółach, w samym nastroju *Pamiętników* od razu uderzająca. *Powieść bez tytułu* jest jakby nowym opracowaniem tematu powieści *Poeta i świat*, która dojrzałemu talentowi ani etycznego ani estetycznego zadowolenia dać już nie mogła. W *Metamorfozach* (1859) pierwiastek biograficzny ma jeszcze większe natężenie: Kraszewski maluje tu nie tylko własną swą młodość, ale i młodzież uniwersytecką, a maluje mistrzowskim pędzlem realizmu uległego idealizmowi, aby ją potem ukazywać w zwierciadle późniejszej o wiele rzeczywistości do niepoznania zmienioną<sup>20</sup>.

W opinii Krzemińskiego na kanwie żywiołu autobiograficznego stworzył Kraszewski powieści wolne od „dążności społecznej” (dla innych krytyków mogłaby to być ich wada), bardziej psychologiczne niż społeczne, skoncentrowane raczej na losie indywiduum niż obrazie społeczeństwa, dzieła łączące idealizm z realizmem (realizm w służbie idealizmu). Nadmienając, że temat utworu *Poeta i świat* został jeszcze raz opracowany w *Powieści bez tytułu*, Krzemiński przypisał autorowi motywację etyczną i estetyczną. Niewątpliwie zagadnienie to wiele dla Kraszewskiego znaczyło, mocno go angażowało. Zaprezentowany wyżej styl lektury kwalifikowałby omawiane utwory do gatunku powieści o artyście zgodnie z kryteriami wskazanymi przez Andrzeja Makowieckiego. Badacz stwierdzał bowiem, że właściwym jej przedmiotem jest wewnętrzny świat artysty<sup>21</sup>.

Z omawianymi uwagami ciekawie interferuje opinia Stanisława Grudzińskiego, zamieszczona w monumentalnej *Książce jubileuszowej* zbiorowego autorstwa. O powieściopisarzu wypowiadał się tym razem inny powieściopisarz, co więcej, również autor powieści o artyście, tyle że niższego lotu<sup>22</sup>. Odnosił się

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 180. Podkr. M. L.

<sup>21</sup> Przekonanie to w literaturze romantyzmu i modernizmu wynikało z dowartościowania „jaźni” artysty jako świata równoważnego całej zewnętrznej rzeczywistości. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 57.

<sup>22</sup> Zob. T. Sobieraj, *Od pełni życia ku ascezie ducha, czyli artyzm „oblaskawiony”*. *Konwencje drugorzędnej powieści o artyście w okresie pozytywizmu (na przykładzie „Żony artysty” Stanisława Grudzińskiego)*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 156-167.



do utworów Kraszewskiego powstałych w latach sześćdziesiątych i nieco wcześniej, jednak obejmował też retrospektywnie pokłosie *Poety i świata*. Interesowała go relacja autora do własnych bohaterów:

[...] w powieściach Kraszewskiego w ogóle, szczególnie zaś w tych, z którymi mamy do czynienia, sympatia autora zwraca się wyraźnie do tych miłośników sztuki, którzy ją uprawiają dla siebie, bez zamiaru i chęci produkowania się z nią publicznie – wszelkie zaś wirtuozostwo nie ma u niego względów<sup>23</sup>.

W tym zwróceniu się bohaterów ku własnemu „wnętrzu” widział Grudziński „pewną jednostronność poglądu” Kraszewskiego na kwestię „artysta i świat”:

Otóż Kraszewski pamięta ustawicznie o tym pierwszym obowiązku artysty, zapominając często lub może nie zawsze wierząc w skuteczność oddziaływania na zewnątrz, w doniosłość utylitarnej strony arcyzmu.

Utylitaryzm pojmował Grudziński zgodnie z duchem wieku, lecz nie w zawężonym znaczeniu jakiegoś pragmatyzmu. Miał raczej na myśli obowiązek służby obywatelskiej, społeczne kapłaństwo sztuki. Zaobserwowaną „jednostronność” w określaniu relacji „artysta – świat” tłumaczył względami wykraczającymi poza poziom konstrukcji bohatera. Między autorem powieści a jej bohaterem istniała, zdaniem Grudzińskiego, głęboka więź duchowa. Bohater reprezentował pogląd samego pisarza.

Kraszewski sam jest poetą i artystą w duszy, wszystkie więc metamorfozy ducha artysty, pochodzące z zetknięcia się ze światem i jego demoralizującym wpływem, są mu znane i rozumiane. [...] Patrząc na to wszystko, mógł on nabrać niechętnego uprzedzenia do tego, co się pokazuje za biletami, co każe się podziwiać i uwielbiać. [podkr. M. L.]

Znamienne, że również w tym komentarzu, podobnie jak u Baranowskiego i Krzemińskiego, można odnaleźć autobiograficzne wiązanie stworzonych postaci. Dla Grudzińskiego jednak mniej ważne były zbieżności faktograficzne w losach bohaterów i ich kreatora, ważniejsza natomiast stawała się zależność postaci od „osobowości twórczej” Kraszewskiego. W kolejnym stwierdzeniu Grudziński dochodził do wniosku, że w omawianych powieściach między światem intymnym artysty a sferą rozpowszechniania i, co za tym idzie, nieuchron-

---

<sup>23</sup> S. Grudziński, *Czwarte dziesięciolecie (1860–1870)*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. 91-93. Z tych stron dalsze cytaty.

nego trywializowania sztuki przebiega granica oddzielająca dwie skale wartości. Im dalej od otoczenia, tym lepiej. Przykładów ilustrujących tę tezę dostarczały analizowane przez Grudzińskiego utwory. Skrytymi i prawdziwymi miłośnikami sztuki byli u Kraszewskiego – dyletanci, wrażliwe natury, które pielęgnowały swój ideał w duszy, nie starały się go realizować w twórczości: Otto Marzycki z *Jasełek*, Teofil z *Metamorfoz* (ale, dopowiedzmy: chyba dopiero po swojej religijnej przemianie) oraz – rozszerzmy tę listę – pan Płacha z *Powieści bez tytułu*. Ale trzeba zauważyć, że postacie te w niczym nie przypominały Kraszewskiego – pisarza płodnego, obecnego w czasopismach, oddanego społecznej misji, który jak na warunki ówczesne świetnie sobie radził w świecie. Czym były? Wyrazem tęsknot, wcieleniem ideału, rysem romantycznym w jego twórczości?

„Legenda Kraszewskiego, przedstawiona jako wybór i dylemat Polaków w wieku XIX, mogłaby być trwałą wartością polskiej kultury” – pisze Tadeusz Budrewicz. W następnym zdaniu dodaje: „Ale takiej legendy nie ma, co najwyżej jej fragmenty”<sup>24</sup>. W rozważaniach jubileuszowych, mimo że wiele w nich komplementów, tonu pochwalnego, wiele też pytań i wątpliwości interpretacyjnych. W parę lat po jubileuszu – wielka konsternacja – aresztowanie i proces Kraszewskiego podzieliły opinię publiczną<sup>25</sup>. Rodacy nie stanęli murem za swoim pisarzem. To postać niejednoznaczna. A przecież zawsze miał przeciwników i zwolenników. Ten powód wystarczy, żeby Kraszewskim w dalszym ciągu się zajmować. Wiele napisał, ale na ile i jak w pisaniu swoim się odkrywał? Nie chodzi tu o tropienie sekretów jego życia intymnego, ale o to, co ma związek z jego funkcjonowaniem publicznym. Jaki miał stosunek do siebie samego w tej roli? A jaki do innych pisarzy, do tradycji i współczesności, do czytelników i krytyków? Wydaje się, że powieści, których bohaterami są poeci, pisarze, artyści, zwłaszcza ta „bez tytułu”, mogą być kluczem do owych zagadek. Interpretacje tych utworów warto skonfrontować z interpretacjami wypowiedzi o charakterze dyskursywnym. Na ile utwory fabularne stanowiły ilustrację tez wypowiedzianych wprost? W których miejscach widać rozejścia albo sprzeczności? Jak postulaty dotyczące misji literatury miały się do losów bohaterów, których można by określić wieloznacznie mianem nierozwiniętych geniuszy?

---

<sup>24</sup> T. Budrewicz, *O Kraszewskim*, dz. cyt., s. 12.

<sup>25</sup> W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski...*, dz. cyt., s. 366-422; T. Budrewicz, „*Kraszewski wolny!*” *Prasa polska o urlopie więźnia stanu*, w: *Kraszewski przy biurku...*, dz. cyt.

Los przybiera w utworach Kraszewskiego rozmaite warianty. W powieści *Poeta i świat* Gustaw wcale nie marzył o publikacji własnych „autobiograficznych” poezji. Moralna „prostytucja myśli i uczuć” budziła w nim najwyższą odrazę. Podjęta w końcu próba zaistnienia poety w świadomości czytelników – jak się okazało „kamiennych ludzi” – tylko potwierdziła te obawy. Aplauzu publiczności, niekoniecznie zaś nieśmiertelnej sławy i laurowego wieńca, pragnął dla swej muzy bohater *Sfinksa*. Po doznanych zawodach osiągnął jednak spełnienie poza „światem”, dopiero w samotności klasztornej celi, zostając malarzem z powołania religijnym. Nie przylega do tego modelu bohater *Powieści bez tytułu*, który rozwinął swój talent najpełniej właśnie wtedy, gdy pisał dla publiczności. Jej ofiarował swój najważniejszy „płód” albo też, jak kto woli, rzucił go na jej „łup”. Z kolei, zamknięcie się Szarskiego w pracowni było wejściem w sztuczny, zastępczy świat. Stało się oznaką „patologicznego” pobudzenia przed zbliżającą się przedwczesną śmiercią. Czy była to także śmierć artysty? Człowieczeństwu poety zagrażało nadmierne wychylenie się ku jednemu z dwóch biegunów jego egzystencji, jednemu z dwóch „światów”, wewnętrznemu i zewnętrznemu<sup>26</sup>.

Przywołane przykłady z twórczości Kraszewskiego pokazują artystę na rozdrożu owych sprzecznych tendencji do- i odśrodkowych. Równowaga między nimi nie jest możliwa. Stąd autorska aprobata dla ucieczek owych dyletantów – prawdziwych poetów serca – w krainę ideału. Krok za daleko w stronę przeciwną grozi natychmiast niebezpieczeństwem sfilistrzenia artysty, przy czym, jak pokazuje twórczość satyryczna i powieściowa Kraszewskiego, impuls do takiej „przemiany” może wyjść ze środowiska szlacheckiego zaścianka (*Biografia sokalskiego organisty, Nadworny poeta, Metamorfozy*). Ci, którzy

---

<sup>26</sup> Maurice Beebe w swojej monografii poświęconej europejskiemu *Künstlerroman* wskazał na dwa przeciwstawne sobie ideały, pomiędzy którymi rozgrywa się dramat artysty. Są nimi: Wieża z Kości Słoniowej, miejsce twórczości, nie skrępowanej zwykłymi dolegliwościami śmiertelników, a na drugim biegunie Święte Źródło codziennego doświadczenia. Badacz dochodzi do wniosku, że „artysta jest szarpany w obu kierunkach równocześnie, ponieważ jego potrzeby jako istoty ludzkiej to nie to samo, co osobowość twórcza”. (M. Beebe, *Ivory Towers and Sacred Fountains. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964, s. 307-308). W powieściach Kraszewskiego o artyście obie opisane przez Beebe’a „tradycje” występują jako pole przeklętych wyborów i prób bohatera. Wieża i Źródło wyznaczają symbolicznie skalę wartości, do której przymierzani są prawdziwi poeci i fałszywi wyrobnicy. Należy przy tym zaznaczyć, że do fałszu i kabotyństwa może, choć nie musi prowadzić absolutyzacja któregoś z tych porządków. Zamykającemu się w Wieży artyście grozi patologiczne samounicestwienie (przypadek opisany w *Dajmonie*), zaś jego sobowtórówi, który myli Źródło z kałużą błota, łatwo przemienić się w filistra (liczebnie ta grupa zdecydowanie przeważa).

dokonali jednoznacznego wyboru na rzecz świata zewnętrznego, okazali się „samozwańcami sztuki”, reprezentującymi mechaniczne „wirtuozostwo”, pozerstwo i artystyczny kabotynizm przed publicznością: Max Fermer w *Jasełkach*, Bogna w *Metamorfozach* i wielu innych.

Refleksje metaliterackie i autotematyczne Kraszewskiego, wyrażone gdzie indziej językiem krytyki i publicystyki, w powieściach zostały rozpisane na fabuły, a także komentujące je motta z literatury polskiej i obcej.

### Między poezją a prozą – między powieścią a biografią

Podnoszony w niektórych pracach jubileuszowych temat artysty w powieściach Kraszewskiego został wnikliwiej potraktowany dopiero w nowszych badaniach historycznoliterackich. Próbę jego całościowego omówienia podjął Józef Bachórz, wyodrębniając w zarysie monograficznym poświęconym pisarzowi osobny fragment o pokłosiu *Poety i świata*<sup>27</sup>. Bardziej szczegółowo natomiast zajęła się tą grupą utworów Ewa Owczarz, łącząc cechy syntezy z elementami wnikliwej analizy wybranych wątków treściowo-kompozycyjnych. Powstające sukcesywnie artykuły zebrała ostatnio w książce o wymownym tytule *Nieosiągalna całość*<sup>28</sup>. Pierwszy z wymienionych badaczy sporządził listę utworów Kraszewskiego tworzących blok tematyczny z artystą w roli głównej. Rejestr otwiera *Poeta i świat* (1839), po czym następują: trzeci tom drugiej serii *Latarni czarnoksiężskiej* (1844), *Pod włoskim niebem* (1845), *Pamiętniki nieznanego* (1846), *Sfinks* (1847), *Powieść bez tytułu* (1854) oraz w pewnym stopniu *Metamorfozy* (1858)<sup>29</sup>. Kontynuację tematu – znacznie słab-

<sup>27</sup> J. Bachórz, *Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. III, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 454-456, 471-474.

<sup>28</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Szyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009, s. 17-147.

<sup>29</sup> Bachórz odnotował również, że temat artysty pojawiał się ponadto w powieściach należących do innych bloków tematycznych. Przykładem *Historia kołka w płocie* (1860). O utworze tym pisała Ewa Warzenica: „Nie w losach Sachara mieści się główna koncepcja powieści. Dramat życiowy utalentowanego skrzypka-pańszczyźniaka, zmuszonego przez dwór do pracy lokajskiej, przemawia do czytelnika z mniejszą siłą aniżeli ironia zawarta w «historii kołka»”. Ocena wartości artystycznej utworu jest dwubiegunowa: „[...] dzieje Sachara, mimo bogactwa realiów społecznych, zawierają błędy w rysunku losów bohatera powieści. Tragiczne jest wprawdzie na wsi życie «dziecka niewydarzonego», różniące się od otoczenia, ale czytelnik nie jest przekonany motywami powrotu Sachara do wsi rodzinnej, a protest czytelnika budzą również przyczyny jego

szą artystycznie – stanowi kilka powieści z okresu drezdeńskiego: *Dzieci wieku* (1869–1870), *W mętnej wodzie* (1870), *Niebieskie migdały* (1876), *Dajmon* (1879) i *Chore dusze* (1881) oraz późne nowele: *Malowana żywa* (1882), *Koncert w Krynicy* (1883), *Dowmund. Kartka z życia artysty* (1884). Do tego zestawu można jeszcze dołączyć wczesne opowiadanie z kręgu inspiracji Hoffmanna *Il fanatico per la musica* (z tomu *Improwizacje dla moich przyjaciół*, 1834), satyryczny obrazek *Nadworny poeta z Typów i charakterów* (1854), powieść publicystyczną *Kochajmy się* (1870) oraz swego rodzaju autobiograficzne zamknięcie całego bloku – powieść *Od kolebki do mogiły. Z życia zapomnianego człowieka* (1885)<sup>30</sup>.

Zdaniem Bachórza, począwszy od pierwszej powieści *Poeta i świat*, w utworach z wyodrębnionego bloku zaznacza się wyraźnie patronat poezji romantycznej, naturalny w sytuacji, w której proza miała pełnić funkcję „proletariusza literatury”, tłumacza na język ogólnie dostępny idei estetycznych i moralnych, pielęgnowanych w sferze powszechnego oddziaływania autorytetu „wyższej” sztuki<sup>31</sup>. Wśród tych popularyzowanych idei znalazło się przeświadczenie o kapłaństwie poezji, o boskiej inspiracji twórczości i wynikającej stąd sakralizacji osoby i wpływu romantycznego geniusza<sup>32</sup>. Efektem zależności,

---

rozstroju psychicznego. Ale to spostrzeżenie nie obniża walorów powieści jako całości problemowo-artystycznej”. (E. Warzenica, *Wstęp do: Historia kolka w płocie*, Warszawa 1965, s. 16). Dopowiem, że występują w niej typowe elementy sentymalnie-romantycznej biografii wybrańca Muz, w całości utkanej ze stereotypów kulturowych i literackich (miłość nie spełniona z powodu barier społecznych, obcość otoczenia, wykorzystywanie cudzego talentu dla próżniaczych rozrywek, obłęd artysty i manifestowana za jego pośrednictwem wyższość wobec świata nie rozumiejącego nic z jego przeżyć, ekstatyczna, nieuczona muzyka natury). Zob. także K. Maciąg, *Nietamet’, czyli z chłopca artysta. O kreacji głównego bohatera „Historii kolka w płocie” J. I. Kraszewskiego*, „Tyczyńskie Zeszyty Naukowe” nr 1-4/2005, s. 85-91.

<sup>30</sup> Wzmianki o tych utworach pojawiają się w innych częściach monografii Bachórza *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 453, 468, 482. Okres drezdeński wyznacza pole badań w studiach S. Burkota *Powieści współczesne (1863–1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1967.

<sup>31</sup> Zob. obszerne studium J. Bachórza *Poezja a powieść. Romantyzm a realizm*, w: *Literatura krajowa...*, dz. cyt., t. III, s. 9-46. „Proletariuszem literatury” nazwał powieść Kraszewski w wystąpieniu jubileuszowym. Przedruk: *Józef Ignacy Kraszewski*. Materiały zebrał i wstępem opatrzył W. Danek, Warszawa 1965, s. 145.

<sup>32</sup> Z bogatej literatury przedmiotu na ten temat warto wymienić: studia J. Kamionkowej – *Rola poety w społeczeństwie i jego literacki wizerunek własny*, w: *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970 oraz *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, seria II, Wrocław 1974, s. 101-155; M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *W kręgu estetycznych i etycznych koncepcji doby romantyzmu*, w: *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Warszawa 1978, s. 69-111; P. Bénichou,

wyrażonej celnie metaforą prozy wyjętej „z żebra romantyzmu”<sup>33</sup>, zależności nie pozbawionej zresztą ironicznego dystansu, stał się zwrot w stronę poetyki i ideologii biedermeierowskiej, w której – jak pisze Maria Żmigrodzka – artysta oceniany był w ambiwalentnej perspektywie podziwu i nagany<sup>34</sup>. Według Bachórze, w powieściach Kraszewskiego z lat czterdziestych wystąpiły „sugestie rezygnowania z wygórowanych roszczeń idealistów i kieżnania indywidualizmu w imię chrześcijańskich nakazów poświęcania się bliźnim”. Z kolei w utworach z okresu drezdeńskiego „zawarł Kraszewski pod wpływem pozytywistycznych idei twórczości surowsze obrachunki z romantyczną pozą artystowską, nadal jednak w imię szczególnego posłannictwa twórcy”<sup>35</sup>. Pisarz zgadzał się z romantykami w kwestii wysokiego stanowiska poezji, ale jednocześnie rozumiał konieczność respektowania codziennych ograniczeń życia. „Tak! Wierzmy wszyscy w ideały! – mówił w przemówieniu jubileuszowym – Ale do nich idźmy tą drogą, jaką we śnie Jakubowym anioły wstępowały do niebios, po drewnianych szczeblach rzeczywistości!”<sup>36</sup>

Ewa Owczarz z kolei stawia zagadnienie powieści o artyście Kraszewskiego jako cyklu utworów, które nazywa „zamaskowanymi autobiografiami obrazującymi rodowód duchowy pisarza”<sup>37</sup>. Cykl tworzą jej zdaniem: *Poeta i świat*, *Pamiętniki nieznanomego*, *Sfinks*, *Powieść bez tytułu* i *Metamorfozy*<sup>38</sup>. Badaczka

---

*Romantyczna sakralizacja pisarza*, przeł. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1, s. 311-317; H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 180-224; M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012. Z prac anglojęzycznych: M. Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*, dz. cyt.; M. Schröder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge 1964.

<sup>33</sup> J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 81. „Historycznoliteracki koncept” badacza został oryginalnie rozwinięty w pracy Wojciecha Hamerskiego *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Szyrmera, Korzeniowskiego*, Poznań 2010, s. 16-24.

<sup>34</sup> M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 316.

<sup>35</sup> J. Bachórz, *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 473-474.

<sup>36</sup> *Józef Ignacy Kraszewski. Materiały...*, dz. cyt., s. 146.

<sup>37</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 17. Następne cytaty: s. 18, 31.

<sup>38</sup> Owczarz powołuje się w swojej pracy na ustalenia zawarte w tomie *Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej, Białystok 2001. Narzędzia do interpretacji autobiografizmu czerpie m.in. z rozprawy R. Lubas-Bartoszyńskiej *Między autobiografią a literaturą*, gdzie mowa jest o „liberalnym stosunku do problemu identyczności autora, narratora i bohatera; dopuszczaniu różnych stopni ich psychicznej i czasowej tożsamości” (Warszawa

bierze pod uwagę symboliczny wymiar traumatycznego doświadczenia młodości, aresztowania, uwięzienia i skazania za działalność patriotyczną<sup>39</sup>, szuka wykładników owego wstrząsu w strukturze powieściowych narracji. Jej wywód „zmierza do wykrycia literackiego mechanizmu pojawiania się w omawianej prozie enklaw podmiotowości i dyskursywności prowadzących chwilami do upodrzednienia fabuły”. Pisarz zatem nie wykorzystuje swoich doświadczeń biograficznych w celach fabularnych, lecz na odwrót pod osłoną fabuły uzewnętrznia i uogólnia podmiotowe doznania.

Kraszewski bowiem fabularyzuje, a zarazem uniwersalizuje za pomocą wehikułu powieściowego własne rozterki młodości i dojrzewania, racjonalizuje je przez podporządkowanie wielkim prawom natury. Cały cykl jest poszukiwaniem sposobu na ujęcie przeżycia wielkiego kryzysu osobistego. Pisarz szuka prawdy o świecie, ale i prawdy wyrazu własnych uczuć, a to jest domeną konstrukcji i formy. Utwory cyklu rozpięte są między tym, co najbardziej osobiste, a tym, co ogólnoludzkie, uniwersalne, obiektywne; między wyznaniem a parabolą, między powieścią konfesyjną a powieścią paraboliczną.

Uwikłanie autora w dylematy jego pierwszoplanowych bohaterów – artystów i nasycenie narracji, przechodzącej nierzadko w pierwszoosobowy monolog, emocjonalnym subiektywizmem to cecha dawno zauważona przez badaczy twórczości Kraszewskiego. Owczarz jednak wykorzystwała ją zupełnie inaczej niż na przykład swego czasu Stanisław Burkot:

---

1993, s. 175). Sądzę, że konstruktywnych narzędzi analizy dostarcza w tym zakresie Marcin Wołk w szkicu *Autobiografizm i cykliczność*, który Owczarz wymienia dopiero w późniejszym artykule *Dzieje grzechu według Kraszewskiego, czyli poeta i kobiety w „Powieści bez tytułu”*, w: *Album Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi*, pod red. J. Daty i B. Oleksowicza, Gdańsk 2009, s. 418. Wołk proponuje zająć się „autobiograficznymi ciągami narracyjnymi”, określanymi przez niego jako: „[...] zespoły fikcyjnych i niefikcyjnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną (a w konsekwencji posiadających często wspólnego bądź podobnego bohatera-narratora, powiązanych wzajemnymi odniesieniami, odznaczających się tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów), zespoły nie mające przy tym formalnych cech cyklu”. (M. Wołk, *Autobiografizm i cykliczność*, w: *Cykl i powieść*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy i K. Sokołowskiej, Białystok 2004, s. 19.)

<sup>39</sup> Chodzi głównie o udział Kraszewskiego w konspiracji przedlistopadowej w okresie jego studiów uniwersyteckich w Wilnie. Zob. J. Kajtoch, *Spadkobiercy Filomatów. (Aresztowanie Kraszewskiego w roku 1830)*, „Ruch Literacki” 1960, z. 3. W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 41-54.

Sprzeczność między obiektywnym charakterem reprodukcji świata a subiektywnością samego procesu opowiadania mieściła się u Kraszewskiego w obrębie przeciwieństw, które są „elementem żywota wszelkiego”. Nie starał się jej przewyciężyć, nie wierzył bowiem w samą możliwość przewyciężenia<sup>40</sup>.

Burkota jako autora studium o „powieściach współczesnych” Kraszewskiego interesowała przede wszystkim ich formuła realistyczna. Pewną niekoherencję dostrzegał badacz w inspiracjach czerpanych z literatury francuskiej, które pisarz próbował godzić. Z utworami Balzaka łączyło Kraszewskiego rozumienie życia społecznego i roli poszczególnych jednostek, zaś „przewaga bezpośredniej obserwacji, bezpośredniego przeżycia zbliża go do trudnej sztuki piarskiej Stendhala, przyznając ważne miejsce w strukturze powieściowej elementom autobiograficznym i odautorskiemu punktowi widzenia”<sup>41</sup>. Pierwszej inspiracji odpowiadało poszukiwanie syntezy ogarniającej całość życia, zaś drugiej – analiza fragmentów wieloznacznej rzeczywistości. Burkot konkludował: ten drugi, zmienny punkt widzenia dawał zdecydowanie lepsze rezultaty niż próby totalizującej i utopijnej wizji świata. Wniosek ten niezupełnie zgadza się z tezą i postulatem Owczarz: „[...] części składowe – powieści powstałe w okresie wołyńskim – są Fragmentami, których dążenie do syntezy (Całości) oraz wzajemne relacje i oddziaływania, jak również obowiązujące w ramach cyklu zasady spójności, należałoby pochwycić w szczegółowych badaniach”<sup>42</sup>. Przypomnę za Burkotem, że Kraszewski odrzucał heglowską syntezę, jako empirysta „zatrzymał się na pierwszym szczeblu drabiny poznania”<sup>43</sup>. Również Budrewicz sceptycznie odnosi się do takich „systemotwórczych” prób lektury:

<sup>40</sup> S. Burkot, *Powieści współczesne...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>41</sup> Tamże, s. 27. W artykule z 1852 roku Kraszewski cytował zdanie Stendhala o powieści, która „jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu”. Autor dodawał od siebie, że zwierciadło powinno mieć zdolność idealizowania rzeczywistości. (J. I. Kraszewski, *Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 168). W *Listach do nieznanego* („Kłosa” 1878, nr 659) natomiast czytamy: „Stendhal powiedział to kiedyś naiwnie, że romansopisarz powinien być zwierciadłem chodzącym po gościńcu. Dowcipnej tej definicji brak jednego co najmniej przymiotnika: musi on być zwierciadłem rozumnym i smakiem obdarzonym, inaczej mogłoby czasem odbijać bezbrzeżną kałużę błota, która jako cząstka byłaby usprawiedliwioną, jako obraz cały – śmieszna i niedorzeczna. W tej realistycznej definicji mieści się jednak tłumaczenie zadania powieści, wykład jej wpływu, pojęcie jej rozpowszechnienia”. Cyt. za: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 113, 203.

<sup>42</sup> E. Owczarz, *Dzieje grzechu...*, dz. cyt., s. 418.

<sup>43</sup> S. Burkot, *Powieści współczesne...*, dz. cyt., s. 29.



„można interpretować każdą kolejną powieść [z kręgu heglowskich inspiracji – M. L.] jako rodzaj pamiętnika z lektur filozoficznych, jako zapisy ciągłych poszukiwań intelektualnych pisarza, a więc traktować je jako części WIELKIEJ CAŁOŚCI biografii umysłowej. Poznawczo takie zabiegi dekonstrukcyjne rozczarowują, majoryzują różnorodność, nie dając szans na odnalezienie jedności, myśli scalającej”<sup>44</sup>. Badacz proponuje w to miejsce inną metodologię, zorientowaną receptywnie na projekt powieści jako czynu obywatelskiego czy społecznego, projekt powiązany z rolą pisarza – publicznego autorytetu.

Kategoria spójności w znaczeniu kompozycyjnym czy ideowo-artystycznym w przypadku utworów powstałych między rokiem 1839 a 1858 (prawie 20 lat!), wydaje się, w moim przekonaniu, niemożliwa do utrzymania w postępowaniu badawczym (tak samo dla Kraszewskiego, jak i dla czytelnika grupa powieści o artyście pozostanie „nieosiągalną całością”), zakłada bowiem pewien niezmienny punkt widzenia autora – „zakamuflowanego” bohatera wspomnień. A przecież wyczulenie Kraszewskiego na zjawiskową zmienność świata, cywilizacyjny pośpiech, poczucie konfliktu między ideałami młodości a ich późniejszym zaprzeczeniem, wreszcie podkreślanie anachronizmu poprzednich ujęć tematu w przedmowach autorskich do kolejnych wydań wcześniejszych powieści – te i inne spostrzeżenia często doprowadzały pisarza do wniosku, że dzieło literackie rzucone w pozerającą otchłań historii nie ma trwałej niezmiennej wartości, stracone jest dla współczesnych, zaś w recepcji następnych pokoleń odzywa się słabym echem nieczytelnego hieroglifu lub ginie bezpowrotnie w morzu zapomnienia. Te i inne przesłanki stawiają silny opór marzeniu o wypracowaniu jakiegoś cyklu, teleologicznego porządku zmierzającego do swojej pełni, narracyjnej konkluzji. Autor, krytyk literacki, czytelnik, tak jak polityk czy dziennikarz, nie ferują ostatecznych wyroków, pod wpływem bieżących okoliczności mogą błędzić w ocenie ludzkich wytworów, skazanych i tak na efemeryczne istnienie. Zdarzało się oczywiście, że Kraszewski wypowiadał sądy przeciwne, akcentujące aktualność wzorów z przeszłości albo historyczną weryfikację mylnych odczytań w nieokreślonym wieku przyszłym. W tym jego wahaniu wyraża się niepewna świadomość epoki „przejściowej”, nie pogodzonej z utratą wiary w posłannictwo piękna (kult wielkiego człowieka), a już dotkniętej gorączką przepeconej skwapliwości, troski o byt powszedni, bez wizji dnia jutrzejszego, w odcięciu od dawnych źródeł europejskiej tożsamości („życie po amerykańsku”).

---

<sup>44</sup> T. Budrewicz, *Genotyp filozofa w wileńskich powieściach Kraszewskiego*, w: *O Kraszewskim*, dz. cyt., s. 239-240.

Proces rozpadu Całości (tradycji, historii, religii, wiedzy) dokumentuje wiele powieści Kraszewskiego, wśród nich wydane osobno w 1859 roku *Meta-morfozy*. Konstrukcja tego utworu opiera się na kalejdoskopowym łączeniu fragmentów kilku opowiedzianych biografii, a ich jedynym, choć na pewno wartościowym elementem spajającym jest podkreślana przez narratora wspólna (mityczna) pamięć lat uniwersyteckich<sup>45</sup>. Takie nastawienie interpretacyjne, akcentujące nieciągłość narracji biograficznych w ich wzajemnym związku, nie wyklucza, rzecz jasna, szukania stałych odniesień, nawrotów, powtórzeń. Mieszczą się one w granicach własnych, autorskich konwencji, schematów, intertekstualnych zależności, a także idealizujących „unieruchomień” niektórych wątków młodości<sup>46</sup>.

Ze stanowisk badawczych zaprezentowanych przez Józefa Bachórze i Ewę Owczarz wynika, że utwory z bloku „powieść o artyście” należy czytać tak, aby podmiotowość „ja” mówiącego – przy całej wieloznaczności tej ogólnej formuły – nie została bezwzględnie i na sposób deterministyczny podporządkowana doktrynie realizmu albo jakiegokolwiek ściśle przedmiotowemu ujęciu problematyki<sup>47</sup>. Kategoria świadomości indywidualnej, przejawiającej się na różnych poziomach odczytywania biografii artystów, a także w wypowiedziach metakrytycznych autora „zewnątrzego” (jako świadomość literacka) powinna zachować swoją uprzywilejowaną pozycję w interpretacji powieści związanych – nie tylko tematycznie – z ideą sztuki, literatury, zadań społecznych i estetycz-

---

<sup>45</sup> O tej powieści pisze E. Owczarz w rozdziale *Między dokonanym a możliwym* – „*Meta-morfozy*”, w: *Nieosiągalna całość*, dz. cyt.

<sup>46</sup> Dodam jeszcze na marginesie, że autor *Powieści bez tytułu* nie ufał własnej pamięci. Na sposób nowoczesny doświadczał obezwładniającego wpływu czasu, następstwa kolejnych chwil zamazujących i fałszujących poprzednie przeżycia. Kraszewski broniąc się przed zarzutami niekonsekwencji między życiem, teorią a praktyką pisarską, unikał uogólniających formuł autobiograficznych, a często uciekał w przeszłość historyczną. Kwestia wieloaspektowej pamięci Kraszewskiego warta jest podjęcia w osobnym studium.

<sup>47</sup> S. Kawyn wytknął artystom u Kraszewskiego, iż „żyją [oni] jakby unerwionym i nadwrażliwym naskórkiem, który drga za łada zetknięciem ze »światem«. Bohaterowie jego mają swe ideały – owszem – ale często bardzo realizacji ich szukają w miłości ku przeróżnym kobietom: egoistkom, marzycielkom czy typom niewieścim z gatunku »*cura domestica*» Nie wyczuwają konkretnej funkcji społecznej artysty” (S. Kawyn, *Literatura polska w kraju w latach 1831–1863. Wykłady*, oprac. K. Poklewska i B. Stelmaszczyk, Łódź 1972, s. 115). Taki sąd badacza świadczy o wspomnianym wyżej „przedmiotowym” ujęciu. Burkot z kolei, wbrew sądom Kawyna, widzi w Kraszewskim nie tylko prekursora polskiej odmiany *Künstlerroman*, ale także nieosiągalną dla następców „pełnię” własnych możliwości pisarskich w tym zakresie (*Powieść bez tytułu*). Kontynuatorzy tej linii tematycznej, zdaniem Burkota, ograniczali się do stereotypowych dziejów artysty-nieszczęśliwego kochanka (*Powieści współczesne...*, s. 32).

nych stawianych twórcy i jego dziełom. Oznacza to traktowanie tekstu literackiego, a zwłaszcza powieści, będącej gatunkiem najbardziej reprezentatywnym dla szeroko pojętej nowoczesności – jako ekspresji programu, światopoglądu lub po prostu wrażliwości „ja” autorskiego, fikcyjnego podmiotu mówiącego czy wreszcie postaci przedstawionej – tej wiązki ról w różnym stopniu i charakterze ze sobą uzgodnionych. Proza powieściowa skupiona wokół tematu artysty pozwala zatem stawiać fundamentalne pytania o praktycznie realizowany stosunek Kraszewskiego do romantyzmu i realizmu, o stosunek tego, co podmiotowe, do tego, co przedmiotowe w jego powieściach. O ile Bachórz ujmuje tę problematykę jako (mówiąc skrótowo) przekład „kodu” poezji (romantycznej) na języki prozy (realizm, *biedermeier*), o tyle Owczarz wyznacza inny kierunek interpretacji – od podmiotowości do uniwersalizmu (paraboli).

W niniejszej książce zmierzam do połączenia powieści, których bohaterem jest poeta czy artysta, z wypowiedziami dyskursywnymi Kraszewskiego – tak, aby we wzajemnym oświeceniu, może także w konfrontacji, razem służyły refleksji nad komplikacją roli pisarza w wieku XIX, zwłaszcza w polskich warunkach, szczególnie w warunkach litewskich i wołyńskich w okresie między 1830 a 1859 rokiem<sup>48</sup>. Przy tym okaże się, że problematyka literacka wpleciona została w pajęczynę innych, wcale nie pobocznych zagadnień, nie daje więc ona efektu „krystalicznej” formy europejskiego *Künstlerroman*. Artysta jako bohater i podmiot mówiący pełni w utworach Kraszewskiego nierzadko rolę pryzmatu, przez który oglądane są podstawowe problemy dziewiętnastowiecznego dyskursu o cywilizacji, kulturze i społeczeństwie. Problemy te układają się w sieć (nie ciąg!) dylematów, aporii, wątpliwości, wpisują się w rozrachunek autora ze współczesnością.

## Literat i pracownik

Historycy literatury chętnie cytują fragment powieści *Zagadki* (1870–1873), odnosząc go bezpośrednio do sposobu rozumienia własnego posłannictwa przez Kraszewskiego:

A! Pani, ja nie jestem pono ani literatem, ani artystą, choć piszę wiele i kocham wszelakie piękno; ja jestem człowiekiem mojego wieku, dziec-

---

<sup>48</sup> Zob. R. Plenkiewicz, *Krytyka literacka*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.; M. Strzyżewski, *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, w: *Kraszewski. Poeta i świat*, pod red. T. Budrewicza, E. Ichnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012.

kiem narodu mego i gdybym miał nawet geniusz, starłbym go na proch, rozszarpał na kawałki i podesłał pod nogi ludzkości, pod stopy ojczyzny, aby się o kamień nie zraniły. Cóż mnie obchodzi, że ja i jednostki jutro nie będą. Żyjemy z posłannictwem dnia dzisiejszego, pierwszy obowiązek – dlań pracować. [...] pismo było i będzie dla mnie orężem; gdy znajdę lepszy, rzucę ten, a wezmę inny<sup>49</sup>.

Trudno się dziwić wzięciu, jakim ten cytat się cieszy. Po pierwsze, zawiera jasno sformułowany cel i zakres obowiązków stawianych sobie wobec współczesnych, ale też wobec ojczyzny i ludzkości. Po drugie, autor określa horyzonty ideowe swojej działalności, rozpiętej między uniwersalizmem „wieku” a rodzimością własnej kultury narodowej<sup>50</sup>. Po trzecie wreszcie, Kraszewski, godząc się z rolą reprezentanta dążeń społeczeństwa, występuje w tej programowej wypowiedzi skromnie jako jeden z wielu – „człowiek wieku” i „dziecko narodu” – a jednocześnie, jakby mimochodem, w jednym zdaniu dokonuje rozgraniczenia funkcji „literata” i „artysty”. Pierwszy „pisze wiele”, drugi jest miłośnikiem piękna. Autor tej wypowiedzi nie przywiązuje wielkiej wagi do obu tych określeń, uchyla się od nich, sprowadzając swoją aktywność do „pracy”, w której pióro jest tylko narzędziem. Zastrzega przy tym, że takie traktowanie pisarstwa nie wynika z niedostatku „geniuszu”, lecz z pojmowania własnego obowiązku, który realizuje się w terażniejszości. Zaznaczając swój dystans wobec etykiet „literat” i „artysta”, pisarz ustosunkowuje się zapewne wobec obiegowych wartościujących komentarzy na temat jego wielostronnego talentu, rozpryśniętego na tysiąc kawałków i pośpiesznie, bez dbałości o formę rejestrującego po dziennikarsku aktualny bieg życia – zresztą zgodnie z duchem czasu, który szybko „pędzi koleją i telegrafem”<sup>51</sup>. Kraszewski nie tyle jednak zaprze-

<sup>49</sup> Bolesławita [J. I. Kraszewski], *Zagadki. Obrazy współczesne*, cz. II, t. I(II), Poznań 1873. *Do Pani X.X.*, s.1-2.

<sup>50</sup> Zob. S. Wrzosek, *W kręgu dylematów rodzimości i uniwersalizmu: Kraszewski*, „Nauka” 2002, nr 2, s. 163-171; J. Bachórz, *Miejsce Polski w cywilizacji europejskiej według Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Obrazy kultury polskiej twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. B. Czwońóg-Jadcak, Lublin 2004, s. 11-26; T. Budrewicz, *Pojęcia „Europa” i „europejski” w korespondencjach Kraszewskiego do prasy warszawskiej (okres drezdeński)*, w: *Kraszewski i świat historii. Studia*, Kraków 2010.

<sup>51</sup> O rozproszonych cząstkach talentu Kraszewskiego jako oznace czasów, w których czyta się w pośpiechu gazety i powieści, pisał T. J. Rola [T. J. Piekarski] w książce *Józef Ignacy Kraszewski. Z powodu pięćdziesięciolecia pracy i zasługi jego dla społeczeństwa*, Warszawa 1878, s. 20. Ciekawy, nowoczesny koncept na określenie interwencyjnej roli pisarza-publicyisty, który zyskał sławę „ożywiciele” ruchu literackiego, przywołuje L. Dębicki: „Pracownię Kraszewskiego porównać by można do lokomobilu tak słusznie ustawionego w fabryce naszej literatury, że za

cza utartym formułow, co sprzeciwia się ich rozłączności i uwznioślaniu. Albo przeciwnie – ich trywializacji. W istocie jest jednym i drugim, skoro pisze wiele i kocha piękno, ale być jednym albo drugim nie jest jego celem. Ogólnie można przyjąć, że autor *Zagadek* pozostawał tu w zgodzie z XVIII-wiecznymi ujęciami zjawisk sygnowanych tymi dwoma określeniami, czemu nie przeczy fakt, że do zestawu tradycyjnych nazw mogły dołączać się konotacje z epoki romantycznej, negatywne (zwłaszcza w odniesieniu do „literatów” XVIII stulecia) bądź pozytywne (w stosunku do artystów)<sup>52</sup>. Słowo „literat”, będące w użyciu co najmniej od czasów oświecenia i egzystujące w świadomości autorów przez cały wiek XIX, można w kontekście cytowanej wypowiedzi z *Zagadek* traktować jako nacechowany pewną dwuznacznością synonim „pisarza”, etymologicznie spokrewnionego z „pisanem”, „pismem”. W szerokim rozumieniu funkcje pisarza spełnia także dziennikarz nastawiony na rejestrowanie bieżących wydarzeń i w ten sposób zaangażowany w pracę na rzecz dobra wspólnego<sup>53</sup>.

Nie kwestionując przydatności tego pojedynczego głosu jako pisarskiej autorefleksji, nie należy jednak zapominać, że jest to fragment powieści z lat 1870–1873. Kraszewski, tak silnie związany z umykającą, zmienną teraźniej-

---

pomocą różnych przyrządów równocześnie pompuje wodę ze studni, porusza mnóstwo kół i kółek maszyny, sprowadza materiał surowy i obrabia produkt fabryczny w przedmioty ozdobne prawdziwie artystyczne. Dziś pierwotna produkcja w gospodarstwie naszym literackim ustaje, a wszyscy zajmujemy się przeważnie tylko przerabianiem tego, co dawniejsze zostawiły czasy, krytyką, analizą, przetwarzaniem lub oprawianiem” (L. Dębicki, *Józef Ignacy Kraszewski. Szkic biograficzno-krytyczny*, Kraków 1887, s. 40-41, podkr. M. L.).

<sup>52</sup> Por. z kontekstem europejskim przedstawionym w pracy zbiorowej: *Człowiek oświecenia*, pod red. M. Vovelle’a, Warszawa 2001. Tu: R. Chartier, *Literat*, przeł. J. Miszalska (s. 155-196); D. Arasse, *Artysta*, przeł. M. Woźniak (s. 237-265). Zob. także: K. Gabryjelska, *Poglądy na rolę społeczną pisarza i zadania literatury w rozważaniach krytycznych L. S. Merciera*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 12, s. 114-123.

<sup>53</sup> Świat dziennikarski jest nieodłącznym elementem powieści Kraszewskiego, współtworzącym sytuację ludzi pióra, np. w utworach: *Latarnia czarnoksiężka*, *Powieść bez tytułu*, *W mętnej wodzie*. Również w publicystycznych *Rachunkach* z lat 1866–1869 osobne rozdziały poświęcone zostały kondycji polskiego dziennikarstwa w związku z innymi dziedzinami życia kulturalnego. Zob. A. Trepiński, *J. I. Kraszewski – dziennikarz*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1960, nr 4, s. 61-74; M. Ingot, *Poglądy Kraszewskiego na materialne podstawy zawodu pisarskiego (lata 1830–1863)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1964, nr 1-2, s. 85-99; B. Kosmanowa, *Dziennikarz i badacz polityczny. Z badań nad twórczością J. I. Kraszewskiego*, Poznań 2002; S. Dziki, *Józef Ignacy Kraszewski – prasoznawca*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 13 (2010), nr 1-2, s. 39-55; J. Kubiak, „*Poligrafia*” Kraszewskiego, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.; K. Drag, *Powieściowy kodeks etyczny profesjonalizującego się dziennikarstwa*. „*W mętnej wodzie*” Józefa Ignacego Kraszewskiego, „*Studia Socialia Cracoviensia*” 7 (2015) nr 1 (12), s. 131-142.

szością, niczego nie wypowiedział raz na zawsze. Pierwsze utwory wyszły spod pióra Kraszewskiego w czasie, kiedy Maurycy Mochnacki opublikował swój manifest krytyki romantycznej *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Autor rozprawy poddawał mitologizującym, uwznioślającym zabiegom powołanie poety, geniusza, zaś „beletrystów” (zwanych także „amatorami”, „dyletantami”), nie bez pogardy, spychał do literackiego lamusa, poza obręb „prawdziwego” życia narodowego piśmiennictwa<sup>54</sup>. Kraszewski szybko zwrócił na siebie uwagę – pisano o nim: „młody literat”, „pełen talentu literat”. Znamienne, że debiutant używał wtedy – autoironicznie? – dziwacznego pseudonimu Kleofas Fakund Pasternak w funkcji przybranej tożsamości „autora” piszącego o Prosperze Stokrotko i innych literackich „dziwolągach”. W utworze *Biografia sokołskiego organisty* stworzył postać-karykaturę oświeceniowego uczonego, pisarza i filozofa, który żyje w małomiasteczkowym środowisku o mieszanych cechach mentalności szlachecko-sentymentalnej<sup>55</sup>. Ów Prosper Stokrotka pod koniec swojego życia, doznawszy wielu przykrości ze strony żony i plebana, odreagowuje swój „ból istnienia” twórczością satyryczną<sup>56</sup>. Niespodziewanie więc „uśmiercenie” pseudoliterata w debiutanckim utworze Kraszewskiego, ogłoszonym w zbiorze Hipolita Klimaszewskiego wśród innych „głosów” startującej młodzieży literackiej, zgadzało się z dezynwolturą Mochnackiego dla „beletrystów”. A trzeba dodać za Stanisławem Burkotem, że również „romantyczność” Kraszewski jako Kleofas Fakund Pasternak poddawał we wczesnej twórczości zabiegom mistyfikującym, grze iluzji i deziluzji, sugerując płynne granice między zmyśleniem (fikcją) literatury a prawdą „podpatrzoną w życiu”<sup>57</sup>. Pospolite nazwisko literata Stokrotki, syna intrologatora w miasteczku,

<sup>54</sup> „Bo któż jest beletrysta? – Nie jest nim uczony z powołania, nie jest poeta z natchnienia, nie jest sztukmistrz, ani badacz dziejów, ani wreszcie filozof. Jakiż jego zawód, jakie zatrudnienie? Znać się na wszystkim, a nic gruntownie nie umieć? [...] Od utworzenia się filozoficznej estetyki ustała tak zwana piękna literatura; wiersze nie są poezją, na rymach teraz sztuka nie zależy, nie masz przeto i beletrystów”. (M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 218-219).

<sup>55</sup> „Noworocznik Litewski na r. 1831”, Wilno 1830, s. 177-194. Podpisane pseudonimem Kleofas Fakund Pasternak. Przedruk: *Skarb. Wybór opowiadań*. Wyboru dokonał S. R. Dobrowolski. Posłowie napisała T. Nowacka. Przygotował do druku i przypisami opatrzył J. L. Kowalczyk, Warszawa 1975.

<sup>56</sup> Szczegółową analizę tego utworu w nawiązaniu do dziedzictwa literackiego Towarzystwa Szubrawców (działającego w Wilnie w latach 1817-1822) przeprowadziła T. Nowacka w pracy *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 1972, s. 8-12.

<sup>57</sup> S. Burkot, *Autor – narracja – czytelnik w prozie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXVI/XXVII (1991-1992), s. 16.

provokacyjnie zaprzeczało wielkości biograficznej „zasłużonych mężów”, „uczonych”, „geniuszy” zarówno starej, jak i nowej daty. Eksperymenty narracyjne tamtego okresu zostaną przetworzone w *Poecie i świecie* oraz *Powieści bez tytułu*, gdzie pojawi się postać narratora jako „autora” o cechach różnych od autora rzeczywistego<sup>58</sup>.

Określenie „literat” w uwagach recenzentów brzmiało zazwyczaj neutralnie, zaś w utworach Kraszewskiego nie tak jednoznacznie, częściej chyba satyrycznie niż czysto sprawozdawczo. Jaskrawym tego przykładem, w większym nawet stopniu niż *Biografia sokalskiego organisty*, jest fantazja *Literaci na księżycu (Wyjątek z pamiętników astronoma Wilhelma Herszla)*<sup>59</sup>. Utwór opiera się na doprowadzonym do absurdu fantastycznym pomysłem zaaranżowania spotkania literata ziemskiego z literatami księżycowymi w scenerii kosmicznej. Niejakiego pana o znaczącym nazwisku Szumówka przywiózł na księżyc w paczce „literat brukowiec” powracający ze swojej „naukowej” ekspedycji. Ku uciesze całego literackiego klubu ziemski przybysz zaprezentował się wraz ze swoją podręczną biblioteką. Jak się okazało, trafił do grona osobników bardzo do niego podobnych. Kraszewski wymienił tu jednym tchem członków elitarnego Towarzystwa: „Ciężko uczony literat, lekko uczony literat, nieuczony literat, poeta literat, filozof literat, rzemieślnik literat, małpa literat, artysta literat, amator literat itd.” Za swoje czcze i nonsensowne deklamacje Szumówce odcisnięto na czole tytuł literata z księżycy, co w groteskowej charakterystyce postaci oznaczało nobilitację przewrotnie dyskredytującą profesję chudych wyrobników słowa, grzeszących nadmiarem zużytego papieru, ogromną zarozumiałością i kabotyństwem.

Osobliwym dopełnieniem tej księżycowej humoreski z 1838 roku są jej dzieje wydawnicze. Opublikowana „pod osłoną” fikcyjnego pamiętnika astronomicznych obserwacji pana Herszla, prowadzonych za pomocą gigantycznego teleskopu, stała się ona powodem czytelniczej dezorientacji zarówno wśród współczesnych Kraszewskiemu odbiorców efemerycznego czasopisma, jak i w gronie późniejszych badaczy<sup>60</sup>. Antoni Trepieński po ukazaniu się drugiej edycji *Literatów na księżycu* w 1958 roku zarzucił Anatolowi Sternowi, XX-

<sup>58</sup> Tamże, s. 21.

<sup>59</sup> Pierwodruk: „Panorama Literatury Krajowej i Zagranicznej” 1838, z. 6, s. 82-96. Przedrukował A. Stern: „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 43.

<sup>60</sup> Zob. komentarz A. Sterna *Kraszewski mniej znany*, dołączony do przedruku utworu. Por. A. Trepieński, *Powrót z księżycy*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 50 – tu także odpowiedź Sterna *Kraszewski wciąż żywy*.

wiecznemu wydawcy tego zapomnianego utworu, że nie poznał się na złośliwym żarcie kolegów Kraszewskiego, współpracowników „Bałamuta Petersburskiego” (1830–1836), którzy przypisali mu autorstwo tej zabawnej historyjki. Według sugestii Trepieńskiego, ta mistyfikacja literacka zawierała sfingowany „autoportret” pisarza o wyraźnych cechach pamfletowych. Kraszewski-Szumówka przedstawiał rzekomo siebie w roli literata wileńskiego, robiącego wokół własnej osoby wiele reklamowego szumu. I chociaż te argumenty nie przekonały ostatecznie Sterna, to jednak mogą nam one uświadomić coś więcej niż tylko semantyczną ambiwalencję słowa „literat” w połączeniu z frazą „na księżycu”. Tu już w załączkowej formie powstawała swoista gra napięć między fikcją literatury, autobiografią a życiem literackim. Gra, w której uczestniczył Kraszewski, domniemany czy prawdziwy autor *Literatów na księżycu* oraz rzeczywisty autor *Ostrzeżenia*, w którym dwuznacznie informował czytelników: „Próżno szukałem po głowie i papierach, czylibym co między mymi grzechami podobnego nie znalazł”<sup>61</sup>.

Negatywny odcień miało niewątpliwie słowo „literat” w odniesieniu do ludzi pióra (nie wszystkich) w powieściach Kraszewskiego o czasach stanisławowskich. Wymownym przykładem takiej praktyki jest ironiczny tytuł *Kawał literata* (1875). Można go czytać dosłownie jako „kawał drania”. Konkluzja narratora powieści zawiera jednoznaczne rozdzielenie oceny od neutralnej nazwy, w zależności od typu prezentowanej postaci: „Są ludzie, którym się wiedzcie, choć całkowitym literatom – rzadko; chyba takim kawałkom”<sup>62</sup>. Rolę pozytywnego sobowtóra karierowicza Chełmowskiego *vel* Chełmickiego (autor z nonszalancją nie troszczy się o konsekwencję w pisowni nazwiska) przypisał Kraszewski w powieści pracowitemu archiwista Florkowi Dobkowi.

W *Liście do Wydawcy „Tygodnika” (O nieprzyjemnościach życia literata na prowincji)* z 1841 roku słowo „literat” w pierwszym rzędzie oznacza neutralnie samego autora, który mówi, bynajmniej nie fikcyjnie, o swoich osobistych, gospodarskich doświadczeniach, stojących na przeszkodzie w realizacji posłannictwa pióra. Kraszewski marzy o poświęceniu się wyłącznie literaturze, czyli uprawianiu (w przyszłości) odrębnego zawodu. Jednak i tutaj zamieścił autor ironiczne wzmianki o „hemiliteratach”<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> J. I. Kraszewski, *Ostrzeżenie*, „Tygodnik Literacki”, t. II, 1839, nr 8. Cyt. za: A. Trepieński, dz. cyt.

<sup>62</sup> *Kawał literata*. Zadora, Warszawa 1969, s. 192.

<sup>63</sup> *List do wydawcy „Tygodnika” (O nieprzyjemnościach życia literata na prowincji)*, „Tygodnik Petersburski” 1841, nr 21. Przedruk: *Józef Ignacy Kraszewski*. Materiały, dz. cyt.



Literat pisze literaturę. Poeta – nie musi pisać. W epilogu powieści *Poeta i świat* czytamy o biografiach ludzi pióra, pędzla i dłuta. Introdukcję do ich przedstawienia stanowi formuła: „Nie wszyscy poeci piszą, niektórzy czytać nawet nie umieją; ich charakter, natchnienie, zapał czynią ich poetami”<sup>64</sup>. Tworzywem poezji staje się w takim rozumieniu biografia jej twórcy, natomiast nie jest konieczna materializacja dzieła. Kraszewski zdaje się brać stronę poetów naturalnych, ale zarazem ma świadomość nadużywania tego słowa (podobnie jak słów „geniusz” i „wieszcz”) w piśmiennictwie i języku potocznym jego epoki. Niewiele starań wówczas wymagało, by zasłużyć na miano „poety” czy „geniusza”. Tyle że było się wtedy nie kimś wyjątkowym, ale „poetą, jakich wielu”<sup>65</sup>.

Stosunkowo wcześniej zaznaczyła się w wypowiedziach Kraszewskiego tendencja, by pisanie nazywać pracą, a ludzi pióra „pracownikami”. Należy przy tym zauważyć, że tą samą godnością zostali obdarzeni również czytelnicy, a ogólniej jeszcze – ludzie myślący, a wreszcie ludzie dobrzy, czynni w poprawianiu świata. Kraszewski stwierdzał w *Studiach literackich*:

Nie ten tylko nazwać się może pracownikiem, kto pisze, kto tworzy, ale każdy, kto czyta, kto rozważa, zastanawiać się i myśleć lubi, kto jest artystą lub lubownikiem sztuk, tych pośredniczek między dwoma światy, w których dusza niebieska, a ziemską powłoka; ten zaś nade wszystko, kto przykładem, kto namową, nauką ustną, ulepsza drugich i zwraca na lepszą drogę, na drogę żywota duchownego<sup>66</sup>.

Także w programowo-rozrachunkowym szkicu *O powołaniu literackim* (1856) Kraszewski mówi o „nieznanych pracownikach”, porównując ich „trud” do odrabiania pańszczyzny na niwie wielkiego pana<sup>67</sup>. Nie ma w tym porównaniu nawet śladu romantycznej euforii, zamiast tego przebija z niego poczucie obowiązku lub wręcz uwewnętrznionego przymusu, przygniatającego mozołu.

---

<sup>64</sup> *Poeta i świat*, wyd. trzecie przejrzone i poprawione przez autora, t. I-II, Lwów 1872, s. 102. Dalej stosuję skrót „Pś” i numery stron. Objasnienie skrótów na początku książki.

<sup>65</sup> J. I. Kraszewski, *Poeta jakich wielu (Dramat w pięciu obrazach)*, „Przegląd Naukowy” 1842, t. 1, nr 2, s. 49-61. Ukazały się tylko dwa obrazy.

<sup>66</sup> *Wybór pism*. Oddział X. *Studia i szkice literackie*, poprzedzone wstępem krytycznym i opatrzone spisem chronologicznym dzieł autora przez P. Chmielowskiego, Warszawa 1894, s. 175, podkr. ML. Dalej skrót: „Sl”. Artykuły ze *Studiów literackich* (1842) i z *Nowych studiów literackich* (1843) znalazły się w tej edycji.

<sup>67</sup> Szkic ten analizuję w rozdziale końcowym książki.

Z powyższych przytoczeń wynika, że nazwa „pracownik umysłowy” odwołuje się do etosu zawodowego pisarza, poety i artysty<sup>68</sup>; nawiązuje w pierwszym rzędzie nie tyle może do (pre-)pozytywistycznej idei sztuki jako rzemiosła i nauki<sup>69</sup>, ile do duchowych źródeł kultury polskiej i europejskiej, której ważnymi elementami są dwie postawy: religijny postęp duszy na drodze ku doskonałości oraz moralna naprawa świata. Znamienne, że omawiana tu kategoria opisowo-wartościująca pełni funkcje scalające różne zjawiska z dziedziny literatury i sztuki, a także, co jeszcze ważniejsze, łączy twórców, krytyków i odbiorców w jedną „klasę pracowników umysłowych” (SI, s. 176)<sup>70</sup>.

Literat, poeta, artysta, pracownik stanowią kategorie niezwykle pojemne, bynajmniej nie ekskluzywne. Mogą one opisywać, a nierzadko również wartościować profesję literacką bądź należącą do dziedziny sztuk plastycznych, ale mogą też oznaczać talent lub po prostu tylko zamiłowanie, szczególne usposobienie, typ wrażliwości uczuciowej oraz aktywność intelektualną, związaną z powszechnym pożytkiem. W tak szerokim spektrum różnych asocjacji uwidaczniają się tendencje ogólne, dawno rozpoznane przez badaczy XIX–XX wieku, a mianowicie: rozwój technik reprodukcyjnych, ekspansja prasy, demokratyzacja literatury i sztuki, narodziny kultury masowej, standaryzacja zachowań konsumenckich, przemodelowanie relacji twórca – odbiorca<sup>71</sup>. Na przecię-

<sup>68</sup> S. Burkot, *Józefa Ignacego Kraszewskiego literatura dla „powszechności”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.

<sup>69</sup> Z prac na ten temat zob. J. Kulczycka-Saloni, *Problem poety i poezji*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. I, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabickiego, Warszawa 1965; T. Żabski, *Sienkiewiczowskie pojęcie artysty*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 298. „Prace Literackie” XVIII, Wrocław 1976, s. 106-129; A. Z. Makowiecki, *Status pisarza w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. II, pod red. S. Frybesa, Wrocław 1987; D. Konstantynów, „Dziecię Apollina” epoki pozytywizmu, w: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1995; S. Karpowicz-Słowikowska, *Od „Świata i poety” do „Poety i świata”. O stereotypie literata we wczesnej twórczości Bolesława Prusa*; w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, dz. cyt.; M. Gloger, *Temat artystowski w opracowaniu Elizy Orzeszkowej*, tamże.

<sup>70</sup> Zob. R. Czepulis-Rastenis, „Klasa umysłowa”. *Inteligencja Królestwa Polskiego 1832–1862*, Warszawa 1973. Autorka zaznacza, iż w polskich warunkach dominował nurt zainteresowań inteligencją jako elitą ideotwórczą – „przodowniczką” czy „najwrażliwszą częścią” narodu. (s. 8). Wśród charakteryzowanych grup zawodowych (ze względu na pochodzenie społeczne i wykształcenie) znaleźli się m.in.: nauczyciele, muzycy i aktorzy, malarze i rzeźbiarze oraz ludzie pióra.

<sup>71</sup> M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo*, w: *Dialektyka oświecenia* [1947], przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył

ciu szlachetnych intencji Kraszewskiego, niestrudzonego pracownika umysłowego, a z drugiej strony dostrzeganych przez niego ambiwalentnych skutków owych procesów znalazł odzwierciedlenie dramatyczny konflikt między poetami, artystami a światem, między wiarą w postęp a ironią niespełnionych oczekiwań.

### Pisarz nowoczesny

Sygnalizowana tu niejednoznaczność stosunku autora *Studiów literackich* do kształtującej się w XIX stuleciu profesji pisarza, utrzymująca się stale na granicy powagi i szyderstwa, wynikała, jak myślę, ze splotu co najmniej kilku przyczyn, z których żadnej nie należy absolutyzować ani też przypisywać wyłącznie Kraszewskiemu. Po pierwsze, pokolenie jego rówieśników, szczególnie tych związanych z międzypowstaniowym Wilnem, wychowało się na czytaniu narodowego „wieszczą”, we wzrastającej atmosferze kultu jego osoby, symbolicznie utożsamianej z wartościami poezji romantycznej<sup>72</sup>. Prozaicy, zwłaszcza piszący w języku polskim, długo stali niżej w hierarchii społecznych gustów i upodobań, żmudnie torowali sobie drogę do „powszechności” czytającej. Po drugie, polska rzeczywistość literacka, zawsze spóźniona wobec twórców powieści zachodnioeuropejskiej, wywoływała kompleks naśladowczego korzystania z „kradzionych” materiałów. Poczucie zależności, nie zawsze wyrażane wprost, ukryte w porównawczych zestawieniach i ocenach, czasem w jaskrawej formie skutkowało autoironią, gryzącą satyrą. Po trzecie, w twórczości Kraszewskiego, podobnie jak u Norwida, wyraziła się świadomość człowieka nowoczesnego, żyjącego w epoce „panteizmu druku”, wulgaryzacji uświęconych tradycją pojęć, wyobrażeń, ideałów, w dobie kryzysu języka i tożsamości.

---

M. J. Siemek, Warszawa 1994. A. Kłoskowska, *Krytyka kultury masowej: prolog w XIX stuleciu*, w: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980; B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972. A. Ścieszka-Bajura, *Emanacja natchnienia czy towar? Problemy literatury i jej twórców wobec narodzin wolnego rynku w XIX wieku*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. VII, 2016, nr 3. Z prac o Kraszewskim: A. Martuszevska, *Kraszewski popularny*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996; K. Kopczyński, *Kraszewski i narodziny literatury masowej*, tamże; R. Waksmund, *Kraszewski ad usum Delphini (na wybranych przykładach)*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt. Zob. także L. Siemiński, *Autorowie – księgarz – publiczność*, w: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1859*, t. I, Warszawa 1859.

<sup>72</sup> M. Stolzman, *Nigdy od ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Olsztyn 1987, s. 105-110.

W swoich rozważaniach o literaturze Kraszewski wielokrotnie poruszał zagadnienie epigonizmu i plagiatorstwa. Mieściło się też ono w świadomości jego bohaterów – pisarzy i artystów. „Piękne wzory” z przeszłości oraz wartości transcendentalne (nadedetyczne) stanowiły, zdaniem autora *Studiów literackich* i *Sfinksa*, podstawowy warunek twórczości mimetycznej, która zgodnie z wielowiekową praktyką służyła „upiększaniu” (podnoszeniu do ideału) rzeczywistości. W szkicu *Poezja* (1842) pisarz wśród wyznaczników prawdziwej sztuki – to znaczy takiej, która jest naśladowaniem natury, a nie przedrzeźnianiem jej kopii – na pierwszym miejscu przywołuje zdolność poety do wytwarzania obrazów<sup>73</sup>. Kategoria ikoniczności, fundamentalna dla estetyki europejskiej, została w tym samym artykule Kraszewskiego przypisana podmiotowości artysty, jego inwencji twórczej. Można więc przyjąć, że obraz rzeczywistości stworzony przez poetę prowadzi do idealizacji widzialnego świata:

Poezja jest wszędzie; zależy ona nie od tego, *na co* się patrzy, ale od tego, *który* patrzy i *jak* patrzy. Wszystko jest poetycznym dla poety, wszystko jest zimnym i prozaicznym dla inaczej usposobionego, zimnego, zmysłem poetycznym nie obdarzonego człowieka. (Sl, s. 237)

Kraszewski, jak dowodzi powyższy cytat, nie przeprowadzał wyraźnej linii oddzielającej sztukę idealną (romantyczną) od naśladowczej (realistycznej), a raczej oscylował między dwoma biegunami stosunku twórcy do rzeczywistości. Zgodnie z tytułem jednej z jego najbardziej znanych powieści, umieszczał swój ogląd uniwersum na granicy „dwóch światów”<sup>74</sup>. Kraszewskiego – teoretyka i powieściopisarza niepokoiło natomiast wyłączenie dzieła ze sfery

<sup>73</sup> Ciekawe byłoby przedstawienie poglądów Kraszewskiego na kwestię ikoniczności literatury i malarstwa w świetle kwalifikacji znaczeniowych pojawiających się w polskim piśmiennictwie pierwszej i drugiej połowy XIX wieku. Por. z: J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972; B. Mazan, *Chmielowski i inni. Kwestia „obrazu” jako mikroświat tekstowy*, w: *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, pod red. T. Budrewicza i Z. Fałtynowicza, Suwałki 2004.

<sup>74</sup> Na gruncie poetyki biedermeierowskiej bada ten problem Jacek Kubiak w szkicu *Dwa światy i święta codzienność*: „[...] powieść ma być opisem «dwóch światów» – tego powszedniego, codziennego, dostępnego potocznej obserwacji, i tego drugiego, kryjącego się za tym pierwszym. Za «codziennością» potoczną prześwieca wyższy porządek, inny świat” (w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stifera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007, s. 239). Zob. także artykuł D. Ratajczakowej o *Panu Tadeuszu* – *Arcydzieło biedermeieru?* (tamże).

przedstawienia (bytu) czy choćby jego oderwanie od psychiczno-duchowego podłoża (duszy) artysty. Pisarz uznawał subiektywizm twórcy w znaczeniu absolutnej szczerości uczucia i myśli, szczerości niemożliwej do zachowania w seryjnej produkcji odlanych z gotowej formy fabrykatów znanych modeli.

Powtarzamy, że nie od rzeczy byłoby zastanowić się nad związkiem formy z rzeczą. [...] przerodziła się dawna poezja w formę tylko poetyczną; nakuto frazesów, nawymyślano obrazków, a potem je układano gotowe. I dziś już mniej więcej idzie do podobnego nadużycia. (SI, s. 232–233)

Zdaniem Kraszewskiego, autora szkicu *Trzy doby w historii postępów umysłu ludzkiego* (1843), w trójfazowym cyklu kultury europejskiej powtarza się niebezpieczny moment dominacji formy nad treścią, ową „rzeczą”, „myślą” (SI, s. 442)<sup>75</sup>. To dziejowe przesilenie, syndrom dekadencji odbiera autor jako wielkie wyzwanie dla współczesnego artysty, który powinien szukać modeli w świecie realnie istniejącym, a nie „wymyślonym” na potrzeby zbiorowej konsumpcji. Kraszewski w roku 1843 jeszcze nie przyjmuje do wiadomości, że nie jest to proces periodyczny, ale jednokierunkowa, nieodwracalna przemiana. W późnym szkicu z 1885 roku, zatytułowanym programowo *Sztuka i rzemiosło*, senior polskiej literatury pisał już bez ogródek, potwierdzając przeczuwane wcześniej, chociaż niekoniecznie nazywane wprost nadejście ery postępu technicznego, ery zabójczej dla sztuki jako sztuki właśnie:

[...] wątpimy jednak, czy nasz wiek tak pozytywny, tak zysku chciwy, tak chleba powszedniego żądny, zdolnym będzie do odrodzenia rzemiosła [do którego starożytni zastosowali pojęcie sztuki – jak wyjaśnia wcześniej autor]. W samym sposobie dzisiejszego produkowania tkwi przeszkoda tamująca jego postęp.

Obecnie rzemiosło produkuje wiele, posługuje się maszynami, powtarza do nieskończoności też same wzory i formy identyczne.

Rzemieślnik nie jest swobodnym, fantazja jego, o skrzydłach od dzieciństwa podciętych, niezdolna wzbić się wysoko. Maszyny, środki mechaniczne, wciskające się wszędzie – to prawdziwi sztuki nieprzyjaciele. Postęp w znaczeniu przemysłowym jest nieszczęściem dla – sztuki.

<sup>75</sup> O trzecim okresie autor pisze (SI, s. 443): „Ideal zasklepia się w niepojętej jakiejś konwencjonalnej postaci – forma zajmuje wszystkich, naśladowanie natury niepokoi artystę i myśl w nim zabija”. To zasklepienie ideału prowadzi do jednostronnego materializmu w sztuce (zwanego także „naturalizmem”), takiego jednak, który nie ma nic wspólnego z mimetyczną koncepcją prawdy, ponieważ temu materializmowi zarzuca Kraszewski fałsz i amorficzność (brak „pojęcia ogółu”). Do tej koncepcji Kraszewskiego wróć w interpretacji *Sfinksa*.

Łatwość, z jaką dzieła bywają reprodukowane, mnożone, odbijane – czyni je banalnymi. Wykonanie staje się zaniedbanym i grubym, nikną w nim zalety wykończenia i arcydzieło przemienia się w niekształtny wyrób<sup>76</sup>.

Opublikowana dwa lata przed śmiercią refleksja Kraszewskiego jest już stwierdzeniem faktu zaistniałego w świecie nowoczesnej produkcji. W powiązaniu z poglądami polskiego pisarza na temat ikoniczności poezji, wyrażonymi w latach czterdziestych, stanowi ona dobitny przykład zainteresowania Kraszewskiego procesem, który można by nazwać odrealnieniem sztuki. Tu już nie mamy do czynienia z kopiowaniem „wymyślonych” obrazków i przedrzeźnianiem cudzych idei-pomysłów, lecz z mechanizacją wszystkiego, co pierwotnie określało mikrokosmos artysty, ze zniszczeniem „świata” poety. W krańcowych przypadkach nie chodzi już bowiem o uzyskanie „odlewów” jakiejś gotowej formy, ale o „niekształtny wyrób”, czyli jak byśmy dziś powiedzieli: nie obrobiony, surowy prefabrykat. „Starzy i zgrzybiali, nauczyliśmy się wiele, umiemy wszystko, ale brak nam siły twórczej, tej jędrności epok młodych i naiwnych”<sup>77</sup> – pisał autor w tym samym szkicu. Inwencji – to znamienne dla jego poglądów – poszukiwał on nie w płodach wieku XIX, lecz w dawnych epokach.

Refleksje te nie są wcale odległe od tych, które znajdujemy w pismach Gadamera, zainteresowanego, podobnie jak Kraszewski, ideą naśladownictwa w sztuce. Uczony wywodzi ją z tradycji platońsko-arystotelesowskiej oraz wieszczy jej kres w kulturze nowoczesnej („świat przemysłowy”). Dwudziestowieczny filozof-hermeneuta pisze:

Porządek, jakiego możemy doświadczyć za pośrednictwem sztuki nowoczesnej, nie ma oczywiście nic wspólnego z wielkim wzorem ładu przyrody i budowy światów. Nie odzwierciedla też wyłożonego w treści mitów doświadczenia ludzkiego ani świata wcielonego w oswojone i pokochane zjawiska rzeczy. To wszystko już zanika. Żyjemy w nowoczesnym świecie przemysłowym. A ten świat nie tylko zepchnął na margines naszej egzystencji widzialne formy rytuału i kultu, ale uczynił jeszcze więcej – zniszczył rzecz. Stwierdzenie to nie ma wyrażać oskarżycielskiej postawy *laudatoris temporis acti* – jest to wypowiedź o rzeczywistości, którą widzimy wokół siebie i którą musimy zaakceptować, jeśli nie jesteśmy głupcami. A w stosunku do tej rzeczywistości stwierdzenie

<sup>76</sup> J. I. Kraszewski, *Sztuka i rzemiosło. (Myśli oderwane). Fragment ze studiów artystycznych niewydanych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 75. Podkr. M. L.

<sup>77</sup> Tamże, s. 94.

nie: nie ma już rzeczy – jest prawdziwe. Rzeczy nie ma. Są egzemplarze, które można dowolnie często nabywać, bo są dowolnie często wytwarzane, póki nie skończy się produkcja danego modelu. Tak wygląda nowoczesna produkcja i nowoczesna konsumpcja. Fabrykując te „rzeczy” tylko seryjnie, zbywając je tylko przy użyciu potężnie rozbudowanej reklamy, wyrzucając je, kiedy się popsują, nie robi się nic niestosownego. Ale nie doświadczamy w nich rzeczy. Nie uobecnia się w nich nic, co nie dałoby się zastąpić, ani trochę życia, nic z dziejów. Tak wygląda nowoczesny świat<sup>78</sup>.

Gadamer stwierdzał zanik funkcji reprezentatywnej (i symbolicznej) w sztuce, która stała się w dobie kapitalizmu seryjną produkcją pozbawionych trwałego znaczenia egzemplarzy tego samego modelu. W powieściach Kraszewskiego opisany przez Gadamera proces zaniku doświadczenia rzeczy w reprodukowanych „rzeczach” występuje, jak pisałem, jako problem odebrania dzieła od duszy artysty. Duszy, która przekazała dziełu ideę dostępną w duchowym widzeniu fragmentów rzeczywistości, lecz zatraconą w procesie rozpowszechniania dzieła i jego naśladowczych przeróbek. W ten sposób każda pojedyncza „częstka”, pierwotnie postrzegana w jej związku z wielką „całością”, straciła swój związek z macierzystym kontekstem, z bosko-ludzkim uniwersum wiecznych idei, uniwersum natury, historii i kultury. Można oczywiście odczytywać ten problem na wielu poziomach, także w kontekście wypowiedzi metaliterackich Kraszewskiego.

Kasandryczny niemal ton artykułu *Sztuka i rzemiosło z 1885 roku* interesująco dla dzisiejszego czytelnika współbrzmi z tezami Waltera Benjamina, ogłoszonymi pół wieku później. Niemiecki filozof stwierdzał upadek „aury” autentyczności dzieła sztuki na skutek technologicznej i zarazem politycznej rewolucji, niszczącej naturalny dystans między artefaktem a odbiorcą, dystans podtrzymywany dopóty, dopóki istniało medium tradycji. To, co Kraszewski określał ogólnie jako „postęp w znaczeniu przemysłowym” („maszyny, środki mechaniczne”), Benjamin konkretyzował odwołując się do szeregu wynalazków nowoczesnego świata. W roli „agentów techniki reprodukcji” występują u niego fotografia dagerotypowa, płyta gramofonowa i film<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> H.-G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, w: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 154-155. Podkr. M.L.

<sup>79</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [1936], przeł. J. Sikorski, w: *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996. „Autentyczność rzeczy jest kwintesencją wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazo-

Kraszewski, który bynajmniej nie był nowatorem w dziedzinie estetyki, stał się pisarzem nowoczesnym w diagnozowaniu mechanizmów rodzącej się w łonie romantyzmu kultury masowej<sup>80</sup>, a także jej świadomym praktykiem. Autor, który kosztem obniżenia poziomu twórczości i dostosowania go do codziennych potrzeb czytelnika zabiegał o upowszechnienie literatury i edukację moralno-estetyczną społeczeństwa, pod koniec swojego długiego życia (i wcześniej) bronił nieprzemijającej wartości arcydzieł i stał na straży międzypokoleniowej pamięci przeszłości. Ruchoma pozycja Kraszewskiego w świecie literatury, życia społecznego, polityki wywoływała spory i kontrowersje, budziła zastrzeżenia współczesnych i potomnych, jednak dostrzegany w nim przez wielu konflikt ról publicznych, a także palimpsestowe nawarstwianie się różnych pokładów tradycji, współczesnej kultury i doświadczenia historycznego znakomowały nowoczesne poczucie rzeczywistości<sup>81</sup>.

W oglądzie historycznokulturowym i w historii literatury biografię autora *Poety i świata* postrzega się w sposób potwierdzający jej modelową wręcz reprezentatywność dla epoki „przejęcia”, różnie przez badaczy rozumianej. Najczęściej losy Kraszewskiego, rozpatrywane w synchronicznym i diachronicznym układzie, ujmuje się jako połączenie uzupełniających się, a nieraz sprzecznych ze sobą etosów, sposobów bycia i strategii działania. Tworzą one istotny węzeł gordyjski, rozsypywany wprawdzie w toku całościowych lub fragmentarycznych ocen, interpretacji, zestawień faktograficznych, lecz splątany na zawsze w żywej tkance (biosie) indywidualnej historii życia. Wydobywa się z biografii i twórczości Kraszewskiego rysy romantycznego konspiratora w młodości, a później emigranta, realizację wzorca obywatelskiego, zakorzenionego w czasach Woronicza i Niemcewicza (mąż wpływu), cechy transformacji stanowej – zamianę statusu ziemiańskiego na inteligencki (zawód pisarza, dziennikarza), przy czym proces ów często definiuje się w kategoriach otwartej, rela-

---

wi, począwszy od jej materialnego trwania aż po świadectwo, jakie wystawia historii” (tamże, s. 206).

<sup>80</sup> Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, rozdz. tytułowy; J. Ławski, *Od cykliczności do seryjności i z powrotem. Paradoksy romantycznej sztuki elitarnej*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, pod red. A. Kisielewskiej, Kraków 2004.

<sup>81</sup> Nawiązuję do treści debaty *Wymiary nowoczesności*, zarejestrowanej w książce *Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska – perspektywa europejska*, red. E. Paczoska, J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2012, s. 31.



cyjnej struktury (stałości i ruchu)<sup>82</sup>. Migracje Kraszewskiego stawiały go w rzędzie polskich tułaczy, zaś autorom życiorysów posłużyły do skonstruowania wewnętrznej periodyzacji rozległego dorobku pisarza według kryterium miejsca aktualnego pobytu. Elżbieta Dąbrowicz, odwołując się do współczesnej antropologii kulturowej, sprobematyzowała to doświadczenie pisarza (i bohaterów *Powieści bez tytułu*), pisząc: „Z biografią, którą nazywam transgraniczną, nie łączy się żadna tożsamość regionalna, lecz [...] tożsamość diasporyczna, tzn. taka, która opiera się nie na sile wspólnego terytorium, lecz na społecznej dynamice pamięci i upamiętnienia”<sup>83</sup>.

Umysłowość autora wielu powieści historycznych i współczesnych odznaczała się, zdaniem jednego z krytyków, formami encyklopedycznego rozproszenia („bez idei przewodniej”), zmiennym rytmem energii (twórczej) i niemoicy (politycznej), nadmiarem przeżyć, odczuć, przemyśleń i wiadomości, oddziałującym „po linii najmniejszego oporu” na rzesze czytelników<sup>84</sup>. Pewna ambivalencja, dostrzegalna w tej ocenie, wynikała zapewne z bezradności komentatora wobec rozmiarów wpływu Kraszewskiego na odbiorców, z podziwu dla jego medialnej wręcz ekspansywności, która znaczyła wszędzie swój ślad. Wszędobylski autor, poruszający się w nieograniczonym polu obserwacji, narzucał innym swoje tematy, poglądy, opinie, i to niekoniecznie siłą swojego autorytetu (sławą pobudziciela), lecz już samą strategią metodycznego zaangażowania w bieżące sprawy i wypadki, strategią odznaczającą się regularną częstotliwością wystąpień, rozległą siatką kontaktów, brakiem hierarchii w organizowaniu porządku własnego dyskursu, a także niebywałą szybkością reagowania na biegi rzeczy codziennych, także tych znajdujących się na marginesie zbiorowej uwagi. Recepcja Kraszewskiego w XIX wieku i międzywojniu w dużej części przebiegała na łamach prasy, do czego zresztą przyczynił się mocno on sam, nieustrudzony dziennikarz, korespondent, autor rozlicznych sprawozdań i recenzji, wreszcie powieści, których pierwodruki nierzadko pokrywały szpalty gazet i tygodników. „Kraszewski – to niby dziennik, przez kilkadziesiąt lat jednym

---

<sup>82</sup> M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Intelligencka biografia romantyka*, w: *Kraszewskiego wizje przeszłości i przyszłości*, Lublin 1997.

<sup>83</sup> E. Dąbrowicz, *Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 1/2010, s. 68.

<sup>84</sup> B. Chlebowski, *Stanowisko Kraszewskiego w literaturze i życiu społeczeństwa 1812–1912*, w: *Od Kochanowskiego do Brzozowskiego*, wybór i słowo wstępne A. Biernacki, Warszawa 1979, s. 509–510. Zob. także U. Kowalczyk, „Różnostronność”. *Józef Ignacy Kraszewski w tekstach Bronisława Chlebowskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.

piórem pisany, obejmujący wszystkie sprawy, jakie ogół w tych kilkudziesięciu latach przeżywał”<sup>85</sup>.

Osobną grupę interpretacji, świadczącą o zwrocie zainteresowań historycznoliterackich w stronę nowoczesnej antropologii ciała – tekstu – symbolu, są prace poświęcone „autoportretowi” wczesnego czy późnego Kraszewskiego, ukazujące wagę osobistych zapisków (prozą lub wierszem) w odślanianiu amorficznych form języka i wyobraźni, „sennych” metafor, struktur pamięci, mitycznych pokładów jego doświadczenia egzystencjalnego (dzieciństwo), a także sfery pośredniej – przenikania głosów: publicznego i prywatnego<sup>86</sup>. Z pamiętnikarską, podmiotową perspektywą widzenia własnego życia współgra zainteresowanie Kraszewskiego zindywidualizowaną narracją z przeszłości, z której robi podwójny użytek: jako wydawca cudzych „dokumentów” osobistych oraz autor fikcji literackich imitujących formy intymnego przekazu<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Artykuł redakcyjny *J. I. Kraszewski jako budziiciel oświaty narodowej*, „Przegląd Oświatowy” 1912, z. 8, s. 194. Cyt. za: K. Stępnik, *Setna rocznica urodzin Józefa Ignacego Kraszewskiego w prasie warszawskiej*, Lublin 2012, s. 17.

<sup>86</sup> M. Szladowski, *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. i oprac. tomu A. Janicka, Białystok 2012. Oprócz tej próby monograficznej: G. Leszczyński, *Bezsenne noce „dziecka wieku” (Józef Ignacy Kraszewski: „Pamiętniki”)*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, dz. cyt.; B. Mazan, *Ahaswerus polski według „Nocy bezsennych” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2; I. Węgrzyn, *Wartość pamięci. „Noce bezsenne” w kręgu pamiętnikarskich form twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt.; A. Mazur, *Motyw jean-paulowski w „Wieczorach drezdeńskich” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, tamże; D. M. Osiński, *Światy prywatnego i publicznego zapisu. „Pamiętniki” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.; P. Wojciechowski, *Prawda węzła. O twórczości poetyckiej Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014; M. Rudkowska, *Pająk. O wyobraźni twórczej Józefa Ignacego Kraszewskiego (wstęp do rozważań)*, „Napis” XXI, 2015; W. Ratajczak, „Papier – poczciwy to przyjaciel, z którym pogawędzić miło”. *Osobiste tony w „Rachunkach” Kraszewskiego*, w: *Kraśniński i Kraszewski wobec europejskiego romantyzmu i dylematów XIX wieku (w dwustulecie urodzin pisarzy)*, pod red. M. Jankierki, W. Ratajczaka, T. Sobieraja, Poznań 2016.

<sup>87</sup> J. Sztachelska, *Kraszewski i pamiętniki*, w: *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Białystok 2015. Z prac o powieściach: K. Bartoszyński, *Piórem wypożyczonym. O niektórych formach prozy Kraszewskiego*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990; I. Szulska, *Arystokrata z wizytą w galicyjskim panoptikum. „Pamiętnik panicza” Józefa Ignacego Kraszewskiego jako ironiczny zapis podróży po swojszczyźnie*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.; M. Skucha, *Kraszewski – kobieta milcząca. O roli przemilczeń w „Dzienniku Serafiny”*, w: *Kraszewski i nowożytność. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014–2015.

Ważnym składnikiem współczesnej refleksji badawczej, związanym bezpośrednio z autobiograficznym wymiarem dorobku Kraszewskiego, pozostaje od samego początku nurt zwany przeze mnie geografiami i pamięcią miejsca<sup>88</sup>. Z naturalnych względów uprzywilejowana pozycja Wilna na mapie pisarza dała badaczom asumpt do zajęcia się tym „historyczno-kulturowo-biograficznym palimpsestem”<sup>89</sup>. Małgorzata Stolzman udokumentowała w swojej monografii wileńską recepcję *Powieści bez tytułu*, zawierającej najbardziej rozbudowane opisy miasta i jego mieszkańców. Zanim jeszcze pojawiła się pierwsza książkowa edycja tego utworu (właśnie w Wilnie), tamtejsza publiczność z niecierpliwością pochłaniała kolejne odcinki publikowane na łamach „Gazety Warszawskiej”. Według relacji Adama Honorego Kirkora „Szarski z Sarą zwalczyli nawet bieżącą politykę. Tylko mowy o nich. Wszystko wrzy, gotuje się, wrywają z roga numery gazety!” Ten sam wilenianin wyznawał: „*Powieść bez tytułu* jest tworem najpiękniejszym, a dla nas jeszcze droższym, bo rzecz dzieje się w kochanym Wilnie”<sup>90</sup>. Sugestywne oddziaływanie przetworzonego obrazu miasta młodości Kraszewskiego na czytelników skłoniło zapewne badaczy do porównań z Warszawą Bolesława Prusa<sup>91</sup>. W tym drugim mieście dzieje się częściowo akcja *Latarni czarnoksiężskiej*, uznanej przez Ewę Paczoską za zmodernizowaną wersję urbanistycznej wyobraźni pisarza, zarówno pod względem kalejdosko-

---

<sup>88</sup> M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, z. 5.

<sup>89</sup> M. Lul, *Literackie fizjonomie Wilna czasów Kraszewskiego z Litwą w tle. Przegląd problematyki w świetle najnowszych stanów badań*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2/ 2011, s. 138. Zob. także: M. Stolzman, *Nigdy od Ciebie miasto...*, dz. cyt., s. 110-131; I. Węgrzyn, *Wilno Józefa Ignacego Kraszewskiego – miasto snów, wspomnień i historii*, „Acta litteraria comparativa. Vilnius: kultūrinė-literatūrinė refleksija. Mokslo darbai”, t. 4, Vilnius 2009; T. Bujnicki, *Przestrzeń Wilna we wczesnej twórczości Kraszewskiego*, w: *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010; T. Budrewicz, *Obrazy Wilna u Kraszewskiego – historia i literatura*, w: *Kraszewski i świat historii*, dz. cyt.; I. Szulska, *Wilno – litewski „tekst miejski”*, w: *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 2011; M. Lul, *Tumult wileński A. D. 1639. Wokół powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego „Kościół Świętomichalski w Wilnie*, w: *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015; E. Dąbrowicz, *Pobojowisko. Zapiski z dziejów topografii literackiej XIX wieku*, w: *Kraśniński i Kraszewski...*, dz. cyt., s. 57-58.

<sup>90</sup> Cyt. za: M. Stolzman, dz. cyt., s. 127.

<sup>91</sup> J. Kajtoch, *Nota wydawcy*, w: *Powieść bez tytułu*, t. II, Kraków 1962, s. 308; J. Tynecki, *Imię rodowe, imię własne, czy pseudonim osłaniający. Co przystoi poecie w „Powieści bez tytułu” Kraszewskiego*, „Prace Polonistyczne” seria XLV, 1989, s. 135; E. Owczarz, *Wileńska „Lalka” – „Powieść bez tytułu”*, w: *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 99-100.

powej formy obrazów, jak i „voyerystycznego” włączenia się bohaterów w tłum<sup>92</sup>.

Zestawienie pofilomackiego Wilna z Warszawą nieuchronnie wywołuje serię komparatystycznych pytań i kontrowersji, mieszczących się w obszarze zagadnień centro- peryferyjności. Oba miasta znalazły się w XIX wieku w wąskiej szczelinie między prowincjonalizmem a metropolizacją (albo łagodniej – modernizacją). Każdy z tych biegunów określających samoświadomość mieszkańców wykazuje swój względny charakter, jeśli odnieść się do mapy Europy, a konkretnie już nie do Paryża czy Londynu, ale do Petersburga jako właściwej stolicy rosyjskiego imperium. Zwłaszcza Wilno przez całe XIX stulecie brakowało większości ściśle krajobrazowych wyznaczników wielkomiejskiego życia przemysłowego. Niemniej jednak przez wielu było ono postrzegane w znacząco ambiwalentnym układzie elementów. Tworzyły one swoisty stop enklaw szlacheckiej zaściankowości (Antokol) oraz kupiecko-handlowej aktywizacji Żydów, z ulicą Niemiecką wyznaczającą centrum toczącej się w mieście wymiany towarowo-pieniężnej. Ponadto tradycje dawnej świetności Wilna łączyły się tutaj z rozkwitem Uniwersytetu, a także z nowymi prądami oświecenia żydowskiego, co podtrzymywało obraz litewskiego grodu jako Jerozolimy Północy, a także miasta-tygła różnych narodowości. W rezultacie długo jeszcze utrzymywał się paradoksalny status Wilna – osłoniętej wzgórzami miniaturowej stolicy albo miasta na gruzach, noszącego w sobie ślady „wielkich epok”. A, obok tego mówiło się: prowincjonalna „dziura” z miną Paryża<sup>93</sup>. Ale jeszcze w XIX wieku nikomu nie przyszło na myśl, aby wpisywać Wilno w kresowy stereotyp<sup>94</sup>. Kraszewskiego spojrzenie na miasto młodości zdeterminował w dużej mierze przymus ucieczki po uzyskaniu amnestii politycznej. Postrzegał je,

<sup>92</sup> E. Paczoska, *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Rok I (XLIII), 2008, s. 44-48. Tytuł powieści posłużył badaczce jako metafora nowoczesnego oglądu miasta z perspektywy okna. Zob. także E. Ichnatowicz, *Okna Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt. Por. A. Czajkowska, *Warszawa. Powieściowy wizerunek miasta*, w: *Kraszewski nieubrany*, dz. cyt.

<sup>93</sup> J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 97. Wilno jako miasto zagranicznych fanfaronów, sfrancuziałych snobów i szulerów przedstawił Kazimierz Bujnicki. Zob. jego *Pamiętniki (1795–1875)*, wstęp i oprac. P. Bukowiec, Kraków 2001, s. 85-88.

<sup>94</sup> O tej ambiwalencji w postrzeganiu miasta w następnym stuleciu zob. Ł. Książek, „*Bo Wilno było zadupiem*”. *Miasto widziane oczami członków Akademickiego Klubu Włóczęgów (Czesława Miłosza, Pawła Jasienicy i Wacława Korabiewicza)*, „Acta Litteraria Comparativa”, t. 4, Vilnius 2009.

zwłaszcza w *Powieści bez tytułu*, w charakterystycznym zmieszaniu: swoje-obce, bliskie-dalekie, miasto upragnione – miasto utrapienia.

„Profesjonalne” czytanie Kraszewskiego według tropów nowoczesności prowadzi współczesnych interpretatorów do zaskakujących często wniosków, o których nie śniło się nawet historykom literatury tej miary, co Wincenty Danek lub Karol Wiktor Zawodziński. Nie dziwi może tematyczna strona tych eksploracji, skoro Kraszewski sam wiele razy komentował różne wątki cywilizacyjnych przemian (wynalazki, ideologie postępu, wolne zawody), a także sytuacyjnie był w nie uwikłany (jazda pociągiem, praca korespondenta)<sup>95</sup>. Z kolei zwrot metodologiczny w badaniach nad Kraszewskim wydaje się zupełną niespodzianką wobec stereotypu staroświeckiego pisarza, który nic ciekawego nie ma do powiedzenia ludziom o zanikającej kulturze czytelnicznej. Mnożą się interpretacje prozy autora *Ulany* łączące różne orientacje badawcze, nowoczesne i ponowoczesne koncepcje ujmowania literatury<sup>96</sup>. Zawierają one często sądy rewidujące tradycyjne kategorie pojęciowe, odnoszone do twórczości Kraszewskiego (realizm, ironia, mimesis), nie ukrywają czasami niezgody z tak zwaną intencją autorską uspojnającą tekst.

Sądzę, że większość nowych propozycji lektury, „rewitalizujących” dorobek najpłodniejszego polskiego pisarza, milcząco lub jawnie bierze za podstawę otwartą, sylwiczną formułę romantyzmu jako niedokończonego projektu nowoczesności<sup>97</sup>. Ewa Wojciechowska w szkicu *Bildung nowoczesnego poety* przypi-

<sup>95</sup> W. Tomasiak, *Semmering 1858*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.; A. Czajkowska, *Józefa I. Kraszewskiego scientia pauperibus. Transfer wiedzy z zakresu nauk ścisłych do literatury w XIX wieku*, w: *Kraszewski i nowożytność*, dz. cyt.; też, *Józef Ignacy Kraszewski wobec postępu cywilizacyjnego*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 2; W. Puchta, *Wynalazki i wynalazczość w publicystyce Józefa Ignacego Kraszewskiego a problem cywilizacji*, w: *Praktyka, utopia, metafora: wynalazek w XIX wieku*, red. J. Kubicka, M. Litwinowicz-Drożdżel, Warszawa 2016.

<sup>96</sup> Oprócz przywoływanych w dalszym ciągu pozycji należą tu m.in.: studium „plci” – M. Skuchy *Ładni chłopcy i szalone: męskość i kobiecość w późnym piśmarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014; fenomenologia Innego – M. Radowskiej-Lisak *Obcy czy wyobcowani? Postacie „innych” w cyklu ludowym Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Literackie portrety Innego*, red. P. Cieliczko i P. Kuciński, Warszawa 2008 oraz A. Woldana *Między miłością a innością – zagadnienia etniczne i społeczne w „powieściach ludowych” Józefa I. Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.; studium tożsamości kulturowej – E. Dąbrowicz – *Biografia transgraniczna*, dz. cyt.

<sup>97</sup> A. Bielik-Robson, *I rozważna i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, w: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008. Autorka pisze: „Silny poeta zatem to nie ktoś, kto nie zna lęku i z absolutną pewnością «zawierza sobie i swej jednostkowości», lecz – niemal dokładnie odwrotnie – ktoś, kto nigdy sobie nie dowierza, obawia się bowiem, że wszystko, co nim jest, nie z niego jest” (s. 161).

sała kluczowe znaczenie fantazjowaniu Gustawa, pierwszego bohatera w autobiograficznym ciągu narracyjnym Kraszewskiego. Jego niespójna podmiotowość walczy z nacierającymi nań wpływami „świata”, tworząc zarazem tożsamościowy mit „niewinności” w celu odnalezienia formy (idiomu) własnego upadku. Rzekomy rozwój poety – jeśli dobrze rozumiem Wojciechowską – polega na przejściu od pierwotnego prajęzyka natury do kalekiego języka cywilizacji (schillerowski „człowiek sentymentalny”). Tym stwierdzeniem badaczka podważa oświeceniową ideę wychowawczą, zgodnie z którą jednostka „postępuje” na drodze samopoznania i społecznej samorealizacji. Wywód Wojciechowskiej zmierza do wniosku, że Gustaw Kraszewskiego został obarczony podwójnym wydziedziczeniem „z dawnego, zaczarowanego świata i z własnego marzenia o tym, że ów świat niegdyś istniał”<sup>98</sup>.

Od złudzenia do demystyfikacji – tą drogą podąża również Wojciech Hamerski w książce *Romantyczna troposfera powieści*. Tytuł pracy, wraz z towarzyszącym mu wywodem objaśniającym<sup>99</sup>, zapowiada przeniesienie rozważań o prozie międzypowstaniowej z poziomu interpretacji „fabułowocentrycznej”, podporządkowanej domyślnie jakiejś (niemożliwej) syntezy wszystkich zapożyczonych tropów (struktur), na poziom metainterpertacji, w której nie chodzi o rejestr metafor poczętych „z żebra romantyzmu”, lecz o analityczne wnikanie pod powierzchnię retoryczno-ideologicznej „otuliny”, czyli właśnie „romantycznej troposfery”, jaka wytworzyła się „siłą retorycznego ciężenia” wokół wybranych do analizy tekstów Kraszewskiego, Szyrmera i Korzeniowskiego. Zdaniem dekonstrukcjonistów i Hamerskiego, nieprzezroczyść języka – który, niezależnie od postulowanego mimetyzmu, a zgodnie ze swoją uniwersalną właściwością, korzysta z pośrednictwa figur zniekształcających powieściowe „kopie” rzeczywistości – powoduje wieczne „niedoczytanie” utworu (termin Haralda Blooma). Badaczka interesuje tu wpływ, jaki wywierają owe figury „na nie całkiem spójny i nigdy nie ukończony projekt pisarstwa” Kraszewskiego<sup>100</sup>, streszczający się w zaleceniu „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego”<sup>101</sup>. Końcowe wnioski z przeprowadzonych analiz prozy autora *Ulany* opierają się na teoretycznoliterackim koncepcie Hamerskiego, wykorzystują-

---

<sup>98</sup> E. Wojciechowska, „Bildung” nowoczesnego poety. O „Poecie i świecie” Józefa Ignacego Kraszewskiego, „Ruch Literacki” 2012, z. 4-5, s. 448-449.

<sup>99</sup> W. Hamerski, *Romantyczna troposfera...*, dz. cyt., s. 10-12.

<sup>100</sup> Tamże, s. 37. Dalsze cytaty: s. 52, 54-55.

<sup>101</sup> J. I. Kraszewski, *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach...*, dz. cyt., s. 25.

cym utrwaloną w tekście przedmowy do *Latarni czarnoksiężskiej* (1842) historię znalezienia tytułu dla tej powieści. Na bazie autotematycznej refleksji pisarza, usytuowanej na pograniczu dzieła i niefikcjonalnej rzeczywistości, zbudowana została argumentacja na dowód, że doszło tutaj do „ekspresji mimetycznej metafory twórczości”. Hamerski z pasją językowego detektywa zdekonstruował ideę „scalającą utwór” poprzez serię przenień zinterpretowanych metafor (to nie jest tautologia!), które tworzą coś w rodzaju zwielokrotnionej retorycznej figury *metalepsis*. Od Stendhalowskiego wyobrażenia powieści jako „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu” badacz przechodzi płynnie do „romantycznej epifanii” ulubionej zabawki dzieciństwa Kraszewskiego, funkcjonującej dalej (w kolejnym płynnym „przeniesieniu” tropów) jako figura mimetycznej konstrukcji powieści obrazkowej o wszystkich stanach społecznych. To jeszcze nie koniec pomysłów interpretacyjnych Hamerskiego, bowiem autor książki „przenosi” czytelnika na jeszcze wyższy poziomy swoich „meta-odczytań” (czy raczej: „niedoczytań”), nawiązując wprost do Derridiańskiej koncepcji pisma-przesłony: „w porządku tej interpretacji latarnia czarnoksiężska funkcjonować może jako bardziej uniwersalna figura, wskazująca na [...] iluzjonistyczny charakter pisania – wszak stwarzanie pozorów obecności jest przeznaczeniem pisma, a stwarzanie pozorów obecności autora jest przeznaczeniem przedmów”. Jak w gabinecie luster – konkluduje Hamerski – „Obraz odbija się w obrazie, ślad nakłada na ślad, metafora wznosi na metaforze”, a „sens pierwotny” oddala się w nieokreśloność pod wpływem zwodniczych „przesłón”.

Cóż więc począć ma historyk literatury postawiony wobec językowego faktu zaszyfrowanej w przedmowach Kraszewskiego „gry ze zmistyfikowanymi formami języka (takimi jak symboliczne czy mimetyczne przedstawienie)”? Otwiera się tu na pewno ciekawe pole do badań teoretycznych, wydobywających ogólne mechanizmy pisma i literatury, ale poza historią i jakby mimo dążenia autora do zaznaczenia swojej obecności w dziele. Hamerskiego nie interesuje (prawie) nic, co by odnosiło się do pozajęzykowej rzeczywistości. Uniwersum historii, doświadczenie popowstaniowej traumy, to wszystko, co przez lata przykuwało uwagę historyków literatury, wzięte zostało jakby w nawias teoretycznoliterackiej (po derridiańsku: gramatologicznej) refleksji<sup>102</sup>. Trudno zarzucać autorowi studium zuchwałą chęć pominięcia „kanonicznych” kontekstów prozy międzypowstaniowej, ponieważ badacz uczciwie postawił sobie i swoim czytelnikom zupełnie inny cel poznawczy, będący raczej intelektualną przygodą

---

<sup>102</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasik, Warszawa 1999, s. 354.

z uciekającym sensem pisma – każdego pisma – niż rozpoznawaniem utartych już w naszej świadomości historycznoliterackiej kodów mówienia nie wprost o tym, czego mówić wprost nie było można.



# MASKARADA. PROLOG

W zbiorze studiów, który oddaję do rąk Czytelnika, włączam się w nurt myślenia o Kraszewskim nowoczesnym. Zakładam przy tym, że literackie obrazy pierwszoplanowych bohaterów jego utworów z analizowanego przeze mnie obszaru nie układają się w spójny ciąg ewolucyjnych przekształceń pierwszego powieściowego „szkicu” z 1839 roku, tak w zakresie tematu, jak i poszukiwań formalnych. Autobiograficzne korzenie konstrukcji fabularnych nie ulegają wątpliwości, podskórnie niejako spajają różne wątki i problemy, poruszane za każdym razem na wszystkich płaszczyznach podmiotowej wypowiedzi (autor – narrator – bohater), podporządkowanej, jak myślę, przede wszystkim metaliterackiej funkcji tekstu – przekazu. Szarski z *Powieści bez tytułu* nie jest ani poprawioną, ani scaloną wersją Gustawa, ale zastępuje po nim puste miejsce (unieważniony byt, czyli nicość), które Kraszewski po długiej przerwie od nowa zaludnia postaciami wileńskiego świata<sup>1</sup>. Między jednym a drugim bohaterem nie ma też żadnych „rytów przejścia”, żadnej cyklicznej powracalności, choć niewątpliwie łączą ich ze sobą, a także z głównymi postaciami *Sfinksa* i *Pamiętników nieznanego*, wspólne cechy.

Technika kształtowania losów wybrańca Muz na zasadzie opozycji: poeta – świat wydaje się kwestią pochodną wobec przyświecającej Kraszewskiemu idei, by pojąć indywidualny los na tle ogólnych pojęć i wyobrażeń<sup>2</sup>. Tematem interpretacji można uczynić obraz poety, który zaczyna „prze-

---

<sup>1</sup> Podobnie pisał J. Tynecki: „Sąd o tym, że *Powieść bez tytułu* przynosi pogłębioną wersję tematu „poeta i świat”, należy uznać za nietrafny o tyle, że jest to wersja inna: Gustaw jest fantazją i marzycielem, Stanisław Szarski – osobą wartościową, dzielną, pracowitą [...]” (*Imię rodowe...*, dz. cyt., s. 135).

<sup>2</sup> W tym kontekście nie chodzi ani o zasadę społecznej typowości bohatera, ani też o „wierne kopiowanie” świata. Właściwy problem badawczy został sformułowany w teoretycznych wywodach Juliusza Kleinera i można go przenieść na teren powieści Kraszewskiego o artyście: „Przedmiot reprezentujący [...] znaczenia nabiera dzięki temu, że w nim czy za jego pośrednictwem przejawia się sfera rzeczywistości, przerastająca zakresem i wartością osobę czy rzecz, na której spoczęła funkcja reprezentowania” (J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alego-*

mawiać” do nas jako „tekst człowieka”<sup>3</sup> w zetknięciu ze światem jako tekstem natury i kultury. W przekładzie słowa na język obrazu otrzymujemy coś w rodzaju zwierciadlanego tunelu albo kalejdoskopicznego mechanizmu z poetą umieszczonym w środku, w punkcie przecięcia optycznych linii i perspektyw. Ciągła zmienność zachodzących na siebie ułamkowych „migawek” teoretycznie prowadzi w nieskończoność. W pochodzie idei, myśli i wyobrażeń wszystko dzieje się jak na scenie, wszystko się powtarza, jak w maskaradzie.

W pamiętniku z lat młodości autor z rozrzuconymi wspomnieniami wspomina obraz wileńskiej „maskarady zimnej, zaryglowanej w dwóch salach, ostawionej wartą, zapobiegającą zbytniemu szałowi, maskarady składającej się czasem z niezamaskowanych tylko masek”<sup>4</sup>. Skromne wyposażenie teatralnej garderoby, która „dostarczała zwykle zawsze jednych i tych samych, po trosze tylko urozmaiconych strojów”, nie pozwalało powtórzyć „szału publiczności rzymskiej i weneckiej”. Ściśnięty tłum widzów, naprzeciw – połowicznie zamaskowani aktorzy tworzyli zabawną grupę znajomych sąsiadów, grali razem komedię udawania, że się nie znają. Na zakończenie karnawału – snuje dalej opowieść Kraszewski – młodzież akademicka wpadała, „aby się swobodnie nabrykać”, na Pohulankę. Wileńska scena maskaradowa u Müllera, miejskie bale, amatorski teatr na strychu, ale także nieformalne zebrania akademików po domach i kawiarniach, popisy wierszoklety Krysztalewiczka tworzyły atmosferę hucznego święta, ludyczną wspólnotę śmiechu, żartów, czupurnej wzajemności. Fikcja mieszała się tu z rzeczywistością, na prawach rubasznej fantasmagorii, odgrywanej każdorazowo z jednakową werwą i zapałem, a później przepuszczonej przez filtr zdystansowanego spojrzenia, które zapewne dodawało jeszcze kolorytu obrazom tamtego czasu. Znamienne, że z szufladkowej pamięci Kraszewskiego, opisującego po kolei wileńskie fenomena (kościół, domy, kawiarnie, salę teatralną) „wysunęła się” także garderoba maskaradowej publiczności, świadcząca o jej „kosmopolitycznym” charakterze: „Tłum składał się pospolicie z czarnych fraków, i ogromnych nosów, czarnych półmaseczek, krótkich spód-

---

ryczność, w: tegoż, *Studia z teorii literatury*, Wrocław 1967, s. 311. Cyt. za: A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parable*, Gdańsk 1997, s. 147.)

<sup>3</sup> Formułę biografii jako tekstu zapożyczam z wykładów Mickiewicza, korzystając z pracy A. Witkowskiej: *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.

<sup>4</sup> J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 124. Dalsze cytaty: s. 124-125. Inspirujące uwagi na temat wileńskiej maskarady we wspomnieniach akademickich i powieściach Kraszewskiego poczynił Marcin Jauksz w szkicu *Anioły i demony. „Pamiętniki nieznanego” Józefa Ignacego Kraszewskiego w kontekście estetyki Jeana Paula*, w: *Kraśniński i Kraszewski...*, dz. cyt.

niczek, różowych płaszczyków, nieodgadnionych ubiorów jakichś krajów dotąd nieodkrytych, brzuchatych Niemców itd. itd.” Wszyscy oni, zwykli – niezwykli ludzie także udawali aktorów, bawili się w przebierankę, tak samo nieudolnie zamaskowani, dobroduszenie sportretowani nieudacznicy<sup>5</sup>. Zupełnie jak w jednej z sylw Czesława Miłosza:

Aktor z zawodu dużo myślał o widowni. [...] Świat był teatrem nie tylko w szekspirowskim znaczeniu, sceny, na której pojawia się człowiek w kolejnych fazach swego życia [...] Tragedia, komedia i farsa grała się tam, na widowni czy raczej przynosili ją ze sobą, na chwilę unieruchomieni w swoich fotelach. Ich żywoty zawierały w sobie wszelkie sytuacje odgrywane i możliwe do odegrania przez aktorów [...]

[...] Założmy, powiadał sobie [aktor], że my na scenie i oni na sali pojawiaemy się na chwilę i zaraz następuje Nic, bo nas nie powołał żaden wyższy porządek, jedynie przypadek. Inaczej mówiąc, że gramy przy pustej sali, ponieważ ich cielesnospolite i karkołomnie w ich umysłach przerabiane damsko-męskie historie, ich małe radości i wielkie nieszczęścia rozpadają się bez śladu<sup>6</sup>.

Teatralna fantasmagoria-„misterium” pojedynczych ludzkich dramatów kończy się u Miłosza „religijnym” zaklęciem przemieniającym przypadkowo zebraną „wielość” w „jedną wszechobecną Wielką Świadomość”. Tak działa magia sceny. Wpatrywanie się aktora w widownię daje mu sposobność do fantazjowania na temat historii przyniesionych do teatru z życia. Podobną pozycję zajął we wspomnieniach akademickiej młodości Kraszewski-aktor, szukający zagubionego śladu codziennego istnienia w garderobach uczestników maskarady. A przecież z tego świata wyszedł początkujący pisarz, który stworzył Gustawa, Szarskiego, całą galerię pomniejszych „typów i charakterów”. Z prze-

---

<sup>5</sup> W dodatku do „Kuriera Litewskiego” z 1833 r. (nr 13, s. 2) znalazłem opis jednej z wielu wileńskich maskarad, złożony wyłącznie z wyliczanki mnóstwa przybranych ról (masek): bohaterów historii, postaci mitologicznych, „turczyków, murzynek, arlekinów, pierotek, żniwiarek itp.” Taka metoda prezentacji dawać miała wrażenie barwnego korowodu przesuwającego się w wyobraźni czytelników gazety. Por. z: G. z Güntherów Puzynina, *W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, Wilno 1928, s. 100-105. Autorka okiem widza komponuje galerię barwnych osobistości życia towarzyskiego miasta, zwracając uwagę na stroje, anegdoty i teatr codziennych zachowań podczas salonowych zabaw, gier, balów, konwersacji. Zob. także K. E. Hryniewicz, *Maskarada we czterech aktach*, Wilno 1808; S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, oprac. i wstępem poprzedzili A. Czartkowski i H. Mościcki, Warszawa 1959, s. 401-407.

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, *W teatrze*, w: *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 230-231.

chadzek po Wilnie, oprócz reminiscencji historycznych, widoków miejskiej architektury i zieleni, Kraszewski zatrzymał w pamięci wspomnienie „najrozmaitszych postaci, w cieniu gajów lub na szerokiej drodze przesuujących się”<sup>7</sup>. Wileńskie obrazy, pochwycone przez sentymentalnego włóczęgę i bystrego obserwatora w jednej osobie, odsłaniają, jak miemam, zaplecze jego teatralnej wyobraźni, zamieniającej świat i poetę w nieustające pasmo improwizacji, odgrywanych na poważnie i z przymrużeniem oka<sup>8</sup>.

Aktorski wariant losu dobrze współgra z kondycją poety i pisarza w powieściach Kraszewskiego. Tym bardziej, że niektórzy z jego bohaterów świadomie i dosłownie przebijają się w aktorski kostium. W *Niebieskich migdałach* (1876) wysadzony z siodła Zdzisław Samoborski, niepoprawny, zniewieściały marzyciel, nierób, wypiełgnowany pieścizotami matki, nie podejmuje nawet walki z losem o poprawę swego bytu i zabezpieczenie niepewnego jutra. „Czuł w sobie – powiada narrator – wszystkie warunki bohatera poematu... i obiecywał nim zostać... W świetle jakimś byronowskim błyskała mu przyszłość wspaniała na szerokiej widowni świata”<sup>9</sup>. W końcu oszukany przez ludzi, któ-

<sup>7</sup> *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 142.

<sup>8</sup> Kraszewski jako historyk Wilna zdawał sobie sprawę z dawnej jezuickiej tradycji okazałych i widowiskowych uroczystości religijnych (m.in. procesji Bożego Ciała), w których ważną rolę odgrywały również maski świętych i demonów. (*Wilno od początków jego do roku 1750*, t. III, Wilno 1841, s. 368.). Zasadę życia w masce odsłaniała także współczesna satyra wileńskich Szubrawców. Obserwacja społecznych zachowań wykształciła u nich technikę typologicznego zestawiania przywar ludzkich, zebranych razem na balu „wielkiego świata”. „Maskowanie się [...] jest u nas lubione powszechnie; aleśmy tak do niego przywykli, iż często bierzemy maski za postać prawdziwą – dlatego i chwalać ludzi, nie tak ich chwalamy z przymiotów rzetelnych, jako raczej z talentu maskowania się. [...] U nas człowiek nigdy nie jest w naturalnej postaci; a jeżeli jest, to chyba w sypialnym pokoju albo na wsi; ale naówczas nazywamy go niezgrabnym prostakiem” (*Maskarada*, „Wiadomości Brukowe” 1820, nr 165, s. 17). Jak widać, wiek XIX wiele zawdzięcza oświeceniowej propagandzie „światłego człowieka”, przerysowanej w wileńskim światku z dagerotypową dokładnością. Kraszewski, aczkolwiek stronniczo dystansował się wobec Szubrawców (nazywając ich „nowymi donkiszotami”), to jednak przejmował ich sceniczny sposób prezentowania rzeczywistości zniekształconej przez maski. Autor *Poety i świata* zauważał w działalności Towarzystwa elementy autoparodii, analogiczne do tych, które krytykowali w swoich tekstach. „Domyślać się jednak należy, że spojrzawszy na siebie, panowie Szubrawcy śmiać się z siebie musieli, bo czyż tego samego skutku nie można było otrzymać bez tych śmiesznych ceremonii [schadzek towarzystwa – M. L.], które tylko dzieci bawić mogą, a motłoch zadziwić?” (*Literatura w Wilnie w początku XIX w.*, w: *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 46.)

<sup>9</sup> J. I. Kraszewski, *Niebieskie migdały*, t. I, Kraków 1961, s. 199-200. W młodzieńczych *Improwizacjach dla moich przyjaciół* (1834) autor zamieścił niby-tractat *O niebieskich migdałach*, zawierający załączek pomysłu na późniejszą powieść. Krytycy odnosili tytułowe wyrażenie do innych utworów Kraszewskiego: „W powieści *Poeta i świat* owe niefortunne «niebieskie migdały»

rzy posłużyli się nim jak marionetką do odegrania roli życiowego komedianta-nieudacznika w wyreżyserowanej komedii matrymonialnej, zabity na duszy Zdziś zadebiutował na deskach teatru – w przebraniu Edwina z *Odludków i poety* Aleksandra Fredry.

Hrabia Samoborski umarł, z jego popiołów narodził się Edgar Szmata... po-grzebałem Zdzisia... a! i lepiej mi z tym...

[...] Naszego imienia jam ostatni... Imię zrzuciłem... jestem biednym włó-częgą... Gorączką żyć się nauczyłem... To było przeznaczenie moje zawsze... ak-torem musiałem być... Ożenienie było rolą przybraną... Komedja zmieniła się w dramat, jam dramat na tragedię przerobił – pchał mnie los na deski... na nich znalazłem przytułek. Czuję, że nie mam sił i wątku na długo – dajcie mi skoń-czyć... to nie potrwa...<sup>10</sup>

Kraszewski pokazał w tej tragikomicznej powieści coś więcej niż tylko marionetkowy wariant aktora z musu. Mimo iż utwór z 1876 roku dotyczy zja-wisk współczesnych, związanych z ruiną arystokracji, to jednak przedstawienie moralnej i artystycznej degrengolady bohatera *Niebieskich migdałów* w krzy-wym zwierciadle schematów literatury i sztuki stanowi nawrót do oświeceni-owej wizji teatru świata, sfery konwencjonalnej gry społecznej, towarzyskiej czy matrymonialnej. Ten świat, znany nam najlepiej z komedii Zabłockiego, został przeniesiony przez Kraszewskiego w realia XIX wieku z tą świadomością, że komedia życia w swoim długim trwaniu przedstawia jakąś istotną ponadczaso-wą prawdę o człowieku i układach między ludźmi<sup>11</sup>. Ten obraz odnajdujemy także w powieściach Kraszewskiego o czasach stanisławowskich *Kawał litera-ta, Macocha*<sup>12</sup>.

---

nazywają się natchnieniami poetyckiej duszy. Szkodliwość ich nie ulega żadnej wątpliwości, lecz trucizna powabniej wygląda, lepiej smakuje, a samobójca budzi współczucie”. (D. Henkiel, *Piąte dziesięciolecie (1870–1880)*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. 103). Taka recepcja wczesnej powieści przez pryzmat późniejszej świadczy pośrednio o wycuciu zwodniczej gry u Kraszew-skiego w przedstawieniu fikcyjnej (czytaj: maskowanej) biografii poety (dystans ukryty pod po-wabną powłoką romantycznego patosu).

<sup>10</sup> *Niebieskie migdały*, s. 174, 179.

<sup>11</sup> D. Ratajczakowa, *Franciszka Zabłockiego „komedia naprędce”*, w: *Komedja oświeco-nych 1752–1795*, Warszawa 1993, s. 236-301. Wśród wariantów gry teatralnej autorka wymienia „aktora z musu” (s. 263).

<sup>12</sup> Również powieści współczesne Kraszewskiego dostarczają w tym względzie ciekawego materiału. Zob. E. Owczarz, *Komedjanci dwu światów. Między moralistyką a psychologią*, w: *Eu-ropejskość i rodzimość*, dz. cyt.

Kwestia „poeta i świat” przybiera w wielu utworach pisarza kształt scenicznej paraboli, w której, jak na wileńskiej maskaradzie i w fantasmagorii Miłosza, pierwszy plan i „tło” wymieniają się wzajemnie miejscami i rolami<sup>13</sup>. Aktorstwo życia przechodzi niepostrzeżenie w aktorstwo sceny (różnych strategii publicznej działalności, jednorazowych występów, popisów, symbolicznych aktów, gestów, uniesień, przemilczeń i przejaskrawień). Ten proces zostaje szybko przetworzony w powieściowe narracje, fragmenty cudzych biografii, salonowe konwersacje, zbiorowe i pojedyncze portrety<sup>14</sup>. Pośpiech w robocie nie ułatwiał Kraszewskiemu zadania, narażał go na zarzut życiowego lub artystycznego fałszu, prowadził nieuchronnie w stronę seryjnej produkcji, gazetowego rozproszenia, lecz rezygnacja z pisarskiej praktyki chwytania na gorąco umykającego „dzisiaj” groziła odsunięciem na boczny tor, zaprzepaszczeniem szansy oddziaływania na „powszechność” czytającą.

Wyodrębnienie autobiograficznego ciągu narracyjnego z ogromnego dorobku Kraszewskiego podyktowane zostało z jednej strony ustalonym kanonem badawczym, a z drugiej względami praktycznymi (koniecznością selekcji materiału)<sup>15</sup>. Najważniejszy jest wszakże potencjał interpretacyjny zawarty w grze przybranych tożsamości: autora-narratora, bohatera i w pewnym sensie czytelnika-widza, zaproszonego do uczestnictwa w konstruowaniu znaczeń<sup>16</sup>. Pierwszoplanowa rola poety, pisarza, artysty w tym układzie otwiera pole do działań znaczeniowych nadawcy i odbiorcy tekstu, imitujących po trosze teatralną grę. Posłannictwo poezji i sztuki wymaga przecież wejścia w rolę publiczną, przyjęcia aktorstwa z musu, z towarzyszącym mu zrozumieniem jej wagi i ryzyka kabotyńskiej błazenady.

---

<sup>13</sup> Kraszewski w okresie swojego zbliżenia do romantyzmu „z entuzjazmem, nawet uwielbieniem zalecał parabole Richtera i fantastykę”, co bezpośrednio wskazuje na literackie źródła powieści *Poeta i świat* (J. Bachórz, *Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Literatura krajowa...*, t. III, dz. cyt., s. 462). Od Jean Paula (Richtera) pisarz zaczerpnął jedno z głównych mott z motywem maskarady, o czym piszę dalej.

<sup>14</sup> Narrator *Niebieskich migdałów*, komentując poszczególne akty życiowej komedii *Zdzisia*, nie omieszczał dodać, że cały ten teatr śledziła baczny okiem literatka Rötter, uradowana materialem do swojej nowej powieści (dz. cyt., t. II, s. 199).

<sup>15</sup> Lapidarnie nazwał ten kłopot J. Bachórz w tytule artykułu *Lekcje Kraszewskiego, czyli ambaras nadmiaru*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.

<sup>16</sup> Interesujące uwagi o garderobie, formie literackiej, arlekinadzie (i nie tylko) w młodzieżowych utworach pisarza zawarł W. Hamerski w pracy *Ironia romantyczna we wczesnej twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Rok V(XLVII) 2012.

Sygnalizowałem już częściowo, że w spojrzeniu poety (artysty, pisarza) na świat zawiera się bogate spektrum tematów, dla których refleksja o poezji, estetyce, sztuce stanowi dogodny punkt wyjścia. W myśleniu Kraszewskiego powołanie twórcze wymaga nieustannego przesuwania granic estetycznych i artystycznych w stronę równorzędnej wobec dziedziny piękna rzeczywistości społecznej, narodowej, kulturowej i transcendentnej. Konsekwentne kroczenie tą drogą grozi utratą autonomii samoistnej dziedziny piękna, a także skutkuje często rozwarstwieniem tożsamości człowieka sztuki, życiem w dwóch porządkach jednocześnie, nie zawsze możliwych do uzgodnienia. Można więc pytać o status dzieła sztuki w sytuacji granicznego, bezpośredniego kontaktu z *praxis* codziennego doświadczenia, zwłaszcza tego, które angażuje na równi twórcę i jego odbiorców. Wzorcowego przykładu dzieła występującego ze swego tła, zestrojonego z wydarzeniami bieżącej historii dostarcza biografia młodego artysty-patrioty Franciszka Plewy z powieści Kraszewskiego-Bolesławity *Dziecięcia Starego Miasta* (1863). Konstrukcja losu tytułowego bohatera służy głównie ilustracji tezy o spełnionym w czynie prorocztwie malarza-poety, który dwukrotnie ranny w czasie ulicznych manifestacji przewidział własną heroiczną śmierć z ręki Moskala oraz dał świadectwo prawdzie pokolenia młodych spiskowców i działaczy wolnościowych.

Franek chciał zdjąć obraz swój ze sztalug, aby praca jego nie zdawała się na pokaz wystawioną, ale mu matka i przyjaciele uczynić tego nie dali; wszyscy przechodzący zatrzymywali się przed nim, a myśl, co się wypisała farbami, porównywali z tą, którą artysta krwią własną wypisał w dniach ofiary. Jedna od drugiej nabierała znaczenia i blasku<sup>17</sup>.

Za sprawą odbiorców dzieła – uczestników dramatycznych wydarzeń patriotycznych, sztuka nabiera pełnego sensu poza malarskim przedstawieniem, a z drugiej strony obraz w spontanicznych reakcjach widzów stapia się z ulicznym tłem (sceną historii), współtworzy atmosferę uczuciową, a poprzez wyobraźnię oddziałuje na postawy warszawskiego ludu. Poświęcenie malarza zrealizowało się nie w obrębie artystycznego działania, lecz w czynie. Sztuka jest – po norwidowsku – czynu testamentem. Po wypełnieniu przez nią tego jednorazowego, wzniesłego zadania (symbolicznej reprezentacji „tu i teraz”) nic już nie

---

<sup>17</sup> J. I. Kraszewski, *Dziecięcia Starego Miasta. Obrazek narysowany z natury*, oprac. W. Danek, przejrzał i uzupełnił S. Burkot, Wrocław 1987, s. 121-122. Pierwodruk pod pseudonimem B. Bolesławity: Poznań 1863.

usprawiedliwia jej bytu. Ideowe upodrzednienie sztuki, ujawnione w jej tematyce i sposobie zbiorowej recepcji, doprowadziło bohatera do negacji wszelkiej twórczości w momencie utraty sprawności artystycznej (w sensie dosłownym). Życie zostawiło sztukę na uboczu ważnych aktualnych wydarzeń. To nie publiczność, lecz sam artysta dał wyraz swojemu przekonaniu o wyższości bieżących wypadków nad dziedziną estetyki. Historia nie mogła pomieścić się w statycznych i niemych ramach dzieła-obrazu. W wersji Kraszewskiego nie dopuszczano nawet istnienia tragicznych kolizji między twórczością a ofiarą z życia<sup>18</sup>.

Ostatecznie twórca, zdaniem Bolesławity, to jeden z „organów” społeczeństwa. Z tego powodu podlega on takim samym regułom scenicznej gry, jak pozostałe członki zbiorowego „organizmu”. Ta gra zawsze opowiada pewną historię (fabułę), niezależnie od rodzaju materialnego nośnika (tekstu językowego bądź ikonicznego). Adekwatnych narzędzi opisu i interpretacji kulturowych artefaktów dostarcza interdyscyplinarna narratologia, a także od innej strony – socjologiczna analiza komunikacji międzyludzkich<sup>19</sup>.

W moich interpretacjach zasadniczo nie przekraczam „klasycznych” form rozumienia sensu, wyznaczonych przez takie elementy i narzędzia analizy jak: konwencja narracyjna i fabularna, intencja tekstu, obraz autora i odbiorcy na różnych poziomach komunikacji literackiej (przedmowy, wypowiedzi autotematyczne, metakrytyczne komentarze niefikcjonalne, dialog lub gra z czytelnikiem w obrębie fikcji powieściowej), kulturowe tropy lektury i analiza porównawcza. Komparatystyczne zestawienia Kraszewskiego z Brodzińskim, Mickiewiczem, Krasińskim, Norwidem mówią wiele o fenomenie „wpływów i zeteknięć”, spotkań autorów z duchem wieku, wędrówce tematów oraz miejscach – bardziej wspólnych niż osobnych – polskiego XIX wieku<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Inaczej w *Sfinksie*, o czym będzie mowa dalej.

<sup>19</sup> M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 1-11. Na gruncie tej strukturalistycznie zorientowanej koncepcji wraca tradycyjna „antropomorficzna” figura aktora jako „agensa” wytwarzającego lub powodującego działanie w planie fabularnym. Teatralna metafora życia, znana romantikom ze sztuk Szekspira, swoje długie trwanie potwierdza w socjologicznej wizji społeczeństwa nowoczesnego. W klasycznej pracy E. Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego* (oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981) wyróżniona została forma komunikowania nastawionego na wywoływanie wrażeń, czyli *de facto* kreowanie sytuacji według pożądanego scenariusza (prawdziwego lub fałszywego, wprowadzającego w błąd publiczność).

<sup>20</sup> Takich zestawień dokonywano wielokrotnie, nie zawsze z intencją „godzenia” poetów. Zob. J. Bachórz, *Kraszewski o Norwidzie*, „Prace Polonistyczne”, seria XLV, 1989; E. Kasperski, *Kraszewski i Norwid: stosunek do historii, bariery dialogu, spór o powieść*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.; T. Budrewicz, *Kraszewski wobec Norwida*, w: *O Kraszewskim*, dz. cyt.;



Wzbogacam obszar moich penetracji o praktykę intertekstualnej lektury utworów (nie wszystkich w jednakowym stopniu), mając na względzie rozpoznane przez Kraszewskiego zjawisko powtórzeń (kopii, zapożyczeń, odbić), a także świadomość mojego własnego uwikłania w intertekstualność historycznoliterackiej recepcji utworów pisarza. Nawartwiający się z biegiem lat odczytania i niedoczytania, zarówno jego dzieł literackich, jak i wypowiedzi dyskursywnych, stanowią duże wyzwanie, któremu jedynie częściowo mogę sprostać. Dlatego lista moich inspiracji oraz zapożyczeń zawiera zapewne jakieś luki i przeoczenia.

Jednym z ważniejszych celów, jakie sobie wyznaczyłem, jest rekonstrukcja wybranych wątków krytycznoliterackiego i potocznego odbioru powieści Kraszewskiego w macierzystym kontekście życia literackiego, w którym uczestniczyli wspólnie autor i jego czytelnicy. Ta perspektywa wydaje mi się o tyle słuszna, że pozwala dowartościować głos publiczności, zgodnie z przekonaniem autora *Studiów literackich*, i przynajmniej w zarysie ukazać społecznie zróżnicowaną projekcję ról pisarza niejako z drugiej strony „sceny” („lustra”), na „widowni”<sup>21</sup>. Zdaniem Hansa Roberta Jaussa, „historia literatury, wychodząca od historii recepcji pojedynczych dzieł, powinna postrzegać i przedstawiać historyczny ciąg dzieł tak, aby ważną dla nas całość literatury ukazać jako prehistorię jej współczesnego doświadczania”<sup>22</sup>. Zgodnie z tym postulatem, nie zamierzam badać fenomenu odbioru wyłącznie w celu materiałowej dokumentacji procesu wymiany między autorem a czytelnikami, ale także próbuję wzbogacić tę rekonstrukcję o perspektywę XX i XXI wieku.

W XIX stuleciu, w dobie przeobrażeń społecznych i ruchów wolnościowych, pisarze nie mogli i nie chcieli ignorować przemożnej siły zbiorowej opinii, głosu ludu. Przykład społecznej recepcji Byrona, oscylującej między podziwem a naganą dla jego życiopisania, zmuszał do zajęcia stanowiska wobec rozpowszechnianych z dnia na dzień w prasie i na salonach poglądów, plotek, wiadomości prawdziwych oraz zmyślonych, kształtujących złotą bądź czarną

---

W. Toruń, *Kraszewski i Norwid*, w: *Kraszewski i nowożytność*, dz. cyt.; T. Budrewicz, *Kraszewski o Krasińskim*, w: *Krasiński i Kraszewski...*, dz. cyt.

<sup>21</sup> Przejmuję tu ogólne założenie teorii recepcji H. R. Jaussa: „Historyczność literatury i jej komunikacyjny charakter zakładają dialogowy i zarazem procesualny stosunek między dziełem, publicznością i nowym dziełem – stosunek ten można ująć jako relację między komunikatem a odbiorcą, między pytaniem a odpowiedzią, problemem a rozwiązaniem” (H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, postłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 142).

<sup>22</sup> Tamże, s. 143.

legendę autora *Korsarza*<sup>23</sup>. Wobec opinii pisarze przyjmowali często postawę wyczekującego niezdecydowania lub perswazyjnego moralizatorstwa, raz ganiąc jej koryfeuszów, zwodzicieli tłumu, innym znów razem podkreślając jej naturalny autorytet<sup>24</sup>. Powieść w XIX wieku postrzegano częstokroć jako narzędzie przemożnego oddziaływania na społeczeństwo, miejsce wypowiedzania przekonań i codziennych doświadczeń, wspólnych autorowi i jego odbiorcom (wiedza potoczna)<sup>25</sup>. Etycznej powadze powieściopisarza, mimo że pozostawał on pod presją działania czasu, okoliczności, krótkotrwałych mód, odpowiadało po stronie odbiorcy jego etyczne zaangażowanie<sup>26</sup>.

Opiniotwórcza (i dydaktyczna) funkcja „proletariuszki literatury”, wedle metafory Kraszewskiego, o tyle realizowała się skutecznie, o ile, paradoksalnie, wyciszała ją, zdaniem pani de Staël, atrakcyjne dla masowego odbiorcy „napięcie sytuacji”. „Jak efekt teatralny jest nieodzownym warunkiem wszelkiej wystawianej sztuki, podobnie powieść nie będzie udanym dziełem ani trafną fikcją, jeśli nie obudzi żywego zaciekawienia [...]”<sup>27</sup>. W kontekście tych teoretycznych założeń, wywiedzionych jednak z praktyki pisarskiej i czytelniczej autorki *Korynny*, literacko-dyskursywna proza polskiego tytana pracy sytuuje się na granicy świadczącej o pewnym niezdecydowaniu w wyborze między biurkiem i pió-

<sup>23</sup> O recepcji Byrona zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994, s. 10-34.

<sup>24</sup> Weźmy dla przykładu wypowiedź George Sand z 1839 roku – rehabilitację Byrona: „O nieszczęsne pospólstwo! Stado bezmyślne i gnuśne, wlokące się w orszaku wszystkich sofizmatów, przyjmujące wszelki fałsz, ileż czasu ci potrzeba, by rozeznąć tych, którzy cię prowadzą, i wykryć tych, którzy oszukują. Czyż nie nadszedł czas, byś przestało wreszcie czcić ludzi, którzy tobą gardzą, a znieważać tych, którzy pracują dla twego wyzwolenia?” W następnym akapicie Sand pisze: „A jednak gmin jest na ogół dobry. Jest instynktownie sprawiedliwy; jest łatwowerny, gdyż z gruntu jest uczciwy. Zwraca się z oburzeniem przeciw tym, którzy go zwiedli, gdy zdejmują maskę. Wynosi pod obłoki to, co wczoraj podeptał. [...] O prostoto! O nieświadomości! Ludu upośledzony we wszystkich dziedzinach inteligencji, porzuć powijaki, zerwij więzy, spróbuj własnych sił! Sfera geniuszu to nie kasta, z której powinieneś być wykluczony”. (G. Sand, *Szkic o dramacie fantastycznym*, w: *Eseje*, przeł. S. Koźuchowska i M. Damińska-Joczowa, Warszawa 1958, s. 97-99.)

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, w: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

<sup>26</sup> Moment etyczny w postępowaniu czytelniczym wyznacza „agon, jaki dokonuje się między dwiema świadomościami, dwoma światami, dwiema aksjologiami” (M. Dąbrowski, *Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens*, w: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 224).

<sup>27</sup> A. L. H. de Staël Holstein, *O Niemczech*, w: *Wybór pism krytycznych*, przeł. A. Jakubyszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954, s. 158.

rem beletrysty, producenta intrygujących fabuł, a katedrą nauczyciela, wygłaszającego kazania do publiczności. Pani de Staël w dalszym ciągu swojego eseju mocno akcentuje obecność czytelnika afektywnego w procesie lektury, a zarazem ujawnia ona we własnych rozważaniach jeszcze jeden rodzaj wahania w kwestiach zastosowania „socjotechniki” odbioru w powieści, problem nieobcy wszakże i autorowi *Sfinksa*.

Liczne powieści miłosne, wydane w Niemczech, ośmieszyły nieco blask księżycy, harfy rozbrzmiewające wieczorem w dolinie, wszelkie na koniec znane środki słodkiego ukołysania duszy; jest w nas wszelako jakaś wrodzona skłonność znajdująca upodobanie w tych łatwych lekturach; geniusz winien wyzyskać tę skłonność, którą chciano by wytępić. To tak pięknie kochać i być kochanym, iż ów hymn życia rozbrzmiewać może w nieskończoność, nie nużąc serca; równie chętnie powracamy do motywu pieśni upiękzonej świetnymi tonami. Nie będę wszelako skrywać, iż powieści, nawet najpiękniejsze, wyrządzają szkodę; udzieliły nam nazbyt wiele wiedzy o tym, co jest w uczuciach najtajniejsze. Nie można bez mała nic doznać, by nie przypomnieć sobie, iż już się o tym czytało, i wszelkie osłony serca zostały rozdarte<sup>28</sup>.

Autorka tych słów, mogła zapewne obserwować podobne skutki ekspansji powieściopisarstwa na materiale własnej *Korynny*, gdzie o drużynie włoskich beletrystów jeden z bohaterów, Anglik Nelvil, wypowiada się z dezynwolturą, a za jego plecami pani de Staël występuje z samokrytyką: „Większość prozaików waszych ma dziś język tak napuszony, tak rozwlekły, tak przeładowany superlatywami, jakby wszyscy pisali na rozkaz, zapożyczonymi zdaniem, dla czytelników z papieru”<sup>29</sup>. Mnożenie teatralnych efektów, owych „napięć”, jak to określa pani de Staël, jeśli przyjąć jej argumentację, stopniowo, acz konsekwentnie przekształca powieść w rozrywkową maskaradę – i to za sprawą jakiegoś „geniusza”, ulegającego modzie na „łatwe lektury” – w grę aktorów chorujących na ten sam „tik nerwowy”, jak by powiedział autor *Sfinksa*. Niemniej jednak w ogólnym bilansie, dzięki wzięciu, jakim cieszyła się ta forma piśmiennictwa u zwykłego czytelnika, szczególnie zaś u kobiet<sup>30</sup>, Kraszewski odniósł niebywały sukces na rynku wydawniczym (miał gwarantowane grono sta-

---

<sup>28</sup> Tamże. Podkr. M. L.

<sup>29</sup> *Wybór pism*, dz. cyt., s. 103.

<sup>30</sup> A. Czajkowska, *Między deprecjacją i nobilitacją. Powieść w dziewiętnastowiecznym dyskursie krytycznym*, w: *Kraszewski nieubrany*, dz. cyt.

łych prenumeratorów), czego nie można powiedzieć o jego bohaterach – pisarzach, poetach, artystach<sup>31</sup>.

\*

Zbliżając się do końca wstępnego rozpoznania pola badań, przedstawię pokrótce układ głównej części książki. Każdy rozdział zawiera omówienie jednej powieści Kraszewskiego, przy czym kolejność wyznacza tu tradycyjnie chronologia: *Poeta i świat* (1839), *Pamiętniki nieznanego* (1846), *Sfinks* (1847), *Powieść bez tytułu* (1854). Od tej zasady odstępuję jedynie w przypadku powoływania się na teksty niefikcyjne Kraszewskiego (typu: przedmowa, artykuł, studium itd.), stanowiące punkt odniesienia dla przedmiotu interpretacji (relacja: autor – dzieło – wypowiedź krytyczna). Zamiast zakończenia, zbierającego w uogólnionej formie wnioski z przeprowadzonych analiz, proponuję Czytelnikowi epilog, poświęcony w większej części omówieniu ważnego eseju Kraszewskiego *O powołaniu literackim* (1856) z nawiązaniem do *Powieści bez tytułu*. Esej ów, sporadycznie przywoływany w literaturze przedmiotu<sup>32</sup>, jest ważnym dopowiedzeniem do uwag zamieszczonych w poprzedzającym go rozdziale i, w moim przekonaniu, stanowi symboliczne, bo rozrachunkowe zamknięcie kwestii: pisarz i świat. Granica roczna, jak wszelkie cezury ustanawiane przez historyków literatury, ma charakter umowny, można się spierać o jej przesunięcia, jednak pozwala ona przynajmniej orientacyjnie określić i zawęzić pole badań, umieścić je w perspektywie wyznaczonej przez wzajemne przenikanie literatury i komentującej ją świadomości metakrytycznej autora.

Nie oznacza to wcale, że autor *Studiów literackich* do tematu poety, artysty i sztuki w dalszej twórczości nie wracał. Wprost przeciwnie, spod jego pióra wyszło jeszcze wiele postaci z tej kategorii, przeważnie ocenianych negatywnie, z góry, ale w żadnym z późniejszych utworów, może z wyjątkiem *Dajmona* (1879), poeta, pracownik umysłowy, sztukmistrz nie wychodzi spoza drugiego lub trzeciego planu. Nawet w powieści *Metamorfozy* (1858), zaliczanej słusznie

<sup>31</sup> „Uświęcenie pisarza zakłada, że posiada on swoich «wyznawców», «poddanych», inaczej mówiąc: czytelników, którzy mają do niego nowy stosunek. Jednocześnie uświęcenie wpływa na samego pisarza, na jego podejście do własnego ciała, na sposób pracy, na jego życie, także intymne. Te dwie komplementarne perspektywy – powiada Daniel Fabre – wyznaczają nowy obszar badań, który nazwałbym antropologią pisarza”. (P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, przedmowa K. Pomian, Warszawa 2009, s. 234.)

<sup>32</sup> S. Burkot, *Józefa Ignacego Kraszewskiego literatura dla „powszechności”*, dz. cyt., s. 10-13; J. Kubiak, „Poligrafia” *Kraszewskiego*, dz. cyt., s. 122-123.

do tego samego ciągu autobiograficznego, co *Pamiętniki nieznanego czy Sfinks*, opowiedziane przez poetę-dyletanta jego własne *curriculum vitae* zajmuje pozycję równorzędną w stosunku do pozostałych ośmiu historii kolegów uniwersyteckich. Ewa Owczarz, interpretując *Metamorfozy* Kraszewskiego jako opowieść o „młodości przemienionej w rozpacz”, pisała o bilansie dawnych i nowych doświadczeń. Badaczka nie zajmowała się specjalnie wątkiem niedośzłego geniusza Teofila, natomiast w swoich konstatacjach dotyczących sposobu prezentowania indywidualnych biografii skupiła się na ich wspólnych ramach, wyznaczonych przez problematykę całego pokolenia rówieśników Kraszewskiego: „nie idzie w utworze o opis rzeczywistości, lecz o egzystencję pokazaną najpierw jako pole rozlicznych możliwości i ludzkich planów, a potem jako całkowite niespełnienie domagające się usensownienia”<sup>33</sup>.

Centralnym problemem Teofila staje się niemożność samookreślenia się pośród wielu możliwości wyboru życiowej drogi, z których każda łądzi nowymi perspektywami, a ostatecznie rozczarowuje. W pierwszej odsłonie powieściowych losów bohaterów *Metamorfoz* poznajemy ich dzieciństwo i środowisko wychowawcze. Domowa edukacja jest tu czynnikiem determinującym późniejsze życiowe wybory każdej z postaci przedstawianych w relacji sprawozdawczej narratora trzecioosobowego. Drugą i trzecią część powieści wypełniają spowiedzi towarzyszków młodości, będące swojego rodzaju rozrachunkiem z ideałami tamtych lat, konfrontacją wieku przeszłego ze stanem teraźniejszym.

Spowiedź Teofila, siódma z kolei, słuchana w tym samym kole znajomych sobie osób, wyrasta ze wspólnych wspomnień uniwersyteckich i atmosfery młodzieńczego idealizmu. Z drugiej strony – jego opowieść wyróżnia się od reszty podkreślanym z premedytacją brakiem logicznej ciągłości, znamionującej stopniowy rozwój i dojrzewanie człowieka według jasno określonych na wstępie zasad wychowawczych. W przypadku Teofila Sorokowskiego stało się odwrotnie: jego *curriculum vitae* swoją tematyką i strukturą narracyjną przypomina znowu mechanizm kalejdoskopu z kolorowymi obrazkami, które mogą nużyć czytelnika powtarzalnością tego samego schematu. A mianowicie: Teofil należał do istot niestałych w obranych celach i zmieniających swoje upodobania. Kraszewski zdemaskował tu w karykaturalnym przerysowaniu fałsz niektórych oświeceniowych teorii pedagogicznych, mówiących o „naturalnym” samowychowaniu i spontanicznym rozkwicie wrodzonych zdolności młodego człowieka. Poeta tej miary, co Teofil Sorokowski, czarno widzi swoje miejsce

---

<sup>33</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 136, 145.

w postępie nauk i cywilizacji. Zagubiony w kalejdoskopie świata, nie potrafi zakorzenie się w tej rozproszonej całości, roztrwania swój twórczy potencjał w wielości ludzących go i na przemian nużących elementów. Marzy o wielkiej księdze scalającej na powrót wszystkie dziedziny rzeczywistości. Postać tego niedoszłego artysty, odmalowana w *Metamorfozach* z mieszanymi uczuciami sympatii, współczucia i dezaprobaty, uosabia cechy zwichniętego nieodpowiednim wychowaniem adepta sztuki (po części przypomina również Kraszewskiego), który pozostaje wciąż tylko, jak wielu innych, biernym konsumentem dóbr kultury, choć ma ambicje zostać twórcą uniwersalnym. Zmiany rejestrowane przez niego we własnej biografii wydają mu się powierzchowne, nie dotycząją jego wewnętrznej istoty.

Temat literatury i sztuki stanowił w *Metamorfozach* jedynie powtarzające się ogniwo w kalejdoskopie wrażeń, w którym był uwięziony niespełniony artysta, i wespół z innymi ulotnymi zainteresowaniami bohatera-dyletanta należał do tematów zastępczych, pseudonimujących brak zakorzenienia w zatimizowanym świecie bez przyszłości. Wszystkie one ustąpiły w końcu miejsca konsolacyjnej idei trwania w wierze.

Powieść *Metamorfozy* w moim przekonaniu symbolicznie ujawnia jedną z istotnych właściwości narracji Kraszewskiego dotyczących życia pojedynczych ludzi. A mianowicie swobodne przechodzenie od relacji prymarnej (parabolizującej) do fabuły włączonej na zasadzie wypowiedzi pierwszoosobowego „aktora” (*exemplum*), który interpretuje (odgrywa) własną historię, nadając jej sens zgodny z własnym odczuciem i przewidywanym końcem<sup>34</sup>. W takim ujęciu opowiadanie fabuły, a także jej komentowanie, tak samo jak gra jej uczestnika (bohatera), zyskuje sens aktorskiej improwizacji, daremnego scalania rozproszonych wątków, splątanych nici życia.

Wileńskie maskarady, obserwowane przez Kraszewskiego, powtórzą raz jeszcze, okazały się biletem wstępu do literatury powołującej do życia polską odmianę *Künstlerroman*. Wielopoziomowa interakcja między nadawcą a odbiorcą tekstu odsłania w utworach Kraszewskiego kulturowy mechanizm medialnego zapośredniczenia (metaforycznej maski) wszelkiej komunikacji. Do-

---

<sup>34</sup> Struktura poziomów narracji nie służy jedynie opowiadaniu, ale stanowi część poetyki narracyjnej, objaśniającej to, co dzieje się na jednym planie za pomocą drugiego planu, który jest egzemplifikacją pierwszego. Z drugiej strony rama narracyjna (narracja pierwszego stopnia) ma wpływ na przebieg wątków w nią włączonych (spotkanie kilku biografii w jednym miejscu, określonym sytuacją wspominania nadaje ton ogólny wszystkim wypowiedziom, a zarazem pomaga wypracować formę autobiograficznego mówienia „dla innych”). Por. z: M. Bał, *Narratologia*, dz. cyt., s. 58-59 (*Relacje między fabułą prymarną a fabułą włączoną*).

meną sztuki czytania będą w takim układzie: role społeczne albo literackie, stereotypy i konwencje, które mogą zostać potwierdzone bądź przełamane w grze z czytelnikiem, wreszcie etos powołania, rozpatrywany w kontekście „wpływów i zetknięć”, jakim podlega pisarz w społeczeństwie.

Na koniec tych wstępnych uwag wypada powtórzyć pewien potoczny banał, motywujący mnie do zajęcia się autobiograficznymi ciągami narracyjnymi Kraszewskiego – od *Poety i świata* do *Powieści bez tytułu* razem z komentującym ją rozrachunkiem z 1856 roku. Geniusz osłania się tajemnicą. Słowa te mają szansę w toku lektury nabrać trochę nowego blasku, jeśli zostaną włączone w refleksję nad sceniczną parabolą Kraszewskiego i jej zakulisowym zapleczem. Taki jest dyskretny urok banału.



Autoportret Kraszewskiego z 1844 r.



## I.

# SKRZYDLATY KALEKA

## POETA I ŚWIAT

Powieść *Poeta i świat* powstawała w latach 1837–1838 w okresie wołyńskim twórczości Kraszewskiego. Autor miał wówczas za sobą lata studiów uniwersyteckich i spotkań konspiracyjnych młodzieży w Wilnie, przerwanych jego aresztowaniem kilka dni po wybuchu powstania listopadowego<sup>1</sup>. Te dramatyczne wydarzenia i następujące po nich próby uwolnienia Kraszewskiego, zakończone powodzeniem w 1832 roku, jak również nieco późniejsza decyzja opuszczenia Wilna i rozpoczęcia gospodarskiego życia na prowincji, z dała od litewskiej stolicy – to wszystko ukształtowało „wewnętrzną aurę” młodego autora, aurę, w której zrodziła się myśl napisania utworu. Jego pierwsza pełna edycja z 1839 roku wywołała falę żywego zainteresowania, co z jednej strony dobrze wróżyło sławie początkującego pisarza i ugruntowało jego pozycję w polskim życiu literackim, a z drugiej, jak się wydaje, utrwaliło w nim samym potrzebę nieustannej konfrontacji z krytyką i publicznością w zmiennym układzie wzajemnych odniesień.

Fabulę *Poety i świata* da się opowiedzieć na kilka różnych sposobów. Po pierwsze, jest ona ruiną powieści sentymentalno-dydaktycznej. Śledzimy w niej życie Gustawa Wenera, dorastającego chłopca-sieroty, wychowywanego przez krewnych w niemiłej atmosferze surowych wymagań, w poczuciu, że musi dostosować się do ich poziomych aspiracji, jeśli nie chce być odrzucony. To wrażliwe „dziecko” natury, kochające kwiatki, karmiąc swoją melancholijną wyobraźnię przecuciem wyższego przeznaczenia człowieka „serca”, przeżywa chwile smutnych doświadczeń i upokorzeń<sup>2</sup>. Jedynym węzłem spajającym go choć na chwilę z ludzkim światem jest platoniczna miłość do Marii, córki wujo-

---

<sup>1</sup> J. Kajtoch, *Spadkobiercy Filomatów*, dz. cyt.

<sup>2</sup> Por. z innym ujęciem dziecięcej fazy biografii Gustawa, na którą, zdaniem badaczki, składają się: wzajemne odseparowanie poety i świata oraz spójna osobowość konstruowana w opozycji do świata zewnętrznego (E. Wojciechowska, „*Bildung*” *nowoczesnego poety*, dz. cyt., s. 435.)

stwa, przypieczętowana niewinnym pocałunkiem. Gustaw zostaje wyrzucony z domu za cudze grzechy i zdany na łaskę losu. Od tego epizodu egzystencja bohatera układa się w pasmo nieudanych prób przystosowania się do społeczeństwa „kamiennych ludzi” i zdobycia wykształcenia w kierunku zgodnym z jego prometejską miłością do ludzkości. Na tym etapie poeta szuka wyrazu dla swoich niebotycznych marzeń na płaszczyźnie alegoryczno-parabolicznych odczytań własnej biografii. Tę drugą warstwę teściowo-kompozycyjną określa schemat niedopełnionej inicjacji, z motywem przewodnim wędrówki, rozumianej jako pielgrzymowanie do raju poetyckiego, którego nie ma w realnym świecie. Tu także w planie wyobraźni Gustawa pojawia się topos arkadyjski, kraina rojeń, baśni i dziwów.

Następnie wraca dydaktyczny model interpretacji indywidualnego losu. Bohater wyratował staruszkę spod kół rozpędzonej dorożki i otrzymał od niej w spadku dobrze prosperujący majątek Wasilków. Zmieniła się jego pozycja w społecznej hierarchii. Wraz z tą zmianą zewnętrzną rodzi się w nim samym świadomość autoironiczna. Gustaw wie, że do jego życia zakradła się jakaś sztuczność, ni to przeznaczenie, ni przypadek, coś, co można wyczytać tylko w książce:

Moje życie, pomyślał Gustaw, zaczyna być podobne do powieści moralnej Marmontela. Otóż i rozwiązanie! Nagroda niezawodna za rzecz, która się nie powinna nagradzać, bo tego nie warta. W powieściach tylko wolno moralistom, których opowiadanie niczego nie dowodzi, jak wszystko, co jest dowolnie wymyślone, w powieściach tylko wolno im dzieci zachęcać do cnoty nagrodą. (Pś, t. I, s. 109–110)

Dalszy przebieg fabuły dowodzi właśnie romansowej sztuczności i zmienności Fortuny<sup>3</sup>. Gustaw – zdaje się – już przestał wierzyć w przeznaczenie dusz połączonych świętym pocałunkiem raz na zawsze. Nigdy jednak nie zapomniał o Marii, mimo że światowe wychowanie zdjęło z niej poetyczny, dziecinny urok „tamtej” chwili. Kiedy miała wydać się za poczciwego Olesia, nagle odżyło w niej dawne uczucie. Porwana przez Gustawa, obłożona ojcowską klątwą, została żoną swojego pierwszego idealnego kochanka. Niestety, idylla domo-

---

<sup>3</sup> Takie wyobrażenie losu zgodne jest z tematyką *Fraszek* i *Pieśni* Kochanowskiego, cytowanych w nagłówkach poszczególnych rozdziałów powieści. Jak zaznaczyłem na wstępie, wszystkie cytaty z *Poety i świata* według wydania z 1872 roku. W dwóch następnych edycjach tego utworu niesłusznie pominięto motto i *Epilog* (Warszawa 1951; Kraków 2002).

wego, zakazanego szczęścia okazała się niemożliwa. Ona go nie rozumiała, on nie umiał zniżyć się do jej poziomu. Kraszewski wyprowadza bohatera z tej schematycznie zarysowanej sytuacji małżeńskiego niezrozumienia, wplątując go w nowy schemat romansowy: tym razem z poetyczną Łucją w roli heroiny. Z konieczności wyboru między obowiązkiem a głosem serca wybawiła Gustawa „ofiara” cnotliwej Marii, która zamknęła się na zawsze w klasztorze. Nowy uśmiech losu (Fortuny) szybko zamienił się jednak w grymas znudzenia u boku nazbyt towarzyskiej i próżnej sawantki, gustującej w innej literaturze niż poeta Gustaw. Drugi romans, bardziej intelektualny niż uczuciowy, zakończył się obyczajowym skandalem (pojawił się „ten trzeci”). A poeta pozostał samotny i... rozpił się z rozpaczy. Powieść kończy się sceną fantasmagorycznych rojeń pijanego poety. Osobno i prawie niezależnie od wątku romansowego Kraszewski skonstruował serię epizodów związanych z karierą literacką Gustawa Wenera. Ten wątek wymaga odrębnego rozpatrzenia w toku dalszych wywodów.

### **Autor w kilku odsłonach**

W przedmowie do trzeciego wydania *Poety i świata*, pisanej w roku 1871 w Dreźnie, z perspektywy emigracyjnego oddalenia Kraszewski wspomina jedynie w swoim rodzaju charakter minionego czasu, ulotny i melancholijny urok własnej młodości. Tej młodości, która już u progu literackiej drogi pisarza nabrała cech bezpowrotnej straty:

Pod świeżym wrażeniem studiów uniwersyteckich i młodego żywota idei, pojęć, aspiracji, zwątpień i walk urodziły się te karty, noszące na sobie ślady tego, co naówczas w duszy się burzyło, nim lata powoli ukołysały wyobraźnię, myśli rozjaśniły, wątpliwości odjęły i wystudziły żary. – Nie tylko w autorze samym wiek wywołał zmiany – nie tylko zmienił się poeta – świat także wielce się zmienił. (Pś, t. I, s. 5–6; podkr. M. L.)

„Ślady” zapisane na „kartach” można rozumieć jako spóźnione o kilka lat echo „młodego żywota”, pierwszą próbę nadania mu nowego kształtu, zamknięcia w formę literacką. Późniejsze „zmiany” naniósł na pierwotne uczucia kolejne warstwy świadomości i doświadczeń, zatarły bezpowrotnie „świeże wrażenia”, nadały ich „ślodom” walor obcości. W latach siedemdziesiątych to ważne, chociaż bardzo ogólne stwierdzenie przeobrażeń, dokonujących się na

linii: autor – poeta – świat, nie budziło zaskoczenia w czytających te słowa prenumeratach zbioru powieści nestora literatury polskiej, uznawanego powszechnie w kraju i za granicą. Niemniej jednak, skłania ono do ponownej rekapitulacji i przewartościowania sądów wypowiedzianych w ciągu kilku dziesięcioleci XIX wieku na temat tej książki. Wiadomo, że Kraszewski doskonale wyczuwał pulsujący rytm zbiorowego życia, ogarniający również piśmiennictwo. Rozumiał on, że każda następna chwila w recepcji jednego utworu może unieważnić sens jego żywego funkcjonowania w świadomości społecznej. Metamorfozy poety (i pisarza), ujęte lapidarnie na szerszym tle przemian świata, podsuwają czytelnikowi przedmowy z 1871 roku historiozoficzną myśl o pochodzie idei, ulotności „wrażeń”, o następstwie „starego” i „nowego” świata. Proces ten przebiega niezależnie od indywidualnej świadomości, a zarazem wewnątrz niej. Dzieło oderwane od swego twórcy popada w ruinę, zamienia się w niezrozumiałą posąg przeszłości. Nieuchronny proces starzenia się pojęć, idei i wyobrażeń nie sprzyja „długiemu trwaniu” zjawisk, uważanych kiedyś za reprezentatywne dla myślenia autora czy nawet całego pokolenia jego rówieśników.

Rzecz znamienna: kwestia tytułowa, roztrząsana niegdyś w powieści *Poeta i świat*, posłużyła staremu Kraszewskiemu jako przykład ilustrujący nieubłaganą konieczność przemian. Nie chodzi przy tym autorowi przedmowy o jakiś psychologiczny mechanizm, związany z naturalnym zapominaniem, z selektywną funkcją pamięci. Autokomentarz z 1871 roku zawierał sugestię skierowaną do nowego pokolenia czytelników, aby przeczytali tę anachroniczną powieść z przekonaniem, że dowiedzą się *ex post*, jak daleko zaszły zmiany w „świecie” oraz w świadomości autora i „poety”. Niczego więcej Kraszewski nie oczekiwał. A jednak nie bez znaczenia było przypomnienie tej niedzisiejszej historii osobistych zmagania poety ze światem, odświeżenie jej w kontekście przemian cywilizacyjnych zachodzących w drugiej połowie wieku, w innych warunkach społecznego bytu – nie bez znaczenia, bowiem tekst przedmowy kończy się gestem pożegnania i jednocześnie złowrogię przepowiedni:

Na co dawniej stulecia było potrzeba, dziś starczy lat dziesiątka... Toteż le-  
cim do jakiegoś przesilenia groźnego, które – być bardzo może, zamknie na  
długo książki wszystkie, i po ugorze dopiero niwy literackiej (styl urzędowy)...  
nowym ją ziarnem zazieleni... My już tych żniw nie doczekamy. *Valete...*  
J. I. Kraszewski” (PŚ, t. I, s. 6; podkr. M. L.).

Kraszewski w wydaniu *Poety i świata* z 1872 roku zamieścił także *Kilka słów autora* z poprzedzającej to wydanie drugiej edycji z 1840 roku (Pś, t. I, s. 7–10). Tym samym, nie unieważniając sądów o własnym utworze wypowiedzianych ponad trzydzieści lat wcześniej, włączył je w ciąg autorskich przedmów. W zakończeniu tej dawnej przedmowy pisał:

Powiedzmy to raz sobie, a raz na zawsze: W literaturze także potrzebna jest nieodbicie tolerancja, co się tyczy sposobu widzenia rzeczy, równie jak co do sposobu pojmowania form i stosowania ich do przedmiotów. Nie taka tolerancja, która by zabiła krytykę i zobojętniła wszystkich, pozwalając głupcom bredzić, ale rozumna, w pewnych zawarta granicach, taka właśnie, jaką nazwisko tolerancji oznacza. Nic bardziej płytkiego umysłu i jednostronnego rzeczy pojęcia nie objawia nad jakoweś niepomiarowane, wyłączone, stronnicze przekonanie o doskonałości nieograniczonej jednej tylko idei, które jej adeptom nie pozwala nawet pod pewnymi względami oddać sprawiedliwość inaczej widzącym; nie pozwala wnikać w naturę rzeczy. Prawdziwy filozof i prawdziwy krytyk sądzi każdą rzecz z jej właściwego stanowiska, i to jest dopiero sprawiedliwy sąd. Dobrze to, choć nie nasze przysłowie: Kto wszystko pojął, ten wszystko przebaczył.

I jeśli od całkiem inaczej zapatrujących się na świat i literaturę nie wymagamy współczucia, to przynajmniej żądamy od nich tego rozumnego przebaczenia, które dowodzi prawdziwie uniwersalnego rzeczy pojęcia. To pewna, że najnamiętniejsi ludzie są zwykle ślepi. (Pś, t. I, s. 9–10; podkr. M.L.)

W centrum dyskursu metakrytycznego umieszczał Kraszewski w roku 1840 postulat tolerancji, której domaga się od rzetelnego (idealnego) odbiorcy-interpretatora. Ciekawe i intrygujące z punktu widzenia badacza ogarniającego całość powieści Kraszewskiego o artyście jest zrównanie krytyka z filozofem. W grę wchodzi tu zapewne programowy postulat respektowania subiektywizmu twórcy i jego bohatera, żyjących w świecie historycznie zmiennych idei i wyobrażeń (aspekt krytyczny). Zdolność wnikania z różnych stron w istotę zagadnienia dowodzi „prawdziwie uniwersalnego rzeczy pojęcia” (filozoficzne uchwycenie wielości napięć, fluktuacji idei).

Wystąpienie Kraszewskiego w roli obrońcy własnego stanowiska w literaturze, choćby tylko chwilowego i przejściowego, jest echem jego utyskiwań na opłakany stan krytyki w kraju, ale ponadto, właśnie w trzecim (zbiorowym) wydaniu powieści, ma ono szansę zaistnieć w świadomości nowego pokolenia odbiorców jako zaproszenie do „filozoficznej” (czytaj: historiozoficznej) lektury *Poety i świata*. Czas burzliwej młodości, umieszczony w perspektywie opóź-

nionej recepcji utworu w roku 1872, nabiera znaczenia cywilizacyjnej traumy, która w niewyjaśniony sposób wiedzie do kolejnego „przesilenia groźnego”, zapowiadanego w ostatniej przedmowie. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy z takim „znaczeniotwórczym” zamiarem Kraszewski autoryzował swoją powieść w zbiorowym wydaniu. Niemniej jednak, sugestia, jaką pozostawił w serii przedmów autorskich, działa prowokująco na wyobraźnię czytelniczą, skłania do reinterpretacji zamkniętego etapu biografii autora i jego bohatera, który być może wiedzie swoje „drugie życie” w zmienionych warunkach, pod innymi postaciami miejsca i czasu.

Życie społeczności w ciągu tego półwiecza, jakie minęło od czasów Kraszewskiego-Gustawa, przybrało niepokojącą postać wycieńczonego chorobami organizmu: „na młodym jej licu pełno już marszczek, brodawek, pleśni narośli” (Pś, t. I, s. 6). W zestawieniu „wtedy” i „teraz” wyczuwa się stopniowanie napięcia – czas przeszły i forma zdystansowania wobec „tego, co naówczas w duszy się burzyło” zamieniają się kilka linijek dalej w terażniejsze przyspieszenie, oddane za pomocą jednego słówka: „lecim”. Nieodwołalne „lecim” zastępuje wszelką, nawet najbardziej ułomną formę artystycznego wyrazu. Takie ugrupowanie autorskich przedmów w jednym, z zamierzenia chyba ostatnim autoryzowanym wydaniu powieści stwarza wrażenie jakiegoś gestu rozpaczliwie rektorskiego wobec nadciągającego widma przyszłości, która wniwecz obróci wszystko – poetów, ich światy i całą literaturę. Edycja *Poety i świata*, sygnowana nowym autokomentarzem Kraszewskiego, przenosi anachroniczną ułomną konstrukcję z 1839 roku w obce dla niej konteksty społeczne i kulturowe. Autor podkreśla dystans wobec dawnej formy i treści, a jednocześnie wytwarza przeciwną wobec owego dystansu iluzję pośredniczenia w przekazie przeszłości. Pismo z jednej strony występuje w funkcji medium pamięci całego straconego pokolenia Gustawów. Przebrzmiałe słowa, obrazy, myśli bohatera coś jednak mówią „zza grobu”. Z drugiej strony, naznaczone są piętnem melancholijnej utraty „tamtego” doświadczenia („żaru”), które w nowych warunkach życia tchnie obcością i anachronizmem gorączki młodzieńczych uniesień<sup>4</sup>.

Czy zatem powieść z roku 1839 może zachować swój walor uniwersalnego spojrzenia również trzy dziesięciolecia później? W tym punkcie warto połączyć w jedną całość problemową wątki pojawiające się w zakończeniach obu przedmów autorskich, mimo czasowego dystansu, jaki je dzieli. Trzecia edycja *Poety*

---

<sup>4</sup> „Za romantyczną przedmową nader często kryje się ocean melancholii, pragnienie rozpałtowania utraty znaczenia spowodowanej przez pisanie” (W. Hamerski, *Romantyczna troposfera powieści*, dz. cyt., s. 49).

*i świata* w projekcie czytelniczym Kraszewskiego jest jakby melancholijnym gestem odchodzącego w przeszłość autora-„poety”, który przynagla do lektury, zanim „przesilenie groźne” nie zamknie wszystkich książek na długi, nieokreślony czas grobowej ciszy, kiedy to wszystkie przestaną być aktualne. A świat pograży się w zbiorowej amnezji, bez pamięci i historii<sup>5</sup>.

*Poeta i świat* – razem ze swoim późniejszym pokłosiem – to stale niedoczytany i nieprzepracowany do końca temat Kraszewskiego. Warto w świetle tej dziwnej nieco rekomendacji autorskiej z 1871–72 roku, wprowadzającej do przebrzmiałego dzieła i mającej zachęcić czytelników do jego lektury, spojrzeć na nie jakby „z góry”, to znaczy z podwójnie melancholijnego dystansu, właściwego późnemu Kraszewskiemu. Warto przyjąć dla tego utworu szerszą perspektywę, uwzględniającą owo „przesilenie” wyobrażeń i światopoglądów, perspektywę nie zawężoną już horyzontem oczekiwań jednego, choć niejednolitego kręgu odbiorców, żyjących w epoce młodości pisarza. Przedmowa napisana w roku 1871 wykracza poza schemat lektury emotywniej, która prowadzić by miała tylko do okazania współczucia bohaterowi-poecie albo, przeciwnie, uprawniałaby do ferowania jednostronnych wyroków potępienia. Samo wskazanie anachronizmów, wyczuwalnych już dla pierwszych recenzentów tej powieści, tak szybko w ich przekonaniu zestarzałej, nie wydaje się także dzisiaj, po tylu różnych komentarzach, zabiegiem koniecznym i poznawczo wartościowym. Mimo tak wielu zastrzeżeń czynionych w XIX wieku Kraszewskiemu, w historii literatury pojawiają się próby aktualizowania sensu *Poety i świata* z punktu widzenia nowej wrażliwości kulturowej i metodologicznej; jakby na przekór krytykom warszawskim z XIX wieku wydobywa się powieść z 1839 roku z literackiego lamusa.

---

<sup>5</sup> Metafora „przesilenia” należy do stałych i głęboko zakorzenionych w myśleniu Kraszewskiego punktów jego kulturowej i estetycznej refleksji nad wiekiem XIX. Dla wzmocnienia wymowy katastroficznie brzmiącej przepowiedni Kraszewskiego z roku 1872, zasadne będzie przypomnienie wypowiedzi z programowego szkicu *O powołaniu literackim* (1856), napisanego w okresie żytomierskiej działalności pisarza. W dyskursie publicystycznym łączą się tu ze sobą dwie strategie argumentowania: obronna ofensywa pisarza, strażnika godności swego urzędu, przeciw uzurpatorom literatury, a z drugiej strony – kasandryczny ton wieszczący przesilenie kultury europejskiej. „O wielkim powołaniu i kapłaństwie pisarzy któż dziś nie wie? Myśl ta znalazła się w ustach wszystkich, właśnie w chwili, gdy jest najmniej kapłanów i powołanych, gdy wszyscy sądzą się być namaszczeni do nauczania lub, szczerzej mówiąc, do zabawiania. Stąd dziś już Niemcy przemieniły się w stos papieru i bibuły, i co dzień wzrastająca liczba książek zaleje literaturę doprowadzeniem jej do ostateczności i przerostu chorobliwego” (G, s. 11-12).

Historycznoliterackie zawężenie tytułowej problematyki do konkretnego czasu, osadzonego w romantycznej młodości Kraszewskiego, wykluczało, a przynajmniej oddalało w horyzoncie odbioru perspektywę daleko idących uogólnień. Maria Żmigrodzka usytuowała tę powieść wśród prądów ideowo-estetycznych XIX wieku, określając ją jako „specyficzny stop romantyzmu i biedermeieryzmu”<sup>6</sup>. Taki graniczny status utworu na pewno nie świadczył w intencji badaczki o jego przełomowości. Niemniej jednak, powieściowe opracowanie zagadnienia „poeta i świat”, zarezerwowanego na gruncie polskim niemal wyłącznie dla poetyckiej „mowy związanej”, trzeba odnotować jako zjawisko nowe pod koniec lat trzydziestych, aczkolwiek daleko spóźnione w stosunku do europejskiego *Künstlerroman*. Utwór z 1839 roku stanowi ważny punkt odniesienia dla każdej następnej rodzimej fabularyzacji losu poety. W procesie historycznoliterackim powieść ta odegrała dwuznaczną rolę symbolicznego zamknięcia i otwarcia, prowokującego do dalszych poszukiwań, bowiem – pisze Józef Bachórz – „dzięki rozgorączkowanemu, skandalizującemu ujęciu problemu uświadamiała współczesnym kryzys dotychczasowej formuły romantyzmu i niemożność kontynuowania jego wersji przedlistopadowej w polskich warunkach polistopadowych”<sup>7</sup>. W tym spojrzeniu na utwór jako „dokument przesilenia” albo spóźnionego odreagowania zasadne wydaje się zastosowanie do niego rozszerzonej ramy czasowej, wykraczającej poza chronologię pierwszego i drugiego romantyzmu. Chodzi tu o wskazanie możliwości przekładu problematyki, w znacznym zakresie zdezaktualizowanej już u schyłku lat trzydziestych XIX wieku, na język metakrytyczny, odnoszący się do mechanizmów funkcjonowania literatury i życia literackiego.

Podmiotowy i przedmiotowy aspekt złożonej relacji: „poeta i świat” to dwa bieguny ujmowania losu i zadań poety, występujące zawsze w horyzoncie odbioru osoby i twórczości autora empirycznego, a w powiązaniu z nim także bohatera, noszącego znamiona autobiograficzne. W przypadku utworu z 1839 roku zadaniem nadrzędnym będzie wyodrębnienie i zanalizowanie podstawowych struktur myślenia parabolicznego<sup>8</sup>. Odnosi się ono do stematyzowanej i sfabula-

---

<sup>6</sup> M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. I, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 176.

<sup>7</sup> J. Bachórz, *Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Literatura krajowa...*, t. III, dz. cyt., s. 455-456.

<sup>8</sup> O paraboli w prozie XIX i XX wieku zob. m.in. M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 212-214; E. Owczarż, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1996; A. Martuszczyńska, *Pozytywistyczne parabole*,



ryzowanej biografii, sądów narratora i bohatera o ludziach i świecie, a także do wewnątrz- i zewnątrzliterackich odniesień.

### Powieść – zagadka

Zarówno motto główne, jak i figura Proteusza z epilogu oraz tym bardziej zakończenie powieści tragikomicznym obrazem moralnego upadku poety – te trzy sekwencje znaczeń, przynależne do trzech różnych struktur kompozycyjnych i poziomów znaczeniowych – na różne sposoby mogą prowokować do podjęcia dialogicznej konfrontacji z przesłaniem obu autorskich przedmów, przywoływanych na początku tego rozdziału. Należy przy tym zauważyć, że sens tej powieści tworzył się niejako z jej podejmowanych w różnych okresach odczytań.

*Habent sua fata libelli* – to zdanie w wersji łacińskiej przywołane zostało w przedmowie do trzeciego wydania *Poety i świata* (Pś, t. I, s. 5) jako wyraz umiarkowanej satysfakcji autora, spowodowanej dużą popularnością jego młodzieńczego utworu zarówno wśród polskich, jak i obcych czytelników. W bibliograficznym skrócie Kraszewski dokumentuje kronikę wydawniczą tej powieści, nie tak znów szybko się starzejącej:

Wiodło się jej na świecie. Witano ją dobrym słowem i uznaniem. Hr. Aleksander Przeździecki wydał tłumaczenie francuskie w Paryżu w roku 1843. Wcześniej jeszcze Constant przełożył na niemiecki; a prócz tego tłumaczenia i przekładu Wurzbacha, jeszcze jedno znamy, pozostało w rękopiśmie – Polewoj tłumaczył na język rosyjski (1842), w dziesięć lat później F. P. Polak na czeski. Zrobił z niej dramat w r. 1863 Julian Miłkowski. W polskim języku miała dwa wydania. (Pś, t. I, s. 5)

Międzynarodowa sława *Poety i świata* tłumaczyła się prawdopodobnie różnie pojmowaną nowoczesnością tej powieści, faktem jej uwikłania w ogólnoeuropejskie konteksty społeczno-kulturowe i literackie<sup>9</sup>. Teza ta wydaje się

---

dz. cyt.; M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.

<sup>9</sup> W przemówieniu jubileuszowym delegat czeskich literatów J. Čelakovski z wielką emfazą podkreślił rolę tego utworu w przebudzeniu ducha pobratymczego narodu: „Książka ta wywołała zajęcie niebywałe dotąd i nadszpodziewane. Idealizm z niej więcej poruszył martwe masy. Książ-

o tyle zasadna, o ile nie wiąże się jej wyłącznie z „wpływowologicznym” nurtem badań, dowodzącym zapożyczeń myślowych z dzieł filozoficznych i literackich, już dawno w całej Europie przestudiowanych i skomentowanych. Można dyskutować, skąd wywodzi się cywilizacyjny pesymizm Kraszewskiego: od Rousseau czy od Byrona? Albo: czy Gustaw Werner jest polskim typem Wertera Goethego? Ten ostatni trop wyznaczył poniekąd sam Kraszewski, zamieszczając w jednym ze swoich pierwszych artykułów krytycznych wzmiankę o polskim Werterze, który – jeśli by taki typ zaistniał w naszej literaturze – to w odróżnieniu od swojego niemieckiego pierwowzoru niechybnie „rozpiłby się z rozpaczy lub zaciągnąłby się do wojska”<sup>10</sup>. Z drugiej strony, w publicystycznym wywodzie *Asmodeusza z roku 1837* autor dystansował się wobec modnych w Europie kreacji werterowsko-bajronicznych<sup>11</sup>.

Rozstrzyganie podobnych kwestii szczegółowych nie powinno jednak przesłonić podstawowego faktu, że Kraszewski poszerzył krąg doświadczeń lekturowych i kulturowych bohatera swojej powieści, czyniąc go, trochę na wyrost, rezonerem własnych poglądów i komentatorem ogólnoeuropejskiej debaty. Z tego stwierdzenia nie należy wysnuwać żadnych generalizujących wniosków, ponieważ sprawdza się ono jedynie w planie dyskursu polemicznego, a zatem w najbardziej zretoryzowanej części powieściowej narracji. Na tej płaszczyźnie utworu adresat polemiki jest bardziej martwym obiektem niż realnym przeciwnikiem. Zaangażowanie emocjonalne bohatera, wypowiadającego się często w pierwszej osobie w imieniu autora, stanowiło formę spóźnionego odreagowa-

---

żeczka ta stała się iskrą elektryczną w naszym społeczeństwie. Ona stała się światłem świecącym w ciemnościach” (*Księga pamiątkowa...*, dz. cyt., s. 71).

<sup>10</sup> J. I. Kraszewski, *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, dz. cyt., s. 28. Komentatorzy szukali spełnienia takiej właśnie „intencji pisarskiej” w konstrukcji osobowości i losu bohatera *Poety i świata*. Zob. K. Wojciechowski *Werter w Polsce*, Lwów 1904, s. 142-152; A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830-1850*, Warszawa [1924], s. 113-127. W XIX wieku z Werterem zestawiano często także bohatera czwartej części *Dziadów* (A. Bełcikowski, *Gustaw i Werter. Prelekcja publiczna*, Kraków 1872). Z kolei M. Grabowski nazwał Gustawa „plemiennikiem Larów i Czyld-Haroldów”, przeciwstawiając temu „niechlubnemu” i obcemu dziedzictwu monolit katolickiego „wieszczu” z Czarnolasu! („Świat i poeta” przez J. I. Kraszewskiego, „Athenaeum” 1841, t. 3, s. 147-148, 157). Por. z oceną podobnych sądów w pracy E. Warzenicy „*Powieści romantyczne J. I. Kraszewskiego*”, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963, s. 118-126 oraz z nowszym ujęciem problemu „nasz Werter” w studium E. Owczarza, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 42-49.

<sup>11</sup> J. I. Kraszewski, *Asmodeusz w roku 1837*. Publikacja w „Tygodniku Petersburskim” w latach 1837-1839. Przedruk: *Wybór pism*, oddział 9, wstęp oprac. P. Chmielowski, Warszawa 1893.

nia romantyzmu na dziedzictwo epoki oświecenia<sup>12</sup>. Po drugie, dyskurs Kraszewskiego-Gustawa wchodził w orbitę różnych interpretacji roli poety w świecie. Wymieńmy tylko najważniejsze takie interpretacje i oceny: prometeizm, werteryzm, russoizm, szczery, „ognisty zapał” Byrona, polski *biedermeier*, „nieznośna czułośćkowość” Lamartine’a, melancholijny *Maskenball* Richtera itd. Wszystkie te ścieżki interpretacyjne rozbiegały się w wyobraźni czytelników XIX stulecia i nie mogły utworzyć znaczącej całości.

W *Sfinksie* (1847) Kraszewski napisze wprost o lekturowych wtajemniczeniach swojego bohatera, również artysty, że były to „ksiąg głosy tak często sprzeczne, tak niezgodne z sobą, tak dziwnie się sprzeczące, jak dwie kamienne maski u drzwi starego domu”<sup>13</sup>. Warto postawić w tym miejscu pytanie: co skłoniło tłumaczy i wydawców tej bądź co bądź anachronicznej powieści do uprzystępnienia jej publiczności europejskiej, tak przecież odmiennej od polskiej, dopiero się kształtującej?

W inicjacyjnej wędrówce bohatera przez świat „kamiennych ludzi” Kraszewski zatrzymuje go nieco dłużej w mieszkaniu medyka, zwracając uwagę czytelnika na zewnętrzny wygląd pokoju i zestrojony z nim obraz eks-studenta medycyny, zasypiającego nad lekturą pism specjalistycznych i... nie tylko:

Mieszkanie jego było prawdziwie lekarskim; wielki i widny pokój jeden, po ścianach rysunki anatomiczne bez ramek, w kącie szkielet, na głowie jego czapka, u nóg jego butelka próżna, na stoliku flaszeczki, bincech, papiery, pieniądze rozsypane, zegarek i brzytwy, pierścionek z włosów i bandaże, niezapominajki i szarpie!! Przy łóżku list od panny Petroneli, a na nim pigułki merkurialne; nad łóżkiem pistolety i portret Hanemanna. Wszystko w nieładzie, w rozrzucie: świat nasz i lekarski, razem zmieszany niepojętym sposobem.

Wśród tego chaosu, pan Adam siedział w szerokim krześle z fajką w zębach, trzymał traktat o kołtunie w rękę, a pod pachą jeden tom narzeczzonej *Lammermooru* – *Walter-Scotta*, i drzymał. (Pś, t. I, s. 59–60; podkr. M. L.)

---

<sup>12</sup> Przeciw racjonalizmowi XVIII i XIX wieku wymierzony był *Asmodeusz*. W niniejszym rozdziale traktuję go jako autorski komentarz i w pewnym sensie metatekst, zastępujący nie napisaną przedmowę do pierwszego wydania *Poety i świata*. O *Asmodeuszu* zob. E. Warzenica, „*Powieści romantyczne*” *J. I. Kraszewskiego*, dz. cyt., s. 123-126.

<sup>13</sup> J. I. Kraszewski, *Sfinks*, w: *Wybór pism*, t. X, Warszawa 1879, s. 107. Podkr. M. L. Dalej cytuję za tym wydaniem (skrót: S). Numer tomu oznaczam cyfrą rzymską (X, XI), numery stron – arabską. W rozdziale dotyczącym tej powieści poruszam szerzej problem dziedzictwa oświecenia w XIX wieku.

Pokój, do którego wszedł „biedny poeta”, widziany jego oczyma, w pewnej mierze można potraktować jako alegoryczną, trochę uduchowioną „scenę” niedoszłych do szczęśliwego skutku prób życiowych i literackich Gustawa. To przestrzeń-pułapka, miniatura tytułowego „świata”, nie pozbawiona odniesień do zwykłych realiów codziennej egzystencji, ale dająca w efekcie obraz zupełnego chaosu, zwierciadło jakiegoś rozgorączkowanego umysłu, śpiącego po upojonej uczcie intelektualnej na śmietniku idei, naukowych teorii i literackich mód. Świat medyka stanowi tu do pewnego stopnia obiektywizację tego, co dzieje się we wnętrzu Gustawa. Drzemka pana Adama w pokoju-rupieciarni antycypuje poniekąd późniejsze upojenie alkoholowe Gustawa i rojenia siedmiu pijanych głów, w których sen będzie pełnym przenicowaniem realnego świata.

Wszystkie detale są tu ważne, zwłaszcza górujące nad bezładną mieszaniną drobiazgów pistolety i portret Hahnemanna, słynnego lekarza-homeopaty<sup>14</sup>. Niebawem Gustaw trafi do jednej z sal wykładowych, zamienionych na prosektorium i dozna moralnego szoku na widok obnażonego organu – serca. W *Asmodeuszu* Kraszewski obarcza naukę („oświatę”) oraz egotyczną literaturę ciężarem moralnej odpowiedzialności za nadmierne spłylenie horyzontów poznawczych człowieka, co w efekcie prowadzić miało do następujących skutków ubocznych:

– Dlaczego, rzekł Asmodeusz, powiedz mi D. Kleofasie, Anglia, która wprzód miała sławę najucywilizowanego kraju, pierwsza dała przykład już w charakter prawie narodowy [!] weszłych samobójstw? Dlaczego w klasie oświecenijszej, między artystami, filozofami, uczonymi, najwięcej zdarza się tych gwałtownych życia zakończeń? Czemu teraz, kiedy oświata, źle czy dobrze rozlata się szerzej nieco po świecie, ta brama do wyjścia ze świata tak często i dla tak wielu

---

<sup>14</sup> Samuel Hahnemann (1755–1843) – niemiecki lekarz, autor przełomowej rozprawy *Organon sztuki medycznej* (1810), która dała początek nowoczesnej homeopatii, ale przysporzyła mu też wielu przeciwników. Nazywano go szarlatanem, masonem, a nawet mistrzem okultyzmu. Leczyli się u niego Goethe i Paganini. Starą metodę: „podobne leczyć podobnym” Hahnemann wzbogacił o własne badania przeprowadzane na pacjentach. Jego zdaniem, badania te miały większą skuteczność niż próby podawania leku zwierzętom. Do dziś jego metoda budzi kontrowersje. Zob. S. Hahnemann, *Wykład reformy sztuki lekarskiej przedsięwziętej w Niemczech*, w języku francuskim przez E. G. de Brunnów napisany, [tłum. z fr.], Warszawa 1826. Zob. także: A. Roter-Bourkane, „*Nad łóżkiem pistolety i portret Hanemanna*” – obecność pewnej sceny u Kraszewskiego i Chwina, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt., s. 373-380; J. Jarzębski, *Hahnemann i samobójcy*, „Znak” 1995, nr 12. Wszystkie edycje *Poety i świata* zawierają błędną pisownię nazwiska.

się otwiera! Czemu nareszcie tam, gdzie mniej jest w XIX wieku oświaty, mniej się pokazuje samobójstw. – Miałożby to znaczyć, że światło czyni życie nieznośnym, że nauki, zamiast zaspokojenia drażnią i w rozpacz wprowadzają? Zapewne nie! – Lecż to znaczy przynajmniej, że wasza cywilizacja, nauki, oświata, nie mają zasady i głównego punktu oporu. Dlatego, im kto dziś wyżej wyjdzie, tym obszerniejszy i nieobjęty spostrzegając horyzont naokoło, a sądząc o nim z próbki, którą miał przed sobą – wielkością jego się zastrasza, patrzeć nie chce i rzuca na skały. Ileż to piekłu dało ofiar zrozumienie, przesylenie, i to właściwe wiekowi wahanie się opinii, zmieniającej się co dnia przez coraz inny rozbiór, który chciwie upatruje różnic, a gardzi podobieństwami!<sup>15</sup>

Świat w próbce wydawał się dla Kraszewskiego i współczesnych koszmarną wizją-eksperymentem, w którym metafizyczny sens Wielkiej Całości i ludzkiego życia został zagubiony<sup>16</sup>. O czym śnił student Adam, otoczony chaosem świata? Po przebudzeniu opowiedział Gustawowi swój sen o tym, jak „umarli dopominają się swego”<sup>17</sup>. W onirycznej hiperboli martwe i ułomne szkielety budzą z uspienia duszę-sumienie medyka i żądają zwrotu zagrabionych członków. W akcie zemsty i rekompensaty rozrywają ciało śniącego na strzępy. Opowiadanie pana Adama sygnalizuje w powieści Kraszewskiego ważny problem istnienia pewnej fantazmatycznej obsesji w umyśle człowieka nauki. Podobnie rzecz ma się z literaturą. Ta druga, rozważana ze stanowiska całokształtu ludzkich wytworów, jest przekładem naukowych teorii na język doświadczenia egzystencjalnego. Impuls śmiertelnej choroby cywilizacji i towarzyszący mu

---

<sup>15</sup> *Asmodeusz...*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 6, s. 32. O motywie samobójstwa w literaturze romantycznej zob. M. Piwińska, *Zabił się młody*, w: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981; A. Kowalczykova, *Samobójcy romantyczni*, w: *Style zachowań romantycznych*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995; Cz. Mykita-Glensk, *Heinrich von Kleist i Giacomo Leopardi – determinanty poczucia tragiczności losu*, w: *Problemy tragedii i tragizmu, Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005; M. Żmigrodzka, *Rozdrożny i gra z nicością*, w: *Bonawentura (A. E. F. Klingemann), Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, oprac. tekstu i redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2006 – tu m.in. o poecie-samobójcy, który zniszczył rękopis swojej tragedii. Ciekawe pendant do *Poety i świata* ze względu na problem pijaństwa i samozniszczenia stanowi opowiadanie *Pająk. Urywki z listów młodego artysty* (1841) J. B. Dziekońskiego.

<sup>16</sup> O kryzysie metafizyki i próbach „scalenia” świata pisano wielokrotnie. Wymienię tu prace: M. Kuziak, *Wielka Całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006; G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.

<sup>17</sup> Podtytuł rozdziału XII *Opowiadanie medyka* (Pś, t. I, s. 68-73).

fantazmatyczny lęk przed rzeczywistością, narzucającą swoje prawa czującemu indywidualium – to wszystko przekazał medyk Gustawowi w hiperbolicznej wizji straszliwego sądu i kary.

Podobnie w IV części *Dziadów* świat filozofów, reprezentowanych przez księdza-racjonalistę, przeraził Mickiewiczowskiego Gustawa widmem „kościotrupa nagiego”. Motto Szekspirowskie o „dziwach na niebie i na ziemi” działało tu jak magiczne zaklęcie poezji. W powieści *Poeta i świat* znalazła wyraz nostalgia za utraconym łaodem przeszłości, wiekiem „czucia i wiary”. Na adres *Romantyczności* i *Dziadów* wileńskich Mickiewicza wskazywało w utworze z 1839 roku przeciwstawienie prawd żywych prawdom martwym, zinterpretowane w tyradach Kraszewskiego-Gustawa przeciw „mędrcom przeklętym” w kategoriach russoistycznych, jako odczarowanie świata<sup>18</sup>. Rozum uczonych ścierał z serca indywidualistyczne piętno, przeczył istnieniu nieśmiertelnej duszy.

W przypadku melancholijnego Gustawa, który prześnił swój łagodny sen dzieciństwa, rozpacz wydziedziczonego nie znajdzie ujścia w rytualnym samobójstwie. Jego poezje w zastępczej formie wyzwolą ekspresję sadomasochizmu<sup>19</sup>. Formą samozagłady, znacznie bardziej drastyczną niż piękne, romantyczne *autodafe*, stanie się dopiero w finalnej scenie utworu rozpaczliwe pijaństwo, bez mitologii i patosu. Wcześniej jednak Kraszewski postara się zatrzymać uwagę czytelników na idylli domowego szczęścia z Marią, idylli, która wprawdzie nie zaspokoi tęsknot poety za przeszłym łaodem, jednak w perspektywie odbioru tej postaci stanie się sygnaturą biedermeierowskich ideałów. Znaczące wydaje się tu opóźnienie momentu finalnej katastrofy i prowadzenie bohatera przez serię nieudanych prób pogodzenia z wymogami życia. Tym ja-

---

<sup>18</sup> Waloryzację aksjologiczną zaczerpniętą z *Romantyczności* ma opozycja: prawdziwy mędrzec – mędrkujący filozof w myśleniu Mickiewicza i innych autorów epoki. Zob. K. Górski, «Mądry, mądrość, mędrzec i mędrzek» w *pisarskiej praktyce Mickiewicza*, w: *Z historii i teorii literatury*, seria II, Warszawa 1964; Cz. Zgorzelski, „I rozumami serce mu przebodli...”. O „Mędrkach” Mickiewicza, w: „*W Tobie jest światłość*”. *Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993; A. Grzywna-Wileczek, *Wyzwalająca prawda i prawdziwa mądrość*, w: *też*, „*Jest i więcej prawd w piśmie*”. *Mickiewiczowskie „Zdania i uwagi” w kontekście Biblii*, Lublin 1994. Inspiracji dla zbadania tej problematyki dostarczają studia zebrane w tomie: *Mickiewicz mistyczny*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2005, m.in. J. Prokopiuka *Drzewo Życia i Drzewo Poznania. Mistyka i gnoza – odrębności i podobieństwa*.

<sup>19</sup> Zob. wiersz-autocytat Kraszewskiego *Do nowonarodzonego* (Pś, t. II, s. 59-60).

skrawiej zarysowana zostanie przepaść nędzy i upodlenia w ostatniej scenie „tragikomedii”<sup>20</sup>.

Nakładanie się w powieści różnych kontekstów społeczno-kulturowych utrudnia odczytanie sensu zmagania poety ze światem, a jego osobistą porażkę zamienia w fatalistyczne piętno ciężące tak samo nad egzystencją pojedynczego człowieka, jak nad całą cywilizacją. Tu właśnie ujawnia się z całą wyrazistością emblematyczność biografii Gustawa Wernera dla takiego typu kultury, który nazwać można kulturą przesilenia pojęć i wyobrażeń. Nie chodzi przy tym o przesadne generalizowanie znaczenia tej powieści w jej odbiorze czytelnicy, lecz o wskazanie prawdopodobnych źródeł ambiwalentnych reakcji na ten utwór. Nowoczesność *Poety i świata*, a może raczej niewczesność tej powieści, jej prekursorski anachronizm<sup>21</sup> zarówno w społecznym, jak i bardziej zindywidualizowanym odbiorze, doprowadziły do znamiennej polaryzacji stanowisk i opinii na jej temat<sup>22</sup>.

Zanim zostaną przywołane sądy współczesnych Kraszewskiemu recenzentów i późniejszych badaczy, warto spojrzeć na dzieje recepcji *Poety i świata*, szczególnie w jej fazie początkowej, „nieuprzedzonym” okiem Kraszewskiego „filozofa” z przedmowy (1840), tego, kto patrzy na literacki kosmos z perspektywy autora zewnętrznego wobec tekstu, który sam napisał i którego już nie zamierza w żaden sposób i dla nikogo „poprawiać”:

Nie tajemy tego przed sobą i znamy to dobrze, że obraz egzystencji poety, egzystencji zagadkowej, tajemniczej, co do indywiduów w tym lub owym coraz odmiennej, nie jest jeszcze w jednym Gustawie całkowicie odmalowany; nie przeczym, że chcąc go uczynić pełniejszym, trzeba by wkoło głównej postaci ugrupować kilka jeszcze z tej samej rodziny, a odmiennych charakterów i fizjonomji; – lecz gdy na nieszczęście autor tego uczynić nie mógł czy nie chciał w początku:

---

<sup>20</sup> Powieść Kraszewskiego wyszydza schemat samobójstwa z miłości, która nie może się zrealizować w sentymentalnym trójkacie: Maria-Oleś-Gustaw (Pś, t. II, r. VII. *List Olesia*).

<sup>21</sup> Termin zapożyczam od J. Ławskiego z pracy „*Pszenica i kąkol*”. *Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 435-436.

<sup>22</sup> Interpretatorzy tej powieści nie przestają wskazywać różnych analogii między wczesnoromantycznymi doświadczeniami Gustawa Kraszewskiego a późniejszymi dylematami modernistów i pisarzy XX wieku. Np. A. Bar pisał z pewną przesadą o prefiguracji nietzscheańskiego nadczłowieka w powieści z roku 1839 (*Charakterystyka i źródła powieści...*, dz. cyt., s. 115). M. Zielińska ostrożnie zestawiała tytułową postać z bohaterem Dostojewskiego („*Poeta i świat*”, czyli *Raskolnikow po polsku*, w: *Polacy, Rosjanie, romantyzm*, Warszawa 1998, s. 141). Zob. także wspomniany szkic A. Roter-Bourkane, dz. cyt.

dziś już za późno. Może też kto inny, dopełniając ten obraz, odmaluje wcale innego poetę, spokojnego, umiarkowanego, poważnego, zimnego, wyrachowanego jak Goethe; będzie to ciekawy *pendant*; zwłaszcza gdy jest tylu utrzymujących, że poeta XIX wieku wcale nie tak jak Gustaw powinien wyglądać. (Pś, t. I, s. 9; podkr. M. L.)

Kraszewski przyznaje częściowo rację niektórym krytykom, twierdzącym, że jego obraz poety został zaledwie naszkicowany<sup>23</sup>. W utworze z 1839 roku zabrakło wielostronnej charakterystyki poety. W ostatecznym rozrachunku Gustaw, który rozpija się z rozpachy, jest – pisze Kraszewski w 1840 roku – „smutnym przykładem ekscentrycznej egzystencji” (Pś, t. I, s. 8). Nie spowiadał się tu jednak pisarz z artystycznych uchybień, lecz z ironią pisał o pierwszych recenzentach powieści, którzy swoje stare „klasyczne” gusty brali mylnie za cechę XIX wieku. Autor wołał widzieć w Gustawie twór niegotowy, wytwór historyczności miejsca i czasu, specyficznych warunków, mierzony zmienną skalą polskich i europejskich doświadczeń. Część krytyków natomiast tęskniła za tym kompletnym ideałem dążeń całego (którego?) wieku. Wspomniany w przedmowie Goethe w powszechnej opinii skupiał w sobie najważniejsze cechy uniwersalnej osobowości XVIII stulecia, był w pełni ukształtowanym i spełnionym „charakterem”. Gustaw, potomek wczesnoromantycznych odludków, pozostał samotny na literackiej scenie.

XIX-wieczni recenzenci *Poety i świata* rozmaicie rozkładali akcenty, w ocenie tej powieści. Jedni widzieli w przedstawieniu nałogu Gustawa obraz egzystencji zbrukanej „kałiem świata”, żał po utraconej „białej sukience” dzieciństwa, podkreślali osobiste nieszczęście poety niezrozumianego i wyklętego przez otoczenie. Drudzy dopatrywali się w tym portrecie rysów bardziej komicznych niż tragicznych, a nierzadko pojawiały się uwagi bliskie stwierdzenia, że *Poeta i świat* jest satyrą na degrengoladę moralną artysty, który upada na skutek własnego niedołęstwa, zaniku woli i całkowitej bierności wobec zła<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> W przedmowie do późniejszej *Powieści bez tytułu* wyraźnie zaznaczy: „jest to znowu może *Poeta i świat*, ale już ze szkicu na szersze naciągnięty ramy” (*Powieść bez tytułu*, wyd. nowe, przejrane i poprawione przez autora, Lwów 1873, t. I, s. 5.)

<sup>24</sup> Kryteriami oświeceniowej satyry w ocenie postawy życiowej bohatera najczęściej posługiwali się pierwsi recenzenci utworu. Zob. m.in.: [Anonim], *Przyjaciół Ludu* 1839, nr 9; E. Chojecki, „*Poeta i świat*”. *Powieść przez J. I. Kraszewskiego*, „Gazeta Poranna” 1839, nr 297; [Anonim], *Kraszewskiego „Świat i poeta*”, „Pismo Dodatkowe do Gazety Porannej” 1839, nr 73; K. Po., „*Poeta i świat*”. *Powieść przez J. I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nr 27. Do prasowych wyjątków należały wówczas wypowiedzi traktujące zupełnie na serio tragizm po-



Pomimo celowo tu przeze mnie wyostrzonej polaryzacji stanowisk, daje się często zauważyć pewne niezdecydowanie w opiniach dotyczących powieściowej kreacji Kraszewskiego. Dał temu wyraz Stanisław Tarnowski, uznając w swojej *Historii literatury polskiej* utwór *Poeta i świat* za „dowód niedojrzałości, niejasności myśli u autora”<sup>25</sup>:

Jeżeli – argumentuje Tarnowski – tego poetę, który sam nie wie, czego chce, który nic nie robi, a w końcu się rozpija, Kraszewski pojmował ironicznie, to nie ma mu nic do zarzucenia. Ale w takim razie powinien był oznaczyć to i dać do zrozumienia wyraźniej; nie rozczulać się nad mniemanym poetą, strzec się wszystkiego, co mogło go zrobić zajmującym, sympatycznym. Tak bowiem, jak powieść jest napisana, czytelnik może myśleć, że między nieczułym światem a czułą duszą poety jest jakieś przeciwieństwo wrodzone i nieprzełamane, i że to ów nieczuły świat jest winien, że poeta zdradził żonę, nic nie zrobił, i sponiewierał się w rysztołu<sup>26</sup>.

Tarnowski wolał oczywiście mieć do czynienia z utworem interwencyjnym, z surową krytyką niż z kreacją *par excellence* artystyczną. Ale tendencyjne nastawienie historyka, w dodatku ideowego oponenta Kraszewskiego z czasów późniejszych niż pierwodruk *Poety i świata*, schodzi na drugi plan wobec stale podkreślanego również przez XX-wiecznych badaczy faktu, że obraz bohatera tej powieści został zbudowany niekonsekwentnie, bez dbałości o spójność. Marta Zielińska pyta: „czy śmiać się, czy też płakać razem z autorem? Czy to karykatura, czy prawdziwy portret męczennika romantycznego idealizmu?”<sup>27</sup> W dalszej części swojego wywodu badaczka sugeruje, że postać tytułowa jest projekcją dylematów moralno-estetycznych samego Kraszewskiego. Dla Zielińskiej jednak, inaczej niż dla Tarnowskiego, istotniejsza wydaje się nie rozpiętość emocjonalna wahań narratora między całkowitą aprobatą a ironicz-

---

ety. Zob. S. J. [S. Jaszowski], „Rozmaitości. Pismo Dodatkowe do Gazety Lwowskiej” 1839, nr 41. O źródłach zbiorowego współczucia czytelników dla cierpień Gustawa pisał P. Chmielowski (*Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historycznoliteracki*, Kraków 1888, s. 100). Krytyków-pozytywistów i niektórych współczesnych badaczy interesowała w większym stopniu przedmiotowa czy wręcz „realistyczna” strona związku autora i jego bohatera z problematyką epoki. Zob. m.in. K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, oprac. A. Czachowski, wstępem poprzedził J. Maciejewski, Warszawa 1967, s. 88-92.

<sup>25</sup> S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. V: *Wiek XIX. 1831–1850*, Kraków 1900, s. 194.

<sup>26</sup> Tamże, s. 194-195.

<sup>27</sup> M. Zielińska, „*Poeta i świat*”, czyli *Raskolnikow po polsku*, dz. cyt., s. 138-139.

nym szyderstwem, ale proces odwrotny: tendencyjne komentowanie, pouczanie odbiorcy, jak ma oceniać bohatera. Wygląda to tak, że Kraszewski z góry przewidział dla Gustawa scenariusz klęski w zetknięciu z „kałem” świata. Autor – konkluduje badaczka – pisał pod ciśnieniem romantycznego stereotypu i popowstaniowej rzeczywistości. Z drugiej zaś strony wprowadził do prozy bohatera ze świata poezji, niezgodnie z powszechnymi przyzwyczajeniami odbiorców<sup>28</sup>.

Co zatem pozostało jeszcze do „odkrycia” w tej rozpoznanej już na różne sposoby biografii Gustawa Wernera? Jeżeli przekroczenie granic myślenia epoki, o których piszą Warzenica i Zielińska, jest w toku lektury niemożliwe, to każda następna interpretacja powieści z punktu widzenia problemu postawionego w jej tytule będzie tylko wzajemną konfrontacją myśli autora i sprzecznych z nimi deklaracji bohatera<sup>29</sup>.

Lektura empatyczna przeważała w powszechnym odbiorze tej powieści. Patrząc na ów czytelniczy fenomen z perspektywy historycznoliterackiej, można powiedzieć, że owa sentymentalna aura, jaką *Poeta i świat* wokół siebie wytwarzał, była jego największą siłą i zarazem główną słabością. Naiwne identyfikacje z bohaterem, przed którymi sam Kraszewski przestrzegał swoich czytelników w przedmowie do drugiej edycji (Pś, t. I, s. 8), świadczyć mogły o niewolniczej uległości autora i jego publiczności wobec powtórzonych w powieści schematów epigońskiej poezji romantycznej<sup>30</sup>. Grabowski gromił Kraszewskiego za ten jego „anachronizm”. Aktualności *Poety i świata* upatrywał krytyk jedynie – o ironio! – we wzajemnym podobieństwie Gustawa i patologicznych jednostek w ich absurdalnym „wylaniu się na pijaństwo” (!). Zestawienie fikcji z rzeczywistością, w połączeniu z ideologicznym zaangażowaniem krytyka w walkę z materializmem, sugerowało, że choroba społeczna i spętanie zbiorowej wyobraźni przez literaturę „ostatniej epoki” to dwa bieguny tego samego problemu<sup>31</sup>.

Jednocześnie utwór z tezą zawierał jakąś diagnozę współczesnego świata, który odchodząc w przeszłość, zamieniał się w wyobraźni bohatera w senny koszmar. Ale również w recepcji czytelniczej pozostawiał trwałe ślad. Nie

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 145-147. Podobnie uważa E. Warzenica („*Powieści romantyczne*”..., dz. cyt., s. 126).

<sup>29</sup> Oto przykładowe zestawienia: deklarowany bajronizm i prometeizm Gustawa obok całkowitej niezdolności do czynu i egoizmu życia wewnętrznego (E. Warzenica, dz. cyt., s. 119-120, 125.)

<sup>30</sup> Potwierdza się tu uwikłanie pisarza w te same problemy, które starał się zdiagnozować w swoich tekstach krytycznych i publicystycznych.

<sup>31</sup> M. Grabowski, „*Świat i poeta*”..., „*Athenaeum*” 1841, t. 3, s. 167.

wszystko umarło razem z Gustawem. W zmiennym nurcie czasu ostało się wspomnienie Gustawa, analogiczne do tego, jakie przechowywało w swojej pamięci pokolenie czytelników Mickiewicza, wychowane na czwartej części *Dziadów*. Oto zapis takiego świadectwa, w którym autor, Leonard Sowiński zastrzega się, że nie zamierza oceniać utworu Kraszewskiego z 1839 roku „ze stanowiska przekonań moich dzisiejszych”, ale przypomina tylko wrażenia doznawane kiedyś podczas pierwszej lektury:

[...] W żadnym z utworów jego, które czytałem przedtem, nie dostrzegłem takiej jak tu niewiary w szczęście i miłość na świecie. Gromom, ciśniętym przez autora w oblicze wiedzy ludzkiej, przyklaskiwałem wprawdzie z całego serca, ale w końcu stawiałem pytanie: I cóż nam pozostanie po zawałeniu się gmachu, który myśl nasza wzniosła sobie chociażby tylko we własnym urojeniu?... Nic zgoła!... Bodajby walka przynajmniej wiekuista; – ale walka z niepodobieństwem – to rozpacz.

A tenże Gustaw!... jakież koniec jego okropny!... I ja też, w najgłębszej komórce serca własnego, nazywałem siebie poetą. Czy i ja mam tak skończyć jak Gustaw? Och, zmoro ohydna!...

[...] Postać Gustawa długo, bardzo długo była postrachem mej wyobraźni. Przechorowałem tę powieść w duchu – i kto wie, czy nie na całe życie pozostały po niej w mym sercu „czarne spalenizny znaki”<sup>32</sup>.

Melancholijna perspektywa oglądania siebie przez pryzmat dawniejszych lekturowych wtajemniczeń została dodatkowo wzmocniona odwołaniem do *Marii* Malczewskiego. Sowiński za pomocą umiejętnie dobranego cytatu z poematu kojarzy ze sobą dwa krańce pesymistycznego myślenia – utwór Kraszewskiego i *Marię*, które w jego odbiorze zlewają się w jedną sygnaturę chorobliwego przesilenia i niezatartego piętna złej pamięci<sup>33</sup>.

Recenzenci i czytelnicy *Poety i świata* na ogół wyczuwali znaczące zakłócenie proporcji w przedstawieniu dwóch płaszczyzn dyskursu powieściowego: sfery sądów i emocji „ja” Gustawa, piszącego pamiętnik, oraz wypowiedzi podmiotu autorskiego, zewnętrznego wobec tekstu pamiętnika, a jednak obecnego w nim na inny, utajony sposób. Nawet zwolennicy satyry nie mogli za-

---

<sup>32</sup> L. Sowiński, *Ze wspomnień o Kraszewskim oraz o wpływie jego na jednego z cizby*, „Echo” 1878, nr 247, s. 3. Podkr. M. L.

<sup>33</sup> Sowiński włączył do swoich wspomnień cytaty z głównym tematem Cnoty-Obludy oraz fragment metafory o „ciemnym i posępnym” lesie ludzkich uczuć, wypalonych od słońca (A. Malczewski, *Maria*, Pieśń II, fragm. XVIII, w. 1377-1385, 1395).

przeczyć, że Kraszewski nadał głównym partiom swojej powieści formę konfesyjnego wyznania. Ten chwyt narracyjny można było interpretować wieloznacznie. Albo jako „autobiograficzny” gest Kraszewskiego, żegnającego się definitywnie ze „starym” światem i swoim „przeszłym” wcieleniem odludka. Albo przeciwnie – jako zapis uciążliwej pamięci, utrwalający doświadczenia niemożliwe do przekazania w innej, bardziej „przedmiotowej” formie. W pierwszym wariantcie degeneracja poety kończy dosłownie wszystko, jest śmiercią-samounicestwieniem. Tu rola czytelnika ogranicza się do potwierdzenia tezy o klęsce ostatecznej bohatera. W drugim wypadku poszerza się zakres recepcji. Jesteśmy piórem Kraszewskiego prowadzeni równocześnie w dwa światy. Odbiorca od pierwszych stron powieści wkracza razem z bohaterem w uwewnętrzniony świat poezji oraz razem z autorem – w „teraźniejszą” rzeczywistość, zatrzymaną w kadrze powieściowych obserwacji. Owa „teraźniejszość” stanowi przeciwwagę dla mitu poezji, zdekonstruowanego przez „współczesnych”. Granice między jednym a drugim światem przesuwają się jedynie w naszej wyobraźni na podobieństwo stanu snu na jawie. Już główne motto, z inicjalną frazą: „Kto mi dał skrzydła”, aluzyjnie buduje aurę nieokreśloności wokół poety i – którego? – świata, wbrew jednoznacznie brzmiącej tezie o ich „wiecznym” niedopasowaniu i wzajemnym zantagonizowaniu.

Recenzent „Gazety Codziennej”, porównując *Poetę i świat* Kraszewskiego z *Zarysami wiejskimi* Gregorowicza, publikowanymi w 1852 roku na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, pisał z nieukrywaną konsternacją o Gustawie i z aprobatą o jego późniejszym, przetworzonym w nowym guście odpowiedniku:

Bo Gustaw i Janek [poeta wiejski M. L.] to nie wieszczę, którzy do śmierci zachowują ogień; ale poeci, jakich wielu, których gdy wszystko zawiodło, gdy stracili iluzje i wytłął się z ich duszy święty ogień miłości, gdy rozczarowali się w tym wszystkim, co było dla nich pięknem, szukali w kieliszku podniesienia ducha, i jakież to cudne mary chodziły im wówczas po głowie.

W formie jednak *Zarysów wiejskich* i powieści *Poeta i świat* zachodzi wielka różnica. Pan Kraszewski dał nam w krótkich urywkach starcia się Gustawa ze światem i raczej to pamiętnik poety niżeli powieść. Pan Kraszewski oderwał swego bohatera od świata, wszystko zostaje w cieniu, tylko sam bohater jaśnieje. A *Zarysy wiejskie* to powieść odpowiadająca wszelkim warunkom tego rodzaju utworów – poeta przedstawiony w codziennym życiu przy pracy o chleb powszedni. I w tym punkcie największą trudność autor pokonał, w tym punkcie talent jego najbardziej zajaśniał i uniknął dwóch ostatecz-

ności, w jakie niektórzy wpadają, to jest nie zrobić Janka człowiekiem zwyczajnym, ani też śmiesznym marzycielem<sup>34</sup>.

Trzeba zaznaczyć, że późniejszy Kraszewski jako autor *Sfinksa*, *Pamiętników nieznanego*, a zwłaszcza *Powieści bez tytułu*, i to z większym powodzeniem niż Gregorowicz, odmalował artystę na tle codziennego życia w społeczeństwie. W tym miejscu niniejszych rozważań nie chodzi jednak tylko o samą technikę prowadzenia losów postaci, lecz o niedoskonałą w rozumieniu wielu ówczesnych krytyków zasadę przenieśnięcia rzeczywistości w marzeniu poety. I coś więcej: o degradację marzenia na pograniczu snu i jawy. Forma pamiętnika dawała złudzenie wewnętrznego świata, który narzuca rzeczywistości swoją skalę emocji i wartościowania. W tym punkcie oceny, dla ogółu czytelników punkcie zapalnym – liczyła się jedynie zdolność empatii. W sukces przychodzi tu wyjaśniająca ten mechanizm uwaga Piotra Chmielowskiego:

A więc ten człowiek [Gustaw – M. L.] nie cierpiał naprawdę, a więc nie zasługuje na nasze współczucie?... O nie! Bo nie tylko te cierpienia są wielkie, które najubożniejszy nawet widz uznaje za takie, ale i te także, które nam własna przygotowuje wyobraźnia. Tym one są dotkliwsze, tym silniej dojmują sercu, że je niewiele odczuć i zrozumieć potrafi<sup>35</sup>.

Pozytywistyczny krytyk przypisuje współczucie czytelników na konto obłąkanej wyobraźni bohatera, niedostępnej dla tych, którzy oceniali go tylko na podstawie zewnętrznych zachowań. Tutaj – sugeruje Chmielowski – wkraczamy na teren aż nadto zwerbalizowanych w tekście powieści snów i rojeń poety. Dla Kraszewskiego, w interpretacji krytyka, ten „prześciowy stan duszy” miał okazać się z perspektywy lat „próbą ogniową” jego talentu. Czy jednak owa próba oby na pewno była kwestią trudnego do opanowania warsztatu pisarskiego? Czy przebiegała jedynie w wyobraźni autora, jego bohatera i empatycznie nastrojonych czytelników? Dalej zostaną poddane analizie prawa rządzące tą wewnętrzną rzeczywistością albo raczej snem-marzeniem, wyłaniającym się z powieści-„pamiętnika”.

---

<sup>34</sup> K. T. G., „*Biblioteka Warszawska*” za r. 1852, „*Gazeta Codzienna*” 1853, nr 188, s. 2-3. Podkr. M. L.

<sup>35</sup> P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski...*, dz. cyt., s. 27.

### Poezja w powieści: bal maskowy

Forma paraboliczna, nieobca Kraszewskiemu na każdym etapie jego twórczości, ma w przypadku jego młodzieńczego utworu wartość szczególną. Zapowiada ją główne motto powieści, zaczerpnięte z *Pieśni X Ksiąg pierwszych* Jana Kochanowskiego:

*Kto mi dał skrzydła, kto mię odział pióry  
I tak wysoko postawił, że z góry  
Wszystek świat widzę? –*

Zacytowany przez Kraszewskiego na karcie tytułowej początek pieśni czarnoleskiego poety pełni u Kochanowskiego funkcję uroczystego „wstępu z zapowiedzią”, przygotowującego „niebiańską” panoramę dziejów Polski – wydarzenie z pogranicza snu i jawy. Pytanie retoryczne poety-ptaka jest szczególnie doniosłym samopotwierdzeniem posłannictwa „polskiego Orfeusza”, będącego, zgodnie z tradycją platońsko-horacjańską, „boskim łabędziem”, „ptakiem wieszczów”<sup>36</sup>. Motto „orfickie” wprowadza w obręb powieści *Poeta i świat* temat wzlotu poety w górę jako wielkiej renesansowej metafory, generuje całą sferę intertekstualnych i metapoetyckich asocjacji, także tych nie związanych bezpośrednio z tekstami Kochanowskiego, lecz przypisywanych romantycznym ujęciom tego samego motywu<sup>37</sup>. Spojrzenie „z lotu ptaka”, zabarwione u Kraszewskiego melancholijną zadumą i powagą, stanowi w połączeniu z mottem czarnoleskim niemal boski punkt widzenia, dający – jak głosi wyżej przywołana uwaga z przedmowy – „prawdziwie uniwersalne rzeczy pojęcie”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Orfizm Kochanowskiego to jedno z jego najważniejszych wcieleni „proteuszowych”, o którym mówi także *Pieśń XXIV z Ksiąg wtórych*: „Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony, / Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony / Natury” (J. Kochanowski, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1998 – dalej cytuję z tego wydania). Zob. komentarze: L. Szczerbicka-Ślęk, *Wstęp*, tamże, s. XX-XXII; J. Pelc, *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984, s. 285; T. Michałowska, *Kochanowskiego „poeta perennis” (W kręgu renesansowych refleksji o poezji)*, w: *Jan Kochanowski i epoka renesansu*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1984, s. 62-71; J. Poradecki, „Aż tu moje skrzydło sięga”. *Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*, Łódź 1988, s. 27-40.

<sup>37</sup> Por. M. Piwińska, „Wiem, co to być ptakiem”, w: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 101-110. Autorka, śledząc Mickiewiczowskie parafrazy Kochanowskiego, dochodzi do wniosku, że poeta czarnoleski wyznaczył symboliczną przestrzeń poezji polskiej, w którą wpisują się *Dziady* z improwizacjami Konrada.

<sup>38</sup> „Parabola dokonuje [metaforycznego] «przeniesienia» w sferę obrazu tego, co dyskursywne, ogólne i abstrakcyjne” (M. Michalski, dz. cyt., s. 113).

W proponowanej tu optyce lektury mieści się, przynajmniej częściowo, seria poetyckich wstępów do każdego niemal rozdziału powieści, wyjętych jakby ze środka poezji czarnoleskiej, głównie z *Pieśni* lub *Fraszek*<sup>39</sup>. Zastanawiać może różnorodność ich zastosowań i funkcji, dająca niewątpliwie materiał do osobnego studium. Tworzą one bowiem coś w rodzaju odrębnej kompozycji, do pewnego stopnia autonomicznego układu poezji w powieści. Oddają całą gamę nastrojów, uczuć i moralistycznych refleksji nad życiem. Warto podkreślić, że motta zmieniają się w tym układzie proteuszowo, analogicznie do wibracji uczuciowych głównego bohatera Kraszewskiego. Wielokrotnie, jak w *Marii Malczewskiego*, przewija się w nich myśl o nieprzewidywalnym krzyżowaniu ludzkich planów, o istnieniu ryzyka „przygody”, „złego szczęścia”, „Z czego się dowcip wypleść nie może człowieczy”<sup>40</sup>, o bezradności rozumu wobec tajemnic świata i egzystencji<sup>41</sup>. Znaleźć można w utworze Kraszewskiego przykłady wykorzystania motta z *Fraszek* w celu wzmocnienia i uogólnienia satyrycznej wymowy niektórych obrazów skreślonych na kartach powieści.

Rola cytatów w funkcji motta nie ogranicza się jednak do ironicznego komentowania zdarzeń czy sytuacji fabularnych. Uczestniczą one także w budowaniu zmiennego dystansu między autorem a poetą oraz między nimi a światem, dystansu oscylującego między powagą a kpiną, co w efekcie może prowadzić do parabolicznego zwielokrotnienia sensów podsuwanych przez opowieść biograficzną. Powieść czytana razem z mottami stwarza wręcz laboratoryjne warunki do sondowania duszy poety poprzez literackie teksty kultury, sondowania z uwzględnieniem wyobraźni autora, bohatera, odbiorcy i całej epoki. W ten sposób dochodzimy do rezultatu doświadczenia lekturowego, które było fundamentalnym przeżyciem w biografii romantyków – przeżyciem indywidualnego losu, poznaniem siebie i świata<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Rzadziej cytowane są w roli motta *Treny*, *Marszałek*, *Satyr*, *Odprawa postów greckich* i *Psalterz*.

<sup>40</sup> J. Kochanowski, *Na słup kamienny*, fraszka 84 z *Ksiąg trzecich*, w. 1-2, drugie motto do rozdziału XIII *Klasztor i Prawnik* (Pś, t. I, s. 74). Fraszkę cytowaną wg edycji: *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998.

<sup>41</sup> Tegoż, *Pieśń IX* z *Ksiąg pierwszych*, w. 19-20, motto do rozdziału XI *Serce*, (Pś, t. I, s. 59). Ten fragment występuje także w rozszerzonej wersji jako motto do pierwszej pieśni *Marii Malczewskiego*.

<sup>42</sup> O znaczeniu aktu lektury wśród zachowań romantycznych pisał Zygmunt Łempicki w studium *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, tłum. O. Dobijanka, w: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 329-368. Zob. także w odniesieniu do wcześniejszych epok prace: K. Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpre-*

W perspektywę melancholijnego spojrzenia na życie wpisują się także trzy motto z Byrona, Jean-Paula Richtera i Delavigne'a, poprzedzające wszystkie, razem wzięte rozdziały pierwszego tomu *Poety i świata*<sup>43</sup>. Wybór autorów obcych, świadków epoki przesilenia romantycznego oraz ich „zestojenie” z nutą czarnoleską – te zabiegi wprowadzają czytelnika w swego rodzaju kosmos literacki, po którym porusza się swobodnie, niczym Proteusz, wyobrażenia intertekstualna autora i – w mniejszym stopniu bohatera powieści<sup>44</sup>.

Jeanpaulowskie motto, nad którym się zatrzymamy, pochodzi z *Vorschule der Ästhetik* (1804) – fragment ten zostanie przytoczony poniżej, najpierw w języku oryginału, zachowanym w XIX-wiecznych wydaniach *Poety i świata*, a następnie w przekładzie filologicznym na polski:

Die Poesie komme zu uns, wie und wo sie will, sie kleide sich [wie der Teufel der Eremiten oder] wie der Jupiter der Heiden in welchen prosaischen engen dürftigen Leib; sobald sie nur wirklich darin wohnt: so sei uns dieser Maskenball willkommen<sup>45</sup>.

Niech poezja przychodzi do nas, jak i gdzie chce, niech ubiera się niczym diabeł eremitów lub Jupiter pogan w ciasne, mizerne prozaiczne ciało; jeśli tylko w nim zamieszka, powitamy ów bal maskowy z radością.

Metaforyczna formuła Richtera odnosi się w swoim macierzystym kontekście do powieści i jej poetyckiej wartości. Upersonifikowana Poezja przebiera się w zewnętrzną powłokę prozy („prozaiczne / prozatorskie ciało”), a rezultatem tych znaczeniowców jest „bal maskowy” (*Maskenball*) – tak

---

tacji „Trenów”, Warszawa 1994; A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.

<sup>43</sup> Szczegółowo omawia tę problematykę M. Jauksz w szkicu *Postacie poezji. Nad mottami „Poety i świata” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Rok V (XLVII) 2012.

<sup>44</sup> Wyobrażenia tekstowa, intertekstualna to terminy bardzo pojemne, ponieważ obejmują one zarówno wszystkie aspekty podmiotowego stosunku do tworzywa tradycji literackiej, jak i przedmiotowy kształt świata przedstawionego za pomocą związków międzytekstowych. Zob. m.in. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79-109.

<sup>45</sup> Cyt. wg edycji: J. Paul, *Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit (Text der 2. Auflage von 1813)*. Fragment rozdz. XII *Über den Roman*. § 69 *Über dessen poetischen Wert*. W nawiasie kwadratowym człon cytatu pominięty przez Kraszewskiego.



przenośnie została ujęta przez niemieckiego romantyka powieść. Dalej czytamy o niej: „owa jedynie dozwolona poetycka proza” (*diese einzige erlaubte poetische Prose*), „poetycka swoboda wszelkich poetyckich swobód” (*eine poetische Freiheit aller poetischen Freiheiten*). Duch romantyczności wciela się w dowolną formę, w której bez przeszkód będzie mógł się objawiać i rozwijać. W takim rozumieniu powieść na równi z poezją stanowi jakby zamaskowany obraz (szyfr) świata, symboliczną mowę znaków, słów i dźwięków, której sens należy odczytać jako jej duchowe przesłanie.

W następnym fragmencie swojego wykładu estetycznego Richter odnosi się do szkół literackich minionego stulecia. Płaska rzeczywistość, utrwalona w pospolitym odbiciu werystycznego lub satyrycznego zwierciadła, zgodnie z przepisami poetyk, przybiera kształt „upieczonych liter” (*gebackene Buchstaben*); dopiero w zetknięciu z duchem romantycznym nabiera nowego wymiaru. „Bal maskowy” podnosi ją do rangi ideału. Estetyczna realizacja tej zasady wykracza poza dziedzinę czystych form sztuki dla sztuki, prowadzi do odkrycia lub ponownego przeformułowania ontologicznego związku poety ze światem, związku zerwanego w szkolnym klasycyzmie. Ten paraboliczny sposób czytania powieści romantycznej ujął Richter we wspomnianej *Vorschule der Ästhetik* następująco:

Allerdings lehrt und lehre die Poesie und also der Roman, aber nur wie die Blume durch ihr blühendes Schließen und Öffnen und selber durch ihr Duften das Wetter und die Zeiten des Tags wahrsagt; hingegen nie werde ihr zartes Gewächs zum hölzernen Kanzel- und Lehrstuhl gefällt, gezimmert und verschränkt; die Holz-Fassung, und wer darin steht, ersetzen nicht den lebendigen Frühlings-Duft. – Und überhaupt was heißet denn Lehren geben? Bloße Zeichen geben; aber voll Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit; das Lesen dieser Buchstaben eben fehlt; wir wollen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen. Die Poesie lehrt lessen, indes der bloße Lehrer mehr unter die Ziffern als Entzifferungs-Kanzlisten gehört<sup>46</sup>.

Poezja jednak naucza i niech naucza, podobnie jak powieść, ale tylko tak, jak kwiat poprzez swoje kwitnące zamykanie się i otwieranie oraz sam poprzez swoją woń przepowiada pogodę i pory dnia; niech natomiast nigdy jej delikatna istota nie stanie się drewnianą, ociosaną amboną lub katedrą wykładowcy. Drewniana konstrukcja i osoba, która na niej stoi, nie zastąpią żywej woni wiosny. – A cóż to poza tym znaczy nauczać? Dawać jedynie znaki; ale cały świat jest

---

<sup>46</sup> Tamże. Podkr. M. L. Tłum. A. W. Lubiński.

przecież pełen znaków, cały czas; brakuje właśnie [umiejętności – M. L.] czytania owych liter; my chcemy słownika i gramatyki owych znaków. Poezja naucza czytania, przy czym rolą samego nauczyciela jest bardziej odszyfrowywanie owych liczb.

Na czym wobec tego zasadza się związek poety ze światem? Jeanpaulowskie motto wydaje się w ujęciu Kraszewskiego melancholijnym nawrotem do „wieku poezji”, zaprzepaszczonego gdzieś w nudnym i płaskim dydaktyzmie „oświeconych” pedantów. Przywołanie motta z rozprawy romantyka budowało emocjonalno-duchową aurę tęsknoty za ładem poezji, za tajemniczą mową znaków, odsyłających do duchowego centrum twórcy i całego wszechświata. W szkicu *Poezja ze Studiów literackich* (1842) Kraszewski sformułuje ogólną zasadę poetyzacji rzeczywistości, „zawsze i wszędzie”, zgodnie z romantyczną estetyką i antropologią:

Lecz czyż nie prościej pocie bliżej szukać poezji, kiedy jest ona w duszy człowieka, obejmującej świat, nie w pewnej uprzywilejowanej stronie. Bo, powtarzamy, poezja jest wszędzie, ale potrzeba geniuszu, aby ją na wierzch, jak żywe źródło, wyprowadził. (Sl, s. 240; podkr. M. L.)

*Poeta i świat* to tytuł równie zagadkowy, co *Sfinks* albo *Powieść bez tytułu*. Wszystkie te utwory osadzają tajemnicę duszy poety i jego poezji w poszukiwaniu właściwej miary dla jego relacji ze światem. Światem jako kosmosem natury, rozumianym na sposób romantyczny, nie zawężonym jedynie do „kamiennych ludzi”. Ani wybujały indywidualizm, będący ucieczką od „brudnej” i nudnej rzeczywistości, ani też czysta przedmiotowość, pozbawiona subiektywnej prawdy przeżycia, nie odpowiadają Kraszewskiemu i jego bohaterom-poetom (artystom). Motto z Jean-Paula (Richtera) zapowiada model otwartej lektury tekstu świata i tekstu człowieka, wyczułonej na szukanie związków poety ze światem na zasadzie chwiejnej równowagi między powagą i drwiną, między wzniosłością i komizmem. Ostatecznie jednak, kiedy przyglądamy się fabularnym perypetiom Gustawa z powieści Kraszewskiego i dochodzimy do ich tragicomicznego finału, owo „otwarcie” wydaje się nam jedynie postulatem albo cieniem ideału, który unosi się nad „światem” i snuje się jak senne widmo za „poetą” – marzycielem, aby w końcu utonąć w alkoholycznej malignie<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Ciekawy komentarz do wątków Richterowskich dopowiada Marcin Jauksz, posługując się cytatem z *Trenu XIX* Kochanowskiego: „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...”. Wahania poety

W wyobraźni czytelnika dźwięczą może jeszcze słowa melancholijnej, gorzko-ironicznej zadumy Gustawa-Kraszewskiego nad odczarowaniem cudów świata i człowieka. Brzmiały one jak echo leśnej tęsknoty człowieka, który utracił wiarę w możliwość egzystencji poetycznego ducha w prozaicznym ciele.

Symboliczną mowę znaków zastąpiła w powieści z 1839 roku intertekstualna gra z odbiorcą, imitująca – nieraz ironicznie – metafizyczny (lub tylko egzystencjalny) ład poezji. Właśnie imitacja z całym szeregiem językowych przesłonek: cytatów, aluzji, parafraz i klisz wchodzi tutaj w miejsce rewelatorskiej funkcji poetyckiego ducha. Ów duch w alegorycznej postaci poety Gustawa cierpiętniczo błąka się po świecie (między miastem a wsią), pokutuje pod naciskiem cudzych form („romantyzm” krępuje tak samo jak „klasycyzm”), nie może swobodnie i radośnie wcielać się we wszelkie kształty, lecz podąża utartym szlakiem znanych kodów, rozszyfrowanych znaczeń. W rezultacie, ów kosmos literacki Kraszewskiego – Gustawa, kosmos, który tworzą teksty poezji, zaczyna pełnić w utworze funkcję kodu szyfrującego i zarazem odszyfrującego rzeczywistość według własnych autonomicznych reguł (trochę na podobieństwo Richterowskiej metafory *Maskenball*). Fikcja literacka staje się czymś w rodzaju rozpraszającej soczewki albo sztucznym okiem poety. Melancholijne spojrzenie, rozszerzając swój zakres, redukuje zarazem treść oglądu. Kontury tego ułomnego, rzeczywistego-literackiego świata, sprowadza do kilku powtarzalnych rysów, bez dookreślającego malarskiego tła. Zamiast malować życie w różnych przejawach jego charakterystycznego piękna i urzekającej nowości, powieść Kraszewskiego stawia diagnozy, demaskuje ukryte mechanizmy, struktury zła, a z drugiej strony – parabolizuje sens indywidualnych (nie: zindywidualizowanych) doświadczeń poety Gustawa, sprowadza je do roli metafory wielkiego przesilenia pojęć i wyobrażeń. Nawiązuje przy tym do romantycznej estetyki ekspresji<sup>48</sup>.

---

(Kraszewskiego) stematyzowane w tym fragmencie, a odniesione przez badacza do prawdziwego poetyckiego ducha mieszkającego w prozaicznym ciele, znajdą może odpowiedź twierdzącą u poszukiwanego zainteresowanego nią czytelnika. „Prawda” poezji tylko częściowo dałaby się wyczytać z „druku”, po większej części leżałaby po stronie idealnego odbiorcy, który ponad głowami narratora i bohatera, czyli, jak się domyślam, na płaszczyźnie metapoetyckiego dialogu Kraszewskiego z Richtermem, powita tę maskaradę z radością. (M. Jauksz, *Postacie poezji*, dz. cyt., s. 389-390).

<sup>48</sup> Powtarzam tu częściowo uwagi J. Bachórze (*Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 454). Poetyka romantyczna pozostaje w sprzeczności z formułowanymi w latach trzydziestych postulatami teoretycznymi Kraszewskiego, torującymi drogę powieści realistycznej. W artykule *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem* (1832) zaleca on pisarzom „kopiowanie wierne i nieprzesadzone”,

Kraszewski dołączył do powieści rozdział *Epilogos* opatrzony mottem-fraszką Kochanowskiego *Do Gościa*. W epilogu autor przywołuje w eseistycznym skrócie szczegóły z życia dawnych artystów, utrwalone w legendzie i w pozostawionych przez nich wspomnieniach<sup>49</sup>. Nie ma w nim – prawie wcale – bezpośrednich nawiązań do powieściowej biografii Gustawa, zakończonej gazetowym nekrologiem. Mają one natomiast potwierdzać tezę o proteuszowej naturze prawdziwego poety:

Wiecież teraz, co to jest poeta? odgadliście zagadkę jego charakteru? poeta Proteusz, stworzenie zapalne i różnobarwne, ma w sobie wszystkie charaktery i nie ma żadnego, we wszystkie wcielić się umie, żadnego nie przyjmuje, z każdym każdy, przymuszony popędem badać naturę i zastanawiać się nad nią, jest wszystkim z kolei, wciela się w każde życie, próbuje każdej namiętności, naśladuje wszystko, lecz ten ruch duszy wewnątrz niego się odbywa, nie widać nic po wierzchu, tylko drganie gorączkowe, którego ludzie nie pojmują. (Pś, t. II, s. 101–102)

Pisarz posłużył się w epilogu asocjacyjną metodą opisu charakterologicznego, w którym zakres pojęcia „poeta” stopniowo się rozszerza w miarę przybywania kolejnych określeń i nowych szczegółów, czego sygnałem i wymownym potwierdzeniem jest właśnie zainicjowanie charakterystyki postacią uchodzącą wręcz za symbol nieuchwytnej wielopostaciowości, o czym w naszej polskiej tradycji literackiej przypomina Jan Kochanowski we fraszce *Do gór i lasów*:

Taki był Proteus, mieniać się to w smoka,  
To w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka.  
Dalej co będzie? Śrebrne w głowie nici,  
A ja z tym trzymam, kto co w czas uchwyci<sup>50</sup>.

Kraszewski przytoczył ten fragment jako motto do rozdziału *Klasztor i prawnik* (t. I, s. 74). Komentator tej autobiograficznej fraszki zwraca uwagę, że Proteusz był dla humanistów renesansowych uosobieniem człowieka praw-

---

zaś w szkicu *O polskich romansopisarzach* (1836) stwierdza, że „romans i powieść są obrazem jakiegokolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnotkową, flamandzką, mikroskopową źrzenicą”. Cyt. wg antologii: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt., s. 25, 29. Tę niezgodność teorii z praktyką w różnych okresach twórczości Kraszewskiego odnotowywano wielokrotnie.

<sup>49</sup> Zob. także w przekładzie Kraszewskiego A. Jameson Brownell, *Złota legenda artystów*. (Z angielskiego pisma „The Athenaeum”), Wilno 1848.

<sup>50</sup> J. Kochanowski, *Do gór i lasów*, fraszka 1 z *Ksiąg trzecich*, w. 15-16.

dziwego<sup>51</sup>. Kochanowski wprowadził go do własnego utworu, aby wyrazić postawę dojrzałego poety, z melancholijno-autoironiczną zadumą spoglądającego na swoje przeszłe metamorfozy oraz na niepewne perspektywy przyszłości<sup>52</sup>. Porównanie z Proteuszem było dla niego – jako artysty odrodzenia – „nobliwe, a przede wszystkim wyraziste, dobitne i czytelne”<sup>53</sup>.

A Kraszewski? Tkanka fabularna historii Gustawa Wernera jest na tyle wątpliwa, że nie stanowi miary właściwej dla oddania bogatej gamy proteuszowych przemian modelowego poety z epilogu. Raz po raz narrator sygnalizuje czytelnikowi, że opowiadana historia ma sens ogólny, wykraczający poza jednostkową biografię. Na przykład, w rozdziale X tomu I *Dumania*, gdzie trudno jest wyznaczyć granicę między wypowiedzią odautorską a głosem bohatera-poety (narracja pierwszoosobowa), tyrada przeciw „mędrcom przeklętym” (nawiązanie do IV części *Dziadów* Mickiewicza) stanowi dyskursywne rozwinięcie głównego tematu powieści – poeta i odczarowany, prozaiczny świat:

Nie ma miejsca, gdzie by jego [człowieka – M. L.] rozum nie stał piętna pozycji, którą mu dało przyrodzenie i nie położył swoich prawd suchych na miejscu tak błyszczących urojeń. – I życie, z rozkosznego i przemijającego snu stało się poważną i smutną wędrówką. Szukali prawdy – a przy prawdzie znaleźli nagi smutek i czarną przyszłość, której wprzód nie było. (Pś, t. I, s. 50; podkr. M. L.)

Te i podobne stwierdzenia nie są pozbawione ironii i szyderstwa, jednak znacznie częściej współtworzą aurę melancholii wokół poety, jego wewnątrz-

<sup>51</sup> J. Pelc, *Wstęp*, w: *Fraszki*, dz. cyt., s. LIX-LX.

<sup>52</sup> Tenże, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 287-288.

<sup>53</sup> Tenże, *Jana Kochanowskiego „kamienne rękawiczki” i Proteusowe przemiany*, w: *Europejskość i polskość...*, dz. cyt., s. 275. Tę samą figurę mitologiczną wykorzystywano w renesansie niekiedy również w celu zdyskredytowania niektórych myślicieli, np. Erazma z Rotterdamu, któremu Luter zarzucał „proteusową” zmienność i niekonsekwencję w poglądach (tamże, s. 275). Kraszewski w epilogu cytuje wyjątki z pism Erazma na potwierdzenie tezy o „nieużyteczności do materialnego życia” dumającego poety i filozofa (Pś, t. II, s. 103-104), przyznając holenderskiemu twórcy autorytet w dziedzinie refleksji o sztuce i artystach. Spośród pozostałych interpretacji zagadnienia „proteuszowości” warto wymienić: K. Mrowcewicz, *Proteusz i cztery żywioły. Wątki platońskie i hermetyczne we fraszce „Do gór i lasów”*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca, Wrocław 1984, s. 171-181; J. Abramowska, *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową naturę” Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski i epoka renesansu*, dz. cyt., s. 42-58; Z. Głombiowska, *W poszukiwaniu znaczeń. O poezji Jana Kochanowskiego*, Gdańsk 2001, s. 162-165.

nego świata, a także odczarowanej rzeczywistości, która jest więzieniem dla jego wrażliwej duszy<sup>54</sup>. Bohater tak postrzega własną egzystencję jakby patrzył z wysoka, oczami poety-ptaka z *Pieśni* Kochanowskiego lub proteuszowym wzrokiem osoby mówiącej w cytowanej fraszce *Do gór i lasów*. Przykład z rozdziału VIII *On i oni*:

Lecz insze są myśli moje i serce moje, mnie ziemia jest tylko przedsieniem nieba, gdy im jest drugim niebem; ja widzę się tu wędrownikiem, widzę pigmeje w ich olbrzymach, a w ich bojaźni i zabiegach fraszki niedojrzane. Bo oni patrzą na ziemię z ziemi, a ja z nieba, na którym myśl moja żyje. (Pś, t. I, s. 43; podkr. M. L.)

W powyższym cytacie parafraza słów *Biblii* (Iz 55, 8-9) występuje łącznie z intertekstualnym przywołaniem świata wartości fraszek Kochanowskiego<sup>55</sup>. Na bazie tych ważnych związków międzytekstowych Kraszewski sięga do tradycji judeochrześcijańskiej, która chętnie posługuje się alegorezą w odczytywaniu znaczeń ludzkiego życia. Na ogół w takiej postawie poety górującego nad otoczeniem współcześni komentatorzy dopatrywali się moralnej uzurpacji. Powieść z alegoryczną tezą, wbudowaną *a priori* w układ fabularny, raziła anachronicznym ujęciem tytułowej relacji. Albowiem: „poeta XIX wieku wcale nie tak jak Gustaw powinien wyglądać”<sup>56</sup>. Komu w tym miejscu przyznać rację? Krytykom czy Kraszewskiemu, który konsekwentnie bronił „inaczej widzących” przed jednostronnym i apriorycznym powziętym sądem większości?<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Należy przywołać tu konteksty literackie epoki. Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *René: od utraty do zraty*, „Res Publica Nowa” 1994, z. 6, s. 14-19; M. Bieńczyk, *Maria: figury „post”, figury melancholii*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997, s. 113-123; tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998; W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

<sup>55</sup> Słysząc tu także echo bliższej czasowo muzy Krasickiego: „Wy, których tylko niestatek żywołem, / Co się o fraszki uganiacie wspołem, / O fraszki, których zysk maże i szpeci, / Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci” (I. Krasicki, *Do dzieci*, w: tegoż, *Bajki*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1975, s. 3). XVIII-wieczny etap sławy staropolskiego poety dokumentują dwie prace: W. Walecki, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979; T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006.

<sup>56</sup> Cytuję parafrazę sądów krytyki z przedmowy Kraszewskiego do drugiej edycji utworu (Pś, t. I, s. 9).

<sup>57</sup> Ta obrona nie zgadzała się z nieco późniejszym postulatem artykułu *Sąd krytyki i czytelników*: „Indywidualne przekonanie autora o wartości własnego utworu ustąpić musi zdaniu, które

Wprawdzie Gustaw w zapiskach własnych dumań wyznaczył sobie rolę „boskiej” indywidualności, patrzącej na świat z kosmicznego oddalenia, ale musiał nieuchronnie zdawać sobie sprawę, że jego osobisty pamiętnik stanowi domenę cudzych słów, wtórnie przyswojonych poprzez lekturę pism Kochanowskiego, Platona, *Biblii*, romantyków i innych dzieł, przywołujących tę samą topikę. *Vanitas, theatrum mundi, homo viator* – te łacińskie nazwy dowodzą, jak szeroki jest zakres lekturowych doświadczeń Kraszewskiego i jego poety Gustawa<sup>58</sup>. Związek z utrwalonym w tradycji myśleniem alegorycznym sygnalizuje dodatkowo pieśniowe motto umieszczone na początku rozdziału *Dumania*:

Sam Bóg wie przysłe rzeczy, a śmieje się z nieba,  
Kiedy się człowiek troszczy więcej niżli trzeba (Pś, t. I, s. 49)<sup>59</sup>

Tytuł innego rozdziału *On i oni* wraz ze swoim fabularnym rozwinięciem stanowi odpowiednik „wstępu z zapowiedzią”, przywołanego w motcie głównym powieści: „Kto mi dał skrzydła...”. Nie jedyny to rozdział, którego konstrukcja opiera się na porównaniu dwóch światów. Można interpretować ten powtarzający się i stale odnawialny schemat interpretacyjny jako formę myślenia alegorycznego. „On” i „oni”. Gustaw z melancholijno-ironicznym dystansem patrzy na „kamiennych ludzi”.

Przywoływany w powieści stary koncept przedstawienia życia ludzkiego jako smutnej wędrówki i terenu walki cnoty z grzesznym występkiem narzuca się wyobraźni Gustawa samorzutnie; działa tu siła kulturowych skojarzeń. Jed-

---

podziela większość” (SI, s. 304). Trudno byłoby jednak ustalić, które sądy na temat tej kontrowersyjnej powieści reprezentują zdanie ogółu.

<sup>58</sup> Z obszernej bibliografii rejestrującej dzieje wspomnianych toposów w literaturze wymienię tylko niektóre pozycje, odnoszące się do Kochanowskiego i romantyzmu, np.: J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków...*, dz. cyt., s. 145-169; A. Nowicka-Jeżowa, „*U Boga każdy błazen*”, w: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, t. I, pod red. J. Pelca oraz P. Buchwald-Pelcowej i B. Otwinowskiej, Lublin 1989, s. 425-442; D. Künstler-Langner, *Topika vanitas w twórczości Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski w czterechsetlecie śmierci*, pod red. S. Nieznanowskiego i J. Święcha, Lublin 1991, s. 251-269. *Studia z epoki romantycznej*: J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983; J. Kamionka-Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992; E. Feliksiak, „*Maria*” *Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997; P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.

<sup>59</sup> J. Kochanowski, *Pieśń IX z Ksiąg pierwszych*, w. 7-8. Zob. także fraszki: *Człowiek boże igrzysko* [III, 76] oraz *O żywocie ludzkim* [I, 101].

nak alegoryzacja w powieści Kraszewskiego, inaczej niż w kulturze dawnych epok, nie prowadzi do odkrycia żadnego sensu<sup>60</sup>. Wprost przeciwnie: wędrówka i wzloty poety kończą się upadkiem w „kałużę ziemi”. Schematyczne myślenie bohatera udaremnia również wszelkie próby psychologicznej introspekcji i przeżycia moralnej *katharsis*. Alegoria, pełniąc w powieści funkcję schematu odczytywania indywidualnego losu, powoduje zawężenie horyzontu odbioru do jednego pola znaczeniowego, sygnowanego określeniami: „kałuża”, „kał”, „błoto”, „brud”, „grzech”. W centrum tego synekdochicznego układu znajduje się ziemia. Dusza biednego poety zastyga w tym jednym żywiole, w jednolitej masie nieczystości, z której nie wychyli głowy żaden nowy proteuszowy twór<sup>61</sup>.

Z kolei paraboliczność, blisko spokrewniona z alegorią i przyjęta w niniejszym rozdziale jako podstawowa obok intertekstualności kategoria interpretacyjna, działa w stronę przeciwną – teoretycznie rozszerza zakres możliwych odczytań. To rozszerzanie pola interpretacji, do którego zaproszony został czytelnik, odbywa się jednak kosztem zubożenia podstawowej treści, w dużej mierze odpowiada za inercję sensu, prowadzi drogą międzytekstowych odniesień do nihilistycznego grymasu pijanego poety w ostatnim epizodzie fabularnym. Nie trzeba dowodzić, że w punkt widzenia bohatera, a na innym planie również Kraszewskiego, wpisane zostało melancholiczne odczucie straty. A całą literaturę XIX wieku ogarnęła gorączka przesilenia pojęć i wyobrażeń. Znamienne, że w powieści Kraszewskiego z 1839 roku wśród znaków kulturowego chaosu, w strumieniu inwektyw przeciw mędrcom zagubiony gdzieś został topos księgi-światoobrazu, tak popularny w romantycznej refleksji o kulturze, bliski szczególnie polskim romantykom<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> „W alegorii [dawnej] można też widzieć efekt porządkowania myśli, konceptualizacji pojęć, uświadamiania sobie emocji... Dostarcza ona formy dla ich wyrażenia, a jednocześnie stanowi metodę analizy świata wewnętrznego. [...] Szlak podróży alegorycznej wymagał określonego zachowania się wędrowca, który musiał umieć odpowiednio odczytać rzeczywistość. Alegoreza umożliwia mu zrozumienie zdarzeń”. (A. Wieczorkiewicz, *Drogi życia i drogi poznania. Alegoryczne wizje wędrówki w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 4.)

<sup>61</sup> „Upadek” Gustawa zapowiada nowoczesny temat fałszywego demonizmu, „spadania w pozycji horyzontalnej na sztuczne niesolidne dno” z wiersza Różewicza. Piszę o tym w szkicu *Muzyczność, demonizm, świętość. O faustycznych opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001, s. 537-540.

<sup>62</sup> W okresie międzypowstaniowym wchodzi w obieg dwa ważne utwory, które nadają toposowi Księgi strukturę wielkiej metafory z wyraźnie określonym kluczem. Na emigracji Mickiewicz wydaje anonimowo dwa tomy *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1832), a w kraju Seweryn Goszczyński *Króla zamczyska* (1842). Zob. także prace: C. D. Maleszyński, *Jedyna*



Przejście od alegorezy do parabolizacji następuje w toku lektury niepostrzeżenie, ponieważ w gruncie rzeczy zmienia się jedynie zakres oglądu, natomiast stałym punktem odniesienia jest wskazanie ogólnych mechanizmów percepcji bohatera. Rzeczywisty świat, w tym również świat historyczny, to w powieści Kraszewskiego niedocieczona zagadka – alegoria bez wyjaśniającego klucza. Jego miejsce zastąpi inna, poszerzająca zakres interpretacji rzeczywistość: widmowa egzystencja literatury. Nie sposób oznaczyć granic między nimi, dlatego w efekcie zderzenia albo raczej stopienia tych dwóch struktur myślowo-wyobrażeniowych narzuca się czytelnikowi poetyka fantasmagorii, nieoznaczona sfera napięcia między snem a jawą. Problem owego stopienia znajduje swoje przełożenie także na poziomie kompozycyjnym. Narracja, fabuła i cytaty tworzą mieszaninę pustych znaków i zagubionych znaczeń, językową wieżę Babel.

### Marzenia, sny, fantasmagorie

W niniejszej interpretacji z romansowej fabuły *Poety i świata* celowo została wyłączona seria epizodów dotyczących literackich zatrudnień Gustawa Wernera: upokarzające zatargi „chudego literata” z księgarzami, dumny gest odmowy druku własnych poezji, wreszcie puszczenie w świat tych samych płodów ducha po zmianie sytuacji finansowej. Wymowa kilku faktów z życia poety, jakby oderwanych od miłosnych „awantur”, nie jest oczywista. Czym były jego poezje? Jak głosi gazetowy nekrolog, udatny pastisz z przedostatniego rozdziału powieści: „widać w nich czułość bez przesady, energię i życie (???)” (Pś, t. II, s. 101). Na wstępie życiowej drogi bohater Kraszewskiego woła z przejęciem:

Ja nie jestem jak ci ludzie, mówił do siebie Gustaw, ja siebie uważam sługą moich braci, stworzonym dla nich, więcej niż dla siebie, moje życie, moje serce, wszystko bym im oddał i chciałbym tylko w nagrodę widzieć ich oczy wlepione

---

księga. *Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3-4; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 11, 49-58, 254; M. Maciejewski, *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamącińska, M. Maciejewski, Lublin 1995, s. 7-42; M. Piwińska, *Lektura księgi*, w: *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999, s. 186-231.

w to niebo, ich serce przejęte anielską miłością dla wszystkich, ich dłonie połączone w pokoju, wieczną wiosną nad nimi, wiosną ziemi, wiosną serca, wiosną rozumu, bo zimy straszne są wszystkie, a najstraszniejsza zima serca, zima głowy, która czyni z człowieka szkielet suchy, zbierający w siebie promienie całego świata, żyjący jedną tylko myślą, jednym słowem: Ja! Szacunek, na który się stara zasłużyć, pieniądź, który zbiera, osoby, które pociąga suchą a podłą, bo udaną, miłością swoją, wszystko to zmierza do tego: Ja! (Pś, t. I, s. 42)

Spojrzenie melancholijnie zadumanego poety z góry na całą rzeczywistość słusznie raziło krytyków rozchwianiem proporcji między „ja” wyobrażonym a „ja” realnym. Wszak deklarowany prometeizm Gustawa został ufundowany na literackich wyobrażeniach sławy i laurowego wieńca, które ujawnia się na kartach powieści w karykaturalnym kształcie finałowej sceny pijaństwa. Gest Prometeusza sztucznie wkomponowany został w poprzedzającą go serię poetyckich marzeń o baśniowej prakulturze; w ten sposób Kraszewski od razu na wstępie sytuował ów gest w kręgu alegorii romantyzmu, w jego marzycielsko-buntowniczym wydaniu. W epilogu można znaleźć wzmiankę o Corneille’u, „który przy francuskim charakterze swoim, miał dobrą mieszaninę Prometeuszowskiego ognia, z którego się robią poeci” (Pś, t. II, s. 113) – takie zdanie redukuje całą kwestię do mitologicznego frazeologizmu, znaku natchnienia, iskry bożej w poecie<sup>63</sup>. Bunt Gustawa to jedna z wielu poetyckich sygnatur epoki „przesilenia”, przypisanych wtórnie bohaterowi *Poety i świata*. Wszystkie te sygnatury zostały w powieści pozbawione realnego podłoża w sferze złożonych motywacji czy dylematów ideowych<sup>64</sup>.

Trzeba również wspomnieć o charakterystycznym dla Gustawa rytuale zamknięcia się w grobie książek, z „ognistym” Byronem na czele. Kochanek Byrona – tak można określić Gustawa – w swojej wasilkowskiej samotni, otoczony jakże polską scenerią, wyjętą raczej z kart *Fraszek* i *Pieśni* Kochanowskiego

<sup>63</sup> O figurze Prometeusza i prometeizmie zob. H. G. Gadamer, *Prometeusz i tragedia kultury*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Rozum, słowo, dzieje*, dz. cyt.; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; M. Głowiński, *Ten śmieszny Prometeusz*, w: *Mity przebrane*, Kraków 1994; M. Janion, *Prometeusz, Kain, Lucyfer*, w: *Gorączka romantyczna*, dz. cyt., B. Schultze, *Prometeusz w Polsce: narodowy, ponadkulturowy i globalny („Praca nad mitem” w polskiej literaturze 19. i 20. stulecia)*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4.

<sup>64</sup> Por. z innym ujęciem problemu w artykule Ireny Kłak, gdzie przyjmuje się za pewnik programową afirmację etyki buntu oraz autentyczne w swojej motywacji oskarżenie świata przez poetę (I. Kłak, *Kreacja twórcy w powieści J. I. Kraszewskiego „Poeta i świat”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie” 1976, z. 10/30: „Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie”, s. 39-54).

niż z dzieł angielskiego romantyka, prowadzi żywot jedwabnika. Aczkolwiek ta owadzia metafora w tekście powieści Kraszewskiego występuje w innych kontekstach znaczeniowych, to jednak uważny czytelnik dostrzeże związek między nimi a dwuznaczną sytuacją lektury, odseparowującej Gustawa od świata „kamiennych ludzi”. Przeciw temu światu w rozdziale *On i oni* płyną oskarżenia o faryzeizm i cielesne bałwochwalstwo. I oto w strumień gwałtownych inwektyw wplątał się obraz owada-monady, znak rozpoznawczy fałszywego poety – materialisty i egotyka, jako antyteza dla świata ducha, w którym żyje prawdziwy poeta:

Który że z nich był kiedy poetą? żaden, bo myśl ich błądzi tylko wkoło siebie, jak nić jedwabnika; jeśli który przypadkiem usta otworzy, śpiew jego będzie tylko dla siebie, o swoich bolach, swoim losie, swoich rozkoszach – tylko o sobie i swoich. Nigdy nie poleci on dalej, a myśli jego mętne, brudne, przesycone kałem, w którym ci wychowawcy trzody Epikura tarzają się, będą opiewać niebo nawet z ziemskimi rozkoszami [...]. (Pś, t. I, s. 43)

Metaforyka brudu i błota raczej nie przystaje do obrazu snucia jedwabnej nici. Na poziomie obrazowania zachodzi tu jakaś podstawowa sprzeczność. Gra nie zestrojonych ze sobą detali, z których każdy wnosi inne przenośne znaczenia do tekstu, zaciera innego rodzaju przeciwieństwa, ogólnie wyrażone retorycznym pytaniem o naturę poety. Ambivalencje znaczeniowe szczególnie tekstowego zaznaczają się również w porównawczej lekturze z innym fragmentem powieści, zawierającym obraz o tej samej strukturze, ale zupełnie inaczej zinterpretowany. Otóż, w epilogu streszczenie żywota Camõesa opatrzone zostało komentarzem-uogólnieniem: „Nie jestże to los jedwabnika, którego nić służy królom na szaty, a ten, co ją uprzął, ginie nieznanym, owinięty nią dokoła?” (Pś, t. II, s. 115)<sup>65</sup>. Snucie nici, jak widać, ma swoje dwa przeciwstawne znaczenia. Te same właściwości snucia jedwabnej nici można przypisać zarówno geniuszowi, jak i miernocie (trzodzie Epikura).

Inny przykład pochodzi z opowiedzianej również w epilogu biografii rzeźbiarza Benvenuto Celliniego: „widzicie go zawsze dumającego o cudownej salamandrze i wyższym swoim przeznaczeniu” (Pś, t. II, s. 105). I nieco dalej, na

---

<sup>65</sup> Camões na łożu śmierci – to temat znany polskiemu czytelnikowi choćby ze szkicu: N. Berthoud, *Dwa cierniowe wieńce*, „Muzeum Domowe” 1835, nr 2, s. 11-14. Zob. także: J. Bachórz, *Z dziejów polskiej sławy Luisa Camõesa w XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 43-60; M. Strzałkowska, *Z dziejów Camõesa w Polsce (1572–1972)*, „Kwartalnik Neofilologiczny” XIX, 4/172; A. Kalewska, *Camões czyli tryumf epiki*, Warszawa 1999, s. 127-148.

potwierdzenie tezy o wprost proporcjonalnej relacji między działaniem zewnętrznego oporu a zdolnościami kreatywnymi twórcy, pojawia się *passus* z centralnym obrazem salamandry, dany pod rozważę czytelnikom powieści Kraszewskiego:

Dać-że było podobnemu człowiekowi pocziwe szlacheckie małeńkie szczęście, kazać mu się nim kontentować, jednym miejscem do życia, jedną kobietą do kochania, jednym przedmiotem do myślenia, i zakazać mu było poetycznej pracy tworzenia i ognia tego, w którym żył jak symbol swój Salamandra; tych ciągłych odmian uczuć, szarpania na wszystkie strony, uciech nadziei, oczekiwania, niespokojności, uciech męki, których jego dusza wymagała, było go zamknąć i przykuć w spokojnym zaciszu domowym. (Pś, t. II, s. 106)<sup>66</sup>

Cóż począć z Gustawem Kraszewskim, nierozwiniętym geniuszem, który „skryształizował” swoje nienasycenie w akcie lektury „ognistego” Byrona, przebywając – o ironio! – w spokojnym wiejskim azylu, przerywanym jedynie wizytami uprzykrzonych gości, z „pseudoklasykiem” Perelką w roli głównej? Czyżby Byron stał się tutaj literackim *remedium* na nudę prozaicznej egzystencji? Nie wiadomo. W delirycznym *imaginarium* pijanego Gustawa salamandra skacze po jego głowie (Pś, t. II, s. 98). Te dwa miejsca tekstu, jedno wskazane w epilogu, drugie w przedostatnim rozdziale, nie są od siebie zbyt odległe. Dzieli je tylko nekrolog z ironicznym komentarzem do pełnych „energii i życia (???)” poezji Gustawa. Wewnątrztekstowe niekonsekwencje w obrazowaniu zachowują swoją logikę (*sic!*) na innym planie, określonym wyżej jako *widmowa egzystencja literatury*. Zatem powtórzmy: pojęcia i wyobrażenia ze sfery ro-

---

<sup>66</sup> W swojej meandrycznej autobiografii rzeźbiarz Cellini wspomina wydarzenie z dzieciństwa: „Kiedy miałem około pięciu lat, ojciec mój znajdował się raz w małej piwnicy naszego domu, gdzie po praniu pozostał tęgi ogień z polan dębowych; Giovanni ze skrzypcami w ręku przechadzał się sam przed ogniskiem, grał i śpiewał. Było bardzo zimno. Spoglądając w ogień ujrzał przypadkiem wśród najsilniejszych płomieni podobne do jaszczurki zwierzątko, które rozkoszowało się wśród największego ognia. Poznawszy natychmiast, co to jest, kazał przywołać moją siostrę i mnie, pokazał nam dzieciom to zwierzątko i wymierzył mi tęgi policzek, z powodu czego zacząłem rzewnie płakać. Wtedy, uciszwszy mnie pieszczotami, rzekł: «Mój synku drogi, nie biję cię za to, że popełniłeś coś złego, tylko dlatego, byś zapamiętał tę jaszczurkę, którą widzisz w ogniu; jest to salamandra, jakiej, o ile mi wiadomo, nigdy jeszcze nie widziano». Potem ucałował mnie i dał mi kilka groszy” (*Benvenuto Celliniego Żywot własny spisany przez niego samego*, przeł. L. Staff, Warszawa 1994, s. 17). Kraszewski mógł czytać tłumaczenie Goethego na niemiecki (przekład polski w roku 1839 jeszcze nie istniał). O popularności tego dzieła w XIX wieku świadczy także opera Berlioz’a *Benvenuto Cellini*, z opartym na jego motywach librettem (prapremiera: 1838).

mantycznej mitologii artysty reprezentują w powieści puste sygnatury bez możliwości ich identyfikowania z rzeczywistą postacią bohatera. Stanowią świat zamknięty i ograniczający zarówno postać tytułową, jak i odbiorcę powieści, zagubionego w znoszących się nawzajem obrazach i alegorycznych porównaniach.

Nie podlega dyskusji odczuwana przez wielu czytelników literackość kreacji Gustawa, o którym można powiedzieć to samo, co o jego imienniku z IV części *Dziadów*, a mianowicie, że jest człowiekiem-ruiną, konglomeratem różnych, sprzecznych ze sobą cech swoich sentymentalnych i romantycznych antenatów. Odziedziczył po nich między innymi gest ucieczki w świat książek. Kiedy doskwierają mu kajdany prozaicznego małżeństwa z Marią, rzuca się „do dawnej pracy, do dawnych dumań i marzeń” (Pś, t. II, s. 39). Książki są dlań grobem-pamiętką, wspomnieniem dawnych „poetycznych” czasów. W tym wyimaginowanym lekturowym pejzażu Gustawa znalazło się miejsce także dla arkadyjskiej wsi i spokojnej idylli Kochanowskiego, przeciwstawionej w dumaniach „biednego poety” zepsutemu miastu<sup>67</sup>. W końcu jednak Kraszewski zapowiada nadejście tragikomicznego finału życia poety, stwierdzając, że również jego literacki kosmos, ów wewnętrzny świat Gustawa rozczarował go do tego stopnia, iż:

[...] samotny, wyczerpawszy pokarm z książek, których czytać nie mógł, bo wszystko w nich było dla niego powtarzaniem oklepanym: błędził z myślami, nie wiedząc, co począć z sobą. Biedny Gustaw! (Pś, t. II, s. 92).

Bohater Kraszewskiego z piętnem własnej literackiej sztuczności zobaczył siebie w lustrze literatury. Nie zdobył się jednak na żaden gest zerwania konwencjonalnych masek, ponieważ nie potrafił egzystować inaczej, poza fikcją<sup>68</sup>. Może zatem logiczną i spójną z wymową powyższego fragmentu konsekwencją znudzenia Gustawa – znudzenia nie tyle światem „kamiennych ludzi”, ile właśnie literaturą, w tym także własną muzą – stało się inne, a w gruncie rzeczy

---

<sup>67</sup> Interesujące byłoby zestawienie idylli wyprowadzonej od Kochanowskiego z tezą J. J. Rousseau: „wszystko jest dobre, co wychodzi z rąk Stwórcy, wszystko się paczy w rękach człowieka”, powtórzoną w powieści w wielu wariantach, jednak przy zachowaniu odmiennej interpretacji genezy tego problemu. Zob. E. Warzenica, „*Powieści romantyczne*”..., dz. cyt., s. 121 i dalej.

<sup>68</sup> Ten rys świadomości Gustawa zrośniętej z jego maskami przypomina nieco późniejszą bohaterkę słynnej powieści Flauberta. Zob. M. Janion, *Pani Bovary i żebrak*, w: *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001.

podobne wyznanie poety w scenie pijackich rojeń w rozdziale XXIII tomu II. Rozdział ten nie został opatrzony żadnym tytułem; zamiast alegorycznej formuły-hasła w rodzaju: *On i oni*, w zakończeniu rozdziału XXI mamy inną zapowiedź narratora: „ostatnia scena tej tragikomedii życia poety” (Pś, t. II, s. 94). W tej scenicznej paraboli przedmiotem opisu, a zarazem jego „wewnętrzny” autorem jest poeta Gustaw, a także literatura:

Jeszcze flaszę! jeszcze flaszę! jeszcze dzban! jeszcze beczkę, jeszcze kufę tu dajcie, dajcie morze do wypicia – wołał Gustaw. – Wino szczęście! – w winie jest drugi świat, w winie odbija się świat poety, jak w wodzie wasz świat ludzie, wina, wina!! (Pś, t. II, s. 95)

W tej ostatniej ironicznej przemowie Gustawa „kamienni ludzie” są członem analogii zachodzącej między dwoma odbiciami, takiej analogii, która pozwala poecie, nawet w największym upodleniu, znaleźć, choćby tylko werbalnie, sposób odróżnienia się od znienawidzonego ogółu, podobnie jak wino jest czym innym niż zwykła woda. Wino upaja, podobnie jak książki. W tym jego absurdalna pociecha dla znękaney rozczarowaniami duszy poety. Dla wzmocnienia teatralnego efektu (*sic!*) Kraszewski wysunął na czoło rozdziału, bezpośrednio przed cytowanym zawołaniem Gustawa, aż trzy motta z liryki biesiadnej Jana z Czarnolasu z motywem wina i dzbanu w funkcji podstawowego rekwizytu.

Staropolski Proteusz w utworze Kraszewskiego rozszczepia się w toku lektury tekstu na serię luster ustawionych naprzeciw bohatera, obcych jego „kamiennej” naturze. Obraz poety Gustawa to jego odbicie „w winie”, jego lustrzana egzystencja. W „morzu” odbić znika granica między własnym a cudzym słowem, powstaje ironiczno-groteskowa hybryda o płynnej tożsamości. „Drugi świat” poety, scena jego pijaństwa stanowi zwierciadlane odwrócenie sensu przypisywanego w tradycyjnych ujęciach każdej powieści rozwojowej. Droga, którą przebył bohater Kraszewskiego, prowadzony przez wspólny im obu kosmos literacki, wiodła od niebotycznego lotu poety-ptaka aż do nagłego obniżenia horyzontów i skurczenia w mikrokosmosie stołu i biesiady. Reminiscencje uczt czarnoleskich jako efekt poetyki intertekstualnej, strategii gry literackiej nabrały w toku powieściowej fabuły rysów tragikomicznych.

Środkowe motto do rozdziału XXIII zostało zaczerpnięte z *Pieśni III Ksiąg pierwszych*, będącej spolszczoną (pod względem języka i kolorytu) parafrazą horacjańskiej ody ku czci amfory napełnionej winem. Parafraza ta, zgodnie ze

swoim antycznym pierwowzorem, jest parodią stylu hymnicznego. Celem tych zabiegów u Kochanowskiego nie było jednak ośmieszenie konwencji, lecz chęć osiągnięcia efektu humorystycznego<sup>69</sup>. Humor reprezentował w poezji czarnoleńskiej biegun zabawowego pojmowania wspólnoty sztuki i ludzkich doświadczeń, łączących twórcę i odbiorcę, pełnił zatem ważną rolę integracyjną. Muza upojna jako źródło natchnienia (nie dostojny Parnas!) służyła mówieniu prawdy żartem, a niejednokrotnie pozwalała poecie swobodnie i „proteuszowo” przechodzić między konwencjami, godzić ze sobą dwie postawy: (auto-)ironisty i (auto-)dydaktyka<sup>70</sup>. U Kraszewskiego zaś niemożliwe było zharmonizowanie dobrodusznego gestu uśmiechniętego Jana z goryczą ostatnich scen życia Gustawa. W opracowaniu powieściowym wprowadzenie cytatu-motta-parodii dało przeciwne rezultaty: dysonansowe spiętrzenie groteskowości i absurdu egzystencji zbrukanej „kałem” świata<sup>71</sup>.

Warto w tym miejscu wskazać przeciwny biegun zainteresowania Kraszewskiego Muzę (nie tylko upojną) Kochanowskiego, dający rezultaty artystyczno-ideowe innej natury niż w powieści *Poeta i świat*. Do ludycznej koncepcji poetyckiej biesiady nawiązał autor w krótkim, ciekawie skomponowanym opowiadaniu *Wieczór w Czarnym Lesie*, które doskonale uwydatnia automatyzm fraszek biesiadnych, a ponadto w początkowym obrazie Jana dumającego pod lipą zawiera pewne akcenty autobiograficzne. Kraszewski zarysował tu analogię między sytuacją twórcy renesansowego oraz położeniem pisarza XIX wieku – obaj gospodarują na prowincji i zmuszeni są przyjmować rozochoconych gości<sup>72</sup>. Utwór ten harmonijnie wpisuje się w proces przywracania Kochanowskiego rodzimej tradycji, z której wykluczała go większość romantyków, podczas gdy *Poeta i świat* stanowi jeszcze etap przejściowy w krystalizacji poglądów Kraszewskiego na temat roli autora *Pieśni świętojańskiej o sobótce* w dziejach literatury europejskiej i narodowej. Po roku 1842 pisarz wyróżnia się na tle tendencji epoki swoim uwielbieniem dla autora *Pieśni*, które obficie

<sup>69</sup> L. Szczerbicka-Ślęk, dz. cyt., s. XXXVI-XXXVIII; A. Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986, s. 176.

<sup>70</sup> J. Pelc, *Europejskość i polskość...*, dz. cyt., s. 450-451; tenże, *Jan Kochanowski*, dz. cyt., s. 336. O upojnej Muzie Kochanowskiego zob. także S. Łempicki, „*Pijane piosenki*” *Jana z Czarnolasu*, w: *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*, słowo wstępne K. Budzika, Warszawa 1952.

<sup>71</sup> Por. z wierszem *Pijany*, w: J. I. Kraszewski, *Poezye*, t. I, Warszawa 1843, s. 80-90.

<sup>72</sup> J. I. Kraszewski, *Wieczór w Czarnym Lesie*, dat. Gródek, 26 lipca 1840, ogł. w „*Orędowniku Naukowym*” 1840, nr 5-6. Przedruki są ogólnie dostępne w wyborach opowiadań tego autora.

cytuje w swoim studium o Kochanowskim<sup>73</sup>, zamierzonym jako swego rodzaju rehabilitacja i obrona „wieszczą” narodowego przed zarzutami ulegania obcym (klasycznym) wzorom. Zarzuty te stawiali Kochanowskiemu romantycy w sporze z klasykami, chyba bardziej w geście emocjonalnego niż rzeczowego argumentu<sup>74</sup>.

Porównanie poezji do wina, wychodzące z ust pijanego Gustawa, zawiera w sobie wiele hiperbolicznej przesady. Gustaw ma przed sobą, jak sam mówi, „morze do wypicia”. W tej nie tylko językowej przesadzie ujawnia się świadomość autoironiczna, rozjątrzona do tego stopnia, że w groteskowej formie wyraża ona samą siebie (dlatego świadomość tę rozumiem tu nie jako konkretną treść, lecz właśnie formę interpretacji). I sama się unicestwia. Przywołany dalej w powieści Kraszewskiego obraz opozycji binarnej „góra – dół” w scenie pijackiej fantasmagorii jest źródłem estetycznej i, dodajmy: schizofrenicznej sprzeczności<sup>75</sup>. Ta niekoherencja własnych myśli Gustawa („płynne” analogie: wino-woda, poezja-świat, niebo-piekieło) wydaje się zamierzoną przez Kraszewskiego konceptualizacją doświadczenia bohatera. Fantasmagoryczny świat chorej duszy poety to scena podwójnej maskarady, jakby podejrzana przez narratora w podświadomości Gustawa. Jego fantasmagorie wmontowane zostały w absurdalny ciąg rojeń sześciu „pijanych głów” kawiarnianych towarzyszy Gustawa jako siódme zamykające całość „ogniwo”<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Tenże, *Jan Kochanowski. Do Michała Grabowskiego*, w: *Nowe studia literackie*, t. II, Warszawa 1843.

<sup>74</sup> O losach „pocziwej sławy” Jana z Czarnolasu od końca XVIII do połowy XIX w. zob. dwa szkice S. Pigionia: *Jan Kochanowski w aureoli wieszczą* i *Jan Kochanowski w sądach romantyków*, w: *Studia literackie*, Kraków 1951; Z. Sudolski, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584–1984*, dz. cyt., t. 2; M. Piwińska, *Tradycja złota* czy „papuzia”? *Romantycy o polskiej poezji renesansowej*, w: *Wolny myśliwy*, dz. cyt. O recepcji tego autora u Kraszewskiego zob.: H. Bursztyńska, *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Katowice 1982, s. 28-44; M. Łojek, *Stosunek J. I. Kraszewskiego do dzieł J. Kochanowskiego na tle romantycznej recepcji poezji czarnoleskiej*, w: *Pochylmy się nad Józefem Ignacym Kraszewskim*, pod red. M. Łojka, Bydgoszcz 1992, s. 25-57; U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 169-176. Ostatnia z wymienionych prac ukazuje Kochanowskiego jako czytelny dla Kraszewskiego przykład mediacji rodzimych tradycji z kulturą europejską.

<sup>75</sup> Wykorzystuję tu narzędzia analityczne zaproponowane przez D. S. Kaufera w szkicu *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 152-157.

<sup>76</sup> Wrażliwość moralna odbiorców tej sceny – przedstawiającej zbratanie się Gustawa z niewybrednym kielichowym towarzystwem – w połowie XIX wieku mogła podsunąć im realne obrazy masowego pijaństwa szlachty i pospólstwa, które było wówczas prawdziwą plagą społeczną.



W siódmej głowie, a siódma była Gustawa, było niebo gwieździste, spokojne, harmonia niebieska, tysiące aniołów, pełno ludzi, – tam siedział poeta, a przy nim Maria w sukni zakonnej, i matka jego, i jego ojciec i wszyscy, których kochał... A na dnie, pod spodem widać było piekło i drugi on siedział w piekle, a koło niego Łucja, Werner, Franciszek, Perełka i szatani, którzy mu czytali wiersze i bajki, tragedie i satyry, heroidy i kawałki starych romansów... (Pś, t. II, s. 97; podkr. M. L.)

W inicjalnej części przedstawienia pijackiej fantasmagorii Kraszewski operuje zasadą ostrego kontrastu i odwróconych wzajemnie perspektyw, z których jedna (dolna) „przedrzeźnia” drugą (górną). W tej sekwencji, wyobrażającej wewnętrzny świat Gustawa, został wyeksponowany wyraźny rozdział między „kanonizowanymi” postaciami a ich negatywnymi antyzworami. Górne piętro tej quasi-artystycznej bufonady zajmują osoby pełniące funkcję jakby dobrych duchów albo opatrnościowych stróżów osieroconego i pokrzywdzonego przez ziemski, czyli ten „dolny” świat poety. Wśród nich Gustaw widzi rodziców oraz swoją „dawną” Marię – anioła połączonego z nim na wieki, zgodnie z wyznawaną przez niego romantyczną teorią predestynacji dusz. Pan Werner i jego syn Franciszek reprezentują ciemnych sieroty, czyli ów tytułowy „świat” ludzi „kamiennych”, „szkieletów” bez serc. Łucja w tej zintensyfikowanej wizji jest powieściowym odpowiednikiem Dziewicy z *Nie-Boskiej komedii*, kuszącej Męża mirażami poezji i eterycznego wdzięku – w planie fabularnym zaś ukazała ją Kraszewski jako typ kobiety-sawantki, konsumentki dzieł kultury, na których buduje ona swój towarzyski prestiż. Z kolei Perełka to przedstawiciel niezliczonej rzeszy grafomanów, owładniętych manią urojonej wielkości, człowiek wyrachowany, będący już sam w sobie karykaturą geniusza. W delirycznym transie Gustawa asystują Perełce szatani, deklamujący za swoim wierszokletą wyjątki z jego dzieł – płodów wynaturzonego umysłu.

Można wręcz mówić o schematycznej symetryczności w układzie elementów tworzących całość onirycznego świata poety i połączyć postaci z obu od-

---

„Sam koniec życia Gustawa, owo wylanie się na pijaństwo [!], tyle razy ganione Panu Kraszewskiemu, jest według mnie, najnaturalniejszym, jedynie nawet naturalnym tego życia rozwiązaniem; śmielej powiem! W żadnym może społeczeństwie jak w naszym (rzecz smutna zaiste!), nie ma tyle przykładów ludzi kończących podobnie, a ludzi, którzy co innego obiecywać się zdawali; mówię zdawali, bo zajrzawszy w przyczyny, powiedzieć by wypadało, że inaczej kończyć nie mogli” (M. Grabowski, „Świat i poeta”..., dz. cyt., s. 167). Zob. J. Szymkiewicz, *Dzieło o pijaństwie*, Wilno 1818, s. 275-283; *O pijaństwie, o jego skutkach i sposobach zaradzenia*, „Biblioteka Warszawska” 1842, t. II – tu na s. 1 motto z Kochanowskiego w roli argumentu na rzecz trzeźwości.

dzielonych od siebie sfer parami, na zasadzie kontrastu: anielska Maria *contra* demoniczna Łucja, prawdziwi i kochający rodzice *contra* przybrani i bezduszni opiekunowie oraz towarzysze dzieciństwa. Hydrocephalus Perełka, oprócz tego, że jest dopełnieniem grupy „czarnych” charakterów, gra tu rolę krzywego zwierciadła dla „górnego” poety, jego twórczych aspiracji i „ognistych” zapałów. Gustaw został we śnie siłą wprzęgnięty przez pana Perełkę do jego szatańskiego orszaku, ogląda teraz samego siebie oczyma szatanów. A w górze, w harmonii niebieskiej także siedzi ten sam poeta Gustaw. Brak mu towarzystwa innych poetów, choćby uwieńczonego laurem Petrarcki, wymienionego w epilogu powieści. Są natomiast z nim ci, których kochał, którzy wprawdzie nie wyszydzały jego artystowskiej natury, lecz nie mogli zaspokoić jego poetycznych pragnień.

W pierwszej sekwencji tej fantasmagorycznej serii zwraca uwagę tendencyjne przerysowanie dwubiegunowego modelu interpretacji losu poety, modelu popularnego w kulturze europejskiej co najmniej od czasów Goethego. W latach 1835 i 1837 wyszły kolejno dwie edycje *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego, opatrzone między innymi pomijany w następnych wydaniach motto z *Fausta*: „Ty mieszanino błota i ognia”. Odpowiada temu motto zachowany we wszystkich wydaniach ciąg pytań retorycznych, skierowanych do Poety w *Części pierwszej* polskiego dramatu:

Skądżeś powstał, marny cieniu, który znać o świetle dajesz, a światła nie znasz, nie widziałeś, nie obaczysz? Kto cię stworzył w gniewie lub ironii? – Kto ci dał życie nikczemne, tak zwodnicze, że potrafisz udać Anioła chwilą, nim zagrążniesz w błoto, nim jak płaz pójdiesz czołgać i zadusić się mulem? – Tobie i niewieście jeden jest początek<sup>77</sup>.

Ziemska wędrówka poety kończy się w *Nie-Boskiej* tragicznym upadkiem w przepaść, w nicłość. Do Męża można odnieść słowa charakterystyki Gustawa z autorskiej przedmowy z 1840 roku: hrabia Henryk to także „smutny przykład ekscentrycznej egzystencji” (Pś, t. I, s. 8). U Kraszewskiego wyobraźnia tytułowego bohatera oddycha tą samą, co u Krasieńskiego, atmosferą zwodniczych marzeń, neurotycznych lęków i snów młodości. Zapowiedzią koszarnej wizji, zrodzonej w pijanej głowie Gustawa, był jego gorzki rozrachunek z idealizmem wieku młodzieńczego:

---

<sup>77</sup> Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław-Kraków 1958, s. 4. Podkr. M. L.

[...] poświęciłem wszystko duszy, której nie nasyciłem, sławie, której nie otrzymałem, a życie stracone. Do czegoż mnie doprowadziły marzenia i poezja? do szyderstwa ludzi i gorzkich wspomnień... Chciałem być orłem i podnieść się w górę, lecz nogi moje oblepione były błotem ziemi, skrzydła kałem nasiąkłe – porwałem się i upadłem. Prawdaż to, że każdy człowiek z gorącą duszą, z górną myślą, nieszczęśliwy być musi? prawdaż to, że marzenia są zgubą, że trzeba umieć zastosować się do życia, nie życie do siebie stosować? Prawdaż to, że nienasycenie duszy widzącej niebo przed sobą, jest dowodem wyższego jej przeznaczenia i drugiego życia? (Pś, t. II, s. 91–92; podkr. M. L.)

Jeszcze raz czytelnik powieści przekonuje się, jak wiele w kreacji Kraszewskiego zostało wyprowadzone wprost z literatury i przypisane wtórnie Gustawowi, na przykład widmo kukły-nielota, deformacja idei orła z *Nie-Boskiej*. W obu utworach pole możliwych doświadczeń bohatera ujęte zostało w podobnej perspektywie „monomachii duszy z ciałem”<sup>78</sup>. W tej – platonicznej – konwencji prywatna historia poety powinna wypełnić się do końca jako moralna przypowieść o ruinie człowieka. Podobnie jak w *Nie-Boskiej komedii* albo w pierwszoosobowej narracji *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej. Jednakże w powieści *Poeta i świat* niewczesne żale Gustawa mogły budzić odrazę, tym bardziej, że Gustaw zaliczał siebie do grona wybranych ludzi „z gorącą duszą i górną myślą” i uzurpował sobie prawo do generalizujących sądów, takich sądów, które czyniły z jego życia coś więcej niż przypadkowy zbieg okoliczności.

Dla tej jego uzurpacji rodzajem ironicznego *pendant* stały się w epilogu powieści beletryzowane historie proteuszowych wcieleń wielkich artystów. Natomiast innym rodzajem komentarza odautorskiego opatrzona została nie cała biografia poety, lecz jedynie pierwszy okres pobytu w Wasilkowie między niespodziewanym przejściem majątku a małżeństwem Gustawa z Marią. Rozdział otwierający drugi tom powieści zawiera „platoński” mini-esej o monomachii duszy z ciałem. Motto do tych rozważań pochodzi z pieśni Kochanowskiego o „pocziwej sławie”, z inicjalnym fragmentem, w którym poeta z Czarnolasu odróżnia od potrzeb ciała duchowe dążności człowieka, ześrodkowane w rozumie-cnocie (Pś, t. II, s. 5)<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Tytuł rozdziału I tomu II *Poety i świata* – jest to miejsce ważne kompozycyjnie. Temat wewnętrznej walki znajdzie się także w następujących powieściach Kraszewskiego o artyście.

<sup>79</sup> J. Kochanowski, *Pieśń XIX z Ksiąg wtórych*, w. 1-8. O tym utworze, silnie utrwalonym w zbiorowej pamięci wielu pokoleń, pisano w sposób jednoznaczny: „Dążeniem poety jest sformułowanie programu życia godnego, a więc takiego, które wykracza poza zaspokojenie material-

Dygresyjne uwagi Kraszewskiego, zamieszczone w omawianym rozdziale, są luźno związane z opisem zatrudnień Gustawa: „dusza jego nurzała się w Le-cie nauk, ciało wzywało do świata” (Pś, t. II, s. 6). Autor, snujący ogólną refleksję nad życiem ludzkim, daje w niej wyraz uniwersalnej, humanistycznej wierze w nieśmiertelność duszy, lecz zarazem wtrąca nawiasowo argument, niby do-wód na potwierdzenie tej wiary, że również cząstki ciała „rozbiegają się tylko, z jednego stanu w drugi przechodząc, ale nie giną” (Pś, t. II, s. 6). W tej filozoficznej oprawie, łączącej dyskretnie spirytualną koncepcję życia z materializmem, postrzegana jest odwieczna niezgodność dwóch pierwiastków, walczą-cych o supremację nad wolą człowieka<sup>80</sup>. Terenem starcia jest najpierw plato-niczna miłość – w tej części eseistycznych dywagacji autora można odna-leżć wątlą nić spajającą je z romansową fabułą powieści:

Dusza ma za sobą swoją niebieską wyższość, niebieskie rozkosze, zapały, złudzenia, lecz ciało czyż nie ma nic przeciw temu? O! wiele! kiedy dusza ulatuje z niego marzeniem za kochanką, kiedy platoniczna miłość zaświta w dziewiczym sercu: ciało stawia na drodze kobiety piękne jak anioły, palące jak ogień, rozkosz-  
ne, lecz rozkoszne ciałem tylko, a bez duszy. [...] Lecz te dwie miłości tak się ła-  
two zlewają, że w końcu walka staje się mało znacząca, jak przejście z platonicz-  
nej do materialnej miłości, zwierzęcej, żyjącej tylko jedną chwilą nasycenia. Po-  
woli zniża się dusza obłąkana i żebrze u ciała o rozkosz, nie patrząc na upokorze-  
nie, bo chce już koniecznie, żąda, pragnie rozkoszy! – musi ją mieć i na oślep za  
nią leci. (Pś, t. II, s. 7–8)

Wbrew optymistycznemu przesłaniu motta z Kochanowskiego: „Nie chciał nas Bóg położyć równo z bestjami, / Dał nam rozum, dał mowę – a nikomu z nami” – refleksje Kraszewskiego, czytane łącznie z obrazem rozdwojonego poety-Gustawa w ostatniej scenie „tragi-komedii”, zmierzają w przeciwnym kierunku. Chociaż ich związek z fabularnymi perypetiami bohatera został zale-dwie zarysowany, to jednak decyzja autorska wydaje się jednoznaczna: wpisać

---

nych potrzeb jednostki; życia, które z wyjątkowych w naturze dyspozycji, jakimi obdarzony zo-  
stał człowiek, świadomie czyni użytek dla „dobra spólnego”. Życie godne ogniskuje się jednak  
w spełnianiu zadań najściślej związanych z ziemskim bytowaniem, nie wymaga wyrzeczeń i po-  
święceń wynikających z pogardy dla spraw tego świata. Jest silnie zakorzenione w problematyce  
doczesnej, tyle że zyskuje ona pewien szczególny wymiar ponadjednostkowy, krystalizujący się  
w tym, co nazwane zostało «dobrem spólnym»” (T. Kostkiewiczowa, *Pieśń o dobrej sławie*, w:  
*Jan Kochanowski. Interpretacje*, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1989, s. 92.)

<sup>80</sup> Te i inne elementy filozofii Platona są przedmiotem analiz w następnym rozdziale niniej-  
szej rozprawy poświęconym *Pamiętnikom nieznanego*.

biografię młodego poety, dumającego nad swoim losem, w ogólne ramy melancholii *vanitas*. Inaczej niż autor pieśni o dobrej sławie, Kraszewski postrzega same dysonanse w relacjach między doczesnymi urokami życia a dążeniem ludzkiego ducha wzwyż (lot orła). Nie tylko platoniczny Eros został tu odarty ze złudzeń, ale także majak nieśmiertelnego imienia poety. W późniejszej twórczości Kraszewskiego jedynie praca da pocie schronienie jako wartość sama w sobie użyteczna i bezwzględna. Miłość i sława to dwie maski fałszujące tożsamość myślącego i czującego indywiduum. Maski skonstruowane z materii sentymentalnego i romantycznego stereotypu.

Pijacka fantasmagoria nieba i piekła jest więzieniem zarówno dla duszy, jak i dla ciała. Dwie twarze losu i dwie klęski widzi w jednym „spojrzeniu” podświadomości pijany Gustaw. Tutaj Kraszewski bez świadomego udziału bohatera rozbija monolit poety-wieszczka, jedno z najważniejszych wcieleń konwencjonalnej biografii romantycznej<sup>81</sup>.

Percepcja bohatera i percepcja Kraszewskiego w wielu miejscach powieści przenikają się wzajemnie, szczególnie na granicy snu-marzenia i jawy<sup>82</sup>. Spod zasad fantasmagorycznej poetyki wyłamuje się może opis przestrzeni salonu pani Łucji razem z teatralizacją zachowań postaci go zapożyczających. Jednak, trzeba przyznać, iż na ogół płynne są przejścia między spojrzeniem satyryka a subiektywną projekcją „ja”, która, również niepostrzeżenie, zamienia się w fantasmagorię. Zawartość treściowa opisów i komentarzy do miejsc i ludzi stopniowo redukuje się do jednego poziomu znaczeń. Sygnalizuje tę redukcję następujący fragment opisu „miejskiej” sceny życia, utrzymany w konwencji podwójnej perspektywy realizmu-złudzenia, prawdy i fałszu:

---

<sup>81</sup> Temu wcieleniu poświęcono szereg studiów, m.in. M. Brahmer, *Renesansowy mit poety-wieszczka*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*, red. Z. Czerny i in., Kraków 1961; J. Kamionkova, *Rola poety...*, dz. cyt.; M. Janion, *Wieszcz i słuchacze*, w: *Gorączka romantyczna*, dz. cyt.; H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, dz. cyt.; M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984; A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*, przeł. M. Krasowska, Warszawa 2003; J. Bachórz, *W cieniu wieszczów*, w: *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003.

<sup>82</sup> Zob. np. opisy arkadyjskiej przyrody i domowej zagrody w Wasilkowie z symbolicznymi lipami pośrodku (Pś, t. I, s. 20-21) oraz zmytyzowana kreacja przestrzeni Wilna, miastanierządnicy i miasta-cmentarza w rozdz. *Czym jest miasto dla poety* z mottem z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* J. Kochanowskiego. (t. I, s. 44-49). Kraszewski przywołuje tu znany topos literacki. Zob. W. Toporow, *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy*, tłum. B. Żyłko, w: *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 31-46; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

Ci ludzie zawsze ściśnieni, zawsze obcierając się o siebie, przejmują swoje błędy, wyśmiewają cnoty, nigdy nie mają chwili do zastanowienia, bo w ciągłym żyjąc odurzeniu, kręcą się bez myśli, jak nad wirem rzeki. (Pś, t. I, s. 46; podkr. M. L.)

Lenistwo ducha w więzieniu ciała to temat przewodni wędrówki bohatera przez miasto. Z kolei w planie metarefleksji Kraszewskiego, w interpretowanym wyżej rozdziale o monomachii obserwujemy, jak na kolejnych przystankach drogi życia materializują się pokusy czyhające na poetę i każdego pracownika ducha, który marzy o przebywaniu w innym wymiarze. Ten „inny”, „lepszy” świat wkracza do opisu pod postacią „wsi spokojnej, wsi wesołej” Kochanowskiego na zasadzie wyobraźniowego kontrpunktu dla zepsutego moralnie miasta. Miejski świat reprezentują ludzie-kukły, odurzone własną bezmyślnością. Gustaw zarówno w wiejskim azylu, pośród książek, jak i w stolicy zgubił swoją duszę, utopił się w wirze jednego i drugiego „świata”. Dwa bieguny przestrzennego doświadczenia – miasto i wieś – w swojej kalejdoskopowej przemienności zlewają się w jeden chaos myśli i uczuć.

Wyżyny utraconego ideału, sen-wspomnienie młodości, a na przeciwległym krańcu: żywot płaza, zbrukanego „kałem ziemi” – te dwie rozbieżne perspektywy patrzenia na „świat” krzyżują się w newralgicznym punkcie rozrachunkowej „spowiedzi” Gustawa, nazwanej w tytule jednego z rozdziałów „żalem po białej sukience”:

O biała sukienko młodości mojej – wołał sam w sobie [!] – gdzieś się podziała? – świat cię błotem pobryzgał, krwią i łzami pomoczył, poszarzał i podarł. Ciało moje powalało duszę, upokorzyło tyle razy, zbydlęciło – jakże pójdę do nieba tak brudny? A jednak nie jestem zbrodniarzem, ani ciężko mi na sumieniu od krzywdy i niesprawiedliwości, życie moje upłynęło spokojnie, ale ziemia i ludzie są jak sadza, której dosyć jest dotknąć, żeby się powalać. – Któż przebrnął morze lat swoich i wyszedł z niego tak czysty jak wchodził? (Pś, t. II, s. 98; podkr. M. L.)

Na rzeczywistość Gustaw przerzuca odpowiedzialność moralną za zło, któremu pasywnie uległ<sup>83</sup>. Krytyka „świata” opiera się tu wyłącznie na jego skojarzeniu z cielesnością i brudem, fantazmatami chorej wyobraźni, natomiast apoteoza wieku młodzieńczego jest związana z czystością i platonicznym wzlotem

<sup>83</sup> Postawa taka świadczy o „zerwaniu relacji z innymi, zamknięciu się w sobie, w swoim świecie, braku uczestnictwa”. (W. Bałus, *Zło pasywne*, „Znak” 1986, nr 9, s. 32.)

ducha. Oba te światy zostały ze sobą zmieszane w fantasmagoriach Gustawa<sup>84</sup>. Różnice bieli i czerni znikają zupełnie przy założeniu, że bohater od samego początku śni na jawie, w strefie szarości. „Spokojny upływ życia” to nic innego jak usypiający majak dzieciństwa, poezja-dumanie. W tej fantasmagorycznej optyce lektury umieścić możemy na równi z poetą krzywdzicieli sieroty i tych wszystkich „ludzi Platona, którym tylko pierza braknie do przeistoczenia w zwierzę, ludzi, którym równy jest każdy kogut Diogenesa” (Pś, t. II, s. 99). Odsyłacze do kontekstów filozoficznych potwierdzają tezę o widmowym charakterze pojedynczej egzystencji, a nawet do pewnego stopnia życia zbiorowego<sup>85</sup>.

Po zapowiedzi głównego tematu fantasmagorii rozpoczyna się druga sekwencja skojarzeń, związana z motywem wieńca i poetyckiej sławy. Gustaw widzi siebie w sparodiowanej roli poety antycznego, ozdobionego laurem jakby z rozpędu i bezwiednie przez „lud”, który go na przemian słuchał z rozczuleniem, spał, klaskał, lecz nie pojął.

A Gustaw zrzucił z pogardą ich wieniec i szedł daleko, tam zrozumiał go jeden człowiek i śmiał się z niego, zrozumiał go drugi i poszedł kiwając głową, zrozumiał go trzeci i litował się nad nim. – Potem znowu było ciemno, gorąco, dymno i duszno, po głowie jego chodziły węże, smoki, jaszczurki i ogniste salamandry, deptały mózgi te stworzenia, ssaly myśli jego i piły krew, a na sercu jego siedział pająk, trzymał je w szponach i dusił... Potem nic nie było, a Gustaw budził się i pił znowu. (Pś, t. II, s. 97–98)

Interesujące byłoby porównanie obrazu sennych majaczeń Gustawa z inną realizacją tego samego motywu snu z wieńcem poetyckiej sławy w funkcji podstawowego emblematu. Mowa o *Pogance* Żmichowskiej wydanej w 1846 roku. *Poganka* wprawdzie inaczej niż *Poeta i świat* przedstawia kwestię wzajemnych związków między artystą a społeczeństwem, lecz występujące w obu utworach wątki oniryczne mają przynajmniej jeden wspólny punkt odniesienia. Rzeczywistość popowstaniowa zdeterminowała odczytanie tych powieści do tego stopnia, że ukazane w nich losy bohaterów stały się wykładnikiem ambiwalentnych

<sup>84</sup> Podobnie odczuwa Mickiewiczowski Gustaw w IV części *Dziadów*.

<sup>85</sup> Konwencję „prawdy-zmyślenia” zastosował Kraszewski w krótkiej przypowieści *Raj i piekło (Fantasmagoria historyczna. 1529–1749)*, napisanej w 1834 roku, ogł. „Znicz” 1835, wyd. osobne: Warszawa 1835. Występuje tu m.in. wątek dwóch wcieleń Marii – anielskiej i demonicznej, błogosławionej i przeklętej. Zob. E. Ilnatowicz, *Kraszewski i fantastyka*, w: *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, dz. cyt., s. 162.

lub wręcz sprzecznych ze sobą postaw – zgodnie z dwuznaczeniową poetyką snu. Przypomnijmy, że *Poganka* zawierała w sobie rozbudowaną argumentację, niejako zewnętrzną ramę dla snu, który dopiero stawał się projektem w wyobraźni artysty Cypriana, projektem zamierzonym także przez niego dla „naiwnego” młodszego brata Beniamina:

– Chcę wiedzieć, o czym ci się śniło?...

– A to dziwny człowiek! Chyba z natchnienia naprędce sen jaki ułożę.

– I owszem, proszę układać...

– Otóż, słuchaj – śniło mi się, że z drżącą lampką w ręku spuszczałem się do głębokiej pieczary – w pieczarze były skarby tak wielkie...

– Kłamiesz, Beniaminie, ja ci mogę lepiej twój własny sen przypomnieć – zastanów się tylko, czyś nie roił, że byłeś Grekiem w pięknych młodej Grecji latach.

– Oh! nie, za to ci ręczyć mogę, we wszystkich snach przeszłego i przyszłego życia jestem zawsze tatrzańskim górnikiem, synem ojców moich.

– Alboż ty wiesz Beniaminie? może ci się też śniło, że byłeś poetą, lecz zrozumiemy się dobrze – nie takim poetą z piórem w ręku, z palcami w atramencie uwalanymi, nad drewnianym stolikiem, a do tego jeszcze w szlafroku i pantoflach – oh! nie, może ci się śniło, że byłeś poetą w dawnych wiekach i na młodszej ziemi, że miałeś siedmiostrunną lutnię w dłoni, a nad sobą tylko niebo, a dokoła siebie, zamiast czterech ścian wilgotnego muru, przestrzeń bez końca i mur życiem bijących piersi. I wtedy śpiewałeś sobie pieśń wielką, głośną, śmiałą, a lud słuchał – czuł – wierzył – śmiał się, i płakał, i w żelazne miecze dzwonił według tego, jak pieśń brzmiała. A pieśń twoja, Beniaminie, i wieniec olimpijski twój, bo dla tłumu wielu śpiewało, lecz ty sam zwyciężyłeś, tobie tłum ludu padł pod nogi i bracia-mistrze się ukorzyli. No, cóż myślisz? Snem takim czyżby śnić nie warto – chociażby potem zaniemieć na wieki...

– Prawdę rzekłeś, bracie, ty lepiej ode mnie moje własne sny pamiętasz – snem poety ja nieraz marzyłem, ale bez wieńca olimpijskiego, bez ukorzonych współzawodników, bez tłumów u nóg moich – marzyłem tylko, że wszystkie serca tętnem krwi mojej biły, a w moim uczuciu spromieniło się każde w świat Boży rzucone uczucie, że byłem ze wszystkimi i wszyscy byli ze mną – nie niżej, nie dalej, tylko tuż pod bratniej ręki dotknięciem, tuż w samym dźwięku mej pieśni<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> N. Żmichowska, *Poganka*, Warszawa 1976, s. 69-70. Podkr. M. L. O wizji sztuki i artysty w *Pogance* zob. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Między buntem a rezygnacją*, dz. cyt., s. 98-100; B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeo, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 120-135; J. Michalak, *Groza klasycznego piękna O jed-*



Realizacja rozkosznego snu o sławie i wieńcu według scenariusza artysty Cypriana nie powiodła się w biografii Beniamina. W autobiograficznej opowieści młodszego brata marzenie o Grecji zamienia się w koszmar albo autoironiczną grę z własnym „nierzeczywistym” sobowtórem, wymyślonym przez Cypriana dla wykończenia „obrazu”. „Odwrócona” logika snu w powieści została do końca utrzymana. Świadomość Beniamina jest przykładem świadomości zrujnowanej przez sny. Podobny efekt, chociaż oparty na innej zasadzie konstrukcyjnej, osiągnął Kraszewski, prowadząc swojego bohatera przez współczesny Babilon cywilizacji. Operowanie (niekoniecznie wprost) motywami onirycznymi, usprawiedliwiające do pewnego stopnia nieco karykaturalny lub przejawskrawiony obraz rzeczywistości „kamiennych ludzi”, było w przypadku Kraszewskiego zabiegiem ryzykownym, który mógł wymknąć się spod autorskiej kontroli. *Pogankę* zabezpieczała przed owymi onirycznymi „nadużyciami” wielopoziomowa struktura narracji, natomiast nic takiego nie można powiedzieć o powieści *Poeta i świat*.

W ostatniej scenie „tragikomedii” po głowie Gustawa biegają jadowite stworzenia. Wyobraźnia poety w śnie, będącym odpowiednikiem poetyckiego szału, nie tworzy żadnych nowych obrazów, nie poszerza horyzontów jego doświadczenia, nie kusi „dalej”, tak znamienne dla imaginarium bohaterów *Poganki*. To fakt, że również Beniamin u kresu swojej życiowej wędrówki przeżywa coś podobnego do stanu pijanego Gustawa, swoje własne *delirium tremens*. Niemniej jednak, przed wypowiedzeniem do końca swojej prawdy nie wstrzymuje go szyderstwo pospólstwa – w znaczeniu cudzych osądających głosów. Więcej nawet, jedna ze słuchaczek jego historii poniekąd tłumaczy go wobec innych:

– Daremne wasze zabiegi! Zostawcie go lepiej na tej, którą obrał, przepadłej i odpadłej drodze jego. Niech się wywiązuje z długów zaciągniętych względem społeczeństwa jedyną, jaką może złożyć nam korzyścią – niechaj grozi i ostrzega straszliwym upadku swego przykładem<sup>87</sup>.

A Gustaw? Czy miał szansę w społecznym odbiorze zostać figurą ostrzegawczą? Nie chodzi tu, rzecz jasna, tylko o ekscentryczny przebieg je-

---

*nym z wątków estetycznego dyskursu w „Pogance” i „Książce pamiątek” Narcyzy Żmichowskiej, w: Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003; D. Kulczycka, Dyskurs o artystach w „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej, w: Z problemów prozy – powieść o artyście, dz. cyt.*

<sup>87</sup> N. Żmichowska, dz. cyt., s. 168.

go życia i niebezpieczeństwo wtórnego naśladowania przypisywanych mu „modnych” wzorców zachowań. Istota rzeczy tkwi właśnie w fantasmagorycznej poetyce tej dziwnej powieści, w takim sposobie jej czytania, w którym wszystko wydaje się snem. Zasadę kontrastowego zderzenia marzeń z rzeczywistością w ostatniej z trzech przywołanych wyżej fantasmagorycznych sekwencji zastąpił tylko jeden obraz: kłębowisko potworów, animalistyczna uczta, po której „nic nie było”. Tak jakby bohater zapadał się wielokrotnie w nicność, gdyż z tekstu wiadomo, że po tym obrazie następowało przebudzenie i cykl się powtarzał. Jak więc i przed czym Gustaw mógł ostrzegać, skoro zakres jego „wewnętrznych” doświadczeń wcale się nie poszerzał, lecz odwrotnie niż w przypadku opowieści Beniamina z *Poganki*, ciągle, aż do absurdu się kurczył?

Kraszewski niby rekonstruował (albo: odtwarzał w sobie z empatią) dziennik Gustawa, lecz dawał sobie sprawę, że ten mistyfikujący zabieg – wbrew „czuciu”, które miał obudzać – raczej oddalał jego bohatera od czytelników. Wielu znalazło się takich, co mu współczuło. Ale fantasmagoryczne zamazanie i niewykończenie obrazów malujących główną postać i jej otoczenie powodowało zakłócenia w czytelnicznym odbiorze, a motywacja owego zbiorowego współczucia pozostawała raz na zawsze niedookreślona.

Z drugiej strony, można założyć, że jest w tej powieści jakiś inny niż w *Pogance* rodzaj „dali”, zawarty może w owym punkcie widzenia „z lotu ptaka”, narzuconym bohaterowi przez wyobraźnię Kraszewskiego w serii intertekstualnych nawiązań do „proteuszowej” poezji Kochanowskiego. („Kto mi dał skrzydła...”). Nasuwa się pytanie: czy można dojrzeć uniwersalną prawdę parboli w tak zredukowanym obrazie rzeczywistości, której fantasmagoria narzuciła swoje prawa? Czy sen mógł działać inaczej na wyobraźnię czytelnika niż tylko na sposób literackiej, umownej konwencji?

Żmichowska wybrnęła z tej „fantasmagorycznej” pułapki, przenosząc dyskurs na inny, wyższy poziom kominkowej dyskusji. *Poganka* kończyła się pewnym gestem ukojenia, ofiarowanym czytelnikom jakby w nagrodę za wysłuchanie smutnej i wstrząsającej opowieści Beniamina. Rzeczywistość popowstaniowa stanowiła jeden z kluczy, otwierających biografię poety za pomocą jednego skojarzenia: „matka – ojczyzna”. Dwuznaczeniowa poetyka snu rzeczywistego i snu „odwróconego” wprowadzała pewien porządek w paraboliczną strukturę *Poganki*, rozdzielając dwie koncepcje poezji – tę w wieńcem laurowym na skroni i tę z koroną cierniową.

Powieść Kraszewskiego z roku 1839 stanowiła dopiero poszukiwanie dróg adekwatnego wyrazu zmagających poety ze światem – rzeczywistym i wyobrazo-

nym. Ostatnia scena powieści jest w zasadzie dekonstruowaniem na oczach czytelnika biografii Gustawa Wenera, biografii, która nie mogła być ani obroną indywidualizmu, ani prometejskich czy nawet patriotycznych obowiązków, natomiast – ze względu na sugestię przekazywaną w obrazach końcowych – stała się snem-ruiną, *delirium tremens*. Albo: fantasmagorią bez początku i końca, zawieszoną w bezideowej próżni. *Poeta i świat* to sfinks naszej literatury, ważne, choć może niezbyt czytelne ogniwo jej zmagających z rzeczywistością, która przynajmniej na tamtym etapie życia Kraszewskiego i zbiorowych polskich doświadczeń wydawać się mogła niejednemu fantasmagoryczną otchłanią. Świat pisarza z lat młodości i świat jego bohatera z 1839 roku uległ całkowitemu rozpadowi<sup>88</sup>.

### Skryta część „kazania” albo maski Erosa

Gazetowy nekrolog wprowadzony został do powieści w zastępstwie moralu, może jako wyraz bezsilności autora, by podkreślić niemożliwość werbalnego usensowienia biografii Gustawa. Był to sierota wydziedziczony ze wszystkiego. Nikt nie chciał się do niego przyznać. Anonimowy głos z gazety, zagubiony wśród innych błahych informacji bieżących, nie należał do nikogo, nie przemawiał w imieniu jakiejś „większości”, „opinii”. Takie ironiczne spuentowanie biografii wcześniej zgasłego poety mogło przekreślić szanse nawiązania empatycznego dialogu ze wspomnieniem Gustawa. Zapiski Gustawa, „cień” jego osoby, mogły podzielić los swojego bohatera i zniknąć w zbiorowej niepamięci. Przecież postać naszkicowana ręką Kraszewskiego przesunęła się przed oczami publiczności na podobieństwo widmowej egzystencji. Nekrologowa notatka stanowiła rodzaj wyroku skazującego poetę na wieczne milczenie albo drugą śmierć. Autor *Poety i świata*, kreśląc historię stopniowej degradacji bohatera, odzierał go ze złudzeń nieśmiertelnej sławy i laurowego wieńca, złudzeń, które zostały kilkakrotnie w tekście utworu skompromitowane. Zanim pojawiły się one w zdeformowanej wersji pijackich rojeń, stały się przedmiotem ironicznej refleksji autora w interpretowanym wyżej rozdziale *Monomachia duszy z ciałem*. Głos „cielesnej” natury odzywa się w myślach Gustawa:

---

<sup>88</sup> Fantasmagoryczną wizję nieba i ziemi oraz przestrzeni miejskiej można jeszcze odnaleźć w prozie cyganów, np. w opowiadaniu *Pająk* J. B. Dziekońskiego (pierwotny druk: „Nadwiślanin” 1841, t. II, z. 1).

Imię twoje – to nie ty! Jest tobą, póki żyjesz, jak suknia, w której chodzisz, która chodzi, rusza się, żyje, jest tobą prawie, póki jej nie zrzucisz. Imię twoje – suknia! Ono będzie może kiedyś, gdzieś świeciło, lecz cóż ci po tym, gdy ty zginiiesz? Wartoż tyle pracy dla niczego poświęcać? Tyle czasu dla twojej sukni, którą wyłatawszy, nosić ci czasu nie stanie? [...] Jesteś prócz tego głupi, bo imię ginie niechybnie i ginie prędko. Ty tej sukni twojej poświęcisz życie, a przyszłe wieki przypatrzysz się jej krojom, obejrzawszy ją, uśmiechnąwszy się nad nią, rzucą w błoto lub śledząc szwu, rozedrą (Pś, t. II, s. 11)<sup>89</sup>.

Ironia tego fragmentu jest podwójna i znowu została oparta na schemacie binarnej opozycji: dusza – ciało. Po pierwsze, głos wyszydający rzekomą wielkość imienia to element „cielesnych” pokus, wstrzymujących adepta nauki od pracy umysłowej. Głos ten przewrotnie usprawiedliwia niemoc twórczą Gustawa, coraz bardziej świadomego swojej klęski w życiu i na polu literatury (świadomość autoironiczna). Po drugie, metaforyka „imienia-sukni” ironicznie współbrzmi z „żalem po białej sukience” młodości z przedostatniego rozdziału. Strzępy podartego ubrania i uliczne błoto – malowana słowami zewnętrzność egzystencji poety jest aż nadto widoczna. Gdzie się podziało wnętrze? Gdzie wyparował „duch”? Skaza materializmu pozostawiła na „ciele” piętno zgrzybiałej starości.

Imię Gustawa-poety stało się dla niego przyszywanym zapożyczeniem. Wielokrotnie stwierdzano, że bohater tej powieści jest postacią-cytatem, osobą nierzeczywistą, literackim widmem, które nie ma własnego samoistnego życia. Czytanie Platona, Kochanowskiego, Byrona, a pewnie i Mickiewicza, zaś z drugiej strony, pisanie wierszowanych skarg z leitmotivem wyreżyserowanego samobójstwa wydawało się bohaterowi jedynym dostępnym mu sposobem biernego zmanifestowania swojego oporu wobec skarłałej rzeczywistości, a w istocie ów akt lektury utrwał w nim zawsze jedną i tę samą pozę – zastygnięcie w geście marzyciela. Nie warto rozstrzygać, na ile była to jakaś zastępcza próba odznaczenia się za życia, a na ile nieudolne naśladowanie starych i nowych wzorów<sup>90</sup>. Czy zamykanie się w grobie książek i towarzyszą-

<sup>89</sup> Cytat ten został interesująco skomentowany w szkicu Piotra Śniedziewskiego *Imię skroić na miarę*, jako punkt wyjścia do ogólnych rozważań „o pęknięciu między życiem a pisaniem, między doświadczeniem a refleksją”; powieść *Poeta i świat* w takim przekroju problematyki stanowiła przykład bezskutecznego poszukiwania właściwej „sygnatury” na miarę poety („Twórczość” 2007, nr 2, s. 130-133).

<sup>90</sup> W literaturze przedmiotu omawiany jest wzorzec mickiewiczowski. Analizę figury Gustawa przynosi praca J. Winiarskiego *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998. Tu rozdziały: *Onomastyczne dzieje Gustawa* (s. 13-27); *Leśne metamorfozy*

cy mu często poryw duszy, mało efektowny dla czytelników w roku 1839, nie stanowiły już formy śmierci za życia? Niewątpliwie tak, ponieważ Gustawowi pozostawało jedynie pisanie dziennika duchowych zwierzeń, dziennika, który przekształcił się w pamiętnik zaświadczający o stopniowym redukowaniu jego indywidualnej tożsamości do roli literackiego medium epoki. Mam tu na myśli nie rejestrowanie bieżących chwil życia, ale gest powrotu do mitu dzieciństwa („biała sukienka”) oraz mickiewiczowsko-jeanpaulowski temat pamięci jako ruiny przeszłości. Tak siebie widział Gustaw, podrywając się do lotu poety-ptaka z *Pieśni X Ksiąg pierwszych* Jana z Czarnolasu. Tak go widział Kraszewski w rozdziale XXV tomu II. Powieściowy *Nekrolog* rozpoczyna się od fragmentu wyjętego z drugiego *Epitafium Wojciechowi Kryskiemu* autorstwa Kochanowskiego<sup>91</sup>. „Umarłeś i leżysz w tym grobie” – spreparowany cytat, którego sens z macierzystego kontekstu został ironicznie przekształcony, odwracał skalę wartości przypisywanych w tradycji czarnoleskiej toposowi „uwiecznienia czyichś zasług poprzez poezję”; poetyckie epitafium nie łączyło się harmonijnie z brzmieniem gazetowej noty pośmiertnej, wprowadzało ostry dysonans.

Z powyższych obserwacji wynika, że Gustaw został przez Kraszewskiego skonstruowany jako postać opatrzona podwójnym cytatem: na jednej płaszczyźnie odczytań, w sferze steatralizowanych gestów i zachowań jest ona echem albo „suknią” skrojoną na miarę wczesnego romantyzmu, na wyższym piętze strukturalnym stanowi do pewnego stopnia wytwór lub przynajmniej element intertekstualnej gry, w którą wciągają czytelnika motta z poezji czarnoleskiej.

Dopiero w ostatnich latach badacze szerzej wprowadzili w obręb swoich interpretacji problem występowania heterogenicznego, trójstopniowego układu w strukturze powieści *Poeta i świat*, problem bardzo istotny dla jej odbioru (motta – fabuła – epilog). „Widzimy więc – pisze Ewa Owczarz – że motta są jawnymi elementami uorganizowania artystycznego, za pomocą których – dodaje za Ryszardem Nyczem – tekst «sam» sygnalizuje istnienie i zasięg swych odniesień”. Epigrafy z poezji Kochanowskiego, zdaniem badaczki, są „elementem szerszej oferty współudziału w dochodzeniu do istotnych sensów dzieła”<sup>92</sup>.

---

*Gustawa* (s. 221-262). Badacz pokazuje także, iż jest to postać odmienna niż Gustaw ze sławnego romansu *Valérie* pani de Krüdener.

<sup>91</sup> J. Kochanowski, *Drugie temuż* [*Epitafium Wojciechowi Kryskiemu*], fraszka 65 z *Ksiąg pierwszych*, w. 3.

<sup>92</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 37. Zob. także R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., s. 83; M. Jauksz, *Postacie poezji*, dz. cyt.; E. Wojciechowska, *Bildung...*, dz. cyt., s. 440-450. Jako powieść wykorzystującą motta w funkcji ironicznej gry z odbiorcą omawia utwór Woj-

Wielka obfitość cytatów w roli motta stanowiła zjawisko typowe w literaturze romantyzmu. Ze względu na panującą wówczas modę literacką prowadziła ona do czytelniczych nieporozumień i znaczących przemilczeń. Począwszy od *Romantyczności* Mickiewicza i *Marii* Malczewskiego, wykorzystywano motto w znaczeniu klucza interpretacyjnego bądź także w funkcji dynamicznej części struktury utworu. Przeprowadzano za ich pomocą reinterpretacje tradycyjnych toposów lub motywów, uwspółcześniające dawne odczytania przez zmianę kontekstu<sup>93</sup>.

W pierwszych recenzjach prasowych raczej rzadko i mimochodem zwracano uwagę na motto występujące w powieści Kraszewskiego. Stałe zapożyczanie się u jednego poety pewien krytyk skomentował złośliwie jako manierę monotonnego i pośpiesznego czerpania „z otwartej na stoliku książki”<sup>94</sup>. W innym miejscu żartobliwie donoszono, jak to pan Pietruszka, wpatrując się w wiszący na ścianie portret Kochanowskiego, tak się zapomniał w swoim poetycznym uniesieniu, że „umyślnie czy przypadkiem zapalił fajkę kartą *Świata i Poety*”<sup>95</sup>. Jedynie Grabowski poważnie potraktował patronat Kochanowskiego, aczkolwiek, rezygnując z interpretacji funkcjonowania motta w kontekście powieściowym, wmontował figurę mistrza czarnoleskiego w schemat własnych dowodzeń ideologicznych:

Rzecz uwagi godna, że podczas kiedy wizerunek poety [Gustawa – M. L.], skreślony według wyobrażeń niedawno panujących, [...] wydał się nam wielce niewłaściwym, upatryliśmy wzór najodpowiedniejszy naszym pojęciom w tym względzie w poecie XVI wieku, w Janie Kochanowskim. [...] Jan Kochanowski jest wyższy człowiek i chrześcijanin razem [...]<sup>96</sup>

---

ciech Hamerski. Ta gra – dodaje badacz – potwierdza autotematyczne splątanie Kraszewskiego (*Romantyczna troposfera powieści*, dz. cyt., rozdz. *Na przecięciu „dróg kłamnych”. O artyście*, s. 68-69). Z kolei wcześniejszy artykuł M. Łojka, oprócz inwentarza umieszczonych w powieści najważniejszych fragmentów poezji czarnoleskiej, przynosi tylko ogólną konkluzję o popularyzacji tej poezji na kartach prozy w szerszym gronie czytelników, co w konsekwencji, jego zdaniem, podnosiło Kraszewskiego w godności pisarza i przyczyniło się do jego literackiej sławy (M. Łojek, *Stosunek J. I. Kraszewskiego do dzieł J. Kochanowskiego...*, dz. cyt., s. 40-45).

<sup>93</sup> Zob. A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1-2; G. Halkiewicz-Sojak, *Romantyczna wędrówka cytatu z Szekspirowskiego „Hamleta”*, w: *Wobec tajemnicy i prawdy*, dz. cyt.

<sup>94</sup> E. Chojecki, „*Poeta i świat*”, „Gazeta Poranna” 1839, nr 297, s. 2.

<sup>95</sup> ...owski, *Co mówi P. Pietruszka o „Świecie i Poecie”*, „Pismo Dodatkowe do Gazety Porannej” 1839, nr 88, s. 3.

<sup>96</sup> M. Grabowski, „*Świat i poeta*”..., dz. cyt., s. 157. Jeszcze w XVIII w. „cytaty z utworu Kochanowskiego służyć miały jako podbudowa wywodów przy powoływaniu się na jego wzór

Bezdiskusyjna wydaje się kwestia ironicznego wykorzystania poetyckich cytatów wysuniętych na czoło poszczególnych rozdziałów powieści. Wyżej sygnalizowano ich funkcję zwielokrotniania znaczeń opowiadanej w planie fabularnym historii życia poety. W tym miejscu warto uargumentować tę tezę bardziej szczegółowo. Wielokrotna lektura powieści wraz z towarzyszącymi jej urywkami poetyckimi przekonuje dobitnie, że poezja Jana z Czarnolasu została przez Kraszewskiego zdekonstruowana dla potrzeb swoistego intertekstualnego eksperymentu, w którym uczestniczy także odbiorca. Warto dodać do ustaleń badaczy jeszcze jedno spostrzeżenie. Przemyślane rozparcelowanie cytatów w obrębie utworu, ich występowanie nie tylko w roli zewnętrznych wobec fabuły ram, lecz także wnikanie bardziej lub mniej wyraźnie w strukturę wypowiedzi bohatera, uniemożliwia wprawdzie interpretację scalającą teksty literatury z „tekstem człowieka”, lecz zarazem w toku uważnej, intertekstualnie zorientowanej lektury, wydatnie ożywia tytułową postać.

Gustaw jest wprawdzie anty-Proteuszem, gdyż zastygł w marzycielskiej pozie, ale „proteuszowa” gra z czytelnikiem wciąga w swoją orbitę również bohatera powieści. Wciąga choćby tylko w tym celu, by ujawnić fantasmagoryczny i tekstowy kształt rzeczywistości. Znika przy tym podział na świat wewnętrzny i świat „kamiennych ludzi”. We wzajemnym odbiciu, zwielokrotnionym przez świat literatury, oba światy zlewają się w jedną fantasmagoryczną całość (poezja – wino – woda). Motta są tu elementem dynamizującym odbiór postaci, oczywiście przy założeniu, że czytelnik ma do czynienia bardziej z tworem tekstowym niż z realną osobowością. Pojęcie „charakteru” poety, tak znamienne zwłaszcza dla epilogu, zostało w tej dziwnej powieści jakby przesłonięte siecią intertekstualnych odniesień, konstruowanych w wyniku fragmentarycznej i dowolnej segmentacji cytatów, aluzji i parafraz. Sygnałem eksperymentu jest właśnie dwukrotnie przytoczona w całości fraszka Kochanowskiego *Do Gościa*, najpierw przed rozdziałem IX tomu II *Rzeczywistość i marzenie*, a następnie na czele epilogu.

Gościu! tak jakoś począł, już do końca czytaj,  
A jeśli nie rozumiesz, i mnie się nie pytaj.  
Onać to część kazania, część niepospolita,  
Słuchaczom niepojęta, kaznodziei skryta!  
(Pś, t. II, s. 38, 101)

---

i autorytet” i „dobierane były pod kątem przydatności dla aktualnych potrzeb” (W. Walecki, dz. cyt., s. 42-43).

Okazuje się bowiem, że, zgodnie z wyrażoną w tej fraszce sugestią interpretacyjną, tajemnica geniusza – nawet tak nierozwiniętego jak Gustaw – stanowi tę najważniejszą część „kazania” – nieznaną „kaznodziei”, czyli mentor-skiemu narratorowi powieści, i – nieuchwytną, jak Proteusz, odbiorcy. Również granice między „marzeniem” a „rzeczywistością” (na co zwraca uwagę tytuł rozdziału) stanowią wyzwanie interpretacyjne dla odbiorcy, czytającego równocześnie fabułę, partie odautorskie i motta. Można bowiem pytać w nieskończoność: jak daleko sięgają uprawnienia literatury w jej arbitralnym przesuwaniu granic między prawdą marzenia a fikcją ironiczną opowieści, w której „wszystko jest powtarzaniem oklepanym”, snem na jawie, podobnie jak w książkach, które czytał Gustaw? I odwrotnie. Do jakiego stopnia można się empatycznie solidaryzować z „widzącym inaczej” bohaterem i „oddać mu sprawiedliwość”<sup>97</sup> w imię prawdy subiektywnej, dla „szczerego zapалу” kochanka Byrona, żeby nie popaść w naiwną zależność od banalnej dosłowności biografii, skonstruowanej jako cytat-pamiętnik-zmyślenie?

Kraszewski wykorzystał zapożyczony od Kochanowskiego zwrot „do Gościa” w celu ujawnienia i wydobycia na plan pierwszy autotematycznej warstwy powieści poprzez zacytowanie tej samej fraszki w dwóch różnych miejscach tekstu. Dyrektywa poznawcza, sformułowana tu jako zalecenie i zarazem ostrzeżenie skierowane do czytelnika, jest wszakże próbą ustanowienia pewnych reguł odbioru. Dodajmy, że te reguły opierają się tylko na tym jednym stwierdzeniu, zawartym w przesłaniu-motcie z Kochanowskiego, podczas gdy w kompozycji i konstrukcji trzech ksiąg *Fraszek* uważny czytelnik odnajdzie niejedną „nić Ariadny”, która pozwoli mu znaleźć precyzyjny porządek w labiryntowym układzie elementów, utkanych z rozmaitej materii (*varietas*)<sup>98</sup>. Kraszewski, podobnie jak mistrz z Czarnolasu, włożył w swe dzieło „wszyscy tajemnice swoje”<sup>99</sup> i tak samo odradzał czytelnikom poszukiwania w nim „umysłu zakrytego” twórcy. Pisał w przedmowie do edycji z 1872 roku, że nie utożsamia się już z autorem wewnętrznym tej opowieści o wieku minionym i woli pozostać obok tekstu w liczbie jednego z wielu jego odbiorców (Pś, t. I, s. 7–8). Kochanowski paradoksalnie widział w tej odmowie wejścia w labirynt sensów

---

<sup>97</sup> Cytaty z przedmowy autorskiej z 1840 r. (Pś, t. I, s. 10).

<sup>98</sup> O labiryntowej kompozycji *Fraszek* zob. J. Pelc, *Wstęp*, w: *Fraszki*, dz. cyt., s. XCIII–XCVIII; J. Salamon, *Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*, Wrocław 1991, s. 47–81.

<sup>99</sup> J. Kochanowski, *Do fraszek*, fraszka 29 z *Ksiąg trzecich*, w. 2 – cytat wykorzystany tu dla potrzeb argumentacyjnych nie występuje w powieści w formie bezpośredniego przytoczenia.



utajonych szansę nawiązania dialogu z czytelnikiem na wielu płaszczyznach. Autotematyzm *Fraszek* łączył się w nich zarówno z nurtem gnomiczno-refleksyjnym, jak i z żywiołem wypowiedzi typu kolokwialnego<sup>100</sup>.

Kraszewski dobrze pojął lekcję Kochanowskiego, zgodnie z którą dzieło oddziela się od swego autora, zaczyna żyć niezależnie od niego i staje się tajemnicą tak dla odbiorcy, jak dla poety-„kaznodziei”. Autor już w momencie pisania powieści, a nie dopiero w zdystansowanych przedmowach do następnych jej wydań, nie zamierzał bynajmniej zostać więźniem tego, co sam stworzył. Można jednak znaleźć kontrargumentację dla tego stwierdzenia. W odczuciu niektórych krytyków i komentatorów Kraszewski zamknął czytelnika w labiryncie wyrażonych bezpośrednio odautorskich sądów i zinterpretowanych fatalistycznie sytuacji fabularnych, które zamiast prowokować do nieostrożnych pytań o sensy ukryte, wprost przeciwnie – w swojej kategoryczności zbytnio narzucają się odbiorcy. Słowa, obrazy i zdania w takim ujęciu są tragarzami sprzecznych myśli i pojęć. Dopiero motto *Do Gościa*, wbrew dosłownie wyrażonej w nim przestrodze, przekornie zachęca do szukania „zakazanych” znaczeń.

W atmosferze popowstaniowej rzeczywistości niektóre, jeśli nie wszystkie motto zachowywały swój aluzyjny charakter, odsyłając poza tekst powieści, natomiast bohater rzucał widmowy cień na całą rzeczywistość, pozbawioną klucza do wyjaśnienia jej sensu. Oto znamienne pod tym względem miejsce w tekście *Poety i świata*, motto odnoszące się tyleż do osobistego nieszczęścia bohatera-sieroty, opuszczającego dom dzieciństwa, co do strzaskanego obrazu uniwersum, obrazu-widma, z którym poeta Gustaw musiał zmagać się dalej na „wygnaniu”:

Samem swą własną ręką tę winnicę sadił,  
Aby jej był ani zwierz, ani zły ptak szkodlił.  
Polewałem, żeby jej słońce nie suszyło,  
Nakrywałem, żeby jej zimno nie mroziło;  
A kiedy mnie najlepsze miały potkać gody,  
Nie wiem, co za zły człowiek oberwał jagody?  
(Pś, t. I, rozdz. VII, s. 38)<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Żywioł kolokwialny *Fraszek* omawia J. Pelc w książce *Europejskość i polskość...*, dz. cyt., s. 484-508.

<sup>101</sup> J. Kochanowski, *Pieśń XII Ksiąg pierwszych*, w. 9-14.

Nasuwa się tu seria literackich paranteli, między innymi obraz-wspomnienie opustoszałego domu, powracające w monologu Mickiewiczowskiego Gustawa. Spustoszona winnica, żale ogrodnika i zły człowiek – te elementy, wprowadzone do rozdziału na zasadzie (tylko ironicznej?) ramy interpretacyjnej, zachowywały zarazem swoją autonomię na poziomie odniesień do rzeczywistości pozatekstowej. Krajobraz z utworu Kochanowskiego przenosił uwagę odbiorcy na pobjawisko ojczyzny splądrowanej i niszczonej dalej przez zaborców. Biografia Gustawa, wmontowana w ten ciąg skojarzeń, zastępczo wskazywała istnienie bardziej ogólnych problemów, takich jak: enigma historii, światopoglądowa próżnia, nie wypełniona po wielkiej narodowej stracie.

Teza wyłożona we fraszce-motcie *Do Gościa* mogła w szeroko zakreślonych ramach aluzyjnej lektury niepokoić uważnego czytelnika nieoznaczonością swojego przedmiotu. Mimo że na planie fabularnym wszystko znalazło swoje rozstrzygnięcie, to jednak „skryta część kazania” okazywała się wielointerpretowalną, paraboliczną formułą losu. Renesansowo-romantyczna teza o niepoznawalnej naturze świata, człowieka i poety, powtórzona w powieści w kilku intertekstualnych wariantach, właśnie ze względu na ową powtarzalność – uchwytną dla odbiorcy – nabrała charakteru prawdy ogólnej, której przedmiotowa treść pozostanie tajemnicą. Ta prawda została w *Poecie i świecie* niejako zaszyfrowana we fragmentach rozparcelowanego i zdekonstruowanego dzieła Kochanowskiego.

Kraszewski napisał niby-powieść – pamiętnik Gustawa. Nasycił narrację emocjonalnością retorycznych i polemicznych zwrotów do potencjalnych adwersarzy – „mędrców przeklętych”. Te fragmenty utworu (z narracją pierwszoosobową) najbardziej oscylują w kierunku formy alegoryczno – parabolicznej, zacierającej granice między komunikatem zewnętrznego autora a wypowiedzią „ja” poetyckiego<sup>102</sup>. Analizowany już model życia jako alegorycznej wędrówki, przypisany w powieści Gustawowi, wynika z ogólnej zasady interpretowania tego, co szczegółowe, indywidualne w perspektywie „z lotu ptaka” – oczami Kochanowskiego – jako przejawu tego, co ogólne i powtarzalne. Podobne właściwości przypisywane są w badaniach literackich twórczości Jana z Czarnolasu, zwłaszcza *Pieśniom* i *Fraszkom*<sup>103</sup>. Z tych zbiorów Kraszewski czerpał najobficiej.

---

<sup>102</sup> „Z autorskiej opowieści na pewien temat utwór staje się opowieścią o czyjejs opowieści, parabola o człowieku piszącym w świecie, o którym pisze” (M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola*, dz. cyt., s. 119.)

<sup>103</sup> J. Pelc, *Jan Kochanowski*, dz. cyt., s. 343.

W utworze *Poeta i świat* – i to nie tylko w „dumaniach” biednego Gustawa, ale również w rozdziałach relacjonujących jego miłosne wtajemniczenia i rozczarowania – dzięki występowaniu poezji w powieści możliwe stają się zabiegi uniwersalizujące treść osobistego doświadczenia bohatera. Także wtedy, gdy towarzyszy im intencja ironiczna. Tworzywo tematyczne – zajmę się tutaj literackim toposem wiecznego erosa – zostało wprowadzone w obręb swoistej intertekstualnej reinterpretacji. Rozdział II tomu I *Pocałunek* zawiera motto z fraszki *Do Reiny*, wzorowanej na staropolskich madrygałach.

Utwór Kochanowskiego jest ciągiem dwóch rozbudowanych apostrof, z których pierwsza kierowana jest w czasie teraźniejszym do postaci tytułowej, „Królowny mojej”, natomiast następująca bezpośrednio po niej – do „szczęśliwej karty”, której mówiący zlecił przyszłe pośrednictwo w przekazie miłosnych komplementów. Kraszewski przytoczył jedynie końcową część drugiej apostrofy, nie ujawniając jednak podmiotu konstrukcji językowej, do którego odnosi się zwrot „Ty”. W grze z czytelnikiem pominął (mimowolnie?) osobowy aspekt relacji łączącej we fraszce zakochanego z Reina; ten fragment nie trafił na karty powieści *Poeta i świat*:

Królowno moja (wszak cię też tak zową),  
Iż się nie mogę obopólną mową  
Umawiać z tobą, rad i nierad muszę  
Zlecić to pismu, a tym cieszyć duszę  
Swą jakokolwiek, tusząc jednak sobie,  
Że ta moją chuć będzie wdzięczna tobie.<sup>104</sup>

W narracji powieściowej odpowiednikiem erosa – interpersonalnej więzi (nie mitologicznego bożka) oraz swego rodzaju realizacją pragnienia „obopólnej mowy”, pragnienia zawartego w pierwszej części apostrofy Kochanowskiego do „królowny”, jest dialog między Gustawem a Marią. Następnie występuje u Kraszewskiego opis pierwszego pocałunku dwojga zakochanych, sytuacja fabularna ukształtowana na sposób literacki, z odpowiednio dobraną scenerią wiejskiej Arkadii Kochanowskiego. Zarazem ta sytuacja została najpierw zapowiedziana w cytacie-motcie z fraszki *Do Reiny*, w którym mówi się o całowaniu „usty różanemi”:

---

<sup>104</sup> J. Kochanowski, *Do Reiny*, fraszka 19 z *Ksiąg trzech*. Podkr. M. L. Cytuję kolejno wersy: 1-6, 11-12, 7-14.

Ty tak możesz być szczęśna, że cię swymi  
Wdzięcznie całuje usta różanymi. (Pś, t. I, s. 20)

Zamiast madrygałowych komplementów w opisie pocałunku Gustawa i Marii przebija melancholijna myśl o ulotnym charakterze doznania miłosnej unii. Teraźniejsza chwila uniesienia młodości oglądana jest jakby z oddalenia, rzutowanego w nieokreśloną przyszłość – przedwczesną starość:

Była to chwila apoteozy, z której śmieją się starzy, w którą później niby nie wierzą kobiety, z której młodzi między sobą żartują, która musi być tylko jedna w życiu, bez świadka, początku i końca – jak kwiatek wieczności wmieszany do życia; która jest brylantem całej młodości człowieka, a po niej serce nie umie zrobić życzenia, bo odnowić ją niepodobna. – Potem jeszcze czasem ją wskrzesi przypomnienie, przyniesie sen z młodości światów, ale nikt już nie położy na usta splamione tego pierwszego pocałunku, w którym człowiek zrywa pierwiastek rozkoszy ziemi i przeczuwa niebo. (Pś, t. I, s. 23–24; podkr. M. L.)

Ponadto, dwukrotnie, na potrzeby konstrukcji miłosnej sceny Kraszewski wprowadził do narracji cytat-piosenkę Maryni z inicjalną frazą: „O mój aniele, pójdziem połączeni”<sup>105</sup>. Myśl przewodnia tego melancholijnie kojącego śpiewu kobiety jest wyraźnym kontrapunktem dla projektowanego „snu”, przyniesionego z „młodości światów” Gustawa. Ów sen poprzez temat wspomnienia przemijającej chwili, utraconej bezpowrotnie, łączy się z ideą *vanitas* (wszystko, także pierwsza miłość, ginie) albo poprzez motyw „ust splamionych” – z Mickiewiczowskim tematem śmierci dla „czucia”. Tekst piosenki Maryni stanowi zapis romantycznej idei przeznaczenia sobie na wieczność istot bliźnich i kończy się czułą deklaracją:

Ty zawsze ze mną, ja zawsze przy tobie,  
Na świecie, w niebie i w grobie!! (Pś, t. I, s. 21).

Wróćmy do fraszki Kochanowskiego. Druga apostrofa zmienia charakter relacji łączących partnerów niedoszłej do skutku rozmowy. Więcej nawet – pierwotny „obiekt” nie odbytej konwersacji „usuwa się” na plan dalszy i w tekście wiersza ustępuje miejsca nowemu „przedmiotowi”, zgodnie z zapowiedzią zlecenia wszystkich myśli i doznań poety – „pismu”. Tutaj fraszka miłosna

<sup>105</sup> Tekst piosenki śpiewanej przez Marynię został włączony do wydań poezji Kraszewskiego z zaznaczeniem źródła: „z powieści *Poeta i świat*”.

przekształca się bez reszty w autotematyczną refleksję nad tekstualizacją doświadczenia erosa, doświadczenia z nieznanymi powodów nie wyrażonego w żywych słowach, lecz utrwalonego „na karcie”. Poeta – autor fraszki zwraca się do swego „pisma” (w przytoczeniu wyróżniam graficznie fragment przeniesiony przez Kraszewskiego do powieści *Poeta i świat*):

Szczęśliwa karto, ciebie ona swymi  
 Piastować będzie rękoma ślicznymi,  
 Ciebie obejrzy wdzięcznym okiem swoim,  
 A ócz podobno próżno drudzy stoim,  
 Ty tak możesz być szczęśna, że cię swymi  
 Wdzięcznie całuje usty różanymi.  
 Gdzieś to człowiek mógł naleść jakie czary,  
 Żeby się umiał przewirzgnąć w swe dary.

Jak widać, Kraszewski opowiadaną historię pocałunku pozbawił „na piśmie” bezpośredniego odsyłacza do nowego „obiekta” drugiej apostrofy Kochanowskiego. Zachował tylko poetycki opis doświadczenia miłosnego, bez wskazania klucza do jego odczytania. Wszak u poety czarnoleskiego nie mówi się o rzeczywistym pocałunku, ani nawet o idealnej komunikacji z serca do serca. Centralnym problemem staje się sam zapis lub jego pośrednicząca funkcja. Przy powierzchownej lekturze czytelnik Kraszewskiego może sądzić, że tematem rozdziału II powieści jest po prostu szczęśliwa chwila młodzieńczej miłości. „Szczęśna” jest w tej optyce lektury nie tylko chwila, ale również Maria, śpiewająca pieśń „anielską”, Maria u boku Gustawa. Dla niego wszystko, całe to ulotne szczęście, skrytalizuje się natomiast we wspomnieniu. Jednak dopiero włączenie w horyzont odbioru cytowanego urywka-motta z fraszki razem z całym jej macierzystym kontekstem pozwoli określić właściwy przedmiot uwagi. A mianowicie – mit erosa utrwalonego w „piśmie”. Ową „Szczęśliwą kartę”! I tu znajduje uzasadnienie kolejna teza niniejszych wywodów.

Zatarcie granic między przeżywaniem miłości a pisaniem o niej historii jest u Kraszewskiego celowym zabiegiem wyostrzającym świadomość intertekstualnej gry z czytelnikiem, a zarazem świadczy o tekstualizacji biografii poety i jego świata<sup>106</sup>. Ten świat to także poezja Kochanowskiego, którą bo-

<sup>106</sup> W sposób mistrzowski wątek ten podejmuje Roland Barthes w klasycznej pracy *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999, rozdz. *Niewyraźalna miłość*, s. 149-153.

hater czyta jako zapis egzystencji (zanim stwierdzi, że wszystkie książki są „powtarzaniem oklepanym”), zaś projektowany czytelnik odbierać ją powinien jako jeden z kodów interpretacyjnych opowiadanej historii. W kontekście niniejszej analizy właśnie ów kod deszyfrujący literackie źródła sytuacji fabularnych wydaje się uniwersalnym, chociaż zdekonstruowanym metatekstem literatury. Jedno motto, poprzez to, co „schowane” w jego macierzystym kontekście, odsyła za pomocą swojej ukrytej autotematycznej warstwy do szeregu obrazów erotycznego wtajemniczenia, skonwencjonalizowanych poprzez różne teksty sentymentalne i romantyczne. Właśnie tekstowy obraz świata, zarysowany pomysłowo przez Kraszewskiego na początku powieści, stanowi wprowadzenie i ciekawy komentarz do fantasmagorii pijackich, którymi kończy się opowiadana biografia Gustawa, mimo że między nimi a historią pocałunku nie ma bezpośredniego, fabularnego związku. Nasuwa się tu przypuszczenie, że wszystko, co zostało skonkretyzowane w wyobraźni odbiorcy jako scena, sytuacja, zdarzenie bądź idea może zostać przekształcone z powrotem w pismo, czyli powieść-dziennik Gustawa i powieść o pisaniu „tragikomedii życia poety”.

Autotematyzm utworu stanowi pewną szansę jego odnowienia w świadomości czytelnika bez naruszania jego konwencjonalnego charakteru.

Temat miłości stał się newralgicznym punktem w odbiorze tytułowej postaci *Poety i świata*. Utwór Kraszewskiego z roku 1839 zachowywał w swojej zewnętrznej warstwie schematów fabularnych, i szerzej: myślowych, oczywiście ślady lektury IV części *Dziadów*. Utało się nawet twierdzenie, że stanowił on polemikę z utworem Mickiewicza, a w większym jeszcze stopniu z modą literacką, określaną jako „gustawomania”<sup>107</sup>. Para mickiewiczowskich kochanków – Gustaw i Maria – przeniesiona w świat powieściowy, po nieudanych próbach zbliżenia wypada z idealnych ram platonicznej miłości<sup>108</sup>. Związek z „glebą

---

<sup>107</sup> Wymienić tu należy zwłaszcza znany utwór Gustawa Zielińskiego *Ułamki z poematu „Samobójca”*. O „dziadomanii” i „gustawomanii” zob. Z. Kaniowa [J. I. Kraszewski], rec. *Jordan. Fantazja dramatyczna przez A. Sowę*, „Tygodnik Petersburski” 1846, nr 90, s. 603-604. Z literatury przedmiotu zob.: M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, dz. cyt., s. 168, 196-197, 200, 211-214; też, *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1998; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, dz. cyt., s. 161.

<sup>108</sup> O IV części *Dziadów* jako labiryncie „mariologii” zob. J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 124-140. O dziejach motywu platońskiego erosa pisali m.in.: M. Janion, M. Żmigrodzka, *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1; M. Piwińska,

macierzystą” *Dziadów* pozostał jednak do końca w powieści zachowany. Gustaw Kraszewskiego w obrazach towarzyszących jego *delirium tremens* zobaczył swoją Marię w „niebie”. Jej idealny obraz pozostał w nim, utrwalony w marzeniu-odbiciu. Miał on także swoją odwrotną stronę: wyemancypowaną Łucję. Tak samo jak jego pierwowzór, Gustaw z *Poety i świata* – „Duszą i sercem gubi się w kochance” oraz „własną bytność traci”<sup>109</sup>. Czy jednak można polemizować z odmienną bądź co bądź kreacją Mickiewicza, którego bohater działa inaczej, „przez czary, omamienie, sztuki”? Osoba mówiąca w *Dziadach* szuka nowych możliwości przeżywania własnej egzystencji; pozostając ciągle tą samą osobistością, przekracza granice rytualnej śmierci. Gustaw Kraszewskiego nie przebija się sztyletem, a nawet jeśli nawiedzają go myśli o samobójstwie, to raczej z powodu nieprzystosowania do świata „kamiennych ludzi”. Bohater powieści to „smutny przykład ekscentrycznej egzystencji” (Pś, t. I, s. 8), pogrobowiec Mickiewiczowskiego Gustawa, z którym łączy go figuralne przedstawienie egzystencji poety w epilogu, jedno z ostatnich zdań *Poety i świata*:

Poeta jak upiór – na świecie, lecz nie z tego świata, wstaje dla cierpień i męczarni, rozprasza ludzi swoim przybyciem, mówi do głuchych, żebrze litości obcym językiem, a cóż mu z szumnego *Requiem* i wieńców po śmierci, kiedy je rzuci dłoń zimna, jak niechętną jałmużnę? (Pś, t. II, s. 121)

Parafraza fragmentu Mickiewiczowskich *Dziadów* nie mogła pełnić funkcji generalnej rozprawy z pierwowzorem postaci romantycznego kochanka. Wskazywała jedynie na widmową egzystencję poetów-upiórów<sup>110</sup>. Stanowiła ona ostateczne zamknięcie powieści, ujawniające po raz ostatni w toku linearnej lektury jej intertekstualne podłoże, literacki kosmos, po którym poruszał się Kraszewski. Teoria romantycznej miłości, wprowadzona do utworu na pół serio, na pół ironicznie, ewokowała w planie dyskursywnym treści innej natury. W pierwszym akapicie rozdziału XXV tomu I *Pod bzami* znaleźć można passus narratora mówiący o tajemnicy erosa, lecz zarazem sprowadzający ją do rzędu ogólnie dostępnych i potocznie wyrażonych prawd:

---

*Miłość romantyczna*, Kraków – Wrocław 1984 (*Postowie* do antologii, s. 518-660); O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996 (rozdz. *Eros i Psyche*); D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

<sup>109</sup>A. Mickiewicz, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 167, w. 1255, 1257.

<sup>110</sup>O upiorze zob. R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków, Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

Nazajutrz rano, bardzo rano, Maria i Gustaw byli koło ławki przy kasztanie, koło bżów przekwitłych teraz jak ich serca. Znaleźli się tam, nie oznajmując sobie, że się znajdują – bo między osobami, które myślą o sobie, kochały się lub kochają, jest jakby jedna dusza, co nimi rządzi, wiedzą swoje myśli, jedne mają żądania, i charaktery ich nawet w czasie tej gorączki miłosnej zbliżają się jeden do drugiego. Tę ofiarę swojej indywidualności podłość tylko i miłość uczynić potrafią. – I nic dziwnego, bo podłość jest Proteuszem o stu postaciach, a miłość, metafizycznie i materialnie uważana, niczym innym, jak wielką tajemnicą zjednoczenia duszy i ciała. (Pś, t. I, s. 124–125; podkr. M.L.)

Komentarz do typowej sytuacji „odnalezienia się” kochanków w gruncie rzeczy niczego nie objaśnia, co zresztą dla czytelników literatury romantycznej byłoby zbyt techniczne, lecz dodaje do opisu element porównania dwóch krańcowych postaw, z których pierwsza – podłość, ze względu na swoją proteuszową naturę, jest faryzejska, zaś druga – miłość jednoczy dwoje ludzi, analogicznie do zjednoczenia dwóch natur w człowieku. Tu Kraszewski operuje kategoriami z kręgu potocznego platonizmu. W świecie powieściowym – jeśli zdanie narratorskiego komentarza odnieść ogólnie do reguł konstrukcji świata przedstawionego każdej powieści – podłość ludzka ma więcej możliwości wyrazu niż miłość. Dlatego, jak się wydaje, chętnie czytano utwór Kraszewskiego jako satyrę na poetę albo na współczesne miasto – Babilon, a niekoniecznie jako powieść o próbach życiowych, szlachetnych marzeniach i aspiracjach zakończonych klęską.

Z drugiej jednak strony, także „miłość jak Proteusz tysiączne przybiera formy” (Pś, t. II, s. 63) – to zdanie z rozmowy Gustawa z Łucją o Szekspirze dotyczy w pierwszym rzędzie literackich odmian prezentowania tego tajemniczego fenomenu. Poeta Gustaw u kresu swojego przedwcześnie zestarzałego życia zwątpił w prawdę miłości o wielu twarzach. Dla niego miłość pozostanie rozczarowującą marą wyobraźni, zwodniczo nieuchwytną jak Proteusz, albo „wielką tajemnicą zjednoczenia duszy i ciała”, wartością nieosiągalną tu na ziemi, a wyczytaną tylko w książkach. Przeciwwstawione sobie obrazy Marii i Łucji „zastygły” w śnie pijanego poety jako dwa schematycznie przedstawione oblicza erosa, przedśmiertne maski miłości. Banalizacja tematu miłości stawiała bohatera w sztucznym oświetleniu<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> O funkcji sentymentalnego banału w *Poecie i świecie*, w odwołaniu do ustaleń U. Eco, pisała E. Owczarz (*Nieosiągalna całość*, s. 40). Zdaniem badaczki, taki styl i gust służył idealizacji przedmiotu estetycznego, reprezentował w oczach czytającego ogółu „uszlachetnioną” wartość emocjonalną. Schematy romansowe są przedmiotem studiów J. Bachórza (*Romans w powieści*,



Wymowne pod względem powieściowego opracowania wątków miłosnych jest wykorzystanie cytatów z poezji czarnoleskiej w budowaniu zmiennej aury emocjonalnej wokół erotyczno – matrymonialnych epizodów z życia Gustawa i Marii, a później także Łucji. Motta, nie zauważone w roku 1839 przez wielu czytelników tej powieści, w różny sposób związane były z tematyką erosa. Za ich pomocą Kraszewski budował ironiczny dystans wobec romansowej sztuczności, a także autoironiczny dystans wobec własnego pisania. „Pismo” literatury konceptualizowało ten problem. Zamiana życia w tekst, pisanie o życiu? Czy anachronicznemu pisarzowi chodziło właśnie o to, o sprowadzenie anachronizmów do ich tekstowego tworzywa? Trudno w tym wypadku odpowiadać za autora<sup>112</sup>. Mówi za niego forma literacka. Można odnieść wrażenie, iż to właśnie formuły z *Pieśni* lub *Fraszek* raz po raz naprowadzają czytelnika na trop Gustawa z IV części *Dziadów*. Albo odwrotnie: Mickiewiczowski bohater wśród wielu formuł losu nieszczęśliwie zakochanego człowieka odnalazł ton pokrewny Kochanowskiemu, a Kraszewski podchwycił ten ton jako najbardziej odpowiadający problematyce jego powieści o pocię<sup>113</sup>. W zwierciadle poezji Kochanowskiego odbijała się bowiem niestałość ludzkich uczuć, tak samo jak zmienność Fortuny. Oto kilka przykładów takiego poetyckiego i powieściowego zarazem zdystansowania wobec tych odwiecznych dylematów. Najpierw cytat-motto z *Pieśni XV Ksiąg pierwszych* do rozdziału XVIII tomu I *Piosenka*, odsyłacz poprzez Kochanowskiego do monologu Mickiewiczowskiego Gustawa:

A mnie się zdało, że byłam wszystkim w niebie.  
Dziś inne wiatry przeciwko mnie wieją,  
Straciłam wszystko, razem i z nadzieją. (Pś, t. I, s. 99)<sup>114</sup>

Analogicznie kryzys egzystencjalny wyartykułowany został w *Dziadach* z 1823 roku, „ku przestrodze” Księdza i podobnie jak on trzeźwo myślących lu-

---

czyli o wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863 oraz *Anatomia heroiny romansu* w książce *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005) i J. Zawadzkiej (*Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997).

<sup>112</sup> Pisałem we wstępie, że Kraszewski jako publicysta często dawał wyraz swojej bezradności wobec zjawisk seryjności i niewolniczego naśladownictwa.

<sup>113</sup> Kwestię ukrytej „obecności” Kochanowskiego w świecie Mickiewiczowskiego bohatera podjęła J. Salamon w książce *Cztery godziny albo Zegar „Dziadów”*, Kraków 1999. Tu zob. także wypowiedź M. Piwińskiej z jej dyskusji z Salamon o jawnym, niezasyfrowanym charakterze nawiązań do tradycji czarnoleskiej w tekstach Mickiewicza (s. 217-218).

<sup>114</sup> J. Kochanowski, *Pieśń XV z Ksiąg pierwszych*, w. 12-14. Podkr. M. L.

dzi, których radom i pociechom „ewangelicznym” Gustaw przeciwstawił osobiste nieszczęście – zagubienie w marzeniach i rozpad ideału. Moment odczarowania świata jest wspólny obu Gustawom:

Ksiądz

Jeżeli Pan Bóg złączył, ludzie nie rozłączą!  
Może się troski wasze pomyślnie zakończą.

Pustelnik

Chyba tam! gdy nad podłym wzbijemy się ciałem,  
Złączy się znowu jedność, dusza z duszą zleje;  
Bo tutaj wszelkie dla nas umarły nadzieje,  
Tutaj ja się z mą lubą na wieki rozstałem!<sup>115</sup>

Inny fragment tej samej *Pieśni XV z Ksiąg pierwszych* Kochanowskiego został umieszczony na czele rozdziału XX tomu I *O miłosnych przysięgach*, razem z cytatem z fraszki *Na niesłowną*. Eseistyczne dywagacje autora powieści, wypełniające ten rozdział, korespondują z ironiczną treścią jednego i drugiego motto:

Skąd tę niestałość białogłowy mają,  
Że się jako wiatr letni odmieniają?<sup>116</sup>

– Ale co komu rzecze białogłowa,  
Pisz jej na wietrze i na wodzie słowa.  
(Pś, t. I, s. 101; podkr. M. L.)<sup>117</sup>

W konsternację może natomiast wprowadzić motto do rozdziału XX tomu II *Perelka*, ponieważ nie wiadomo do końca, czy motto odsyła do zapowiedzianej w tytule postaci „poety wiejskiego” czy raczej do „złej żony”, porównywanej w pieśni Kochanowskiego z „żoną uczciwą”. Pierwszy, „pozytywny” człon zestawienia przytoczył Kraszewski z intencją ironiczną w motcie do rozdziału XVII *Żona*. Ale we wspomnianym rozdziale XX satyryczna relacja z wizyty pana Perelki w domu Wernerów opatrzona została pytaniem-komentarzem do czyjegoś towarzystwa – kogo? – żony albo gościa?

<sup>115</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, dz. cyt., s. 131, w. 266-271.

<sup>116</sup> J. Kochanowski, *Pieśń XV z Ksiąg pierwszych*, w. 7-8.

<sup>117</sup> Tenże, *Na niesłowną*, fraszka 18 z *Ksiąg pierwszych*, w. 3-4.

... ale zły towarzysz,  
Odejmie wszystko, że troski w pół wieku  
Zgryzą człowieka? (Pś, t. II, s. 83)<sup>118</sup>

Rozbicie tego samego tekstu Kochanowskiego na dwa cytaty, oddzielone od siebie trzema rozdziałami (XVII–XIX) przedstawiającymi pożycie małżeńskie Gustawa i Łucji, w efekcie służy dookreśleniu i wzbogaceniu znaczenia serii epizodów, które w ten sposób zostały ujęte w ogólne ramy lektury jednej pieśni Kochanowskiego o dobrej i złej żonie. Nie jest to odosobniony przykład cytowania tego samego utworu w roli motto w kilku fragmentach, zamieszczanych w różnych miejscach kompozycji powieściowej. Funkcje szczegółowe tego zabiegu mogą być oczywiście w każdym przypadku inne, niemniej sprowadzają się one do jednego wspólnego mianownika. Mozaika cytatów, odsyłających do siebie nawzajem, stanowi odrębne piętro kompozycji utworu Kraszewskiego. Można założyć, że ta sama intertekstualna strategia ustanawia w tekstowej wyobraźni czytelnika taki punkt obserwacyjny, w którym poezja czarnoleska stwarza dystans potrzebny do uchwycenia zasady niedocieczonych sprzeczności między podmiotową a przedmiotową stroną życia (nie tylko małżeńskiego).

Wyrazem tych sprzeczności na linii: czujące indywiduum – „kamienny” świat są w planie fabularnym omyłki bohatera. Po pierwsze, Gustaw nie poznał się zawczasu na żadnej z kobiet znaczących dwie epoki w jego życiorysie, inaczej widział świat niż Maria czy Łucja. Po drugie, nie chciał przewidzieć konsekwencji swoich fałszywych wyborów, uzurpując sobie w tym zakresie wyjątkowe uprawnienia kochanka Muz. I po trzecie, wierząc w działanie jakiegoś fatalizmu, zwątpił w szczęście osobiste, tak samo jak w szczęście ludzkości.

Kolejnym refleksem tego samego problemu (aporii podmiotu i przedmiotu) jest niemożliwy do rozdzielenia splot subiektywnej ironii i powagi w przedstawianiu (nie wprost) popowstaniowej rzeczywistości. Autotematyczne motto *Do Gościa* dyskretnie informowało czytelnika, że będzie miał do czynienia z „fraszką-kazaniem”. Ma ono dwie części: pospolitą i skrytą. Nie zawsze jednak wiadomo, gdzie kończy się jedna, a zaczyna druga. Powieść z tezą prowokuje do

---

<sup>118</sup> Tegoż, *Pieśń X z Ksiąg wtórych*, w. 22-24. Podkr. – M. L. O „żonie uczciwej” zob. tamże, w. 1-21 (Pś, t. II, s. 60; cytowany początek pieśni, w. 1-8). Por. motto-pochwałę uczonej „białogłowy” z *Pieśni II Ksiąg wtórych* (w. 13-16) – poetycki wstęp do rozdziału XII tomu II *Gustaw do Łucji* (Pś, t. II, s. 48), w którym epistolarnej formie wyznania Gustawa odpowiada wezwanie Kochanowskiego do Hanny, stanowiące fragment zaproszenia w dom poety w Czarnolesie.

pytań bez odpowiedzi i jest w tym względzie symptomatyczna dla epoki przesilenia pojęć i wyobrażeń.

### Proteusz

Uwzględniając zrelacjonowany w poprzednich podrozdziałach splot rozmaitych uwikłań bohatera, autora i odbiorcy, należałoby w centrum problematyki badawczej umieścić kontrowersyjną kwestię, podnoszoną przez Kraszewskiego nie tylko w *Poecie i świecie*, ale i w jego późniejszych powieściach o artyście, między innymi w *Powieści bez tytułu*. A mianowicie problem: jak odróżnić prawdziwego poetę od fałszywych proroków? Problem ten rozpatrywany jest w utworze z 1839 roku w trzech aspektach:

1. Co dyskwalifikuje poetę w oczach narratora i Gustawa (zasady selekcji negatywnej)? Tutaj warto przypomnieć, że bohater powieści występuje raz jako instancja oceniająca na równi z autorem, innym znów razem staje się domyślnym przedmiotem sądów i przewartościowań odautorskich<sup>119</sup>.
2. Jakimi cechami powinien odznaczać się poeta? Jaki jest zakres tego pojęcia u Kraszewskiego? W tym nurcie rozważań mieści się figura Proteusza z epilogu i życie dawnych artystów, streszczone tamże w wyjątkach i przykładach ilustrujących zagadnienie proteuszowej natury poety.
3. Czy Gustaw był prawdziwym poetą – w rozumieniu autora i odbiorcy epoki romantycznej? Co decydowało o niespójnym odbiorze tej postaci i całego utworu? Ostatnia kwestia stanowić będzie rekapitulację sformułowanych w niniejszym rozdziale hipotez i sądów szczegółowych.

Już choćby ogólne rozpatrzenie powyższych zagadnień wprowadza pewną dezorientację w kwestii zasadniczej, bowiem, jak trafnie zauważyła Zielińska, w świadomości epoki niejednokrotnie te same cechy przypisywano geniuszowi i epigonom, podrzędnym naśladowcom<sup>120</sup>. Odpowiedź na interesujące nas zagadnienie nie będzie zatem oczywista, i chyba nie jest to wyłączną cechą pisarstwa i poglądów Kraszewskiego, że wbrew swojej programowej deklaratywności tak niejednoznacznie przedstawił tę kontrowersję.

<sup>119</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 47.

<sup>120</sup> M. Zielińska, „*Poeta i świat*”..., dz. cyt., s. 144; *Mickiewicz i naśladowcy*, dz. cyt., *passim*.

Dystans autora do własnej kreacji z roku 1839 zwiększał się w miarę upływu lat. Choć późniejsze wypowiedzi teoretyczne i publicystyczne pisarza reprezentowały kolejne etapy kształtowania jego estetyczno-ideowej samoświadomości, chociaż postępował on naprzód z duchem zmieniającego się czasu, to jednak uważny czytelnik wyśledzi w nich pewne stałe punkty obserwacji i charakterystyki indywiduów nazywanych powszechnie geniuszami lub wieszczami. Można odnieść te uwagi i stawiane po roku 1839 tezy wprost lub pośrednio do obrazów i przykładów z *Poety i świata*. W artykule *O powołaniu literackim* z 1856 roku, autor, chcąc wyznaczyć linię demarkacyjną oddzielającą prawdziwego poetę od nieprawych uzurpatorów i naśladowców, stwierdza dobitnie i stanowczo:

Tajemniczość, osłaniająca poetę, zagadkowość, mglistość zarówno kryć mogą słońce blaskiem, jak nicość czarną i próżnię... Co wielkie, jest jasne i proste... Ze schorzałej duszy i serca, przerosłego dumą, nic zdrowego popłynąć nie może. (G, s. 32; podkr. M. L.)

Fabularna biografia Gustawa Wernera, opowiedziana pozornie jasnym i prostym językiem, znalazłaby tu jeszcze jeden ironiczny, zewnętrzny komentarz. Jej zamierzony schematyzm został zdemaskowany w kalejdoskopowym zróżnicowaniu kolejnych wcieleń poety-Proteusza, wspomnianego na początku epilogu. Mnożenie przykładów z pamiętników i żywotów Celliniego, Petrarcki, Salvatora Rozy, Camōesa, a także kilku innych twórców, niczego nowego nie dodaje, ani też niczego nie ujmuje inicjalnej charakterystyce proteuszowej zmienności. Zakres pojęcia „poeta” rozszerza się, natomiast „istota” pozostaje z góry określona i wbrew znaczeniom, do których odsyła, niezmienna. Proteuszowość staje się sprzecznym ruchem do- i odśrodkowym, przybliżającym i oddalającym odbiorcę tekstu każdej „romantycznej” biografii od jej tajemniczego fenomenu:

Nikt nie wytłumaczy dostatecznie życia prawdziwego poety, który jest zawsze do połowy szalonym, nikt uczyć jego, zapałów i smutków nie pojmie, jeśli w nich nie był. Bo poeta jest to istota ekscentryczna, różniąca się tym tylko od szalonych, zamykanych w szpitalu wariatów, że czasem na chwilę powraca z kontemplacyjnego życia swego na ziemię i rozerwane pasmo jej wyobrażeń łączy jako tako. (Pś, t. II, s. 102–103)<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> O popularności motywu artysty szalonego w literaturze polskiej świadczy wybór przykładów w antologii A. Kowalczykowej *Ciemne drogi szaleństwa* (Kraków 1978), gdzie zamiesz-

Ten fragment eseistycznego wywodu zawiera odsyłacz do przypisu lokalizującego tę myśl w cytowanym w oryginale urywku z dzieła Nodiera *Corbeille de Rognures*. Także odwołania do *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu oraz pośrednio do całego szeregu nie ujawnionych tekstów o różnym charakterze (anegdoty, autobiografie, żywoty) – to wszystko może zgubić nawet uważnego czytelnika, choćby nawet podjął próbę symultanicznej lektury przekazów biograficznych pochodzących z wielu źródeł. Kraszewski nie troszczy się o ich dokumentarną wartość, a jedynie przedstawia wspólne tym relacjom podłoże autematycznej refleksji na temat procesu twórczego i jego zewnętrznego tła<sup>122</sup>. Znamienna jest przy tym zbieżność pewnych faktów, na przykład w biografii Celliniego i Petrarci (wybór życia kontemplacyjnego, „w kapturze”, po burzach wieku „namiętnego”) albo Salvatora Rozy i Adriana Broora (karnawałowa imitacja świata na opak)<sup>123</sup>. Natura artysty szuka wyrazu w ożywianiu tworów jego własnej wyobraźni, albo, jak u Verneta, w twórczej transformacji oglądanej z zachwytem wizji wzburzonych odmętów.

Metoda eseistycznych zestawień fragmentów biografii ludzi wielkich respektuje zróżnicowanie pojedynczych losów, lecz w ogólnym efekcie przynosi literacką konstrukcję, znarratywizowaną opowieść o wiecznym nienasyconiu duszy, tej „przepaści Danaid”, jak to trafnie ujął Kraszewski (Pś, t. II, s. 107). „Z cmentarza tych ludzi bierzmy garściami kości i popioły; zobaczymy, co to jest życie poetów” (Pś, t. II, s. 105). To wskrzeszanie legendy za pomocą popularnej w epoce metafory wspomnień-wykopalisk ma w sobie coś z przekornego gestu

---

czona została także nowela fantastyczna Kraszewskiego *Il fanatico per la musica* (pierwodruk w *Improwizacjach dla moich przyjaciół. Książeczke do zapalania fajek*, Wilno 1834). Zob. także K. Maciąg, *Artysta szalony w prozie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimność*, dz. cyt. W Europie romantycznej powszechny był kult Tassa, m.in. za sprawą dramatu Goethego. Zob. wiersz Baudelaire’a, opatrzony w tytule podwójnym adresem: *Na „Tassa w więzieniu” Eugeniusza Delacroix* (1842) oraz: A. Czyż, *Poeta obłąkany. Tasso i inni*, w: *Z ducha Tassa*, pod red. R. Ociecek, przy współudziale B. Mazurkowej, Katowice 1998.

<sup>122</sup> Współczesna psychologia coraz częściej bada całościową strukturę biografii twórczych osobowości w ich dynamicznym rozwoju, posługując się m.in. kategoriami „przekraczania siebie” i „spełnienia”. Zob. Ch. Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przetłumaczyli: E. Cichy, J. Jarosz, Warszawa 1999, *passim*.

<sup>123</sup> Por. z innym popularnym zestawieniem twórczości sławnych mistrzów, tym razem: malarza i poety, w wierszu Konstantego Gaszyńskiego *Salvator Rosa i Bajron* (1835): „geniusz ich Zwątpienie i Rozpacz wyraża!” (*Poezje Konstantego Gaszyńskiego, Cypriana Norwida i Antoniego Czajkowskiego*, Petersburg 1859, s. 25). Zob. także G. Halkiewicz-Sojak, *Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida*, w: *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010.

zaprzeczenia samoistnej wartości opowiadanych historii. Zostały one, jak się wydaje, wykorzystane pretekstowo w stosunku do fabuły powieści o klęsce poety w zetknięciu z prozą świata, by ujawnić całe zaplecze innych wątków, konfabulacji i epizodów, utrwalonych w „martwym” słowie pisanym. Znamienne, iż w plejadzie „prawdziwych” poetów nie znalazł się ani jeden uznany geniusz epoki romantyzmu, co świadczy raczej o celowym niedookreśleniu miejsca poety w ogólnym obrazie epoki „przesilenia”. Albo, z drugiej strony, jest wyrazem krytycznego spojrzenia Kraszewskiego na poetycznych, popędliwych młodzieńców – zjawisko nadprodukcji geniuszy w XIX stuleciu. Na zarzut krytyków, że „poeta XIX wieku inaczej niż Gustaw powinien wyglądać” (Pś, t. I, s. 9), ironiczną odpowiedzią mogą stać się „cudze”, odgrzebane z przeszłości historie życia artystów.

W kilku rozdziałach powieści z grona prawdziwych geniuszy Kraszewski wykluczył cały świat mędrków i powiatowych literatów, piszących dla marnego poklasku i dla zysku, którym dzielą się z księgarzami, przerabiającymi poezję na pieniądź. Autor dał upust swojemu niezaprzeczonemu talentowi satyrycznemu, kreśląc wizerunki takich postaci, jak Hydrocephalus Perełka, epigon klasycyzmu, czy Pan Płaksa, fałszywy romantyk, ukrywający pod maską sentymentalnej miłości konformizm swego życia rodzinnego. Są to, jak głosi jedna z uwag pisarza, przedstawiciele rasy *homo troglodytes*, czyli literaccy małpiarze, wierszokleci, czciciele „formy i końcówki”, pseudoerudyci. Na liście upośledzonych moralnie i pozbawionych wielkiego talentu pseudogeniuszy znajdują się bohaterowie wielu innych utworów Kraszewskiego, na przykład: Pan Prosper Stokrotka (*Biografia sokalskiego organisty*, 1830), bazgracze – Szyrko, Perli i Mruczkiewicz (*Sfinks*, 1847), populistą Bazylewicz (*Powieść bez tytułu*, 1854), dorobkiewicz – Magnus (*Nadworny poeta z Typów i charakterów*, 1854) oraz Tomasz Chełmowski *vel* Chełmicki (*Kawał literata*, 1875); zblazowani megalomani: Walek Luziński (*Dzieci wieku*, 1871), Emil Maria Otoski (*Chore dusze*, 1881). W rozdziale *Czupiradła* autor przestrzega czytelnika przed tymi,

[...] którzy prawią o swoim zapale do poezji, o swoim popędzie do pisania, a jednak nie piszą. Komukolwiek Bóg dał zdatność, połączył ją niechybnie z wolą, dającą talentowi cel i znaczenie. Ci, którym się zdaje, że pisaliby, gdyby nie to, gdyby nie owo, będą mieli zawsze to lub owo na przeszkodzie i nigdy nie potrafią wziąć się do pióra, bo do niego prawdziwego powołania nie mają. Talent wielki, wielki geniusz, rozwinię się jeszcze silniej przeszkodami, oporem, i owo biczowanie Wirgiliusza, na które wierszem płacząc odpowiadał, jest wiele znaczą-

cym symbolem. [...] Nie ma na świecie kłopotów, nie ma okoliczności, które by przeważały natchnienie i zniszczyć je mogły, gdy ono dojdzie do stopnia, w którym porodzić musi. Wielki poeta kawałkiem szkła pisze w więzieniu na murze swej izby, wielki malarz węglem rysuje po ścianie, jeśli nie ma pędzli. Ten, który się opuszcza i wzdycha nad sobą, jest to słaby i w pół tylko dojrzały talent, nie wielkich sił. Im z większą walką spłodzone jest dzieło, tym więcej w sobie objawia siły i życia. (PŚ, t. II, s. 18–19)

Cechą najbardziej dyskredytującą rzekomego twórcę jest więc brak woli tworzenia, wynikający z przyjęcia konformistycznej postawy wobec życia. Antytezą satyrycznego wizerunku takiego improduktywa byłby Wergiliusz – poeta egzystencji, który mówił to, co czuł, potwierdzając wyższą jedność życia i sztuki. Warto zestawić ów mentorski wykład narratora z jego barwną opowieścią, wskrzeszającą legendę wielkich artystów, zawartą w epilogu. Historie Benvenuto Celliniego, Petrarcki, Salvatora Rozy, Camõesa czy Adriana Broora potwierdzają dobitnie tezę Kraszewskiego o wprost proporcjonalnej relacji między działaniem zewnętrznego oporu a zdolnością kreacyjną twórcy. Zwłaszcza biografia ostatniego z wymienionych. Malarz Broor sam wielokrotnie podcina koźce swojej materialnej egzystencji, kompromituje się w oczach świata, śmieje się z otoczenia – aby w nędzy i poniżeniu, z zapałem i entuzjazmem tworzyć własne dzieła, rozmawiać z nimi jak z własnymi dziećmi, by zaraz potem sprzedać je przekupniom i roztrwonić swój majątek, pławiąc się w rozkoszy używania. A następnie – znowu wraca do pracowni i cykl się powtarza. W tym nieustannie pulsującym rytmie twórczych zapałów, towarzyskich skandali, nędzy i krótkotrwałych dostatków – zastała Broora śmierć (PŚ, t. II, s. 116–121).

W drugim akapicie epilogu na wyjaśnienie stosunku życia do tworzenia została przywołana teza po części przeciwna opinii Kraszewskiego z rozdziału *Czupiradła*:

Nie wszyscy poeci piszą, niektórzy czytać nawet nie umieją; ich charakter, natchnienie, zapał, czynią ich poetami; a te, czy się wyrażają w właściwej poezji, czy plastycznie, czy w życiu czynnym, te ich czynią tym, czym są, nie forma, pod którą się ich charakter, zapał, myśli krystalizują. Wiersze nie stanowią poety – można być (jak bardzo wielu) wierszopisem bez iskry poezji, można być poetą nie pisząc. (PŚ, t. II, s. 102)

Kraszewski, jak widać, wyraźnie odróżnił formę poezji od jej „prawdziwej” treści, czyli duchowej istoty zawartej pierwotnie w duszy, charakterze,



osobowości artysty. Wywód Kraszewskiego mieści się w kręgu problemów tak zwanej ekspresji wewnętrznej, to znaczy takiej, która niekoniecznie musi się materializować w artefakcie, ale, nawet jeśli na zewnątrz przejawia się w postaci kompleksu rozmaitych gestów i zachowań uchodzących za ekscentryczne, to i tak ich wewnętrzna istota pozostaje ukryta. Sumując zatem tę część poglądów i charakterystyk Kraszewskiego, wypada stwierdzić, że poeta z usposobienia, a nie tylko w odniesieniu do tego, co fizycznie i przedmiotowo tworzy, to twór niegotowy, pozostający częściowo w stanie potencji albo raczej *in statu nascendi*, nosiciel cech występujących w różnej i zmiennej konfiguracji, lecz zawsze w dużym, przekraczającym zwykłą miarę natężeniu<sup>124</sup>. Ten naddatek energii pozwala mu właśnie przybierać różne chwilowe tożsamości, występować na scenie świata jako aktor maskarady. Jednym słowem: Proteusz.

Przesunięcie punktu ciężkości z przedmiotu artystycznego (wytworu, dzieła, produktu) na podmiot procesu twórczego to niekwestionowana zdobycz romantyzmu, mająca jeszcze swoją renesansową proveniencję. Romantyczne w swojej genezie jest także rozszerzenie zakresu pojęć: „poezja” i „sztuka” na całą rzeczywistość, ze szczególnym wyróżnieniem fenomenu życiowego artysty:

Jest poezja w muzyce, w malarstwie, w rzeźbie, w książce, w myślach, w mowie, w życiu, w sposobie widzenia rzeczy, w najmniejszych drobnostkach – więcej daleko jest jej tak rozproszonej, wypotrzebowanej na codziennne sprawy człowieka niż schowanej i zasuszonej w książkach. (Pś, t. II, s. 102)

Życie artysty w ujęciu romantycznym, najogólniej rzecz ujmując, jest nieustanną aktywizacją pierwiastka twórczego, objawieniem „wyższego porządku”, religią i poezją zarazem. Artystą może być każdy (albo: jedynie ten), kto nosi w sobie „iskrę poezji”<sup>125</sup>. Wola indywidualna, niezależna (jakoby) od me-

---

<sup>124</sup> Zob. uwagi M. Gołaszewskiej w jej książce *Kim jest artysta?* (Warszawa 1986): „artysta przekracza w swej osobowości twórczej normę, staje się tak dalece niepowtarzalny, wyjątkowy, że traktowany być musi w tym ciągu jako przypadek najbardziej skrajny”. Autorka studium wymienia przejawy tego fenomenu: urzeczywistnienie nieprawdopodobnego, wiedza bez argumentów (intuicja), zgeneralizowana wrażliwość, zabsolutyzowana wolność, zobiektywizowany subiektywizm, funkcjonalny autotelizm i racjonalizacja pozaracjonalnego (rozd. *Artysta – przypadek graniczny*, s. 51-55).

<sup>125</sup> Kraszewski ze swoimi zainteresowaniami legendą wielkich artystów stoi na gruncie myślenia romantycznego. Istotne było tutaj szczególnie pośrednictwo romantyzmu niemieckiego, a zwłaszcza twórczości E. T. A. Hoffmanna, którego utwór *Salvator Rosa* uznany został za jedno z najlepszych jego dzieł fantastycznych (J. I. Kraszewski, *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt., s. 28). Zob. E. Warzenica, „*Powieści*

chanizmów rządzących życiem społeczeństwa to podstawowe kryterium geniusza. Z tej perspektywy Kraszewski ocenia również wartość dzieła sztuki, widząc w nim zapis duchowych zmagania twórcy nie tylko z samym tworzywem, ale także z przeciwnościami własnego losu.

Cząstkowe definicje tworzenia i jego podmiotu, wracające regularnie na kartach *Poety i świata*, wpisują się w jedną i tę samą strukturę myślenia *à rebours*, zaprzeczającego wyrażonym gdzie indziej jednoznacznie sądom i opiniom. Na przykład, można nic nie pisać, a być poetą w życiu. Ale można także pisać niewiele, tak jak Gustaw, i dlatego być posądzonym o bezpłodny improduktywizm. Z kolei egzemplaryczna powtarzalność tej samej formuły Proteusza w wielu wariantach, związanych z tworzeniem, miłością i sferą stosunków społecznych, może łatwo i niepostrzeżenie przekształcić się w przewidywalną serijność biografii indywidualnych.

W konsekwencji także „zagadka” poety w sposób mglisty, tekstowo zamazany, upodabnia go do świata „kamiennych ludzi”. Przypomnijmy: „podłość jest Proteuszem o stu twarzach”, „miłość tysiączne przybiera formy”, „poeta to Proteusz – stworzenie zapalne i różnobarwne”. Wspólny mianownik tych porównań niweluje różnice w traktowaniu wieloznacznej zasady proteuszowości. Stanowi on może nawet tę „pospolitą część kazania”, o której mówi pośrednio motto *Do Gościa*. Albo odwrotnie: „niepospolita” i „skryta część kazania” odsłania „proteuszowe” reguły gry intertekstualnej z projektowanym przez tekst odbiorcą. Stąd już krok do odczarowania mitu niezwykłości biograficznej, mitu tworzywa wielu romantycznych biografii. Na poziomie dyskursywnym z tezą tą łączy się niewątpliwie wyartykułowana w dumaniach „biednego poety” melancholijna zaduma nad odczarowanym i zdemitologizowanym światem.

„Zagadkowość” historii Gustawa z 1839 roku wydawała się w potocznym odbiorze, jak głosi fraszka-motto *Do Gościa*, „słuchaczom niepojęta”. Kraszew-

---

*romantyczne*”..., dz. cyt., s. 101-117; T. Nowacka, *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, dz. cyt., (rozdz. I *Opowiadania romantyczne*); A. Bartoszewicz, *Das Literarische Schaffen Jean Paul Richters und E. T. A. Hoffmanns in den theoretischen Reflexionen von J. I. Kraszewski*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. „Filologia Germańska” IV – „Nauki Humanistyczno-Społeczne”. Z. 88, 1978, s. 73-82; J. Bachórz, *O zainteresowaniach Kraszewskiego literaturą niemiecką*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8/9, s. 105-115; M. Rudkowska, *Codziennosc – cudownosc – groza. Hoffmanizm Kraszewskiego*, w: *Codziennosc...*, dz. cyt., s. 227-235. O polskiej recepcji legendarnych artystów zob. N. Berthoud, *Dwa cierniowe wieńce*, dz. cyt.; [Anonim], *Legenda poetów*, „Muzeum Domowe” 1837, nr 38/39, s. 302-304. Zob. także zbiór znanych wykładów Thomasa Carlyle’a, przeprowadzonych w r. 1841: *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, przekł. z ang. T. Paprocki, Warszawa 1892 (odczyt III: *Bohater jako poeta. Dante, Szekspir*).

ski na poziomie najbardziej ogólnych znaczeń tekstu posłużył się romantyczną formułą losu-tajemnicy i życia, będącego ciągiem wzlotów i upadków. Wykorzystał formułę „niewyraźnego”, by, paradoksalnie, stematyzować i nazwać tę drwiącą z samej siebie enigmatyczność i zarazem emblematyczność indywidualnego *curriculum vitae*. Narrator odautorski pisał w epilogu o takich dumających i nieprzystosowanych do społeczeństwa Proteuszach-Gustawach (frazologia użyta w poniższym cytacie nawiązuje do rozdziału XXIX tomu II powieści *Żal po białej sukience*):

Namiętny we wszystkim [poeta], nieraz z ascetycznych dumań upadnie w brzydką kałużę ziemi, skosztuje rozkoszy, powala się i pożałuje swojej białej sukienki i świeżych myśli młodego wieku i marzeń, które mu pokazywały coś niepojętego, nadziemskiego w rzeczach prostych i brudnych. (Pś, t. II, s. 102)

Autorski komentarz do losu poety, zewnętrzny wobec ram fabularnych, został świadomie przez Kraszewskiego wkomponowany w ciąg wywodów epilogu o proteuszowych przemianach ludzi genialnych. W konfrontacji z artystyczną legendą została tu ujawniona iluzja tajemniczego życia albo raczej fatalizmu marzeń i dumań powieściowego bohatera. Powyższe zdanie jednoznacznie obnaża pustkę subiektywnych roszczeń poety. Efektem tej drogi okupionej omyłki – „przedstawiania czegoś niepojętego, nadziemskiego w rzeczach prostych i brudnych” – staje się fantasmagoryczny kształt uniwersum, zatem znów tajemniczość. Jednak owa enigma wynika w tym wypadku nie z tytułu bycia Proteuszem, lecz jest pochodną innego problemu, a mianowicie sygnalizowanej wyżej sprzeczności między podmiotowym a przedmiotowym widzeniem świata, zatarcia granic między marzeniem a rzeczywistością. Poeta Gustaw stanowi tu *exemplum*. Wpadając w kałużę, nie do końca przyznaje się on do swojego upadku, lecz nadal trwa w urojonym świecie marzeń, zawieszony między snem a jawą. Widzi siebie fantasmagorycznie w dwóch miejscach na raz: w niebie i piekle.

### **Tekstowy świat**

„Skrzydlaty kaleka”. To peryfrastyczne określenie ptaka z wiersza *Albatros* Baudelaire’a pochodzi z polskiego przekładu Wisławy Szymborskiej<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i postłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 8.

Umieszczone w nagłówku niniejszego rozdziału w jednym ciągu synonimicznym z tytułem powieści Kraszewskiego pełni rolę cytatu-emblematu. Streszcza się w nim cała problematyka historycznoliteracka i metodologiczna zastosowana w niniejszej interpretacji *Poety i świata*. Metaforyka lotu miała tu szerokie zastosowanie: wydobyta została jako jedna z warstw tematycznych utworu, a jednocześnie stanowiła rodzaj zewnętrznej ramy wobec badanego tekstu. Chodziło o odnalezienie w perspektywie odbioru możliwie jak najwięcej punktów przecięcia między liniami: autor-poeta-swiat oraz czytelnik-bohater-swiat. Skrzywiony tor lotu Gustawa, a w końcu jego upadek w „kałużę błota” – takie rozwiązanie fabularne było zgodne z konwencją „tragi-komedii” przyjętą jako założenie autora tej powieści<sup>127</sup>. Jednak, powieść Kraszewskiego uruchamia grę znaczeń nie poprzez stawianie tez, lecz *implicite* przez jej złożoną strukturę, jako zadanie dla czytelnika. Odbiorca ma do czynienia z całością heterogeniczną i czyta jednocześnie: fabułę razem z wmontowaną w nią sygnaturą bohatera, motta poetyckie oraz epilog – esej o artystach. W strukturze tej powieści szukałem możliwości przekładu tytułowej problematyki, anachronicznej już dla odbiorcy z roku 1839, na język ogólnych mechanizmów działających w literaturze, zwłaszcza tej poddawanej przymusowi kodowania „zakazanych znaczeń”. Oprócz motywu zapowiedzianego mottem „Kto mi dał skrzydła” ważną kategorią porządkującą ogląd tego trójdzielnego układu była w niniejszej interpretacji figura odbicia albo analogii. Melancholijny dystans, tak bardzo określający profil lektury tego utworu w XIX stuleciu, przekształcił się w odbiorze intertekstualnym w innego rodzaju dystans, mający swoje tekstowe źródło we wspomnianej analogii-odbiciu. Ta metafora wymagała w toku powyższych wywodów i analiz specjalnego przekładu pojęciowego.

Lektura *Poety i świata* prowadzi konsekwentnie do odkrycia reguł tekstowego świata. Dopiero na tym poziomie odczytań warto szukać spójności badanej powieści, podczas gdy sfabularyzowana biografia bohatera pozostaje do końca wątpliwą i podejrzaną zagadką. Spojrzenie „filozoficzne”, do którego zachęcał swoich czytelników Kraszewski rok po ukazaniu się pierwodruku, spojrzenie dające „prawdziwie uniwersalne rzeczy pojęcie” konkretyzuje się w ak-

---

<sup>127</sup> Postawiona w utworze teza o klęsce jednostki w zetknięciu ze światem wiąże się z odwróceniem schematu dojrzewania z niemieckiego *Bildungsroman*. „Fabułę dojrzewania można zdefiniować syntagmatycznie poprzez dwa równoległe przekształcenia podmiotu: transformację nieznaną (siebie) → poznanie (siebie) i transformację bierność → działanie” (S. R. Suleiman *Powieść z tezą: struktura dojrzewania*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 194-195).

tywnym czytaniu tego utworu jako swego rodzaju intertekstualnej paraboli. Przy tym nie uda się podtrzymać przekonania Kraszewskiego, że można „oddać sprawiedliwość inaczej widzącym”. Otóż, podmiotowy i przedmiotowy punkt widzenia tworzą razem niespójną i wieloznaczną sferę wzajemnego przenikania. Oba aspekty, niemożliwe do rozdzielenia w toku szczegółowych analiz, zostały przyporządkowane poetyce fantasmagorycznej. Fantasmagoryczność zachowuje w przeprowadzonej tu interpretacji ścisły związek z parabolizacją. Obie te kategorie odnoszą się zarówno do tekstowego świata, jak i do rzeczywistości pozaliterackiej. Świat bohatera i rzeczywistość popowstaniowa nabierają w odbiciu literatury wieloznacznego sensu. Zwielokrotnianie znaczeń prowadzi ostatecznie do zagubienia „klucza”.

Mechanizmy gry intertekstualnej, w ostatnich latach odkrywane coraz chętniej przez badaczy tego utworu, zdecydowały, jak sądzę, w dużym stopniu o niejednoznacznym i bardzo zróżnicowanym odbiorze tytułowej postaci wśród czytelników. Nie musieli oni być świadomi tej przyczyny. Poddawali się intertekstualnym presupozycjom podsuwanym przez motta, uznając cytowanie poezji dawnej i romantycznej za naturalny składnik powieści. XIX-wieczna recepcja pozostawała pod silnym wpływem autorytetów tradycji czarnoleskiej i miciekiewiczowskiej. I samego Kraszewskiego, który nazywał każdą nowoczesną powieść skromnym mianem „przyrodniego brata” poezji<sup>128</sup>. Jeanpaulowskie motto przyznawało poezji pierwsze miejsce, choćby tylko w melancholijnym odczuciu nigdy nie odnalezionej straty. Oczywiście byli i tacy, którzy wciskali utwór w ciasny gorset oświeceniowej satyry. Empatia ogółu wskazywała jednak kierunek przeciwny: tęsknotę za bezpowrotnie straconym ładem poezji i rzeczywistości. Paraboliczna formuła patrzenia z melancholijnego dystansu na skończone już, lecz niespełnione życie poety, opierała się (chyba skutecznie?) tendencyjnej jednoznaczności finałowej sceny pijaństwa (przegrana poety w walce ze światem).

Sens moralny nowoczesnej przypowieści został zaciemniony (kto jest winien – świat czy poeta?). Kraszewski pokazał to na różnych poziomach organizacji wypowiedzi. Hipotetycznie można założyć, że niedointerpretowanie utworu lub jego przeinterpretowanie pochodziło ze starcia dwóch tendencji przeciwstawnych sobie: formułowania tez i jednoczesnego ograniczania własnych, autorskich kompetencji, „zapożyczania się” u bohatera. Narrator *Poety i świata*

---

<sup>128</sup> J. I. Kraszewski, *Przeszłość i przyszłość romansu*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt., s. 58. O poglądach autora na zadania powieści w kontekście tradycji poezji romantycznej zob. J. Bachórz, *Poezja a powieść*, dz. cyt., s. 27-32.

nie ma stałego miejsca, przemieszcza się między różnymi poziomami tekstu, oscyluje między powagą a drwiną, między empatią a ironią. Tę „bezdomność” narratora, autobiograficznego *porte parole*, widać na przykładzie figury Proteusza, który w teorii przybiera tysiączne formy. Jest programowo zmienny i nieuchwytny, a jednak w epilogu „leksykalizuje się”, ustala swoją pozycję jako biograf wielkich artystów. Kraszewski nie wierzył w niezmiennosc i określoność natury ludzkiej, ale nie do końca pozostając w zgodzie z ideą proteuszowości, wydobywał z „wykopalisk” literatury przekornie to, co decydowało o powtarzalności motywów, toposów i w konsekwencji także biografii w jej seryjnych wcieleniach. Szczegółowe warianty losu w epilogu spełniały drugorzędą funkcję zaciekawienia czytelnika. Proteusz okazał się nośnym, choć na pewno nie dla wszystkich czytelnym chwytem kompozycyjnym epilogu i sprawiał, że brak konkluzji może być konkluzją, jak głosi fraszka-motto *Do Gościa*. Nie wykluczone, że Proteusz był także do pewnego stopnia maską autora „wewnętrznego” tej powieści. A na pewno sygnałem maskaradowej fikcji, kształtowanej w teatrze codziennych zachowań artysty.

Wróćmy do tekstu ostatniej autorskiej przedmowy do wydania z 1872 roku. Kraszewski, mówiąc o zmianach, jakie zaszły w autorze, poecie i społeczeństwie od czasu pierwszej edycji utworu, niczego nie precyzował. Ta jego zwyczajowa powściągliwość w autokomentarzu ma też zapewne swoją drugą stronę. Każda zmiana zakłada mimo wszystko poczucie jakiejś elementarnej ciągłości między dawnym a obecnym. Owa ciągłość może zostać ustanowiona *ex post*, w niepokojącej i nie dopowiedzianej myśli autora. Szukając źródeł nadchodzącego „przesilenia groźnego”, o którym mówi w ostatnim zdaniu przedmowy, Kraszewski cofa się chcąc nie chcąc do czasów burzliwej młodości. Także współczesny czytelnik w grze własnych intertekstualnych skojarzeń ma szansę zobaczyć odbicie Gustawa w obrazie „skrzydlatego kaleki” w 20 lat późniejszym wierszu Baudelaire’a.

Granice interpretacji stają się coraz bardziej płynne oraz, by tak rzec – zmieniają się proteuszowo, czego nie można powiedzieć o granicach zakreślonych przez epokę, historię, konwencję czy stereotyp. Ich ruchliwość nie jest już tak nieograniczona. Tu rodzi się jednak pewien niepokój. Czy takie funkcjonalne potraktowanie artysty nie jest jego uśmierceniem?

## II.

# PLATOŃSKIE IDEAŁY I OBYWATELSKIE OBOWIĄZKI *PAMIĘTNIKI NIEZNAJOMEGO*

### Historia „jednego z nas”

Rok 1846, w którym ukazały się *Pamiętniki nieznanego*, był dla rówieśników Kraszewskiego datą graniczną między pierwszą fazą nocy paskiewiczowskiej a nowym okresem rozbudzonych nadziei wolnościowych, zakończonym dwa lata później wydarzeniami Wiosny Ludów<sup>1</sup>. Na ten czas przypadł w twórczości autora *Latarni czarnoksiężskiej* etap wzmożonych studiów filozoficznych. Czytał wtedy ze szczególnym upodobaniem Platona i Hegla<sup>2</sup>. Trzeba tu zaznaczyć, że zwłaszcza ten pierwszy pojawił się w orbicie zainteresowań Kraszewskiego znacznie wcześniej, bo już w okresie wileńskim, jako ważny element intelektualnych przygód młodzieży akademickiej. Lektura dialogów była przeżyciem poświadczającym prawdę młodzieńczego idealizmu autora oraz jego kolegów z uniwersyteckiej ławy<sup>3</sup>.

Powieść o nieco mylącym tytule *Pamiętniki nieznanego* ma formę dziennika pisanego przez artystę o nieznanym nazwisku, z zachowaniem chro-

---

<sup>1</sup> Lata trzydzieste XIX w. po klęsce powstania listopadowego określano w dawniejszej literaturze przedmiotu mianem „pustyni literackiej” albo „mielizny porewolucyjnej” (Z. Wasilewski, *Aspazja i Alcybiades. Z dziejów powieści warszawskiej*, Warszawa 1935, s. 5).

<sup>2</sup> Dokumentację lektur filozoficznych zawiera korespondencja z ks. Stanisławem Chołoneńskim, Konstantym Podwysockim i Placydem Jankowskim. Wyjątki z listów do tych adresatów przytacza H. Struve w studium *J. I. Kraszewski w stosunku do filozoficznych dążeń swego czasu*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. 294-296.

<sup>3</sup> Niniejszy rozdział stanowi dopełnienie mojego szkicu *Trauma bezproduktywnego istnienia* w „*Pamiętnikach nieznanego*” *J. I. Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt. Zob. także: E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., rozdz. „Skamieniał u progu” – „*Pamiętniki nieznanego*”; M. Jauksz, *Anioły i demony...*, dz. cyt.

nologii wydarzeń i etapów jego doświadczeń życiowych. Kraszewski posłużył się tu konwencją wydawcy nieznanego rękopisu. Rejestrowanie „własnej historii” rozpoczyna się od jednego z wiosennych dni kwietnia 18... roku w Wilnie, gdzie młody Juliusz studiuje filozofię i literaturę. Rozważania fikcyjnego autora dziennikowych zwierzeń adresowane są najpierw do matki jako idealnej czytelniczki i powiernicy tajemnic synowskich, a po jej śmierci nie mają już skonkretyzowanego adresata. Koncentrują się one wokół podstawowego pytania: „co to życie?” Odpowiedź z początku wydaje się prosta i oczywista, podyktowana zapalem i wiarą w platońskie ideały, z czasem jednak – w miarę narastania wewnętrznych dylematów, pod wpływem zmieniających się okoliczności codziennego życia – ta odpowiedź staje się coraz mniej czytelna i coraz bardziej problematyczna.

Podsumowując ważną część swoich życiowych prób i niepowodzeń, bohater stwierdza ze smutkiem: „Jakaś fatalność zsyła na mnie kobiety i nimi znaczę główne epoki życia” (Pn, t. II, s. 123)<sup>4</sup>. Zanim je spotkał, wierzył w możliwość osiągnięcia szczęścia na ziemi. Kiedy skosztował owocu miłości, poznawszy Emmę i Marię, dwa jej platoniczne, jakże różne wcielenia, a później także wyemancypowaną pannę Izę – Juliusz utracił dziecięcą naiwność początkującego adepta wielkiej sztuki życia. Na koniec ożenił się z prozaiczną Cesią, wierząc w obowiązki i świętość ofiary – cierpienia. O tym, że życie stanowiło dla niego umiejętność, która wymaga wielu ćwiczeń, walk i zawodów, świadczy jego pasja zapamiętywania ulotnych chwil, próba ich ogarnięcia w dystansującym spojrzeniu melancholijnego filozofa, pielgrzyma i poety w jednej osobie.

Spojrzenie „z lotu ptaka” na świat towarzyszyć będzie całej życiowej wędrówce bohatera, lecz na innej zasadzie niż w interpretowanej w poprzednim rozdziale powieści *Poeta i świat*. Tam przybrało ono kształt intertekstualnej paraboli z zagubionym kluczem do rzeczywistości, w której bohater Gustaw nie mógł się odnaleźć. Tu, w *Pamiętnikach nieznanego* ów uniwersalny ogład będzie pełnił funkcję filozoficznej *par excellence* ramy, stanie się stałym, idealnym punktem odniesienia w konfrontacji bohatera z wymaganiami powszedniego życia.

Platonizm w wersji potocznej jako forma interpretacji świata i stereotyp literacki występował już na kartach *Poety i świata* w powiązaniu z ideą duszy w więzieniu ciała. W utworze z 1846 roku zagęszcza się sieć możliwych tropów platońskiej wyobraźni, co w rezultacie pozwala zrekonstruować niemal w pełni

---

<sup>4</sup> Cytaty według wydania: *Pamiętniki nieznanego*, t. I-II, Wilno 1854. Dalej skrót: Pn. W nawiasie podaję cyfrą rzymską numer tomu, cyfrą arabską numer strony.



cały światobraz filozofującego poety Juliusza, któremu Kraszewski przypisał własne horyzonty intelektualne, wyznaczone lekturą dialogów Platona.

Bohater *Pamiętników* po platońsku pojmował miłość, czyniąc ją „anamnezą niebieskich widzeń, wcieleniem ideału piękności przyniesionego z innego świata, czymś raz tylko rozgrzać mogącym i unieść nas w obłoki” (Pn, t. I, s. 232). Najczystsza miłością Juliusza miała stać się Maria, córka regentostwa. Ona jednak nie chciała wiązać siebie i swego kochanka przysięgą dożgonnej wierności, bowiem przewidywała, że los wyznaczy jej rolę cnotliwej męczennicy, poświęcającej indywidualne szczęście na ołtarzu szczęścia rodziny, zagrożonej nędzą materialną. Małżeństwo z bogatym urzędnikiem nałożyło na nią kajdany obowiązku i spotęgowało cierpienie kochanki wzdychającej za nieosiągalnym ideałem. Maria umierała z chrześcijańską wiarą w życie wieczne, z nadzieją, że ich „dusze się tam znajdują, ale oczyszczone i połączone jedną miłością Bożą” (Pn, t. II, s. 59).

Wraz ze śmiercią Marii, a wkrótce potem matki Juliusza skończyła się jego młodość. Podwójnie osierocony kochanek ideałów postanowił oddać się na służbę społeczeństwu jako przykładowy obywatel. Wątku fabuła powieści nie zatrzymuje się na tych obywatelskich epizodach, opatrując je ogólnikowym, zewnętrzny komentarzem. Dalsze losy bohatera – małżeństwo z Cesią, narodziny i wychowanie syna, praca gospodarska, przerywana tajemniczymi podróżami, wreszcie konwersacje z Izą – to wszystko śledzimy na podstawie dziennikowych zapisków Juliusza, coraz rzadszych wprawdzie, ale dających obraz jego wewnętrznych zmagani. Teraźniejszość miesza się w intymnych zwierzeniach Juliusza z wciąż żywym wspomnieniem przeszłego żywota i utraconych ideałów młodości.

Dołączony do powieści epilog odautorski relacjonuje ostatnie chwile poety-filozofa, a także uogólnia sens jego wszystkich wcześniejszych doświadczeń: „jest to historia niejednego życia i niejednego Juliusza” (Pn, t. II, s. 205). Kraszewski zamierzył tę powieść jako wydanie „autentycznego” rękopisu „nieznanego” Juliusza, w tym geście oddał ją niejako w ręce czytelników wraz z formalnie rzecz zamykającym epilogiem. W zamiarze autora, powołującego do istnienia tę postać, recenzenci i ogół czytelników mieli rozpoznać w „nieznanym” rysy wszystkim znane i ogólne, pozbawione śladów romantycznej indywidualizacji.

## Pisanie dziennika

Problematyka filozoficzna *Pamiętników nieznajomego* przybrała konkretny kształt literacki. Na ten fakt warto zwrócić uwagę w pierwszej kolejności, zanim zostanie szczegółowo rozpatrzona kwestia „treściowego” krystalizowania się światopoglądu fikcyjnego autora dziennika. Maria Jasińska rozważa teoretycznie wybrane aspekty związku dziennika z szeroko pojętym życiem społecznym, wskazując na wszechstronną funkcjonalność i użyteczność tej formy w pełnieniu różnych zadań pozaliterackich. Bez względu na różnice występujące między literaturą „stosowaną” a twórczością literacką *sensu stricto* podstawowym czynnikiem organizującym wypowiedź dziennikową jest, według badaczki, prawda piszącego. Obojętne, czy mamy do czynienia z autorem fikcyjnym, należącym do świata przedstawionego na równi z innymi elementami fikcji, czy też z autorem zewnętrznym, istniejącym realnie i uczestniczącym w życiu konkretnego społeczeństwa. W obu wypadkach „prawda jest zawsze zasadniczym warunkiem piękna dziennika i pamiętnika jako gatunku, w którego istocie leży wierność wobec rzeczywistości”<sup>5</sup>. W innym miejscu swoich teoretycznych wywodów Jasińska dopowiada:

Chodzi bowiem w tym wypadku o to, by rzeczywistość wyznaczona jego [„ja” autorskiego] tekstem, nie tracąc nic ze swej prawdziwości w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej, była jednak rzeczywistością w stosunku do tamtej odrębną, bo przekomponowaną przez twórcze „ja” autora<sup>6</sup>.

Istotne z punktu widzenia powieściowej struktury *Pamiętników nieznajomego* wydaje się sprzężenie kryterium prawdy z walorami estetycznymi dzieła, a mówiąc ściślej: z tymi jego jakościami, które decydują o jego swoistej nadorganizacji semantycznej. Niebagatelne znaczenie ma fakt, że narrator, występujący w roli fikcyjnego dziennikopisarza, otrzymuje w dodanym do powieści Kraszewskiego epilogu pieczęć wiarygodności ze strony realnego autora-powieściopisarza: „jest to historia niejednego życia i niejednego Juliusza”

---

<sup>5</sup> M. Jasińska, *Powieść-pamiętnik i powieść-dziennik (Zarys problematyki)*, „Roczniki Humanistyczne” 1953, IV, z. 1, Lublin 1955, s. 70. Badaczka posługuje się także terminem „realizm” na oznaczenie metody powieści imitującej gatunki literatury stosowanej (s. 76-77). Termin „literatura stosowana” wprowadziła S. Skwarczyńska (*Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932).

<sup>6</sup> Tamże, s. 72.

(Pn, t. II, s. 204). Autobiograficzne podłoże utworu, wpisującego się w ogólne ramy wspomnienia młodości, ramy wyznaczone powieścią *Poeta i świat*, to kolejny czynnik wzmacniający wymowę owego gestu zaufania Kraszewskiego do skonstruowanego przez siebie bohatera pierwszoosobowego.

Wracając do ustaleń Marii Jasińskiej, należy z jej ogólnych rozważań wydobyc jeszcze jedno kryterium, pozostające w wyraźnym związku z problematyką życiowego prawdopodobieństwa dziennika. A mianowicie: „bogactwo duchowe i poziom moralny autora. Im będzie ono większe i bardziej różnorodne, tym bogatszy będzie zakres treści pamiętnika czy dziennika, im wyższy poziom moralny i bardziej skryształizowana osobowość, tym piękniejsze będzie dzieło”<sup>7</sup>. Trzeba przyznać, że te elementy, o których pisze w ostatnim zdaniu Jasińska, są trudno mierzalne i raczej nie wchodzą w zakres właściwej interpretacji struktury powieści-dziennika, zaś doskonale mieszczą się w horyzoncie jej wartościujących odczytań i wydają się ważne w jej społecznym oraz indywidualnym odbiorze. Nie należy lekceważyć perspektywy recepcyjnej, gdyż tworzy ona wokół tej i innych powieści autora pewną aksjologiczną nadbudowę. Asumpt do daleko idących, uogólnień w lekturze dawać mogą: z jednej strony, właśnie osobowość piszącego, w podwójnym znaczeniu piszącego – powieść i dziennik, a z drugiej – sentencjonalność i piękno języka zapisu. Kwestia „krystalizacji” osobowości albo przeciwnie – jej celowego bądź mimowolnego „niedomknięcia” stanowić może punkt sporny w recepcji.

Michał Głowiński w studium *Powieść a dziennik intymny*, omawiając oddziaływanie form dokumentarnych na struktury powieściowe, oparł swoją argumentację na pojęciu gatunkowej stylizacji. Takie nastawienie badawcze zdominowało w ostatnim półwieczu dyskusję nad specyfiką dziennikowej odmiany powieści, imitującej autentyczne zapiski z życia ich autorów. Wzorzec formalny, o którym mowa, jest bardzo niejednorodny, ponieważ w swojej historycznej zmienności obejmuje wiele nieraz odległych od siebie przykładów, niepowtarzalnych i jednorazowych realizacji. Dziennik, będący sam w sobie tworem amorficznym i heterogenicznym, potencjalnie może asymilować na swój użytek wszystkie inne formy wypowiedzi, w tym także znamienne dla utworu Kraszewskiego dyskurs filozoficzny oraz – dodajmy: pamiętnik i autobiografię. W układzie elementów składowych – zauważa Głowiński – zaznacza się podstawowa różnica między autentycznym a powieściową stylizacją na dziennik:

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 72-73.

Podział dziennika na oznaczone datą zapisy jest jednym z jego najistotniejszych wyróżników i – jednocześnie – nie prowadzi do skonstruowania całości. W powieści-dzienniku zaś następstwo chronologiczne jest właśnie czynnikiem organizującym całość: autor każe pisać pseudodiaryście w ten sposób, by każdy zapis, choćby w danym momencie przebiegu fabularnego wydawał się przypadkowy, pełnił jakąś funkcję w kompozycji całości<sup>8</sup>.

Rolę zwornika tematyczno-strukturalnego każdej niemal powieści dziennikowej pełni, zdaniem Głowińskiego, narracyjność, opowiadanie fabuły; tej zasadzie jako dominancie podporządkowane są wszelkie chwytów formalne charakterystyczne dla autentycznego dziennika, a także umieszczone w obrębie zdarzeń fragmenty refleksyjne<sup>9</sup>. W *Pamiętnikach nieznanego* układ fabularny oparty został w znacznej mierze na łatwo rozpoznawalnych schematach powieści sentymentalnej, co niewątpliwie wzmacnia wrażenie „powieściowości” kompozycji. Biorąc jednak pod uwagę epizodyczny sposób łączenia wątków, trzeba podkreślić stałą obecność „ja” wypowiadającego się, dokonującego selekcji faktów z teraźniejszości (dziennikowego „dziś”) oraz przeszłości (pamiętnikarskiego „wczoraj”). Z tego względu ważniejsze w utworze Kraszewskiego są refleksje towarzyszące opowiadanej historii. W sferze zinterioryzowanych doświadczeń i analiz narrator, który jest jednocześnie bohaterem, szuka uniwersalnej formuły bytu i ludzkiego losu. W tym poszukiwaniu ujawnia się cała dynamika dystansu i bliskości wobec tych doświadczeń oraz własnych przeżyć. W *Pamiętnikach nieznanego* zdarzenia ze świata zewnętrznego docierają do czytelnika w postaci szczątkowych rekonstrukcji, powiązanych silnie z przygodami medytującej nad ich sensem świadomości piszącego. Autorefleksyjność i autobiograficzna kreacyjność spychają wszelką zdarzeniowość do funkcji uruchamiającego je pretekstu. Dlatego dla zrozumienia owej kompozycyjnej i problemowej całości ważna będzie pojawiająca się w końcowej partii zapisków figura jedwabnika, wysnuwającego nic ze swego wnętrza. Figura ta występuje za ledwie w jednym porównaniu: „Kończymy jak jedwabnik, co obwinąwszy się przędzą własną, zamiera w niej” (Pn, t. II, s. 192). Wraz z zamknięciem indywidualnej biografii „umiera” także jej sens. Taka sugestia dała by się w prosty sposób wyczytać z ostatnich kart dziennika Juliusza. Jednak

---

<sup>8</sup> M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 80.

<sup>9</sup> Tamże, s. 82-83.

słowo epilogu przenosi ów sens w sferę reinterpretujących odczytań, rozrachunków i przemyśleń.

Strukturę podmiotowej wypowiedzi w *Pamiętnikach nieznanego* określa zasada powtórzeń i nawrotów do raz przedstawionych zagadnień teoriopoznawczych i życiowych, zasada ciągłego problematyzowania kwestii wiecznie nierozstrzygalnych. Co to jest życie? Gdzie leży prawda rzeczywistości? Nad porządkiem chronologicznym, podkreślającym fabularną ciągłość biografii bohatera, nadbudowuje się inne piętro wypowiedzi „ja” dziennikowego. Składa się ono z mikrofragmentów, które można by nazwać kokonami refleksji, odwołując się do wspomnianej figury jedwabnika. Przeważnie data dzienna wyznacza granice takiej uwewnętrznionej refleksji, po czym w kolejnym zapisku od nowa „ja” wypowiadające się snuje nić rozważań. Nie brakuje, rzecz jasna, w kompozycji *Pamiętników nieznanego* partii wyłącznie fabularnych, a nawet udratyzowanych dialogów między różnymi postaciami, ale również i one stają się pożywką dla osobistych przemyśleń, są niejako włączone w strumień czasowego istnienia „ja” przeżywającego siebie i świat.

Adam Bar zaliczył utwór Kraszewskiego z 1846 roku „do grupy powieści werterowskich i romantycznych w rodzaju *le roman personnel*”<sup>10</sup>. Takie historycznoliterackie przyporządkowanie, aczkolwiek nie jest pozbawione racji, to jednak eliminuje z pola widzenia linię rozwojową twórczości rodzimej, a konkretnie tego jej nurtu, który genetycznie wywodzi się z powieści tradycyjnej, pisanej w pierwszej osobie, w drugim dziesięcioleciu XIX wieku, znaczonej między innymi utworami: *Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) Niemcewicza czy *Dziennik Franciszki Krasieńskiej* (1825) Hoffmanowej. *Pamiętniki nieznanego* reprezentują pośrednie ogniwo między tą najwcześniejszą fazą kształtowania się u nas narracji dziennikowej a następnym okresem, przynoszącym także w dorobku Kraszewskiego nowe, bardziej urozmaicone przykłady zastosowania tej samej konstrukcji w niektórych powieściach z lat siedemdziesiątych<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, dz. cyt., s. 125.

<sup>11</sup> Według M. Jasińskiej „forma osobistej autobiografii była dla ówczesnej [przedromantycznej] powieści dość trudna w realizacji. Zasada stylizacji szła opornie w kierunku przybliżenia do realnego pamiętnika. Dopiero późniejsze lata dziewiętnastego wieku przyniosą w tym zakresie wzrost imitacyjnego realizmu” (M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831*, Warszawa 1965, s. 226.) Autorka wymienia dalej „pamiętnikarskie” powieści Kraszewskiego, takie jak *Pamiętniki nieznanego* (1846), *Staropolska miłość* (1858) czy *Pamiętniki Mrocza* (początek 1866).

Maria Jasińska, a w ślad za nią inni badacze zauważyli na gruncie literatury polskiej znaczną bliskość form pamiętnika i dziennika. Zasadę tę potwierdza także interpretowany tu utwór, który oprócz aktualizacji ważnych spraw i dylematów w dziennikowym „teraz”, zawiera również partie o charakterze wspomnieniowym, odnoszące się do lat studiów uniwersyteckich bohatera. Wspomnienia akademickie odznaczają się sporą dozą zdystansowanego obiektywizmu w prezentowaniu różnych postaw środowiska studiującej młodzieży. Aleksander Milecki, na marginesie głównego toku swoich analiz poświęconych formie dziennika w literaturze francuskiej, dowodzi, że wraz z ukazywaniem się u nas powieści-dzienników osobistych w połowie XIX wieku te nie do końca jeszcze skryształizowane formy przejmują na siebie całą wcześniejszą polimorficzność pamiętnika, to znaczy zaczynają pełnić podobne zadania, co pamiętnik, „podczas gdy ten staje się formą o ściśle określonych cechach gatunkowych”<sup>12</sup>.

Przechodząc od tych ogólnych uwag do zagadnienia pisania dziennika jako czynności „ja” wypowiadającego się w *Pamiętnikach nieznajomego*, warto jeszcze wskazać na dwie fundamentalne funkcje życiowe, jakie spełnia ta forma wypowiedzi w biografii piszącego. Otóż, rejestrowanie własnych przeżyć i przemyśleń stanowi w wielu wypadkach próbę samopoznania i duchowej autoterapii<sup>13</sup>. W tym miejscu przytoczony zostanie wstępny fragment powieści Kraszewskiego, zapisany pod datą 20 kwietnia, z wyraźnie ujawnionym w nim autotematycznym i autobiograficznym przesłaniem:

Dziennik mój będzie mi służył za zwierciadło, w którym się będę przeglądał: zapiszę w nim, co pomyślę i uczuję. Jak też to się później wyda? A! uchwaj Boże, by te myśli wczorajsze nie wyglądały mi jak frak mojego dziada, któren spostrzegłszy, boki zrywałem od śmiechu.

---

<sup>12</sup> A. Milecki, *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Lublin 1994, s. 30-31 (przypis). Por. także z inną uwagą badacza: „[...] praktyka prowadzenia zapisków codziennych, nazywanych często pamiętnikami, wyprzedza znacznie utrwalenie się w świadomości literackiej samego terminu dziennik oraz odrębności tej formy względem formy pamiętnika” (tamże, s. 110). Trzeba zaznaczyć, że w tekście *Pamiętników nieznajomego* sporadycznie występuje słowo dziennik, np.: „[...] w moim dzienniku same tylko widać rozmowy i przechadzki” (Pn, t. I, s. 99). Dalszy etap rozwoju obu form przedstawia na konkretnym materiale (w tym również powieści Kraszewskiego *Dziennik Serafimy* i *Ada*) Anna Martuszevska w pracy *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, „Teksty” 1975, nr 4.

<sup>13</sup> Zwracają na to uwagę autorzy wymienionych prac oraz: L. Łopatyńska (*Dziennik osobisty i jego przemiany*, „Prace Polonistyczne”, seria VIII, 1950, s. 267, 272); M. Czerwińska (*Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977, s. 112-113).

To rejestrowanie własnej historii przytardnym być może. Ale człowiek pisze dla siebie swobodnie, bez oglądania się na nic, bez żadnej obawy: pisze, co mu fa-la myśli jego dziennych przynosi. Na tym brzegu znajdują się wyrzucone i białe piaski, i złociste konchy, domy umarłych istotek i rybki drgające, i szum, i piana biała, i śmiecie. (Pn, t. I, s. 9)

Metafora zwierciadła, ta bardzo rozpowszechniona w kulturze europejskiej figura umysłu, zawiera w ogólnikowej wypowiedzi Juliusza wiele różnych konotacji<sup>14</sup>. Obok zamieszczonej w dzienniku deklaracji swobodnego pisania dla siebie na pierwszy plan wysuwa się w autotematycznych uwagach „ja” piszącego potrzeba nieustannej samokontroli, patrzenia z dystansu na to, co się pisze, a później po latach będzie czytać. Obawa przed sztucznością i pozą jest tak silna, że musi być stematyzowana i wyrażona w formie autorefleksji. Program dziennikopisarza (tak nazywam bohatera piszącego dziennik) wykracza poza akt pisania w terażniejszości. Piszący „teraz” uczciwie zakłada procesualny charakter własnego „ja”, nieograniczoną możliwość zmian w czasie przyszłym, a nawet ryzyko zerwania ciągłości między dawnymi a nowymi formami bycia. „Rejestrowaniu własnej historii” przez bohatera *Pamiętników* towarzyszy poczucie „trudu”. W rzeczywistości większym problemem może okazać się dla piszącego rzecz zgoła przeciwna. A mianowicie: łatwość pisania o wszystkim, mechaniczne niemal uleganie pierwszym wrażeniom („falom myśli”), bez starania o dobór, selekcję i hierarchizację faktów oraz materiałów. Pojemna forma dziennika zwierzeń kusi potencjalną otwartością, lecz zarazem wprawia piszącego w zakłopotanie swoim naiwnym infantyлизmem („swobodna” pisanina) i problematyczną przejrzystością treści i kształtu, w którym zostanie ona ujęta. Brak estetycznej zasady porządkującej rejestrowanie myśli i uczuć, amorficzna i nieco anarchiczna forma przekazu grozi, czego autor nie dopowiada, rozproszeniem „ja” w niespójnym „krajobrazie” pozostawionym przez uciekającą fa-lę<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Zazwyczaj „umysł wyobrażany był przez poetów romantycznych jako dokonujący projekcji życia, fizjonomii i namiętności na świat”. Oznaczało to, że dusza artysty, czująca i obserwująca życie zewnętrzne, partycypuje w platońskiej Duszy Natury. (M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 77.) Kwestia zapisu tego podstawowego doświadczenia (kosmicznego związku) należy do dziedziny estetyki – podwojonego obrazu-zwierciadła „ja” i „świata”.

<sup>15</sup> W odróżnieniu od pamiętnika i autobiografii konstytutywnym składnikiem poetyki dziennikowej są asocjacje czasowe, „czas wtórnie aktualizowanych w zapisie procesów kojarzenia ze sobą przez diarystę zdarzeń, wywoływanych nimi momentalnych przeżyć, refleksji itp.

Fala czasu wyrzuca konchy pereł, zastygłe piękności („domy umarłych”), a także zbierające się na powierzchni śmieci i pianę. Nie wszystkie myśli okażą się godne utrwalenia. Paradoksalnie, uświadomienie sobie tego faktu przeczy spontaniczności zapisu odtwarzającego świat wewnętrzny bohatera. A ewentualny odbiorca, a więc także on sam, autor dziennika, czytający po latach własne zapiski, musi być przygotowany na takie dwuznaczne obcowanie z „dawnym” człowiekiem, „martwym” sobowtórem, utrwalonym w przekazie, ale już nieobecnym w rzeczywistości. Można założyć, że Juliusz potrzebował formy dziennika dla przeżycia swego rodzaju moralno-estetycznej *katharsis*. Przepuszczenia przez filtr pamięci wszystkiego, co zatruwa mu serce i mąci umysł (szum, piana, śmiecie)<sup>16</sup>.

Postulat szukania prawdy wewnętrznej w sferze przedstawienia i symbolicznej ekspresji (odbicia „ja”) nie był obcy estetyce romantycznej (dość wspomnieć obraz zwierciadła utrwalającego przyszłe wspomnienia w *Godzinie myśli* Słowackiego). Umieszczając podobne zapowiedzi narratora *Pamiętników* w szerokim kontekście zjawisk literatury i sztuki, trzeba skonstatować pewną zależność głoszonych tu poglądów na temat roli pisania dziennika w historii życia piszącego Juliusza od romantycznych projekcji życia w sferę sztuki. Nasuwa się pytanie: czy teoria zwierciadła nie została sformułowana z domyślną intencją zaprojektowania jakiegoś adresata wirtualnego, który wyczyta w przyszłości z kart dziennika Juliusza żywot „nie skłamany w niczem” (jak głosi ostatnia fraza *Godziny myśli*)?<sup>17</sup>

---

różnych porządków czasowych” (A. Milecki, dz. cyt., rozdz. *Problem czasu w powieści dziennikowej*, s. 193). Ta asocjacyjna właściwość dziennikowej fikcji, oddana w dzienniku Juliusza za pomocą metaforycznej fali morskiej, zbliża ją do nowoczesnej techniki strumienia świadomości.

<sup>16</sup> Do podobnego wniosku, ale inną drogą, doszedł Cz. Miłosz w interpretacji poematu autobiograficznego Słowackiego: „Odkrywając bolesność istnienia [Słowacki] szuka ratunku w rzeczywistości zmienionej, zachowanej w pamięci, która przepuszcza ją niejako przez filtr, a tym samym upiększa. *Godzina myśli* znaczy u niego czas spotkania się z rzeczywistością oczyszczoną” (*Godzina myśli. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1996, s. 13). Kraszewski prawdopodobnie zaliczyłby ten utwór do niebezpiecznych płodów „egzaltacji”, lecz wydaje się, że aktualizowanie minionego i zamieniającego się w „powieść” czasu w teraźniejszości marzenia – snu – wspomnienia może stanowić płaszczyznę porównań poematu Słowackiego i *Pamiętników nieznajomego*. Zob. również M. Siwiec, *Zatrzymany czas. „Godzina myśli” w zwierciadle romantycznych zniechęceń*, w: *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009. Badaczka pisze o scalającej funkcji pamięci (s. 198).

<sup>17</sup> Zob. A. Sikora, *Szczerość jako kategoria kulturowa a epistolografia i autobiografia*, w: *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk i A. Witkowska, Warszawa 2012.



W pewnym momencie w sposób realny spełniło się oczekiwanie dziennikopisarza, aby jego idealna adresatka (a za taką uważał matkę) przeczytała jego dotychczasowe zapiski. Wraz z jej śmiercią otwiera się teoretycznie możliwość nowej konkretyzacji czytelniczej. Nie wiadomo, kto zastąpi puste miejsce po stracie. A będzie to przecież luka nie tylko egzystencjalna, ale także jakby pusta przestrzeń w tekście przeznaczona dla „drugiej osoby”, adresata na miarę idealnej powiernicy synowskich zwierzeń z czasów młodości. W pewnej mierze tę lukę będzie usiłował wypełnić skierowany do ogółu czytelników epilog, w którym jednak przemówi w imieniu zmarłego dziennikopisarza realny autor *Pamiętników*. Po zamknięciu diarysty głos zabierze narrator – pamiętnikarz i autor – moralista.

Utrwalanie siebie w zapisie może się wydawać czynnością problematyczną. Juliusz, młody adept filozofii i literatury raczej nie wierzy w możliwość pełnego panowania nad własnym językiem, lecz poddaje się mu tak samo, jak zmiennemu rytmowi czasu, który niemal natychmiast po dokonaniu jednorazowego zapisu obraca terażniejszą chwilę w przeszłość. Czytelnik powieści śledzi razem z jej autorem proces narastania dziennikowej, amorficznej całości. Proces ów odnosi się zarówno do rejestrowania na bieżąco własnych przeżyć, jak i do przypatrywania się sobie utrwalonemu już w piśmie, a także do porównywania obu tych obrazów w refleksji autotematycznej:

Odczytuję com napisał. Pokazuje się na ten raz jasno, jak w południe, że jest jedna rzecz na świecie niedobra. Człowiek gdy najgoręcej czuje, najchłodniej pisze. Tu nie ma ognia mojego, mego życia, nie ma myśli, którą wylać chciałem, którą sądziłem, że wylewam, jak wulkan leje z piersi swych lawę. Lawa ta zastygła, skostniała i zimna leży teraz przede mną. Może by potrzeba ręki pracowitej wyrobnika słowa, żeby ją wypolerować i coś z niej zrobić dla ludzi.

Jak to opisać, co się dzieje ze mną? To uspokojenie w nadziei, to uszczęśliwienie jednym niczym, tę miłość całego świata, to pobłażanie serdeczne, to politowanie bez granic, to miłosierdzie, tę gotowość ochoczą na ofiary.

Jak opisać moje szalone uwielbienie cudów stworzenia? (Pn, t. I, s. 9–10; podkr. M.L.)

W optyce fikcyjnego autora *Pamiętników* pisanie dziennika z trudem układa się w sensowny porządek i nie odpowiada dokładnie idei wiernego odtwarzania przeżyć. „Ja” piszące oddziela się przepaścią słowa-tekstu od „ja” przeżywającego. Gotowy zapis własnych przeżyć estetycznych i duchowych kojarzy

się Juliuszowi ze statycznym obrazem zastygłej lawy. Używając metafory, można powiedzieć, że znaczenie całości, czyli ostateczny sens konstruowania własnej biografii nie może być, niestety, wynikiem organicznego zespolenia poszczególnych dziennych zapisków, ponieważ każdy odrębnie zapisany segment już się „zleksykalizował” w świadomości „ja” przyglądającego się sobie w piśmie.

Zapewne nie dało się Juliuszowi uniknąć pośrednictwa cudzych słów. Do tej krępującej zależności bohater wcześniej sam się przyznał:

Widzę, że plotę i rzucam bez porządku przedmioty różnej i wcale nierównej wagi. Kobiętę, kobietę – to arcydzieło stworzenia, winienem był położyć na początku. Tysiące poetów porównywało ją do gwiazdy życia naszemu świecącej. Przekłęci poeci! ukradli mi bardzo szczęśliwe porównanie. (Pn, t. I, s. 8)

Kobięcy ideał przeznaczenia poety to gwiazda przewodnia, za którą podąża jego wyobraźnia, a zarazem gotowy wzór wzniesłego mówienia o cudownych fenomenach natury i „bóstwach” sztuki. Troska o znalezienie odpowiednich słów wywołuje w piszącym kompleks podporządkowania poetyckim kliszom. Ów estetyzm zaznacza się silniej w młodzieńczych partiach dziennika Juliusza. W miarę dojrzewania bohatera i narastania negatywnych doświadczeń na drodze do poznania prawdziwego „ja” akcent przesuwają się coraz bardziej na zastąpienie słowa czynem, a w dziennikowej narracji coraz częściej pojawiają się przerwy w pisaniu. Ten pierwszy etap młodzieńczego idealizmu okaże się jednak ważny dla Juliusza. Zdradza on tu wprawdzie swój dyletantyzm w dziedzinie myśli i słowa. Liczne zapożyczenia myślowe i werbalne tworzą z jego dziennika swoistą rupieciarnię znanych tematów i motywów, co z kolei stanowić może przeszkodę w docieraniu do prawdy wewnętrznej. Z drugiej strony jednak, właśnie lekturowe zapośredniczenia, charakterystyczne dla obrazu „ja” wypowiadającego się w słowie, uczestniczą w konstytuowaniu dziennikowego „ja” idealnego. Nie można było uwolnić się od tych zapożyczeń – korowodu literackich masek. Na początku tej maskarady kroczy strojna, powabna figura kobiecości, koryfeuszka estetyczno-duchowych wtajemniczeń młodego adepta w szkole życia i sztuki.

Bohater *Pamiętników* nie czuje się „wyrobnikiem słowa”, nie zamierza wygładzać tych gotowych, przyswojonych sobie skądinąd cudzych myśli. Woli poddać się biegowi poetycko-filozoficznej refleksji, pozostając na poziomie

ogólnych życiowych prawd. Nie o samą tylko rekonstrukcję własnego światopoglądu mu chodzi, lecz o ekspresję sprzecznych intencji zawartych immanentnie w samym akcie jednoczesnego przeżywania i pisania. Dziennik tak ujmuje ową sprzeczność:

Przez kilka dni nawet zapisać słów nie miałem czasu. Im człowiek czuje więcej, tym bardziej rozpacza, by mógł uczucie swe wyrazić słowy. Język jest językiem myśli; językiem właściwym uczucia musi być coś innego. Muzyka? Któż wie?

Niejedna sonata Beethovena lepiej by wyraziła smutek rozkoszny mojej duszy niż słów mnóstwo. A jednak – i w tej muzyce każdy by jeszcze czytał lepiej swoje własne uczucie niż moje. Uczucie jest niewyrażone i czyn najlepiej jego miarę daje. Dlatego wszelkie uczucie skłonni jesteśmy mierzyć uczynkiem; boć to jego miara najwłaściwsza – wypowiedzieć się nie daje, trzeba je wydać na świat czynem. (Pn, t. I, s. 42)

„Ja”, o którym się mówi w dzienniku, zostaje rozszczępione na „ja” rzeczywiste podmiotu aktualnie przeżywającego oraz „ja” idealne, intymne, wewnętrzne, absolutne. „Chociaż [to drugie] samo nigdy się nie wypowiada, stanowi najważniejszy przedmiot wypowiedzi”. „Ja” intymne to „osobienie osobowości doskonałej, której urzeczywistnienie ma się stać możliwe za sprawą prowadzonego dziennika”<sup>18</sup>. Dylemat niewyraźności uczucia w słowie oraz przeciwstawienie języka myśli językowi uczucia stanowią dla Juliusza piszącego dziennik barierę nieprzekraczalną. „Ja” wypowiadające się nie potrafi i z natury rzeczy nigdy nie może zjednoczyć się z dwiema pozostałymi kategoriami świadomości: z „ja” idealnym, które chce działać, i „ja” przeżywającym swoje stany (zapis zamienia przeżycie w „skamielinę” przeszłości). Jedyne rozwiązanie to zamilknięcie i zastąpienie słowa dźwiękiem niewerbalnym. Idealna sytuacja komunikacyjna, niemożliwa do zrealizowania, polegać by miała na uzgodnieniu tego, co się czuje, ze światem myśli, tak by nie było między nimi przepaści słowa, zapośredniczonych, konwencjonalnych znaków ludzkiej mowy. Dlatego w estetycznym mikrokosmosie artysty Juliusza tak uprzywilejowaną wartość miała muzyka<sup>19</sup>. Jednak, nie ta hoffmaniczna, lecz łagodnie me-

---

<sup>18</sup> A. Milecki, dz. cyt., rozdz. *Relacje osobowe w dzienniku intymnym*, s. 54-61.

<sup>19</sup> O muzycznych fascynacjach romantyzmu (i nie tylko) zob. S. Münch, *Raj utracony i odnaleziony. Rzecz o poglądach romantyków niemieckich na muzykę*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. II, 9. Sectio FF, Lublin 1984; I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000; M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Ka-

lancholijna sonata Beethovena, słuchana sercem i wywołująca rezonans na miarę zetknięcia z bóstwem.

Zwornikiem idealnej osobowości jest dopiero czyn wewnętrzny. Ów czyn objawia prawdę uczucia. Podstawową, niejako naturalną tendencją ujawniającą się w pisaniu dziennika staje się analiza osobistych doświadczeń, nie synteza całości. „Ja” idealne stanowi najbardziej pożądanym przedmiot poznania, ale ostatecznie nigdy nie może ono ukonstytuować się w przezroczyściej postaci prawdy zapisanej. O spełnieniu osobowości – i to w sensie etycznym – mówi dopiero autor powieści, Kraszewski lub, jak kto woli, „wydawca” rękopisu nieznanego, przywołując w epilogu alegoryczny obraz anioła zdejmującego duszę z pobojowiska życia<sup>20</sup>.

Zwróćmy jeszcze uwagę na przerwy w pisaniu dziennika. Mogły one nastąpić w dowolnym momencie, tym bardziej, że w tej formie wypowiedzi płynne stawały się granice oddzielające pierwotny moment postrzegania, przeżycia od momentu wypowiedzania się diarysty na ten temat<sup>21</sup>. Pod datą 15 sierpnia Juliusz pisał: „Nie tknąłem dawno tych kartek, czasu nie było, ani ochoty. A potem, co na wsi pisać? Dziś przecie mogę, jak dawniej zapisywali ojcowie nasi na *Biblii* lub do nabożeństwa księdze, zanotować wypadek pamiętny i stanowczy” (Pn, t. I, s. 142). Kilka stron dalej inny przykład zaniechania czynności pisania: „Zostałem z Marią. Nie napiszę cośmy z nią mówili, rozmowa nasza będzie mi i bez tego pamiętną, a spisać bym jej nie umiał” (Pn, t. I, s. 153). Albo: „Znowu mój dziennik długo leżał zaniedbany, ale jestże czas na notowanie myśli, gdy ich człowiek ma tyle?” (Pn, t. I, s. 163). Te wszystkie cytaty mogą jedynie poświadczają ubóstwo formy dziennika, jej nieobligatoryjne pośredniczenie w utrwalaniu minionych chwil.

A z drugiej strony, manifestuje się w *Pamiętnikach nieznanego* swoboda pisania tego, co chce się powiedzieć jakiemuś „ty”, projektowanemu w różnych decyzjach autorskich. Pisanie autobiograficzne implikuje bowiem nastawienie na komunikację z publicznością, nawet jeśli ogranicza się ona do samego autora tekstu – Narcyza wpatzonego we własne odbicia (maski). Juliusz występuje we wszystkich autotematycznych fragmentach swojego dziennika w roli podmiotu

---

towice 2004, s. 146-157; M. Strzyżewski, *Skąd wziął się szalony wirtuoz w opowiadaniu „Duch jaskini” Józefa Bogdana Dziekońskiego?* oraz P. Kierzek, *Akustyczno-muzyczny model percepcji w powieści o muzyku (rekonesans)*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście...*, dz. cyt.; I. Woronow, *Opowiadania E. T. A. Hoffmanna w kontekście zagadnienia korespondencji sztuk*, „Ruch Literacki” 2006, z. 2; B. Pocij, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008.

<sup>20</sup> Na temat tego obrazu zob. podrozdz. *Anioł Jeanpaulowski – idea spełnienia*.

<sup>21</sup> A. Milecki, dz. cyt., s. 191.

czynności twórczych, co należy rozumieć w znaczeniu nowoczesnym, przejętym również przez romantyzm: jako konstruktor własnej wypowiedzi (nie medium, przez które „coś” przemawia)<sup>22</sup>. Wprawdzie nie chodzi tu o kreację *par excellence*, lecz, jak się wydaje, o zastąpienie wybujałego indywidualizmu wczesnoromantycznego, niepoohamowanej ekspresji „czującego” i zbuntowanego „ja”, dziennikową zasadą własnego doboru faktów i sposobów ich językowego przedstawienia. Ponadto forma dziennika nadawała się do wyrażenia powszechnej dostępności doświadczeń opisywanych bądź przemilczanych przez Juliusza – „człowieka pospolitego”, aktora życia codziennego<sup>23</sup>.

Można by te uwagi zakończyć serią pytań-hipotez: czy zaprezentowane tu w skrócie okoliczności towarzyszące pisaniu stanowiły jakiś literacki znak ważnego przełomu? Czy decydowały o przemianie lub przynajmniej ewolucji wizerunku pisarza (piszącego dziennik) w prozie Kraszewskiego? Na ile łączyły się one z dokonaniem prozy psychologicznej Żmichowskiej i Szyrmera w zakresie prezentowania przygód intelektualno-duchowych mówiącego we własnym imieniu bohatera?<sup>24</sup>

### Duch filozofii – filozofia ducha

Dołączony do powieści epilog pośpiesznie uprzedzał niektóre możliwe zarzuty ogółu czytelników, a zarazem tłumaczył i uogólniał intencje autorskie. Zaznaczając swój dystans wobec fabuł osnutych wokół ciekawych intryg i romansowych historii, pisarz skierował zainteresowanie publiczności gdzie indziej, w stronę „dramatu uczuć i myśli”. Wybór przedmiotu podyktowany był także zapotrzebowaniem na taki typ bohatera, który łączy w sobie cechy współ-

<sup>22</sup> Por. z lakonicznym porównaniem sztuki pisania do aktorstwa w *Pamiętniku* Stanisława Brzozowskiego (Kraków – Wrocław 1985, s. 153).

<sup>23</sup> O zanurzeniu relacji opowiadanej sobie samemu w społecznym środowisku, ją współtworzącym zob. E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 27-28.

<sup>24</sup> Interpretacja porównawcza wykracza poza ramy przyjęte w niniejszych studiach. Do zestawień porównawczych zachęca m.in. wprowadzający szkic E. Owczarz, *Kraszewski – Żmichowska – Szyrmer. U początków polskiej tradycji gatunkowej powieści o artyście*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście...*, dz. cyt., s. 27-39. Autorka koncentruje się głównie na inauguracyjnym w naszym piśmiennictwie krajowym charakterze powieści *Poeta i świat*. Warto dodać, że już dawno zauważono, iż: „Typem Juliusza jest w *Bez dogmatu* Sienkiewicza Płoszowski, który pod względem założeń filozoficznych, stosunku do uczucia, pesymizmu, w pewnym stopniu podobny jest do bohatera *Pamiętników*” (A. Bar, dz. cyt., s. 134).

czesnego inteligenta i miłośnika sztuki. Miała to być w zamiarze autora prawdziwa historia nieznanego, kogoś, kto żyje przez większą część swojego życia jakby w utajeniu, bez świadków. A tylko na krótko wyłania się z rzeki czasu, by zaświadczyć, kim jest i do czego dąży. Dziennik, który pisał Juliusz, to, jak można przypuszczać, zaledwie jakiś skrawek jego codziennej egzystencji, ślad jego wewnętrznych zmagania ze słabościami ludzkiej natury. W epilogu powieści Kraszewski dopowiadał wyraźnie, jak powinno być odczytane przesłanie dziennikowych zapisków bohatera:

Pamiętniki te są prostym zdaniem sprawy z uczuć i myśli człowieka pospolitego, którego imię nawet nas nie doszło, którego dwie części życia są nam zakryte. Ale ci, których rozwijanie się człowieka zajmować może, co w uczuciu głębokim dramat cały widzą, dostrzegą i tu dramatu, czynu wewnętrznego i niejednej perypetii.

Dość innych [autorów] malowało siłę namiętności i upokarzający stan człowieka, co jej ulega. Pamiętniki nasze zdają się dowodzić, że panem siebie być można i daleko jest wznioślejszemu, szczytniejszemu, duchowniejszemu, że tak powiem. (Pn, t. II, s. 201–202)

Te nobilitujące tytułową, „bezimienną” postać komentarze Kraszewskiego także w lekturze historyka literatury sprawiać mogą wrażenie, jakby dopiero po ukończeniu dzieła pisarz chciał zarysować przed czytelnikami przejrzystą linię duchowego rozwoju fikcyjnego autora i bohatera dziennikowych zapisków aż do momentu jego śmierci, kiedy, jak zapewnia Kraszewski, staje się on w pełni dojrzałą osobowością. Puenta utworu to zarazem potwierdzenie powszechnej osiągalności bohaterstwa w czynie wewnętrznym, wysiłku zmierzającym do panowania nad skłonnościami niższej natury w człowieku<sup>25</sup>. Ta konkluzja o charakterze wychowawczym zachęca do pójsia w ślady Juliusza.

Kraszewski umieszcza swojego bohatera w podwójnej perspektywie: w ramach dziennikowej teraźniejszości zapisu, a z drugiej strony, niemal zupełnie poza obrębem czasu zinterioryzowanej narracji, w bliżej nie określonej, środkowej „epoce” prywatnego życia. Przeskok czasowy w relacjonowaniu tej

---

<sup>25</sup> Por. z tezą M. Janion i M. Żmigrodzkiej na temat przemian tytułowej postaci *Beniowskiego* Słowackiego: „[...] tak eksponowana «zwykłość» bohatera [...] była przede wszystkim moralno-politycznym argumentem na rzecz osiągalności bohaterstwa – swoistą postacią demokratyczności romantycznego indywidualizmu” (M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 78-79).

intymnej historii życia indywidualnego autor powieści skomentował w ten sposób:

Wielka przerwa w pamiętnikach zajęta jest pamiętną epoką, która odmalowana tu być nie mogła. W niej Juliusz służył obywatelsko krajowi, dopóki usługi jego cel i znaczenie miały. Wypadki tego czasu pozostają okryte tajemnicą. Więcej wiemy o późniejszym życiu naszego bohatera; życie to było konsekwentnym ciągiem poprzedzającego. (Pn, t. II, s. 202)

Forma dziennikowa wyręczała rzeczywistego autora w dokładniejszym tłumaczeniu czytelnikom, dlaczego jego bohater z biegiem życia coraz rzadziej „zwierzał się” dziennikowi ze swoich myśli i uczuć, dlaczego ostatecznie przestał pisać dziennik w momencie tak znaczącym – czy przełomowym? – w jego życiu. „Słowo »dopóki« wyznacza tu granicę między »pamiętną epoką«, zarchiwizowaną w pamięci bohatera, a tym, co stało się później. Tryb sprawozdawczy epilogu, jego orzekające komunikaty neutralizują nie opisane, ale wyrażone tu jakby w międzysłowniu doświadczenie klęski, utraty »celu« i »znaczenia«.”<sup>26</sup>

Powieść-dziennik budowała iluzję dalszego ciągu, mimo braku środkowych epizodów. Kraszewskiemu zależało na podkreśleniu całościowej, ukierunkowanej na cel struktury narracji biograficznej. Dodajmy, że we wczesnych zapiskach Juliusza treściowym wykładnikiem prawidłowości rządzących indywidualną biografią są koliste nawroty czasu natury. W lakonicznej relacji narratora epilogu czas zdarzeń minionych został zatrzymany, ujęty statycznie i eliptycznie. W zakończeniu powieści zanikło zupełnie pamiętnikarskie „wczoraj” i dziennikowe „dziś”. Zamiast rekonstrukcji „pamiętnej epoki” (czasu świata przedstawionego) i przygód świadomości (subiektywnego czasu zapisu) mamy tu bowiem do czynienia z próbą przeniesienia przeszłości do wiecznego „teraz” (czas długi czasu trwania wartości)<sup>27</sup>.

Pauza narracyjna w tekście Kraszewskiego jest wyraźnym sygnałem przejścia od słowa-zapisu do czynu, który jest domeną twórczego zaangażowania dla idei obywatelskiej służby<sup>28</sup>. U kresu ziemskiej wędrówki Juliusza znajduje się

---

<sup>26</sup> M. Lul, *Trauma bezproduktywnego istnienia...*, dz. cyt., s. 630.

<sup>27</sup> „Cykliczna mityczna koncepcja czasu oparta na prawie wiecznego powrotu wpisuje losy indywidualne jednostki w sensy ciągłości, jedności, spójności i kontynuacji historii ludzkości jako ciągłości” (R. Lubas-Bartoszyńska, *Problem przyszłości w tekstach autobiograficznych*, w: *Między autobiografią a literaturą*, dz. cyt., s. 72).

<sup>28</sup> Zob. także w t. II, na s. 182-183 podobny komentarz „wydawcy” do sekretnej, przemilczanej w pamiętnikach epoki życia Juliusza. W tym komentarzu, objaśniającym szlachetny cel

idea spełnienia, oparta całkowicie na wewnętrznym przekonaniu osoby do końca wiernej postawionemu niegdyś celowi: „Poczuł w sobie brak sił i powiedział, że praca się skończyła. Przejrzał myślą życie swoje i nic nie mając do wyrzucenia sobie, ufał w przyszłość” (Pn, t. II, s. 203). Kraszewski wyposażył świadomość bohatera w cechy, które wywodzą się jeszcze z tradycji późno-oświeceniowego sentymentalizmu. Właściwy kontekst mogą tu stanowić rozważania autorów sentymentalnych o cnocie. Otóż, cnota w ich ujęciu nie jest li tylko zasadą postępowania, ale również przekonaniem wewnętrznym, pewną zinterioryzowaną dyspozycją rozumu, woli i serca, spokojnym zdaniem się na sąd własnego sumienia<sup>29</sup>.

Materiał historyczny, tak chętnie wykorzystywany w innych powieściach Kraszewskiego, przywoływany w rok późniejszej od *Pamiętników* paraboli z czasów stanisławowskich *Sfinks* (1847), w dzienniku nieznanego uległ znacznej redukcji do kilku skąpo rozsianych w tekście wzmianek, wypowiedzianych w konwencji mowy ezopowej, o tym, że Juliusz brał udział w powstaniu („żem był ranny w rękę”, Pn, t. II, s. 121), dzielił los polskich żołnierzy i emigrantów („moje pochody, niewczasy, bitwy, chwilowe wygnanie”, Pn, t. II, s. 126).

Więcej miejsca zajmują w dziennikowych zapiskach obserwacje ludzi, utrwalane „na bieżąco”, a także opisy spotkań młodzieży uniwersyteckiej upamiętniające czasy studiów bohatera (mała historia). Głowski fikcyjnego diarysty wtóruje głos autora zewnętrznego – pamiętnikarza, który dyskretnie scala niektóre segmenty „cudzej” opowieści ze swoim autobiograficznym świadectwem. Te zabiegi scalające obraz dziennikowego „wczoraj” z późnym „dzisiaj” (po ka-

---

dżeń bohatera, zawiera się jednocześnie apel do czytelników, aby uszanowali urywkowy i niepełny charakter zapisków i nie domagali się uzupełnień ingerujących w nienaruszalną treść i szcątkową formę wspomnień.

<sup>29</sup> „»Przekonanie wewnętrzne« – pisał Artur Timofiejew – jest to [...] przekonanie o słuszności własnego postępowania, przekonanie o determinującej całość przedsięwziętych działań racji moralnej. Nie można zatem fundować przekonania wewnętrznego – w przeciwieństwie do uczucia! – na czymkolwiek, co należy do zewnętrznego porządku rzeczy; musi być ono od tego porządku całkowicie niezależne. Nad rzeczywistością historyczną nadbudowuje się rzeczywistość moralna, tworząca właściwą perspektywę oglądu danego czynu, a jednocześnie zapewniająca podmiotowi, który się w tej perspektywie umiejscawia, poczucie dystansu względem rzeczywistości historycznej” (A. Timofiejew, *Kategoria „przekonania wewnętrznego” i jej wpływ na oświeceniowe struktury wypowiedzi w twórczości Cypriana Godebskiego*, w: *Na przelomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, pod. red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1999, s. 91).



tastrofie młodości) możliwe są na gruncie literackiej autotematycznej intymnej opowieści wraz z całym jej iluzjotwórczym wyposażeniem<sup>30</sup>.

W epilogu Kraszewski nadmienia: „Nie będziemy oceniali pamiętników tych, bo to do nas tym bardziej nie należy, że pozornie musim się uważać za ich autora, choć może tak w istocie nie jest” (Pn, t. II, s. 202). W ostatnim zdaniu wyraża nadzieję, że „jest to historia niejednego życia i nie jednego Juliusza!” (Pn, t. II, s. 204). Rola wydawcy cudzych zwierzeń nie uprawniała do zawierania paktu autobiograficznego z czytelnikami<sup>31</sup>, ale zwracała pośrednio uwagę na inny problem. „Wielka przerwa w pamiętnikach” stanowi element ważny dla ich odbioru społecznego. Kraszewski wyraźnie przerzucił pomost między platonicznymi fascynacjami młodości a nowym okresem prób i obywatelskich obowiązków. Postawił swojego bohatera na twardym gruncie rzeczywistości, lecz nie odebrał mu jego młodzieńczych tęsknot za utraconym ideałem. Konwencjonalność formy dziennika nie znosiła bynajmniej wartości, jaką miała dla pisarza możliwość identyfikacji ze światem wspomnień bohatera powieści. Juliusza i Kraszewskiego łączyło „braterstwo jednych losów, jednych uczuć, jednej młodości” (Pn, t. II, s. 29) – wyeksponowane w obrazie akademickich kontaktów z rówieśnikami. Pierwiastek idealny równoważył się tu z dbałością o wierność przedstawienia istotnych szczegółów zapamiętanych postaci, atmosfery filozoficzno-naukowych dyskusji, których najbardziej pamiętnym przedmiotem były dialogi Platona. Podobną funkcję, nadającą tekstowi „intymnemu” walor autentyzmu, spełniał epizod poświęcony spotkaniu z utalentowanym, lecz niedocenianym muzykiem, Wiktorem Każyńskim (Pn, t. I, s. 77–78)<sup>32</sup>. Ta właśnie kameralna sfera relacji towarzyskich chętnie powracała na kartach dziennika Juliusza. Znamienne, że swojego uczestnictwa w wielkiej burzy dziejowej nie utrwalił na piśmie, lecz zrelacjonował ustnie staremu przyjacielowi Wrzo-

---

<sup>30</sup> Działają tu, jak sądzę, retoryczne zasady wytwarzania znaczeń opowieści, znoszące opozycję „prawda – fikcja” na rzecz porozumienia autora z czytelnikiem. Konieczne jest w tym układzie pośrednictwo języka (pisma literatury) jako figury stosunku „ja” do rzeczywistości pozatekstowej. Zob. J. Wierzejska, *Tekstowe mechanizmy interpretacji autobiograficznej*, w: *Strony autobiografizmu*, dz. cyt., s. 50.

<sup>31</sup> Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekład W. Grajewski i in., Kraków 2001.

<sup>32</sup> Każyńskiemu dedykował Kraszewski *Ostapa Bondarczuka* (1847). Zob. także artykuł *Wiktor Każyński po wtóre* (nawiązujący do szkicu A. H. Kirkora poświęconego tej samej postaci), „Athenaeum” 1846, t. 4. S. Świerzewski w książce *J. I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku* (Warszawa 1963) opublikował listy z lat 1840–1886 do Kraszewskiego od W. Każyńskiego, A. Kątskiego, S. Moniuszki i in.

skowi. Z wielką powściągliwością odnotował w dzienniku fakt tej rozmowy, przemilczając zupełnie jej szczegóły („moje pochody, niewczasy, bitwy, chwilowe wygnanie”, Pn, t. II, s. 126) – cały ów teatr wojenny.

*Pamiętniki nieznanego* mogły w XIX stuleciu słusznie uchodzić za utwór szyfrujący prawdę historyczną, utwór, który nie zatrzymuje się specjalnie nad zmiennością ludzkiego życia w kontekście przemian dziejowych, ale jednocześnie przypisuje tym doświadczeniom wartość godną utrwalenia w przestrzeni wewnętrznych przemilczeń – pamięci i serca. Kraszewski zmarginalizował w swojej powieści temat patriotycznego zrywu, i to bynajmniej nie tylko ze względów cenzuralnych. Prawo do tajemnicy przyznawał na równi sobie i bohaterowi. Prawdopodobnie Kraszewskiemu wystarczało wówczas ogólne założenie, żeby wszystko w tej powieści oprzeć na wewnętrznej wierze (czytaj: cnocie) swojego bohatera. Juliusz szukał sensu swoich zmagania ponad uciekającą Wielką Historią (i w tym był konsekwentny), zaś Kraszewski z jego intymnych wynurzeń chciał jedynie wydobyć uniwersalne przesłanie dla każdego, kto sięgnie po jego książkę. Czy zdawał sobie przy tym sprawę, że ów moralny cel powieści może zaszkodzić wymaganiom sztuki pisarskiej?

Autor *Pamiętników nieznanego* wiedział również, że biografia bohatera, z rozmaicie rozłożonymi akcentami w malowaniu kolejnych epok jego życia, nie zawierała żadnych luk w planie sensów parabolicznych. Na tę ponadczasowość przesłania wyraźnie wskazywał fragment epilogu przedstawiający śmierć Juliusza z wykorzystaniem literackiego motywu Jeanpaulowskiego anioła, zdejmującego dusze z pobojuwiska życia (Pn, t. II, s. 204). Biografia i historia (w znaczeniu burz dziejowych) stanowiły w takim ujęciu dwie odrębne płaszczyzny, które miały swoje punkty stykowe, ale w całym szeregu nie przedstawionych wydarzeń z jednej strony, a z drugiej – utrwalonych w dziennikowych zapiskach altruistycznych myśli bohatera, nie tworzyły organicznie zespolonej całości.

Źródłem poczucia sensu stawała się dla bohatera nie historia – z jej wszystko zagarniającym i nieprzewidywalnym biegiem i chaosem wypadków, ale potrzeba filozoficznego ograniczenia się przez rozum i wolę. Ow postulat etyczny w *Pamiętnikach nieznanego* łączył się harmonijnie z potrzebą skanalizowania nadmiaru uczuć, gorączki marzeń i estetycznych zachwyty. Piękno i forma sztuki, filozoficzne dążności czasu, lektury literackie odgrywały rolę terapeutycznej i moralnej *katharsis*, wytwarzały iluzję komunikacji z innymi po-

dobnie myślącymi indywiduami, zastępowały przemilczane przeżycie katastrofy pokolenia, którą należało przepracować najpierw w sobie, wewnątrznie<sup>33</sup>.

Wydaje się że, świadomość (jednostkowa) bohatera nie aspirowała do przekształcania historii, lecz w akcie duchowej introspekcji przeformułowała ją w duchu platońskich ideałów. Postulat moralnego samodoskonalenia, samotnej drogi życiowej w miejsce pojedynczych, straceńczych zrywów miał zastąpić bezpośrednio przeżycie historyczności losu. Ów los wypełniał się w sferze pracy nad sobą i dla dobra bliźnich, by tym samym potwierdzić związek indywiduum z całością społeczeństwa i ludzkości. Hipoteza ta pozwoli uchwycić związek między zasadą ograniczenia a ideą organicznej wszechjedności, którą Kraszewski-Juliusz przejął z tradycji neoplatońskiej i zastosował najpierw do natury, a potem do teorii społeczeństwa.

Do odkrycia sensu indywidualnej i zbiorowej egzystencji prowadził czyn wewnętrzny rozumiany jako wysiłek woli pod kontrolą rozumu, ograniczony do wymiarów codziennej egzystencji. Choć pod wpływem miłosnych perypetii załamała się wiara Juliusza w możliwość osiągnięcia szczęścia na ziemi, to jednak, wydaje się, że do ostatniej chwili swojego życia zachował on idealną perspektywę oglądu siebie i świata, ów „wielki widok na ludzkość, na wieki, na ludy, na światy, z wierzchołka duchowej Himalai” (Pn, t. I, s. 6). Niewątpliwie kult piękna natury i sztuki zachował w nim ten młodzieńczy idealizm w postaci nostalgicznych nawrotów do „wieku piękności i zachwycenia”.

*Pamiętniki nieznanego* zostały przez Kazimierza Wykę zaliczone do grupy powieści „teoriopoznawczych”, obok *Tomka Prawdzica* (1850), *Maćka i Maciusia* (1840) Kraszewskiego czy *Amerykanki w Polsce* (1837) Aleksandra Tyszyńskiego. Badacz przyjął za pewnik tezę, iż wymienione w tym spisie „Powieści Kraszewskiego były raczej tworem wtórnym, powstałym pod wpływem propagandy pokolenia i dowodzącym wrażliwości ich autora na zmiany atmosfery duchowej, ale mimo to tworzą one dokument najważniejszy. Filozoficzność w tych utworach łączy się stale z fantastyką i humorem romantycz-

---

<sup>33</sup> Narrator pierwszoosobowy jest aktorem własnej pamięci, ponieważ tworzy swój duchowy autoportret z materii rozproszonych wspomnień, a część z nich spycha na marginesy dziennikowych zapisków (nie przepracowana trauma). Jego opowieść różni się zasadniczo od pierwotnego doświadczenia. Pamięć „widzi” przeszłość umiejscowioną w chwili obecnej. W związku z tym Mieke Bal w swoim narratologicznym podręczniku proponuje używać terminu fokalizacja (zamiast nieprecyzyjnego „punktu widzenia” czy „perspektywy narracyjnej”) na oznaczenie związku pomiędzy widzianym obrazem a tym, który patrzy (*Narratologia*, dz. cyt., s. 151-152).

nym<sup>34</sup>. Dodać trzeba, iż książka z 1846 roku najbardziej zbliża się w tej grupie do bieguna praktycznego życia, z racji występujących w epilogu konkretnych wskazań odnoszących się do codziennej egzystencji Polaków pod zaborami.

Sąd Wyki nie uwzględnia powiązań *Pamiętników nieznanego* z problematyką powieści *Poeta i świat*, która zawierała w załączku próbę ujęcia tytułowej relacji w kształcie pierwszoosobowych zapisków. Gustaw także pisał dziennik-pamiętnik. W strzaskanym zwierciadle jego opowieści majaczyło widmo zatamizowanego społeczeństwa, zimnego kościotrupa. W *Pamiętnikach nieznanego* Kraszewski podjął próbę ponownego rekonstruowania utraconej całości – żyjącego organizmu. Punkt wyjścia stanowiła dla bohatera *Pamiętników* platońska idea jedności wszystkiego. Ten ruch ku idealnej całości, Wszechjedni wydawał się znamieny dla filozoficznego idealizmu XIX stulecia, odkrywającego poznawczą wartość intuicji, fantazji i uczucia. Wykwitem nowego sposobu interpretacji natury i człowieka stała się woluntarystyczna etyka czynu i twórczości. Trzeba podkreślić w tym miejscu pewną ciągłość, jaka istnieje między poetyckimi manifestacjami romantyzmu a filozoficznymi uzasadnieniami nowych projekcji bytu i człowieka, co sprawdza się szczególnie w polskiej rzeczywistości lat czterdziestych XIX wieku.

Ta sama scalająca myśl Kraszewskiego i jego bohatera Juliusza szuka głębszych uzasadnień w intelektualno-uczuciowym dyskursie na temat „pierwszych zasad”: Prawdy, Dobra, Piękna. Platoński ideał przyświecał Schillerowi w słynnej rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. U nas, z warszawskiej gorączki filozoficznej po 1840 roku zrodziła się w pewnej mierze późniejsza Norwidowska koncepcja sztuki czerpiącej z tego samego, trójjedynego prawozoru<sup>35</sup>. Związek moralności z estetyką i poezją został wówczas wzmocniony odwołaniem do kategorii filozoficznych, odwołaniem, dodajmy, zapowiedzianym wystąpieniami Brodzińskiego i Mochnackiego<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 257.

<sup>35</sup> Zob. J. Puzynina, „Catość” Norwida, w: „Catość” w twórczości Norwida, pod red. J. Puzyniny i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1992, s. 65; G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „catości”*, Toruń 1998.

<sup>36</sup> Wystarczy tu przypomnieć ideę sformułowaną przez Brodzińskiego: „Idylla jest postanką pięknych dążeń moralnych”. To, co pisał warszawski profesor o idylli, odnoszono w pierwszej połowie stulecia do poezji w ogólności, nie zawsze zdając sobie sprawę z faktu, że myśl moralna polskiego wieku XIX łączy się za pośrednictwem Brodzińskiego z tradycją późnego oświecenia. Chociaż duch idylli nie zgadzał się z duchem poezji pierwszych romantyków, to jednak był, jak się wydaje, wehikułem przenoszącym moralne przesłanie ponad granicami prądów i epok. Takie postawienie zagadnienia szczególnie byłoby bliskie Kraszewskiemu.

Jeszcze jednym składnikiem kształtowania horyzontów ideowych polskich myślicieli i pisarzy lat czterdziestych XIX wieku były rozważania wokół wzajemnego stosunku filozofii i prawdy objawionej w religii. Wiele do powiedzenia na ten temat miała wtedy myśl katolickich obrońców wiary, walczących z panteistyczną doktryną Hegla i jego zwolenników. Jak twierdzi znawca zagadnienia, Jan Ryszard Błachnio, na przykładzie ewolucji poglądów Eleonory Ziemięckiej można wykazać, że problem oddzielenia *ratio* od *fides*, porządku filozofii od porządku wiary pozostał w ówczesnym dyskursie intelektualnym nie rozwiązany<sup>37</sup>. Polska myślicielka, jedna z pierwszych u nas kobiet zajmujących się systematycznie filozofią, zauważyła, iż odrodzenie religijne w kraju ogranicza się do uczuciowych zachowań, spełniania praktyk i przestrzegania zasad moralności, natomiast brakuje mu pogłębionej refleksji religijno-filozoficznej<sup>38</sup>. Ziemięcka, wtórując głosom autorów trzymających się doktryny katolickiej, podkreślała kluczowy udział wiary w procesie dochodzenia do prawdy, a zarazem dążyła do nabycia drogą filozofii „umysłowego przekonania”. Przekonanie to, wykorzystując osiągnięcia nauki – pisze Błachnio – opierało się na prawdach wiary<sup>39</sup>.

*Pamiętniki nieznanego* odzwierciedlają właśnie tę zdiagnozowaną przez Ziemięcką stronę polskiej religijności, która w fideizmie szuka raczej egzystencjalnego schronienia przed zakusami sceptycyzmu, obrony przed całkowitym zwątpieniem w sens moralnych i praktycznych działań, a także poszukuje pociechy w chrześcijańskiej rezygnacji, pokorze i ewangelicznym ubóstwie. Filozoficzne zainteresowania Juliusza, jego kult piękna oraz wiara w Opatrzność stanowią jakości życia komplementarne, naturalnie ze sobą zespolone.

Ze znaczenia tego faktu wzajemnego oddziaływania na siebie poezji, filozofii i wiary odziedziczonej po przodkach wyprowadzono ogólne duchowe prawidłowości sięgające poza chronologiczne granice okresu międzypowstańowego. Nadrzędnym celem wyznaczonym jako zadanie dla kilku pokoleń Polaków urodzonych w niewoli było integrowanie często sprzecznych i częściowych dążeń indywidualnych i grupowych na wyższym poziomie wspólnoty społecznej i narodowej. Etyka patriotycznego obowiązku stanowiła w tym syntetyzującym spojrzeniu swego rodzaju metajęzyk albo – by odnieść się do jed-

---

<sup>37</sup> J. R. Błachnio, *Poglądy filozoficzne Eleonory Ziemięckiej na tle sporów ideowych połowy XIX wieku*, Bydgoszcz 1997, s. 34.

<sup>38</sup> E. Ziemięcka, *Od redakcji*, „Pielgrzym”, t. 1, 1845, s. 13.

<sup>39</sup> J. R. Błachnio, dz. cyt., s. 44.

nej z głównych tendencji literatury lat czterdziestych – filozofię „pierwszych zasad”<sup>40</sup>.

Kazimierz Wyka, zastanawiając się nad fenomenem filozoficzności drugich romantyków, wskazał na pewną zależność między uprawianiem nauk i badaniem dziedziny ducha a potrzebą emocjonalnej ekspresji społecznych oczekiwań tego pokolenia, oczekiwań, które nie mogły zostać wyartykułowane gdzie indziej niż w (epigońskiej) poezji i w sferze umysłowych dociekań. Badacz sugerował istnienie w świadomości drugiej generacji pewnego zastępczego modelu projektowanej wizji przyszłości, który po wypełnieniu swojego zadania mógł po prostu ustąpić miejsca nowej zapowiadanej w różnych programach rzeczywistości społecznej, ekonomicznej i narodowej. Ten mechanizm wynikał, zdaniem Wyki, z założenia, „że perspektywy filozoficzne podniecają uczucie, że mieszczą się w nich mgławice oczekiwań, a filozofia ma być łukiem harmonii nad przeciwieństwami rzeczywistości”<sup>41</sup>. Z tego podstawowego stwierdzenia wywodzi się pewna obserwacja socjologiczna na temat zbiorowych pojęć i wyobrażeń, znacznie ważniejszych od różnic szczegółowych, ujawniających się w sporach ideologicznych lat czterdziestych:

Świadomością tego pokolenia rządzi przeto odwołanie się do przeżycia pokoleniowego, które ma nadejść, które jest zapowiedziane w mgławicowym, namietnym planie filozoficznym. Filozoficzność egzaltowana generacji jest więc jej przeżyciem pokoleniowym, bo ta filozoficzność ma się okazać prawdą życia<sup>42</sup>.

Filozoficzność drugiego pokolenia została ujęta w programowych treściach Kraszewskiego-publicyisty, który odezwał się między innymi w odautorskim epilogu, treściach interwencyjnych, zawierających praktyczny postulat: „Gdybyśmy pracować chcieli! Ileż do tego pomocy, ile więcej niż gdzie indziej mamy zręczności. Wszystko, rzecz można, leży odłogiem i na użyźniającą

---

<sup>40</sup> Zygmunt Wasilewski pisał, że w porównaniu z sytuacją poezji emigracyjnej – „Tutaj rzecz działa się w samej Polsce, w warunkach określonych rzeczywistością dotykającą, dla której trzeba było znaleźć drogę realną w sposób racjonalny przez porwanie całej pełni ducha ku wszechideałowi. Odczuto potrzebę odnowienia świadomości moralnej przez położenie nacisku na ideał Dobra, a więc zharmonizowanie myśli poznawczej i piękna, poszukiwanego w sztuce, z podstawami etycznymi. Ten proces odnawiania pełni człowieczeństwa na wyższym poziomie poznania był może niezbyt efektowny w ówczesnej literaturze polskiej w kraju, ale bardzo obowiązujący dla następnych pokoleń; był to bardzo poważny stopień wzwyż w poziomowaniu literatury” (*Aspazja i Alcibiades*, dz. cyt., s. 13.)

<sup>41</sup> K. Wyka, *Pokolenia literackie*, dz. cyt., s. 256.

<sup>42</sup> Tamże, s. 258.

myśl czeka” (Pn, t. II, s. 202; podkr. M. L.). Tutaj autor przerzuca aż nazbyt wyraźnie pomost między przeciwieństwem słowa-myśli i słowa-czynu użytecznego dla zbiorowości. Praca na polu nauki i wszelkiej umiejętności miała przynieść polepszenie warunków bytu zbiorowego, tak w zakresie materialnych, jak i duchowych potrzeb<sup>43</sup>.

### ***Eidos i ethos wyobraźni platońskiej***

W chwilach bilansu własnych doświadczeń, pełniąc obowiązki męża, ojca i obywatela, Juliusz zapisuje karty dziennika filozoficznymi aforyzmami. Ta sentencjonalność myśli, nieobca także początkowym partiom *Pamiętników*, stanowi dla dziennikopisarza w ostatniej fazie jego życia (i „życiopisania”) szkołę innego rodzaju niż utrwalanie ulotnych chwil młodzieńczych wzruszeń estetyczno-religijnych. W minionej epoce chodziło po prostu o danie wyrazu temu, co się wtedy czuło. Teraz chodzi o coś więcej, o uporządkowanie wcześniejszych doświadczeń z perspektywy aktualnej wiedzy o sobie, wiedzy zdobytej w sferze praktycznego działania, a więc wywodzącej się z etyki czynu. Kilkakrotnie w tekście powieści-dziennika aforystyczne fragmenty pojawiają się w zewnętrznej ramie – sytuacji rozmowy z drugą osobą, jako przytoczenie własnej odpowiedzi na postawione przez interlokutora pytanie:

– Byłeś szczęśliwy? Niczego nie żałujesz?

– Odpowiem ci co dzisiaj: byłem spokojny na duszy i nie żałuję niczego. Będę mógł umrzeć, wszystkiego wyglądając od drugiego życia, bom w pierwszym nic nie miał. Teraz jam już nie swój. Od kolebki począwszy, od samolubnej młodości, człek doskonalać się, z ciasnego swojego *Ja* wychodzi i uznaje się częścią całości, ale nie pojedynczą całością. Godzi się w szale pierwszych godzin życia wszystko chcieć sobie święcić; ale im dalej idziemy, tym mniej sobie celem i sobie panami jesteśmy. Wchodzimy w towarzystwo i święcić się musimy obowiązkom obywatela, męża, ojca. Odtąd cel człowieka zewnątrz niego; osobistość jego tonie w wielkim ogromie, którego się uznał potrzebną częścią (Pn, t. II, s. 198).

---

<sup>43</sup> Zob. J. I. Kraszewski, *O pracy*, Warszawa 1862; *Rachunki*. Z roku 1869. Rok czwarty, Poznań 1870 (rozdz. *Prace organiczne*). W „*Pamiętnikach nieznanego*” praca (i walka) została właściwie wyłączona ze sfery „autobiograficznego” przedstawienia (dziennikowej fikcji). Ta luka w powieści nakłada się na długą przerwę w zapiskach bohatera.

Albo podobna maksyma, pisana z pozycji niemal bezosobowej: „Iść wyżej a wyżej coraz, to cel pojedynczego człowieka; iść wyżej a wyżej, to przeznaczenie ludzkości. Postęp! Czarodziejskie słowo, jest ruchem ku doskonałości. Każdy wiek i każdy człowiek postępuje, ale w sensie, jaki nadaje doskonałości, ku której dąży” (Pn, t. II, s. 187). Te i pozostałe w tym samym duchu wyrażone przeświadczenia Juliusza, inspirowane, jak zauważono, filozofią Platona i Hegla, ograniczały samowolę jednostki<sup>44</sup> i zapewniały spokój sumienia. Jego walka wewnętrzna między sercem a rozumem, ukształtowana według sentymentalnego stereotypu, wpisywała się niemal automatycznie w schemat spiralnego postępu indywiduum na drodze do zespolenia z dążeniami ludzkości.

Jeden z najwcześniejszych zapisków dziennika Juliusza głosił prawo sprzeczności jako warunku wszelkiego życia – uczestnictwa w bycie wiecznych idei oraz w spektaklu zjawisk stworzonego świata:

Dwojakie więc życie. Gdzie duch, tam cisza, spokój i niezmienność, gdzie ciało, tam bój wiekuisty, tam sprzeczności ciągle, rozwijające się jedno z drugich. Już boski Plato, którego nam stary nasz poczciwy profesor uniwersytecki wyklada ze ścisłością filologa, ale bez względu na filozoficzną jego wielkość, chciał ująć wszelkie sprzeczności w jedną formułę pojętną; już za jego czasów walczyły *Różność* i *Jedność*. On pierwszy wyrzekł, że w pośrodku sprzeczności jest prawda i życie; ale długie wieki nie zrozumiano go. Czy rozumieją dziś lepiej? Czy wyjaśniło się pytanie? Wątpię – leniwo idzie podobno ludzkość po tej drodze osłoniętej tajemnicą dla jej dobra. (Pn, t. I, s. 20–21)

Bohater *Pamiętników* szuka prawdy w łańcuchu sprzeczności, które określają uniwersalny *modus vivendi* każdej istoty zamieszkującej wszechświat. Teoriopoznawcze zagadnienie przedstawione za pomocą formuły: Różność i Jedność uzyskuje w *Pamiętnikach nieznanego* także swój korelat etyczny w obowiązku stałego uczestnictwa w wiekowej pracy całego globu i ludzkości reprezentowanej przez wszystkie przeszłe i przyszłe pokolenia. Wyższą Jedność wszystkiego – filozoficznie rzecz ujmując – można bowiem rozpatrywać jako wzajemny stosunek Całości (Idei) i części (jej cząstkowych odbić-fenomenów).

---

<sup>44</sup> H. Struve, *J. I. Kraszewski w stosunku do filozoficznych dążeń swego czasu*, dz. cyt., s. 301-302. Badacz dodawał: „Tylko wymaganie nieśmiertelności duszy i wiara w jej postęp wieczny zaznaczają różnicę ówczesnych przekonań Kraszewskiego od bezwzględego panteizmu”.



Cytowane wyżej maksymy moralne o postępie mieszczą się w tym schemacie rozumowania<sup>45</sup>. Nadrzędną ideą staje się Ludzkość, „religia” powszechna<sup>46</sup>.

Filozoficzna idea Całości, tak popularna na przełomie XVIII i XIX wieku prowadzić miała do przewyciężenia wszelkiego dualizmu i odkrycia wyższej syntezy wiecznego bytu i świata widzialnego<sup>47</sup>. Ta synteza pozostawała na kartach *Pamiętników nieznanego* jedynie filozoficzno-moralnym postulatem, mgławicą oczekiwań, wedle cytowanego wyżej określenia Kazimierza Wyki.

Platoński Sokrates w rozdziale XIV *Fajdrosa* rozróżniał dwie potężne, równocześnie lub po sobie panujące w duszy ludzkiej władze: wrodzoną żądzę rozkoszy, której nieumiarkowanie nazywał butą, niepowściągliwością, a także nabyty rozsądek, kierowany do tego, co najlepsze w każdej sprawie. Temu drugiemu, określanemu jako panowanie nad sobą, powściągliwość, nadawał wartość cnoty<sup>48</sup>. Od wolnej woli człowieka, to znaczy od jego odpowiedzialności

---

<sup>45</sup> Platon konkluduje: „Zatem to będące Jedno jest i Jednem i wielością, jest to i całość, i cząstki, i coś ograniczonego, i coś nieograniczonej mnogości” (*Parmenides*, 145a). W komentarzu do tej koncepcji czytamy m.in., że Całość nie jest u Platona sumą poszczególnych części, ale organiczną zasadą je przenikającą, czyli uczestniczącą w ich istnieniu, podobnie jak części zawdzięczają swój dynamiczny status (i swoje zróżnicowanie) tej podstawowej relacji do określającej je Całości. Różność i Jedność są więc wobec siebie komplementarne. „[...] jakiegokolwiek myślenie relacji: idea – zjawisko, musi uwzględniać koncepcję uczestnictwa, przy jednoczesnej rezygnacji z koncepcji oddzielenia (rodzącej aporie)” (B. Dembiński, *Teoria idei. Ewolucja myśli platońskiej*, Katowice 1999, rozdz. *Jedno – wiele. Problem „Parmenidesa”*, s. 107 – tu cytat z *Parmenidesa*).

<sup>46</sup> Ciekawy kontekst stanowić tu może pozytywistyczna myśl francuska XIX wieku z jej ideą religii ludzkości. Zob. J. Domaradzki, *Religia ludzkości. Augusta Comte’a socjologiczna wizja religii*, Poznań 2005. Zob. także W. Szturc, *Idea „wielkiej całości”. Od Oświecenia ku romantyzmowi*, w: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997, s. 9-31.

<sup>47</sup> „Przełom romantyczny, znosząc charakterystyczny dla tradycji kartezjańskiej dualizm, rozwija «nową ideę całości», opierającą się nie tyle na konsekwentnie rozumianym monizmie, ale raczej na pewnym wyobrażeniu zmieniającej się, pulsującej pełności, harmonii i dynamicznej równowagi. Owa idea całości zawiera się nie tylko w wymiarze ontologicznym, ale dotyczy w równej mierze epistemologii, estetyki i moralności. Jej uniwersalny charakter był podstawowym czynnikiem dynamizującym nowy sposób postrzegania świata jako kompleksu tożsamych co do swojej istoty czynników, zjawisk, jako żyjący i współodczuwający organizm” (L. Miodoński, *Całość jako paradygmat rozumienia świata w myśli niemieckiej przełomu romantycznego*, Wrocław 2001, s. 24-25).

<sup>48</sup> Zob. Platon, *Fajdros*, przeł., wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Lwów-Warszawa 1922, s. 144 (komentarz tłumacza). Walka rozumu z pożądliwościami ciała, przedstawiona w rozdziale XXXIV *Fajdrosa* w alegorycznym obrazie woźnicy i dwóch koni, to temat przywoływany w literaturze epoki. Zob. D. Ratajczak, *Wóz dwukonny. Rozważania o jed-*

moralnej zależy, czy potrafi stworzyć w sobie „taką równowagę serca, poządliwości i rozumu, jaka stanowi doskonałość istot wyższych”<sup>49</sup>. Tę ideę, warunek wszelkiego filozofowania, ubrał Platon w szaty poezji-mitu, zastępując w funkcji logicznej argumentacji przywołując obraz niebieskiego orszaku bogów:

Liczne i cudowne bywają we wszechświecie widowiska i pochody, kiedy szczęśliwy bogów ród wszechświat przebiega, a każdy z nich czyni, co do niego należy. A idzie za nimi każdy, kto chce i może, bo zawiść poza chórem bogów stoi. A kiedy idą na ucztę, na biesiadę, przechodzą pod samym szczytem niebieskiej kopuły. Rydwany bogów równiuteńko idą; łatwo nimi kierować; inne wozy gorzej. Bo koń, który ma w sobie zło, ciągnie w dół, ku ziemi ciągnie, jeśli go woźnica dobrze nie wychował. Tu się dusza najwięcej trudzić i wyęźać musi. Bo istoty, zwane nieśmiertelnymi, kiedy dojdą do szczytu, stają na grzbiecie nieba i stojąco zjeżdżają po sklepieniu na drugą stronę, a te tylko patrzą na to, co poza niebem. (*Fajdros*, XXVI; podkr. M. L.)

Zdawać by się mogło, że młody Juliusz, poeta medytujący nad życiem, zdobył ten szczytowy punkt nieba i patrzy na całą rzeczywistość z góry, owej „duchowej Himalai”. Jednak blask niebiańskiego mitu przyćmiony został w dziennikowych zapiskach aluzjami do biblijnej, mrocznej opowieści o upadku człowieka i jego wygnaniu z raju<sup>50</sup>. Pamięć własnego dzieciństwa Juliusza łączy się w jedną całość z archetypem utraconego szczęścia ludzkości<sup>51</sup>. Autor dziennika, przyglądając się wizerunkom „złotego wieku”, zawieszonym na ścianach własnego pokoju, zapisuje w nim taką refleksję:

Dlaczego wszystkie ludy, nawet dzicy mieszkańcy Kolumbii, mają mgliste podanie o upadku człowieka, o pierwotnym jakimś stanie jego szczęśliwszym? Dlaczego w głębi nas odzywa się dotąd żal jakiś po tej przeszłości rajskiej na ziemi, ku której także pędzimy ideałami i utopiami co chwila? (Pn, t. I, s. 32).

---

nym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego, w: *Antyk romantyków*, dz. cyt., s. 314-327.

<sup>49</sup> *Fajdros*, dz. cyt., s. 157.

<sup>50</sup> Por. z opowieścią Platona o upadłych duszach, które utraciwszy pióra, wstępują w ciała ziemskie na jakiś czas (tamże, rozdz. XXVI, s. 61-66).

<sup>51</sup> Używam pojęcia archetypu w sensie zbliżonym do teorii Junga. „Archetypy są reprezentacjami psychologicznie koniecznych reakcji na pewne typowe sytuacje”, „przejawiają się w formie symboli lub personifikacji” i jako wytwór nieświadomości zbiorowej realizują jej cel: „przystosowanie psychiki do wrodzonych całej ludzkości ogólnych prawidłowości wewnętrznych” (C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokoń, Warszawa 1981, s. 20-21, ze wstępu).

Marzycielski obraz pierwotnej harmonii i pełni życia, dostępny w oglądanych przez Juliusza dziełach sztuki, jest nostalgiczną odmianą melancholii, błęgiego smutku. Platońska „anamneza niebieskich widzeń”, podobnie jak „krystaliczne” wspomnienie Krzemieńca w *Godzinie myśli*, stanowi rezultat odczarowania rzeczywistości i tęsknoty za utraconym ideałem<sup>52</sup>. Warto zauważyć, że to, co w powieści *Poeta i świat* było odniesione do indywidualnej biografii – „żał po białej sukience dzieciństwa” – a pośrednio także do całej ludzkości, tutaj, w *Pamiętnikach nieznanego* powraca w postaci kulturowego archetypu cywilizacji, która szuka utraconego ideału człowieczeństwa. Ustami Juliusza wypowiada się zbiorowość („my”). Juliuszowi, jak widać, przypadły do gustu synkretyczne teorie kulturowe, odwołujące się zarówno do *Biblii*, jak i do mitologii ludów pogańskich, przetworzone przez neoplatoników w duchu idei oraz wyobrażeń metempsychozy i *anamnesis*. Te pojęcia, funkcjonujące w powszechnym obiegu jako rodzaj formuł-zaklęć, pozbawionych niestety rzeczywistych treści duchowych, stały się fetyszami epoki przesilenia.

Materialnymi reprezentacjami tych „spłowiałych” idei są elementy wypełniające przestrzeń pokoju Juliusza, między innymi: drugorzędna rycina przedstawiająca scenę Miltonowską – Adama i Ewę po chwili pierwszego przebudzenia, a także seria ilustracji do historii *Pawła i Wirginii* Bernardina de Saint Pierre’a<sup>53</sup>. Do tego wyliczenia bohater dodaje jeszcze dwa drobne szczegóły zdobiące jego zaaranżowaną świątynię dumania: „[...] pająka szklanego złocistego, grubo zapyłonego, zwieszającego się od sufitu; i ekran u komina, który wyobraża dwa całujące się gołębie – mocno spłowiałe w tym nieskończonym całusie” (Pn, t. I, s. 33). Zapyłone piękno tej, by tak rzec ironicznie: martwej natury, zostało jakby umyślnie pozbawione zewnętrznego powabu i sprowadzone do rzędu produktów sztuki biedermeierowskiej.

Czytanie Platona, do którego Juliusz na kartach swojego dziennika od czasu studiów filozoficzno-literackich chętnie się przyznawał, stawało się dla niego z biegiem lat w coraz większym stopniu ćwiczeniem duchowym, wewnętrznym

---

<sup>52</sup> Według M. Zaleskiego, „stałym elementem nostalgicznych lamentów jest tęsknota za przeszłym ładem, przeciwstawianym niespokojnej i chaotycznej teraźniejszości” (M. Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa”, 6/1994, s. 7). Ciekawe uzupełnienie do kwestii zagubienia człowieka między marzeniem a rzeczywistością, na przykładzie Rousseau i Chateaubrianda, zawiera szkic P. Śniedziewskiego *Włóczyć się i spoglądać* („Kresy” 2007, nr 4, s. 22-41).

<sup>53</sup> W tym popularnym dziełku zaczytuje się późniejsza Emma Bovary Flauberta. Wybór lektury jest znakiem obniżenia ideałów i degeneracji odbiorców, którzy stali się ofiarą wybujałego sentymentalizmu. Píše na ten temat J. Ławski w monografii *Marie romantyków...*, dz. cyt., rozdz. *Dziedzictwo – przełom – krytyka. Kobiety i literatura u progu epoki romantycznej*, s. 35-36.

dialogiem umysłu<sup>54</sup>. Z drugiej zaś strony, kontakt ze światem platońskich bytów doskonałych, zapośredniczony przez filozoficzną lekturę, pobudzał zmysłową wyobraźnię Juliusza, co znajdowało dostateczny wyraz szczególnie w bezpośrednim obcowaniu z naturą i kobietami. Platonowi wiele nurtów myślenia zawdzięczało swój syntetyczny, a jednocześnie poetycki charakter. W mentalności epoki, zwłaszcza w jej popularnym sentymentalno-romantycznym stylu uczeń Sokratesa urastał do rangi geniusza, który żywi „pewnego rodzaju zmysłową miłość dla świata niewidzialnego”<sup>55</sup>. Ten atrybut dominował w potocznym odbiorze Platona i wpisywał się w strukturę romantycznego myślenia o poezji i jej dwóch porządkach (materialnym i duchowym), a w konkretnych realizacjach literackich służył rozpowszechnianiu wzorca miłości platonicznej.

Lektura dialogów filozoficznych w przypadku Juliusza i jemu podobnych indywidualów łączyła się z uczuciową, nierzadko aż do przesadnej egzaltacji posuniętą ewokacją dążenia do nieskończoności, sprzyjała asymilowaniu treści psychicznych, rozbudzanych przez czytane teksty<sup>56</sup>. W praktyce codziennego życia trudno było Juliuszowi, przy uwzględnieniu tych subiektywnych uwarunkowań i następstw lektury, zachować postulowaną w *Fajdrosie* i innych pismach platońskich równowagę wewnętrznych władz człowieka. Potoczny platonizm z towarzyszącą mu aurą emocjonalną górował nad jego filozoficzną, bardziej zdyscyplinowaną recepcją. „W tych kilku stronicach [Platona] z okoliczności napisanych, co wielkich, poetycznych bardziej jeszcze niż filozoficznych prawd, co myśli głębokich? Jakie uczucie piękności mieli Grecy?” (Pn, t. I, s. 46; podkr. M. L.). „Kłamstwo” sztuki i wyobraźni wytwarzało poniekąd lepszy, doskonalszy świat idei; geniusz poety porywał serce słuchacza ku wiecznej harmonii i doskonałości. Natomiast zdobycie rzetelnej prawdy na drodze ćwiczeń duchowych wymagało od adepta oczyszczenia umysłu i cnoty umiarkowania, nie było prostym produktem uczuciowej egzaltacji.

---

<sup>54</sup> Zob. P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 2003, *passim*. Z tej książki zapożyczam ogólną formułę filozofowania platońskiego mędrca.

<sup>55</sup> W. Pater, *Wybór pism*, przeł. S. Lack, Lwów 1909, s. 22. Fragment odczytów *Plato and Platonizm* (1893).

<sup>56</sup> Kraszewski jako wydawca dzieł K. Brodzińskiego znał jego rozprawę *O egzaltacji i entuzjazmie*, w której odwołując się do różnych wzorców literackich, autor tłumaczył związek tytułowych kategorii z preromantycznymi teoriami geniusza. Zarazem jednak Brodziński dyskredytował postawy „zapalonych głów”, co w konsekwencji przyczynić się mogło do utrwalenia w myśleniu o polskim wieku XIX stereotypu szaleńca politycznego. W *Pamiętnikach nieznanego* uważny czytelnik mógł odnaleźć tę rozpowszechnioną postawę, przeniesioną na grunt estetyczny (kult piękna) bez wyraźnych intencji oceniających.

### Pod urokiem Erosa<sup>57</sup>

Kolebką ideałów pozostanie na zawsze dla bohatera jego dzieciństwo, raj utracony, do którego po latach z nostalgią będzie wracał. Swoją matkę uczynił on właściwą adresatką pierwszej części własnych zwierzeń, a po jej śmierci – opatrznociowym aniołem stróżem czuwającym z oddali nad losem jego rodziny (Pn, t. II, s. 171–172). „Ona to nauczyła mnie widzieć wszystko tak jasno, widzieć sercem, kochać” (Pn, t. I, s. 14). Imię matki wywoływało w dziecku instynktowne poczucie szczęścia albo tęsknotę za pierwotnością tego doznania, pogrzebanego gdzieś we wspomnieniach – własnych i całej ludzkości. Duchowa obecność matki w formowaniu przekonań Juliusza, jej poniekąd poezjotwórcza rola ikony (matecznika sensu) w procesie krystalizacji myśli w jego dziennikowych zapiskach nadaje wspomnieniom syna wyraźne zabarwienie religijno-uczuciowe.

Początkowe partie dziennika znamionują w życiu bohatera „wiek prawdy i zachwycenia”, „wiek uczucia piękności” (Pn, t. I, s. 51). Juliusz „witalistycznie” zespolony z pięknem przyrody woła z egzaltacją:

Chciałbym być razem poetą, malarzem, muzykiem, snycerzem – o! i nie wiem już kim i czym, żeby wszystkimi tymi języki głosić chwałę Bożą i piękność, cudowność stworzenia. A! i tych języków byłoby mało. Zimne to wszystko przy tym, co czuję; zimne jak lód wyciosany w kształt płomienia.

[...] Mógłbym być szczęśliwym? Nie pojmuję stanu wyższego i nie zazdroszczę aniołom; jestem człowiek, jestem młody, nie śmieję się ze mnie, że nie wyobrażam sobie szczęścia nad szczęście ludzkiej młodości. Młodość widzi jedną najcudniejszą stronę *prawdy* – widzi *piękno*. Dla niej wszystko harmonią i pięknnością: pojmujecież wyższe szczęście? We mnie skarby, przede mną świat cudny, jasny, szeroki, rozmaity, kraina złota i drogich kamieni: nie schylaj się nawet; nie potrzeba! Masz je w sobie, około siebie, stąpasz po nich, gną ci się z gałęzmi do ręki i ust owoce: zbytek cię oślepią, oszala. (Pn, t. I, s. 11–12; podkr. M. L.)

---

<sup>57</sup> Pisownia słowa „Eros” wynika w niniejszym rozdziale z przyjęcia perspektywy filozoficznej, wyznaczonej przez bohatera lekturą *Uczty* Platona, gdzie to pojęcie zostało wyraźnie upostaciowane. Zob. w tekście powieści wzmianka o „idealnej” kobiecie Diotymie (Pn, t. I, s. 47), bezpośrednio dowodząca znajomości mitycznej opowieści ze źródła filozoficznego. W polskich przekładach *Uczty* zachowana została również ta sama pisownia.

Nie określony bliżej adresat tej wypowiedzi powołany został na milczącego świadka szczerych zachwyty młodzieńca. Przewidywany śmiech (ironia) odbiorcy może wskazywać na określenie jego „późnego” wieku w sensie biologicznym i pokoleniowym. Juliusz swoim autentyzmem, wystylizowanym na modłę romantyczną, buduje dystans wobec „starego”, „przejrzałego” świata bez wartości. Miłość natury stworzonej na tym etapie życia rozegzaltowanego młodzieńca stanowi w jego odczuciu pełnię istnienia, realnie pozwala mu uczestniczyć w ogromie szczęścia płynącego ze źródeł Boskiej, stwarzającej wszystko Transcendencji. Ten pierwotny archetyp wyobraźni, odwzorowującej wieczny porządek kosmosu, zawdzięczał swoją siłę żywotną kultowi piękności. Tej zakodowanej w pamięci z czasów dzieciństwa (sentymentalny pejzaż rodzinnej wsi) i tej uwznioślonej perspektywą podniebnych lotów platonicznej wyobraźni. W kontakcie z naturą udaje się bohaterowi uchwycić w dynamicznym procesie Jedną i Różność wszystkiego. Te dwie kategorie poznawcze, traktowane jako intelektualna synteza rozproszonych cząstek postrzeganych w doświadczeniu zmysłowym, wywodzą się z kosmologii Platona, którą zaadaptował chrześcijański neoplatonizm w obrazie duszy zanurzonej w biernej kontemplacji piękna<sup>58</sup>.

Opisy Juliusza zachowują charakter wizji estetycznej z elementami przeżyć religijnych (pochwała wielkości Stwórcy). W synestezyjny obraz natury wpisana została projekcja romantycznego artysty, który (teoretycznie) szuka wszelkich możliwych form wyrazu. Jednak, inaczej niż na przykład Słowacki w utworze *Rozłączenie* (1835), artysta Juliusz zatrzymuje się na pierwszym poziomie konwencjonalnego opisu, nie uruchamia wyobraźni kreacyjnej. Harmonijne połączenie różnych elementów opisu przyrody tworzy z nich w wyobraźni admiratora krajobraz utkany ze znaków witalności, trzeba przyznać z pogranicza baśni i literatury, sprowadzonych do bytów ogólnych (drzewa, ptaki, kwiaty, owoce). Widok cudów natury może prowadzić do zmysłowego stopienia wrażliwości umysłu. Ten krajobraz upaja i odurza. Pejzaż świata widziany jest w gruncie rzeczy od jednej, jasnej i pięknej strony, mimo nieskończonego zakresu, w którym umieszcza go wyobraźnia. Zagadka bytu pozostała dla młodego Juliusza nie rozwiązana, ponieważ w jego młodym umyśle powrót do „mi-

---

<sup>58</sup> Zob. Platon, *Parmenides*. Z obszernej literatury „kosmologicznej” warto wymienić: C. F. von Weizsäcker, *Jedność przyrody*, przeł. K. Napiórkowski i in., słowo wstępne i wybór K. Maurin, Warszawa 1978, s. 489-510; M. Janion, *Kuźnia natury*, w: *Gorączka romantyczna*, dz. cyt., s. 247-287.

tycznego” dzieciństwa stanowi jedynie „złote pasmo cudów”, przedzę nie kończących się zachwyków. To raczej rodzaj estetycznego oczarowania światem. Dalsze partie *Pamiętników* dowodzą, że problemy natury estetycznej nie pozostają bez wpływu na ideowe wybory i dylematy bohatera. Im bliżej końca dziennika, tym więcej pojawia się w nim abstrakcyjnych formuł i filozoficznych kategoryzacji czasu i przestrzeni.

Ten „pierwszy” wiek życia był jednak miejscem narodzin „Platonowskiego” Erosa, początkiem wtajemniczenia w świat wiecznych idei. Juliusz, będąc już młodzieńcem, wspomina swój „przedfilozoficzny” okres dziecięcej wiary, tak jakby to, co rozwinęło się nim później, stanowiło jej rozumowe dopełnienie i pogłębienie. Pisze w swoim dzienniku:

Jam wówczas nawet nie pojmował śmierci, nie wierzył w nią; a było to nie dziecinna nieświadomość, ale przecucie nieśmiertelności. Nie pojmuję dlaczego żaden jeszcze filozof nie wziął za argument dowodzący wiecznego życia duszy, tego faktu psychologicznego niezmiernie wagi. Może jednak wspólne to nam ze zwierzęty? więc mniejsza; bo mi wcale o argumenta i dowodzenia do żadnego systemu nie chodzi, ja opowiadam po prostu. Ta niewiadomość śmierci, ta pełność życia, była jasną aureolą mojego dzieciństwa (Pn, t. I, s. 14; podkr. M. L.)

Psychologiczna wiara w nieśmiertelność zastąpiła w retrospektywnym myśleniu Juliusza filozoficzny dogmat rozumu. Tu – zdaje się sugerować bohater *Pamiętników nieznanego* – w prawdziwej poezji życia jest kolebka wszelkiego filozofowania. Zgodnie z przekonaniem Platona i wielu romantyków Eros jest siłą kosmiczną, nieśmiertelną. W tym punkcie rozmyślał fikcyjnego dziennikopisarza znajdują uzasadnienie jego wzruszeniowe eksklamacje na cześć piękna. Tego piękna idealnego, rozsianego wszędzie, poprzez które ujawnia się Eros natury. Harmonia bytów stworzonych, zarówno w mikro- jak i makroskali, prowadzi nas ku odkryciu artystycznej natury Erosa.

Otóż, Eros jest artystą. Cały spala się w wiecznej tęsknocie i niespełnieniu. Charakter tego najdziwniejszego z Platońskich daimonów to przypadek graniczny: ani człowiek, ani bóg, pośredniczy jako tłumacz między nimi. Według wieszczki Diotymy z *Uczty Platona* (XXV), moc Erosa objawia się najpełniej w czynie, określonym jako „płodzenie w pięknie”. Werner Jaeger wyjaśnia,

że chodzi tu o „wrodzony popęd do rozwinięcia wyższej formy swej osobowości”<sup>59</sup>. Zanim jednak Juliusz doszedł do rozpoznania swojego życiowego posłannictwa w czynie moralnym, najpierw zapragnął naśladować twórczą działalność Erosa przejawiającą się w widzialnym świecie znaków natury. W swoich intencjach ujawnił on potrzebę nieskończonej i synestezyjnej ekspresji – potrzebę, by stać się poetą serca, snycerzem, malarzem i muzykiem natury<sup>60</sup>.

Wspólny mianownik estetycznych doświadczeń Juliusza stanowi ikona natury jako matki: „Nie! natura nie jest poczwarną macochą ducha; ona jest czułą matką, ona jest piękną, cudowną” (Pn, t. I, s. 195). To wyobrażenie rozpowszechniła literatura i sztuka sentymentalna. W *Pamiętnikach nieznajomego* ten uniwersalny obraz łączy się z typowo polskim archetypem kochającej matki-osoby i domu-Arkadii dzieciństwa. Między „czuciem” a pojęciem natury zachodzi jednak pewna różnica. Polega ona na przesunięciu akcentów ze sfery przemijających zjawisk w stronę wiecznej istoty (*eidós*); ten proces nabiera w doświadczeniu wewnętrznym neoplatonika wyższego, filozoficznego sensu, ponieważ to, co szczególne, swojskie i partykularne („tamten” dwór, „moja” matka), przenosi wzrok Juliusza ku górze, na szczyt platońskiego nieba: „Jakże majestatyczna natura? jak wspaniała ze swą obojętnością dla jednostek, piastując na łonie, nie pojedynczości znikome, ale wiekuiste rodzajów i pokoleń idee” (Pn, t. II, s. 135). Taki sposób widzenia świata („okiem duszy”, jak by powiedzieli romantycy) wykracza poza ramy estetycznego zachwyty.

Natura jest niezniszczalna w swoim wiecznym odradzaniu się w następujących po sobie fenomenach<sup>61</sup>. Podobnie Juliusz próbował zrozumieć nieuchwy-

<sup>59</sup> W. Jaeger, *Paideia*, przeł. M. Plezia, t. II, Warszawa 1964, s. 243. Z tomu II pochodzą wszystkie dalsze odwołania.

<sup>60</sup> Por. z aforyzmem Friedricha Schlegla, gdzie uchwycona została zasada synestezyjnej wyobraźni serca, scalającej rozłączone dziedziny duchowej działalności człowieka. „Zmysł, który dostrzega sam siebie, staje się duchem [...] Ale właściwą żywotnością wewnętrznego piękna i pełni jest serce. [...] Gdy tylko instynkt moralnej wielkości, który zwiemy sercem, nauczy się mówić, nabiera ducha. Gdy tylko drgnie i zacznie kochać, cały staje się duszą; a gdy dojrzeje, ma zmysł do wszystkiego. Duch to jak gdyby muzyka myśli; tam gdzie jest dusza, tam i uczucia nabierają konturu i kształtu, szlachetnej proporcji i powabnego kolorytu. Serce jest poezją wzniesłego rozsądku, a dzięki zjednoczeniu [!] z filozofią i moralnym doświadczeniem wynika z niego bezimienna sztuka, która ogarnia zamęt ulotnego życia i ukształca je w wieczną jedność”. (F. Schlegel, *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 215-216).

<sup>61</sup> Tę myśl wyraża w kulturze europejskiej idea wiecznego powrotu, która, na przykład u Nietzschego, nie stanowi żadnej przesłanki w dowodzeniu sensu wszechświata i ludzkiego życia, a jedynie pozwala filozofowi dzielić się radosną afirmacją jego bycia w świecie. Zob. H. Bu-



ny, proteuszowy kształt rzeczywistości, używając zastępczo języka filozoficznego, a faktycznie szukając wyrazu dla swojej potrzeby zadomowienia w codziennych sprawach życia:

Anim spostrzegł, jak dwie osoby usiadły przy mnie na ławce. Gasnące blaski zachodnie całego mnie zajmowały; pełzły chmury i smutne na mnie wrażenie czyniły; bom się pytał w duszy siebie, czy nie wszystko tak pełźnie na świecie? czy nie tak pełzną blaski młodości z serca? czy nie tak gasną jasne marzenia dni ludzkiej wiosny? Przed chwilą zaogniony różowo obłok stawał się siwy, zimny, ciemny; stopniowo z złocistych mienił się w czerwone, z czerwonych w lila, w liliowych sine. Niebo stygło i smutniało.

Znowu tedy sprzeczność! Znowu walka stanęła mi na oczach, walka światłości z ciemnością. Ale walka ta wiekuista: i co dziś znikło, jutro się odradza; wszystko więc jest wiecznym; zjawisko tylko trwa chwilę, istota trwa wieki. (Pn, t. I, s. 22–23; podkr. M. L.).

W sferze napięcia między nietrwałością pięknych fenomenów a wiecznością „istoty” leży zauważona przez filozofującego Juliusza sprzeczność poznawcza. Bohater widzi w tym napięciu źródło swoich jaskółczych niepokojów. Szuka ukojenia w pięknie, ale samo piękno mu nie wystarcza. Będzie zatem poszukiwał dalej w świecie Platońskich idei. Wspólnym podłożem wszelkich metamorfoz jest właśnie niezniszczalny Eros Platona i neoplatoników. Walka światłości z ciemnością to metaforyczny obraz dążenia do pojednania przeciwieństw, tkwiących immanentnie w kosmosie i wyzwających wciąż na nowo fizyczno-duchową energię przeobrażeń. Juliusz szuka w idei cykliczności natury trwałych ram dla swojej egzystencji, chce wznieść się niejako ponad przemijanie zjawisk i życia ludzkiego (*vanitas*) ku wiecznej istocie każdej przemiany zachodzącej w świecie widzialnym, człowieku i społeczeństwie.

Duch włany w materię objawia się w coraz to innej formie (Pn, t. II, s. 162) – ta refleksja towarzyszy autorowi dziennika zarówno w obserwacji przyrody, jak i charakterów ludzkich. Poeta-filozof chce być „naturalistą” i „pneumatologiem” zarazem<sup>62</sup>: klasyfikuje ludzi według ich zdolności do postrzegania prawdy ogólnej, odbijającej się w różnobarwności i różnorodności tego świata.

---

czyńska-Garewicz, *Wieczny powrót*, w: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 132.

<sup>62</sup> Por. z wywodami J. Ławskiego *Scjentyista ducha* w monografii *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 432–435.

Juliusz szuka też wspólnoty sympatycznego współodczuwania z drugim człowiekiem, by zbliżyć się do ideału i potwierdzić jego intersubiektywny uniwersalizm. Temu służy między innymi sztuka, zwłaszcza muzyka, oraz na innym poziomie – duchowy klimat dysput filozoficznych z czasów akademickich. Autor dziennika intymnego uznał te spotkania godnymi tego, aby je opowiedzieć matce na wieczną pamiątkę. Tu znowu ujawnia się we wspomnieniu siła młodzieńczego Erosa:

Rozmowa z rozerwanej przelała się w jedną i stała dla wszystkich zajmującą; zesłaliśmy z drobnych osobistości naszych na plac szeroki zagadnień obchodzących wszystkich. [...] W pierwszych tych latach tylko człowiek się bije głową o zapory zakrywające mu niedocieczone tajemnice. Mówiliśmy o życiu, o przyszłości, o duszy, o nieśmiertelności, nie tak uczono, jak z serdecznym i namiętnym zajęciem. Mimowolnie przypominał mi się co chwila dialog Platona, w którym tak malowniczo odmalowana śmierć Sokratesa. Rozmawiający nie mieli nauki uczniów Sokratesowych; ale mieli ich zapał i gorącą żądzę wiedzenia. (Pn, t. I, s. 74–75; podkr. M. L.)

Bardziej chodziło młodym o integrację grupową pod wpływem szlacheckich inspiracji niż tylko o teoretyczną wiedzę. Wprawdzie w kwestii zapatrywań na życie postawy studentów zaczynały się wyraźnie różnicować, to jednak w takiej przyjaznej atmosferze, niczym w Szkole Ateńskiej, również rywalizacja z frakcją materialistów wydawała się rzeczą nobilitującą filozofa-amatora. Narrator dziennika chce w nim utrwalać i dokumentować ślady Erosa, który spaja w jedno sprzeczne nieraz dążenia pojedynczych osobistości. Właśnie Platonowski Eros był, jak się wydaje, duchem młodzieżowych dysput.

Z wileńskiego mieszkania Juliusza, „z wierzchołka mojego obserwatorium”, widać było przemieszczającą się codziennie różnobarwną masę przechodniów, z których każdy uosabia w zmieniających się okolicznościach sprzeczne na pierwszy rzut oka postawy. Juliusz na ogół rezygnował z podziału ludzi na dobrych i złych, starając się malować ich charakterystyki z umiejętnością opanowanego wewnątrznie „pneumatologa-naturalisty”. Zgodnie z wykładnią Kraszewskiego, włożoną w usta nauczyciela Dołęgi w powieściowej parabolii *Tomko Prawdzic* (1850), wszelkie zło moralne (fałsz) to skutek rozpadu uniwersalnej Prawdy w naszej świadomości na drobne cząstki:

Prawda to naczynie rozbite, którego szczątki tylko odgrzebywałeś z popiołów i gruzu, cała stoi tylko i jaśnieje w niebiosach. Prawda jest w Bogu, a Bóg jest prawdą, co pochodzi z ducha; wszystko fałszem, co rodzi się z ciała i materii, to jest ze śmierci<sup>63</sup>.

Z tego „fałszu” rodzą się jednostronne wynaturzenia w życiu („ciemny” Eros) oraz szkodliwe sądy o ludziach i rzeczach. W *Pamiętnikach nieznajomego* te drugie występują pod szyldem sceptycyzmu, są następstwem nadużywania słów, które nie nazywają bytów po imieniu, ale kłamliwie zaciemniają lub wręcz niweczą ich sens (Pn, t. I, s. 157–158)<sup>64</sup>. Pod pozorem poznania prawdy szyderca nadaje wszystkiemu monstrualne rozmiary. To typ współczesnego sofisty, Ezop przybrany w tożę śmiertelnej powagi (Pn, t. II, s. 90–91).

Mimo wszystko obserwacja indywiduów nie prowadzi Juliusza do odkrycia tylko tej jednej strony ich dwoistej natury. „Nie ma bo całkiem złych ludzi na świecie” (Pn, t. I, s. 30). Zło, patrząc z perspektywy „duchowej Himalai”, jest tylko przemijającym pozorem:

Z wysokości, na które mnie skrzydła młodości uniosły, wielkie płamy życia wydają się proszki drobnymi. – Jednym i jedynym złem, w które wierzę, nad którym boleję, jest brak wiary i zepsucie moralne. Ale i to złe nie jest na ziemi nigdy tak absolutnym, aby się prawdziwym nazwać mogło. – Nie ma człowieka całkowicie zepsutego, nie ma życia, co by całe utonęło w niewierze i zgniliznie. (Pn, t. I, s. 27)

Optymizm filozoficzny Juliusza wywodzi się z Platońskiego poglądu, że dusza, doskonalsza od ciała, z natury swojej dąży ku dobru<sup>65</sup>. Zgadza się także w tym punkcie ze świętym Augustynem, nawróconym z manicheizmu na chrześcijaństwo, z jego teologiczną prawdą o niesubstancjalnej naturze zła<sup>66</sup>. W fi-

---

<sup>63</sup> J. I. Kraszewski, *Tomko Prawdzic. Wierutna bajka*, Lwów 1873, s. 128. Pierwodruk: „Tygodnik Lwowski” 1850, nry 14-23. Zob. E. Lewicki, *Pedagogika afirmacji życia w powieściach J. I. Kraszewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”, z. 17. „Prace Historycznoliterackie”. R. 1963; I. Węgrzyn, „[...] gdy u nas wszystko na filozofią chorowało”. „*Tomko Prawdzic*” Józefa Ignacego Kraszewskiego jako zapis pokoleniowego doświadczenia romantyków, w: *Krasiński i Kraszewski...*, dz. cyt.

<sup>64</sup> Por. z: Z. Kaczkowski, *Uwagi nad moralnymi chorobami*, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 16, s. 126-128.

<sup>65</sup> B. Woyczyński, *O rozwoju poglądu Platona na duszę*, Toruń 2000, s. 136.

<sup>66</sup> „Stało się dla mnie jasne, iż rzeczy, które ulegają zepsuciu, są dobre. Gdyby były najwyższymi dobrami, nie mogłyby ulec zepsuciu. Nie mogłyby też się zepsuć, gdyby w ogóle nie były

zyczno-moralnym kosmosie Platona istnieje całkowita harmonia, a koniecznym celem wszelkiego chcenia i działania, warunkiem osiągnięcia cnoty doskonałości (*arete*) jest to, aby stać się dobrym i pięknym (*kalokagathia*)<sup>67</sup>. Urzeczywistnianie tak wzniosłego posłannictwa polegać ma w przekonaniu Juliusza na spełnianiu codziennych obowiązków męża, ojca i obywatela. Ale do tak pojętego celu wiedzie go meandryczna droga. Wynika to z istoty platońskiego Erosa, o którym poeta Bolesław Leśmian pisał, że „nie będąc harmonią, harmonii właśnie pożąda”<sup>68</sup>.

Z jednej strony, czytelnik dziennika intymnego Juliusza może się poczuć zwiedziony jego konstrukcjami intelektualnymi. A z drugiej – znajdujemy tu raz po raz wydobywające się z duszy poety wyznanie o nieprzekładalności uczucia na język sztuki, w tym również literatury. Wygląda na to, że bohater pisał pod dyktando Erosa, co w jego wypadku oznacza także pośrednictwo dzieł filozoficznych i literackich, tym samym duchem „natchnionych” (*Raj utracony* Milтона, *Paweł i Wirginia* Bernardina de Saint-Pierre’a, *Korynna* Pani de Staël, *Osjan* Macphersona, Schiller, *Wilhelm Meister* Goethego)<sup>69</sup>. Ogólna erudycja i egzaltacja wzajemnie się dopełniają w złożonym procesie kształtowania osobowości Juliusza.

Wyżej cytowana była myśl z dziennika intymnego: „[...] wszelkie uczucie skłonni jesteśmy mierzyć uczynkiem; boć to jego miara najwłaściwsza – wypowiedzieć się nie daje, trzeba je wydać na świat czynem” (Pn, t. I, s. 42). W *Uczcie* Juliusz mógł wyczytać, że czyn zapewni jego Erosowi nieśmiertelność. Na wyższym szczeblu erotycznych transformacji miłość Prawdy i Piękna

---

dobre [...] Zepsucie jest szkodą; a przecież nie byłoby szkodą, gdyby nie polegało na zmniejszeniu dobra”. Dalej pada najważniejsze stwierdzenie: „A owo zło, którego pochodzenie chciałem odkryć, nie jest substancją. Gdyby bowiem było substancją, byłoby dobrem” (Święty Augustyn, *Wyznania*, tłum. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 1999, księga VII, ustęp 12, s. 186).

<sup>67</sup> W. Jaeger, *Paideia*, dz. cyt., s. 242. Zob. także M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki a kalokagathia*, w: *Antyk romantyków*, dz. cyt., s. 263-270. W kulturze europejskiej XIX w., za sprawą Schillera i Goethego, odżył neoplatoński ideał „pięknej duszy”. W następnym stuleciu na gruncie fenomenologicznym etykę opartą na porządku miłości (*ordo amoris*), odpowiedniku Erosa Platona, wykladał M. Scheller w książce *Wesen und Formen der Sympatie (Istota i formy sympatii)*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1980).

<sup>68</sup> B. Leśmian, *Miłość platońska*, w: *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 427.

<sup>69</sup> Teza ta wydaje się użyteczna dla dalszych rozważań przy tak szerokim rozumieniu miłości platońskiej, o którym wyżej była mowa, i nie ma w mojej interpretacji nic wspólnego z późniejszą teorią sublimacji popędu (libido) Z. Freuda.

kształtuje w adeptce nową, czysto duchową postać „ja”, która staje się udziałem całego społeczeństwa jako cnota społeczna (*arete*)<sup>70</sup>.

W *Pamiętnikach nieznajomego* myśl o cnocie występuje w marzeniach bohatera o przedłużeniu indywidualnego istnienia w pamięci następnych pokoleń. Juliusz u kresu swojego pracowitego żywota, stojąc nad kolebką syna Adama, przelewał w duszę potomka wstępującego do boju życia swój ideał wychowawczy. Ambiwalentnie, w kategoriach socjologiczno-moralnych opozycji rozpatrywał zagadnienie nieprzeciętnej indywidualności:

Geniusz winien się zabić na ołtarzu powszechnego dobra i poświęcić tym, nad którymi jaśnieć będzie; on nie należy do siebie, ale do ludu, którego przedstawia, co go uznał za wyraz swej myśli i uczuć. Nie bądź geniuszem! Adamie. W naszym kraju geniusz i talent zyskują poklask przemijający, ale nigdy trwałej wdzięczności i sławy. [...] Toteż Adamie nie pracować ci na sławę. Sława jest czczą marą, jeśli nie jest narzędziem do czynu. Gdybyś miał geniusz, pracowałbyś z obowiązku, nie dla sławy. (Pn, t. II, s. 184–185; podkr. M. L.)

Po otrzeźwieniu z bezrozumnego szału namiętności, a także w wyniku obserwacji życia filistrów bohater wprowadził do platońskiej idei nieśmiertelnej sławy pewną korektę. Albo, mówiąc inaczej: przesunął akcenty w pojmowaniu moralnego posłannictwa geniusza. U Platona miarą człowieczeństwa jest filozoficzne wzniesienie się ponad ułomności własne, ułomności rozwinięte na glebie stosunków społecznych. U Kraszewskiego – wartością docelową i najbardziej użyteczną ma stać się uspołecznienie geniusza, czyli etyka pracy i obowiązku. Eros platoński został tu niemal utożsamiony z zasadą „powszechnego dobra”.

W imieniu Juliusza, w obronie jego nieprzemijających zasług wypowiedział się w epilogu powieści sam Kraszewski: „Ale ci, których rozwijanie się człowieka zajmować może, co w uczuciu głębokim dramat cały widzą, dostrzegą i tu dramatu czynu wewnętrznego i niejednej perypetii” (Pn, t. II, s. 201). A to znaczy, że chociaż sny o sławie nie mogą się ziścić w realnej, płaskiej rzeczywistości, to przecież w intencji myślącego i marzącego indywiduum są świadectwem wiary w nieśmiertelny żywot uniwersalnych idei, w postępek ducha ludzkiego. Juliusz w pierwszej fazie swojego życia, na fali młodzieńczego entu-

---

<sup>70</sup> W. Jaeger, dz. cyt., s. 239-240.

zjazdu wypowiedział w dzienniku swego rodzaju apologię sławy. I tu już związał tę ideę z kategorią moralnej użyteczności:

O! Sława! sława – to piękna i święta rzecz! Żyć w pamięci ludów, w błogosławieństwie pokoleń, najwyższa to nagroda życia, warta poświęceń i znojów. Sława, powiadają, fałszem, marnością, czczym dymem; nieprawda! Znamię to uroczyste, którym ludy piętnują wybranych, a głosy ludów – głosem Boga. Sława jest uznaniem człowieka przez braci, sława nie dymem czczym, ale rzeczywistą i najwyższą płacą – płacą ducha duchowi. Ja chcę, ja muszę być, ja będę sławnym. (Pn, t. I, s. 65).

Kiedy Juliusz przestał wierzyć w szczęście doczesne, zapragnął szczęścia wiecznego jako nagrody, uwieńczenia jego cnoty, a życie pracy i poświęcenia dla dobra powszechnego przyjął za ostateczny dowód nieśmiertelności ducha ludzkiego. W gruncie rzeczy pojęcie sławy zastąpił on ideą pracy i obowiązku. Wiedział także, iż braterstwo ducha to jedynie moralny postulat. Filozoficzna istota zagadnienia pozostała ta sama, co u Platona. Diotyma w *Uczcie* twierdziła, że „tylko dzięki uniesmiertelniającemu działaniu «rodzenia w pięknie» można zaspokoić pragnienie wiecznego posiadania dobra”<sup>71</sup>. W tym sensie Eros jako dążenie obiecuje pełnię prawdziwego szczęścia (*eudajmonia*). Smaku wygranej, jeśli tak można powiedzieć, kosztował Juliusz w momencie rozstawania się z „utrapioną pielgrzymką”. Umarł spełniony w czynie pojmowanym w duchu platońskiej *paidei* (wychowawczy ideał postępu moralnego).

Czysty spirytualizm, głoszony przez Platona w *Fedonie*, nie wchodził w rachubę w warunkach ziemskiej egzystencji Juliusza, który nie wyzbył się nigdy swojej młodzieńczej fascynacji pięknem widzialnym. Nieuchwytny dla formy język uczucia wprowadzał do sfery umysłu pewien konieczny dysonans, jakąś niepokojącą ambiwalencję. Z jednej strony, szaleństwo Erosa ucieleśnionego w różnych obiektach wymagało represyjnych zabiegów duszy rozumnej, zgodnie z charakteryzowaną wyżej ideą równowagi władz poznawczych w człowieku. Jak się wydaje, na fundamencie sprzeczności między rozumem a namiętnością skryształizowała się w świadomości Juliusza idea małżeńskich i obywatelskich obowiązków (społeczna *arete*). Z drugiej strony, afekty w swoim podstawowym znaczeniu – entuzjazmu i leśnej tęsknoty za dałą – uskrzydlały Erosa. Świat uczuć stanowi domenę poezji, wszelkiej sztuki, poszukiwania

---

<sup>71</sup>G. Vlastos, *Platon. Indywiduum jako przedmiot miłości*, przeł. P. Paliwoda, przekład przejrzał J. Domański, posłowiem opatrzył D. Karłowicz, Warszawa 1994, s. 22.

harmonii, Piękna i naturalnej miłości do konkretnego, indywidualnego istnienia. Juliusz przyznaje:

Wierzę w cnotę, o! bez tej wiary trudno by wyżyć było; ale cnota nie zastąpi uczucia, a człowiek zawsze być mogąc cnotliwym, nie zawsze jest uczucia swego pewien. (Pn, t. I, s. 125–126)

Bohater *Pamiętników* w młodzieńczej fazie życia szukał dopełnienia Piękna w miłości platonicznej. Trzeba od razu zaznaczyć, że Juliusz nie przeżywał jej w sensie dokładnie takim, jaki nadała tej idei tradycja filozoficzna. Trudno w powieści Kraszewskiego wyodrębnić jedną linię wznoszącą konsekwentnie bohatera na wyższe szczeble poznania, wiodące go ku wiecznej szczęśliwości i spełnieniu. W kontaktach z kobietami Juliusz czuł się wprawdzie przeznaczony do tego, aby stać się apostołem uszczęśliwiającej mocy miłości (Pn, t. I, s. 47). Niepokoiła go jednak w tych relacjach dwoistość Erosa. W strukturę wyobraźni muzyczno-malarskiej Juliusza została wpisana platońska zasada *anamnesis*. Wchodząc w sferę Piękna – archetypu pamięci, a zarazem przebywając w prozaicznej rzeczywistości, Juliusz doświadczył najbardziej swojego ograniczenia, poczucia śmiertelności znikomego „cienia”. Każde spotkanie z nową kobietą jest w *Pamiętnikach nieznajomego* oznaką niby jakiejś tajemnicznej „fatalności” albo powodem zawiedzionych oczekiwań. Melancholia utraty i rezygnacji połączona z biblijną ideą *vanitas* zdobywa ostatecznie w utworze Kraszewskiego przewagę nad entuzjastycznymi opisami piękności stworzenia. W niektórych partiach fikcyjnego dziennika Juliusza pojawia się charakterystyczne napięcie między dążeniem do odczucia kosmicznej wszechjedności z Pięknem jako abstrakcyjną zasadą w jej najrozmaitszych przejawach a świadomością rozpadu form, ich zatracenia w morzu codziennych zjawisk, w prozie życia:

[...] A każdy kocha tę piękność, która bliższa jest jemu, i budzi go zgodnością form z nim samym, albo form kontrastem, albo niedocieczonym ich związkiem. Dlaczegoż byśmy nie mogli uczuć i kochać wszystkich stron piękności? Może dlatego, żeśmy my, biedne istoty skończone, niedoskonałe i w jedną stronę ze szkodą innych rozwinięte.

Tyle to jest na świecie, w czym jeszcze ani umiemy dojrzeć piękna, ani się nawet domyśleć.

[...] Któżby nie zgadł, że widział kobietę – kobietę, mało powiedzieć – aniołka. Dotąd śliczna twarzyczka błada mojej nieznajomej zdawała mi się ideałem; dziś dopiero postrzegłem, że za mgłami, za cieniami, które coś

tajemniczego z niej tworzą, kryje się wiele ziemskiego; przez tę szatę melancholii widać popioły zagasłych namiętności. Wszystkiego nabywamy przez porównanie. Obie piękne, ale jakże różne; a gdyby je obok siebie postawić, jak ziemską wydałaby się moja pierwsza nieznajoma. (Pn, t. I, s. 52–53)

Frazeologia sentymentalno-romantycznych metafor i porównań nie przesłania podskórnego, filozoficznego sensu rozważań teoriopoznawczych o wpływie wrodzonej idei piękna na sposób postrzegania świata. Widać tu nie tylko napięcie między ideałem a rzeczywistością, ale może bardziej jeszcze proces wtórnej mitologizacji platońskiego archetypu wiecznego Piękna w jego literackich, stereotypowych odbitkach. Ubocznym niejako efektem odczarowania ideału staje się w powyższym opisie subtelna autoironia bohatera, który niepostrzeżenie dla samego siebie z uczestnika miłosnej perypetii schodzi na dalszy plan jako obserwator. I rejestruje w swoich zapiskach przemianę iluzji – „tajemniczego cienia” w deziluzję czegoś „ziemskiego”.

Romantycy wiedzieli, że władza imaginacji podporządkowywała rozum uczuciowemu zaangażowaniu, zbliżała, a zarazem oddalała przedmiot miłości<sup>72</sup>. W sentymentalnych uniesieniach kształtowanych na wzór artystyczno-literacki epoki Juliusz wysnuwał z własnego wnętrza „idealny” portret swojej Emmy: „Cała okryta tajemnicą, jak bohaterowie Osjana mgłami; piękna jak Madonna Rafaela lub Murilla; poetyczna jak Korynna – i cierpiąca” (Pn, t. I, s. 43). Również w opisach kolejnych metamorfoz Marii (dziewczynka → dziewica → anioł) powtarza się metoda nadawania jej „obrazom” formy estetycznej, nawet w przypadku przeżycia religijnego, które wzbudza w patrzącym jedno pragnienie: „aby mnie Bóg połączył z tym aniołem” (Pn, t. I, s. 164). Porównanie obiektów zmysłowo-uczuciowego pożądania (a nawet, jak wynika z analizy, różnych wcieleń tego samego obiektu) wywołuje w duszy Juliusza całą gamę subtelnie zróżnicowanych nastrojów i emocji, wahających się od egzaltacji do stanu „romansowego smutku”. Matryca duchowego piękna nałożona na cielesne istoty odrealnia je w pewnym sensie, pozbawia własnej indywidualności. Oto przykłady wahań Juliusza zarejestrowane w jego dzienniku: „Sam nie pojmuję siebie. Możnaż kochać dwie razem kobiety? którą z nich dwóch kocham? Nie wiem! nie wiem” (Pn, t. I, s. 96); „tak do siebie niepodobne, jedna zdaje się do-

---

<sup>72</sup> O podwójnym charakterze Erosa zob. M. Rudaś-Grodzka, *Mignon. Aspekt platoński*, w: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.



pełnia w mym sercu drugę, jedna z drugą całość stanowią” (Pn, t. I, s. 107). Ideał piękna, podobnie jak ideał Prawdy, został rozproszony w swoich cząstkowych postaciach i niedoskonałych reprezentacjach. W powieści *Sfinks* (1847) autor tę samą zasadę odniesie także bezpośrednio do świata ludzkiej sztuki.

Dziennikową narrację w *Pamiętnikach nieznajomego* przerywa „wspomnienie akademickie” o znamiennym tytule *Ezop i Rafael* (Pn, t. II, s. 84–111), włączone do tekstu powieści-dziennika na zasadzie *exemplum*, ostrzegającego czytelników przed skutkami naiwnego idealizmu<sup>73</sup>. Nie wszystkim krytykom wprowadzenie tego epizodu wydawało się funkcjonalne. Ukazane w nim, co prawda schematycznie, przeciwstawienie dwóch typów ludzkich: szyderycy i niewinnego „baranka”, zmierzało do wykazania, jak zgubny jest wpływ bezbożnej nauki zarozumiałego materialisty na czystą duszę dziecka, wypieszczoną na sercu matczynym. Druga część prawdy kryła się w całkowitej nieświadomości wychowanka, któremu zabrakło dojrzałej woli, panowania nad sobą. Opiekunczy duch matki nie sprostał niszczycielskiej mocy „trzeźwego” i zabójczego sądu o rzeczach i ludziach. Historia przywołana w środku dziennika intymnego Juliusza opowiada, jak fałszywa edukacja zaraziła Rafaela sceptycyzmem i rozpustną pożądlivością, jak Ezop wygnał z jego serca platońskiego Erosa i zbrukał mu sumienie. Śmierć młodzieńca pełna męczarni i moralnych udręk była odwrotnością spokojnego zaśnięcia Juliusza u kresu pracowitego żywota. W epilogu *Pamiętników* przytoczone zostały słowa umierającego ojca, skierowane do pozostającego przy życiu potomka: „[...] nie spodziewaj się szczęśliwości na ziemi, w rozumieniu takim, jak ją pospolicie biorą. Gdybyśmy tu mogli być szczęśliwi, nie byłibyśmy gdzie indziej; szczęście tutejsze to spokój sumienia, to zaparcie się siebie, to udoskonalenie duchowne” (Pn, t. II, s. 204–205).

Platońskie ideały puszczone samopas na skrzydłach fantazji i namiętności, z pominięciem rozumnej woli człowieka, prowadzą go do moralnego samobójstwa. Taka jest konkluzja wynikająca z teoretycznych wywodów i obserwacji ludzkich zachowań w *Pamiętnikach nieznajomego*<sup>74</sup>. Przykład Adama

<sup>73</sup> Pierwodruk: „Rocznik Literacki” 1844, s. 47-63.

<sup>74</sup> Brodziński pisał o duchu niemieckiej poezji i filozofii, że tchnie „ogólnym dobrem dla całego człowieczeństwa, lubo staje się razem powodem i do obłądnych marzeń”, „jest on zawodnym często dla słabości ludzkiej, śmiesznym dla praktycznego tylko rozsądku” (*O klasycyzmie i romantyzmie w duchu poezji polskiej*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1966, s. 328). Kraszewski, pisząc powieść teoriopoznawczą, nie zapomina o obowiązkach moralnych literatury polskiej. Na konkretnym materiale „wspomnień akademickich” przestrzega czytelników, podobnie jak dawniej Brodziński, przed złudną stroną idealizmu.

zapaleńca, jeszcze jeden w serii „wspomnień akademickich”, potwierdza tę tezę w najwyższym stopniu (Pn, t. II, s. 26–49)<sup>75</sup>. To przestroga dla monomanów, którzy małodusznie puszczają cugle własnych egoistycznych popędów, zakochują się bez pamięci w kobiecie, ale źle obierając przedmiot swojej miłości, myślą ideał z rzeczywistością. Na koniec szaleją z rozpacz w szpitalu dla obłąkanych – zamiast zaprzeczyć się osobistego szczęścia i poświęcić dla dobra powszechnego. Znamienny jest komentarz Kraszewskiego-Juliusza, moralistycznie puentujący opowiedzianą historię:

Adam wierzył w szczęście na ziemi i pracował na nie tylko; ja nie szukam go tutaj i życie jako spełnienie świętych obowiązków uważam. Dlatego dziwny mi się wydaje Werter Goethego. Co za egoizm! co za poziome pojęcie człowieczego celu! (t. II, s. 49)<sup>76</sup>.

Inny przykład „fałszywego” idealizmu stanowi werteryczne samobójstwo syna Wrzoska, który wzdychał bez skutku do równie jak on „platonicznej” Emmy (Pn, t. I, s. 72, 84). Aż sześciokrotnie w tekście powieści mówi się o nierozumnej decyzji odebrania sobie życia<sup>77</sup>. Na kartach utworu powraca także w podobnych wariantach, zazwyczaj złączony ilustracyjnie z tymi uwagami, wątek samounicestwienia erosa w „platońskim” szale bezrozumnej namiętności, szale, który kończy się moralną degrengoladą. I bankructwem ideału. Tak rozpaczliwie i „platonicznie” kocha Emma najpierw syna Wrzoska, a potem znu-

---

<sup>75</sup> Pierwodruk: „Radegast” 1843, nry 24-27. Przedruk: „Przyjaciel Domowy” 1854, nry 24-27.

<sup>76</sup> Odwrotny sens nadawała historii Wertera pani de Staël: „Przedstawia on w całej pełni krzywdę, jaką opaczny porządek społeczny wyrządzić może umysłowi czynnemu, spotykanemu w Niemczech częściej niż gdziekolwiek indziej. [...] Troski przyrodzone mogą pozostawić jeszcze jakieś źródło pociechy; społeczeństwo musi dosypać trucizny do rany, by umysł spaczył się do reszty, a śmierć stała się potrzebą. [...] Przykład samobójstwa nie może być nigdy zaraźliwy”. (A. L. H. de Staël, *O literaturze*, w: *Wybór pism krytycznych*, dz. cyt., s. 52-53.)

<sup>77</sup> Wzór samobójstwa Wertera był powszechnie kontestowany przez współczesnych. Wystarczy tu przytoczyć zdystansowaną wobec własnego bohatera opinię Goethego: „Niebezpieczne w tej książce jest to, że słabość przedstawia jako siłę. Ale kiedy robię coś, co mi odpowiada, następstwa mnie nie obchodzą. Jeśli są szaleńcy, którym lektura wyjdzie na złe, no cóż...” (cyt. za: B. Constant, *Dzienniki poufne*, przeł. J. Guze, Warszawa 1980, s. 55). W 1775 roku Friedrich Nicolai ogłosił parodię *Cierpień* pod znamiennym tytułem *Przyjemności młodego Wertera*. W *Kordianie* Słowackiego z ironią potraktowana została estetyzacja werterycznej śmierci na odludnej kwietnej łące.

dzanego życiem Jasieńka, sybarytę i czciciela przyjemności (cóż to za ideał?!). Ofiarą miłości staje się ostatecznie piękna kochanka<sup>78</sup>.

Kraszewski celowo wykorzystał w *Pamiętnikach nieznajomego* konwencje sentymentalnych romansów, by przeprowadzić linię rozumowania Juliusza, który przestrzega potencjalnych czytelników przed zgubnymi skutkami jednostronnego idealizmu (jego drugą stroną jest pospolity nihilizm<sup>79</sup>), a także osobiście wyrzeka się kolejno wszystkich namiętności, nawet tej najbardziej czystej do ukochanej Marii, by głębiej pojąć swoje obywatelskie obowiązki i pracować nad kształtowaniem swojej osobowości<sup>80</sup>.

### Rozpad ideału i filozofia rzeczywistości

Rozpad ideału na ułomne cząstki, a jeszcze bardziej, jak pisze badacz Platona – dualizm idei i jej materialnego odbicia, czyli ów mit dwoistego Erosa „przyczynia się do bardziej zgodnego z prawdą ukazania obrazu tej części rzeczywistości, którą wszyscy najchętniej idealizujemy (tym samym fałszując) – obrazu tego, co kochamy”<sup>81</sup>. Juliusz utracił raz na zawsze „pierwsze najdroższe złudzenie młodości – ufność w szczęście” (Pn, t. II, s. 8), w możliwość raju na ziemi. Jak przekazała nam Diotyma z *Uczty* (XXIII), nie da się „uziemić” Erosa, gdyż nie zadowolił się on żadnym (estetycznym) spełnieniem. Kochając piękno, sam nie jest ani piękny, ani brzydki. Legenda mówi, że to syn Dostatku i Biedy. Eros jako kosmiczna energia duchowa działa w dwie przeciwne strony: uskrzydla duszę i spala się w ogniu namiętności. To najbardziej zwodnicza forma ludzkiej miłości, twórcza i destrukcyjna w swoim nieobliczalnym działaniu.

---

<sup>78</sup> Ta romansowa historia jest przykładem ironicznego przetworzenia stereotypu romantycznej *femme fatale*. Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmaer, Warszawa 1974 (rozdz. IV: *Piękna, bezlitosna Pani*).

<sup>79</sup> Cz. Miłosz, *Dyskretny wdzięk nihilizmu*, w: *Piesek przydrożny*, dz. cyt., s. 40.

<sup>80</sup> Wśród „chwytów” typowych dla powieści sentymentalnej i występujących również w *Pamiętnikach nieznajomego* można wymienić takie jak: miłość od pierwszego wejrzenia, przysięga wierności, walka uczucia z rozsądkiem, przeczucie nieszczęścia, uszlachetniające cierpienie duszy. Podaję na podstawie katalogu wg: J. Zawadzka, *Kronika serc czułych*, dz. cyt., s. 199-210. Te i podobne wątki oraz schematy fabularne wytropił u Kraszewskiego A. Bar, przy czym nadmiernie (na podstawie drugorzędnych często analogii) akcentował zależność *Pamiętników* od *Wertera* Goethego (*Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego...*, dz. cyt., s. 124-140). O polskich werteriadach zob. także: M. Opalek, *Gdy Alkar kochał Eminę. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*, Lwów 1924, s. 103-108.

<sup>81</sup> G. Vlastos, *Platon*, dz. cyt., s. 31.

W bilansie pierwszej połowy życia Juliusz z rezygnacją spostrzegł, że nie udało mu się przelać swojego ideału w dusze kochanych kobiet. Jego miłość, sublimacja egocentrycznych pragnień, wywołała ambiwalentny stan lękowej neurozy. Notuje w dzienniku: „Jestem niespokojny; ci ludzie odebrali mi wiarę, drzę żeby mnie nie spotkało jakie nieszczęście” (Pn, t. I, s. 197). Wskutek tych jaskółczych niepokoїв jego wiarę w szczęście zastąpiła teoria predestynacji. Oto jej wyraz: „Jakaś fatalność zsyła na mnie kobiety i nimi znaczy główne epoki życia” (Pn, t. II, s. 174). Fatalizm działania młodzieńczego, niedojrzałego Erosa, działania zaślepiającego rozum i obezwładniającego wolę wydaje się w przypadku Juliusza doświadczeniem granicznym, stanowi pewne ekstremum błędu, który otwiera oczy na prawdę. Sytuacja bohatera *Pamiętników* przypomina pod kilkoma względami artykulację kryzysu egzystencjalnego w pierwszej części *Żeglarza* Mickiewicza, z dominującą tam metaforą burzy i samotnej walki z żywiołami wyobrażającymi „zły” los, nieszczęście. W strofie przedstawiającej trzeci z kolei, „klasyczny” wariant losu, odnaleźć można analogię do stanu duszy bohatera powieści Kraszewskiego. Ten wariant został w utworze Mickiewicza uznany za rozwiązanie nie wystarczające dla poety-Żeglarza:

A komu Piękność całe pokaże oblicze,  
Potem śród drogi zdradliwa odlata,  
Nadziei z sobą mary unosząc z wodnicze:  
Ach jakaż później czczość w obszarach świata!  
Już nie dość krzepią i Cnoty słodycze<sup>82</sup>.

Juliusz po swoim ikarowym upadku z wyżyn marzenia na ziemię zdecydował się wieść żywot podobny do jedwabnika. Jego dusza nie znosiła stanu próżni, zawieszenia w nieokreślonym świecie ulotnych fenomenów, majaków szczęścia, które pozornie odpowiadały na podstawowe pytania egzystencji:

Zamknę się w sobie i pocznę życie inaczej. Surowiej teraz staje mi ono przed oczyma, walką, bojem, pochodem wojennym! Naprzód, śmiało, nie mamy nic do stracenia prócz życia; a cóż znaczy życie? Marzenie we śnie? A co śmierć? Może sen bez marzenia, może sen z marzeniem, jak Hamlet powiada. Jedno warto drugiego, ni mniej ni więcej. O głupie życie! marne życie! (Pn, t. I, s. 220).

<sup>82</sup> A. Mickiewicz, *Żeglarz*, w: *Wybór poezyj*, t. I, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 191. Podkr. M. L. Zob. interpretacje tego wiersza: M. Janion i M. Żmigrodzka, *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, dz. cyt., s. 3-4; D. Seweryn, *Żeglarz klasyczny i romantyczny*, w: „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 131-143.

W tych rozpaczliwie brzmiących pytaniach i wykrzyknieniach zrezygnowanego bohatera słycać echo wczesnoromantycznego, hamletyzującego *Weltschmerzu*, ale jednak to wyznanie rozpoczyna się po mickiewiczowsku: zapowiedzią walki z destrukcyjnymi żywiołami, z „ustawną burzą”. Juliusz wysnuł z siebie nową postać wiecznej idei Platona. A mianowicie: abstrakcyjny ideał szczęścia ludzkości<sup>83</sup>. W celu podążania za tym ideałem, by jakoś zapełnić pustkę po straconych złudzeniach wieku młodzieńczego, Juliusz przywdział zbroję Cnoty. Pociecha, jaką mu ona dawała, nie wyrównywała jednak melancholijnego poczucia straty po błogim stanie uśpienia (nieświadomości) rozumu. Ten stan, „wiek odczucia piękności”, minął bezpowrotnie. Cierpienie, ofiara, hart ducha nie nęciły już wyobraźni, przyzwyczajonej do szybowania w platońskich przestworzach. Rozum bez Piękności był jak ster okrętu bez żagli. W Mickiewiczowskim *Żeglarzu* „rzymski balsam” Cnoty nie zapewniał pocie spokojnej żeglugi, lecz krzepił do nowej walki z żywiołami – „we krwi i w pocie”. Juliusz wybrał to pośrednie rozwiązanie, wiedząc, że jest obce jego „pierwotnej” naturze poety<sup>84</sup>.

Życia przyszłego bohater *Pamiętników* nie pojmował obecnie według utraconego wzoru przeszłości – harmonijnego ideału Piękna, gdyż teraz świat zewnętrzny przedstawiał mu się bardziej niż kiedykolwiek jako iluzja wyobraźni i czcnych uczuć, „sen bez marzenia albo sen z marzeniem”. Czy to nie jest jakiś odprysk fantasmagorycznych rojeń Gustawa z 1839 roku? Juliuszowi pozostała wszakże skłonność do ujmowania wszystkiego w totalizującej, rozumowej wizji, w której dążył do uchwycenia wszędzie zasady *coincidentia oppositorum*: „Pomiędzy dwoma ostatecznościami: życiem i śmiercią, absolutnym ruchem

---

<sup>83</sup> Czyżby ów ideał był jakimś dalekim przetworzeniem Mickiewiczowskiego obrazu przewodniej „gwiazdy ducha” z dalszej części *Żeglarza*? Klasyczny i zarazem romantyczny Żeglarz Mickiewicza „w żadnym możliwym do zlokalizowania zdaniu [wiersza] nie wyznacza sobie pozycji uprzywilejowanej. Szuka prawdy ogólnej, dotyczącej wszystkich, także tych, którzy w danym momencie stoją akurat na nadbrzeżnej skale” (D. Seweryn, dz. cyt., s. 139.)

<sup>84</sup> Bohater *Pamiętników nieznajomego*, który uosabia „historię niejednego życia i niejednego Juliusza”, został wyposażony w cechy przypisywane prawdziwemu „pocie serca” w potocznej świadomości epoki, głównie za sprawą romantyzmu niemieckiego. Katalog tych cech, które czyniły go poetą z usposobienia, a nie z tego, co faktycznie tworzy (zgodnie z definicją epilogu *Poety i świata*), można znaleźć w *Liście do młodego poety*. (*List... Tłumaczenie* [Z Wielanda], w: K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. I, s. 275-276). Podsumowanie tej charakterystyki bezpośrednio odsyła do filozoficznych lektur Juliusza: „Poznaję ten pewny w tobie charakter, przez który cię natura na kapłana Muz poświęciła; i gdy według boskiego Platona o to tylko idzie, że zapal do poezji, aby piękny skutek otrzymał, tkliwą tylko i czystą duszę porywa, myślę, że [...] teorii naszego filozofa zaszczyt uczynisz”.

i zupełnym spoczynkiem, terminami abstrakcyjnymi, dwojako rozwija się żywot wszelkiej istoty” (Pn, t. II, s. 173). Tę miarę płynności i zmiany wszystkiego Juliusz stosował także w poszukiwaniu formuły własnego losu.

Życie przedstawiało się Juliuszowi w formie duchowych ćwiczeń, zapasów z losem. To spostrzeżenie zawdzięczał on lekturze dialogu *Fedon* Platona, w którym została odmalowana śmierć Sokratesa (Pn, t. I, 161). Ta platońska problematyka narzuciła bohaterowi Kraszewskiego i projektowanemu adresatowi jego dziennika śmiertelną powagę w traktowaniu zadań życia doczesnego. W tym miejscu trzeba odwołać się do filozofii „rzeczywistości”, którą Juliusz wyczytał z listu Wrzoska, podobnie jak on niegdyś zapalonego neoplatonika:

Tak, mój młody przyjacielu, rzeczywistość zawsze zabija marzenia, a choć to ciężko i smutno, przykujmy się do rzeczywistości. Ona rządzi człowiekiem. [...] Pozwól sobie przypomnieć, żeś nie kobieta i że wielkim nieszczęściem nie zowie się osobista przykrość, ale klęska ludzkości, ale upadek moralny. Kto nie umie znosić nieszczęścia mężnie, ten nie potrafi i szczęśliwym być nigdy. Rozpacz jest utratą przytomności, cechą słabych; a kto rozpacza, ten głupieje. Ani też przypuszczam, żebyś to inaczej, jak filozoficznie miał wziąć. (Pn, t. I, s. 217–218; podkr. M.L.)

To przeświadczenie o koniecznej kolizji marzeń z zewnętrznym światem prowadzić miało Juliusza do odkrycia prawdy, że powrót do „rzeczywistości” wymaga nabrania koniecznego dystansu wobec subiektywnie odczuwanego, zindywidualizowanego istnienia wśród niestabilnych form i chimerycznych namiętności. Dlatego zarówno Juliusz, jak i stary Wrzosek tak pilnie studiowali treść Platońskiego *Fedona*, który uczył ich tej powagi wobec Najwyższego Bytu, niepojętego dla partykularnej świadomości. Postawa pięknoduchostwa i wysublimowana niższa forma Erosa stanowiły w tym ujęciu jakiś przejściowy i zapewne fałszywy w tej optyce etap w dążeniu do zgłębienia i przyswojenia wiedzy apriorycznej i ponadczasowej (platońskiej *eidos*)<sup>85</sup>.

Nauczyciel Wrzosek starał się godzić zapaleńca z rzeczywistością najpierw na poziomie prozaicznego życia. Niestety, w tej właśnie dziedzinie okazywał

---

<sup>85</sup> „W ontologii [Platona] występują stopnie rzeczywistości i tylko Formy sytuują się na stopniu najwyższym. [...] indywiduum nie może być kochane w tym stopniu, co idea; idea, i tylko ona, ma być kochana dla niej samej, indywiduum zaś o tyle tylko, o ile w nim i przez nie, wśród niestających zmian, ulotnie odwzorowuje się doskonałość idei” (G. Vlastos, dz. cyt., s. 36).

się sceptykiem i minimalistą. Pisał i mówił jednak do pojętnego ucznia, który potrafił z jego słów wyciągnąć wnioski, wykraczające nierzadko poza dosłowność udzielanych mu rad i wskazówek. Na nową drogę nieznanego jutra pomogły Juliuszowi wkroczyć obowiązki domowe i obywatelskie, których podjął się, w swoim wewnętrznym przekonaniu, z miłości do wszystkich ludzi:

O! nie, nic mnie nie może wywieść z miłości ludzkości, jaką mam i przekonania, że złe jest na ziemi wyjątkiem. Żaden zawód nie zrazi mnie; człowiek sam zawsze winien sobie, nie powinien ufać nadto w siebie, ani budować wiele na przyszłości. (Pn, t. I, s. 220–221)

Juliusz szuka ucieczki od „ja” egotycznego, podczas gdy jego literacki poprzednik – bohater *Poety i świata* był w nim uwięziony. Ucieka, jeśli tak można powiedzieć, przed cieniem Gustawa. Idea dobra powszechnego, obecna stale w świadomości Juliusza od czasu studiów uniwersyteckich, później, po wielu rozczarowaniach, w jego zamierzeniu miała pełnić funkcję uniwersalnego antidotum na ból istnienia. Więcej nawet: Wrzosek, reprezentant poprzedniego stulecia, wieku zgnilizny i powszechnego zepsucia moralnego, uświadamiał mu potrzebę naprawy świata społecznego, urządzonego według niepewnych zasad. „Rzeczywistość”, o której pisał w liście do swojego ucznia, to kategoria interpretacyjna na tyle pojemna, by można było objąć nią wszystkie praktyczne środki zapewniające człowiekowi poczucie uczestnictwa w moralnej przebudowie widzialnego świata, na ograniczonym odcinku jego małżeńskiego i publicznego życia.

Zgodnie z wyrażanym w późnych partiach dziennika wewnętrznym przekonaniem piszącego marzycielstwo jako synonim estetycznej i biernej kontemplacji natury, kontemplacji przybranej niegdyś w abstrakcyjne formuły filozoficzne i grafomańskie porównania, należy do zakończonego już etapu życia Juliusza, do jego osobowości narcystycznej<sup>86</sup>. W następnym etapie bohater po przestaniu na głoszeniu teorii moralnego oświecenia całej ludzkości<sup>87</sup>:

A potem? potem? Wiele wybaczyć potrzeba ludziom, bo któż nie czuje słabości swej. Wszelkie złe pochodzi ze słabości, złości nie masz w człowieku wła-

---

<sup>86</sup> Por. z: B. Sosień, *Narcyz romantyczny, czyli co można zobaczyć w lustrze (proza Théophile'a Gautier)*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2008.

<sup>87</sup> Por. z: E. Stanios, *Postać „grafo-mana” i figury pisarza w „Dzienniku nieciąglym” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Strony autobiografizmu*, dz. cyt.

ściwie. Patrzmy także, jak ta biedna ludzkość ma być cnotliwą zawsze, zawsze szlachetną, gdy nikt nie myśli, aby ją ku temu usposabiać? Większa część braci naszej żyje nie pojmując siebie i życia. (Pn, t. I, s. 221).

W sferze poglądów Juliusza na naturę człowieka nic się właściwie nie zmieniło. Jego kwalifikacja ułomności ludzkich jest bardzo wyważona. Są one zarówno psychologicznej, jak i moralnej natury. Pospolici ludzie nie wiedzą, co należy do ich obowiązków względem społeczeństwa. Juliusz sądzi, że człowiek rozwija cnotę na glebie swoich naturalnych predyspozycji, ale nie spontanicznie, lecz pod wpływem odpowiednio dobranych środków wychowawczych. Te i podobne kwestie rozważane są w *Pamiętnikach* zazwyczaj bardzo abstrakcyjnie i ogólnikowo.

Dzięki cierpliwej asystencji Pana Wrzosa, przy sprzyjających okolicznościach, pracą własnego rozumu Juliusz przekształcił pojęcie platońskiego Erosa w symbol dążenia człowieka do dobra całej ludzkości, oddalając się coraz bardziej od afektywnej, narcystycznej miłości do pojedynczego ludzkiego istnienia. Małżeństwo z Cesią przyjął w duchu posłuszeństwa nakazom wyższego „przeznaczenia”. Oko Opatrzności – tak nazywał „przeznaczenie” – czuwało nad jego losem (Pn, t. II, s. 167). Pamiętał jednocześnie, że również matka za życia pragnęła go poślubić z prozaiczną gospodynią, by uchronić go przed bezrozumną rozpacą i rozczarowaniem. On jednak potrzebował dla swoich decyzji głębszego, filozoficznego uzasadnienia, odpowiadającego jego odnowionej świadomości wzniosłych celów żywota. W subiektywnym odczuciu Juliusz szedł na kompromis, ponieważ zrezygnował z pełnego szczęścia, jakie mogło mu dać przebywanie z istotą kongenialnie wczuwającą się w jego myśli, dążenia i stany wizjonerskiego zachwyty (Maria-ideał). A z Cesią łączyły go przecież więzi oparte raczej na łagodnym uczuciu i szacunku brata do siostry niż duchowa sympatia „istot bliźnich”, szukających siebie wzajemnie w świecie ideałów.

Wrzosek podsunął swojemu wychowankowi myśl o przedłużeniu jego „wewnętrznego” życia w istnieniu potomka. Ta myśl, krusząc w nim niechęć do ożenku, ostatecznie dawała mu nadzieję przelania swoich ideałów, na nowo określonych, w duszę dziecięcia (Pn, t. II, s. 127). Kraszewski w dwóch przedśmiertnych mowach Juliusza, skierowanych do Adasia, sformułował program cichego i skromnego życia w ograniczeniu, uzasadniał społeczną użyteczność pracy, rodziny i prawego sumienia.



W poprzednim fragmencie niniejszych rozważań analizowana była ewolucja idei nieśmiertelności, jaka zaszła w umyśle Juliusza w czasie jego wewnętrznych zmagania. Obowiązek cnotliwego postępowania wznosił jego życie na poziom wyższy niż zabieganie o przemijającą sławę. Takie przekształcenie pojęć i wartości odzwierciedlało dynamikę platońskiego Erosa, który im wyżej wstępował ku bytom ogólnym, tym bardziej oczyszczał się z partykularnych namiętności. Idea obowiązku jest właśnie uszlachetnionym produktem przemiany w nieskończonym dążeniu do posiadania wiecznego Dobra.

W teorii Platona moralność stanowi niezbędny warunek przyszłego szczęścia (*eudajmonia*) i domaga się wyrzeczenia doczesnej rozkoszy (*hedone*)<sup>88</sup>. Aby osiągnąć ów najbardziej pożądaną cel – platońskie empireum wybranych – potrzeba jeszcze pewności nieutrącenia nigdy tego stanu. Tę pewność osiąga człowiek dopiero w pojęciu swoich moralnych i religijnych zobowiązań<sup>89</sup>. Warto w tym miejscu zestawić fragmenty dziennikowych zapisków Juliusza na temat wartości cnoty, wyrzeczenia i ofiary:

Powiedzmy to sobie, powtórzmy sto razy, zapiszmy, aby nam było przytomnym co chwila. Człowieka celem nie jest szczęście, człowieka celem jest cnota. Cnota, która obejmuje sobą spełnienie obowiązków, moralne wzniesienie się, udoskonalenie, ofiary, wszystko. Człowieka celem nie jest szczęście – a kto życie pojął fałszywie, zapatrzywszy się na to, że jedne rzeczy go głaszczą, drugie kołają, ten tylko stękać potrafi.

[...]

Bądźmy wielcy, bądźmy olbrzymami, bądźmy czyści, odrzućmy z siebie ciało, abyśmy mogli dolecieć kiedyś do tej gwiazdy [wiecznego szczęścia], którą tylko widzieć stąd można. Tu nie ma szczęścia, tu jest obowiązek do spełnienia, kielich do wypicia, męczeństwo do odważnego przeniesienia i – jedyna pociecha – nadzieja śmierci i innego gdzieś szczęścia – w lepszym życiu. (Pn, t. II, s. 10–11; podkr. M. L.)

Podobne słowa zapisuje Juliusz w swoim dzienniku po śmierci ukochanej Marii. Upomina siebie, przestrzega, z rezygnacją przekreśla wartość afirmacji

---

<sup>88</sup> W. Tatariewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1979, s. 540.

<sup>89</sup> Aksjomat ten przypomina wywód Kanta o kategorycznym imperatywie działania etycznego w imię „postulowanej” nieśmiertelności. Zob. J. Kopania, *Apokalipsa świętego Immanuela*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. I, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2006, s. 247: „Odniesienie cnoty wyłącznie do spełniania obowiązku wyróżnia Kanta spośród wszystkich moralistów. I zdaje się być jakimś wręcz nieludzkim rysem jego etyki”, rysem opresyjnym wobec ludzkich uczuć, towarzyszących dokonany czynom.

życia doczesnego w jego dążeniu do zaspokojenia naturalnych potrzeb człowieka:

Wiara w szczęście zgubną jest; ona poniża i obala człowieka; z nią nic wielkiego się nie godzi. Nie mierzmy życia rzeczywistego ideałami, które w nas żyją; nie zaczynajmy tej próżnej walki, w której zwyciężeni być musimy. Maria zamknęła za sobą wrota rajy i zaparła nimi drogę złocistym fantazjom. Żyją one i żyć będą w duszy, ale na świat nie wynijdą. Bądźcie zdrowe, sny mojej młodości, wróćcie we mnie. Surowe życie, spełnienie obowiązków, poświęcenie, ofiary czekają na mnie. Bez ofiar nie ma cnoty. (Pn, t. II, s. 52; podkr. M. L.).

Te i inne zdania – zaklęcia notowane są w dzienniku z nieugiętą i trzeba przyznać nieco sztuczną determinacją osoby, która nie może oderwać się od „pięknej” przeszłości i ciągle zapatrzona jest w jej zwierciadło („idee w nas żyją”, „wróćcie we mnie”). Gorzki rozrachunek z błędami i złudzeniami młodości nabiera w dziennikopisaniu Juliusza cech obsesyjnego rytuału oczyszczającego pamięć i serce ze zbrukanego ideału. Ze świadomości rozpadu iluzorycznej jedni człowieka i świata, jedni ufundowanej na wyobrażeniu estetycznego Piękna, rodzi się pragnienie czynu, włączenia się do pracy nad zagospodarowaniem świata. Juliusz pospiesznie szuka przeciwwagi dla utraconej pełni szczęśliwego istnienia. W dywagacjach o cnotie i służbie „ja” idealne narzuciło całkowicie tok rozumowania „ja” wypowiadającemu się, natomiast głos „ja” melancholizującego został stłumiony aż do granic wytrzymałości.

W związku z cytowanymi partiami dziennika powstaje szereg pytań. Czy etyka postulowana w *Pamiętnikach nieznanego* nie przybiera w niektórych przynajmniej miejscach zapisków Juliusza jakiejś bezosobowej formy „imperatywu kategorycznego” Kanta?<sup>90</sup> A z drugiej strony, czy ów „inaczej” teraz postrzegany świat przestał być projekcją partykularnej świadomości? Czy przybrał wreszcie „realne” kształty?

Filozofia „rzeczywistości” zaprowadziłaby jej adepta w ślepy zaułek stolicyzmu, gdyby przyjął wersję starego nauczyciela Wrzoska, „podszytego” niewiarą i materializmem epoki Woltera. Juliusz w dyskusji z mędrcom udającym „nieczułego” moralistę nada tej filozofii inną, złagodzoną formułę „cierniowej drogi”. Bohater nie mógł na dłuższą metę znieść tej najgorszej dla niego męczarni człowieka, który udaje „olbrzyma” albo „kamień”. I dlatego nie dowie-

<sup>90</sup> W takim ujęciu rygorystyczna etyka obowiązku rozmija się z emocjonalno-wolitywną etyką romantyków, modernistów i w XX wieku – Maxa Schelera.

rzał Wrzaskowi, który mówił, chyba ironicznie, o monotonii spokoju małżeńskiego pożycia, z dala od wszelkich cierpień<sup>91</sup>. Stoicyzm – powiada Juliusz –

Jest to egoistyczny obrachunek strat i zysków i wstrzymanie się od uczestnictwa w życiu czynnym. Ale powiedzcie mi szczerze, gdyby takim przekonaniem cały jeden kraj żyć myślał, co by stąd wynikło? (Pn, t. I, s. 237)

Ostatnie pytanie stanowi jednocześnie pewien rodzaj prowokacji, która na zasadzie odwróconego sensu zawiera odpowiedź pozytywną. Sprzeciw Juliusza wobec stoicyzmu (albo mówiąc ściślej: apatii) uzasadnia jego wiarę w sens zbiorowych ofiar i wyrzeczeń podejmowanych dla dobra ojczyzny cierpiącej jako jeden organizm. Akcent położony tu został nie na (mesjanistyczne) cierpienie, lecz jego związek z pracą organiczną, pracą wymagającą wiele poświęcenia, na zasadę współpracy z poszczególnymi ogniwami „życia czynnego”. Społeczeństwo – sędzi Kraszewski-Juliusz – potrzebuje trzeźwo myślących entuzjastów<sup>92</sup>.

Rezygnacja z ideałów stanowiła etap pośredni między pierwszą a drugą połową życia Juliusza, etap właściwie nigdy nie zakończony. Zgodnie z logiką działania platońskiego Erosa tę melancholijną perspektywę spojrzenia „ku sobie” i życia „wsobnego” otworzyła mu chrześcijańska śmierć Marii, której nadał on własną interpretację, wpisując niejako wydobyty z niej sens w ciąg własnych duchowych metamorfoz. Dziewica marzeń Juliusza już samym przecuciem swojego zgonu odebrała mu wiarę w trwałość „ziemskiego” Erosa, lecz on chciał jeszcze za jej życia uwiecznić jej obraz w duszy, czego symbolem stała się jej malarska podobizna; a potem pielęgnował nigdy nie wygasłe wspomnienie odchodzącego w nieskończoną dal czystego anioła. Wniebowzięty Eros pozostawał za zasłoną platońskiego empireum, a Juliuszowi przyszło „życia resztę żyć marzeniem pięknym, piękniejszym od rzeczywistości” (Pn, t. I, s. 140).

---

<sup>91</sup> O relacjach między filozofem i adeptem pisał T. Budrewicz: „[...] warunkiem osiągnięcia dojrzałości i świadomej podmiotowości jest symboliczne ojcobójstwo. W powieściach Kraszewskiego, które operują motywem nauczyciela i filozofa, można mówić o dwóch typach realizowania metafory Ojca: edypalnym (ojciec jako ustanowiony system zakazów) i sokratejskim (ojciec jako wyrozumiały przewodnik po świecie)”. (*Genotyp filozofa...*, dz. cyt., s. 225.) Badacz przywołuje tu Lacanowską formułę identyfikacji z ojcem rozszczepionej na dwie części – agresywną i idealizującą. Zob. J. Groth, *Ojciec jako metafora: przez fazę lustra do Imienia Ojca*, w: *Ojciec*, red. S. Jabłoński, Poznań 2000, s. 53-70).

<sup>92</sup> Zob. S. Kieniewicz, *Dramat trzeźwych entuzjastów. O ludziach pracy organicznej*, Warszawa 1964.

Wiara w ideały nie rozpadła się pod naporem nowych treści wewnętrznych, lecz wyzwalając Erosa spod władzy palącej namiętności, ocaliła jego piękno, wznosząc je na wyższy, transcendentny poziom.

Do tej bądź co bądź symbolicznej śmierci-przemiany dołączyła się w pamięci Juliusza ofiara nieszczęśliwego małżeństwa Marii z sowietnikiem, ofiara, która miała sens oczyszczającego wyniszczenia dla dobra rodziny, zagrożonej bankrutem finansowym. Kraszewski wprowadził w tym miejscu, nie pierwszy zresztą raz na kartach tej powieści, romansową machinę postaw i zdarzeń jako chwyt literacki i pedagogiczny, by za jej pomocą zilustrować abstrakcyjną ideę *kalokagathii*. W pięknie poruszającym najczulsze struny platonicznie zakochanej duszy tkwiła moc tworzenia dobra. O ile Maria spełniła swój czyn z miłości do konkretnego ludzkiego istnienia (kręgu rodziny), powodowana prostym i czystym odruchem chrześcijańskiego miłosierdzia, o tyle w przypadku Juliusza rezygnacja z ideałów stawała się w całokształcie jego późniejszych doświadczeń w większym stopniu złożoną i trudną do osiągnięcia dyspozycją wewnętrzną niż tylko aktem odwagi i podporządkowania nakazom rozsądku.

### Religia cierpienia

Walka rozumu z sercem relacjonowana w dzienniku Juliusza wielokrotnie, niestety z pewną monotonią, mimo tej jednostajności nie wygasła, ponieważ wyobraźnia przekształcała ją w wysublimowany ideał wychowawczy, zgodnie z sensem tego, co mógł wyczytać Juliusz choćby w przytoczonym wyżej opisie niebiańskiej wędrówki dusz w orszaku bogów. Chodziło dalej o to samo: dążenie wzwyż, docieranie do granic „wypukłego” horyzontu. Śladami lektury podobnych wychowawczo oddziałujących fragmentów przesyccone są zarówno zwierzenia bohatera z czasów młodości, jak też późniejsze przemyślenia, formułowane pod wpływem nowych, trudnych doświadczeń. Nie wszystkie odwołania do Platona formułowane są wprost, najczęściej pełnią one wspólnie z innymi kodami kulturowymi funkcję synkretyczną w konstruowaniu wielkiej metafory życia człowieka, wpisanego w organiczną strukturę uniwersum.

Wszelkie antynomie ludzkiej egzystencji, w tym także – dramat myśli i uczucia, zamykają się w formule przypowieści, chętnie przywoływanej zwłaszcza w okresie nasilonych poszukiwań filozoficzno-religijnych Kraszewskiego: „Świat ten więc jest tylko drogą bolesną ku drugiemu światowi; krzy-

żowym pochodem na Golgotę” (Pn, t. I, s. 191)<sup>93</sup>. Juliusz–nieznajomy, jak głosi epilog: jeden z wielu „pospolitych ludzi”, pojął życie jako obowiązek pielgrzymowania do wyznaczonego celu, którym jest transcendentny ideał człowieczeństwa. Z perspektywy jego indywidualnych przeświadczeń ważniejsza od poczucia chwilowego spełnienia, złudnego szczęścia, stawała się w życiu doczesnym sama droga, pełna mokołu i chwilowych załamań, ale utwierdzająca bohatera w słuszności przyjętych zasad postępowania. Oto fragmenty dwóch zapisków Juliusza, oddzielonych od siebie rocznym odstępem dziennikowego czasu narracji:

Boleść, jeśli nie zabija, to podnosi człowieka. Witaj mi bodźcu wielkich czynów, podniemio myśli genialnych, witaj mi boleści, którą sam Bóg Chrystus znieść się nie wahał i uświęcił. A cóż te mizerne cierpienia nasze przy niezmiernych mękach Zbawiciela? Godziż się jedne przy drugich wspominać? (Pn, t. I, s. 225)

Naumyślnie więc zgotowane mi były wszystkie próby, wszystkie ofiary, abym nie mógł umierając powiedzieć, że nie żył, bom nie cierpiał. O żyłem! (Pn, t. II, s. 177)

Nabycie cnoty cierpliwości w znoszeniu z powagą własnego losu stanowiło konieczny aksjomat ziemskiej wędrówki, najbardziej pożądany dla umysłu i serca. Cierpienie, walka wewnętrzna, heroizm wyrzeczenia się osobistego szczęścia – to wszystko hartować miało ducha, a także nadawało w przekonaniu Juliusza wyższy sens całości życia, łączyło w jeden ciąg przeszłe wspomnienia, aktualnie przeżywane udręki i nieznaną przyszłość. Cnota sama w sobie nie mogła nasycić duszy, lecz obiecała poczucie spełnienia „tam”, w lepszym świecie, w nieśmiertelnym żywocie.

Wydaje się, że u schyłku swoich ziemskich dni bohater podstawową sprzeczność widział na linii: ja – inni ludzie. Z rezygnacją wyznawał: „Kończymy jak jedwabnik, co obwinawszy się przędzą własną, zamiera w niej” (Pn, t. II, s. 192). Do podobnej konkluzji zaprowadziła Juliusza także obserwacja zjawisk występujących w przyrodzie i świecie ludzkim, obserwacja prawidłowości zgodnych z filozofią „pierwszych zasad”:

Natura nic nam innego nad to nie przedstawia. [...] W jednym przemiany szybkie, żywe, dziwaczne; w drugim niezmiennosc prawie zupełna. Kamień trwa wieki; żaba zamknięta w nim żyje (jakimże życiem?) lat tysiące, a wieleż to poko-

---

<sup>93</sup> Wracam do tej kwestii w interpretacjach *Sfinksa* i *Powieści bez tytułu*.

leń efemeryd wyrywa się z łona ożywionej duchem materii, zarusza się na słońcu, odetchnie, pokocha i umrze przez ten czas?

Tak i ludzie; oni rozdzielić by się dali na dwie wielkie klasy, połączone z sobą (jak w naturze łączy się i zlewa wszystko) pośredniościami. Jedna wojuje, zdobywa, traci, cierpi, używa; druga zamiera w skorupie i nie czując swego życia, spożywa je powoli, powoli. Natura, skłonności przeznaczyły mnie do rzędu pierwszych; okoliczności stawiają mnie w drugim. Zrzućmy więc z siebie naturę, a przybierzmy nową. (Pn, t. II, s. 173–174; podkr. M. L.)

Studiowanie zjawisk natury, właśnie studiowanie, a nie przeżywanie, doprowadziło Juliusza do abstrakcyjnych uogólnień. Dychotomia: organizmy żywe – martwe obiekty została złagodzona za pomocą nawiasowej uwagi o wielkim łańcuchu bytu, w którym poszczególne ogniwa łączą się ze sobą na różnych szczeblach pośrednich<sup>94</sup>. Granice między ruchem a spoczynkiem są zatem płynne, proteuszowe. Akcent położony został jednak na co innego niż różnorodność przyrodniczych fenomenów. A mianowicie – na efemeryczność pojedynczego istnienia, które kończy swój żywot, obracając się w nieruchomą skamielinę<sup>95</sup>.

Od „naturalistycznej” części opisu przechodzi Kraszewski-Juliusz do drugiego członu tej – jak się okazuje – analogii między prawami przyrody a światem ludzkich charakterów. Tutaj, nie bez subtelnej ironii, autor zapisków zauważa zanik instynktu życia w pewnej „niższej” klasie ludzi, nieprzystosowanych do walki i stawiania czoła nieszczęściom. W ocenie własnej pozycji w tym układzie Juliusz jest rozdwojony. Nie rezygnuje z wartości cierpienia, uzasadniającego sens jego życiowych prób i trudnych wyborów, ale przemieszcza się ono w jego odczuciu bardziej w głąb duszy, czyni go podobnym do owej skamieniałej żaby z pierwszego członu porównania. Albo, inaczej rzecz ujmując – do jedwabnika zamkniętego we własnym kokonie. Juliusz przeszedł więc we własnym mniemaniu proteuszową przemianę: nosi w sobie ślady „pierwszej” natury „witalistycznie” zespolonej z organiczną całością, ale w końcowym sta-

<sup>94</sup> Zob. A. O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999. Użyteczny z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań jest szczególnie rozdz. *Geneza idei w filozofii greckiej: trzy zasady*.

<sup>95</sup> „Pozostając przy metaforze dziennika jako zwierciadła, dodajmy, że odbija się w nim przeszłość skamieniała, unieruchomiona w zwierciadlanym «teraz». Pamięć jest grobem, więzieniem świadomości. Ma strukturę koła, pulsuje w rytmie odejścia i powrotu” (M. Lul, *Trauma bezproduktywnego istnienia...*, s. 634). „Kamienną” wyobraźnię Kraszewskiego interpretuje także E. Owczarz we wspomnianym studium.

dium egzystencji pod wpływem okoliczności („przeznaczenia”) czuje się zmuszony przybrać efemeryczną, bierną formę życia w ukryciu. Tak oto w abstrakcyjnych opisach i definicjach Juliusz zamknął najważniejsze antynomie pojedynczej egzystencji: życie – śmierć, ruch – spoczynek.

Jak widać, wszystko w dziennikowych zapiskach Juliusza przybierało postać nie kończącego się pytania o sens i cel ludzkich dążeń poznawczych i wysiłków etycznych. Nie chodziło przy tym o udzielenie ostatecznych odpowiedzi, lecz o ciągłe podejmowanie na nowo zasadniczych kwestii: co to jest życie? gdzie leży prawda rzeczywistości? Chodziło o snucie zinterioryzowanej refleksji na podobieństwo jedwabnej przędzy.

Klamrą spinającą wszystko w jeden sens są w powieści słowa umierającego Wrzoska, uogólniające doświadczenia obu bohaterów powieści: „Nic tak nie podnosi człowieka, jak myśl znikomości własnej” (Pn, t. II, s. 189). Tę prawdę mogli oni wyczytać zarówno w *Biblii*, jak i w sokratejskiej formule: „wiem, że nic nie wiem”. Dwa motta powieści, jedno z *Księgi Hioba*, drugie – z *Psalmu CXLIII*, mówią o przemijaniu i marności życia doczesnego. Kraszewski wpisał to religijno-filozoficzne przesłanie w obraz ludzkiej egzystencji w jej wahadłowym ruchu pomiędzy światem nieśmiertelnych idei a rzeczywistością codziennych zmagania śmiertelnego cienia (*Pamiętniki nieznanego, Sfinks, Tomko Prawdzic*). Świadomość jednostkowa, której zwierciadłem jest powieściowy dziennik intymny, przesuwana nieustannie, a niekiedy zaciera w wyobraźni granice między jednym a drugim światem. Jednak im bliżej kresu życia doczesnego i przejścia na „tamtą stronę”, tym bardziej Juliusz zdaje sobie sprawę z ich odrębności. Czyżby zatem dualizm bytu i cienia był nieprzewycięzalny? Utwory Kraszewskiego z lat czterdziestych (i niektóre późniejsze) stawiają ten problem przede wszystkim jako kwestię moralną, nie epistemologiczną.

W tym uniwersalnym kręgu znaczeń mieszczą się także odwołania do antycznego mitu lotu i spadania Ikarą: „Każdy z nas podleciawszy wysoko, najwyżej, pod samo słońce, odgrzał swe skrzydła i upada na brudne morze. Wszystko więc znikczemnieć, zmaleć nam i powszednieć musi, we wszystkim mają się znaleźć plamy?...” (Pn, t. I, s. 191). Podobne ikaryjskie wyobrażenia wystąpią w następnej powieści Kraszewskiego *Sfinks*. W obu utworach powraca echo przeżartych pesymizmem inwektyw Gustawa, który z nieba ideałów żałośnie spadł w „kałużę błota”<sup>96</sup>. „Cieleśna” natura jest u Kraszewskiego metaforą

<sup>96</sup> O motywie Ikarą w romantyzmie zob. M. Schröder, *Icarus...*, dz. cyt.; L. Zwierzyński, *Mitopoetyckie wyobrażenia ikaryjskie w poezji Mickiewicza*, w: *Antyk romantyków*, dz. cyt.,

cywilizacyjnego regresu rodzaju ludzkiego, w *Pamiętnikach nieznanego* stanowi ona również domenę samolubnych namiętności, od których nie wolny był nawet poważny filozof i nauczyciel Wrzosek. Ale ostatecznie, więzienie ciała jest na tyle obszerne, by pomieścić w nim szlachetną duszę, ograniczoną w swoich dążeniach i pogodzoną z warunkami prozaicznej egzystencji<sup>97</sup>.

Przytoczone tu refleksje Juliusza, czytane razem z biblijnymi mottami, spajają w jeden łańcuch skojarzeń chrześcijańską symbolikę cierpienia i Opatrzności z hebrajskim motywem *vanitas* oraz starożytną ideą fatum (topos Ikara). Do każdej z tych kategorii określających sposób przeżywania siebie i perspektywę oglądu świata przyporządkować można osobno kolejne rozwinięcia w dzienniku intymnym<sup>98</sup>.

Juliusz z *Pamiętników nieznanego* dziedziczy po matce naturalną wiarę mówiącą mu, że cały wszechświat jest organiczną, celową, uduchowioną całością, kierowaną przez Opatrzność Bożą<sup>99</sup>. Zgodnie z tym odczuty w sercu

s. 151-171. Por. z: B. Sosień, *Pour un mythe romantique: portrait de l'artiste en Icare*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. MCXXXVI. „Prace Historycznoliterackie”. Z. 88, 1994, s. 7-13.

<sup>97</sup> Z drugiej strony, warto podkreślić, że figura lotu, podobnie jak topos wędrowki pojawia się w prozie i poezji lat czterdziestych także jako próba przełamania klaustrofobicznych wyobrażeń wczesnego romantyzmu na rzecz ujęć figuralnych i alegorycznych (przestrzeń horyzontalna), z charakterystycznym motywem otwarcia na transcendencję i przemianę. Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec*, dz. cyt., *passim*.

<sup>98</sup> Sprzężenie różnych koncepcji losu, potwierdzające także zmianę orientacji w kształtowaniu wyobrażeń przestrzennych w drugiej fazie romantyzmu (w tym wypadku – emigracyjnego), to przedmiot studium M. Kalinowskiej, która bada: „Los i Opatrzność jako kategorie wyznaczające bieguny świata poetyckiego dramatów Słowackiego, zwłaszcza zaś przestrzeń egzystencji jego bohaterów zamkniętych w tragicznej pułapce losu, ale i to zamknięcie przekraczających – poszukujących kontaktu z transcendencją” (M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 7; cz. I: *Między losem a Opatrznością – świat dramatów Juliusza Słowackiego*).

<sup>99</sup> Prawdopodobnie pod wpływem schryścianizowanej wizji platońskiego empireum, współczesny badacz poglądów Platona na duszę (człowieka i wszechświata) w ten sam sposób określa platońskie rozumienie kosmosu (B. Woyczyński, *O rozwoju poglądu Platona na duszę*, dz. cyt., s. 135). Wymownie brzmi w tym kontekście wyznanie św. Augustyna, który dziękuje Opatrzności za odsunięcie niebezpieczeństwa pychy płynącej z wiedzy o naturze bezcielesnej Prawdy. Jego zdaniem do pychy prowadzi zawieszenie chrystologii, zbawczej drogi naśladowania Bożej pokory. Augustyn nauczył się dostrzegać różnicę „między tymi, którzy wiedzą, dokąd należy iść, lecz nie znają wiodącej tam drogi [mowa o platonikach], a tymi, którzy dobrze rozpoznają drogę do błogosławionej ojczyzny, będącej dla nas nie tylko wizją, lecz miejscem, gdzie mamy zamieszkać” (św. Augustyn, *Wyznania*, dz. cyt., rozdz. VII, ustęp 20, s. 194-195). To rozróżnienie generalnie dotyczy wzajemnego stosunku filozofii i wiary objawionej. Refleksję kosmologiczną,



prowidencjalizmem, szuka on od młodości aż do zgonu wewnętrznej busoli, dostępnego wszystkim sposobu na życie: „mnie zaś trzeba ideałów, abym kochał” (Pn, t. I, s. 44). Nieobce są mu uczucia religijnej duszy (matki i Marii-kochanki), ale jego fideizm rozwinął się raczej w stronę filozoficznego światopoglądu, który wchłoniął w siebie chrześcijańską naukę o przemijaniu, miłosierdziu, szczęściu i zbawieniu wiecznym. W rezultacie powstał w umyśle Juliusza konglomerat pojęć, uczuć i wyobrażeń, uzupełnionych jeszcze teoriami naukowymi. Jak to wszystko mogła pomieścić dusza artysty, miłośnika wszystkich sztuk? A także – w innym wymiarze: forma intymnych zwierzeń, dedykowanych matce?

Przypomnijmy, że mękę żywota interpretuje bohater za pomocą figury cierpiącego Chrystusa, przesuwając akcent z idei zbawienia na moralne uszlachetnienie. Każdą Zbawiciela stanowi niedościgalny wzór i pełnię goryczy. A jeśli tak, to, zdaniem Juliusza, warto ofiarować dla „wyższych celów” również swój własny ból: „O! są boleści skarbnice, co rozszerzają serce, co podnoszą człowieka, z którymi by się nie rozstał nigdy z dobrej woli. Ja pielęgnuję moją” (Pn, t. I, s. 172). Pielęgnacja bólu, podobnie jak kult pamiątek serca i straconych ideałów młodego wieku, nieuchronnie prowadzi bohatera w stronę cierpiętnictwa. Taka postawa wobec własnego losu ma dowodzić jakoby był on zgotowany człowiekowi przez Opatrzność. To charakterystyczne, że argumentacja religijna – typu: Bóg tak chciał, albo: wszystko przemija – na ogół służy w *Pamiętnikach nieznajomego* obniżeniu lotu myśli, która w filozoficznej medytacji nad życiem usiłowała wzbić się w nieskończoność. Uczucie religijne, określane niekiedy jako „chrześcijańska rezygnacja”, zapewnia spokój sumienia, spokój duszy, która nie może sobie poradzić z rozwiązaniem sprzeczności rozumu, z zagadką bytu i życia. W zapiskach Juliusza jest co najmniej kilka takich konsolacyjnych maksym, uchylających odpowiedź na podstawowe pytania „ja” filozofującego. Te maksymy, niezależnie od zmieniających się okoliczności codziennego życia, nabierają wartości ponadczasowych pewników, prawd ogólnych, przekazanych przez wychowanie religijne. Wybory bohatera ostatecznie jakby zawisły od jednej siły sprawczej:

Zamykam oczy i nie chcę badać na próżno przyszłości. Ile razy obrachowałem wypadki z widzianych przyczyn i postawiłem obok nich, zdawało mi się, nieochybne skutki, tylekroć się zawiodłem. Spuśćmy się na Opatrzność; to oko nie

---

która uwzględnia idee organicznej całości, a jednocześnie wprowadza postać Chrystusa w samo centrum tej „wizji”, podjął w XX wieku Pierre Teilhard de Chardin (*Wybór pism*, przeł. W. Sukiennicka, M. Tazbir, Warszawa 1965).

zamykające się nigdy, co pogląda nieustannie na drobnego robaczka, człowieka i światy.

Wszystko mija!

Czasem jest to zasmucającą prawdą, czasem pocieszającym przypomnieniem. (Pn, t. II, s. 167)

Juliusz nie potrafi jednak wyrzec się swojej filozoficznej wiary w sens dążenia do bezcielesnej Prawdy, Platońskiej *eidos*. Jako artysta szukał on wyobraźniowej konkretyzacji idei, pożądał wcielenia swoich ideałów, chyba mylnie utożsamiając swój wzruszeniowy entuzjazm z platońskim rozumnym szaleństwem, boskim narzędziem poznania Prawdy. Na własny rachunek wynalazł on także teorię predestynacji, która poniekąd miała interpretować jego upadki w cielesną powłokę (figura Ikara). Ów dogmat „przeznaczenia” został w powieści obarczony całą wieloznacznością owego konglomeratu pojęć i idei, w którego obrębie poruszała się myśl filozofującego poety. „Przeznaczenie”, niby jakaś enigma, zaciemniało psychologiczną motywację ludzkich pragnień i dążeń, stanowiło sprzeczność z chrześcijańskim etosem wolnej woli. Przytoczmy tu fragment dziennika Juliusza wyrażający poczucie wahania w interpretacji własnego losu:

Wielki, tajemniczy wyraz: przeznaczenie! Cała starożytność w nie wierzyła, cały wschód na nim stoi. W niedostatku lepszej wiary, wiara w przeznaczenie uspokaja i zbroi. Ale jak bezsilny to dogmat przy naszej woli swobodnej człowieka! (Pn, t. II, s. 150; podkr. M. L.).

W tym uproszczonym schemacie myślenia Juliusza „przeznaczenie” stawało się koniecznością nakładającą ograniczenia ludzkiej naturze. „Wola swobodna” była darem niebios. Wszak bez niej nie ma czynu. Na tę matrycę „przeznaczenia” i woli nakładają się dodatkowo inne skojarzenia podsuwane przez kontekst wypowiedzi z użyciem tego tajemniczego słowa i pokrewnej mu „fatalności”. Konotacje te za każdym razem związane są z pojawieniem się nowej kobiety w życiu Juliusza. Wykwitem teorii „fatalności”, jej „schrystianizowaną” mutacją jest w *Pamiętnikach nieznajomego* religia nieszczęścia i rezygnacji. Czy ona właśnie „uspokaja i zbroi”? Prawdopodobnie doszedł tu Juliusz do jakiejś nie tylko poznawczej, ale także życiowej aporii. To, w czym widział szansę transcendencji doczesnego stanu – dążenie woli podsycane miłością do idei – jednocześnie go ograniczało. Fatalizm błędzenia, niezaspokojo-

nych tu i teraz pragnień „ja” idealnego groził atrofią woli, skamienieniem człowieka<sup>100</sup>.

### **Anioł jeanpaulowski – idea spełnienia**

Czy można było w warunkach rzeczywistości popowstaniowej zaprzeczyć wartości ukrytego życia, znaczonego samotną pracą i cierpieniem?<sup>101</sup> Juliusz z *Pamiętników nieznanego* zabrał się za unowocześnianie własnego gospodarstwa i ratowanie leżącej odłogiem ziemi ojców. W ograniczonym kręgu lokalnej wspólnoty można było osiągnąć spokój sumienia. W zrozumieniu własnych zadań pomogła Juliuszowi obserwacja monotonnych zajęć szlacheckiego zaścianka, w którym gospodarowała jego przyszła żona Cesia:

Tak myślałem, wpatrując się w spokojne życie tego domu [Cesi], życie materialne, a przecież czyste, poziome, ciche, prozaiczne, a nie brudne, i tonąłem w rozważaniu odcieni, jakie przybiera dusza nieśmiertelna, wlana w znikome ciało! O! wszystko jest cudem! co chwila uderzamy się o ściany więzienia, tak mało jego obszerność znamy. (Pn, t. II, s. 125)

Dusza Cesi „wlana w znikome ciało” – to są wyobrażenia z kręgu potocznego platonizmu – w sferze codzienności nie dała się zbrukać filisterskim minimalizmem potrzeb „zwierzęcej” natury. Duch cnót ewangelicznych – prostoty i ubóstwa, panujący w domu przedsiębiorczej gospodyni, przyciągnął do niej na jakiś czas serce Juliusza po wielu trudach i daremnych walkach z przeznaczeniem.

Gregory Vlastos w studium *Indywidualizm jako przedmiot miłości* zauważył, że Platónski Eros jest ideocentryczny i twórczy, a równocześnie nie wypiera się

---

<sup>100</sup> Innymi słowami przywołuję tu konkluzję z mojego poprzedniego szkicu: „Terapeutyzowanie własnej egzystencji przez pamięć, wieczne «teraz» kultury (platonskie *eidos*) w dalszych partiach powieści ujawnia swoją drugą stronę – niemożność opanowania całości życia przez pamięć indywidualną, nieciągłą, cielesną” (*Trauma bezproduktywnego istnienia...*, s. 634).

<sup>101</sup> Nurt biedermeieru, występujący między innymi w twórczości Korzeniowskiego, przyzwyczajał odbiorców do takich ujęć człowieczego losu, w których sens życia zależał od kompromisu marzeń z rzeczywistością. Zob. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, dz. cyt. Autorka zwraca uwagę na kult społeczeństwa i jego norm przy jednoczesnym braku rzeczywiste go zaangażowania w jego sprawy (s. 308). *Pamiętniki nieznanego* i późniejszą *Powieść bez tytułu* zalicza ona do tego nurtu.

uduchowionego egocentryzmu, Sokratesowej *philia*<sup>102</sup>. Obie tendencje jako cechy stałe osobowości Juliusza wyznaczają dwa bieguny jego dążenia do Prawdy, Dobra i Piękna. Widzi on siebie jako cząstkę uniwersalnej całości, ale zarazem zwraca się ku sobie jako filozoficznemu podmiotowi tych generalizujących wizji. A także ku sobie jako istocie „czującej”. Jego świadomość zatacza koło w nieustannym ruchu od- i dośrodkowym, zawsze pozostając sobą. W przemysłeniach Juliusza pojawia się niejedna ambiwalencja (czy raczej antynomia), i to nie tylko w odniesieniu do niepewnej i zmiennej sfery afektywnej. W jego dzienniku można przeczytać:

Nie! nie! nie ma na świecie szczęścia, ale pojmuje teraz raj, stracony przez owoc wiadomości. Owoc wiadomości jest niszczycielem szczęścia. Błogosławieni ubodzy na duchu a! i tam i tutaj!

O, jak fatalny dar ten rozum, którym się chlubim, przezeń tracim niemylny instykt; a nim niemylnie kierować się nie umiemy; przezeń dopatrujemy się ułomności i niedoskonałości naszej i smak do życia tracim; przezeń myśmy wygnańce z niebios, wygnańce wzdychający za ojczyzną; a zawsze pozyskania jej niepewni. Rozum, wielki dar, a fatalny! Biada niespokojnym, biada! Myśl nasza wyżej sięga, abyśmy Ikarem upadli z niebios obciążeni ciałem. (Pn, t. II, s. 124; podkr. M. L.)

Myśl ludzka chce widzieć więcej i błądzi, podobnie jak uczucie, w podniebnej sferze idei. Rozumem człowiek uświadamia sobie, że stracił możliwość posiadania wszystkich dóbr (eudajmonia), daną mu bez ograniczeń w jego „pierwotnym” żywocie. Juliusz cały swój ziemski żywot strawił na szukaniu uniwersalnej Prawdy. Poszukiwał jej w pięknie, miłości i pracy dla dobra innych. W konsekwencji pożegnanie z widzialnym światem nie przerażało bohatera skokiem ślepej wiary w przepaść Niewiadomego, ponieważ ten sam „fatalny” rozum, który pobudzał jego platoniczną wyobraźnię do lotu, mówił mu o konieczności ograniczenia horyzontów poznawczych, przewidywał cielesne „uziemienie” transcendencji (figura Ikara). Niepokój poznawczy rozumu wzmagął poczucie nienasycenia. Pisanie dziennika pełniło tu rolę autoterapii przez zdobycie samowiedzy i zarazem samoograniczenie rozumu przez wolę.

W epilogu powieści Kraszewski pisał natomiast nie tyle o nasyceniu nieskończonych aspiracji poznawczych, ile o spełnieniu zadań stawianych w doczesnym życiu rozumnej woli człowieka, woli zarazem ograniczonej (wymo-

---

<sup>102</sup> G. Vlastos, *Platon*, dz. cyt., s. 32.

gami terażniejszej rzeczywistości) i wolnej (w sensie moralnym), ponoszącej odpowiedzialność za kształt własnego człowieczeństwa:

Śmierć człowieka, co spełnił lata swe w staraniu o doskonałość, o cnotę, jest uśnieniem spokojnym. Jest to anioł ów Jana Pawła, co na białych rękach niesie duszę-niemowlę, kołysząc ją, w inne światy. A na czarnej ziemi przechadzając się, wiele dusz ciemnych jak ona, nie podniesie, bo ich nie widzi; błyszczące tylko jasno jak owe majowe robaczki w trawach, dusze promienne niebieskimi myślami zdejmuje z pobjowiska.

Śmierć Juliusza była wesołym prawie rozstaniem z utrapioną pielgrzymką, prawdziwym do lądu przybiciem, zrzućciem zapyłonych szat na progu gospody. (Pn, t. II, s. 204)

Alegoryczny opis przejścia bohatera do „innego” świata zawiera konsolacyjne memento, skierowane do czytelnika powieści. Promieniowanie duszy znaczonej światłem prawdy i miłości, światłem anielskim, odbija się od ciemnego tła poziomych istnień pogrążonych w nieświadomości wyższego celu. W twórczości Kraszewskiego podobne wyobrażenia angelologiczne mieszczą się w kręgu tematów jeanpaulowskiej paraboli. W 1834 roku w „Zniczu” ukazał się jego przekład *Śmierci anioła*<sup>103</sup>, zaś w roku wydania *Pamiętników nieznanego* (1846) powstała „fantazja” *Łza w niebie* nawiązująca do moralno-religijnej problematyki utworów Jean-Paula<sup>104</sup>.

W obu parabolach anioł wstępuje w ludzki żywot, ciąg cierpień i prób moralnych, żywot wspierany miłosierdziem Boga i pociechą duchów niebieskich. Grzeszne upadki prowadzą człowieka do ekspiacji oraz pojednania z Bogiem i bliźnimi. Jeanpaulowski anioł, uwięziony w „szponach ziemi” tęskni za „promienistym niebem”, ujętym w kształt snu-marzenia. Chrześcijańska sfera cierpienia, próby, grzechu, skruchy i ofiary – gdzie kształtuje się cnota ludzka – stapia się tu z elementami wyobraźni platonika. Anamnetyczne sny duszy sąsiadują z moralistycznymi opisami ludzkich nieszczęść i przeciwności ziemskiego losu, który musi się wypełnić zgodnie z providencjalistyczną formułą paraboli.

<sup>103</sup> *Śmierć Anioła. Powieść Jana Pawła Rychtera*, [przeł. J. I. Kraszewski], „Znicz” 1834, s. 217-224. Korzystam z przedruku: J. Kamionka-Straszakowa, *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, Kraków 1983, s. 245-250.

<sup>104</sup> J. I. Kraszewski, *Łza w niebie. Fantazja*, „Biblioteka Warszawska” 1847, t. 1. Przedruk: *Wybór pism*. Wydanie jubileuszowe, t. XV, Warszawa 1879, s. 3-17. Zob. J. Bachórz, *O zainteresowaniach Kraszewskiego literaturą niemiecką*, dz. cyt., s. 106-107 – tu wymienione są oba utwory z motywem anioła oraz inne, inspirowane twórczością Richtera. Zob. także: A. Mazur, *Motyw jeanpaulowski...*, dz. cyt.; M. Jauksz, *Anioły i demony...*, dz. cyt.

Kontrastowe operowanie motywami niebiańskiego światła i ziemskich ciemności daje wyobrażenie o nieskończonej skali działania człowieka wśród przeciwnych żywiołów.

Sceniczne ukształtowanie finalnego zdjęcia duszy z pobojowiska, o którym czytamy w epilogu powieści Kraszewskiego, uwydatnia zasługę długiego męczeństwa Juliusza i moment nagrody jako naturalnej konsekwencji doczesnych trudów. Anielskie światło jaśnieje najpierw wewnątrz duszy. Jeanpaulowski anioł śmierci przychodzi niejako na jej wezwanie. Wizja epilogu stanowi zwieńczenie jednej z wczesnych myśli bohatera utrwalonych na kartach jego dziennika:

Nie ma człowieka całkowicie zepsutego, nie ma życia, co by całe utonęło w niewierze i zgniliźnie. Są chwile jasne wśród tych nocy; a często w momencie rozstania z ciałem, dusza odzyskuje swoje niebiańskie skrzydła i przypomina niebo, które miała w sobie za młodu. Ten moment żalu, skruchy, zwrotu, jest chwilą ocalenia. (Pn, t. I, s. 27)

„Schrytianizowany” mit o upadku i ekspiacji duszy na drodze „filozoficznego” żywota – Platońskiej *anamnesis* – znany Juliuszowi z *Fajdrosa* – posłużył Kraszewskiemu do zbudowania paraleli między losem Juliusza a historią jemu podobnych męczenników ducha. Juliusz wzorem Sokratesa z Platońskiego dialogu *Fedon* na życie chciał patrzeć z „tamtej strony”, gdzie bytują niezniszczalne idee wiecznego Dobra, Prawdy i Piękna. Wznosząc się własną myślą ponad przemijanie, ćwiczył się w umieraniu swojej zmysłowej natury, która nie pozwalała mu być panem siebie. Na kartach dziennika zapisywał: „[...] są chwile, że człowiek łamać się z sobą potrzebuje” (Pn, t. I, s. 193). W epilogu powieści Kraszewski dopowiadał intencje fikcyjnego dziennikopisarza. Oto fragment poprzedzający pojawienie się alegorycznego obrazu anioła:

Wiara i sam rozum mówiły mu [Juliuszowi], że rozwinięcie człowieka, który z siebie doskonalszą czyni istotę, niżeli był w początku; że życie postępu nie może się kończyć nicością, zgonem. U wrót śmierci każdy jest tym, czym się uczynił przez życie; a kto nie powie w sercu swym, że zdobył stanowisko wyższe, kto nie może ani myślać, ani czynem usprawiedliwić swych praw do innego żywota, ten zapewne nie posiada go. (Pn, t. II, s. 204)

Po lekturze dziennikowych zapisków z ich charakterystycznymi przerwami żywot Juliusza nie wydaje się zamkniętym ostatecznie bilansem, a przypomina

raczej zbiór niedopowiedzianych myśli. Dziennik Juliusza, podobnie jak jego życie był właśnie niedokończoną próbą w takim znaczeniu, w jakim mówi się na przykład o pisaniu eseju. Albo o życiopisaniu. Niespójność dziennikowej konstrukcji Juliusza w połączeniu z jej intelektualnym ciężarem wywoływała u części filozoficznie nastawionych czytelników konsternację, ponieważ chcieli zapewne przypisać Juliuszowi intencje systemotwórcze<sup>105</sup>. Idea spełnienia, o której pisze Kraszewski w epilogu, ma charakter otwartej struktury dążenia ku ideałowi moralnemu, podobnie jak idea postępu, który nie kończy się nicością, zgonem, lecz wznosi się ponad granice widzialnego świata. Kojący finał z motywem jeanpaulowskiego anioła, wykorzystanym tu w funkcji zamknięcia biografii zmarłego bohatera, stanowi rodzaj hołdu-nagrody za trud ziemskiego pielgrzymowania, ale nie rozwiązuje bynajmniej antynomii ludzkiej egzystencji, utrwalonych na kartach dziennika, jakby wbrew odgórnej intencji scalającej Kraszewskiego-„wydawcy”<sup>106</sup>.

Pierre Hadot w książce *Filozofia jako ćwiczenie duchowe* odnajduje u Platona ideał umierania jako spełnienia podstawowego zadania życiowego medytującego mędrca. To zadanie traktować należy jako najwyższą powinność, przeznaczenie duszy do prawdziwej wolności od wszelkiej tyranii partykularnych namiętności:

W istocie lepiej wyobrazimy sobie to ćwiczenie duchowe, pojmując je jako próbę uwolnienia się od stronniczego i emocjonalnego punktu widzenia związanego z ciałem i zmysłami i wzniesienia się na poziom uniwersalnego i normatywnego punktu widzenia myśli w celu podporządkowania się nakazom Logosu i normie

---

<sup>105</sup> Myślenie Juliusza wolne było od wyznawczego metodyzmu filozofów. O Trentowskim, polskim naśladowcy metody Hegla, pisał Kraszewski: „[...] wszelkie ostateczności sprzeczne spaja i na ich zjednoczeniu buduje cały swój system”. Ich, Hegla i Trentowskiego „filozofia także wszechstronna okazała się czystym jednostronnym idealizmem”. Zaprowadzili oni hegemonię metody dialektycznej, w wyniku czego pierwszy spirytualizował materię, a drugi odwrotnie: materializował ducha. (*System Trentowskiego treścią i rozbiorem analityki loicznej okazany*, Bruksela 1862, s. 10, 244-245). H. Struve, późniejszy badacz poglądów Kraszewskiego, przedłużał niejako ten nurt „umiarkowania” w polskiej filozofii XIX stulecia, oponując przeciw jednostronnym skrajnościom dwóch tendencji światopoglądowych: naturalizmu i indywidualizmu, zaznaczających się w drugiej połowie wieku (S. Borzym, *Henryk Struve*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. II, pod red. B. Skargi, Warszawa 1975, s. 225).

<sup>106</sup> W tym kontekście ciekawie brzmi teza badacza jeanpaulowskich motywów w twórczości Kraszewskiego: „Zasady maskarad powieściowych Richtera zakładają bowiem, że bohater utworu jest gadającą głową mędrca (w miejsce autora), ale też tym samym jego największym zdrajcą” (M. Jauks, *Anioły i demony...*, dz. cyt., s. 273).

Dobra. Ćwiczyć się w umieraniu to ćwiczyć się w umieraniu swojej indywidualności, swoich namiętności, w postrzeganiu rzeczy w wymiarze powszechności i obiektywizmu. Oczywiście, że ćwiczenie takie zakłada skupienie myśli na niej samej, wysiłek medytacji, dialog wewnętrzny<sup>107</sup>.

Temu dialogowi z „ja” idealnym służyła wyznawana przez Juliusza zasada platońskiej *anamnesis*. A także forma dziennika. Głos epilogu uwiecznia w pewnym sensie ostateczny moment „nauki”, pozbawiając go zupełnie dramatyzmu i trwogi konania. Podobnie Platon w *Fedonie* wyzuł swojego Sokratesa z wszelkich po ludzku zrozumiałych, ale niegodnych filozofa lęków i niepewności.

Henryk Struve, oceniając stosunek Kraszewskiego do filozoficznych dążeń epoki, stwierdził w komentarzu do słów epilogu, że „nieśmiertelność [jak ją autor pojmuje] nie jest własnością metafizyczną duszy, lecz wynikiem jej rozwoju moralnego”, z czego wynika, że „przyszłe życie ducha musi być dalszym ciągiem tutecznego rozwoju”<sup>108</sup>. Ten pogląd reprezentowali, zdaniem badacza, starożytni<sup>109</sup>. W książce *O nieśmiertelności duszy* Struve odwołuje się także do współczesnych doktryn etycznych. Życie wieczne uznaje on w zgodzie z innymi myślicielami za ideę „zbawienną i cywilizacyjną”<sup>110</sup>. Ponadto Struve uważa, że nieśmiertelność duszy może być zagwarantowana jedynie przez ist-

<sup>107</sup> P. Hadot, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 43, rozdz. *Nauczyć się umierać*.

<sup>108</sup> H. Struve, *J. I. Kraszewski...*, dz. cyt., s. 303.

<sup>109</sup> Wśród starożytnych zwłaszcza Platon. „Po pierwszym żywocie na ziemi idą dusze na sąd i pędzą żywot taki, na jaki, w ludzkiej będąc postaci, zasłużyły” (B. Woyczyński, dz. cyt., s. 93). Z drugiej strony, trzeba zaznaczyć, że Platońskiego *Fedona*, zawierającego trzy dowody nieśmiertelności duszy, poddawano w potocznym odbiorze fałszującym reinterpretacjom, niedozwolonym z punktu widzenia sokratejskiej dialektyki rozumu. Mieszano porządek filozoficzny z religijnym, ponieważ „bez perspektywy indywidualnej nieśmiertelności ludzki świat jawi się jako aporetyczny”. Psychologicznej potrzebie nieśmiertelnego, indywidualnego życia „odpowiada właśnie metafizyczna kategoria nieśmiertelnej duszy”, pozostająca, zdaniem Platona-Sokratesa, poza granicą poznania filozoficznego. Dogmat wiary osłania człowieka lękającego się śmierci. Tymczasem główny podmiot dialogu mówi o procesie dochodzenia rozumu do prawdy ogólnej (*zoe*), która przenosi problem nieśmiertelności na poziom bezosobowego logosu. (P. Augustyniak, *Aporetyczna nieśmiertelność. Esej o „Fedonie”, śmierci i nowoczesnym podmiocie*, Kraków 2016, s. 248).

<sup>110</sup> „Człowiek prawdziwie cywilizowany pod względem moralnym kieruje się ideałami wyższego rzędu. Przejęty poczuciem wznioślejszego przeznaczenia, pojmuje on potrzebę doskonalenia samego siebie, swego ducha, zwalczania w sobie złego dla urzeczywistnienia w samym sobie ideału człowieka” (H. Struve, *O nieśmiertelności duszy*, Warszawa 1884, rozdz. *Dowody moralne nieśmiertelności duszy*, s. 40-41).



nienie boskiego ładu w świecie (rozumnej Opatrzności). Nie jest ona dostępna wszystkim jednostkom – pisze komentator poglądów filozofa – „[nieśmiertelność] stanowi o sensie konsekwencji w postępowaniu etycznym. Kto neguje tak pojętą nieśmiertelność, musi popaść nieuchronnie, zdaniem Struvego, w skrajny pesymizm i nihilizm, jeśli tylko myśli logicznie”<sup>111</sup>. W analogiczny sposób, opierając cnotę bohatera wyłącznie na jego wewnętrznym przekonaniu i wierze w wyższe „przeznaczenie”, Kraszewski chciał go uchronić przed rozpaczą i moralnym sceptycyzmem epoki wolteriańskiej. Oświecenie, mieniając się wiekiem rozumu, wtrąciło człowieka w niewolę materii. Ten paradoksalny zwrot ku bałwochwalstwu i sztucznym błoskotkom, niegodny filozofa skok w otchłań chaosu, zostawił na duszy „niejednego Juliusza” nieusuwalną skazę. Znamienne, że do źródeł myśli platońskiej dociera autor *Pamiętników nieznanego* drogą okrężną, poprzez recepcję XVIII-wiecznego „negatywizmu”, interpretowanego jako zaprzeczenie idei rozumnej, wolnej i nieśmiertelnej duszy (zbrukany platonizm)<sup>112</sup>. Przypomnieniem tej epoki w XIX stuleciu był w powieści nauczyciel Wrzosek, zręczny sokratyk, stoik i chrześcijanin<sup>113</sup>.

### Jedwabnik, pszczoła, człowiek społeczny

Teoria wrodzonych idei wiecznego Dobra, Piękną i Prawdy oraz „heroiczne męki” w sprzecznych żywiołach stanowiły dla bohatera *Pamiętników* przygodę umysłu, podniecały uczuciowo, a jako zwieńczenie jego niebotycznych marzeń oddziaływały go od „nikczemnostek, brudów, poczwarnych stosunków”

---

<sup>111</sup> S. Borzym, *Henryk Struve*, dz. cyt., s. 226.

<sup>112</sup> XVIII-wieczna *Encyklopedia* Diderota relatywizowała pojęcie nieśmiertelności w stosunku do filozoficznych i religijnych doktryn swoich czasów, arbitralnie łącząc je zarówno z koncepcjami duszy materialnej, jak i ze stanowiskami z przeciwnego bieguna. W rezultacie tych zabiegów porównawczych tradycyjna idea nieśmiertelnego żywota utraciła swój status metafizycznego gwaranta doczesnego ładu społecznego. Diderot pisał: „Poczucie duchowości i nieśmiertelności są niezależne od siebie; dusza mogłaby być duchowa i śmiertelna, materialna i nieśmiertelna. Sokrates, nie mając żadnego pojęcia o duchowości duszy, wierzył w jej nieśmiertelność” (D. Diderot, *Immortalité*, w: *Encyklopedia albo Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł. Wybór artykułów*, wyboru dokonał i komentarzami opatrzył A. Soboul, przeł. J. Rogoziński, J. Guranowski, Warszawa 1957, s. 107). We wprowadzeniu do tego hasła polski wydawca przywołał pogląd materialisty d’Holbacha, który całkowicie negował zasadność użycia „mętnego” słowa „nieśmiertelność” (tamże, s. 106).

<sup>113</sup> Zob. T. Budrewicz, *Genotyp filozofa...*, dz. cyt., s. 259-260.

z prozaicznymi ludźmi (Pn, t. I, s. 191). Juliusz wynalazł dla siebie cierpiętniczą, przymusową formę ukrytego istnienia. Deklarował: „[...] trzeba się zaszyć w siebie i żyć sobą. Kończymy jak jedwabnik, co obwinąwszy się przędzą własną, zamiera w niej”. (Pn, t. II, s. 192). Zamknięcie w kokonie własnej boleści, snucie przędzy marzeń i refleksji, bez wiary w szczęście ziemskie, to w intencji piszącego rodzaj emigracji wewnętrznej, która jest powrotem do matecznika intymności, sensotwórczą projekcją bycia wyłącznie w granicach własnego „ja”, poza wpływami społeczeństwa. Separatywne skłonności Juliusza znalazły potwierdzenie w chrześcijańskiej zasadzie spokojnego sumienia: „Ale spokój jest że życiem? Spokój taki jest przygotowaniem do śmierci; a tym właśnie powinien być cały żywot chrześcijanina”. (Pn, t. II, s. 173)

Kokon jedwabnika w wyobraźni Juliusza to w istocie wybór pięknej śmierci, podyktowany wstrętem do „kamiennych ludzi”, filistrów. Eros zamknięty razem z nieśmiertelną duszą w klaustrofobicznej przestrzeni wewnętrznej jest egocentryczny, rozstrzuwa wokół siebie przędzę ideału, ale nie potrafi rozwinąć skrzydeł. Tworzy duchowe piękno (ideał moralny), którego nie może odnaleźć w prozaicznej rzeczywistości wiejskiego życia. Spoczynek – to śmierć. Praca – to życie. Po przeczytaniu tej powieści nie wiadomo, gdzie ostatecznie znajduje się optimum egzystencji. Jedna z cytowanych maksym głosiła, że Prawda rzeczywistości leży pomiędzy wszelkimi skrajnościami. Nie jest jednak ich syntezą. To raczej ruch wahadłowy wyobraźni Juliusza tłumaczy, dlaczego nie potrafił on zadomowić się na stałe na żadnym ze skrajnych biegunów bytu. Wybrał raczej pośrednią formę istnienia, rodzaj życia – „czynu wewnętrznego”, jak głosi ogólnikowa formuła epilogu.

Ważnym składnikiem zinterioryzowanego świata bohatera Kraszewskiego stały się przeżycia estetyczne i przygody umysłu książkowego, aczkolwiek, trzeba zaznaczyć, że Juliusz nie jest polskim typem dandysa – poszukiwacza wrażeń czy zbieracza osobliwości. Jego wszechstronne zainteresowania obejmowały studiowanie języków, historii, filozofii, literaturę, muzykę i malarstwo z natury (Pn, t. I, s. 100). W tych i podobnych zajęciach w uprawie nauk i sztuk, bohater Kraszewskiego szukał rozproszonych części platońskiej całości, widział szansę podniesienia moralnej wartości swojego indywidualnego istnienia, zanurzonego w powszechnym bycie. Tutaj powieść znowu nasuwa wyobraźni czytelnika metaforykę owadzią. Do figury jedwabnika dołącza się obraz pracowitej pszczoły:

Jak pszczoła wynosi człowiek z wszystkiego miód, którego składa w sobie. Nauka odkrywa nam *prawdę świata*; sztuka *piękność* jego; obie spajają się i łączą w jedność, a odrębnie wzięte, niepełne są i ułomne. Prawda, piękność, dobro, są członkami jednej całości. (Pn, t. II, s. 186)<sup>114</sup>

Juliusz na przykładzie Pitagorasa, Platona i Homera dowodzi, że: „Nauka dostarcza materiału poecie, ona mu szerokie roztwiera pola, jasne ukazuje przestrzenie. Nie ma nauki suchej” (Pn, t. I, s. 98). Bohater stworzył w czasie swoich studiów uniwersyteckich kanon wartościowych dzieł, które przyswajał sobie według tego *credo*, by uchronić swoją piękną i dobrą duszę przed sceptycyzmem epoki przesilenia. Juliusz słusznie nazywany był przez Wrzoska poetą, ponieważ przetwarzał wszystko, co przeczytał, w miódopłynne pożywienie dla swojej nieśmiertelnej, jak wierzył, duszy:

Nie! poezja nie wyłącza nauki, owszem, obejść się bez niej nie może. Ale kto ją ma w sercu, temu przesiąknie wszystko poezją, jak soki ziemi, przechodząc łądygę róży, w jej się zapach mienią, jak w pszczołce pokarm miodem się staje i woskiem. (Pn, t. I, s. 98).

Juliusz, jak sam pisze, nauczył się od matki chrześcijańskiej pokory wobec tajemnic stworzenia. Prawdy życia, czerpane z książek, wzbogacał obserwacją zjawisk przyrody i charakterów ludzkich, by żadnego pojedynczego twierdzenia „nie odrywać od tego, czego część żywotną składa” (Pn, t. I, s. 97). Spisywał te prawdy w formie własnych przemyśleń i potwierdzał je najczęściej w starciu z przeciwnymi sądami innych osób, na przykład z poglądami sybaryty Jasienka (Pn, t. II, s. 61–62), a zwłaszcza z prowokacjami Wrzoska. Temu ostatniemu, szambelanowi króla Stanisława, Juliusz zarzucał skrywanie pasji neoplatonika pod maską prostaka, współczesnego Sokratesa. Należy przy tym wspomnieć, że postać nauczyciela wprowadził Kraszewski do powieści jako kontrapunkt dla optymistycznej wiary w skuteczność naukowych teorii.

---

<sup>114</sup> Platon w dialogu *Ion* (534b) wiąże ten obraz z boskim pochodzeniem poety-wieszczka (*furor dei*). „Przecież mówią nam poeci, że z miódopłynnych źródeł i po jakichś ogrodach muz i dolinach zbierają pieśni i przynoszą je nam, jak pszczoły; i oni też tak latają. I prawdę mówią. Bo to lekka rzecz taki poeta i skrzydlata, i święta” (Platon, *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 162). „Neoplatonicy widzieli w pszczole symbol duszy, która w życiu zachowuje czystość i pamięta o swym powrocie do wyższych sfer” (D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska i in., Warszawa 1990, s. 295).

Pisarz-pszczoła reprezentuje w *Pamiętnikach nieznanego* zasadę pracy dla dobra powszechnego, czerpie materiał z całości i do niej na powrót wprowadza uszlachetniony „produkt” swojej pracy. A jedwabnik? Ta figura interpretacyjna, aczkolwiek stanowi tylko porównanie, występuje w powieści Kraszewskiego niezależnie od obrazu pracowitej pszczoły. Zamykanie się we własnym kokonie stanowi obraz ukrytej przed światem tożsamości marzyciela. Jest formą pracy wewnętrznej, graniczącej ze śmiercią, ale również znakiem dysharmonii w układzie: jednostka – społeczeństwo. Każda z tych owadzich figur wyznacza inną linię interpretacji sensu ludzkiego dążenia moralnego<sup>115</sup>.

Jeszcze jedna kwestia wymaga uwzględnienia w tej części wywodu. Chodzi mianowicie o teorię ludzkości i człowieka społecznego. W trakcie przygotowań do ślubu z Cesią Juliusz poznał Izę, ostatnie spóźnione „wcielenie” ideału lat młodzieńczych. To kolejna próba zgotowana mu przez los. Uśpione namiętności zbudziły się do życia. Pani Iza, krewna Cesi, dopełniała ją na zasadzie kontrastu: „[...] niecierpliwie rwąca się przeciw wszystkim tajemnicom, niepodległa w zdaniach i usiłująca dojść, wytłumaczyć rzecz każdą” (Pn, t. II, s. 165). Ideał Juliusza poszerzył się o typ poetycznej i wyemancypowanej kobiety. Jej dziennikowa charakterystyka wnosi nowe elementy w stosunku do pozostałych wizerunków pięknych niewiast: matki-matrony, platonicznej Emmy à la *Madame Bovary* oraz Marii – dziewicy i anioła. Charakterystyka ta razem z towarzyszącymi jej dialogami zawiera rzeczowe i syntetyczne opisy artystyczno-intelektualnych gustów sawantki. Autor dziennikowych zapisków powtarza przy tej okazji komunały wyczytane z książek, które stanowiły niezmienną materię jego rozmów z Izą:

Iza trzyma ze mną, że życie nie jest pogonią za urojoną szczęśliwością, ale spełnieniem ciężkich obowiązków i drogą udoskonalenia; dodaje wszakże, że błyskawicą przelatują przez nie chwile jasne, za którymi tęsknić, których spodziewać się wolno. W trwałość tylko szczęścia nie wierzy; wszystko bowiem indywidualne, zmienne jest i przemijające; ale nietrwałe dla pojedynczości,

---

<sup>115</sup> O wyobraźni przyrodniczej Kraszewskiego – w związku z metaforą pajęczą – interesująco pisze M. Rudkowska (*Pajak*, dz. cyt., s. 77): „Pajak [...] staje się symbolem intertekstowego żywiołu w utworach pisarza. Czerpie sam z siebie, jest kreatorem, artystą, samotnikiem, drapieżcą – dlatego tak łatwo przychodzi na myśl porównanie go do pisarza. We wczesnej twórczości Kraszewskiego (głównie w jego poezji) motyw pajaka jest nie tylko zwiastunem melancholicznego odczuwania świata, przejawem ponurego „[...] wejrzenia w tajemniczy świat natury. Niesie również jakąś otuchę: w świecie pełnym strat i deziluzji poeta jak pajak nie ustaje w swej koronkowej robocie”.

wiecznym jest dla pokoleń, w których losach powtarza się, co znikło, i odrasta, co uszło wprzód. Tak człowiek jest dalszym ciągiem człowieka, pokolenie pokolenia; i nie powinniśmy się uważać nigdy sami z osobna, ale w tej potężnej społeczności i wieków całości. Jakiejże siły duszy potrzeba, aby się zaprzeć na ziemi siebie. Bo w innym życiu, do którego to pierwsze jest tylko przygotowaniem, wszelka pojedynczość zleje się z ogółem, a przecież pojedynczością samą sobie zostać potrafi i czuć będzie. Iza ma-li uczucie religijne? Nie wiem i mówić stanowczo nie mogę. Często zdaje się rozmijać z prawdami religijnymi; częściej jeszcze podpira się nimi i wyprowadza je w rozmowie (Pn, t. II, s. 163–164; podkr. M. L.)

W tym gąszczu filozoficznych frazesów powtarza się schemat relacji części do wszechogarniającej całości, co wydaje się sprzeczne z niezależną pozycją życiową głoszącej te poglądy wykształconej damy. Juliusz dostrzega w swojej interlokutorce dwuznaczny stosunek do prawd objawionych, będący prawdopodobnie przejawem jej indyferentyzmu religijnego. Za tą intelektualną, „męską” fasadą ukrywa się prawdziwa twarz kobiety, doświadczonej nieszczęściem i spragnionej miłości do konkretnego człowieka. Związek Juliusza z Izą, przerwany na jednym pocałunku, bez dalszych konsekwencji, w porównaniu z poprzednimi romansowymi perypetiami zachował jedynie pozory platonicznej miłości. Walka uczucia z rozumem, ostrzegawczy głos sumienia, które wzywało Juliusza do ucieczki, miały potwierdzać słuszność teorii moralnych obowiązków pojedynczego człowieka wobec społeczeństwa.

Przy tej okazji romansowo-intelektualny wątek, z Izą w roli głównej, ujawnił jeśli nie utopijność, to przynajmniej pojęciową mętność społecznych ideologii „człowieka zbiorowego”. Występują one w *Pamiętnikach nieznanego* na fali powszechnego zainteresowania tymi problemami w publicystyce i myśli filozoficznej XIX wieku, tworzą swego rodzaju *loci communes* dyskursów światopoglądowych o różnej proveniencji<sup>116</sup>. Część z nich wyrażała jeszcze oświeceniowe przekonanie o postępie cywilizacji na gruncie niezmiennych cech natury ludzkiej<sup>117</sup>. Spiralne nawroty pewnych elementów, zatraconych

---

<sup>116</sup> Por. ze *Słownikiem komunałów* G. Flauberta, gdzie zawiera się „wszystko, co należy mówić w towarzystwie, aby być człowiekiem przyzwoitym i sympatycznym” (przeł. J. Gondowicz, Kraków – Warszawa 1993).

<sup>117</sup> Za prekursora teorii progresywizmu społecznego uchodzi A. N. Condorcet, autor dzieła *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, tłum. E. Hartleb, J. Strzelecki, Warszawa 1957. Zob. komentarz J. Szackiego w jego *Historii myśli socjologicznej* Warszawa 2007, s. 101. Badacz uważa, że poglądy tamtego myśliciela wywarły silny wpływ m.in. na koncepcję socjologiczną A. Comte’a.

chwilowo w poprzednich etapach pokoleniowego rozwoju, owe „dalsze ciągi” świadczyły o uniwersalistycznym podłożu tych teorii, a także o pewnej analogii społecznych prawidłowości w stosunku do zjawisk przyrodniczych. Mit wiecznie odradzającej się natury, przywoływany w różnych miejscach dziennika Juliusza, znalazł swoje przedłużenie w idei moralnego rozwoju indywidualnego człowieka wpisanego w stałe ramy postępu całej ludzkości. Te wątki myślenia nie zgadzały się z historycystycznymi doktrynami, kładącymi nacisk na istotową odmienność różnych wcieleń człowieka historycznego<sup>118</sup>. Inna sprawa, że pani Iza nie patrzy na tę teoretyczną „całość” poważnym okiem filozofa, ale jak kolekcjonerka studiująca naturę swego „przedmiotu”.

Kraszewski powoływał się na podobne teorie w wielu swoich powieściach. Do idei człowieka społecznego powrócił także w jednym z ostatnich utworów z interesującego nas bloku *Od kolebki do mogiły*. W związku z powielaniem przez Kraszewskiego tych samych anachronicznych konstrukcji intelektualnych nasuwa się pytanie, które przyjmę tu za hipotezę: czy ta nazwijmy to – strategia pszczoły – nie była jakimś wyrazem zderzenia ze sobą dwóch sprzecznych tendencji w myśleniu Kraszewskiego: z jednej strony świadectwa inercyjnego trwania pewnych ideałów w kulturze, a z drugiej – poczucia bezsilności wobec praktycznej strony życia, w której ideały się nie sprawdzają?

### Estetyka organiczna

Dziedzina estetyczna i literatura są wszechobecne w *Pamiętnikach nieznanego*. Dla Juliusza nabierają one właściwości kompensacyjnych, podsycają głód absolutu, którego nie wzbudza w nim surowe życie wśród nie rozumiejących go filistrów. Pedagogia sztuki, a zwłaszcza muzyki, polega na sublimacji „mistycznych” tęsknot w serii doznań wyższego rzędu, co w przypadku Juliusza potwierdza się, na przykład, w oddziaływaniu Beethovena, tego muzyka-poety. „Są przecież chwile całkowitego uszczęśliwienia, są błyskawice, w których poeta całą duszę, muzyk całe swe czucie przelewa” (Pn, t. I, s. 106). Sztuka ma w sobie coś z faustycznego dążenia – obiecując pełnię, pozostawia nas w stanie niezaspokojenia. Tu widzi Juliusz „najpiękniejszy dowód duchowości człowieka” (Pn, t. I, s. 106), dowód istnienia nieśmiertelnej duszy indywidualnej i kosmicznej.

---

<sup>118</sup> Wzorzec myślenia historycznego odnaleźć można u Hegla i jego kontynuatorów.

Większość poglądów tego rodzaju czerpie Kraszewski-Juliusz z literatury pięknej i filozofii sztuki. Wzmianki o książkach darowanych Izie świadczą o szczególnym kulcie romantyki niemieckiej. Pani Iza studiuje naturę okiem Schellinga, to znaczy widzi w niej odzwierciedlenie boskiego „dzieła Sztuki”, Prawdę i Piękno, przejawy jednej i tej samej zasady<sup>119</sup>. W rozmowie Juliusza z Emmą wyróżnione miejsce zajmuje *Wilhelm Meister* Goethego (Pn, t. I, s. 118–119), a w nim najbardziej zachwyca rozmówców piękna dusza Mignon, wcielenie idealnej kobiecości, anioł „zaświatowej” tęsknoty. Ta ostatnia lektura wraca enigmatycznie w dziennikowych zapiskach Juliusza w kontekście powtarzanego w nich refrenicznie pytania: co to jest życie? (Pn, t. I, s. 210). Bohater, romantyczny *homo legens*, nie ukrywa tu swoich uniesień nad tym genialnym dziełem, ale przemilcza, co w nim konkretnie dla siebie wyczytał. „W książce to tylko znaleźć może człowiek, powiedział genialny pisarz francuski, co ma w sobie” (Pn, t. I, s. 120) – tę myśl zastosowała Emma do własnego nadmiernie wyegzaltowanego życia, który zniszczyła zdeformowana idea platonicznej miłości. Nuda i związek z hedonistą Jasieńkiem to żałosne konsekwencje sentymentalnej projekcji literatury i filozofii w sferę codziennego bytu. Projekcji przeprowadzonej w duchu wspomnianego dziełka Bernardina de Saint-Pierre’a<sup>120</sup>.

Co natomiast, zgodnie z maksymą „genialnego pisarza”, odnalazł w sobie i u Goethego Juliusz? *Pamiętniki nieznanego* w świetle tego, co pisałem o studiowaniu dzieł Platona, są zapisem lekturowych doświadczeń, które dopiero na kartach dziennika formowały się na kształt eseistycznych prób. Tę samą zasadę można odnieść do lektury *Wilhelma Meistra*, aczkolwiek filozoficzno-społeczne kwestie roztrząsane nieustannie w zachowanych „dla publiczności” fragmentach dziennikowych zapisków nie odsyłają do niej bezpośrednio. To gigantyczne dzieło czytane przez całą ówczesną Europę intelektualną musiało wyrzucić wpływ również na umysłowość Kraszewskiego i jego bohatera Juliusza. Ten drugi wszak uznany został za postać reprezentatywną dla szerokiego kręgu ogólnie wykształconych czytelników.

---

<sup>119</sup> F. W. J. Schelling, *O duszy świata. Hipoteza wyższej fizyki dla wyjaśnienia powszechnego organizmu*. Zob. L. Miodoński, *Całość jako paradygmat rozumienia świata...*, dz. cyt., s. 175, 186.

<sup>120</sup> W rezultacie powstał sztuczny produkt: zapowiedź wielu polskich mutacji późniejszej *Madame Bovary*.

O bovaryzmie polskim zob. M. Głowiński, „*Cham*”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, w: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachorza i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.

Niewątpliwie konstrukcja losu tytułowego bohatera *Pamiętników* wiele zawdzięcza inspiracji dzieła Goethego ze względu na wspólne obu utworom zaplecze filozofii Platona. *Lata nauki* i *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* propagowały klasyczną ideę *Bildung*, przetworzoną w duchu nowożytnego humanizmu<sup>121</sup>. W kulturze europejskiej idea ta wywodzi się z tradycji greckiej *paidei*, zinterpretowanej u Platona w obrazie wstępowania duszy po szczeblach miłości (*Uczta*). „Eros – pisze Jaeger – jest pragnieniem spełnienia wszystkich prawdziwych możliwości tkwiących w ludzkiej naturze, a więc popędem wychowawczym w najgłębszym znaczeniu tego słowa”<sup>122</sup>. Goethe przeniósł jednak świat platońskich transcendentaliów w historycznie określone ramy rozwoju społeczeństwa jako organicznej i wysoko zorganizowanej całości. Jego bohater spełnił postulat samoograniczenia woli w czynie wpisany w tę wielką uniwersalną strukturę. W *Wilhelmie Meistrze* Kraszewski mógł wyczytać między innymi takie słowa: „Zrób z siebie organ i czekaj, jakie ci miejsce rozumnie wyznaczy ludzkość w życiu powszechnym”. „Człowiek nie stanie się szczęśliwy, dopóki jego bezwzględne dążenie samo sobie nie zakreśli granic”<sup>123</sup>. Dyletanizm pięknoducha musi tu ustąpić na rzecz specjalistycznego, zawodowego przygotowania bohatera<sup>124</sup>.

Kresu ziemskiej wędrówki Juliusza nie wyznaczała jednak Goetheańska idea ograniczenia. Minimalizm zbiorowych dążeń i trudne warunki, w których niemożliwa staje się jakakolwiek realizacja maksymalistycznych postulatów „dla dobra powszechnego”, wymuszały w polskiej rzeczywistości redukcję zadań społecznych pisarza-filozofa. „Przez filozoficzne i literackie prace mało u nas użytecznym być można jeszcze; one mają przystęp tylko do wybranych, do niewielu” (Pn, t. I, s. 226). Po drugie, bohater Kraszewskiego miał prawo czuć się niejako wyrzutkiem historii. „Juliusz służył obywatelsko krajowi, dopóki usługi jego cel i znaczenie miały” (Pn, t. II, s. 202). Po latach osiadł na stałe w wiejskiej zagrodzie i zajął się uprawą ziemi.

W epilogu Kraszewski przemówił do Polaków głosem pisarza-publicyisty, aby wskazać praktyczną drogę ucieleśnienia idei obywatelskich w ograniczo-

---

<sup>121</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania*, dz. cyt. (rozdz. IV *Bildung i Bildungsroman*).

<sup>122</sup> W. Jaeger, *Paideia*, dz. cyt., s. 238.

<sup>123</sup> J. W. Goethe, *Wilhelm Meister (Obie części)*, przeł. i wstępem poprzedził P. Chmielowski, Warszawa 1893, s. 505, 432. Cyt. za: M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt. Zob. także T. Żukowski, *Wyrzeczenie*, tamże.

<sup>124</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 177.



nych wymiarach zadań stawianych poszczególnym „ogniwom” dla dobra „organicznej” wspólnoty:

Mieszkamy na ziemi, której materialna uprawa zaniedbana, stoim obok ludzi, względem których najświętsze mamy obowiązki nauczycielstwa, opieki; żyjemy w społeczeństwie, na które skutecznie wpływać możemy; ostatecznie mamy przed sobą pole nie obejrzone okiem, umiejętności, sztukę, rozmyślanie. (Pn, t. II, s. 202).

Nie był to program na miarę Goetheańskiego ideału ludzkości. Słabością polskiego bohatera stał się swoisty kompleks bezużyteczności indywidualnego w zatomizowanym społeczeństwie, niezdolnym do organicystycznego myślenia i współdziałania: „Do jednego jam niezdolny; do drugiego czując powołanie, małe przewiduję korzyści” (Pn, t. II, s. 50). Teoria niedocenianego i zdeptanego geniusza, który winien „zabić się” na ołtarzu powszechnego dobra, przykład nieudanej kariery utalentowanego muzyka Wiktora Każyńskiego i w ogóle antyfilisterskie inwektywy Juliusza utwierdzały go w tych rozterkach i wątpliwościach. Dlatego pędził on ukryty żywot pracownika myśli (figura jedwabnika) i nadał Goetheańskiemu samoograniczeniu sens raczej negatywny. Realizacja choćby najskromniejszych postulatów w sferze prywatności stawała się w polskich warunkach formą społecznego wyobcowania. A praca dla innych była ofiarą lub wręcz męczeństwem. Tej przeklętej alternatywy nie przewidywała ani społeczna utopia Goethego, ani też idea Republiki Platona. Mimo głoszonych jakby w próżnię teorii postępu ludzkości, bohater Kraszewskiego poszukiwał sensu własnego działania przede wszystkim w „czynie wewnętrznym”. Nagrodą cnotliwego życia był spokój sumienia, a w przyszłości platońsko-chrześcijańskie empireum wybranych. Juliusz nie rozstawał się z życiem doczesnym jak z radosnym pochodem, ale jak z utrapioną pielgrzymką, po której przyjdzie zasłużony odpoczynek. Niesiony na rękach anioła opuszczał bez żalu pobożowsko życia.

Trudno snuć tu rozbudowane paralele między *Pamiętnikami nieznajomego* a wielkim tekstem kultury, za jaki uchodzi *Wilhelm Meister*, jedynie na podstawie kilku wzmianek o tym dziele w utworze Kraszewskiego. Jednak zdeklarowana już na początku drogi polskiego bohatera jego antywerterowska orientacja, potępienie samolubstwa i śmierci samobójczej, zaciągnięcie się do wojska i służba obywatelska – te wszystkie elementy spotykały się z edukacyjnymi waleriami *Wilhelma Meistra* Goethego. W obrębie promieniowania tego ideału kul-

turowego mieściła się „historia niejednego życia i niejednego Juliusza”, choć – trzeba to stwierdzić – nie osiągała jego wyżyn<sup>125</sup>.

### Czytelnicy *Pamiętników*

Niniejszy wywód zmierza do udokumentowania tezy, że utwór Kraszewskiego był bardziej sejsmografem rejestrującym klimat intelektualny epoki niż bezkrytycznym narzędziem propagowania modnych teorii, utopii i postulatów, zniekształconych w powszechnym obiegu. Jak się wydaje, w jednym może punkcie autor *Pamiętników* zgadzał się z poglądami zachodnioeuropejskich moralistów: „Każdy wiek i każdy człowiek postępuje, ale w sensie, jaki nadaje doskonałości, ku której dąży” (Pn, t. II, s. 187). Trzeba jednak podkreślić, że ideał Kraszewskiego najwięcej inspiracji zawdzięczał wpływowi Brodzińskiego, jego programowi „szczęścia w ograniczeniu”, etyce podporządkowania woli nakazom sumienia<sup>126</sup>. To źródło myślowe zostało jeszcze w latach czterdziestych uzupełnione ideami prepozytywistycznymi, sprowadzającymi się do ogólnych haseł poprawy warunków życia poprzez włączenie się wszystkich w zbiorowy wysiłek pracy w różnych dziedzinach życia społecznego, szczególnie w rolnictwie i działalności oświatowej<sup>127</sup>.

Wydanie *Pamiętników nieznajomego* w 1846 roku nie przeszło bez echa, krytyka literacka tamtych lat koncentrowała się po części na ocenie dążeń ideowych, zbieżnych bądź niezgodnych z wyznawanymi przez recenzentów pryncypiami, albo na tropieniu słabych stron ogólnej charakterystyki bohatera.

Pierwszy głos, otwierający publiczną dyskusję nad tą powieścią w prasie warszawskiej, pochodził z demokratyczno-rewolucyjnie nastawionych środowisk i należał do Józefa Bohdana Dziekońskiego, przedstawiciela cyganerii<sup>128</sup>. Krytyk, wypowiadając się w nieprzychylnym dla Kraszewskiego tonie, zarzucił

<sup>125</sup> Na temat oddziaływania Goetheańskiego wzorca zob. uwagi E. Owczarz (*Nieosiągalna całość*, s. 72-74).

<sup>126</sup> Zob. A. Witkowska, *Wstęp* do: K. Brodziński, *Wybór pism*, dz. cyt., s. LXV-LXXVII; Cz. Zgorzelski, *Sumienie obywatelskie poezji Brodzińskiego*, w: *Od Oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 122-135; M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 122-126.

<sup>127</sup> Zob. B. Skarga, *Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864)*, Warszawa 1964; S. Kieniewicz, dz. cyt.

<sup>128</sup> J. B. Dziekoński, „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „*Dzwon Literacki*” 1846, t. 2, s. 230-242.

mu brak arcyzmu i „tendencji”; wytknął tytułowemu bohaterowi „niewolniczy egotyzm”, ślepą wiarę w antyczne fatum. Według Dziekońskiego, te wszystkie mankamenty sprawiły, że poeta Juliusz, rezoner czerpanych z książek modnych teorii, zatrzymał się w rozwoju. Trudno wierzyć słowom zapisywanym przez niego w dzienniku, są martwe, ponieważ – konkluduje krytyk – bierna postawa bohatera wobec rzeczywistości zaprzecza utrwalonym na papierze deklaracjom. Juliusz nigdy nie wierzył w szczęście, był raczej pięknoduchem, zapatrzonym w swoje własne, sztuczne odbicie. W rezultacie powstała postać papierowa i anachroniczna. Dziekoński nazywa powieść Kraszewskiego „improvizowaną, powierzchowną i ciągle sprzeczną ze sobą gawędką”, wyjaśnia czytelnikom, na czym, jego zdaniem, polegał błąd w artystycznym przedstawieniu zagadki życia:

Życie samo nie jest owym „widokiem na ludzkość”, lecz ludzkością samą; nie jest ową „kontemplacją”, lecz działaniem, poruszaniem się ludzkości. Ów „widok”, „kontemplacja” są śmiercią – egoizmem, letargiem, nie życiem<sup>129</sup>.

W nielicznych wtrętach o charakterze „dążnościowym” i interwencyjnym, w których narracja pierwszoosobowa ustępuje miejsca doraźnej publicystyce, Dziekoński dostrzegł właściwy cel tej powieści, który w jego przekonaniu nie został konsekwentnie podjęty przez Kraszewskiego.

Przeciw temu zdystansowanemu oglądowi krytyka „Dzwonu Literackiego” wystąpiła Eleonora Ziemięcka, redaktorka katolickiego „Pielgrzyma”<sup>130</sup>. Zredukowała ona jednak znaczenie *Pamiętników nieznanego* do funkcji ich oddziaływania wychowawczego. Jej zdaniem, moralność Juliusza stanowi cechę *constans* jego osobowości, ukształtowanej przez wychowanie domowe. Stąd płynął oczywisty dla Ziemięckiej wniosek, że życie bohatera było spożytkowane dla dobra powszechnego. Te i inne spostrzeżenia sformułowane były z punktu widzenia dążności programowych czasopisma, które miało propagować wśród wykształconych czytelników hasła obrony chrześcijaństwa przed zarzutami ideologii wrogo wobec niego nastawionych. Chrystianizm w XIX wieku szukał wsparcia w filozofii, tłumaczącej jego postępową rolę w odnowie społecznej. U podstaw interpretacji *Pamiętników nieznanego* dokonanej przez Ziemięcką legło następujące przekonanie o proveniencji jeszcze oświeceniowej:

---

<sup>129</sup> Tamże, s. 236.

<sup>130</sup> E. Ziemięcka, „*Pamiętniki nieznanego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Pielgrzym” 1846, t. 4, s. 33-38. O programie czasopisma zob. J. R. Błachnio, *Poglądy filozoficzne...*, dz. cyt., s. 41-48.

Jest pewna strona człowieka, stała i niezmienna, stawiająca się zawsze jednostajnie do wszystkich przemian wiekowych – strona moralna, wyrobienie duchowe indywidualne. Pan Kraszewski tę stronę głównie zauważył – młodzieniec jego nie ma w sobie kolorytu tej lub owej epoki, ale to sumiennie i głęboko pomyślany obrazek [...] <sup>131</sup>.

Tę, trzeba przyznać, uproszczoną argumentację, opartą na dogmacie istnienia ponadczasowej moralności, bez dalszego dowodzenia zamykała ogólnikowa dyrektywa ideowa: „wychowanie woli” to najwyższe zadanie indywidualów i narodów.

Inny styl lektury proponował anonimowy współpracownik „Przeglądu Naukowego” <sup>132</sup>. W odczuciu recenzenta dzięki szczęśliwemu mariażowi formy i wyrażonej w niej adekwatnie treści, bohater, współczesny „nieznajomy”, stanął w samym centrum polskiej rzeczywistości jako „jeden z nas”, reprezentant teraźniejszego pokolenia:

[...] bo właśnie my pospolici, niehistoryczni, nie odznaczający się niczym szczególnym ludzie, jesteście dla siebie najciekawszy [...] Trzeba przyznać, że dotąd prawie nieznanie nam [było] życie nasze tak właśnie uważane, jak je Kraszewski uważa – życie ogólne, ludzkie, życie każdego myślącego i czującego człowieka, człowieka (jak to mówią) z sercem i z głową, chociaż zresztą nie odznaczającego się niczym bardzo szczególnym, nadzwyczajnością działania, dziwactw lub talentu jakiego <sup>133</sup>.

Przytoczony fragment wywodu krytyka wydaje się symptomatyczny dla stylu myślenia trzeźwych entuzjastów, którzy w zwyczajnej codzienności, poza burzami historii lokowali swoją „filozofię” nadziei i przetrwania <sup>134</sup>. Ze względu na to powszednie ujęcie jednostkowej biografii nowa książka wzbudzać powinna, zdaniem recenzenta, czytelnicze zainteresowanie, a „pamiętnik” ma zastępować typowe powieściowe historie, w których myśl odbiorcy zastyga pod wpływem opowiadania ciekawych „wypadków”.

---

<sup>131</sup> Tamże, s. 34.

<sup>132</sup> N.N., „Przegląd Naukowy” 1846, t. III, nr 27, s. 836-837.

<sup>133</sup> Tamże. Podkr. M. L.

<sup>134</sup> Zob. S. Kieniewicz, *Dramat trzeźwych entuzjastów*, dz. cyt. Witkowska zalicza do tej porozbiorowej formacji myślowej także Brodzińskiego (*Wstęp* do: K. Brodziński, *Wybór pism*, dz. cyt., s. LXXXIX).

Kazimierz Wójcicki z „Biblioteki Warszawskiej” waha się w ocenie walorów intelektualnych i artystycznych powieści z 1846 roku. W porównaniu z *Poetą i światem* utwór *Pamiętniki nieznanego* był już „owocem dojrzałej myśli, gruntowniejszego na świat i ludzi poglądu i dojrzałego talentu”. Stawał się w opinii krytyka mniej zachwycający imaginacją (chyba w znaczeniu: bardziej stonowany emocjonalnie), lecz „istotniejszy i bliższy każdemu usposobieniu”. „Że zaś Nieznajomy Kraszewskiego jest utworem fantazji tylko, albo raczej utworem zwykłym codziennie na drodze życia spotykanym, przeto i *Pamiętniki* jego nie mogą zajmować pod żadnym innym względem, jak tylko sztuki i talentu autora”<sup>135</sup>. Wójcicki zwrócił uwagę na ukształtowanie charakteru Juliusza, nie do końca zgodnego z regułami psychologicznego i życiowego prawdopodobieństwa (nie umotywowane w żaden sposób kombinacje obrazów poznanych kobiet i towarzyszących tym obrazom uczuć w duszy bohatera). „Dziwny umysł i dziwna istota ten Juliusz: wiara i religia w sercu i w głowie, a tęsknota i niepokój w duszy. Inne są cechy religijnego ducha”<sup>136</sup> – konstatuje krytyk.

Z czego wynikają wszystkie te „mankamenty” powieści? Wydaje się, że podstawą wyrażonych w recenzji sądów Wójcickiego jest stwierdzenie, że: „W każdym słowie i ruchu nie widzimy istoty stworzonej od autora, każde postrzeżenie nie jest bynajmniej postrzeżeniem młodzieńca, ale autora, który przeniknął tajemnicę młodzieńczego życia”<sup>137</sup>. Zatem, mimo zastosowania dziennikowej konwencji, według krytyka Kraszewskiemu nie udało się wyjść poza punkt widzenia autora, dla którego bohater był zaledwie rezonerem, a nie samodzielną postacią.

W tym samym tomie „Biblioteki” recenzent podpisany inicjałami J. S. zamieścił własną ocenę bohatera *Pamiętników*<sup>138</sup>, niezbyt przychylną dla autora powieści. „W jego jednak pojęciach przebija się sztuczny zapach”. Albo: „Zanadto tam jest filozofii, a raczej filozofowania, co czyni charakter piszącego pamiętniki zbyt poważnym i zbyt refleksyjnym”. Dalej czytamy o niezupełnie konsekwentnym rozwijaniu myśli bohatera:

Wiara jego [Juliusza] przecież ani na chwilę zachwiana nie została, a jednak ta silna wiara [w szczęście] upadła przed wypadkiem [małżeństwo Marii] okolicz-

---

<sup>135</sup> K. W. [Wójcicki], „*Pamiętniki nieznanego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 3, s. 420-427. Cyt. s. 421-422.

<sup>136</sup> Tamże, s. 424.

<sup>137</sup> Tamże, s. 422.

<sup>138</sup> J. S., „*Pamiętniki nieznanego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 3, s. 653-660.

nościami, a nie koniecznością sprowadzonym! [...] Ale nie jest naturalnym zamiar zapomnienia ukochanego przedmiotu, którego obraz z próby życia wyszedł, wyrzeczenia się pamięci na ideał, który nim na zawsze pozostał<sup>139</sup>.

W dalszym toku swojego wywodu krytyk odwołał się do głównego założenia autora, którym była teorii życia w cierpieniu, samotnej walki. Dalej argumentuje recenzent, że Kraszewski aby uzasadnić tę teorię, dostosowywał do niej wszelkie okoliczności (fabułę), a przecież:

Należałoby pełnemu marzeń młodzieńcowi dać skosztować wszystkiego, czego tak gorąco żądał, niechby się dotknął ustami kielicha szczęścia i na dnie jego gorycz znalazł [...] Tak prowadzony człowiek po drodze życia doznałby w nim wszystkiego, co jest ludzkim, a byłoby to więcej przekonywającym dla czytelnika i ogólniej kierunki życia zawierałoby w sobie<sup>140</sup>.

Autor recenzji wnosił do planu całości pewną istotną korektę. Wolał widzieć Juliusza człowiekiem, który rzeczywiście, a nie tylko w wyobraźni przeszedł przez wszystkie etapy życia i nieszczęśliwych rozczarowań. Idea ciągłej walki nie byłaby wówczas teorią, ale wynikiem życia idealisty w społeczeństwie.

W 1847 roku na łamach „Przeglądu Poznańskiego” anonimowy recenzent pisał, że dziennik Juliusza powinien się zamknąć na małżeństwie z gospodarną i trzeźwo stąpającą po ziemi Cesią (nie pierwszy to głos w tej sprawie), zaś całkowicie zbędny jest ciąg dalszy, przedstawiający rozterki wewnętrzne i nową próbę namiętności<sup>141</sup>. Krzepiący czytelnika epilog, słusznie, według krytyka, dołączony przez Kraszewskiego do fikcyjnych pamiętników, zawierał program etyki obywatelskiej, harmonijnie współgrający z idyllicznym wyobrażeniem szczęścia w ograniczeniu domowej zagrody. Tu znów wypada powtórzyć, iż takiej narodowej idylli, swego rodzaju schronienia po burzach dziejowych, oczekiwał od Kraszewskiego i ojczyściej literatury pewien krąg tradycjonalistycznie nastawionych odbiorców, którym bliska stawała się wartość pracy na zaniedbanej ziemi ojców.

Z przeciwległego geograficznie krańca lwowianin Jan Dobrzański w „Dzienniku Mód Paryskich” podjął się wytłumaczenia sensu filozoficznego powieści, nawiązując wyraźnie do słów komentarza Kraszewskiego, umieszczonego

---

<sup>139</sup> Tamże, s. 655.

<sup>140</sup> Tamże, s. 657.

<sup>141</sup> N.N., „Przegląd Poznański” 1847, t. 5, s. 155-162.

w epilogu, poza dziennikowym zapisem<sup>142</sup>: „w uczuciu głębokim, tym czynie wewnętrznym ma być dramat prawdziwy życia, a celem życia stać się panem siebie, zaprzecić się siebie”. Cierpienie i walka wewnętrzna, którą przeżywa czująca i osamotniona jednostka, są „skutkiem samolubnego puszczania wodzy namiętności”. Z drugiej strony, krytyk sugeruje, iż ta trudna do utrzymania psychologiczna asceza pojawiła się w świadomości Juliusza jako logiczna konsekwencja jego młodzieńczej wiary w ideały, która w chwilach melancholicznego odrętwienia stawała się ostatnią ostoją bohatera. Inna sprawa, że Kraszewski ukazał w powieści jedynie, i to w wąskim zakresie, „dramat rozumu” – zamiast „dramatu uczucia, czynu spełnionego”, czyli innymi słowy, dopowiadając sugestie Dobrzańskiego, niebezpiecznie przechylił szalę powieści na stronę przeintelektualizowanej teorii.

Niepocholebnie dla rzeszy czytającej utwór recenzent lwowski konstatawał, że bohater skrojony został na jej miarę, stosownie do jej pospolitych potrzeb i wyobrażeń. Wąskie zwierciadło życia, ukazane w powieści z całym jego ubóstwem i niedostatkiem moralnej wielkości, obejmowało tylko bezcielesne wspomnienie nieskończonego świata ideałów oraz niczym nie wyróżniający się wzór codziennej egzystencji. Nostalgiczna pamięć bohatera, rejestrująca (na papierze) przemiany jego życia wewnętrznego i stale zwrócona ku młodości „idealnej”, była niby mgłą przesłaniającą rzeczywistość czynu, faktycznie ograniczała horyzonty działania w każdym wymiarze egzystencji. Mimo tych i innych zastrzeżeń ideowo-artystycznych, Dobrzański poleca *Pamiętniki nieznajomego* ogółowi czytelników jako „historię pokolenia”, książkę, która „nie rozstraja, lecz podnosi ducha” ze względu na „głębokie uczucie i jasne pojęcie życia”.

Nowa, autoryzowana edycja *Pamiętników* w Wilnie z 1854 roku skłoniła warszawskiego krytyka, Fryderyka Lewestama do zrekapitulowania głosów poprzedników sprzed kilku lat<sup>143</sup>. Zarzutem sędziów literatury, „już nazbyt ustalonym, ale na żadnej prawdziwej ni słusznej podstawie nie opartym, jest to dziwne pojęcie, że tegoczesna powieść bez wyjątku około jednego obraca się punktu środkowego, którym jest sprzeczność wszelkiego marzenia z prawdą, poezji z życiem, idei z rzeczywistością”. I niejako wbrew Kraszewskiemu, który

---

<sup>142</sup> J. Dobrzański, *Nowsze powieści polskie*. „*Pamiętniki nieznajomego*” przez Kraszewskiego, „*Dziennik Mód Paryskich*” 1847, nr 1, s. 2-5. Krytyk propagował prepozytywistyczne idee pracy organicznej jako warunek odzyskania niepodległości.

<sup>143</sup> F. H. Lewestam, „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „*Gazeta Codzienna*” 1854, nr 279, s. 1-3.

w mniemaniu recenzenta przyjął ten sąd z pewną oczywistością, Lewestam dialogował z tą powszechną opinią:

A wyobrażaciez sobie bohatera bez walki? W nieustannym ruchu, w nieuchronnie wzajemnym przeciwdziałaniu trze się siła o siłę, zasada o zasadę. A dla nas, duszących się pod ciężarem materialnych dążeń stulecia, czyliż jest inna jaka, albo świętsza pociecha nad tę, że mimochętnie tylko człowiek ulega zwycięskiemu popędowi ogółu? Że to odarcie nas z szaty poetycznej jednakże nie wydarło z serc naszych ognia marzeń, iskry natchnienia? Chcecie życia, potrzeba wam życia, a zdaje wam się, że to życie leży w praktyce codziennych waszych zatrudnień, w powszednim trybie snu, jadła i napoju? Nie chcecież uchodzić za gorszych niż jesteście w istocie.

Ton tej wypowiedzi jest wyraźnie nastawiony na empatyczny rezonans w sercach czytającej publiczności. Lewestam projektuje taki odbiór Kraszewskiego, upominając się zarówno o szlachetną stronę dążeń polskiego społeczeństwa (zbiorowe ideały), jak i o docenienie nadającej im kierunek siły moralnego oddziaływania twórczych jednostek, tych, co idą na przekór „zwycięskiemu popędowi ogółu”, walczą do końca o wierność ideałom. Utwór Kraszewskiego podtrzymuje i krzepi siły nadwątlone w tej walce. Jednostka – według perswazyjnej argumentacji krytyka – ma prawo do swojej prywatnie przeżywanej „prawdy poetycznej”, której nie zna obojętny tłum. Jeżeli przyjąć za Lewestamem tę *par excellence* romantyczną tezę, że snucie marzeń wyraża dążenie do prawdziwego życia, to trzeba jednocześnie przyznać, że dobro ogółu oraz zasada samozaparcia, obowiązku i wyrzeczenia są okupione wartością życia marzącego indywiduum. I dzięki tej ofierze także nabierają wartości. Recenzja Lewestama wśród wielu ogólnych uwag na temat refleksyjnej i artystycznej postawy Kraszewskiego wzbudzać mogła w czytelnikach Kraszewskiego retoryczne pytanie: czy słusznie doświadczenia młodzieńczego idealizmu mogą obciążać bohatera jakąś winą lub zarzutem egoistycznego hołdowania nieuleczalnym namiętnościom? Juliusz – konkludował Lewestam, wbrew temu, co twierdził Dobrzański – to poeta „nie głowy, ale serca, który tym sercem pojmuje obowiązek, a zatem poświęcenie, który w szlachetnym zapale czerpie hart duszy, zwykle udział tylko ludzi zimnych a rozumujących”.

W gruncie rzeczy zastosowana w powieści konwencja dziennika intymnego nie narzucała czytelnikom tych poufnych zwierzeń jednoznacznej interpretacji. Jak wynika z powyższego zestawienia sądów o utworze Kraszewskiego, każdy mógł w nim wyczytać to, co chciał. Granice interpretacji przesuwają się



zależnie od artystycznego i moralnego punktu widzenia, a często wręcz od wyznawanej ideologii krytyka<sup>144</sup>.

Streszczone tu wypowiedzi krytyczne, mimo wielu czynionych w nich Kraszewskiemu zarzutów natury artystyczno-psychologicznej, zmierzały ostatecznie do wykazania pewnej ogólnej wspólnoty przekonań filozoficzno-moralnych między autorem powieści, jej fikcyjnym narratorem-dziennikopisarzem i współczesnymi im odbiorcami literatury. Zagadnienie platońskich ideałów i obywatelskich obowiązków, postawione w tytule niniejszego rozdziału, stanowiło, jak się wydaje, najważniejszą płaszczyznę wstępnego porozumienia autora z czytelnikami i profesjonalną krytyką. Oczywiście, różnie widziano wzajemne odniesienie tych dwóch nierozdzielnych kwestii, połączonych w jedną formę powieści-dziennika. Wspólnym mianownikiem zrekapitulowanych tu sądów stały się: niechęć do nadmiernej spekulacji (*vita contemplativa*) i konieczność podporządkowania jednostki konkretnym potrzebom życia społecznego<sup>145</sup>.

Przedstawiona tu interpretacja *Pamiętników nieznanego* sytuuje książkę z 1846 roku na kilku płaszczyznach jej społecznego funkcjonowania. Po pierwsze, powieść ta podjęła problem postawiony wcześniej w *Poecie i świecie* przez Kraszewskiego-Gustawa: „Prawdaż to, że [...] trzeba umieć zastosować się do życia, a nie życie do siebie stosować?” (Pś, t. II, s. 91–92). Konsekwencją pesymistycznego poglądu na świat stał się subiektywny idealizm i ból istnienia – czyli te elementy wczesnoromantycznego myślenia, które przeniknęły do twórczości Kraszewskiego wskutek przesilenia pojęć i wyobrażeń epoki romantycznej. Znalazły one wyraz w obu interpretowanych powieściach. *Pamiętniki nieznanego* miały jednak stać się w zamierzeniu pisarza przełamaniem tych ana-

---

<sup>144</sup> W duchu postępu społecznego wypowiadała się w roku jubileuszowym o *Pamiętnikach* i *Sfinksie* E. Orzeszkowa, która spod mgły romantyzmu usiłowała wydobyć szczególnie w tej wcześniejszej powieści „pozytywne”, energiczne i jasne rozwiązanie zagadnienia filozoficznego i dopatrywała się w niej tendencji do „zdrowego i jędrnego realizmu” (E. Orzeszkowa, *Powieściopisarstwo. Powieść obyczajowa. Drugie dziesięciolecie 1840–1850*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. 38, 40).

<sup>145</sup> Teza rekapitulująca krótką historię recepcji *Pamiętników nieznanego* zgadza się z syntetycznymi uwagami Bronisława Baczki na temat problematyki polskiej filozofii lat czterdziestych. Uczony pisał, że wspólny dla różnych orientacji ideowych stał się u nas „postulat krytycznego aktywizmu – stworzenia nowej, przewyciężającej heglizm filozofii, filozofii czynu». Przeciwko heglizmowi wysuwa się zarzut kontemplatywności, pozostawiania jedynie w «sferze myśli». Konkluzja była następująca: „nowa filozofia winna być filozofią konkretnego, filozofią życia” (B. Baczko, *Horyzonty problemowe polskiego heglizmu*, w: *Polskie spory o Hegla 1830–1860*, [pr. zb.], Warszawa 1966, s. 26.)

chronicznych postaw, o czym świadczy teza epilogu poświadczająca wartość panowania człowieka nad skłonnościami jego „niższej” natury. Forma dziennikowych zapisków mogła być narzędziem introspekcyjnej autoanalizy tych stanów, próbą ich ujarznienia w karbach rozumu. Ideał dobra powszechnego nasywał się tu jako gotowy schemat negatywnie wartościujący dążenia jednostki do osiągnięcia prywatnego szczęścia, dążenia będące przejawem samolubstwa. Przewyciężanie egotyzmu i ukierunkowanie na wartości ogólnoludzkie (miłość ludzkości) stanowiły zadanie literatury i filozofii, które dostrzegał Kraszewski na równi z potrzebą zainteresowania warunkami codziennego bytu społeczeństwa, pozbawionego własnej państwowości.

Zgodnie z ogólną tendencją rozwoju krajowego piśmiennictwa w latach czterdziestych, w którą autor *Pamiętników* się wpisywał, izolacjonistyczna wersja indywidualizmu została poddana w powieści społecznemu napiętnowaniu (problem samobójstwa i fałszywe ideały). Przeciwstawiano jej kolektywny ideał pracy na polu nauki, oświaty i praktycznego działania<sup>146</sup>. Nie oznaczało to jeszcze wówczas zwrotu w kierunku realizmu, przynajmniej w zakresie sposobu ujmowania podstawowej relacji: poeta (indywiduum) – świat. *Pamiętniki nieznanego* stanowiły natomiast próbę przełamywania wczesnoromantycznego poczucia tragizmu, próbę łagodzenia sprzecznych kolizji marzeń i rzeczywistości<sup>147</sup>. Epilog tej powieści miał oddziaływać na czytelników jako swego rodzaju *ars moriendi*, sztuka odchodzenia ze świata bez tragicznego patosu, z poczuciem dobrze wypełnionego obowiązku.

Po drugie, porozumienie Kraszewskiego z czytelnikami było możliwe głównie na poziomie sentymentalnych stereotypów i konwencji literackich, które tworzyły z *Pamiętników* – trzeba to przyznać – swoistą rupieciarnię. Daleko tu jednak odbiegł Kraszewski od pomysłu intertekstualnej (chciałby się powiedzieć także: interaktywnej) paraboli, charakteryzowanej w poprzednim rozdziale. Rola odbiorcy w tym wypadku była raczej bierna, ograniczała się do rozpoznawania znanych wątków i układów fabularnych, a także rekwizytów towarzy-

---

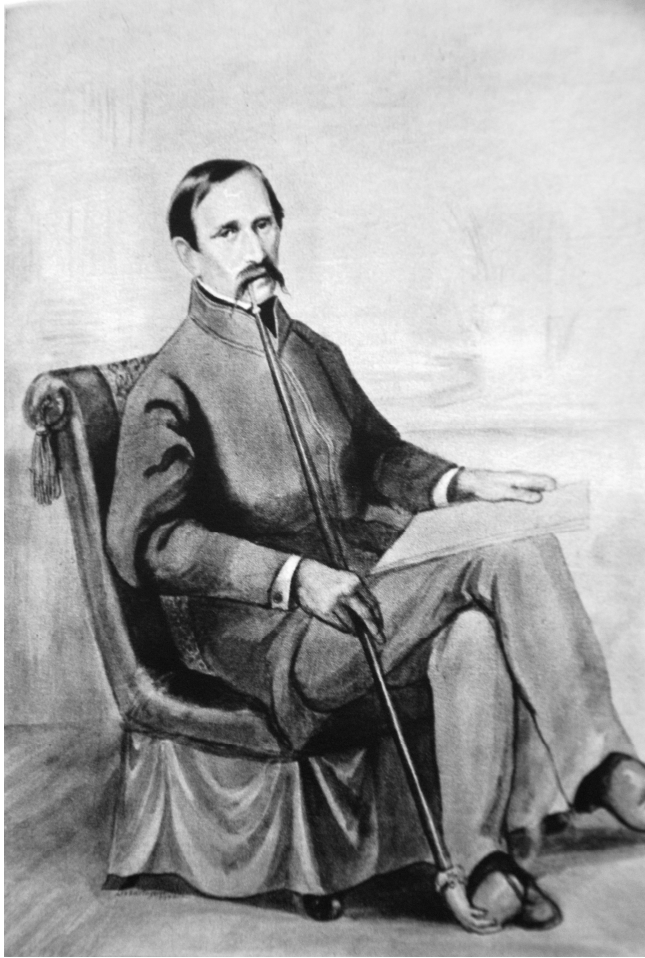
<sup>146</sup> Na emigracji ten sam schemat przełamywania izolacjonizmu poety wczesnoromantycznego na rzecz solidarystycznej wersji indywidualizmu twórczej jednostki zaznaczył się jako ważny element ewolucji w postawie Słowackiego w roku 1841. Schemat ów został oczywiście wypełniony inną treścią. Pisał o tym S. Treugutt w książce „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1999, rozdz. *Inny wieszcz.*

<sup>147</sup> Kraszewski był tutaj zgodny z tendencjami, które zaznaczyły się silnie w drugiej połowie XIX wieku. Piszą o nich: Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, w: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 69-70; M. Obrusznik-Partyka, *Pozytywistyczne wydziedziczenie tragizmu (?)*. *Rekonesans*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, dz. cyt., s. 105-113.

szących romansowym, nieraz epizodycznym historiom. Konwencjonalność literatury tłumaczyła także występowanie w tej powieści elementów wyobraźni ukształtowanych pod wpływem wzorców miłości platonicznej. Idee odkryte przez bohatera w filozofii Platona i w całym ciągu dalszych do niej „książkowych” odwołań zostały w *Pamiętnikach* sprowadzone do rzędu ogólnych formuł teoriopoznawczych.

Ostatecznie Juliusz nie jest człowiekiem zmysłowym, zanurzonym w konkretności, wyczulonym na jednostkowość rzeczy i przedmiotów widzialnego świata. Obserwację rzeczywistości od razu sprowadza on do abstrakcyjnych treści rozumu. W świetle przeprowadzonych tu analiz zachowuje swoją słusność cytowana wyżej uwaga Wyki o „wpływie propagandy pokolenia” na ukształtowanie myślowej zawartości *Pamiętników nieznajomego*. Domagano się od bohatera, który miał być „jednym z nas”, życiowego realizmu, a przecież jednocześnie uprawiano na innej płaszczyźnie filozofię, która z trudem wyzwaliała się z okowów spekulacji. Myślenie o przyszłości, jak zauważył Wyka, zasadniczo nie wykraczało poza sferę ideału. Nie było też pozbawione jaskółczych niepokojów, co też sugestywnie pokazał Kraszewski. W tym właśnie punkcie, zbliżającym powieść z 1846 roku do problematyki *Kordiana*, widać wyraźnie, że *Pamiętniki nieznajomego* swoją pojemną formą powieści-dziennika wykraczały poza ograniczenia ideowo-artystyczne narzucone przez propagandę pokolenia. Niepokoje i wibracje uczuciowe Juliusza, jego próba dziennikowej autobiografii czynią z niego poetę serca. Poetę, który chciał także pozostać w zgodzie z filozofią.

Patrząc natomiast z perspektywy zewnętrznego autora dziennikowej powieści, warto zastanowić się, w jakiej mierze jego fikcyjny sobowtór wyrażał napięcie Kraszewskiego między postawą intymisty (osłaniającego się przed profanami w kokonach autorefleksji) a rolą publicznego autorytetu, przemawiającego w imieniu „niejednego Juliusza” ku pożytkowi bliźnich. Obie formy pisarskiej świadomości odgrywały swój dramat na dwóch równoległych scenach: „osobistych” zapisków (autonomiczne życie literatury) oraz społecznego zaangażowania (literatura jako instytucja wzajemnego kontaktu, wpływu).



J. I. Kraszewski w okresie wołyńskim

### III.

## DUCH ZAMKNIĘTY W GLINIE ZNIKOMEJ

### CZYTANIE *SFINKSA*

#### Myśl i sztuka

*Sfinks* ukazał się w Warszawie w 1847 roku z przedmową autora datowaną 3 listopada 1846. W tej powieści Kraszewski dał szczególny wyraz swoim zainteresowaniom sztuką. Utwór wyrósł na glebie ówczesnych dyskusji estetycznych angażujących publicystów „Tygodnika Petersburskiego”, „Athenaeum”, „Pielgrzyma”, „Biblioteki Warszawskiej” i paru innych organów prasowych. Spory krytyków miały charakter postulatywny, koncentrowały się wokół trzech problemów-idei: „1. ludowych i narodowych cech sztuki, 2. patronatu społecznego nad artystą, 3. narodzin sztuki z pracy (zagadnienie kojarzone z myślą o upowszechnieniu piękna)”<sup>1</sup>. Niezależnie od różnic światopoglądowych, rzutuujących na wyznawane koncepcje, uczestnicy debaty zgadzali się w jednym punkcie: akcentowali mocno treściowy aspekt dzieła, potwierdzając tym samym programowy prymat literatury nad innymi rodzajami działalności artystycznej. W ferworze polemik pojawiały się głosy kwestionujące rację istnienia sztuki polskiej i słowiańskiej, która, jak dawniej, tak i teraz nie może się u nas rozwijać ze względu na „brak stałego mecenatu w przeszłości, rzadkie wyjazdy młodych talentów za granicę, sprowadzanie obcych mistrzów, niewolę polityczną, brak kultury plastycznej społeczeństwa, nieżyczliwą krytykę”<sup>2</sup>. We wstępie do

---

<sup>1</sup> S. Morawski, *Wstęp*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961, s. 12. Za tym autorem referuję przebieg dyskusji.

<sup>2</sup> Tamże, s. 14. Asumpt do takich przeczących wniosków dawał Mickiewicz w prelekcjach paryskich. W 1844 r. tłumaczył, „dlaczego Słowianie nie starali się dotąd uprawiać sztuki plastycznej”. Ich „wyobraźnia ogarnia krainy opisywane przez świętego Jana i malowane przez Michała Anioła”. Autor pytał retorycznie: „Na cóż im ubiegać się o kopie, skoro posiadają w całej

*Sfinksa* Kraszewski dystansował się wobec jałowej walki stronnictw politycznych, paraliżującej, jego zdaniem, wszelką rzetelną pracę na polu sztuki. Apelowo o znalezienie „złotego środka” jako podstawy konsensusu społecznego, wstępnego warunku sprzyjającego zaangażowaniu rodzimych artystów: „Tak jest, nie rozprawiać tyle o filozofii niemieckiej i katolicyzmie, a filozoficzniej i bardziej po katolicku żyć i działać”<sup>3</sup>.

Autor *Sfinksa* zyskał opinię gorliwego orędownika i popularyzatora sztuki polskiej, zarówno tej dawnej, jak i współczesnej. W latach czterdziestych Kraszewski oprócz działalności *stricto* literackiej zajmował się kolekcjonowaniem pamiątek kultury materialnej dawnej Polski. W swoim majątku zamierzał stworzyć własne muzeum na wzór Świątyni Sybilli w Puławach. Gromadził także materiały do słownika artystów polskich i do *Ikonoteki*<sup>4</sup>. Na łamach czasopism, a zwłaszcza redagowanego przez siebie *Athenaeum* publikował liczne artykuły, pogadanki, felietony z dziedziny estetyki i upowszechniania sztuki<sup>5</sup>, a w roku 1846 zamieścił własne tłumaczenie *Złotej legendy artystów*<sup>6</sup>. Prowadził wówczas korespondencję z malarzami i profesorami estetyki, między innymi z Józefem Kremerem, Kazimierzem Komornickim i Wincentym Smokowskim. Dwóm ostatnim, artystom i miłośnikom sztuki dedykował pierwszą edycję

---

pełni organ [duchowy] dający im możliwość oglądania oryginałów?” (*Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Warszawa 1998, wykład VI, s. 69).

<sup>3</sup> J. I. Kraszewski, *Do Kazimierza Komornickiego*, w: *Sfinx*, Warszawa 1847, s. 4.

<sup>4</sup> Zob. m.in. J. I. Kraszewski, *Odezwa do wszystkich posiadających jakiegokolwiek materiały do opracowywującego się „Słownika malarzy polskich”*, Wilno 1846; *List w sprawie zamierzonego „Słownika artystów polskich”*, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 4, s. 186-188; *Ikonotheka. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce*, ogł. „Teki Wileńska” 1858, nry 3-6 (reszta materiału, pozostająca w rękopisach, została zniszczona w 1944 roku). Wstęp do *Ikonotheki* stanowiła *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej* (Wilno 1860). Dane bibliograficzne z tej dziedziny działalności Kraszewskiego pochodzą z prac S. Świerzeńskiego: *Józef Ignacy Kraszewski jako badacz sztuki (1830-1864)*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, Warszawa, rok III (1952), nr. 2-3 (10-11) oraz *Sztuki piękne w twórczości J. I. Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 1969, nr 6. Zob. także: J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832-1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995, rozdz. *Józef Ignacy Kraszewski – próby leksykografii i druga próba syntezy wiedzy o sztuce polskiej*, s. 85-112.

<sup>5</sup> M.in. *Gawędki o sztuce*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nr. 23, 25, 50; *Pogadanki o sztuce. Do Kazimierza Komornickiego*, „Athenaeum” 1844, t. 3. Przedruk obu szkiców (w obszernych fragmentach) w: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, dz. cyt. W latach pięćdziesiątych powstał artykuł *Krajobrazy* (1854), wydany w I tomie *Gawęd o literaturze i sztuce* (Lwów 1857).

<sup>6</sup> A. Jameson Brownell, *Złota legenda artystów (Z angielskiego pisma The Athenaeum)*, przeł. J. I. Kraszewski, „Athenaeum” 1846, t. 3 i 6; 1847, t. 4; wyd. osobne: Wilno 1848.

*Sfinksa*<sup>7</sup>. Warto również przypomnieć, że Kraszewski sam nieraz próbował swoich sił jako artysta-amator. Pozostawił po sobie, częściowo tylko zachowany, zbiór rycin, szkiców i obrazów przedstawiających między innymi portrety i sceny obyczajowe oraz architekturę Kresów Wschodnich dawnej Rzeczypospolitej<sup>8</sup>. W tej dziedzinie świadomie rezygnował z ambicji wysokoartystycznych, zaliczał siebie do grona nieprofesjonalnych adeptów sztuki, ponieważ, jak mawiał, „smak amatorów, ich wiadomości i ukształcenie samym artystom nie małą mogą być pomocą”<sup>9</sup>.

Związek sztuk plastycznych z literaturą ukazywał pisarz w szkicu *Literatura jako sztuka* (1843), odwołując się przy tym do wielowiekowej tradycji estetycznej oraz do nowszych teorii traktujących sztukę jako ekspresję idei zawartych w ludzkim umyśle:

Jak literatura, tak inne sztuki jej pokrewne i z nią razem stanowiące wielką całość sztuki – są różnymi językami na wyrażenie różnego stopnia myśli ludzkich. One wszystkie trzymają się za ręce i, wedle symbolicznego rodowodu starożytności, są sobie rodzonymi siostrami (SI, s. 305).

W tym samym szkicu Kraszewski opisał główne etapy procesu twórczego, opierając się na założeniach sformułowanych w estetyce Hegla. W roku 1843 ukazał się pierwszy tom *Listów z Krakowa* Józefa Kremera, który dał swój własny komentarz do myśli estetycznej berlińskiego filozofa, pozostając w zgodzie z jej głównym założeniem: świat jest dziełem idei, sztuka przekształca rzeczywistość na podobieństwo idei zrodzonej w umyśle artysty: „Tak wszędzie i zawsze znać, iż sztuka jest córą ducha, w najwyższych chwilach jestestwa jego poczętą, a nie zaś niewolnicą form narzuconych jej od natury”<sup>10</sup>. U Kraszewskiego podobnie:

---

<sup>7</sup> K. Komornicki opublikował w „Athenaeum” kilka artykułów poświęconych sztuce europejskiej, a w 1845 r. ukończył pionierską na gruncie polskim pracę *Przegląd dziejów malarstwa* (Wilno 1851). W. Smokowski specjalizował się w rysunku i ilustracji, był pionierem drzeworytnictwa. Napisał studium *O malarstwie w Polsce* (1846). Przedruk w antologii, jw. Adresaci dedykacji zawdzięczali Kraszewskiemu słowa zachęty i duchowego wsparcia, zwłaszcza Smokowski, który przejściowo złamany niedostatkiem i brakiem apluzu porzucił sztukę dla medycyny.

<sup>8</sup> J. I. Kraszewski, *Rysunki*, red. i oprac. K. Czajkowski, wprowadzenie A. Czajkowska, Warszawa 2012. Zob. także H. Kicianka, *Twórczość plastyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1985.

<sup>9</sup> *Pogadanki o sztuce*, s. 111-112.

<sup>10</sup> J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Kraków 1855, s. 71.

Myśl-uczucie, mające się wcielić w utwór, rodzi się w nas; postrzegamy je w sobie naprzód niewyraźne i mgliste, potem stopniowo wypływające na powierzchnię, ubrane z całym wytworem imaginacji, połyskujące szatami bogatymi, cudownie piękne. Myśl-uczucie to zachwyca nas, unosi, wywołane często niepojętym jakimś, z którego sobie sprawy zdać nie możemy, drobnym wypadkiem, ono z sobą przynosi natchnienie. Tworzymy myślą i ta chwila jest najszcześniejszą dla twórcy, bo w niej tylko widzi utwór swój w całym blasku idealnej doskonałości. Trwa to, dopóki nie użyje jednego z ludzkich języków na wcielenie swej myśli. (SI, s. 306–307)

W dalszym ciągu szkicu *Literatura jako sztuka* pisze Kraszewski o nieuniknionym rozdźwięku między „pierwotworem-ideałem” zapisanym w pamięci artysty a jego niedoskonałym odbiciem w wykonaniu dzieła<sup>11</sup>. Wcielenie myśli w formę jest naznaczone ciężką pracą, walką i niespełnieniem. Poglądy te znajdują wyraz także w powieści *Sfinks* z 1846 roku i, niezależnie odciążenia Kraszewskiego w stronę estetyki mimetycznej, będą przywoływane także w późniejszych utworach, między innymi w *Powieści bez tytułu* i w *Dajmonie*.

### „Miękki” bohater

Akcja powieści *Sfinks* toczy się w czasach stanisławowskich<sup>12</sup>, aczkolwiek, trzeba zaznaczyć, że pojęcia i wyobrażenia o sztuce czerpie autor z kręgu filozofii i estetyki idealistycznej, której rozkwit przypada u nas na lata czterdzieste XIX wieku. Pierwszoosobowy narrator odtwarza w nim historię spotkanego w klasztorze kapucyńskim zakonnika – malarza, który przybrał imię brata Mariana, a wcześniej był znany jako Jan Rugpiutis. Syn Bartłomieja, zubożałego szlachcica litewskiego pochodzącego ze Żmudzi, osiadłego na Litwie, w są-

<sup>11</sup> U źródeł wielu współczesnych Kraszewskiemu idealistycznych koncepcji sztuki leżało pojmowanie ideału jako treści przypomnień duszy z okresu jej olimpijskiego żywota, o czym opowiadał platoński mit *anamnesis*.

<sup>12</sup> Zob. W. Smoleński, *Powieść historyczna z epoki stanisławowskiej*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.; J. Jarowiecki, *Stosunek Kraszewskiego do źródeł historycznych w powieściach stanisławowskich*, „Ruch Literacki” 1960, z. 1/2; M. Grabowska, *Sądy Kraszewskiego o wieku XVIII w powieściowych obrazach*, w: *Różności romantyczne*, Warszawa 1978; H. Stankowska, *Interpretacja Oświecenia w powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego. Wybrane zagadnienia*, w: *W setną rocznicę śmierci Ignacego Kraszewskiego*, pod red. J. Pośpiecha, Opole 1990; M. Rudkowska, *Stanisław August Poniatowski – dekadencja władzy? Obraz ostatniego króla Polski w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 4.



siedztwie dóbr klasztornych, wychowywał się w skromnej i ubogiej wiejskiej zagrodzie. Jan został wcześniej osierocony przez ojca – włóczęgę i malarza przydrożnych krzyży. Natura dała jednak biedakowi „uczucie idealnej piękności” (S, t. I, s. 189). Z pomocą kasztelanica, swojego pierwszego protektora i wspomożyciela, dostał się do Wilna, aby tam pobierać nauki z malarstwa i rozwijać swój talent. Myśl o zdobyciu zawodu łączyła się z nadzieją zapewnienia utrzymania matce i siostram. W litewskiej stolicy Jan znalazł się pod kuratelą Atanazjusza Szyrki, zadufanego w sobie „bazgracza” i dusigrosza. Po śmierci kasztelanica, kiedy przestały napływać fundusze na edukację młodzieńca, nauczyciel wygnał ucznia ze swego domu.

Jan dostał się do pracowni mistrza Batraniego i został jego ulubionym uczniem. Nowy preceptor, Włoch z pochodzenia, pogardzany przez innych wileńskich artystów, pomógł początkującemu adeptowi sztuki doskonalic rzemiosło, rozwinął w nim naturalne poczucie piękna, zapoznał go z najlepszymi wzorami malarstwa florenckiego. „Z rozmów Batraniego, z jego tek i dawnych rysunków, które przedstawiały wszystkie sławniejsze freski [...]; z mnóstwa prac tego niez mordowanego człowieka, co jak prawdziwy artysta całe Włochy wyniósł w swej tece [...] szczęśliwy Jan uczył się Włoch wcześniej i gotował do ich widzenia” (S, t. I, s. 245–246). Batrani przysposobił Jana do obcowania ze sztuką, która jest językiem do wyrażenia idealnej myśli, a nie tylko, jak powszechnie wówczas mniemano, układem linii, grą barw, światła i cienia. Mistrz ostrzegał go także przed zaprzędaniem sztuki czemukolwiek, a szczególnie odradzał małżeństwo. Każdą kobietę nazywał sfinksem. W tym samym czasie związała się znajomość między Janem a Jadwisią za sprawą gołębia krążącego między ich naprzeciwległymi oknami. Po latach wbrew przestrogom nauczyciela oboje zaprzysięgli sobie wierność przed ołtarzem.

Jan został wypędzony z domu Batraniego przez podkochującą się w nim żonę Włocha. Po krótkiej bytności w gnieździe rodzinnym i zarobieniu skromnego grosza puścił się w dalszą podróż. Po drodze szczęśliwym trafem poznał swojego drugiego dobroczyńcę i mecenasa, młodego Wojewodzica, który skierował go do Warszawy. Z listem polecającym Rugpiutis udał się do słynnego Bacciarellego, malarza Jego Królewskiej Mości. Oryginalny talent nowego ucznia nie mógł się należycie rozwinąć w zmanierowanej szkole starego mistrza, jednak został zauważony przez króla Stanisława. Jan Rugpiutis uwolnił się spod męczącej zależności od malarza i jako stypendysta polskiego monarchy, wzorem Smuglewicza, został posłany do Włoch, aby doskonalic swój smak

artystyczny i technikę malarską w tamtejszych pracowniach oraz szukać nowych inspiracji w zetknięciu z arcydziełami sztuki dawnych wieków<sup>13</sup>.

W Rzymie Jan pierwsze swoje kroki skierował jako pielgrzym do miejsc świętych chrześcijaństwa, „posyłając w modlitwie westchnienie za matką” (S, t. II, s. 133)<sup>14</sup>. Zapisał się do szkoły Landiego, zwiedzał galerie, świątynie, zabytki sztuki. Równoległe z edukacją artystyczną dokonywała się w nim przemiana pojęć, przekonań i wyobrażeń o człowieku, świecie i sztuce. W jakim kierunku prowadziły te zmiany? W *Sfinksie* czytamy, że Jan wjechał do Włoch z „podwójnym uczuciem chrześcijanina i artysty” (S, t. II, s. 131). Przebywając w tym kraju, zetknął się po raz pierwszy z „wątliwością, sceptycyzmem i filozofią”, które „zakrważyły mu serce” (S, t. II, s. 173). W tę nową dla Jana intelektualną atmosferę oświeconej Europy wprowadziły go długie rozmowy z Annibalem Ciprianim, sceptykiem i „przyjacielem ludzkości”, oraz spotkania z angielską artystką Miss Rosą, wierzącą w ideały oświeceniowego postępu. Konwersacje na temat modnych teorii społecznych i filozoficznych wkrótce okazały się jedynie wstępnym etapem romansowej gry prowadzonej przez Miss Rosę dla pozyskania wzajemności Jana. Zakończyła się ona melodramatycznym finałem: Jan ją opuścił, a ona utopiła się w Tybrze. W bilansie rzymskich doświadczeń Rugpiutisa powieściowy narrator akcentuje rozdźwięk między karierą a życiem duchowym młodego artysty:

Jako malarz zyskiwał on co chwila nowe siły, nowych dochodził tajemnic, nowych nabywał przymiotów; lecz jako człowiek utracił co miał najdroższego: wiarę ze wszystkim, czym ona życie ozłaca. Ta nić czarodziejska, co łączy duszę naszą z niebem, zerwana była dla niego. (S, t. II, s. 226–227)

Druga część powieści *Sfinks* rozpoczyna się od powrotu bohatera w rodzinne strony<sup>15</sup>. Jan po śmierci matki oddał ubogie gospodarstwo w dzierżawę

---

<sup>13</sup> O micie Italii jako celu pielgrzymowania i wędrówek edukacyjnych Polaków pisali m.in.: M. Brahmmer, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 309-310, 348-373; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.

<sup>14</sup> O religijnej motywacji podróży Polaków do Włoch zob. W. Müller, *Pielgrzymi polscy w Rzymie w XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XXXIV, 1986, z. 2, s. 357-365; M. E. Kowalczyk, *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Toruń 2005, s. 66.

<sup>15</sup> Kolista struktura drogi jest typowa dla polskich podróży do Italii w XVIII wieku, kończących się prawie zawsze powrotem do kraju – w przeciwieństwie do peregrynacji prostoliniowej,

i wyruszył ponownie spróbować swoich sił w Wilnie. Tam otworzył malarnię, w której zgromadził wszystkie swoje prace z okresu rzymskiej podróży. Mimo, że przewyższał wszystkich wileńskich artystów kunsztem, wiodło mu się gorzej od nich wszystkich. Nie mógł dostosować się do ich poziomych gustów, gdyż to oznaczałoby zaprzędanie talentu. Nieodłącznym towarzyszem Jana stał się w tym czasie młody, ubogi snycerz Tytus Mamonicz, potomek możnego rodu, podobnie jak on wykształcony we Włoszech. Nowy przyjaciel Rugpiutisa marzył o wykonaniu rzeźbiarskiej grupy Herkulesa ze lwem, ale to jego marzenie nie przeszkadzało mu trzeźwo myśleć o konieczności ugięcia się pod jarzmem surowych wymagań życia i uprawiania sztuki jako zarobkowego rzemiosła.

Jan natomiast długo nie potrafił odnaleźć się w prozaicznej rzeczywistości. Na konto swoich życiowych porażek mógł on w tamtym okresie zapisać nie tylko upokarzające spotkania z miejscowymi bazgraczami i odbiorcami sztuki, ale również uleganie sile „czarnoksiężskiego wzroku” żony kasztelana, którą portretował na jej własne zamówienie. Rugpiutis wkrótce znalazł lekarstwo na tę gorączkę namiętności. Spotkał po latach poznaną dawniej Jadwisę w towarzystwie jej ojca – oryginała, podróżnika i uczonego, zwanego Doktorem Fantazusem. Krótka historia ich małżeństwa została ukazana w powieści Kraszewskiego z perspektywy materialnych warunków powszedniego życia, do których artysta musiał się dostosować. Po narodzinach dziecka Jan znalazł pracę z dala od domu, w kapucyńskim klasztorze, gdzie wyrzekając się własnego autorstwa na rzecz Perlego, restaurował zabytkowe freski i malowidła. Na wiadomość o śmierci syna, a wkrótce po nim żony, Jan postanowił osiąść na stałe u kapucynów, w swoich rodzinnych stronach. W ten sposób historia życia artysty dotarła do tego samego punktu, od którego narrator rozpoczął jej relacjonowanie w powieści.

W rezultacie w *Sfinksie* otrzymujemy obraz bohatera tak prowadzonego przez autora, by czytelnik mógł zobaczyć w zetknięciu malarza Jana ze światem całą galerię artystów i reprezentowanych przez nich postaw życiowo-artystycznych: od bezinteresownej służby ideałom „prawdziwej” sztuki do konformistycznej komercji. W kształtowaniu losu głównej postaci, jak to pokazał Kraszewski, niezbędne okazały się kontakty z protektorami, decydujące o wyborze powołania, a także z nauczycielami wskazującymi cel i kierunek dążeń artysty. Na drugim biegunie międzyludzkich relacji znalazły się kobiety, wpro-

---

która odzwierciedla tułaczkę, przymusową ucieczkę (M. E. Kowalczyk, *Obraz Włoch...*, dz. cyt., s. 91-94).

wadzające niepokój i zamęt do duszy malarza. Związki z nimi, nawet z tak prostoduszną Jadwisią, za każdym razem wchodziły w kolizję z zadaniami sztuki.

Krytyka literacka XIX stulecia przyjęła *Sfinksa* Kraszewskiego z umiarkowaną przychylnością. Prawie w każdym omówieniu dzieła powtarzano tezę wy czytana z powieści, że artyście nie może być dobrze na świecie. Sformułowanie to niemal dosłownie przechodziło z jednego artykułu do drugiego, zawsze opatrywane wartościującym komentarzem. Zarówno u schyłku lat czterdziestych, jak i później przypominaniu tej myśli nie towarzyszyła bynajmniej bezwarunkowa aproba dla bohatera utworu. Do najważniejszych XIX-wiecznych głosów o *Sfinksie* należą opinie krytyków, którzy jak Kraszewski byli pisarzami. Na powieść tę spoglądali oni przez pryzmat własnej praktyki pisarskiej.

Aleksander Tyszyński, jeden z pierwszych recenzentów *Sfinksa*, pisząc na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, uznał postać malarza za kreację nie wykończoną: „wadą w tym obrazie jest to, że sam autor przynajmniej nie zwraca bliżej czytelnika uwagi na bieg myśli, bieg uczuć tej figury”<sup>16</sup>. Recenzent najwyraźniej oczekiwał od utworu pogłębionej psychologicznie introspekcji, której, dodajmy, brakowało także wcześniejszym bohaterom-artystom Kraszewskiego. Nawet Juliusz z *Pamiętników nieznanego* nasycił swoje autoanalizy treściami filozoficznymi tak silnie, że oddalał się od konkretnego indywidualnych przeżyć w stronę abstrakcyjnych formuł ludzkiego losu. Analogiczne zarzuty stawiano Kraszewskiemu z powodu szkicowej konstrukcji bohatera *Poety i świata*. Tyszyński jednak, porównując te dwie kreacje powieściowe, dostrzega między nimi pewne różnice na korzyść *Sfinksa*.

Artysta w powieści pierwszej [*Poeta i świat*] skreślony jest w swym znaczeniu jak bańka, jak błędny do świata przyrostek; w obecnej uważany jest jako jedna z głównych jego jednostek. Bohater powieści pierwszej skończył na kieliszku i uzwierzęczeniu się, w drugiej na klasztorze i kontemplacji; pierwszy kazał nam widzieć w sztuce jakąś igraszkę, skończoność, drugi przeciwnie drogę w niej do nieskończoności i nieskończoność<sup>17</sup>.

Ideowa nośność problematyki sztuki i artysty w *Sfinksie*, droga moralnego odrodzenia malarza Jana nie budzi wątpliwości krytyka. Tyszyński, twórca „filozoficznej” powieści *Amerykanka w Polsce*, nie omieszczał zaznaczyć, że „Jan

---

<sup>16</sup> A. Tyszyński, „Biblioteka Warszawska” 1847, t. 4. Cyt. wg przedruku: *Rozbiory i krytyki przez...*, t. III, Petersburg 1854, s. 370.

<sup>17</sup> Tamże, s. 374.

rozumował dobrze jak na artystę, w ogóle jednak kraj wielki wiedzy, poznania, pozostał mu obcym; i nie było w misji Jana, iżby potrzebował go zaznać”. W następnych zdaniach recenzent wyjaśniał, po jakiej linii biegło życie bohatera *Sfinksa*:

Jego udziałem było być zwolennikiem uczuć, w tej sferze życie swe przeżyć, czyny naznaczyć. Jan zrazu bez przekonania [instynktownie? – M. L.] wierzył, dalej bez przekonania nie wierzył, a siła, która mu zrazu (według swej drogi) dała, dalej odjęła, w końcu wróciła wiarę. Świat tymczasem potracił Janem [!], i Jan wyswobodził się wreszcie całkiem z biegących stosunków ziemskich, i połączył się (myślą przynajmniej) z tymi, do których wzdychał: pokojem, nieskończonością. I stał się w ten sposób Jan figurą prawej drogi człowieka, i rozwiązał zagadkę życia<sup>18</sup>.

Wywód Tyszyńskiego świadczy o wahaniu, w jakim sensie uznać utwór Kraszewskiego za dramat wiary i uczucia. Autor powieści, zdaniem krytyka, starał się wprawdzie umotywować swoją tezę, zamykając bohatera w klasztorze, ale już od pierwszych stron utworu, „[...] uczyniwszy go [Jana] znakomitszym (poetycznym) w stronie wewnętrznej, zdał się lękać zwracania uwagi czytelnika ku owej stronie<sup>19</sup>”. Tak jakby wystarczyło samo działanie konwencji poezji romantycznej, która przedstawiała artystę jako ducha wyższego nad innych. A dla czytelnika oczywiste być miało, iż zachowanie dystansu między nim a bohaterem jest koniecznością, ponieważ artysta już z definicji nie jest przystosowany do życia w świecie i nie może liczyć na empatyczne zrozumienie ze strony publiczności.

Inny krytyk, Józef Dzierzkowski, autor nowel i obrazków społeczno-obyczajowych, w swoim rozbiórze *Sfinksa* porównywał go z własnym ideałem powieści „socjalnej”, której bohater „powinien mieć koniecznie męstwo, wytrwałość i hart duszy niezbędne w walkach, jakie przeżyć musi, dlatego właśnie, że jest synem ludu w nędzy urodzonym, i w nędzy wychowanym”<sup>20</sup>. Tymczasem – stwierdzał recenzent – pierwszoplanowy bohater złamany przeciwnościami uciekł z pola walki do klasztoru. Dzierzkowski piętnował Kraszewskiego:

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 364.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> J. Dzierzkowski, „*Sfinks*” i „*Ostap Bondarczuk*” *Kraszewskiego. Rozbiór*, „Biblioteka Zakładu Naukowego im. Ossolińskich” 1848, t. I, s. 369.

Przed powieścią, która ma być obrazem, jak mówiliśmy, społecznych walk artysty u nas, w czasach ciągłych walk społecznych, za pomocą których mamy dobić się prawdy, będącej jeno nagrodą i zdobyczą mężnych a wytrwałych zapaśników, pochwała kwietyzmu klasztornego, jakkolwiek by go zdołał artysta upoetyzować piórem swoim, jest zawsze, według mego zdania, błędem artysty, bo grzechem naprzeciw prawdzie i naprzeciw społeczeństwu popełnionym<sup>21</sup>.

„Grzech” ucieczki w życie „kontemplatywne” należy do repertuaru powtarzających się zarzutów pod adresem parających się literaturą czy sztuką bohaterów prozy Kraszewskiego. W *Sfinksie* pierwszoplanowego „aktora” zdarzeń porównuje się z występującymi w tej powieści postaciami drugoplanowymi. Wśród tych ostatnich krytycy wysuwają na czoło postać Tytusa, również artystę, pozytywnego „kontrbohatera”. Tu więc – pyta Dzierzkowski – „czy żelazny Tytus Mamonicz czy miękki Jan Rugpiutis, zdolniejszy jest dodać prawdziwej odwagi?”<sup>22</sup> Również Eliza Orzeszkowa w *Księżce jubileuszowej* solidaryzowała się z postawą zaradnego „realisty” Mamonicza. Powołując się na źródła romantyzmu niemieckiego, autorka studium dowodziła, że Kraszewski wpisał swojego bohatera – malarza w anachroniczne, jej zdaniem, ramy lektury. W przekonaniu Orzeszkowej dusza Jana „o miękkich konturach i o jednostronnym rozwoju” współcześnie, w drugiej połowie XIX wieku może słusznie uchodzić za płód minionego czasu, zwłaszcza w zestawieniu z prepozytywistycznym bohaterem *Pamiętników*. „Juliusz jest człowiekiem pospolitszym od Jana i zarazem – stokroć od niego wyższym”. Zagadnienie filozoficzne: „co to jest życie?” – pisze dalej Orzeszkowa – „w *Sfinksie* rozwiązane jest chwiejnie i jakby sposobem próby, a w *Pamiętnikach nieznanego* dopiero znajduje energiczną i jasną odpowiedź”<sup>23</sup>.

Piotr Chmielowski w zarysie historycznoliterackim twórczości Kraszewskiego wytknął autorowi zamiar przedstawienia artystów podobnych Janowi „jako męczenników cierpiących niewinnie, na co czytelnik zgodzić się nie może, widząc ich wady, które na nich bóle i zawody sprowadzają”<sup>24</sup>. Krytyk przyznawał, że „sceny malujące stosunek publiczności do artystów i ich utworów są pełne prawdy, widocznie pochwycone z natury”, ale dziwiło go umieszczenie

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 363.

<sup>22</sup> Tamże, s. 374.

<sup>23</sup> E. Orzeszkowa, *Powieściopisarstwo...*, dz. cyt., s. 38.

<sup>24</sup> P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 189.

na tym tle, i to na pierwszym planie, „niezaradnego Jana, który jest raczej igraszką losu niż człowiekiem samoistnie myślącym i działającym”<sup>25</sup>.

Głosem wcześniejszych recenzentów i krytyków wtórował jeszcze w 1924 roku Adam Bar. Własne sądy formułował badacz analizując estetyczną problematykę utworu. Punkt odniesienia w interpretacji postawy malarza Jana ze *Sfinksa* stanowił dla Bara przypadek artysty Cypriana z *Poganki* Żmichowskiej:

[...] gdy Cyprian poświęca brata, mając jasno wytknięty cel sztuki przed oczami, Jan niszczy życie Jagusi i syna tylko przez swoją nieudolność życiową. Walczy z życiem, doznaje zawodów, rzuca się wśród potoków szarej codzienności, nie umiając pędu ich fal zatamować, albo ponad prozą się unieść w umiłowaniu swego ideału, umie tylko czuć niechęć do ludzi, od niego niższych, ale nie jest zdolny zrozumieć wielkości swego powołania artysty, wznieść się ponad ziemię, choć ma parę skrzydeł. Cyprian natomiast posiada orli lot i umie stanąć ponad życiem. Postępowanie jego tłumaczy Żmichowska, mówiąc, że artysta tworzy dla siebie, dla zaspokojenia swego popędu; dla ludzi dzieło jego jest rozkoszą, dla niego cierpieniem, może stać się nawet dla otoczenia szkodliwym. Wskutek tego Cyprian, fanatyczny wielbiciel piękna, staje ponad uczuciami rodzinnymi i społecznymi, bo sztuka nie zna żadnych celów, jest celem sama dla siebie. Kraszewski motywu tego nie umiał w osobie Jana dostatecznie sformułować, nie będąc w stanie jasno określić pobudek jego postępowania<sup>26</sup>.

Zestawienie postaci dwóch malarzy z *Poganki* i *Sfinksa* wydaje się pomysłem naturalnym ze względu na zbieżność daty publikacji obu utworów. Utwór Żmichowskiej traktuje o demonicznym charakterze sztuki, powieść Kraszewskiego natomiast pokazuje drogę artysty-chrześcijanina. Zdaniem Bara, autor *Sfinksa*, wprowadzając do powieści epizodyczny motyw schronienia malarza w klasztorze, „czytelnika nie przekonał, że wiara może być, i gdy się zrozumie jej cenę, zawsze będzie najsilniejszym oparciem życia ludzkiego oraz gwarancją i jedyną możliwością szczęścia”<sup>27</sup>. Kryteria oceny bohatera Bar czerpał z innych źródeł niż jego poprzednicy, zresztą niekoniecznie w sposób uprawniony, ale dochodził do podobnych wniosków. Artysta Jan okazywał się dla większości krytyków „miękkim”, „zniewieściałym” bohaterem naszej literatury międzypowstaniowej, postacią bierną i skrytą za zasłoną teorii estetycznych, które wygła-

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 188-189.

<sup>26</sup> A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>27</sup> Tamże, s. 155-156.

szął Kraszewski niezależnie od snucia głównej linii losu tej pierwszoplanowej bądź co bądź postaci.

### Kolekcjonowanie znaczeń

W XX-wiecznej literaturze przedmiotu niewiele uwagi poświęcono omawianej tu powieści z 1847 roku. Wyjątek stanowi studium Ewy Owczarz *Ku romantycznej paraboli powieściowej – „Sfinks”*<sup>28</sup>. Badaczka, w przeciwieństwie do XIX-wiecznych recenzentów utworu, koncentruje się bardziej na jego formie literackiej niż na bohaterze. Wychodząc od ogólnych założeń przypowieści, która jest „nauką stawiania pytań podstawowych” w ich symbolicznym uwieloznacznieniu, proponuje typ lektury prowadzonej z kilku perspektyw równocześnie. Świadomość scalająca narratora – zaznacza Owczarz – łączy to, co można nazwać „kalejdoskopem różnych egzystencji”. Narrator *Sfinksa* pełni nie tyle rolę komentatora, ile osoby zastanawiającej się wspólnie z czytelnikiem nad przyrodzoną kondycją człowieka. Według badaczki „Kraszewskiego w tej powieści interesuje nie człowiek w zmaganiach z przeciwnościami społeczno-historycznymi, ale dusza ludzka w walce z przeznaczonym człowiekowi losem, zawsze nacechowanym nieuchronnym piętnem tragizmu, bo zawieszonym między niebem a ziemią”. Biografia artysty natomiast w takim porządku problemowym odczytana została przez Owczarz jako „egzystencja-symbol”, umożliwiająca snucie ogólnych rozważań nad sensem życia. Badaczka *Sfinksa* przypomina we wnioskach swojego studium, że interpretowany utwór z 1847 roku wpisuje się w nurt twórczości Kraszewskiego opartej na metaforze ludzkiego wędrowania. Należą do tego nurtu: *Poeta i świat* (1839), *Pod włoskim niebem* (1845), *Pamiętniki nieznanego* (1846), *Tomko Prawdzic* (1850) i *Metamorfozy* (1859)<sup>29</sup>.

Wędrówka pierwszoplanowego bohatera *Sfinksa* została ujęta w zewnętrzną ramę sytuacji narracyjnej z dominującym wątkiem peregrynacji narratora po klasztorze i jego przyległościach. W tej przestrzeni, która była przystankiem w podróży, najpierw ogląda on malowidła artysty, następnie poznaje jego osobę, a przy następnej bytności zasięga informacji o jego minionych i dalszych

<sup>28</sup> Tytuł rozdziału w książce E. Owczarz *Nieosiągalna całość*, dz. cyt. Cytaty pochodzą ze stron: 81-82, 86-87, 93. W następnych akapitach rozwijam tezy badaczki dotyczące struktury narracyjnej utworu.

<sup>29</sup> Tamże, s. 116.



losach. Historia indywidualna, zanim za sprawą powieściowego opowiadacza ujrzała światło dzienne, istniała gdzieś ukryta, jak można się domyślać, w postaci rozproszonych zapisków i ustnych relacji. Narrator nie ujawnia dokładnie źródeł swojej wiedzy na temat bohatera, poprzestając na ogólnikowym stwierdzeniu:

W kilka dopiero lat później dostałem w miasteczku wieści o pochodzeniu zakonnika i jego młodości, a znacznie później przypadkiem wpadły mi w ręce i inne materiały tej powieści. Ani jak, ani skąd ich nabyłem, nie widzę tu potrzeby wypisywać. (S, t. X, s. 29)

Tego rodzaju autotematyczne wtręty nie mogły zaspokoić ciekawości czytelnika, natomiast pełniły funkcję wypowiedzi odautorskich, nadających tej powieści walor odkrycia subiektywnej prawdy, piętno autentycznej przygody narratora-wędrowca, który wraca do opuszczonego miejsca, aby dotrzeć do tajemnicy życia spotkanej tylko raz osobiście postaci. Nie ujawnia on żadnych okoliczności nabycia informacji o bohaterze, ponieważ nie zamierza pisać kroniki minionych wypadków; dysponuje raczej wiedzą przypadkową i fragmentaryczną, zarówno materiałem ustnym, jak i zapisanym („wieści”, „wpadły mi w ręce”). Z drugiej strony – zadaniem narratora, który w *Sfinksie* jest także powieściopisarzem, ma być skomponowanie nowej całości, historii złożonej tylko częściowo z napływających sukcesywnie danych „zewnętrznych”, a tak naprawdę przetworzonej w fikcję moralnej przypowieści. Na ten trop interpretacyjny naprowadza inna uwaga narratora skierowana wprost do czytelnika. Pochodzi ona z tych partii powieści, w których przedstawione zostały młodzieńcze próby docierania artysty do „prawdy idealnej”. Jej znajomość, podobnie jak wiedza o materialnych warunkach tworzenia, jest nieodzowna dla „uczonego” artysty, aczkolwiek „prawda” ta może być niedostępna i obca odbiorcy (w podwójnym sensie: dzieła malarskiego i powieści).

Ten ogrom nauki, nauki ducha i materii, widział przed sobą Jan i nie wzdygnął się; ona go ogromem swym pociągała ku sobie, jak światy pociąga słońce. Pyły tylko rozpadają się bezwładne w niebieskie przestrzenie; ale co żyje, krąży i zbliża się do celu, i wiąże się z czymś tak żywym jak ono samo.

Nie będziemy dłużej wystawiali wam Jana w tych walkach pierwiastkowych, bo któż by na obrazek nasz chciał patrzeć? Tysiące szczegółów wyrazić by tu potrzeba, gdy sam ogół nawet tak mało kogo obchodzi. Ta historia duszy tak mizerną

jest w oczach ludzi, co wolą zabawną historię złodzieja, niż dla nich obojętne, a tak nauczające życie artysty! (S, t. X, s. 135; podkr. M. L.)

Wędrownica Jana, podobnie jak poszukiwanie ogólnej formuły jego losu przez fikcyjnego powieściopisarza, to jeden z elementów alegoryzacji świata przedstawionego w *Sfinksie*. Historia artysty wpisana tu została w ogólne ramy „nauczającego” *exemplum*<sup>30</sup>. Droga Jana meandrycznie prowadziła go do rozpoznania ostatecznego sensu życia, zgodnie z przywołaną sentencją: „co żyje, krąży i zbliża się do celu, i wiąże się z czymś tak żywym jak ono samo”. Mar-twocie i bezwładowi materialnego świata, rozproszonego w milionach pyłków, Kraszewski przeciwstawił sentencjonalnie wyrażoną świadomość indywidualnego istnienia człowieka-artysty, którego duch w finalnej perspektywie ludzkich dążeń łączy się z pokrewnym mu światem „idealnym”. Narrator powieści zdradza tu swój „malarski”, idealistyczny punkt widzenia, co niewątpliwie spokrewnia go z bohaterem.

Tytuł utworu Kraszewskiego to intrygująca zagadka. Ów sfinks stanowi swego rodzaju intelektualną hybrydę, interpretowaną w powieści wielokrotnie, za każdym razem na inny sposób. Mistrzowi Jana – Batraniemu jawi się on jako upostaciowanie tajemnicy kobiety. Doktor Fantazus, podróżnik i po trosze również artysta utożsamia sfinksa z erą pogańską oraz czyni go obrazem poszukiwania prawdy w nauce i przeszłości. Z kolei dla żydowskiego malarza Jonasza Palmera oznacza on symboliczny skrót historii podbitego narodu żydowskiego. Wreszcie w interpretacji samego Jana sfinks występuje najpierw jako figura zmagania artysty z losem, a w zakończeniu powieści jest już tylko zagadką rozwiązana przez wprowadzenie w obręb wcześniejszych odczytań chrześcijańskiego znaku krzyża. Ewa Owczarz we wspomnianym studium podkreśla, że wszyscy bohaterowie *Sfinksa* razem z narratorem powieści są „równoprawnymi poszukiwaczami prawdy”<sup>31</sup>.

Każdy z wymienionych tu przykładów eksplikacji sensów tytułowej alegorii występuje na tle odmalowanej przez narratorkę epoki schyłkowej, zwanej „czasem stanisławowskiej stypy”. Krzyż wetknięty w głowę sfinksa potwierdza

<sup>30</sup> „Budowanie tekstu alegorycznego, z pomocą różnych sygnałów odsyłającego do ściśle wyznaczonego drugiego planu znaczeń, ma więc odpowiednik w alegorycznym stylu lektury” (J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, w: *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003, s. 6). Cechą alegorii jest analiza, tj. porządek następstwa w interpretowaniu obu członów porównania (znaku i idei-pojęcia), w przeciwieństwie do symbolu, chwytającego syntetycznie i intuicyjnie ideę i jej obraz (tamże, s. 15).

<sup>31</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 91.

potrzebę wyjścia poza ten „fatalistyczny” krąg znaczeń. Duch chrześcijański przewycięża bezwład starego zmaterializowanego świata (ery pogańskiej, wieku osiemnastego).

Za punkt wyjścia w prezentowaniu owej interpretacyjnej wędrówki alegorii można przyjąć objaśnienia Doktora Fantazusa, które formą przekazu imitują miejscami cytaty wyjęty z encyklopedii lub słownika mitologicznego:

Nazwisko sfinksa pochodzi od kłopotu, σφίγγειν, zakłopotać czym, zatrudnić; miała też z odgadnięciem tego potworu symbolicznego niemały kłopot starożytność i nowsza nauka. Pauzaniasz przerobił symbol w córkę Lajusa, uzbrojoną w tajemnicę wyroczeni delfickiej; inni ze sfinksa uczynili naczelnicę łotrowskiej bandy niszczącej tebańskie ziemie! Poczciwy Diodor, ojciec tych, co wszystko z ciała wyprowadzić usiłują, zaklął się, że sfinksy w kraju Troglodytów znajdowano żywe, trochę tylko kosmatsze od malowanych, ale za to bardzo łagodne i charakteru wielce towarzyskiego. Grecy upodobali sobie tebańskiego zagadkarza, i ryli go nieraz na medalach Antiocha, na wagach ołowianych wyspy Chio itd. Ale go przerobili po swojemu i dalecy byli od rozwiązania zagadki, jaką ten potwór sobą im przedstawiał. U Greków sfinks powstał na nogi i nie leżał spokojnie jak w Egipcie. Zresztą w starożytniejszych nawet czasach, jakby na obałamucenie nas, najdziwniej rozmaicie przedstawiano to stworzenie. Jeszcze jedna zagadka! A sfinks herodotowy *Androsfinges*, jest niewiastą z piersi, samcem z reszty ciała! Znowu natura, którą wystawiają, widoczna w tym pomysle. Są *Androsfingi* brodate, są z rękami ludzkimi, ale zbrojnymi w pazury ostre i zakrzywione. Jakiś mądry archeolog poczytał je za obraz bóstwa! Inny miał go za hieroglif oznajmujący czas wylania Nilu i mówiący znakami do ludu: „Pod takim znakiem, w takim czasie wyleje rzeka i przyniesie żywność dla pól waszych”. Ale czegoż nie wymyślą archeologowie i mądrzy ludzie, co każdą rzecz swoją miarą chcą wytłumaczyć! Diodor dla tłumaczenia także, powiedział, iż są żywe sfinksy. (S, t. XI, s. 40)

Katalog rozmaitych przedstawień sfinksa zawierał *Słownik mitologiczny* Alojzego Osieńskiego z 1812 roku. Mógł z niego czerpać także powieściowy bohater Kraszewskiego, przywołując imiona starożytnych autorów<sup>32</sup>. Encyklope-

---

<sup>32</sup> *Słownik mitologiczny. Z przyłączeniem Obrazo-pismu (Iconologia)* układu X. Alojzego Osieńskiego. O-Z. Tom III, Warszawa 1812, s. 455-458. Zob. także szkic K. Maciąga *Mit, parabola, symbol. Motyw sfinksa w powieściach o artystach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Prace Humanistyczne”, seria I, z. 32/7, pod red. P. Żbikowskiego i M. Nalepy, Rzeszów 2006, s. 199-210. Por. z: H. Mode, *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1977, s. 78-80; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1059-1060; J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, Poznań 1998, s. 243-244; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001,

dyczny wywód Fantazusa zmierza do wniosku, że sfinksy jako zagadka starożytności wielokrotnie zmieniały swoją funkcję, a nawet zewnętrzny kształt. Sfinks stał się jeszcze w starożytności pospolitą figurą, należącą tak do mitologicznych podań, jak i do świata sztuki. Wzmianki o archeologach dowodzą, że współczesna nauka jest bezradna wobec tajemnicy, którą kryje w sobie ów hybrydyczny twór. Nikt nie zna obiektywnej miary w dochodzeniu do prawdy przeszłości, ukrytej w jej znakach i symbolach<sup>33</sup>.

Funkcję tych i podobnych wykładów doktora określa w dużej mierze status tej postaci w świecie przedstawionym powieści. Bohater o znaczącym przydomku Fantazus pojawia się i znika niespodziewanie<sup>34</sup>. Mówi o sobie, że jest podróżnikiem, uczonym, który przenosi się duchem w przeszłość: „Ja, com tam był, widziałem...”. Jest typem romantycznego archeologa, zbieracza osobliwości, a po trosze także „starego” encyklopedysty, który porządkuje zdobytą wiedzę, gromadzi i zestawia dane, fakty oraz wyobrażenia z czasów minionych. Fantazusowi przypisał Kraszewski cechy „człowieka wiecznego”, kogoś, kto istnieje zawsze i wszędzie, poza konkretnym miejscem i czasem:

[...] świat przeszły jest jako był, żyje! Ja to wiem. Każdy kto do niego znalazł drogę, może tam pójść i zajrzeć. Żadna chwilka nie zapadła w nicość. Co żyło, żyje może trwalej, pewniej, niż to, co się jeszcze dziś przerabia, i co zowiemy *dzisiaj, życiem*. Prorok zagląda w przyszłość, prorok może być i w przeszłości; albowiem wszystko, co było, co jest, co będzie, jednym tylko *jest* opisać można. W środku tego nieruchomego koła przebiega czas, który z wysoka nieporuszonym się wydaje, z bliska szybko pędzi. Tak rwące koło młyńskie obraca się, dochodząc żywością obrotu do nieruchomości prawie. (S, t. XI, s. 36)

s. 367. W ostatniej fazie pracy nad książką dotarłem do pierwszej polskiej monografii tematu: L. Zinkow, *Sfinks. Symbol i transformacje*, Kraków 2006. *Sfinksa* Kraszewskiego badacz zalicza do tytułów dość trudnych do „egiptologicznego” czy symbolicznego uzasadnienia (tamże, s. 236, przypis).

<sup>33</sup> „[...] egipskie dzieła sztuki – pisze Hegel – zawierają w sobie zagadki, których trafnie odgadnąć nie udało się w znacznej części nie tylko nam, ale przede wszystkim tym, którzy sami zagadki te sobie postawili. [...] Za symbol wyrażający to właściwe znaczenie egipskiego ducha można uważać Sfinksa. Jest on niejako symbolem samej symboliki” (G.W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przekład J. Grabowski i A. Landman, t. I, Warszawa 1964, s. 572). Koncepcja berlińskiego filozofa dała jego następcom asumpt do mnożenia symplifikacji – odczytywania sfinksa jako „symbolu wszystkiego” (L. Zinkow, dz. cyt., s. 193).

<sup>34</sup> Bohater nosi imię zapożyczone ze zbioru Ludwiga Tiecka *Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen*, Berlin 1812–1816.

Wyobrażenie kolistego czasu, który nigdy nie przemija, ale powtarza się cyklicznie, Fantazus przejął od starożytnych. Zwrot ku przeszłości prowadził go do odkrycia prawdy, że każde indywidualne istnienie ukierunkowane jest na wieczność. Wpisanie własnego życia w strukturę koła oznaczało kontynuację historii całego rodzaju ludzkiego, odzyskiwanie utraconego początku, zerwanych więzi z przeszłością. Takie nastawienie poznawcze stwarzało także poczucie dystansu wobec czasu historycznego, przeżywanego tu i teraz, w konkretnych warunkach codziennej egzystencji. Interpretacja alegoryczna zdominowała myślenie doktora Fantazusa w szczególny sposób. Znalazł się on w środkowym punkcie wiecznego koła. Jego wykłady dotyczące idei, pojęć i wyobrażeń nosiły znamiona kulturowej anamnezy, stanowiły w zamyśle doktora rekonstrukcję duchowych „widzeń” pamięci, zwracającej się ku zbiorowym archetypom<sup>35</sup>.

Tajemniczą postać uczonego XIX-wieczna krytyka – rzecz dziwna – potraktowała na ogół marginalnie i zdawkowo. Do wyjątków należy list prywatny Teofila Lenartowicza do Kraszewskiego z 23 XI 1847 roku. Lirnik mazowiecki koncentrując się wyłącznie na tej postaci, widzi w niej wyrocznię, romantyczne wcielenie starożytnego wieszca.

[...] czas dzisiejszy – pisze Lenartowicz – jest krwawym dramatem, w którego scenach podobni ludzie odgrywają rolę dziewic pytyjskich; w zgrozie wieku ci wieszczowie mają coś piorunnego w swoich słowach i na kształt gromów dalekich przestraszają<sup>36</sup>.

Lenartowiczowi nie podobała się jednak „fałszywa” z gruntu pozycja Fantazusa w powieściowym świecie. Ktoś taki należy do bohaterów tragedii greckiej, do „półbogów Eschyla”, a Kraszewski zamknął go „w dramacie prywatnego życia”. Według autora listu doktor powinien był raczej ukrywać się przed wzrokiem profanów. W słowach tych wyraziło się oczekiwanie Lenartowicza na proroka.

Ewa Owczarz, umieszczając *Sfinksa* na tle romantycznej paraboli powieściowej, wyraża pogląd, iż doktor Fantazus wspomaga narratora „w odnajdowaniu nieprzemijającej postaci świata” oraz ponadczasowych „determinant ludzkiego losu”. U Kraszewskiego – zaznacza badaczka – los bohaterów „za-

---

<sup>35</sup> Zob. R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, rozdz. *Starodawne orędzie i Śmierć Saturna*. Autor pisze o ideach oraz mitach natury i kultury, które Słowacki przejął od Platona. Jednym z takich archetypowych wyobrażeń była idea nieśmiertelności (s. 157-165).

<sup>36</sup> J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 19.

wieszony jest między historyczno-socjologiczną wyrazistością a pozahistoryczną uniwersalnością znamioną dla paraboli”. Owczarz zaznacza, że przy całej swej socjologiczno-psychologicznej typowości jednostkowe egzystencje zostały w *Sfinksie* naznaczone jakimś fatalizmem – przeczuwanym, a niekoniecznie już dopełnionym<sup>37</sup>. Wspólnym podłożem odwołań do ery pogańskiej w powieści okazuje się idea antycznego fatum.

Wojciech Piotrowski twierdzi, że Fantazus był „oryginalną kreacją postaci Ahaswera w twórczości Kraszewskiego”<sup>38</sup>. Zdaniem badacza polski pisarz odczytał figurę Żyda Wiecznego Tułacza inaczej niż współcześni mu autorzy zajmujący się tym samym wątkiem, ponieważ uczynił Fantazusa nie narzędziem ideologicznej perswazji, lecz podmiotem w pełni ukształtowanym i samodzielnie poszukującym prawdy w dziejach i w naturze ludzkiej. Piotrowski konkluduje:

Fantazus-Ahaswer w powieści Kraszewskiego to rzeczywiście alegoria ludzkości, która zaprzepaściła wskazania mistrzów, odsuwając w sferę szaleństwa tych, którzy głosili dobro i prawdę. Zło i dobro są odwieczne, są ludzkiej, nie boskiej natury. Tytułowy sfinks jest tu alegorią człowieka, w którym kryją się zawsze obie możliwości: ciążenie do zła i poszukiwanie dobra i piękna, którego wyrazem dla Kraszewskiego jest sztuka<sup>39</sup>.

Uzupełniając spostrzeżenia Owczarz i Piotrowskiego, warto zwrócić baczniejszą uwagę na kolekcjonerską pasję Fantazusa. Doktor prezentuje się swoim rozmówcom także jako znawca serc ludzkich. Jak to rozumieć? Czy chodzi o romantyczne poznanie tajemników ludzkiej duszy? Niezupełnie. Bohater rejestrował w swojej pamięci zarówno pospolite figury, jak i nieprzeciętne indywidualia. Jego świat przedstawiał mu się jako kolekcja ludzi i rzeczy. Powiada o sobie, że razem z Galenem prowadził doświadczenia medyczne, które ujawnić miały związek anatomicznej budowy i kształtu komór sercowych z typem charakterologicznym badanego osobnika. „Zdarzało mi się wszakże rozbierać lu-

<sup>37</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 87-88.

<sup>38</sup> W. Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996, s. 75. Utwór *Sfinks* powstawał w czasie głośniejszej debaty wokół powieści *Żyd tułacz* Eugeniusza Sue, napisanej w latach 1844–1845 i szybko przetłumaczonej na język polski. Debatę wywołała polemiczna recenzja Kraszewskiego („Athenaeum” 1846, t. 1, s. 5-20), w której została poddana krytyce anty-jezuicka ideologia francuskiego pisarza, włożona w usta tytułowej postaci. Żyd tułacz był u Sue’go reprezentantem wszystkich biednych i pokrzywdzonych przez jezuitów (czytaj: Kościół katolicki). Ta antyreligijna propaganda powieści wzbudziła niepokój Kraszewskiego.

<sup>39</sup> W. Piotrowski, dz. cyt., s. 78. Inny badacz dodaje, że Fantazus jest „kompilacją mitycznego Fausta i równie tajemniczego Żyda – wiecznego tułacza” (K. Maciąg, dz. cyt., s. 205).

dzi, którzy serca nie mieli całkiem, i na jego miejscu była maleńka tylko odrobina skoncentrowanego mózgu, który funkcjonował wybornie, wyrabiając krew i myśl razem”. Ten fenomen tłumaczy dalej Fantazus: „Ci ludzie byli bez uczucia, ale ich zimne myśli wszystkie miały za to barwę krwistą uczuciową: kłamali serca doskonale” (S, t. XI, s. 35–36). Na drodze medycznych eksperymentów, jeśli wierzyć doktorowi, rozszyfrowywał on zagadkę człowieka-sfinksa, a konkretniej kobiety-sfinksa. Fantazus zamieszkał w przeszłości, a jednak szukając niezmiennych praw określających ludzkie charaktery, odwoływał się do osiągnięć współczesnej mu XIX-wiecznej nauki medycznej<sup>40</sup>. Taki doświadczalnie potwierdzony fizjologiczny determinizm uczuciowych zachowań, a nawet postaw moralnych (egoizmu) zakrawa na ironię, zwłaszcza, że klasyfikację typów serc kobiecych zamyka taka oto uwaga na temat kasztelanowej, ścigającej swoim demonicznym wzrokiem mężczyzn: „Do kobiet dających się tylko zwyciężyć wyższością zimnego szyderstwa, należy kasztelanowa; ale wierzcie mi, że to nie bardzo ciekawy egzemplarz kobiety. Oczy jej tylko mogłyby się przydać do kolekcji” (S, t. XI, s. 36)<sup>41</sup>.

Kolekcjonowanie typów ludzkich, wzbogaconych w dalszym ciągu wywodu o obserwację profilów czoła w kulturze antycznej, jest w utworze Kraszewskiego nośnikiem treści wykraczających daleko poza naukowy światopogląd. Ponadczasowy status postaci doktora, postaci z pogranicza fantastyki i rzeczywistości, uprawnia go nie tylko do przeprowadzania analiz i wyciągania z nich uogólniających wniosków na temat natury ludzkiej, ale także do kreowania uniwersalnej wizji przeszłości, w której to, co było, łączy się w jeden łańcuch z tym, co jest i będzie. Kolekcja Fantazusa, nieco dziwaczna i wybiórcza, w niewielkiej tylko części istnieje materialnie. Tak naprawdę przechowywana jest w pamięci i przedstawiana w postaci wyobrażeń albo wręcz swobodnych asocjacji. Tu zapewne – w jego fantazjowaniu – można się doszukiwać klucza do rozwiązania zagadki imienia czy raczej przydomka bohatera. W tej kolekcji dostrzec warto również alegorię odsłaniającą mechanizmy porządkowania świata przez pamięć, która widzi w rzeczach przeszłych naukę dla przyszłości. Słychać tu echo przekonania romantyków o rewelatorskiej funkcji odgadywania tego, co mówią nam dawne wieki. Badacz, archeolog i anatom są po trosze prorokami umarłego świata, jak głosi cytowany wyżej fragment wypowiedzi Fantazusa.

---

<sup>40</sup> Wątek medyczny stanowi łącznik między *Sfinksem* a powieścią *Poeta i świat*.

<sup>41</sup> O zmysłowo-seksualnych wyobrazeniach kobiety-sfingi pisze L. Zinkow, dz. cyt., s. 209-216.

Czy jednak, z drugiej strony, „metempsychozy” doktora (jego charakterystyczne zapewnienia typu: „byłem tam...”, „widziałem...”, „znałem osobiście...”), traktowane przecież z autoironicznym dystansem („bajki”), nie zdradzają mimochodem jego predylekcji do encyklopedycznego katalogowania znaczeń, tworzenia sztucznej „hybrydy” ze sfinksem jako leitmotivem owego *quasi*-uczonego wywodu?<sup>42</sup> Nadmiar informacji sprawia wrażenie erudycji nastawionej na zbudowanie efektu „zagadkowości” mówiącego, a tym samym jego wyobcowania wśród biernych słuchaczy. Fantazus to jeden z pseudonimów skrótowo prezentujących sfinksovą naturę przybranej tożsamości marzyciela, melancholika, wędrowca i na koniec doktora. Osobliwa lekcja anatomii inauguruje serię jego eksplikacji, a zarazem ustanawia pewien relatywizm w snuciu równoległych wątków teoretycznego dyskursu. Historię osiągnięć ludzkiego ducha Fantazus przepuszcza bowiem, jak się wydaje, przez pryzmat zdeformowanej ludzkiej podmiotowości („zimnych myśli” sercowego mięśnia, maskowanych pigmentem rzekomych uczuć). Sprowadza dziedzinę kultury do gry przedstawień (form), kalejdoskopu ludzkich zmyśleń, potwornych snów i majaczeń. Albo wreszcie do rozmiarów muzealnej ekspozycji. Na końcu długiego łańcucha asocjacji znalazła się miniatura sfinksa, czyli jakby niepozorny zlepek tego wszystkiego, o czym wspomniał doktor.

W strumień objaśnień, mowy improwizowanej czy raczej cytowanej z encyklopedii, dyskretnie wpleciona została figura proroka albo, ściślej mówiąc, maga, wyczarowującego z powrotem życie z niezrozumiałej przeszłości. Strategia „profetyczna” Fantazusa, jego mieszanie różnych wątków tradycji, podań, ksiąg, odległych czasów i miejsc funkcjonuje na kartach powieści Kraszewskiego do pewnego stopnia jako narzędzie prowokacji wobec „uśpionych” wewnętrznie odbiorców, jest zręczną formą uwodzenia i prowadzenia słuchaczy na manowce nie kończących się interpretacji (od fizjognomiki do symboliki kulturowej i teorii sztuki), aby stali się na moment zakładnikami wyobraźni kolekcjonera, jego subiektywnej wizji świata. Ten *modus vivendi* mniemany doktor wypróbował najpierw na sobie podczas wielu interesujących podróży, z których zrodził się jego niepokój i wieczny niedosyt poznawczy. Zwieńczeniem „sfinksowej” biografii owego XVIII-wiecznego globrottera, szczytem jego marzeń,

---

<sup>42</sup> Zob. inspirujący esej Piotra Kowalskiego *Encyklopedia i palimpsest* w książce *O jedności, Wieczniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007, s. 12-39. Badacz snuje paralelę między obrazem współczesnej kultury wyczerpania a „dawną ideą encyklopedyzmu, z jej ambicją opisania, zinwentaryzowania świata i zaufaniem do własnych zasad porządkowania” (s. 13).



sięgających daleko poza horyzonty widzialnego świata stanie się zapowiadana wyprawa z igłą magnetyczną na biegun północny<sup>43</sup>. Ta zapowiedź brzmi dwuznacznie, ponieważ poświadczając szczerą oddanie Fantazusa sprawom nauki, stanowi zarazem gest ucieczki od zwykłego świata śmiertelników, wśród których są także jego bliscy.

Alegoria sfinksa w powieści Kraszewskiego służy na przykład pojęciowemu objaśnieniu popularnej koncepcji antropologicznej, która następstwo dwóch wielkich epok w dziejach ludzkości – antyku i chrześcijaństwa – wiąże z rozwojem człowieczeństwa i jego duchową emancypacją w stosunku do świata natury. Powiada doktor Fantazus o sfinksie:

Jest to symbol całej ery pogańskiej. Twarz prześliczna znaczy pojęcie piękności, uczucie wdzięku materialnego, cześć kształtów i formy; skrzydła znaczą poetyczną tej epoki wzniosłość, filozoficzne jej marzenia; ciało zwierzęce znaczy brak ducha. Sama postać, samo monstrualne połączenie dwóch natur: ludzkiej i zwierzęcej, mówi ci wyraźnie, że starożytność czyniła po troszę z człowieka bydlę. Od chrześcijaństwa też dopiero poczyna się człowiek-duch. Bogi, symbole starożytności, ubierały się w skóry zwierzęce, aby w stosownym stroju do wieku się okazać. Ta forma pół-człeczka, pół-zwierzęca znaczy także silny związek epok pierwotnych z naturą całą. Instynkt, ten dar stracony rozwinięciem rozumu, wiązał jeszcze człowieka do piersi matki natury, której płodnego sysaka nie wypuścił z ust jeszcze. Teraz mamy rozum, ale nie mamy już instynktu. Nieprawdaż? (S, t. XI, s. 38–39)

Człowiek starożytności w swoim hybrydalnym istnieniu zapowiadał późniejsze wzloty ducha, ale sam nie był w stanie rozwinąć swoich skrzydeł; instynktownie związany z naturalnymi warunkami swojego bytu był istotą niesamodzielną i jakby pół-dziką, pół-cywilizowaną<sup>44</sup>. Dopiero chrystianizm wyzwa-

---

<sup>43</sup> Kalejdoskopowy mechanizm zestawień swoją strukturą niejako poprzedza komputerową bazę danych, chociaż nie wychodzi nigdy z obrębu kontrolującej go indywidualnej świadomości (aktywizuje się tu poniekąd funkcja sfinksa jako strażnika tradycji złożonej w grobowcach). Eksperyment Fantazusa nie był zupełnie oryginalnym pomysłem zwłaszcza dla czytelników dzieł podróży Jana Potockiego.

<sup>44</sup> Por. z uwagami Józefa Kremera o cechach rzeźby greckiej. Przejawia się w niej „chęć Greków zachowania równowagi między owymi częściami ciała, będącymi wyrazem duchowości [głowa, niskie czoło – M. L.], a reszta postaci ludzkiej, będącą objawem cielesności materialnej”. „Powiedzmy wprost, że rzeźba jest apoteozą natury fizycznej człowieka – że ona pragnie uszlachetnić, uduchowić stronę zwierzęcą człowieka, ona nie ukrywa tej strony, ale podnosi ją do ideału piękności” (J. Kremer, *Dzieła*, t. XII: *Pisma pomniejszych*, Warszawa 1879, s. 217-218).

la w człowieku uśpionego ducha (rozum). Przejście od jednego do drugiego stadium odbywało się jednak stopniowo, co potwierdzają choćby w zarysie dzieje sztuki wczesnochrześcijańskiej, która symbolom materialnym świata pogańskiego nadawała duchową treść. Kraszewski znajdował wiele przykładów takiej kulturowej transformacji pierwotnego znaczenia, zwiedzając muzea i galerie Włoch. Związek z naturą utracony przez rozum został zachowany w formie alegorycznych przedstawień tajemnic wiary chrześcijańskiej, pochodzących z pierwszych wieków rozprzestrzeniania się nowej religii. Jak widać, cytowany wyżej aforyzm doktora o czasie i wieczności można odnieść również do problemu historyczności i uniwersalności dzieła sztuki.

Dla większości romantyków ideał chrystianizmu stanowił najważniejszy objaw kultury ducha. W historiozoficznej koncepcji Vico, popularnej w romantyzmie za sprawą Herdera, spiralny rozwój natury ludzkiej przebiegał pod okiem Opatrzności od stanu zwierzęcego do stanu w pełni ludzkiego<sup>45</sup>. Zwieńczeniem ludzkich dążeń, sytuowanych u Vico w kontekście stosunków społecznych, stawała się zhumanizowana kultura.

W dalszej części swojego wywodu Fantazus opowiada mitologiczną historię sfinksa tebańskiego oraz przypomina treść i rozwiązanie zagadki zadanej przez potwora. Ta sekwencja znaczeń stanowi węzłowy punkt antropologicznej koncepcji wyjaśnianej przez doktora. Z mitologii wiadomo, co odpowiedział Edyp na pytanie sfinksa: kto jest zwierzęciem, czołgającym się w dzieciństwie, idącym na dwóch nogach w południe życia, i podpierającym się na trzeciej w starości. Ta odpowiedź była pierwszym przebudzeniem intelektu, aktem samopoznania człowieka żyjącego wśród tworów natury:

Nie tak-li natura ze swymi zagadkami odwiecznymi czatuje na nas i zabija, jak sfinks tych, którzy go nie odgadli? Nie tak-li w ostatecznym dniu, gdy człowiek zgadł naturę? Urok jej potworny i tajemniczy znikł z jego oczu, jak znikł sfinks, gdy Edyp wyrzekł mu słowo zadania... Słowem zagadki sfinksa był *człowiek*. Tak w człowieku rozwiązuje się cel stworzenia, natura cała. [...] A człowiek Edypa zawierał historię trzech epok nieustannie powtarzających się w dziejach ludzkości. (S, t. XI, s. 39)

Rozwiązanie zagadki sfinksa tworzą trzy elementy. Doktor Fantazus widzi w nich swoistą syntezę – cykl dziejów ludzkości. Tego wątku interpretacji bohater nie rozwija. Podobny schemat triadycznego rozwoju stosował wcześniej

---

<sup>45</sup> J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, dz. cyt., s. 73.

Kraszewski w szkicu *Trzy doby w historii postępów umysłu ludzkiego* (1843): „każdy wielki cykl, składający się ze trzech epok, prowadzi za sobą nowy, którego pierwszy period podnosi się wyżej od poprzedzających” (SI, s. 445). Wspomniany szkic rysował wprawdzie linię rozwoju odwrotną w stosunku do tego, który zapowiadała figura i zagadka sfinksa. Nowy cykl rozpoczynał się epoką objawienia ducha, następnie wchodził w fazę „formy” posłusznej duchowi, zaś kończył się na epoce niewolniczego kultu materii. Jednak trójkowy układ poszczególnych faz dowodzi uniwersalności tego modelu w interpretacji zjawisk kultury, niezależnie od tego, czy punktem wyjścia był duch czy „zwierzęca” natura człowieka. Plan rozwoju cywilizacji w myśleniu Kraszewskiego uległ znaczącej redukcji do kilku prostych prawidłowości, powtarzających się zawsze i wszędzie od zarania dziejów:

Droga postępów umysłu ludzkiego jedna jest zawsze i niezmienna, prowadzi ona jednemi środki do jednostajnych wypadków. Ludzkość w postępie swym zawsze jest sobą, zawsze tąż samą, nigdy się swej natury pierwiastkowej wyprzeć nie zdoła.

[...] W filozofii, poezji, sztukach, tym zawsze jednym i niezmiennym trybem idzie człowiek, od ogółu do szczegółu, od wielkiego do małego, od syntezy do analizy, od ducha do materii, od myśli do formy, od pojęć prostych do składanych. (SI, s. 441–442).

Przekonanie o niezmiennej naturze ludzkiej jest w myśleniu Kraszewskiego w latach czterdziestych nawrotem do koncepcji antropologicznych poprzedniego stulecia. W szkicu o „postępie” autor zastąpił wikiański schemat interpretacyjny innym modelem, wprowadzając do niego elementy pojęciowej charakterystyki „umysłu ludzkiego” (ogół – szczegół, analiza – synteza)<sup>46</sup>. W tym abstrakcyjnym schemacie pojęć i wyobrażeń Kraszewski umieścił problematykę przesilenia historycznego i kulturowego, o którym pisze w *Sfinksie*, odwołując się głównie do kategorii estetycznych. Wiek XVIII był epoką analizy, rozpadu starych form. Następne stulecie zapowiadało nową syntezę, powrót ideału absolutnego Piękną.

Alegoria sfinksa w utworze Kraszewskiego dawała się odczytywać w dwóch porządkach myślowych: raz jako synteza niejednorodnych elementów, innym znów razem jako analiza części składowych mitologicznej hybrydy.

---

<sup>46</sup> Kraszewski w szcążkowej postaci zachował w tej charakterystyce metodę dialektyczną Hegla, mimo że nigdy nie zaliczał się do grona jej bezkrytycznych wyznawców. Zob. S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w I połowie w. XIX*, Warszawa 1969, s. 265-267.

Wprowadzenie w obręb tych odczytań chrześcijańskiej figury krzyża mogło stanowić jakąś inną, wyższą syntezę – symboliczną jedność człowieka jako bytu duchowego, w którym cielesność została poddana przebóstwieniu. Powieściowa historia artysty Rugpiutisa nie zmierzała jednak ani do analizy diagnozującej jego hybrydyczną formę istnienia, ani do intelektualnej syntezy rozproszonych cząstek sfinksa jako tworu cywilizacji, lecz właśnie do zniesienia obu teoretycznych wykładni i zastąpienia ich religijną ideą prawdy o człowieku i jego sztuce tworzonej na wzór boskiego piękna<sup>47</sup>.

Sfinks w powieści Kraszewskiego należy również do dziedziny artefaktów sztuki nowożytnej, wpisuje się w ciąg związany z reprodukowaniem jej znaczeń i wartości. Jan Rugpiutis, goszcząc w tymczasowym mieszkaniu doktora, urządzonym na wzór gabinetu osobliwości, zauważył, że zgromadzone w nim przedmioty z różnych zakątków świata: „posążki, stroje, bronie doktora po większej części przynajmniej były tylko naśladowaniami” (S, t. XI, s. 41). Także leżący przed gankiem posesji Fantazusa sfinks imitował już nie starożytne „roboty”, zaliczane przez historyków sztuki do cudów architektury i rzeźby antycznej, lecz odtwarzał późniejsze kopie muzealne, oglądane przez turystów bawiących w Italii. Był on repliką bazaltowego sfinksa z willi Borghese. Niepostrzeżenie więc symbol ery pogańskiej zaczął funkcjonować w utworze jako alegoria sztuki naśladowczej albo raczej naśladowniczej, wytwór rzemiosła<sup>48</sup>. Sfinks, podobnie jak inne eksponaty zebrane w domu doktora, stał

---

<sup>47</sup> Cykliczna przemienność upadku i odrodzenia ducha w cywilizacji i sztuce europejskiej jest stałym punktem refleksji historiozoficznej romantyków. Mickiewicz na przykładzie sztuki śledził prawidłowości dramatu historycznego u zarania chrystianizmu: „Dwa światy, dwie sztuki stanęły naprzeciw siebie oko w oko, gotowe do walki. Sztuka chrześcijańska, zda się, zstąpiła z nieba, jakby nowe Jeruzalem, niesiona przez aniołów i świętych, i rozprzestrzeniła się na ziemi; ale zanim zdołała ją pokryć, wskrzesła sztuka pogańska i podniosła się z otchłani, niby stwór o tysiącu głów bogów, nimf i herosów”. O czasach poreformacyjnych pisał: „Sztuka, jak marnotrawny syn z Ewangelii, porzuciwszy świątynię, dom ojca, grała rolę czas jakiś na wielkim świecie, niebawem jednak zeszała do karczem, aż wreszcie kres upadku znalazła w domach rozpusty” (A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1999, s. 276, 278).

<sup>48</sup> Na ruinach Pompei Kraszewski powie: „Całe nasze dzisiejsze piękno w sztuce cóż to, jeśli nie naśladowanie i pożyczki od Greków i Rzymian? Wydoskonaliśmy wiele, aleśmy też popsuili niemało” (*Kartki z podróży 1858–1864*, t. 1, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1977, s. 181). Komentarz do tej kwestii w moim artykule *Kraszewski: pamięć i zapomnienie*, w: *Historia – pamięć – tożsamość w edukacji humanistycznej*, t. 2: *Literatura i kultura*, red. Z. Budrewicz, M. Sienko, Kraków 2013, s. 109. Ciekawie w tym kontekście brzmi teza Kraszewskiego o innowacyjności Słowian wyrabiającej się w procesie nieustannej wymiany z sąsied-

się rodzajem souvenir'u, częścią jakiejś większej kolekcji, której gromadzeniem zajmował się przez całe lata tajemniczy doktor<sup>49</sup>.

Produkty sztuki stylizowanej według gustów i upodobań epoki rozmiłowanej w tak zwanych starożytnościach stanowiły jedynie fasadę przesłaniającą inny obraz – bestiariusz natury. W osobnym pomieszczeniu Fantazus zebrał spreparowane szczątki obumarłych zwierząt i płodów, wśród których wyróżniał się zwisający ze stropu wypchany aligator razem z zębem przedpotopowego dinozaura. Doktor tak wyjaśniał znaczenie tej osobliwej kolekcji organizmów:

Przyrodzenie straszne jest, poczwarne często naszym oczom, a piękne; lecz piękności w poczwarach i nieudanych jego płodach dojrzy tylko oko mędrca. Młodości dość jest widzieć wszystko po wierzchu i wierzyć w powszechną harmonię, w cudną przyrodzenia wspaniałość; na co jej zazierać do środka? Biedziła-by się z odgadaniem wdzięku w ludziach, tworach, wypadkach dla niej niepojętych, bo strasznych i olbrzymich. Jest to wiek, którego się nie godzi surowszą myślą zatruwać... bo i tak się budzimy z niego zawczasie! (S, t. XI, s. 43)

Fantazus przeszedł, jak się wydaje, na drugą stronę poznania tajemnic natury. Z tego względu możemy w nim widzieć typ przyrodnika, który naprawdę posiadał zdolność dostrzegania niepospolitego uroku w monstualnych płodach organicznych. Sfinks reprezentował w myśleniu doktora, wyjątkowe i niepowtarzalne zespolenie piękna i poczwarności. Był nie tylko naśladowaniem sztuki, ale również pomnikiem pierwotnej, krwiożerczej natury. A także budzącym grozę strażnikiem jej tajemnic. Takie przejście od sztuki do natury zostało w świecie przedstawionym powieści zapośredniczone przez kolekcję martwych eksponatów, nie stanowiło już żywego doświadczenia. Miało ono walor wyłącznie poznawczo-edukacyjny i po trosze również estetyczny<sup>50</sup>. Podobnie jak podróż Fantazusa w przeszłość.

---

nimi kulturami, jeszcze w czasach przedchrześcijańskich. Piszę o tym w szkicu *Wokół „Ładowej pieczary”*. *Kraszewski i Słowianie*, „Волинь-Житомирщина” 25/2014, s. 210-211.

<sup>49</sup> T. Mańkowski w pracy *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta* (Lwów 1929, s. 39) pisał o przejawach antykomunii wśród obcokrajowców odwiedzających Rzym w drugiej połowie XVIII wieku. Skutkiem wzmożonego zainteresowania drobiazgami starożytności stało się kolekcjonerstwo, przy czym zbieracze zabytków padali często ofiarą doprowadzonej do perfekcji sztuki fałszowania antyków, czyli „nowożytnego naśladownictwa”. „Naśladowcami byli też prawdziwi artyści”. Zob. także L. Zinkow, dz. cyt., rozdz. *Sfinksy i „sfinksomania” XIX i pierwszych dekad XX stulecia*, s. 193-199.

<sup>50</sup> W czasach nowożytnych potwór „traci już swoją funkcję symboliczną i postrzegany jest jako ciekawostka natury. Problemem nie jest już widzenie w nim piękna lub brzydoty, lecz zba-

Dorota Siwicka w studium poświęconym pasji kolekcjonerskiej Kraszewskiego zauważa, iż zbieranie eksponatów, pamiątek, starych szpargałów układało się u niego w organiczną całość, której sens narastał stopniowo, wytwarzał się w sposób względnie niezależny od człowieka. Kolekcja tego pisarza „jest tworem, który nie zakłada żadnego modelu świata, nie przedstawia żadnego z góry przyjętego jego kształtu”. Co więcej, dowodzi Siwicka: „Czasowość, historyczność prawdy zmieszanej z nieprzejrzywym biegiem dziejów, jej różnorodność i zmienność pojawiająca się ze wszystkim, co żyje i ginie, powodują, że Kraszewski zamkniętej jedności przeciwstawia wielość przedmiotów”<sup>51</sup>.

A doktor Fantazus? Czy nie spełnia on w świecie fikcji powieściowej marzenia autora, aby wraz z jego „fantastycznym” bohaterem sprawdzić możliwość swobodnego przemieszczania się pośród kolekcjonowanych przedmiotów i wyobrażeń, ponad granicami epok? Temu właśnie celowi służy interpretacyjna wędrówka alegorii sfinksa (i nie tylko). Wywody Fantazusa przybrały zewnętrzną postać erudycyjnego niekiedy dyskursu, ale wobec tego, co powiedziano o idei wielkiej kolekcji u Kraszewskiego można je także uznać za improwizowaną podróż wehikułem czasu w przeszłość, by stawić opór przynajmniej na moment historycznej zmienności świata. Nie ulotne „dzisiaj”, lecz odkrywanie duchowej istoty wszystkich metamorfoz w czasie i przestrzeni stało się za sprawą Fantazusa domeną nieograniczonego fantazjowania w powieści *Sfinks*.

Kolekcje Kraszewskiego i jego powieściowego awatara wywodzą się, jak sądzę, z neoplatonickiej idei całości otwartej, dynamicznie rozwijającej się w wielu kierunkach równocześnie. Nie tyle opisują one świat miniony, ile dążą do ustanowienia związków między rzeczami (bytami), rozdzielonymi w linearnej percepcji (na wyobrażonej mapie świata i na chronologicznej osi dziejów naszej planety). Elementem spajającym, ale nieraz także burzącym – pozory,

---

danie jego kształtu, a niekiedy jego anatomii. Kryterium, choć także jeszcze fantastyczne, jest teraz «naukowe»; zainteresowanie nie jest mistyczne, lecz przyrodnicze. Potwory, które zapełniają nowe kolekcje osobliwości, interesują nas dziś jako dzieło fantazji, współczesnych jednak fascynowały one jako objawienia nie zbadanych jeszcze całkowicie tajemnic świata naturalnego” (*Historia piękna*, pod red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 152). Wydaje się, iż zainteresowania doktora Fantazusa monstrami zatrzymały się w połowie drogi między symbolicznym a przyrodniczym widzeniem tej kwestii. Ta dziedzina stanowiła natomiast obszar niedostępny dla bohatera *Pamiętników nieznanego*, który poszukiwał w świecie stworzonym znaków harmonii i proporcji.

<sup>51</sup> D. Siwicka, *Kolekcja wobec nikczemności świata*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, dz. cyt., s. 134-135.

pewniki wiedzy i egocentrycznej świadomości, jest w „kosmicznym” porządku wszechrzeczy alegoria. Występuje ona w *Sfinksie* nie jako figura retoryczna, lecz zasada interpretacyjna, punkt przecięcia albo swoiste „pole magnetyczne” miłości i nienawiści, przyciągania i odpychania.

Cóż byście rzekli, gdybym wam wypowiedział cudne historie [miłosne], które się przed oczyma moimi przesnuły, historie, jakich nikt nigdy nie słyszał, nikt nie pojął – ciągnące się lat tysiące, rozpoczęte błotnistym brzegiem u palm Nilu, a rozwiązane u Gangesu lub nad Orenokiem, w seciny lat później?

[...] Mój klucz – rzekł jeszcze [Fantazus] – tłumaczy wszystkie dziwne sympatie, antypatie, pociągi i wstręty, ową anamnezis Platona, przypomnienia niepojęte, wszystko. Gdyby wszystko wytłumaczyć się kiedy dało! (S, t. XI, s. 51, 53)

Można ów fragment rozważań Fantazusa rozumieć w sensie antropologicznym. Widzieć próbę humanizowania historii naturalnej w jego opowieściach o księżycu i ziemi, spadających meteorytach, komecie, wreszcie o ludziach-kochankach, rozdzielanych przez śmierć i spotykających się znowu w nowych wcieleniach historycznych. Doktor rezygnuje tu z racjonalistycznego paradygmatu wiedzy jako nauki o formach martwych. Fantazja pozwala mu dostrzegać zawsze i wszędzie „mistyczne życie” i wiązać w nową, nieskończoną całość wszystkie eksponaty składające się na jego prywatny gabinet osobliwości. Wiara w łączność między światem widzialnym a niewidzialnym, łączność zapośredniczoną przez alegorię wpływów i oddziaływań, kieruje fantazjotwórczą pasją doktora. Kolekcja konstruowana na zasadzie alegorycznej anamnezy, dopełniać ma wszelkie braki wynikające z dzisiejszej nieobecności rzeczy i ludzi ze świata minionego, wymierzona jest przeciw zagładzie pamięci i uniwersalnych wartości kultury przez nią ewokowanych i przenoszonych w następne pokolenia. W wieku produkcji i naśladownictwa Fantazus szuka śladów odwiecznych prawd, a jednocześnie przywraca kolekcjomani XVIII i XIX stulecia, której sam bezwiednie uległ, jej zagubiony etos odpowiedzialności za ciągłość pamięci i tradycji. W ten sposób ciekawość i dociekliwość doktora, przekraczając horyzonty poznania narzucone przez współczesnych, zakorzeniając się w przeszłości, chce niejako zbawić „wiecznego człowieka” w dziejach świata<sup>52</sup>. „Kto wie? nie jest-li to mędrzec, co się zasłania ludzkiemu podziwieniu swoim udanym szafem, aby pod tą zasłoną pracował spokojny (S, t. XI, s. 59).

---

<sup>52</sup> Por. z: B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002. Tu część trzecia: *Kolekcjonowanie jako Benjaminowski model zbawienia*.

### Sfinks, Hiob i narodowa maskarada

W czasie swoich wileńskich peregrynacji po pracowniach malarzy Jan Rugpiutis odwiedził żydowskiego artystę Jonasza Palmera. „W *Sfinksie* – twierdzi Aleksander Żyga – dokonał się awans Żyda na bohatera literackiego, swoista literacka emancypacja Żydów”<sup>53</sup>. Ze wstępnej charakterystyki tej postaci, włożonej w usta Tytusa, dowiadujemy się, że Jonasz pochodził z Wilna i jako sierota został przygarnięty przez swoich krewnych we Frankfurcie. Tam mieszkał na terenie miejscowego getta razem ze współziomkami. Tam również rozwijał swój talent malarski, studiując głowy i twarze Izraelitów, oglądając dzieła dawnych mistrzów niemieckich. Do Wilna sprowadziła go wieść o niespodziewanym spadku po zmarłej babce. Powrót nie dostarczył mu żadnych pozytywnych wrażeń. Wileńscy Żydzi wydali się przybyszowi odstręczający w swej nędzy moralnej. Jonasz – świątły Izraelita – nigdy nie wyrzekł się swojej żydowskiej tożsamości ani wiary praojców. Nie mógł się jednak pogodzić z terazniejszą kondycją Żydów, będącą skutkiem klęski politycznej i rozproszenia. W opisie tej kondycji posłużył się alegorią sfinksa:

Byliśmy – dodał [Jonasz] z rosnącym zapałem – narodem wybranym, co reszcie ziemi, co całej ludzkości dał Boga swojego, Boga jedynego; dziś myśmy ostatni z ostatnich. Życie nasze zeszło jak trawa i minęło jako cień. Kto wie? co wyrażał ów bałwan Egiptu, bałwan tebański, zwany sfinksem, owa wielka starożytności zagadka? Może los wszelkiego narodu podbitego, co sile pięści ulega, i zrasta się ze zwierzęciem i mając skrzydła, ale kamienne, ruszyć się nie może ani podlecieć głową ludzką z ciałem zwierzęcym. Ten sfinks zawsze mi naszą dolę w Palestynie maluje. Żydzi, co dali Biblię światu, a są sługami miecza moslemistów, nie jest-li to głowa człowieka ulegająca ciału bestii? A żale nasze bezsilne, rozlegające się po pustyni, nie sąż to skrzydła kamienne tajemniczego zwierzęcia, którymi z ciężkiej rzeczywistości ulecieć nie można? (S, t. XI, s. 99)

W powyższym fragmencie oprócz alegorii sfinksa jako narodu podbitego zwraca uwagę biblijna proweniencja tematu marności i przemijania życia (*vanitas*) oraz lamentu proroka na ziemi wygnania. Żydzi ulegli przemocy młodszej od nich cywilizacji muzułmanów, sprzeniewierzyli się swojemu najwyższemu powołaniu objawienia światu jedynego Boga. Źródłem wstrząsu dla Jonasza jest przede wszystkim obraz powolnego regresu i upadku ducha narodu wybranego,

<sup>53</sup> A. Żyga, *Problem żydowski w twórczości J.I. Kraszewskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie”, II: 1964, s. 166.



„zmuszonego żyć w poczwarnym zrośnięciu z mahometanami, ludem od siebie niższym cywilizacją, zmuszonego ulegać sile zwierzęcej, sile bezrozumnej, a potężniejszej jednak nad wszystko, nawet nad opiekę Jehowy” (S, t. XI, s. 95)<sup>54</sup>. W słowach tej surowej oceny, przytoczonych Janowi przez Tytusa, a później potwierdzonych w rozmowie z Jonaszem, przebija rozpacz człowieka, który jako syn podbitego narodu czuł się wszędzie cudzoziemcem, także wtedy, gdy przebywał wśród swoich braci-zaprzkańców. Mógł on szukać oparcia i zrozumienia sensu cierpienia tylko w świętej Księdze Izraela. Ona jedna ocalała na zgliszczach dawnej potęgi.

Wśród prób malarskich Jonasza Palmera znalazła się scena biblijna przedstawiająca Hioba dotkniętego trędem w otoczeniu żony i trzech towarzyszy. Przeniósł ją malarz na plan historii własnego narodu<sup>55</sup>. W alegorycznej interpretacji tego obrazu zauważył, że

[...] Hiob to naród nasz! I z nim powinien powiedzieć na próbie: „Jeśliśmy przyjęli dobra z ręki bożej, złego czemuśmy przyjmować nie mieli?” I znalazł Izrael w obcej ziemi niejedną niewiastę, co mu urąga, ale nie ma trzech przyjaciół, co by w głuchym milczeniu boleści siedm dni około zranionego przesiedzieli! (S, t. XI, s. 101)

Figura Hioba została tu odniesiona bezpośrednio do zbiorowego losu Żydów, lecz w połączeniu z przywoływaną w powieści alegorią sfinksa można ją także odczytywać zgodnie z polskim kanonem martyrologicznym XIX wieku jako syntezę naszych własnych doświadczeń historycznych<sup>56</sup>. Znaczenia nabiera

<sup>54</sup> Por. z fragmentem młodzieńczego „szpargału” Kraszewskiego *O poezji żydowskiej*, gdzie mówi się, że „syn Izraela całą ziemią włączyć będzie i srodze uciemniać Goimów” (*Improwizacje dla moich przyjaciół*, Wilno 1834, s. 76).

<sup>55</sup> Por. z ilustracjami Jana Lebensteina do Miłoszowego przekładu *Księgi Hioba*. Tytułowa postać pokazywana jest tu synkretycznie i zarazem archaicznie – na tle ruin różnych cywilizacji starożytnych (m.in. greckich i egipskich). To „klasyczne”, wierne źródłowemu przekazowi, ujęcie tematu stwarza sugestię długiego trwania uniwersalnej historii, jako takie właśnie nie wymaga ono specjalnych zabiegów aktualizujących. Podobnie „widzi” Hioba żydowski malarz z powieści Kraszewskiego. Zob. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011, s. 52-54.

<sup>56</sup> Por. z: K. Brodziński, *Posłanie do braci wygnańców* (1835). „Przeszedłeś [ludu mój] wszystkie drogi pomyślności jak Hiob, wytrwałeś wszystkie cierpienia za namową szatana na ciebie zesłane, i wyszedłeś z nich czysty jak on, i odmłodził cię Pan. Atoli teraz jeszcze każe ci pójść drogą poświęcenia i nieść krzyż za Synem Jego Chrystusem” (*Wybór pism*, dz. cyt., s. 481). Zob. także T. Winek, „*Nowy Job*” *Klementyny z Tańskich Hoffmanowej wobec postaw emigracji*

w tym kontekście milczenie Palmera na temat ksiąg talmudycznych, tak przecież ważnych dla Żydów ortodoksyjnych. Traktowanie *Biblii*, a szczególnie *Księgi Hioba*, jako uniwersalnego wzoru doświadczenia historycznego, a także źródła twórczych natchnień, usposabiało, jak sądzę, polskich artystów w *Sfinksie* do szukania poprzez sztukę wspólnych miejsc kontaktu kulturowego obu narodów i otwierało pole do snucia analogii w dziedzinie zbiorowego losu Żydów i Polaków. Z mowy Elihu, najmłodszego w gronie przyjaciół Hioba, komentatorzy biblijni wyprowadzali wniosek, że

[...] zsyłane na ludzi nieszczęścia nie są tylko oznaką i wynikiem gniewu Bożego, ekspiacją za popełnione grzechy, lecz raczej środkiem wychowawczym, mającym na celu dobro i pomyślność tych, których nawiedza, uchronienie ich mianowicie od grożącej im w powodzeniu pychy i zarozumiałości, która do wszelkiego zepsucia prowadzi<sup>57</sup>.

W powieści Kraszewskiego Jonasz Palmer skarży się na dotkliwą, powiększającą ból nieobecność przyjaciół Izraela-Hioba i urąganie Europy-niewiasty, która ze wstrętem odwraca się od trędowatego. Słowa żydowskiego malarza ze *Sfinksa* zatrzymały się jakby w połowie drogi między rozpaczą (alegoria mitologiczna) a nadzieją (przesłanie biblijne), między znamieniem duchowego samobójstwa (ciało bestii) a fizycznym wyobrażeniem śmiertelnej choroby, z której tylko Jahwe może oczyścić swój naród (gnijące, lecz wciąż żywe ciało Hioba). Artysta, czerpiąc ze świętej Księgi temat swojej „niemej” opowieści (powiedzieć można: obrazu narracyjnego), ożywia swoim twórczym duchem to, co wydaje się już tylko (w świetle socjokulturowej obserwacji) moralną zgnilizną. Tutaj właśnie, między sfinksem a Hiobem – w tej niemożliwej syntezie znaczeń – rozgrywa się dramat malarza wygnańca, syna podbitego narodu<sup>58</sup>.

---

polistopadowej, w: *Hiob biblijny, Hiob obecny w kulturze*, pod red. P. Mitznera i A. M. Szczepan-Wojnarskiej, Warszawa 2010.

<sup>57</sup> *Księga Ijob*. עִיבָּר, tłum. i podług najlepszych źródeł objaśnił I. Cylkow, Kraków 1903. Cytuję *Uwagi wstępne*, s. XVIII. Autor polskiego przekładu Biblii hebrajskiej opowiadał się za asymilacją Żydów w Królestwie, a jednocześnie głosił ideę równouprawnienia chrześcijaństwa i judaizmu, ponieważ „nikt wyłącznego przywileju do nieba nie nabył, ani też wyłącznego przywileju do ziemi” (M. Przedpeński, *Izaak Cylkow z Bieźunia na tle swojej epoki*, „Bieźniańskie Zeszyty Historyczne” 1996, z. 9, s. 9). Zob. także B. Burdziej, *Izaak Cylkow (1841–1908) – tłumacz Starego Testamentu, poprzodnik Miłosza*, w: *Izrael i krzyż. Tematy żydowskie w literaturze polskiej XIX wieku*, Toruń 2014.

<sup>58</sup> Por. z dość kategorycznie brzmiącą tezą badacza, który akcentował w wypowiedzi Jonasa o własnym narodzie fakt wygnania jako kary Bożej oraz „nieuchronność starcia odtrąconego

Przypomnijmy, że akcja powieści została osadzona w czasach stanisławowskich zapowiadających późniejszą niewolę polityczną. „Smutne wesele”, „stanisławowska stypa” – te i podobne określenia malowały obraz zgnilizny moralnej upadającego społeczeństwa. Dobrowolne przywiązanie współczesnych rodaków malarza Jana do materii, odcięcie od duchowych źródeł tożsamości religijnej i narodowej sprowadziło klęskę na bałwochwalców. Taki wniosek wynikał z surowej oceny obyczajowych zdrożności Warszawy, która była wylęgarnią zbrodni i rozsadnikiem zaraźliwych chorób moralnych:

Smutne to były i świetne zarazem czasy, gdy nasz Jan z bijącym sercem wjeżdżał do stolicy tak wówczas zepsutej, tak splamionej wszelkiego rodzaju spodleniem, przedajnością, rozpustą, że nie wiem, czy co bardziej nad ten stan chorobliwy głównego grodu mówiło o bliskim upadku całego kraju. Ta obojętność u brzegu przepaści, ten szatański taniec rozpasanych rozkoszników po jednym padających w otchłanie, pijanych, szalonych, bez jutra, okropnym był widokiem, lecz straconym dla współczesnych. Mało kto widział rzeczy jak były. (S, t. X, s. 177)

Taniec obłąkanych to swego rodzaju prefiguracja upadku narodu w przepaść, w otchłan historii-więzienia. Zbiorowy los Polaków zawisł ostatecznie od rezultatów walki rdzennego „ducha” z „materią” przyniesionego z Zachodu libertynizmu. Kraszewski dał w podobnych opisach próbę refleksji nad przemijalnością społeczeństw opartych na materialnych zdobyczach cywilizacji i skarlałych duchowo. Widziane z perspektywy Warszawy dom rodzinny i klasztor kapucyński litewskiej prowincji były enklawą prawdziwej polskości, natomiast w odwrotnym ujęciu stolica Rzeczypospolitej okazała się siedzibą zdegenerowanego i przejrzałego kosmopolityzmu<sup>59</sup>.

---

przez Stwórcę narodu żydowskiego z powierzchni ziemi” (M. Inglot, *Postać Żyda w literaturze polskiej lat 1822–1864*, Wrocław 1999, s. 169). Ten domniemany historiozoficzny katastrofizm przedstawia drogę od wybrania do całkowitego poniżenia, ale, jak myślę, w ujęciu malarza-Żyda nabiera on cech szczególnej profetycznej alegorii. Asymilacja kulturowa artysty dokonała się wprawdzie poprzez sztukę, ale właśnie dlatego, że twórczy duch jest niespokojny i nie godzi się z zastaną rzeczywistością, sięga on po tradycyjny temat Hioba. Sztuka, tak jak religia, zasila się w sferze sakralnej, która jest dla malarza religijnego tożsama ze Słowem Boga, przekazem żywej prawdy, i jako taka stanowi przeciwieństwo wszelkiej dekadencji.

<sup>59</sup> Podobne kontrastowe zestawienia stolicy i prowincji występują w rozprawie Kraszewskiego *Polska w czasie trzech rozbiorów 1772–1799. Studia do historii ducha i obyczaju*, przedmowa prof. Sz. Askenazego, t. I: 1772–1787, Warszawa 1902, s. 424; t. III: 1791–1799, Warsza-

Tę podstawową dychotomię wyraża także porównanie losów dwóch artystów związanych z osobą króla Stanisława Augusta, epizodycznie potraktowanych w powieści. Jeden z nich Marcello Bacciarelli, Włoch z pochodzenia, przyssał się jak pijawka do dworu polskiego monarchy, zakładając przy nim szkołę portrecistów, zaprzędanych niewolniczemu naśladowaniu manieri swego mistrza<sup>60</sup>. Drugi – malarz Antoni Smuglewicz, właściwie nieobecny w planie fabularnym powieści, był stypendystą królewskim i, jak się można domyślać z nielicznych wzmianek w utworze, rozstawał imię Polski poza jej granicami.

W interpretacji Kraszewskiego okres „stanisławowskiej stypy” skupiał w sobie wszelkie negatywne cechy kultury schyłkowej, fatalistycznie chylącej się ku przepaści, bez szans odrodzenia w „szczęśliwych czasach”<sup>61</sup>. Ciało „zwierzęce”, które zniewala ducha, musiało ulec zagładzie. Za panowania ostatniego polskiego monarchy – pisze Kraszewski w *Trzech dobach w historii postępów umysłu ludzkiego* – nastąpiło jedynie odrodzenie języka. Reforma polszczyzny nie powstrzymała jednak powszechnego upadku obyczajów. „Nasza więc epoka nie jest pewnie pierwszym okresem nowego cyklu, ale ostatnią dobą ostatniej epoki, starego”. Dalej autor w tym samym szkicu wyjaśnia: „Do trzeciej [zdegenerowanej] epoki należy cała literatura XVIII w. końca i początków XIX” (SI, s. 445).

Koncept zabawy zamienionej w stypę wyszedł spod pióra Kraszewskiego zapewne w związku z jego zainteresowaniami literaturą satyryczną, teatrem oraz pamiętnikarstwem owej epoki. Powieściowy kronikarz moralnego zepsucia patrzy na to maskaradowe szaleństwo surowym okiem zewnętrznego obserwatora, wymierza sprawiedliwość tamtym ludziom i wypadkom w imieniu potomości, wychowanej na *Śpiewach historycznych* Niemcewicza. Narrator Kraszewskiego, programowo nastawiony przeciw indyferentyzmowi narodowemu, komponuje historiozoficzną metaforę marionetkowego tańca-transu „masy” ludzkiej, rozłożonego na dwa takty: wesołej zabawy i żałosnego skoku w prze-

---

wa 1903, s. 44-45. Zawartość i koncepcję tej monografii Kraszewskiego omawia T. Budrewicz w studium *Kronika upadku państwa i odrodzenia narodu*, w: *Kraszewski i świat historii*, dz. cyt.

<sup>60</sup> Bacciarelli jest bohaterem i zarazem pierwszoosobowym narratorem „fantazji” historycznej Dominika Magnuszewskiego *Posiedzenie Bacciarellego malarza* (1840).

<sup>61</sup> „Faza rozkwitu kultury arystokratycznej, przypadająca na epokę oświecenia, zawierała jednocześnie pierwiastki jej rozkładu; była zarazem okresem jej dekadencji. Stopień wyrafinowania, jaki osiągnęła, stał się przeszkodą w dalszym, dynamicznym rozwoju tej kultury” (J. Ryba, *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998, s. 15). Teza badacza zgadza się z diagnozą Kraszewskiego.

paść („trzęsienie ziemi”). Katalog grzechów społecznych, nazwanych tu po imieniu, odpowiada w pełni liście zarzutów współczesnego wydarzeniom krajowca, anonimowego autora wiersza *Na maszkaradę niewolników*, który w formie oscylującej między satyrą a pamfletem politycznym, piętnował przejawy skandalicznej niefrasobliwości rodaków w obliczu katastrofy pierwszego rozbioru:

Polska w niewoli całą Europę zadziwia,  
A Polacy z tym losem tak się oswoili,  
Że rada i zabawa gwałt usprawiedliwia,  
Biorąc i tych w kajdany, co nie zasłużyli.  
Zamiast korserów – Moskwę, Rakuzów, Prusaków  
Widzę, a zamiast więźniów – Polki i Polaków<sup>62</sup>.

W anonimowej poezji okolicznościowej po roku 1772, powstającej w atmosferze spełniającej się katastrofy kolejnych rozbiorów, doszły do głosu te same, co później u Kraszewskiego, tony oskarżycielskie. Cytowany wiersz rozprowadzono podczas „redutów w Warszawie, na których panowie i panie udawali niewolników i niewolnice”<sup>63</sup>. W ostatniej strofie sędzia nawiązywał bezpośrednio do maskaradowego gestu: „Stroicie się w kajdany, do kajdan zrodzeni” [podkr. M. L.]. Inscenizacja dramatycznego aktu politycznego w konwencji wesołej zabawy towarzyskiej zakrawała, zdaniem oponentów, na zdradę narodową, naigrawanie się z nieszczęścia ojczyzny. Nie wszyscy jednak podzielali tę opinię. *Odpowiedź jednej damy w maszkaradzie niewolników będącej* zawierała taką ekskuzę:

Sztychy, w łonie ojczyzny strasznie utopione,  
Jednym tylko lamentem nie będą zgojone.  
Wydrzeć ją z ręku obcych to ból jej osłodzi,  
Czczy żal ją nie uleczy, rozrywka nie szkodzi.

<sup>62</sup> Wiersz ten opublikowała Elżbieta Aleksandrowska z materiałów Romana Kalety („Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, Wrocław 1993, z. 3). Cyt. za: „Świat poprawiac – zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1981, s. 64-65.

<sup>63</sup> Relację pamiętnikarza podają za: E. Aleksandrowska, *Problem zdrady na podstawie „Satyr i pamfletów na Polki balujące w czasach tragicznych dla ojczyzny” (1774–1832)*, w: „Bo innsza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić”. *Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX w.*, pod red. A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa 1995, s. 116.

Ostatnie słowa ekskuzy, poprzedzone oceną wewnętrznych przyczyn europejskiego urągowniska (sarmackie kłótnie), przybrały charakter polemicznego wyzwania rzuconego zgorzonym oskarżycielom w imieniu płci niewieściej:

„A że okowy nasze, z niewinnej uciechy  
Wzięte, na nas krytyczne rozniecały śmiechy,  
Więc jeśli z nas przykładu chcecie, już go macie.  
Myśmy łańcuch zrzucili, wy dotąd dźwigacie.”<sup>64</sup>

Jak widać, konwencjonalna gra aktorów z przybraną tożsamością (maską) – dziś nazwalibyśmy to wydarzenie *eventem* historycznym – wzbudzała prawdziwe emocje wśród publiczności. Komentarz anonimowej uczestniczki tego „spektaklu” przenosi jego akcydentalność na poziom ogólnej maskaradyzacji życia prywatnego i publicznego. Stały naprzeciw siebie dwa lustrzane teatry: sala reductowa i polityka<sup>65</sup>.

Przechadzka bohatera *Sfinksa* ulicami Warszawy w opisie narratora dawała podobny maskaradowy efekt. Świat miejski wprawiony został w przyspieszony ruch. Wszystko w nim „pędzi, leci, rozbija”, a z drugiej strony twarz ludzka nieruchomieje w przybranej minie, afektowanej pozie lub znaczącym grymasie, dostosowuje się do stroju, krawieckiej mody, władzy okoliczności.

[Jan] mimowoli pożerał oczyma przepyszne kawalkady pańskie, owe cugi nieskończone, owych błyszczących laufrów, paziów, dworskie kozacznice, strzelców, hajduków strojnych, wzgardliwych, dumnych, rozpychających tłumy; złociste powozy i skrzywione w nich twarze, naszywane i kameryzowane suknie panów, i cudne strojnych kobiet oblicza uśmiechające się, wesołe, tchnące zalotnością, rozkoszą, zdające się mówić: „Co mi dasz?” (S, t. X, s. 178).

<sup>64</sup> „Świat poprawiać...”, dz. cyt., s. 65-66. Oburzenie autora satyry *Na maskaradę niewolników* „wywołał raczej pomysł «upadającej naród» przebieranki, a nie sama zabawa”. Nie da się przy tym wykluczyć – pisze Aleksandrowska – że pomysł owej maskarady „miał intencje satyryczne, czego nie dostrzegał anonimowy autor oraz osoby rozpowszechniające jego utwór”. Możliwa więc była prowokacja patriotyczna dla otrzeźwienia rodaków. (*Problem zdrady...*, dz. cyt., s. 119). Z kolei według Marka Nalepy, „hulaszcza dekadencja po drugim i trzecim rozbiórce Polski była [...] hedonistyczną formą wyzycia się w oczekiwaniu na skutki zagłady narodowej, negatywnym biegunem rozpacz, tak samo jak ona wyrażającym zachwianie wiary w przyszłość i niemożność wydzwignięcia się z psychicznej prostracji” (M. Nalepa, *Śmiech po ojczyźnie. Patologia społeczeństwa początków epoki rozbiorowej*, „Napis”, seria IV, 1998, s. 135.)

<sup>65</sup> O zabawach warszawiaków w XVIII w. zob. A. Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, wstęp J. Morawiński, oprac. H. Szwanowska, Wrocław 1963, s. 153-156.

Zupełnie inaczej wyglądała późniejsza peregrynacja Jana do kolebki chrześcijaństwa. Bohater nie tylko wędrował po muzeach i pracowniach sztuki, ale również z kontemplacyjną zadumą stąpał po grobach męczenników. Imiennik Rugpiutisa z „fantazji” Kraszewskiego *Pod włoskim niebem* (1845) wkraczał do Wiecznego Miasta z innym, bardziej samolubnym, nastawieniem. Szukał w Rzymie namiętnej miłości, której brakowało mu w północnych stronach. Znamienne, że olśniły go nie katakumby, lecz barwne maskarady w czasie rzymskiego karnawału. W komentarzu do tego fenomenu autor pisał: „Nam zimnym innego nieba mieszkańcom, nam wygnanym pod białą zmarzłą suknię śmierci, która pół roku nasze pola okrywa, to szaleństwo kilkodniowe niepojęte, chorobliwe się zdaje”<sup>66</sup>. Lektura napisanego zaledwie rok później *Sfinksa* skłania do nałożenia na siebie obu perspektyw doświadczenia historycznego zniewolonego narodu, zobrazowanych w odmienny sposób w każdej z wymienionych powieści. Okaże się wtedy, iż biały całun wyczytany symbolicznie z polskiego pejzażu, niespotykany „pod włoskim niebem”, pokrywa uroczystym milczeniem pustkę po wrzawie pijanych rozpustników „stanisławowskiej stypy” z utworu *Sfinks*. Wcześniejsza od niego o rok powieść kończyła się teatralną sceną u stóp rzymskiego Koloseum, gdzie Jan zapragnął po bajronowsku spędzić ostatnią godzinę swego życia. Myślał w duchu: „Smutek jest mi rozkoszą jakąś dziwną, dumnym jest z mego nieszczęścia”. Spotkany tu polski zakonnik daremnie chciał nawrócić zblazowanego młodzieńca na wiarę ojców i poświęcenie dla dobra społeczeństwa. „Życie na jednym samolubnym uczuciu to żywot jedwabnika, co się drogą swą nicią sam na śmierć obwija”. Lepiej wybrać zgon bohaterski, piękny moralnie, pobudzający innych zdrowym przykładem dobrze pojętego obowiązku.

Karol Wiktor Zawodziński przyznał *Sfinksowi* podwójną wartość poznawczą: jako „powieści historycznej” z dziejów sztuki plastycznej w Polsce i współczesnej „powieści filozoficznej”, przesiąkniętej atmosferą romantycznego idealizmu<sup>67</sup>. W gruncie rzeczy trudno rozstrzygnąć, w jakiej mierze *Sfinks* jest powieścią historyczną, a w jakiej współczesną. Dla Kraszewskiego bowiem XVIII wiek stanowił cezurę naszej współczesności. W eseistycznych enklawach utworu z roku 1847 pisarz dał upust swojej demaskatorskiej pasji odsłaniania zgub-

---

<sup>66</sup> J. I. Kraszewski, *Pod włoskim niebem. Fantazja*, Warszawa 1857, s. 24. Następne cytaty: s. 29. Pierwodruk: Lipsk 1845. Ten aspekt utworu omawia Ewa Nofikow w książce *Polski karnawał. Obrazy obyczajów świątecznych w piśmiennictwie trzech stuleci: od XVII do XIX wieku*, Białystok 2015, s. 153-155.

<sup>67</sup> K. W. Zawodziński, *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 104.

nych konsekwencji teorii, głoszonych w tamtym i następnym stuleciu. W swojej ocenie potraktował je jako jeden zbiór fantazji antropologicznych:

Tak też i filozoficzno-socjalne doktryny przeszłego i terażniejszego wieku niosą przed sobą chorągiew jasną, promienistą; lecz z zasad najpiękniejszych błędą we wnioskach i szerokich zastosowaniach, w utopiach prześlicznych zapewne, w marzeniach dusz prawych i szlachetnych, niemniej jednak w utopiach i marzeniach, w niepraktycznych teoriach. Na dnie najfałszywszej nauki jest jakaś prawda, co jej życie nadaje, co ją złoci i podnosi. Fałsz rzadko jest w pierwszych zasadach; najczęściej w rozwinięciu i zastosowaniach szukać go potrzeba. Na lep zasad lgną umysły płytkie z sercami poczciwymi, a gdy się opatrzą, gdzie zaszły, powracać już nie czas.

I filozofia dawniejsza, i nowa, szły w imię ludzkości, walczyły o braterstwo, oświatę, o wywrócenie zgubnych przesądów; lecz zaszły od tych pobudek szlachetnych do pomysłów, których skutków nie wyrachowały, których praktycznego zastosowania przewidzieć nie mogły, zaszły do pojęcia człowieka za warunkami jego bytu, za szrankami jego natury. Chciały i chcą przerobić ludzkość na idealną, nie wiedząc, że śmierć jej może gotują. Po gwałtownym lekarstwie ciężko odchorować musi świat cały. (S, t. X, s. 214)

Kraszewski okazuje w tego rodzaju generalizujących sformułowaniach swoją rezerwę wobec rozumu filozoficznego, podobnie jak Mickiewicz w prelekcjach paryskich czy w *Historii polskiej*<sup>68</sup>. Mówi o wykoślawieniu pierwszych zasad, których „praktyczne” zastosowanie polegać miało na zarażeniu umysłów sceptycyzmem i niedowiarstwem<sup>69</sup>. „Nowy” ideał ludzkości, o którym marzył również bohater *Pamiętników nieznajomego*, nie może być osiągnięty na drodze gwałtownych rewolucji (fałszywych zastosowań teorii) niszczących uniwersal-

<sup>68</sup> Zob. J. Ławski, *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej”*, w: *Antyk romantyków*, dz. cyt., s. 227; M. Lul, *Falszerze objawienia. Obraz filozofa w prelekcjach paryskich*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, pod red. M. Kalinowskiej, J. Ławskiego i M. Bizior-Dombrowskiej, Warszawa 2011.

<sup>69</sup> Pogłosem tego typu negatywnych ocen stała się taka oto postnietzscheańska diagnoza „śmierci Boga”: „Sfinks niezrozumiany przez ludzkość obecną, Sfinks pozbawiony swej aureoli, dysku błyszczącego faraonowych czasów, symbolu światła i mocy, która pozwala bogom przemawiać poprzez dusze ludzkie w ciszy świątyni, Sfinks, który kruszy się w pustyni – milczy. A triumfujący nadczłowiek spogląda w zwierciadło wiedzy” (E. Schuré, *Ewolucja boska. Od sfinksa do Chrystusa*, tłum. A. Leo-Rose, Warszawa 1926, s. 9).



ne wartości kulturowe i religijne<sup>70</sup>. W przekonaniu autora *Sfinksa* człowiek nie potrafi istnieć poza granicami zakreślonymi przez jego wielowiekowe uczestnictwo w kulturze. Dziedzictwo przeszłości stało się bowiem jego drugą naturą, zaszczepioną mu przez wychowanie w wierze ojców. Kraszewski zarzucał doktrynom i modom filozoficznym przede wszystkim wydziedziczenie ze zbiorowej pamięci pokoleń, zwrócenie się przeciw korzeniom kultury europejskiej:

A ani razu nie rzekł nikt w sobie, nie spytał się siebie: kto dał to światło, za pomocą którego walczone teraz przeciwko wierze? kto zniszczył niewolę poganizmu? kto uznał braćmi świat cały? kto wyrzekł jedno prawo do nieśmiertelności dla całego świata, jedną nagrodę za cnoty, jedną za występki karę? Teraz odrodne dzieci obracają się przeciwko matce. Nie pytają się i nie odpowiedzą sobie: chrześcijaństwo, wiara nowa. Zdawało się naówczas wszystkim, że naturalny rozum, długo spowity, nagle rozwiązał pieluchy i roztoczył samoistne swe błyszczące promienie; że jemu ludzkość winna była wszelkie światło. (S, t. X, s. 213)

Zdaniem Kraszewskiego chrześcijaństwo powinno stać się trwałym fundamentem i finalnym celem wielkich cywilizacyjnych i kulturowych przemian. Cywilizacja wieku XVIII funkcjonuje w *Sfinksie* na zasadzie emblematycznego niemal przykładu walki rozumu z wiarą, tego, co ograniczone i ułomne, z tym, co nieskończone i wieczne<sup>71</sup>. Romantycy przedłużenie tego problemu widzieli w opozycji starca i dziecka, mędrka i mędrca, prostaczka i uczonego. Kraszewski niejednokrotnie akcentował „cud” przyjęcia i krzewienia wiary przez nieuczonych rybaków z Galilei oraz wzniosłość ofiary pierwszych chrześcijan, wy-

---

<sup>70</sup> Magdalena Rudkowska podkreśla występowanie ewolucjonistycznych i transformistycznych wątków w myśleniu Kraszewskiego o historii (*Rany Europy. Józef Ignacy Kraszewski i Stefan Buszczyński w sporach o kondycję cywilizacji europejskiej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, rok VIII (L) 2015, s. 423-424).

<sup>71</sup> Z tym powieściowym obrazem konfliktu ideologicznego ciekawie interferuje pogląd współczesnego uczonego: „Odnosimy wrażenie, że owi filozofowie [XVIII wieku] byli – równocześnie – zbyt sceptyczni i zbyt łatwowierni; że stali się ofiarami zdrowego rozsądku. Pomimo ich racjonalizmu i humanizmu, pomimo ich niechęci do intelektualnego kuglarstwa, egzaltacji i mętniactwa, pomimo ich zagorzałego sceptycyzmu, sympatycznego cynizmu, młodzieńczych błuźnierstw i pogróżek w rodzaju tej, że ostatni król zawisnie na jelitach ostatniego księdza – pomimo tego wszystkiego w pismach filozofów jest więcej filozofii chrześcijańskiej, niż to się wydaje późniejszym historykom” (C. L. Becker, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. J. Ruskowski, Poznań 1995, s. 29).

stawionych na szyderstwo rozpustnego Rzymu, zadufanego w swojej fizycznej sile i ponurej uczoności<sup>72</sup>.

Chryścianizm w myśleniu autora *Sfinksa* stanowi także punkt odniesienia dla kultury starożytności. Antyk, zwłaszcza w jego wersji platońskiej, został w powieści zinterpretowany jako prefiguracja prawdy chrześcijaństwa. „Plato, nauczony przez Sokratesa, przeczuwał tylko ciemno, co Ewangelia objawiła jasno i dobitnie” (S, t. XI, s. 187). Podobnie w świecie sztuki konający Gladiator, wspomniany w opisie rzymskich peregrynacji Rugpiutisa i w *Kartkach z podróży* – „jest jakby przecuciem sztuki chrześcijańskiej, sztuki myśli i wyrazu, sztuki ducha” (S, t. X, s. 217), „to jeden z tych nieśmiertelnych żołnierzy idei, który krwią polewa przyszłość”<sup>73</sup>. Orfeusza, grającego na lirze i łagodzącego dzikie zwierzęta, „spotyka się wśród obrazów chrześcijańskich jako *vates*, prorok, który przepowiadał i przeczuł przyjście Zbawcy”<sup>74</sup>. Tu także na horyzoncie odczytań wzajemnych relacji antyku i chrześcijaństwa pojawia się skamieniała postać mitologicznego potwora z krzyżem wetkniętym w jego głowę. Ów krzyż stanowi rozwiązanie zagadki sfinksa<sup>75</sup>.

## Sfinksy i lwy

Mitologiczna hybryda w powieści Kraszewskiego jest także alegorią losu artysty. Malarz Jan, przyglądając się miniaturce sfinksa, nadaje mu nowe znaczenie, które wpisuje się w schemat opozycji: natura – cywilizacja. Oto jego wykładnia:

---

<sup>72</sup> Zob. m.in. „powieści rzymskie”: *Capreä i Roma* (1859) i *Rzym za Nerona* (1864). Na ich temat pisali: T. Korzon, *Powieść historyczna*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. 162-182; T. Sinko, *Rzymskie powieści Kraszewskiego*, w: *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933, s. 169-181. Zob. także S. Świerzewski, *Poglądy Kraszewskiego na kulturę antyczną*, „Meander” 1962, z. 11-12, s. 545-554.

<sup>73</sup> J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, t. I, dz. cyt., s. 422.

<sup>74</sup> Tamże, s. 441.

<sup>75</sup> Por. ze zdaniem Norwida, który prace „poetów” orientował ku przeszłości – „aby rozwiązać mowę wieków w ustach Sfinksa”, oraz ku czasom teraźniejszym – „aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo w chwili, gdy dąży do ubóstwienia formy samej, a przeto do spogańszczenia się, lubo częstokroć bezwłasnowolnie i bezsamowiednie”. (C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza*. Część pierwsza, Warszawa 1971, s. 413). O sfinksie jako ogniwie drogi ku Chrystusowi zob. także L. Zinkow, dz. cyt., s. 228-230.

Głowa ludzka to duch wielki, to cząstka bóstwa w piersi jego; ciało bydłęcia to zwierzęcej natury więzy, co nas pętają; rozwinięte skrzydła to zapał, który przecież nie uniesie kamiennego potwora od ziemi obrzydłej! Kamienny, żelazny, nigdy żywy: to artysta, którego nie stworzyła natura, ale potrzeby cywilizacji, ale ręka i umysł ludzki! Dlatego zawsze na świecie, nie dla świata, pogodzić się z nim nie umie, i dobrze mu być nie może. Artysta potrzebuje podniesionej cywilizacji, szczęśliwego czasu i kraju; a u nas! u nas!! (S, t. XI, s. 145)

Przedstawienie sfinksa z rozwiniętymi do lotu skrzydłami zgodne jest z rzeźbiarską zasadą uwydatnienia jednego gestu – i to gestu szczególnego rodzaju. Będzie nim nie akt dokonany (ruch wzwyż), ale z góry skazana na niepowodzenie – próba wzniesienia się ponad ziemię. Sfinks reprezentuje wyraźny związek z ziemią, wyraża uwięzienie w materii, w cielesnej powłoce, a zarazem tęsknotę za nieskończonością, stan marzycielsko-melancholijnego skupienia i jakby oczekiwania na lepsze „szczęśliwe czasy i kraje”. W kondycję artysty-sfinksa zostało wpisane poczucie obcości. Nieruchomy sfinks wyobraża skłócenie kilku natur, które w sobie zamyka – zwierzęcia i człowieka, ciała i ducha, piękna i brzydoty, prawdy i kłamstwa, dobra i zła. Jego istotę określa wewnętrzne rozdwojenie albo raczej – destruktywne samoograniczenie. Warunki cywilizacji współtworzą jego hybrydyczną naturę, są w tym samym stopniu mu narzucone, co wewnętrznie odczute jako więź niechcianego z nią pokrewieństwa.

W alegorii sfinksa-artysty Kraszewski zawarł najważniejsze znamiona kryzysu człowieka „ucywilizowanego”, który – by sparafrazować Maurycego Mochnackiego – nie może uznać siebie w swoim jestestwie, niemym gestem – próbą nieruchomych, rozwiniętych do lotu skrzydeł usiłuje zmanifestować własną bezradność wobec nieubłaganego fatum. „Kamienny, żelazny, nigdy żywy” – podobnie jak idąca w nieznanym kierunku cywilizacja<sup>76</sup>. Przypomina się w tym miejscu uwadze odbiorcy figura zwichniętego lotu orła z powieści

---

<sup>76</sup> „Cywilizację” odróżniam tu od „kultury”. Pierwsza „stanowi zespół technicznych środków i sposobów opanowania natury, nosi ona praktyczny, utylitarny charakter. [...] Jej rozwój polega na kumulatywnym procesie, w którym zaznacza się wyraźny postęp mierzony kryteriami doskonalenia funkcjonalnej sprawności technik cywilizacyjnych. Zdobytcze cywilizacji łatwo rozprzestrzeniają się, to jest podlegają dyfuzji, ze względu na przysługującą im cechę praktycznej użyteczności. Przy tym ulegają one zniszczeniu przez konsumpcję i wymagają stałego odnawiania”. Sfera kultury „jest to dziedzina wartości pozbawionych na ogół praktycznej użyteczności, uprawianych i rozwijanych bezinteresownie, ze względu na związane z tymi wartościami wewnętrzne przeżycia”. (A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 66.)

*Poeta i świat*, przywoływana w tyradach Gustawa przeciw „kamiennym ludziom” i „oświeconemu” rozumowi.

Gdyby nawet sfinksowi udało się wlecieć w przestworza, spotkałby go los Ikara. Ciężki upadek mitycznego bohatera budzi grozę nie ze względu na nieudaną kreację lepionych skrzydeł, pożyczonych od Dedala, lecz z racji tragicznych konsekwencji jego niebosiężnych aspiracji. Ten właśnie moment klęski Ikara Kraszewski ukazał w *Sfinksie* w zestawieniu z innym biblijnym obrazem. Jan, studiując w młodości dzieła germańskich artystów średniowiecznych,

[...] zapominał o wszystkim, znikła mu z oczu ziemia, jak Eliaszowi porwanemu na wozie ognistym. A! jakże rzadko, jak rzadko ten wóz ognisty zapału porywa z ziemi wybranych i unosi ich w obłoki! Jak daleko częściej miasto świętego wozu, przypina sobie biedne człeczę, lepione i klejone skrzydła Ikara, aby spaść potem z wyżyny na ziemię, w otchłanie morza! (S, t. X, s. 132)

Ognistego zapału zabrakło malarzowi ze *Sfinksa*. W duszy Jana od czasu jego rzymskiej podróży toczyła się walka chrześcijanina i Polaka z indyferentyzmem religijnym, z zawołowaną formą „postępowego” neopoganizmu, sygnowanego przez paradygmat filozoficzny XVIII wieku. Oznaką duchowego kryzysu bohatera było zniechęcenie do „dziecinnej” wiary wszczepionej mu w domu rodzinnym przez matkę. Zetknięcie z niedowiarstwem i materializmem „epoki światła”, reprezentowanymi w powieści przez „pogańskiego” artystę Wenecjanina Annibala oraz angielską malarkę Miss Rosę – obudziło w polskim malarzu niepokój porównywalny z bólem dziecięcia odrywanego gwałtem od macierzyńskiego łona. Rugpiutis przybył do ojczyzny pierwszym chrześcijan przede wszystkim jako pielgrzym, natomiast dopiero w dalszej kolejności jako artysta-cudzoziemiec. A tymczasem? Wyznaje Miss Rosie:

Ja jestem z kraju pobożności i wiary, z kraju katolicyzmu starego; ledwie tutaj [w Rzymie] spotkałem się z wątpliwością, sceptycyzmem i filozofią; tu dopiero oswoiłem się z nimi. A szczerze lękam się ich, krwawią mi serce.

[...] Pani! rzekł [Jan]: wyzuc się z nieśmiertelności, zrzec przyszłości, zrzec nieba i nadziei niełatwo.

– Człowiek jest śmiertelny, ludzkość nieśmiertelna, człowiek żyje w ludzkości zawsze. Zresztą nie przemawia do pana stara idea metempsychozy? (S, t. X, s. 229)

Miss Rosa powtarza Janowi obiegowe formuły na temat religii ludzkości. Podobne deklamacje wychodziły również z ust pani Izy w *Pamiętnikach nieznanego*. W tamtych utworze nie występowały one jednak w tak wyraźnej opozycji do tradycyjnej polskiej religijności. Juliusz, tytułowy bohater dziennikowych zapisków, próbował godzić jedno z drugim. Inaczej w *Sfinksie*. Historia życia malarza jest tu dramatem „oświeconego” rozumu i dziecięcej wiary.

Ważną rolę w tym dramacie odegrał świat książek. Pierwsza wileńska faza edukacji młodocianego Jana, jeszcze przed poznaniem mistrza Batraniego i przed wyjazdem do Italii, przebiegała pod znakiem lektury starych ksiąg. Narrator powieściowy zaznacza, że były to – „głosy tak często sprzeczne, tak niezgodne z sobą, tak dziwnie się sprzeczące jak dwie kamienne maski u drzwi starego domu” (S, t. X, s. 107). Te głosy jednak związały się w religijnej duszy przyszłego artysty w harmonijny ideał życia. Jan poczuł się uskrzydłony z jednej strony wzniosłym heroizmem cnót homeryckich herosów, a z drugiej – uniesieniami modlitwy świętych męczenników wiary: „[...] w oczach jego stali Sokrates, Temistokles, Arystydy i Epaminondasy przy Ś. Antonim, Ś. Józefie i kolosalnych postaciach dwunastu apostołów” (S, t. X, s. 108). Podczas tej wewnętrznej wędrówki samouka przez dzieje dwóch cywilizacji, wędrówki poruszającej naiwną wyobraźnię dziecięcą, Jan utwierdził się „w pocieszającym przekonaniu o związku nieustannym Opatrzności z człowiekiem” (S, t. X, s. 108), a zarazem:

Świat więc wyobrażał on sobie dalszym ciągiem historii greckiej i rzymskiej, sceną bohaterów, igrzyskiem fatalności heroicznej, łożyskiem olbrzymim, teatrem wielkich zwycięstw. Komedia życia pozostała mu nieznaną, tajną, niepojętą; tragedię tylko, epos i kawałki dramatu wyczytał w księgach. (S, t. X, s. 107)

Jan wznosił się na piedestał tragiczności, rojąc po aktorsku o czynach olbrzymów, historycznych personifikacji wielkich idei. Jego postawę wobec życia ukształtowały dwie różne koncepcje ludzkiego losu, dając w rezultacie amalgamat „chrześcijańskiego fatalizmu”. Przeszłość, cała „prehistoria” ludzkości w oczach Jana przybrała postać pięknego marzenia o bohaterskiej sławie. Dlatego pobyt w Rzymie stał się dla niego przebudzeniem ze snu, prawdziwym wstrząsem, nie tyle poznawczym, ile moralnym. Tutaj wystąpił przed nim problem ludzkości jako idea rozgorączkowanych umysłów, ślepo Ignących „na lep” teorii (zgodnie ze słowami narratora-publicysty). Na przykład, Miss Rosa w cytowanej rozmowie z Janem chrześcijańską wiarę w nieśmiertelność duszy za-

stąpiła modną w tamtym czasie ideą metempsychozy. Nawiązując do słynnego zdania Mickiewiczowskiego Gustawa, można by stwierdzić, że to właśnie „książki zbójckie” *à la* Rousseau, Leibniz, Wolter (ciekawy dobór nazwisk), znajdujące się w bibliotece Miss Rosy, złamały osadę skrzydeł artysty Jana, ostudziły jego młodzieńczy zapał i wyobraźnię, przykuły go jak sfinksa do „ziemi obrzydłej”.

Artysta-sfinks Kraszewskiego wydaje się spokrewniony z figurą Żydawiecznego tułacza. Jest wszędzie cudzoziemcem, nawet we własnym kraju. Polska publiczność nie ma wycucia prawdziwej sztuki – zauważa Jan po powrocie z Rzymu. I konkluduje:

U nas – rzekł do siebie smutnie [Jan] – nie godzi się być artystą. Jest to samobójstwo; jest to rzucanie się dobrowolne na pastwę dzikim zwierzętom cyrku, co szarpia cię nie czując, że w tobie mieszka duch boży, natchnienie święte.  
(S, t. X, s. 271)

„U nas” znaczy między innymi: w warunkach cywilizacji merkantylnej XIX wieku, cywilizacji, którą zapowiada wiek XVIII, szczególnie rewolucja francuska. Kraszewski aktualną dla siebie problematykę komercjalizacji sztuki (powieść powstała w latach czterdziestych) przenosi w realia schyłkowej fazy „epoki światła”. Nasuwa się tu analogia z późną nowelą „*Ad leones!*” Norwida. W pracowni rudobrodego rzeźbiarza, bohatera utworu rozgrywa się „drama”, ironiczna scena współdziałania odbiorców z artystą w procesie twórczym. W ten sposób zniekształcona rzeźba również nabiera cech dramy – dzieło i jego interpretacja tworzą się na gorąco jako suma pomysłów i fantazji obserwatorów, z pozornie kompromisowym uwzględnieniem pierwotnej koncepcji artysty. Ofiarę i poświęcenie traktuje się tu w duchu już nie chrześcijańskim („Chrześcijaństwo dla lwów”), ale współczesnym – jako alegorię „Kapitalizacji”. Utwór ten powstał w 1883 roku, a jego akcja dzieje się w XIX-wiecznym Rzymie<sup>77</sup>.

Jak wynika z przywołanego kontekstu Norwida, granice czasowe obserwowanych zachowań i reakcji publiczności są płynne. Można by jeszcze dalej rozszerzać ich zasięg, sięgając wstecz, ku wiekom wcześniejszym. Tak jakby problem artysty rzuconego na pożarcie „lwom” cywilizacji istniał od zawsze,

---

<sup>77</sup> Na temat relacji: artysta – cywilizacja u Norwida zob. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, w: *Strona romantyków*, dz. cyt.; D. Plucińska, *Wymiary tragizmu i ironii tragicznej w „trylogii włoskiej” Cypriana Norwida*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, dz. cyt., s. 589-607.

w każdym miejscu i czasie. Artysta Jan tłumaczy bierność w „czasach stanisławowskiej stypy” brakiem serdecznych więzi między twórcą a mecenasem:

[...] ilu to wielkich ludzi stworzyło współczucie i oklaski ludu! Czy by Rafael stworzył kiedy swe łoże i freski, gdyby go następca Świętego Piotra nie pokrył płaszczem swoim? Byłżeby Michał Anioł rzucił swą śmiałą kopułę na najwspanialszy chrześcijaństwa kościół, gdyby nędza i zapomnienie marzyć nawet o tym dziele nie dozwalały? Wierz mi, los, traf, szczęście czy Opatrzność, jak je nazwać zechcesz, wiele wpływają na podniesienie człowieka. Wyobraź sobie, że pierwsze dzieło artysty przypada w chwili jakiego silnego zajęcia, jakiej nieuwagi spowodowanej wypadkami, i odepchnione zostaje zimno. On się zrażony zaprzęga do roboty mechanicznej, traci siłę, zapał i gaśnie. Iluż takich nieznanym upadło geniuszów! (S, t. X, s. 279)

Malarz Jan odczuwa potrzebę dialogu z publicznością. Sztuka pojmowana w znaczeniu samocelowego działania i rozkoszy, opłacających trud artysty, jest mu w gruncie rzeczy obca. Marzy on, jeśli nie o jakimś kongenialnym współodczuwaniu z widzem patrzącym na jego dzieła, to przynajmniej o życzliwym zainteresowaniu robotą artysty ze strony mecenasów i publiczności. Warunki zewnętrzne, wypadki dziejowe odwracające uwagę wszystkich od spraw sztuki – mają, zdaniem Jana, fatalny wpływ na kondycję twórcy. W narratorskim opisie doświadczeń malarza Rugpiutisa, po jego powrocie z Włoch do Wilna, zwraca uwagę ich związek z ogólną sytuacją polityczną, w której ważyło się na szali „być albo nie być” całego narodu:

W pełni życia, talentu, siły, czuł się usposobionym do tworzenia, do wydania swych myśli; ale w kraju, który mu los wydzielił, jak było użyć talentu? kto go potrafi ocenić? kto go nagrodi współczuciem? Czasy stanisławowskiej stypy przechodziły, walką wrzał kraj cały; obraz i dzieło sztuki w obliczu ważących się wielkich losów ludu, były nikczemne, nieznaczące. Co pozostawało artyście? Czekać i cierpieć. (S, t. X, s. 269)

Moment historyczny, w którym podjęto ostatnie próby ratowania ginącej Rzeczypospolitej, wydawał się niepowtarzalnym w dziejach fenomenem. I rzeczywiście, patrząc z perspektywy przeżyć zbiorowych, ów czas „wrzenia” był dramatycznym przeżyciem dla ostatniego pokolenia Polaków urodzonego w wolnym kraju, aczkolwiek Kraszewski zaznacza w powieści, że bezpośrednio

poprzedzający „walkę” widok rozkoszników rzucających się w przepaść był stracony dla współczesnych<sup>78</sup>.

„Cierpienie” i „czekanie” na lepsze i szczęśliwe czasy znalazło swój adekwatny wyraz w postawie poetów milczących. Marek Nalepa pisze o zmianie funkcji milczenia w poezji klasycystycznej i sentymentalnej po trzecim rozbiore: staje się ono często „nie uzupełnieniem mowy, lecz zdecydowanym jej przeciwieństwem, synonimem i wyrazem przerażenia pustką oraz obcością świata, doświadczenia absurdu i nicości, poczucia metafizycznej bezdomności i alienacji”<sup>79</sup>. Piotr Żbikowski przypominał, że w następnych pokoleniach rozpowszechnione było przekonanie o przemilczeniu przez polską poezję stanisławowską katastrofy narodowej<sup>80</sup>. Widziano w tej postawie nie gest semantyczny, ale oportunistyczną ucieczkę przed obowiązkami względem cierpiącego narodu. Kraszewski, przedstawiając artystów żyjących w czasach narodowej katastrofy, również przemilczał obecność pisarzy stanisławowskich, zaś na pierwszy plan wysunął krąg ludzi pędzla i dłuta, którzy z natury swojej profesji posługiwali się niemym językiem malarstwa i rzeźby. Dla współczesnych im potencjalnych odbiorców sztuki pozostawali oni „niemymi” sfinksami. Taka zdaje się być wymowa owego „czekania i cierpienia” artystów.

Malarz Jan, w odróżnieniu od Tytusa, zastygł w pozie marzyciela – męczennika młodzieńczego idealizmu<sup>81</sup> – i dlatego z taką pewnością dowodził, że artysta to sfinks, „zawsze na świecie, nie dla świata”. Ten element alegorii odsyła do wczesnoromantycznej figury poety-upióra, który „na tym świecie” jest „rośliną przesadzoną z Afryki pod biegun lodowaty”. Tak głosiła sentencja zapisana w przedostatnim akapicie epilogu powieści *Poeta i świat* (PŚ, t. II, s. 121). Jednocześnie w innym miejscu *Sfinksa* powiedziane jest, że temu artyście – wytworowi cywilizacji – grozi duchowa śmierć w paszczach jej „lwów”.

Upiór to osobliwe wcielenie melancholii, choroby romantycznych pustelników, tych, co rozpaczliwie szukają ideałów zagubionych w „roztrzaskanym”

<sup>78</sup> Literacki i historyczny ogląd tych wydarzeń z perspektywy ostatniej generacji działaczy i pisarzy polskiego oświecenia rekonstruuje prace: P. Żbikowski, *„bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...” Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998; M. Nalepa, *„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...” Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002; *Oświeceni wobec rozbiorów Polski*, pod red. J. Grobisa, Łódź 1998.

<sup>79</sup> M. Nalepa, dz. cyt., s. 34.

<sup>80</sup> P. Żbikowski, dz. cyt., s. 161-165.

<sup>81</sup> „Męczennikiem romantycznego idealizmu” nazwano Gustawa z wcześniejszej powieści Kraszewskiego (M. Zielińska, *„Poeta i świat”*, czyli *Raskolnikow po polsku*, dz. cyt., s. 139).



uniwersum. Romantyczne upiory różnią się od antycznych sfinksów jedną właściwością: przysługuje im „przywilej” swobodnego przekraczania granic życia i śmierci – w ruchu tym zakreślają koło wiecznych powrotów. W istocie jednak pozostają jakby nieporuszone, skazane na bycie „pomiędzy”. Sfinks natomiast symbolizuje życie zamarte, zamknięte w kamiennym grobowcu. Nie tylko dla innych, ale też sam dla siebie stanowi zagadkę.

Jan, szukając odpowiedzi na pytanie sfinksa, przekonuje się najpierw o nierozstrzygalności własnego statusu artysty w społeczeństwie zajęтым ważnymi wypadkami. Stąd bierze początek jego zwątpienie w sens wyrzeczeń podejmowanych w imię sztuki. Czy i jak można być artystą, rzucając się „lwom” cywilizacji na pożarcie? Czy nie jest to forma moralnego i duchowego samobójstwa (samopożarcia)? Już samo stawianie sobie podobnych pytań może złamać artyście duszę. Każda przeciwność losu, na równi z ludzką wzdgardą i zapomnieniem, osłabia duchowe siły malarza Jana, tak że w końcu zaczyna on odczuwać swoje położenie jako degradację godności artysty, nie tylko na linii: „ja” – świat, ale w najintymniejszych zakamarkach swego jestestwa. Narrator relacjonuje ten stan w opisach rzemieślniczej pracy podejmowanej dla chleba, kiedy to „robił ręką bez duszy” (S, t. X, s. 269) albo: „rzucił pędzel bezsilny” (S, t. XI, s. 141). Artysta w chwilach największego nasilenia kryzysu wewnętrznego był już niemal skłonny do negacji sensu wszelkiej twórczości. Ani jego życiowa nieudolność, ani też wrodzona mu miękkość charakteru nie tłumaczą dostatecznie biernej postawy Jana. Pierwszoplanową rolę w kryzysie tożsamości bohatera odgrywa raczej poczucie wyrzucenia za burtę historii, bycia nieprzydatnym do niczego i niepotrzebnym dla nikogo w społeczeństwie. Jednym słowem: apatia<sup>82</sup>.

Jan nie mógł i nie umiał wypełnić tej próżni, jaka powstała w jego duchowym wnętrzu, żadną ideą. Jego cierpienie stawało się beznadziejnym czekaniem, tęsknotą za „podniesioną cywilizacją, szczęśliwym czasem i krajem”. W świadomości artysty epoki przejściowej wszystko, łącznie z chrześcijańską nadzieją innego, lepszego jutra – zostało zawieszona. Świat przerażał swoją „upiorną” nierozstrzygalnością. Osobiste życiowe klęski pogłębiały tylko poczucie pustki w obliczu niepewnej teraźniejszości:

---

<sup>82</sup> Por. z: E. Dąbrowicz, *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej* (Norwid – Żmichowska), w: *Przygody romantycznego „ja”*. Idee – strategie twórcze – rezonanse, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.

[Jan] Błądził jak obłąkany. Świeża strata matki, wspomnienia włoskie, obraz rodziny Batraniego, przejmowały go do głębi, wprawiały w rozpacz, zobojętnienie, odrętwiałość. (S, t. X, s. 270)

W serii negatywnych doświadczeń bohatera również problem „pętania się” artysty w małżeństwo – z żoną, która go kocha, ale nie rozumie – funkcjonuje w utworze jako przykład jego nieprzystosowania do wszystkiego, co nie jest sztuką<sup>83</sup>. W powieści *Poeta i świat* Kraszewski przedstawił tę kwestię nieco schematycznie, wyjaskrawiając kontury małżeńskich nieporozumień. Z kolei w *Sfinksie* raz po raz wracające pytanie: „czy artyście wolno się żenić?” dotyczy, jak się wydaje, nieusuwalnej sprzeczności między wyłącznością tworzenia a potrzebą komunii z drugim człowiekiem. Komunia ta, mimo że nie jest zapośredniczona przez dzieło sztuki, to jednak staje się szlachetnym uczuciem przywiązania i poświęcenia. Dopiero śmierć żony i dziecka oraz perspektywa klasztornej celi zmieni położenie malarza na tyle, by mógł on poświęcić się bez reszty sztuce. Ale wraz ze zmianą okoliczności zewnętrznych nastąpi również rozwiązanie zagadki sfinksa, rzucające nowe światło na doczesną rzeczywistość, w której przyszło żyć i tworzyć artyście.

Stary Florentczyk Batrani zapowiadał Janowi na progu jego wtajemniczenia w świat wielkiej sztuki: „[...] napoją cię octem i żółcią, przebiją ci bok i serce” (S, t. X, s. 146) – i w depozycie niejako przekazał mu naukę: „Sztuka jak wiara (na mniejszy rozmiar) sama płaci sobą” (S, t. X, s. 146). Teoria samowystarczalności sztuki, poddana próbie w momencie przełomu historycznego, w którym przyszło żyć artyście, uległa jakiemuś subiektywnemu przewartościowaniu. Oczywiście, nie do końca. Jej propagatorem był w powieści przyjaciel Jana, rzeźbiarz Tytus.

Drugi bohater *Sfinksa* – Tytus Mamonicz, typ wytrwałego „stoika”, zapręgając się do pług służalczej produkcji artystycznej, zachęca Jana, aby wobec ślepoty i duchowego kalectwa odbiorców – „lwów” cywilizacji – zajął się projektem dzieła-myśli, obrazu-marzenia, który pozostając w sferze wyobraźni, niedostępny dla profanów, zaludniłby pustynie jego duszy. Tytułem przykładu

---

<sup>83</sup> Ten problem w literaturze polskiej z połowy XIX wieku rozważa J. Woźniakowski w książce *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978 (rozd. tytułowy). Uwagi o *Sfinksie*: s. 145-146. Badacz zestawia cytaty z utworu potwierdzające teorię sztuki jako jedynej miłości artysty.

podsuwa przyjacielowi temat z historii Kościoła – „chrześcijanin rzucony na pastwę zwierzętom w cyrku”<sup>84</sup>:

W górze Neron, widzowie, tłum głupi, drudzy oświeceni nagle męczeństwem, i spokój oblicza świętych nie czujących nic, i zażarcie bestyj głodnych, i tyłu ludzi!... Co za sprzeczność, ile charakterów, jaki obraz! (S, t. X, s. 280–281)

Zestawienie cytatów z motywem lwa i ofiary (a są to przecież wypowiedzi artystów) doprowadzić może interpretatora do nieco ironicznej konkluzji, że działanie artysty, przy braku sprzyjających okoliczności czasu i miejsca, można zastąpić formą malarskiej introspekcji, konstruowania własnego autoportretu na tle dziejów powszechnych, w duchu idealnych wyobrażeń pierwszych wieków chrześcijaństwa. Co ma być „materią” tego obrazu, odcisniętą w duszy malarza? Starożytna treść i panoramiczna forma tworzą razem dwustopniową ideę kompozycji, realizującą się w ciągu figuralnym: męczeństwo wiary – cierpienie artysty<sup>85</sup>. W ramach tego wirtualnego dzieła mieści się wyimaginowany spektakl z udziałem aktorów, widzów oraz dzikich zwierząt. Martyrologiczny scenariusz w wieku XIX zamienia się w sen o bohaterstwie, wielkiej wspólnotcie „świętych” kapłanów sztuki, spełniających swój los z chrześcijańską godnością i w ten sposób odnoszących „zagrobowe” zwycięstwo nad Neronową-współczesną publicznością. Ich powołanie ma sens historiotwórczy, wpisuje się w romantyczną strukturę odrodzieńczego mitu, schemat walki sprzecznych żywiołów, w mechanizm teatralnej ekspozycji bólu, kaźni oraz niewinnej ofiary<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Pierwszą w dziejach malarstwa polskiego rekonstrukcją cyrku rzymskiego była panorama Jana Styki *Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona* (1899), wykonana do *Quo vadis* Sienkiewicza. Zob. M. Gorzelak, *Jan Styka jako ilustrator dzieł Henryka Sienkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 23 (2007), s. 348. O popularności wczesnochrześcijańskiej martyrologii wśród tematów malarstwa europejskiego I połowy XIX w. zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 86.

<sup>85</sup> Figura losu artysty jako męczennika i ofiary tłumy w niektórych kontekstach łączy się także w literaturze polskiej XIX wieku z antyczną postacią gladiatora, np. w powieści W. Marrene-Morzkowskiej *Nowy gladiator* (1857). Zob. W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 338-339.

<sup>86</sup> W tym kontekście można spojrzeć na twórczość autora *Promethidiona*. O motywach męczeństwa chrześcijan u Norwida zob. D. Pniewski, dz. cyt., s. 79-87; E. Chlebowska, *Cypriana Norwida „Christiani ad leones” – w stronę ikonograficznych i semantycznych poszukiwań*, „Roczniki Humanistyczne” LV, 2007, z. 4; E. Dąbrowicz, *Wizja Nakolizejska. Tropy i ślady*, w: *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008.

Jan Rugpiutis, zbłąkany wędrowiec na ruinach Rzymu i Wilna, zamknął swoim powrotem do pustego miasta serię bolesnych „odczarowań”, które doprowadziły go do kryzysu wiary, i stał się ruiną heroicznym marzeń młodości. Dlatego nie włożył maski bohatera, wolał pozostać samotnym aktorem i świadkiem własnego upadku na scenie wileńskiego świata. Wstąpienie do klasztoru miało zdjąć z niego dwuznaczne piętno męczennika-błazna, Chrystusa sztuki, wyszydzonego w swoim człowieczeństwie<sup>87</sup>.

Tytus również marzył, jednak nie o martyrologicznej sławie, lecz o własnej grupie Herkulesa ze lwem. Wystąpił w roli mitycznego herosa, kiedy rozjuszył dziką bestię z wędrownego cyrku. Jego strategia przetrwania i czynnego oporu, przybierająca pozór zgody z rzeczywistością, polegała na pośpiesznym improwizowaniu sztuki w rzemieślniczych formach codziennego doświadczenia. Choć udało mu się jedynie częściowo zmaterializować swoją ideę rzeźbiarskiej kompozycji, to jednak umarł uszczęśliwiony tym wielkim pomysłem. Marzenie wystarczyło mu jako podstawa artystycznej samorealizacji. Ostatnie zdanie *Sfinksa* poświęcone temu zapomnianemu przez otoczenie twórcy jest bądź co bądź wyróżnieniem romantycznej *par excellence* idei „bycia gdzie indziej”:

A przecież był to ostatni zasłużonych Mamoniczów potomek i wielki nieznanym artyście, co potrafił wzgardzić nawet sławą, i przeżył, karmiąc się tylko własną myślą, długi żywot cierpienia i nędzy. (S, t. XI, s. 191)

Tytus Mamonicz miał rzeczywiście „lwią” naturę. Zarówno z hołdownikami, jak i z szydercami obchodził się po królewsku, gardząc ich głupotą i przyziemnością. W razie koniecznej potrzeby bez wahania „zaprzęgał” swój talent do „pługa”, co w jego wypadku mogło uchodzić za kompromisowe pogodzenie sztuki z wymogami życia czy wręcz za jej profanację (sam zresztą wspominał o tej konieczności), a w istocie było aktem odwagi. Narrator dopowiadający historię ostatnich lat samotnej egzystencji Mamonicza postawił go

---

<sup>87</sup> W XX wieku etos powołania artysty w stosunku do wieków dawnych uległ znaczącemu przewartościowaniu. Interesująco pisał o tej zmianie Camus, odwołując się do podobnych motywów, co w XIX wieku Kraszewski: „Zapewne, w cyrku historii zawsze był męczennik i był lew. Pierwszego podtrzymywały pociechy niebios, drugi krzepił się krwawym mięsem historii. Ale miejsce artysty było zawsze w amfiteatrze. Śpiewał, bo śpiewał, dla siebie samego albo, w najlepszym wypadku, by dodać ducha męczennikowi i odwrócić uwagę lwa od przedmiotu jego pożądań. Teraz, na odwrót, artysta jest na arenie. Jego głos siłą rzeczy się zmienił; znacznie mniej w nim pewności” (A. Camus, *Artysta i jego epoka*, w: *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 128).

może w odczuciu wielu na piedestale „stoickiego” dostojeństwa. Jego powieściowe epitafium nie jest jednak monumentalizacją herosa. We wcześniejszych charakterystykach wprowadzających do utworu tę postać zwraca uwagę ciche i skryte męczeństwo serca przepełnionego macierzyńską niemal miłością dla bliźnich. Tytus, na zewnątrz „twardy i obojętny przeciw losom” (S, t. X, s. 278), w duszy cierpiał namiętnie i z głębokim uczuciem. Tajemnica tej nieprzeciętnej indywidualności zawiera wiele niespodziewanych treści. Historia wewnętrznych zmagania Mamonicza odbiega od wzorca koturnowego tragizmu bohaterów starożytnych ksiąg, które z takim wzruszeniem i namaszczeniem czytał kiedyś Jan Rugpiutis. Obu artystów – malarza i rzeźbiarza narrator powieści porównywał ze sobą, można odnieść wrażenie, że na zasadzie dopełniających się wzajemnie sobowtórów:

[Tytus] Dobroczynny, ale raptusowo i jakby od niechcenia, w sercu pełen namiętności i uczucia, szydził, aby pokryć, jak wiele cierpiał, jak czuł wiele. Życie, świat, ludzie dla niego, mawiał, byli ziarnami piasku. Wytrwałość stoika, niekiedy cyniczna obojętność na przyzwoitości, piętnowały go także cechą mu właściwą. Jan przeciwnie, pełen uczucia, ale przelewającego się co chwila z ust jego i oczu, choć zahartowany, przecież łatwo przeciwnością się złamać dający, czulszy a mniej pamiętny, przy Tytusie twardym i obojętnym przeciw losom, wyglądał na słabą niewiastę. (S, t. X, s. 278)

Krytykom i ówczesnym czytelnikom powieści to porównanie dawało asumpt do wartościujących komentarzy. Przypomnę, że „obiektywizująca” krytyka XIX-wieczna potraktowała utwór Kraszewskiego jako kolejny po *Poecie i świecie* sprawdzian możliwości (zdolności) zastosowania sztuki i artysty do życia praktycznego w społeczeństwie, zawężając pole odbioru niemal wyłącznie do wymogów powieści o „życiu prawdziwym”, z towarzyszącą temu nastawieniu tezą o potrzebie pogodzenia idealizmu z realną sytuacją społeczno-polityczną, w której przyszło żyć i działać artyście. Chętnie przeciwstawiano zwłaszcza dwa typy osobowości i zachowań twórcy, zaprezentowane w *Sfinksie*: zniewieściałą wylewność uczuć i przerost artystycznych ambicji malarza Jana Rugpiutisa porównywano z tężyzną życiową i męską zaradnością drugiego artysty – rzeźbiarza Tytusa Mamonicza. Oczywiście ten ostatni miał w przekonaniu owych badaczy korygować wady i niedostatki swojego przyjaciela, a to z kolei rzutowało negatywnie na ocenę postępowania Jana, wyja-

skrawiając rzekomo wielką przepaść dzielącą obu bohaterów<sup>88</sup>. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to nie Kraszewski testował bohatera *Sfinksa*, ale właśnie krytyka jemu współczesna, posługująca się zręcznie figurą „pozytywnego” herosa Mamonicza.

Wbrew temu, co pisali krytycy, wydaje się, że w konstrukcji obu charakterów zależało Kraszewskiemu bardziej na tym, by oprzeć ją na kryterium prawdy wewnętrznej niż na tworzeniu przeciwstawnych sobie typów osobowości. Owszem, odmienność zewnętrznych reakcji i postaw Jana oraz Tytusa nie ulega wątpliwości, ale na tym tle ujawnia się przecież wspólnota ich cierpienia, braterstwo losów, złączonych choćby wspomnieniem słonecznej Italii, kolebki wielkiej sztuki, do której pielgrzymowali niedawno, choć niezależnie od siebie. Można powiedzieć, że obie te biografie reprezentują w powieści Kraszewskiego dwie różne strony tragikomedii życia artysty i dają w rezultacie obraz bardziej złożony i poznawczo wartościowy niż schematyczna konstrukcja losów bohatera *Poety i świata*.

Tytus Mamonicz wzbudził powszechne zdziwienie, kiedy dla wcielenia swojej artystycznej idei rozjuszył dzikiego lwa. Tytus-Herkules wypełnił sobą brakującą część grupy rzeźbiarskiej. Ale ten brawurowy czyn należał zaledwie do „komedii życia”, ułatwił mu go szczęśliwy traf, zbieg okoliczności. Mamonicz większą wagę przywiązywał bowiem do swego marzonego i lepionego arcydzieła, w którym zdobył się na coś więcej we własnych oczach, a czego nikt inny – pochłonięty prywatnymi i publicznymi sprawami komedii ludzkiej – nie potrafił zauważyć. Ujarzmił dziką bestię, zaklinając ją w swoim dziele.

Rzeźbiarski gest artysty nabiera tu znaczenia symbolicznego: staje się wyrazem ironicznej wyższości wobec potulnych i oswojonych „lwów” – odbiorców<sup>89</sup>. Tytus „miał siłę wewnętrzną, by sam wystarczyć sobie” (S, t. XI, s. 141). Prawdziwy jego dramat przebiegał bardziej w sercu niż w wyobraźni rozpalonej marzeniami. Czy była to może tęsknota za komunią z drugim człowiekiem, niemożliwa do pogodzenia z przekonaniem o wyłącznym, „kapłańskim” poświęceniu się sztuce? Nie wiadomo.

---

<sup>88</sup> Zob. E. Orzeszkowa, *Powieściopisarstwo...*, dz. cyt., s. 38-40; P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 189.

<sup>89</sup> Do podobnej konkluzji, jednak może na podstawie niezbyt przekonującej argumentacji, doszedł K. Wyka, interpretując nowelę Norwida *Ad leones!* – z tą różnicą, że „rudobrody rzeźbiarz” wprowadził w ironiczny czyn zamiary „drapieżnych” odbiorców, podczas gdy Mamonicz konsekwentnie i wbrew tzw. opinii, realizował własny projekt. (K. Wyka, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 54-59).

Trzeba jeszcze dla dopełnienia charakterystyki obu bohaterów nadmienić, że w skulpturalnej wyobraźni Tytusa Jan figurował w roli swojego imiennika, umiłowanego ucznia Pana, autora czwartej Ewangelii. Z kolei narrator w początkowych partiach powieści „malował” portret dziecięcia, przyszłego malarza, w nawiązaniu do chłopięcej postaci Jana Chrzciciela. Zakonne imię Marian wskazywało natomiast na ikonę macierzyństwa Bożej Rodzicielki. W tym ciągu nowotestamentowych porównań-wzorów znaczące wydaje się podporządkowanie wymagowanych obrazów językowi wykraczającemu poza porządek zmysłowego przedstawienia, czerpiącemu swą energię twórczą z natchnionych słów Świętej Księgi chrześcijaństwa. Rzeźbienie świętych, na równi z malowaniem ich duszy, spokrewniało pracę artysty z żywotopisarstwem, w takim znaczeniu, w jakim mówi się o pisaniu ikon.

Warto tutaj przypomnieć także postać drugiego malarza, pojawiającą się w powieści epizodycznie, a mianowicie Jonasza Palmera. Za jego sprawą w utworze Kraszewskiego została poruszona kwestia oderwania dzieła od duszy jego twórcy. Malarz Palmer wyczytał tę myśl z *Księgi Hioba* (lektura alegoryczna):

Tam [w *Księdze Hioba*] jeden ustęp wedle mnie doskonałym jest obrazem tworzenia umysłowego, tworzenia, jak ja je pojmuję, tego porodu myśli, która staje przed nami, oddzielając się od nas, i często upokarza lub zadziwia tego, co ją z siebie wydała na świat. [...]

– „Iżaż ty wiesz czas porodzenia dzikich kóz na skałach, albo dojrzałeś kiedy jako łanie rodzą? Rozliczałeś miesiące poczęcia ich, a zwiedzałeś czas rodzenia ich? Schylają się do płodu i rodzą, i ryk niemały wypuszczają. Oddziela się od nich płód ich, a odchodzi. Odchodzą, a nie wracają się do nich”. Tak z rykiem boleści tworzy prawdziwy sztukmistrz, i myśl od niego odłącza się, a nie wraca. Idzie w świat na pastwę, na ciosy, na to, by niepoznana lub zabita została, jako dziecię łani i dzikie koźle... (S, t. XI, s. 100–101)

Dzieło sztuki ma być dwoisty – wykarmione w łonie artysty-matki, oddziela się od niego i zostaje wydane na „łup” odbiorców, jak młoda łania albo koźle. W społecznym obiegu myśl „sztukmistrza” pozostaje bezimienna. Może ona zginać w wirze dziejowych wypadków. Zarazem jednak, zgodnie z platońską koncepcją sztuki dzieło przechowuje w sobie pierwotną ideę, ślad wysiłku swojego autora, jego myśl utrwaloną w tworzywie, chociaż podatną na zniekształcenie. Szczególnie jeśli jego tematem jest sam artysta. Poczęcie, rodzenie, tworzenie należą w *Sfinksie* do pola semantycznego cielesnych reprezentacji świata

niewidzialnego, pełnią funkcję analogiczną do sakramentu, w którym Ciało i Słowo stanowią nierozzerwalną jedność.

### Prawda sztuki

Wróćmy do zagadki sfinksa. Bohaterowie utworu noszącego ten alegoryczny tytuł odnosili nazwę sfinks do różnych desygnatów, kojarzyli obraz mitologicznego potwora z różnymi obszarami rzeczywistości historycznej i współczesnej. Odwołania do tej hybrydy znaczeń pozwalały wpisać każdą interpretację w ciąg innych wcześniejszych odczytań. Chociaż szerokie było spektrum możliwości interpretacyjnych, to jednak w centrum myślenia pozostawał zawsze człowiek wraz z cywilizacją, którą tworzył na przestrzeni wieków aż do chwili obecnej. Ten ponadczasowy status alegorii sfinksa dawał jakieś zakotwiczenie w sferze uniwersalnych znaków kultury i sztuki, co było ważne szczególnie dla każdego artysty żyjącego w epoce „przejścia”, w klimacie „smutnego wesela”, kiedy bieżące wypadki zdawały się mówić, że dzieło i jego twórca nie znaczą w obliczu dokonujących się przemian, są jedynie efemerydami na morzu historii. Przykucie mitycznego stwora do ziemi świadczyło o skażeniu pierwotnej natury świata i człowieka. W tym kręgu odczytań człowieczego losu mieści się także motto z *Księgi Hioba* (14, 1–2) wprowadzone do pierwszego wydania powieści<sup>90</sup>:

Człowiek urodzony z niewiasty, żywiąc przez czas krótki, napelnion bywa wielą nędz. Który wychodzi jako kwiat i skruszony bywa, a ucieka jako cień, i nigdy nie trwa w tymże stanie.

Mowa tu o znikomości życia ludzkiego – pojedynczego „kwiatu”-„cienia”. Warto dla uzupełnienia tego obrazu przywołać szerszy kontekst biblijny z dodaniem dwóch dalszych wersów (3–4):

I masz za godną rzecz na takowego otwarzać oczy twoje, i przywozić go z sobą do sądu? Któż może czystym uczynić, który się począł z nasienia nieczystego? izali nie ty, który sam jesteś?<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> T. Budrewicz, „*Trawka Hioba*” (glosa do Kraszewskiego), w: *O Kraszewskim*, dz. cyt.

<sup>91</sup> *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, podług tekstu łacińskiego Wulgaty i przekładu polskiego X. Jakuba Wujka T. J., t. II, Wilno 1896, s. 531.



Wypowiedź Hioba kierowana jest do Boga. W dwóch ostatnich wersetach, które nie weszły w skład motto u Kraszewskiego, przywołany został cielesny obraz skazy – piętna grzechu pierworodnego. Topika winy i marności (*culpa, vanitas*) sięga swoimi korzeniami do obrazu wygnania człowieka z raju i wejścia w krainę cienia, śmierci. W powieści Kraszewskiego czytamy, że człowieka-artystę „stworzyła nie natura, lecz potrzeby cywilizacji”. Dlatego jest on, jak sfinks, „kamienny, żelazny, nigdy żywy”. To porównanie artysty ze sfinksem, jak się wydaje, zyskuje wzmocnioną wymowę, jeśli zestawimy je z Hiobowym obrazem poczętego w grzechu syna niewiasty. Człowiek-sfinks przykuty do „ziemi obrzydłej” nosi na sobie skazę istoty zamienionej w produkt cywilizacyjnych przemian.

Finał utworu: dobrowolne zamknięcie artysty Jana w klasztorze kapucyńskim i przybranie imienia brata Mariana jest zarazem punktem zwrotnym w interpretowaniu znaczeń tytułowej hybrydy. Brat Marian tłumaczy odwiedzającemu go Tytusowi, co znaczy sfinks z wetkniętym w jego głowę krzyżem:

Sfinks to człowiek i ludzkość. Pół anioła, pół zwierzęcia, wieczna zagadka, rozplątana nieśmiertelnością, bojem, walką i wzniesieniem się duszy aż do bóstwa. Naówczas rozwiną się skrzydła kamienne i opadnie ciało bestii, a sfinks ku niebu wzleci. Chrystus skruszył zagadkę tysięcy lat i objawił nam, czym jest człowiek. Cała starożytność próżno szukała rozwiązania pytania. (S, t. XI, s. 186–187)

Krzyż to ostateczna odpowiedź na zagadkę sfinksa. Jednak, z drugiej strony, sfinks nie może być traktowany jako element zastępczy, którego funkcja polega jedynie na tym, że ma odsyłać do sensów „wyższego rzędu”, a po wypełnieniu tego „hermeneutycznego” zadania po prostu zniknąć. Owszem, krzyż rozwiąże skrzydła bestii i uniesie je ku niebu, a zarazem przeobrazi bestię w człowieka przebóstwionego, lecz ten moment przemiany jeszcze nie nadzedł. Symbol krzyża ją jedynie zapowiada<sup>92</sup>. Jan, objaśniając Tytusowi zagadkę sfinksa, po przebyciu wielu życiowych prób i doświadczeń, zwróci uwagę, że:

---

<sup>92</sup> W pismach wczesnochrześcijańskich formę figuratywną krzyża stanowiły ptaki z rozłożonymi skrzydłami. Ludzie zbawieni przez Chrystusa chronią się pod skrzydła Jego krzyża. Grzegorz Wielki pisze: „Czymże są zatem skrzydła zwierząt, jeśli nie kontemplacją ludzi świętych unoszącą ich do rzeczy niebieskich”. Cyt. za książkami S. Kobielus: *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 167-168 oraz *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 398.

Iluż to pożartych przez sfinksa zwątpienia i rozpaczy! Pojąć człowieka bez drugiego życia niepodobna. Jest to frazes bez słowa; jest to coś niedokończonego, tajemniczego. Poeta, artysta, duchem wyższy nad innych, tym większą jest zagadką bez tej myśli ostatecznej, co ją rozwiązuje.

Dzieła artysty świadczą tylko o duchu zamkniętym w glinie znikomej; ale dlaczego zszedł duch tak nisko; dlaczego rośnie, walczy i do czego dąży? Nie odpowiesz, jeśliś nie chrześcijanin. (S, t. XI, s. 187)

Interesujące wydaje się połączenie w obrębie rozważań o powołaniu artysty chrześcijańskiego elementów należących do zasobów różnych tradycji i idei. Poeta „duchem wyższy nad innych” – ta fraza ewokuje romantyczne wyobrażenia o roli kapłana sztuki, który będąc pośrednikiem między niebem a ziemią, staje się rewelatorem tajemnic niedostępnych ogółowi. Z kolei „zagadkowość” geniusza nieodłącznie występuje w związku z klasycystycznymi koncepcjami człowieka wyjątkowego, obdarzonego talentem ponad przeciętną miarę. Zniżenie ducha do poziomu materialnego to element gnostyckiej wizji świata. Natomiast zamknięcie w „glinie znikomej” przywodzi na myśl Pawłowy obraz glinianych naczyń, w których złożona jest łaska Boża. Wreszcie, wzrost ducha, jego walka i dążenie ku ostatecznemu celowi wyjaśnia całościowy sens tej pojęciowej hybrydy znaczeń, jaką jest artysta. Otóż celem dążeń artysty jest prawda chrześcijaństwa o uwolnieniu człowieka z więzów materii i osiągnięciu wiecznego szczęścia.

Kraszewski pozostał w tym punkcie zgodny z Norwidowskim przekonaniem, że los artysty, tak samo jak los człowieka (Quidama) naznaczony został tajemnicą krzyża, którą w depozycie wiary przechowuje objawienie chrześcijańskie. W epilogu *Promethidiona* Norwid wyznaczył krzyżowi rolę „środka” i „sposobu” realizacji największego, uniwersalnego powołania ludzkości, wykraczającego swoim sensem i zasięgiem poza partykularne ramy narodowe czy społeczne<sup>93</sup>. Kraszewski zwyczajstwo sztuki widział w prawdzie chrześcijaństwa, uchylając tym samym perspektywę biernego czekania artysty na lepsze, szczęśliwe czasy i kraje. Artysta w habcie zakonnym, wpatrzony w boskie, natchnione wzory, zacznie odtąd dążyć do urzeczywistnienia tej powszechnej prawdy o duchowym celu dążeń człowieka, możliwym do zrealizowania tak

---

<sup>93</sup> O Norwidowskiej wizji krzyża zob. F. J. Corliss, *Czas i ukrzyżowanie w Norwidowskim „Vade-mecum”*, przeł. E. Życieńska, „Poezja” 1971, nr 9, s. 67-76; A. Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995, s. 129; G. Halkiewicz-Sojak, „Krzyż” jako metafora „całości” w twórczości Norwida, w: *Wobec tajemnicy i prawdy*, dz. cyt.

samo pędzłem, jak i życiem, ale za cenę akceptacji własnej znikomości i ułomności, kosztem ciągłej walki ze skłonnościami zwierzęcej natury. Nie będzie to już skazane na porażkę szamotanie się bezsilnego zapału „kamiennych skrzydeł” i „ostudzonej wyobraźni” z warunkami powszedniej egzystencji narzuconymi przez cywilizację „kamiennych ludzi”. Kraszewski wkłada w usta nawróconego Jana pełne chrześcijańskiej pokory wyznanie artysty, który nie jest go-dzien rywalizować ze Stwórcą w dziedzinie tworzenia, z racji swojej ułomnej, po ludzku kruchej kondycji bytu-„cienia”:

Wysoko i wysoko podnieśliście utwory sztuki; a cóż one są przecię, jeśli nie chłodne, księżycowe promyki, odbite od wielkiego ogniska? Człowiek tworzy, bo stworzony jest na podobieństwo boże; ale utwory jego znikome: myśl oderwana od łona artysty, błyszczy chwilę tylko i opada bańką mydlaną. Czym człowiek? a czymże dopiero dzieła jego! (S, t. XI, s. 187)

Znowu na kartach *Sfinksa* wraca temat oderwania dzieła od jego autora. W świadomości bohatera dokonała się istotna zmiana dotycząca pojmowania roli artysty w świecie. Jan utrzymywał wcześniej, że dzieło sztuki nic nie ważyło w obliczu wielkich wypadków politycznych. Artyście pozostawało czekać i cierpieć. Teraz jako brat Marian utrzymuje, że nawet utwory natchnione myślą Bożą są znikome w obliczu „myśli ostatecznej”, niezależnie od okoliczności miejsca i czasu, w których powstały. Artyście pozostaje tworzyć w granicach zakreślonych przez wiarę. Dzieła człowieka-twórcy są tylko odbiciem dzieł Bożych, nie ręką ludzką uczynionych (*acheiropoiētoi*), o ile ożywia je ten sam „duch”, natchnienie święte<sup>94</sup>.

Podobny pogląd na rolę sztuki i artysty odnajdujemy w późnej starożytności u Plotyna. Większe piękno znajduje się w człowieku niż w naturze stworzonej; nie tyle bowiem on czerpie piękno z natury, ile udziela jej piękna pochodzącego z własnej duszy. Piękno zstępuje w mrok materii i zaczyna ją kształtować. Na tym polega uszlachetniające działanie artysty, który odbija w sobie boski archetyp Piękna i przenosi to odbicie w sferę obrazu-przedstawienia. Piękno

---

<sup>94</sup> *Acheiropoiētos* – pisze E. Kuryluk – początkowo „oznaczał trwałe dzieło boskie, w odróżnieniu od zniszczalnych wytworów człowieka”. W koncepcji dzieł „nie ręką ludzką uczynionych” odwoływano się do wiary neoplatoników; zgodnie z nią, rzeczom na ziemi odpowiadają prototypy w niebie. (E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 45-46.)

zmysłowe staje się obecnością w materii piękna absolutnego<sup>95</sup>. „Duch zamknięty w glinie znikomej” u Kraszewskiego jest odpowiednikiem niematerialnej idei Piękna albo hipostazą pięknego umysłu zapatrzzonego we wzór-Prajudnię. Im niżej zstępuje „duch”, tym bardziej rozprasza się, a w końcu gubi pierwotny blask źródła-idei.

Taka „plotyńska” interpretacja rozważań o prawdzie sztuki w powieści *Sfinks* nie musi być w sposób konieczny wyrazem przeprowadzonego wcześniej przez Kraszewskiego lub jego bohatera rozumowania. Drogą, którą doszedł brat Marian do tej świadomości, była umysłowa kontemplacja wiecznych prawd, zapośredniczona przez dzieła sztuki znajdujące się w klasztorze kapucyńskim. O duchowym oglądaniu piękna mówi się już we wstępnych partiach utworu, kiedy widzimy okiem narratora proces powstawania świętych obrazów w pracowniach braci: Franciszka i Mariana. Ten proces wpisywał się naturalnie w codzienną praktykę życia zakonnego, praktykę poświęconą wielowiekową tradycją, która w sprawach sztuki wiodła aż do Plotyna i neoplatoników, a w XIX wieku odżyła w idealistycznych koncepcjach tworzenia oraz w symbolicznych teoriach sztuki jako emanacji boskości.

Tworzenie artysty bez względu na użyty do tego celu materiał nosi w sobie ślad boskiej kosmogonii, jest naśladowaniem nie natury stworzonej, ale aktu stwórczego Boga. To naśladowanie wynikało z teologicznego faktu, że człowiek został stworzony na podobieństwo Boże<sup>96</sup>. Usytuowanie człowieka w hierarchicznym układzie bytu między ziemią a niebem nie pociąga za sobą żadnej autodeifikacji<sup>97</sup>. Chrześcijański neoplatonizm w refleksji zakonnika-artysty, sformu-

<sup>95</sup> Koncepcję Plotyna referuję na podstawie studium: D. Dembińska-Siury, *Problem piękna i sztuki w „Enneadach” Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7-8, s. 49-62. Por. W. Szturc, *Oko ikony*, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja Wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004, s. 229-234.

<sup>96</sup> Wątek ten występuje w refleksji XX-wiecznych teologów człowieka jako obrazu Boga. Zob. Z. J. Kijas OFMConv, *Homo creatus est. Ekumeniczne studium antropologii Pawła A. Florenskiego i Hansa Ursa von Balthazara*, Kraków 1996.

<sup>97</sup> Podobną myśl „wyspiewał” Bogumił w *Promethidionie* Norwida (1851) – pojmował sztukę „jak najwyższe z rzemioł apostoła / I jak najniższą modlitwę anioła”. Zależności ideowe obu utworów sygnalizował już wstępnie K. Czachowski w książce *Między romantyzmem a realizmem*, dz. cyt., s. 99-100. Norwidowskiej koncepcji sztuki jako drogi do *sacrum* poświęcono szereg prac, m.in.: Z. Szymdłowa, *Platon w twórczości Norwida*, w: *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964; S. Sawicki, *Wstęp do wydania: Promethidion*, Kraków 1997; B. Sawicka, *Cypriana Norwida rzecz o inicjacji w tajemnicę słowa*, „Ruch Literacki” 1997, z. 6, s. 815-841; P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „rzecz o wolności słowa”: ku eposowi chrześcijańskiej*, Lublin 2000; D. Pniew-

łowanej jakby na kształt religijnego i artystycznego *credo* (WIERZĘ w wielkość Boga – UZNAJĘ znikomość człowieka), pełni u Kraszewskiego rolę uniwersalnej matrycy, czyli archewzoru w dochodzeniu artysty do zrozumienia własnej misji. Jego rzeczywistym miejscem bytowania i twórczego działania, wyznaczonym przez Opatrzność, jest zacisze świątyni i klasztornej celi. Sztuka jako córka wiary doskonalili się na modlitwie pod wpływem przeżycia kontaktu z Bogiem<sup>98</sup>.

Archetypem tak pojmowanego powołania artysty chrześcijańskiego jest święty Łukasz Ewangelista, który, jak głosi wiele przekazów starożytnych i średniowiecznych, namalował obraz Madonny z Dzieciątkiem<sup>99</sup>. O autentyczności tego, jak miemam, wydarzenia historycznego świadczyć miał szereg obrazów przedstawiających scenę malowania, swego rodzaju ikonę w ikonie. Robin Cormack w pracy o ikonach przypomina, że:

Jeden z wątków, które doprowadziły do przyjęcia ostatecznej decyzji o zaakceptowaniu ikon w kościołach, najpełniej wyrażony podczas soboru ekumenicznego w Nicei w r. 787 i potwierdzony w r. 843, nawiązywał do roli św. Łukasza jako artysty. Idea, że Św. Łukasz – oprócz spisania Ewangelii – był również malarzem, który portretował Marię, pojawiła się, jak się wydaje, w VIII w. Być może była to jedna z rozpaczliwych prób podjętych przez obrońców ikon dla ratowania ich sprawy [w sporze z ruchem ikonoklazmu – M. L.]. Piękno tej idei polega na tym,

---

ski, *Między obrazem i słowem*, dz. cyt.; I. Woronow, *Synteza sztuk w pismach Norwida*, w: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.

<sup>98</sup> Kraszewski nawiązywał tu do idei głoszonych i realizowanych przez szkołę „nazareńczyków”. Tak nazywano działające od 1810 r. w Rzymie bractwo św. Łukasza (*Lukasbund*), zrzeszające niemieckich i austriackich artystów, którzy sprzeciwiając się sztuce akademików, proponowali własny program odnowienia sztuki religijnej. Zorganizowani na wzór wspólnoty zakonnej przestrzegali oni surowych reguł życia duchowego, spędzali czas na medytowaniu i kontemplowaniu scen z *Pisma Świętego*, by następnie przenieść je na płótno. Z przywódcą „nazareńczyków”, J. F. Overbeckiem, kilkakrotnie spotkał się Mickiewicz podczas pobytu w Wiecznym Mieście. O znajomościach i przyjaźniach poety wśród rzymskich artystów zob. A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005, s. 113–203.

<sup>99</sup> W relacji podróżniczej z końca XVIII w. August Moszyński, zwiedzając kościół pod wezwaniem św. Łukasza, odnotował, że widział tam mocno już uszkodzony obraz Rafała przedstawiający postać Ewangelisty. Przy kościele działała ufundowana w XV w. Szkoła Św. Łukasza – zrzeszenie malarzy dla popierania rozwoju sztuk. Zob. *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego architekta J. K. M. Augusta Poniatowskiego 1784–1786*, wyboru dokonała i z fr. przeł. B. Zboińska-Daszyńska, Kraków 1970, s. 343, 639 (przypis). Warto dodać, że „nazareńczyki” z I poł. XIX w. uchodzili za twórców oryginalnych, choć w istocie naśladowali styl Rafała i jego poprzedników. O znaczeniu tego renesansowego malarza w życiu kulturalnym Wilna i Warszawy, a także w poezji zob. A. Kowalczykowa, *Rafał, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1-2.

że udowadnia ona w jednej chwili, że spisanie tekstu Ewangelii i powstanie wizerunków Marii i Chrystusa nastąpiło dokładnie w tym samym czasie. Uważano, że św. Łukasz przesłał Teofilowi nie tylko Ewangelię i namalowany z natury portret Marii z Dzieciątkiem, ale także dołączył do tego bogaty materiał ilustracyjny z życia Chrystusa. [...] Dzieje św. Łukasza podniosły w Bizancjum z całą pewnością znaczenie artysty jako głosiciela prawdy chrześcijańskiej<sup>100</sup>.

Kraszewski w *Sfinksie* nawiązał do tego wątku z historii Kościoła, przenosząc do powieści archetypową scenę powstawania świętego wizerunku. Powstał w rezultacie literacki obraz uczestnictwa artysty w przekazie wielkiej tradycji zapoczątkowanej przez świętego Łukasza. Brat Marian (zmiana imienia w tym kontekście jest bardzo znacząca) umieścił na swoim obrazie postać Ewangelisty z pędzlem w dłoni, wpatzonego w apoteozę Maryi i Dziecięcia. Ogniwem pośredniczącym w przepływie tradycji był tu, jak utrzymywano, Rafael, renesansowy autor ikon maryjnych<sup>101</sup>. W dolnym rogu malowidła znajduje się wół ze stulonymi w geście pokory skrzydłami. To zwierzę ikonografia chrześcijańska nieodłącznie kojarzy ze świętym Łukaszem<sup>102</sup>.

W górze obrazu, na czystym lazurze, wśród lekkich obłoczków, w wieńcu drobnych aniołków splecionych rączkami, ukazywała się Królowa niebios w białej szacie zwycięstwa. Korona z siedmiu gwiazd błyszczała nad jej czołem. Na ręku dziecię Jezus spoczywało, z dziwnym wyrazem Bóstwa w maleńkiej twarzyczce, spoglądając z matką razem na Świętego Ewangelistę.

W dole starzec klęczący, zachwycony, z pędzlem w dłoni, z oczyma wlepionymi w obraz niebieski, zdawał się żyć i oddychać. Wpół otwarte jego usta, jakby

<sup>100</sup> R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, przeł. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999, s. 52, 61. Autor analizuje znaną na Zachodzie ikonę El Greco, przedstawiającą postać Ewangelisty-malarza. A. Rogow w artykule *Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej jako świadectwo związków bizantyńsko-rusko-polskich* podaje, że Ewangelistę przypisywano od VIII w. stworzenie ikonograficznego prototypu *Hodigitria* (Przewodniczka) oraz autorstwo każdej kopii tego samego typu (tłum. Z. Podgórzec, „Znak” 1976, z. 4, s. 514).

<sup>101</sup> A. Jameson Brownell w *Złotej legendzie artystów* (dz. cyt., s. 42) podaje: „Ale ze wszystkich obrazów w tym przedmiocie najslawniejszy przypisywany jest Rafaelowi. Ś. Łukasz klęczący na stoleczku przed trójnogiem maluje Matkę Bożą z dzieciątkiem, ukazującą mu się w niebiosach na kolebce obłoków. Za Ś. Łukaszem poglądający na jego pracę stoi sam Rafael. Poetycznie pojęty i wybornie zresztą wykonany obraz ten przecież przez znawców, dla wielu ważnych przyczyn, nie jest przyznawany za dzieło Rafaela”.

W pinakotece watykańskiej znajduje się słynna „Koronacja Matki Boskiej” Rafaela. Wymienia ją wśród innych arcydzieł malarstwa religijnego ks. Antoni Brykczyński w *Listach z Włoch o sztuce kościelnej*, z przedmową J. Ochorowicza, Warszawa 1899, s. 95.

<sup>102</sup> D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 253, 326.

zbytek uczucia i westchnienie radosne rozwarły. Dwóch aniołków uśmiechających się podtrzymywało płótno i paletę. Wół, symboliczne zamię ofiary, padł na nogi i świetnie przytulił skrzydła. Zwierzę to nawet było tak naturalne, a tak razem idealne, tak wiele miało wyrazu, że się coraz bardziej wpatrując dziwił i zachwycał. Ogół tego utworu kolorytem pełnym życia i harmonii uderzał. Każda twarz doskonale mówiła, co jej malarz kazał; wszystko żyło, a żyło tym idealnym życiem drugiego świata, którego chciwie w dziełach sztuki szukamy. (S, t. X, s. 19)

U Kraszewskiego symboliczne znaczenie legendarnej sceny (treści obrazu) zostało podkreślone zewnętrzną wobec niej ramą sytuacyjną. Brat Marian, malując ten obraz, realizuje wzorcową sytuację każdego natchnionego myślą bożą artysty, odzwierciedla ideał sztuki, do którego również jako artysta dąży: moment zetknięcia z nadprzyrodzonym źródłem inspiracji. Nie sposób widzieć w malarskim geście bohatera *Sfinksa* tylko autotematycznej refleksji nad istotą sztuki i misji artysty. To także dowód ofiary życia i dzieła składanej Bogu na wzór świętego Łukasza, o czym przypomina z właściwą sobie, nie narzucającą się wcale naszemu oku cichością wół – atrybut twórcy chrześcijańskiego. Wystarczy powoli i uważnie przesunąć wzrok z dołu ku górze obrazu (w kierunku odwrotnym w stosunku do kolejności z opisu narratora), aby odkryć w tym sposobie patrzenia regułę duchowego wzrostu. Kenoza, bycie „narzędziem” w ręku Boga i kontemplacja – to trzy stopnie tej samej drogi<sup>103</sup>.

W tym miejscu odwołam się jeszcze raz do wcześniejszych epizodów biografii malarza Jana. Podczas pobytu we Włoszech studiowanie dzieł sztuki przerodziło się u młodego adepta w poszukiwanie boskiego ideału dzieła jako wzoru doskonałego Piękna – Pełni zawierającej w sobie wszystkie stworzone w czasie przez pokolenia artystów „doskonałości”, czyli cząstkowe realizacje odwiecznego porządku. Zatrzymanie się tylko na pojedynczych „doskonałościach” formy umniejszało wartość człowieczeństwa artysty. W duszy Jana toczyła się walka rozumu mędrka z wiarą dziecka. Przedłużeniem tego dramatu stała się seria niepowodzeń po powrocie do Wilna. Narrator, relacjonując to, co się wówczas działo w sercu artysty, dodawał swój moralistyczny komentarz:

Dziwił się [Jan] brakowi natchnienia i rozpaczy, ostudzonej wyobraźni, wygasłemu uczuciu, a nie widział, że z wygaśnięciem wiary, wszystko, co z nią ma związek, co z niej pochodzi, z nią się łączy – ginąć musi. (S, t. XI, s. 119)

---

<sup>103</sup> O funkcjonowaniu dzieła malarskiego w podmiotowej percepcji bohaterów powieściowych piszą również: E. Owczarz (*Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 89) i T. Budrewicz (*Kraszewski i świat historii*, dz. cyt., s. 114-115).

Artysta i jego sztuka, pozostając w mrokach niewiary, upodabniają się do kamiennego sfinksa. Tego długo nie mógł zrozumieć Jan i dlatego szamotał się w tej dwuznacznej dla siebie niepewności starca-neopoganina i zagubionego dziecka-chrześcijanina, nie wiedząc, jaki sens nadała temu szamotaniu się Opatrzność. Powolny, a zarazem jakby fatalistycznie nieubłagany proces wykoźnienia z wiary odznaczył swe piętno także w sferze sztuki, zarówno w teoretycznych rozbiorach dzieł dawnych mistrzów, jak i w samodzielnych próbach ich kopiowania. Coraz mniej było w tych czynnościach wysiłku myśli szukającej niebieskiego wzoru, a coraz więcej dbałości o blask i wdzięk „łupiny-formy”. Najulubieńszym dzieckiem wyobraźni młodego artysty, wywiezionym na pamiątkę z Włoch do Wilna, stały się dwa obrazy o tematyce zaczerpniętej ze świata pogańskiego: *Wenera* i *Śmierć Adonisa*, przechowywane i chronione przed profanacją w wileńskiej pracowni malarza z religijnym niemal pietyzmem. W prywatnym panteonie Rugpiutisa ustąpiły im nawet miejsca również wysoko cenione, ale mniej ukochane przedstawienia postaci świętych męczennic: kopia świętej Cecylii Rafaela i łyzy pokutnicy Magdaleny.

Trzeba także zaznaczyć, że w *Sfinksie* narrator kilkakrotnie podkreśla ścisły związek wiary chrześcijańskiej z polskością. W biografii Jana Rugpiutisa, syna Litwina ze Żmudzi i Polki z litewskiej prowincji, stałym rysem wydaje się nigdy nie gasnąca pamięć o domowych korzeniach wychowania w wierze ojców. „Na wygasłym popielisku miłość synowska stała jeszcze ostatnią świecą iskierką” (S, t. X, s. 260) – czytamy w zakończeniu rzymskiej części historii malarza – „Lecz ze wstąpieniem na ziemię rodzinną uczuł przynajmniej potrzebę modlitwy i wielkość swej straty” (S, t. X, s. 260).

Swoje znaczenie ma tu nawet błahy z pozoru fakt, że ojciec artysty, Bartłomiej, włóczęga i pijak, malował krzyże przydrożne i kapliczki świętych, a więc związał swój los z tym jakże polskim elementem pejzażu. Nie przywiązywał się on do jednego miejsca – domu, w którym czuł się tylko gościem albo intruzem; i chociaż zaniedbał własną rodzinę, to jednak przekazał bezwiednie pierworodnemu synowi w spadku po sobie ów niewytłumaczony impuls wędrowania, zapisany jakby w genach rodzinnych. To prawda, że tak szczegółowo opowiedziana satyryczno-humorystyczna „genealogia” artysty Jana daleka jest od religijnego patosu polskiego katolicyzmu, lecz w świetle sygnalizowanej w powieści opozycji racjonalizmu i wiary nabiera ona nowego znaczenia, wykracza poza konwencjonalną funkcję epizodu obyczajowego. Wędrowka ojca Rugpiutisa po litewskiej prowincji zataczała kręgi wokół zbudowanego przez



niego domu, który stał nieporuszony aż do śmierci matki. Odyseja syna zakończyła się ostatecznie w klasztorze kapucyńskim nieopodal domu-ruiny.

Narratora *Sfinksa* nie dziwi wcale odrodzenie duchowe malarza Jana Rugpiutisa pod postacią brata Mariana. W historii jego wewnętrznej przemiany istotne było również to, że z kryzysu wydzwignęła go wiara zakonników, „połączona z nauką wielką i panująca jej” (S, t. XI, s. 157)<sup>104</sup>. I jeszcze jedna okoliczność zasługuje tu na podkreślenie. Krzyż wetknięty w głowę sfinksa najprawdopodobniej należał do najcenniejszych pamiątek artysty po zmarłej matce. W rezultacie nawrócenie „przychodziło, gdy go pożądać się zdawał, jak woda płynąca z czystego źródła, do której potrzeba się nachylić, aby się napić” (S, t. XI, s. 157–158)<sup>105</sup>.

„Naturalna” przemiana niespełnionego artysty w mistyka, równoznaczna z rozwiązaniem zagadki, mogła stanowić przeszkodę dla wyobraźni transgresyjnej romantyków, która nie chciała osiągnąć kresu w dążeniu do poznania prawdy. Powieść Kraszewskiego została wydana w czasie, kiedy Juliusz Słowacki znajdował się w szczytowym punkcie pracy nad swoim dziełem genezyjsko-mistycznym. Wcześniej, w pierwszym akcie *Kordiana* autor dawał wyraz podobnej problematyce nierozstrzygniętych pytań, kryzysu wiary i tożsamości, skazującego poetę na błądzenie w ideowej próżni i dwuznaczne deklaracje, pełne hamletycznych rozterek:

Jam bezsilny! Nie mogę, jak Edyp zabójca,  
Rozwiązać wszystkich sfinksów zagadki na świecie;  
Rozmnożyły się sfinksy, dziś tajemnic trójca  
Liczna jak ziarnka piasku, jak łąkowe kwiecie;  
Wszędzie pełno tajemnic, świat się nie rozszerzył,  
Ale zyskał na głębi... wierzchem człowiek płynie,  
Lecz jeśli drogi węzłem żeglarskim nie mierzył,  
Nie wie, czy bieg jest biegiem, gdy brzeg z oczu ginie...  
Chyba, że w owej drodze jak milowe słupy  
Mija stare przesady – zbladłe wieków trupy.  
Nie, są to raczej krzyże przy ubitej drodze,

<sup>104</sup> O konieczności połączenia wiary chrześcijańskiej z nauką wypowiadał się paryski duchowny A. F. Ozanam w tłumaczonej przez Kraszewskiego mowie *O obowiązkach pisarzy chrześcijańskich*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1857, nr 1, s. 32-46. Zob. również wzmianki na kartach *Pamiętnika* Wojciecha K. Stattlera, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1916, s. 100-105.

<sup>105</sup> O źródłowym doświadczeniu artysty pisał również Norwid. Jego zdaniem, prawdziwe oblicze sztuki, jej nadprzyrodzony, epifanijny blask ukaże się oczom umysłu dopiero z chwilą ukrycia w cieniu pracy artysty. (I. Woronow, *Synteza sztuk...*, dz. cyt., s. 205).

Proszak przy nich koniowi zatrzymuje wodze  
 I żegna się, i pokłon oddaje – gdy mija...  
 Potem mędrkowie prostsze wytkną ludziom szlaki,  
 Z wolna na drogę nową zjeżdżają prostaki;  
 Na zapomnianym krzyżu bocian gniazdo zwija,  
 Mech rośnie, pod nim dzieci w piasku sadzą kwiaty...  
 Nieraz krzyż, u stóp samych podgryziony laty,  
 Pada, zabija dzieci z sielskiego pobliza,  
 A lud płacze, że zwalić nie pamiętał krzyża.  
 Więc idę na świat rąbać nadpróchniałe drewna<sup>106</sup>.

W monologu Kordiana zastanowiła mnie pewna, chyba zamierzona, nie-  
 spójność w następstwie alegorycznych obrazów: sfinksów – ziarenek piasku –  
 żeglugi – przesądów – przydrożnych krzyży – próchna. Ich wspólne, persewe-  
 racyjne podłoże odnajduję w melancholijno-ironicznej świadomości patrzącego  
 na świat indywidualisty, poety-filozofa. W jego postawie zarysowuje się ambi-  
 walencja chrześcijańskiej wiary i oświeconego rozumu. W porządku wyobraźni  
 najpierw rozmnożone sfinksy-zagadki tworzą bierierę komunikacyjną między  
 poetą a światem. Liczba mnoga sugeruje aporetyczną wielość prawd, wyczer-  
 panie jednej wspólnej dla wszystkich opowieści z „kluczem” Edypa. „Ziarnka  
 piasku” (frazeologiczny odpowiednik „świata w prozku” z programowej balla-  
 dy Mickiewicza) są – tak to rozumiem – rodzajem katarakty, zaciemnienia sen-  
 su tego, co stanowiło kiedyś dla „oka duszy” korzeń tożsamości. „Stare przesą-  
 dy” wskazują drogę żeglarzowi („milowe słupy”), ale tylko po to, by można je  
 było minąć, odrzucić jako nieprzydatne „blade trupy”. I płynąć dalej. W tym  
 miejscu urwany nagle wątek morskiej podróży zamienia się w krajobraz wiej-  
 skiego gościńca, znaczonego krzyżami, które, podobnie jak „słupy”-„przesady”,  
 podlegają zniszczeniu i zapomnieniu. A Kordian, podmiot owych znaczenio-  
 twórczych operacji, zapowiada włączenie się w anarchiczne dzieło zagłady tra-  
 dycyjnych wartości, aby przyspieszyć anonimowe procesy dziejowej amnezji.  
 Szczególnie drastycznie odbija od reszty tła obraz krzyża zabijającego swoim  
 upadkiem wiejskie dzieci. W tym dziwnym odwróceniu ewangelicznej formuły  
 zbawienia kryje się rozpaczliwie ironiczny gest totalnego przewartościowania  
 świata, spychający niejako zbiorowe „przesady” w otchłań nicości<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> J. Słowacki, *Kordian*, Warszawa 1972, akt I, w. 306-326, s. 32.

<sup>107</sup> Marta Piwińska zwraca uwagę na „wolteriańskie” poglądy Kordiana w pierwszym akcie dramatu. Pole semantyczne „przesądu”, „rozumu”, „rozsądku” to ciekawy problem interpretacyjny u Słowackiego. (M. Piwińska, *Ohydny uśmiech Woltera*, w: *Złe wychowanie*, dz. cyt., s. 150).

Wracam do powieści Kraszewskiego. Połączenie dwóch odrębnych znaków w jedną alegorię zagadki (sfinks) i jej rozwiązania (krzyż) odwraca kierunek myślenia i wyobraźni Kordiana, zgodnie z którym usunięcie krzyży z drogi namnożyło na niej sfinksów. Znak chrześcijaństwa nadaje całościowy sens hybrydycznej kolekcji rozproszonych znaczeń tytułowej alegorii, zaś dzięki więzi międzypokoleniowej wspólnoty wiary (ojca – renowatora przydrożnych kapliczek, matki i dziecka) możliwy staje się powrót marnotrawnego syna do źródeł rodzinnej tożsamości, dziedzictwa przodków.

W innej powieści *Krzyż na rozstajnych drogach* (1842)<sup>108</sup> Kraszewski w węzłowym punkcie akcji, wyznaczonym przez symboliczną przestrzeń sakralną (postawioną przez dziada figurę), kazał dwóm braciom rozejść się w przeciwnych kierunkach w poszukiwaniu uczciwej pracy i chleba, zgodnie z postanowieniem ich ojca. Ich wędrówkę poprzedził religijny rytuał błogosławieństwa i modlitwy wiejskiej wspólnoty. Jeden ruszył na wschód, drugi na zachód. Po pięciu latach pierwszy wrócił pod strzechę domową odmłodzony i porzeczony na duchu, z dziecinną wiarą i ufnością w sercu. Drugi – przedwcześnie zestarzały, z groszem nabytym za cenę wyrzeczenia się religii katolickiej, zatrzymał się przed krzyżem na drodze, nie czując się godnym przebaczenia rodziny. A potem przywdział franciszkańską kapotę, aby odpokutować winę. Utwór kończy się trzecim spotkaniem braci w tym samym miejscu. Figura krzyża w tej quasi-biblijnej przypowieści, w połączeniu z toposem dwóch dróg życia, została wpisana w ojczysty pejzaż starszylacheckiej wsi i domowych zagonów. Z historii dwóch braci, rozwijającej się w stałym rytmie wyjścia i powrotu do rozstajnego znaku, Kraszewski w *Sfinksie* stworzył pojedynczą biografię Jana Rugpiutisa.

Przechodzę do wniosków. Po pierwsze, odczytywanie znaczeń *Sfinksa* prowadzi w stronę podstawowych pytań antropologicznych, stawianych zarówno przez romantyków, jak też przedstawicieli innych formacji ideowych. Chodzi tu nie tyle o cechy natury ludzkiej, hybrydalnie łączącej to, co cielesne z tym, co duchowe, ile o miejsce człowieka wśród jego własnych kulturowych i cywilizacyjnych wytworów. Sam mitologiczny potwór jest takim płodem zbiorowych wyobrażeń, alegorią cywilizacji, która tłamsi i więzi twórczego du-

---

Zob. także: M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009, s. 187; J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, tamże.

<sup>108</sup> Ogl. „Rocznik Literacki” 1843, s. 3-23. Przedruk w dodatku do wydania: J. I. Kraszewski, *Milion posagu*, t. 2, Lwów 1872.

cha. Artysta-sfinks nosi na sobie skazę sceptycyzmu i bałwochwalczego kultu materii, ponieważ żyje w epoce przesilenia fałszywych sądów o świecie, kulturze i sztuce.

Po drugie, symboliczna zmiana imienia głównego bohatera powieści wyznacza inną niż poprzednia perspektywę spojrzenia na rolę artysty w społeczeństwie. Przestaje on być ofiarą publiczności, która nic nie rozumie i wszystko wyszydza. Jego pojęcie sztuki i doświadczenie własnego powołania sięga do źródeł tradycji neoplatonickiej. Odrodzenie tej tradycji w malarstwie religijnym przełomu XVIII i XIX wieku znamionowało nową „epokę” nie tylko w dziejach estetycznych, ale również w historii ludzkiego ducha. Wyswobodzony z więzów „zwierzęcej” natury artysta odkrył rozwiązanie dręczącej go zagadki w prawdach chrześcijaństwa. Wiedza z zakresu malarstwa posłużyła Kraszewskiemu w powieści *Sfinks* za punkt wyjścia do snucia eseistycznych uwag o duchowej naturze sztuki i chrześcijańskim losie człowieka, którego prefiguracją jest zdanie z *Księgi Hioba*, motto utworu.

Po trzecie, okazuje się, że poprzez twórczość artystyczną, pojmowaną na wzór świętego Łukasza jako poszukiwanie ewangelicznej prawdy o człowieku, możliwe staje się pogodzenie artysty z warunkami bytu historycznego, w którym jego dzieła wydawać się mogły mało znaczącym i przemijającym fenomenem, zwłaszcza w czasach przełomu (czy raczej przesilenia), w okresach burz dziejowych. Powstaje pytanie: czy Kraszewski, zamykając swojego bohatera w klasztorze kapucyńskim, nie uśmiercił w nim niespokojnego ducha artysty? Czy malowanie boskich widzeń duszy pozostaje jeszcze w granicach tego, co zwie się sztuką? A może Kraszewski ustanowił człowieka duchowego, dla którego życie wewnętrzne i tworzenie są jednym i tym samym doświadczeniem? Powieść z roku 1846 także z tego względu jest „sfinksem”, że traktuje problematykę sztuki i artysty częściowo w sposób zastępczy, przenosząc na poziom transcendentny dążenie do usensowienia indywidualnego i zbiorowego losu. Artysta wyrzucony za burtę dziejowych wydarzeń zaczyna tworzyć „na podobieństwo Boże”, poza ludzką, nie-boską historią. Oświecony wiarą i towarzyszącą jej nauką, staje się narzędziem w ręku Boga-malarza.

Po czwarte, opis dzieła malarskiego w powieści otwiera pole do snucia refleksji z pogranicza sztuk. W latach czterdziestych XIX wieku, jak pisałem, uznawano literacki sposób odbioru treści ikonicznych za prawomocną formę obcowania z ideą wcieloną na płótnie. I na odwrót, oczekiwano od poezji, że

będzie mówiącym malarstwem<sup>109</sup>. W przywoływanym na początku rozdziału szkicu *Literatura jako sztuka* Kraszewski określił właściwą domenę twórczości wizualnej, zapożyczając sformułowanie z dziedziny ekspresji słownej: „głoską tego języka [sztuk obrazowych – M. L.] jest pozór, fizjonomia cielesna przedmiotu” (Sl, s. 306). W następnym akapicie zajął się już wyłącznie literaturą. Jej język „sprawniejszy od innych, historycznie starszy, nie tylko bogactwem swym, ale uprawą ułatwia wcielenie wszelkiej idei”. Autor szkicu pyta retorycznie: „Bo jestże jeszcze w człowieku myśl jaka, co by się już pod tą lub inną postacią nie wcieliła w literaturze?” Pragmatyczna logika tego wywodu opiera się na kryterium doskonałości tworzywa. Stopień historycznego rozwoju słowa, jego harmonijne zespolenie ze sferą bezpośredniego działania człowieka (słowo inicjuje i przekształca historię), z moralną, a nie tylko techniczną „uprawą” (estetyka organiczna) przemawia za prymatem literatury wśród innych sztuk, będących „cieniem”, „pozorem”, czyli, jak wynika z kontekstu, podwójnym zapośredniczeniem w docieraniu do prawdy. Natchnienie malarza albo snycerza rodzi się w kontakcie z bezcielesną rzeczywistością, „chwytą” ją artysta najpierw za pomocą słowa (święty Łukasz zaczął od spisania Ewangelii), zanim stworzy ich ikoniczny ekwiwalent. Taką wykładnię podpowiada komentowany wyżej obraz porodu z *Księgi Hioba*. Pierwotny związek łani z koźlęciem, utrzymywany w myśli-słowie wewnętrznym, został rozerwany w chwili kontaktu z materia zewnętrznego świata, co sugeruje istnienie jednego czystego źródła sztuki poza dziedziną przedstawienia. To źródło, jak wynika z treści ekfrazy włączonej do tekstu *Sfinksa*, jest Słowem, chrześcijańskim Logosem, początkiem wszelkiego „tworzenia umysłowego”. Znaczące samo w sobie wydaje się właśnie alegoryczne czytanie *Biblii*, niezbędne w dochodzeniu artysty do przemieniającej prawdy sztuki.

Wirtualna koegzystencja obrazu i tekstu<sup>110</sup> ustanawiana jest w procesie percepcji, schodzącej na coraz głębszy poziom odbioru, aż do uczestnictwa

---

<sup>109</sup> Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wystouch, Gdańsk 2006.

<sup>110</sup> Ekfaza jako gatunek literacki wykształciła się w czasie rywalizacji sofistów (pisarzy) z artystami o prymat słowa nad ikonicznością. W tym kontekście może ona oznaczać zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wyjaśnianie, poddawanie myśli na temat obrazu, wykrywanie czegoś na obrazie (R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004, s. 33). „Jako reprezentacja reprezentacji ekfaza wiąże się z wytworzeniem pewnego dystansu,

w widzeniu świętego Łukasza. Ostatecznie więc można sądzić, że Kraszewski w powieściowej transpozycji malarskiego „wzoru” zawarł dążenie do tego, aby ciało (obrazu) powróciło w Słowo<sup>111</sup>. Spojrzenie Dzieciątka Jezus na Ewangeliście objawia mu tajemnicę Wcielenia (ikoniczna forma Ewangelii). Droga artysty do zrozumienia Boskiej prawdy prowadzi przez misterium Krzyża-Zbawienia, wetkniętego w głowę sfinksa. Powierzchnia słowa-tekstu-zagadki domagała się w programowanym przez Kraszewskiego odbiorze powieści rozszyfrowania sensu, który jest potwierdzeniem powagi Słowa-autorytetu w świecie anatomicznego rozproszenia znaków-drogowskazów. Tym samym zyskuje na znaczeniu pozycja pisarza, tłumacza Słowa<sup>112</sup>.

Konkluzywne zamknięcie powieści, opatrzonej przecież wymownie niekonkluzywnym tytułem, może budzić zastrzeżenia, a nawet podważać sens „cielesno-duchowej” peregrynacji znaku-obrazu-alegorii przez dzieje ludzkości aż do doskonałego wypełnienia „hermeneutycznej” drogi w krzyżu Chrystusa (mimowolnie przypomina się tu słynne Norwidowe „*Consummatum est*” z *Fortepianu Szopena*). Czy wobec kalejdoskopowego następstwa różnych pomysłów czytania sfinksa nie nasuwa się przypuszczenie, że w konkretyzacji czytelniczej finalnym produktem tej interpretacyjnej parady figur będzie raczej symbol pusty? Czyżby więc „kamienny, nigdy żywy” sfinks funkcjonował w powieści Kraszewskiego jako znak melancholijnego rozproszenia kulturowych treści, który pod pozorem hybrydycznej wielości sam demaskuje siebie jako redukcję zrównującą wszystkie aspekty – dopełnienia i przeciwieństwa do jednego poziomu (tropu) banału? Uznanie tej hipotezy zmierzać musiałyby do wniosku, że każda transgresja, potencjalnie zawarta w skłóceniu różnych natur mitologiczno-powieściowego potwora, sprowadza rzeczywistość (pojedynczego człowieka, historii, cywilizacji, kultury) niemal wyłącznie do sfinksoidalnych form „przejściowych”. Formy te współlistnieją jakby w tymczasowej próżni-enigmie, odsłaniając już nie potencjał symboliczny, lecz jedynie „pojemność spekulacyj-

---

z aktem teoretycznym (dokonującym się poprzez kontemplację), z auto-refleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę” (A. Dziadek, *Apolonia twórczej swobody*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, pod red. J. M. Ruszara, cz. II, Lublin 2006).

<sup>111</sup> Nawiązuję tu do aforyzmu Mickiewicza *Słowo i ciało ze Zdań i uwag*: „Słowo stało się ciałem, ażeby na nowo / Ciało twoje, człowieku, powróciło w Słowo” (*Wybór poezyj*, t. II, dz. cyt., s. 302). Zob. A. Grzywna-Wileczek, „*Jest i więcej prawd w piśmie*”, dz. cyt., s. 45-46.

<sup>112</sup> Norwid w *Syntetyce* twierdził, że wszystkie „pierwokszały, pierwogłosy, pierwobarwy i pierwoliczby” razem wzięte to „zaręczyny pierwowzorów”. Pochodzą one od jednego Słowa. Podają za: I. Woronow, *Synteza sztuk...*, dz. cyt., s. 201.

ną”<sup>113</sup> sfinksa/sfingi. Ta myśl niespodziewanie współgra z dekadencją aurą „stanisławowskiej stypy”, z atmosferą wyczerpania żywota historycznego Polaków w szale niepamięci. Historii już nie ma. Artysta – zbędny produkt „międzyepoki” popada w „kamienną” ruinę, zamienia się w alegorię tożsamości straconej w pustkę dziejów. Wypada więc zamiast definitywnego zamknięcia rozważań o *Sfinksie* przywołać w istocie niekonkluzywną wypowiedź komparatysty-mitoznawcy:

[...] przypisywane sfinksowi domeny bywały nie tylko niespójne, lecz nawet zdumiewająco antytetyczne (ale czy to skądinąd nie jest sama istota hybrydyzmu sfinksa?), konotacje różnowartościowe, zarazem pozytywne i negatywne, wobec tego w pewnym sensie skarnawalizowane<sup>114</sup>.

Maskaradowy kontekst warszawskich epizodów powieści, osadzonej czasowo w przededniu upadku Rzeczypospolitej, wraca w tym miejscu niniejszych rozpoznań na prawach historycznej i uniwersalnej przesłanki, ilustrującej problem – ośmielę się tu powiedzieć po norwidowsku – bezdziejowości człowieka, artysty, społeczeństwa i wreszcie pisarza żyjącego w dobie „przesilenia groźnego”. W tym aspekcie staczanie się pijanych rozkoszników w przepaść jest – jak pisał Kraszewski – „obrazem straconym dla współczesnych”. Rolą twórcy będzie wypowiedzieć tę stratę (ruinę), a w następnym kroku przenieść ją na duchowy poziom oczyszczenia oraz „krzyżowej” reintegracji – poza historią. Albo szukać ucieczki na antypodach ziemskiej cywilizacji (biegun magnetyczny Fantazusa).

---

<sup>113</sup> L. Zinkow, dz. cyt., s. 183.

<sup>114</sup> Tamże, s. 183-184.



Autokarykatura Kraszewskiego w „Postępie” wiedeńskim.



## IV.

# ZA KULISAMI LITERATURY

## POWIEŚĆ BEZ TYTUŁU

### Powieść w gazecie i jej czytelnicy

W przedmowie do *Powieści bez tytułu*, zamieszczonej w zbiorowej edycji lwowskiej z 1872 roku, Kraszewski pisał: „W istocie właściwy jej tytuł użyty został zawcześnie i cały ten obraz z winy ojca wydziedziczony, musiał wyjść bezimiennym...” W następnym zdaniu tego powściągliwego autokomentarza wyjaśniał: „*Powieść bez tytułu* jest to znowu może *Poeta i świat*, ale już ze szkicu na szersze naciągnięty ramy”<sup>1</sup>. Autor *Improwizacji dla moich przyjaciół. Książeczki do zapalania fajek, Pamiętników nieznanego, Sfinksa* przyzwyczaiał swoich XIX-wiecznych odbiorców do intrygujących, dziwnych tytułów. Kolejna książka, która wyszła spod pióra znanego publiczności pisarza, wносиła do tej „antologii” zagadkowe miejsce niedookreślenia, wzywające łaskawych czytelników do konkretyzującej lektury lub, jak sugerowała późniejsza przedmowa, zapraszające do udziału w intertekstualnej grze Kraszewskiego z jego wcześniejszymi odczytaniem biografii poety i artysty<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J. I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, wydanie nowe, przejrane i poprawione przez autora, Lwów 1873, t. I, s. 5. W pracy cytuję wg edycji: Kraków 1974 (skrót Pbt). W nawiasie podaję numer tomu (zgodnie z układem przyjętym przez Kraszewskiego) – cyfrą rzymską, i numery stron – cyfrą arabską.

<sup>2</sup> „Tytułowe nienazwanie jest więc wskazaniem centralnego problemu cyklu, podkreśleniem – bez powtórzenia – jego wagi, oznaczeniem wektora o kierunku wyraźnie romantyczno-realistycznym: to będzie znowu artysta i świat, „ja” i świat, gdzie świat jest coraz mniej pseudonimowany, coraz bardziej zaś odzyskiwany pamięcią w całym bogactwie obyczajowego i historycznego szczegółu” (E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 97, rozdz. Wileńska „Lalka” – „*Powieść bez tytułu*”). Zob. także M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992, s. 15-20.

Niewątpliwie, utwór z 1854 roku wpisywał się w ciąg powieści autobiograficznych Kraszewskiego. Od 1839 roku zmieniły się jednak zewnętrzne warunki odbioru. *Powieść bez tytułu* powstawała w latach 1853–1854 w Żytomierzu, szybko doczekała się publikacji, jednak, inaczej niż *Poeta i świat*, nie od razu w wydaniu książkowym, lecz najpierw jako powieść w odcinkach, drukowana na łamach „Gazety Warszawskiej”, z którą pisarz wówczas współpracował<sup>3</sup>. Na recepcji *Powieści bez tytułu* zaważył niewątpliwie fakt wprowadzenia jej w obręb gazetowego *silva rerum*, zmiennego układu wiadomości bieżących, informacji praktycznych, doniesień najbardziej w danym momencie frapujących opinię publiczną. W tym społeczno-politycznym tyglu literatura stanowiła pewien urozmaicający dodatek. Można sobie wyobrazić różnicę między taką nieciągłą lekturą dzieła fabularnego, przerywaną informacjami gazetowymi i oczekiwaniami na kolejny numer z nową odsłoną *Powieści bez tytułu*, a czytaniem „jednym tchem”, pochłaniającym od razu całość w czterotomowym wydaniu. Wielokrotnie, niemal codziennie powracała na szpaltach „Gazety” formuła nie nazwanego utworu z położonym tuż obok nazwiskiem sławnego autora. Rzekomy brak sygnatury mógł z początku wywoływać naiwną dezorientację lub opór ze strony „przeciętnych” czytelników oczekujących przynajmniej metaforycznego nazwania obszaru, po którym porusza się myśl i wyobrażenia autora.

Z drugiej strony, powracanie tej samej wersji złożonej z inicjalnej nazwy gatunkowej, wypierającej staroświecki „romans”, i z dalszego ciągu, który pozornie niczego nie zapowiadał, kodowało w świadomości czytelników „Gazety Warszawskiej” nowy obraz literatury, uczestniczącej w życiu zwykłych śmiertelników w bezpośrednim sąsiedztwie różnego kalibru prasowych komunikatów z charakterystycznymi nagłówkami lub bez nagłówków. Powieść w gazetowej ramie konfrontowała się z tym, co niesie na bieżąco życie miasta, kraju i świata. Jej kontury ulegały do pewnego stopnia rozmyciu w organicznie z nią zespolonym środowisku medialnym. I chociaż proces wtopienia literatury w strumień dziennikarskiej „kroniki” stanowił w połowie XIX wieku typowe zjawisko, to jednak stematyzowanie wzajemnego oddziaływania pisarza i społeczeństwa w „gazetowej” powieści Kraszewskiego, owo „zwickłanie najdziwniejsze wypadków, osób, przeznaczeń” (t. II, s. 206) wciągało w tę grę obie strony na zasadzie iluzji życia prawdziwego, w którym proteuszowo przesuwają się granice między fikcją a rzeczywistością. Aż do jaskrawego zastępowania jednego drugim. Kraszewskiego, podobnie jak jego bohatera Stanisława Szarskiego, po-

---

<sup>3</sup> *Powieść bez tytułu* ukazywała się w 1854 r. z przerwami w numerach 76-201. Wydanie osobne: Wilno 1855.

sądzano o szpiegowanie i przyszpilanie do karty gotowych wzorów – panów i pań, rozpoznających siebie w odrysowanych typach postaci. W ten sposób pisarz znalazł się na cenzurowanym, otoczony gronem „literackich” agentów, szukających werystycznego odbicia samych siebie w fikcyjnym dziele. Impuls ku takim identyfikacjom płynął wbrew intencjom autora z samej powieści. Konstrukcja literacka „zdradzała” poniekąd swojego projektanta, a zarazem potwierdzała słuszność jego własnej tezy o promieniowaniu literatury na szerokie kręgi czytelnicze. W toku narastania powieściowej fabuły (w odcinkowym rytmie) metaliteracki charakter aporetycznego tytułu aktualizował się niejako w żywej recepcji, w której komentarzem były zarówno ulotne reakcje czytelników, jak i zawsze „spóźnione”, lecz utrwalone w piśmie recenzje profesjonalnych krytyków.

W polu napięć między życiem a literaturą znajdował się Kraszewski od samego początku literackiej drogi, widząc siebie w złożonej roli inicjatora, doradcy i formatora kulturalnego mas społecznych. Wypowiadał się na przemian jako krytyk literacki, powieściopisarz i dziennikarz-publicysta zaangażowany w spory swoich czasów i szukający właściwej sobie miary w ocenie zjawisk życia zbiorowego. Zaledwie rok po edycji książkowej *Powieści bez tytułu* ukazał się w „Dzienniku Literackim” programowo-wspomnieniowy artykuł *O powołaniu literackim*, pozostający w bezpośrednim związku problemowym z oddanym właśnie w ręce czytelników utworem<sup>4</sup>.

W gazetowej oprawie, niejako na oczach czytającej publiczności „szkic”, „wydziedziczony” z tytułu uprzedzającego jego treść, rozrastał się do rozmiarów wieloodcinkowego studium „poety i świata”. Czytelnicy, w tym także pierwsi gazetowi recenzenci powieści, uzupełniali więc stopniowo, w miarę ukazywania się kolejnych odcinków, ten „bezimienny” obraz o nowe, interesujące ich szczegóły, zatrzymując swoją uwagę na przemian: zarówno na postaci poety Szarskiego – chciałoby się powiedzieć: tytułowego bohatera – jak i na szeroko, „prawdziwie” i „wiernie” odtworzonym tle społecznym<sup>5</sup>. Brak „wła-

---

<sup>4</sup> „Dziennik Literacki” (Lwów), 1856, nr 8-12. Dalej cytuję wg edycji: *Gawędy o literaturze i sztuce. Ciąg pierwszy*, Lwów 1857. Po skrócie „G” podaję numer strony.

<sup>5</sup> Praktyka drukowania powieści w odcinkach gazetowych stała się powszechna w XIX wieku. Utwory Kraszewskiego były zazwyczaj ukończone przed rozpoczęciem takiej publikacji. Zarzucana nieraz autorowi luźna kompozycja scen i obrazów *Powieści bez tytułu* być może łączyła się z zasadą podziału na jednostki konstrukcyjne odcinka. Z literatury przedmiotu zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 452; też, *Z teorii literatury*, Łódź 1947, s. 74; J. Jastrzębski, *Perypetie powieści gazetowej*, w: *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 65-96.

ściwego” tytułu mógł pełnić funkcję otwartej formuły interpretacyjnej, do której każdy dorzucał garść swoich przemyśleń, tez i, znacznie rzadziej, powątpiewań.

Koncept nienazwania powieści w gazetowym warszawskim pierwodruku został podtrzymany w pierwszym wileńskim wydaniu książkowym. Fakt ten nabierał dodatkowego sensu w prowincjonalnym mieście młodości Kraszewskiego, które było inkubatorem jego pisarskiej kariery. Edycja scalona bynajmniej nie usuwała z pola widzenia faktu, że odbiór bezimiennej powieści pierwotnie miał miejsce w prasowym środowisku. Zanim ukazała się ona w zwartej postaci pojedynczego dzieła-pamiętki, w Wilnie znano ją właśnie pod postacią gazetowej kroniki życia literackiego i wypadków miłosnych Szarskiego. Ta ni to wymyślona, ni to prawdziwa „literatura” niemal dosłownie wyszła na ulice, zaktywizowała w spontanicznych reakcjach czytelnich swój brukowo-anegdotalny potencjał, zawarty w materii fabularnej, w osadzeniu akcji w konkretnej topografii miejskiej. Książka stanowiła natomiast umowne zamknięcie pierwszego etapu – ustnej recepcji. A przede wszystkim dawała lokalny wyraz niecierpliwości czytelników – wilnian, którzy, jak myślę, chcieli niejako utrwalić swój zbiorowy autoportret i zapewnić sobie „literacki” awans wobec braku innych środków (politycznej) emancypacji. Prasowy pierwotny został w nowej edycji swój trwały ślad w postaci autorskiej przedmowy, bezskutecznie usiłującej zaradzić nieporozumieniom w nazbyt werystycznym odbiorze powieści. Podział na autora i publiczność, dopominającą się uznania swoich kompetencji (dosłownie chodziło przecież o sprostowanie błędów i insynuacji), coraz bardziej uświadamiał wszystkim swój konwencjonalny charakter. Zarazem kolportaż warszawskiej prasy z odcinkami *Powieści bez tytułu* w mieście debiutu sławnego pisarza dawał Kraszewskiemu niebywałą sposobność do symbolicznego (niejako na odległość) włączenia się w życie prowincjonalnej wspólnoty (wileńskiego mikroświata), która również zyskiwała na znaczeniu, bowiem włączała się w nowoczesny obieg produkcji literackiej na linii: Żytomierz – Warszawa – Wilno<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> O roli gazety w nowoczesnym świecie produkcji literacko-dziennikarskiej inspirująco mówił W. Benjamin w szkicu *Twórca jako wytwórca* [1934]. Podkreślał on wpływ technik reprodukcyjnych na proces niwelowania różnic między autorem a publicznością. „Widownią tego literackiego zamętu jest gazeta. [...] tli się tu niecierpliwość człowieka znajdującego się poza nawiasem, który mniema, że ma prawo dojść do głosu ze swymi własnymi zainteresowaniami. [...] Czytelnik [gazety] jest przecież w każdej chwili gotów zostać piszącym, opisującym lub przepisyującym”. Jego drukowane w prasie pytania, opinie, protesty awansują go do rangi współpracownika, w ten sposób – pisze Benjamin – „literackie kompetencje” stają się „dobrem ogółu”. Wniosek

Powieść przedstawia historię życia młodego literata Stanisława Szarskiego, syna szlacheckiego. Stanowi ona w dorobku Kraszewskiego kolejny dowód przetwarzania tworzywa autobiograficznego w fikcję literacką, tylko że tym razem – fakt niebagatelny – przedmiotem fikcji jest nie sam jedynie los poety, lecz także niezbędny dla jego dopełnienia obraz życia literackiego. Na talencie Szarskiego pierwszy poznał się nauczyciel literatury w szkole gimnazjalnej w miasteczku Ś..., który obudził w młodym chłopcu poczucie wielkiego posłannictwa myśli i pióra. Żegnając się z wychowankiem profesor prorokował mu cierniową drogę i przypominał o konieczności rozwijania wrodzonych uzdolnień przez wytrwałą pracę<sup>7</sup>.

Po ukończeniu szkół Szarski został zgodnie z wolą ojca wysłany do Wilna na studia medyczne. Tam po wielu wahaniach i niepokojach sumienia porzucił medycynę i zapisał się na oddział literacki<sup>8</sup>. Wydziedziczony przez rodzica i pozbawiony niemal środków do życia musiał sam starać się o swoje utrzymanie. Szarski znalazł posadę prywatnego nauczyciela Sary, urodzivej córki żydowskiego kupca Dawida Abramowicza Białostockiego. W tym samym czasie powstały wileńskie juvenilia Stanisława, które znalazły uznanie u profesora Hipolita Klimaszewskiego i zostały opublikowane w jego „Noworoczniku”. Od tego momentu rozpoczęły się prześladowania debiutanta ze strony nieprzychylnych mu konkurencji i krytyki literackiej, reprezentowanej przez dyletanta Bazylewicza i miejscowego zoila Iglickiego. Paszkwile i docinki intrygantów przyczyniły się do zainteresowania opinii młodym literatem. Wkrótce także w oficynie Dworca wyszedł pierwszy tomik poezji Szarskiego, a w ślad za nim jego najważniejszy płód *Fantasmagorie*.

Życie Stasia było jakby rozłamane na dwie połowy. Najął się do niewolniczej, mechanicznej pracy tłumacza cudzych, płochych myśli, aby zarobić na

---

z tego, że „na arenie wyuzdanego poniżenia słowa – a więc w gazecie – przygotowuje się jego raturek” (*Anioł historii*, dz. cyt., s. 168-169).

<sup>7</sup> Zob. J. I. Kraszewski, [Dziennik z lat szkolnych i Pamiętnik z lat młodości], w: *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 3-40, 41-52, 128-141, 156-167. Cenne źródło do historii szkolnictwa z okresu nauki Kraszewskiego i jego bohatera stanowi fragment pamiętnika Adama Bućkiewicza *Obrazki Litwy w XIX stuleciu skreślił w opowiadaniach dziadek wnukom i prawnukom na pamiętkę*. Przekład: E. H. Nieciowa, *Z życia młodzieży gimnazjalnej w Świsłoczy i uniwersyteckiej w Wilnie (1819/1820 – 1829/1830)*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”. Rok XXIII (1977), Wrocław 1978, s. 49-84. Zob. także K. Bartoszewicz, *Dawna Biała na Podlasiu we wspomnieniach mego dziadka Adama (1792–1878)*, Biała Podlaska 1928.

<sup>8</sup> Zob. S. Burkot, *Kraszewski w Wilnie*, w: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX-XX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego, Kraków 2000, s. 15-26.

chleb powszedni. Tę niewolę wynagradzały mu chwile swobodnej twórczości w zaciszu wynajmowanej stancji. „Dla Stanisława świat marzeń był właściwie polem żywota, bo w nim więcej mieszkał niż na ziemi”. Wpatrywał się w nieśmiertelne wzory wiecznego piękna, mozolnie szukając dla nich odpowiedniego wyrazu. Także w sferze relacji z kobietami bohater *Powieści bez tytułu* pozostawał idealistą. Jego dziecinne przywiązanie do dalekiej kuzynki Adeli, a następnie namiętność wzbudzona widokiem i poetyczną osobowością uczennicy Sary świadczyły o ciągłej potrzebie odnalezienia prawdziwej poezji w życiu. Tu jednak, podobnie jak na niwie literackiej, spotkały Szarskiego same zawody i rozczarowania. Pierwsza miłość rozprysła się pod wpływem smutnej metamorfozy salonowej panny, a druga, chociaż nie wygasła, to jednak w ówczesnych warunkach nie miała szans na spełnienie z powodu różnicy wyznania i pozycji majątkowej. Pomoc Sarze w ucieczce ze znieawidzonego domu rodzicielskiego postawiła Stanisława w oczach opinii w roli awanturnika. Poeta zasklepił się wówczas w gorączkowej pracy pisarskiej. W końcu umarł na suchoty, otoczony troskliwą opieką Marylki, jeszcze jednej, obok Sary, wielbicielki jego serca i przedwcześnie zgasłego talentu.

Zaraz po wydrukowaniu epilogu *Powieści bez tytułu* Fryderyk Lewestam w „Gazecie Codziennej” przypomniał zasługi Kraszewskiego jako stałego korespondenta „Gazety Warszawskiej”, pośrednika między najnowszym ruchem wydawniczym a czytelnikami, sugerując tym samym, że ta jego doniosła rola sprawozdawcy i popularyzatora literatury wzmocniła jeszcze bardziej społeczne oddziaływanie jego powieści drukowanych wówczas w prasie<sup>9</sup>. Recenzent skarżył się, że powieści, te „dłuższego tchu utwory” zajmują „dziś” w naszych periodykach miejsce rzetelnej krytyki, polemiki społecznej, literackiej, a w gazetowym wydaniu zamieniają się w efemerydy skazane na „jednodniowe trwanie listka gazetnego” i „rzucane na pastwę przemijającej chwili”. Dalej jednak Lewestam konkludował, że *Powieść bez tytułu* warto było zamieścić właśnie w jednym z najpoczytniejszych dzienników krajowych ze względu na propagowaną w niej myśl przewodnią: „przebudzenie się u nas ruchu umysłowego po zbyt długim letargowym uśpieniu”. Zatem w opinii Lewestama to nie tyle samotny poeta Szarski, ile właśnie literatura i życie literackie awansuje do rangi głównego, zbiorowego bohatera utworu. Zdaniem krytyka, utwór Kraszewskie-

---

<sup>9</sup> F. H. Lewestam, „*Powieść bez tytułu*” przez J. I. Kraszewskiego, „Gazeta Codzienna” 1854, nr 203, s. 1-7.

go spełnia ideał formy realistycznej, dający ogólny, nie przesadzony pogląd na życie społeczne i literackie, dokumentujący jedną z jego minionych faz<sup>10</sup>.

Znamienne, że tej przeszłości, oznaczonej w utworze w przybliżeniu jako ostatnie lata działalności Uniwersytetu Wileńskiego, nikt z żyjących obecnie jej świadków „na pewno się nie wyprze” i – co więcej, twierdzi Lewestam – „w gruncie serca niejedyn może, choć mało powołany, co prędeż rad by i [do niej] powrócił”<sup>11</sup>. Niewątpliwie *Powieść bez tytułu* mogła być wśród rówieśników Kraszewskiego czytana z nostalgią za utraconą chwilą społecznego (i narodowego) przebudzenia. Adam Pług w „Gazecie Warszawskiej”, nawiązując do artykułu Lewestama, nazwał ją patetycznie „epopeją ducha ludzkiego”, rozwoził się nad jej młodzieńczym idealizmem<sup>12</sup>:

[...] autor w wieszczym jasnowidzeniu przeniknął myśl żywotną społeczeństwa swojego, odgadł potrzeby jego ducha [...] O zaiste! precudna to powieść, a raczej precudny poemat ze świata ducha, poemat, który się czyta nie z chwilowym zajęciem jako artystyczne, pełne interesu przedstawienie spraw codziennego bytu, lecz z medytacją, z uroczystym jakimś uczuciem, jak wzniosłe a rzewne martyrologium nowych czasów<sup>13</sup>.

Zestawienie obok siebie głosów Lewestama i Pługa, najbardziej reprezentatywnej części krytyki warszawskiej, pozwala określić w zasadniczych rysach treść zapatrywań na tę powieść i w ogóle powieści współczesne Kraszewskiego w roku 1854. Na kanwie realistycznych obserwacji pisarz osadził ideał „prawdziwej” poezji sprzężonej z życiem społecznym i narodowym – taka była wykładnia zadań realizowanych przez *Powieść bez tytułu* jeszcze wiele lat po jej napisaniu. Miała być ona swoistym remedium na rozczarowanie współczesnością pokolenia wegetującego w ideowej pustce i artystycznej próżni. Leonard Sowiński w 1878 roku zwierzał się czytelnikom warszawskiego „Echa”:

<sup>10</sup> Termin „realizm” nie został literalnie użyty w cytowanej tu recenzji Lewestama. Krytyk warszawski był zwolennikiem tej metody, występując jako przeciwnik powieści tendencyjnej, i rozumiał ją jako społeczna reprezentatywność postaci i zdarzeń. Zob. A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa – Poznań 1973, s. 175-180.

<sup>11</sup> F. H. Lewestam, dz. cyt., s. 7.

<sup>12</sup> A. Pług [A. Pietkiewicz], „Gazeta Warszawska” 1854, nr 297, 302-304, 308.

<sup>13</sup> Tamże, nr 297. Podkr. M.L.

Jeżelim nigdy w swym własnym, aczkolwiek skromnym zawodzie autorskim nie zaprzeczył celom świętym ludzkości i nie zapał się myśli obywatelskiej, która winna być gwiazdą przewodnią każdego pisarza, zawdzięczam to w znacznej mierze *Powieści bez tytułu*. Pewny jestem, że takiż sam wpływ odczuło i wielu innych, wnosząc z entuzjazmu, jakim ogólnie młodzież powitała ten znakomity utwór<sup>14</sup>.

Nieodparcie nasuwa się wniosek o wzajemnym przenikaniu się życia i literatury, „prawdy” i „zmyślenia” w odbiorze tego dzieła. Szczególnie doniosłą rangę *Powieści bez tytułu*, traktowanej od początku jako utwór o podłożu autobiograficznym, podtrzymało wyniesienie Kraszewskiego z okazji jego jubileuszu w 1879 roku do roli nieomal „posłańca Bożego”, który „nie wyśpiewał nam pieśni nieśmiertelnych jak Adam”, lecz „stał się jak Skarga, w formie odpowiedniej do potrzeb czasu, mistrzem i duchowym przewodnikiem swego społeczeństwa”<sup>15</sup>. Porównanie ze Skargą, niezwykle nobilitujące w XIX wieku, stawiało Kraszewskiego obok takich osobistości jak Woronicz czy Niemcewicz, w rzędzie największych „kapłanów” ducha polskiego, tych, co mieli moralne prawo przemawiać w imieniu wszystkich i do wszystkich<sup>16</sup>.

W grupie recenzji z 1854 roku znalazł się także głos Leopolda Jakubowskiego, zamieszczony w „Dzienniku Warszawskim”, utrzymany w innym tonie niż wypowiedzi Lewestama i Pługa<sup>17</sup>. Według tego krytyka w powieści nie ma mowy nawet o chwilowym przebudzeniu społeczeństwa z letargowego snu, skoro jest ono „wywnętrzzone, próżne w swoim łonie, bez jedności w uczuciach, myślach, bez zasady i wewnętrznej siły charakteru”. Aby wzmocnić swoją argumentację Jakubowski szuka dla wydobycia kontrastu porównania ze światem powieści *Bracia ślubni*, wyszłej niedawno spod pióra Zygmunta Kaczkowskiego. „Tamten bowiem był światem wiary, ducha, a zatem życia, ten [z *Powieści bez tytułu*] jest światem materii, a więc śmierci i nicestwa”. „Tak umęczony za życia, ustępuje Szarski ze swoją ideą z tego świata, nie zwyciężywszy go, nie odniósłszy dla niej triumfu”.

Z tego chyba względu inny recenzent, Antoni Marcinkowski woli widzieć sedno problematyki utworu na płaszczyźnie religijnej, powołując się na kilkakrotnie powtórzoną w nim myśl o świecie ziemskim jako miejscu pielgrzymo-

---

<sup>14</sup> L. Sowiński, *Ze wspomnień o Kraszewskim oraz o wpływie jego na jednego z cizby*, „Echo” 1878, nr 250, s. 3.

<sup>15</sup> T. J. Rola [T. J. Piekarski], *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 20, 21.

<sup>16</sup> Zob. E. Polanowski, *Jubileusz Józefa Ignacego Kraszewskiego...*, dz. cyt.

<sup>17</sup> L. Jakubowski, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 272.



wania do życia wiecznego. Pisze: „Dzieło Kraszewskiego ma sens chrześcijański – świat jest nędzny – bo doczesny; ludzie nędzni, bo ludzie, garść prochu, dzieci grzechu – zostaje nam tylko czuwać i modlić się, abyśmy w pokuszenie nie wpadli! Czyż nie prawda?” Swoje rozważania Marcinkowski zamyka w ogólnikowej formule „filozofii doświadczenia, filozofii praktyki”<sup>18</sup>. Te dwa głosy – Jakubowskiego i Marcinkowskiego właśnie ze względu na inne niż u Lewestama i Pługa rozłożenie akcentów, w ogólnym bilansie oddziaływań utworu Kraszewskiego poszerzają jedynie ramy czytania tej wszechstronnie odmalowanej całości.

XIX-wieczni krytycy mieli ambicję dotrzeć do „obiektywnej” prawdy utworu, ale, nie kwestionując artystycznych osiągnięć autora, różnili się w wyborze jej przedmiotu. Dla pierwszych komentatorów *Powieści bez tytułu* prawda owa konkretyzowała się *in statu nascendi* w jej znacznej sile oddziaływania na czytelników, a także w „romantycznym” stylu jej lektury. To, co wywoływało powszechny entuzjazm, uchodziło za obiektywnie prawdziwe, społecznie doniosłe, awansowało do roli faktu życia i literatury jako nierozdzielnej, organicznie powiązanej całości. Następną falą recepcji w zmienionej sytuacji literackiej i politycznej po roku 1864 wprowadziła nowe, bardziej „naukowe” kryteria wartościowania, nie wpływając jednak, jak można domniemywać, na zmianę powszechnej opinii i odczuć ogółu odbiorców. Kraszewski w przedmowie do utworu w wydaniu z 1872 roku dystansował się wobec stworzonej przez siebie duchowej biografii pokolenia, na którą patrzył teraz przez pryzmat późniejszych zmian, jakie zaszły w sercach i umysłach nowego zastępu czytelników. Stwierdził, że utwór z 1854 roku należy do „historii tych uczuć i myśli, których dziejów nikt nie pisze”. I dalej dowodził: „Materialne warunki przyspieszają rozwój ducha, oszczędzają czas... podwajają pęd, z jakim ludzkość leci... naprzód! naprzód!...”<sup>19</sup> Autor, jak widać, sam dał asumpt krytykom do innego, mniej entuzjastycznego, a bardziej wyważonego spojrzenia na własną, „przeszłą” fikcję literacką.

---

<sup>18</sup> A. Nowosielski (Marcinkowski), „*Powieść bez tytułu*” *J. I. Kraszewskiego*, „Gazeta Warszawska” 1854, nry 219, 221-223. Cytaty pochodzą z pierwszego i ostatniego odcinka recenzji. O Marcinkowskim jako krytyku zob. M. Kwapiszewski, *Od Alberta Gryfa do Antoniego Nowosielskiego. Biografia intelektualna późnoromantycznego krytyka*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, pod red. M. Strzyżewskiego, Toruń 2005, s. 170-189.

<sup>19</sup> *Powieść bez tytułu*, Lwów 1873, t. I, s. 6.

O „dawnym” i „dzisiejszym” sposobie czytania *Powieści bez tytułu* wypowiedział się Piotr Chmielowski w 1888 roku w swojej monografii o Kraszewskim:

Spółcześni cenili w tej powieści wysoko jej dążność wszczęcia w społeczeństwo zamiłowania do życia umysłowego, podniesienie postaci lekceważonej przez ludzi praktycznych, wykazanie, że ona jest wyższa, szlachetniejsza, więcej warta od tych, co ją lekceważąco potracali. Zapewne i my dzisiaj nie możemy sobie nie życzyć, żeby życie duchowe pozyskało równouprawnienie z życiem materialnym w przekonaniu jak najliczniejszych gromad; ale nie możemy się już zgodzić na bezwzględne uwielbienie dla takich poetów jak Szarski<sup>20</sup>.

Dla wielu czytelników *Powieść bez tytułu* jako książka pokolenia („brylant”, „arcydzieło”) dostarczała stawy duchowej<sup>21</sup>. Z drugiej strony w horyzoncie oczekiwań współczesnych Kraszewskiemu odbiorców, zwłaszcza tych, którzy śledzili cykl korespondencji autora *Studiów literackich* do „Gazety Warszawskiej”, utwór miał także zastępować studium socjologiczne<sup>22</sup>. Wielowymiarowe społeczne tło egzystencji poety wyjaśniało (czy do końca?) tajemnicę jego indywidualnego losu. Na początku ostatniego tomu czytelnik mógł znaleźć taką objaśniającą refleksję narratora:

Życie i losy pisarza od tylu najrozmaitszych okoliczności ubocznych zależą, że ze stanowiska, jakie zajmuje wśród społeczności swojej, rzadko sprawiedliwie osądzony być może. Potrzeba krom talentu, natchnienia, poznania położenia swego i obowiązków, zbiegu tak wielu szczęśliwych trafów, by go uznano, by wrażenie zrobił, że rzadki kto się pochwalić może opieką losu. [...] los pisarza zależy od nieskończonej liczby drobnych wpływów i zetknięć. (Pbt, t. IV, s. 132–133).

Kraszewski w podobnych metaliterackich i autotematycznych uwagach fatalistyczną interpretację losu poety zastąpił kategoriami socjologicznej analizy stosunków literackich panujących w konkretnym miejscu i czasie. Trudno jednak było zgodzić się profesjonalnym krytykom z inną uwagą, wplecioną w tok tej zdawałoby się w pełni zobiektywizowanej narracji: „Parę lat upłynęło od

<sup>20</sup> P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski*, dz. cyt., s. 263.

<sup>21</sup> Konteksty dla tego typu lektury można znaleźć w pracy zbiorowej *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.

<sup>22</sup> Przedmiotem każdej powieści powinny być metamorfozy życia społecznego. Zob. m.in. J. I. Kraszewski, *Listy do Redakcji*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 228, s. 5.

czasu, gdyśmy rzucili Stanisława, i po nich wielce go zmienionym znajdujemy – los jego ten samy, ale człowiek, co go znosi, inny” (Pbt, t. IV, s. 133). Poeta Szarski zakochany bezprzytomnie w Sarze zrywa relacje ze społeczeństwem, unika konfrontacji z otoczeniem krytyki i publiczności. Takie postawienie sprawy raziło niektórych recenzentów, z Chmielowskim na czele. Ze względu na autorytet Kraszewskiego wypowiadano się o jego bohaterze raczej powściągliwie, dziwiąc się (bardzo!) zmianie, jaka zaszła w usposobieniu Stanisława. Konfrontacja z cudzymi głosami była często „tragiczna” dla pisarza tej miary, co Szarski, ale przecież, jak wyjaśniał narrator odautorski, zawsze ożywcza dla każdej twórczości. Potwierdzała ona wybraństwo i społeczną misję „pracownika umysłowego”.

Stanisław Szarski, „istota niezdolna zupełnie do praktycznego życia”, upada pod ciężarem własnej życiowej bezradności – pisała Marrené-Morzowska<sup>23</sup>. „Czy koniecznie przez winę swej poetycznej organizacji?” – dociekała dalej – „Czyż siła twórcza, którą tak dobitnie w kilku słowach określił autor w *Powieści bez tytułu*, mówiąc o Stanisławie [...], koniecznie musi iść w parze z życiową bezsilnością i rozwijać się koniecznie jej kosztem? Poezja bywa czasem także energią i wolą, chociaż nie zawsze skierowaną wedle pojęć powszedniego poziomu”. Konkluzja Morzkowskiej sprawia wrażenie odpowiedzi wymijającej: „Kraszewski chciał tu widocznie przedstawić w apoteozie posłannictwo pisarza tak, jak je pojmuję”. Z rozwinięcia wywodu badaczki wynika coś zgoła przeciwnego niż apoteoza, chyba że uznać za nią przyjęcie cierniowego wieńca. Biografia Szarskiego rozwija się według romantycznego schematu *poète maudit*. Wydaje się, że tak odbiera ją Morzkowska. Takie przedstawienie losu artysty w *Powieści bez tytułu* sytuuje ją w innym horyzoncie oczekiwań niż spodziewane studium socjologiczne z jego aspiracjami do obiektywizmu. W tym ujęciu, do którego doszła (niespodziewanie dla siebie?) Morzkowska, rola poety jest określona przez romantyczną, zmitologizowaną tradycję z jej ulubionym repertuarem tematów, motywów i lektur<sup>24</sup>.

Tym tropem nie chciała pójść „pozytywna” krytyka, bowiem subiektywizm poprzedniej epoki w jej przekonaniu był ideowo i artystycznie krokiem

<sup>23</sup> W. Marrené-Morzowska, *Trzecie dziesięciolecie (1850–1860). II*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt., s. 66-67.

<sup>24</sup> Zob. A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, rozdz. *Artysta rzuca wyzwanie*; B. Mądra-Shallcross, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992. O wyobrażeniach artysty w malarstwie epoki romantyzmu zob. D. B. Brown, *Romanticism*, London – New York 2001 (rozdz. *The Voice within You. A Portrait of the Artist*); A. Kowalczykowska, *Autoportret romantyczny*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007.

wstecz w prezentowaniu wizerunku artysty jako negatywnego improduktywa i outsidera. Dlatego dziwiono się, że „Szarski jest prawy do heroizmu, ufny – do śmieszności, dobry – do słabości, tkliwy – do dzieciństwa”<sup>25</sup>. Podobnie ocenił Chmielowski zbyt pesymistyczny, jego zdaniem, obraz społeczeństwa w *Powieści bez tytułu*, stawiając Kraszewskiemu zarzut ulegania własnym, chwilowym nastrojom, zwłaszcza tam, gdzie mowa o literaturze i życiu literackim. Pojęcie charakteru poety jest „nietrafne” i „niesłuszne” – orzekł krytyk. Należy mu się współczucie, ale nie można go czcić jako męczennika idei<sup>26</sup>. Na przykładzie sądów Chmielowskiego widać, jaką woltę wykonała krytyka literacka od czasu pierwszych wystąpień Lewestama i Pługa.

### Pisanie krwią i łzami

Kraszewski jako podmiot czynności twórczych zmagał się, nie tylko w *Powieści bez tytułu*, z fundamentalną sprzecznością, której rezonansem na innym poziomie był zrekonstruowany wyżej dyskurs krytyków. Między innymi u Balzaka mógł wyczytać taką myśl: „Geniusz podobny jest do wszystkich, lecz nikt nie jest podobny do geniusza”. W XX wieku przypomniał ją i skomentował w znanym esejku Albert Camus: „artysta, zgadzając się dzielić los wszystkich, utwierdza własną indywidualność”<sup>27</sup>. Ten pogląd był zgodny z romantyczną antropologią i estetyką. Wyznaczał on główne linie prezentacji i, co niuniknione, także mitologizowania biografii artysty dawnego i współczesnego w powiązaniu z losem różnych zbiorowości (naród, społeczeństwo, mała ojczyzna). Nie jest tylko kwestią światopoglądu, ale również warsztatu powieści, jak tę zawiłą relację przedstawić, a wydaje się to szczególnie trudne dla pisarza żyjącego w epoce przeobrażeń, w warunkach kształtującej się dopiero kultury umysłowej społeczeństwa polskiego, kultury jeszcze amorficznej, pozbawionej oparcia w trwałych instytucjach i stale kontrolowanej przez zaborców. Dodajmy, że w czasach „przejścia” nie ma jednej metodologii, pisarz widziany jest w wielu perspektywach, nie zawsze ze sobą zbieżnych, co w rezultacie daje efekt wieloznaczeniowej hybrydy. Na ogół w XIX stuleciu zdawano sobie sprawę, że oso-

---

<sup>25</sup> W. Marrené-Morzowska, dz. cyt., s. 66.

<sup>26</sup> P. Chmielowski, dz. cyt., s. 263-264.

<sup>27</sup> A. Camus, *Artysta i jego epoka*, w: *Dwa eseje*, dz. cyt., s. 137-138.

bowość „twórcza” artysty wcale nie musi się pokrywać z jego osobowością „społeczną”<sup>28</sup>.

Można założyć, że poeta Szarski tworzy w ciągu całego swojego życia autobiograficzną opowieść, przeznaczoną dla odbiorców o podobnym typie idealistycznej wrażliwości. W relacji narratora trzecioosobowego, opisującej momenty tworzenia, bezpośredni kontakt ze źródłem inspiracji – poezjotwórstwo jest postrzegane jako akt pokory i ofiary, akt przemieniający wewnątrznie twórcę, pisanie „krwią i łzami”. Weźmy najpierw pod uwagę przypadek szczególny: poetę Szarskiego narrator przedstawia w niecodziennej sytuacji fabularnej, budując wokół niej specjalną wzruszeniową aurę. Oto podczas noclegu w czasie pieszej pielgrzymki z Wilna do rodzinnej wsi zza ściany pokoju gościnnego dobiega poetę głośna recytacja jego własnego utworu. Co czuje wtedy Stanisław?

Nakrył się z głową płaszczem i próbował usnąć, ale sen odleciał od niego, myśl tęskna unosiła go na skrzydłach swych w kraje nieznanne, nareście rozbudzony, począł marzyć, nie postrzegłszy się, z jaką rozkoszą kołysał go dźwięk czystej, harmonijnej jak śpiew, wesołej rozmowy dziewczęcej.

Z mroku niezrozumiałych szmerów, uśmiechów, wyrazów wypłynęła na ostatku jakaś harmonijna pieśń, coś jakby śpiew cichy, mierzony, przez który mówiła pełna muzyki i poezji dusza. Ktoś obok czytał głośno i – o podziwie! przestraszu! radości! – Stanisław poznał w słowach tych, spadających powolnie z ust

---

<sup>28</sup> W XX wieku badał ten problem Henryk Elzenberg, przyjmując za punkt wyjścia rozróżnienie: osobowość „twórcza” (to znaczy ta, która ujawnia się w dziele artysty) a osobowość „społeczna”, inaczej „praktyczna” (ta, którą poznajemy przez obserwowanie artysty w życiu, w obcowaniu z innymi ludźmi). Autor zastrzega, że tym drugim pojęciem nie operuje w znaczeniu ustalonym na gruncie socjologii. Elzenberg wyróżnia jeszcze istnienie osobowości podstawowej, z której wyłania się osobowość „twórcza”. Inna teza filozofa głosi: „osobowość praktyczna jest osobowością zdeformowaną, bardzo daleką od człowieka «rzeczywistego»”. Elzenberg wyjaśnia tę prawidłowość działaniem „różnych konieczności i nacisków życiowych”. „Obok niektórych zmian pozytywnych – jak wydobywanie z siebie, pod wpływem owych właśnie nacisków i konieczności, sił cennych, pierwotnie uśpionych – mamy tu znacznie liczniejsze zmiany raczej niepożądane, jak zamieranie zadatków przez brak pola do ich ujawnienia, przystosowywanie się do otoczenia o niższym niż nasz własny poziomie, włączanie się w prądy zbiorowe niezależnie od ich sensowności, zacieśnienia i szkodliwe mechanizacje w związku z zawodem, kompromisy i ustępstwa ze strachu, klęski, rezygnacje, kapitulacje”. Ta przykładowa lista negatywnych skutków skłania do głębszego rozpatrzenia kwestii: dlaczego geniusz jest podobny do wszystkich? I po drugie, dlaczego nikt nie jest podobny do geniusza? (H. Elzenberg, *Osobowość twórcza artysty*, w: *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 2005, s. 101, 103).

niewidzialnych – własną myśl, dziecię swoje, to *Pożegnanie z domem*, które krwią pisał i łzami. (Pbt, t. III, s. 28)

Sytuacja kongenialnego lub po prostu przepełnionego współczuciem zjednoczenia czytelniczki z duszą poety stanowi wiarygodny sprawdzian wartości jego poezji. W *Powieści bez tytułu* na ogół interakcja między pisarzem a publicznością wytwarza dynamiczne pole napięć o dość zróżnicowanej i trudnej do przewidzenia skali odczuć i wartościowań. Przeważnie mają one charakter grupowy. Jednak, w interpretowanej tu scenie fabularnej Kraszewski odpowiednio zadbał o „naturalną” reżyserię i kameralność obrazka, wyciszył medialny szum wokół poety. Rolę główną odgrywa w niej sam akt intymnego czytania jako źródło duchowych przeżyć, forma obcowania ze światem autora. Po drugie, z dalszego przebiegu epizodu dowiadujemy się, że świadkiem lektury jest matka młodej dziewczyny. Mamy do czynienia z sytuacją zwierzenia córki, które nie jest prostym sprawozdaniem z przeczytanego tekstu, ale wyznaniem wiary w szczerą intencję piszącego: „ja czuję, że on bolał!” Lektura i przebieg rozmowy dochodzą do uszu zainteresowanego autora, ukrytego za ścianą.

W pierwszej chwili dał się unieść rozkoszy chwytania dźwięków tych z uczuciem dumy prawie, olbrzymiał, rósł, podnosił się – ale gdy w głosie nieznanym zabrzmiała silniej dusza, zadźwięczały łyzy srebrzyste, jęknęło serce, łyzy potoczyły mu się z oczów.

[...]

Staś chciał się porwać, bieć, upaść do nóg nieznanym i podziękować jej, że uwierzyła w prawdę słów jego – ale prędko się upamiętał, spojrzawszy na swą ubogą odzież, na bladą twarz, na dziwną postać swoją. (Pbt, t. III, s. 28–29)

Szarski reaguje spontanicznie, zgodnie ze swoim stanem duszy, bo, jak mówi: „głos współczucia jednego serca pociesza za urągówisk tysiące”; ów szczerzy „głos” jest poręczycielem jego prawa do wypowiedzenia osobistej prawdy, bez żadnych przesłon i literackich masek, za pośrednictwem „przezroczystego” strumienia „żywej mowy”, zaklętego w piśmie. Zarazem w tym opowiedzianym przez narratorkę zdarzeniu (z elementami narracji personalnej) umacnia się w poecie poczucie silnej identyfikacji z prawdą własnego utworu; łyzy autorskiej dumy i wdzięczności uwalniają tęsknotę Stanisława za empatycznym powiernikiem myśli i serca, zdolnym niewerbalnie zestroić się z jego dziewczęcym smutkiem. Słowa elegii za sprawą czyjegoś odczytania rezonują w duszy poety wzniosłym i harmonijnym „dźwiękiem”, „śpiewem”, „kołysa-

niem” – te muzyczne asocjacje wytwarzają iluzję bezpośredniej komunikacji, kulminującej we łzach autora i czytelniczki. Z kolei zewnętrzny odbiorca powieściowej mikroszenki, powołany na świadka przez narratora, nie mając dostępu do duchowej treści wiersza-zwierzenia, może w tym epizodzie zobaczyć już tylko pewien rodzaj zwierciadlanej autokontemplacji (narcyzmu?) albo powtórzenie autobiograficznego gestu pożegnania, wpisanego w młodzieńczą elegię Szarskiego. Sytuacja typowa dla tego gatunku literackiego aktualizuje się w przebiegu fabularnym na szlaku przedsiębranej właśnie przez bohatera wędrówki do domu, aby móc go zobaczyć z oddali i zatęsknić za bliskimi. Uczucie nieznanego odbija się w duszy poety Szarskiego jako zwrócone mu w nowym idealizującym przetworzeniu jego własne przeżycie. Spełnia się akt duchowej introspekcji, powrotu do źródłowego doświadczenia utraty i ludzkiej bezdomności<sup>29</sup>.

Motywy młodzieńczej twórczości Stanisława pozostaną w nim nienaruszone mimo upływu czasu, mimo rozmaitych „wpływów i zetknięć” w ciągu dalszego życia. Autobiograficzna przeszłość Szarskiego, a zwłaszcza – nazwijmy to tak – mit wydziedziczenia, mit winy marnotrawnego syna oraz mit opuszczonego domu w Krasnobrodzie – stanowią wyselekcjonowany i sprowadzony do „motywów” wyższego rzędu świat uewnętrznionych, poetyckich wartości<sup>30</sup>.

Pisać „krwią i łzami” – ta powtarzająca się w utworze formuła egzystencjalna okazuje się bardzo pojemną metaforą człowieczego losu poety. Wskazuje, szczególnie w pierwszym członie, na męczeństwo syna rodziny, „pracowni-

<sup>29</sup> W omawianym epizodzie można widzieć spełnienie postulatu K. Brodzińskiego. W rozprawie *O elegii* pisał on: „Wielu obdarzyła natura kłiwym sercem, ale nie każdy przeto może być elegicznym poetą. Obok kliwości wymagamy po nim pewnej łatwości geniuszu i smaku; czucie tworzy jego dzieła, spokojna imaginacja wyrabia je, a smak trafny wykończa. Stylem swoim o tyle czaruje, o ile zdoła czytelnika przenieść w stan swojego uczucia. [...] Przed okiem czytelnika znikać powinien poeta, człowiek się tylko pokazuje. Elegista nie ma na celu, aby był dziwiącym malarzem, dowcipnym opowiadaczem, aby zajmował szczególnością swoich wypadków i cierpień albo wyższością uczuć: chce on być słuchanym jako przyjaciel od przyjaciela, jako czujący od współczującego” (K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I, oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, s. 194).

<sup>30</sup> O procesie kształtowania osobowości twórczej na podstawie naturalnych predyspozycji i rzeczywistych doświadczeń pisał Elzenberg: „[...] do swojego „ja” twórczego artysta dorabia odpowiedni świat otaczający, zdolny dostarczać takich właśnie i tylko takich motywów, i w świecie tym owo „ja” sytuuje. Teraz już całe swoje życie może artysta ujmować jako przedzę stosunków między tym ja mitycznym a owym nie mniej mitycznym światem: może snuć legendę o sobie” (*Osobowość twórcza artysty*, dz. cyt., s. 107. Podkr. H. E.).

ka” ducha, na ofiarę złożoną z jego szlachetnych i bezbronnych uczuć, narażonych na szyderstwa kamiennych ludzi, które ozdobią skroń wybrańca Muz wieńcem cierniowym. Łzawa, łagodna melancholia pożegnań odzywa się często w duszy Stanisława, przynosi mu chwilowe ukojenie, pomaga znosić sierocy lęk, związany z utratą miejsca w domowej przestrzeni dzieciństwa, z doznaniem nietrwałości całego stworzenia i niestałości serca ludzkiego. Po śmierci ojca, kiedy Szarski zostaje jakiś czas na wsi, zatapia swoją myśl w krajobrazie i snuje nic wspomnienia-marzenia.

Smutek powlekał czoło poety, ale była w nim rozkosz jakaś, jakieś bezpieczeństwo... poza nim już nic niespodzianego spotkać nie mógł, czuł się u granicy zawodów, zbrojny przeciwko wszystkiemu, co go w życiu czekało. (Pbt, t. IV, s. 183)

W rozkoszy smutku zawiera się z jednej strony pogodzenie z ciężkim losem, a z drugiej możliwość skryzalizowania bólu w „poetycznej” formie. W tym odnajdywaniu własnego wyrazu, w nieograniczonym zewnętrznym fantazjowaniu smutnego poety funkcję nienazwanego katalizatora emocji spełnia elegia Brodzińskiego<sup>31</sup>.

Faktem jest, że szkolne lata Kraszewskiego i jego bohatera zbiegły się w czasie z wystąpieniami autora *Wiestawa* na polskiej niwie literackiej. W pierwszej scenie *Powieści bez tytułu* zawarte zostało wspomnienie zadania domowego, wyznaczonego świsłockim gimnazjalistom przez nauczyciela. „A! niewinne zaprawdę i miluchne ćwiczenie, po prostu tylko opis wiosny”. Uczniowie „przetrzęśli, co gdzie kto na rachunek wiosny wyśpiewał, wykaształ i nabredził. Thomson, Kleist, Wirgiliusz i Gessner, i krajowi poeci zrabowanymi zostali do koszuli” (Pbt, t. I, s. 12–13). Szarski-Piwonia, tak go przezywano, „przyniósł do klasy z bijącym sercem owoc rozkosznych i gorących dumań dziewczycych”, za które został wśród śmiechu i szyderstw kolegów pasowany na

---

<sup>31</sup> W refleksyjno-dydaktycznym utworze Brodzińskiego *Poezja. Do Dafny Szarski znaleźć mógł taką myśl: „Słodka melancholia łagodzi człowieka, / Ulgę czuje nieszczęsny, kiedy z nią narzeka, / Ta więzionemu czuciu wolne daje pole, / Na jej łonie jak miło zwiększać nawet bole. / W zwiędłym liściu samotnie po pustyniach kroczy / I w zwierciadło przeszłości łzawe wlepia oczy.” (K. Brodziński, *Poezje*, t. I. *Utwory wydane za życia poety*, oprac. i wstępem poprzedził Cz. Zgorzelski, Wrocław 1959, s. 79.) Przedstawiony w poemacie przedmiot melancholii – krajobraz ruin i mogił – został zastąpiony przez Szarskiego okolicami Krasnobrodu: „[...] sama wsi cisza i widok natury, zbliżenie do ludu, z którego ust lały się podaniowe pieśni i bajki, radowały jak nie zasłużone, jak przerażające jakieś arkadyjskie szczęście” (Pbt, t. IV, s. 183).*



poetę. Jego chłopięcy utwór, w przeciwieństwie do pozostałych prozaicznych elukubracji, zachował poetycką formę, którą podsunęły mu prawdopodobnie utwory Brodzińskiego: *Wiosna, Do skowronka*<sup>32</sup>.

Narrator *Powieści bez tytułu* „współmyśli” z bohaterem<sup>33</sup>, a jednocześnie zachowuje wobec niego przedmiotowy dystans, potrzebny do ukazania interakcji między nim a otoczeniem. Sfera kontaktu z drugim „ja”, a także, na dalszym planie, ze społecznym „my”, należała niewątpliwie do czułych (w pełnym tego słowa znaczeniu) punktów osobowości Stanisława, o czym przekonuje cytowany wyżej opis wzruszenia autora *Pożegnania z domem*. A jeszcze bardziej – sprawozdanie z wizyty Szarskiego u bawiącego w Wilnie kuzynostwa, właściwie zaś to, co działo się w „przedakcji” owego spotkania:

[...] Jest też w modzie – a kto by się na tym nie poznał! – że przyjmując pisarza, dzieło jego kładną na stoliku; ale trzeba być nie wiem jak zarozumiałym, żeby ten komplement, kosztujący często wystękanie kilkanaście złotych, przyjąć za dobrą monetę. [...]

Stanisław, któremu te mody i zwyczaje były rzeczą obcą, przywykły brać wszystko co do joty, jak było, zdziwił się, postrzegłszy wczoraj podobno u pana dzierżawcy pożyczony i rzucony swój poemat na wspaniałym stole palisandrowym obok nowego romansu Dumasa i poematu Soumeta. Serce uderzyło mu wdzięcznością i uczył się usposobionym wszystko tym ludziom przebaczyć! A! i poeci są ludźmi! Wziąwszy do ręki jakąś książkę, zatopił się w myślach i nie postrzegł, jak piękna Adela wśliznęła się do salonu (Pbt, t. III, s. 57).

Poeta niemodny, staroświecki, prowincjusz – takie epitety nasuwać się mogą potencjalnym obserwatorom mikroszenki w domu państwa Szarskich. Gdzie indziej zaznaczył narrator, że ci krewni poety wszelkimi sposobami usiłowali wrócić na łono arystokracji, nie tej dawnej, legitymującej się tylko rodowym herbem i nazwiskiem, ale współczesnej, kosmopolitycznej, małpującej paryskie wzory. Ironia tego powieściowego obrazka rozkłada się symetrycznie między dwa światy. W śmiesznej etykietce salonowych zachowań, z jej pretensjami do nowinek literackich, przegląda się, chcąc nie chcąc, naiwnie prosta du-

<sup>32</sup> Na marginesie warto odnotować, iż w najnowszych badaniach nad Brodzińskim punkt ciężkości przesuwają się z idylli na elegię jako determinantę jego poetyckiego światopoglądu. Zgadza się z tezą badacza, że sielanka czy idylla „istnieją w jego rozważaniach jako metafory utraconego ładu i harmonii, gdy tymczasem elegia najlepiej odpowiada emocjonalnej i historycznej sytuacji człowieka nowoczesnego” (P. Śniedziewski, *Romantyczna świadomość elegijna – rozprawa „O elegii” Kazimierza Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, s. 24).

<sup>33</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 124.

sza „wiejskiego” poety. Jego tkliwa, spontaniczna reakcja na widok egzemplarza własnego dzieła (wystarcza mu już jedynie jego fizyczna postać) pozostaje w jaskrawej sprzeczności ze sztuczną, obliczoną na efekt aranżacją przestrzeni. Wszystko dzieje się w błysku sekundy, w milczeniu i bez świadków. Narratorski komentarz, ukazując niedopasowanie poety Szarskiego do świata społecznych masek i konwenansów, wpisuje go jednocześnie w ramki sentymentalnej wrażliwości, karmiącej się powierzchownymi wrażeniami, biorącej za prawdę to, co jest pustym teatralnym gestem. W takich okolicznościach miejsca i czasu – trzeba to stwierdzić – autorytet elegijnego Brodzińskiego nie może już wspierać bezbronnego i naiwnie prostodusznego poety Stanisława.

### Pole walki

Zachowania Szarskiego w jego kontaktach towarzyskich i ze światem literacko-wydawniczym<sup>34</sup> tłumaczą się cechami jego charakteru, ukształtowanego na styku oddziaływania sprzecznych „imperatywów” i bodźców wychowawczych: surowej moralności starszlacheckiej, niezłomnego etosu męczennika idei oraz idyllicznej tradycji literackiej. Bohater *Powieści bez tytułu* – zauważa Ewa Owczarz – „w sprawach życia codziennego bywał bezwolny i ustępliwy, w sprawach poezji okazał się nieugięty, twardy, pewny swych racji”<sup>35</sup>. Rozdział między człowiekiem „praktycznym” a człowiekiem „duchowym” pogłębia się w miarę poszerzania pola wzajemnych „wpływów i zetknięć”, od których przecież zależy los każdego pisarza. Różne względy koniunkturalne, głównie natury ekonomiczno-finansowej, są trudnym wyzwaniem dla poety niezłomie broniącego własnej godności ludzkiej i pisarskiej. Mechanizm, który działa „za kulisami” literatury (wedle Norwidowskiej formuły z *Ad leones* – „Działo się to jakoś magicznie, przez ogólny nakłon pojęć i uczuć”<sup>36</sup>), niszczy artystę, sprzyja jego depersonalizacji w oczach własnych i cudzych. „Wieszcz” pod wpływem okoliczności zewnętrznych zostaje zdegradowany do roli kompilatora cudzych tekstów, „śmieciarza literackiego”, i zaczyna prawie gardzić sobą, nie potrafiąc inaczej wyrazić protestu wobec tak źle urządzonego świata, gdzie „jedynym

---

<sup>34</sup> Oprócz wspomnianej Ewy Owczarz, tym przedmiotem zajmował się M. Strzyżewski (*Kraszewski jako krytyk literacki*, dz. cyt., s. 160-164).

<sup>35</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 124.

<sup>36</sup> C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. VII: *Proza I*, oprac. R. Skręt, Lublin 2007, s. 212.

termometrem dobroci dzieła była liczba sprzedawanych egzemplarzy” (Pbt, t. II, s. 216).

Życie poziome szło tymczasem w poręcz zaprzężone z rumakiem niebieskiego rydwanu, zastanawiając co chwila w polocie pegaza brakiem siły i znużeniem. Trzeba było rzucać poemat zaczęty, by tłumaczyć Bulwera dla chleba powszedniego, lub iść się z księgarzem ujadać, który był zawsze niekontent czy z powolności, czy z pośpiechu w robocie. (Pbt, t. III, s. 84)

Oprócz interesów różnej maści spekulantów, zarabiających na literaturze, w grę wchodzi także cały kompleks zróżnicowanych reakcji publiczności na krążące w obiegu dzieła Szarskiego i równie dla niej interesujące „awantury miłosne” poety. Narrator odautorski inscenizuje przed własnymi czytelnikami „zakulisową historię literatury”, dostarczając im bodźców do interesujących, dotyczących „ogółu” przemyśleń i traktując postać Szarskiego jako niezbędne ogniwo złożonego procesu zmian zachodzących na wileńskiej scenie literackiej. W tej perspektywie indywidualność bohatera-pisarza z konieczności staje się elementem gry, wyeksponowanym wprawdzie, ale jednak współzależnym od wielu zewnętrznych czynników i różnych osobistości. Z drugiej strony, ten sam narrator „osłania” prywatność aktów twórczych Stanisława, umieszczając je w przestrzennym i kompozycyjnym zamknięciu, w otocze uwznioślających dopowiedzeń i komentarzy narracyjnych. Nie chce dopuścić do ich czytelnicznej profanacji. Pisanie „krwią i łzami”, szczególnie pod wpływem dramatycznych spotkań i rozstań z Sarą, zamienia się w drugiej połowie życia bohatera w czynność zastępczą, uśmierającą chwilowo ból po stracie ukochanego ideału. Wtedy niepotrzebni są „uliczni” świadkowie cierpienia poety. Towarzyszą mu jedynie najbliżsi powiernicy i nieliczni przyjaciele. Ale właśnie rozłożony w czasie i powiększony w plotce romans Szarskiego z Żydówką stanowi jednocześnie, jeśli tak można powiedzieć, apogeum sławy poety, sprzyja polaryzacji opinii żerującej na życiu „awanturnika” i „ekscentryka”. Kraszewski, poszukując adekwatnego wyrazu dla tej rozbudowanej problematyki związków pisarza ze społeczeństwem, mierzy się z podstawową trudnością, o jakiej pisał Norwid, mając na myśli niejasną, graniczną sytuację twórcy na polu jego działalności, wyznaczonej przez wzniosłe obowiązki, przyjęte dla dobra ogółu.

[...] jeżeli kto zna stanowisko poety w społeczeństwie i jego służbę pojmuje, ten wie bardzo wiele: więcej niżeli wszyscy wiedzą, więcej niżeli wiedzieć można, więcej, niżeli jest uznanego w rzeczywistości. Kiedy się mówi: żołnierz,

urzędnik, rzemieślnik – daje się zarazem pojęcie pewnego tła ich działalności; kiedy się zaś mówi poeta, nie określa się tego. Żołnierz, urzędnik przyjmuje to ze społeczeństwa, co mu ono dać i co on przyjąć może, gdy tymczasem poeta przyjmuje to jedynie, czego mu zaprzeczyć nie można<sup>37</sup>.

Norwid cytuje tu potoczny slogan: „nie można odmówić mu talentu, nie można odmówić zasługi”. Kapłaństwo ludzi pióra jest wyzwaniem rzuconym nowoczesnym konsumentom, którzy umieszczają ich raczej w szeregu producentów, uwikłanych w grę rynkowych zależności<sup>38</sup>. Zarówno w konstrukcji pierwszoplanowego bohatera Kraszewskiego, jak i w sposobie prowadzenia narracji zapisane zostały ślady owego wewnętrznego „pęknięcia”, dramatycznie nieraz przeżywanego przez każdego pisarza żyjącego w połowie wieku XIX.

Sygnalizowaną przeze mnie dwuznaczność w prezentowaniu losu poety w *Powieści bez tytułu* dostrzegali niektórzy pierwsi jej recenzenci. Lewestam wypowiadał się na temat bohatera w sposób bardzo podobny do Juliusza z *Pamiętników nieznanego*. Pisał o Szarskim: „Jak ten owad jedwabnik Stanisław w nieustannym tworzeniu poetycznym wysnuwa z siebie ostatnią kropelkę żywotnego soku, a oprządlony się błyszczącą nitką, zamyka w sobie i cierpliwie lepszemu czeka zmartwychwstania”<sup>39</sup>. O autorze rzeczywistym zaś Lewestam mówił: „Wypowiedział nam tu Kraszewski najskrytsze swoje tajniki, wyzalił się przed nami wszystkimi na nas wszystkich – przecież na chwilę nie chciał, żebyśmy przypuszczali, że tym poetą pasującym się jest on, on sam: Kraszewski. Panował owszem nad swoim przedmiotem [...]”<sup>40</sup>.

Według Ewy Owczarz, śmierć poety Szarskiego, w samotności i niezrozumieniu, stawia go w rzędzie artystów wymienionych w epilogu *Poety i świata*<sup>41</sup>. Takie warunki, jak już pisałem, sprzyjają tendencjom legendotwórczym. W praktyce codziennych zachowań, w polu ścierania się skrajnych opinii wytwarza się strefa pośrednich odcieni, zamazująca granice między prawdziwą wersją społecznego mitu – tą, która potwierdza posłannictwo pióra – a wersją fałszywą, tworzoną prowizorycznie na cudzy użytek i na jeden dzień. To przemieszanie „prawdy” i „zmyślenia” może dokonywać się także na płasz-

<sup>37</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*, dz. cyt., s. 408.

<sup>38</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, dz. cyt.; M. Kuziak, *Etos artysty według Norwida*, w: *Norwid-artysta*, dz. cyt.

<sup>39</sup> F. H. Lewestam, dz. cyt., s. 6.

<sup>40</sup> Tamże, s. 7.

<sup>41</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 124.

czyżnie odbioru tej postaci przez realnych czytelników *Powieści bez tytułu*, mimo różnych zastrzeżeń i ujednoznaczniających komentarzy narratora, a niekiedy za jego milczącym przyzwoleniem.

Spółeczna mitologizacja będąca w tym wypadku dziełem kolektywnym i spontanicznym bierze za punkt odniesienia zarówno osobowość „twórczą”, jak i „praktyczną” poety. Szarski funkcjonuje w publicznej recepcji w charakterystycznym przemieszaniu ról: raz jako poeta-wizjoner zamknięty w swojej pracowni (działają tu romantyczne stereotypy twórcy), innym razem jako człowiek prywatny, a wreszcie w znaczeniu pisarza społecznego, autora żywo komentowanych *Fantasmagorii*. Narrator *Powieści bez tytułu*, zanim zacznie relacjonować przebieg literackiej i społecznej burzy wokół dzieła Szarskiego, sam je tak scharakteryzuje:

Było to coś w istocie bardzo dziwnego, jakby marzenie Jean Paula, pomieszane z obrazkami Hoffmanna, ze śmiechem Molierowskim, z wykrzykami boleści Shakespeare’owskimi; obok scen komicznych, dramat i tragedia, sielanka i satyra. I jak w godzinach wieczornych myśl puszczona swobodnie snuje się, kłębi, barwi, ulata, fantastyczne wspomnień, nadziei i dziwnych snów przybierając postacie – tak tu mieszały się sceny najsprzeczniesze, stanowiące niby jedną całość niedobrze zszytą dla tych, co lubią, by im scena za sceną, jak żołnierze w szeregu, stały – ale jednak jednolitą i pełną. Wszystkie głosy duszy odzywały się w tej książeczce, w której autor chciał spróbować z kolei każdej struny swego ducha. (Pbt, t. III, s. 89)

W *Fantasmagoriach* subiektywna „prawda” osobowości twórczej przejawia się w bardziej wyrafinowany sposób niż w *Pożegnaniu z domem*. Pisarz Szarski ujawnia tu swoje „ja” autorskie przede wszystkim w roli dysponenta reguł kreacyjnych, i zgodnie z tymi regułami miesza elementy fantastycznych rojeń z realistyczną obserwacją zachowań społecznych. Opis *Fantasmagorii* w *Powieści bez tytułu*, coś na kształt recenzji wystawionej Szarskiemu przez narratora-Kraszewskiego, poprzestaje właściwie na oddaniu wewnętrznego kolorytu i wyliczeniu literackich wzorów patronujących temu odważnemu przedsięwzięciu. W epoce ciągłych innowacji w literaturze nie stanowiło ono nowego odkrycia, lecz na pewno, jak dowodzi recepcja utworu Szarskiego, nie odpowiadało przyzwyczajeniom publiczności. Ryszard Handke pisze: „Punktem zaczepienia nowej interpretacji utworu, która ma mu zapewnić dalsze funkcjonowanie w życiu literackim, jest jego dystans wobec teraźniejszości i obcość”. One właśnie „są punktem wyjścia działań poznawczych, bo niosą z sobą wy-

zwanie do ich podjęcia właśnie w celu przewyciężenia owego dystansu i obcości”<sup>42</sup>. W *Powieści bez tytułu* wzrasta na znaczeniu metodologiczny i zarazem praktyczny problem poszerzenia aktualnego horyzontu odbioru dzieła o nowe, nieprzyswojone wcześniej elementy. Chodzi tu przede wszystkim o stopienie fantasmagorycznej poetyki z fragmentami malującymi społeczeństwo, o inspirowaną rolę literatury w kształtowaniu zachowań czytelniczych.

W niektórych dziełach Szarskiego, a szczególnie w dziwacznych *Fantasmagoriach* czytelnicy odnajdują samych siebie i wywołuje to ich żywą, niekoniernie dla pisarza pożądaną reakcję. Proces ten działa także w odwrotną stronę: ci sami odbiorcy na podstawie przeczytanych dzieł i zasłyszanych informacji tropią prywatne życie Stanisława. Ostatecznie zatem konsekwencją ukazania tych wzajemnych zależności w ich różnych przekrojach i konfiguracjach będzie kłopotliwe dla metodologów, a frapujące dla ogółu czytelników *Powieści bez tytułu* stwierdzenie autora – Kraszewskiego (dla którego narrator powieściowy, wygłaszając te i podobne uogólnienia, jest tylko medium), że pisarz „ze stanowiska, jakie zajmuje wśród społeczności swojej, rzadko sprawiedliwie osądzony być może” (Pbt, t. IV, s. 132; podkr. M. L.). Czytelnicy *Fantasmagorii*, wedle sprawozdawczo-oceniającej relacji narratora, nie rozumieli owego splotu sennej wizji i realności, dokonywali zazwyczaj nie uprawnionego cięcia w żywej tkance utworu i z tak pokawałkowanej, zmasakrowanej całości artystycznej wydobywali pojedyncze postaci i związane z nimi wątki „osobiste”. Nie dla rozrywki i nie dla sensacji narrator wyprowadza na „scenę” *Powieści bez tytułu* „zakulisową historię biednej literatury” (Pbt, t. IV, s. 190). Jego ambicja modelowania czytelnika napotyka opór ze strony tych, co „wytrwałych posłanników” porównują ze „sztukmistrzami i akrobatami” (t. IV, s. 170). A przecież literatura funkcjonuje w społeczeństwie, jak to pokazał właśnie Kraszewski, w sposób medialny, pośrednicząc w wymianie newsów, spojrzeń, gestów, plotek, insynuacji... Słowo pisarza, wydobyte z jego „wnętrznosci”, inni ludzie – pojedynczo i wspólnie – przekształcają w anegdotę. Dzięki temu książki Szarskiego krążą w obiegu, obudzają emocje, prowokują do zabrania głosu nawet najbardziej dotychczas zobojętniałych literackich „analfabetów”.

Wartością, którą Kraszewski *explicite* i *implicite* z wielką rozwagą podsunął refleksji „przeciętnego” odbiorcy, był ideowy postulat, by rozpatrywać kwestię „twórcy i świat” w wielu perspektywach i sytu-

---

<sup>42</sup> R. Handke, *Odbiór i odbiorcy w badaniach literackich na przykładzie „estetyki recepcji i oddziaływania”*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1992, s. 291, 295.

acjach komunikacyjnych, także tych wykluczających jakikolwiek konsensus i głębsze zrozumienie. Temu między innymi celowi służy zbudowana w powieści paralelna konstrukcja dwóch karier ludzi pióra – Szarskiego i Bazylewicza, którzy w tym samym momencie przebudzenia kulturalnego przybywają do Wilna i deklarują sobie wzajemnie osobistą niezależność.

On i Bazylewicz, oba poeci w mniemaniu ogółu, byli jak dwa bieguny przeciwne, różnymi istotami – tamten utył, wyświeżał, rozrósł się na chlebie literackim, ten zsechł i zwiędniał – jednego podtrzymywała дума herkulesowa, drugiego palił wewnętrzny ogień poezji (Pbt, t. II, s. 237; podkr. M. L.).

Życiowo nieudolny, „przetkliwy poeta” przegrywa w nierównej walce ze swoim sprytnym i przedsiębiorczym konkurentem. Jednak to nie spór o pryncypia ani nawet różnica charakterów decyduje ostatecznie o zwycięstwie tego drugiego. Pulsowanie kariery, rozgłos i uznanie to jakości zmienne i względne w powieściowym świecie Kraszewskiego; zależne są one „od nieskończonej liczby drobnych wpływów i zetknięć” (Pbt, t. IV, s. 133). Owszem, Bazylewiczowi powodzi się lepiej, ponieważ potrafi odpowiednio i skutecznie spożytkować dla siebie istniejące układy, jest manipulatorem opinii, ale jego kariera i konformizm życia muszą być okupione koniecznością nieustannych zabiegów, intryg i tym podobnych „inicjatyw”. Nie uda mu się w prosty sposób odwrócić wzrastającego zainteresowania publiczności dziełami i osobowością „genialnego poety” Szarskiego. Siła „głosu powszechności” wydaje się przemożna, trzeba ją respektować. Bazylewicz zaprasza szlachetnego kolegę do współpracy, wzywa Stasia z wiejskiego azylu z powrotem na niwę literacką, tak jak kiedyś namawiał go do przekroczenia zakazu ojca i poświęcenia się wyłącznie literaturze. Pełni więc do pewnego stopnia pozytywną rolę stymulatora, by nie powiedzieć – mecenas, nowych zatrudnień zmęczonego pisarza. Wydawany przez Bazylewicza „Polihistor” ma zastąpić wcześniejszy „Noworocznik”, redagowany przez profesora Hipolita Klimaszewskiego, w którym zaistnieli po raz pierwszy w świecie literackim on, dumny grafoman, i jego rywal Szarski, utalentowany autor *Pożegnania z domem*. To fakt, że Szarski, złamany cierpieniem po stracie Sary (ideału), biernie ulegał dwuznacznym propozycjom swojego konkurenta, dostarczając mu nowych dzieł historycznych, utworzonych ze starych kronik. Jednak, klęska poety, zaprzęzonego do pług cudzych interesów, nie zniszczyła jego talentu, zaś milcząca praca, na której cynicznie zarabiali inni, starczyła mu za rękojmię własnego indywidualizmu, kierowania się potrzebami

ducha. „Zdumiewać się nareście poczęli tej władzy jednoczenia ze światem idei najobjętniejsi, którzy sądząc pisarza z człowieka, nigdy nie domniemywali się w nim ognia, zapалу i tego bogactwa myśli” (Pbt, t. IV, s. 234).

Kraszewski wyposażył swojego pozytywnego bohatera w wyostrzoną świadomość zmian, jakie zachodzą w życiu społecznym oraz literackim, i są następstwem wzajemnego oddziaływania społeczeństwa i literatury. Na przykładzie kariery Bazylewicza i całego szeregu jemu podobnych typów literackich Szarski mógł obserwować, w jaki sposób w „zakulisowej historii literatury”, powstającej poza normalnymi warunkami narodowego bytu, popyt na dzieła geniuszu zaspokaja twórczość grafomańska<sup>43</sup>, a szeptana propaganda sukcesu wypiera stopniowo martyrologiczny scenariusz życia poety. Pierwsi czytelnicy Kraszewskiego mogli te spostrzeżenia odnieść do własnych, rutynowych zachowań.

*Powieść bez tytułu*, daleka od naiwnej tendencyjności, nie zawierała żadnych instrukcji, jak dokonywać artystycznego wartościowania dzieł, lecz tłumaczyła samą istotę prawdziwego życia literackiego, w którym fenomen popularności i zapomnienia stanowi tylko powierzchnię przeobrażeń zachodzących w mentalności osób coraz chętniej sięgających po książkę pisaną w języku polskim. W przewyciężeniu „legofobii” i dyktatu obcojęzycznej literatury – tych chorób moralnych XIX wieku – prześwitywała na kartach powieści nadzieja istotnych zmian na lepsze (Pbt, t. IV, s. 212)<sup>44</sup>. Czytelnikom *Powieści bez tytułu* w roku 1854 za pocieszającą odpowiedź starczyło wyznanie poety Szarskiego: „Los pism moich o tyle tylko mnie obchodzi, o ile się wiąże z losami literatury naszej i jest jej życia oznaką” (Pbt, t. IV, s. 215)<sup>45</sup>. Samotny autor piszący po polsku przynajmniej deklaratywnie

---

<sup>43</sup> Podobnie pisała Zielińska: te same cechy przypisywane są geniuszowi i jego naśladowcom („*Poeta i świat*”, czyli *Raskolnikow po polsku*, dz. cyt., s.144). Zob. także J. Kowal, „*Talent (nie)wyższy nad mierność*”. *Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830*, „Prace Polonistyczne”, seria LXIX, 2014.

<sup>44</sup> O starych i nowych schorzeniach epoki oraz ich wpływie na piśmiennictwo krajowe powiadał się Kraszewski wielokrotnie. Zob. m.in. artykuły: *Legophobia*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 45; *Spojrzenie na dzisiejszą literaturę polską*, „Athenaeum” 1841, t. I; *W sprawie czytelnictwa*, „Gazeta Warszawska” 1885, nr 291.

<sup>45</sup> Myśl Szarskiego odsyła do idei Kraszewskiego w podobny sposób wyrażającej jego aspiracje w liście do Placyda Jankowskiego z 20 kwietnia 1841 r. (E. Warzenica, *Publicystyka literacka młodego Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, z. 6, s. 20). Kraszewski w oczach swoich czytelników dowartościował Szarskiego własnym autorytetem „pisarza-pobudziciela”, autorytetem, którego w powieściowym świecie nie potrafiła bohaterowi całkowicie i bezapelacyjnie przyznać opinia publiczna.



rzucal wyzwanie szkodliwym dyktatorom opinii, którzy powinni się zreformować. „Rzadką jest – powiada literat Hipolit Klimaszewski w rozmowie ze Stanisławem – literatura nasza po salonach, gdzie się jej wstydzą lub kładną tylko, kupiwszy naprędce, gdy się jednego z nas spodziewają” (Pbt, t. II, s. 217)<sup>46</sup>.

Skutkiem niejako ubocznym ilościowego wzrostu produkcji wydawniczej i upowszechniania czytelnictwa w społeczeństwie, bardziej niebezpiecznym niż zrównanie gustów do przeciętnego poziomu, stał się sygnalizowany w *Powieści bez tytułu* proces depersonalizacji artysty. Największe zyski z popularności dzieł Szarskiego czerpali za jego życia wydawcy i księgarze. Bazylewicz zbił spory kapitał na ich pośmiertnej zbiorowej edycji. Przykład tego pasożyta cudzego talentu dowodzi przewrotnie, że najskuteczniejszym środkiem własnej autokreacji na rynku wydawniczym są wykorzystane z rozmysłem mechanizmy kryptoreklamy. Kraszewski, odsłaniając w powieściowej narracji kulisy zachowań publiczności literackiej Wilna, demaskuje działania Bazylewicza jako swowistą sztukę uwodzenia, wciągającą całą widownię w grę głównego aktora<sup>47</sup>. Niedawni czytelnicy *Fantasmagorii* Szarskiego stali się mimowolnymi współtwórcami sukcesu jego konkurenta. Ich gusty i preferencje przyczyniły się także do rozpadu mitu niezwykłości biograficznej na szereg scen z życia karierowicza i intryganta. Z tego mitu zamiast bogatej i bujnie rozwijającej się osobowości pozostała jedynie wiązka ról odgrywanych przed społecznością lokalną na pokaz, dla doraźnej korzyści. Tutaj zwyciężył zbiorowy „instynkt samozachowawczy”. Każda grupa społeczna – zdaje się mówić Kraszewski – dąży do utrzymania swojego *status quo* w ogólnym układzie interesów. Mimo podkreślonej tu i ówdzie przez autora *Powieści bez tytułu* wspólnototwórczej funkcji literatury, diagnoza konsumenckich zachowań publiczności, wprowadzonej w świat fikcji literackiej, zmierza raczej do pesymistycznych wniosków, potwierdza zatowarowanie społeczeństwa polskiego. Towarzysząca charakterystyce postaci Bazylewicza intencja satyryczna przenosi się niepostrzeżenie na czytający i komentujący „ogół”.

Szarski, centralna postać powieści, nosi na sobie znamiona reprezentanta straconego pokolenia rówieśników Kraszewskiego, którzy nie mogli wykorzystać szansy danej im w latach studiów uniwersyteckich i wraz z opuszczeniem

---

<sup>46</sup> O salonach literackich i zmianach, jakie zachodziły w ich funkcjonowaniu w XIX wieku, zob. J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce...*, dz. cyt., s. 61-105.

<sup>47</sup> W przypadku Bazylewicza działa klasyczny mechanizm fałszywej prezentacji, a nawet mistyfikujących zabiegów udających posiadanie cech, którymi w rzeczywistości „aktor” nie dysponuje. (E. Goffman, *Człowiek w teatrze...*, dz. cyt., s. 100-114).

murów uczelni pogrzebali swoje nadzieje, sny i złudzenia młodości. Całą tę zbiorowość różnych typów ludzkich wydobył autor z mroków zapomnienia, by dokonać z nią rozrachunku i zbilansować po latach jej wspólne doświadczenia z perspektywy późniejszych zmian. „Elementy autobiograficzne, przetworzone – pisze Burkot – chronią przed obrazem satyrycznym, pamfletowym, duchowych właściwości pokolenia, wzmacniają prawdziwość, szczerłość wypowiedzi”<sup>48</sup>.

Znamienne, że Szarski był poetą pożegnań, który nie rozstawał się ze swoimi wspomnieniami, nostalgicznie tęsknił za utraconą przeszłością, zarówno, kiedy opuszczał dom rodzinny i udawał się do Wilna, jak i wtedy, gdy wracał do miasta po kilkumiesięcznym gospodarowaniu na ojcowiznie. Przeszłość i przyszłość – to były dwa niezgodne światy w duszy marzyciela. Przywiązany do miejsc, bliskich mu ludzi i zdarzeń Stanisław nie umiał grać komedii życia. Sztukę traktował ze śmiertelną powagą, nie pojmując dystansu, jaki może istnieć między aktorstwem sceny i aktorstwem życia (przypadek Sary).

Narrator wielokrotnie potwierdza autorytet prezentowanej przez siebie postaci głównej, bezwzględnie zasługującej na zaufanie i sympatię czytelników. Czytamy na przykład: „historia ta, którą opowiadamy, prosta, prawdziwa i niebogata w fakta, bo nie obmyślana dla zabawki, zbliżała się widocznie do końca” (Pbt, IV, s. 233). Albo: „Stanisław zawczasu aż do egzaltacji posunął w sobie pojęcie obowiązków pisarza-kapłana i starał się życie swe uczynić czystym i wzniosłym”. (Pbt, t. IV, s. 136)<sup>49</sup>. Prawomyślny charakter Szarskiego narażał go na zarzut śmieszności w sytuacjach życiowych prób, kiedy musiał konfrontować się ze standardami otoczenia nie rozumiejącego jego intencji.

### Krótką historia sławy pisarskiej

Poecie XIX wieku, zwłaszcza tej miary, co Stanisław, przystoi zarówno romantyczny patos, jak i sentymentalna tkliwość. Albo w innej konfiguracji –

<sup>48</sup> S. Burkot, *Autor – narracja – czytelnik...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>49</sup> Wiarygodność podobnych stwierdzeń wzmacniały także programowe wypowiedzi Kraszewskiego zamieszczone od początku jego działalności publicystycznej w czasopismach krajowych i zebrane między innymi w *Studiach literackich* (1842) oraz w *Gawędach o literaturze i sztuce* (1857). Są to: *Korona ciemni i wieniec laurowy. Rzecz o sławie pisarskiej; O sumieniu w literaturze; O powołaniu literackim*. Fragment *Powieści bez tytułu* – wyjątek z duchowego testamentu nauczyciela poety, określającego obowiązki pisarza wobec społeczeństwa, zamieściła „Gwiazdka Cieszyńska”, pismo dla ludu (1856, nr 45). W roku 1861 ukazała się przeróbka tej powieści na dramat Karola Pieńkowskiego *Idealni*.

powaga wewnętrznego skupienia obok ekspresywnej otwartości w kontaktach z ludźmi. Taki wieszacz, jaki słuchacz. Nagłe przechodzenie z jednego na drugi brzeg uczuciowego diapazonu naraża jednak poetę na zagubienie w gąszczu cudzych spojrzeń, usiłujących z jego sprzecznych zachowań wyczytać jakiś cień prawdy, domysł, rozwiązanie zagadki („sądy o nim były nieskończenie różne”, t. IV, s. 139). Na tej płaszczyźnie interpretacyjnej, z perspektywy czytelnika *Powieści bez tytułu* miejscem niedookreślenia w charakterystyce pierwszoplanowej postaci może wydawać się także nazwisko poety. Zgodnie z tradycją szlachecką określa ono status syna w rodzinie, tytuł spadkobierczy. W tamtym języku oznacza więc rodowe „imię”, które wiąże jego nosiciela „ze stanem danym jak charyzmat, niezależnym od takich przypadkowych okoliczności jak indywidualne zatrudnienie i zdolność, niezawisłe od jawnych emulacji”. „Dla Stanisława jednak – stwierdza Jerzy Tynecki – imię jest własne, jest znamię indywidualizmu”<sup>50</sup>. Nasuwa się tu jeszcze jedna konotacja, związana z nowoczesnym rozróżnieniem imienia i nazwiska. W kontekście takich zjawisk, jak postępująca demokratyzacja obyczajów społecznych i egalitaryzm sztuki, nazwisku Szarski, krążącemu w zbiorowym obiegu, odbiorca powieści może przypisać nową etymologię, kojarzącą jego nosiciela z „szarym człowiekiem”, jednym z uczestników życia społecznego<sup>51</sup>. Mandatem uprawniającym bohatera do używania tej symbolicznej etykiety (bo raczej nie pseudonimu) jest reprezentowanie zbiorowości, bycie oznaką ożywczych zmian w literaturze, która daje prawdziwy, choć nie werystyczny, obraz wszystkich grup społecznych.

W *Powieści bez tytułu* znalazł oddźwięk, chociaż tylko w ograniczonym wymiarze socjologicznego mikrostudium, głos publiczności przebudzonej z uśpienia po długim letargu. Sygnałem postępu w dziedzinie zbiorowego czytelnictwa stała się przede wszystkim sama możliwość wyboru między twórczością rodzimą i obcą. Literatura i życie stanowią sferę wzajemnych oddziaływań. Podobnie pisarz i społeczeństwo. „Człowiek zostawiony sam sobie idzie powolniej, braknie mu pobudek zewnętrznych do myślenia, do rozwijania się; kierunek wręcz tego rozwoju niepewny” (Pbt, t. IV, s. 133). Narrator *Powieści bez tytułu* podobnymi stwierdzeniami żegna niejako czytelnika z anachronicznym wizerunkiem outsidera, a projektuje obraz artysty dojrzewającego na glebie społecznej. Bez głosu tak zwanej opinii, który powinien pełnić rolę zbioro-

<sup>50</sup> J. Tynecki, *Imię rodowe, imię własne...*, dz. cyt., s. 123-124.

<sup>51</sup> W powieści moją uwagę zwrócił pewien drobny szczegół, zarejestrowany w scenie rozmowy Szarskiego z księgarzem, który z udawanym roztargnieniem szukał zastawionego mu przez Stanisława „rękopismu poezji w szarej okładce” (Pbt, t. III, s. 218).

wego autorytetu, słabną stopniowo siły pisarza, tej najlepszej cząstki społeczeństwa – do tego stopnia, że już nic dla drugich nie może on ofiarować. „Najdoskonalej uorganizowany człowiek potrzebuje bodźca, rozmowy, krytyki, a wręście współczucia – rzucony sam sobą, zmuszony radzić się siebie i stawać w dwóch naraz rolach, obwinionego i sędziego, wrędcę się wyczerpać musi” (Pbt, t. IV, s. 135).

W 1842 roku Kraszewski pisał: „Zdanie ogółu maluje czucie ogółu. *Vox populi, vox Dei*. Rozumie się, że za ogół bierzemy część najoświecieńszą w narodzie. Zdanie to jest jedynym sprawiedliwym sądem o dziele i takowe potomność potwierdza” (SI, s. 295). Niestety, nie wiadomo, dlaczego akurat większość czytelników miałaby czuć podobnie. Oczywiście jest natomiast dla autora *Studiów literackich* konieczność empatycznego zjednoczenia pisarza i krytyka z „czuciem powszechnym”. Warunkiem skutecznej komunikacji w społecznym organizmie literatury ma być poniekąd wejście twórcy powieści w rolę krytyka, a następnie obu w rolę czytelnika, w celu uzyskania prawdziwej perspektywy poznawczej i aksjologicznej, koniecznej do przeprowadzenia sprawiedliwej oceny własnych i cudzych twórców. W społecznie zakreślonych ramach lektury ważne będzie tu zatem zachowanie ciągu następujących elementów:

1. Powtórzenie momentu czytelniczej introspekcji (wnikania w siebie w akcie lektury).
2. Konfrontacja (albo zestrojenie?) z powszechnym odczuciem pozostałych czytelników (jednak, można postawić Kraszewskiemu zarzut, iż nie wie, jak je mierzyć).
3. Refleksja intelektualna zdająca sprawę z przebiegu obu wymienionych wyżej czynności. Powinna ona szukać odpowiedzi na pytania: w jakim kierunku podąża piśmiennictwo? jakim potrzebom ogółu ma odpowiadać przyszła literatura? Dopowiedzmy, że badanie zachowań czytelniczych może stać się w takim ujęciu przyczynkiem do historii recepcji danego dzieła, a zarazem sprzyja ono głębszemu uświadomieniu zadań pisarza i krytyka w społeczeństwie (samopoznanie autora, komentatora i publiczności w rodzimych twórcach piśmienniczych). Taka refleksja zasługuje na miano krytycznej we właściwym znaczeniu tego słowa i jako taka, w przekonaniu Kraszewskiego, może dopiero wpływać na wysubtelnienie i prostowanie wyrażanych intuicyjnie sądów publiczności o dziele.

Piotr Chmielowski pół wieku później w edytorskim komentarzu do nowego wydania *Szkiców i studiów literackich* Kraszewskiego wytknął autorowi szereg niekonsekwencji między jego teorią a praktyką krytycznoliteracką<sup>52</sup>. Tępienie krytyki „indywidualnej” uznał bez ogródek za przejaw samozadowolenia wybitnego pisarza, wynikającego z ogromnej poczytności jego dzieł. Natomiast – dowodzi Chmielowski – „wszystkie też sprawozdania, rozbiory i krytyki Kraszewskiego mają bardzo wybitną cechę podmiotową”. Co więcej: „Jest on więc w krytyce impresjonistą szczerze spowiadającym się z uczuć i myśli, jakie mu nasunęło czytanie dzieła lub przypatrywanie się obrazowi”. Główny zarzut Chmielowskiego dotyka kwestii ważnej dla pozytywisty i socjologa. A mianowicie: „Kraszewski nie określił, jakim sposobem ma krytyk podsłuchiwać głos ogółu, ponieważ ogół ten nie ma organu do wyrażenia swojej opinii [...]”. Autor cytowanego tu *Wstępu* nie zgadza się z tezą, że poczytność utworu stanowi miarę jego wartości<sup>53</sup>.

Trudno przesądzać, na ile Chmielowski miał rację. Ogromna spuścizna krytycznoliteracka Kraszewskiego wymaga bowiem szczegółowych badań. Nie ulega jednak wątpliwości, że zastosowanie tych wszystkich empatyczno-intelektualnych narzędzi (opisanych w punktach 1-3) w konsekwencji usuwa na dalszy plan indywidualną osobowość twórcy, jego temperament i osobiste zapatrywania, a czyni z niego medium „ducha” zbiorowego, tłumacza uczuć „ludu”. W roku 1876 w artykule polemicznym wobec poglądów Krupińskiego na temat romantyzmu i jego negatywnych skutków Kraszewski stwierdzał dobitnie:

Poeci działają wprawdzie na swój czas i ludzi, lecz stokroć większy jest wpływ społeczeństwa na nich, tego, co ich zrodziło i wychowało. Nie są to istoty spadłe z niebios, ale prości śmiertelnicy, których piersi macierzyńskie karmiły. [...] Wieszcze są trąbami, w które dmie duch wieku – posłuszni tłumacze tysięcy, co toż samo czują, a wypowiedzieć nie umieją. (Sl, 932-933)

W 1851 roku, trzy lata przed gazetową edycją utworu Kraszewskiego ukazał się w Paryżu *Promethidion* Norwida, gdzie Wiesław, poetyckie me-

<sup>52</sup> P. Chmielowski, *Wstęp (Poglądy literackie J. I. Kraszewskiego)*, w: J. I. Kraszewski, *Wybór pism*. Oddział X, dz. cyt., s. XVIII-XXI (dalsze cytaty z tych stron).

<sup>53</sup> Również Edward Dembowski, krytyk ze skrzydła lewicy romantycznej, protestował przeciw twierdzeniu, iż sądy całej publiczności „są zdrowsze niżli ogółu krytyków” (E. Dembowski, „*Studia literackie*” przez J. I. Kraszewskiego. *Rozbiór*, „Przegląd Naukowy” 1842, t. II, nr 13; cyt. wg: *Pisma*, t. I: 1841–1842, red. A. Śladkowska, M. Żmigrodzka, Warszawa 1955, s. 227).

dium autora, przeprowadza analogię między upersonifikowaną „Opinią” a biblijnymi prorokami Izraela:

[...] co opinii głosem się nazywa,  
 To jest... cóż? ...  
     To jest *Proroctwa promieniem*  
*Ostatnim...* z którym świat nie całkiem zrywa.  
 To jest – Ludzkości wstrząśniętym Sumieniem!... (*Wiesław*, w. 2–5)<sup>54</sup>

Aby ów idealny głos powszechności spełnił pomyślnie swoje posłannictwo, powinien być naznaczony Bożym charyzmatem na wzór starotestamentowych „pomazańców”:

Opinio! *ojczyzn ojczyzno* – twe siły  
 Są z *głosu* ludu... głos ten wszakże wtedy  
 pozarastane otwiera mogiły  
 I jest ogromnym głosem Boga, kiedy  
 Już *tylko głosem* i bez *swojej* siły,  
*Kiedy orzeka prawdę, by ją orzec,*  
 Jak w nieczłowieczym ujęciu toporzec...  
 Kiedy jest przeto *na puszczy wołaniem* (*Wiesław*, w. 102–109)

Dyskurs o sztuce „daleko unosi” rozmówców w *Promethidionie*. Jego istotny fragment przytoczony został w tym miejscu dla wykazania tematycznej zbieżności z kwestią tak bardzo intrygującą autora *Powieści bez tytułu*, wyrażoną innym językiem i na innym poziomie znaczeń niż emigracyjny traktat Norwida. Ani w eseistycznych partiach utworu Kraszewskiego z 1854 roku, ani w konstrukcji głównego wątku fabularnego czytelnik nie znajdzie żadnej egzemplifikacji tezy o charyzmatycznej, religijnie pojętej roli „Opinii”. Niemniej jednak, społeczna recepcja *Fantasmagorii* Szarskiego, punkt zwrotny w jego krótkiej karierze i bez wątpienia jedno z ważniejszych wydarzeń „zakulisowej historii literatury”, stanowi ciekawą, choć może dosyć skromną parantełę do dyskusji „o powadze sztuki” w *Promethidionie*. Warto zrekonstruować ów udokumentowany w zarysie obraz wzajemnego oddziaływania autora, krytyki literackiej i ogółu czytelników *Fantasmagorii* (Pbt, t. III, s. 86–90, 115–121).

<sup>54</sup> C. K. Norwid, *Promethidion*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997. Tu także zob. *Wstęp*, s. 30.

Utwór Kraszewskiego imituje tu formę studium życia literackiego, zaś narrator zamienia się w dociekliwego obserwatora. Autor *Powieści bez tytułu* uczynił narrację fikcjonalną polem naukowo-literackiego eksperymentu, czerpiąc materiał zarówno z własnej teorii, jak i osobistych doświadczeń „dostawcy” nowych dzieł. W jednym z listów do „Gazety Warszawskiej” Kraszewski stwierdzał: „Powieściopisarz, niesiony na skrzydłach fantazji, podparty obserwacją, ledwie jakkolwiek zadość czyni zadaniu swemu, choć w empiryczny sposób”<sup>55</sup>. W prasowym urywku został przedstawiony zakres warsztatowych możliwości autora. Pisanie powieści w praktyce oznaczało wejście na teren społecznego oddziaływania, nie ograniczało się bynajmniej do zaprezentowania wyników socjologicznej obserwacji. Metaforyczne określenie „niesiony na skrzydłach fantazji” mogło sugerować potrzebę wybiegania w przyszłość, projektowania reakcji publiczności, a z drugiej strony także reagowania na jej oczekiwania. Powieść aspirowała do tego, by na równi z krytyką literacką stać się programem życia społecznego<sup>56</sup>.

W powieściowym mikrostudium wśród czynników wpływających na wzrost ogólnego zainteresowania dziełem i autorem znalazły się na przeciwnych biegunach: oryginalność osobowości twórczej, pojęta zazwyczaj jako ekscentryczność i przesada, oraz społeczna reprezentatywność świata przedstawionego, przez wielu potraktowana werystycznie. Całość *Fantasmagorii* dawała wrażenie nieukończonyj hybrydy (przypominała romantyczną arabeskę), w której łączyły się ze sobą dwa niezgodne światy: idealizm duszy poety z przestrzeniami zbiorowego życia. „Jak każdy młody, Stanisław więcej do niego [dzieła] czerpał z siebie niż ze świata” (Pbt, t. III, s. 89). A z drugiej strony –

[...] była to chwila, w której literatura nasza, rozwijając się w właściwym sobie kierunku, raz pierwszy dotykała społeczeństwa własnego, wychodząc z czysto idealnych światów do idealizowanych przedmiotów narodowych – na nie przywy-

<sup>55</sup> *Listy do Redakcji*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 228, s. 5.

<sup>56</sup> Fikcja albo „fantazja” literacka, zgodnie z klasycznym ujęciem wywodzącym się z *Poetyki* Arystotelesa, „może być szczególnym, pośrednim sposobem komunikowania tego, co autor uważa za prawdę i co czytelnik także za prawdę uzna, lub też jako prawdę odrzuci”. Tak rozumianą fikcję „wytwarza przede wszystkim selekcja elementów wziętych z obserwacji, eliminująca wiele z tego, co przypadkowe i nieistotne (ale pozostawiająca przy tym pozór pewnej przypadkowości), swobodna kombinacja tych elementów, kondensacja uzyskana dzięki większemu niż w życiu tempu zdarzeń i wyolbrzymieniu cech postaci, dzięki doprowadzeniu ich losów do ostatecznych konsekwencji, przed którymi ludzie w rzeczywistości zazwyczaj się cofają” (H. Markiewicz, *Dopowiedzenia*, Kraków 2000, rozdz. *Fikcja i prawda literatury*, s. 12-14). Wszystkie te cechy odnajdziemy w *Powieści bez tytułu*.

kłych jeszcze do tego rodzaju utworów czytelnikach ten śmiały sposób malowania towarzystwa i świata znanego przykre robił wrażenie. (Pbt, t. III, s. 117)

Kraszewski w projektowanym odbiorze *Fantasmagorii* zawarł performatywną wizję kształtowania się nowoczesnej publiczności literackiej, występującej po raz pierwszy na większą skalę jako aktywny podmiot życia literackiego, co w efekcie (w lokalnym wymiarze) wywołało na pewien przynajmniej czas prawdziwy ferment umysłowy. Szarskiemu zbiorowe ożywienie nie przyniosło pełnej satysfakcji, ale w ostatecznym rachunku zasłużył on na sławę pobudziela. Autor *Powieści bez tytułu* wracał w ten sposób do kwestii poruszanych wcześniej w szkicu *Nowa literatura* (1842), gdzie z zadowoleniem stwierdzał, że romantyzm jest to „narodowość emancypowana i z prawem obywatelstwa wchodząca do literatury” (Sl, s. 181) – w przeciwieństwie do poprzedniej epoki, ograniczającej krąg autorów i czytelników do kasty nielicznych „literatów”, obdarzonych „wykształconym smakiem”. W swoim dość uproszczonym obrazie reformy literackiej Kraszewski akcentował mocno zbliżenie piszących do wyobrażeń ludu, jego „dawnych, odwiecznych powieści”, obyczajów, a nie wyłącznie „poetycznych przesądów”. Awans nowego bohatera okazał się aktem uzdrowicielskim dla literatury (do niedawna „chorobliwego jakiegoś wyrostka na społeczności”), utorował drogę do malowania całej społeczności i poszerzenia kręgu odbiorców na czytający „ogół”, rozpoznający rodzimą historię i swoje teraźniejsze codzienne życie w idealizującym zwierciadle piśmiennictwa narodowego.

Doniosłe znaczenie zyskał w oczach narratora *Powieści bez tytułu* proces różnicowania się stanowisk krytyki, która chciała uchodzić za profesjonalną, i – na przeciwnym krańcu: ogółu publiczności. O tej ostatniej grupie powiada on: „ci, co sami przez się nie sądzą, liczniejsi są od tych, którzy własny, jakikolwiek sąd mają” (Pbt, t. III, s. 89), lecz trzydzieści stron dalej weryfikuje tę charakterystykę, dodając nowe rysy do poprzedniego obrazu: „Czytelnicy wszakże, znajdując po raz pierwszy w książce świat nieobcy, ale ze znanych im utworzony materiał, sympatyzowali z pisarzem, który się ośmielił zejść z drogi ubitej i wywlec przed sąd powszechny społeczność dotąd od niego wolną i brojącą bezkarnie” (Pbt, t. III, s. 119). Pierwotna obcość utworu została oswojona. Kryterium estetycznej nowości (formy) dzieła zeszło na dalszy plan, natomiast uznanie zyskała odwaga i bezkompromisowość twórcy niepokojącego sumienia współczesnych. Idea dzieła jako „bicza bożego” mogła irytować tych, co poczuili się nim bezpośrednio dotknięci, drugich pobudzała do refleksji – „i wielu



z tych, co siadali do książki obojętni, wstawali od niej nawróceni” (Pbt, t. III, s. 119). Eliptyczne wypowiedzi narratora przemilczają wiele, nie dają żadnych empirycznych wskaźników do „naukowego” pomiaru jakości i stopnia aktywizacji czytelniczej. Sytuują się natomiast, i to jest ich właściwa funkcja, w kręgu oddziaływania mitu „naiwnej lektury”, mitu pasjonującego dla badacza społecznej komunikacji, skanalizowanej w literaturze.

[...] czytelnik naiwny chciałby traktować literaturę jako głos równorzędny wobec wypowiedzi nieliterackich i równie ważny głos. Z tego powodu nakłada on na literaturę te same sankcje, co na wypowiedzi publicystyczne, deklaracje i przemówienia polityków, intymne wyznania i życiowe rozrachunki. Czuje się oszukany, gdy literatura demonstracyjnie ujawnia swoją literackość, umowność i skonwencjonalizowanie<sup>57</sup>.

W recepcji *Fantasmagorii* i późniejszych utworów Szarskiego uprzywilejował Kraszewski żywe, choć rozproszone głosy opinii ustnej, których nie odnotowuje zazwyczaj żadna historia literatury i krytyki literackiej. Ułamkowe sądy o dziele niweczyły wprawdzie jego złożoną strukturę, ale w intersubiektywnym sensie mówiły o sympatyzowaniu publiczności z pisarzem, świadczyły o potrzebie nawiązania więzi poprzez literaturę z aktualnymi sprawami życia, a zwłaszcza ze sferą obyczajów, norm moralnych i towarzyskich. Każdy chciał zobaczyć poetę, zamienić z nim słowo, pochwycić coś z jego spojrzenia, gestu. Kobiety, porównując miłość Sary i tę, którą malował w swoich poezjach, z ciekawością szukały w poecie zewnętrznych oznak romansowej natury. „Chciały, by im od razu wyśpiewał poemat lub padł do ich kolan po pierwszym ukłonie” (Pbt, t. IV, s. 139). Los pisarza wśród tłumu naiwnie myślących wrogów i wielbicieli, budził ambiwalentne uczucia bohatera i współczującego mu narratora („wszystko zatruje to nieszczęsne powołanie”, Pbt, t. IV, s. 169), ale nie mogło być inaczej, ponieważ literatura razem z osobą pisarza powinna zajmować widoczne miejsce w teatrze codziennych zachowań zwykłych śmiertelników<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, s. 104-105 (fragm. *Próba rehabilitacji „naiwnej lektury”*). O tym, jak ważne dla autora *Latarni czarnoksiężskiej* były perspektywa odbioru jego dzieł i głos opinii, stymulujący twórczość indywidualną, przekonuje kompleks wypowiedzi zebranych w *Studiach literackich i Nowych studiach literackich*.

<sup>58</sup> Intrygująca w moim odczuciu jest zbieżność obserwacji Kraszewskiego z „autobiograficznym” mechanizmem tożsamości i różnicy, zdemaskowanym ironicznie w wierszach Różewicza, w których poeta z premedytacją uruchamia nieskończoną grę własnych odbić jako autora „prawdziwego”, „zmyślonego”, „oryginalnego” w odbiorze zwykłych czytelników, spotykających go „w wierszu”, na ulicy czy „na wieczorku roz-poznawczym”. Ciekawego materiału do po-

Jak w konfrontacji z głosem publiczności, konfrontacji przeprowadzonej przez narratora-sprawozdawcę, wypadła krytyka literacka? *Powieść bez tytułu* powtarza tutaj tezy z wielu artykułów Kraszewskiego z lat wcześniejszych, z których najważniejszy jest *Sąd krytyki i czytelników*<sup>59</sup>. W prezentowaniu przez narratora i jednego z pozytywnych bohaterów – Hipolita Klimaszewskiego sylwetek krytyków oraz ich strategii pisania dominują elementy satyry, natomiast w wystąpieniach ich koryfeusza Iglickiego wręcz – autoparodii. „Na bezrybiu i rak ryba” – ten złośliwie dowcipny epigraf, obok innych określeń (typu: „poezja szpitalna”, „elukubracje młodego pokolenia”) deprymujących Szarskiego i jego rówieśników, wyszedł z ust eks-profesora, „erudyta a sceptyka w głębi”, dawniej klasyka, a teraz wytrawnego zoila, który „najsławniejszym być mógł jako hulaka i dusikufel” (Pbt, t. I, s. 118–119). Jego krytyka „zawsze jest tylko wyrazem zdania jednego, pojedynczego człowieka” – nie liczy się on z odczuciami publiczności, a wręcz działając we własnym egoistycznym interesie, w akcie zemsty za zepchnięcie go ze szczytów Parnasu przez „nową szkołę”, chce urabiać powszechną opinię. Przykład kąśliwego arystarchy z *Powieści bez tytułu* ilustruje tezę sformułowaną w *Sądzie krytyki i czytelników*: „i od moralnej wartości jego wartość jej [krytyki] zawisła” (SI, s. 295)<sup>60</sup>.

Wytknięcie przez powieściowego zoila w rozmowie z Szarskim „poezji szpitalnej” (sformułowanie Goethego) jako bezproduktywnej sztuki dla sztuki stanowi echo zarzutu klasyków w ich walce z romantykami. W tym kontekście pogardliwe miano „klasyka” oznaczało już nie tylko reprezentanta starej formacji estetycznej, lecz każdego autora, pisarza, krytyka, który pozostawał w tyle za głosem i potrzebami powszechności (pan Pleśniak) albo uzurpował sobie prawo do sterowania opinią, tworzył wokół siebie koterię „wplywów i zeteknień” (Iglicki). Linia rozumowania przeprowadzona w *Powieści bez tytułu* zmierzała do wykazania, że to opinia publiczna w pierwszym rzędzie ma być

---

równań dostarcza antologia utworów autora *Kartoteki*, wymieszanych razem z fotografiami przedstawiającymi poetę – *Różewicz w obiektywie Adama Hawaleja*, Wrocław 2011.

<sup>59</sup> Zob. także: *O krytykach i krytyce*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 83; *Jak się piszą krytyki?*, w: *Akta babińskie. Xiążeczka druga*, Wilno 1844.

<sup>60</sup> Za prototyp eks-profesora Iglickiego uchodził Ignacy Szydłowski. Zob. L. Sowiński, *Ze wspomnień o Kraszewskim...*, „Echo” 1878, nr 250, s. 3; P. Jankowski, *Wspomnienie o Ignacym Szydłowskim z rękopisu uszkodzonego z 1849 (w mniemaniu, że jest nieznanym)*, ogł. w: *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza (1798–1898)*, t. I, Warszawa 1898.

dla krytyka źródłem jego autorytetu. Nie odwrotnie<sup>61</sup>. Hasła: „klasyk”, „erudyt”, ze swoimi pejoratywnymi konotacjami („starość”, „zgrzybiałość”, „pyszałkowatość”), mogły pełnić zastępczą funkcję „literackiego” pseudonimu lub nawet przezwiska pokrywającego ideową pustkę i fałszywe ambicje takiego uzurpatora. O podobnych ludziach mówi Kraszewski: „rzekłbyś, że pisał inny, a inny imię na tym położył” (Pbt, t. IV, s. 135). Demaskując w satyrycznym zwierciadle faryzejskie oblicze dyktatorów opinii, autor *Powieści bez tytułu* przyganiał jednocześnie zbyt uległej, biernej części publiczności, tym, „co sami przez się nie sądzą” (Pbt, t. III, s. 89). Trzeźwa obserwacja ludzkich zachowań miała dystansować narratora, pozytywnych bohaterów i poczuwających się do wspólnoty z nimi czytelników wobec „zapleśniałych” krytyków oraz powielanych przez nich krytycznoliterackich stereotypów<sup>62</sup>.

W odślanianiu obłudy „arystarchów” Kraszewski posiłkował się także obrazem salonów literackich, na których często wspomniani Igliccy bezkarnie ferowali swoje wyroki. Publiczność salonowa kontentowała się wówczas legendą poetów spod znaku Byrona. Największym popytem cieszyły się sonety i ballady (Pbt, t. II, s. 218). Z kolei Bazylewicz wyśmiewał „bajronostwo” poezji Szarskiego i na przekór swemu koledze po piórze żył inaczej niż pisze. Walka z niesprawiedliwymi sądami Iglickiego i Bazylewicza, do której został wyzwany poeta Stanisław, była konsekwencją tego, co rozgrywa się za kulisami literatury. Szarski, występując w obronie poezji, upominał się także o kapłaństwo krytyki, bowiem obie służą ogółowi, wyrażają jego potrzeby i szlachetne dążenia. Ze swoim metakrytycznym wystąpieniem, opublikowanym w miejscowej gazecie,

<sup>61</sup> Zob. B. Czwońóg-Jadczak, *Echa sporu klasyków i romantyków w korespondencji Józefa Ignacego Kraszewskiego z Franciszkiem Wężykiem*, w: *Obrazy kultury polskiej...*, dz. cyt., s. 66.

<sup>62</sup> Ci, którzy śledzili wystąpienia Kraszewskiego-krytyka, pamiętali jego spór z Grabowskim z końca lat trzydziestych o tak zwaną „literaturę szaloną”, spór o zupełnie innej randze i znaczeniu w historii krytyki i literatury niż walka romantyków z klasykami. Chodziło w nim przede wszystkim o „niemoralność” literatury „kosmopolitycznej” (w języku Kraszewskiego: ogólnoludzkiej). Zresztą, mniejsza o meritum, bardziej znaczący był sam styl dyskusji – pozornie toczyła się ona w sferze estetycznej, w rzeczywistości miała podkład ideowy. Kraszewski atakował przeciwnika nie tylko za jego konserwatywne poglądy, ale może bardziej jeszcze za postawę pewnego swoich wpływów prymasa krytyki, który tworzył wokół siebie coś w rodzaju zamkniętej elity o ambicjach politycznych. Zob. *Literatura i krytyka M. Grabowskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1839, nry 64, 68. Przedr. fragm. [O „literaturze szalonej”], w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt., s. 67-71. W domu państwa Ciemięgów, gdzie bywał zapraszany Szarski, gospodyni zarzuciła mu raz, że tytułowa bohaterka jego poematu *Pryska* została uwiedziona. Taka „niemoralność” raziła gusta czytelnicze kobiet. Tym razem nie chodziło więc o ideologię.

trafił on do serc tych, którzy umieli docenić jego szczerą intencję i odwagę konfrontowania się z krytyką oraz opinią większości czytelników<sup>63</sup>.

W *Powieści bez tytułu* Kraszewski zaktywizował w tym samym celu (dobro wspólne) wszystkie poziomy komunikacji literackiej na linii: autor – dzieło – czytelnik. W podobnym duchu wypowiedzieli się: narrator o cechach autorskiego *porte parole*, sympatyzujący ze swoim bohaterem, i Stanisław Szarski, poeta i krytyk w jednej osobie. Po drugiej stronie sceny życia literackiego (w powieści i „na zewnątrz”) odezwała się także publiczność czytająca, która z roli widza przeobrażała się powoli w aktora i mogła odnajdywać swój własny obraz, a w dalszej perspektywie czasu również wpływać na jego kształt, w przestrzeni wyznaczonej przez dzieło i tekst krytycznoliteracki, pełniący w tym idealnym, postulowanym układzie doniosłą funkcję łącznika między pisarzem a czytelnikami.

*Powieść bez tytułu* nie mogła, rzecz jasna, uwzględniać politycznych czynników wpływających na kształt tej złożonej relacji. Mimo to, nie dziwi fakt, iż w drugiej połowie XIX wieku badacze dorobku powieściowego Kraszewskiego bez trudu odnaleźli się w roli popularyzatorów bądź komentatorów idei społecznych wyrażonych w jego dziełach i zastanawiali się nad fenomenem jego poczytności, dobrze na ogół życząc sławie pisarza. To powszechne zainteresowanie twórczością autora *Ulany* czy *Dwóch światów* wynikało między innymi z faktu uprawianej przez niego integralnie „pracy umysłowej” łączącej uprawnianie krytyki z pisanem powieści oraz z działalnością społeczną na rzecz upowszechniania literatury, nauki i oświaty. Być Kraszewskim znaczyło w zbiorowej opinii człowieka-institucję, żywo interweniującego rzecznika społeczeństwa. W tym sensie Kraszewski-powieściopisarz, podobnie jego bohater – pisarz Szarski, nie mogli pomieścić się w ramach tworzonej przez siebie fikcji literackiej<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Wejście na drogę publicznej obrony własnych praw i godności powołania, ów głos Szarskiego utrwalony na piśmie, służy udramatyzowaniu oraz idealizacji działania krytyka literackiego jako publicznej ceremonii „odnowienia i potwierdzenia moralnych wartości wspólnoty”. (E. Goffman, *Człowiek w teatrze...*, dz. cyt., s. 69, 75). W trakcie interakcji z „widownią” zostało wyrażone dokładnie to, co Szarski chciał zakomunikować krytykom i czytelnikom swoich utworów, bez pośrednictwa fikcji literackiej.

<sup>64</sup> O popularności Kraszewskiego wśród czytelników zob. m.in. prace: S. Siekierski, *Piśmiennictwo Kraszewskiego – fenomen czytelniczy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXI/1986; J. Kostecki, *O czytelniczych losach twórczości Józefa I. Kraszewskiego w XIX wieku*, w: *Institucje – publiczność, sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, pod red. J. Kosteckiego, t. 2, Warszawa 1990.

*Powieść bez tytułu* jest granicznym, bo sproblematyzowanym przypadkiem czerpania literatury z życia i na odwrót: życia z literatury. W zespoleniu rzeczywistości i zmyślenia, zmysłu obserwacji i uniesienia fantazji, piękna i brzydoty, spraw powszechnie znanych i tematów tabu, wyciąganych zza kulis, leżała prawda utworu. Autor tak pojmujący rolę kapłana sztuki znalazł w głosie opinii – publiczności i krytyków – naturalnego sprzymierzeńca, aczkolwiek później jeszcze w *Rachunkach* uskarżał się na bezproduktywność dziennikarzy, zoilów i pochlebców literackich. Kraszewski słusznie przewidywał, że w pulsującym rytmie czasu, odmierzonym przez interferujące ze sobą głosy (pogłosy, odgłosy itd.), powinna znaleźć swoje odbicie historyczność kondycji każdego pisarza i samej literatury.

W *Powieści bez tytułu* bohater spełnia rolę medium, przez które przemawia idea kapłaństwa pióra. Tę ideę potwierdza autorytet jego własnego sumienia. O ile pisarz, podobnie jak krytyk, jest kapłanem myśli w społeczeństwie, o tyle staje się „tłumaczem ludu”<sup>65</sup>. U Norwida w *Promethidionie* tę zasadę przedstawił Wiesław w alegorycznym obrazie koła, precyzyjnie określając w nim miejsce proroka i osobno wieszczka:

[...] Ta cała krata  
 Promieni, w *formy* strzelających przedział,  
 To są *prorocze* wnętrzości narodu,  
 A wieszczów wieniec – to *linia obwodu*,  
 A wnętrzny koła *astr*, skąd są promienie,  
 To przenajczystsze narodu sumienie! (*Wiesław*, w. 170–175)

Współzależność autorytetów – zbiorowego i indywidualnego – jest tak ścisła, że każda próba jej osłabienia lub rozbicia niszczy dynamikę życia tej organicznej całości. I treść i osnowa „dzieła”, jak również duchowa tożsamość jego twórcy pochodzą z „wnętrza”, są medium, przez które przemawia „sumienie” narodu – społeczeństwa. Jedynie na poziomie zintelektualizowanego wywodu – zdaje się sugerować Kraszewski – dokonuje się stratyfikacja pojęć „proroka” i „wieszczka”. W konkretnych warunkach powszedniego bytu zbiorowości

---

<sup>65</sup> Tak określił zadanie krytyka Kraszewski we wspomnianym artykule *Sąd krytyki i czytelników* (Sl, s. 296). Pojęcie „lud” w tekstach krytycznoliterackich Kraszewskiego definiowane jest inaczej niż w jego powieściach chłopskich. Zob. S. Zdziarski, *Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, Warszawa 1901, s. 401-423.

wieszcz i prorok to jedna osoba<sup>66</sup>. Kraszewski w *Powieści bez tytułu*, podobnie jak Norwid w *Promethidionie*, ostrzega swoich czytelników, obecnych i przyszłych, przed lekceważeniem etosu poety, „uspołecznionego geniusza”. Etos ten w XIX stuleciu został wyrażony przez Emersona: „Posłuszeństwo człowieka wobec własnego geniuszu to wiara w najpełniejszym rozumieniu słowa”<sup>67</sup>. Podobnie Szarski:

Wierzył on, że każdy wedle sił i możliwości pracować powinien, nie mierząc się niczyją piędzią, niczyją radą nie powodując, tylko przekonaniem własnym; wierzył, że uczucie piękna, które człowiek wyrobi sam w swej duszy, a nie żadna modła cudza, za prawidło tworom jego służyć powinno; wierzył jeszcze, że kto się poświęcił pióru, sumienną kształcąc się pracą, o ile siły wystarczą, nie powinien się oglądać ani na krzyki otaczającej gawiedzi, ani pochlebiać ogółowi, ani święcić prawdy dla sławy, ani się nawet o sławę ubiegać. Nie o wieńce tu idzie jak dawniej, nie o marne oklaski, ale o wypowiedzenie tego, co Bóg posiał w duszy. (Pbt, t. III, s. 120)

Główną słabością krytyki literackiej, zwalczającej płody wyobraźni Szarskiego, był fakt, że „nie potrafiono więc osądzić organizacji odrębnej, niezwyklej, indywidualnej, podciągając ją pod regułę powszechną” (Pbt, t. III, s. 120). Te opaczne głosy areopagu sędziów literatury przyczyniały się na dłuższą metę do utrwalenia zarówno w piśmiennictwie krajowym, jak i w obiegu zbiorowym stereotypów literackich, a także obyczajowych konwenansów<sup>68</sup>. Zapominano, że ekspresja ducha jest naturalną koniecznością poety, podobnie jak potrzeba funkcjonowania w społecznym odbiorze (echo dzieła). Kraszewskiemu wtórował Norwid: „Tak wieszcz [...] / Więc od snowania wchadza do wysnucia, / Określa profil...” (*Promethidion*, dialog *Wiesław*, w. 128–133). Kiedy więc mowa o wartości indywidualizmu w XIX-wiecznym sporze o pryncypia literackie (i narodowe!), warto czasami odróżnić funkcję proroka, genetycznie przypię-

<sup>66</sup> Potwierdzała to praktyka językowa i leksyka literacka epoki. Zob. J. Kamionkova, *Życie literackie...*, dz. cyt., rozdz. *Rola poety w społeczeństwie i jego literacki wizerunek własny*.

<sup>67</sup> Cyt. za: A. Camus, *Artysta i jego epoka*, dz. cyt., s. 129. O procesie „uspołecznienia geniusza” pisała J. Kamionkova, dz. cyt., s. 291, 304–306.

<sup>68</sup> Kraszewski, występując w roli krytyka literackiego, usiłował naprawić błąd zaparcia się oryginalności, przypisując go powieściopisarzom, m.in. Wilczyńskiemu i Niewiarowskiemu. *Notabene*, temu ostatniemu wypominał banalizację tematu w jego powieści o artyście *Laokoon*. Domyślnie chodziło tu o potomstwo *Sfinksa* Kraszewskiego, dlatego autor artykułu przyznawał: *mea culpa* (*Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska” 1854, nry 268, 269; przedr.: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt., s. 120–122).

sana „Opinii” – tradycji – „powszechności”, od funkcji kreatora (właśnie Norwidowego „wieszczą”), który jest potrzebny społeczeństwu, by nadać własny, oryginalny kształt obrazom „towarzyskiego życia”, krążąc po „linii obwodu”.

Kraszewski wielokrotnie w swoich wypowiedziach programowych podkreślał konieczność uwzględniania formalnych cech w zbiorowym i zindywidualizowanym oglądzie dzieła (kryterium artyzmu). Ta kwestia jest jeszcze jednym punktem zaczepienia w jego otwartej, a niekiedy podskórnej, przetransponowanej literacko w *Powieści bez tytułu*, dyskusji z krytyką, mającej na celu obronę autonomii artysty i sztuki przed zakusami ideologów<sup>69</sup>. Na drodze „od snowania do wysnucia” – i u Norwida, i u Kraszewskiego, znaczonej „pracą” – ujawnia się prawdziwy geniusz artysty, który go łączy ze wspólnotą wieków i pokoleń, a także z myślą „ludu” („współczesności”), lecz zarazem sprawia, że nikt nie jest do niego podobny<sup>70</sup>. Autorytet narratora, tej ostatecznej instancji stwierdzającej prawdziwość powołania Stanisława Szarskiego, orzeka, co tak naprawdę działo się w duszy i umyśle poety, gdy umoczył pióro w atramencie:

Nie wiadomo, ile ta pozorna łatwość [pisania] kosztowała pracy, namysłów, ile nocy bezsennych, ile wycieńczenia i potu... ile życia poświęciło się na martwy ów papier, do zimnych ludzi mający mówić o życiu – nie wiadomo, że każda z tych książek zabierała z myślą część duszy, część siły, część istoty samej człowieka, nie odzyskaną nigdy, że pisarz krajał się po kawałku, karmiąc sobą... [...] to, co się zowie tworzeniem w człowieku, jest oddaniem najlepszej jego części, jest wylewaniem się na zewnątrz, jest uszczerbkiem i ofiarą nieopłaconą. [...] Nie raz tak u końca zawodu z człowieka pozostanie próżny dzban tylko, wysączony do kropelki”. (Pbt, t. IV, s. 169–170).

Opis ten (i jemu podobne) wzmacniał elementy legendotwórcze, których źródłem był romantyczny mit twórczości natchnionej bólem (albo i sam Kraszewski, „tytan pracy”!<sup>71</sup>). „Snucie złotych pasm poezji” przybierało postać „pisanania krwią i łzami”, pracy rzetelnej, wolnej od egotycznych ekstrawagancji.

<sup>69</sup> Kwestia artyzmu wróci od innej strony w późnej autobiograficznej powieści *Od kolebki do mogiły*.

<sup>70</sup> U Kraszewskiego: „Praca tylko dać może skrzydła natchnieniu” (Pbt, t. I, s. 22). U Norwida niejako odwrotnie: „Bo piękno na to jest, by zachwycalo / Do pracy” (*Promethidion*, dialog *Bogumił*, w. 185-186). Pomijam tu szczegółową rekonstrukcję wątków neoplatonickich, występujących w *Powieści bez tytułu* w próbach opisu procesu twórczego Szarskiego, poety zamkniętego w swojej pracowni, ponieważ nie wnoszą one nic nowego w stosunku do tego, co powiedział na ten temat Kraszewski w *Sfinksie*.

<sup>71</sup> Zob. H. Dąbrowska, *Tytan pracy. Opowieść o J. I. Kraszewskim*, Warszawa 1955.

Praca ta była nakazem moralnym, ofiarą całego życia, która w sposób szlachetny wyczerpuje twórcę, aby nakarmić głodnych i niezupełnie jeszcze uświadomionych odbiorców pożyteczną strawą duchową. Takie zajęcie to czynność święta, nie zrutynizowana. Pisarz bowiem odczuwa nieustannie napięcie między zapalem natchnienia a mozolną pracą nad krystalizacją idei (Pbt, t. I, s. 77). Nie podlega on w tej pracy żadnym przepisom, z wyjątkiem kilku podstawowych, bardzo rozsądnych zasad: uczciwości wobec dostępnych źródeł (źmudnie studiowanych i wykorzystywanych w dziele jako tworzywo), „prostoty idei i formy przy wielkości pomysłu” (Pbt, t. IV, s. 191), a także respektowania głębszych potrzeb odbiorców (uczuć, zainteresowań, wymogów chwili). Trud się opłaci, jeżeli uda się twórcy rozbudzić w nich nowe aspiracje duchowe i czytelnicze<sup>72</sup>.

Ofiara tworzącego artysty, połączona z często doświadczanym rozczarowaniem, że „to, co z serca płynie, chleba nie rodzi” (Pbt, t. II, s. 238), stawiała Szarskiego w rzędzie „zapoznanych geniuszy”, pracowników ducha „namaszczonych na męczeństwo”. Poeta zamknął się w swoim cierpieniu jak jedwabnik, nie pokazał go innym (chyba że w utajonej, literackiej transpozycji), „bo nie ma tyle litości na świecie, żeby po nim warto było nosić cierpienie” (Pbt, t. I, s. 29). W świetle przedstawionej tu charakterystyki procesu twórczego pisarstwo to bardziej powołanie niż profesja. Prawdziwe męki twórcze i ciężary codziennej egzystencji są osobistą własnością twórcy, nieznaną „ogółowi”. Jednak, paradoksalnie tabuizacja osobistego cierpienia poety uwiecznia jego krótkotrwałą historię sławy, zamienia ją w mit heroicznych poświęceń.

### Pamiętka usiłowań

Los indywidualny bohatera, z wpisaną w ten los porażką, nie powinien w odbiorze czytelniczym przyćmić tego, co w nim zwiastowało przebudzenie

---

<sup>72</sup> Takim prawidłem hołdował sam Kraszewski. Prostota cechująca w jego teorii prawdziwego geniusza nie w każdym wypadku łączyła się z praktyką pisarską Szarskiego. *Fantasmagorie* Stanisława były tworem złożonym, wielopoziomowym, ale też przemawiała za nimi szacowna tradycja europejska. W domyśle części obeznanych z literaturą epoki odbiorców *Powieści bez tytułu* mogło pojawić się m.in. nazwisko uznanego powszechnie Goethego (nie wymienia się go na liście inspiratorów *Fantasmagorii*). Grabowski nazwał go w *Mysłach o literaturze polskiej* (1828) „poetą fantasmagorykiem”, podobnie jak o Goszczyńskim wyraził się Mochnacki (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*). Zob. *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. I, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, s. 290, 442.



społeczeństwa. Wydaje się, iż taka była intencja Kraszewskiego. I chociaż epilog dołączony do powieści razem z ironicznie brzmiącym ostatnim akapitem dotyczył osobistej klęski Stanisława, umierającego z dala od ciekawskich tłumów, to jednak pisarz, który powołał Szarskiego do życia w świecie fikcji literackiej, chciał opowiedzieć tę „prawdziwą historię” do końca, by wykazać, iż dla takich jak on „żaden interes świata, żadna inna nie może konieczność odstręczyć od musu ich powołania, bo ten los jest potrzebą ich ducha”. A „w ich pracy żyć będzie wiek, oni zostaną jego przedstawicielami, w nich przetrwa myśl epoki i lepsza część lat, w których przyszli, by o nich dali świadectwo” (Pbt, t. IV, s. 170). „Oni”, geniusze swego czasu, tworzą otwartą międzypokoleniową wspólnotę. Kraszewski, pozwalając sobie na przejście od trybu relacjonowania jednej biografii do mini-eseju o losie „wytrwałych posłanników”, spaja te uwagi dydaktycznym wiązadłem z dalszym ciągiem narracji: „Szarski był właśnie jednym z tych ludzi, z żelazną wolą i niezrażonym umysłem, co mogąc lepszy los kupić spoczynkiem gnuśnym, krzątają się około dzieła, za które ich tylko policzkują” (Pbt, t. IV, s. 170).

„Oni” nie są w tych odautorskich refleksjach przeciwstawiani zepsutemu światu, lecz kaście fałszywych „sztukmistrzów i akrobatów”, „zagranicznych histrionów”, z którymi bezmyślnie zrównuje ich społeczność<sup>73</sup>. Męczeńska śmierć zapoznanych geniuszy, będąca wynikiem działania jakiegoś „logicznego fatum”, rozpoczyna anonimowy żywot idei, jej dojrzewanie w społeczeństwie<sup>74</sup>. Współczesność, której byli świadkami, wystawi im nawet pomnik w postaci edycji dzieł pośmiertnych (przypadek Stanisława to *exemplum*), lecz dopiero potomność wyczyta z nich myśl dla niej przeznaczoną, wybiegającą w przyszłość. Kraszewski nadawał biografii Szarskiego sens pokoleniowej próby:

Czuł on [Szarski], że na tej tylko drodze [pracy umysłowej] przydać się na coś może i zostawić po sobie, jeśli nie geniuszu, to usiłowań pamiętkę. (Pbt, t. IV, s. 191)

I dalej w nowym akapicie pojawia się uwaga mająca na celu prostowanie „fałszywych definicji” i „kłamliwych wyobrażeń” dotyczących istoty nieprzećniętej indywidualności<sup>75</sup>. Tu już narrator ustępował pola Kraszewskiemu-

<sup>73</sup> Zob. powieść Józefa Dzierzkowskiego *Kuglarze*.

<sup>74</sup> O działaniu „logicznego fatum” pisał Lewestam, kojarząc je z ideą poświęcenia i ofiary (dz. cyt., s. 6).

<sup>75</sup> Dla czytelników Kraszewski w roku 1843 ma następującą dewizę: „Ogół w duchu sądu rozpoznając swój sąd własny, da się naprowadzić [przez rzetelnego krytyka – M. L.] na dalsze je-

publicyście, który zwracał się bezpośrednio do czytelników, sam programował dla nich właściwy horyzont odbioru. *Powieść bez tytułu* w zobiektywizowanej formie narracji fabularnej i w odautorskich komentarzach, często dookreślających postawy mówiących i piszących postaci, podkreślała zarazem doniosłą rolę czytelników jako rozumiejących odbiorców kultury i uczestników życia literackiego. Autor tonem dydaktyka przy różnych okazjach wtrącał pod adresem czytającej „powszechności” te wartościujące komentarze, aby obok głównego wątku powieści przeprowadzić jednoznaczną hierarchizację różnych typów piszących, oraz, by w oczach opinii pokazać, kto jest godzien jej zaufania. Temu celowi służy na przykład klasyfikacja figur literackich włożona w usta profesora Klimaszewskiego (Pbt, t. III, s. 77–81).

W powieściach Kraszewskiego zdania o zasługach człowieka nabierają, ze względu na swoją powtarzalność, cech skryzalizowanego toposu w funkcji *pro memoria*. Memuarystyczna waloryzacja postaci występować może także w tytule utworu jako wskazówka dla odbiorcy, z jakim nastawieniem powinien przystępować do lektury. W roku 1884 „Tygodnik Ilustrowany” publikował w odcinkach ostatnią powieść Kraszewskiego *Od kolebki do mogiły. Z życia zapomnianego człowieka*. Pisarz, przebywający wówczas w moabickiej twierdzy, żegnał się z publicznością na zawsze, wskrzeszając niejako w biografii Bernarda Bojarskiego „pamiętkę usiłowań” jego rówieśnika Stanisława Szarskiego.

Tak zgasł, imienia i sławy nie zostawiając po sobie, poczciwy szermierz, który nie umiał wzbic się w górę i przeszedł małą ścieżynką, obok wielkiego gościńca, pełnego próżnej wrzawy i pyłu... Tak giną inni, nieznani pracownicy w winnicy, nie umiejący wyzyskać dla siebie skarbów pokornego ducha.

Któż wie... może geniusz spał w nim, nieśmiałością spowity, niewiarą w siebie skrępowany...<sup>76</sup>

Metafora wąskiej ścieżki, przeciwstawionej szerokiemu gościńcowi, nadała powołaniu pisarza ewangeliczny sens, aktywizując niejako w wyobraźni autora, bohatera i odbiorców spojrzenie „zza grobu”. W ostatnim tomie *Powieści bez tytułu*, kiedy opowiadana historia zbliża się do końca, czytamy: „Wszystko więc powtarzało mu [Stanisławowi], że świat jest drożyną przejścia,

---

go wynikłości, da się nawet w części sądu swego sprostować, gdy punkt wyjścia krytyka i ogółu jest jeden” (Sl, s. 304). Por. z: D. Wojtasińska, *Trudna relacja: artysta – krytyk – odbiorca*, w: *Norwid-artysta*, dz. cyt.

<sup>76</sup> *Od kolebki do mogiły. Z życia zapomnianego człowieka. Opowiadanie*, t. II, Warszawa 1885, s. 250. Ogl. „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 79-104.

nie miejscem pobytu dla nas, gospodą, do której ścian, do której mieszkańców przywiązywać się nie można...” (Pbt, t. IV, s. 183)<sup>77</sup>. Tę samą myśl Szarski wynurzył w rozmowie Hipolitowi Klimaszewskiemu jako „rozwiązanie zagadki tego świata” (Pbt, t. IV, s. 216). „Ścieżynka” albo „drożyna” w wypowiedziach autora „współmyślącego” z bohaterem ewokują obraz pielgrzyma uśmiechającego się do celu swoich duchowych dążeń. Ów cel jednocześnie stygmatyzuje pisarza, naznacza go pozaświatową pokorą, świętością sługi, geniusza, który rozwinie swe blaski dopiero na „tamnym świecie”.

Dwa porządki organizowały zatem proces wypowiedzania się podmiotu autorskiego w *Powieści bez tytułu*: wspomnienie (opowiadanie życia bohatera w narracji retrospektywnej) i uniwersalna refleksja (enklawy eseju w utworze fabularnym). W obu tych porządkach połączonych w jeden strumień rozwijającego się tekstu powinien być odnaleźć się czytelnik.

Wspominać znaczyło w języku epoki: dodawać światu wartości. Autor, a także wiedziony jego ręką Szarski budowali w ten sposób etos szczególnie – „pamiętkę usiłowań”, mozolnej i nieopłaconej pracy. Wobec braku moralnych i pisarskich autorytetów był to w przekonaniu Kraszewskiego obowiązek sumienia<sup>78</sup>. Historia literatury, zgodnie z wymową powieściowej formuły, powstawała „za kulisami”, czyli z pominięciem interesu zbiorowego, reprezentowanego przez „najoświecenszą część narodu”. Plotka, insynuacje, manipulowanie opinią – ten zespół cech skupionych w powieściowej soczewce mógł co najwyżej ośmieszyć prawdziwego poetę, zapoznanego geniusza, jeśli nie towarzyszyłaby mu inna historia literatury, której kierunek Kraszewski tylko wskazał. Przedstawiony w tkance fabularnej społeczny odbiór pism Szarskiego stanowił potocznym sposobem opowiedzianą kronikę wzajemnych „wpływów

<sup>77</sup> Te słowa brzmią jak parafraza poezji barokowej. Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 101-102.

<sup>78</sup> Publicystyka krajowa jaskrawie nadużywała pojęcia geniusza przez wyświechtane frazeologizmy, a pośród ogółu krążyły fantastyczne opowieści o ekscentrykach (literatura anegdotyczna). Autorami tych fantazji nierzadko byli sami artyści. W *Powieści bez tytułu* Kraszewski marginalnie ukazał odbicie stereotypu geniusza-pajaca w reakcjach oglądającej go bezpośrednio publiczności. Mowa tu o niejakim Kryształewiczu (t. I, s. 66-67). Por. z satyryczno-groteskowym portretem tej autentycznej postaci z wileńskiego, gastronomicznego (!) światka, zamieszczonym w zbiorze obrazków i mini-esejów literackich przyjaciela Kraszewskiego: John of Dycalp [Placyd Jankowski], *Wspomnienie o Kryształewiczu (Wyjątek z pamiętników rozmówanych)*, w: *Chaos. Szczypta kadzidła cieniem wierszokletów od Witalisa Komu-jedzie*, Wilno 1842, fragment s. 191-195. O ekscentrycznych artystach zob. S. Kawyn, *Wstęp do: Cyganeria Warszawska*, wstęp, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław 2004, s. XXII-XXV; C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, dz. cyt. (rozd. VI-IX).

i zetknięć” pisarza, krytyków i publiczności, z wyraźnie, choć zarazem skrótowo zarysowaną linią ewolucji (uspołecznienie geniusza, przebudzenie publiczności). Fikcja literacka Kraszewskiego, podbudowana jego osobistym autorytetem pisarskim, stawała się wielostronnym narzędziem diagnozy, perswazji, oceny. I wehikułem pamięci, ożywionej ruchem postaci z wileńskiego świata.

Ogólny obraz przemian literatury, tak jak go widział Kraszewski, zawierał, oprócz dziejów „pocziwej sławy” zasłużonych „pracowników umysłu”, także wiele plam i skaz, uznanych za przemijające wybryki zwodzicieli opinii. Osobiste powodzenie autorów, nawet owych skromnych siłaczy, okazywało się zazwyczaj jakością najbardziej niestabilną i zależną od aktualnej koniunktury na „rynku literackim”. Zwłaszcza fałszywa aureola, ufundowana na cudzej krzywdzie oraz postawie grzeszącej wszelkim nadmiarem i nieopanowaniem, świecić miała w przekonaniu Kraszewskiego blaskiem spektakularnym, ale stosunkowo krótkim. Głupstwo moralne i przesada w dziedzinie estetyki muszą się przesilić jako negacja samych siebie. Prawidłowość ta w powieściowych fabułach Kraszewskiego przeważnie realizuje się w konwencji komiczno-ironicznego ośmieszenia, zdjęcia literackiej i obyczajowej maski, za którą nie ukrywa się nic szczególnego, a jedynie ludzka małostkowość i drażliwa natura. Konwencja ta przełamuje się jednak do pewnego stopnia w karierze Bazylewicza, który zabiegając o rozgłos zapewnia sobie na przyszłość materialny i symboliczny kapitał wdzięczności społeczeństwa. Poeta Szarski, jego dawny kolega ze studiów, umrze po raz drugi w zbiorowej opinii. Bazylewicz jednym ruchem przywłaszcza sobie (na jak długo?) pocziwą sławę „przyjaciela”.

Ciekawe, że autor *Studiów literackich* nigdy nie krył się ze swoimi tęsknotami do klasycznego ładu. Jako zwolennik rozsądku i umiarkowania już w latach czterdziestych obserwował z satysfakcją, że romantyzm w jego efektywnych formach – „bezwstydny” ekshibicjonizm i różnych pomickiewiczowskich „manii” – przemija, podobnie jak zwyciężony przez niego i tak jak on, narcystycznie zapatrzonny w siebie „pseudoklasycyzm”<sup>79</sup>. Również osławiona

---

<sup>79</sup> Termin „pseudoklasycyzm”, dziś już wychodzący z użycia w nomenklaturze historyczno-literackiej, stosuję zgodnie z sensem przypisanym mu przez romantyków w ich sporze z poetami poprzedniego okresu. Nie chodzi tu więc o negację Wielkiej Tradycji Klasycznej, także tej reprezentowanej przez Krasickiego czy Trembeckiego. Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski*, Warszawa 1999, s. 16. Por. z uwagą H. Peyre’a o klasycyzmie francuskim: „Klasycyzm jest więc szczęśliwym momentem równowagi nietrwałej z natury rzeczy. Nie może nie trwać krótko, jako że polega na zatrzymaniu się. [...] Klasycyzm trwający zbyt długo musi ulec degeneracji, stać się pseudoklasycyzmem, gdyż nie dysponując już wcześniejszym nieporządkiem, w który mógłby wprowadzić ład i piękno, zadowala się kopiowaniem arcydzieł według reguł sztucznych

„wojna piórowa” nowej szkoły ze starą, tak intensywnie angażująca przeciwne obozy, szybko się wyczerpała i przeszła do historii literatury jako epizod rozegrany na łamach prasy warszawskiej i wileńskiej<sup>80</sup>.

Takie myślenie, podzielane przez część uważnych krytyków i obserwatorów epoki, w przypadku Kraszewskiego miało dowodzić, że jako autor wielu powieści współczesnych, malujących życie społeczne, pozostaje on w zgodzie z historycznym, a więc na pojęciu zmiany opartym, podejściem do problemów literatury, sztuki i twórcy<sup>81</sup>. A z drugiej strony, paradoksalnie, dezaprobatą wobec „ujemnych” produktów ubocznych „przełomu” romantycznego sugeruje możliwość już nie powrotu, ale reaktualizacji Wielkiej Tradycji, w której klasycyzm zajmuje pozycję dominującą z racji swojego długiego trwania<sup>82</sup>.

W dyskursie krytycznoliterackim, wyrażonym jawnie w *Powieści bez tytułu*, a także „ukrytym” w osobowości twórczej poety Szarskiego, można zauważyć potrzebę pogodzenia romantyzmu z literaturą minionych epok (czytaj: z klasycyzmem) poprzez wynajdywanie punktów stycznych. Jednym z najważniejszych pomostów między przeszłością a stanem teraźniejszym była dla Kraszewskiego wiara w powagę i skuteczność słowa na wszystkich poziomach jego oddziaływania. Trzeba dodać: wiara dramatycznie zagrożona zalewem przesadnych, czczych deklamacji. Napięcie między świętością a wulgaryzacją słowa dojdzie w pełni do głosu w szkicu programowo-

---

i powierzchownych” (H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?* Przeł. i postowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 47).

<sup>80</sup> Do podobnych wniosków na podstawie bogatego materiału egzemplifikacyjnego doszedł Marek Stanisław w studium „*Walka romantyków z klasykami*”, czyli o *działach pewnej metafory historycznoliterackiej*, w: *Między biografią, literaturą i legendą*, pod red. M. Stanisława i K. Maciąga, Rzeszów 2010, s. 40.

<sup>81</sup> O „przeżytych” formach wielkiej poezji romantycznej, w tym także o konwencjonalnym ujmowaniu biografii poety w literaturze krajowej, zob. M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, dz. cyt.; K. Wóycicki, *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*. Część I: *Walka z epigonizmem. Poglądy, wskazania, nadzieje, wróżby*, Warszawa 1928.

<sup>82</sup> Na długie trwanie i jedność „wielkiej europejskiej tradycji, z której wyrósł klasycyzm epoki porobiorowej” wskazuje praca R. Przybylskiego *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 18 i dalej. Zob. także: P. Żbikowski, *Pod znakiem klasycyzmu. W kręgu świadomości literackiej późnego oświecenia*, Rzeszów 1989; tenże, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007; M. Stanisław, „*Klasycyzm*” i klasycy w literaturze polskiej XIX wieku. *Przegląd stanowisk badawczych*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009; M. Cieński, *Polski klasycyzm osiemnastowieczny w perspektywie długiego trwania*, w: *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy*. *Studia*, Kraków 2013.

rozrachunkowym *O powołaniu literackim* (1856). Tu natomiast przytoczę o 20 lat późniejszy fragment polemiki Kraszewskiego z pozytywistycznym krytykiem romantyzmu, znamienny jako ważne ogniwo w formowaniu obrazu tradycji historycznoliterackiej w myśleniu nestora XIX-wiecznej literatury polskiej:

Klasycy greccy i rzymscy, nieśmiertelne piękna wzory, były we czci u Mickiewiczów i Brodzińskich, u wszystkich reformy koryfeuszów. Klasycyzm fałszywa, sztuczna, chorobliwa, Laharpów i im podobnych, bezmyślne naśladownictwo, nie czerpiące z natury, ale z *dziesiątej wody po kislelu*, z wzorków i szablonów ulepionych rękami niezgrabnych pedantów – została potępioną słusznie, bo wstrzymywała wypowiedzenie uczuć prawdziwych, w języku dla ogółu zrozumiałym. (Sl, s. 931; podkr. M. L.)<sup>83</sup>

Konstrukcja myślowa tego dowodzenia opiera się na przekonaniu, że zarówno klasycyzm, jak i romantyzm może być „prawdziwy” lub „fałszywy”<sup>84</sup>. Przełom między jedną a drugą formacją literacką, rozpatrywany z tak określonego – typologicznie – punktu widzenia, nie był wcale wymierzony przeciw tradycji, dokonał się w samej literaturze, niejako ponad sporem romantyków z „pseudoklasykami”. Ostatni element cytowanej konstrukcji wskazuje na sprawę kluczową dla objaśnienia funkcji literatury w życiu organizmu społecznego. Otóż, uczucia piszącego są „prawdziwe” dlatego, że „ogół” rozpoznaje w nich znajome dźwięki własnego „języka”. Wytwarza się więc wspólny kod porozumienia między nadawcą a odbiorcą. Łączy ich w tej samej mierze pamięć rodzimej kultury, co teraźniejszy moment historyczny. Trzeba nadmienić, że

<sup>83</sup> Słowa Kraszewskiego brzmią jak parafraza krytyki klasycyzmu francuskiego przeprowadzonej przez K. Brodzińskiego w rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej* (1818). Brodziński nazywa Francuzów „niewolnikami przepisów”, a ich literaturę „strzyżonym ogrodem”, czyli „rzemiosłem” rozwiniętym przez „sztukę”, a nie „naturę”. (K. Brodziński, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 223, 226, 228-230, 336). Kraszewski, zwracając się gdzie indziej w żartobliwej konwencji do „niewiernego” czytelnika polskiego, opisał dalszy ciąg tego samego procesu „denaturalizacji” poezji. Wysunął zarzuty sztuczności, pozerstwa, a nawet sprzedajności również wobec przeżywającej się, jego zdaniem, szkoły romantycznej we Francji: „Wszędzie zajęło miejsce sztuki rzemiosło. Miejsce artysty i poety wyrobnik *a tant la ligne*”. (*Akta babińskie. Xiążeczka druga*, dz. cyt., s. 17).

<sup>84</sup> Ten pogląd podzielał Kraszewski z Brodzińskim oraz z krytyką romantyczną, z Mochackim na czele. Zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 47-48 (*Klasycyzm, „który klasycznym nie jest”*). Por. z konstruktywnym wywodem P. Żbikowskiego na temat relatywizacji i wieloznaczności terminów: oświecenie, klasycyzm, romantyzm, sentymentalizm (tenże, „...*bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...*” *Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998, s. 143-149).

Kraszewski wyprowadza tu swoją tezę na temat komunikacji literackiej z twierdzeń znanych czytelnikom z jego poprzednich artykułów i z dyskursywnych partii *Powieści bez tytułu*.

Rekapitulując te cząstkowe wypowiedzi Kraszewskiego, można wyczytać z nich jedną myśl przewodnią. Komunikatywność literatury (na płaszczyźnie języka i „odwiecznych” idei) jest w znacznej mierze generowana przez „system” tradycji literackiej („nieśmiertelne piękna wzory”), działający permanentnie w każdej epoce i w każdym czasie, niezależnie od różnicy indywidualnych upodobań i gustów. Teza to nienowa, znana pisarzom wieku XVIII, wzmocniona w następnym stuleciu postulatem unarodowienia literatury. Warto podkreślić, że Kraszewski w swoich poszukiwaniach właściwego tonu narodowego naszej literatury przebył drogę śladami swojego wielkiego poprzednika – nie Mickiewicza, lecz Brodzińskiego, strażnika tradycji rodzimego klasycyzmu renesansowego.

Wiktor Weintraub doszedł do wniosku, że uwagi Kraszewskiego o geniuszu bliższe są klasycystycznemu ujęciu niż romantycznej teorii, „figurują jednak w powieści tylko na prawach marginalnych refleksji i nie wpłynęły na koncepcję głównego bohatera”<sup>85</sup>. Sądzę jednak, że ów margines miał większe znaczenie w odbiorze tej powieści niż mu przypisywał badacz. Kraszewski wykroczył poza zbyt ciasny dla niego gorset romantyzmu. Dla autora *Powieści bez tytułu* elementarną wartością, na której również opiera on duchowy rodowód Szarskiego, pozostaje zawsze tradycja rozumiana jako łańcuch osiągnięć ducha ludzkiego (jest tu miejsce na europejskość i rodzimość), a nie mozaika prądów czy stylów literackich. Dla przykładu – z historii swego pokolenia, włączonej do utworu, Kraszewski, na marginesie głównego toku opowiadania, wydobyl ideę popularyzacji języka ojczystego w twórcach kultury piśmienniczej (Pbt, t. IV, s. 212). Takie postulaty, jak wiadomo, kolejno zgłaszali reformatorzy z czasów Komisji Edukacji Narodowej, później Brodziński, a po nim i polscy pisarze romantyczni, nie wymienieni w powieści z nazwiska. Chodziło ostatecznie o utrwalenie w pamięci zbiorowej tych i innych dążeń, stanowiących łącznik między różnymi generacjami, a nie o tworzenie umownych klasyfikacji i podziałów historycznoliterackich<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> W. Weintraub, *Poeta*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1995, s. 714.

<sup>86</sup> W powieści z roku 1884 znajdujemy taką niefikcyjną informację: „[...] po prowincjach zarówno Naruszewiczowska *Oda do słońca*, Krasickiego *Satyry*, jak pieśni Książnina, Kar-

Wprowadzanie do *Powieści bez tytułu* pewnych tematów na zasadzie dygresyjnych wstawek, luźno związanych z konstrukcją fabuły, wcale nie skazywało ich na nieistnienie w społecznym odbiorze. W XIX wieku uprawniony był taki sposób czytania tekstu literackiego razem z treściami wpisanymi do niego „mimoходом”, „pośpiesznie”, choćby ze względu na warunki polityczne. Dość wspomnieć entuzjastyczne reakcje pierwszych recenzentów, którzy widzieli w utworze Kraszewskiego „odyseję ducha polskiego” (może przesadnie), dzieło-wspomnienie („martyrologium naszych czasów”), a więc coś więcej niż historię jednego poety z tragicznym finałem. O ile więc Mickiewicz na emigracji zostawił Polakom trzecią część *Dziadów* jako pamiątkę swego pokolenia, o tyle Kraszewski w kraju mógł kontynuować w nowej postaci tę samą, a jednak znacznie zmodyfikowaną misję krzewienia ducha polskiego, pisząc historię usiłowań następnej generacji, określanej dziś niekiedy, po dwustu prawie latach (nie wiem, czy słusznie) mianem spadkobierców Filomatów<sup>87</sup>. *Powieść bez tytułu* stanowiła tu ważne dla Kraszewskiego ogniwo między przeszłością a przyszłością.

### Trucizna autorytetu

Na początku „cierniowej” drogi poety Szarskiego stanęli dwaj nauczyciele-literaci: profesor gimnazjum w Świsłoczy oraz Hipolit Klimaszewski, znany w środowisku wileńskim wydawca i komentator Trembeckiego. Nie łączyła ich w powieściowym świecie osobista znajomość, a jednak czytelnik odnosi wrażenie, że mówią oni jednym głosem; co więcej – misję pierwszego kontynuuje drugi w zmienionych okolicznościach. Poeta Stanisław został dwukrotnie namaszczony na męczennika idei. Słowa nauczycieli o kapłaństwie myśli-uczucia, czystości moralnej, potrzebie pracy i gruntownych studiów, wreszcie o „rządzie dusz” – unoszą młodego adepta w sferę ideału, niedostępną profanom. W tych

---

pińskiego, Brodzińskiego przekłady i pierwsze dźwięki lutni Adama zapal budziły” (*Od kolebki do mogiły*, t. I, s. 59). Por. z tezą Stefana Treugutta: „[...] wojna literacka klasyków z romantykami stanowiła drugie, decydujące stadium procesu dłuższego, zakorzenionego w początkach stanisławowskiego oświecenia. Triumf Mickiewicza nie przekreślał przecież Krasickiego czy Trembeckiego, przeciwnie, to od Krasickiego do Mickiewicza dokonało się ostateczne przemienienie literatury staropolskiej w nowożytną” (S. Treugutt, *Mickiewicz – domowy i daleki*, w: *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, pod red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 378.)

<sup>87</sup> J. Kajtoch, *Spadkobiercy Filomatów*, dz. cyt.



partiach (Pbt, t. I, s. 20–29, 108–109, 122–123) powieść naśladowuje egzaltowany monolog, w którym argumenty czerpane są z repertuaru utartych formuł romantycznych i obrazów-wzorów (typu: przywódca, tłumacz, pocieszyciel, kaznodzieja, kapłan, robotnik winnicy, pielgrzym, zakonnik, pelikan), ale siłą oddziaływania nadaje im sytuacja komunikacyjna, w której mistrz głosi orędzie, a uczeń milcząco słucha. Szarski „uczul, jakby nań zlewał się źródł ożywczy – otwierały się w oczach jego nieznane, tajemnicze drogi żywota i w dali błyskały niewidziane horyzonty” (Pbt, t. I, s. 24). Funkcja emotywna wspiera tu funkcję wychowawczą. „Nie zastraszała go praca, nie wątpił o siłach, a jednak razem z pragnieniem przejmował go strach jakiś niepojęty i dreszcz przebiegał młodzieńca” (Pbt, t. I, s. 22). I kilka stron dalej: „Toteż [profesor] żegnając Szarskiego, zamiast mu dodać odwagi, sypnął przed nim opadłymi nadziejami swymi, jak wieszczbą dla niego” (Pbt, t. I, s. 27). Z tym „zarodkiem odczarowania” (Pbt, t. I, s. 28) poeta ruszył w świat.

„Opiekunowie incjacji”<sup>88</sup> w powieściowej fikcji Kraszewskiego do pewnego stopnia podważają swój własny autorytet, wychodzą z roli prawdomównych świadków. Powszedni żywot gimnazjalnego profesora przynosi obraz klęski, wielkiego cierpienia w „zamurowanej mieścinie”, nigdy nie zrealizowanych ambicji autorskich. Talent spętany warunkami zewnętrznymi (bieda, syzyfowa praca, troski rodzinne) neguje sam siebie zamiast rzucić wyzwanie światu. Drugi „opiekun”, Hipolit Klimaszewski, z początku gorący orędownik młodego zapalu i altruistycznego poświęcenia, czynnie wspierający wileńskich debiutantów, na ostatek zszedł z placu boju, „wpadł w próżniacze życie pospolitych ludzi” (Pbt, t. IV, s. 140), okazał się człowiekiem straconych złudzeń, „który siebie wprawdzie z odczarowania wykurować nie mógł, ale doskonałym był, gdy o leczenie drugich chodziło” (Pbt, t. IV, s. 158). Takie nieudane życiorysy mąciły czyste źródło natchnionych fraz, wpadających w ucho pojętego ucznia. A ponadto pierwsze nauki świstockiego nauczyciela trafiały na grunt zupełnie nieprzygotowany do ich przyjęcia. Skrzydlate słowa gwałtownie wtargnęły w duszę dziecka, doprowadziły do przedwczesnego zerwania więzi z oswojonym światem dzieciństwa. Przed Szarskim otworzyły się nagle, niemal z dnia na dzień nieskończone horyzonty tradycji, nauki, wznoszenia się na ramionach gigantów, a jednocześnie odsłoniła się przed nim otchłań poezji, kusząca mirażami swoich wybranych, nie obiecująca nic poza pogonią za nieuchwytnym celem (niebo Platona), wyczerpaniem sił i upadkiem w morze zapomnienia. Nar-

---

<sup>88</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 118.

rator wtrącał do tych wykładów nawiasowe uwagi, sugerujące czytelnikom, że sytuacja komunikacyjna jest nienaturalna, że mają do czynienia z jednostronnym przekazem, spójnym ideowo, lecz niejasnym pod względem intencji mówiącego. Profesor „widocznie zapominał o uczniu, który go słuchał, i lały mu się z piersi wyrazy, jakby rozmawiał sam z sobą” (Pbt, t. I, s. 21). Nauczycielskie aforyzmy „wstrzęsły młodym umysłem i nieostrożnie może, ale nieodwołalnie pchnęły go w drogę, z której już zejść nie mógł” (Pbt, t. I, s. 25).

Dwuznaczną rolę moralnych autorytetów w *Powieści bez tytułu* można, jak sądzę, przypisać przesileniu romantycznemu w literaturze. Z ust świstockiego filologa przemawiała (w aluzyjnej formie) powaga Mickiewicza, który objął „rząd dusz” dzięki samotnej walce z krytykami i opinią<sup>89</sup>: „[...] trudno być pierwszym, a nie wolno drugim i drugim nie warto” (Pbt, t. I, s. 20). W mickiewiczowskim modelu biografii mieściła się krótka historia sławy pisarskiej Stanisława. „Nikt też nie podtrzymywał Szarskiego słowem współczucia, nie popchnął go, nie dźwignął, trzeba mu było samemu z siebie dobywać siły [...]” (Pbt, t. III, s. 121). Po wielu zawodach i rozczarowaniach Stanisław doszedł do wniosku, że jego życie tylko w pierwszym okresie było coś warte. Wiosna życia – dzieciństwo w Krasnobrodzie, nauka szkolna i studia na oddziale literackim – to wszystko przeminęło, pozostawiając po sobie zasuszone w sercu wspomnienia. Wśród tych pamiątek pojawiało się często nieproszone widmo: groźne, surowe oblicze ojca (Pbt, t. I, s. 49). W wartościowaniu Szarskiego młodość to zawsze kraina pogrzebanego w marzeniach potrójnego ideału – miłości, poezji, natury. „W drugiej [połowie] żyjemy już tylko dla świata, stajemy się ofiarą; w trzeciej jesteśmy niepojętą ruiną, oczekującą zagłady...” (Pbt, t. IV, s. 216). W chwilach rozrachunku z samym sobą, wiedza o przemianach życia mówiła Stanisławowi o marnościach tego świata, których reprezentacjami były w jego najświeższych wspomnieniach – literacka sława, a także, po niedługim czasie, raniące duszę poety kłamstwo sztuki imitującej prawdziwe życie (Sara w roli Smaragdiny). Co więc pozostało poecie?

Jedynym pewnikiem wydawał się wybór własnej drogi – by żyć tak, jak się pisze. Jednak „nie rozwiązane aforyzmy i zadania” (Pbt, t. I, s. 23), przekazane

---

<sup>89</sup> Tezę tę zweryfikowała ostatnio E. Dąbrowicz na podstawie *Wspomnień* Franciszka Salezego Dmochowskiego, z których wynikało, że Mickiewicz w artykule *O krytykach i recenzentach warszawskich* obłożył klątwą pisarzy stanisławowskich i późnych klasyków: „[...] postąpił więc jak przewrotny guślarz. Zamiast przeszłość sprowadzić między żywych, odebrał jej wszelkie znaczenie”. Nie zmierzył się z przeciwnikiem, lecz pozbawił go samoistnej wartości. (*Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 68).

uczniowi podczas rozmowy z nauczycielem, pozostawiały poetę na wąskiej ścieżce mozolnej pracy, ostudzały gorącą wyobraźnię, czyniły daremnym ów „bój z ideałami uciekającymi w niebiosa” (Pbt, t. III, s. 83). Słowa dźwięczały muzyką w duszy, a na papierze oddzielały się od źródła i kłamały uczuciom. Nieśmiertelny „prototyp” Platona skazywał wybrańca Bożego na wyczerpujące męki twórcze, a jako figura niespełnienia wyrażał zapewne spętanie władzą duchowych mistrzów i pożytecznych lektur, asymilowanych do życia zgodnie z powołaniem „kapłana” pióra. „Sam nie dowierzając sobie [Stanisław], bo w duszy nosił ideał, któremu zrównać kiedykolwiek rozpaczał, łatwo wierzył tym, co w jego pieśniach plamy widzieli i skazy” (Pbt, t. I, s. 78–79).

W bilansującej różne doświadczenia perspektywie jesieni życia nawet wydarzenia zbiorowe mogły stracić swój blask. Ożywienie umysłów i podniesienie stanu czytelnictwa w kraju, w których Szarski miał także swój skromny, jak mniemał, udział, nie pociągały za sobą dalszych konsekwencji w jego prywatnym życiu. Stał się poetą własnego losu, drugim Koheletem, liczącym jednostajnie przemijające dni życia, tak jakby tworzył elegię na własne odejście. Szczerłość aż do bólu nie pozwalała Stanisławowi kłamać uczuciu, podobnie jak wierność posłannictwu pióra – porzucić przedsięwziętych prac literackich. W pisaniu „krwią i łzami” znalazł dla swojego smutku i rozczarowania życiem „jakieś bezpieczeństwo”. Praca stanowiła dlań „granice” oddzielającą go od „zawodów” świata. Pełniła funkcję klasztornej celi, którą złośliwie wróżył mu Bazylewicz, a także do której w innym tonie i w sensie przenośnym wzywał go kiedyś głos nauczycielskiego autorytetu:

– Lepiej – mówił do niego [Hipolit] – żebyś był przygotowanym na wszystko, niż żebyś podniósł się marzeniem wyżej, niż dolecieć możesz życiem. Łacińskie stare powiada przysłowie: „Kto siedzi na ziemi, nie spadnie”. Kto raz wszedł na drogę duchowej pracy, niechże jak zakonnik średnich wieków położy się w trumnie i *requiem* nad sobą odśpiewa, bo reszta życia jego zejść musi w rozbracie ze światem i zaparciu się siebie dla idei. (Pbt, t. I, s. 122–123).

Wpływ autorytetu, za którym stały wieki pracy kolejnych pokoleń, wpływ ujęty w kształt tak drastycznie zimnego porównania, w rozgorączkowanym umyśle i sercu poety musiał spowodować dramatyczne rozdarcie. Autorytet uosobiony w Hipolicie zobowiązywał kapłana myśli do zgodności życia z dziełem-idea, do rezygnacji z wszelkich indywidualistycznych dążeń. Z drugiej strony – Szarski wiedział, że cierpienie poety pozostanie przecież zawsze jego indywidualną własnością.

Czy zatem klęska poety w starciu z poziomą rzeczywistością wynikała z jego drażliwego, melancholicznego usposobienia albo – z wrodzonej mu nieśmiałości, jak chcieli niektórzy krytycy-pozytywiści? Reakcje otoczenia na nonkonformizm idealisty sugerowały właśnie taką odpowiedź. Ileż w powieści głosów trzeźwo myślących, doradzających poecie, jeśli nie zamknięcie się w klasztorze, to przynajmniej opanowanie gorączki buntu i szlachetnej dumy! „Obrażliwy ród poetów” – ten cytat z Horacego od początku towarzyszył „cierniowej” drodze Stanisława (Pbt, t. I, s. 24). Gimnazjalny profesor mówił mu kiedyś: „natura musi wiele wydać nie rozwiniętych pączków, nim piękny kwiat jeden urodzi” (Pbt, t. I, s. 28). Szarski był może takim nie rozwiniętym geniuszem. Co go mogło rozwinąć? Pytanie sprowadzało się do kwestii: co daje zawód literacki w naszym kraju? Profesor Hipolit, odpowiadając na to pytanie, „nie zasładał pigułki”. Głosił swoje ideały, ale zamykał je razem z poetą „w trumnie”. Podcinał skrzydła poetyckiego geniuszu. „Zaczarowywał” i jednocześnie „odczarowywał”. Dalsze losy profesora potwierdziły tę sprzeczność na jego własnym przykładzie. O „Noworoczniku”, głosie młodego pokolenia twórców, Klimaszewski i wierny mu przyjaciel Szarski mogli tylko ze smutkiem powiedzieć: jedna jaskółka nie czyni wiosny<sup>90</sup>.

Jakkolwiek by oskarżać zasłużonego dla literatury profesora o rezygnację z ideałów i ucieczkę z Wilna, pozostanie faktem, że indywidualny talent połączony z „nieskończoną liczbą wpływów i zetknięć” musi jeszcze żywić się autorytetem tradycji i niezłomnym etosem swego powołania. Być i nie być sobą. Wchodzić w społeczeństwo, skarłać i nie rozwinięte umysłowo, przemawiać do jego „najoświecześniejszej części”. I po kapłańsku pokutować cierpieniem za cudze winy. Chłostać „biczem bożym” ideologów i doktrynerów. Pisać „krwią i łzami” – własną tęsknotą, żalem, sie-roctwem – nie tylko to, co dyktuje duch czasu. Tworzyć elegię pożegnań. A z drugiej strony – geniusz pozostawił sobie prawo do występnej w oczach

---

<sup>90</sup> Z biografii Kraszewskiego wiadomo, że Klimaszewski przyjął wyjątki z powiastek młodego pisarza do redagowanego przez siebie „Noworocznika Litewskiego na rok 1831” i wciągnął go do konspiracji patriotycznej. Po wybuchu powstania obu aresztowano. W późniejszym czasie, po osiedleniu się Klimaszewskiego w Marsylii, literaci prowadzili ze sobą korespondencję. O zmianach, jakie zaszły w usposobieniu eks-profesora, Kraszewski informował w pośmiertnym wspomnieniu czytelników „Przeglądu Literackiego” (dodatek do „Kraju” 1888, nr 40-41). Najnowszy stan wiedzy na temat tej ważnej postaci przedstawia praca Elżbiety Wichrowskiej *Hipolit Klimaszewski – nieznaną kartą z dziejów Wielkiej Emigracji*, Warszawa 2012. Zob. również J. Iwaszkiewicz, *Z pamiętników Hipolita Klimaszewskiego (Stan Uniwersytetu Wileńskiego od czasu jego reformy przez Nowosilcowa i Pelikana 1824–1830)*, Wilno 1929.

świata miłości, mimo niepokojów własnego sumienia. Taki był Stanisław Szarski.

Jego bycie w ciągłym zawieszaniu, w swego rodzaju wahadłowej próżni między „zaczarowaniem” a „odczarowaniem” świata, narażało poetę na psychologiczne niekonsekwencje przy całej jego spójności ideowej. Lękał się sądu krytyki i ogółu, ale łaknął odzewu i choćby pojedynczego współczucia. Zbyt jednostronnie szukano w nim jakiejś dominującej cechy osobowości, zwracając uwagę na zewnętrzne i nie wszystkie jej przejawy (słabość „przetkliwego poety”, Pbt, t. II, s. 159). Silna potrzeba ekspresji znajdowała w jego wypadku ujście w wielu kanałach. Był poetą natury (Pbt, t. IV, s. 183), fantasmagorykiem miasta (Pbt, t. III, s. 93), świadomym poezjotwórczej roli przestrzeni. Wśród jego ulubionych lektur znalazł się *Dywan Zachodu i Wschodu* Goethego ze słynnym: „Kto poetę chce zrozumieć, musi pójść w kraj poety”. Jego kraj był wszędzie i... nigdzie, ponieważ od dzieciństwa czuł się pariasem, zdrajcą domu, obyczajów i wreszcie idei, która zaprowadziła go do punktu wyjścia. Jego podróże zawsze zataczały koło. „Co znaczy miejsce dla tego, który cały swój żywot ma w duszy? Komuś innemu świat jeszcze coś dać lub odebrać może, ale mnie? Nic...” (Pbt, t. IV, s. 207). Kim był Stanisław Szarski? Kapłanem poezji? Synem? Kochankiem...? Dlaczego był tak podzielony, a zawsze ten sam?

A Kraszewski? Jego domniemany, a przyjęty przez wielu za oczywistość literacki autobiografizm natrafia na opór w każdej próbie przekładu życia na powieściową fikcję. W obrazie bohatera (poety, pisarza, artysty) niejedno tu się nie zgadza z wizerunkiem społecznym rzeczywistego autora. W roku 1854 pozycja Kraszewskiego w świecie literackim wydaje się niepodważalna, a w czasie pamiętnego jubileuszu jego sława osiąga swoje apogeum. Nawet niezyczliwi mu ultramontanie i konserwatyści nie mogli kwestionować tej, jak sądzili, propagandy sukcesu, która towarzyszyła kolejnym wystąpieniom Jubilata na forum publicznym, także poza literaturą. Niezależnie od subiektywnych, mieszanych odczuć Kraszewskiego, związanych z dźwiganiem brzemienia sławy, świadomie dążył on do utrwalenia wśród publiczności, a także w prywatnym kręgu korespondentów, obrazu własnej tytanicznej osoby, przekonanej o swojej kierowniczej roli w formowaniu sumień, a częściowo także poglądów i gustów czytelników<sup>91</sup>. Zatem całe zewnętrzne życie niestrudzonego pracownika myśli,

---

<sup>91</sup> Kraszewski bronił się przed złośliwymi komentarzami na temat jego pracoholizmu w liście do A. Przeździeckiego: „Wszyscy baraním głosem wołają na tę moją płodność, niepoprawność itd., a nikt się nie zastanowił, że jestem takim, jakim być muszę, bo ja jestem ja. Gorszy być

człowieka walki o dobro wspólne autorów i społeczeństwa, mówiło innym, że jego gigantyczny trud trudów opłaca się i daje Kraszewskiemu wymierne korzyści, przysparza mu coraz to nowych współzawodników, jest rękojmą skutecznego realizowania misji literatury i publicystyki w trójzaborowej jedni. Liczyła się przecież w masowym odbiorze nie tylko jego osławiona łatwość pisanja i niesłychana płodność umysłowa, ale bardziej jeszcze siła i skala wpływu, jakim dysponował na własne życzenie, umiejętność wywoływania fermentu w martwych, skostniałych układach społecznych i kulturowych. Niebываły hart ducha wobec zmiennych okoliczności, przyływów i odpływów życzliwości ludzkiej stawiał tytana pracy w rzędzie cnotliwych mężów narodu. W tym sensie Kraszewski uosabiał w opinii zbiorowej pisarza, któremu się powiodło. Spełnionego w swoim powołaniu.

Inaczej poeta Szarski. Krótka historia jego sławy pisarskiej nie pozwala w moim przekonaniu uznać go bez zastrzeżeń za *alter ego* autora *Powieści bez tytułu*. Może raczej rezultatem owej mediatyzacji stosunków wzajemnych między popularnym Kraszewskim a powszechnością czytającą stało się stworzenie jakiegoś *ego alter*, innego, rozszerzonego ja autobiograficznego. Możliwość przymierzania siebie do roli powieściowego sobowtóra, a więc jednak człowieka klęski, ze smutnym finałem, stanowiła, jak sądzę, pewien kontrapunkt dla wypominanej nieraz Kraszewskiemu propagandy sukcesu. Klęska bohatera nadawała pracom autora *Powieści bez tytułu* wymiar ofiary i poświęcenia, tym bardziej, że długo jeszcze publiczność wileńska odczytywała ten utwór jako powieść z kluczem. Cierpienie Szarskiego sakralizowało także współodczuwającego z nim obrońcę prawych sumień pisarskich. Naturalną kolejną rzeczą sukces uchodzi zazwyczaj za znamię prostolinijnego dochodzenia do celu, skwapliwego i zapobiegliwego krzątania się wokół własnej, choćby najbardziej szlachetnej sprawy. A klęska bardziej przystoi poecie niż zwykłemu pisarzowi, uszlachetnia go, przydaje wagi i prawdy jego dążeniom oraz aspiracjom, które nie zostały uznane w świecie fikcji, ponieważ szły pod prąd minimalistycznego pragmatyzmu.

Poza tym, Kraszewski w serii swoich powieściowych awatarów (masek, kamuflaży) wydaje się projekcją sprzecznych strategii istnienia w polu społecznych napięć i oddziaływań. Przypomina go, aczkolwiek w różnym stopniu, zarówno niezłomny Szarski, jak i przedsiębiorczy Bazylewicz. Jednego zabija praca, drugiego rozpiera herkulesowa duma. Pierwszy wierzy w swoje posłan-

---

mogę od wszystkich, ale inakszy być nie potrafię jak jestem". („Biblioteka Warszawska 1844, t. III, s. 179).

nictwo, ale nieraz z przesadnym samokrytycyzmem podważa wartość własnego talentu. Drugiemu wystarczy znajomość reguł zakulisowej gry i zdobycie publicznego aplauzu. W autobiografii Szarskiego, pisanej atramentową krwią i łzami, Kraszewski zobiektywizował pod osłoną fikcji hybrydyczną formę egzystencji pisarza epoki przejściowej. Dawał Szarskiemu i po części również sobie prawo do „uczłowieczenia” społecznego posłannictwa geniusza, prowadząc bohatera meandryczną drogą trudnych doświadczeń. Napięcie między biosem temperamentu i charakteru a etosem powołania czyniło tę postać męczennikiem także w innym sensie niż przewidywała rola albo „konieczność dziejowa”. Uwewnętrzny głos „z góry” nie zatrzymał w Szarskim potrzeby podążania we własnym kierunku, aczkolwiek trzeba przyznać, że piętna indywidualności, szukającej osobistego wyrazu, nie dało się harmonijnie pogodzić z literackimi wpływami i zapożyczeniami, którym Szarski świadomie przecież ulegał. Teorię społecznych oddziaływań, zilustrowaną na przykładzie „chemicznego laboratorium” wileńskiego świata, uznawał Kraszewski za warunek ożywiający wszelką twórczość, a z drugiej strony zasklepienie w sobie i pożeranie samego siebie w pracy na cudze konto (figura jedwabnika) przedstawił w *Powieści bez tytułu* właśnie jako konsekwencję zetknięcia z krytyką i opinią, ucieczkę ze sfery zbiorowych przesądów i sztucznych konwenansów w również sztuczny świat patologicznej aktywności umysłowej.

Znamienne, że narrator *Powieści bez tytułu* nie łączy osobistej klęski bohatera wyłącznie ze szlachetną, choć wyniszczającą ofiarą „dla ludzkości”. Szarski ugiął się pod brzemieniem losu, kiedy jego największy ideał – miłość – rozpadł się na drobne cząstki („rozbity dzban”). „Kochać i nie móc, i nie chciał, tak był wystygł po dwóch pierwszych życia próbach; nie wierzył w przyszłość, widział, jak mu z jego kalectwem źle na świecie [...]” (Pbt, t. IV, s. 186). Zmiana Adelki w salonową lalkę poprzedziła „odczarowanie” Sary.

W powieściowej ekspozycji wątku drugiej miłości rozbudowany został opis zewnętrznej urody żydowskiego dziewczęcia, opis tak prowadzony, aby piękno cielesne mówiło o wzniosłej duszy. „Sara od urodzenia była czegoś smutną, a rodzice wielce się tym trapiли, że prawie dzieciństwa i młodości nie znała” (Pbt, t. I, s. 92). Ta idealna, prawie niezemska „dziewica” samotnie i w ukryciu czerpała pokarm z książek, którymi odgradzała się od zewnętrznego świata, a także od tradycji judaizmu<sup>92</sup>. Stanisław, wchodząc do domu Dawida

<sup>92</sup> Opozycję dla świata wyzwolonej wyobraźni bohaterki stanowi rygorystyczna kultura Księgi (talmudycznych przepisów), uosobiona w jej dziadku, Abramie. Sara natomiast w swoim pragnieniu doznać „wyższego” rzędu absorbuje całą tradycję Starego Testamentu, widząc w niej

Białostockiego w roli nauczyciela Sary, zastał odpowiednio (jakby samorodnie) uformowany grunt, czekający tylko na dalszą uprawę. Zamyślona uczennica zwracała swój magnetyczny wzrok na nowego „mistrza”, czarowała go melodią głosu, wibrującego ku niemu na skrzydłach poetyckich westchnień i uniesień, objawiających niepoślednią istotę. Mowa Stanisława rezonowała w duszy słuchaczki i zlewała się z obrazem księgi leżącej na stole. Poetyczne ramki pierwszych spotkań Szarskiego i Sary z nadmierną może wyrazistością wytwarzały sugestię intymno-duchowego kontaktu, zapośredniczonego przez literackie wzory, którym w języku narracji odpowiadały „mistyczne” metafory. „Jak przez mały otwór wpadają wiązką jasne promienie słońca, tak do jej duszy wchodziło światło przez jedno wyrzeczone słowo” (Pbt, t. I, s. 124). Posąg dziewiczej piękności nabierał życia w zetknięciu z tajemniczą siłą autorytetu poety, kapłana myśli i uczucia. Stanisław „tak jej się wydawał wielkim i pięknym, że dusza jej, jak księżyc za planetą pociągnięty, musiała biec za swym panem” (Pbt, t. II, s. 151). W stosunku Sary do „mistrza” przejawiało się jakieś niewolnicze posłuszeństwo, potrzebujące oparcia, zlania się z wcielonym ideałem. Szarski natomiast z dumą utwierdzał się w swojej nauczycielskiej misji, występując przed wybranką w szacie odkrywcy nowych światów. Przejście Sary od duchowej fascynacji do gwałtownej namiętności dokonało się niepostrzeżenie dla Stanisława, zajętego uprawą własnego „kwiatu” i strzegącego nakazów sumienia. Wkrótce jednak życie napisało scenariusz, o jakim się nie śniło naiwnemu poecie. Dzieje romansu Szarskiego z Żydówką, „jak druga Ester Ahaswera polskiego” (Pbt, t. II, s. 188), ułożyły się w swego rodzaju apokryf, dostarczający nowych wrażeń wileńskiej publiczności.

Wątek żydowski o tyle ważył na karierze literackiej Szarskiego, o ile przyczynił się do większego rozpowszechnienia jego dzieł. Sława awanturnika przemijała wraz ze sławą literacką. Wybór między „występną miłością” a nakazami sumienia przebiegał w duszy poety, a nie na linii: autor – czytelnicy. Sara była ideałem, który on sam, przy udziale rozkołysanej wyobraźni Dantego, Schillera, Goethego i własnego *Pożegnania z domem*, stworzył. Stanisław widział w marzeniach „obrazek” poddanej wpływowi poezji dziewicy, „na skrzydłach fantazji goniącej po eterach za widziadłami oczom otaczających ją niewidzialnymi” (Pbt, t. II, s. 201). Po zniknięciu Sary, wydanej za bogatego Żyda, Szarski nie chciał położyć kresu swojej obłąkańczej tęsknocie, wpatrywał się w puste okno niedawnego mieszkania dziewczyny i pielęgnował swą boleść.

---

przede wszystkim dzieło natchnienia poetyckiego, a nie księgę prawd. Czyta między innymi Psalmu Dawida.



Uczuciowa egzaltacja nabierała mocy, kiedy jej obiekt znikł z oczu. Nowy zwrot w melodramatycznej akcji utworu – pomoc Sarze w ucieczce i rojenia o wspólnym życiu – dały nieszczęśliwej okazję, aby powiedzieć Szarskiemu o sile jego „magnetycznego” uroku, którym nieostrożnie opanował jej duszę. „Wiarą jej była poezja sama... poezja we wszystkich swych postaciach i wszelkiej swej szacie” (Pbt, t. III, s. 127), dlatego Sara nie czuła się usposobiona do przyjęcia wiary chrześcijańskiej, która mogła ją uwolnić spod władzy rodziny. Jedyną formę dostępnego Sarze i Stanisławowi spełnienia oferowała obojgu literatura. Znajdowali w niej iluzję duchowej jedności, wywołującej zachwyty zmysłów i wyobraźni. „Czytali razem, czytali... i nieraz jak w Dancie księga upadła, bo ręce związały się uściskiem, a usta czystym pocałunkiem”. (Pbt, t. III, s. 128)<sup>93</sup>.

Tajemnicze zniknięcie Sary przygotowało jej nową metamorfozę. Wykradziona przez Żydów i przewieziona do Królewca przystała do wędrownego trupy aktorskiej, wystawiającej *Zbójców* Schillera. Stanisław zobaczył swoje „bóstwo” w wileńskim teatrze, „pożerał ją oczyma, drżał, dostawał dreszczu, unosił się, płakał...”. A ona „zdawała się całkiem wcielona w istotę, którą przedstawiała, nie zmieszana żadnym osobistym wrażeniem” (Pbt, t. IV, s. 151). Mistrzowska gra Sary-Smaragdiny sprawiła, że Szarski uwierzył w prawdę sztuki<sup>94</sup>. Jednak to „zakłęcie” nie trwało długo. Za kulisami, po zdjęciu teatralnej

<sup>93</sup> O literackiej wędrowce dantejskiego motywu głośnego czytania, zwieńczonego zakazanym pocałunkiem, sprowadzającym nieszczęście i w końcu wieczne potępienie na kochanków, interesująco pisze Maria Ciesła-Korytowska w eseju *Te książki zbójckie...* (Kraków 2011, s. 10-14, 20-22). „Piękno i sugestywność opisu zdecydowanie skłania nas raczej do reakcji estetyczno-uczuciowej niż racjonalno-etycznej” (s. 21). Zob. też O. M. Høystad, *Serce. Historia kultury i symbolu*, tłum. M. Gołębiewska-Bijak, Warszawa 2011, s. 156. Ofiarą lektury tego samego fragmentu *Boskiej komedii* był także Jan, bohater powieści Kraszewskiego *Pod włoskim niebem*. O fascynacjach pisarza życiem i dziełem wielkiego Włocha zob. J. I. Kraszewski, *Dante. Studia nad „Komedią Boską*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, t. V, Poznań 1869; M. Frąckiewicz, *J. I. Kraszewski w Krakowie i we Lwowie w r. 1867 i jego odczyty o Dan-tem*, Kraków 1912; W. Wasylenko, *Polskie losy Dantego w wieku XIX. Prolegomena do „zagi-nionego” tłumaczenia „Boskiej komedii” dokonanego przez J. I. Kraszewskiego*, Poznań 1993; H. Bursztyńska, *O Dan-tem i Szekspirze*, w: *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1998; O. Płaszczewska, *Onorate l’altissimo poeta. Józef Ignacy Kraszewski jako kome-ntator Dantego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.; A. F. De Carlo, *Między piekłem a niebem. Postrzeżenie „Boskiej Komedii” Dantego przez Zygmunta Krasińskiego i Józefa Ignacego Kra-szewskiego*, w: *Krasiński i Kraszewski...*, dz. cyt.

<sup>94</sup> Fenomen aktorki żydowskiego pochodzenia, cieszącej się światową sławą, w drugiej po-łowie XIX w. szybko zaistniał poza fikcją literacką. W roku wydania *Powieści bez tytułu* swoje dzieciństwo przeżywała przyszła gwiazda Komedii Francuskiej, Sarah Bernhardt. Jej kariera, styl

maski, nastąpiło odczarowanie ideału. Aktorka dwa razy wystąpiła przed Stasiem w pozie ironicznej buntowniczkki, szydzącej z ludzi i z losu. Wspomnienie czystej miłości pogrzebała głęboko w sercu, udając na zewnątrz zimną istotę, „czarodziejkę”. Wreszcie jako bachantka u boku rosyjskiego księcia dopełniła miary udruk Stanisława<sup>95</sup>.

Historia romansu Szarskiego z Żydówką, ukazana niebanalnie i bez końcowego morału, wywoływała mieszane uczucia wśród czytelników *Powieści bez tytułu*<sup>96</sup>. Czy rozpacz z powodu zdrady kochanki przystoi poecie? – pytali krytycy<sup>97</sup>. Niepewność, zdziwienie, dezaprobata – takie postawy wynikały, jak myślę, z pewnej dwuznaczności, która tkwiła w sposobie prowadzenia wątku miłosnego. Szczególny charakter tej historii polegał na uwikłaniu powieściowej fikcji w subtelną grę aluzji i odniesień literackich. Poezja i sztuka wkroczyły na scenę romansu razem z jego bohaterami. W jednej z ostatnich, „pożegnalnych” odsłon tej tragikomedii stematyzowany został mechanizm uwiedzenia czytelników przez literaturę:

– To poeta – zaśpiewała aktorka – o którym mówiłam księciu, dojeżdżając do Wilna, poeta, który stworzył Sarę.

---

gry aktorskiej, romansowe ekscesy, a także samotna walka o uznanie publiczności i niezależność pod wieloma względami przypominają los Sary-Smaragdiny z utworu Kraszewskiego. W autobiograficznych zapiskach Bernhardt znalazło się interesujące wyznanie: „Czułam potrzebę stworzenia sobie osobowości”. A dalej: „Myślę, że sztuka dramatyczna jest sztuką *par excellence* kobiecą. Malowanie twarzy, zatajanie prawdziwych uczuć, chęć podobania się, przyciągania spojrzeń, to istotne wady, które często zarzuca się kobietom i które traktuje się z wielką wyrozumiałością. Identyczne wady stają się odpychające u mężczyzny. [...] Ta walka między człowiekiem a aktorem robiła mi ogromną przyjemność [mowa o pewnym znanym jej aktorze – M. L.]. Może to wskutek nieustannego odrywania się od samego siebie aktor nabiera cech bardziej kobiecych. Wszakże to pewnik, że aktor zazdrości aktorce” (S. Bernhardt, *Pamiętniki*, przeł. I. Dewitowa, wstępem opatrzyła Z. Kucówna, Warszawa 1974, s. 98-99, 401-402).

<sup>95</sup> Lewestam pisał, że Sara „go [Stasia] kocha, a jeśli go okrutnym szyderstwem zrazić usiłuje, to dlatego jedynie, że go kocha, że skażona nie śmie zbliżyć się do tej anielskiej czystości kochanka” (dz. cyt., s. 6).

<sup>96</sup> Na przekór krytykom XIX-wiecznym Józef Bachórz w studium *Anatomia heroiny romansu* rehabilituje wielkość i świętość uczucia łączącego szlacheckiego syna z Żydówką (w: *Romantyzm a romanse*, dz. cyt., s. 140.) Jednym z nielicznych recenzentów aprobatywnie wypowiadających się o romansowym wątku *Powieści bez tytułu* był Lewestam.

<sup>97</sup> Romans w powieści odczytywano schematycznie, odnosząc się do niego z pewnym zakłopotaniem lub wręcz dezynwolturą. Anonimowa recenzentka wytknęła pisarzowi, że „Szarski miał coś, co bardziej nad sztukę kochał, dla czego by był nawet sztukę poświęcił – i szczęśliwym być nie mógł, bo odstąpił ołtarzy, do których go Bóg powołał” („Gazeta Warszawska” 1854, nr 201, s. 2).

– Piękny poemat! – rzekł książę Rubiaków.

– Poeta, z któregośmy się razem śmieli – dodała Sara – a za którego stałość i serce ręczyłam, niegodna! (Pbt, t. IV, s. 240).

Sara-Smaragdina, która co krok rozbijała się o mary własnej wyobraźni, żyła podwójnie: na deskach teatru w kostiumie dziewicy Schillera, na zewnątrz w męskiej niejako roli „rozbójnika”, kruszącego więzy społecznego konwensu, tabu własnej religii i antysemickich uprzedzeń otoczenia<sup>98</sup>. Bohaterka Kraszewskiego, wybierając grę zaplanowanych emocji jako strategię przetrwania i stłumienia bólu po stracie wiernego kochanka, wzbudza podziw i odrazę. Jak upadły anioł mści się na poecie za jego wielkie i piękne uczucie. Stanisław, przyglądający się biernie odgrywanej scenie z księciem, jest widzem i aktorem równocześnie. Jego rola spełnia się w niemym geście uległości wyrażającym dawną tęsknotę i terazniejsze rozdwojenie: twarz Sary „ku niemu zwrócona, przypominająca przeszłość niepowrotną, twarz, której sam widok był szczęściem, od której blasku bał się zostać wygnanym – wstrzymywała porywy rozjątrzenia, spadała go na niewolnika zaprzędającego się z głodu” (Pbt, t. IV, s. 240). Poeta, który stworzył Sarę, trzymał się teraz kurczowo własnego wyobrażenia, sprawującego nad nim demoniczną władzę. Jego szaleństwo, podtrzymywane przez „czarodziejkę”, doszło do zenitu. Poezja, utrwalona w zwodniczych strofach Dantejskiego *Piekle*, zostawiła w nim i w Sarze ślad swojego „ukąszenia”. Potraktowanie fikcji literackiej jako tworzywa własnej biografii zakończyło się w przypadku Stanisława obyczajowym skandalem. Wyjście z ogólnych ram, uświęconych przez szlachecki tradycjonalizm i kanon narodowej literatury, nie uprawniało Szarskiego do zajmowania zaszczytnego stanowiska wieszczą w społeczeństwie i skazywało go na swoisty ostracyzm opinii, przy jednoczesnym zaciekawieniu życiem „geniusza”, układającym się w „poetyczny” dramat-niespodziankę, ku uciesze sporej części „widowni”. Te same kryteria (zasadę autorytetu) w ocenie „występku” poety stosowali również niektórzy recenzenci *Powieści bez tytułu*.

---

<sup>98</sup> O głębokiej transgresji bohaterki, postawie inspirowanej dziełem Schillera, przekonująco pisze E. Owczarz w szkicu *Dzieje grzechu według Kraszewskiego...*, dz. cyt., s. 418-426. Warto dodać, że w teatrze żytomierskim, zarządzanym przez Kraszewskiego, największym powodzeniem w roku 1858, oprócz *Krakowiaków i górali*, cieszyła się *Intryga i miłość* Schillera. (A. Bar, *Teatr szlachty wołyńskiej*, Łuck 1939, s. 16.)

Melodramatyzm romansowej historii<sup>99</sup> wyczerpie się poniekąd na ostatnich kartach utworu w fantasmagorycznym obrazie „trupiej” mary, zagląającej przez okno do pokoju Stanisława, złożonego śmiertelną chorobą. Sara przesunie się przed oczami poety z wyrazem niekłamane bólu i błagalnej skruchy. Szarski odmaluje wrażenie, jakiego doznał, niezwykłymi słowami: „I dreszcz przebiegł mi po skórze, i włos najeżył się na skroni, i krew buchnęła ustami, gdy chciałem wymówić słowo przebaczenia... Krwi tej struga wylała się zamiast wyrazu litości... a widzenie znikło!” (Pbt, t. IV, s. 261). „Krwawy” patos tego opisu interferuje z wcześniejszym komentarzem narratora zamykającym poprzednią scenę spotkania Szarskiego z Sarą-Smaragdiną. Komentarz ten opiera się w całości na anatomicznej metaforze, która służy za podbudowę dla „pieśni” poety:

Piękna jest krew, gdy z rany płynie wstęgą purpurową... piękną, gdy wytryska, brocząc ziemię swą barwą ognia i żywota... ale z nią ubiega życie, ale by ją widzieć, potrzeba rozedrzeć żyły i utoczyć ze źródła siły... Tak piękną, jak ta krwi struga, była pieśń rozpaczy, którą wyśpiewał poeta po powrocie do domu, zamknięty w swej cichej celi, zaledwie wiedząc, co czyni; ale gdy w głowie jego i piersi, gorączkowymi łzy szarpanej, brzękła tej pieśni nuta ostatnia... z nią całe lata przebrzmiały i wyczerpało się życie... (Pbt, t. IV, s. 244)

Moralno-estetyczna sublimacja cierpień, wynikająca z opisu krwi, nie ulega wątpliwości. Obraz ciała, jego krwawiącej od wewnątrz rany, dostarcza wyobraźni narratora i bohatera nowych bodźców emocjonalnych, zamieniając się w tekst poezji-skargi, językowy ekwiwalent cierpienia, rozdzierającej boleści. „Cielesna” metafora, zawarty w niej ładunek antropologicznego banału, oddziałuje także na poziomie komunikacji literackiej między autorem a czytelnikiem *Powieści bez tytułu*. „Piękna krwi struga” na sposób metonimiczny stanowi łącznik między światem uczuć poety a sferą melodramatycznych wzruszeń odbiorcy, ewokowanych za pomocą szlachetnego patosu („wstęgi purpurowej”), w który przyobleka się dobiegła końca historia „sercowa”. Piękno i wzniosłość umierania poety, staje się wartością ocalającą sens jego indywidualnych doświadczeń, sztuką opanowania emocji (*ars moriendi*), nad którymi symboliczną władzę przejmuje narrator i autor powieści, podczas gdy poeta „wyczerpał się” do ostatka.

---

<sup>99</sup> O melodramatycznym romansie zob. J. Fiećko, *Kwestia żydowska we współczesnych powieściach Kraszewskiego*. „Latarnia czarnoksiężska”, „Powieść bez tytułu”, „Żyd”, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt., s. 237-240.

Wróćmy jeszcze do sytuacji wspólnej lektury fragmentu *Piekła* Dantego. Wydaje się, że epizod ten, wpleciony pośpiesznie w łańcuch miłosnych perypetii, zawiera nie wyeksponowane przez narratora, ale wyraźnie zaznaczone w intertekstualnych podtekstach jego krótkiego opisu, przesłanki do traktowania zdarzenia jako sceny *par excellence* literackiej, będącej powtórzeniem pięknej historii Franceski da Rimini i jej kochanka, naśladowaniem rycerskich dziejów Lancelota. W podobnych historiach, podniecających przecież błędnych Don Kichotów, zawierały się wielkie pragnienia wysublimowanej, platoniczno-zmysłowej miłości. „Kładzie się tam nacisk na służbę ogólnym ideałom, wielkoduszność, miłosierdzie i opiekuńczość”<sup>100</sup>. W spotkaniu Stanisława i Sary z literaturą skontaminowały się te wszystkie wątki, uzupełnione jeszcze o inne, z czasów ich domowych lekcji. Miraże poezji, ku której najpierw skierowali Szarskiego jego nauczyciele, przybrały w romansowym wydaniu nową, ciekawą postać erosa złączonego z agape. W tej perspektywie jeszcze jeden tekstowy szczegół zyskuje dodatkowe znaczenie. Dzban czystej wody, który kiedyś Sara stawiała ukradkiem w ciasnej izdebce Szarskiego na poddaszu, aby ulżyć jego doli, został stłuczony przez Sarę (w sensie metaforycznym) wśród „ironii i śmiechu”, na oczach poety. Wraz z nim „rycerski” gest Stanisława, pierwszego wyzwoliciela żydowskiego dziewczęcia, przepadł w nicość. Literatura, sącząc trujące rozkosze, zniszczyła im obojgu życie. Patetyczny melodramatyzm sprzymierzył się zdradziecko z ironicznym szyderstwem losu.

Schillerowska aura szlachetnego ideału poezji, zbrukanej trywialną powszedniością, miała zapewne dystansować bohaterów głośnego romansu wobec ciekawości postronnych komentatorów (profanów). Domagała się uszanowania wzniesłego „misterium” uczuć Stanisława Szarskiego, a także autora *Powieści bez tytułu*, powołującego do istnienia swoje literackie *alter ego*. Ów schilleryzm utworu z 1854 roku, mocno spóźniony wobec pierwszej, najbardziej żywiołowej fazy jego wileńskiej recepcji<sup>101</sup>, powracał znowu, tym razem ubrany w „prozatorskie ciało”, na modłę „epoki” realizmu. Nieliczne wzmianki o młodej Izraelitce, rozsiane w wileńskich wspomnieniach Kraszewskiego, jak również w jego prywatnych listach do Wacława Szymanowskiego<sup>102</sup>, naprowadziły biografów na trop jego przygód miłosnych z siostrą Juliana Klaczki, zakończono-

<sup>100</sup> O. M. Høystad, *Serce*, dz. cyt., s. 117.

<sup>101</sup> Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 269-284.

<sup>102</sup> Do tych listów sięga A. Żyga (*Problem żydowski...*, dz. cyt., s. 167-168).

nych tajemniczym samobójstwem zakochanej Żydówki<sup>103</sup>. I chociaż, każda próba czytania autobiograficznego powieści tematycznie związanych z Wilnem napotyka opór ze strony konstruowanej na użytek czytelników fikcji fabularnej Kraszewskiego, to jednak właśnie owo poszukiwanie związków między życiem intymnym pisarza a literaturą potwierdza – nie tylko na przykładzie „awantur” Szarskiego – fatalną siłę autobiografii, która  *nolens volens* wytworzyła się na glebie wzorów literackich. Horyzont oczekiwań odbiorców, współczesnych opisywanym w powieści wypadkom i mieszkającym w Wilnie, wyznaczała, jak przypuszczam, pamiętna atmosfera interesującego romansu Adama i Maryli, przeniesionego na karty IV części *Dziadów*. Wileńska edycja dramatu w 1823 roku zakrawała na jawny skandal obyczajowy, wprowadzała na scenę polskiego życia literackiego (czytaj: publicznego) miłość schillerowską, a więc zbuntowaną, rzuconą społeczeństwu i filomatom jako wyzwanie, a zarazem wystawioną na sądy i plotki lokalnej opinii (po latach syn poety Władysław nada jej „pośmiertną” rangę o zasięgu wręcz narodowym, tłumacząc bałamutnie zakończenie romansu „ofiara” ojca złożoną dla dobra filomackiej sprawy).

Związek dusz dwojga kochanków – pisze Marta Zielińska – został przez pozęję nobilitowany, zmitologizowany i zabity jednocześnie, bo nie mógł się przecieć po *Dziadach* rozwijać dalej, jakoś inaczej, przeciwko romantycznemu mitowi. Literatura okazywała się silniejsza niż życie, które do jej norm się zastosowało<sup>104</sup>.

To prawda, że przetworzona w fikcję dramatyczną historia Mickiewicza-Gustawa szybko zamieniła się w masowym odbiorze w łzawo-sentymentalny melodramat. I równie szybko, jak zaznacza Zielińska, została zepchnięta w cień z powodu aresztowania Mickiewicza i filomatów. Czy jednak publiczność wileńska wyparła się bezpowrotnie owych barwnych kart z zakulisowych dziejów naszej literatury, dziejów, w których uczestniczyła na prawach widowni – tyleż oburzonej, co zaintrygowanej romansowym spektaklem? Późniejsze zainteresowanie wilnian powieściowym wątkiem polsko-żydowskiej miłości, również skandalicznie łamiącej obyczajowe normy – a w dodatku bezwstydnie wyszydzonej za kulisami wileńskiego teatru (w buduarze Sary-aktorki), w jakimś stopniu potwierdza w moim przekonaniu kreacyjną funkcję miejsc autobiogra-

<sup>103</sup> Zob. J. I. Kraszewski, *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 39. Opis melancholijnego rozstania na zawsze z tajemniczą ukochaną osadzony został w osjanicznej scenerii antokolskiego „ogrodu Tivoli”. Autor kończy tę migawkę z historii intymnego życia znaczącym autokomentarzem: „Na co to przeszłość wspominać, kiedy jeszcze ją czuję, jak bym jadł pieprz turecki”.

<sup>104</sup> M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli...*, dz. cyt., s. 154.

ficznych Mickiewicza i Kraszewskiego. Wyobraźnia „lokalna” czytelników miejscom tym mogła przypisywać znaczenie poezjotwórcze. Powszechnie bowiem wierzone, że książkowa miłość wiecznie się odradza w konkretnych czasoprzestrzeniach realnego życia autorów. A z życia przechodzi z powrotem do literatury.

Szarski czuł na sobie piętno autorytetu nauczycieli, zbiorowej opinii i przekleństwa ojca-sędziego. Jego świadomość była polem działania tych sprzecznych sił. W swoim totalnym wydziedziczeniu szukał ucieczki „od teraźniejszości, wśród której był obcym i niepotrzebnym” (Pbt, t. III, s. 69). „Zadumany, siadał jak bramin, otaczając się tworam wyobraźni, i czytał wielką księgę dzieł, na których by napisanie nie starczyło życia” (Pbt, t. III, s. 83), „a zasklepienie to w sobie wywoływało coraz nowe idee, dostarczając do coraz nowych dzieł wątku” (Pbt, t. IV, s. 134). Na koniec Stanisław stał się badaczem starożytności i utonął w szpargałach. Za Goethem powtarzał, że praca, podobnie jak dla niemieckiego poety zbieranie minerałów, jest balastem jego życia (Pbt, t. IV, s. 160). I chociaż stworzył on sobie gdzieś na marginesie „prawdziwej” egzystencji, jak powiada narrator, „życie sztuczne”, to jednak „nie był zbieraczem bez celu i idei [...], ale zarazem z tą metamorfozą, która z poety zrobiła go badaczem, smutek, po lekarsku mówiąc, będący chorobą zapałną, stał się, powiedziec można, chroniczną, przeszedł w wiekiustą tęsknotę, zrosła z naturą jego i życiem” (Pbt, t. IV, s. 229–230). Nieskończony proces przetwarzania wiedzy, wizjonerskie wcielanie się w cudze formy, myśli, uczucia, sklejanie całości z rozproszonych fragmentów – ta działalność Szarskiego, zastępująca mu poezję, czerpiąc materiał z dziejów przeszłych, nie otwierała jednak nowych widoków na przyszłość. Pracę zatruwała melancholiczna udręka chwili teraźniejszej. A wtedy Stanisław „szukając spoczynku, twarz przyoblekał smutkiem i wzdychał, silniej jeszcze przywalony przeszłością.” (Pbt, t. IV, s. 230). Autorskie „ja”, zamknięte w archiwum, nie mogło zestroić się z „ja” idealnie cierpiącym, pożerającym ciało i serce poety. W nerwowym pobudzeniu umysłu była może jakaś namiastka kreatorskiego gestu przeciw chorobie ciała i duszy, ale gest ów, fetyszyzujący użyteczną pracę, przerywany chwilami zupełnego odrętwienia, mieści się, moim zdaniem, w granicach opowieści mitograficznej o geniuszu, podobnie jak stworzona gdzie indziej „patografia” Fryderyka Schillera<sup>105</sup>. Tak właśnie, jako fikcję drugiego stopnia, konstruowaną dla „przyszło-

<sup>105</sup> W opowiadaniu Tomasza Manna *Schwere Stunde* (1905) nieuleczalnie chory Schiller pracuje nad swoim *Wallensteinem*, dziełem o cierpieniu: „ale on [Schiller] wierzył w ten ból tak głęboko, tak wewnętrznie, że coś, co działo się pod wpływem bólu, na skutek tejże wiary, nie

ści”, odczytuję komentarz narratora, który „współmyśli” i „współodczuwa” z umierającym Szarskim, a właściwie patrzy na niego oczami ostatnich świadków patetycznej sceny:

[...] konanie jego było całe poezją i śpiewem. Dziewictwo duszy, z którym umierał, podniesienie ducha, które wyrobiła boleść, czyniły zeń istotę prawie nadziemską. Chwilami był wieszczem natchnionym, a słuchającym słów, które ze spalonych ust się jego wyrzywały, dreszcz przelatywał po skórze. Z upadkiem ciała władze duszy spotęgowały się w nim nad zakresy ludziom zwykłe – widział jak we śnie magnetycznym przyszłość, ludzkość, świat, dzieje – a w człowieku czytał jak w otwartej księdze. (Pbt, t. IV, s. 259).

Czy duchowe „widzenie” poety, prawie zza grobu, mieści się w porządku profetycznym? A może przybiera formę wieszczej fantasmagorii, bez początku i końca? Wyobraźnia poety w chwilach transgresyjnego przeobrażenia i spotęgowania znalazła się o krok od nicości. Księgi, ludzie, nieskończone horyzonty ulatywały w nieokreśloną dal razem z ostatnimi tchnieniami życia. W opisie wyczerpującego się do ostatka ducha poety wyczuwam więcej melancholii niż ekstazy. Chciał tu Kraszewski uwiecznić moment pożegnania ze światem, kierując uwagę bohatera oraz świadków jego umierania, a więc także nas, czytelników, ku niespełnionej obietnicy nowego jutra.

Legendotwórczy potencjał biografii Szarskiego, jej nakierowanie ku potomności, nie może jednak przesłonić wyrażonego gdzie indziej doświadczenia utraty i ścieśnienia horyzontu aż do upiornego uwięzienia w przestrzeni grobów, cieni, widm przeszłego życia. W wileńskiej *nekropolis* bohater także zatrzymuje się nad przepaścią nieistnienia. Nawiedzają go cmentarne myśli. „Nade drogą [po której Szarski wędrował – M.L.] ciężary do dźwigania, kamienie do spoczynku, kości wędrowców bielejące bez pogrzebu i mogiły ludzi, mogiły nadziei, mogiły złudzeń, mogiły wiar i marzeń i grobowiska bez końca” (Pbt, t. IV, s. 157). Wcześniej poeta błakając się po ulicach Wilna zobaczy miasto w nocnym półmroku, dającym mu poczucie snienia, nierzeczywistości: „Oświecone księżycem w pełni ulice prawie były puste, a długie linie białych murów,

---

mogło być bezużyteczne. [...] Talent sam w sobie – czyż nie był bólem?”. Cyt. za: J. Endres, *Poszukiwanie autora. Friedrich Schiller w biografjach popularnonaukowych*, w: *Friedrich Schiller. W dwusetną rocznicę śmierci*, red. G. B. Szewczyk, R. Dampc-Jarosz, Wrocław 2006, s. 18. Takim „patograficznym” studium jest również *Dajmon*, jedna z późnych powieści Kraszewskiego. Zob. B. Bobrowska, *Poeta, Dajmon i świat*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, dz. cyt.



połamane głębokimi cieniami, tworzyły dziwny obraz jakiegoś zaczarowanego, skamieniałego grodu”. (Pbt, t. III, s. 93).

Imaginarium poety, sprawujące demoniczną władzę nad jego miejscem autobiograficznym, przenosi uwagę czytelnika-widza na poziom artykulacji braku, nieobecności, radykalnego zerwania z przeszłością. Wilno, miasto pamiątek obraca się w ruinę, z której w pewnych momentach nie można zrekonstruować sensownej całości. Pozostają same cmentarne resztki. Nad miastem panuje milczenie spowodowane niemożliwą do nazwania traumą. Wilno nie jest już uniwersyteckim Wileniem, lecz wyludnioną nekropolią, fantasmagorią bez imienia. Wyraziła się w tym doświadczeniu, pod osłoną miłosnej tragedii Szarskiego, neuroza pamięci Kraszewskiego, jego uwięzienie w materialnej wyobraźni włóczęgi po litewskiej stolicy, pod nadzorem carskiej policji<sup>106</sup>.

Schillerowski motyw podniebnego lotu w krainę ideału został w *Powieści bez tytułu* przenicowany na obraz płaskiego widnokregu, niemej, zimnej pustki „na dalekim życia gościńcu” (Pbt, t. IV, s. 230). Melancholijno-żałobny nastrój fragmentów przybliżających czytelnika do momentu śmierci Stanisława Szarskiego czerpie wiele z atmosfery *Rezygnacji*, znanego wiersza niemieckiego poety, w którym na wspomnieniu Arkadii dzieciństwa kładzie się złowrogim cieniem postać „boga milczących grobów” albo widmo z mumifikowanego czasu, mamidło nieśmiertelności ducha. „Królestwo ideału” (*Idealesreich*) Schillera, oddane w Mickiewiczowskiej *Odzie do młodości* za pomocą dwuznacznej frazy „rajska dziedzina ułudy”, w odczuwaniu Szarskiego nadaje jego egzystencji formę jakiegoś upiorowatego istnienia, zawieszzonego między pracą, dającą rozkosze jasnowidzenia, a przygniatającym odrętwieniem, tęnym bólem, przykuwającym go z powrotem do ziemi i, po mickiewiczowsku, do utraconej kochanki<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Por. z: M. Kvietkauskas, *Poeci zaginionej Wilna: Czesław Miłosz i Abraham Suckewer*, w: *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski i Ł. Tischner, Kraków 2013. Tu o wyobrażeniu miasta-cmentarza i rytuałach pamięci wywołującej duchy zmarłych.

<sup>107</sup> Franciszek Malewski w liście do Mickiewicza wymownie objaśniał niebezpieczeństwo spolszczenia pojęć Schillera: „duch u nas nie ma nic platońskiego, owszem jest upiorowaty” (*Korespondencja filomatów 1815-1823*, t. 3, wyd. J. Czubek, Kraków 1913, s. 93). W polskim przekładzie *Rezygnacji* „strasliwa wieczność” żąda od poety szeregu poświęceń, wśród których znalazła się także ofiara z miłości (platońskiego erosa): „Daj mi swą Laurę, ten klejnot niewieści, / Którąś pokochał z najczystszy zapalem; / Za grobem stokroć splecę twe boleści.” Tłumaczenie J. N. Kamińskiego w zbiorze: F. Schiller, *Dzieła poetyczne i dramatyczne w najlepszych przekładach polskich* zebrał i wydał Fr. J. A. Zipper, t. 1, Stanisławów [1906], s. 69.

W tym miejscu przywołam jeszcze jedno świadectwo recepcji *Powieści bez tytułu*. W dramacie *Idealni* Karola Pieńkowskiego fabularna biografia poety Stanisława została przerobiona na serię wierszem pisanych scen z Szarskim i Sarą w roli głównej. Przedśmiertnemu monologowi bohatera autor przeróbki nadał zakrój katastroficznej wizji przyszłości. Utwór Kraszewskiego stał się tu podniętą dla wyobraźni poety-dramaturga w szczególny sposób. Forma dramatyczna korespondowała z marzeniem o czynie, wyeksponowanym w mowach drugiego Szarskiego („[...] wstanę czynny / Człowiek pracy... Precz marzenia!”), natomiast jego proroczy głos konającego w malignie wieścił klęskę, za pomocą ogólnikowych metafor przybliżał kres tego świata:

Świat konał. Natura smutna  
 Patrzyła na swe konanie,  
 Posępna, blada...  
 I dusza moja pokutna  
 Patrzyła: jak się też stanie  
 Ta światów zagłada.  
 I powiał wicher zniszczenia,  
 Słońca pogasły świecące,  
 I wody stanęły.  
 W chaosu noc świat się zmienia,  
 A skał wierzchołki piętrzące  
 Rozpękły, runęły!...  
 I wszystkie nieba pioruny  
 Grały światu pieśń pogrzebu,  
 Pieśń straszną, gromową...  
 Ja jeden – u świata truny,  
 Ja – duch – stałem! I niebu  
 Wieść dałem grobową!...<sup>108</sup>

Schillerowski „duch-ideał” zamienił się w reinterpretacji Pieńkowskiego w ducha-pokutnika, któremu Muza poezji pokazała swoje drugie oblicze – twarz upiора natury<sup>109</sup>, podobnie jak nieco wcześniej słowa Sary-aktorki spaliły serce poety ogniem zniszczenia.

<sup>108</sup> K. Pieńkowski, *Idealni*, Warszawa 1861, s. 89, 130.

<sup>109</sup> Por. z oceną postawy Gustawa-upiора z pierwszej, a także do pewnego stopnia IV części *Dziadów*: „Uwiedziony przez własną fantazję, popadł w pseudoidealizm, przed którym Schiller w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* przestrzegał wszystkich poetów. [...] Życie zamienione w fantazmatyczną mrzonkę pchnęło go na skraj moralnego bankructwa. Nie mogąc zna-

W leśnej tęsknocie, nie oznaczonej jednym przedmiotem, wyraziła się najlepiej wielostronnie ukształtowana, pełna sprzeczności osobowość poety Stanisława. I właśnie, jak się wydaje, owa metamorficzna natura, której nie zaspokoili żadne zmiany zachodzące w realnym życiu, przenosiła bohatera w programowanym odbiorze czytelniczym *Powieści bez tytułu* w świat schillerowskich ideałów<sup>110</sup>. Raz była tym ideałem przeszłość osobista, kiedy indziej – historyczna. Wszędzie Szarski czuł się panem własnego talentu, choć nieraz wątpił o sobie. Ale zarazem nigdzie, a już najbardziej w teraźniejszości, nie znalazł dla siebie miejsca. Tragicznie wolny w swoim wydziedziczeniu. „Dziewictwo myśli” Stanisława nie harmonizowało z jego elegijną naturą, chronicznym smutkiem duszy. Jednak, powieść Kraszewskiego w swej mitycznej nadbudowie prezentowała spójną aksjologię, etos mickiewiczowskiej „ojczyzny myśli”, zakorzeniony, jak sądzę, w micie niewinnego dzieciństwa<sup>111</sup>. Świat był dla bohatera „drożyną przejścia”. Małą, wąską ścieżką, po której trzeba było się wspinać, z uporem i z brzemieniem własnego „dziewictwa”, zostawiając niebosiężne wzloty dla romantycznych orłów.

---

leżć nic wartościowego w »zmyślonym świecie poetów«, wraca do zwykłego życia” (M. Rudaś-Grodzka, „*Sprawić, aby idee śpiewały*”. *Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003, s. 292-293).

<sup>110</sup> Geniusz Schillera „wiódł za sobą ku dobremu, ku ideałom, ku niebiosom, i dlatego dziś sam jest dla nas wszystkich – ideałem poety [...], poetą młodości [...] sława i cześć przede wszystkim człowiekowi, który to kapłaństwo nosił godnie, który dowiódł żywotem, że był poetą, że ogień niebieski w czystych rękach piastować zasłużył” (J. I. Kraszewski, *O Szyllerze. Rzecz czytana na obchodzie uroczystym setnej rocznicy dnia urodzin jego, d. 10 listopada 1859 roku, w Warszawie*, „Gazeta Codzienna” 1859, nr 299, s. 1-2).

<sup>111</sup> Zgadzam się tu z przekonaniem, że „powieść zastępuje mit, gdyż – tak jak on – zawiera w sobie ideały istniejące w życiu społecznym” (C. Zalewski, *Mit a powieść. Prezentacja stanowisk teoretycznych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 70).



Fotografia Kraszewskiego

# EPILOG. O POWOŁANIU LITERACKIM

## Jeremiada

Zamknięcie biografii Stanisława Szarskiego podwójnym epilogiem rozpoczyna pośmiertne życie poety w zbiorowej pamięci. Kiedyś w rozmowie z Hipolitem Klimaszewskim autor *Fantasmagorii* przypominał profesorowi znany truizm czasów porozbiorowych: „Żywot nasz cały dziś w tych sferach ducha, w literaturze, języku, piastujmy go i rozniecajmy święte, ostatnie ognisko” (Pbt, t. IV, s. 215). Mickiewiczowska topika mesjanistyczna, sięgająca wstecz do wyobraźni Brodzińskiego, umieszczała centrum narodowości pod martwą, plugawą skorupą indyferentyzmu, przedstawiała niezniszczalną młodość przykrytą maską starości. Kraszewski w *Powieści bez tytułu* wydobył ogień życia z podziemia i przeniósł go na powierzchnię, w sferę zewnętrznych oznak społecznego przebudzenia, bez insurekcyjnych podtekstów i odniesień. „Książki sypią się gradem, więcej ich teraz wychodzi w pół roku niż przedtem w ciągu lat kilku i wszystkie rozprzedają się, rozsypują po świecie” (Pbt, t. IV, s. 214). Otwarte jednak pozostaje pytanie o trwałe skutki tych „gwałtownych paroksyzmów”. Szarski za życia, jak pisałem, nie troszczył się o „los” swoich utworów, nie zabiegał przesadnie o uznanie krytyki i publiczności, broniąc do ostatka świętego posłannictwa poezji i nauki. Widział swoją rolę w rozniecaniu iskier, wzbudzaniu i zaspokajaniu głodu ducha pożyteczną strawą rzuconej myśli, szlachetnego uczucia... Ostatecznie „spalił się” w ogniu poezji, pochłonięty przez swoich naśladowców, komentatorów i dwuznacznych spadkobierców, nabywających symbolicznie prawa autorskie do jego dzieł. Zapowiadał swoje pośmiertne wejście w szarą strefę „półślawy”, graniczącej z zapomnieniem i pogardą.

Drugi epilog *Powieści bez tytułu* „rozładowuje patos zasadniczej opowieści”<sup>1</sup> i zostawia czytelnika z nierozstrzygalnymi wątpliwościami. Dotyczą one sposobu konstruowania pamięci o „zgasłym” bohaterze. Bazylewicz „w mniemaniu powszechnym uchodził za jedyne powiernika i najserdeczniejszego

---

<sup>1</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*, dz. cyt., s. 126.

przyjaciela zmarłego” (Pbt, t. IV, s. 263), mógł więc dowolnie, wedle własnego uznania pokierować recepcją dzieł Szarskiego. W pierwszym epilogu natomiast autor *Powieści bez tytułu* uzasadniał swoje ostatnie słowo, odwołując się do życzliwości „choćby tylko jednego sympatycznego czytelnika, który wytrwał do kresu; trzeba go zaspokoić i zakończyć według wszelkich prawideł” (Pbt, t. IV, s. 253). Literatura, która jest uniwersalnym kodem znaczącym, wymaga od pisarza uszanowania podstawowych konwencji służących porozumieniu z odbiorcą. Historia Szarskiego zamknięta patetyczną kodą została przeniesiona tam, gdzie jej właściwe miejsce – w pamięć literatury.

Z interpretacji *Powieści bez tytułu* świadomie został przeze mnie wyłączony fragment zawierający bezpośrednią wypowiedź Stanisława, skierowaną retorycznie do anonimowego kręgu odbiorców, ponieważ nie przysłuchują się jej fizycznie żadni świadkowie. Następuje ona po spotkaniu Szarskiego z natrętnym intrygantem, usiłującym nakłonić poetę do spreparowania pamfletu na znaną osobistość. Rozgoryczony bohater głosem wołającego na puszczy proroka lamentował – ku własnej przestrodze, a właściwie pod adresem swoich niedawnych współtowarzyszy młodości, teraz duchowo nieobecnych i przedwcześnie zestarzałych:

Za młodu wzdryga się człowiek, staje, patrzy, a gdy odezwie się z podziwem czystej duszy, śmiech wywołuje tylko... śmiech ten, jak wiatr pustyni, wysusza jego serce... i co dzień mniej poczyna się dziwić zepsuciu, co dzień słabiej odzywa się przeciwko niemu, obojętnieje, kamienieje, zamiera. I on nareście wrasta w tę potworną społeczność, z wierzchu świecąca od ogłady, wewnątrz spróchniałą i zgniłą. (Pbt, t. II, s. 199)

Jeremiaszowa skarga zbolełego poety (wypowiedziana w formie mowy niezależnej) przenosi uwagę czytelnika na poziom parabolicznego uogólnienia. Walka literacka, która należy do „zakulisowej historii naszej literatury”, stanowi spektakularny przejaw starcia kultury ducha z materializmem strupieszalej epoki. Podobne funkcje spełniała w *Sfinksie* edukacja estetyczna polskiego malarza w Rzymie. Jak widać, ta sama problematyka powróciła w latach pięćdziesiątych w innym ujęciu. Głos artysty wieszczący zagładę starego świata rozległ się w pustce rozproszonych autorytetów. Kto ma mówić i w czym imieniu? Do kogo? Potrzebny był nowy wieszcz na wzór izraelskich, „którzy byli ludów sumieniem, odzywającym się wśród biesiad Baltazara” (Pbt, t. II, s. 199). Stanisław Szarski, niezłomny w przekonaniach – niczym potomek Fredrowskiego Edwina z *Odludków i poety* (1825) –

broniał własnym życiem świętego imienia kapłana sztuki, lecz czuł się bezsilny w wykonaniu misji przewodnika społecznego. Czekał dopiero na jego nadejście, oddziaływał samą ideą, był „oznaką” rozbudzającego się powoli „życia”. Tymczasem śmiech epoki pokrywał milczenie zgnuśnionych proroków: „Cisza – jak przed wielką burzą, jak na ogromnym smętarzysku, a w miejscu pieśni Jeremiasza odzywa się śpiewka rozpustnicy, pijany szaleł głos jej kochanka, śmiech pusty liczącego grosze handlarza i turkot warsztatu, przędzącego zbytek rękoma nędzy” (Pbt, t. II, s. 199). Zepsucie moralne społeczeństwa europejskiego jest tu równoznaczne z nawrotem do starego pogaństwa. „Bóg czeka, ale ludzkość musi się odrodzić lub zginąć, własnymi zabita rękami, własnymi ukamienowana grzechami... Zepsucie dojdzie do kresu i pożre się zdychając – wyrokuje Stanisław – lepsze jutro zaświecić musi...” (Pbt, t. II, s. 200). Szarski był synem wieku materializmu, epoki, która szydziła ze wszystkiego i zamknęła usta prorokom zagłady. Chrześcijańsko-neoplatońskie korzenie myśli i sztuki straciły swój macierzysty grunt w Europie zwróconej ku zwierzęcemu, neopogańskiemu bałwochwalstwu<sup>2</sup>. *Powieść bez tytułu* Kraszewskiego przedstawiała pisarza jako wydziedziczonego kapłana myśli. Także, jak przypuszczam, z tego względu zachowywała ona status dzieła „bez imienia” – według formuły przedmowy z 1872 roku. Wołanie poety, nie wsparte głosem proroków, mogło w każdej chwili zostać zapomniane i pochłonięte przez grobową ciszę. Albo zagłuszone „turkotem warsztatu”. Występowanie pod imieniem wieszczka kogoś, kto użyczał swoich ust Bogu, narażało przemawiającego i jego orędzie na świętokradcze przedrzeźnianie „pijanego” tłumu. Pesymistycznej przepowiedni Szarskiego nie łagodzi marzenie o „lepszym jutrze”. Przesilenie patogennych pojęć i wyobrażeń, które wieszczu poeta w *Powieści bez tytułu*, jawi mu się jako czas próby moralnej – odrodzenia lub śmierci. Szarski nie powtarza jednak

---

<sup>2</sup> Kraszewski w publicystycznej prozie *Abracadabra* powtarza w podobnej stylistyce wypowiedziane sądy o degeneracji „starej” Europy i zagłuszeniu „jęku proroka” (*Mogily. Abracadabra oraz przepisany przez tegoż Djariusz podróży z Warszawy do Petersburga Hrab. Kazimierza Konst. de Brohl Platerra, starosty inflanckiego, później podkanclerza litews. w 1792 roku odbytej*, Warszawa 1859, s. 217-220). Zob. także J. Nocoń, *Wartościowanie w Księgach pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza, w: *„W ojczyźnie serce me zostało...” W dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza*, pod red. J. Pośpiecha, Opole 1998; J. Krasuski, *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 2004; Z. Przychodniak, *„Świński wiek”. Hrabia Krasiński i la modernité wieku XIX*, w: *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*, Kraków 2016.

Woroniczowskiego gestu proroka wzywającego do pokuty i nawrócenia. Słowom autora *Świątyni Sybilli* nie ma już kto zawtórować<sup>3</sup>.

### Pańszczyzna na niwie wielkiego pana

W roku 1856, w kilku kolejnych numerach „Dziennika Literackiego”, Kraszewski ogłasza publicystyczny esej *O powołaniu literackim*<sup>4</sup>. Głos ten można potraktować jako jeszcze jeden epilog biografii Stanisława Szarskiego, jeszcze jedno świadectwo „usiłowań”.

Wróciłem pamięcią do lat moich młodych, zazdroszcząc sobie tej chęci gorącej, tego zapału niezmożonego, z jakim u zarania żywota rzuciłem całą przyszłość w zapasy umysłowe, w niewdzięczną pracę głowy i pióra. Z dzisiejszego stanowiska ta odwaga wydała mi się niemal niepojętą śmiesznością, nie umiałem sobie wytłumaczyć, jak się to stało. (G, s. 3)<sup>5</sup>

„Ja” autorskie, przebiegając we wspomnieniu główne linie swojej intelektualnej i duchowej biografii, sięgając niemal do samych jej początków, w dużym stopniu identyfikuje się z garstką wiernych pracowników „głowy i pióra”. Kraszewski przemawia dalej w imieniu tych wyróżnionych, z którymi łączy go z góry założona wspólnota losu i wyznawanych wartości:

---

<sup>3</sup> W liście do Teofila Lenartowicza, datowanym 24 XII 1886 r., Kraszewski żali się na lichą edycję poezji Woronicza (*Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, t. I-III, Lipsk 1853) i zapowiada nowe ich wydanie, odpowiadające bardziej randze tego autorytetu w literaturze i życiu. „A toż poniekąd klasyk!!!” Lenartowicz natomiast niepopularność autora *Świątyni Sybilli* komentuje zjadliwą uwagą na temat gustów publiki: „Woronicz dziś; ale ba, kto go będzie czytał? Naprzód, że książdz, a po wtóre że [nie] byronista. Słowackiada tak ogarnęła mózgi, że się z tej formy wydobyć nie mogą. Grzmią à la *Beniowski*, a *Beniowski* – à la *Don Juan*, Ariosto. Byron, fi, fi, to wielkość, a jego naśladowce, owce, barany i bo wściekle. Nie czas na Woronicza”. (J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 509-510).

<sup>4</sup> J. I. Kraszewski, *O powołaniu literackim*, „Dziennik Literacki” 1856, nry 8-12. Cytaty wg edycji w zbiorze: *Gawędy o literaturze i sztuce. Ciąg pierwszy*, Lwów 1857 (dalej skrót: G i numer strony).

<sup>5</sup> To wyznanie nawiązuje do listu Kraszewskiego *O nieprzyjemnościach życia literata na prowincji*, opublikowanego w „Tygodniku Petersburskim” (1841, nr 21): „[...] mnie się zdawało zawsze, że aby skutecznie pracować i z siebie dla siebie coś zrobić i dla ludzi być użytecznym, trzeba oddać lepszą i większą część życia. Cóż za tym poszło? Naturalnie zapomnienie o wszystkim, wyrzeczenie się wszystkiego dla literatury”. Cyt. wg przedruku: *Józef Ignacy Kraszewski. Materiały*, dz. cyt., s. 114.



Wy, coście jak ja tego chleba pracy skosztowali w pocie czoła i w pocie serca, powiedzcie mi i wytłumaczcie, co was do obrania niewdzięcznego zawodu skłoniło, co wam szeptało w kolebce o koniecznym męczeństwie i koniecznym przeznaczeniu, co pchnęło w drogę boju i poświęcenia? (G, s. 4)

Retoryczność podobnych pytań i twierdzeń, o frazeologii nawiązującej do kanonu pojęć romantycznych, buduje przekaz więziotwórczych emocji i doświadczeń zachowanych we wspólnej pamięci, a także narzuconych niejako przez wzorce literackie i kulturowe epoki. Przyjęcie od razu na wstępie perspektywy zbiorowego rozrachunku i towarzysząca mu oscylacja wypowiedzi autorskiej między formami „ja”, „my” i „wy” pełnią funkcje zwiększające perswazyjność całego wywodu, służą wzmocnieniu autorytetu mówiącego. Głos pisarza i publicysty przywraca godność zapomnianej przez ogół garstce wybranych z całego zastępu „pracowników umysłowych”:

Nie wierzę w przeznaczenie, a jednak... rozumiem posłannictwa... i patrzę i pojmuję, jak nas kilku z liczby większej, co się zrazu rzuciła drogą otwartą, wytrwaliśmy sami do ostatka. (G, s. 6)

Wydaje się, że owa garstka, ci co nie upadli na duchu, nie ma konkretnego desygnatu poza sferą wartościowania wytwarzaną przez tekst, przez bycie w roli przekaznika „kapłańskiego” etosu. Krąg męczenników pióra, o którym mówi się również w *Powieści bez tytułu*, należy do tego samego porządku idei – wspólnot wyobrażonych, co naród, ojczyzna, pokolenie, ludzkość. Więż ideowa w dużej mierze wytwarza się w świadomości indywidualnej, dotkniętej atrofią kontaktów z myślącymi podobnie. Dlatego wypowiedź rozrachunkowa, jaką niewątpliwie jest omawiany artykuł, pełni funkcję śladu-świadectwa, zastępującego nieistniejące w fizycznej rzeczywistości związki międzyludzkie. Pomniejszanie liczby powołanych należy tu do repertuaru figur stwierdzających autorytet słowa pisarza. Garstka, resztką jako mała wspólnota staje się w akcie pisania możliwa do ogarnięcia więzami braterstwa dla podmiotu mówiącego i tych, co budują z nim komunię myśli<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Analogicznie w prywatnym listowniku Kraszewskiego powiernikiem na odległość ustanowionym z myślą o zapełnieniu luki nieobecności został Lenartowicz. 12 II 1858 r. z Żytomierza do Rzymu powędrowało znamienne wyznanie autora, znękanego niepowodzeniami na polu praktycznego działania: „Przekonany jestem, że w pracy i nauce, w cichym życiu myśli powołanie nasze. Niepotrzebnie wciągniono mnie w inny żywot niestosowny, w którym musiałem srożej przeboleć niż kiedy, dotknąwszy ludzi, jakich pojęcia nie miałem, żeby egzystować mogli. Na bój

Wytrwanie wybrańców na niwie literackiej, wytrwanie, nazwane w innych miejscach wywodu cnotą, wynikało ze zrozumienia zadań człowieka piszącego lub przemawiającego do „powszechności”. Stanowiło akt nobilitujący, ale dopiero po wypełnieniu obowiązków, świadomie i osobiście realizowanych dla dobra społeczeństwa. Próba czasu okazała się niezbędna dla przeprowadzenia właściwej, zdaniem Kraszewskiego, oceny postaw ideowych. W artykule *O powołaniu literackim* terażniejszy punkt widzenia w spojrzeniu na sprawy mające swoją genezę w latach młodości uniwersyteckiej (start pokolenia), krzyżuje się z wyraźnie zaznaczonym horyzontem przyszłego zamknięcia pisarza „za grobem” i zapomnienia „jutro” przez współczesnych, bezpośrednio po wykonaniu aktualnej misji.

Dumą jest, powiecie mi, wierzyć w posłannictwo swoje. O nie! pokorą panowie! Jakkolwiek maluczkie ono, zatarte, drobne, pozbawia przecie woli i samostności, jak skoro jest posłannictwem nieodwołanym; myśmy z nim wyrobniacy na niwie wielkiego pana, zmuszeni pańszczyzną odrobić!...

[...] Nieznani pracownicy, przyniósłszy siłę naszą w ofierze, pójdziemy spocząć, nie wiedząc sami, cośmy zrobili...

My jedni tutaj zostaniemy bezpłatni.

Z równym geniuszem, z talentami równymi, losy nasze niejednakowe. [...] Na stu robotników w tej winnicy jeden może pogrobowe weźmie wieńce, a dziewięćdziesiąt dziewięciu zamrą odepchnięci lub wysmiani... (G, s. 5)<sup>7</sup>

W przytoczonym fragmencie publicystycznego wywodu najbardziej interesującą kwestią, wyrażoną językiem biblijno-feudalnej metaforyki ofiarnej pracy „na niwie wielkiego pana”, jest anonimowe zrównanie indywidualnych, wrodzonych predyspozycji – geniuszu i talentów – owych „pracowników pańszczyznianych”. Wykonują oni wyciskową pracę, uczestnicząc w organicznej całości wyznaczonych im z góry zadań, nie przekraczając granic określonych spo-

---

z rzeczywistością brudną człowiekowi, co ma w duszy choć iskrę poezji, więcej potrzeba siły, niż ja mam po dwudziestu kilku latach pracy w innej sferze” (J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 28).

<sup>7</sup> Według Kraszewskiego, takim „zapomnianym” pisarzem, który utorował drogę „robotnikom winnicy”, był Kazimierz Brodziński, zwiastun romantyzmu. Po nim przyszedł Mickiewicz. „Poeta *Dziadów* i *Ballad* był z porządku drugim dopiero apostołem reformy, a blask tej wielkiej gwiazdy zaćmił skromną barwę jutrenki, która oznajmiwszy dzień, sama się w jasnościach jego stopiła” (J. I. Kraszewski, *Słowo o Kazimierzu Brodzińskim*, „Athenaeum” 1844, t. 6, s. 14-15).

łeczną funkcją ich wyrobniczej służby<sup>8</sup>. Liczy się tu udział we wspólnym dziele, a nie pieczęć samoistnego działania. Identyczne formuły wkładał Kraszewski w usta Hipolita Klimaszewskiego i Stanisława Szarskiego w *Powieści bez tytułu*.

W dalszej części szkicu *O powołaniu literackim*, autor przywołuje zasadę współistnienia różnych jakości w jednym organizmie kultury narodowej, utrwalonej w słowie pisanym:

Mówiąc ogólnie o piśmiennictwie i pisarzach, nie wyłączamy tu żadnego rodzaju, żadnej ze sfer, w których się literatura obraca. Wszystkie one są częścią wielkiej całości, solidarną formując jedność. Najmniej ważny objaw życia, najpłochszy utwór, mimowolnie przetwarza sobą jakiś symptom stanu społecznego i usposobień indywidualnych. Tylko umysły płytkie w świecie stworzonym i w światku ludzkiego utworu, dzielą na ważne i nieważne kreacje Boga i człowieka. Wszystko to trzyma się, wiąże i ma pewne znaczenie, myśl swoją, miejsce, potrzebę... (G, s. 18–19)

Historia literatury, a tym bardziej bieżąca krytyka literacka, w przekonaniu Kraszewskiego nie może koncentrować się jedynie na kanonie arcydzieł, uznanych przez współczesnych lub potomnych za bezwzględnie doniosłe i wartościowe oraz mające najszerszy zasięg oddziaływania. Wszystko, co da się zrozumieć i pojąć w relacji do życia kolektywnego, ma swoją rację bytu. Ze względu na równoważność elementów tworzących całość zbiorowego organizmu hierarchizacja zjawisk i osób według ich stanowiska zajmowanego aktualnie w literaturze traci sens uogólniających, niepodważalnych twierdzeń. Ten antynormatywizm Kraszewskiego harmonizował w ogólnych założeniach z duchem antyświęceniowej kampanii romantyków, wymierzonej przeciw koncepcjom sztuki elitarnej. Tamta sztuka była przeznaczona dla wąskiego grona odbiorców wyposażonych w wiedzę o regułach estetycznych („dobry gust”), eliminowała z pola widzenia to, co zaznaczyło swoją obecność na peryferiach oficjalnej kultury. Kraszewski w szkicu *Życie umysłowe* stwierdzał: „Nie wszyscy mogą pisać i tworzyć, ale prawie wszyscy mogą czytać, czuć i pojmować” (SI, s. 176).

Autor szkicu *O powołaniu literackim* uznawał romantyczne posłannictwo pisarza, ale docierał do niego inną drogą niż poezja rewelatorska, „mistyczna”.

---

<sup>8</sup> Por. z opisem nieszczęść w Księdze Hioba (7,1-3), gdzie obrazowo mówi się o przymusowej służbie wojskowej, o pracy najemnika i morderczej harówce niewolnika. Zob. komentarz: G. Ravasi, *Hiob. Dramat Boga i człowieka*, cz. 2, przekł. K. Stopa, Kraków 2005, s. 106-107.

Mimo pewnych oczywistych zbieżności z romantyzmem, refleksja Kraszewskiego na temat powołania i zadań twórcy od samego początku różniła się od niektórych założeń światopoglądowych tego prądu, zarówno w jego wczesnej fazie fascynacji indywidualizmem spod znaku Byrona, jak i w odniesieniu do późnej twórczości mistyczo-genezyjskiej Słowackiego<sup>9</sup>. Przypomnę słowa autorskiego manifestu Kraszewskiego: „Nie wierzę w przeznaczenie, a jednak rozumiem posłannictwa”. Za ogólnikową formułą „przeznaczenia” kryć się mogła mglista sfera nie wyartykułowanych do końca asocjacji, niepokojących Kraszewskiego swoją enigmatycznością, irracjonalizmem, rezygnacją z dociekań rozumowych na rzecz „mistycznych” spekulacji, bez zakotwiczenia w realnym wymiarze powszedniego życia<sup>10</sup>.

Odpowiadając z kolei na pytanie: co mogło najbardziej zbliżyć Kraszewskiego do najważniejszej w polskim romantyzmie linii tradycji mickiewiczowskiej? – trzeba przypomnieć znaczenie kulturowych odkryć romantyków w integrowaniu narodowej wspólnoty. Taki wspólnototwórczy, organiczny sens miała dla Kraszewskiego i jego rówieśników na przykład jeszcze preromantyczna ludowość, z której wywodziła się koncepcja twórczości kolektywnej albo idea poety – pieśniarza ludu lub „tłumacza fantazji gminu”<sup>11</sup>. W tym kontekście „wiarę w przeznaczenie” mogło z powodzeniem zastąpić „rozumienie posłannictwa” w sensie odnajdywania własnego miejsca w ponadindywidualnym dziedzictwie, którego twórczość ludowa była najistotniejszą częścią<sup>12</sup>. Odkrywanie ducha „gminu” (czytaj: narodu), a z drugiej strony, obserwacja zjawisk społecznych stanowiły fundament socjokulturowych rozpoznań Kraszewskiego.

<sup>9</sup> Częściowo problematykę tę zreferowała H. Bursztyńska w pracy *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, dz. cyt., rozdz. *W kręgu krajowej i emigracyjnej poezji okresu romantyzmu*.

<sup>10</sup> Wielokrotnie w XIX i XX wieku spekulowano np. nad imieniem „opatrznościowego męża” z profetycznej sceny *Dziadów*. „Ksiądz Piotr nie otrzymał w swoim widzeniu nakazu deszyfracji i – jak słusznie przestrzegał Waław Kubacki – nie powinniśmy bagatelizować tej przestrogi” (R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków*, dz. cyt., s. 188).

<sup>11</sup> Określenie z rozprawy Kraszewskiego *O obrabianiu podań gminu i użyciu ich w sztuce*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nr 29. „Tłumaczem” ludu był w naszej literaturze Brodziński. Na związek romantyzmu z ludowością w poglądach Kraszewskiego zwracała uwagę H. Bursztyńska (*J. I. Kraszewski o poetach...*, dz. cyt., rozdz. *Poezja „gminna” – „arka przymierza” pokoleń*).

<sup>12</sup> Zob. korespondujące z przekonaniami Kraszewskiego uwagi o podmiotowym rozumieniu tradycji w książce J. Szackiego *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 147-154. Polega ono na budowaniu i umacnianiu więzi grupowych wokół idei przeszłości, uznanych aktualnie za wartość. Tradycja zakłada tu selekcję, nadawanie sensu i włączanie zasobów dziedzictwa do współczesności.

Organiczny obraz żyjącej całości był głęboko zakorzeniony w romantycznej strukturze wyobraźni<sup>13</sup>. W rozumowaniu Kraszewskiego zachowuje on swoją perswazyjną funkcjonalność w budowaniu etosu ludzi pióra na kilku poziomach odczytywania misji społecznej każdego poszczególnego twórcy. W grę wchodzi między innymi następujące zagadnienia, określające podstawowe warunki i kryteria pełnienia funkcji pisarza w społeczeństwie, tak, jak je pojmował Kraszewski od początku do końca swojej literackiej i kulturalnej działalności (nie wyłączając idei rozpowszechnianych w wielu jego powieściach):

1. Naturalny cel (dążenie) sztuki – platoński ideał piękna moralnego (*kalokagathia*).
2. Użycie słowa i towarzyszące mu intencje mówiącego; wynikające stąd skutki społeczne i estetyczne. Wewnętrzny głos sumienia autora. Obieg popularnych idei. Wpływ „przewodników”. Socjalne media „ducha” wieku.
3. Kategoria czynu w procesie społecznej weryfikacji osobowego posłannictwa.
4. Fenomen sławy pisarskiej. Historycznie względna miara wartości dzieł i ich autorów – głos opinii. Sąd przyszłych pokoleń.

Tę bogatą problematykę socjoliteracką, wkraczającą także na obszar aksjologii i antropologii słowa publicznego, należy rozpatrywać na szerokim tle związków Kraszewskiego z tradycją europejską, nie tylko tą ukształtowaną przez romantyzm.

Najbardziej ogólny poziom teoretycznych refleksji Kraszewskiego, skoncentrowanych na organicznej koncepcji piśmiennictwa, stanowi, przywołany w artykule *O powołaniu literackim*, kontekst neoplatoński. Bezpośrednim impulsem do jego włączenia w nurt rozważań, ilustrujących problem tytułowy – powołanie literackie, jest popularne w epoce hasło sztuki dla sztuki (*l'art pour*

---

<sup>13</sup> Obraz ten przetrwał w drugiej połowie XIX wieku w teoriach społecznych o różnej proweniencji. Można tu wskazać m.in. inspirację idealistycznej filozofii „życia” Schellinga. Zob. K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnecki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975, s. 81-82, 88. O zbieżnościach i różnicach w rozumieniu idei organicznej u romantyków i pozytywistów zob. B. Skarga, *Narodziny pozytywizmu polskiego (1831–1864)*, Warszawa 1964, s. 15-17, 114.

*l'art*)<sup>14</sup>. W rozwoju poglądów estetycznych XVIII–XIX wieku Kraszewski widzi pewną niekonsekwencję, którą przewyciężyć może dopiero Platońska idea piękna moralnego (*kalokagathia*), w jej najbardziej „pierwotnym” rozumieniu. Poniżej przytoczony zostanie fragment dłuższego wywodu, streszczającego i zarazem programowo komentującego dzieje „częstkowych”, jednostronnych doktryn, formułowanych przez europejskich i częściowo także polskich teoretyków powieści. Doktryny te ewoluowały, według Kraszewskiego, między dwiema skrajnościami: czystego estetyzmu i czystego dydaktyzmu.

Zrozumiano nareszcie, że celem nie jest dla poety i pisarza rozgłoszenie nędznego imienia, że sztuka, którą się przedstawia, sama sobie jest celem i końcem. Ale na tym drugim stanowisku niedługo się zatrzymawszy, niepokojem ogarnieni heretycy, spostrzegli się, że w wyrażeniu sztuki dla sztuki jest coś niepełnego i niedostatecznego. Z tego więc nowe systemata i teorie, wiodące do uznania, że piękno mieć powinno za cel dobre, że dzieło winno mieć cel moralny. W wyrażeniu tym zaszło znowu nieporozumienie i obalamucenie, z rozdwojenia jednego pojęcia wynikłe. (G, s. 25)

Cały ten ustęp suponuje czytelnikom artykułu Kraszewskiego, że w poszukiwaniu właściwego celu uprawiania sztuki teoretycy w obu wypadkach rozmięli się z prawdą, gdyż dokonywali jednostronnych uproszczeń. Wydaje się, że wyznawczy stosunek Kraszewskiego do neoplatonizmu, w jego wersji formułowanej na potwierdzenie własnych tez o powołaniu literackim, nie przesłonił mu ważnego znaczenia tego okresu w dziejach literatury i sztuki, kiedy podnoszono walory estetyczne dzieła. Kraszewskiemu chodziło raczej o trudną do osiągnięcia w praktyce syntezę treści i formy, trudną również dla autora wyopowiadającego ten sąd. Dalszy ciąg argumentacji Kraszewskiego zawiera już rozwinięcie idei *kalokagathia*, służące sprostowaniu mylnych sądów, rozbijających integralną jedność „esencji” i „kształtu” dzieła:

---

<sup>14</sup> Hasło „sztuka dla sztuki” stanowiło przedmiot sporu w kręgu pisarzy francuskich z Teofilem Gautierem na czele, a u nas na łamach konserwatywnego „Tygodnika Petersburskiego”. Jednak, nie da się go mierzyć tą samą miarą, co to samo hasło w epoce Młodej Polski. We wczesnym artykule Kraszewskiego *O polskich romansopisarzach* (1836) dopatrywano się słusznie obrony stanowiska estetycznego w literaturze jako przeciwwagi dla romansu ideologicznego, pozbawionego walorów dzieła sztuki. Pisała na ten temat A. Bartoszewicz w studium *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce literackiej okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, „Zeszyty Naukowe UMK w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 3, „Filologia Polska” (II), s. 143.

Piękno i dobro stanowią tak nierozdzieloną całość, że jej rozłamać niepodobna; nie może być pięknem, co dobrem nie jest, a wszelkie dobro ma piękność swoją. W literaturze, by co pięknym i wielkim uznanym zostało, musi być dobrem natchnione i przejęte, i choć nie stawiało sobie celu odrębnego, cel ten osiąga naturą swoją. (G, s. 25–26)

Uniwersalny aksjomat Platona, zdaniem Kraszewskiego, nie wyklucza historycznej ułomności wielu płodów umysłowych, które dopiero razem zebrane utworzą żywą całość. W szkicu *O powołaniu literackim* platonizm występuje również pośrednio w roli argumentu na rzecz tezy o organicznym związku pojedynczych „cząstek” narodowego piśmiennictwa w jednej literackiej całości. Nawet twory „ułamkowe” i niepełne zyskują tu swoje właściwe znaczenie poprzez pełnione przez nie funkcje w ogólnym układzie elementów, dzięki nadrzędnej idei dobra moralnego:

Ale na ziemi wszystko jest ułamkowe, nie ma absolutnego dobra i absolutnej piękności, są tylko odłamane ich okruchy. Objawy cielesne, z natury swej niedoskonałe, mając wyrażać to, co się w nich pomieścić nie może, w jednych więcej, w drugich mniej objawia się nadziemskiego pierwiastku, z mniejszym lub większym blaskiem. (G, s. 27)<sup>15</sup>

Z artykułu *O powołaniu literackim* wyłania się podwójny (auto-)portret „pracownika” ducha i myśli. Jako miłośnik piękna szuka on uniwersalnego wzoru w sferze ideału, zaś jako pisarz społeczny, obdarzony zmysłem moralnym i krytycznym, spaja ułamkowe i rozproszone piękno w obraz codziennego życia, by sprostać swoim zobowiązaniom wobec współczesnych. Niewątpliwie, estetyka Kraszewskiego wraz z jej nadbudową ideową stanowi swego rodzaju „filozoficzne” zaplecze, nadające walor prawdy obiektywnej szczegółowym obserwacjom życia ludzi pióra w przestrzeni społecznych zachowań.

---

<sup>15</sup> Wypowiedź Kraszewskiego może uchodzić niemal za replikę estetycznych poglądów Mochnackiego na temat genezy romantycznej idei fragmentu, cyklu i poezji uniwersalnej. W obu wypadkach powtarza się ten sam schemat myślowy: dwoista natura bytu, człowieka i dzieła sztuki. „Wzór terazniejszej piękności – pisze autor rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polsce* – można by nazwać ułomkiem nieznaną całości albo raczej znajomą ilością służącą do wynalezienia nieznanegoj” (M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, dz. cyt., s. 42).

## Autorytet Adama

Artykuł *O powołaniu literackim* został napisany 10 marca 1856 roku. Był to czas z kilku względów szczególnie w historii Europy i polskiego piśmiennictwa. Dogorywała wojna krymska. Jednym z jej „epopeicznych” epizodów stała się nagła śmierć Mickiewicza w Konstantynopolu w czasie formowania polskiego wojska, sprzymierzonego z Turkami przeciw Rosji. Rok wcześniej zgon cara Mikołaja I zapoczątkował krótki okres odwilży w polityce kulturalnej Rosji. Osłabienie cenzury umożliwiło oficjalną rehabilitację imienia Mickiewicza po 24 latach jego urzędowo sankcjonowanej nieobecności w słowie pisanim w kraju<sup>16</sup>. Dorobek autora *Dziadów* przygotowywano wówczas do udostępnienia publiczności<sup>17</sup>. Szkic Kraszewskiego *O powołaniu literackim* włącza się w żywy strumień narodowej pamięci po zmarłym niedawno „wieszczu”, aczkolwiek imię wielkiego poety zostało tutaj ukryte w sferze aluzji – dla wszystkich jednak czytelnej. Odejście Mickiewicza wywołało w świadomości autora *Powieści bez tytułu* falę wspomnień, ujętych w szersze ramy spowiedzi pomocnikiewiczowskiego pokolenia<sup>18</sup>:

Pamiętam, było nas wielu... rówieśników, równie młodych i równie na jedne wystawionych wpływy, jednego słuchających głosu. Czemu on nie przemówił do piersi tamtych, a uwiązał w naszej tylko? Dlaczego budził w nas jakby wspomnienie jakiegoś nakazu, jakby gdzieś już usłyszane wprzód myśli? Czemu na widok zbutwiałej książki drgało w nas serce dziecięce, jak na widok motyla i kwiatu,

---

<sup>16</sup> Według Andrei Lanoux, amerykańskiej slawistki, wyrugowanie utworów Mickiewicza z oficjalnego obiegu przyczyniło się paradoksalnie do rozpowszechnienia jego twórczości w „podziemiu” literackim, a w konsekwencji wpłynęło na ukształtowanie w latach sześćdziesiątych kanonu „świętych” tekstów polskiego romantyzmu. A. Lanoux, *Od narodu do kanonu*, dz. cyt., s. 38, 90 i in.

<sup>17</sup> Rekonstrukcję przed- i pośmiertnych dziejów wydawniczych oraz kultu „pierwszego wieszca” zawierają prace: J. Maciejewski, *Czytelnicy Mickiewicza*, w: *Literackie przystanki nad Wartą*, pod red. Z. Szwejkowskiego, Poznań 1962; A. Kłoskowska, *Autor – publiczność – cenzura. Wokół warszawskiego wydania „Pism” Adama Mickiewicza z 1858 roku*, w: *Z historii i socjologii kultury*, Warszawa 1969; H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, dz. cyt., s. 180-224; S. Treugutt, *Mickiewicz domowy i daleki*, dz. cyt.; K. Kopczyński, *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszca w zaborze rosyjskim w latach 1831–1855*, Warszawa 1994; S. Rosiek, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013; E. Dąbrowicz, *Galeria ojców*, dz. cyt., rozdz. *Co jest poeta?* oraz *Epilog*.

<sup>18</sup> Ramę hipotetycznego pokolenia określa tu nie tyle wiek metrykalny, ile stosunek do Mickiewicza.



a biała karta jątrzyła chętką rzucenia niedojrzałej myśli, i świat widomy o jakimś nieznanym mówił świecie? (G, s. 6–7)

Aluzyjność metonimicznego „głosu”, zamiast jednoznacznego wskazania na osobę, zawierała w sobie potencjał „energetycznego” zaklęcia, obecności całego człowieka skoncentrowanej w słowie, które przemawia i działa. Kierownicza rola Mickiewicza w kształtowaniu pisarskich sumień wydaje się wobec takiego oświadczenia bezspornym faktem. To właśnie wszechobecność „jednego głosu” przewodnika w publicystycznym tekście reprezentanta jego duchowych spadkobierców nadaje całej wypowiedzi charakter programowo-rozrachunkowy i, jak można na tej podstawie sądzić, w przekonaniu jej autora uprawnia go do przemawiania w trybie „my”, pokolenia pierwszych czytelników „wieszca”. Kryterium posłannictwa na niwie literackiej wywiódł Kraszewski z przesłania życia i poezji wielkiego poprzednika, który otworzył innym cierniową drogę służby i mozolnej pracy. W tak ogólnie określone ramy wpisał wprawdzie autor swój własny program pracy organicznej, niemniej jednak etos wierności pisarskiemu powołaniu potrzebował sankcji geniusza i ojca pokolenia. Zapał do pisania, owa wspomniana w szkicu „chętką rzucenia niedojrzałej myśli” pod dyktando Mickiewicza – to wszystko kumulowało się niejako w akcie lektury „zbutwiałej książki”, zbutwiałej zapewne z powodu wielokrotnie powtarzanej czynności, i podnosiło ten akt, utrwalał go we wspomnieniu, do rangi przeżycia pokoleniowego.

Teraz spojrzawszy za siebie, obliczywszy straty, pojawiwszy ofiary i chwyciwszy za serce, musimy poddać się myśli, że coś nas do pracy zwołało i pańszczyznę tę odbyć zmusiło.

[...] Zresztą, czegoż to wymagać więcej możemy, i co nam świat dać może. Nie jemu to praca nasza, ale posłannictwu większemu odpowiedziała. Ktoś inny nam kazał, pchnął i żywot nasz wyznaczył na tej ścieżce. (G, s. 6–8)

Semantyka „głosu” i „nakazu” sugeruje bardziej pokrewieństwo oparte na żywym, spontanicznym przekazie wartości niż związek intelektualny, zawiązany w trakcie wyczytywania myśli z zapisanego tekstu. W ten sposób książka zamieniała się w medium osobowości autora<sup>19</sup>. Warto podkreślić jeszcze jedną

---

<sup>19</sup> Podobne znaczenie miał akt lektury *Pana Tadeusza* dla bohatera Sienkiewiczowskiego *Latarnika*. Zob. K. Świegocki, *Czy „Latarnik” jest nowelą sentymentalną?*, w: *Od romantyzmu do postmodernizmu. Wybrane szkice literackie z lat 1970–2003*, Warszawa 2006, s. 63–88. Rów-

okoliczność, która skłoniła Kraszewskiego do zbudowania etosu „pracownika umysłowego” na fundamencie duchowego „dzieła” Mickiewicza. Głos przewodnika usłyszeli i zrozumieli tylko niektórzy spośród całej rzeszy „powołanych”. Ci, co wytrwali „do ostatka”. „Kilku z liczby większej”, jak mówi Kraszewski. „Obecność” Mickiewicza w tekście publicystycznym w roli najwyższej instancji duchowych wartości mogła w opinii czytających ten wywód uchodzić za próbę wyróżnienia i rehabilitacji pokrzywdzonych przez „los” i „zapomnianych” pisarzy, tych, których „powołał” Mickiewicz. A z drugiej strony, wskazując na zbiorowo uznawany autorytet twórcy *Dziadów*, tym dobitniej można było w innych miejscach wywodu dyskredytować rozmaitej maści fałszerzy wzniosłego posłannictwa poety. Każdego, kto zbyt pochopnie i dla własnej sławy chwycił za pióro – postawić niejako przed trybunałem „wieszczą”. Jeśli nie w dosłownym porównaniu, to przynajmniej w zderzeniu z maksymalistyczną etyką wierności powołaniu, etyką przejętą przez następców Adama<sup>20</sup>.

Przeciwnie do intencji autora omawianego artykułu ocenił te zabiegi – jednych nobilitujące, innych poniżające – Aleksander Krajewski, recenzent „Biblioteki Warszawskiej”. Znamienne, że w jego odbiorze odwoływanie się do sankcji autorytetu, tego „jakoby głosu z góry wołającego” (również w tej recenzji Mickiewiczem wprost nie nazwanego), stanowiło bezpodstawną uzurpację Kraszewskiego-publicyisty. Oto fragment owej trzeźwo skonstruowanej listy zarzutów:

Protestujemy z głębi najgruntowniejszego przekonania przeciwko tym grymasom literackiej próżności, przeciwko tym pretensjonalnym porównaniom do rzeczy najwyższych i najświętszych na świecie, przeciwko temu przywłaszczeniu sobie pod pozorem cierpienia i poniżenia, najpierwszej roli i najpoważniejszego dostojeństwa w społeczności<sup>21</sup>.

---

niez w historiach powieściowych bohaterów Kraszewskiego znaleźć można ślady takiego obcowania z poezją Adama Mickiewicza.

<sup>20</sup> Mickiewiczolodzy zwracają uwagę na dwa ważne składniki tego etosu: przekonanie o nadprzyrodzonej inspiracji poety i poezji oraz pojęcie narodowych obowiązków. Zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok*, dz. cyt.; Cz. Zgorzelski, *Mickiewicz o powołaniu poezji i poety*, „Ethos” 1989, nr 4, s. 130-143; I. Kłak, *Koncepcja poety w twórczości Adama Mickiewicza (rekonesans)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie”. Z. 8 (19). „Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie”. R. 1975, s. 71-77.

<sup>21</sup> A. A. K. [Aleksander Krajewski], *Gawędy o literaturze i sztuce przez J. I. Kraszewskiego. Ciąg pierwszy*, „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 2, s. 615.

Kategoryczny ton tej polemiki nasuwa kilka refleksji dotyczących funkcjonowania wizerunku pisarza w społeczeństwie polskim w połowie XIX stulecia. Trzeba tu od razu założyć, że jednostkowa wypowiedź krytyka nie jest, w przeciwieństwie do atakowanego artykułu, głosem pokolenia. Można odnieść wrażenie, jakoby recenzent wytoczył nagle kampanię antybrązowniczą pod adresem skłonnych do mitologizowania swojego losu literatów (bo przecież nie sam Kraszewski został tu oskarżony). A zarazem, jak czytamy dalej w recenzji, bronił wartości ewangelicznych, nawiasem mówiąc – wpisanych przecież w strukturę narodowego „martyrologium”: *Dziadów* drezdeńskich.

U p. Kraszewskiego zawód pisarski jest zawodem ofiary, męczeństwa i kapłaństwa. Godziż się w taki sposób nadużywać wyrazów? Cóż z tego, że sam autor uważa się, iż w wieku naszym „przesadzono wartość słów”, że „zasypani jesteśmy próżnymi wyrazami”. Możnaż dawać bardziej rażące przykłady przesadzania wartości słów, jak je daje p. Kraszewski? W coś się obróć wyrazy: ofiara, męczeństwo, kapłan i kapłaństwo, jeżeli nimi w taki sposób pomiatać będziemy? Jakaż będzie cześć dla tajemnicy Odkupienia, dla żywota Zbawiciela, jeżeli ośmielamy się przyrównywać doń błahe kłopoty literackie, których sumą jest gorycz obrażonej miłości własnej, że ten skrytykował, a tamten chwalić nie chce. Nie widzimy zupełnie, w czym by zawód literata miał być bardziej utrapiony od innych, dlaczego on mianowicie ma być drogą boju i poświęceń<sup>22</sup>.

Jak widać, polemika przekształca się w tym miejscu w generalną odprawę daną literatom, którzy uważają się za zbawców społeczeństwa, odprawę potwierdzającą jedynie starą dewizę starożytnych: *genus irritabile fatum*. Krytyk natomiast nie określa swojego stosunku do Mickiewicza, któremu wolno było w *Dziadach* posłużyć się w celach ideowych językiem biblijnego mesjanizmu. Wydaje się, iż w tym wypadku Krajewski nie byłby w stanie oponować przeciw takiemu „nadużyciu” religii w tworzeniu narodowego mitu, jeśli chciałby pozostać w zgodzie z powszechnym odczuciem cierpiących za ojczyznę rodaków. Krytyk nie wyjaśnia, dlaczego Kraszewskiemu i jego rówieśnikom odmawia prawa do posłannictwa, mimo iż są oni „tu i teraz”, i też „organicznie”, jak Mickiewiczowski Konrad, związani ze zbiorowością, może bardziej realnie niż bohater emigracyjnego arcydramatu. Domyślać się można, że recenzent wyczuwa wtórność i pewną anachroniczność „religijnych” sformułowań, użytych w kontekście publicystycznego dyskursu Kraszewskiego, a zarazem nie wyka-

---

<sup>22</sup> Tamże.

zuje zrozumienia dla siły autorytetu Mickiewicza, któremu ulegli rówieśnicy autora *Powieści bez tytułu*, a pod pojęciem literatury i służby obywatelskiej rozumie płaski utylitaryzm (dlatego literaci – argumentuje krytyk – nie są bardziej zasłużeni od innych grup, klas czy środowisk). Jednej ideologii (kapłaństwu pióra) przeciwstawia inną – by tak rzec: ideologię „socjalnych wpływów”. Wydaje się, iż spod warstwy chrześcijańskiego (nazewniczego) konserwatyzmu Krajewskiego wydobywał się głos czytelnika o nowej wrażliwości poznawczej, któremu obcy stawał się romantyczny styl lektury. Taki styl, który programuje w odbiorcy wiarę w to, że literatura przemienia w cudowny sposób rzeczywistość. Po micie pozostały jedynie puste słowa, odbierane przez krytyka jako ideologiczne wypaczenia religijnych pojęć. Tu znów wypada przytoczyć sąd publicysty „Biblioteki”:

Przesadą jest nie mniejszą utrzymywanie, iż my (piszący) daliśmy lub dajemy życie społeczeństwu. Prawdą zaś jest to, że dajemy go mniej więcej tyle, ile go sami ze społeczeństwa czerpiemy. Arcyżadka to rzecz, żeby literatura miała inicjatywę w dążnościach społeczeństwa: ona je tylko wyraża i uwydatnia, rozszerza i utrwala; rola piękna, którą można by się kontentować, nie pretendując do tytułu życiodawców<sup>23</sup>.

Trudno o bardziej jednoznaczne zakwestionowanie romantycznego mitotwórstwa oraz elitarnego bądź co bądź posłannictwa. Wpływ Mickiewicza na polskie społeczeństwo z punktu widzenia przyjętych przez Krajewskiego aksjomatów można by uznać w najlepszym wypadku za wyjątkowe odstępstwo od ogólnej zasady<sup>24</sup>. Recenzent wyznacza literaturze doniosłą, acz skromniejszą rolę lustra społeczeństwa. Jej uniwersalne piękno ma jedynie wartość utrwalającą mechanizmy i tendencje („dążności”) społeczne. Nie sposób się oprzeć wrażeniu, że publicysta „Biblioteki” powtarza tu poglądy akceptowane, w pewnej przynajmniej mierze, przez samego Kraszewskiego i popularyzowane w latach

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 615-616. Tym wymowniej brzmi pogląd Krajewskiego w powiązaniu z jego biografią konspiratora i byłego zesłańca. Zob. biogram zamieszczony w „Nowym Korbutcie”, t. 8: *Romantyzm*, Warszawa 1969, s. 124.

<sup>24</sup> Z jeszcze większą rezerwą potraktuje Mickiewicza publicystyka postyczniowa. Z drugiej strony, właśnie wtedy pojawiają się pierwsze monograficzne ujęcia najważniejszych dzieł „wieszczą” (m.in. H. Zathę, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” Adama Mickiewicza*, Poznań 1872). Reprezentatywne dla postawy łączącej podziw z krytycyzmem wobec dzieła i autora uznać można prace A. Świętochowskiego *Dla Mickiewicza*, w: *Wybór pism krytyczno-literackich*, wybór S. Sandler, wstęp M. Brykalska, Warszawa 1973.

pięćdziesiątych w cyklu korespondencji do „Gazety Warszawskiej” (1851–1859). Ich autor wyznacza współczesnemu pisarzowi rolę „socjologa” przemian społecznych.

Na zakończenie uwag odnoszących się do cytowanej recenzji z „Biblioteki Warszawskiej” warto dodać, iż Krajewski opatrzył aprobatywnym komentarzem wywód Kraszewskiego na temat chrześcijańskich obowiązków pisarza, wywód, który stanowił ważną część eseju *O powołaniu literackim*. Niemniej jednak, nie wychodząc z opozycji, recenzent stwierdzał: „Ale gdy się powołanie literata tak nad wszelką miarę wynosi, jak to p. Kraszewski na początku artykułu swego uczynił, to najpiękniejsze potem zasady i rady są już daleko mniej skutecznymi”<sup>25</sup>. Pragmatycznie myślący krytyk zignorował fakt, że przywołany przez Kraszewskiego ideał czynu moralnego, to znaczy zgodności życia z dziełem, był podstawową wartością nadającą sens biografii poety romantycznego. Ukazane w *Powieści bez tytułu* mechanizmy wzajemnego oddziaływania pisarza i społeczeństwa wskazywały na inny problem, nie zauważony przez Krajewskiego. A mianowicie: wyczerpanie wartości słowa w świecie fałszywych autorytetów i demagogów urabiających zbiorową opinię na swój obraz i podobieństwo.

### **Powtórzenia, echa, oklepanki**

W artykule *O powołaniu literackim* widać sprzężenie dwóch niezgodnych ze sobą elementów programowo-rozrachunkowej wypowiedzi Kraszewskiego. Z jednej strony, odzywa się tu wspomniane wyżej poczucie misji owej garstki niezłomnych, wyrażone w etosie życia pisarza – pracownika umysłowego, a z drugiej – świadomość nieuchronnych zapożyczeń, ulegania wpływom, ujawniająca się w najbardziej osobistej warstwie przekazu. W wyznaniach Kraszewskiego wyartykułowane zostały zarówno gorzka krytycznej samooceny, jak i uspokajający głos sumienia. Wyidealizowany opis męczeństwa ludzi pióra pod naporem nasuwających się mimowolnie treści wewnętrznych nagle ustępuje miejsca wyobrażonej scenie sądu nad własnym żywotem literackim, scenie ujętej w kształt dręczącej wizji-koszmaru:

A jednak przyszło zwątpienie i usiadło u wygasłego komina, i patrzy na mnie oczyma zbladłymi, i grozi mi ręką drżącą, i poziewa, i trzęsie się od chłodu, i tru-

---

<sup>25</sup> A. A. K., *Gawędy...*, dz. cyt., s. 616.

pią swą twarzą mi urąga, i pyta mnie, com zrobił, i depcze kartki podarte kościstymi nogami, których pożyczyciło od śmierci.

– Coś zrobił, powiada... nic! nic! nic! a życie zmarniało, a strułeś je sobie, a grzechy twoje zaszczepiłeś drugim, a słowo złe jadem poszło i trucizną, choć dobre wiatry rozwiały? Połowa tych kartek, nad którymi bezsenne trawiłeś noc, już pochwycone burzą, zginęły w otchłani, drugą połową wiatr po gościńcach miota, reszta pójdzie za nimi.

I słowo twoje nie było twoim słowem, nie. Mówiłeś jak dziecię za panią matką pacierz, co ci szeptał duch wieku, co cię okrążało i latało w powietrzu, nie wynalazłeś nic, nie stworzyłeś nic, nie zbudowałeś nic, ani przyłożyłeś się do niczego, nie masz zasługi żadnej. (G, s. 8; podkr. M. L.)

Bezżyteczność pracy pisarskiej, powtarzanie cudzych słów świadczyć mają o ujemnym bilansie życia. Metaforyka „burzy” i „otchłani” może tu pseudonimować zawirowania historii, w których ginie wartość pojedynczych rękopisów, a pismo staje się martwe, traci moc w obliczu czynu zbiorowego. Albo inaczej: w zamęcie sprzecznych myśli, opinii, idei, wytwarzającym nastrój cywilizacyjnej katastrofy, rozprasza się podmiotowy sens wypowiedzi, a wraz z nim zacierają się ślady nawet najbardziej szlachetnych intencji piszącego. Temat „nocy bezsennych” powróci w późnych, najbardziej osobistych wspomnieniach Kraszewskiego<sup>26</sup>. W roku 1856 cała przeszłość jawi się w gorzkim „widzeniu” w postaci ryzykownej gry, zakończonej niepowodzeniem:

A życie stracone, a począć go drugi raz nie można. Tak, życie stracone... przegrana stawka... to pewna... szczęśliwsi gracze pochwycili ją między siebie; a jednak gdyby drugi raz życie rozpoczynać przyszło, może bym powtórnie ten sam błąd popełnił...

Niepojęta! niepojęta czy słabość ludzka czy wola boża!

Któż wie zresztą, czyśmy byli powołani, czy głos z góry był echem odbitym i przesłyszal się słabemu uchu i dziecinnemu sercu. (G, s. 8–9)

<sup>26</sup> Kontynuacją „czarnego” rozrachunku jest wyznanie Kraszewskiego z 1887 roku: „Widzieliśmy jeszcze ostatnich kapłanów-poetów, z godnością noszących swą dostojność, swe namaszczenie, przejętych wysokością powołania, piastujących proroczy urząd z przejściem się, z wiarą w siebie i w misję swoją. Tego już nowym braknie. Młodszy wieszcz szczydzą sami z siebie, nie czują w sobie bóstwa, nie wymagają poszanowania. Wiedzą, że od czasu, gdy za poemata płacić poczęto, poeta stał się już tylko zręcznym kunsztmistrem. [...] Ruiny, dokoła ruiny. Szczęściem wiemy, że gdy runie wszystko, naówczas odbudowywać się zacznie obalona świątynia. Tak i z poezją”. (J. I. Kraszewski, *Noce bezsenne*, w: *Pamiętniki*, dz. cyt., s. 393; podkr. M. L.)

Głos zwątpienia wmieszał się na zasadzie uczuciowego dysonansu do przypowieści o niezłomnym żywocie męczenników na niwie literackiej. Można go uznać za zsubiektywizowany zapis prywatnych przeżyć autora artykułu, swoistą enklawę negatywnych stanów psychicznych, które powinny się wyciszyć i już więcej nie powracać. Jednak, temperatura emocjonalna publicystycznego wywodu stale się podnosi, w miarę odśłaniania kolejnych, negatywnych przykładów uwodzenia słowem dla kariery i pozycji. Kraszewski broni etosu pisarskiego, a zarazem, niezależnie od tej obrony, zdaje się, iż gubi po drodze adresata. Że sam zdaje się być omotany pajęczyną cudzych sądów i zagłuszony nic nie znaczącym szumem rozproszonych, zwodniczych głosów. Kto tu jest dyktatorem opinii? Czy głos z góry był echem odbitym? Wszystkim początkującym w zawodzie pisarskim Kraszewski radzi dwuznacznie: „czekajcie słońca i wyglądajcie głosu” (G, 9). Pisarz szuka wyjścia z tej komunikacyjnej próżni, w której głos autorytetu ulega rozszczepieniu w sieci cudzych ech i zniekształconych powtórzeń. Nie wiadomo, gdzie jest ów „głos z góry”, który nadaje ton i przywraca harmonię społecznej całości. W całym szkicu z 1856 roku wyczuwa się tęsknotę za przewodnikiem, którego tak naprawdę już nie ma.

Kraszewski, uwrażliwiony na etyczną wartość słowa, jakby sam postawił siebie w sytuacji wierszorobów, których w dalszej części eseju poddał osądowi sumienia. Epigoni i kuglarze literaccy – wszyscy oni chcieli jednocześnie zaistnieć przed publicznością, a pojedynczy głos wołającego na puszczy Adama zlewał się w jedno z tym wielkim szumem, odbijał się i zniekształcał w cudzych wypowiedziach. To był dla Kraszewskiego problem wówczas nie do rozwiązania, znak czasu, z którym należało się skonfrontować.

Naturalną, psychiczną konsekwencją tego stanu rzeczy stało się falami powracające zwątpienie autora w sens własnego posłannictwa, mimo wciąż powtarzanej formuły: by żyć tak, jak się pisze. W tym kontekście miał wiele racji recenzent „Biblioteki Warszawskiej”, kiedy zarzucał Kraszewskiemu nieskuteczność moralnego oddziaływania. Autor szkicu *O powołaniu literackim* najpierw umieścił „pracowników pióra” na poczesnym miejscu w historii długiego męczeństwa zasłużonych Polaków, a następnie jakby sam podważył wiarygodność tej niekwestionowanej pozycji, dając upust swoim pesymistycznym nastrojom. W istocie męstwem piszącego było w takich warunkach dowodzenie, że ofiara czynu jest wartością najwyższą i nieprzemijającą<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> W 1858 r. pisarz skarżył się w podobnym tonie listowemu powiernikowi: „Niczym męczeństwo, gdy poza męczennikiem są współwynawcy, co pójdą na stos i do cyrku, jak on. Ale gdy kilku ostatnich ducha wyziewa, wiedząc, że po nich nie będzie następców, że z ich krwi nic

Z przytoczonym fragmentem podyktowanej zwątpieniem samooceny Kraszewskiego korespondują partie artykułu poświęcone rozważaniom nad „duchem wieku” i rolą charyzmatycznego przywódcy:

To, co przed kilkuset laty zasługiwało na uwagę i wdzięczność, dziś przy podniesieniu stopnia ukształcenia ogólnego, stanie się powtórzeniem i oklepanką; trudniej jest wyrzec słowo i zdobyć wyższość nad ogółem. Najlepszym to jest podobno dowodem postępu ludzkości i jej rozwinienia. Wprawdzie postęp widoczny, choć nie tchnął jeszcze nic żywniejszego, nie odrodził człowieczeństwa, ale go ku temu przygotował. Od punktu wyjścia do tego, co osiągniono, droga przebieżona dziwną przedstawuje scenę zabiegów, obłądów, poszukiwań, rzucania; ryli się jedni w głąb, drudzy podlatywali do góry, inni uciekali w bok, mało kto garść pielgrzymów powiodł za sobą krokiem dalej ku ziemi obiecanej. (G, s. 18; podkr. M.L.)

Prezentacja zagadnienia postępu w postaci zygzakowatego ruchu, bez wyraźnie oznaczonego wektora, nie układa się w żaden czytelny obraz przemian, świadczy raczej o gorączkowym paroksyzmie i chorobliwej ślepotcie ludzi-marionetek, wydanych na łup rozpowszechnianych z różnych stron opinii. Zbiorowy chaos, nieprzewidywalna reżyseria zdarzeń i działań ludzkich wyznacza pisarzowi współczesnemu dwuznaczne miejsce w procesie wymiany myśli i wartości, procesie, który dziś określamy mianem komunikacji literackiej:

Każdemu zdaje się, że pisać może, kto tylko czytać potrafił, gdy zadaniem piszącego być by powinno mówić tylko, gdy czuje, że ma co powiedzieć ludziom. Wprawdzie i powtarzania i kopie są jak ryciny i litografie, które myśl artysty roznoszą i rozpowszechniają, sięgając czasem dalej niż same oryginały, ale w końcu traci na tym powaga słowa, i ono się staje szelestem tylko próżnym, bawiącym ucho tylko. (G, s. 19; podkr. M. L.)

Kraszewski porusza tu newralgiczny problem romantycznej estetyki i społecznej wartości przekazu – stosunek kopii do oryginału. Autor przytoczonych sądów niejednokrotnie przecież zabiegał o czytelnika zbiorowego, ma-

---

się nie narodzi, prócz chwastu na mogile, to coś straszliwego”. W odpowiedzi przyjaciel uspokajał: „Możesz złożyć urząd, zostać na boku, milczeć i na zapytania [nieprzyjaciół] nie odpowiadać, ale nie ustępować. Taki umarły do czasu postrachem jest dla wielu niepewnych, a wyrzutem sumienia dla złośliwych. Zostań, boś jeden, i dlatego właśnie, żeś jeden, zostań. Nie oglądaj się, Drogi Przyjacielu, na wyznawców ani myśl, że siejesz na skale, siej tylko, a resztę zdej na Boga”. (J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 28, 30).



jąc świadomość, że pierwotna myśl twórcy dociera do odbiorcy nie bezpośrednio, lecz poprzez rozmaite przetworzenia, zniekształcające jej sens, jednak umożliwiające funkcjonowanie literatury, jej zaistnienie w polu oddziaływania na społeczeństwo. Kraszewski mierzy się z poważnym dylematem. Czy iść z duchem czasu, z postępem, czy wstrzymać krok z obawy przed profanacją intencji pisarskich, tego, co pisarz chce powiedzieć ludziom? Postęp jest tylko ideą, której faktyczna realizacja została – nie bez lęków i obaw – powierzona przyszłości. Dzieło rozpoczęte czeka na swoich wykonawców. Społeczeństwo potrzebuje przewodników, którzy dzięki „powadze słowa” zdobędą prawdziwą wyższość nad ogółem.

Nasuwa się tu możliwość zestawienia wypowiedzi ze szkicu *O powołaniu literackim* z poglądami autora *Vade-mecum*. W otwierającym cykl wierszu *Za wstęp (Ogólniki)* Norwidowy „duch Artysta” to ten, kto pracuje w słowie. Proces twórczy przebiega tu od zarysowania prawd ogólnych (i oklepanych) w kierunku bardziej dojrzałego nazywania rzeczy. U Kraszewskiego odwrotnie – od etycznej powagi oryginalnej myśli, zgodnej z wewnętrznym przekonaniem i życiem osoby, która ją wypowiada, słowo przechodzi jakby przez cudze ręce i karleje do postaci bawiącego ucho frazesu. Wspólna dla obu autorów jest jednak wiara w związek słowa z podmiotem, który je wypowiada jako prawdę osobiście poświadczoną. Ta wiara, poddana próbie w czasach kryzysu, była dla Kraszewskiego i Norwida odpowiedzią na pogłębiający się rozdzwiek między słowem a Człowiekiem i Prawdą<sup>28</sup>.

Autor *Promethidiona* osiłą jedną ze swoich metarefleksji czyni stanowisko poetów w terażniejszym społeczeństwie, powołanych na urząd proroków Ewangelii. Odchodzą oni od ołtarza, skąd wzięli święty ogień, „w te strony [w innym sformułowaniu – „na pola”], w których światło Zbawicielowej prawdy jeszcze nie świeciło, i idą przeciw, nie tracąc właściwego im kapłaństwa nadziei”, prowadzą ludy do „ziemi i społeczności obiecanej”<sup>29</sup>. Píše dalej Norwid: „Ludzie prawi dają dopiero obowiązującą moc prawu ludzi!” A ich prawość, przypieczętowana pieśnią słowa i czynem aż do śmierci, wskrzesza nadzieję „w dnie jej powszednie i robocze”. Mężem tak pojętego posłannictwa poetyckiego pozostał w pamięci Norwida Byron, ów, jak go nazywa, „Sokrates poetów”. Mało komu z garstki powołanych – dopowiada jakby myśl wykładu Kraszewski – udało się pociągnąć pielgrzymów do ziemi Kanaanu, ponieważ –

<sup>28</sup> Zob. inspirujące studium M. Kuziaka *Norwidowskie „przedstawienie” w Vade-mecum*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 216-226.

<sup>29</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*, dz. cyt., s. 409-415. Dalsze cytaty z tych stron.

argumentuje Norwid – nadzieja „objawiła się niejako i stała się [w chrześcijaństwie – M. L.] jedną z trzech cnót, gdy pierwiej była jedną”. Trudna to rzecz wyśpiewać pieśń wiary, nadziei i miłości z taką siłą oddziaływania, aby przejąć „rząd dusz” w społeczeństwie i przerobić je – zgodnie z testamentem Słowackiego – w ojczyznę aniołów.

Pozostając w ciągu znaczeń, utrwalonych w „systemie” tradycji literackiej, rzeczywiście nie lada wyzwaniem dla pisarza jest „przy podniesieniu stopnia ukształcenia ogólnego”, jak pisze Kraszewski, „wyrzec słowo i zdobyć wyższość nad ogółem”, by nie popaść w epigonizm i naśladownictwo<sup>30</sup>. Wyrzeczone słowo naraża jego autora na społeczne wykluczenie, i to, jak można przypuszczać, z kilku powodów. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy słowo przychodzi nie w porę, zbyt wcześnie lub za późno, i dlatego rozmija się z horyzontem oczekiwań współczesnych. Przykładów dostarcza historia literatury. Poza tym, ogół jako wewnętrznie zróżnicowana masa społeczna nie musi jednakowo reagować na słowo. Tyle jest konkretyzacji, ilu czytelników. Zatem, aby zapanować nad publicznością, której nie da się utożsamiać z żadną wspólnotą wyobrażoną, potrzebna jest znajomość specyficznych subkodów, odrębnych dla każdej grupy odbiorców<sup>31</sup>.

Na kanwie refleksji Kraszewskiego dotyczących reprodukcji popularnych idei można postawić zasadnicze pytanie: czy w ogóle możliwe było w literaturze południa wieku przemawianie do kształtującego się anonimowego audytorium za pomocą jakiegoś uniwersalnego języka – choćby takiego, o jakim marzył Konrad w Wielkiej Improwizacji („Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!”) – i objęcia w ten sposób „rządu dusz”? Bohater Mickiewiczowski wykluczał komunikację zapośredniczoną przez „system” odbić i zapożyczeń, a w konsekwencji negował wartość samej literatury w jej nowoczesnym rozumieniu, lite-

---

<sup>30</sup> XX-wieczna semiotyka kultury dostarczyłaby zapewne autorowi narzędzi wyjaśniających (może nieco anachronicznie), w jaki sposób słowo (i każdy twór kulturowy) przekształca się w konwencjonalny znak społeczny, który następnie jest powielany i przetwarzany w seryjnej produkcji wśród kolejnych pokoleń autorów i ich odbiorców. W ujęciu semiotycznym kultura ma zdolność samoistnego generowania nowych struktur na zasadzie kombinatorycznego odtwarzania gotowych elementów. Umniejsza się przy tym rola twórcy i odbiorcy, którzy są jakby od urodzenia włączeni w mechanizm kultury. Najprostszym przykładem działania tego mechanizmu jest zjawisko epigonizmu. Zob. J. Lotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977. Praktyczne zastosowanie tej metody zawiera studium Marty Zielińskiej *Mickiewicz i naśladowcy*, dz. cyt.

<sup>31</sup> Por. z uproszczoną wizją idealnego układu: autor – dzieło – czytelnicy, przedstawioną przez Kraszewskiego w obu tomach *Studiów literackich* (1842–1843).

ratury, która, zdaniem Kraszewskiego, nie mogła obejść się bez środków masowego przekazu, bez towarzyszących jej form dziennikarskich. Nawet, jeśli miała popularyzować wielkie idee. Ulegały one wówczas rozszczepieniu na wiele kanałów komunikacyjnych, co decydowało również o rozpadzie pierwotnej idealnej jedności słowa-mitu na wiele niekoniecznie zgodnych głosów w zróżnicowanej percepcji czytelniczej. Boleśnie odczuł tę zmianę sam Kraszewski, jakby nie będąc pewnym, „czy głos z góry był echem odbitym i przesyłał się słabemu uchu i dziecinnemu sercu” (G, s. 9).

Wróćmy do idei postępu ludzkości na drodze słowa (działającego) do prawdy. Nic dziwnego, że wobec tak wielu trudności i przeszkód w osiągnięciu pożądanego celu, jedynie niewielka grupa powołanych „pracowników umysłowych”, wierna swojemu posłannictwu, realizuje na konto jakiejś nieokreślonej przyszłości szlachetny postulat, przyświecający idei rozwoju umysłowego: wiedzie „garstkę pielgrzymów” do „ziemi obiecanej”. Można przyjąć, że Kraszewski, w przeciwieństwie do wypowiedzi swojego oponenta z „Biblioteki Warszawskiej”, ciągle widział możliwość kształtowania społeczeństwa przez literaturę, nawet za cenę oddalania się kopii od źródła oryginału (pierwotnej matki-idei, jak pisał w latach czterdziestych). Autor szkicu *O powołaniu literackim* zdaje się jednak powątpiewać, aby możliwe było pełne zapanowanie pisarza nad „ogółem” – wszak „garstka pielgrzymów” to nie to samo, co „ogół” – aczkolwiek wierzy on na sposób romantyczny w moc sprawczą słowa, kiedy pisze, iż „zadaniem piszącego być by powinno mówić tylko, gdy czuje, że ma co powiedzieć ludziom”. Wtórjuje mu Norwid, kiedy ironicznie podważa rolę krytyki, gdyż „opiera się ona zawsze na smaku recenzenta”, a to rzecz ze wszech miar względna i niczym nieuprawniona. Kryterium wewnętrznego głosu sumienia, tak u Norwida, jak u Kraszewskiego, ocala powagę słowa w jego relacji do osoby mówiącej (autorytet indywidualny) i odbiorcy (autorytet zbiorowy).

Sumienie – pisał Kraszewski w roku 1841 – także kieruje piórem piszącego, wskazując mu, jakiemu tłumaczeniu, jakim skutkom i następstwom jego utwory mogą być pobudką. [...] Tu więc pisarz powinien się wyrzec czasem niejednej spodziewanej gałązki laurowej, gdy mu sumienie powie: A nuż to zaszkodzi?<sup>32</sup>

Dowartościowanie „głosu wewnętrznego”, nazywanego również „duchem” każdego pisarza, wiązało się w szkicu *O powołaniu literackim* z dwiema spra-

---

<sup>32</sup> *O sumieniu w literaturze*, „Tygodnik Petersburski” 1841, nr 7, s. 39-40. Identyczne sądy weszły niemal bez zmian do szkicu *Pisarze i czytelnicy* (SI, s. 196).

wami. Po pierwsze, potrzebne było wyodrębnienie jakiegoś nieomylnego, aczkolwiek intuicyjnego kryterium wartościowania postaw i słów, zewnętrznie podobnych do siebie, a jednak wychodzących zarówno z ust kapłana, jak i apostaty. Po drugie, trzeba przypomnieć, iż sąd sumienia przyznawano w epoce albo zmarłym przodkom<sup>33</sup>, albo też przyszłym pokoleniom. „Ostygnie, co w nas wrzało, przestaną drgać napięte struny, z wyżyny przyszłości spojrzą wnukowie i w głąb tego chaosu zapuszczą źrenicę... i... ujrzą nicomość, z której opadły pożyczane barwy...” (G, s. 32). Ich werdykt w ujęciu Kraszewskiego uchodzi za ideał prawdy, nieosiągalny dla współczesnych.

W imię owego „głosu”, „nakazu” serca, przymusu mówienia tego, co „się czuje”, należy dostrzegać istotną różnicę między przemijającym fenomenem popularności pisarzy a tytułem do „pocziwej sławy”, należącej w przekonaniu autora do zjawisk długiego trwania<sup>34</sup>. Autor *Studiów literackich* w roku 1841 wymieniał różne grupy czynników wpływających dodatnio lub ujemnie na karierę bądź pośmiertną renomę bohaterów i zwykłych ludzi, dowodząc, że zarówno przyczyny, jak i skutki działania tego mechanizmu sprowadzają się do kilku prostych schematów zachowań – autora i publiczności.

1. Sława (w znaczeniu: popularność) opiera się na płytkiej ciekawości, a nie na zrozumieniu. „Pewną jest rzeczą, że ci, co tak są ciekawi, tak natrętni, nie rozumieją wielkich ludzi natury i nie pojmują dwoistego ich znaczenia” (Sl, s. 200). Zabawny opis tego socjologicznego zjawiska zaczerpnął częściowo Kraszewski z *Tytana* Jean-Paula (Richtera):

Częstom siebie złapał na żądaniu śmiesznym widzenia na stoliku przed sobą garstki ziemi z księżycy, lub pyłów słonecznych, ażeby choć raz dotknąć palcem rzeczy za niedostępne uważanych. My, autorowie poważni, takie same na tłumie

<sup>33</sup> Kult bohaterskich przodków, przeciwstawionych skarlałemu pokoleniu współczesnych, obecny po rozbiorach w późnym oświeceniu, zaznaczył się w romantyzmie krajowym m. in. za sprawą W. Pola, K. Ujejskiego i W. Syrokomli. Z grobów zmarłych herosów myśl romantyka wydobywa „prawdę podmogilną” (zob. *Wstęp do Maratonu Ujejskiego*).

<sup>34</sup> Por. E. Hello, *Rozgłos i sława*, w: *Studia i szkice*, wybrał i przeł. W. Gostomski, z przedmową tłumacza, Lwów 1912, s. 56-57. Konstrukcja tego szkicu opiera się na retorycznym ciągu antytez: „Artysta, który pochlebia publiczności, dąży do rozgłosu.

Artysta, który podnosi publiczność, dąży do sławy.

Sława przychodzi z góry, rozgłos – z dołu.

Sława to promienie, którymi prawda otacza głowę swego wybrańca.

Sława jest odbłaskiem Boga, któremu jedynie przynależy ona jako własność istotna.

Rozgłos jest dziełem reklamy”.

czytelników czynimy wrażenie. Chciano by widzieć i przekonać się, czy jak wszyscy inni ludzie, krajem i jemy szynkę, czy jak wszyscy pijem piwo i wciągamy buty. Z pełnym uszanowaniem podziwieniem czytają ciekawi biograficzne szczegóły, w których mowa o brzytwie Lessinga, o siodle [angielskim] Shakespeara, niedźwiedziej czapce Rousseau, wstędze Haarbutla Gilberta, szlafmicy Ratlera lub tyśinie waszego najniższego sługi (Richter'a) (SI, s. 200).

Powierzchowne zainteresowanie publiczności detalami garderoby lub przedmiotami codziennego użytku pełni tu funkcję przekroczenia granicy społecznego tabu, otaczającego niedostępne indywiduum, po to, by odkryć, że jest to w gruncie rzeczy okaz podobny do wszystkich.

2. Sławne jest to, co dziwne. „Bo sława ludzka nie zależy na dobrym, rzadko na wielkim, zawsze prawie na dziwnym. Sława występku zrazić powinna czystszych ludzi, którzy jej pragną. Dzieła najszkodliwsze i ich autorowie przez samą osobliwość, dla dziwu są najślawniejsi” (SI, s. 203). Kraszewski odsyła polskich czytelników do przykładów legendarnych dziwaków i ich „wybryków”: Kaspera Hausera i Piotra Aretina, z którymi przegrywa nawet nie tak popularny Platon. Również na karty swoich powieści pisarz wprowadza stereotyp ekscentrycznej osobowości, w który może zamienić się w społecznym odbiorze, chcąc nie chcąc, nawet autor nie ubiegający się specjalnie o to miano. Cechy takie noszą bohaterowie epilogu *Poety i świata*, Szarski z *Powieści bez tytułu* czy Adrian z późnego *Dajmona*.

3. Z powyższego wynika, że sława zrównuje geniusza moralnego i „potwora”. Bywa często zwodniczym wyniesieniem zbrodniarzy. „Nie dość jest przykładu sławy Herostrata, dla okazania, jak ona jest rzeczą próżną, jak się niesłusznie rozdaje, jak trwa krótko dla wielkich, a długo dla dziwnych; pierwszy karzeł lub potwór dłużej wiekować będzie w teratologii niż najpiękniejsze dzieła geniuszu; a Herostrat, kto wie, czy nie przeżyje Homera, Sofoklesa i Platona” (SI, s. 205).

4. Osobny gatunek „ślawnych” ludzi stanowią naśladowcy żerujący na cudzej sławie, na przykład następcy Homera. Nie są oni w stanie opanować tajemnicy talentu swojego pierwowzoru („nie idą już za zapalem, ale zapal w sobie udają i naśludują”, SI, s. 199). Stąd płynie wniosek, że prawdziwa wielkość jest nieświadoma samej siebie, a geniusz to raczej naturalna predyspozycja, a nie wyćwiczona poza.

5. Częstym fenomenem, zaobserwowanym w dziejach piśmiennictwa przez Kraszewskiego, jest oderwanie dzieła od jego autora. Ten ostatni ulega zapomnieniu, natomiast myśli i odkrycia „ojca” są rozpowszechniane, komen-

towane i konsumowane, stając się własnością ogółu (Sl, s. 202). A najpierw źródłem zysku księgarzy i przywłaszczycieli pokroju Bazylewicza z *Powieści bez tytułu*.

6. Kraszewski zauważa też drugą stronę medalu: fałszywe utożsamienie obrazu rzeczywistego autora z fikcyjnym światem wykreowanych przez niego postaci. Gorzkim następstwem tego naiwnego biografizowania dzieła może być przypisywanie autorowi negatywnych cech bohaterów, a nawet czynów i poglądów, uważanych powszechnie za niemoralne. „Tłum, nie mając w sobie siły abstrakcji i asymilacji, potrzebnych do oderwania się od swego charakteru i zjednoczenia się z tworem, bodajby ten obcy był zupełnie naszej indywidualności, nie przypuszcza, aby te władze mógł kto posiadać. [...] Kto sądzi z dzieł o naturze, tak często rozumuje, jak ów w bajce człowiek, który dynie sadził na dębie” (Sl, s. 204).

Wywód Kraszewskiego o sławie pisarskiej nosi mieszane cechy socjologicznego studium z silnie zaznaczoną tendencją do ujmowania rzeczywistości w krzywym zwierciadle. Jego szkic ze *Studiów literackich* miał w intencji autorskiej zniechęcić potencjalnych kandydatów do tytułu literackiej sławy, a zarazem ośmieszyć kult tego „urojonego bóstwa” poprzez wykazanie choćby niewspółmierności poniesionych ofiar w stosunku do bardzo względnych i nie-trwałych rezultatów. Między sumieniem a ubieganiem się o sławę zachodzi kolizja wartości – uznanych w społeczeństwie norm obyczajowych i doraźnego interesu.

„Uderzmy się w piersi – powiada Kraszewski w roku 1856 – któż z nas nie zgrzeszył i nie pokłonił się Baalowi w zwierciadle? Komu największą często pobudką do pracy nie była myśl samolubna stanąć na podstawie posągowej i zrobić na wieniec wawrzynu?” (G, s. 24). Nawet poeta Szarski ze swoją kryształową duszą nosił w sobie tę skazę. Gdy maczał pióro w atramencie, myślał nie tylko o wzniosłym posłannictwie, ale także o wrażeniu, jakie chciałby utrwalić w czytelnikach. „Pisanie krwią i łzami” przybierało wszak najpierw dla samego autora wygląd rzędów liter stawianych codziennie na papierze i wyłaniających serię sobowtórów, innych niż śmiertelna natura realnej osoby pisarza. Indywidualna „martyrologia” kapłanów myśli, takich Szarskich, Kraszewskich, Lenartowiczów i innych, karmiła się przecież ideą „życiodajnej boleści”, zapewniającej nieśmiertelność duchowi za pośrednictwem pisma-znaku, wytwarzającego wtórnie obraz wewnętrznego cierpienia. Stanisław pękał prawie z dumy i „spontanicznie” wzruszał się z powodu uznania ze strony jednej rozumiejącej

go duszy. Jego smutek trwał przecież „wiecznie”, mógł się wielokrotnie „uobecnić” w akcie empatycznej lektury innego „ja” tudzież autokontemplacji.

Wydaje się, że literatura, zgodnie z programowymi hasłami eseju *O powołaniu literackim*, pełniła w myśleniu Kraszewskiego rolę idealnego medium wytwarzającego poczucie więzi duchowej między uczestnikami aktów takiego uobecniania bólu, że staje się on zasługą wartą wspomnienia *pro memoriam*. Rzecz jasna, jedynie w realnym życiu, nie zaś na papierze, można „siebie poprawić i uzacnić” (G, s. 16), wychować dla męczeństwa, a więc podejmować z dnia na dzień „poświęcenie ciche, powolne a ciągłe” (G, s. 29). Jednak, zapis tego doświadczenia, mimo nietrwałości „zbutwiałej księgi”, przenosi je na poziom autotematycznych i metaliterackich odczytań. Narracja o męczeństwie i indywidualnej zasłudze to czasem jedyny sposób rezonansowego przedłużenia i utrwalenia tego, co gra w duszy – pieśni smutku i ofiary. Historiotwórcza rola „garstki” wybrańców niebios ze względu na refleksyjną, niespontaniczną naturę komunikacji literackiej, podlega zatem regułom opowieści, jest artefaktem, kreacją, czynem<sup>35</sup>. Nie ma w tej metanarracji miejsca na gorączkowe paroksyzmy buntu, sztucznie podsycające atmosferę jakiegoś rewolucyjnego spektaklu albo „przełomu”, za to pojawiają się wyobrażenia (fetysze?) ciężkiej, przymusowej pracy. Fizyczność tych skojarzeń, a zarazem ich paraboliczna rama (odwołania do języka przypowieści biblijnych) wzmacniają wrażenie nieodwołalności wyroku historii, która domaga się od wszystkich wypełnienia cierpieniem innej dla każdego miary czasu.

Znamienne, że Kraszewski w szkicu *O powołaniu literackim* umieścił obraz „organizmu” literatury właśnie w samym środku rozważań na temat zagubienia prawdziwego sensu słowa w rozproszonych dyskursach epoki. Biorąc pod uwagę oba wątki myślenia Kraszewskiego, można postawić następującą hipotezę: sieć odbić i zapożyczeń była wprawdzie pułapką dla zdeorientowanego pisarza – wsłuchanego, ale już jakby z od dali w głos Mickiewicza. A z drugiej strony, estetyka organiczna dawała każdemu autorowi szansę odnalezienia się na nowo jako cząstki społeczeństwa w wielkiej całości kultury.

---

<sup>35</sup> Zob. L. Burska, „Pokolenie” – *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, z. 6, s. 27. Autorka traktuje świadomość generacyjną, podobnie „przeżycie pokoleniowe”, jako konstrukcję opartą na wspólnie ustalanych, zmiennych regułach interpretacji świata, wydarzeń i losu („fatalna siła”). Demaskuje „fetysze przełomowej historii i wielkiej opowieści”, zaspokajające potrzebę dominacji bądź wpływów jakiejś grupy w społeczeństwie.

Jedynie w ten sposób można było uratować sens literatury w jej integrującym narodową wspólnotę posłannictwie.

Kraszewski, podobnie jak wielu jemu współczesnych, wykazywał w swoich poglądach wyczucie historyczności człowieka i tworców kulturowych. Tym między innymi tłumaczyć można jego zainteresowanie zjawiskami plagiatstwa i naśladownictwa w literaturze, świadczącymi o przesieleniu idei, pojęć i wyobrażeń. Znana jest jego myśl lapidarnie ujęta w szkicu *Przeszłość i przyszłość romansu* (1842):

Historia zaczyna się od dzisiaj, romansami historycznymi są współczesność dobrze malujące. W nich szukać kiedyś może będą tych rysów historii, które w wielkim jej obrazie pomieścić się nie mogły. (SI, s. 253; podkr. M. L.)

Właśnie „dzisiaj” dostrzegał pisarz konieczność stworzenia metanarracji o wzajemnym stosunku elementów tworzących jeden zbiorowy organizm piśmiennictwa<sup>36</sup>. Towarzyszyła temu projektowi świadomość powtarzalności wszystkiego w kulturze, przybierająca nierzadko formę historiozoficznej prawie obsesji. Różnorodność form gatunkowych, przynależnych do odrębnych dziedzin wiedzy i twórczości, stanowiła w przekonaniu Kraszewskiego konieczny warunek funkcjonowania całego układu, ale równocześnie poważnym mankamentem działania „systemu” oraz – by tak powiedzieć – skutkiem ubocznym tej różnorodności stała się nadprodukcja literackiej makulatury, będąca przejawem degeneracji moralnej i estetycznej jej powielaczy i propagatorów. Splot tych przeciwstawnych tendencji i uwidocznionych w nich skal wartości jest problemem wyłożonym *explicite* w jednym akapicie artykułu *O powołaniu literackim*:

Śpiewka pastusza i pieśń bojowa, tragedia i skazka, epos i powieść, krytyka i poemat, dziennik i dzieło erudycji zajmują place swoje, i bez ducha wewnętrznego i znaczenia jakiegoś być nie mogą. Dlatego człowiek, istotnie głębiej pojmujący rzeczy, żadnego utworu nie waży lekce i nie odpycha pod pozorem formy lub błahości, z każdego dobada się jakiegoś systemu życia. Ale wiele z nich są próżnym i czczym powtórzeniem tylko dzisiaj, i to poniekąd poniżej literaturę i zraża do niej. Jeden mistrz i forma tworzą bezmyślnych naśladowców bez końca, dopóki wyczerpana idea i kształt nie staną się łupiną suchą i nie zużyją do ostatka. (G, s. 19)

---

<sup>36</sup> Próbcę naukowej syntezy literatury polskiej podejmie literat i historyk Bojarski, główna postać powieści *Od kolebki do mogiły*.



Życie obok martwoty – tak w wielkim skrócie przedstawia się rozpiętość wahań Kraszewskiego w ocenie zjawisk literackich. Kiedyś idee starzały się znacznie wolniej, w przeciągu stuleci. „To, co przed kilkuset laty zasługiwało na uwagę i wdzięczność, dziś przy podniesieniu stopnia ukształcenia ogólnego, stanie się powtórzeniem i oklepanką” (G, s. 18). Dzięki temu odkryciu można zaobserwować, jak drobne nawet przejawy życia przyspieszają coraz bardziej proces przekształcania czasu teraźniejszego w czas historyczny, uchwycony przez Kraszewskiego w formule: „Historia zaczyna się od dzisiaj”. A to znaczy, że kultura znajduje się w stadium nieustannych przeobrażeń<sup>37</sup>. Albo – w wersji pesymistycznej – w fazie wyczerpania.

W tej ogólnej prawidłowości widzi autor *Studiów literackich* główne, jeśli nie jedyne, znamię postępu. Zakrawa to na pewien paradoks wobec faktu, że na powierzchni zbiorowego życia obserwuje Kraszewski serię nieustannych imitacji i plagiatów. Pisarz, wyczulony na zmianę, wiedział jednak, że tylko w naturalny sposób – poprzez adaptacje i selekcje gotowych wzorów – realizuje się potrzeba rozszerzenia zasięgu kulturowych nośników idei, tak by dotarły one dalej niż sam oryginalny przekaz, do szerokiego kręgu odbiorców. Mówił o tej potrzebie niejako mimochodem w cytowanej wyżej wypowiedzi w kontekście zachowania powagi słowa. Ale przecież sam stosował tę zasadę w swojej praktyce pisarskiej, przyznając się, trochę wstydliwie, do braku oryginalności<sup>38</sup>.

Jeden z newralgicznych punktów publicystyki literackiej Kraszewskiego został określony już w roku 1837 w tytule prowokacyjnego artykułu *Jak się robią książki nowe ze starych książek. Rzecz o kradzieży literackiej*<sup>39</sup>. W funkcji motta występuje tu zapisana po łacinie sentencja *Ex rapto vivimus*, bez podania konkretnego źródła – tak jakby chodziło o uniwersalne prawo literatury, będące podstawą jej egzystencji. Kradzież literacka w przewrotnej i nieco bałamutnej

---

<sup>37</sup> Od tej strony widziany problem powtórzeń przywodzi na myśl rozróżnienie między mitycznym czasem tradycji a czasem historycznym. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z uwydatnieniem trwania, w drugim zaś z podkreśleniem zmiany i płynności. O ile tradycja odsłania w języku interpretacji figuralnej sens teraźniejszości i przyszłości, o tyle historyczność wyjaśnia to, co było, z punktu widzenia współczesności. Tradycja przestaje w tym drugim rozumieniu pełnić nadrzędną rolę idealnego układu znaczeń. Ogranicza się ona do ciężenia śladów z przeszłości nad chwilą teraźniejszą – w przypadku procesu opisanego przez Kraszewskiego tradycja może być traktowana jako zbiór anachronizmów. Miarą historyczności zaś jest jej wieloznaczność i niedefiniowalność. Zob. J. Szacki, *Tradycja*, dz. cyt., s. 258-269, 273-274.

<sup>38</sup> J. I. Kraszewski, *Listy do redakcji*, „Gazeta Warszawska” 1854, nr 268; 1855, nr 62. Przedruk: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt., s. 120-126.

<sup>39</sup> Pierwodruk: „Tygodnik Petersburski” 1837, nr 38, s. 220-224. Przedruk: *Sl*, s. 23-31.

argumentacji krytyka jest bez mała głównym mechanizmem utrwalającym modne idee, tematy, motywy w społecznym obiegu. Zarówno z tradycji literackiej, jak i ze współczesnych dokonań literatury początku XIX wieku, Kraszewski obficie czerpie egzemplifikację tego zjawiska. Oto przykład takich generalizujących sądów:

Strach zajrzeć w dykcjonarze biograficzne, co tam wielkich ludzi, a ci wielcy ludzie po większej części nic nie zrobili, tylko poprzedników swoich okradli. Od Alkoranu Mahometa aż do romansów naszego Balzaka [!], których materiał pierwszy jest pożyczony, wszystko prawie jest tylko odgrzewaniem. Czytajcie, a przekonacie się sami. (Sl, s. 24)

Trudno przypuścić, aby Kraszewski, szeroko zaznajomiony z piśmiennictwem europejskim, nie był świadomy różnic zachodzących między poszczególnymi odmianami stosunku autora do pierwowzoru czy w ogóle zastanego twórcywa tematycznego, różnic wynikających w pierwszym rzędzie z odmiennego w różnych epokach pojmowania tradycji i zasady naśladowania. Wprawdzie zakończył swój dyskurs typologią zapożyczeń („sposobów robienia książki z książek”), zastrzegając, że nie uwzględnia ona mnóstwa odcieni pośrednich, jednak podział ten ma charakter czysto formalny. Według dzisiejszej terminologii, na podstawie tego kryterium, idąc tropem analizy Kraszewskiego, można wymienić kolejno: przekład filologiczny, cytowanie z obcych źródeł, parafrazę cudzej myśli, kryptocytaty i kompilacje, „kradzież cudzej erudycji, na przykład cytowanie nie ze źródeł, lecz na wiarę cytacji” (Sl, s. 31). Dwukrotnie w tekście omawianego artykułu pojawia się także charakterystyka pisarzy-autoplagiatorów (Hugo i Lamartine). Z przekąsem autor szkicu dodaje, że tylko tych świadomie tających źródło, z którego korzystali

[...] już przecie złodziejami nazywają; reszta bowiem [politycznie] naśladowcami się mieni, a jeśli spoi dwie heterogeniczne myśli, wzdycha do oryginalności. Są tacy, co choć prawie słowo w słowo kradną, jednak czynią to ostrożnie, z rzadkich ksiąg, z rękopisów: to ich od wstydu ocala! Wszędzie są geniusze. (Sl, s. 31)

Fakt ciągłego powtarzania w artykule o kradzieży literackiej tezy o zalewie plagiatorstwa w literaturze stawia Kraszewskiego w podejrzeniu o umyślną, ironiczną prowokację pod adresem szkoły romantycznej, a zarazem świadczy dobitnie o uproszczonym traktowaniu nowych zjawisk literackich, zrównują-

cym je do jednego poziomu wpływów i zależności<sup>40</sup>. Można postawić Kraszewskiemu-publicyście zarzut, że, pisząc o masowej produkcji nowych książek ze starych, nie uwzględnia różnicy między romantyczną transpozycją i reinterpretacją znanych motywów a klasyczną zasadą *mimesis*, która, zgodnie z wymogami poetyki normatywnej, zobowiązywała twórcę do wzorowania się na mistrzach starożytności. Twórczość dawnych wieków, potraktowana tu na równi z „plagiatorską” literaturą XIX stulecia, nie była więc w minionych czasach odbierana jako zamach na oryginalność, lecz potwierdzała uniwersalną regułę. U Kraszewskiego zaś mamy istny kalejdoskop „heterogenicznych” związków między epokami lub w obrębie jednego stulecia. Na przykład – w wiekach poprzednich „Virgiliusz miał być tylko Enniusza odgrzewaczem, Owidiusz naśladowcą Hezjoda, kiedy nowszy Milton miał swój Raj znaleźć w starej tragedii łacińskiej” (SI, s. 26). W XIX wieku – „P. Loève-Weimars wziął się do Hoffmanna, a Philarète Chasles targnął się na Jean Paula, którego dzieł jeszcze żadna świętokradzka ręka tłumacza nie tknęła” (SI, s. 28).

Można by te i podobne uproszczenia policzyć na konto publicystycznej przekory pisarza, chociaż nie deklarował się on wyraźnie jako antyromantyk ani w roku 1837, ani później, kiedy powoływał się na pojednawcze stanowisko Brodzińskiego w sporze pokoleń literackich. W latach sześćdziesiątych w szkicu *Obrazy przeszłości* autor pisał:

Zawsze to przymiot nie nabyty, trudny i rzadki, dar Boży, nie sprawa ludzka, ta niedościgniona oryginalność. Dziś ta tylko różnica, że zamiast Virgiliusza i Horacego, naśladowają Szekspira, Goethego, Mickiewicza, a dalej Sopicę i jego autora, a dalej pierwszego z brzegu, kto do smaku przypadł.

Zyskaliśmy na tym emancypacją zupełną, bo nikt się kształcić i pracować nie widzi potrzeby, piastując w sobie oryginalność, którą zatrzeć się obawia, jak gdyby ją wziąć i zrzucić można!... I mamy w literaturze wedle wyrażenia jednego pełnego żółci krytyka... istny dzień żydowski. Ale wśród tłumu pisarzy, policzmy tylko tak szczerze, zapomniawszy stosunków i przyjaźni, ilu też oryginalnych? ile wybitnych indywidualności? Zda mi się, szereg niedługi.

To pewna, że recepty na geniusz i za sto lat nie wynajdziemy, a dzisiejsza bardzo niedostateczna. Oryginalności nie mamy, tylko tyle, ile jej Bóg dał, a natomiast zyskaliśmy dziwactwo dobrą miarą. (G, s. 45-46)

---

<sup>40</sup> Na ten temat zob. E. Warzenica, „*Powieści romantyczne*”..., dz. cyt., s. 98-100. Interesującego materiału do poruszanej w artykule Kraszewskiego kwestii dostarcza szkic H. Markiewicza *Z dziejów plagiatu w Polsce*, w: *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 177-223.

W gruncie rzeczy, jeśli porównać obie wypowiedzi Kraszewskiego, oddzielone od siebie przedziałem dwudziestu lat, okaże się, że łączy je sceptycyzm autora wobec romantycznych teorii samorodnej twórczości geniusza. „Dar Boży”, twierdzi Kraszewski, powinien być kształcony pracą. W tym stałym przekonaniu pisarza wyraża się też pośrednio pogląd o zewnętrznych i wewnętrznych ograniczeniach geniusza, pojawiających się zawsze, w każdej epoce, w każdym miejscu, niezależnie od uprawianego stylu. Dlatego, powiada Kraszewski, nie ma żadnej recepty na oryginalność. Każdy pisarz patrzy na świat przez pryzmat czytanych i „wchłanianych” przez siebie cudzych tekstów<sup>41</sup>. Oceniany z tego punktu widzenia wczesny artykuł o kradzieży literackiej z 1837 roku, mimo swojej efektownej przesady, a może właśnie dzięki niej ukaże swój nowoczesny profil poznawczy. A mianowicie żywą u Kraszewskiego świadomość międzytekstowych odniesień literatury. Powieść *Poeta i świat*, ta intertekstualna parabola, napisana została w tym samym roku, co *Rzecz o kradzieży literackiej*. Groteskowy obraz masowego plagiatorstwa w Europie i scena pijaństwa Gustawa, okraszona biesiadną poezją Kochanowskiego, dają w efekcie wzajemnego zestawienia fantasmagoryczną, „wybuchową” mieszaninę różnych fikcji<sup>42</sup>.

Kraszewski jako czytelnik umieszcza literaturę w złożonej perspektywie odbioru. Z jednej strony, obserwuje on historyczną zmienność jej kształtów, narzędzi, ram i środków społecznego oddziaływania (od mecenatu do mechanicznej reprodukcji), a z drugiej ze względu na jej podstawową tkankę tematyczną, którą nazywa „materiałem”, zalicza ją do ponadhistorycznego porządku długiego trwania. W *Rzeczy o kradzieży literackiej* pisze:

Styl, mechanizm, forma, smak, robota, wszystko się odmienia; ale materiał nigdy. Noszono niegdyś pióra u czapek męskich, dziś stroją nimi żeńskie kapelusze; myśli, które dawniej poważnie wykładali sofiści w purpurach, filozofowie w łachmanach, te same myśli dziś analizują pisarze romansów. W innym stroju, w innym miejscu, ale to są te same myśli – i nic nie przy-

<sup>41</sup> Zob. m.in. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; R. Nycz, *Tekstowy świat*, dz. cyt., A. Dziadek, *Stereotypy intertekstualności*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003, s. 67-82.

<sup>42</sup> W *Bibliotece Babel* Borgesa (przeł. A. Sobol-Jurczykowski) czytamy: „Metodyczne pisanie odrywa mnie od obecnego losu ludzi. Pewność, że wszystko jest napisane, unicestwia nas lub czyni widmami” (J. L. Borges, *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 72.) Zob. także opowiadanie *Pierre Menard, autor Don Kichota* (tamże).

bywa na świecie; tylko narzędzia i formy się zmieniają. (Sl, s. 24; podkr. M. L.)

Uwagi te pozornie mogą się wydać sprzeczne z sądem Kraszewskiego na temat etycznej odpowiedzialności artysty za wyrzeczone słowo (*O powołaniu literackim*). Jeżeli bowiem nic istotnie nowego „nie przybywa na świecie”, to niemożliwe jest utrzymanie powagi słowa w korowodzie efemerycznych kostiumów z różnych epok. Oklepane frazesy, przybrane w coraz to inną szatę, tracą siłę społecznego oddziaływania. Podobnie jak w kalejdoskopie, zmieniają się ujęcia, a „materiał”, poddawany obróbkom pozostaje zawsze ten sam. Czy jednak zupełnie taki sam? Przekorny artykuł *Jak się robią książki* nie stwarzał odpowiedniego klimatu do rozwijania tej kwestii. W omawianym fragmencie szkicu o kradzieży literackiej znaleźć jednak można załączek problematyki ważkiej w następnych okresach twórczości autora *Sfinksa*.

Mianowicie, gdzie indziej mówi Kraszewski o religijno-filozoficznym zapleczu literatury. W makroskali rozproszonych zjawisk literackich trudno było odnaleźć punkt orientacyjny w poszukiwaniu zakorzenienia dla uniwersalnych wartości. Ale kilka lat później, w atmosferze wzmożonego zainteresowania religią i filozofią, Kraszewski nabrał pewnego dystansu wobec mechanizmu powtórzeń. Przekład „tych samych myśli”, wykładanych przez „filozofów w łachmanach”, na język „romansowej” analizy uczynił on postulatem swojego powieściopisarstwa. Praktyczne wnioski z tej zasady wyciągnął Kraszewski w mikroskali, przypisując własne spostrzeżenia bohaterowi *Powieści bez tytułu*. Poeta Szarski zwracał się do profesora Hipolita Klimaszewskiego:

– Tak jest, ale, kochany profesorze, wszelkie wielkie prawdy kryją się w oklepankach, którymi ludzie rzucają jak nie rozgryzionymi orzechami, nie przechodząc za ich łupinę... prawdy te przechodzą mimo nas co chwila, jak przebrani za żebraków książęta, mijani wejrzeniem obojętnym. Zdaje mi się, że połowę przynajmniej olbrzymich prastarych prawd, których nam braknie, można by odkopać spod zasypów gruzu, jak Babilon i Niniwę spod potłuczonych cegieł... dlatego ja się szczególniej bacznie przypatruję nie ekscentrycznym pomysłom, w których często strój i forma stanowią całą nowość, ale oklepankom w podartym chodzącym łachmanie. (Pbt, t. IV, s. 216; podkr. M. L.).

Czy Kraszewski był klasykiem uniwersalnym? Tradycjonalistą? Piewcą antropologicznego banału? Jego świadomość autorska i ludzka mieściła w sobie

potoczne, codzienne doświadczenie rzeczywistości, głęboko zakorzenione w historii wieków i pokoleń. W tym sensie autor *Powieści bez tytułu* i *Metamorfoz* świadomie wybrał tradycję jako zbiór anachronizmów, „archeologiczną” przygodę umysłu, który szuka nowego w starym, zaspokajając potrzebę zadomowienia, powrotu w to samo „dziewicze” miejsce, ale za każdym razem z coraz cięższym bagażem własnego doświadczenia historycznego. Odgrzebywanie starożytnych gruzów, podobnie jak symboliczne zejście do katakumb albo rozwiązywanie zagadki sfinksa prowadziło Kraszewskiego do iluminacyjnego przeżycia wspólnoty z tymi, którzy zostawili mocny ślad w palimpseście wieków i pokoleń. W jednym z jego ostatnich „prywatnych” wierszy, opublikowanym pośmiertnie, można wyczytać po norwidowsku wyrażoną myśl starego poszukiwacza prawdy:

O niecierpliwa duszo, o pragnienie dumne!  
 Na co ci przyszłość? Biegnij w upłynione,  
 W otwartą zajrzyj zmarłych wieków trumnę,  
 Spojrzyj, czym żyły, czym zginęły one?  
 A przyszłość ci się przy grobowej zorzy  
 I rozświeci i otworzy!  
 Przyszłość! Cóż przyszłość? To wczoraj rozdarta,  
 Dzisiaj na nowo pozlepiana karta,  
 Na której stopy ludzkie palimpsesty piszą...<sup>43</sup>

Kraszewski, podobnie jego bohaterowie – malarz Jan ze *Sfinksa*, Juliusz z *Pamiętników nieznanjomego*, wreszcie poeta Szarski z *Powieści bez tytułu* – wszyscy oni sens swoich życiowych zmaganiań i twórczego działania odnajdują w przestrzeni pamięci – literatury, sztuki, czytelnika<sup>44</sup>. Transpozycja wzorów z przeszłości stanowi dla nich szansę odnalezienia utraconego ładu dzieciństwa, a zarazem dojrzałego włączenia się w pracę pokoleń. Mechanizm kulturowych zapożyczeń i powtórzeń, którego jako ludzie nowoczesności są w pełni świadomi, w źródłach tradycji uzyskuje pozytywny i, że tak powiem, produktywny sens – dzięki wytrwałej nauce i mozolnej pracy. Właściwie, idąc konsekwentnie wskazanym przez Kraszewskiego tropem, można dojść do wniosku, iż żaden

<sup>43</sup> J. I. Kraszewski, [*Kto mi nasz wiek wytłumaczy...*], „Kurier Warszawski” 1902, nr 303, s. 6.

<sup>44</sup> W jednym z alegorycznych przedstawień pamięci jest ona kobietą o dwu twarzach, w prawej dłoni trzyma pióro, w lewej książkę. Oba te atrybuty wskazują, że „pamięć wydoskonala się w użytkowaniu, które polega głównie na czytaniu bądź pisaniu”. (C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 309.)

artysta nie powinien rościć sobie pretensji do oryginalności. A także nigdy nie dorasta on do roli idealnego medium, przez które mówią wieki przeszłe i teraźniejszy wiek XIX. Dopiero w połączeniu z głosem opinii może on – w nieokreślonej przyszłości – udźwignąć to zadanie.

W obcowaniu z literaturą różnych wieków Kraszewski wypracował ideę ciągłości i kontynuacji jako odpowiedź na ideologiczne spory i wojny domowe. Jego fascynacja życiem i twórczością Kazimierza Brodzińskiego wiązała się z potrzebą pojednawczego oddziaływania na skłóconą wewnątrz rzeczywistość społeczną, której literatura była integralną częścią. Nie mniejszego znaczenia nabiera również fakt, że Kraszewski odziedziczył po Brodzińskim jego uwielbienie dla poezji Kochanowskiego. Ów łańcuch twórczych inspiracji świadczył o ponadosobowej, a zarazem więziotwórczej sile wielkiej tradycji. Podobnie w *Sfinksie*: narrator podpatrywał malarza Jana, który uwieczniał na swoim malowidle świętego Łukasza z pędzlem w dłoni. Transmisja uniwersalnych wartości, międzypokoleniowa wspólnota twórców, a na przeciwnym biegunie wrażliwość na przemiany czasu – taki był obszar aktywności umysłowej Kraszewskiego-pisarza. Tradycja trwa wiecznie. A historia zaczyna się od dzisiaj.



Kuźnia tytana pracy, karykatura Franciszka Kostrzewskiego z 1879 r.



## BIBLIOGRAFIA

### I. Utwory Józefa Ignacego Kraszewskiego

#### 1. Dzieła literackie

- Biografia sokalskiego organisty*. Ogł. „Noworocznik Litewski na r. 1831”, Wilno 1830, s. 177-194. Podpisane pseudonimem Kleofas Fakund Pasternak.
- Improwizacje dla moich przyjaciół. Księżeczka do zapalania fajek*, Wilno 1834.
- Improwizacje dla moich przyjaciół. Księżeczka do zapalania fajek*, wyd. nowe, przejrzane, poprawione i uporządkowane przez autora, Lwów 1875.
- Raj i piekło. Fantasmagoria historyczna. 1529–1749*, Warszawa 1835. Ogł. „Znicz” 1835, s. 119-139.
- Literaci na księżycu (Wyjętek z pamiętników astronoma Wilhelma Herszla) przez Kraszewskiego*. Ogł. „Panorama Literatury Krajowej i Zagranicznej” 1838, z. 6. Przedruk. A. Stern: „Przeгляд Kulturalny” 1958, nr 43.
- Ostrzeżenie [w sprawie autorstwa Literatów na księżycu]*, „Tygodnik Literacki”, t. II, 1839, nr 8.
- Poeta i świat. Powieść*, Poznań 1839.
- Poeta i świat*, wyd. trzecie przejrzane i poprawione przez autora, t. I-II, Lwów 1872 (skrót: **PŚ**).
- Wieczór w Czarnym Lesie. Obrazek XVI w.* Ogł. „Orędownik Naukowy” 1840, nr 5-6. Przedruk: *Powiatki i obrazki historyczne*, Wilno 1843.
- Wilno od początków jego do roku 1750*, t. III, Wilno 1841.
- Krzyż na rozstajnych drogach. Powieść*. Powst. 1842. Ogł. „Rocznik Literacki” 1843. Przedruk w dodatku do: *Milion posagu*, t. 2, Lwów 1872.
- Poeta jakich wielu (Dramat w pięciu obrazach)*, „Przeгляд Naukowy” 1842, t. 1, nr 2, s. 49-61. Ukazały się tylko dwa obrazy.
- Poezye*, t. I-II, Warszawa 1843.
- Latarnia czarnoksiężska. Obrazy naszych czasów*, oddział I, t. 1-4, Warszawa 1843; oddział II, t. 1-4, Warszawa 1844.
- Wspomnienie akademickie. Adam*, „Radegast” 1843, nr 24-27.
- Wspomnienie akademickie. Ezop i Rafael*, „Rocznik Literacki” 1844, s. 47-63.
- Pod włoskim niebem. Fantazja*, Lipsk 1845; następne wyd. Warszawa 1857.
- Pamiętniki nieznajomego*, Warszawa 1846.
- Pamiętniki nieznajomego*, wyd. poprawione i przerobione przez autora, t. I-II, Wilno 1854 (skrót: **Pn**).
- Sfinks. Powieść*, t. I-IV, Warszawa 1847.
- Sfinks*, Warszawa 1879 – tomy X-XI *Wyboru pism*, wydanie jubileuszowe (skrót: **S**).
- Lza w niebie. Fantazja*. Ogł. „Biblioteka Warszawska” 1847, t. 1. Przedruk: *Wybór pism*. Wydanie jubileuszowe, t. XV, Warszawa 1879.
- Tomko Prawdzic. Wierutna bajka*, Lwów 1850. Ogł. „Tygodnik Lwowski” 1850, nr 14-23. Przedruk w: *Pisma... z rycinami H. Pillatiego*, wyd. nowe, uskutecznione pod okiem autora, poprawione i pomnożone, Warszawa 1859.
- Tomko Prawdzic. Wierutna bajka*, Lwów 1873.
- Typy i charaktery*, Wilno 1854; następne wyd. Lwów – Warszawa 1876. Tu m. in. *Nadworny poeta*.
- Powieść bez tytułu*, t. I-II, Wilno 1855. Ogł. „Gazeta Warszawska” 1854, nr 76-201 (z przerwami). Przedruk fragmentu utworu w piśmie dla ludu: *Poeta*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1856, nr 45. W roku 1861 ukazała się przeróbka tej powieści na dramat Karola Pieńkowskiego *Idealni*.

- Powieść bez tytułu*, wydanie nowe, przejrane i poprawione przez autora, t. I-II, Lwów 1872–1873.
- Powieść bez tytułu*, t. I-IV, Kraków 1974 (skrót: **Pbt**).
- Metamorfozy. Obrazki*, Wilno 1859. Ogł. „Gazeta Warszawska” 1858, nr 230-330 (z przerwami).
- Metamorfozy. Obrazki*, t. I-III, Lwów – Warszawa 1874.
- Mogiły. Abracadabra oraz przepisany przez tegoż Djariusz podróży z Warszawy do Petersburga Hrab. Kazimierza Konst. de Brohl Platara, starosty inflanckiego, później podkanclerza litews. w 1792 roku odbytej*, Warszawa 1859.
- Capreä i Roma. Obrazy z pierwszego wieku*, t. I-IV, Wilno 1860. Ogł. „Gazeta Warszawska” 1859, nr 196-325 (z przerwami).
- Dziecię Starego Miasta. Obrazek współczesny narysowany z natury*, Poznań 1863 (pod pseudonimem Bolesławity).
- Dziecię Starego Miasta. Obrazek współczesny narysowany z natury*, oprac. W. Danek, przejrzał i uzupełn. S. Burkot, Wrocław 1987.
- Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Kraków 1866. Ogł. „Czas” 1865, nr 152-217 (z przerwami).
- Historia kołka w płocie według wiarogodnych źródeł zebrana i spisana*, Wilno 1860. Ogł. „Gazeta Warszawska” 1859, nr 91-103, 107-111.
- Historia kołka w płocie...*, Warszawa 1965.
- Kochajmy się. Obrazki z życia współczesnego*, Drezno 1870. Ogł. „Tydzień” 1870, nr 1-5, 7-27.
- Dzieci wieku. Powieść*, Warszawa 1871. Ogł. „Kłosy” 1869, nr 208 – 1870, nr 239.
- Dzieci wieku. Powieść*, Kraków 1970.
- W mętnej wodzie. Obrazki współczesne*, t. 1-2, Poznań 1870.
- Zagadki. Obrazy współczesne*, cz. 1-2, Poznań 1870–1873.
- Kawał literata. Wizerunki społeczne z końca XVIII wieku. W dwóch częściach*, Warszawa 1875. Ogł. „Wiek” 1875, nr 68-119 (z przerwami).
- Niebieskie migdały. Powieść*, t. I-III, Warszawa 1876.
- Niebieskie migdały. Powieść*, t. I-III, Kraków 1961.
- Dajmon. Fantazja*, Lwów 1879. Ogł. „Gazeta Warszawska” 1879, nr 40-93 (z przerwami).
- Dajmon. Fantazja*, Warszawa 1884.
- Chore dusze. Powieść*, t. I-II, Warszawa 1881. Ogł. „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 210-235.
- Malowana i żywa*. Ogł. „Słowo” 1882, nr 251-254, 256. Przedruk: *Mozaika. Nowele i opowiadania*, t. I, Warszawa 1884.
- Koncert w Krynicy*. Ogł. „Słowo” 1883, nr 63-67. Przedruk: *Mozaika. Nowele i opowiadania*, t. II, Warszawa 1884.
- Dowmund. Kartka z życia artysty*. Ogł. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1884, nr 14-19. Przedruk: *Wybór opowiadań*, wstępem poprzedził Z. Mitzner, Warszawa 1951.
- Od kolebki do mogiły. Z życia zapomnianego człowieka. Opowiadanie*, t. I-II, Warszawa 1885. Ogł. „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 79-104.
- Skarb. Wybór opowiadań*. Wyboru dokonał S. R. Dobrowolski. Posłowie napisała T. Nowacka. Przygotował do druku i przypisami opatrzył J. L. Kowalczyk, Warszawa 1975. Tu m.in. przedruki utworów: *Biografia sokalskiego organisty; Raj i piekło; Wieczór w Czarnym Lesie; Koncert w Krynicy*.
- [*Kto mi nasz wiek wytłumaczy...*], „Kurier Warszawski” 1902, nr 303, s. 6.

## 2. Rozprawy, artykuły, szkice, recenzje, listy

### 2.1. Wydania osobne

- Choroby moralne XIX wieku*. Ogł. „Tygodnik Petersburski” 1837, nr 93; 1838, nr 45; 1839, nr 17-18, 54; 1840, nr 18; 1841, nr 42, 55. Przedruk: *Wybór pism...*, oddział 9, wstęp oprac. P. Chmielowski, Warszawa 1893.

- Studia literackie*, Wilno 1842.
- Nowe studia literackie*, t. I-II, Warszawa 1843.
- Akta babińskie. Pismo nieperiodyczne i niezbiiorowe. Xiążeczka pierwsza*, Wilno 1843, ...*Xiążeczka druga*, Wilno 1844.
- Odezwa do wszystkich posiadających jakiegokolwiek materiały do opracowującego się „Słownika malarzy polskich”*, Wilno 1846.
- Gawędy o literaturze i sztuce. Ciąg pierwszy*, Lwów 1857 (skrót: **G**).
- Choroby wieku. Studium patologiczne*, t. 1-2, Wilno 1857. Ogł.: „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856, nr 141-180 (z przerwami).
- Kartki z podróży 1858–1864*, t. I, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1977.
- Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860.
- System Trentowskiego treścią i rozbiorem analityki loicznej okazany*, Bruksela 1862.
- O pracy*, Warszawa 1862.
- Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, Warszawa 1863. Przedruk: Sl.
- Rachunki z roku 1869. Rok czwarty*, Poznań 1870.
- Dante. Studia nad Komediją Boską*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, t. V, Poznań 1869.
- Polska w czasie trzech rozbiorów 1772–1799. Studia do historii ducha i obyczaju*, t. I-III, Poznań 1873–1875; wyd. nast. z przedmową prof. Sz. Askenazego, Warszawa 1902–1903.
- Wybór pism. Oddział X. Studia i szkice literackie*, poprzedzone wstępem krytycznym i opatrzone spisem chronologicznym dzieł autora przez P. Chmielowskiego, Warszawa 1894. Artykuły ze *Studiów literackich* i z *Nowych studiów literackich* znalazły się w tej edycji (skrót: **Sl**).
- Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962.
- Józef Ignacy Kraszewski. Materiały zebrał i wstępem opatrzył W. Danek*, Warszawa 1962.
- Kraszewski J. I., Lenartowicz T., *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzami opatrzył W. Danek, Wrocław 1963.
- Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Wrocław 1972.
- Rysunki*, red. i oprac. K. Czajkowski, wprowadzenie A. Czajkowska, Warszawa 2012.

## 2.2 Publikacje w czasopismach (i inne)

- O polskich romansopisarzach*, „Wizerunki i Rozmyślenia Naukowe” 1836, t. XI.
- Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*. Ogł. J. I. Kraszewski, *Dwa a dwa – cztery*, Wilno 1837. Przedruk: *Kraszewski o powieściopisarzach...*, dz. cyt.
- O stawie pisarskiej*. Ogł. *Korona cierniu i wieniec laurowy. Rzecz o stawie pisarskiej*, „Tygodnik Petersburski” 1837, nr 61. Przedruk: Sl.
- Przeszłość i przyszłość romansu*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 29-30. Przedruk: *Kraszewski o powieściopisarzach...*, dz. cyt.
- O krytykach i krytyce*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 83. Przedruk: Sl.
- Asmodeusz w roku 1837*, „Tygodnik Petersburski” 1837–1839. Przedruk: *Wybór pism*, oddział 9, wstęp oprac. P. Chmielowski, Warszawa 1893.
- Legophobia*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 45 – II cz. cyklu *Choroby moralne XIX wieku*.
- Literatura i krytyka M. Grabowskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1839, nry 64, 68. Przedr. fragm. [O „literaturze szalonej”], w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt.
- Życie domowe kilku pisarzy polskich*. Ogł. *Rzut oka w domowe życie...* „Tygodnik Literacki” 1840, nr 23-28. Przedruk: Sl.
- O obrabianiu podań gminu i użyciu ich w sztuce*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nr 29.
- Gawędki o sztuce*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nry 23, 25, 50. Przedruk w obszernych fragmentach: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. T. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961.

- O sumieniu w literaturze*, „Tygodnik Petersburski” 1841, nr 7. Przedruk: SI.
- Spojrzenie na dzisiejszą literaturę polską*, „Athenaeum” 1841, t. I.
- List do wydawcy „Tygodnika” (O nieprzyjemnościach życia literata na prowincji)*, „Tygodnik Petersburski” 1841, nr 21. Przedruk: Józef Ignacy Kraszewski, dz. cyt.
- Jan Kochanowski. Do Michała Grabowskiego*. Ogł. *Nowe studia literackie*, t. II, Warszawa 1843. Przedruk: SI.
- Jak się piszą krytyki?*, w: *Akta babińskie. Xiążeczka druga*, Wilno 1844.
- Słówko o Kazimierzu Brodzińskim*, „Athenaeum” 1844, t. 6. Przedruk: SI.
- Pogadanki o sztuce. Do Kazimierza Komornickiego*, „Athenaeum” 1844, t. 3. Przedruk w obszer-nych fragmentach: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961.
- Wiktor Każyński po wtóre*, „Athenaeum” 1846, t. 4.
- List w sprawie zamierzonego „Słownika artystów polskich”*, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 4.
- Z. Kaniowa [J. I. Kraszewski], rec. *Jordan. Fantazya dramatyczna przez A. Sowę*, „Tygodnik Petersburski” 1846, nr 90.
- Kilka słów o powieści*, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 168. Przedruk: *Kraszewski o powieściopisarzach...*, dz. cyt.
- Listy do Redakcji*, „Gazeta Warszawska” 1853, nr 228, s. 5.
- Listy do redakcji* [O powieściach Niewiarowskiego i Wilczyńskiego], „Gazeta Warszawska” 1854, nr 268, 269; [O nowe w literaturze], „Gazeta Warszawska” 1855, nr 62. Przedruk: *Kraszewski o powieściopisarzach...*, dz. cyt.
- O powołaniu literackim*, „Dziennik Literacki” 1856, nr 8-12. Przedruk: G.
- Obrazy przeszłości*, „Dziennik Literacki” 1856, nr 13-16. Przedruk: G.
- Ikonotheka. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce*, ogł. „Tekka Wileńska” 1858, nry 3-6 (reszta materiału, pozostająca w rękopisach, została zniszczona w 1944 roku).
- O Szyllerze. Rzecz czytana na obchodzie uroczystym setnej rocznicy dnia urodzin jego, d. 10 listopada 1859 roku, w Warszawie*, „Gazeta Codzienna” 1859, nr 299.
- O romantyzmie polskim*. Ogł. *Romantyzm i jego skutki. Uwagi przez J. I. Kraszewskiego*, „Kłosa” 1876, nr 569. Przedruk: SI.
- W sprawie czytelnictwa*, „Gazeta Warszawska” 1885, nr 291.
- Sztuka i rzemiosło. (Myśli oderwane)*. *Fragment ze studiów artystycznych niewydanych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 75.
- Hipolit Klimaszewski. Ze wspomnień*, „Przegląd Literacki”. Dodatek do „Kraju” 1888, nr 40-41.
- Ze spuścizny literackiej J. I. Kraszewskiego*, „Nowa Reforma” 1888, nr 112.

### 3. Przekłady

- Śmierć Anioła. Powieść Jana Pawła Rychtera*, „Znicz” 1834, s. 217-224. Przedruk: J. Kamionka-Straszakowa, *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, Kraków 1983.
- Jameson Brownell A., *Złota legenda artystów (Z angielskiego pisma The Athenaeum)*, „Athenaeum” 1846, t. 3 i 6; 1847, t. 4; wyd. osobne: Wilno 1848.
- Ozanam A. F., *O obowiązkach pisarzy chrześcijańskich*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1857, nr 1.

## II. Literatura przedmiotu

### 1. Prace o twórczości Kraszewskiego

#### 1.1 XIX-wieczne recenzje prasowe poszczególnych utworów

##### *Poeta i świat*

[Anonim], *Przyjaciel Ludu* 1839, nr 9.

S. J. [Jaszowski], „Rozmaitości. Pismo Dodatkowe do Gazety Lwowskiej” 1839, nr 41.

[Anonim], *Kraszewskiego „Świat i poeta”*, „Pismo Dodatkowe do Gazety Porannej” 1839, nr 73.  
...owski, *Co mówi P. Pietruszka o „Świecie i Poecie”*, „Pismo Dodatkowe do Gazety Porannej” 1839, nr 88.

Chojecki E., „*Poeta i świat*”. *Powieść przez J. I. Kraszewskiego*, „Gazeta Poranna” 1839, nr 297.

K. Po., „*Poeta i świat*”. *Powieść przez J. I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nr 27.

Grabowski M., „*Świat i poeta*” przez J. I. Kraszewskiego, „Athenaeum” 1841, t. 3.

K. T. G., „*Biblioteka Warszawska*” za r. 1852, „Gazeta Codzienna” 1853, nr 188.

##### *Pamiętniki nieznajomego*

Dziekoński J. B., „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Dzwon Literacki” 1846, t. 2.

Ziemięcka E., „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Pielgrzym” 1846, t. 4.

N.N., „Przegląd Naukowy” 1846, t. III, nr 27.

K. W. [Wójcicki], „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 3.

J. S., „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 3.

N.N., „Przegląd Poznański” 1847, t. 5.

Dobrzański J., *Nowsze powieści polskie*. „*Pamiętniki nieznajomego*” przez Kraszewskiego, „Dziennik Mód Paryskich” 1847, nr 1.

Lewestam F. H., „*Pamiętniki nieznajomego*” przez J. I. Kraszewskiego, „Gazeta Codzienna” 1854, nr 279.

##### *Sfinks*

Tyszyński A., „Biblioteka Warszawska” 1847, t. 4. Przedruk: *Rozbiory i krytyki przez...*, t. III, Petersburg 1854.

Dzierzkowski J., „*Sfinks*” i „*Ostap Bondarczuk*” Kraszewskiego. *Rozbiór*, „Biblioteka Zakładu Naukowego im. Ossolińskich” 1848, t. I.

##### *Powieść bez tytułu*

Lewestam F. H., „*Powieść bez tytułu*” przez J. I. Kraszewskiego, „Gazeta Codzienna” 1854, nr 203.

NN, „Gazeta Warszawska” 1854 nr 201.

Nowosielski A. (Marcinkowski), „*Powieść bez tytułu*” J. I. Kraszewskiego, „Gazeta Warszawska” 1854, nr 219, 221-223.

Plug A. [Pietkiewicz A.], „Gazeta Warszawska” 1854, nr 297, 302-304, 308.

Jakubowski L., „Dziennik Warszawski” 1854, nr 272.

##### Inne

Dembowski E., „*Studia literackie*” przez J. I. Kraszewskiego. *Rozbiór*, „Przegląd Naukowy” 1842, t. II, nr 13. Przedruk: *Pisma*, t. I: 1841–1842, red. A. Śladkowska, M. Żmigrodzka, Warszawa 1955.

- A. A. K. [Aleksander Krajewski], *Gawędy o literaturze i sztuce przez J. I. Kraszewskiego. Ciąg pierwszy*, Lwów 1857, „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 2.  
 Chmielowski P., *Wstęp (Poglądy literackie J. I. Kraszewskiego)*, w: J. I. Kraszewski, *Wybór pism*. Oddział X. *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1894.

## 1.2 Studia i szkice biograficzne, wspomnieniowe oraz historycznoliterackie (XIX-XXI w.)

### 1.2.1. Prace zbiorowe

- Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880.  
*Księga pamiątkowa jubileuszu J. I. Kraszewskiego 1879 roku*, Kraków 1881.  
*Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990.  
*Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1995.  
*Kraszewski – pisarz współczesny*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996.  
*Obrazy kultury polskiej w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. B. Czwrnóg-Jadczak, Lublin 2004.  
*Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006.  
*Kraszewski. Poeta i światy*, pod red. T. Budrewicza, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012.  
*Kraszewski i wiek XIX. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014.  
*Kraszewski i nowożytność. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014–2015.  
*Kraśniński i Kraszewski wobec europejskiego romantyzmu i dylematów XIX wieku (w dwustulecie urodzin pisarzy)*, pod red. M. Junkier, W. Ratajczaka, T. Sobieraja, Poznań 2016.

### 1.2.2. Artykuły, studia i szkice pojedynczych autorów

- [Artykuł redakcyjny] *J. I. Kraszewski jako budzieli oświaty narodowej*, „Przegląd Oświatowy” 1912, z. 8.  
 Bachórz J., *O zainteresowaniach Kraszewskiego literaturą niemiecką*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8/9.  
 Bachórz J., *Kraszewski o Norwidzie*, „Prace Polonistyczne”, seria XLV, 1989.  
 Bachórz J., *Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. III, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992.  
 Bachórz J., *Miejsce Polski w cywilizacji europejskiej według Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Obrazy kultury polskiej...*, dz. cyt.  
 Bachórz J., *Lekcje Kraszewskiego, czyli ambaras nadmiaru*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.  
 Bar A., *Teatr szlachty wołyńskiej*, Łuck 1939.  
 Bar A., *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, Warszawa [1924].  
 Baranowski B., *Józef Ignacy Kraszewski, jego życie i zasługi. Książka pamiątkowa wydana w pięćdziesiątą rocznicę pracy literackiej... przez Towarzystwo Pedagogiczne*, Lwów 1879.  
 Bartoszewicz A., *Das literarische Schaffen Jean Paul Richters und E. T. A. Hoffmanns in den theoretischen Reflexionen von J. I. Kraszewski*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. „Filologia Germańska” IV – „Nauki Humanistyczno-Społeczne”. Z. 88, 1978.  
 Bartoszewicz A., *O poglądach Kraszewskiego przed rokiem 1863 na zadania społeczne i cechy formalne powieści*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu”. „Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1966, z. 17. „Filologia Polska” VI.  
 Bartoszewicz K., *Dawna Biała na Podlasiu we wspomnieniach mego dziadka Adama (1792–1878)*, Biała Podlaska 1928.

- Bartoszyński K., *Piórem wypożyczonym. O niektórych formach prozy Kraszewskiego*, w: *Zdźwinięcia Kraszewskim*, dz. cyt.
- Bobrowska B., *Poeta, Dajmon i świat*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, dz. cyt.
- Bućkiewicz A., *Obrazki Litwy w XIX stuleciu skreślił w opowiadaniach dziadek wnukom i prawnukom na pamiątkę*. Przedruk: Nieciowa E. H., *Z życia młodzieży gimnazjalnej w Świsłoczy i uniwersyteckiej w Wilnie (1819/1820 – 1829/1830)*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”. Rok XXIII (1977), Wrocław 1978.
- Budrewicz T., *Kraszewski przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004.
- Budrewicz T., *Kraszewski i świat historii*. *Studia*, Kraków 2010.
- Budrewicz T., *O Kraszewskim*. *Studia*, Kraków 2013.
- Budrewicz T., *Kraszewski o Krasieńskim*, w: *Krasieński i Kraszewski...*, dz. cyt.
- Bujnicki T., *Przestrzeń Wilna we wczesnej twórczości Kraszewskiego*, w: *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010.
- Burkot S., *Kraszewski w oczach pozytywistów*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie”. Z. 17. R. 1963.
- Burkot S., *Józefa Ignacego Kraszewskiego literatura dla „powszechności”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4.
- Burkot S., *Powieści współczesne (1863–1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1967.
- Burkot S., *Udział Kraszewskiego w sporach o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, dz. cyt.
- Burkot S., *Autor – narracja – czytelnik w prozie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXVI/XXVII (1991/1992).
- Burkot S., *Kraszewski w Wilnie*, w: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX-XX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i A. Romanowskiego, Kraków 2000.
- Bursztyńska H., *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Katowice 1982.
- Bursztyńska H., *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz*. *Studia i szkice*, Kraków 1998.
- Carlo A. F. de, *Między piekłem a niebem. Postrzeżenie „Boskiej Komedii” Dantego przez Zygmunta Krasieńskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Krasieński i Kraszewski...*, dz. cyt.
- Chlebowski B., *Stanowisko Kraszewskiego w literaturze i życiu społeczeństwa 1812–1912*, w: *Od Kochanowskiego do Brzozowskiego*, wybór i słowo wstępne A. Biernacki, Warszawa 1979.
- Chmielowski P., *Józef Ignacy Kraszewski*. *Zarys historycznoliteracki*, Kraków 1888.
- Chmielowski P., *Wstęp (Poglądy literackie J. I. Kraszewskiego)*, w: J. I. Kraszewski, *Wybór pism*. Oddział X, dz. cyt.
- Czachowski K., [Józef Ignacy Kraszewski], w: *Między romantyzmem a realizmem*, oprac. A. Czachowski, wstępem poprzedził J. Maciejewski, Warszawa 1967.
- Czajkowska A., *Kraszewski nieubrany*. *Szkice*, Częstochowa 2012.
- Czajkowska A., *Józefa I. Kraszewskiego scientia pauperibus*. *Transfer wiedzy z zakresu nauk ścisłych do literatury w XIX wieku*, w: *Kraszewski i nowożytność*, dz. cyt.
- Czajkowska A., *Józef Ignacy Kraszewski wobec postępu cywilizacyjnego*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 2.
- Czwórnoś-Jadczak B., *Echa sporu klasyków i romantyków w korespondencji Józefa Ignacego Kraszewskiego z Franciszkiem Wężykiem*, w: *Obrazy kultury polskiej...*, dz. cyt.
- Danek W., *Józef Ignacy Kraszewski*. *Zarys biograficzny*, Warszawa 1976.
- Dąbrowicz E., *Biografia transgraniczna*. *Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 1/2010.
- Dąbrowicz E., *Pobojowisko*. *Zapiski z dziejów topografii literackiej XIX wieku*, w: *Krasieński i Kraszewski...*, dz. cyt.
- Dąbrowska H., *Tytan pracy*. *Opowieść o J. I. Kraszewskim*, Warszawa 1955.
- Dębicki L., *Józef Ignacy Kraszewski*. *Szkic biograficzno-krytyczny*, Kraków 1887.
- Dr Ω, *Jubileusz literacki J. I. Kraszewskiego*, „Przegląd Lwowski” 1879, t. 18, s. 347.
- Drąg K., *Powieściowy kodeks etyczny profesjonalizującego się dziennikarstwa*. „*W mętnej wodzie*” *Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „*Studia Socialia Cracoviensia*” 7 (2015) nr 1 (12).

- Dziki S., *Józef Ignacy Kraszewski – prasoznawca*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 13 (2010), nr 1-2.
- Fiećko J., *Kwestia żydowska we współczesnych powieściach Kraszewskiego*. „Latarnia czarnoksięska”, „Powieść bez tytułu”, „Żyd”, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt.
- Frąckiewicz M., *J. I. Kraszewski w Krakowie i we Lwowie w r. 1867 i jego odczyty o Dantem*, Kraków 1912.
- Grabowska M., *Sądy Kraszewskiego o wieku XVIII w powieściowych obrazach*, w: *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978.
- Hamerski W., *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego*, Szyrmera, Korzeniowski, Poznań 2010.
- Hamerski W., *Ironia romantyczna we wczesnej twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Rok V (XLVII) 2012.
- Henkiel D., *Piąte dziesięciolecie (1870–1880)*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Ihnatowicz E., *Kraszewski i fantastyka*, w: *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, dz. cyt.
- Ihnatowicz E., *Okna Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Inglot M., *Poglądy Kraszewskiego na materialne podstawy zawodu pisarskiego (lata 1830–1863)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1964, z. 1/2.
- Jarowiecki J., *Stosunek Kraszewskiego do źródeł historycznych w powieściach stanisławowskich*, „Ruch Literacki” 1960, z. 1/2.
- Jauksz M., *Postacie poezji. Nad mottami „Poety i świata” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Rok V (XLVII) 2012.
- Jauksz M., *Anioły i demony. „Pamiętniki nieznanego” Józefa Ignacego Kraszewskiego w kontekście estetyki Jeana Paula*, w: *Kraśiński i Kraszewski...*, dz. cyt.
- Kajtoch J., *Spadkobiercy Filomatów. (Aresztowanie Kraszewskiego w roku 1830)*, „Ruch Literacki” 1960, z. 3.
- Kasperski E., *Kraszewski i Norwid: stosunek do historii, bariery dialogu, spór o powieść*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Kawyn S., *Powieść obyczajowa współczesność odtwarzająca: Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Literatura polska w kraju w latach 1831–1863. Wykłady*, oprac. K. Poklewska i B. Stelmaszczyk, Łódź 1972.
- Kicianka H., *Twórczość plastyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1985.
- Klaczko J., *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”*, w: *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005.
- Kłak I., *Kreacja twórcy w powieści J. I. Kraszewskiego „Poeta i świat”*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie” 1976, z. 10/30: „Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie”.
- Kopczyński K., *Kraszewski i narodziny literatury masowej*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, dz. cyt.
- Korzon T., *Powieść historyczna*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Kosmanowa B., *Dziennikarz i badacz polityczny. Z badań nad twórczością J. I. Kraszewskiego*, Poznań 2002.
- Kostecki J., *O czytelniczych losach twórczości Józefa I. Kraszewskiego w XIX wieku*, w: *Institucje – publiczność, sytuacje lektury. Studia z historii czytelnictwa*, pod red. J. Kosteckiego, t. 2, Warszawa 1990.
- Kowalczyk U., *„Różnostronność”. Józef Ignacy Kraszewski w tekstach Bronisława Chlebowskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Krzemiński S., *Kraszewski*, w: *Nowe szkice literackie*, Warszawa 1911.
- Kubiak J., *Dwa światy i święta codzienność*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.



- Kubiak J., „Poligrafia” Kraszewskiego, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Leszczyński G., *Bezsenne noce „dziecka wieku” (Józef Ignacy Kraszewski: „Pamiętniki”)*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, dz. cyt.
- Lewicki E., *Pedagogika afirmacji życia w powieściach J. I. Kraszewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”. Z. 17. „Prace Historycznoliterackie”. R. 1963.
- Lul M., „Kto mi dał skrzydła...” «Tragikomedii życia poety» według powieści „Poeta i świat” Józefa Ignacego Kraszewskiego, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Lul M., „Sfinks” Kraszewskiego jako paraboliczna powieść o artyście, w: *Europejskość i rodzimność*, dz. cyt.
- Lul M., *Męczennik idei i poeta tęsknoty. Przemiany wizerunku artysty w „Powieści bez tytułu” Kraszewskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokółowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.
- Lul M., *Literackie fizjonomie Wilna czasów Kraszewskiego z Litwą w tle. Przegląd problematyki w świetle najnowszych stanu badań*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2/ 2011.
- Lul M., *Zmory „teraźniejszego wieku” na seansie spirytystycznym. Wokół „Trapezologionu” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Rok V (XLVII) 2012.
- Lul M., *Wielkim nudziarzem był? Kraszewski, blogspot i czytanie klasyki*, „LiteRacje”, nr 3 (26) 2012.
- Lul M., *Kraszewski: pamięć i zapomnienie*, w: *Historia – pamięć – tożsamość w edukacji humanistycznej*, t. 2: *Literatura i kultura*, red. Z. Budrewicz, M. Sienko, Kraków 2013.
- Lul M., *Wokół „Ładowej pieczary”*. *Kraszewski i Słowianie*, „Волинь-Житомирщина” 25/2014.
- Lul M., *Trauma bezproduktywnego istnienia w „Pamiętnikach nieznanego” J. I. Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.
- Lul M., *Tumult wileński A. D. 1639. Wokół powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego „Kościół Świętomichalski w Wilnie*, w: *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015.
- Łojek M., *Stosunek J. I. Kraszewskiego do dzieł J. Kochanowskiego na tle romantycznej recepcji poezji czarnoleskiej*, w: *Pochylmy się nad Józefem Ignacym Kraszewskim*, pod red. M. Łojka, Bydgoszcz 1992.
- Maciąg K., *Artysta szalony w prozie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimność*, dz. cyt.
- Maciąg K., *Nietiamet’, czyli z chłopca artysta. O kreacji głównego bohatera „Historii kotka w płocie” J. I. Kraszewskiego*, „Tyczyńskie Zeszyty Naukowe” nr 1-4/2005.
- Maciąg K., *Mit, parabola, symbol. Motyw sfinksa w powieściach o artystach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Prace Humanistyczne”, seria I, z. 32/7, pod red. P. Żbikowskiego i M. Nalepy, Rzeszów 2006.
- Marrené-Morzowska W., *Trzecie dziesięciolecie (1850–1860). II*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Martuszevska A., *Kraszewski popularny*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, dz. cyt.
- Mazan B., *Ahaswerus polski według „Nocy bezsennych” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2
- Mazur A., *Motyw jean-paulowski w „Wieczorach drezdeńskich” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimność*, dz. cyt.
- Nowacka T., *Opowiadania Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 1972.
- Orzeszkowa E., *Powieściopisarstwo. Powieść obyczajowa. Drugie dziesięciolecie 1840–1850*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Osiński D. M., *Światy prywatnego i publicznego zapisu. „Pamiętniki” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Owczarz E., *Kraszewski, Orzeszkowa i Prus o powieści. Studium porównawcze*, „Ruch Literacki” 1980, z. 1.

- Owczarz E., *Komedianci dwu światów. Między moralistyką a psychologią*, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt.
- Owczarz E., *Kraszewski – Żmichowska – Szyrmer. U początków polskiej tradycji gatunkowej powieści o artyście*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Owczarz E., *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Szyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009.
- Owczarz E., *Dzieje grzechu według Kraszewskiego, czyli poeta i kobiety w „Powieści bez tytułu”*, w: *Album Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi*, pod red. J. Daty i B. Oleksowicza, Gdańsk 2009.
- Paczoska E., *Latamia czarnoksiężka, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Rok I (XLIII), 2008.
- Parylak P., *Mowa wygłoszona w Stanisławowie d. 5 października 1879 na wieczorku jubileuszowym na cześć J. I. Kraszewskiego*, „Szkoła. Tygodnik Pedagogiczny” 1879, t. 16, s. 374.
- Plenkiewicz R., *Krytyka literacka*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Płaszczewska O., *Onorate l'altissimo poeta. Józef Ignacy Kraszewski jako komentator Dantego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Plug A. [Pietkiewicz A.], *Józef Ignacy Kraszewski (Życiorys)*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Polanowska J., *Józef Ignacy Kraszewski – próby leksykografii i druga próba syntezy wiedzy o sztuce polskiej*, w: *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995.
- Polanowski E., *Jubileusz Józefa Ignacego Kraszewskiego jako wyraz społecznej roli pisarza w polskim życiu literackim*, w: *Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja*, dz. cyt.
- Puchta W., *Wynalazki i wynalazczość w publicystyce Józefa Ignacego Kraszewskiego a problem cywilizacji*, w: *Praktyka, utopia, metafora: wynalazek w XIX wieku*, red. J. Kubicka, M. Litwinowicz-Drożdźiel, Warszawa 2016.
- Radowska-Lisak M., *Obcy czy wyobcowani? Postacie „innych” w cyklu ludowym Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Literackie portrety Innego*, red. P. Cieliczko i P. Kuciński, Warszawa 2008.
- Ratajczak W., *„Papier – pocziwy to przyjaciel, z którym pogawędzić miło”*. *Osobiste tony w „Rachunkach” Kraszewskiego*, w: *Kraśniński i Kraszewski...*, dz. cyt.
- Rola T. J. [Piekarński], *Józef Ignacy Kraszewski. Z powodu pięćdziesięciolecia pracy i zasługi jego dla społeczeństwa*, Warszawa 1878.
- Roter-Bourkane A., *„Nad łóżkiem pistolety i portret Hanemanna” – obecność pewnej sceny u Kraszewskiego i Chwina*, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt.
- Rudkowska M., *Stanisław August Poniatowski – dekadencja władzy? Obraz ostatniego króla Polski w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 4.
- Rudkowska M., *Codziennosc – cudownosc – groza. Hoffmанизm Kraszewskiego*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.
- Rudkowska M., *Pająk. O wyobraźni twórczej Józefa Ignacego Kraszewskiego (wstęp do rozważań)*, „Napis” XXI, 2015.
- Rudkowska M., *Józef Ignacy Kraszewski i Stefan Buszczyński w sporach o kondycję cywilizacji europejskiej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, rok VIII (L) 2015, s. 423-424.
- Siekierski S., *Piśmiennictwo Kraszewskiego – fenomen czytelniczy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXI/1986.
- Sinko T., *Rzymskie powieści Kraszewskiego*, w: *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933.
- Siwicka D., *Kolekcja wobec nikczemności świata*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, dz. cyt.
- Skucha M., *Kraszewski – kobieta milcząca. O roli przemilczeń w „Dzienniku Serafimy”*, w: *Kraszewski i nowożytność*, dz. cyt.
- Skucha M., *Ładni chłopcy i szalone:męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014.

- Smoleński W., *Powieść historyczna z epoki stanisławowskiej*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Sowiński L., *Ze wspomnień o Kraszewskim oraz o wpływie jego na jednego z cizby*, „Echo” 1878, nr 247, 250.
- Stankowska H., *Interpretacja Oświecenia w powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego. Wybrane zagadnienia*, w: *W setną rocznicę śmierci Józefa Ignacego Kraszewskiego*, pod red. J. Pośpiecha, Opole 1990.
- Stern A., *Kraszewski mniej znany*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 43.
- Stern A., *Kraszewski wciąż żywy* [polemika z A. Trepieńskim], „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 50.
- Stępnik K., *Setna rocznica urodzin Józefa Ignacego Kraszewskiego w prasie warszawskiej*, Lublin 2012.
- Struve H., *J. I. Kraszewski w stosunku do filozoficznych dążeń swego czasu*, w: *Książka jubileuszowa...*, dz. cyt.
- Strzyżewski M., *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Szladowski M., *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. i oprac. tomu A. Janicka, Białystok 2012.
- Sztachelska J., *Kraszewski i pamiętniki*, w: *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Białystok 2015.
- Szulska I., *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 2011.
- Szulska I., *Arystokrata z wizytą w galicyjskim panoptikum. „Pamiętnik panicza” Józefa Ignacego Kraszewskiego jako ironiczny zapis podróży po swojszczyźnie*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Śliziński J., *Z korespondencji J. I. Kraszewskiego z Czechami*, Warszawa 1962.
- Świerzewski S., *Józef Ignacy Kraszewski jako badacz sztuki (1830–1864)*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, Warszawa, rok III (1952), nry 2-3 (10-11).
- Świerzewski S., *Poglądy Kraszewskiego na kulturę antyczną*, „Meander” 1962, z. 11-12.
- Świerzewski S., *J. I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, Warszawa 1963.
- Świerzewski S., *Sztuki piękne w twórczości J. I. Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 1969, nr 6.
- Tomasik W., *Semmering 1858*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.
- Toruń W., *Kraszewski i Norwid*, w: *Kraszewski i nowożytność*, dz. cyt.
- Trepieński A., *Powrót z księżycy* [polemika z A. Sternem], „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 50.
- Trepieński A., *J. I. Kraszewski – dziennikarz*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1960, nr 4.
- Tynecki J., *Imię rodowe, imię własne, czy pseudonim ostaniający. Co przystoi poecie w „Powieści bez tytułu” Kraszewskiego*, „Prace Polonistyczne”, seria XLV, 1989
- Waksmund R., *Kraszewski ad usum Delphini (na wybranych przykładach)*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, dz. cyt.
- Warzenica E., *Publicystyka literacka młodego Kraszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, z. 6.
- Warzenica E., *„Powieści romantyczne” J. I. Kraszewskiego*, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.
- Warzenica E., *Wstęp do: Historia kolka w płocie*, Warszawa 1965.
- Wasylenko W., *Polskie losy Dantego w wieku XIX. Prolegomena do „zaginionego” tłumaczenia „Boskiej Komedii” dokonanego przez J. I. Kraszewskiego*, Poznań 1993.
- Węgrzyn I., *Wartość pamięci. „Noce bezsenne” w kręgu pamiętnikarskich form twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimość*, dz. cyt.
- Węgrzyn I., *Wilno Józefa Ignacego Kraszewskiego – miasto snów, wspomnień i historii*, „Acta literaria comparativa. Vilnius: kultūrinė-literatūrinė refleksija. Mokslo darbai”, t. 4, Vilnius 2009.
- Węgrzyn I., *„[...] gdy u nas wszystko na filozofią chorowało”. „Tomko Prawdzic” Józefa Ignacego Kraszewskiego jako zapis pokoleniowego doświadczenia romantyków*, w: *Kraśniński i Kraszewski...*, dz. cyt.

- Wojciechowska E., „*Bildung*” nowoczesnego poety. O „*Poecie i świecie*” Józefa Ignacego Kraszewskiego, „*Ruch Literacki*” 2012, z. 4-5.
- Wojciechowski P., *Prawda węzła. O twórczości poetyckiej Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.
- Woldan A., *Między miłością a innością – zagadnienia etniczne i społeczne w „powieściach ludowych” Józefa I. Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX*, dz. cyt.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Inteligentka biografii romantyka*, w: *Kraszewskiego wizje przeszłości i przyszłości*, Lublin 1997.
- Wrzosek S., *W kręgu dylematów rodzimości i uniwersalizmu: Kraszewski*, „*Nauka*” 2002, nr 2.
- Zawodziński K. W., *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963.
- Zdziarski S., *Józef Ignacy Kraszewski*, w: *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, Warszawa 1901.
- Zielińska M., „*Poeta i świat*”, czyli *Raskolnikow po polsku*, w: *Polacy, Rosjanie, romantyzm*, Warszawa 1998.
- Żyga A. *Problem żydowski w twórczości J. I. Kraszewskiego*, „*Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie*”, II: 1964.

## 2. Literatura uzupełniająca i pomocnicza

### 2.1. Teksty literackie, filozoficzno-naukowe, religijne i publicystyczne (do XIX wieku włącznie)

- [Anonim], *Legenda poetów*, „*Muzeum Domowe*” 1837, nr 38/39.
- [Anonim] *Maskarada*, „*Wiadomości Brukowe*” 1820, nr 165.
- [Anonimowy opis maskarady], dodatek do „*Kuriera Litewskiego*” 1833, nr 13.
- [Anonim] *Na maskaradę niewolników*, w: „*Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1981.
- Augustyn Św., *Wyznania*, tłum. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 1999.
- Baudelaire Ch., *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie J. Brzozowski, [przekład zbiorowy], Kraków 1990.
- Benvenuto Celliniego Żywot własny spisany przez niego samego*, przeł. L. Staff, Warszawa 1994.
- Bernhardt S., *Pamiętniki*, przeł. I. Dewitczowa, wstępem opatrzyła Z. Kucówna, Warszawa 1974.
- Berthoud N., *Dwa cierniowe wieńce*, „*Muzeum Domowe*” 1835, nr 2.
- Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, podług tekstu łacińskiego Wulgaty i przekładu polskiego X. Jakuba Wujka T. J., t. II, Wilno 1896.
- Brodziński K., *Wybór pism*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1966.
- Brodziński K., *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I, oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964.
- Brodziński K., *Poezje*, t. I. *Utwory wydane za życia poety*, oprac. i wstępem poprzedził Cz. Zgorzelski, Wrocław 1959.
- Brykczyński A., *Listy z Włoch o sztuce kościelnej*, z przedmową J. Ochorowicza, Warszawa 1899.
- Bujnicki K., *Pamiętniki (1795–1875)*, wstęp i oprac. P. Bukowiec, Kraków 2001.
- Carlyle Th., *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, przekł. z ang. T. Paprocki, Warszawa 1892.
- Condorcet A. N., *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, tłum. E. Hartleb, J. Strzelecki, Warszawa 1957.
- Constant B., *Dzienniki poufne*, przeł. J. Guze, Warszawa 1980.
- Dziekoński J. B., *Pająk. Urywki z listów młodego artysty*, „*Nadwiślanin*” 1841, t. II, z. 1.
- Dzierzkowski J., *Kuglarze*, Lipsk 1845.
- Encyklopedia albo Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł. Wybór artykułów*. Wyboru dokonał i komentarzami opatrzył A. Soboul, przeł. J. Rogoziński, J. Guranowski, Warszawa 1957.

- Flaubert G., *Słownik komunalów*, przeł. J. Gondowicz, Kraków – Warszawa 1993.
- Goethe J. W., *Wilhelm Meister (Obie części)*, przeł. i wstępem poprzedził P. Chmielowski, Warszawa 1893.
- Hahnemann S., *Wykład reformy sztuki lekarskiej przedsięwziętej w Niemczech przez...*, w języku francuskim przez E. G. de Brunnow napisany, [tłum. z fr.], Warszawa 1826.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, przekład J. Grabowski i A. Landman, t. I, Warszawa 1964.
- Hello E., *Studia i szkice*, wybrał i przeł. W. Gostomski, z przedmową tłumacza, Lwów 1912.
- Hryniewicz K. E., *Maskarada we czterech aktach*, Wilno 1808.
- Iwazkiewicz J., *Z pamiątek Hipolita Klimaszewskiego (Stan Uniwersytetu Wileńskiego od czasu jego reformy przez Nowosilcowa i Pelikana 1824–1830)*, Wilno 1929.
- Jankowski P., *Chaos. Szczypta kadzidła ceniom wierszokletów od Witalisa Komu-jedzie*, Wilno 1842.
- Jankowski P., *Wspomnienie o Ignacym Szydłowskim z rękopisu uszkodzonego z 1849 (w mniemaniu, że jest nieznany)*, ogł. w: *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza (1798–1898)*, t. I, Warszawa 1898.
- Kaczkowski Z., *Uwagi nad moralnemi chorobami*, „Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 16.
- Kochanowski J., *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998.
- Kochanowski J., *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1998.
- Komornicki K., *Przegląd dziejów malarstwa*, Wilno 1851.
- Korespondencja filomatów 1815–1823*, t. 3, wyd. J. Czubek, Kraków 1913.
- Krasicki I., *Bajki*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1975.
- Kraśniński Z., *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław-Kraków 1958.
- Kremer J., *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Kraków 1855.
- Kremer J., *Dziela*, t. XII: *Pisma pomniejszych*, Warszawa 1879.
- Lombroso C., *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1887; nowe wyd. Warszawa 1987.
- Magier A., *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, wstęp J. Morawiński, oprac. H. Szwankowska, Wrocław 1963.
- Magnuszewski D., *Posiedzenie Bacciarellego malarza*, „Tygodnik Literacki” 1840, nr 46-56. Wyd. osobne w zbiorze *Niewiasta polska w trzech wiekach*, Poznań 1843.
- Marrone-Morzkowska W., *Nowy gladiator. Powieść oryginalnie napisana*, Warszawa 1857.
- Mickiewicz A., *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. I-II, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Warszawa 1998.
- Mickiewicz A., *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1999.
- Mochnecki M., *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000.
- Morawski S., *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, oprac. i wstępem poprzedzili A. Czartkowski i H. Mościcki, Warszawa 1959.
- Moszyński A., *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego architekta J. K. M. Augusta Poniatowskiego 1784–1786*, wyboru dokonała i z fr. przeł. B. Zboińska-Daszyńska, Kraków 1970.
- Norwid C., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997.
- Norwid C., *Ad leones*, w: *Dziela wszystkie*, t. VII: *Proza I*, oprac. R. Skręt, Lublin 2007.
- Norwid C., *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza*. Część pierwsza, Warszawa 1971.
- „Noworocznik Litewski na rok 1831”, wyd. H. Klimaszewski, Wilno 1830.
- O pijaństwie, o jego skutkach i sposobach zaradzenia*, „Biblioteka Warszawska” 1842, t. II.
- Osiński A., *Słownik mitologiczny. Z przyłączeniem Obrazo-pismu (Iconologia)*. O-Z. Tom III, Warszawa 1812.

- Pieńkowski K., *Idealni. Dramat w trzech aktach wierszem*, Warszawa 1861.
- Platon, *Fajdros*, przeł., wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Lwów-Warszawa 1922.
- Platon, *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Poezje Konstantego Gaszyńskiego, Cypriana Norwida i Antoniego Czajkowskiego*, Petersburg 1859.
- Puzynina z Güntherów G., *W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, Wilno 1928.
- Richter Paul J., *Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit (Text der 2. Auflage von 1813)*.
- Sand G., *Szkic o dramacie fantastycznym, w: Eseje*, przeł. S. Kozuchowska i M. Dramińska-Joczowa, Warszawa 1958.
- Satyry i pamflety na Polki balujące w czasach tragicznych dla ojczyzny" (1774–1832)*, wyd. E. Aleksandrowska z materiałów R. Kalety, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, Wrocław 1993, z. 3.
- Schiller F., *Dzieła poetyczne i dramatyczne w najlepszych przekładach polskich*, zebrał i wydał Fr. J. A. Zipper, t. I, Stanisławów (1906).
- Schiller F., *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i innej rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Schlegel F., *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.
- Siemieński L., *Autorowie – księgarz – publiczność*, w: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1859*, t. I, Warszawa 1859.
- Słowacki J., *Kordian*, Warszawa 1972.
- Smokowski W., *O malarstwie w Polsce*, „Dzwon Literacki” 1846, t. 2.
- Staël Holstein A. L. H. de, *O Niemczech*, w: *Wybór pism krytycznych*, przeł. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954.
- Stattler W. K., *Pamiętnik*, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1916.
- Struve H., *O nieśmiertelności duszy*, Warszawa 1884.
- Szymkiewicz J., *Dzieło o pijaństwie*, Wilno 1818.
- Świętochowski A., *Dla Mickiewicza*, w: *Wybór pism krytyczno-literackich*, wybór S. Sandler, wstęp M. Brykalska, Warszawa 1973.
- Tieck L., *Phantasia. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen*, Berlin 1812–1816.
- Wieland, *List do młodego poety. [Tłumaczenie]*, w: K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. I, Warszawa [1933].
- Woronicz J. P., *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, t. I-III, Lipsk 1853.
- Ziemięcka E., *Od redakcji „Pielgrzym”*, t. 1, 1845, s. 13.
- Żmichowska N., *Poganka*, Warszawa 1976.

## 2.2 Opracowania z zakresu historii i teorii literatury, sztuki oraz filozofii (XX-XXI w.)

- Abramowska J., *Rehabilitacja alegorii*, w: *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003.
- Abramowska J., *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową naturę” Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski i epoka renesansu*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1984.
- Abrams M. H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Aleksandrowska E., *Problem zdrady na podstawie „Satyr i pamfletów na Polki balujące w czasach tragicznych dla ojczyzny” (1774–1832)*, w: „Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić”. *Problem zdrady w Polsce przelotom XVIII i XIX w.*, pod red. A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa 1995.

- Arasse D., *Artysta*, przeł. M. Woźniak, w: *Człowiek oświecenia*, pod red. M. Vovelle'a, Warszawa 2001.
- Augustyniak P., *Aporetyczna nieśmiertelność. Esej o „Fedonie”, śmierci i nowoczesnym podmiocie*, Kraków 2016.
- Bachórz J., *Poezja a powieść. Romantyzm a realizm*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. III, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992.
- Bachórz J., *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzywojennym 1831–1863*, Gdańsk 1972.
- Bachórz J., *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.
- Bachórz J., *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.
- Bachórz J., *W cieniu wieszczów*, w: *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003.
- Bachórz J., *Z dziejów polskiej sławy Luisa Camõesa w XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.
- Baczko B., *Horyzonty problemowe polskiego heglizmu*, w: *Polskie spory o Hegla 1830–1860*, [pr. zb.], Warszawa 1966.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012.
- Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Bałus W., *Zło pasywne*, „Znak” 1986, nr 9.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Warszawa 1999.
- Bartoszewicz A., *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa – Poznań 1973.
- Bartoszewicz A., *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce literackiej okresu międzywojennego (1831–1863)*, „Zeszyty Naukowe UMK w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 3, „Filologia Polska” (II).
- Becker C. L., *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1995.
- Beebe M., *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964.
- Bełcikowski A., *Gustaw i Werter. Prelekcja publiczna*, Kraków 1872.
- Bénichou P., *Romantyczna sakralizacja pisarza*, przeł. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca* [1934] oraz *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [1936], przeł. J. Sikorski, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Bielik-Robson A., *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
- Bielska-Krawczyk J., *Lebenstein-illustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011.
- Bieńczyk M., *Maria: figury „post”, figury melancholii*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Błachnio J. R., *Poglądy filozoficzne Eleonory Ziemięckiej na tle sporów ideowych połowy XIX wieku*, Bydgoszcz 1997.
- Borges J. L., *Fikcje*, przeł. K. Piekarec i in., Warszawa 1972.
- Borzym S., *Henryk Struve*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. II, pod red. B. Skargi, Warszawa 1975.
- Brahmer M., *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980.

- Brahmer M., *Renesansowy mit poety-wieszczka*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, red. Z. Czerny i in., Kraków 1961.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998.
- Brown D. B., *Romanticism*, London – New York 2001.
- Brzozowski S., *Pamiętnik*, Kraków – Wrocław 1985.
- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Bühler Ch., *Bieg życia ludzkiego*, przetłumaczyli: E. Cichy, J. Jarosz, Warszawa 1999.
- Burdziej B., *Izaak Cyłkow (1841–1908) – tłumacz Starego Testamentu, poprzednik Miłosza*, w: *Izrael i krzyż. Tematy żydowskie w literaturze polskiej XIX wieku*, Toruń 2014.
- Burkot S., *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.
- Burska L., „Pokolenie” – co to jest i jak używać?, „Teksty Drugie” 2005, z. 6.
- Camus A., *Artysta i jego epoka*, w: *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.
- Chachulski T., *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006.
- Chardin P. Teilhard de, *Wybór pism*, przeł. W. Sukiennicka, M. Tazbir, Warszawa 1965.
- Chartier R., *Literat*, przeł. J. Miszańska, w: *Człowiek oświecenia*, pod red. M. Vovelle’a, Warszawa 2001.
- Chlebowska E., *Cypriana Norwida „Christiani ad leones” – w stronę ikonograficznych i semantycznych poszukiwań*, „Roczniki Humanistyczne” LV, 2007, z. 4.
- Chlebowski P., *Cypriana Norwida „rzecz o wolności słowa”: ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000.
- Chwin S., Rosiek S., *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.
- Chyła-Szypułowa I., *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000.
- Cieński M., *Polski klasycyzm osiemnastowieczny w perspektywie długiego trwania*, w: *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy. Studia*, Kraków 2013.
- Cieśla-Korytowska M., *Słowacki a kalokagathia*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Cieśla-Korytowska M., *Te książki zbójce...*, Kraków 2011.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001.
- Cooper J. C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, Poznań 1998.
- Corliss F. J., *Czas i ukrzyżowanie w Norwidowskim „Vade-mecum”*, przeł. E. Życieńska, „Poezja” 1971, nr 9.
- Cormack R., *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, przeł. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999.
- Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej, Białystok 2001.
- Czepulis-Rastenis R., „Klasa umysłowa”. *Inteligencja Królestwa Polskiego 1832–1862*, Warszawa 1973.
- Czermińska M., *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, z. 5.
- Czyż A., *Poeta obłąkany. Tasso i inni*, w: *Z ducha Tassa*, pod red. R. Ociecek, przy współudziale B. Mazurkowej, Katowice 1998.
- Czyż A., *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.
- Dąbrowicz E., *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, w: *Przygody romantycznego „ja”. Idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.
- Dąbrowicz E., *Wizja Nakolizejska. Tropy i ślady*, w: *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008.



- Dąbrowski M., *Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens*, w: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
- Demińska-Siury D., *Problem piękna i sztuki w „Enneadach” Plotyna*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7-8.
- Demiński B., *Teoria idei. Ewolucja myśli platońskiej*, Katowice 1999.
- Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasik, Warszawa 1999.
- Domaradzki J., *Religia ludzkości. Augusta Comte’a socjologiczna wizja religii*, Poznań 2005.
- Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska – perspektywa europejska*, red. E. Paczoska, J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2012.
- Dziadek A., *Stereotypy intertekstualności*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003.
- Dziadek A., *Apologia twórczej swobody*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, pod red. J. M. Ruszara, cz. II, Lublin 2006.
- Elzenberg H., *Osobowość twórcza artysty*, w: *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 2005.
- Endres J., *Poszukiwanie autora. Friedrich Schiller w biografiiach popularnonaukowych*, w: *Friedrich Schiller. W dwusetną rocznicę śmierci*, red. G. B. Szewczyk, R. Dampc-Jarosz, Wrocław 2006.
- Feliksiak E., *„Maria” Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997.
- Forstner OSB D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Frydryczak B., *Kolekcjonowanie jako Benjaminowski model zbawienia*, w: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.
- Gabryjelska K., *Poglądy na rolę społeczną pisarza i zadania literatury w rozważaniach krytycznych L. S. Merciera*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 12.
- Gadamer H.-G., *Prometeusz i tragedia kultury oraz Sztuka i naśladownictwo*, w: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- Gloger M., *Temat artystowski w opracowaniu Elizy Orzeszkowej*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Głombiowska Z., *W poszukiwaniu znaczeń. O poezji Jana Kochanowskiego*, Gdańsk 2001.
- Głowiński M., *„Cham”, czyli pani Bovary nad brzegami Niemna*, w: *„Lalka” i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachórze i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Głowiński M., *Powieść a dziennik intymny*, w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Powieść i autorytety*, w: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Głowiński M., *Ten śmieszny Prometeusz*, w: *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.
- Gołaszewska M., *Kim jest artysta?* Warszawa 1986.
- Gorzela M., *Jan Styka jako ilustrator dzieł Henryka Sienkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 23 (2007).
- Goźliński P., *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.
- Górski K., *«Mądry, mądrość, mędrzec i mędrzek» w pisarskiej praktyce Mickiewicza*, w: *Z historii i teorii literatury*, seria II, Warszawa 1964.

- Groth J., *Ojciec jako metafora: przez fazę lustra do Imienia Ojca*, w: *Ojciec*, red. S. Jabłoński, Poznań 2000.
- Grzywna-Wileczek A., „*Jest i więcej prawd w piśmie*”. *Mickiewiczowskie „Zdania i uwagi” w kontekście Biblii*, Lublin 1994.
- Hadot P., *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 2003.
- Halkiewicz-Sojak G., *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.
- Halkiewicz-Sojak G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.
- Halkiewicz-Sojak G., *Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida*, w: *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010.
- Handke R., *Odbiór i odbiorcy w badaniach literackich na przykładzie „estetyki recepcji i oddziaływania”*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1992.
- Historia piękna*, pod red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo*, w: *Dialektyka oświecenia* [1947], przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1994.
- Høystad O. M., *Serce. Historia kultury i symbolu*, tłum. M. Gołębiewska-Bijak, Warszawa 2011.
- Inglot M., *Postać Żyda w literaturze polskiej lat 1822–1864*, Wrocław 1999.
- Jaeger W., *Paideia*, przeł. M. Plezia, t. I-II, Warszawa 1964.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Pani Bovary i żebrak*, w: *Zło i fantazmaty*, Kraków 2001.
- Janion M., Żmigrodzka M., *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.
- Janion M., Żmigrodzka M., *René: od utraty do ztratny*, „Res Publica Nowa” 1994, z. 6.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyczne tematy egzystencji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Jarzębski J., *Hanemann i samobójcy*, „Znak” 1995, nr 12.
- Jasińska M., *Narrator w powieści przedromantycznej (1776–1831)*, Warszawa 1965.
- Jasińska M., *Powieść-pamiętnik i powieść-dziennik (Zarys problematyki)*, „Roczniki Humanistyczne” 1953, IV, z. 1, Lublin 1955.
- Jastrzębski J., *Perypetie powieści gazetowej*, w: *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.
- Jauss H. R., *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1981.
- Kalewska A., *Camões czyli tryumf epiki*, Warszawa 1999.
- Kalinowska M., *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.
- Kamionkova J., *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970.
- Kamionka-Straszakowa J., *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.
- Kamionkova J., *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, seria II, Wrocław 1974.
- Kamionka-Straszakowa J., *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992.
- Karpowicz-Słowikowska S., *Od „Świata i poety” do „Poety i świata”. O stereotypie literata we wczesnej twórczości Bolesława Prusa*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Kasperski E., *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001.

- Kaufert D. S., *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Kawyn S., Wstęp do: *Cyganeria Warszawska*, wstęp, wybór i oprac. S. Kawyn, Wrocław 2004.
- Kieniewicz S., *Dramat trzeźwych entuzjastów. O ludziach pracy organicznej*, Warszawa 1964.
- Kierzek P., *Akustyczno-muzyczny model percepcji w powieści o muzyku (rekonesans)*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Kijas OFMConv Z. J., *Homo creatus est. Ekumeniczne studium antropologii Pawła A. Florenskiego i Hansa Ursa von Balthazara*, Kraków 1996.
- Kleiner J., *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność*, w: *Studia z teorii literatury*, Wrocław 1967.
- Kłak I., *Koncepcja poety w twórczości Adama Mickiewicza (rekonesans)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie”. Z. 8 (19). „Filologia Polska. Prace Historycznoliterackie”. R. 1975.
- Kłoskowska A., *Autor – publiczność – cenzura. Wokół warszawskiego wydania „Pism” Adama Mickiewicza z 1858 roku*, w: *Z historii i socjologii kultury*, Warszawa 1969.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
- Kobieliński S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kobieliński S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000.
- Konstantynów D., „Dziecię Apollina” epoki pozytywizmu, w: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1995.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kopania J., *Apokalipsa świętego Immanuela*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. I, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2006.
- Kopczyński K., *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszczki w zaborze rosyjskim w latach 1831–1855*, Warszawa 1994.
- Kostkiewiczowa T., *Pieśń o dobrej sławie*, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1989.
- Kotarska J., *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca, Wrocław 1984.
- Kowal J., „Talent (nie)wyższy nad mierność”. Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830, „Prace Polonistyczne”, seria LXIX, 2014.
- Kowalczyk U., *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011.
- Kowalczyk M. E., *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym osiemnastego wieku*, Toruń 2005.
- Kowalczykowska A., *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.
- Kowalczykowska A., *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1-2.
- Kowalczykowska A., *Samobójcy romantyczni*, w: *Style zachowań romantycznych*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.
- Kowalczykowska A., *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1-2.
- Kowalczykowska A., *Autoportret romantyczny*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007.
- Kowalski P., *Encyklopedia i palimpsest*, w: *O jednorozcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007.
- Krasuski J., *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 2004.
- Krzemień-Ojak K., *Maurycy Mochnecki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.

- Książek Ł., „*Bo Wilno było zadupiem*”. *Miasto widziane oczami członków Akademickiego Klubu Włoczęgów (Czesława Miłosza, Pawła Jasienicy i Waclawa Korabiewicza)*, „Acta Litteraria Comparativa”, t. 4, Vilnius 2009.
- Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.
- Kulczycka D., *Dyskurs o artystach w „Pogance” Narceży Żmichowskiej*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Kulczycka-Saloni J., *Problem poety i poezji*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. I, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, Z. Żabickiego, Warszawa 1965.
- Künstler-Langner D., *Topika vanitas w twórczości Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski w czterechsetlecie śmierci*, pod red. S. Nieznanowskiego i J. Święcha, Lublin 1991.
- Kuryluk E., *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998.
- Kuziak M., *Norwidowskie „przedstawienie” w Vade-mecum*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.
- Kuziak M., *Wielka Catość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.
- Kuziak M., *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.
- Kuziak M., *Etos artysty według Norwida*, w: *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008.
- Kvietkauskas M., *Poeci zaginionego Wilna: Czesław Miłosz i Abraham Suckewer*, w: *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski i Ł. Tischner, Kraków 2013.
- Kwapiszewski M., *Od Alberta Gryfa do Antoniego Nowosielskiego. Biografia intelektualna późnoromantycznego krytyka*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, pod red. M. Strzyżewskiego, Toruń 2005.
- Lanoux A., *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*, przeł. M. Krasowska, Warszawa 2003.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekład W. Grajewski i in., Kraków 2001.
- Leśmian B., *Miłosz platońska*, w: *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Litwornia A., *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.
- Lotman J., Uspienski B., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i Mayenowa M. R., przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977.
- Lovejoy A. O., *Wielki tańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
- Lul M., *Muzyczność, demonizm, świętość. O faustycznych opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001.
- Lul M., *Falszerze objawienia. Obraz filozofa w prelekcjach paryskich*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, pod red. M. Kalinowskiej, J. Ławskiego i M. Bizior-Dombrowskiej, Warszawa 2011.
- Ławski J., *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej”*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Ławski J., *Od cykliczności do seryjności i z powrotem. Paradoksy romantycznej sztuki elitarnej*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, pod red. A. Kisielewskiej, Kraków 2004.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

- Ławski J., *Pszenica i kąkol*". Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004.
- Ławski J., *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.
- Łempicki S., „*Pijane piosenki*” Jana z Czarnolasu, w: *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*, słowo wstępne K. Budzyka, Warszawa 1952.
- Łempicki Z., *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, tłum. O. Dobijanka, w: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966.
- Łopatyńska L., *Dziennik osobisty i jego przemiany*, „Prace Polonistyczne”, seria VIII, 1950.
- Maciejewski J., *Czytelnicy Mickiewicza*, w: *Literackie przystanki nad Wartą*, pod red. Z. Szwejkowskiego, Poznań 1962.
- Maciejewski M., *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamącińska, M. Maciejewski, Lublin 1995.
- Makowiecki A. Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Makowiecki A. Z., *Status pisarza w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. II. Studia pod red. S. Frybesa, Wrocław 1987.
- Maleszyński C. D., *Jedyna księga. Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3-4.
- Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, Lwów 1929.
- Markiewicz H., *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.
- Markiewicz H., *Z dziejów plagiatu w Polsce*, w: *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003.
- Markiewicz H., *Fikcja i prawda literatury*, w: *Dopowiedzenia*, Kraków 2000.
- Martuszevska A., *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, „Teksty” 1975, nr 4.
- Martuszevska A., *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997.
- Mazan B., *Chmielowski i inni. Kwestia „obrazu” jako mikroświat tekstowy*, w: *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, pod red. T. Budrewicza i Z. Fałtynowicza, Suwałki 2004.
- Mądra-Shallcross B., *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992.
- Merdas A., *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995.
- Michalak J., *Groza klasycznego piękna. O jednym z wątków estetycznego dyskursu w „Pogance” i „Książce pamiętek” Narcyzy Żmichowskiej*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.
- Michałowska T., *Kochanowskiego „poeta perennis” (W kręgu renesansowych refleksji o poezji)*, w: *Jan Kochanowski i epoka renesansu*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1984.
- Milecki A., *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Lublin 1994.
- Miłosz Cz., *Starajmy się zrozumieć. Lekcja literatury*, wstęp do: J. Słowacki, *Godzina myśli*, Kraków 1996.
- Miłosz Cz., *Piesek przydrożny*, Kraków 1998.
- Miodoński L., *Całość jako paradygmat rozumienia świata w myśli niemieckiej przelotom romantycznego*, Wrocław 2001.
- Mode H., *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1977.

- Mrowcewicz K., *Proteusz i cztery żywioły. Wątki platońskie i hermetyczne we fraszce „Do gór i lasów”*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca, Wrocław 1984.
- Müller W., *Pielgrzymi polscy w Rzymie w XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XXXIV, 1986, z. 2.
- Münch S., *Raj utracony i odnaleziony. Rzecz o poglądach romantyków niemieckich na muzykę*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. II, 9. Sectio FF, Lublin 1984.
- Mykita-Glensk Cz., *Heinrich von Kleist i Giacomo Leopardi – determinanty poczucia tragiczności losu*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.
- Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961.
- Nalepa M., *Śmiech po ojczyźnie. Patologia społeczeństwa początków epoki rozbiorowej*, „Napis”, seria IV, 1998.
- Nalepa M., *„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...” Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002.
- Nocoń J., *Wartościowanie w Księgach pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, w: *„W ojczyźnie serce me zostało...” W dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza*, pod red. J. Pośpiecha, Opole 1998.
- Nofikow E., *Polski karnawał. Obrazy obyczajów świątecznych w piśmiennictwie trzech stuleci: od XVII do XIX wieku*, Białystok 2015.
- Nowicka-Jeżowa A., *„U Boga każdy błazen”*, w: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, t. I, pod red. J. Pelca oraz P. Buchwald-Pelcovej i B. Otwinowskiej, Lublin 1989.
- Nowicka-Jeżowa A., *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Obrusznik-Partyka M., *Pozytywistyczne wydziedziczenie tragizmu (?)*. *Rekonosans*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Okoń W., *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.
- Opalek M., *Gdy Alkar kochał Eminę. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*, Lwów 1924.
- Oseka A., *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.
- Oświeceni wobec rozbiorów Polski*, pod red. J. Grobisa, Łódź 1998.
- Owczarz E., *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1996.
- Pater W., *Wybór pism*, przeł. S. Lack, Lwów 1909.
- Paz O., *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996.
- Pelc J., *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984.
- Pelc J., *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1987.
- Peyre H., *Co to jest klasycyzm?*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1985.
- Piechota M., *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992.
- Pietraszko S., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.
- Pigoń S., *Jan Kochanowski w aureoli wieszczki i Jan Kochanowski w sądach romantyków*, w: *Studia literackie*, Kraków 1951.
- Piotrowski W., *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków-Wrocław 1984.
- Piwińska M., *Lektura księgi*, w: *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999.
- Piwińska M., *„Wiem, co to być ptakiem”*, w: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.

- Plucińska D., *Wymiary tragizmu i ironii tragicznej w „trylogii włoskiej” Cypriana Norwida*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białyсток 2005.
- Płaszczewska O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.
- Pniwski D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Pociej B., *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008.
- Polanowska J., *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995.
- Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. I, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959.
- Popowski R., *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Poradecki J., „*Aż tu moje skrzydło sięga*”. *Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*, Łódź 1988.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmer, Warszawa 1974.
- Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977.
- Prokopiuk J., *Drzewo Życia i Drzewo Poznania. Mistyka i gnoza – odrębności i podobieństwa*, w: *Mickiewicz mistyczny*, pod red. A. Fabianowskiego i E. Hoffmann-Piotrowskiej, Warszawa 2005.
- Przedpeński M., *Izaak Cyłkow z Bieżunia na tle swojej epoki*, „Bieżuńskie Zeszyty Historyczne” 1996, z. 9.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Przychodniak Z., „*Świński wiek*”. *Hrabia Krasiński i la modernité wieku XIX*, w: *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*, Kraków 2016.
- Puzynina J., „*Całość*” Norwida, w: „*Całość*” w twórczości Norwida, pod red. J. Puzyniny i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1992.
- Ratajczak D., *Wóz dwukonny. Rozważania o jednym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Ratajczakowa D., *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993.
- Ravasi G., *Hiob. Dramat Boga i człowieka*, cz. 2, przekł. K. Stopa, Kraków 2005.
- Ripa C., *Ikologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998.
- Rodak P., *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, przedmowa K. Pomian, Warszawa 2009.
- Rogow A., *Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej jako świadectwo związków bizantyńsko-rusko-polskich*, tłum. Z. Podgórzec, „Znak” 1976, z. 4.
- Rosiek S., *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013.
- Rougemont D. de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.
- Różewicz w obiektywie Adama Hawaleja*, Wrocław 2011.
- Rudaś-Grodzka M., *Mignon. Aspekt platoński*, w: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.
- Rudaś-Grodzka M., „*Sprawić, aby idee śpiewały*”. *Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003.
- Ryba J., *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

- Rymkiewicz J. M., *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981.
- Salamon J., *Cztery godziny albo Zegar „Dziadów”*, Kraków 1999.
- Salamon J., *Latarka Gombrowicza albo żurawie i kolibry. U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*, Wrocław 1991.
- Sawicka B., *Cypriana Norwida rzecz o inicjacji w tajemnicę słowa*, „Ruch Literacki” 1997, z. 6.
- Sawicki S., *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w I połowie w. XIX*, Warszawa 1969.
- Scheler M., *Istota i formy sympatii*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1980.
- Schröder M., *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge 1964.
- Schultze B., *Prometeusz w Polsce: narodowy, ponadkulturowy i globalny („Praca nad mitem” w polskiej literaturze 19. i 20. stulecia)*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4.
- Schure E., *Ewolucja boska. Od sfinksy do Chrystusa*, tłum. A. Leo-Rose, Warszawa 1926.
- Seweryn D., „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sikora A., *Szczerłość jako kategoria kulturowa a epistolografia i autobiografia*, w: *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk i A. Witkowska, Warszawa 2012.
- Siwiec M., *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.
- Siwiec M., *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.
- Skarga B., *Narodziny pozytywizmu polskiego (1831–1864)*, Warszawa 1964.
- Skwarczyńska S., *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954.
- Skwarczyńska S., *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.
- Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1996. Tu hasło: Otwinowska B., *Geniusz*.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 1995. Tu hasła: Okoń W., *Artysta*; Treugutt S., *Geniusz*; Poklewska K., *Literat*; Weintraub W., *Poeta*.
- Sobieraj T., *Od pełni życia ku ascezie ducha, czyli artyzm „oblaskawiony”. Konwencje drugorzędnej powieści o artyście w okresie pozytywizmu (na przykładzie „Żony artysty” Stanisława Grudzińskiego)*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarza, Toruń 2006.
- Sosień B., *Pour un mythe romantique: portrait de l'artiste en Icare*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. MCXXXVI. „Prace Historycznoliterackie”. Z. 88, 1994.
- Sosień B., *Narcyz romantyczny, czyli co można zobaczyć w lustrze (proza Théophile’a Gautier)*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Kraków 2008.
- Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006.
- Stanios E., *Postać „grafo-mana” i figury pisarza w „Dzienniku nieciąglym” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk i A. Witkowska, Warszawa 2012.
- Stanisz M., *„Klasyczność” i klasycy w literaturze polskiej XIX wieku. Przegląd stanowisk badawczych*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009.
- Stanisz M., *„Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej*, w: *Między biografią, literaturą i legendą*, pod. red. M. Stanisza i K. Maciąga, Rzeszów 2010.
- Stefanowska Z., *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1962.
- Stefanowska Z., *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.



- Stolzman M., *Nigdy od ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Olsztyn 1987.
- Strzałkowska M., *Z dziejów Camõesa w Polsce (1572–1972)*, „Kwartalnik Neofilologiczny” XIX, 4/172.
- Strzyżewski M., *Skąd wziął się szalony wirtuoz w opowiadaniu „Duch jaskini” Józefa Bogdana Dziekońskiego?*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Sudolski Z., *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, t. II, pod red. J. Pelca oraz P. Buchwald-Pelcovej i B. Otwinowskiej, Lublin 1989.
- Suleiman S. R., *Powieść z tezą: struktura dojrzewania*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2.
- Sułkowski B., *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972.
- Szacki J., *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.
- Szacki J., *Historia myśli socjologicznej* Warszawa 2007.
- Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004.
- Szmydtowa Z., *Platon w twórczości Norwida*, w: *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964.
- Szturc W., *Idea „wielkiej calości”. Od Oświecenia ku romantyzmowi*, w: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997.
- Szturc W., *Oko ikony*, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja Wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004.
- Ścieszka-Bajura A., *Emanacja natchnienia czy towar? Problemy literatury i jej twórców wobec narodzin wolnego rynku w XIX wieku*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. VII, 2016, nr 3.
- Śniedziowski P., *Włóczyć się i spoglądać*, „Kresy” 2007, nr 4.
- Śniedziowski P., *Romantyczna świadomość elegijna – rozprawa „O elegii” Kazimierza Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.
- Świegocki K., *Czy „Latarnik” jest nowelą sentymentalną?*, w: *Od romantyzmu do postmodernizmu. Wybrane szkice literackie z lat 1970–2003*, Warszawa 2006.
- Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- Tarnowski S., *Historia literatury polskiej*, t. V: *Wiek XIX. 1831–1850*, Kraków 1900, s. 194.
- Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Warszawa 1979.
- Timofiejew A., *Kategoria „przekonania wewnętrznego” i jej wpływ na oświeceniowe struktury wypowiedzi w twórczości Cypriana Godebskiego*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, pod. red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1999.
- Toporow W., *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierzędniczy*, tłum. B. Żyłko, w: *Miasto i mit*, Gdańsk 2000.
- Treugutt S., *„Beniowski”. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, wyd. drugie poprawione, Warszawa 1999.
- Treugutt S., *Mickiewicz – domowy i daleki*, w: *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, pod red. M. Prussak, Warszawa 1993.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Vlastos G., *Platon. Indywiduum jako przedmiot miłości*, przeł. P. Paliwoda, przekład przejrzał J. Domański, posłowiem opatrzył D. Karłowicz, Warszawa 1994.
- Walecki W., *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979.
- Wasilewski Z., *Aspazja i Alcybiades. Z dziejów powieści warszawskiej*, Warszawa 1935.
- Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.
- Weizsäcker C. F. von, *Jedność przyrody*. Przeł. K. Napiórkowski i in., słowo wstępne i wybór K. Maurin, Warszawa 1978.
- Wichrowska E., *Hipolit Klimaszewski – nieznana karta z dziejów Wielkiej Emigracji*, Warszawa 2012.

- Wieczorkiewicz A., *Drogi życia i drogi poznania. Alegoryczne wizje wędrówki w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2.
- Wierzejska J., *Tekstowe mechanizmy interpretacji autobiograficznej*, w: *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Ślōdczyk i A. Witkowska, Warszawa 2012.
- Winek T., „*Nowy Job*” Klementyny z Tańskich Hoffmanowej wobec postaw emigracji polistopadowej, w: *Hiob biblijny, Hiob obecny w kulturze*, pod red. P. Mitznera i A. M. Szczepan-Wojnarskiej, Warszawa 2010.
- Winiarski J., *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998.
- Witkowska A., *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.
- Witkowska A., *Wstęp* do: K. Brodziński, *Wybór pism*, dz. cyt., s. CXXXII-CXXXV.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Wojciechowski K., *Werter w Polsce*, Lwów 1904.
- Wojtasińska D., *Trudna relacja: artysta – krytyk – odbiorca*, w: *Norwid-artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008.
- Wołk M., *Autobiografizm i cykliczność*, w: *Cykl i powieść*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy i K. Sokołowskiej, Białystok 2004.
- Woronow I., *Opowiadania E. T. A. Hoffmanna w kontekście zagadnienia korespondencji sztuk*, „Ruch Literacki” 2006, z. 2.
- Woronow I., *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.
- Woczyński B., *O rozwoju poglądu Platona na duszę*, Toruń 2000.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Warszawa 1978.
- Woźniakowski J., *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978.
- Wójcik A., *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986.
- Wóycicki K., *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*, część I: *Walka z epigonizmem. Poglądy, wskazania, nadzieje, wróżby*, Warszawa 1928.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, przedmową poprzedził H. Markiewicz, Kraków 1977.
- Zaleski M., *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa”, 6/1994, s. 7.
- Zalewski C., *Mit a powieść. Prezentacja stanowisk teoretycznych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.
- Zathey H., *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” Adama Mickiewicza*, Poznań 1872.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Zgorzelski Cz., „*I rozumami serce mu przebodli...*”. O „*Mędrkach*” Mickiewicza, w: „*W Tobie jest światłość*”. *Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993.
- Zgorzelski Cz., *Mickiewicz o powołaniu poezji i poety*, „Ethos” 1989, nr 4.
- Zgorzelski Cz., *Sumienie obywatelskie poezji Brodzińskiego*, w: *Od Oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978.
- Zielińska M., *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.
- Zielińska M., *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1998.
- Ziamba K., *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*, Warszawa 1994.
- Zinkow L., *Sfinks. Symbol i transformacje*, Kraków 2006.
- Zwierzynski L., *Mitopoetyckie wyobrażenie ikaryjskie w poezji Mickiewicza*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Pa-prockiej-Podlesiak, Toruń 2003.

- Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002.
- Żabski T., *Sienkiewiczowskie pojęcie artysty*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 298. „Prace Literackie” XVIII, Wrocław 1976.
- Żbikowski P., *Pod znakiem klasycyzmu. W kręgu świadomości literackiej późnego oświecenia*, Rzeszów 1989.
- Żbikowski P., „...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...” *Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998.
- Żbikowski P., *Klasycyzm postanisławowski*, Warszawa 1999.
- Żbikowski P., *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.
- Żmigrodzka M., *Polska powieść biedermeierowska*, w: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002.
- Żmigrodzka M., *Proza fabularna w kraju*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*. T. I, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975.
- Żmigrodzka M., *Rozdrożny i gra z nicością*, w: *Bonawentura* (A. E. F. Klingemann), *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, oprac. tekstu i redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2006.
- Żukowski T., *Wyrzeczenie*, w: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.

### 3. Bibliografie

- Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”, t. 12: *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys bibliograficzny*, oprac. S. Stupkiewicz i in., Kraków 1966.
- Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”, t. 8: *Romantyzm. Hasła osobowe K-O*, oprac. zespół pod kierownictwem I. Sliwińskiej i S. Stupkiewicza, Warszawa 1969.



## **The Vilnius Masquerade. The Writer and the World in Kraszewski's Prose**

### **SUMMARY**

The research presented in this work is an analysis of the relation between the artist and the world, from a perspective delineated by the awareness, imagination and hierarchy of values of its author and its subject – Józef Ignacy Kraszewski. The analysis is based on both the author's articles and theoretical studies, and characterizations of each of the artists-protagonists in Kraszewski's prose. The problem of the life of an artist (poet, painter, sculptor) is considered in relation to numerous other subjects. In Kraszewski's works the artist as a protagonist and a narrator becomes a lens through which the main problems of 19<sup>th</sup> century discourse on civilization, culture and society are viewed.

The world, which protagonists struggle against, is presented by the author in a specific point in its development, when the general order collapses and chaos and doubt take its place (E. Owczarz). Scholars analyzing Kraszewski's works have often taken note of the fact that he was deeply involved with his artist-protagonists' problems and that his narration, often transforming into a first person monologue, is filled with emotional subjectivity and ambivalence towards the protagonist.

In the way Kraszewski thinks about the role of a creative person (writer, artist, intellectual) certain constant points are noticeable, which help us navigate among the themes most frequently touched upon in his literary criticism and novels about "the artist". The themes are as following: interactions between authors, critics, and readers influencing each other, the calling of a modern writer, the contexts of his multiple entanglements in the problems of an era of constant breakthroughs. These entanglements were the source of many of Kraszewski's questions and doubts on matters of ideology and aesthetics. They form a string of contradictions. On one hand, there is the conviction about the greatness of the word, its significance in dispersing universal values and forming tastes and on the other, knowing that its expressive-impressive function can be abused, which leads to confusing genius with literary effect or short-term popularity; further: the permanence of ideas and concepts, as well as their crisis in overlapping di-

scourses of the era, leading to imitation and all sorts of “obsessions”; finally: the sense of a strong bond with humanistic and national tradition, while at the same time keeping up with civilizational progress, which results in *mal du siècle*. These and other issues Kraszewski reflects upon do not form a network of obvious connections. They are more of a string of open questions. This is the background for the discussion of the author's novels about artists.

In his early memoirs Kraszewski fondly recalls the Vilnius masquerade. Images of Vilnius, captured by a sentimental vagabond and keen observer, reveal, it would seem, the origin of his theatrical imagination, which transforms the world and the poet into a continuous string of improvisation, played both seriously and with tongue in cheek. The question of “the poet and the world” becomes in many of Kraszewski's works a scenic parabola, where the foreground and background switch places and roles, as in the Vilnius masquerade. Acting in life becomes imperceptibly acting on stage (various strategies of public activity, one-off performances, showing off, symbolic acts, gestures, elation, things left unsaid and exaggerations). This process is quickly transformed into narration, fragments of biographies of others, salon conversations, group and individual portraits. Haste made work difficult for Kraszewski, exposing him to risk of falsehood in his life and his art, leading inevitably to mass production and dispersion, but giving up on the practice of grasping the fleeting “now” as it came threatened to side-line him, to destroy his chance of influencing the reading public.

The most important and largest part of the book is composed of chapters discussing novels chronologically, according to the time of their writing and first printing: *Poeta i Świat* (1839), *Pamiętniki Nieznajomego* (1846), *Sfinks* (1847), *Powieść bez Tytułu* (1854). This group of works, along with a few more, forms what in literature is called an “autobiographical narrative sequence”. Marcin Wołk uses this term to describe sets of fictional and non-fictional texts by one author, connected by autobiographical intent (and consequently often having a common or similar narrator-protagonist), connected through references to one another, with an identity, continuity, or affinity of the represented world, as well as recurring motifs. However, these sets do not have the formal features of a cycle.

Extracting an autobiographical narrative sequence from Kraszewski's prolific body of works was dictated both by the established research canon and by practical necessities (i.e. limiting the research sample). The main point is the potential for interpretation in the game of assumed identities: author-narrator,

protagonist and (in some sense) the reader-spectator invited to participate in constructing meaning. The leading role of the poet, writer, artist in this setup opens the field for the creator and spectator to create meaning, imitating in a way a theatrical performance. After all, the mission of poetry and art requires the artist to assume a public persona, becoming an actor whether he likes it or not, as he understands its seriousness and the risk of making a fool or a buffoon of oneself.

One of the main objectives of the book was to reconstruct selected themes in literary critical and colloquial readings of Kraszewski's novels in the original context of the literary life he and his readers participated in. This perspective seems to be correct in so far as it allows the voice of the public to gain more prominence and at least attempt to outline the socially varied projection of the writer's role from the other side of the "stage", from "beyond the looking glass", from the "audience".

Analysis of the first of the discussed books – *Poeta i Świat* – leads to discovering the rules of the textual world. It is only at this level of reading that some coherence can be found in the novel, while the fictionalized biography of the protagonist remains a suspicious mystery. By actively reading the work we can build an image of an inter-textual parabola. The subjective and objective points of view intertwine to create an incoherent and ambiguous image. Both aspects, which are impossible to divide in detailed analysis, are steeped in phantasmagoria. The mechanism of the inter-textual game, gradually uncovered in recent years by critics analysing this work, leads to divergent and ambiguous readings of the protagonist. Readers were not necessarily aware of the root of this ambiguity. They submitted to inter-textual presuppositions suggested by the mottos, assuming that quoting poetry (both romantic and pre-romantic) is a natural part of the novel.

Interpretation of *Pamiętniki Nieznajomego* places the 1846 novel on a number of social planes. Firstly, the novel takes up the problem stated earlier in *Poeta i Świat* by Kraszewski as Gustaw: "Is it not true that [...] one has to adjust to life, not have life adjust to him?" (pol. "Prawdaż to, że [...] trzeba umieć zastosować się do życia, a nie życie do siebie stosować?"). This pessimistic view of life led to a subjective idealism and *weltschmerz* – the elements of early romantic thinking which seeped into Kraszewski's works through the crisis of ideas of romanticism. They are expressed in both novels. The author's plan for *Pamiętniki Nieznajomego* however, was to break through these anachronistic attitudes, as exemplified by the epilogue confirming the value of man dominating

over his “lower” nature. The diary form of the work could be a tool for introspective auto-analysis of these instincts, an attempt master them through the power of mind. The ideal of common good comes to mind here as a pattern of negatively evaluating individual aspirations to private happiness, which are a sign of selfishness. Overcoming the egotism and orienting oneself towards general human values (the love of humanity) were the tasks of literature and philosophy, which Kraszewski pursued parallel to the need to show the living conditions of a stateless society.

Reading the meanings in *Sfinks*, the third of the analysed novels, leads towards basic anthropological questions, as stated by both the romantics and representatives of other ideological formations. This is not so much about human nature, hybridizing the corporeal with the spiritual, as about the place of man among the creations of his culture and civilisation. A mythological beast is the creation of collective imagination, an allegory of civilisation, which crushes and imprisons the creative spirit. The artist-sphinx carries a flaw of scepticism and cult of matter, because he lives in an era when false beliefs about art and culture collapse.

Secondly, the symbolic change of the protagonist's name signifies a different than before perspective on the role of an artist in society. He is no longer at the mercy of an ignorant audience, which scoffs at everything. His concept of art and his experience of his own calling reach back to the neo-platonic tradition. The rebirth of this tradition in religious paintings from the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century signified a new “era” not only in the history of aesthetics, but in the history of the human spirit. Freed from the bounds of his “animal” nature the artist discovered a solution to the mystery he was obsessed with in Christian truths. In *Sfinks* his knowledge of paintings was for Kraszewski a point of departure for essayistic discussions about the spiritual nature of art and the Christian fate of man, prefigured by the motto taken from the *Book of Job*.

The breaking point in the interpretation of the relation between the artist and the world is undoubtedly *Powieść bez Tytułu*, a new study of “the poet and the world”. The step forward was, in this case, the juxtaposition of the evolution of life and literature, in their organic inter-connection, on a footing at least equal to the thesis about the failure of a hero ill adapted to the requirements of the world, stated in the novel *Poeta i Świat*. That is because the world is no longer seen as static and starts playing a part in creating the literary image of change. *Powieść bez Tytułu* is a breakthrough case of a literary work drawing from life and life drawing from literature. In the integration of reality and fantasy, obse-



rvation and poetic ecstasy, beauty and ugliness, things commonly known taboo drawn from beyond the curtains, lies the truth of the work. An author thus seeing the role of a priest to art found a natural ally in the voice of the public and critics, although he later complained in *Rachunki* about the unproductivity of journalists, critics and sycophants. Kraszewski rightly anticipated that the historical condition of every writer should be reflected in the pulsating rhythm of time measured through interfering voices.

The multifaceted contradictory personality of the protagonist of *Powieść bez Tytułu* – Stanisław Szarski found its fullest expression in the sense of woadland longing, unmarked by a single object. It seems that this metamorphous nature, which found no fulfilment in real life transported the protagonist, in the programmed reading of *Powieść bez Tytułu*, into the world of Schillerian ideals. In one place the ideal was personal history, in another – historical past. Szarski everywhere feels like he is the master of his own talent, although he often doubted himself. At the same time nowhere, especially in the present, does he find a place for himself. Tragically free in his disinheritance. His “inheritance of the mind” did not harmonise with his elegiac nature, his chronic “soulache”. However, in its mythical superstructure Kraszewski’s novel presented a consistent axiology, the ethos of Mickiewicz’s “fatherland of the mind”, rooted, it would seem, in the myth of innocent childhood. The world was, for the hero, a narrow pathway one has to climb persistently, carrying the burden of one’s own “heritage”, leaving sky-high flight to romantic eagles.

In place of a final chapter collecting in a generalised form the conclusions from my analyses, the readers are offered an epilogue, devoted in the largest part to a discussion of Kraszewski’s important essay *O powołaniu literackim* (1856) tied to *Powieść bez Tytułu*. This essay, sporadically invoked in subject literature, is an important addition to the comments included in the preceding chapter. It is a symbolic closing settlement of the question of the writer and the world. The article combines two incompatible elements of Kraszewski’s mission statement. On one hand, there is the sense of his generational mission, expressed in the ethos of following one’s calling, on the other, awareness of the inevitability of imitation, of being subject to influences, which is revealed in ideological communications directed at the readers. This collision reveals both the bitterness of self-criticism and the soothing voice of conscience.

The argumentation conducted in *Vilnius Masquerade* led to a few general and a number of detailed conclusions. Three of them seem to be the most important.

First of all, the key phenomenon observed by Kraszewski, which engulfed cultural life in Europe and in partitioned Poland is the crisis of ideas. In Polish the word “*przesilenie*” is used here deliberately in all its ambiguity. It signifies both a breakthrough in literature created by the Romantics and its unmasking – a literal crisis of values, which is the heirloom of every passing era – a false innovativeness, which is a reflection of a world falling apart.

Secondly, the artist in the interpreted works is a hybrid character, a sign of a time of transition, when no clear border can be marked out between mythologizing the fate of genius and an empirically oriented analysis of the interdependence between the creator and social, economic and political factors. The methodology of this matter is necessarily eclectic, because it is difficult to have one dominant methodology for presenting the image of the author when writing about historical and cultural changes. Kraszewski's image of an artist is a composite of various roles, tasks and attributes, such as: creator, priest, and citizen of the “perfect world”, a guide, and a member of society, a producer of cultural “goods”. The common denominator between these various roles of an artist for Kraszewski seems to be the concept of genius. Its main determinants are talent and work. They are the measure for evaluating and recognising true genius, as opposed to false pretenders.

Thirdly, Kraszewski is a writer of modernity, because he recognised and diagnosed in his own way the mechanism of mass culture emerging in the 19<sup>th</sup> century. At the same time, he was in favour of transmission of universal values, an intergenerational community of creators. These two opposite poles outlined his sphere of intellectual activity.

*Translated by Marcin Pędich*

## INDEKS OSÓB

### A

Abramowicz Maciej 144, 429  
Abramowska Janina 97, 246, 418  
Abrams Meyer Howard 155, 418  
Adorno Theodor W. 38, 422  
Ajschylos 249  
Aleksandrowska Elżbieta 261, 265, 266,  
315-318, 418  
Antoni Padewski, św. 273  
Arasse Daniel 33, 419  
Aretin Piotr 393  
Ariosto Ludovico 372  
Arnold Joanna 26, 419  
Arystoteles 331  
Askenazy Szymon 263, 407  
Augustyn, św. 183, 184, 204, 416  
Augustyniak Piotr 212, 419

### B

Bacciarelli Marcello 237, 264, 417  
Bachórz Józef 12, 24-27, 30-32, 40, 58, 60,  
76, 95, 103, 113, 132, 142, 145, 209,  
219, 347, 358, 410, 419, 421, 428  
Baczko Bronisław 229, 419  
Bal Mieke 60, 66, 167, 419  
Balthasar Hans Urs von 288, 423  
Balzac Honoré de 28, 398  
Bałus Wojciech 98, 114, 419  
Banasik Bogdan 51, 421  
Bar Adam 78, 83, 153, 191, 243, 359, 410  
Baranowski Bolesław Adam 13, 16-18, 21,  
410  
Barthes Roland 129, 419  
Bartoszewicz Adam 305, 410  
Bartoszewicz Antonina 142, 307, 378, 410,  
419  
Bartoszewicz Kazimierz 305, 410  
Bartoszyński Kazimierz 46, 61, 411, 422  
Baudelaire Charles 138, 143, 146, 289, 416,  
430  
Becker Carl L. 269, 419  
Beebe Maurice – 23, 26, 419  
Beethoven Ludwig van 160, 218  
Bełcikowski Adam 78, 419  
Bénichou Paul 25, 26, 419  
Benjamin Walter 43, 259, 304, 419, 421  
Berkan-Jabłońska Maria 277, 420  
Berlioz Hektor 104

Bernhardt Sarah 357, 358, 416  
Berthoud N. 103, 142, 416  
Bielik-Robson Agata 49, 419  
Bielska-Krawczyk Joanna 261, 419  
Bieńczyk Marek 81, 98, 129, 419, 422  
Biernacki Andrzej 45, 411  
Bizior-Dombrowska Magdalena 268, 424  
Bloom Harald 50  
Błachnio Jan Ryszard 169, 223, 419  
Błoński Jan 112, 423  
Bobrowska Barbara 364, 411  
Bolecki Włodzimierz 400, 421  
Bonawentura zob. Klingemann A. E. F.  
Borges Jorge Luis 400, 419  
Borkowska Danuta 44, 420  
Borkowska Grażyna 40, 412, 414  
Borowczyk Jerzy 311, 423  
Borzym Stanisław 211, 213, 419  
Brahmer Mieczysław 113, 191, 238, 419,  
420, 427  
Broch Hermann 44, 420  
Brodziński Kazimierz 60, 168, 176, 189,  
193, 222, 224, 261, 315-318, 346-  
348, 369, 374, 376, 399, 403, 408,  
416, 418, 429, 430  
Broor Adrian 138, 140  
Brown David Blayney 311, 420  
Brunnow Ernst Georg von 80, 417  
Brykalska Maria 384, 418  
Brykczyński Antoni 290, 416  
Brzozowski Jerzy 143, 416  
Brzozowski Stanisław 45, 161, 420  
Buchwald-Pelcowa Paulina 99, 426, 429  
Buczyńska-Garewicz Hanna 180, 181, 420  
Bućkiewicz Adam 305, 411  
Budrewicz Tadeusz 13-15, 22, 28, 29, 31,  
32, 40, 47, 60, 61, 199, 213, 264, 284,  
291, 410, 411, 425  
Budrewicz Zofia 256, 413  
Budzyk Kazimierz 78, 107, 415, 425  
Bühler Charlotte 138, 420  
Bujnicki Kazimierz 48, 416  
Bujnicki Tadeusz 47, 154, 305, 411, 420,  
427  
Bukowiec Paweł 48, 416  
Bulwer-Lytton Edward 319  
Burdziej Bogdan 262, 420

Burkot Stanisław 13, 16, 25, 27, 28, 30, 34,  
38, 59, 64, 238, 305, 326, 406, 407,  
411, 420  
Burska Lidia 395, 420  
Bursztyńska Halina 108, 357, 376, 411  
Buszczyński Stefan 269, 414  
Byron George Gordon 19, 61, 62, 78, 79,  
92, 102, 104, 120, 124, 138, 335, 372,  
376, 389, 422

## C

Camões Luís de 103, 137, 140, 419, 422, 429  
Camus Albert 280, 312, 338, 420  
Carlo Andrea F. de 357, 411  
Carlyle Thomas 132, 416  
Cecylia, św. 292  
Čelakovský Jaromir 77  
Cellini Benvenuto 104, 137, 138, 140, 416  
Chachulski Tomasz 98, 420  
Chardin Pierre Teilhard de 205, 420  
Chartier Roger 33, 64, 420, 427  
Chasles Philarète 399  
Chateaubriand Rene 175  
Chlebowska Edyta 279, 420  
Chlebowski Bronisław 45, 411, 412  
Chlebowski Piotr 288, 389, 418, 420, 424  
Chmielowski Piotr 9, 37, 40, 78, 85, 89,  
220, 242, 282, 310-312, 329, 406,  
407, 410, 411, 417, 425  
Chojecki Edmund 84, 122, 409  
Chołoniewski Stanisław 147  
Chwin Stefan 80, 333, 414, 420  
Chyła-Szypułowa Irena 159, 420  
Cichy Edward 138, 420  
Cieliczko Paweł 49, 414  
Cieński Marcin 345, 420  
Cieśla-Korytowska Maria 131, 184, 195,  
357, 417, 420, 428  
Cirlot Juan Eduardo 247, 420  
Comte August 173, 217, 421  
Condorcet Antoine Nicolas 217, 416  
Constant Benjamin 77, 190, 416  
Cooper Jean Campbell 247, 420  
Corliss Frank Joseph 286, 420  
Cormack Robin 289, 290, 420  
Corneille Pierre 102  
Cylkow Izaak 262, 420, 427  
Czabanowska-Wróbel Anna 83, 425  
Czachowski Adam 85, 411  
Czachowski Kazimierz 85, 288, 411  
Czajkowska Agnieszka 13, 48, 49, 63, 235,  
407, 411

Czajkowski Antoni 138, 418  
Czajkowski Krzysztof 46, 235, 407, 410  
Czartkowski Adam 55, 417, 418  
Czepulis-Rastenis Ryszarda 38, 420  
Czermińska Małgorzata 47, 154, 420  
Czerny Zygmunt 113, 418  
Czubek Jan 365, 417  
Czwornóg-Jadczak Barbara 32, 335, 410,  
411  
Czyż Antoni 92, 138, 420

## D

Dambek-Giallelis Zofia 279, 420, 424, 430  
Dampc-Jarosz Renata 364, 421  
Danek Wincenty 13-16, 22, 25, 27, 49, 59,  
406, 407, 411  
Dante Alighieri 142, 356, 357, 359, 361,  
407, 411, 412, 414, 415  
Data Jan 27, 414  
Dawid, król 356  
Dąbrowicz Elżbieta 12, 45, 47, 49, 277,  
279, 350, 380, 411, 413, 420  
Dąbrowolska Halina Maria 339, 411  
Dąbrowski Mieczysław 62, 421  
Delacroix Eugène 138  
Delavigne Casimir 92  
Demińska-Siury Dobrochna 288, 421  
Demiński Bogdan 173, 421  
Dembowski Edward 329, 409  
Dernałowicz Maria 76, 431  
Derrida Jacques 51, 421  
Dewitzowa Irena 358, 416  
Dębicki Ludwik Zygmunt 32, 33, 411  
Diderot Denis 213  
Diodor Sycylijszyk 247  
Diogenes z Synopy 115  
Dmochowski Franciszek Salezy 350  
Dobijanka Olga 91, 425  
Dobrowolski Stanisław Ryszard 34, 406  
Dobrzański Jan 226-228, 409  
Domański Juliusz 173, 186, 420, 429  
Domański Piotr 176, 422  
Domaradzki Jan 173, 421  
Dostojewski Fiodor 83  
Dr Ω 411  
Dramińska-Joczowa Maria 62, 418  
Draż Katarzyna 33, 411  
Dumas Aleksander 317  
Dycalp John zob. Jankowski Placyd  
Dziadek Adam 298, 400, 421  
Dziekoński Józef Bogdan (Bohdan) 81, 119,  
159, 160, 222, 223, 409, 416, 429

Dzierzkowski Józef 241, 242, 341, 409, 416  
 Dzik Sylwester 33, 412

**E**

Eco Umberto 132, 258, 422  
 El Greco 290  
 Elias 272  
 Elzenberg Henryk 313, 315, 421  
 Endres Johannes 364, 421  
 Ennius (Quintus Ennius) 399  
 Epikur z Samos 103  
 Erazm z Rotterdamu (Desiderius Erasmus Roterodamus) 97, 138  
 Eustachiewicz Lesław 131, 427

**F**

Fabianowski Andrzej 82, 427  
 Fabre Daniel 64, 427  
 Fałtynowicz Zbigniew 40, 425  
 Fedewicz Maria Bożena 155, 418  
 Feliksiak Elżbieta 99, 421  
 Fiećko Jerzy 360, 412  
 Filostrat Starszy 297, 427  
 Fiut Aleksander 365, 424  
 Flaubert Gustaw 105, 175, 217, 417  
 Florenski Paweł A. 288, 423  
 Fornelski Piotr 131, 426  
 Forstner Dorothea 215, 290, 421  
 Frąckiewicz Michał 357, 412  
 Fredro Aleksander 57, 370  
 Freud Zygmunt 184  
 Frybes Stanisław 38, 425  
 Frydryczak Beata 259, 421

**G**

Gabryjelska Krystyna 33, 421  
 Gadamer Hans-Georg 42, 43, 102, 421  
 Galen (Claudius Galenus) 250  
 Garewicz Jan 44, 420  
 Gaszyński Konstanty 138, 418  
 Gautier Théophile 195, 378  
 Gazda Grzegorz 400, 421  
 Gessner Salomon 316  
 Gilbert Haarbeutl 393  
 Gloger Maciej 38, 421  
 Głombiowska Zofia 97, 421  
 Głowiński Michał 62, 76, 92, 102, 108, 151, 152, 219, 400, 421, 423  
 Godebski Cyprian 164, 429  
 Goethe Johann Wolfgang 78, 80, 84, 104, 110, 138, 184, 188, 190, 191, 219-

222, 334, 340, 353, 356, 363, 399, 417, 427, 431

Goffman Erving 60, 325, 336, 421  
 Goliński Zbigniew 98, 265, 416, 417  
 Golubiewski Mikołaj 44, 421  
 Gołaszewska Maria 141, 421  
 Gołębiewska-Bijak Maria 357, 422  
 Gombrowicz Witold 124, 428  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 270, 417  
 Gondowicz Jan 217, 417  
 Gorzelak Małgorzata 279, 421  
 Gosk Hanna 161, 422  
 Gostomski Walery 392, 417  
 Goszczyński Seweryn 100, 340  
 Goźliński Paweł 99, 421  
 Górski Konrad 82, 421  
 Grabiński Stefan 116, 430  
 Grabowska Maria 236, 412  
 Grabowski Artur 365, 424  
 Grabowski Janusz 248, 417  
 Grabowski Michał 78, 86, 108, 109, 122, 335, 340, 407-409  
 Grabska Elżbieta 233, 407, 408, 426  
 Grajewski Wincenty 165, 424  
 Gregorowicz Jan Kanty 88-89  
 Grobis Jerzy 276, 426  
 Groth Jarosław 199, 422  
 Grudziński Stanisław 20-22, 428  
 Grzegorz Wielki, św. 285  
 Grześkowiak-Krwawicz Anna 265, 418  
 Grzywna-Wileczek Anna 82, 298, 422  
 Gumkowski Marek 24, 410, 419  
 Guranowski Jan 213, 416  
 Gutowski Wojciech 20, 413, 414, 419, 421-424, 428, 429  
 Guze Joanna 280, 416, 420

**H**

Hadot Pierre 176, 211, 212, 422  
 Hahnemann Samuel 79, 80, 412, 417, 422  
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 62, 81, 122, 138, 168, 286, 422  
 Hamerski Wojciech 26, 50, 51, 58, 74, 121, 412  
 Handke Ryszard 321-322, 422  
 Hartleb Ewa 217, 416  
 Hauser Kasper 393  
 Hawalej Adam 334, 427  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 147, 169, 172, 211, 218, 229, 235, 248, 255, 417, 419

Hello Ernest 392, 417  
 Henkiel Dionizy 57, 412  
 Herbert Zbigniew 298, 421  
 Herder Johann Gottfried 254  
 Herodot 247  
 Herostrates 393  
 Hertz Paweł 256, 407  
 Hezjod 399  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 25, 141,  
 142, 159, 160, 289, 321, 399, 410,  
 412, 430  
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 82, 427  
 Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 153,  
 261, 430  
 Holbach Paul Henry Thiry d' 213  
 Homer 215, 393  
 Horacy (Quintus Horacius Flaccus) 106,  
 352, 399, 428  
 Horkheimer Max 38, 422  
 Høystad Ole M. 357, 361, 422  
 Hryniewicz Kazimierz Edward 55, 417  
 Hugo Victor 398

**I**

Ihnatowicz Ewa 31, 39, 48, 115, 412, 410  
 Inglot Mieczysław 33, 263, 412, 422  
 Iwazskiewicz Janusz 352, 417  
 Iwazskiewicz Jarosław 100

**J**

J. S. 225, 409  
 Jabłoński Sławomir 199, 422  
 Jaeger Werner Wilhelm 179, 180, 184, 185,  
 220, 422  
 Jakowska Krystyna 26, 27, 420, 430  
 Jakubiszyn-Tatarkiewicz Anna 62, 418  
 Jakubowski Jan Zygmunt 340, 427  
 Jakubowski Leopold 308, 309, 409  
 Jameson Brownell Ann 96, 234, 290, 408  
 Jan Apostoł, św. 233, 283  
 Jan Chrzyciel, św. 283  
 Janicka Anna 46, 410, 415  
 Janion Maria 24, 76, 81, 98, 101, 102, 105,  
 113, 130, 162, 178, 188, 192, 220,  
 410, 419, 422, 423, 427, 431  
 Jankowski Placyd (John of Dycalp) 147,  
 324, 334, 343, 417  
 Janus Elżbieta 390, 424  
 Jarosz Józef 138, 420  
 Jarowiecki Jerzy 236, 412  
 Jarzębski Jerzy 80, 422  
 Jasienica Paweł 48, 424

Jasińska Maria 150-154, 422  
 Jastrzębski Jerzy 303, 422  
 Jaszowski Stanisław (S. J.) 85, 409  
 Jauksz Marcin 54, 92, 94, 95, 121, 147,  
 209, 211, 412  
 Jauss Hans Robert 61, 422  
 Jean Paul (Richter Friedrich) 54, 58, 79, 92-  
 95, 142, 166, 207, 209-211, 321, 392,  
 393, 399, 408, 410, 412, 413, 418  
 Jezus Chrystus 201, 205, 261, 268, 270,  
 280, 285, 290, 298, 383, 389, 423  
 Józef z Nazaretu, św. 273  
 Jung Carl Gustav 174, 422  
 Junkiert Maciej 46, 410

**K**

K. Po. 84, 409  
 K. T. G. 89, 409  
 Kaczkowski Zygmunt 183, 308, 417  
 Kajtoch Jacek 27, 47, 69, 348, 412  
 Kaleta Roman 265, 418  
 Kalewska Anna 103, 422  
 Kalinowska Maria 26, 117, 204, 268, 420,  
 422, 424, 425, 427, 429-431  
 Kamiński Jan Nepomucen 365  
 Kamionka-Straszakowa Janina 25, 99, 113,  
 204, 209, 325, 338, 408, 422  
 Kania Ireneusz 247, 402, 420, 427  
 Kant Immanuel 197, 198, 423  
 Karłowicz Dariusz 186, 429  
 Karpiński Franciszek 347, 348  
 Karpowicz-Słowikowska Sylwia 38, 422  
 Kasperski Edward 60, 161, 412, 422  
 Kaufer Davis S. 108, 423  
 Kawyn Stefan 30, 343, 412, 423  
 Każyński Wiktor 165, 221, 406  
 Kątski Antoni 165  
 Kicianka Helena 235, 412  
 Kieniewicz Stefan 199, 222, 224, 423  
 Kierzek Paulina 160, 423  
 Kijas Zdzisław Józef 288, 423  
 Kirkor Adam Honory 47, 165  
 Kisielewska Alicja 44, 424  
 Kiślak Elżbieta 26, 431  
 Klaczko Julian 13, 361, 412  
 Kleiner Juliusz 53, 110, 417, 423  
 Kleist Heinrich von 81, 316, 426  
 Klimaszewski Hipolit 34, 305, 323, 325,  
 334, 342, 343, 348, 349, 351, 352,  
 369, 375, 401, 408, 417, 429  
 Klingemann Ernst August Friedrich  
 (Bonawentura) 81, 431

- Kłak Irena 102, 382, 412, 423  
Kłosowska Antonina 39, 271, 380, 423  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 347  
Kobieliński Stanisław 285, 423  
Kochanowski Jan 70, 78, 90, 91, 94, 96-99,  
102, 105-109, 111-114, 118, 120-129,  
133-135, 400, 403, 408, 413, 417,  
418, 420-421, 423-426, 429, 430  
Kola Adam F. 62, 421  
Komornicki Kazimierz 234, 235, 408, 417  
Konopnicka Maria 40, 425  
Konstantynów Dariusz 38, 423  
Kopaliński Władysław 247, 423  
Kopania Jerzy 197, 423  
Kopczyński Krzysztof 39, 380, 412, 423  
Korabiewicz Wacław 48, 424  
Korotkich Krzysztof 197, 288, 423, 429  
Korzeniowski Józef 26, 50, 207, 412, 419  
Korzon Tadeusz 270, 412  
Kosmanowa Bogumiła 33, 412  
Kostecki Janusz 336, 412  
Kostkiewiczowa Teresa 112, 265, 416, 423,  
428  
Kostrzewski Franciszek 404  
Kotarska Jadwiga 99, 423  
Kowal Jolanta 324, 423  
Kowalczyk Urszula 45, 108, 412, 423  
Kowalczyk Józef Lech 34, 406  
Kowalczyk Małgorzata Ewa 238, 239, 423  
Kowalczyk Alina 81, 122, 137, 289,  
311, 347, 423, 428  
Kowalski Piotr 252, 423  
Kozłowska-Ryś Anna 247, 420  
Kožuchowska Stanisława 62, 418  
Krajewski Aleksander (A. K.) 382-385, 410  
Krasicki Ignacy 98, 344, 347, 348, 417  
Kraśniński Zygmunt 46, 47, 60, 61, 110,  
130, 357, 371, 410-412, 417, 424, 427  
Kraskowska Ewa 60, 419  
Krasowska Małgorzata 113, 424  
Krasuski Jerzy 371, 423  
Kremer Józef 234, 235, 253, 417  
Krońska Irena 418  
Krüdener Barbara Juliane von 121  
Krukowska Halina 81, 98, 100, 419, 424,  
426, 427  
Krupiński Franciszek Salezy 329  
Krysztalewicz Ignacy 54, 343  
Krzemień-Ojak Krystyna 81, 377, 423, 431  
Krzemiński Stanisław 19-21, 412  
Książek Łukasz 48, 424  
Kubacki Wacław 376  
Kubiak Jacek 33, 40, 64, 412, 413, 428  
Kubiak Zygmunt 184, 416  
Kubicka Joanna 49, 414  
Kuciak Agnieszka 258, 422  
Kuciński Paweł 46, 49, 410, 414  
Kucówna Zofia 358, 416  
Kulas Joanna 44, 421  
Kulczycka Dorota 117, 424  
Kulczycka-Saloni Janina 38, 424  
Kulesza Dariusz 27, 430  
Künstler-Langner Danuta 99, 424  
Kuryluk Ewa 287, 424  
Kuziak Michał 81, 295, 320, 389, 424  
Kvietkauskas Mindaugas 365, 424  
Kwapiszewski Marek 309, 424  
Kwaśniewicz Krzysztof 290, 420
- L**  
Lacan Jacques 199  
Lack Stanisław 176, 426  
Laharpe Jean-François 346  
Lamartine Alphonse de 79, 398  
Landman Adam 248, 417  
Lanoux Andrea 113, 379, 380, 424  
Lebenstein Jan 261, 419  
Leibniz Gottfried Wilhelm 274  
Lejeune Philippe 64, 165, 424  
Lenartowicz Teofil 14, 15, 249, 372-374,  
388, 394, 407  
Leo-Rose Anna 268, 428  
Leopardi Giacomo 81, 426  
Lessing Gotthold Ephraim 393  
Leszczyński Grzegorz 46, 413  
Leśmian Bolesław 184, 424  
Leśniewska Maria 143, 416  
Lewestam Fryderyk Henryk 227, 228, 306-  
309, 312, 320, 341, 358, 409  
Lewicki Edward 183, 413  
Linke Anna M. 247, 425  
Litwinowicz-Drożdździł Małgorzata 49, 414  
Litwornia Andrzej 289, 424  
Loève-Veimars Adolphe 399  
Lombroso Cesare 343, 417  
Lotman Jurij 390, 424  
Lovejoy Arthur Oncken 202, 424  
Lubas-Bartoszyńska Regina 26, 163, 165,  
424  
Lubiński Andrzej Wit 93  
Ludorowski Lech 13, 410  
Lul Marcin 47, 147, 163, 202, 256, 257,  
268, 413, 424  
Luter Marcin 97

**Ł**

Ławski Jarosław 12, 44, 46, 81, 83, 100,  
130, 175, 181, 197, 268, 288, 295,  
410, 413, 423-427, 431  
Łempicki Stanisław 107, 425  
Łempicki Zygmunt 91, 425  
Łojek Mieczysław 108, 122, 413  
Łopatyńska Lidia 154, 425  
Łucki Aleksander 193, 418  
Łukasiewicz Małgorzata 38, 40, 61, 102,  
421, 422  
Łukasz, św. 289-291, 296-298, 403

**M**

Maciąg Kazimierz 25, 138, 247, 250, 345,  
413, 428  
Maciejewski Jarosław 85, 380, 411, 425  
Maciejewski Marian 24, 101, 410, 419, 425  
Macpherson James 184  
Magier Antoni 266, 417  
Magnuszewski Dominik 264, 417  
Mahomet 398  
Makowiecki Andrzej Zdzisław 20, 38, 425  
Malczewski Antoni 87, 91, 98, 99, 122,  
130, 419, 421  
Maleszyński Dariusz Cezary 100, 425  
Malewski Franciszek 365  
Mann Tomasz 363  
Mańkowski Tadeusz 257, 425  
Marcinkowski Antoni 308, 309, 409, 424  
Markiewicz Henryk 26, 38, 113, 322, 331,  
380, 399, 422, 424, 425, 430  
Markowski Michał Paweł 129, 419  
Marmontel Jean-François 70  
Marrené-Morzowska Waleria 279, 311,  
312, 413, 417  
Martuszevska Anna 39, 54, 76, 154, 413,  
425  
Maryja, Matka Boża 283, 289, 290, 425  
Maurin Krzysztof 178, 429  
Mayenowa Maria Renata 390, 424  
Mazan Bogdan 40, 46, 413, 425  
Mazur Aneta 40, 46, 209, 412-414  
Mazurkowa Bożena 138, 420  
Mądra-Shallcross Bożena 311, 425  
Meller Katarzyna 345, 428  
Mercier Louis Sébastien 33, 421  
Merdas Alina 286, 425  
Michalak Jarosław 116, 425  
Michalski Krzysztof 43, 421  
Michalski Maciej 77, 90, 126, 425  
Michał Anioł, artysta 233, 275

Michałowska Teresa 90, 418, 425  
Miciński Tadeusz 83, 425  
Mickiewicz Adam 54, 60, 81, 82, 87, 90,  
97, 100, 102, 113, 115, 120-122, 126,  
128, 130, 131, 133, 134, 136, 145,  
192, 193, 203, 233, 256, 268, 274,  
289, 294, 298, 308, 344-348, 350,  
361-363, 365, 367, 369, 371, 374,  
376, 380-384, 387, 390, 395, 399,  
417, 418, 421-430, 437  
Mickiewicz Władysław 362  
Mikołaj I, car 380  
Milecki Aleksander 154, 156, 159, 160, 425  
Milton John 175, 184, 399  
Miłosz Czesław 48, 55, 58, 156, 191, 261,  
262, 365, 420, 424, 425  
Miodoński Leon 173, 219, 425  
Miszańska Jadwiga 33, 420  
Mitzner Piotr 262, 430  
Mitzner Zbigniew 406  
Mochnacki Maurycy 34, 168, 271, 340,  
346, 377, 379, 417, 423  
Mode Heinz 247, 425  
Molier Jean Baptiste 321  
Moniuszko Stanisław 165  
Morawiński Jan 266, 417  
Morawski Stanisław 55, 417  
Morawski Stefan 233, 407, 408, 426  
Moszyński August 289, 417  
Mościcki Henryk 55, 417, 418  
Mrowcewicz Krzysztof 97, 426  
Müller Wiesław 238, 426  
Münch Stefan 159, 426  
Murillo Bartolomé Esteban Pérez 188  
Müset Alfred de 26, 428  
Mykita-Glensk Czesława 81, 426

**N**

Nalepa Marek 247, 266, 276, 411, 426  
Namowicz Tadeusz 180, 418  
Napiórkowski Kazimierz 178, 429  
Naruszewicz Adam 347  
Neron (Nero Claudius), cesarz 270, 279  
Nicolai Friedrich 190  
Neciowa Elżbieta Helena 305, 411  
Niedzielski Czesław 76, 426  
Niemcewicz Julian Ursyn 44, 153, 264, 308  
Nietzsche Friedrich 180  
Niewiarowski Aleksander 338, 408  
Nieznawski Stefan 99, 424  
Nocoń Jolanta 371, 426  
Nodier Charles 138



- Nofikow Ewa 267, 426  
 Norwid Cyprian 39, 59-62, 81, 99, 138, 168, 230, 270, 274, 277, 279, 282, 286, 288, 289, 293, 298, 299, 318-320, 329, 330, 337-339, 342, 389-391, 402, 410, 412, 415, 417, 418, 420, 422, 424, 425, 427-430  
 Nowacka Teresa 34, 142, 406, 413  
 Nowak Zbigniew Jerzy 315, 416  
 Nowicka-Jeżowa Alina 99, 343, 426  
 Nowosielski Antoni zob. Marcinkowski Antoni  
 Nowosilcow Mikołaj 352, 417  
 Nycz Ryszard 92, 121, 400, 426
- O**  
 Obrusznik-Partyka Maria 230, 426  
 Ochorowicz Julian 290, 416  
 Ocieczek Renarda 138, 420  
 Okoń Waldemar 279, 297, 426, 428  
 Olech Barbara 26, 420  
 Oleksowicz Bolesław 27, 414  
 Opalek Mieczysław 191, 426  
 Orłowski Hubert 43, 419  
 Orzeszkowa Eliza 38, 229, 242, 282, 357, 411, 413, 421  
 Osęka Andrzej 311, 426  
 Osiński Alojzy 247, 417  
 Osiński Dawid Maria 46, 413  
 Otwinowska Barbara 97, 99, 423, 426, 428, 429  
 Overbeck Johann Friedrich 289  
 Owczarz Ewa 20, 24, 26-28, 30, 31, 47, 57, 65, 76, 78, 121, 132, 136, 147, 161, 202, 222, 244, 246, 249, 250, 291, 301, 317, 318, 320, 349, 359, 369, 410, 413, 414, 421-424, 426, 428, 429, 433  
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 399  
 Ozanam Antoine Frédéric 293, 408
- P**  
 Pachciarek Paweł 421  
 Paczoska Ewa 44, 47, 48, 310, 414, 421, 424  
 Paganini Niccolò 80  
 Paliwoda Paweł 186, 429  
 Paprocka-Podlasiak Bogna 117, 418, 420, 424, 425, 427  
 Paprocki Teodor 142, 416  
 Parylak Piotr 14, 414  
 Pater Walter 176, 426  
 Pauzaniusz 247  
 Paweł Apostoł, św. 286  
 Paz Octavio 131, 426  
 Pelc Janusz 90, 91, 97, 99, 107, 124-126, 417, 423, 429  
 Petrarca Francesco 110, 137, 138, 140  
 Peyre Henri 344, 345, 426  
 Piechota Marek 301, 426  
 Pieczara Małgorzata 156, 426, 430  
 Piekarski Teodor Justyn 32, 308, 414  
 Pieńkowski Karol 326, 366, 405, 418  
 Pietraszko Stanisław 346, 426  
 Pigoń Stanisław 108, 113, 426  
 Pillati Henryk 405  
 Piotrowski Wojciech 250, 426  
 Pitagoras 215  
 Piwińska Marta 81, 90, 100, 108, 130, 133, 294, 426  
 Platon 99, 112, 115, 120, 147, 149, 165, 168, 171-179, 181-191, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 204, 206-208, 210-216, 219-221, 229, 231, 249, 259, 270, 349, 351, 377-379, 393, 418, 427, 430  
 Pleniewicz Roman 31, 414  
 Plezia Marian 180, 422  
 Plotyn 287, 288, 421  
 Plucińska Dorota 274, 427  
 Płaszczewska Olga 238, 357, 414, 427  
 Pług Adam (Pietkiewicz Antoni) 19, 307-309, 312, 409, 414  
 Pniewski Dariusz 279, 288, 289, 427  
 Pocij Bogdan 160, 427  
 Podgórzec Zbigniew 290, 427  
 Podwysocki Konstanty 147  
 Poe Edgar Alan 116, 430  
 Poklewska Krystyna 30, 412, 428  
 Pol Wincenty 392  
 Polanowska Jolanta 234, 414, 427  
 Polanowski Edward 13, 308, 414  
 Polewoj Nikołaj 77  
 Pomian Krzysztof 64, 427  
 Popławski Jan Ludwik 343, 417  
 Popowski Remigiusz 297, 427  
 Poprzęcka Maria 38, 297, 421, 427  
 Poradecki Jerzy 90, 423, 427  
 Pośpiech Jerzy 236, 371, 415, 426  
 Potocki Jan 253  
 Praz Mario 191, 427  
 Prokopiuk Jerzy 82, 174, 418, 422, 427  
 Próchniak Paweł 83, 425  
 Prus Bolesław 38, 47, 422

- Prussak Maria 348, 429  
 Przedpeński Marian 262, 427  
 Przędziecki Aleksander 77, 353  
 Przybylski Ryszard 131, 249, 345, 376, 427  
 Przybysławski Artur 202, 424  
 Przychodniak Zbigniew 371, 427  
 Puchalska Iwona 195, 428  
 Puchta Wojciech 49, 414  
 Puzynina Jadwiga 168, 427  
 Puzynina z Güntherów Gabriela 55, 418
- R**
- Radowska-Lisak Mirosława 49, 414  
 Rafael Santi 188, 275, 289, 290, 292, 423  
 Rajewska Ewa 60, 419  
 Ratajczak Wiesław 46, 279, 410, 414, 420, 424, 430  
 Ratajczakowa Dobrochna 40, 57, 173, 427  
 Ravasi Gianfranco 375, 427  
 Reymont Władysław Stanisław 195, 428  
 Richter Friedrich zob. Jean Paul  
 Ripa Cesare 402, 427  
 Rodak Paweł 64, 427  
 Rogow Aleksander 290, 427  
 Rogoziński Julian 213, 416  
 Rola Teodor Justyn zob. Piekarski Teodor  
 Romanowski Andrzej 305, 411  
 Rosa Salvator 137, 138, 140, 141, 422  
 Rosiek Stanisław 333, 380, 420, 427  
 Roter-Bourkane Anna 80, 83, 414  
 Rougemont Denis de 131, 427  
 Rousseau Jean-Jacques 78, 79, 105, 175, 274, 393  
 Różewicz Tadeusz 100, 333, 334, 427  
 Rudaś-Grodzka Monika 188, 367, 427  
 Rudkowska Magdalena 46, 142, 216, 236, 269, 414  
 Ruszar Józef Maria 298, 421  
 Ruskowski Janusz 269, 419  
 Rzewuski Henryk 399  
 Ryba Janusz 264, 427  
 Rybicka Elżbieta 113, 427  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 99, 428
- S**
- Saint-Pierre Bernardin de 175, 184, 219  
 Salamon Joanna 124, 133, 428  
 Sand George 62, 418  
 Sandler Samuel 384, 418  
 Sawicka Barbara 288, 428  
 Sawicka-Mierzyńska Katarzyna 47, 413  
 Sawicki Stefan 255, 288, 330, 417, 428  
 Scheler Max 184, 198, 428  
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 219, 376  
 Schiller Friedrich 50, 168, 184, 356, 357, 359, 361-367, 408, 418, 421  
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich 180, 418  
 Schröder Maurice 26, 203, 428  
 Schultze Brigitte 102, 428  
 Schuré Edward 268, 428  
 Scott Walter 79  
 Seweryn Dariusz 192, 193, 428  
 Shakespeare William 60, 82, 122, 132, 142, 321, 357, 393, 399  
 Siekierski Stanisław 336, 414  
 Siemek Marek J. 39, 422  
 Siemiński Lucjan 39, 418  
 Sienkiewicz Henryk 24, 38, 161, 279, 357, 381, 411, 414, 421, 431  
 Sienko Maria 256, 413  
 Sikora Agata 156, 428  
 Sikorski Janusz 43, 419  
 Sinko Tadeusz 270, 414  
 Siwicka Dorota 81, 258, 414, 422  
 Siwiec Magdalena 26, 156, 195, 428  
 Skarga Barbara 211, 222, 377, 419, 428  
 Skarga Piotr 308  
 Skręt Rościsław 318, 417  
 Skucha Mateusz 46, 49, 414  
 Skwara Marek 297, 429  
 Skwarczyńska Stefania 150, 303, 428  
 Sławiński Janusz 154, 322, 420, 422, 427  
 Słodczyk Rozalia 156, 426, 428, 430  
 Słowacki Juliusz 17, 18, 26, 99, 101, 156, 162, 174, 178, 181, 184, 190, 204, 230, 249, 270, 293-295, 320, 372, 376, 389, 390, 417, 418, 420, 424, 427, 428  
 Smokowski Wincenty 234, 235, 418  
 Smoleński Władysław 236, 415  
 Smuglewicz Antoni 237, 264  
 Sobieraj Tomasz 20, 46, 410, 428  
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 400  
 Soboul Albert 213, 416  
 Sofokles 393  
 Sokołowska Katarzyna 26, 27, 420, 430  
 Sokołowski Mikołaj 12, 295, 413, 424, 425  
 Sokrates 173, 176, 182, 194, 208, 210, 212, 213, 215, 270, 273, 389  
 Sosień Barbara 195, 204, 428  
 Soumet Alexandre 317  
 Sowa Antoni zob. Żeligowski Edward  
 Sowiński Leonard 87, 307, 308, 334, 415

- Spasowicz Włodzimierz 14  
Speina Jerzy 76, 426  
Staël Holstein Anne Louise Germaine de  
62, 63, 184, 190, 418  
Staff Leopold 104, 416  
Stala Marian 83, 425  
Stanios Ewelina 195, 428  
Stanisław August Poniatowski 215, 236,  
237, 264, 289, 414, 415, 425  
Stanisz Marek 222, 345, 428  
Stankowska Halina 236, 415  
Stattler Wojciech Korneli 293, 418  
Stefanowska Zofia 230, 274, 320, 428  
Stelmaszczyk Barbara 30, 277, 412, 420  
Stendhal (Beyle Henry) 28, 51, 289, 430  
Stern Anatol 35, 36, 405, 415  
Stępnik Krzysztof 46, 415  
Stifter Adalbert 40, 424  
Stolzmann Małgorzata 39, 47, 429  
Stopa Krzysztof 375, 427  
Struve Henryk 147, 172, 211-213, 415, 418,  
419  
Strzałkowa Maria 103, 429  
Strzelecki Jan 217, 416  
Strzyżewski Mirosław 31, 34, 160, 309,  
318, 415, 417, 424, 429  
Stupkiewicz Stanisław 431  
Styka Jan 279, 421  
Suchodolski Bogdan 91, 425  
Suckewer Abraham 365, 424  
Sudolski Zbigniew 108, 429  
Sue Eugène 250  
Sukiennicka Wanda 205, 420  
Suleiman Susan R. 144, 429  
Sułkowski Bogusław 39, 429  
Syrokomla Władysław (Kondratowicz Lu-  
dwik) 392, 407  
Szacki Jerzy 60, 217, 254, 376, 397, 421, 429  
Szahaj Andrzej 62, 421  
Szargot Maciej 159, 429  
Szczepan-Wojnarska Anna Marta 262, 430  
Szczerbicka-Słęk Ludwika 90, 107, 417  
Szewczyk Grażyna Barbara 364, 421  
Szladowski Marek 46, 415  
Szmydtowa Zofia 288, 429  
Sztachelska Jolanta 46, 310, 415, 423  
Szturc Włodzimierz 173, 288, 429  
Szyrmer Ludwik 24, 26, 50, 161, 412, 414  
Szukiewicz Maciej 293, 418  
Szulska Inesa 46, 47, 415  
Szwankowska Hanna 266, 417  
Szweykowski Zygmunt 380, 425  
Szydłowski Ignacy 334, 417  
Szymanowski Wacław 361  
Szymborska Wisława 143  
Szymkiewicz Jakub 109, 418
- Ś**  
Ścieszka-Bajura Agnieszka 39, 429  
Śladkowska Anna 329, 409  
Śliwińska Irmina 431  
Śliziński Jerzy 14, 415  
Śniedziwski Piotr 120, 175, 317, 429  
Śpiewakowie Helena i Paweł 60, 421  
Świegocki Kazimierz 381, 429  
Świerzewski Stefan 165, 234, 270, 415  
Święch Jerzy 99, 424  
Świętochowski Aleksander 384, 418  
Świontek Sławomir 99, 429
- T**  
Tarnowski Stanisław 85, 429  
Tasso Torquato 138, 420  
Tatarkiewicz Władysław 197, 429  
Tazbir Mieczysław 205, 420  
Teleżyńska Ewa 168, 427  
Thomson James 316  
Tieck Ludwig 248, 418  
Timofiejew Artur 164, 429  
Tischner Łukasz 365, 424  
Tomasik Wojciech 49, 415  
Toporow Władimir 113, 429  
Toruń Włodzimierz 61, 389, 415, 422  
Trembecki Stanisław 344, 348  
Trentowski Bronisław 211, 405  
Trepieński Antoni 33, 35, 36, 415  
Treugutt Stefan 230, 348, 380, 428, 429  
Trojanowiczowa Zofia 311, 423  
Trybuś Krzysztof 279, 420, 424, 430  
Trznadel Jacek 184, 424  
Turczyn Ryszard 44, 420  
Turzyński Ryszard 421  
Tynecki Jerzy 47, 53, 327, 415  
Tyszyński Aleksander 167, 240, 241, 409
- U**  
Ujejski Kornel 392  
Uspienski Boris 390, 424
- V**  
Vernet Claude Joseph 138  
Vico Giambattista 254  
Vlastos Gregory 186, 191, 194, 207, 208,  
429

Voltaire (Arouet François-Marie) 198, 213,  
274, 294  
Vovelle Michel 33, 419, 420

**W**

Waksmund Ryszard 39, 415  
Walecki Waclaw 98, 123, 429  
Warzenica Ewa 24, 25, 78, 79, 86, 105,  
141, 324, 399, 415  
Wasilewski Zygmunt 147, 170, 429  
Wasylenko Wołodymir 357, 415  
Wereszczakówna (Puttkamerowa) Maryla 362  
Wergiliusz (Publius Vergillius Maro) 139,  
140, 316, 399, 399  
Weintraub Wiktor 102, 347, 382, 428, 429  
Weizsäcker Carl Friedrich von 178, 429  
Węgrzecki Adam 184, 428  
Węgrzyn Iwona 13, 46, 47, 183, 412, 415  
Węzyk Franciszek 335, 411  
Wichrowska Elżbieta 352, 429  
Wieczorkiewicz Anna 100, 430  
Wieland Christoph Martin 193, 418  
Wierzejska Jagoda 165, 430  
Wilczyński Albert 338, 408  
Winek Teresa 261, 430  
Winiarski Jerzy 120, 430  
Witkowska Alina 54, 189, 222, 224, 361,  
416, 430  
Witkowska Anna 156, 426, 428, 430  
Witwicki Władysław 173, 215, 418  
Wojciechowska Ewa 49, 50, 69, 121, 416  
Wojciechowski Konstanty 78, 430  
Wojciechowski Paweł 46, 416  
Wojtasińska Dominika 342, 430  
Woldan Alois 49, 416  
Wolter zob. Voltaire  
Wołk Marcin 27, 430  
Woronicz Jan Paweł 44, 308, 372, 418  
Woronow Ilona 160, 289, 293, 298, 430  
Woyczyński Benedykt 183, 204, 212, 430  
Woźniak Monika 33, 419  
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 25, 45,  
116, 416, 430  
Woźniakowski Jacek 278, 430  
Wójcicki (Wóycicki) Kazimierz Władysław  
225, 409  
Wójcicki (Wóycicki) Kazimierz, wnuk Ka-  
zimierza Władysława 345, 430  
Wójcik Andrzej 107, 430  
Wrzosek Stefan 32, 416  
Wujek Jakub 284, 416  
Wurzbach Constantin 77

Wyka Kazimierz 167, 168, 170, 173, 231,  
282, 430  
Wystouch Seweryna 297, 429

**Z**

Zabłocka Józefina 14  
Zabłocki Franciszek 57  
Zakrzewska Wanda 215, 421  
Zakrzewski Bogdan 76, 431  
Zaleski Marek 175, 430  
Zalewski Cezary 367, 430  
Zamacińska Danuta 100, 425  
Zathey Hugo 384, 430  
Zawadzka Danuta 12, 47, 413  
Zawadzka Joanna 133, 191, 430  
Zawodziński Karol Wiktor 49, 267, 416  
Zboińska-Daszyńska Bożena 289, 417  
Zdziarski Stanisław 337, 416  
Zgorzelski Czesław 82, 192, 222, 267, 316,  
382, 416, 417, 430  
Zielińska Marta 46, 81, 83, 85, 86, 113,  
130, 136, 276, 324, 345, 362, 390,  
410, 416, 423, 430  
Zieliński Gustaw 130  
Ziemia Kwiryna 91, 430  
Ziemięcka Eleonora 169, 223, 409, 418, 419  
Zieniewicz Andrzej 161, 422  
Zinkow Leszek 248, 251, 257, 270, 299, 430  
Zipper Albert 365, 418  
Zwierzynski Leszek 203, 430  
Zwolińska Barbara 116, 430

**Ż**

Żabicki Zbigniew 38, 424  
Żaboklicki Krzysztof 191, 427  
Żabski Tadeusz 38, 431  
Żbikowski Piotr 164, 247, 276, 344-346,  
413, 429, 431  
Żeligowski Edward (Sowa Antoni) 130,  
408  
Żmichowska Narcyza 25, 111, 115-117,  
161, 243, 277, 414, 418, 420, 424,  
425, 430  
Żmigrodzka Maria 25, 26, 54, 76, 81, 98, 99,  
130, 162, 188, 192, 207, 220, 329,  
409, 422, 427, 430, 431  
Żółkiewski Stefan 390, 424  
Żukowski Tomasz 220, 431  
Żurowski Maciej 345, 426  
Życieńska Ewa 286, 420  
Żyga Aleksander 260, 361, 416  
Żyłko Bogusław 113, 429