

Agnieszka Czajkowska
(Częstochowa)

WOŁYŃ, POLESIE, LITWA – CENTRUM ŚWIATA, KRESY OPOWIEŚCI. O PODRÓŻACH I RYSUNKACH JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

Historyczny Wołyń, a także Polesie i Litwa, były w doświadczeniu egzystencjalnym Józefa Ignacego Kraszewskiego, ich dziewiętnastowiecznego mieszkańca, miejscem centralnym, skąd podejmował podróże, by konfrontować własne poczucie swojskości z obcymi krajobrazami i odmiennymi sposobami życia. Od 1812 do 1860 roku, kiedy to pisarz wyjeżdża do Warszawy, potem Drezna i dalej na Południe i Zachód Europy, kolejne miejsca związane z biografią pisarza to Romanów, Biała Podlaska, Lublin, Świsłocz, Wilno, Dołhe, Omelno, Gródek, Druskienniki, Hubin i Żytomierz. Wymienione nazwy oznaczają realia życia, gospodarowania, urodzin dzieci pisarza, ale także określone literackie zadania, powzięte przez osobowość, uformowaną myśleniem w kategoriach historii i nasyconą poczuciem odpowiedzialności za pozbawioną instytucjonalnych fundamentów narodową substancję.

Obok tworzonych w tym czasie powieści oraz rozległej działalności zbierackiej, historycznej, edytorskiej oraz publicznej, na czas pobytu na Polesiu i Wołyniu datowane są również rysunki Kraszewskiego, stanowiące efekt obserwacji własnego środowiska naturalnego i społecznego, dokonywanych podczas licznych podróży po „swojszczyźnie”. Zachowało się ponad dziewięćset prac sporządzonych przez pisarza, w tym część w archiwach za granicą, w tym Instytutu Literatury im. Tarasa Szewczenki Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie. Nie wszystkie zostały opublikowane, co jest z pewnością związane z ich niejednakową, nie zawsze dużą wartością artystyczną.

Kraszewski do swojej twórczości plastycznej przywiązywał sporą wagę, o czym świadczą częste adnotacje o własnym rysowaniu w korespondencji i na marginesie wspomnień z podróży. We *Wspomnieniach Odessy, Jedysanu i Budżaku* zaznacza: „To piękne i smakownie ozdobione miejsce zasililo znowu album podróży, który z radością widziałem coraz napelniający się pamiątkami”¹, dając wyraźny sygnał podwójnej aktywności deskrypcyjnej, przejawianej wobec oglądanych miejsc. Z rysowniczej pasji zwierza się też rodzinie, o czym świadczą nierzadkie wzmianki w listach². Wykonywane na bieżąco prace świadczą, po pierwsze, o przynależności pisarza do określonej formacji, będącej efektem wszechstronnego dziewiętnastowiecznego kształcenia, ale także o wyraźnym zamiłowaniu Kraszewskiego do sztuk plastycznych. Wiadomo, że obok rysowania zajmował się on także malarstwem olejnym oraz krytyką sztuki, uprawianą w czasopiśmie i epistolografii, na przykład w korespondencji kierowanej z Drezna do Walerego Eljasza-Radzikowskiego.

¹ J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Budżaku*, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1985, s. 34.

² Zob. np. list Józefa Ignacego Kraszewskiego do babki, Anny Malskiej, pisany w Gródku dnia 17 października 1843 roku, w: J. I. Kraszewski, *Listy do rodziny 1820–1863. Część I. W kraju*, oprac. W. Danek, Kraków 1982, s. 114.

Kontakty pisarza ze sztuką rozpoczęły się w 1834 roku, kiedy to, przebywając w Horodcu, w majątku Urbanowskich, pracował nad katalogiem biblioteki i miał możliwość zapoznania się z bogatą galerią malarstwa i innymi dziełami sztuki. Poznał również pracownię malarza Januarego Suchodolskiego, a także pobierał lekcje u portrecisty Bonawentury Dąbrowskiego³. W latach pięćdziesiątych, jak pisze autorka wydania prac plastycznych Kraszewskiego – gromadził i zbierał materiały do słownika artystów polskich *Ikonotheke*, a także zbierał pamiątki narodowe z zamiarem utworzenia własnego muzeum. W 1855 roku ukończył serię ponad stu pięćdziesięciu rysunków do własnej książki *Sztuka u Słowian*⁴. Współtworzył również jako redaktor *Album Muzeum Narodowego w Rapperswyłu*, nad którego drukiem czuwał we Lwowie w 1876 roku Agaton Giller.

Publikowane zwykle (i często tworzone z takim zamiarem) jako ilustracje do utworów literackich⁵ rysunki Józefa Ignacego Kraszewskiego w ocenie historyków sztuki nie przedstawiają jednolitej wartości artystycznej⁶. Często mają one charakter bezpośredniej notatki z natury albo wzoru do postaci „malowanej” w powieści. Stają się rodzajem ilustracji do tekstu, który pretendował do bycia swoistym reportażem z rzeczywistości – historycznej bądź współczesnej. Potęgują wrażenie drobiazgowości obserwacji, czynionych przez Kraszewskiego-podróżnika.

Pominąwszy historycznoliteracką ścisłość, nakazującą dokumentować każdy przejaw twórczej i egzystencjalnej aktywności przedmiotu badań⁷, wypada ujmować pozostałości ikonograficzne Kraszewskiego zarówno w porządku „reprezentacyjnym”, posługującym się kategorią realizmu, jak i w trybie narzuconym przez metaliteracką świadomość pisarza, z definicji uformowaną przez romantycznie pojmowany historyzm. Pierwszy zakres zagadnień związany jest z problematyką dziewiętnastowiecznej mimetyczności, a ściślej – z jej stworzonym przez romantyków wariantem, który na gruncie poezji odwzorowywanie zastąpił kreacją. „Prawdziwy” wygląd rzeczywistości okazywał się bowiem nie tyle efektem klasycznego wykształcenia, znajomości wzorów czy sprawnego oka, co raczej konsekwencją włączenia w proces poznawczy pozostałych zmysłów i „czucia”. Drugi zakres problemów łączy się ściśle z wykształconą w I połowie XIX wieku teorią poznania, której ważnym elementem była świadomość dziejącej się historii i rola w niej narodu oraz pojedynczych jednostek. Romantyczne odkrycie ruin, śladów i pamiątek po ubiegłych epokach, interpretowanych w kategoriach cywilizacyjnych i narodowych, było elementarnym postulatem budowanej w sytuacji porozbiorowej zbiorowej tożsamości. Wobec braku lub też marionetkowego charakteru instytucji państwowych rolę spoiwa kulturalnego w dużym stopniu spełniały sztuki piękne.

³ Zob. H. Kicianka, *Twórczość plastyczna Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1985, s. 6.

⁴ H. Kicianka, dz. cyt., s. 6.

⁵ Zob. J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesie i Litwy*, przygotował do druku i wstępem poprzedził S. Burkot, Warszawa 1985; J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Bud żaku. Dziennik przejażdżki w roku 1843 od 22 czerwca do 11 września*, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1985.

⁶ Zob. H. Kicianka, dz. cyt., s. 14.

⁷ W tym miejscu warto przypomnieć inicjatywę wydawniczą Ministerstwa Kultury i Sztuki, dokumentującą ukraińskie materiały źródłowe, dotyczące J. I. Kraszewskiego, zob. W. Wasyleńko, *Józef Ignacy Kraszewski. Zapomniane, nieznane. (Ukraińskie materiały źródłowe)*, Warszawa 1999.

Reprezentacja rzeczywistości, uprawiana w powieściach przez Kraszewskiego, miała oczywisty związek z prowadzonymi w XIX wieku sporami o literaturę. Zwraca na ten fakt uwagę Stanisław Burkot, wskazując na konieczność dopełnienia naszego pojmowania krytyki literackiej doby romantyzmu o wypowiedzi na temat pozycji powieści w pierwszej połowie XIX⁸, realizującej zadania poznawcze zarówno w zakresie współczesnym, obyczajowym, jak i zwracającej się ku historycznej przeszłości. Świadomość dziejących się zdarzeń, wpływająca na postawy estetyczne w tamtym czasie, współtworzyła gatunkowy rejestr romantyczny. Obok przedlistopadowych powieści poetyckich, a także uprawianych na emigracji form dramatycznych i lirycznych, znalazły się w nim, interesujące w tym miejscu, powieściowe narracje fabularne w swych rozmaitych odmianach, podróży oraz drobne wypowiedzi literackie, wypełniające swoje określone czasem i „poetyką sformułowaną” powinności.

Odwołując się do rezultatów badań przeprowadzonych przed laty przez Józefa Bachórze, należy w tym miejscu przypomnieć teorię genologiczną, zorientowaną na kategorię obrazka i związany z nią postulat „flamandzkiego malowania”, który odzwierciedlał tyleż swoistości literackiego gatunku, co i określone możliwości pojmowania przez pisarstwo XIX wieku, tym samym i Kraszewskiego, idei korespondencji sztuk. O tym, że nie miała ona wiele wspólnego z dwudziestowiecznym jej rozumieniem, przekonuje Józef Bachórz, pisząc: „Bliższe wejrzenie w teksty (np. Kraszewskiego) pozwala stwierdzić, że terminologia malarska nie dowodzi jednakże skłonności korespondencyjnych”⁹.

Wypowiedzi samego pisarza, zwłaszcza notowane na marginesach relacji z podróży, stanowią jednak dowód na poczucie swoistej „przekładalności” obrazów na język literatury. Wyraża je Kraszewski na przykład podczas wędrówek po Europie Zachodniej: „Ze szkół niemieckich i flamandzkiej ledwie coś uderzającego się znajdzie, niższość ich ogólna obok włoskich wydatnieje, poezja z epepei schodzi w nich na przedmieściową sielankę”¹⁰. Używanie literackich kategorii genologicznych dla określenia wartości poszczególnych szkół malarskich wydaje się przykładem na odczuwaną przez pisarza jedność sztuki, traktowanej jako całość. Tego typu uwagi pojawiają się również w metaliterackich *Gawędach o literaturze i sztuce*: „Pejzaż, nawet wprost z natury wzięty, nie jest kopią chłodną, ale może być utworem i poematem”¹¹. Poezja w rozumieniu Kraszewskiego jest tutaj synonimem właściwego, romantycznego poznania, które w naturze pozwalało zobaczyć żywą i twórczą istotę, a przed malarzem stawiało zadania natury hermeneutycznej, pokrewne tym, realizowanym przez dzieła literatury przedlistopadowej. Pisze Waldemar Okoń o korespondencji sztuk w wieku XIX: „Korespondencje pomiędzy sztukami wynikały zatem z duchowego charakteru wszelkiej sztuki, założenia wspólnych źródeł inspiracji oraz podobnych celów, do jakich sztuki powinny dążyć”¹².

⁸ Zob. S. Burkot, *O krytyce literackiej w okresie romantyzmu*, w: tenże, *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008, s. 35.

⁹ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 43.

¹⁰ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. II, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1977, s. 289.

¹¹ J. I. Kraszewski, *Gawędy o literaturze i sztuce*, Lwów 1866, s. 219.

¹² W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 20.

Plastyczne instrumentarium pojęciowe było często wykorzystywane przez dziewiętnastowiecznych rzeczników realizmu, także przez autora *Ulany*. Kategoria ta, wprowadzona do romantycznej refleksji krytycznej przez Maurycego Mochnackiego, łączyła się w jego programowych wypowiedziach z rzeźbą. Interpretacja wczesnych utworów Adama Mickiewicza, Seweryna Goszczyńskiego i Antoniego Malczewskiego pozwalała także na porównania z dziełami Rembrandta i van Dycka, a proces tworzenia obrazów przeszłości opisywała przy pomocy narzędzi plastycznych – farb, „malownictwa”, „ciąągów pędzla”. Realizm poetycki – jak go definiował romantyczny krytyk – łączył w sobie ideę historii z materialnym kształtem dawnego życia, przywoływał uczucie nieskończoności, by nadać mu dotykającą, zmysłową barwę. Pozwalał na reprezentację przeszłości narodu, widzianą poprzez pryzmat jego historycznych losów i ujawniającą jego autentyczność – duchową istotę. „Historyzm romantyczny – pisze Maria Żmigrodzka – był bowiem najżyźniejszą glebą realistycznych tendencji epoki”¹³.

W świadomości Kraszewskiego pojęcia plastyczne oznaczały specyficzną technikę narracji, która nastawiona była na „odmalowanie” rzeczywistości, z uwzględnieniem szczegółów, przynależnych tak przeszłości (stąd dokumentaryzm powieści historycznych), jak teraźniejszości.

Przywołany tutaj obrazek, jako gatunek literacki, posiada swoją genezę, która tyleż wyrasta z korzeni literatury klasycystycznej, co stanowi polemiką z nadrzędną w XVIII wieku teorią naśladownictwa natury. Wykorzystywany przez „mały realizm” międzypowstaniowej literatury krajowej, nie wpracował rygorystycznej poetyki sformułowanej, dlatego Józef Bachórz mówi o grupie gatunkowej¹⁴ utworów, w zasadzie nie operujących fabułą, zorientowanych na prezentację rzeczywistości w atmosferze poufałości autora z czytelnikiem. Użycie kategorii literackiej w odniesieniu do rysunków, tworzonych przez pisarza, nie może posiadać rangi kwalifikującej, bowiem gatunek ten ma w swojej strukturze założenie skończoności, co nie musi jednak oznaczać „wykończenia”. Wszak zamiennikiem nazwy jest słowo *szkic*, z natury prowizoryczny. Wskaźnikiem znaczenia pisanych prozą obrazków jest przede wszystkim tytuł, odsyłający do wybranego, sprawdzalnego geograficznie fragmentu rzeczywistości.

Rysunki Kraszewskiego nie posiadają natomiast sygnałów odautorskiej, komentującej interwencji – są „otwarte” w sensie kompozycyjnym (nie stanowią cyklu) i pozbawione elementów, pozwalających na wyodrębnienie ich z tła. Pojawiają się na kartach bez zapowiedzi (rzadko są zatytułowane, na niektórych zaznaczono datę powstania), sprawiają wrażenie tworzonych pod wpływem impulsu, „na gorąco”. Być może dzięki temu brakowi zakotwiczenia w autentycznej, fizycznej przestrzeni są mniej podatne na przypisanie do „przyziemnego” porządku i umożliwiają podjęcie swobodniejszych działań interpretacyjnych. Dają też szansę na zobaczenie Kraszewskiego w perspektywie wiążącej postulat opisowej kameralistyki z wielkim planem dziejów, podczas kiedy ideowe zaplecze polskich obrazków nie oznaczało, jak pisze Bachórz, wymiaru refleksji wyznaczonego przez antykwaryzm Scotta czy realizm Balzaca. Przywołani pisarze w swoim „porządkowaniu” świata dostrzegali miejsce

¹³ M. Żmigrodzka, *Romantyzm – historyzm – realizm*, w: *Problemy literatury polskiego romantyzmu*, Seria 3.

¹⁴ Zob. J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym*, Gdańsk 1972, s. 14.

dla wyrażenia wielkiej idei historycznego rozwoju. Nieuschematyzowane „wyglądy” rzeczywistości w ich dziełach stawały się odwzorowaniem dziejowych prawideł, które w literaturze polskiej formułowała wielka poezja i towarzysząca jej krytyka.

Kraszewski – pisze Bachórz – w swoich drobnych utworach narracyjnych po-przestawał na wiernym kopiowaniu powierzchni i zaspokojeniu niewielkich potrzeb estetycznych demokratyzującego się odbiorcy sztuki w kraju¹⁵. Odpowiadał na horyzont oczekiwań wyznaczony raczej przez czytelnika gawęd, niż tego, którego wirtualnie konstruowali poeci emigracyjni. Natomiast pozostawione przez pisarza rysunki, z racji swojego „niedokończenia” i decyzji o niepublikowaniu (zapewne z powodu swojej prywatności, a także wycucia artystycznego ich autora), nieopznane przez romantycznego czytelnika, siłą rzeczy mówią dopiero do dzisiejszego odbiorcy.

Naturalnym kontekstem dla nich, obok konotacji literacko-obrazkowych, są relacje z podróży Kraszewskiego. Pisarz podejmował wojaże, wpisując się we współczesny sobie sposób życia. Dziewiętnastowieczne wędrówki, odbywane w kraju i poza jego granicami, zamierzone jako lekcje historii i kultury Europy oraz te wymuszone przez okoliczności polityczne (zesłania, pobyty na emigracji), stawały się okazją do zapisu i utrwalenia oglądanych widoków, które tyleż tłumaczyły współczesność, co wydawały się efektem działania sił historii. W swoich wojażach dziewiętnastowieczni archeologowie i folklorysty, muzycy, pisarze i malarze, ulegali romantycznej modzie, jednocześnie spełniając powinność wobec własnego narodu. Poszukiwali specyficznych cech kultury i krajobrazów obczyzny i „swojszczyzny”. Dzięki pozostawionym przez siebie świadectwom pozwalali czytelnikom „uznać się w jestestwie swoim”. Spotkania z tym, co obce, dawały podróżnikom okazję do rekonstrukcji i utwierdzenia we własnym poczuciu tożsamości, a postrzegana w romantyczny sposób swojszczyzna odkrywała przed nimi pokłady nieznanych dotąd wartości.

Relacje z wędrówek, zorientowane na faktografię i reporterską dociekliwość, tylko pozornie zaprzeczały kreacyjnemu charakterowi romantycznej mimetyczności, która opis budowała na nieobecności i oddaleniu od przedmiotu, a także – jak zapewnia przy wykorzystaniu kategorii fenomenologicznych Wiesław Grabowski – „wydrążyła świat poetycki z ‘wyraźnego przedmiotu na wyraźnym miejscu’”¹⁶. Uprawiane we wspomnieniach z podróży „widzenie” oznaczało bowiem kontekst porządku naddanego, ideowego i estetycznego wyposażenia, które modyfikowało przedmiot obserwacji i wpisywało go w istniejące w świadomości epistemologiczne kategorie. Romantycy zwiedzali Troję po uprzedniej lekturze *Iliady*; oglądając Europę, mieli w pamięci jej literackie kreacje; podróżując po własnym kraju, doznawali wtajemniczenia w znaną z uniwersyteckich wykładów i dzieł w rodzaju *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza, narodową przeszłość.

Dokumentem tak uformowanej wrażliwości są *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*. Prócz bieżących obserwacji zawierają one informacje natury historycznej i etnograficznej, które były wynikiem studiów i obserwacji, zgromadzonych przez Kraszewskiego. Także *Kartki z podróży*, dokumentujące pobyt pisarza w Europie Zachodniej, jak i jego wspomnienia z wyprawy do Odessy, mają w dużym stopniu charakter erudycyjny. Obok zapisu bezpośrednich wrażeń zawierają wiadomości, świadczące

¹⁵ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu...*, s. 46.

¹⁶ W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 70.

o wcześniejszym, lekturowym przygotowaniu autora. Jednak pozostają też świadectwem rozczarowania, które wynikało ze zderzenia wyobrażeń o kulturze zachodnioeuropejskiej z jej rzeczywistym kształtem. Na marginesie wspomnień Kraszewskiego z Wenecji pojawia się uwaga:

Zawód ten był też skutkiem porównania widziadeł fantazji z rzeczywistością, zawsze od niej drobniejszą i mniej świetną... Później obrazy marzeń się zacierają, a to, co się widzi w miarę, jak tamto znika, wyrasta i żywiej uczuć się daje. Kto długo marzył o czymś, zawsze doświadcza w pierwszej chwili tego bolesnego odczarowania; siła myśli bowiem więcej tworzy, niżeli rzeczywistość dać może¹⁷.

Europa Zachodnia jest oglądana przez pisarza w konfrontacji z pielęgnowanymi od dawna wyobrazeniami oraz z pamięcią o wcześniej poznanych i opisanych rodzimych krajobrazach. Dlatego też w *Kartkach z podróży* pisarz dokumentuje swoje poczucie obcości, które stara się zagłuszyć merytorycznym przygotowaniem do zwiedzania muzeów, zabytków i zwykłych ulic znanych miast. Zwiedzając Włochy, Niemcy, Francję utwierdza się Kraszewski w przekonaniu o swojej mentalnej przynależności do ojczystych krajobrazów i współtworzących je ludzi, a także do wpisanego w nie świata wartości. Spotkanie z tym, co nowe i obce, pozwoliło pisarzowi na powtórzoną identyfikację ze znanym i oswojonym. Podróż po Europie Zachodniej okazała się w rzeczywistości powrotem do wcześniejszych wojaży, odbywanych po historycznym Wołyniu, Polesiu i Litwie.

Efektom dziewiętnastowiecznych wypraw krajoznawczych były, oprócz literatury realizującej gatunkową formę podróży, także publikowane zbiory rysunków. Zapoczątkowała je działalność oświeceniowych wędrowców, takich jak na przykład Zygmunt Vogel, z inicjatywy króla Stanisława Augusta Poniatowskiego dokumentujący widoki Rzeczypospolitej czy wyprzedzający romantyzm Zorian Dołęga Chodakowski, poszukujący słowiańskich starożytności. Przykładem artysty realizującego społeczne zamówienie epoki polistopadowej na zbiór rysunków jest Napoleon Orda. Podobnie jak Kraszewski absolwent gimnazjum w Świsłoczy, urodzony w 1807 roku, stanowi wzór twórcy, który, wyposażony w malarskie akcesoria, świadomie i systematycznie wędrował po wschodnich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Odtwarzał ich „widoki historyczne” z intencją dokumentowania polskich pozostałości cywilizacyjnych, ocalałych spod presji działania historii i polityki. Swój *Album widoków historycznych Polski*, w ośmiu seriach gromadzący 260 plasz litograficznych – portretów miejsc, dedykował rodakom. W ten sposób utwierdzał ich w narodowej tożsamości i krzepił w czasie utraty państwowej niepodległości.

W swojej twórczości Orda łączył pamięć o „kraju lat dzieciennych” z obrazem wielkiej historii; malarski szczegół wiązał z wizją dziejów; jednostkę zakorzenioną w krajobrazie porównywał z architektonicznym znakiem określonej cywilizacji; rodzinny, powiatowy cykl biografii określał w kategoriach narodowego wymiaru trwania. Interesowały go zwłaszcza monumentalne pamiątki polskiej historii – postacie ludzkie bywały dorysowywane przez litografów („poprawiał” w ten sposób jego rysunki choćby Maksymilian Fajans). „Uważał zapewne – pisze o jego twórczości Tade-

¹⁷ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. I, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1977, s. 69.

usz Chrzanowski – że człowiek czy jego pojazd szybko znikają z planu, nie pozostawiając wyraźniejszych śladów obecności”¹⁸. Tworząc plastyczne pamiętki oglądanych przez siebie miejsc, wpisywał się Orda w ówczesną praktykę podróżowania i pozostawał bliski swoim współczesnym:

Kraszewski w [...] przychylny sposób wspierał zainteresowania Ordy. Znajdował dla niego słowa zachęty i uznania. [...] Jeden z pierwszych wydrukowanych u Fajansa *Albumów...*, Orda podarował Kraszewskiemu ze słowami wdzięczności i poważania, a ten w liście wysoko ocenił jego poczucie smaku w odtwarzaniu krajobrazu architektonicznego¹⁹.

Podróżnicze zainteresowania Józefa Ignacego Kraszewskiego wynikały z odmiennych, niż reprezentowane przez Ordę, pobudek. Dla autora *Ulany* rozumienie historii oznaczało przede wszystkim dokumentowanie jej detalicznego wymiaru. Prócz architektury interesowali go ludzie, których portretował w utworach narracyjnych oraz w swoich podróżnych wspomnieniach. Kompletował w powieściach współczesnych i historycznych typy szlacheckie, Żydów, chłopów, magnatów, dostojników państwowych, mieszczan i księży.

Dokonywane podczas wędrówek obserwacje pozostawały zgodne z zamiłowaniem autora do zbieractwa – składały się na obszerne archiwum krajobrazów z uwzględnionymi na ich tle pojedynczymi elementami architektury szlacheckich zaścianków, chłopskich chat, przydrożnych karczm, kapliczek; mijanych po drodze przypadkowych przechodniów i znajomych mieszkańców dworów, wreszcie ogrodów, drzew i innych elementów ojczyściej przyrody. Efekty podróży zgodne były z przekonaniem, wyrażanym przez Seweryna Goszczyńskiego, które zamieścił Kraszewski w redagowanym przez siebie *Albumie Muzeum Narodowego w Rapperswylu*:

[...] każda niemal jej stopa przeorana jest pracą i trudem wiekowych pokoleń, zroszona ich potem i krwią, ugwieżdżona, że tak powiem, wspomnieniami walk o święte prawa człowieka i narodu, że według słów papieża, którego proszono o relikwie dla Polski, każda garść jej ziemi ściśnięta w rękę, krwią pryśnie, jednym słowem jest najwymowniej poetyczną dla tego, że przeszły po niej wieki i pokolenia, w miłości Boga i bliźniego i w ofierze czystej i wytłoczyły na jej duchu niezatarte ślady swojego przejścia²⁰.

Ziemia rodzinna i zamieszkujący ją lud okazują się dla poety znakiem historii narodu, a rolą twórczości literackiej jest odczytanie przekazu, zapisanego w krajobrazach i „fizjologiach”²¹. U Kraszewskiego prezentacja postaci często ma charakter demitologizujący czy wręcz satyryczny – tak się dzieje na przykład w szkicu literacko – lekarskim, poświęconym Druskiennikom²², *Obrazach z życia i podróży* czy w powieściach takich jak *Latarnia czarnoksiężska*. W II połowie XIX wieku malowanie typów wziętych z historii narodu czy z bezpośrednich obserwacji stało się powszechną praktyką, uprawianą przez malarzy krajowych (F. Pęczarski, F. Kostrzewski, A. Grabowski, L. Kunicki, A. Kozakiewicz, H.

¹⁸ T. Chrzanowski, *Album widoków historycznych Polski przez Napoleona Ordę*, Gdańsk 1991, s. 12.

¹⁹ *Napoleon Orda (1807–1883). Materiały międzynarodowej konferencji naukowej poświęconej 200. Rocznicy urodzin artysty. Brześć, 29 października 2007, Brześć 2007*, s. 25.

²⁰ *Album Muzeum Narodowego w Rapperswylu. Rok 1876*, pod red. J. I. Kraszewskiego, Lwów 1876, s. 5.

²¹ Pisze o tym Michał Grabowski w swojej rozprawie, zatytułowanej *Literatura romansu w Polsce (cz. I)*, w: tenże, *Wybór pisma krytycznych*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył A. Waśko, Kraków 2005, s. 123.

²² Zob. J. I. Kraszewski, *Druskienniki. Szkic literacko-lekarski*, przez J. I. Kraszewskiego i K. Wolfganga, t. I, z dwiema rycinami, Wilno 1848, s. 102, J. I. Kraszewski, *Obrazy z życia i podróży z dwiema rycinami*, Wilno 1842, t. I, s. 148 i nast.

Pillati)²³ w imię przechowania na przyszłość obserwowanego na bieżąco życia narodowego, a także w wyniku przekonania o przejęciu przez malarstwo krajowe zadań pełnionych do połowy XIX wieku przez poezję. W 1869 roku dokumentował ten stan rzeczy Kraszewski, pisząc: „Życie przeszło z papieru na płótno, może dlatego, że na nim zrozumieliśmy całemu światu wypisuje się językiem, nie przestając być narodowym”²⁴.

Stawiając dziś pytanie o znaczenie rysunków twórcy *Starej baśni*, jego szkiców, fragmentarycznie i z częstą intencją karykatury kopiujących rzeczywistość, trzeba pamiętać o ich specyficznej wartości artystycznej: „Kraszewski, który przez całe życie rysował i malował, zdawał sobie sprawę z braku większego talentu i sam, jako krytyk i teoretyk sztuki, właściwie oceniał poziom swoich prac”²⁵. Ze względu na ich szkicowy i prywatny charakter Mieczysław Wallis pisał o Kraszewskim (umieszczając go obok Słowackiego) jako o przedstawicielu „ciekawej grupy malarzy dyletantów, uprawiających malarstwo na marginesie swej twórczości literackiej”²⁶.

Myśląc o rysunkach warto również wziąć pod uwagę kondycję współczesnego odbiorcy, znużonego wielkimi syntezami, oswojonego z różnymi „końcami historii”, atakowanego nieustannie nadmiarem obrazkowej informacji. Można też pamiętać o intelektualnym zapleczu współczesnych badań historycznych, które w swoim postmodernistycznym wydaniu zakładają całkiem odmienne, nie tylko od dziewiętnastowiecznego, ale i od całkiem niedawnego, rozumienie przeszłości i możliwości jej reprezentacji. Pisze Hayden White:

Jesteśmy od „przeszłości” oddzieleni pewnego rodzaju przeskokiem lub też radykalną zmianą, która zainaugurowała nowy porządek historycznego istnienia. Nastąpiła jakościowa transformacja czegoś, o czym zwykliśmy myśleć jako o wydarzeniu „historycznym”. [...] Owo poczucie nieciągłości pomiędzy naszą nowoczesnością a innymi, poprzedzającymi ją, nowoczesnościami, prowadzi do dewaluacji każdej uprzedniej przeszłości. Jeśli różnica między bezpośrednią przeszłością a bardziej odległymi okresami historii wydaje się większa niż jakiegokolwiek między nimi podobieństwa, wówczas owa odległa przeszłość – wszystko, co wydarzyło się przed naszym wiekiem – może stać się po prostu zbiorem osobliwości i kolektybów. Tak pojęte wydarzenia można wyrwać z ich historycznego kontekstu i umieścić w jakiegokolwiek reprezentacji historii nie tyle jako dokumenty, relikty, monumenty, lub inne tego rodzaju wskaźniki, ile jako wyłącznie *wirtualne* obiekty przeszłości lub obiekty *wirtualnej przeszłości*²⁷.

Współczesna świadomość historyczna okazuje się nie tylko nieciągła, ale i pozwala na dowolne umiejscawianie śladów przeszłości w osobliwych, przypadkowych nieraz porządkach. Z pewnością nie są to fundamenty zrodzone z idei całości, która chciałaby ogarnąć swym zasięgiem rzeczywistość, również minioną. Nie są to także zasady wygenerowane z odgórnie ustanowionej substancji podmiotu, który, oprócz osobistego doświadczenia, ogołocony został z kryteriów pozwalających na uchwycenie go w określonych granicach epistemologicznych. W tej sytuacji przeszłość, docierająca w postaci różnego rodzaju śladów, nie staje się przedmiotem poznania. Jest raczej elementem podmiotowej kreacji, konkretnego użycia, które nazywać można jedną z odmian interpretacji.

²³ Zob. W. Okoń, dz. cyt., s. 92-98.

²⁴ Tamże, s. 29.

²⁵ H. Kicianka, dz. cyt., s. 16.

²⁶ Cyt. za: H. Kicianka, dz. cyt., s. 17.

²⁷ H. White, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: tenże, *Proza historyczna*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2009, s. 68.

Zaskakująco współcześnie mogą brzmieć w tym kontekście słowa zapisane przez Kraszewskiego w *Nocach bezsennych*:

Zbiór poczyna się fantazyjnie, a jak tylko wzrósł nieco, wydobywa się z niego myśl, mówi przezeń historia. Pojedyncze, składowe części, które rozerwane, nie miałyby żadnego znaczenia, zestawione ze sobą nabierają wagi i ze śmiecia stają się kartką dziejową. Zupełnie to tak, jak z tymi duńskimi śmieciakami umarłych cywilizacji, które się składają z kości, herbów, złomów, odpadków, a nieoceniony stanowią materiał do obrazu epoki zapomnianej, nieznananej²⁸.

Pomijając różnice (nie tak znaczne, jak można by sądzić) w pojmowaniu historii oraz odmienności wynikające z kondycji dziewiętnastowiecznego podmiotu wypowiedzi, należy na początku podkreślić prezentowaną przez Kraszewskiego świadomość kreacyjności obrazu dziejów. Ważniejsze w tym momencie wydaje się jednak znaczenie, jakie przywiązuje twórca do pamiętki, drobiazgu, elementu należy na początku podkreślić prezentowaną przez Kraszewskiego świadomość kreacyjności obrazu dziejów (ma to zresztą wyraźne podłoże autobiograficzne). Traktowany jest on przez autora *Ulany* niejako autonomicznie, jak rzecz posiadająca swoje określone fizyczne cechy, nie odnosząca się do niczego poza samą siebie. Jej historyczne znaczenie zaczyna się dopiero (jak by to strukturalistycznie nie zabrzmiało) w chwili oznaczenia relacji z innymi, po włączeniu w określony system myślowy czy też po przypisaniu do odpowiedniego fragmentu tekstu.

Sytuując ocalone od zniszczenia drobiazgi Kraszewskiego w kontekście dzisiejszych kompetencji odbiorczych, można podkreślić ich – niezamierzone w chwili powstawania – znaczenie, które jest efektem właśnie niedokończenia, fragmentaryczności, impresyjności. Powstające na marginesie „właściwych” zajęć pisarza, zainteresowanego podróźniczym opisem oglądanej przez siebie rzeczywistości i pochłoniętego patriotycznym zadaniem zachowania autentycznego kształtu „swojszczyzny”, stają się dzisiaj niezwykle czytelnym, choć wieloznacznym, dokumentem. Oprócz wskazania na zamiłowanie i zdolności rysownicze autora (traktowane przez Kraszewskiego bardzo poważnie – Józef Bachórz przypomina lekcje malarstwa, które pobierał pisarz i zwyczaj regularnego malowania w swoim okresie drezdeńskim w każdą niedzielę²⁹), świadczą o swoistym poczuciu niewystarczalności słowa wobec świata i w obliczu zadań, jakie stawiał przed sobą artysta.

Potrzeba rekonstrukcji obrazu przeszłości w monumentalnych wymiarach, w świadomości pisarza współistniała z szacunkiem dla szczegółu, fascynacja dziejami ojczyzny połączona została z umiejętnością postrzegania teraźniejszości, wreszcie intencjonalna kreacja historii ścierała się z próbą oddziaływania na myśli i sądy współczesnych. Na tę wewnętrzną sprzeczność, charakteryzującą dorobek pisarza, wskazuje Elżbieta Kiślak, pisząc:

Historia była zawsze w jego pojęciu długim trwaniem. [...] W cykl powieści historycznych wpisane zostało przecież marzenie o wielkiej syntezie, całościowej wizji dziejów. Tymczasem w relacjach podróźniczych Kraszewski borykał się ustawicznie z problemem nieciągłości – wędrował pomiędzy wysepkami historii wydartej zapomnieniu, historii w obrazach³⁰.

²⁸ Cyt. za: D. Siwicka, *Kolekcja wobec nikczemności świata*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 134.

²⁹ Zob. J. Bachórz, *Zdziwienia Kraszewskim*, w: *Zdziwienia Kraszewskim...*, s. 143.

³⁰ E. Kiślak, *Podróż i doświadczenie historii*, w: *Zdziwienia Kraszewskim...*, s. 122.

Tak zdefiniowane zadania, postawione wobec realnych pisarskich możliwości powodowały, że autor *Starej baśni* wydaje się niejako zawieszony pomiędzy Prusem a Sienkiewiczem, reprezentującymi dwa odmienne sposoby portretowania rzeczywistości. Wtłoczenie do cyklicznych powieści z historii Polski, czy też dokumentujących dzieje najnowsze (na przykład cykl powieści o powstaniu styczniowym), prób szczegółowego rysunku ludzi i miejsca musiały zaowocować typowością, powielaną na wszelkie możliwe sposoby. Portrety bohaterów i bohaterki, kategorycznie porządkowanych w myśl werbalizowanej najczęściej przez narratora hierarchii wartości, powtarzały stworzone przez „wielką” literaturę wzory i przykrawały je do wymiarów współczesnych odbiorców Kraszewskiego.

Inaczej rysunki (a także obrazy olejne), które stanowią nie tyle istotny kontrpunkt, co raczej dodatkowy, nie do końca udany komponent intensywnej działalności pisarskiej Kraszewskiego. Mogą być dowodem na jeszcze jeden wariant romantycznej opisowości, ale istotą dialogu, jaki podejmują z romantyczną koncepcją mimetyczną (rozumianą w kategoriach romantycznych), wydaje się właśnie owo całkiem nowoczesne, dokonywane mimochodem i okazynie oznaczanie podmiotu, angażującego się w rozmaite obszary twórczej aktywności i w ten sposób usiłującego sprostać nieuchwytej rzeczywistości. Być może dokumentują także swoiste poczucie bezradności wobec świata i charakterystyczną dla twórców I połowy XIX wieku świadomość niewystarczalności słowa. Oprócz Kraszewskiego rysowali wszak Fryderyk Chopin, Juliusz Słowacki czy Cyprian Kamil Norwid. Ostatni z artystów swoją działalność plastyczną uprawiał z całą świadomością jej odrębności. Pisał: „Atoli, żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego szkicu”³¹.

Wydaje się, że w przypadku autora *Ulany* szkicowanie było właśnie rodzajem fotografowania – odruchową chęcią utrwalenia widoku czy postaci, ulotnych i niemożliwych do opisania, zbyt lekkich jak na „ciężar wielu pracowitych stronic”. Zachowane rysunki stają się więc rodzajem ilustrowanego pamiętnika pisarza, zawierającego bezpośrednią, mimowolną niemal notatkę z natury³². Z bogactwa świata ocalone zostają w ten sposób fragmenty, ułamki, które na swój sposób malują przedmiot, ale najwięcej mówią o autorze i warunkach dokonywanego dzięki nim poznania. Wyznaczone są one przez ciągły ruch, przemieszczanie się, a podmiot tak odbywanej lekcji epistemologii charakteryzuje stała otwartość na zmiany i nieustanna gotowość zapisu nowych wrażeń.

Dzięki temu otrzymujemy niemal intymny zapis spotkań z rzeczywistością, skreślony ołówkiem, wyrażający zdziwienie, zachwyt czy zwykłą nudę. Spoglądając na kijowski zbiór, można powiedzieć, że jest on śladem niezwykle biografii człowieka, zafascynowanego własnym krajem w jego współczesności i odczytywanej ze znaków przeszłości; urodzie i brzydocie; wreszcie wielokulturowości połączonej z potrzebą znalezienia swojej jedności portretowanych społeczności. Rysunki Kraszewskiego mogą być w takiej perspektywie dokumentem kłęski artysty, nie mogącego podolać multiplikowanej przez rozmaite – współczesne czy historyczne – sposoby widzenia rzeczywistości, nieumiejącego znaleźć wielkiej, spójnej idei, łączącej wszystkie jej składniki w jedną opowieść. Wyrazem takiej bezradności i jednocześnie artystycznego koniunkturalizmu był dla na przykład Norwida stosowany przez autora *Ulany* flamandyzm:

³¹ Cyt. za: *Norwid. Znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice*, wstęp P. Chlebowski, wybór i opr. P. i E. Chlebowscy, Warszawa 2008, s. 7.

³² Zob. H. Kicianka, dz. cyt., s. 14.

[...] kojarzył się on z „wulgarną rzeczywistością” oraz z obcą poecie, zauważalną we współczesnej mu literaturze tendencją do ukazywania „obrazkowych” scen obyczajowych. „Flamandyzm” bowiem nie był dla Norwida metodą pomocną podczas tworzenia sztuki narodowej, lecz wręcz przeciwnie, wydawał się być pierwiastkiem obcym uduchowionemu i docierającemu do istoty zjawisk charakterowi słowiańskiemu narodu polskiego³³.

Kraszewski inaczej – swoje twórcze zadanie widział w ocaleniu możliwie największej ilości fragmentów, nie mogąc – w potrzebie drobiazgowości – zbudować „z mozaiki świata całego”. I nawet jeżeli wielka historia rozpadła się Kraszewskiemu na pojedyncze obrazy, to ich związanie w spójną całość możliwe jest właśnie dzisiaj, w obliczu przemian, jakie dotknęły myślenie o przeszłości i przez współczesnego, nieokreślonego systemowo oraz „nieostrego” esencjalnie, odbiorcę.

³³ W. Okoń, dz. cyt., s. 193.