

WOJCIECH HAMERSKI

IRONIA ROMANTYCZNA WE WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI
JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

Lękam się, aby gdy to piszę, nie posądzono mnie lekkomyślnie, o tajemne sprzyjanie wywróconemu porządkowi rzeczy.

*Józef Ignacy Kraszewski*¹

O ODZIEŻY PANA WALEREGO

OPowieść dotyczy sfałszowanego dokumentu. Szalbierski oblig – spreparowany przez niewiernego sługę w przytomności nieuczciwego plebana na zlecenie niegodziwego stryja – pozbawia pana Walerego rodzinnego majątku, inicjując fabułę zorganizowaną wokół niespokojnego życia niesprawiedliwie wyrzuconego z siodła ziemianina. Los się jednak odmienia, czas wielkomięjskich poszukiwań i służby wojskowej zostaje przerwany, gdy dowód oszustwa przypadkowo trafia w ręce dziedzica. Walery powraca na ojcowiznę, a w zakończeniu oglądamy go szczęśliwego w otoczeniu żony i dzieci.

Podobnych historii, osnutych na różnych wariantach majątkowego oszustwa, w dorobku autora znajdziemy wiele i jeśli *Pan Walery* (1831) czymś się wyróżnia, to ekscentryczną formą, charakterystyczną dla niektórych wczesnych utworów Kraszewskiego. Powieść inscenizuje swoje odczytywanie, upostaciowując autora i przydając mu jako partnera do rozmowy czytelnika lub raczej słuchacza, dociekliwego i niewdzięcznego: „w jakim to rodzaju ta powieść?”, „krzycz tylko głośno, żebym nie zasnął”, „twoja powieść mało ma intrygi”, „a to jaki ma związek z powieścią twoją?”² itd. Pisarz niewiele robi sobie z krytyki, ponieważ do własnego warsztatu odnosi się z dystansem.

1 J.I. Kraszewski, *Formy – język*, w: tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 34.

2 Tenże, *Pan Walery*, Wilno 1831, s. 13, 14, 48, 155.

Śmiało przyznaje, że niektóre sceny pozostają bez wyraźnego związku, zastrzega też, iż rzecz jest pisana „w moim własnym rodzaju, to jest według moich prawideł i urojeń”, w dodatku bez zażenowania klaruje nieudolne próby suspensu („bom chciał utrzymywać w zawieszaniu”³). Książka ta, można odnieść wrażenie, rada jest z chłosty, którą sobie wymierza.

Natomiast czytelnik, odnajdując w powieści swój żartobliwy portret, odgaduje, że został wciągnięty w grę z ustalonymi regułami komunikacji literackiej. Kłopot w rozpoznaniu jej zasad wynika z tego, że związek między spadkową historią a metaliteracką otoczką jest niewielki. A ponieważ trudno go zrozumieć, łatwo go zbagatelizować. „Czyżby jednak niezrozumiałość – pyta Friedrich Schlegel – doprawdy była czymś zdrożnym i lichym?”⁴. Filozof nie tylko praktykował podobny rodzaj gry z odbiorcą, ale i poddał ją metodycznej refleksji: „dawno już postanowiłem wdać się w rozmowę z czytelnikiem i na jego oczach, przy nim skonstruować innego, nowego czytelnika na moją modłę”⁵. Wciąż jednak nie wiadomo, do czego retardacyjna rozmowa ma służyć w *Panu Walerym* – samozwrotna konstrukcja wydaje się słabo wtopiona w otoczenie, na pierwszy rzut oka nie wchodzi w głęboki dialog z fabułą, przez co utwór sprawia wrażenie dość poważnej historii niepotrzebnie przerywanej pogawędkami zgryźliwego czytelnika i błaznującego autora. Takie niedopasowanie treści i formy piętnował Kraszewski-krytyk, używając krawieckich metafor:

Forma bez wątpienia jest tylko odzieżą myśli, język materiałem z którego się ta odzież wyrabia, ale przeto ani odzież, ani materia nie są do pogardzenia.⁶

Z myśli tej kielkuje porównanie literatury klasycznej ze współczesną („Tamtamianowicie zaprzętała się formą, ta duchem”), piętnujące zaniedbanie formy w tej drugiej: „forma utworu powinna się stosować do jego ducha”. Wywód – w którym być może pobrzmiwa echo Heglowskiej tezy o nadmiernym rozwoju idei względem formy w sztuce romantycznej – prowadzi do podkreślenia uroków prostej formy (Kraszewski sprzeciwia się m.in. używaniu neologizmów). Co ciekawe, gdyby krytykę tę aplikować wstecznie do twórczości samego Kraszewskiego, wymogu harmonii między planem treści i wyrażania nie spełniłoby bardzo wiele jego wcześniejszych utworów. Być może dlatego pisarz po kilku latach surowo oceniał swoje dzieło: „*Pan*

3 Tamże, s. 13, 73.

4 F. Schlegel, *O niezrozumiałości*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 201.

5 Tamże, s. 192.

6 J.I. Kraszewski, *Formy – język*, s. 33.

Walery jest nieforemną rapsodią, w której chciałem gwałtem mieć dowcip⁷. Wszystkie elementy, które autor z perspektywy czasu potępił – nieforemność, dowcip oraz improwizacyjność związaną z rapsodią – mogą stanowić atuty powieści, jeśli uznamy osobliwy urok niedostosowania odzieży-formy do ciała-treści.

Forma mówienia o formie w artykule Kraszewskiego, czyli dość konsekwentna w początkowych akapitach figuracja w duchu krawieckim, kojarzy się z „filozofią odzieży” profesora Teufelsdröckha. Zasięg tej metafory jest oczywiście w *Sartor Resartus* (1833–1834) Thomasa Carlyle’a dużo szerszy niż w eseju Kraszewskiego, a samo skojarzenie zbyt pospolite, by móc się domyślać genetycznego związku. A jednak igranie znaczeniami ciała i odzieży, wnętrza i zewnątrz, formy i treści, rozumienia figuralnego i literalnego w powieści autora *Bohaterów* zdaje się lepiej wyjaśniać dziwactwa *Pana Walerego* niż późniejsza, niezestrojona z praktyką krytyka literacka Kraszewskiego.

Carlyle osiąga ironiczną polifoniczność, konstruuując czytelnika według zacytowanego Schleglowskiego przepisu. Filozoficzny system pozbawiony jest autorskiej asercji, ponieważ rozwija się w nieustającej, zapośredniczającej parabazie wydawcy-komentatora, raz to przychylniej, raz sceptycznej wobec teorii fikcyjnego profesora. Relatywizujący mechanizm wpisany w strukturę narracji uniemożliwia potraktowanie filozofii odzieży serio, nie daje jednak pewnych podstaw, by myśleć o niej zupełnie odwrotnie. „Wzniosły, milczący, dumający Transcendentalizm”⁸ Teufelsdröckha wygląda czasem na parodię niemieckiego idealizmu (zwłaszcza Hegła, w czym widać pokrewieństwo z antyfilozoficznym nastawieniem polskiej powieści międzypowstaniowej⁹), innym razem zaskakująco celnie wyjaśnia artystyczne założenia *Sartor Resartus*:

Mowę nazywają Szatą Myśli [...]. Jej przedziwem są Metafory. Zbadaj język. Czymże jest on cały, z wyjątkiem garstki pierwiastków rodzimych (naśladowujących brzmienia

7 Tenże, *Różne rzeczy*, w: tegoż, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. 1, Wilno 1838, s. 113.

8 T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 1882, s. 22.

9 Przychodzi mi do głowy np. marny koniec kobiety-filozofki, która „prosiła ojca, żeby jej dostał dzieł Hegła”, w *Powieściach nieboszczyka Pantofla* Ludwika Szyrmera (L. Szyrmer, *Powieści nieboszczyka Pantofla*, Kraków 2002, s. 107) oraz satyryczny portret Wielkopolanina z *Latarni czarnoksiężskiej*: „odbył uniwersytet w Berlinie i kochał się w Heglu, pozbył się wiary, a nabył filozofii, której tylko wypadki i wniośki zapamiętał” (J.I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksiężska. Obrazy naszych czasów*, seria I, Kraków 1988, s. 266).

naturalne), jeśli nie zbiorem przenośni, poznawanych lub już niepoznawanych, płynnych jeszcze i kwitnących, albo też stężących już i bezbarwnych?¹⁰

Ten uderzająco prenietscheański passus (komentuje go wydawca: „czyś spotkał się kiedy, czytelniku, z bardziej metaforycznym ustępem o Przenośniach?”) jest znakomitym autokomentarzem do multirefleksyjnej powieści, która pozbawia przezroczystości stężale metafory narracyjne, uświadamiając nieoczywistość mimetycznej reprezentacji, figuralność procesu autobiograficznego, wymiennosc fabularnych ról itp. Posługując się ironią i satyrą, polemizuje z reprezentacjonistycznym i patetycznym idealizmem Hegla, a dzięki zastosowaniu autorefleksyjnej techniki „*Sartor Resartus* po mistrzowsku wyraża w swojej strukturze i treści ironiczny atak na ograniczenia języka”¹¹. Wydaje się, że z analogicznym atakiem – przeprowadzonym w tym samym czasie, ale w innych warunkach i na inną skalę – mamy do czynienia w *Panu Walerym*. Namysł Carlyle’a ma charakter globalny, dotyczy wszakże natury języka jako takiego, refleksja Kraszewskiego bardziej lokalny, wiąże się z ograniczeniami języka, mającego być nową szatą szytą na miarę rozwijającego się wówczas gatunku powieściowego.

KRASZEWSKI W SUKNI ARLEKINA

Kompetencje teoretycznoliterackie młodego Kraszewskiego były, jak zauważyła Ewa Warzenica, dość niskie. „Słabość teoretycznego rozeznania autora *Ulany*” prowadziła do tego, że „jeszcze w 1837 roku nie rozumiał roli przełomu romantycznego w naszej literaturze”¹². Pisarz nie potrafił docenić roli niektórych ważnych zjawisk, dysponował autorskim rozumieniem romantyczności i zasobem własnych pojęć estetycznoliterackich. Bezspornie ważnym źródłem inspiracji w latach trzydziestych była jednak dla niego romantyka niemiecka, zwłaszcza pisarstwo Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i Jean Paula Richtera, „wiele wskazuje na to – podejrzewa nawet Warzenica – że nie były mu obce także prace Schleglów”¹³. Pisarz nie zrobił jednak z tych lektur użytku, który zaowocowałyby rodzimą recepcją ironii romantycznej. Nie była ona stawką żadnego z ważnych sporów – o romans historyczny, powieść współczesną i ogólne zasady ich poetyki¹⁴ – w które

10 T. Carlyle, dz. cyt., s. 63.

11 A.K. Mellor, *English Romantic Irony*, Cambridge & London 1980, s. 134.

12 E. Warzenica, „*Powieści romantyczne*” J.I. Kraszewskiego, w: *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 99, 100.

13 Tamże, s. 101.

14 Te trzy główne kierunki sporu o powieść wyróżnił Stanisław Burkot (zob. S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968, s. 58).

Kraszewski zaangażował swoje pióro. Co prawda w polemice z Michałem Grabowskim, dotyczącej francuskiej „literatury szalonej”, posługuje się pojęciem ironii, to jednak w znaczeniu słabo korespondującym z estetyką jenajczyków: „Dwa są sposoby widzenia przeszłości, sympatyczny i ironiczny”, powiada Kraszewski. Ten drugi „prowadzi do znęcania się nad czarną i brzydką częścią historii”¹⁵, jest zatem formą nieapologetycznego, krytycznego oglądu przeszłości, sprzeciwiającego się ideologicznej nadorganizacji metody autora *Stanicy hulajpolskiej*. A zatem ryzykownie byłoby polemizować z udokumentowanym przekonaniem, że „świadomość teoretyczna epoki, wyższa u nas zapewne od osiągnięć praktycznych, zogniskowała się na zdefiniowaniu zasad powieści realistycznej”¹⁶. Wśród nich jedną z najważniejszych była zasada estetyki mimetycznej, przeciw której romantyczny ideał „progresywnej poezji uniwersalnej” występował przeciw z całą mocą. Co ciekawe, odchylenia od tego modelu historycy literatury objaśniają najczęściej opozycją powieści realistycznej i „tajemniczej”, odwołując się do kojarzonych z niemieckim romantyzmem pojęć paraboli, mitu, groteski czy fantastyki, dość konsekwentnie unikając powoływania się na flagowy koncept jenajczyków, czyli ironię romantyczną¹⁷. Niewykluczone, że należy to wiązać z dawno zdiagnozowanym lechickim „defektem ironicznym”, wynikającym z faktu, że z jednej strony kategoria ta „pozostawała w jaskrawej sprzeczności z najpopularniejszymi wówczas w Polsce koncepcjami poety narodowego”¹⁸ (konflikt etyczny), z drugiej zaś powieściopisarze występowali z kontrkoncepcją zabiegającą o „iluzję świadkowania przedstawionym zdarzeniom”¹⁹ (konflikt estetyczny) – tym samym koło się zamyka, pozostawiając ironię romantyczną poza swoim obrębem.

15 J.I. Kraszewski, *O literaturze szalonej*, „Tygodnik Petersburski” 1839, nr 68, s. 391.

16 S. Burkot, *Proza w okresie romantyzmu*, „Ruch Literacki” 1989, z. 2, s. 109.

17 O nierozdzielnym związku głównonurtowej powieści międzypowstaniowej z „innymi niż romantyczne pojęciami o literaturze”, czyli przede wszystkim z estetyką mimetyczną, obszernie pisał Józef Bachórz. Autor dostrzega obecność alternatywnej koncepcji powieści Schlegla i Novalisa, doceniając „sam fakt włączenia gatunku powieściowego w obręb programowych rozmyślań wybitnych stanowiciele estetyki romantycznej w Niemczech”, jednak odstępstwa od zasad realizmu mieszczą się w formule powieści filozoficzno-fantastycznej, powieści-paraboli, powieści-mitu – ironia jest natomiast terminem nieobecnym (wypartym?) (zob. J. Bachórz, *Poezja a powieść. Romantyzm a realizm*, w: *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 11, 21 i in.).

18 M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod. red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 201.

19 H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 44.

Na przekór okolicznościom ironia pozostaje jednak elementem praktyki pisarskiej Kraszewskiego, co nie umknęło badaczom, pomimo dominacji realistycznego paradygmatu lektury. Wincenty Danek pisze o wczesnym sternizmie pisarza oraz „ironii i młodzieńczej przekorze w przedstawianiu świata szarych ludzi”²⁰, a Warzenia zwraca uwagę na ironiczny wydźwięk *Poety i świata* (1839), choć romantyczność juveniliów tłumaczy przede wszystkim zaadaptowaniem Hoffmannowskiej fantastyki. Natomiast już Mieczysław Jankowiak odważnie zastosował Schleglowski koncept w lekturze *Historii kołka w płocie* (1860): „bohater chłopski jest animatorem ironii romantycznej i jej subtelniejszych konsekwencji”²¹. Interpretacja dzieła, które w najczystszej postaci realizuje formalne założenia „transcendentalnej bufonerii”, jest jednak niewyczerpująca, autor w zasadzie sprowadza ironiczność do artystowskiego poczucia wyższości u chłopca-artysty. „Subtelniejsze konsekwencje” z ironicznego potencjału twórczości Kraszewskiego wyciągnęła dopiero Ewa Owczarz, która z kolei niechętnie posługuje się tym terminem w odniesieniu do autora *Powieści bez tytułu*. Wydaje się jednak, że dostrzegając „enklawy podmiotowości”, „elementy defikcjonalizacji” i „samowiedzę narratora”, prowadzącą do „upodrzedzenia fabuły wobec żywiołu dyskursywności i subiektywności”²² we wczesnych powieściach o artyście, umożliwia ich odczytywanie w kluczu nieustającej parabazy, czyni z nich miejsce wyjątkowo urodzajne nie tylko w techniczne chwytły ironiczne, lecz także ironiczne światopoglądy.

Okazuje się, że brak teoretycznego uzbrojenia, a nawet krytycznoliteracka świadomość sprzeczna z estetyką ironii nie stanowią przeszkody dla ujawnienia się „piękna logicznego”. Wynika to z ateoretycznej natury zjawiska opisanego przez Schlegla: „Nie da się jej ani zmyślić, ani zdradzić. Kto jej nie ma, dla tego pozostanie ona zagadką nawet, gdy się ktoś do niej otwarcie

20 W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 29.

21 M. Jankowiak, *Kunszt ironii powieściowej w pisarstwie Kraszewskiego na przykładzie „Historii kołka w płocie”, „Pamiętnika panicza” i „Dziennika Serafina”*, w: *Pochylił się nad Józefem Ignacym Kraszewskim*, red. M. Łojek, Bydgoszcz 1992, s. 74. Wątek „permanentnej parabazy” w *Historii kołka w płocie* podjąłem w książce *Romantyczna troposfera powieści*. Staralem się w niej również przedstawić ironię romantyczną jako klucz interpretacyjny do powieści *Poeta i świat* (zob. W. Hamerski, *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Szyrmer’a i Korzeniowskiego*, Poznań 2010, s. 57–73 i 96–103).

22 E. Owczarz, *Poszukiwanie siebie – poszukiwanie formy. Powieści Kraszewskiego o artyście*, w: *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Szyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009, s. 18–19.

przyzna²³. Na żadnym uniwersytecie, nawet w Jenie, nie zdobędzie się dyplomu, który uwrażliwiłby na ironię (choć dałoby się nauczyć jej klasycznej odmiany funkcjonującej w obrębie retoryki), natomiast kierunek odwrotny jest uprawniony – można ją pojąć bezwiednie. Tak było nawet z Juliuszem Słowackim, który „nie znał najpewniej teoretycznych podstaw refleksji o ironii”, ale „obdarzony temperamentem ironisty, samorzutnie tworzy konstrukcje, które nawiązują do Schleglowskich koncepcji²⁴. Ironiczna kategoryzacja niekategorialnej ironii dokonana w *O niezrozumiałości* uświadamia – twierdzi Marike Finlay – że Schlegel traktował ironię „nie jako zestaw substancjalnych kategorii semantycznych, ale jako praktykę komunikacyjną²⁵. Ponieważ autor *Fragmentów* jest jednocześnie teoretykiem tej praktyki, zbudowana na ironii teoria powieści jako „progresywnej poezji uniwersalnej” pełna jest paradoksów (formą paradoksu jest, jak wiadomo, sama ironia), dlatego „nie daje się wyczerpać żadną teorią”, jest tym systemem, który według filozofa trzeba mieć, lecz którego zarazem nigdy się do końca nie ma. Specyfika zjawiska częściowo wyjaśnia, dlaczego ironia nie mogła zostać użyta w teoretycznym sporze o kształt powieści, który rodził się wszakże z potrzeby poczynienia elementarnych ustaleń, a nie ich dekonstrukcji, ale też pozwala domyślać się ironii jako „samorzutnej” praktyki komunikacyjnej w obrębie krytycznego dyskursu autora niepozbawionego przecież „temperamentu ironisty”.

Formuła „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego”, flagowy postulat estetycznoliteracki Kraszewskiego, ukuta została już w 1832 roku, czyli na początku twórczej drogi, którą pisarz, co trochę zaskakujące, już wtedy postanowił przedstawić we wstecznym lusterku autokrytyki w tekście *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*. Ani początkowa fascynacja niemiecką romanzyką fantastyczną, ani umiarkowana obrona francuskiej „literatury szalonej” nie osłabiają przekonania, że pisarski światopogląd autora wznosi się na estetycznym fundamencie „wiernego kopiowania”. Nawet ów wczesny tekst „potwierdza, że Kraszewski od pierwszych swych wystąpień wyznaczał drogi rozwoju powieści realistycznej²⁶. Siłowe odwracanie tego kierunku myślenia

23 F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 27.

24 J. Ławski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009, s. XXXI.

25 M. Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlin–New York–Amsterdam 1988, s. 193.

26 S. Burkot, *Przypisy*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 253. Kilka lat temu opinię tę, w oparciu o analizę m.in. tego wczesnego tekstu Kraszewskiego, podtrzymała Agata Zalewska (zob. A. Zalewska, „[...] lepiej każdy woli patrzeć w zwierciadło, jak na dziki i nienaturalny obraz” – Józefa Ignacego Kraszewskiego

byłoby wymuszone i jałowe, choć nie jest tak, że nie warto wskazywać na jego uproszczenia, ponieważ krytycznoliteracka nowalijka Kraszewskiego nie jest tekstem aż tak przejrzystym, jak się go przedstawia.

Nie można, na przykład, przeoczyć prawidłowości w doborze przykładów okalających wezwanie do „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego”. Krótkiej wędrówce po własnych śladach towarzyszą nazwiska wielu autorów, z którymi Kraszewski odczuwa więź, choć nieco więcej uwagi poświęca jedynie kilku, wśród nich Miguelowi Cervantesowi, „wielkiemu znawcy serca ludzkiego”, Laurence’owi Sterne’owi, co „wszywa się w serce człowieka”, „wielkiemu w wyobraźni” Walterowi Scottowi, Hoffmannowi, którego „suknia nosi łąty arlekina”, wreszcie Richterowi, choć o nim... „nie śmiemy nic mówić”²⁷. Bez wyjątku przychylne portrety pisarzy, spotkanych „na ścieżce, którą poszedłem”, prowadzą do niespodziewanej pointy – autor zamyka szkic gestem separatystycznym: „śmiejcie się, gniewajcie, róbcie, co chcecie, czytelnicy, ja do naśladowania się nie przyznaję; źle czy dobrze, sam sobą się kontentuję i piszę. Wolno sądzić, co się podoba”²⁸. Tekst kończy figlarna apostrofa, która swoich adresatów, czyli nas, pozostawia z paroma wątpliwościami. Jak czytać artykuł, będący jednym z pierwszych polskich „manifestów” realistycznych, który chwali „wierne obrazy Cervantesa, Sterne’a, Fieldinga, Lesage’a”, choć chwilę później wypiera się ich wpływu? „Czyliż to jest wielkim – chciałoby się zapytać autora, używając jego własnych słów z wcześniejszego fragmentu tego samego szkicu – czego nie pojmuję, nie rozumiemy lub naśladować nie możemy”²⁹? Stosunek krytyka do grupy autorytetów jest niejednoznaczny i nonszalancki. Ów „rodzaj pisania, do którego się na chwilę przywiązałem” jest przedmiotem afirmacji, ale i negacji, gesty przywiązania i zerwania więzi następują jeden po drugim, za sprawą czego cel, który stoi za prezentacją, staje się niejasny. Chyba żaden uczciwy czytelnik nie powie, że w pełni rozumie, o co chodzi autorowi w tym krótkim tekście – czytając go, nabieramy wątpliwości, czy jesteśmy mędrkami czy głupcami z przyszłości, które stanowi do niego motto, niemające chyba innego celu niż tematyżowanie komunikacyjnej niejasności, w jakiej tekst nas stawia³⁰.

myśli o literaturze, w: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. T. Sobieraj i W. Ratajczak, Poznań 2006).

27 J.I. Kraszewski, *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 26–28.

28 Tamże, s. 28.

29 Tamże, s. 25.

30 Jest nim „przysłowie arabskie”: „Mądry zna nierozumnego, bo nim był sam dawniej; ale głupiec nie zna mądrego, bo nim nie był”.

Lista nazwisk wspierających „kopistyczne” przesłanie szkicu nie czyni go bardziej przejrzystym. Wszak trzy dekady wcześniej na tych samych autorów powoływał się Schlegel, zarysowując biegunowo odmienną koncepcję powieści. Cervantes, pełen „boskiego konceptu i fantazji”, był dla niemieckiego teoretyka kwintesencją romantycznego synkretyzmu, „delektacja humorem Sterne’a” znajduje aprobatę w oczach autora *Listu o powieści* ze względu na podobieństwo do „dowcipnych malowideł zwanych arabeskami”, zaś „pstry zlepek chorobliwego konceptu”, jaki przedstawiają utwory Richtera, zasługuje w tym samym liście na stanowczą obronę jako „jedyne romantyczne wytwory naszej antyromantycznej epoki”³¹. Z oczywistych powodów nie powołał się Schlegel na Hoffmanna, choć można przypuszczać, że gdyby było to możliwe, zrobiłby to. Nie mam takiej pewności co do Scotta, którego miejsce w polskiej dyskusji teoretycznej było akurat szczególnie eksponowane, choć Yoon Sun Lee dowiódł, że koncepcje Schlegla mogą posłużyć do „późniejszego odkrycia obywatelskiego potencjału ironii”³² w późniejszych przecież powieściach szkockiego pisarza.

Trzeba się zatem zmierzyć ze skrajnie rozbieżną lekturą tych samych książek: „pstry zlepek chorobliwego konceptu” nijak ma się do „flamandzkiego malowidła”, Schleglowskie arabeski i obrazki Kraszewskiego zdaje się nic nie łączyć. A jednak! Konsekwentne odczytywanie przedmowy Pasternaka jako wczesnego programu twórczości realistycznej możliwe jest dzięki wyłuskaniu z niej tych elementów, które do zaplanowanej tezy pasują, i pominięciu pozostałych. Tymczasem *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem* z pokornej deklaracji „przywiązania” do kilku autorytetów przechodzi w autokreacyjną parabazę, wypierającą się jakiegokolwiek wpływu, a za mistrzów „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego” podaje akurat tych autorów, których twórczość dostarcza licznych przykładów fantastycznego czy groteskowego nadmiaru oraz rozbijania iluzjonistycznych aspiracji literatury (np. Sterne, Richter i Hoffmann). Jeśli sygnał „narastania formuł powieści realistycznej” miałyby stanowić niemożność „zakłócania stworzonej iluzji”³³, to artykuł Kraszewskiego byłby bardzo słabym argumentem na rzecz jakiegokolwiek przyrostu, przy czym warto pamiętać, że „nie ma statycznego modelu stylu realistycznego, zawsze mamy obowiązek traktowania go historycznie”³⁴.

31 F. Schlegel, *List o powieści*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne...*, s. 165–166.

32 Y.S. Lee, *Nationalism and Irony*. Burke, Scott, Carlyle, New York 2004, s. 15 (tłum. – W.H.)

33 S. Burkot, *Proza w okresie romantyzmu*, s. 101.

34 W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 281.

Czytając tekst, który jest jednocześnie przedmową, arabską szaradą, programem literackim, zbiorem portretów pisarzy, autobiograficznym wyznaniem oraz wyzwaniem rzuconym czytelnikowi, dochodzimy do wniosku, że i jego „suknia nosi łąty arlekina”. Chyba tylko „harmonijni spłyciarze”, którzy zwykli „brać żart poważnie, a to, co poważne, mieć za żart”³⁵, mogą pokusić się o upraszczające uspojnienie. Być może ma swoje znaczenie, że pod tekstem, opublikowanym dopiero w 1837 roku, autor, kryjący się za maską Kleofasa Fakunda Pasternaka, zachował oryginalną datę, pozostawił też mylącą informację, chociaż łatwo było tego uniknąć³⁶. „Pisałem dnia 1 kwietnia 1832 roku w Wilnie” – ocalenie podpisu wzmaga podejrzenie, że tekst jest wystąpieniem primaaprilisowym, rozwijającym się w żywiole rozmyślnego udawania, opowiadania nie całkiem prawdziwych historii, żartobliwie wprowadzających w błąd.

Jeśli potrzeba odrobiny skupienia, by dostrzec sprzeczności tkwiące w obrębie pojedynczego tekstu krytycznego Kraszewskiego, to konflikt na linii krytyka – praktyka literacka jest już zupełnie wyraźny. Zbiór *Improvizacje dla moich przyjaciół. Xiążeczka do zapalania fajek* (1834) pomyślany został jako dzieło programowo synkretyczne, co zapowiada z humorem wstęp: „Będzie to marmelada z jabłek, ogórków, wiśni, poziomek, szczawiu, pasternaku, sałaty, dębowej kory, szyszek sosnowych, gruszek, kalafiorów, marchwi, winogron, trocin, otrębiów i ananasów”³⁷. Mieszanka, łącząca przysmaki krajowe i egzotyczne, według teoretycznych kryteriów samego autora, wyłożonych w artykule *Nowa literatura*, byłaby nie tylko obca narodowej kuchni literackiej, ale i wroga dagerotypowej lojalności wobec realiów. Owczarz, omawiając *Bigos hultajski* Tytusa Szczeniowskiego, wykazała związek literacko-kulinarnych mieszanin (eksponujących zwykle postać kucharza, czyli podmiotu twórczego) z romantyczną poetyką fragmentu, tradycją sternizmu oraz sylwy szlacheckiej³⁸, chociaż wydaje się, że może się z nimi wiązać również estetyka ironii. Tak jest na pewno z filozoficzną spuścizną Teufelsdröckha, którą fikcyjny wydawca *Sartor Resartus* porównał do szkockiego

35 F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 28.

36 J.I. Kraszewski, dz. cyt., s. 28. Autor pisze, że „drugą powiastkę podaje na widok publiczny”, choć – jak zauważa Burkot – według ustalonej chronologii ani *Dwa a dwa – cztery*, przy której ukazała się przedmowa, ani prawdopodobnie pierwotne jej towarzystwo, czyli *Wielki świat małego miasteczka*, nie były drugą powieścią pisarza (zob. S. Burkot, *Przypisy*, s. 253).

37 J.I. Kraszewski, *Improvizacje dla moich przyjaciół. Xiążeczka do zapalania fajek*, Wilno 1844, s. 14.

38 E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993, s. 77.

haggisu, pstrej potrawy składającej się z różnych owczych wnętrzności zaszytych solidarnie w kiszce. Autor *Improwizacji...* zamiast polskiego bigosu i szkockiego *haggisu* serwuje *olla podrida*³⁹, a zatem hiszpańską strawę Don Kichota, składającą się z różnego rodzaju resztek. Jej resztkowość przekłada się na fragmentaryczność i synkretyczność struktury, niemożność podania kanonicznej listy ingrediencji – na otwartość i procesualny, „progresywny” charakter dzieła, improwizowany niczym w jarmarcznym teatrze.

Książka sprostала wstępnym założeniom. Przedstawia zbiór różnorodnych niepowiązanych i często pozbawionych konkluzji „szpargałów” – jest tu o śmieciach i niebieskich migdałach, o diabłach, o Żydach i o kaszy gryczanej. Autor zdradza dystans do literackości swoich mieszanin („Diabeł jest ślicznym wymysłem na zapchanie dziur w próżnych głowach i powieściach fantastycznych”⁴⁰), który najpełniej przejawia się w zakończeniu tomu. Kraszewski zawiązuje obiecującą romans fabułę o chorążance... i od razu brutalnie ją przerywa, oznajmiając, że na jej dokończenie zabrakło papieru, konceptu i atramentu. Ulotność dzieła, które ma przecież za chwilę posłużyć do przypalenia fajki, oraz gwałtowne urwanie opowieści są ironicznymi sygnałami wykroczenia, poszukiwania porozumienia z czytelnikiem w sprawie nieopisanych zdarzeń i niewyklarowanych znaczeń poza doraźnością tekstu, ma „uświadamiać, że poza nim jest sfera sensu, która może być jedynie sugerowana, nigdy zaś dopowiedziana”⁴¹.

Suknię arlekina uszył Kraszewski również dla trzytomowych *Wędrówek literackich, fantastycznych i historycznych* (1838–1840). W pierwszym tomie znalazły się m.in. sylwetka skreślona ręką poważnego krytyka literackiego (*Nieboszczyk Hoffmann*), poprzedzona parodią literaturoznawczego dyskursu (*Wyleciała baba z kwasu*) – już samo bliskie współistnienie „absolutnych antytez” wytwarza tutaj efekt ironiczny. W drugim tomie pisarz zaprasza na *Przechadzkę po bibliotece*, swobodnie fabularyzując tekst, który jest recenzją, przeglądem naukowym i broszurą popularyzatorską, prowadzącą nieustanną pogawędkę z hipotetycznym czytelnikiem. „Wędrówki”, podobnie jak „improwizacje”, zgodnie ze swoją naturą utrzymują dzieło w nieustannym ruchu, od czytelnika wymagając ciągłej gotowości do responsu. W obu zbiorach Kraszewski okazuje się pisarzem „syntetycznym”: „konstruuje i stwarza sobie czytelnika, jakim on powinien być. Nie myśli o nim jako kimś nieruchomym i martwym, lecz kimś żywym i reagującym”⁴². Ta ciągła „wymiana dwóch

39 J.I. Kraszewski, *Improwizacje...*, s. 13.

40 Tamże, s. 15.

41 W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 201.

42 F. Schlegel, *Fragmety*, s. 29.

niezgodnych myśli”, najczęściej upersonifikowanych jako autor i czytelnik, zachęca do współpracy, „sympowieściowania”, polegającego na dialektyce głosów, transcendowaniu fikcji, komunikowaniu się niejako ponad tekstem.

Cel tego procesu najpełniej wyraża się w metakrytycznym *Epilogu do Macieja i Maciusia*, który ukazując równoległe biografie kota i człowieka, wyraźnie nawiązuje do *Kota Mruczysława poglądów na życie* Hoffmanna. Swoim zwyczajem autor wymyśla sobie czytelnika, wytwarzającego antytezy, umożliwiające dialektyczny ruch autoironii: „Powiedz mi też łaskawco, [...] co u diabła za cel miałeś, pisząc tę powieść?”⁴³. Autorowi, wystylizowanemu na postać nieznośnie przekorną, tylko w to graj: „Szczególnym moim celem było, nie mieć żadnego celu”. Po namyśle pisarz ironicznie postanawia „powieść uzbroić w tyle celów, że ich będzie aż nadto”. Celów jest dwadzieścia, o czym decyduje akurat ten dwudziesty, stwierdzający zależność między liczbą celów a rozdziałów w powieści, przy czym „autorom dozwala się, żeby połowa tych prawd była nieprawdziwa”. Jest to zatem samopodważająca się kpina, uniemożliwiająca jakąkolwiek weryfikację nie tylko poszczególnych celów, ale i całej prawdziwościowej struktury wywodu⁴⁴. Oczywiście, jeśli zestawimy ten fragment z poglądami Kraszewskiego-krytyka, pojawi się rozdźwięk. W artykule *O celu powieści* (1847) pisarz co prawda daje się poznać jako dojrzały obrońca artystycznej samodzielności tekstu, stanowczo sprzeciwiający się tendencyjności, to jednak nie wyraża też zgody na ironiczną antyteleologię. „Cel – powiada krytyk – winien jako krew płynąć w całej powieści i ożywiać ją niewidoczny”⁴⁵. A zatem po raz kolejny, tym razem za pośrednictwem niekrawieckiej metafory, przywołany został harmonijny ideał „formy stosującej się do ducha”, słabo objaśniający estetyczną manierę pisarza rozpinającego swoje teksty między biegunami całkowitej bezcelowości i moralistycznej teleologii. Czy jednak w związku z tym należy podziwiać wczesne „flandzkie płótna” Józefa Kraszewskiego, udając, że nie dostrzega się arabeskowych ornamentów domalowanych przez Fakunda Pasternaka?

43 J.I. Kraszewski, *Wędrówki literackie, fantastyczne i historyczne*, t. 3, Wilno 1840, s. 142.

44 Również *Leon Leontyna*, opowieść o płciowej transgresji, przeprowadza, charakterystyczne dla ironii, „zawieszenie opozycji prawdy i kłamstwa oraz zastąpienie jej figurą nieosiągalnego sensu” (E. Wojciechowska, *Transgresja płciowa jako figura epistemologiczna*. „Leon Leontyna” Józefa Ignacego Kraszewskiego [online], „uni-Gender” 2011, nr 1, [dostęp 2012-11-22]: <<http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=15>>).

45 J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 93.

PAN WALERY – REALIZM IRONICZNY

Czytelnika *Pana Walerego* uderza nieskrywana prowizoryczność tego utworu. Opowieść nie jest płynna, narracja co chwilę zwalnia, zacina się bądź psuje, wymuszając seryjne interwencje architekta, który pracuje w pośpiechu, rozkładając swój warsztat przed naszymi oczami. Opis przestrzeni nie wychodzi lekko spod pióra, lecz ze szczególnym namaszczeniem: „Zacznę od opisu pierwszej izby; bo lubię rzecz każdą szczególnie i ogólnie, ze wszystkich stron opatrzyć, jak się o tym czytelnik w dalszym ciągu przekona”⁴⁶. Fizjonomiczne studiowanie charakterów nie jest nawykiem rutyniarza, ale radosnym odkryciem, o czym świadczy długa apostrofa do Lavatera, dokonująca deziluzji techniki przedstawienia złego stryja pana Walerego. Pod presją niecierpliwego czytelnika narrator przyznaje, że apostrofa nie ma żadnego związku z tematem. Wiadomo, że w szanującym się romansie musi być miejsce na miłość – ale jak pisać o uczuciach? Nie jest to umiejętność wcześniej dana, narrator zdobywa ją po drodze, stąd w kluczowej scenie narrację przerywa następna deziluzyjna apostrofa, ironiczna prośba o pomoc w rozpoznaniu „choroby sercowej” bohatera, kierowana do „mości panów z Akademii Sentymentalnej”. Gdy opowieść ześlizgnie się w nastrój patetyczny, narrator urатуje się wywoдем przeciw „stylowi górnemu”: „ja wcale Longina nie czytałem, jestem sobie tylko opowiadacz”⁴⁷. Ów opowiadacz nawet o własnym bohaterze zdanie wyrabia sobie w trakcie opowieści: „mój bohater nie w ciemności był bity”, „nazwałbym go głupiusieńkim, gdyby...”. Fabuła, która zrazu sprawnie posuwa się naprzód, w pewnym momencie – jakby dostosowywała się do wcześniejszej krytyki czytelnika („twoja powieść mało ma intrygi”) – gwałtownie wyhamowuje, przekształcając się w ciąg słabo ze sobą powiązanych portretów fizjologicznych. „Może się podąsa na mnie czytelnik, że z nim jak z dzieckiem postępuję”⁴⁸ – autor nieustannie zaczepia czytelnika, ukazując już to oblicze kiepskiego bazarza, który traci panowanie nad swoją historią, już to błazna, odsłaniającego nagi szkielet narracji, zresztą całkiem niezłe czującego się w prowizorycznie zaimprovizowanym świecie *Pana Walerego*. Natarczywość deziluzyjnej parabazy kulminuje się, jak w wielu powieściach Kraszewskiego⁴⁹, w początkowych i końcowych partiach tekstu.

46 Tenże, *Pan Walery*, s. 16.

47 Tamże, s. 157.

48 Tamże, s. 169.

49 Tak jest na przykład w pierwszej serii *Latarni czarnoksiężskiej* (1843–1844), którą otwiera część autotematyczna, stanowiąca relację z poszukiwania tytułu dla powieści. Paradoksalnym (ironicznym) celem deziluzji jest umocnienie iluzji, której emblematem jest *laterna magica*, zabawka służąca do wytwarzania realistycznych

W *Przedpokoju* pisarz pojedynkuje się z wirtualnym krytykiem⁵⁰. Jest to, powiedzmy szczerze, nietęga satyra na klasyczną kostyczność i romantyczną balladomanię, satyra na satyrę oraz na historiografię, apofatyczna autodefinicja, która potwierdza niedostatki teoretycznej świadomości pisarza przy jednoczesnej nadświadomości własnego warsztatu. Krytyczne argumenty zostają następnie powtórzone w udziwnionej formie kończącej dzieło apostrofy autora-ojca do powieści-dziecka.

Metaliterackie gry zirytują czytelnika, który będzie zabiegał o uspojnienie intencji tekstu. Narrator rozstrzuwa mimetyczną narrację, choć w wielu miejscach dziurawi ją zbyt koźnymi komentarzami, a brak wyraźnego związku między dwoma trybami mówienia prowokuje do leniwego czytania równoległego, tak jakbyśmy mieli w istocie do czynienia z niedialogującymi głosami. Pojawia się pokusa zawłaszczającej hierarchizacji – wyciszmy natrętny autotematyzm, a ukaże się naszym oczom jedna z pierwszych rodzimych prób sklejenia serii obrazków i portretów w realistyczną fabułę obyczajową. Wyprujmy z tekstu metaliteracką refleksję i skupmy się na niej, a otrzymamy prenowoczesną antypowieść, czyli „formę swoistej dekonstrukcji gatunku”⁵¹... który jeszcze na dobre nie zaistniał. Jest oczywiste, że obie lektury byłyby radykalnie jednostronne. Rzecz w tym, że druga stanowi jedynie hipotetyczny kontrast dla pierwszej, która jest z kolei zbyt powszechna. Co prawda „aby móc być jednostronnym, trzeba mieć przynajmniej jedną stronę”⁵², jednak żeby obronić się przed „ograniczeniem ducha”, redukcją do „punktu”, „pustej przestrzeni”, powinno się mieć przynajmniej dwie. Należy zwrócić obie twarze powieści ku sobie i w odmiennych rysach dostrzec pokrewieństwo – tylko tak można dowieść, że *Pan Walery* (oraz szereg podobnych utworów) nie jest zbyt wczesną, spartaczoną próbą pisarstwa realistycznego.

Aby uniknąć takiej redukcji, warto wyjść od prostego spostrzeżenia – węzłowy motyw fabuły zostaje powtórzone na niefabularnym poziomie dzieła,

mystyfikacji. Ironiczną nierozstrzygalność relacji, w jakiej pozostaje wstęp z sekwencją werystycznych obrazków (której jest i zarazem nie jest częścią) podkreśla tytuł: *Rozdział pierwszy, w którym mowa o tytule książki; kto chce, niech go nazwie – przemową*. Powieść kończy *Epilog* polemizujący z wyedukowaną recepcją dzieła.

50 Kazimierz Maciąg dowiódł, że postaci krytyków w twórczości Kraszewskiego są najczęściej nacechowane negatywnie: „niesprawiedliwi, przekupni, zawistni, skłonni do intryg, kierują się osobistymi animozjami i urazami oraz zwykle wykonują swoją pracę anonimowo” (K. Maciąg, *Portret krytyka literackiego w wybranych powieściach J.I. Kraszewskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005, s. 223).

51 K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści*. *Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 78.

52 F. Schlegel, *Fragmety*, s. 107.

staje się techniką komentarza. Akcję powieści ogniskuje przecież zmystyfikowany dokument poświadczający fałszywy dług. Wszystko w *Panu Walerym* dzieje się z powodu tego dokumentu. Gdy w brewiarzu plebana bohater odnajduje dowód zdrady, zaczyna rozumieć, że sprawy „nie takimi są, jakimi się wydają”⁵³ i karta się odwraca. Odkrycie fałszerstwa pozwala protagonistie odzyskać majątek, spokój ducha, a przy okazji – ożenić się i ustatkować. Z wędrowca, imprezowicza i żołnierza przemienia się w gospodarza, męża i ojca. Rzecz jest zatem o prawdzie i kłamstwie w bardzo moralnym sensie – tekst nie pozostawia wątpliwości, po czyjej stoi stronie. Komplikacja polega na tym, że fabularna deziluzja fałszu zostaje obnażona jako iluzja. O tym właśnie opowiada powieść na poziomie metafikcyjnym. Związek między fabułą a komentarzem układa się w nienachalny scenariusz lektury, akcentującej grę iluzji i deziluzji jako najważniejsze wydarzenie tekstu.

Komunikację między dwoma „fazami” rozumienia zapewnia narrator, sprawnie modyfikując swoją pozycję – raz panuje nad światem fikcji, innym razem włącza się w niego na prawach uczestnika wydarzeń. W żadnym miejscu nie pozostaje zbyt długo, ponieważ do końca zabiega o znaczeniową nierozstrzygalność powieści. Czasem przedstawia się jako autor, czyli ten, kto świat ów wymyślił, a niekiedy przeciwnie, podkreśla swoją przynależność do świata (np. gdy odmawia opisanego pokoju sypialnego, by nie obudzić gospodarzy). Takie fragmenty pokazują, że autor wymyślił również samego siebie, odślaniają arbitralnie fikcyjny status tego, który opowiada, jawnie odwołując się przy tym do różnych konwencji literackich. W zakończeniu powieści Kraszewski grę dystansów intensyfikuje, doprowadzając do interesującego zgrzytu. W rozdziale *Blisko do końca* opisuje kiełkowanie romansu między Walerym a Cesią, wrażliwą chłopką, która jest chyba literackim prototypem Ulany. Nowy wątek nie zostaje jednak skonsumowany – rozdział *Otóż i koniec* przynosi fabularne zerwanie i kolejną parabazę:

Zdziwi czytelnika zapewne, gdy mu powiem, że to co czytał w przeszłym rozdziale, kończy całą powieść, tymczasem tak jest w istocie, bo ja więcej nic o Panu Walerym powiedzieć nie mogę. Nie wiem wcale, co się z nim działo przez lat pięć, czy się ożenił, czy chorował, czy się kochał, słowem nic a nic.⁵⁴

Oczywiście, wbrew tytułowi, i na tym nie koniec, czeka nas kolejna zmiana perspektywy, autor ponownie pograża się w tekście, by zdemaskować fikcyjny charakter roli autorskiej. Podróżując po kraju, przypadkiem odnajduje bohatera swojej własnej powieści: „Nigdy Irving znalazłszy pu-

53 J.I. Kraszewski, *Pan Walery*, s. 113.

54 Tamże, s. 255–256.

dełko od tytoniu i filiżankę wspomnianą przez Shakespeare'a, tak się nie mógł ucieszyć, jak ja, znalazłszy żywego, zdrowego, wesołego i żonatego – bohatera mojej powiastki”⁵⁵. Otóż i koniec? Jeszcze nie tym razem, ponieważ następuje kolejny zwrot: „Onże to, czy nie on – ona, czy nie ona?”⁵⁶. Ostatnie słowa powieści zasiewają wątpliwości, których powieść już nie rozwiewa, tożsamość postaci pozostanie tajemnicą.

Związek przedmiotowego i metaliterackiego wymiaru dzieła jest wyraźny, chociaż nie jest to związek zgody. Oscylacja między „romantycznym przeświadczeniem o nieuniknionym konflikcie” a „biedermeierowską tezą [...] o konieczności wyzbycia się przez bohatera nieuprawnionych roszczeń egotycznych”⁵⁷, charakteryzująca znaczną część powieści międzypowstaniowych, nabiera tutaj posmaku ironicznego. Staje się autoparodystyczną celebracją różnicy między wymogami moralistycznej fabuły i aspiracjami rozbrykanego narratora, przedstawionym a przedstawiającym, żartem a powagą, różnicy zjawiającej się w tekście na prawach niweczenia mimetycznej narracji (parabaza) z podkreśleniem dystansu do niej (błazenada). Powieść operuje językową formą, która – ku strapieniu Kraszewskiego-krytyka – „nie chce dostosować się do ducha”, okryciem źle dobranym, łamiącym reprezentacjonistyczny *dress code*, a nawet działającym zabójczo, niczym szata Dejaniry, na ciało, które osłania. Zupełnie, jakby autor potajemnie sprzyjał wywróconemu porządkowi rzeczy. „Maniera mimiczna zwykłego, dobrego włoskiego *buffo*”⁵⁸ rujnuje powagę opowieści: „wewnętrzny nastrój, który opisuje Schlegel, zostaje kompletnie rozbity przez zewnętrzną formę, która jest formą *buffo*, formą parabazy, formą przerywania, formą niweczenia wątku narracji”⁵⁹. Z tego rodzaju destrukcją zaznajamia nas *Pan Walery*. Narracyjna bufonia tekstu jest transcendentalna, co oznacza, że kreuje fikcję, a jednocześnie bada okoliczności jej zjawiania się oraz sposoby istnienia. Ten transcendujący wzlot autokrytycznego autora „ponad własną sztukę, cnotę czy genialność” – cóż z tego, że piskłęcy, przez co niezdarny – korespondujący z techniką ironiczną, nie jest anomalią, ma swoje historyczne uzasadnienie.

Inaczej niż wcześniejsi romantycy, rozmiłowani we fragmentach, Kraszewski oraz Sienkiewicz „swoją poznawczą niemoc kamuflują, bo ich «fragmenty» mają postać skończonych, domkniętych dzieł literackich. Ironia

55 Tamże, s. 257.

56 Tamże, s. 262.

57 T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 56.

58 F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 15.

59 P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 31.

zdradza ich niepewność i... pisarską uczciwość. Chcą mieć gwarancję, że czytelnik rozpoznał ich grę⁶⁰. Spostrzeżenie to, odniesione do *Pana Walerego*, okazuje się nadzwyczaj celne. Trzeba pamiętać, że obcujemy z dziełem reprezentującym przejściowy okres ścierania się form, z których wyłania się język prozy, niebędący czymś ustalonym, ale dopiero dążącym do pełnej gotowości. Nieustająca gra awatarami czytelników i krytyków, uporczywe niszczenie fikcji, przyjmowanie roli *bricoleura*, składającego tekst z niedopasowanych, przypadkowych elementów są sposobami borykania się z „wiecznie nie-domkniętą całością”⁶¹. Wynika ono z historycznie umotywowanej świadomości ograniczeń języka, dla której najlepszym sposobem ekspresji – również historycznie umotywowanym – jest ironia romantyczna. Ironia pojmowana jako komunikacyjna praktyka, przed którą nie ocalał nas żaden bogowie, gdyż uchyla się przed wypowiedzeniem rozstrzygającego słowa niczym fabuła *Pana Walerego*, ironia dokonująca „przemieszczenia kodów” – takich jak *mimesis*, linearność, całościowość i przyczynowość akcji⁶².

Ruch wytwarzany przez te dyslokacje można uznać za formujący. Usposobienie realistyczne każe opowiedzieć historię, temperament ironiczny, jego subwersywny cień, na bieżąco, na oczach wydedukowanego czytelnika analizuje, obnaża i niszczy tę historię. Autor lawiruje między realistyczną tezą a ironiczną antytezą, wykonuje naprzemiennie gesty kreacji i destrukcji, które odczytuję jako samoograniczający proces określania się, wykorzystujący technikę *schweben* do rozpoznania swej nieostateczności. Refleksja ta pozwala „unosić się nad lekko i gładko płynącymi rapsodiami”⁶³, do których swe wcześnie, swobodnie skomponowane pisma porównywał przecież sam autor. Niektóre utwory Kraszewskiego (podejrzewam, że dotyczy to również innych autorów tego okresu, np. Józefa Dzierzkowskiego i Józefa Korzeniowskiego) obserwowane ze szczytów „wielkiego realizmu” muszą wydać się galerią pokracznych prototypów, jednak dopiero oglądane z bliższej, właściwszej im perspektywy smakosza *olla podrida* i Hoffmannowskiego ponczu, okazują się nie protorealizmem⁶⁴, lecz autonomicznym wydarzeniem, zrodzonym ze świadomości ograniczeń własnego języka, które, jeśli koniecznie musi być nazwane jakimś realizmem, powinno mienić się realizmem ironicznym.

60 E. Owczarz, *Nieosiągalna całość...*, s. 253.

61 Tamże, s. 13.

62 Jako „przemieszczanie kodów” ironię romantyczną opisuje Finlay (zob. M. Finlay, dz. cyt., s. 101 i in.).

63 F. Schlegel, *Fragments*, s. 103.

64 Termin „protorealizm” na określenie omawianego nurtu powieściowego wprowadził Henryk Markiewicz (zob. H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976).



ABSTRACT

ROMANTIC IRONY IN EARLY WORKS
OF JÓZEF-IGNACY KRASZEWSKI

The essay attempts to apply the category of romantic irony in the reading of early works of J.I. Kraszewski, with his novel *Pan Walery* in the first place. Although the novelist's theoretical awareness was rather low, romantic irony had a considerable, and underestimated part to play in his texts: it was namely used as a convenient means of manifesting the awareness of a disparity occurring between romantic entanglements and realistic aspirations, as manifest in many novels of the former half of 19th century.

KEYWORDS

romantic irony, realism, nineteenth-century novel,
nineteenth-century literary criticism