

Powieść jako obraz, czyli realizm dwóch panów K.

Filip Mazurkiewicz

FILIP MAZURKIEWICZ Uniwersytet Śląski, Katowice

POWIEŚĆ JAKO OBRAZ, CZYLI REALIZM DWÓCH PANÓW K.

W roku 1860 w „Dzienniku Literackim” Józef Ignacy Kraszewski umieścił uwagi na temat powieści Zygmunta Kaczkowskiego *Sodalis Marianus*, w których – mimo ogólnie przychylnego tonu – zarzucał autorowi *Murdeliona*, że postaci kobiece w jego prozach są bierne, a dialogi rozwlekłe. Ten pierwszy zarzut sprawia wrażenie, do pewnego stopnia przynajmniej, chybionego, ponieważ Kaczkowski wprowadził do swych książek szereg bohaterów pełnokrwistych i skomplikowanych¹. W związku z drugim zarzutem Kraszewski pisał, że powieść „w niektórych częściach zdaje się za rozciągniętą” i że autor grzeszy „prawie zawsze do nieskończoności rozwiniętymi i przechodzącymi w straszliwie nudny realizm uś dialogami” (〈„*Sodalis Marianus*”, powieść Zygmunta Kaczkowskiego〉, K 146)². Kraszewski rozwijał krytykę następująco:

Są one [tj. dialogi] do zbytku już naturalne i przez to jak w żywym świecie często stają się ckliwe; gdy myśl autora od razu przedstawia się jasno, usiłują bezpotrzebnie rozwinąć na sposób stary, zbyt wielostronnie i wielosłownie, nie zostawiając czytelnikowi nic domyślać i wypełnić. Jest to forma może historycznie prawdziwa, może sokratyczna, ale za daleko posunięta i przywykłym do żywszego obejmowania idei ciężka. (〈„*Sodalis Marianus*”, powieść Zygmunta Kaczkowskiego〉, K 146)

Kaczkowski w liście do Seweryna Smarzewskiego (wieloletniego przyjaciela i powiernika) mocno się na słowa Kraszewskiego obruszył i napisał tak:

Dialogi polityczne są bez żadnego wątpienia wyczerpujące, za czym długie; ale ja nie piszę powieści dla Kraszewskiego, któremu dość namarkować obrazy i myśli, tylko dla publiczności, która na markach się nie rozumie, z punktów niczego się nie domyśli i chce, aby jej dawano obrazy pełne i wykończone [...]³.

Na to, że zasadniczą stawkę stanowią tu obrazy, zwraca uwagę też Kraszewski we wspomnianej recenzji. *Sodalis* jest według niego czymś „więcej niż powieścią,

¹ Warto dodać, że wyrażone w recenzji *Sodalisa* zarzuty pozwoliły Z. Kaczkowskiemu sformułować zrealizowany później projekt rozprawy historycznej *Kobieta w Polsce. Studium historyczno-obyczajowe* (Żyтомierz 1865).

² Skrótom tym odsyłam do: Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. *Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*. Oprac. S. Burkoł. Warszawa 1962. Ponadto stosuję skróty: C = N. Chiaroni, *Realizm i sztuka*. W: *Notatki*. Wybór, posł. W. Karpiński. Przeł. S. Kasprzysiak. Oprac. K. Skórska. Gdańsk 2015. – D = E. Delacroix, *Dzienniki*. Cz. 2: (1854–1863). Oprac. A. Joubin. Przeł. J. Guze, J. Hartwig. Wyd. 2. Gdańsk 2007.

³ Z. Kaczkowski, list do S. Smarzewskiego, z 28 V 1859. Cyt. za: A. Krechowicki, *Zygmunt Kaczkowski i jego czasy*. Lwów 1918, s. 210.

bo obrazem czasu dobrze wystudiowanym i przedstawionym w sposób zajmujący” („*Sodalis Marianus*”, powieść Zygmunta Kaczkowskiego), K 147). Rozumiemy zatem, że dobra powieść to obraz czasu – historycznego lub aktualnego, realizmowi zagraża zaś naturalizm (np. wtedy, gdy dialog jest zbyt naturalny, za bardzo z życia wzięty, a przez to mdły, czyli nudny), z czym Kaczkowski – jak za chwilę zobaczymy – chętnie się zgodzi. Trzeba w tym miejscu podkreślić fakt, że postrzeganie powieści w perspektywie malarskiej, pojmowanej jako wytwarzanie udanych obrazów, pozwala na łączne traktowanie powieści historycznej i współczesnej – chodzi bowiem o obraz jakiegoś konkretnego okresu, obojętne, czy dawnego, czy obecnego.

Zauważmy, że obrazy „pełne i wykończone” z listu Kaczkowskiego, wydają się parafrazą obrazów „dobrze wystudiowanych i zajmujących” z wygłosu recenzji Kraszewskiego. Kaczkowski twierdzi, iż obrazy należy wykończyć, a nie jedynie zamarkować, co oznacza tu, jak sądzę, stopień wypełnienia miejsc niedookreślenia. Z zadaniem takim (w opinii Kaczkowskiego) Kraszewski z łatwością sobie poradzi, ale publiczność, z jej pragnieniem narracji całkowicie dopowiedzianej, pewnym stopniem lenistwa oraz brakami w erudycji – już nie. Widzimy, że obaj pisarze zgadzają się niemal we wszystkim z wyjątkiem statusu miejsc niedookreślenia, które według Kraszewskiego należy pozostawić czytelnikowi, a zdaniem Kaczkowskiego, wypełnić zawczasu, nie tylko zaś naszkicować. Łączy ich natomiast głównie myślenie o powieści w kategoriach obrazu i malarstwa, zakorzenione w świadomości literackiej XIX wieku, powszechne i oczywiste, a jako takie nie budzące sporów. Przywołuję tu fakt, że nie spierano się w zasadzie o to, czy literatura może odwzorować rzeczywistość, ani też o to, czy świat jest przedstawialny⁴. W środku tego kręgu refleksji znajdowała się powieść realistyczna, metaforyka w nim używana natomiast zaczerpnięta była zazwyczaj z dwóch niejednorodnych i odrębnych języków: estetyki i etyki. Chciałbym najpierw zatrzymać się przy tym pierwszym.

Aby powtórzyć tu kilka banałów: powieść w XIX wieku nieodłącznie związana jest z widzeniem, obrazem, okiem patrzącym na świat i ludzi. Z metafor malarskich korzystali pisarze i teoretycy francuscy⁵, używano ich też chętnie na gruncie polskim, co wyczerpująco opisał Stanisław Burkot w *Sporach o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*. Badacz odnotowywał:

⁴ Przekonanie, że sztuka winna naśladować rzeczywistość, wiek XIX dziedziczy w spadku po dawniejszych czasach. „Zasada naśladownictwa panuje niepodzielnie w teorii sztuk trzech pierwszych ćwierci XVIII stulecia” – pisał T. To d o r o v (*Niedole naśladownictwa*. W: *Teorie symbolu*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk 2011, s. 130). Jeśli coś później się zmieniło, to umieszczenie twórcy w środku całego procesu: poczynając od romantyzmu, to nie sztuka naśladowuje naturę, lecz autor w swym dziele naśladowuje, kreując, i kreuje, naśladowując. T. To d o r o v (*Przełom romantyczny*. W: jw., s. 167) proces ten nazywa połączeniem *mimesis* i *poiesis*: „*Mimesis* – tak, ale pod warunkiem, że rozumiemy ją w znaczeniu *poiesis*”. O ile więc wcześniej nacisk położony był na relację dzieła do natury, o tyle u progu nowoczesności akcent lokowany jest na kreacyjnej roli autora, który sam naśladowuje, wytwarzając dzieło. Pogląd ten trwa w krytyce XIX-wiecznej w zasadzie aż do wypowiedzi teoretyków modernizmu, jakie pojawiły się dopiero pod koniec stulecia.

⁵ Zob. na ten temat Ph. van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska. Warszawa 1971, rozdz. *Teorie romantyczne w dziedzinie prozy: powieść, historia, krytyka i Teorie realizmu i naturalizmu*.

Przyszłość romansu widział Kraszewski w „powieści malowniczej” to jest zajmującej się w miarę zobjektywizowanym „odwzorowaniem” stanu społeczeństwa, bez ubocznych celów, bez nauczania i umoralniania. [...]

[...]

Zabiegi te potwierdzają, że był Kraszewski już od lat najwcześniejszym świadomym propagatorem powieści realistycznej [...]. Istotnym momentem teoretycznym, sprzyjającym jej rozwojowi, było zrozumienie, że powieść nowoczesna musi przewyciężyć osiemnastowieczny dydaktyzm i zadania swe ograniczyć prawie wyłącznie do prostej rekonstrukcji rzeczywistości, do „malowania” obrazu świata⁶.

W wypowiedziach krytycznych Kraszewskiego metaforyka malarska, metaforyka obrazu wciąż się więc pojawia, penetrując i problematyzując kwestię realizmu, mocno ją przy okazji komplikując, dlatego chciałbym podążyć za ową komplikacją. Kraszewski pisze:

W najprostszym znaczeniu romans i powieść są obrazem jakiegokolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową żrenicą. [O polskich romansopisarzach, K 29]

Powieść zawsze odmalowuje świat, piękno zjawia się zaś nawet wtedy, gdy powieść, pojmowana jako obraz, przedstawia rzeczy brzydkie. Jak stwierdza Kraszewski: „wiele jest niepięknych rzeczy w flamandzkich obrazach, a obrazy mogą być dlatego bardzo piękne”. Dzieje się tak dlatego, że „opis najokropniejszego wypadku, jeśli tylko jest z talentem odmalowany, choćby był najszkaradniejszym, zawsze jest dowodem talentu” (O polskich romansopisarzach, K 41)⁷. Ważnym też składnikiem powieści – tak samo, jak obrazu – okazuje się światłocień. Brak światłocienia w powieści stanowi błąd niewybaczalny, ponieważ daje w efekcie obraz płaski, niepojębiony, niezniuansowany, słowem – chiński:

Charaktery w jednej lane formie, z małymi, nic nie znaczącymi odmiankami; są to obrazy chińskie, w których nie ma cienia, a są tylko obwody i kolory, jaskrawe wprowadzie, ale nienaturalne. Ci pisarze, powtarzam, są Chińczykami, którzy mniemają, że cień w obrazie stanowi rysę [...]. [Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem, K 25]

Ważna jest też perspektywa i chodzi tu – co wypada mocno podkreślić – o perspektywę linearną. O naśladowcach Henryka Rzewuskiego, w tym także o Kaczkowskim, Kraszewski napisał, że imitatorzy ci grzeszą zaburzeniem perspektywy i jakby niedopasowaniem wielkości swych figur do świata, w którym figury te się pojawiają:

Nie rozpatrzywszy się w tym [tj. w założeniach Rzewuskiego – F. M.] dobrze, naśladowcy, którzy ze stanowiska właściwego swej epoce zejść już nie mogli, przyjmując soplicowski sposób zapatrywania się na przeszłość, popełnili, że się tak wyrazić pokuszę, błąd perspektywy w dziełach swoich. Jest to coś, jak gdyby malarz, nie zważając punktu widzenia obranego do obrazu, postawił w nim figury cudze, wzięte z wizerunku, którego linia pozioma była całkiem inna. [Obrazy przeszłości, K 129]

⁶ S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*. Wrocław 1968, s. 84–85.

⁷ Interesujące, że niemal identycznie wypowiadał się na ten sam temat R. B a r t h e s w *Stopniu zero pisania* (Przeł. K. Kot. Warszawa 2009, s. 39): „Dla wszystkich wielkich narratorów z XIX wieku świat może być żaloszny, ale nigdy pozostawiony sam sobie [...]” – niepiękne rzeczy i żaloszne sprawy zamieniają się w obraz, który może i powinien być piękny. Warto zwrócić uwagę i na to, że rola artysty i jego talentu, podkreślana przez Kraszewskiego, wpisuje się w przesunięcie akcentu z relacji dzieło–natura na relację natura–twórca–dzieło, o której pisał Todorov (zob. przypis 4).

Pogwałcenie perspektywy, o którym tu mowa, polega na zaburzeniu wielkości postaci wobec tła i wobec sąsiadujących przedmiotów, co Kraszewski postrzega jako niedopuszczalny powrót do perspektywy nieliniowej, np. średniowiecznej – w niej bowiem o wielkości postaci decydowała hierarchia ważności, a nie rzeczywiste stosunki przestrzenne. W znaczeniu metaforycznym chodzi tu, naturalnie, o zafałszowanie obrazu historii poprzez nadmiar figur typu sarmackiego i amplifikację sarmackości. To, co było dopuszczalnym budulcem świata gawędy, z natury swej fragmentarycznego, w nim nie raziło. Odkąd jednak stało się podstawowym budulcem powieści, które cząstkowość gawędową zastąpiły totalnością romansu, jest odtąd falsyfikowaniem historii zmierzającym do dominacji obrazu wąsatych, wiecznie pijanych i rozwrzeszczanych szlagonów. Natomiast dosłowne odczytanie przytoczonego cytatu wskazuje na sposób traktowania przez Kraszewskiego kwestii perspektywy malarskiej. Według pisarza zgodnie z regułami sztuki powinna ona być perspektywą liniową, czyli „aprioryczną konstrukcją rozumu porządkującą przestrzeń widzialną”⁸ w określony, charakterystyczny dla Zachodu sposób konstruującą świat w procesie jego postrzegania. W takim niejednorodnym ujęciu powieści splatają się zagadnienia nowożytnej estetyki – z typową dla niej perspektywą liniową, problemami naśladowania oraz rolą światłocienia w wytwarzaniu iluzji głębi na obrazie. Kraszewski nie był przekonany do malarstwa realistycznego spod znaku Gustave’a Courbета, odnotowywał jednak wielki postęp w odwzorowywaniu rzeczywistości w czasach nowożytnych. Ustalił przy tym dla rozwoju owego nieprzekraczalną granicę w postaci naturalizmu (przypomnijmy, że nadmierna naturalność dialogów zarzucał Kaczkowskiemu). Pisał:

od natury Poussina do natury Courbета ubiegliśmy drogę ogromną. Świat, tło, na którym maluje się człowiek, lepiej został pojęty i odwzorowany; krajobraz, przez starożytnych zaniedbany, dźwignęły Claude Lorrainy i Ruysdaele; zdobyła nowsza epoka sztuki poezję natury, ale dalej a dalej krocząc, doszliśmy dziś do tego, że kawał gołego piasku, trochę wody i szary łachman nieba starczą za fotograficzną kompozycję pejzażu. Realizm, panowie! Przede wszystkim prawda! Mistrz Courbet [...] powiada: „Nic nad naturę, jakakolwiek ona jest i jakkolwiek wygląda”. [*O realizmie w malarstwie*], K 174]

Kraszewski cytuje Courbета, który, jego zdaniem, przekracza dopuszczalną miarę. Niepokoi pisarza też flirt obrazu z fotografia, a spostrzeżenia owe wyraźnie odwołują się do *Pogrzebu w Ornans* lub do *Pracowni artysty*. W centrum tego drugiego płótna widzimy obraz przedstawiający fragment nieba, częściowo zasłonięty od góry płachtą – być może owym łachmanem, który w niedopuszczalny sposób łączy się Kraszewskiemu z niebem. Courbета postrzega autor *Starej baśni* jako skandalistę, poszukajmy więc realisty nieskandalizującego: odpowiedniej miary nie przekracza Eugène Delacroix, malarz starszego pokolenia (i wielki admirator Courbета⁹), notujący w swym *Dzienniku* kilka lat wcześniej:

⁸ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 138.

⁹ Zob. 3 VIII 1855, D 162: „udałem się na wystawę Courbета, gdzie wstęp kosztuje tylko dziesięć su. Byłem tam sam prawie przez godzinę i odkryłem w jego odrzuconym obrazie arcydzieło; nie mogłem się odeń oderwać. Widać tu olbrzymi postęp; obraz ten budzi we mnie podziw dla *Pogrzebu*. W *Pogrzebie* osoby umieszczone są jedne na drugich, kompozycja nie jest właściwie zrozumiana. Ale szczególnie wspaniałe: księża, ministrowie, naczynia na wodę święconą, zapłakane kobiety.

rozumiałem lepiej z a s a d ę malowania drzew. Trzeba je modelować jak ciało, barwnym refleksem, i ta zasada wydaje się tu jeszcze bardziej praktyczna. [...] Widzę, że zawsze trzeba modelować masami, w ruchu, jak gdyby były to przedmioty nie składające się z całej mnogości drobnych części, jak liście [...]. [29 IV 1854, D 27]

Następnie wdaje się Delacroix w bardzo subtelne rozważania techniczne, a nadto rozpatruje zmiany wyglądu drzew w zależności od kierunku padania światła, by wszystko podsumować w słowach, które wyjawiają cel owych wysiłków, czyli realistyczne przedstawienie przedmiotów:

Im dłużej myślę o kolorze, tym bardziej przekonuję się, że ten odbity p ółton powinien być zasadą dominującą, ponieważ nadaje on całości ton prawdziwy, który ustala walor ważny dla przedmiotu i stanowiący o [!] jego istnieniu. [29 IV 1854, D 28]

Jest to potrzebne po to, aby nadać „wrażenie [...] różnicy pomiędzy przedmiotami” – podsumowuje Delacroix (29 IV 1854, D 28).

Chodzi więc o naturalność odróżnioną od sztuczności, największą zaś przeszkodę dla wytworzenia wrażenia naturalności stanowi typowość, zwana też umownością. Drzewo typowe wywołuje odczucie sztuczności, drzewo odmalowane z uchwyceniem różnicy – naturalności. Sztuczność jest tu tym samym co umowność, ta zaś – przestrzega Delacroix – „szybko staje się męcząca” (29 VII 1854, D 57). A chodzi przecież, przypomnę, o pełny obraz, a nie o markowanie, nieuchronnie wiążące się z umownością i typowością. Naturalność to przestrzeń różnicy; nienaturalność, czyli umowność i typowość, to przestrzeń tożsamości, która nuży¹⁰. Delacroix stwierdza więc, iż rzeczy i rzeczywistość można przedstawić prawidłowo, czyli naturalnie (tak, że od obrazu nie sposób się oderwać), bądź nieprawidłowo, czyli sztucznie (wtedy dzieło staje się męczące). Zauważmy, że za każdym razem mowa o wrażeniu widza, o odpowiednim wyszykowaniu dla niego obrazu, a my pamiętamy o właściwej perspektywie, o światłocieniu w „odlewaniu” figur, tj. bohaterów, i o nierozstrzygalnym sporze między typowością a wyjątkowością.

W zakończeniu powieści *Rozbitek* Kaczkowski, postrzegając swe pisanie w kategorii malarstwa (obrazu) i fotografii (mając, jak sądzę, na myśli kwestie maksymalnego niezapśredniczenia obrazu przez autora), stwierdzał:

Przedstawiło się obraz, złożony jak mozaika z wielu drobniejszych cząstek – trzeba jeszcze zebrać te cząstki, obrzucić promieniem jednostajnego światła i dać niby fotografię całości. Nazywam to fotografią, bo będę opowiadał rzeczy, które biorę prosto z natury...¹¹

W *Pracowni* plany utracone, czuje się powietrze, pewne partie świetnie namalowane: biodra, łydka nagiego modela i piersi; kobieta w szalu na pierwszym planie”.

¹⁰ Na ten temat pisał np. W. Benjamin w słynnym tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Poznań 1996, s. 215–216 (przeł. J. Sikorski)): „Spór, jaki w wieku XIX rozgorzał pomiędzy malarstwem a fotografią wokół artystycznej wartości ich produktów, z perspektywy dnia dzisiejszego wydaje się niedorzeczny i bałamutny, co bynajmniej nie kwestionuje jego znaczenia, a raczej je uwydatnia. Faktycznie, spór ten był wyrazem historycznego przewrotu na skalę światową, którego rangi nie uświadamiał sobie ani jeden, ani drugi antagonistą. Kiedy epoka technicznej reprodukcji uwolniła sztukę od jej kultowego podłoża, na zawsze zgasł pozór jej autonomii”.

¹¹ Z. Kaczkowski, *Rozbitek*. T. 3. Wilno 1861, s. 181.

Podobnie jak u Kraszewskiego, również tu pojawia się dwoistość obrazu i fotografii, i o ile obraz nie potrzebuje wyjaśnień, o tyle zastosowanie wyrazu „fotografia” wymaga złagodzenia i wytłumaczenia od autora. To jednak nie wszystko. Dotąd próbowaliśmy śledzić i zrozumieć pojęcie realizmu w optyce estetycznej tak, jak wyznaczyli ją Kraszewski, Kaczkowski i Delacroix. Rzecz cała wszakże komplikuje się, ponieważ Kaczkowski używał też tego pojęcia w innym sensie – tym, które na początku szkicu określiłem hasłowo jako „etyczne”. Realizm był bowiem dla pisarza wąską ścieżką między romantyzmem a materializmem w momencie, gdy romantyzm uległ wyczerpaniu politycznemu, materializm zaś – nazywany także „naturalizmem” – jawił się jako jednostronny, redukcjonistyczny, po prostu nieznośnie jednowymiarowy, ale też sprowadzający użytkownika na manowce. We wstępie do książkowego wydania powieści *Żydowscy* Kaczkowski stwierdzał:

między idealizmem, który w sprawach politycznych nas zawsze gubił, a materializmem, który jeszcze nigdy nikogo nie zbawił, należało jako przyszłego przywódcę postawić realizm, który, pełen czci dla wszystkiego, co wzniosłe i piękne, lecz brzydzący się bałwochwalstwem dla bezdusznej materii, potrafiłby nas bez strat i zawodów zaprowadzić do celów równie odpowiednich naszym ideałom, jak materialnie politycznych¹².

W rozprawie *Romantyzm*, opublikowanej 20 lat później, Kaczkowski dopowiadał tę myśl, właściwie jej jednak nie zmieniając:

naturalizm [...] jest gruntowną i zasadniczą negacją, a przeto diametralnym antypodem romantyzmu – a przeciwieństwo między tymi dwiema szkołami w tym leży: że podczas kiedy duszą romantyzmu, mianowicie u nas, był idealny patriotyzm i równie idealna, w gruncie swym nawet wcale ewangeliczna moralność, w naturalizmie, który się opiera na samej materii, a którego zasadniczą idea jest indywidualna i społeczna walka o byt materialny, nie masz ani śladu patriotyzmu tak samo, jak nie masz w nim ani cienia żadnej idei moralnej. Naturalizm nie ma również żadnej miłości dla ludu¹³, bo on ludu nie zna, zna tylko człowieka w jego pochodzeniu zwierzęcym – a jeśli ma jakie zamiłowanie, to nie w tej albo owej warstwie społecznej, tylko w materialnej prawdzie i w niewolniczym jej odtwarzaniu w takiej postaci, w jakiej ją zmysły człowieka widzą i pojmują¹⁴.

Różnica, o której tu mowa, jest w pewnym sensie przestrzenią niezwykłości, realizm zaś nie stanowi złotego środka czy wspólnego mianownika, lecz raczej inne i zarazem jedyne wyjście pomiędzy czystą fantazją romantyzmu, np. grozą, a jej odczarowaniem, czyli – by tak rzec – między sercem i czuciem a szkiełkiem i okiem. W metafizycznej skali od dołu w górę, od ziemi do nieba, realizm nie sytuje się po prostu między naturalizmem u dołu a romantyzmem na górze, nie okazuje się czymś mniej niż romantyzm i czymś więcej niż naturalizm, oznaczającymi odpowiednio redukcję do ducha lub redukcję do ciała. Jest raczej jedyną możliwą drogą

¹² Z. Kaczkowski, *Od autora*. W: *Żydowscy. Kronika rodzinna*. T. 1. Lwów 1872, s. VI.

¹³ W tym miejscu Z. Kaczkowski odwołuje się do samego siebie – do swojej rozprawy *O pismach Henryka Sienkiewicza* („Gazeta Lwowska” 1884, nr 166–185), gdzie z jednej strony zarzucał wczesnym nowelom Sienkiewicza naturalizm (zob. jw., nr 168, s. 1: „na ziemi tej nie masz Opatrzności, a panuje tylko bezduszne i nielitościwe prawo materii”), z drugiej – nieznaną nam wiejskich stosunków (zob. jw., nr 167, s. 1: „Widzimy tu [...] wieś polską, w której lud wiejski jest głupi i podły, duchowieństwo głupie i podle, inteligencja głupia i podła i dziedzice także głupi i podli. [...] Ale czy tak wygląda wieś polska? Z pewnością nie”).

¹⁴ Z. Kaczkowski, *Romantyzm. Literacka gawęda*. „Gazeta Narodowa” 1891, nr z 31 V.

rozumna, która trwa po stronie tego, co zawsze nieredukowalne, czyli pola różnicy (a tę miał na myśli też Delacroix). Dlaczego? Jak pisał Nicola Chiaromonte w swych notatkach o realizmie:

prawa Biologii i Fizjologii są w ostatecznym rachunku ustalone przez ludzi, to narzędzia, które w jakiejś mierze pozwalają naturę uchwycić. Nie ma sensu, by artysta stawał się im posłuszny – prowadzi to do naturalistycznych złudzeń [...]. [C 173]

Z jednej strony, trzeba przyjąć, że „Natury i jej praw nikt nie zna” (C 173) i dlatego mieści się ona między człowiekiem a ludzką wiedzą i zakłóca jej prognozy i postanowienia. Jest rzeczywistością (realnością), która przeobraża się w miarę zmian dokonywanych przez nas, a jednak wciąż pozostaje taka sama.

Z drugiej – romantyzm także musi ulec przekroczeniu:

Aby powrócić do pierwotnego znaczenia sztuki i jej związków z realnością, trzeba radykalnie zerwać z romantycznym kultem Sztuki, mającym dawać wyraz jednostce niewyraźnej, więc od początku do końca irracjonalnej [...]. [C 177]

Przekroczenie romantyzmu w imię realizmu zakłada, że „stosunek [artysty] do świata nie może korzystać jedynie z wrażeń i uczuć, ale musi się posłużyć jasno sformułowanym przekazem wspartym świadomością [...]” (C 177). Stawką – o czym już wiemy i od Kraszewskiego, i od Delacroix – jest tu postrzeganie rzeczy w perspektywie nowożytnej. Już od XV wieku, od narodzin nowoczesnej perspektywy malarskiej, zaczynają się próby „zbudowania w sposób geometryczny kształtu przedmiotów w przestrzeni, więc w pewnym sensie prób przekształcenia rzeczy w przedmioty po to, by można je było przedstawiać [...]”. Proces ten swe apogeum osiągnął, zdaniem autora *Granice duszy*, w powieści naturalistycznej, „która usiłowała dokonać czegoś podobnego z ludźmi [...]”, tzn. ukazać ich wedle tych samych reguł realistycznej reprezentacji, jakich używano w odniesieniu do przedmiotów. Wskutek tego długiego procesu „znaczna część sztuki nowoczesnej przyjęła, świadomie bądź bezwiednie, takie naukowe widzenie rzeczywistości za prawdziwe [...]”¹⁵. Poczucie realności, w którego orbicie człowiek tworzy więź ze światem i czuje się zadomowiony pośród rzeczy, znika z pola ludzkiego doświadczenia – inaczej mówiąc, znika realność i dopiero wtedy może pojawić się realizm, czyli ogląd ideologiczny, polityczny, perspektywiczny zarazem.

W powieści *Zaklika* jedna z postaci wypowiada kwestię stanowiącą, jak się wydaje, zarys poglądów autora dotyczących epopei oraz naturalnego rozwoju życia, jak też przenikania się tych dwóch porządków. Generał wygłaszający owe słowa należy do formacji intelektualnej, która – u swoich początków w okresie wojen napoleońskich – nie uznawała jeszcze powieści za pełnoprawny gatunek literacki. Kaczkowski celowo unika tu anachronizmu i dlatego każe generałowi, człowiekowi w czasie powieściowych zdarzeń już niemłodemu, wyrzec takie oto zdanie, w którym powieść zostaje zastąpiona przez poemat, niemniej istnieją przesłanki, by sądzić, że chodzi jednak o nią:

¹⁵ N. Chiaromonte, *Wokół realizmu i powieści*. W: *Granice duszy*. Przeł. S. Kasprzysiak. Oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski. Warszawa 1996, s. 88, 89.

Przecież i ja byłem poeta, bo całe moje życie było poematem, w którym jest akcja główna i jest epizodów wesołych i smutnych więcej jak trzeba. A to, co teraz robimy, to jest epilog, więc i to przelknąć potrzeba. I wierz mi, że nie jest to najgorsza część tej epepei...¹⁶

ZakamufLOWANA w dialogu teoria powieści porusza kilka wątków. Mówi się o właściwej mierze oraz o nadmiarze, którego nie potrzeba – a zatem o *decorum*. Pojęcie to umieszcza owe stwierdzenia w orbicie teorii klasycznych – słusznie, bo z punktu widzenia powieściowych wypadków romantyzm wybuchnie dopiero za lat kilka, a generał intelektualnie tkwi głęboko w orbicie klasycznych teorii estetycznych. Ciekawe, że Kaczkowski zgadza się w zacytowanym fragmencie ze swymi własnymi krytykami, którzy ganili go za nadmiar, wielosłowie, mnożenie wątków pobocznych, rozwlekłość dialogów, skłonność do dygresji przerywających – i to na całe rozdziały – akcję główną¹⁷.

Słowem: miara i nadmiar, *decorum* i zerwanie z nim, klasycyzm i dygresyjność romantyczna to aspekty, które zostają stematyzowane w stwierdzeniu generała. Ponadto opowieść przypomina życie i jego naturalny bieg. Epopeja wspiera się na biografii i jej naturalnym zakorzenieniu w ludzkim istnieniu – z narodzinami, kolejnymi fazami życia i epilogiem, czyli śmiercią, która „nie jest jej najgorszą częścią”, ponieważ współuczestniczy w pochodzie historii. Schemat ów odsyła nas nie tylko do pojedynczego życia, ale i do wzrastania oraz kresu formacji historycznych, ich zamierania i wkraczania, na drodze dialektycznej, w wyższe stadia. Kaczkowski był bowiem, już od studiów we Lwowie, heglistą i wydaje się, że do śmierci nim pozostał, nie akceptując materializmu dialektycznego. Formułował przecież niekończące się filipiki przeciw materializmowi wyznawanemu przez naturalistów i rozumianemu jako system wyjaśniający całość stosunków społecznych.

Chciałbym więc podkreślić, że mamy tu do czynienia jakby z dwoma naturalizmami, dwoma sposobami włączania natury w równanie ludzkich spraw. Jeden stanowi oparcie dla powieści realistycznej, drugi – niedopuszczalne dla niej ograniczenie, ponieważ zmusza pisarza realistę do redukcjonistycznego oglądu całości ludzkiego istnienia, a w konsekwencji do prześlepienia wielkiego marginesu ludzkich działań i pragnień, których nie da się wyjaśnić w ramach naturalistycznego modelu popędowego. Toteż Kaczkowski nigdy nie twierdził, że model popędowy nie stanowi eksplikacji ludzkich działań, lecz że poza nim istnieje coś więcej, pewien metafizyczny i etyczny nadmiar, raz silniejszy, raz słabszy, który wszakże okazuje się nieodłączną częścią człowieczeństwa. Takie połowiczne, ale zdecydowane odrzucenie naturalizmu nie oznacza zerwania z racjonalizmem, będącym fundamentem całego tego światopoglądu, przeciwnie, jest jego najgłębszym uzasadnieniem, gdyż czysty naturalizm w zasadzie wyklucza ludzkie *ratio*. Odwrotnie realizm – ten

¹⁶ Z. Kaczkowski, *Zaklika. Powieść współczesna*. T. 1. Kraków 1893, s. 23.

¹⁷ Pisali o tym m.in. P. Chmielowski (*Zygmunt Kaczkowski. Jego życie i działalność literacka*. Petersburg 1898, s. 87–89), w wielu miejscach Krechowicki (*op. cit.*, s. 109), np. na temat powieści *Mąż szalony*: „historia, która byłaby bardzo zajmująca, gdyby [...] nie była przeciążona luźnymi epizodami, które same przez się często bardzo barwne, przerywają jednak tok akcji i zainteresowanie czytelnika osłabiają”, i – oczywiście – cytowany już Kraszewski. Wątku tego nie unikał też monografista Kaczkowskiego, A. Jopek (*Bard szlachty sanockiej*. Kraków 1974, s. 79, 156, 201–203).

godzi rozum z uczuciem, ciało z duszą i popęd z ascezą. Osadza też człowieka w naturze, wpisuje go w nią i, nie gardząc takim osadzeniem, nie redukuje jednocześnie człowieka do sumy zwierzęcych popędów. Realista więc naśladuje naturę i czerpie z niej, lecz jej nie absolutyzuje, wybierając ścieżkę między naturalizmem a romantyzmem. Dobrze to widać także w historii, nauczycielce polityki. Bo realizm w tym ujęciu okazuje się sposobem patrzenia na świat, na człowieka i na historię, poetyką i polityką zarazem. Ujęcie to nie jest tak radykalne, jak opisuje je Eric Hobsbawm, gdy stwierdza o zachodniej nowoczesności:

Była to wąska, klarowna, przenikliwa filozofia, która swych najgorliwszych propagatorów miała [...] w Wielkiej Brytanii i we Francji.

Doktryna ta była ściśle racjonalistyczna i świecka, to znaczy oparta, po pierwsze, na przekonaniu o zdolności ludzi do zrozumienia świata i udzielenia racjonalnych odpowiedzi na wszelkie pytania, po drugie, na przeświadczeniu, że nieracjonalne zachowania i instytucje [...] raczej zaciemniają ogłód rzeczywistości, niż cokolwiek rozjaśniają. [...] Filozoficznie skłaniała się ku materializmowi lub empiryzmowi, jak przystało na ideologię, która swą siłę i metody czerpała z nauki, w tym przypadku głównie z matematyki i fizyki, ukształtowanych przez siedemnastowieczną rewolucję naukową¹⁸.

Kaczkowski z pewnością nie ująłby swych przekonań w sposób tak radykalnie racjonalistyczny i świecki, ale jednak były one mieszaniną światopoglądu naukowego scharakteryzowanego przez Hobsbawma, jaki pisarz wyznawał celowo wbrew romantyzmowi. Do tego dochodził uproszczony heglizm, pozwalający na rozumienie przemian historycznych, w tym zwłaszcza upadku Rzeczypospolitej, oraz konserwatyzm w sferze niechęci wobec wszelkich rewolucji, zgody na rolę chrześcijaństwa i mitu w życiu człowieka i w bytowaniu społeczeństwa. Rola owa uwzględniała tajemnicę oraz zagadkę jako nieodłączne komponenty ludzkiej egzystencji. Stąd dwuznaczny stosunek do poetyki grozy, której elementów Kaczkowski chętnie używał w swych powieściach – ciemne siły emanujące nią pozostawiał w ukryciu, ale nigdy w sposób ostateczny¹⁹. Zawsze wprowadzał szansę na racjonalne wyjaśnienie ingerencji fantastycznej w świat realny, na odczarowanie tajemnicy. Krytycy mieli kłopoty np. z zaklasyfikowaniem *Murdeliona* jako powieści grozy, gdyż Kaczkowski czyni sprawę otwartą i z łatwością można sobie wyobrazić racjonalną eksplikację powieściowych katastrof. Podobnie motywy faustyczne, wynikające z uwielbienia, jakie Kaczkowski żywił wobec Johanna Wolfganga Goethego – pojawiają się zawsze tak, byśmy mieli przesłanki, aby potraktować diabła albo jako metaforę ludzkiej niegodziwości i zła tkwiącego w człowieku, albo jako element marzenia sennego, w którym cokolwiek się przecież może zdarzyć. Ponieważ – jak autor mówi ustami Fujary²⁰ – „ludzie jeszcze wszystkiego nie wie-

¹⁸ E. Hobsbawm, *Ideologia: świeckość*. W: *Wiek rewolucji. 1789–1848*. Przeł. M. Starnawski, K. Gawlicz. Warszawa 2013, s. 346.

¹⁹ Występowanie w powieściach Kaczkowskiego znaków grozy można i należy uzasadnić też tym, że powieść grozy była gatunkiem modnym, a Kaczkowski chciał się podobać publiczności i chętnie schlebiał jej gustom.

²⁰ Trzeba tego bohatera uznać za nieroba, kiepskiego intryganta i rezydenta, postarzałego fircyka, który zaloty ma już raczej za sobą – zarazem wszakże za jedną z sympatyczniejszych postaci stworzonych przez Kaczkowskiego, zawsze najgłębiej dotkniętą ludzką małością.

dza, teraz nawet od niejakiego czasu znowu dużo mówią i piszą o duchach. Kto wie, jak to tam jest na tym świecie...”²¹.

Tę drogę środka nazywaną przez Kaczkowskiego realizmem wyrażają też wypowiedzi Kraszewskiego, który także skłonny był określać siebie jako człowieka środka. W ostatnim najprawdopodobniej liście do Kaczkowskiego, datowanym 3 I 1863, czyli w momencie, w którym obaj prozaicy stali u progu chwil dla siebie przełomowych, Kraszewski napisał w związku ze swymi poglądami politycznymi:

Ufam w rozsądek przyszłości i jej sąd sprawiedliwy. Na nieszczęście nie mam przekonań tak skrajnych, abym z jakimkolwiek stronnictwem mógł iść w nieodłącznej parze. Stoję na stanowisku z konieczności odosobnionym i nie dziwię się nawet, że na mnie z obu stron rzucają kamieniami. [...] Co się tyczy tak zwanej demokracji, z tą absolutnie rozsądnemu człowiekowi sympatyzować niepodobna. [...] rewolucja w górze czy w dole jest dla mnie rzeczą niegodziwą, czy ją robi lud, czy rząd; drogi porządnego chodu do postępu nie są w rewolucji, ale w rozsądnym [tj. realistycznym] liberalizmie. Z tymi zasadami, którym kłamać nie mogę, trudno mi było spełnić, co się tam ludzie po mnie spodziewać mogli. Jestem przekonany, że wybuchami i konwulsjami nie przyjdziemy do życia [...]”²².

W miarę mnożenia wypowiedzi dwóch panów K. sprawy wciąż się komplikują. Rzecz w tym, że pojęciowe metonimie są tu wyraźne, tworzą się siłą ich własnego ku sobie ciężenia bardziej niż wolą piszącego te słowa. Kraszewski i Kaczkowski, połączeni nicą pewnej – nieoczywistej zresztą – wspólnoty zapatrywań i sądów, wprowadzają nas w krąg zmieszanych pojęć estetycznych, politycznych i etycznych. Realizm raz stanowi typ obrazowania, innym razem pogląd polityczny, pseudonim dla liberalizmu, kontrę dla romantyzmu i naturalizmu, ale też pseudonim dla postaw racjonalistycznych, zawsze dopuszczających tajemnicę, metafizyczny nadmiar, demoniczną podszewkę zjawisk, przecucie tajemniczej i niewidzialnej obecności czegoś innego. Mamy tu koncepcyjny zaczyn zmieszany z najróżniejszych substancji i wydaje się, że wszelkie późniejsze dyskusje na temat realizmu będą naznaczone przez ową wstępną miksturę języków. Tak bowiem kompleksowo rozumiany realizm – jako światopogląd, jako tryb pojmowania polityki, ekonomii i wolności, jako koncepcja estetyczna (zarazem wyprzedzająca całą resztę i z niej wynikająca), jako sposób postrzegania świata i ludzi w nim (mająca swój rodowód w nowożytnym traktowaniu perspektywy), słowem: jako sposób widzenia człowieka w kosmosie, w społeczeństwie i wobec samego siebie – to znacznie więcej niż pomysł na literaturę, więcej niż (jak chciał Roland Barthes) konwencja stabilizująca porządek klasowy, ekonomiczny czy symboliczny, poza wszelkim redukcjonizmem. Kłopot w tym, iż tak opisywany realizm traci pojęciową ostrość, umyka nam sprzed oczu, czasem nawet traci moc opisywania czegokolwiek – ale też może to właśnie sprawia, że wciąż do niego wracamy, na nowo zdziwieni. Niewykluczone, iż teza głosząca, że powieść realistyczna to gatunek niemożliwy, ponieważ aby się narodziła, musi zniknąć ta rzeczywistość, która ma zostać w tej powieści odmalowana, stanowi oddźwięk rzutowanego w przeszłość modernistycznego kryzysu reprezentacji. Stwierdzano w jego ramach, że powieść taka jest tworem paradoksalnym, mówiącym o tym, co nie istnieje nigdzie poza nią, a ideologia utrzymująca ów przedmiot przy życiu an-

²¹ Kaczkowski, *Zaklika*, s. 55.

²² Krechowicki, *op. cit.*, s. 285–286.

gażuje różne języki, ukrywające jedynie, że świat zniknął pod przykrywką światobrazu, pod warstwą przedstawienia. Natomiast czas, o którym tu pisałem – około południa wieku – to okres kryzys ów ledwo antycypujący, ale niewidzący go wciąż na horyzoncie. Świat był wtedy jeszcze przedstawialny, rzecz została już wszakże wprawiona w ruch i wędrowała w stronę znaku, który wkrótce miał całkowicie zamścić jej bezpośrednie istnienie. Centrum zajął już twórca (malarz i/lub powieściopisarz), czerpiący z romantyzmu siłę sprawczą jako kreator; z racjonalizmu – naukowy światopogląd; z pozytywizmu – optymizm poznawczy. Oto całe podglebie kryzysu reprezentacji, wszystkie jego wstępne warunki sformułowane – choć samego kryzysu nikt jeszcze w owej szczęśliwej chwili nie diagnozował.

Abstract

FILIP MAZURKIEWICZ University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-0702-4147

THE NOVEL AS A PICTURE, OR THE REALISM BY THE TWO MR. KS

The paper attempts to reconstruct the views on realism and its semantic content formulated by two novelists, namely Zygmunt Kaczkowski and Józef Ignacy Kraszewski. Their understanding of the realism in the discussed period—1850s and 1860s—is a conglomerate of several approaches to the various kinds of art (as it tells not only about literature, but also, presumably, first and foremost, about fine arts), as well as of discourses. What counts here is both the then literary-critical discourse, and the philosophical, economical, as well as political one. Ultimately, realism is viewed not as a variety of a literary presentation, but also as an attitude towards the world, art, politics, associated with liberalism and situated between Romanticism and naturalism.