

Marek KWAPISZEWSKI

Gawędy Michała Czajkowskiego: narracja i polityka

Gawędy Михала Чайковского: повествование и политика

Les Causeries de Michal Czajkowski: narration et politique

Opublikowane w 1840 r. w Paryżu *Gawędy* Michała Czajkowskiego umożliwiają obserwację wczesnego stadium formowania się i funkcjonowania stylu gawędowego w prozie polistopadowej. Powstałe – jak wolno sądzić – niezależnie od *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego (uznanych za najbardziej klarowną i zarazem klasyczną wersję gawędy szlacheckiej), przynoszą odmienny wariant narracji gawędowej, konstytuującej się bardzo różnorodnie w literaturze okresu romantyzmu. Wyłączna w dotychczasowych badaniach absolutyzacja arcydzieła Rzewuskiego znacznie tę różnorodność uprościła.¹

Próbę rekonstrukcji historycznego pojęcia gawędy oraz analizę semantyki nazwy gatunkowej przeprowadzili badacze terminologii literackiej okresu.² Zgromadzony w ich pracach materiał pozwala stwierdzić, że sens terminu „gawęda” był w połowie XIX wieku konkretyzowany nieprecyzyjnie i niejednoznacznie. Określenie to stosowano na ogół do wielu opowiadań, w któ-

¹ Na temat dziejów gawędy i jej charakterystyki jako gatunku literackiego zob. Z. Szweykowski: *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922; Z. Szmydłowa: *Poetyka gawędy* [w:] Id.: *Studia i portrety*, Warszawa 1969; M. Żmigrodzka: *Karmazyn, palestrant i wiek XIX* [w:] H. Rzewuski: *Pamiętki Soplicy*, oprac. Z. Lewinówna, wstęp M. Żmigrodzka, Warszawa 1961; K. Bartoszyński: *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”* [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szweykowskiemu*, Wrocław 1966; M. Maciejewski: *Gawęda jako słowo przedstawione. Z zagadnień teorii gatunku* [w:] Id.: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

² Zob. A. Bartoszewicz: *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1973, s. 110–115.

rych ujawniony narrator, posiłkując się kolokwialnym trybem narracji, snuł osobiste wspomnienia adresowane do bliskiego mu kręgu odbiorców.

Zgodnie z tą tendencją, także i w rozumieniu Czajkowskiego gawęda (czy też gawędowość) ma znaczenie elastyczne i luźne. Jest to przede wszystkim narracja wspomnieniowa, w której pisarz eksponuje swoje doświadczenia z pozycji uczestnika zdarzeń, bądź też występuje w roli przekaziciela tradycji prowincji. Tok narracyjny jest najczęściej swobodny, nieoficjalny, programowo Nieliteracki, nastawiony na autentyczność, bo też autentyczne są doświadczenia własnego życia formowane w gawędę.

Ta ogólna formuła musi ulec modyfikacji i pogłębieniu w toku analizy konkretnego materiału literackiego. Tom zatytułowany *Gawędy*³ przynosi utwory różne, niejednorodne, zwłaszcza w zakresie stylu narracji. Każdy z pomieszczonych w zbiorze tekstów domaga się związania z tradycją gawędową, aczkolwiek każdy w inny sposób. W poniższym wywodzie spróbujemy poddać dokładniejszemu oglądowi występujące tu warianty gawędowych i paragawędowych konstrukcji oraz postaramy się bliżej przyjrzeć różnemu rozumieniu żywiołu gawędowości i jego funkcjom w opowieściach Czajkowskiego.

1

Najbardziej klarownie – pod względem jednolitości stylu narracji – rysuje się grupa opowiadań-gawęd pułkowych: *Bitwa pod Itzą*, *Trzynasty*, *Bitwa pod Lipskiem*, przynoszących rzetelny, zobiektywizowany, uporządkowany informacyjnie obraz zbiorowości żołnierskiej. Relacja, pozbawiona wyrazistych napięć fabularnych, przybiera tu najczęściej charakter kroniki wydarzeń.

Opowiadania pułkowe wiążą się z nurtem szeroko rozbudowanych w literaturze i publicystyce emigracyjnej wspomnień z czasów kampanii listopadowej. Założenia tego typu narracji wspomnieniowej wyłożył Mickiewicz, publikując w „Pielgrzymie Polskim” – w grudniu 1832 – *Wezwanie do ziomków od Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich w przedmiocie spisywania pamiętników z czasów ostatniej rewolucji*.⁴ Wedle autora *Dziadów* najlepiej postąpi ten, „kto z prawdą i szczerością opowie wszystko, co zdziałał i czego

³ Zawartość: *Owrucczanie 1794*, *Starokijowanie 1809*, *Łuczczenie 1812*, *Żytomierzanie 1812*, *Bitwa pod Mołoczkami (Opowiadanie Żyda)*, *Bitwa pod Itzą (Wspomnienia pułkowe)*, *Trzynasty (Wspomnienia pułkowe)*, *Bitwa pod Lipskiem*, *Sawelej (Wspomnienia pułkowe)*, *Maksym Sztroc (Wspomnienia ukraińskie)*, *Zimowa noc (Wspomnienia z Halczyńca)*, *Dzień jesienny (Wspomnienia z Halczyńca)*.

⁴ Jak informuje M. Straszewska *Wezwanie...* zostało następnie „rozstałone po zakładach jako »cyrkularz«, drukowany sumptem poety” (M. Straszewska: *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*, Warszawa 1970, s. 99). Por. też. M. Żmigrodzka: *Historia i romantyczna epika [w:] Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 127.

był świadkiem”, albowiem „z takich tylko opowiadań utworzyć się może dokładna, pełna prawdy i życia, historia narodowego powstania”.⁵ Rozprawy ogólne należy „na ciąg dalszy odłożyć”. Ważniejsze są „szczegółowe, miejscowe postrzeżenia i uwagi”, opisy „lasów, dróg, miast, domów”, informacje o składzie społecznym oddziałów, uzbrojeniu, szyku bojowym, a także „rady, zdania, rozmowy ludu” wyrażające „myśl narodową”. Wszystko to może odświeżyć swą praktyczną przydatność w momencie przygotowania przyszłej rewolucji. Jako „wzorowe dzieło w tym rodzaju” wskazuje Mickiewicz wydany w 1832 r. w Bourges *Pamiętnik Karola Różyckiego*,⁶ o którym już wcześniej pisał z entuzjazmem:

Lepiej on daje poznać rewolucją niż grube księgi, bo nam pozwala zajrzeć w duszę rewolucji [...]. Dowódca przypomina towarzyszom broni wspólnie odniesione zwycięstwa i wyjawia im swoich działań wojennych cele i przyczyny, których odkryć dawniej nie mógł lub nie miał czasu. Opowiada tylko, nie pisze; [...] nie rysuje piórem na papierze floresów stylowych, ale wylewa przez nie swoją duszę. Dusza jego jest ognista, męska i prosta – i styl jego ognisty, męski i prosty.⁷

Uwagi Mickiewicza stanowiły, być może, zachętę dla Czajkowskiego, porucznika Pułku Jazdy Wołyńskiej. Jego wspomnienia obozowe, wprowadzające perspektywę uczestnika oficcersko-żołnierskiej zbiorowości, przynoszą interesujące uzupełnienie zwięzłego *Pamiętnika* dowódcy. Wyrastają one – rzecz można – z przekonania, że:

W ogólności historia każdego oddziału będzie najlepsza, kiedy opowie [się] ją jako historią jednego człowieka, jak swoją własną, przechodząc zdarzenia w porządku, w jakim się jedno z drugich wywijały, mieszając szczegóły i anegdoty, gdzie z okoliczności wypadnie.⁸

W *Bitwie pod Itzą* – podobnie, jak *Trzynasty* i *Bitwa pod Lipskiem* – opartej na doświadczeniach biograficznych Czajkowskiego, a opowiadanej przez narratora bardzo wyraźnie i jednoznacznie utożsamiającego się z autorem jako realnym bytem pozaliterackim, dominuje tendencja do kronikarskiej, dokumentarnej wręcz relacji. Wszelka „literackość” i fikcjonalność zapisu zostaje tu prawie wyeliminowana. Nie ma mowy o dystansie wobec świata przedstawionego, o stylizacji, o „słowie cudzym”.

Prawdziwość przekazu i jego moralną powagę poręcza asertywna postawa narratora, uczestnika ukazanych zdarzeń, operującego stale gramatycznymi formami osobowymi *my* i *ja*. Przytacza on dokładne daty, nazwy miejscowe,

⁵ A. Mickiewicz: *Wezwanie do ziomków od Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich w przedmiocie spisania pamiętników z czasów ostatniej rewolucji* [w:] Id.: *Dzieła*, t. 6, *Pisma prozą*, cz. 2, Warszawa 1955, s. 84 i 85.

⁶ Pełny tytuł dziełka Różyckiego brzmi: *Powstanie na Wołyniu, czyli Pamiętnik Pułku Jazdy Wołyńskiej uformowanego w czasie wojny narodów polskich przeciw despotyzmowi tronu rosyjskiego 1831 r., pisany przez dowódcę tegoż pułku*.

⁷ Artykuł ten ukazał się w nr. 1. „Pielgrzyma Polskiego” z listopada 1832. Cyt. wg A. Mickiewicz: „*Powstanie na Wołyniu, czyli Pamiętnik Pułku Jazdy Wołyńskiej*”, *pisany przez dowódcę jej, Karola Różyckiego* [w:] Mickiewicz: *Dzieła*, s. 82–83.

⁸ Mickiewicz: *Wezwanie do ziomków...*, s. 86.

rzeczywiste nazwiska dowódców i współtowarzyszy broni (gen. Szeptycki, Karol Różycki, Jan Dłuski, Michał i Wincenty Budzyńscy, Florian Rzewuski, Michał Grudziński, Mikołaj Wizowski, Tadeusz Horain, gen. Samuel Różycki, Karol Dunin, Stanisław Faliński, Jan Omieciński, Antoni Szaszkie-wicz, Erazm Zakaszewski, Adam Baranowski, Józafat Domaradzki), zamieszcza rejestr rannych w bitwie, nasycy tekst konkretnymi informacjami, np. o szyku bojowym i liczebności oddziałów, szuka też dodatkowych sygnałów dopełniających (taką rolę pełni np. przypis o Ilży).

Język narracji służyć ma przede wszystkim funkcji poznawczej komunikatu. Jest to poprawna na ogół polszczyzna literacka, pozbawiona kolokwializmów i nalotu regionalnego. Dominuje składnia sprawozdawcza, konstrukcje hipotaktyczne mają dokładniej wyjaśniać, zaś porównania – zaczerpnięte zazwyczaj z mowy potocznej – uwyrażniają rzeczowe opisy.

Sprawozdanie bywa rzadko dramatyzowane. W momentach wymagających szczególnej dynamiki przedstawienia (fazy kulminacyjne bitwy) pojawia się relacja unaoczniająca, posługująca się *praesens historicum*, zdaniami wykrzyknikowymi, równoważnikami zdań i konstrukcjami parataktycznymi:

Po płoch między wrogiem! Jak z pieca na łeb, skaczą w parów i trzecia część przynajmniej, nie tknięta ani naszą spisą, ani szablą, padła z koni. Nasi jezdce w parów – z parowu wyskoczyli i ani jeden ze strzemiem się nie wysadził. Moskale formują się na swój szósty szwadron, ale nasi jezdce ławą na nich uderzyli, rozbili na miazgę i gnali w pola; koląc i siekąc, w prawo i lewo (159).⁹

Przeważa jednak ton opisowo-referujący. Na prawach niemal że wyłączności panuje on w *Bitwie pod Lipskiem*.¹⁰

Narrator *Bitwy pod Ilżą* stoi zazwyczaj w cieniu przywoływanych zdażeń. Jeśli wysuwa się na plan pierwszy, to w chwilach zgoła nieheroicznych:

Ledwie kilkaset nas zdołało wskoczyć na konie, i to na cudze. Pamiętam, że dosiadł wronego konia pułkowego adiutanta. Nie wiem jakim sposobem to się stało, ale dość, że nasze konie jak rumaki czezeńców stromą zuboczą wyskoczyły z wąwozu i Moskale poczęli uciekać, a my za nimi gonić. W ciemnościach nocnych ledwie kilku dragonów mogliśmy zsadzić z koni, reszta uciekła (150–151).

Ale właśnie te momenty, odwołujące się do najbardziej elementarnych odruchów i trosk obozowych, uwierzytelniają jego związek z masą. W charakterze rezonerów czy też przykładowych uosobień cnót żołnierskich występują natomiast inni:

W czasie naszej pogoni Józafat Domaradzki odkrył sposób zsadzania Moskali z koni. Jak tylko dolatywał do Moskala, kłuł go w plecy ostrzem szabli, a jak ten się odwrócił, co konieczne następowało, ciął szablą na odlew pod sam nos i Moskal jak wór walił się z konia. Tak miał wprawne i oko i rękę, że mnóstwo Moskali narąbał. Koń jego siwy i on sam byli całkiem krwιά zafarbowani: nie swoją, ale moskiewską (162–163).

⁹ Wszystkie cytaty z *Gawęd* na podstawie pierwodruku: M. Czajkowski: *Gawędy*, Paryż 1840. Liczba w nawiasie, umieszczona bezpośrednio po cytacie, wskazuje stronicę.

¹⁰ Chodzi tu o Lipsko w Opatowskiem.

Ten znamieny rozkład ról sprawia, że w kronikarski „raport adiutanta” wkracza niekiedy swobodna, bezpretensjonalna opowieść codzienna, wprowadzająca do tekstu żywioł gawędowy, pozbawiony jednak przyrodzonego mu piętna stylizatorskiego. Poufne, przyjacielskie rozmowy pułkowych kolegów, „proste słowo” żołnierzy, facecje i potoczne drobiazgi roszadają patos relacji sprawozdawczej.

Wpleciona w tok narracji anegdota miewa najczęściej charakter niefrasobliwego żartu, tak jak np. w *Bitwie pod Itzą* (przygoda Wincentego Budzyńskiego z gęsiami). Innego typu „powieść” znalazła się w *Trzynastym*, osnutym wokół związanej z feralną liczbą, złowieszczej przepowiedni Żydówki. Ta obozowa „historia niezwykła” zinterpretowana została wszakże typowo po żołniersku, w kategoriach zabobonu i fatalnego przypadku, nie zaś w perspektywie metafizycznej cudowności losu.

Przemienne uwarstwienie tekstu: nastawienie na kronikarskość i zarazem na nie stylizowaną gawędowość przekazu służy określonym ambicjom propagandowo-publicystycznym autora. Płaszczyzna gawędowa odślania mentalność wojskowej, szlachecko-kozackiej społeczności. Umożliwia narratorowi pełniejszą prezentację środowiska pułkowego i świata wartości szczególnie tu preferowanych. Wartości zarówno tradycyjnie „szlacheckich” (rycerski heroizm, patriotyzm, solidarne braterstwo, lojalność, prawość, powszechny kult wodzów: pułkownika Karola Różyckiego i generała Samuela Różyckiego), jak też stereotypowo „kozackich” („hulaszczość” i „szablisko” symbolizowana zawołaniem bojowym „Sława Bohu!”). Obraz zbiorowości wojskowej pozbawiony jest jednak – generalnie rzecz biorąc – tych rysów szczególnych, które eksponowałyby kresowy, prowincjonalny charakter środowiska. Reprezentatywni, choć różni, przedstawiciele masy szlachecko-żołnierskiej czują jednak. Tworzą oni przecież polski, nowoczesny pułk powstańczy. „Powiatowa ziemskość” musi więc ulec integracji w ramach powszechnego „frontu narodowego”.

Tendencja dydaktyczna uwidacznia się też w taktyce narratora-kronikarza, przybliżającego dokładniej niektóre epizody bitewne. Wróg góruje w nich „siłą i liczbą”, ale nie duchem bojowym; „nasi” – mimo, iż jest ich garstka – zazwyczaj triumfalnie zwyciężają dzięki męstwu i straceńczej odwadze.

Podobny typ zamierzenia moralizatorskiego występuje w *Bitwie pod Mołoczkami* i w *Saweleju*, tekstach tylko tematycznie związanych z grupą opowiadań pułkowych. *Bitwa pod Mołoczkami* wprowadza perspektywę regionalno-powiatową, partykularną, bliską zatem gawędzie. Narratorem kreowanym jest tu sprzyjający powstańcom Żyd karczmarz, który w rozmowie z „podróżnym obywatelem” wspomina niedawne wypadki. Pytania szlachcica sterują monologiem Żyda, stylizowanym wyraźnie na kolokwialne „żywe słowo”, na indywidualną charakterystyczność (zaznaczoną *notabene*

dość powierzchownie, poprzez kilka „żydowskich” szablonów leksykalno-frazeologicznych, takich jak sakramentalne „aj waj!”, „bachury” czy też „na cherym przysięgam”). Narrator odautorski, reżyser dialogowej sytuacji, dołącza tylko – dla informacyjnego zaokrąglenia obrazu – swój lakoniczny komentarz. Przeciętne i naiwne spojrzenie karczmarza akcentuje nie tyle sam przebieg bitwy (zasygnalizowany jedynie ogólnikowo i po dyletancku), ile wydobywa moralny klimat wydarzeń, wspomagając w ten sposób autorski zabieg dydaktycznej perswazji. Opowiadanie Żyda zawiera bowiem obok apologii powstańców także i gorzki wyrzut pod adresem tych „paniczów kresowych”, którzy haniebnie stchórzyli w ostatnim momencie. Zarzut tym bardziej dojmujący, że włożony w usta człowieka, który był w tradycji sarmackiej przysłowiową wprost antytezą cnót heroiczych.

Sawelej natomiast przynosi wyraziście zarysowaną sylwetkę prostego „żołnierza Moskala” – znamienne *pendant* do postaci oficerskiego sługi z Mickiewiczowskiego *Przeгляdu wojska (Dziadów części III Ustęp)*. Ta historia wychowanego w żelaznym, upodlającym rygorze wojskowym ordynansa-Rosjanina, któremu przywiązanie do polskiego pana kazało wziąć udział w powstaniu, a który później tęsknotę za ziemią rodzinną opłacił zesłaniem na Sybir i śmiercią z wycieńczenia w śniegach stepu, ma łatwy do odczytania podtekst ideowy: *Sawelej* to jaskrawe przeciwieństwo walczących o Polskę żołnierzy kozackich, którym obce jest wszelkie zniewolenie.

Opowieści pułkowe zajmują w dorobku Czajkowskiego miejsce odrębne, tak pod względem tematycznym, jak w zakresie rozwiązań strukturalnych. Będąc odbiciem określonego typu postawy i doświadczeń życiowych autora, przyniosły próbę wypracowania narracji dokumentarno-gawędowej, prowadzonej z pozycji reprezentanta oficerskiej zbiorowości, uwzględniającego także odczucia i punkt widzenia „prostego żołnierza”. Ten interesujący eksperyment artystyczny był w biografii pisarskiej Czajkowskiego zjawiskiem jednorazowym, nie znajdującym kontynuacji w dalszej twórczości „kozako-powieściarza”.

2

Drugą grupę utworów w obrębie *Gawęd* stanowią autobiograficzne wspomnienia z czasów młodości halczyńskiej: *Zimowa noc* i *Dzień jesienny*. Pojawia się w nich narracja intymna, nierzadko nastawiona na inwentaryzację drobiazgów, narracja ewokująca przesyconą łagodnym humorem atmosferę liryczną, w której najpełniej uobecnia się owiany nostalgią krąg swojskiej codzienności.

To właśnie perspektywa emigracyjna umożliwiła romantykowi odkrycie „kraju lat dziecińczych” w kategoriach egzotycznego już, bezpowrotnie utraconego świata. Barwna, ale zarazem odrębna, niepowtarzalna codzienność stała się obiektem poetyzacji dopiero w ramach kultury literackiej epoki

polistopadowej, ceniącej wysoko historyczność, regionalizm i wszelką „charakterystyczność” ludzi i rzeczy, programowo przeciwstawianą zuniformizowanemu światu cywilizacji współczesnej.

Ten typ spojrzenia na niedawną przeszłość i związany z nim sposób kształtowania świata poetyckiego doczekał się – m.in. poprzez narrację gawędową – literackiej nobilitacji w *Panu Tadeuszu*. „Gospodarz poematu”, prowadzący tu mistrzowską artystycznie grę dystansu i solidarności z przedstawionym środowiskiem, przybiera niekiedy postawę gawędziarza powiatowego, zawężając nagle horyzont oglądu. Przyjmuje jakby punkt widzenia staroświecki, naiwny. Zbliża narrację do języka potocznego parafrazując wypowiedzi bohaterów lub włączając je *in extenso* w swój tok. Arcypoemat obfituje w różne typy wypowiedzi stylizowanych na codzienną, ustną spontaniczność. Szczególną rolę odgrywają tu – odwołujące się nierzadko do tradycji mówionej „bardów” szlacheckich – opowieści Wojskiego, nazwanego przecież „minstrelem polskim”.

Dystans narratora nadrzędnego, owa „polaryzacja między ukrytą żartobliwością a udaną powagą”,¹¹ daje się jednak zawsze uchwycić. Zmienność postaw i perspektyw narracji zostaje w osobliwy sposób zsyntetyzowana w „obrazie autora” poematu.¹²

Poetyka wspomnieniowej „gawędki” wychwytywana była szczególnie żywo przez czytelników emigracyjnych, uczulonych głównie na „niższe”, łatwiej dostrzegalne piętra gatunkowej struktury *Pana Tadeusza*. Czajkowski w swoich gawędach halczyńskich podejmuje wyraźnie ten krąg inspiracji Mickiewiczowskich. Gawędowość znaczy tu przede wszystkim: poufność, intymność, zastosowanie „kominkowych ram narracyjnych”.

W *Zimowej nocy* narrator odautorski już na wstępie tworzy atmosferę relacji swoistej – przyjacielskiej, prywatnej niejako, atmosferę swobodnych *sermones*:

Z towarzyszem lat młodocianych, z najlepszym moim przyjacielem, gadaliśmy o tym życiu, które za nami zostało o jedynaście lat z górą, i do którego może nie powrócimy nigdy; gadaliśmy o jednej zimowej nocy, i mnie wzięta taka chęćka do pisania, że rady sobie dać nie mogłem. Siadłem i pisałem, myśląc: piszę dla siebie i dla Jana Omiecińskiego. Kto długo pisał dla czytelników i krytyków, temu niech choć raz będzie wolno pisać i drukować dla siebie i dla przyjaciela (235–236).

W obu utworach świat gawędowy otacza rama szlacheckiego życia myśliwskiego. W *Zimowej nocy* jest ona ledwie zaznaczona; spojrzenie narratora auktorialnego eksponuje przede wszystkim obraz domowych progów i zgromadzonego przy kominku towarzystwa (rodzina, sąsiedzi, służba). Narratorem kreowanym w tym świecie patriarchalnej wspólnoty jest ksiądz Jacek,

¹¹ Z. Szmydtowa: *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza* [w:] Id.: *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 297.

¹² Zob. K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.

„bard powiatowy”, postać bliska tradycji gawędy szlacheckiej. Jego to opowieści, snute w mroźny wieczór, wypełniają zasadniczą partię tekstu. Bernardyn z Cudnowa cieszy się szczególną estymą w środowisku:

Ksiądz Jacek był nieoszacowany człowiek, mnich doskonały, świętobliwy, bogobojny; w cudze sprawy nigdy się nie mieszał, a swoich pilnował. Umiał stroić fortepiany, bo nim postąpił na kwestarza, był organistą, posiadał tajemnicę wygubienia pcheł i pluskiew, namaczania rozmaitych wódek, smażenia konfitur nawet, i tak dalej. Kobietom koszyki i kwiaty, dzieciom piernikowe koguty albo koniki ze złożonymi główkami przywoził w gościńcu. Kiedy chimerowały, to straszyl habitowymi ogórkami, a nigdy nie uderzył; a tak umiał z wojakiem wojować, z myśliwym polować, a z próżniakiem grać w mariasza i butelczynę suszyć, że zawsze z każdej kwesty baranów, skopów, jałówek, ślepych koni, wieprzów, miodu, słoniny, wódki, zboża, hukiem nagromadzał dla klasztoru. Przy tym nie zapominał i o karbowaniach na cukier, kawę i korzenie do kuchennej przyprawy. Księżdz Jacka wszędzie lubiono i wszędzie z pożądaniem wyglądano (241).

Stylizowany z taką troską o obyczajową wiarygodność i „charakterystyczność”, ksiądz Jacek nie jest opowiadaczem dbającym o kunsztowną konstrukcję swych anegdot, a i autor nie sili się na wymyślną motywację fabularną uzasadniającą wprowadzenie gawęd kwestarza, czy na bardziej wyrafinowane sposoby ich wiązania: stosuje w *Zimowej nocy* tzw. kompozycję addytywną („nanizywanie” kolejnych historyjek). Kwestarz przytacza towarzystwu szereg anegdot o znanej w powiecie osobistości – marszałku Szaszkiwiczu z Biczowy, lubiącym płatać tchórzliwym bliźnim zabawne figle.¹³ Facecje te, obfitujące w autentyczne szczegóły, zabarwione sentymentem, składają się na osobliwą „idyllę humorystyczną” z życia szlachty kresowej. Żarty pana marszałka, aprobowane przez gawędowego narratora i krąg jego odbiorców, w żadnym przypadku nie osłabiają więzi społecznej panującej w tym zgodnym, harmonijnym, swojskim świecie. Nawet Rosjanie z carskiej administracji nie żywią do figlarza urazy, aczkolwiek figle bywały czasem nader ryzykowne. Ich „moskiewska” obcość staje się także swojska, albowiem zostaje „oswojona” przez charakter środowiska.

Bernardyn jest utalentowanym gawędziarzem, opowiada barwnie i plastycznie. Amorficzny tok żywej, swobodnej mowy współtworzą tak często występujące w jego wypowiedziach zdania krótkie, anakoluty, elipsy składniowe czy konstrukcje asyndetyczne:

Aż tu słyszę gwar ludzi i brzęk kos, czach, czach, nie wiem skąd mi przyszło do głowy, że zabójcy użyli tego sposobu na wynalezienie mnie; pelzam osoką, jakbym się do kaczek podkradał, jak wąż, a kosarze tuż, tuż i wszystko czach, czach; na nieszczęście koniec sianożęci, droga. Nie ma rady, zrywam się i dalej na drogę; kosarze w krzyk i za mną z kosami, ja ani oglądam się, a uciekam. I tak wpadłem do Mszańca, prosto do dworu (245).

Ksiądz stosuje też nierzadko przytoczenia w mowie niezależnej, otwierając niejako cudzysłów dla prezentowanej *ad oculos* sytuacji.

¹³ O Szaszkiwiczu jako postaci autentycznej zob. Z. S. Feliński: *Pamiętniki*, cz. 1, Lwów 1911, s. 21–25.

Wyraźniejsze nastawienie na „cudze słowo” akcentuje Czajkowski w przytoczonym na początku *Zimowej nocy*, udanym literacko „rapsodzie myśliwskim” starego Janka. Z jednej strony nasycza tekst leksyką łowiecką, z drugiej zaś podkreśla wieloma sygnałami (głównie składniowymi – w tym fragmencie występuje niemal wyłącznie parataksa) prymitywną nieporadność narratora.

Folklor łowiecki – istotny współczynnik kolorytu lokalnego – pojawia się również w *Dniu jesiennym*, gawędzie ewokującej obraz jednego dnia właśnie, spędzonego przez myśliwską kompanię na polowaniu i wieczornej hulance. Uderza tu nieepickie, bo niezobiektywizowane ujęcie rzeczywistości kreowanej. Narrator autorski, kierując swoją opowieść do odbiorcy wtajemniczonego, spoufalonego z przedstawianym środowiskiem, pomija dokładniejsze informacje o uczestniczących w polowaniu towarzyszach, rezygnuje też z pokusy „malowniczej” plastyczności opisów. Zachowuje konsekwentnie punkt widzenia myśliwego – uczestnika przywoływanych zdarzeń. To nastawienie wpłynęło na sposób prowadzenia narracji i dobór realiów. Narrator wypukła właśnie te elementy, na które wyczulona jest uwaga konkretnego człowieka tkwiącego w konkretnej sytuacji. Bez dodatkowych wyjaśnień pod adresem czytelnika włącza w tok opowieści dane topograficzne, w których porusza się podmiot, odtwarza jednostkowe wrażenia (wzrokowe, a zwłaszcza słuchowe) bezpośrednio przezeń odczuwane, akcentuje szczegóły znaczące w łowieckim systemie znaków (ślady krwi zwierzyny, naszczekiwanie psiej sfory, hasła dojeżdżacza itp.).

Inaczej prezentowani są ludzie, bo też oni stanowią istotny składnik świata gawędy. W dalszy tok *Dnia jesiennego* wprowadza Czajkowski rewię zapamiętanych w młodości „figur”, będących egzotyczną atrakcją prowincji. Charakterystyka odautorska nie idzie tu w kierunku walterskotowskiego „antykwaryzmu”. Realia liczą się o tyle tylko, o ile mają znaczenie dla zindywidualizowanego portretu postaci. Ważne jest bowiem nastawienie na „dziwność”, na „odrębność” i „charakterystyczność” w romantycznym rozumieniu, tak jak pojmował to np. Słowacki, tworząc niezrównaną paradę „oryginałów” w *Królu Ladawy* czy w *Beniowskim*.

Romantyczny świat dziwaków, wnoszący perspektywę niezwykłości w obręb spraw zwykłych, kształtuje Czajkowski różnymi metodami. Zwyczaj jest to wyjaskrawiony, krótki szkic (np. obłąkany z miłości Szostakowski, „niegdyś profesor w Krzemieńcu”, czy „baletnik” Krasowski – groteskowa kukiełka z czasów Stanisława Augusta). W przypadku donkiszota powiatowego Achmatowicza, który „z rozpacy po ojczyźnie zwariował”, można mówić o staranniejszym wymodelowaniu sylwetki, aczkolwiek autor zdradza brak wyklarowanej ideowo koncepcji opowiadania. Zastrzeżenia już budzi autentyczność konstrukcji halczyńskiego dziwaka, wyrysowanego zapewne w oparciu o romantyczne stereotypy. Wśród lektur Achmatowicza

znalazł się bowiem na jednej płaszczyźnie tak *Koloander Leonildzie wierny*, jak też *Don Kichot*. Dlatego też trudno jest przyjąć naiwność autoprezentacji wariata. Czajkowski, trafnie wydobywając groteskowe akcenty w postaci Achmatowicza poprzez zderzenie sztafażu rycerskiego i realiów szlacheckiej codzienności (kwaśne mleko i gruszki), nie mógł się zdecydować czy autostylizacja szaleńca nie ma cech ironicznych. Przytoczone przez narratora auktorialnego humorystyczne anegdoty eksponują głównie farsowy wymiar postaci, ale też ujawniają niekiedy przebliski rozumu politycznego Achmatowicza, co wskazywałoby na parantelę z Machnickim, bohaterem *Króla zamczyska* Goszczyńskiego.

Wypracowany w gawędach halczyńskich typ autobiograficznej narracji wspomnieniowej powróci jeszcze niejednokrotnie w późniejszym piśmarstwie Czajkowskiego. Pojawi się przede wszystkim w przedmowach, którymi Sadyk Pasza poprzedzał w latach sześćdziesiątych kolejne tomy zbiorowego wydania swych *Pism*, odezwie się w artykułach publicystycznych, dojdzie wreszcie do głosu w pisanych u schyłku życia pamiętnikach, przywołujących szczególnie te fragmenty z przeszłości, które miały znacząco oświetlać i tłumaczyć powody postępowania autora jako polityka. Znamienne wszelako, że Czajkowski już nigdy nie utrzyma się w ryzach stylizacji gawędowej. Tak częsty w jego wypowiedziach literackich i paraliterackich żywioł gawędowy przekształca się natomiast bardzo szybko w nie kontrolowane, chaotyczne i rozwlekłe gadulstwo.

3

Odrębną grupę tematyczną i narracyjną tworzą opowiadania wysnute z lokalnych tradycji historycznych: *Owruwanie 1794*, *Starokijowanie 1809*, *Łuczanie 1812*, *Żytomierzanie 1812* oraz – pośrednio – *Maksym Sztroc*. Przynoszą one szczególnie interesujący, ale też i szczególnie kłopotliwy materiał interpretacyjny. Różnią się zasadniczo od gawęd pułkowych i halczyńskich, odbiegają też w wielu istotnych momentach od modelowych wersji stylowej gawędy szlacheckiej, sytuując się raczej w kręgu literatury paragawędowej.

Czajkowski nie podjął tu w ogóle próby kształtowania fikcyjnego narratora i stworzenia świata poetyckiego określonego przez zasób jego doświadczeń i sądów o życiu. Nie istnieje więc w nich – tak ważki np. dla *Pamiętek Soplidy* – problem fascynującej artystycznie „gry” narratora kreowanego i autora na płaszczyźnie wyrafinowanej stylizacji pastiszowej. Odsuwając rzeczywistość przedstawioną w przeszłość, pisarz nie ukształtował też narratora autorskiego w taki sposób, by mógł on być osobistym obserwatorem zdarzeń. Ukazany tam krąg szlachecki nie jest opowiadaczowi bliski w sensie bezpośrednim, nie został utrwalony we własnym przeżyciu i doświadczeniu, narrator nie operuje przeto językiem bliskim prezentowanemu środowisku.

Między narratorem auktorialnym a kreowanym przezeń światem istnieje jednak pewna intymna więź. Opiera się ona na wspólnocie tradycji prowincjonalnej ziemi rodzinnej, wspólnocie tłumaczącej się tak w sferze szlacheckiego modusu myślenia i odczuwania (określony typ swojskości), jak też w ogólniejszej perspektywie regionalizmu romantycznego.

Opowiadania tradycyjne to struktury hybrydalne. Świadczy o tym fluktuacja technik literackich, „migotliwość” dystansu i pozycji narratora, różnorodność konwencji narracyjnych. Próbę poetyzowania tradycji regionu podjął Czajkowski odwołując się w pewnej mierze do znanych już, przedlistopadowych, a potem rozwijanych i przeobrażonych w *Powieściach kozackich* oraz w *Wernyhorze* stylów ukrajinizmu.¹⁴ Jest ona jednak w rezultacie propozycją, czy też może tylko poszukiwaniem, innego modelu narracji o Ukrainie.

Szczególnie reprezentatywnym utworem dla omawianej grupy paragawędy wydają się *Owruczenie 1794*. Tekst rozpoczyna się krótkim wstępem narratora stojącego wyraźnie poza światem i czasem przedstawionym. Z historycznego dystansu, wzmocnionego preteritalnymi formami narracji, patrzy on sumarycznie na tło zdarzeń, nie tając ekspresywnie wyrażonych intencji moralizatorsko-dydaktycznych:

Możni panowie brzydką frymarką, a szlachta bezładem, pograżywszy Ojczyznę w przepaść, pogardzani i znieważani przez zbiorów moskiewskiej carycy, już zaczęli uczuwać i szkaradę, i nierozum swojego postępowania, ale jeszcze nie śmieli jawnie podnieść głowy, tylko pokątnie utyskiwali na swoje błędy i winy, i złorzeczyli wrogom, kiedy przyszła wieść o danym haśle do powstania przez Tadeusza Kościuszkę. Moskwa zdwoiła siły swojego wojska, surowość swoich urzędników i baczność szpiegów w całym zabranym kraju, a szlachta zaczęła pomalutku, jak mogła i umiała, radzić o podźwignięciu Ojczyzny (3–4).

Dalsze partie tekstu mają ukazać instynktowne reakcje emocjonalne oraz jedność mentalności zbiorowej w przełomowym momencie dziejów. Narrator wydobywa z przeszłości „migawki” sytuacyjne, dając sceny szczególnie charakterystyczne dla społeczeństwa kresów wschodnich – sceny ideologicznie wymowne, podkreślające przede wszystkim żarliwy patriotyzm i ofiarność ukraińskiej szlachty Polski. Opowiadacz – niejako historyk dziejów prowincji – operuje dokumentarnymi konkretami, przytacza prawdziwe nazwiska i rodowody postaci:

Czopowscy, Bechowie, Meleniewscy, Kościuszkowie, Chodakowscy, Waskowscy i Baranowscy z Hoszowa rusznice rychtują, sieką z ołowiu rubańce na Moskala. Rabsztyńscy, Szwabowie, Dytkowscy, Zielenieccy, Korkuszkowie, Kobylińscy, Korczewscy, Oszczapowscy, Lewkowscy i cała mnoga szlachta owrucka oszczepy stali, noże ostrzy na Moskala. Trzeciaki, Niemirzycze, Pauszowie i atamańskie rody Wyhowskich i Daszkiewiczów konie ujeżdżają, przyrządzają spisy, żeby po swojemu, po kozacku zawieść taniec, zahulać z Moskałem (22).

Narrator auktorialny bardzo skrótowo szkicuje szereg sylwetek szla-

¹⁴ Zob. M. Kwapiszewski: *Debiut „kozackiego romansisty”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2.

checkich, które – zachowując znamiona indywidualne – przyczyniają się do coraz to bardziej różnorodnego obrazu środowiska. Wychwytuje rysy swoiste, zaznacza odrębność mowy (tak w zakresie słownictwa i składni – częste rutenizmy, jak indywidualne osobliwości fonetyczne – szadzenie sędzigo Dubrawskiego).

Prezentacyjna ambicja narratora szczególnie jasno odślania się w scenie narady „naczelników owruckiej szlachty”. Zastosowane tam obszernie przytoczenia dialogowe pełnią funkcję wyłącznie charakteryzującą. Ujawnia się w nich także ambiwalentna postawa narratora w ocenie świata przedstawionego. Kresowa społeczność, „sól ziemi polskiej”, generalnie zgodna i solidarna, nie jest przecież pozbawiona ogólnoszlacheckich wad i przywar.

Krytyka arcywłoskiego sejmikowania jest życzliwa, gawędowa właśnie, złagodzona w aspekcie wybaczącej moralistyki („sami swoi”). Obecność tego typu akcentów krytycznych tłumaczy się jasno w ówczesnym programie pisarza, lansującego na emigracji ideę bezwzględnej monarchizmu, ideę wyrosłą m.in. na gruncie koncepcji kozakofilijskich. Niechęć do demokracji szlacheckiej jest zrozumiała tak z perspektywy ortodoksyjnie „kozackiej” (szlachta w tym ujęciu to stado samowładnych „królewiat”, osłabiających w zgubny sposób centralną władzę państwową), jak też z pozycji gorliwego zwolennika obozu Czarotoryjskiego.

Obraz owruckiego świata próbuje Czajkowski formować także i w inny sposób: wprowadza do utworu dramat patriotyczny sięgający w sferę intymnego życia prywatnego. Takie ujęcie rzeczy zmusza pisarza do wyjścia poza tradycję gawędowych wątków fabularnych (nie zawierających uzasadnień dla tego typu problematyki) i do uruchomienia zupełnie odrębnej strategii literackiej, zapożyczonej po części z przedlistopadowej powieści poetyckiej.

W schemacie fabularnym *Owrucczan 1794* doszukać się można kontaminacji popularnych motywów romantycznej odmiany poematu epickiego, motywów niosących z sobą zarazem pewien stereotyp poetyckości: nierówność społeczna kochanków, dumny i srogi ojciec, pretendent do ręki panny, który powinien na nią zasłużyć czynem obywatelskim i rycerskim, mnich obłąkany „z miłości i rozpacz”...

Warstwa narracyjna – w opisach postaci zwłaszcza – przypomina to *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego, to znów ludową dumkę ukraińską „prze-filtrowaną” przez wyobraźnię poetycką Zaleskiego:

Panna Stażnikówna była sławna z urody na całe okolice; kibicią smukła, rosła, hoża, a taka szykowna, że aż lubo patrzeć na nią. Licem mleczna jak kwiat kaliny, rumiećcem kraśna jak żurachwiny jagoda; ząbkami biała jak śnieg, a usteczkami koralowa jak sam koral; oczy błękitne, brew czarna i włosy kruczce; a taka milutka, taka słodziutka, że zdaje się wołać twarzą i oczkiem na młodzieńców: kochaj mnie, kochaj! Ale czegoś zawsze zadumana; trudno jej na uśmiech, i jeśli się uśmiechnie, to nieszczerze; łatwiej na łzę, i często też oko we łzie się kąpie: zdałoby się, że już smutek i cierpienie wałęsało się po jej duszy; że już troska i niepokoje kółkały nieraz do jej serca (7–8).

W warstwie stylistycznej tekstu narrator akcentuje nieustannie „poetyczność” przekazu, wprowadzając m.in. ekspresywne neologizmy:

Zbytek szczęścia zwarzył już sterane zdrowie Wiczfińskiego; zapadł chorobą, na twarzy rumieniec jakby wypieczony, oko lśni błyskotem, usta pobladły, niemoc oświadła całe ciało; zda się, że duch życia już, już z niego ucieka (19).

Opowiadacz uobecnia świat kreowany wydobywając z potoku zdarzeń tylko momenty dramatyczne i niepokojące. Poprzez zastosowanie narracji duratywnej podkreśla zarazem stałość uchwyconych sposobów zachowania i reakcji bohaterów:

Spowiedź była długa; w oczach chorego błyszczał żal, że umiera w kwiecie wieku przed samym progiem szczęścia; ale na twarzy spokój; z lekka zrzuca grzechy z sumienia, widać, że muszą one być nieciężkie i miał ich niewiele; potem czy o co błagał, czy co opowiadał, bo zapadł migotał w oczach jego, a ręce składał dłońiami jak do prośby, jak do modłów; zdjął Matkę Najświętszą z piersi, zdjął pierścień z palca i oboje oddał księdzu.

Cóż się dzieje księdzu? to błędnie licem i sinieje ustami jak trup, to czerwieni się jak upiór [...]. Kto był ten ksiądz?... (19–20).

Należy jednak dobitnie podkreślić, iż związek *Owruczan 1794* z powieścią poetycką – koronnym gatunkiem wczesnej epiki romantycznej, jest tylko zewnętrzną, powierzchwną. Podobieństwo dotyczy bowiem wyłącznie drugorzędnych rozwiązań strukturalnych; w kwestiach zasadniczych stwierdzić można podstawowe różnice. Narrator rezygnuje konsekwentnie z ambicji penetrowania sfery psychiki postaci, nie sugeruje w żadnej mierze filozoficzno-moralnego wymiaru zdarzeń, uchyla też możliwość liryzacji płaszczyzny narracyjnej.

Symbioza „domowej” tradycji szlacheckiej i dramatycznego świata „narodowej” powieści poetyckiej była przecież możliwa. Dowodem wymownym i świetnym *Maria Malczewskiego*. W opowiadaniu Czajkowskiego przejęte z romantycznego poematu epickiego schematy fabularne służą wszakże eksponowaniu konfliktów pozornych, motywowanych działaniem przypadku (nagła choroba emisariusza, mimowolna zdrada obłąkanego). Układem zdarzeń i koncepcją postaci rządzi tu wyłącznie zasada zagadki, nie zaś tajemnicy uwikłanej w konteksty metafizyczno-egzystencjalne.¹⁵ Sytuacja spowiedzi cnotliwego młodzieńca potrzebna jest autorowi tylko do zawikłania fabuły, rozszyfrowanej zresztą całkowicie w finale utworu. Nie ma ona żadnego znaczenia w szerszej perspektywie psychologiczno-moralnej. Świat szlachecki – zdaniem Czajkowskiego – pozbawiony jest bowiem uogólnionych konfliktów wewnętrznych. Odstępstwo narodowe może w nim być jedynie kwestią fatalnego zbiegu okoliczności.

Obok nawiązania do schematów fabularnych i sytuacyjnych oraz narra-

¹⁵ Por. wnikliwą i przekonującą analizę kategorii estetycznej zagadki i tajemnicy, przeprowadzoną przez Maciejewskiego w artykule *Zagadka i tajemnica. Z zagadnień świadomości literackiej w okresie przełomu romantycznego*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XVI, 1966, z. 1 oraz w jego książce *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.

cyjnych konwencji powieści poetyckiej występują w *Owruceńskich 1794* także inne metody poetyzacji prozy fabularnej. Szczególną rolę w świecie owruckim pełni ksiądz Józefat Ochocki, bazylianin unita, „strażnik narodowego pamiątek kościoła” i strażnik sumienia narodowego zarazem. „Nic dziwnego! i Konaszewicz Sahajdaczny był mnichem bazylianinem” – dodaje narrator. W swoim orędziu wygłoszonym do lirników, guślarzy i dziadów żebraków natchniony mąż nakazuje im agitować „lud Boży” do powstania „za wiarę, za Ojczyznę, za wolność”. Mają oni śpiewać „po siołach, po grodach, po stepach, po lasach” kozackie dumy historyczne, wskrzeszające wspaniałą tradycję wojenną Zaporozża i Polski. Kazanie opata zostało podane szczególnego typu ukształtowaniu językowo-stylistycznemu, które można by określić mianem stylizacji rapsodycznej, nadającej wypowiedzi charakter uwznioślający i patetyczny. Jest to proza poetycka o wyrazistym, wielopoziomowym „uporządkowaniu naddanym”. Składa się na owo uporządkowanie oszczędnie archaizowana leksyka, instrumentacja głoskowa (głównie aliteracje i paronomazje, np. „krew warem kipi”, „krew wraża”) i przede wszystkim kunsztowna rytmizacja wypowiedzi, którą tworzy ciąg anaforycznie sprzężonych paralelizmów składniowych, wzmocnionych dodatkowo polisynetonami i rymami wewnętrznymi. Przeważa tendencja do dwu- i trójzestrojowej segmentacji kolonów.

Ów „nalot” rapsodyczny przenika też do niektórych wypowiedzi narratora, niejako przyjmującego na siebie rolę barda ziemi owruckiej. Powracają te same słowa i te same zbitki frazeologiczne:

Guślarze, lirnicy i dziady z torbami chodzą po siołach, od chaty do chaty; szepczą w ucho ludowi Bożemu, brzęczą w liry, w teorbany, pieją kozackie pieśni, złote dumki opowiadają, o jałmużnę proszą, a wszystko to dla Polski, przeciw Moskwie, przeciw Niemcom (21–22).

Różne perspektywy narracyjne: historyka-rejestratora i barda prowincji zostały połączone w zakończeniu utworu, noszącym zamię aktualnej wówczas metafory politycznej:

Ksiądz Opat wzniosł w górę ręce okute żelazem: – Boże nie opuszczaj Polski. – Sam Burdaków przyskoczył, ale nie śmiał go tknąć, tylko krzyknął: – Stupaj! – Zatętniały kopyta końskie, zahurkotały koła, pocztowe dzwonki zabręczały, ale nie zajęczały dzwony kościelne, tylko lud powtarzał modlitwę księdza Opata: – Boże nie opuszczaj Polski! – I jakiś rozgłos cudowny, nieziemski, powtórzył w powietrzu: – Bóg Polski nie opuści.

Zabrano jedenastu naczelników owruckich i wywieziono het na Sybir. Pan Kopeć z chorągwiami kawalerii narodowej, mimo émy żołdactwa moskiewskiego, przerznął się za Słucz i poszedł łączyć się z Kościuszką. Moskwa dzika po swojemu nękała owruczanów. Lirnicy teorbany i liry pozawieszali na ścianach jaskiń kozackiej góry, a piosnek w pamięci uczą się i uczą. Guślarze dzieciom złote dumki opowiadają; u dziadów zostały torby i kije; kościelne dzwony gotowe zajęczyć. Owruczanie pod dęby, pod sosny pochowali bronie, konie wypasują po łąkach i stajniach, i wszyscy ciągle powtarzają to myślą, to słowami: – Przyjdzie czas, przyjdzie czas (24–25).

Ujawnione w analizie *Owrucańskich 1794* tendencje występują także i w innych opowiadaniach tradycyjnych. Narrator zmierza do zarysowania pa-

noramicznego obrazu środowiska konstruując scenki zorientowane wyraźnie na wydobycie *couleur locale*, akcentuje charakterystyczność i malowniczą niepowtarzalność kresowego świata. Opowiadacz – „kronikarz rodów”, operuje autentycznymi nazwiskami, podkreśla – na różne sposoby – odmienną kulturę regionu (np. włączając w tok wypowiedzi bohaterów dumki ruskie), chwytą osobliwości mowy (także osobnicze cechy szczególne, np. melanż czesko-węgiersko-ukraiński w kwestiach konsyliarza Szlemera, *Starokijowianie 1809*), wprowadza szereg barwnych postaci kontuszowych. Najwyrazistsze z nich, to szambelan Adam Wąsowicz, filut i gaduła (*Starokijowianie 1809*), oraz Michał Głębocki, wojski owrucki a dziad Michała Czajkowskiego, i komornik Drożewski (*Żytomierzanie 1812*), obaj występujący zresztą już wcześniej w *Wernyhorze*.

Ale zarazem inny wymiar minionej rzeczywistości przybliżany jest poprzez poetyzowane, symboliczne „historie indywidualne”. Taką funkcję pełnią np. w *Łuczczanach 1812* dzieje leśniczego Rewuckiego. Ten „łucki Wallenrod”, nie przeżywający jednak głębszego dramatu moralnego, jest w istocie kreacją psychologicznie powierzchowną i jednostronną.

Opowiadania wysnute z tradycji stanowią, jak to już kilkakrotnie sygnalizowaliśmy, istny tygiel poszukiwań narracyjnych. Czajkowski, kontynuując doświadczenia warsztatowe wypracowane w twórczości wcześniejszej, próbuje zarazem innych technik pisarskich, szkicuje też pomysły rozwinięte dopiero w utworach późniejszych (np. w *Starokijowianach 1809* wprowadza prototypy bohaterów powieści *Owruzanin* – Wojciecha Pruszyńskiego, Tadeusza Teleżyńskiego oraz isprawnika Mewesa).

Ambicja wtopienia charakterystycznych „scen z życia” w płaszczyznę świata poetyckiego przyniosła rezultaty artystycznie bardzo niejednorodne: wahanie się i niespójność konwencji stylowych, brak jednolitości nastroju, „przekładaniec” nierzadko wykluczających się optyk narracyjnych. Tę „wielogłosowość”, zaznaczoną kompozycyjnie w podziale opowiadań na krótkie fragmenty-rozdziałki, mają w pewnym stopniu integrować wstępy i zakończenia, nadające partykularnemu światu przedstawionemu szerszy rozmach epicki. Wygłasza je narrator autorski występujący wyraźnie w roli „pisarza narodowego”, który poprzez rozsiane w tekstach aluzje sugeruje czytelnikowi określone treści ideologiczne.

W *Maksymie Sztröcu*, pośrednio łączącym się z opowiadaniem tradycyjnymi, narrator wprowadza – drugoplanowy w *Gawędach* – świat Kozaczyzny. Krótki ten utwór, utrzymany w poetyce „migawki” z przeszłości, pełni w planie ideowym tomu ważną funkcję, akcentując tezy programowe, forsowane już wielokrotnie w „kozackiej” prozie Czajkowskiego:

Sztröc w swoim rozumie tak kmetował, że Król Jegomość był gospodarz Polski, ojciec narodu, co ład i sprawiedliwość wszędzie sprowadzał; a Rzeczpospolita to była zbierana drużyna z kmańbrnych panków, z jezuitów, których zwał wyzuwitami, z całej psiej niemieckiej, cudzoziemskiej zgrai i z Żydów. Zdało mu się, że jakby jednych powypędać, powywieścić,

innych ujeździć i trzymać w dobrej ryzie, to by Polska była gospodarną u siebie, a potężną dla sąsiadów. Do tego, jak mniemał Sztroc, nie trzeba było tylko samych Polaków, ale z królem polskim (220–221).

Bohater tytułowy, pamiętający dobrze ostatek świetności Siczy, przytacza „historię anegdotyczną” obrazującą żywiołową „antymoskiewskość” Zaporozża. Przeszłość ma być nauczycielką współczesnych. Podsuwa ona jedyne, zdaniem Sztroca – rezonera autorskiego, słuszne rozwiązanie polityczne: sojusz kozacko-polski przeciwko Rosji.

Gawędy Czajkowskiego mają bowiem, podobnie jak *Powieści kozackie* i *Wernyhora*, doraźne zamierzenia propagandowe. Budują z jednej strony tradycję patriotyczną i polityczną prowincji, chcą umacniać prowincję w tym patriotyzmie, z drugiej zaś – pragną jej obraz prezentować „szerszej” publiczności. Sytuacja polityczna sprawia, że pisarz identyfikujący się z formacją powiatową mówi do środowiska pozaprowincjonalnego i chce na nie oddziaływać ideologicznie. Tradycjonalizm jest dlań podstawową wartością starej Polski, ale wizję przeszłych spraw „świętych” nasycy on aktualnymi sensami dydaktycznymi.

Wolno sądzić, iż wiąże się to ściśle z pozycją i rolą Czajkowskiego jako pisarza emigracyjnego – człowieka z korpusu Różyckiego, który zabiera głos publicznie z przydzielonej mu paryskiej „trybuny”. Jest on konkretnie przeciw „żytomierzaninem, pobratymcem owruczanów”,¹⁶ ale zarazem jest też ogólnokrajowym pisarzem romantycznym. Stara się więc uchwycić proporcję między perspektywą regionalną i ogólnonarodową, chce mówić „do narodu” poprzez konkretne sprawy „owrucko-żytomierskie”, pamiętając wszakże o konieczności wyjścia poza „interesa” i zasięg pojęć prowincji. Ważną rolę w tym względzie pełni dlań gawędowość, która staje się dogodną taktyką w procesie komunikacji literackiej. Poprzez gawędową swojskość, gwarantującą intymne porozumienie między nadawcą a kręgiem odbiorców (na płaszczyźnie „my”), przeziara zespół tez ideowych, aplikowanych adresatowi temu. Klęski narodowe poddane zostają interpretacji konsolacyjnej; każda porażka prowadzi przeciw do nowego zrywu. Pisarz niedwuznacznie sugeruje zresztą, gdzie należy upatrywać przyczyn powstańczych niepowodzeń. Zbawienne *panaceum* na „całe to paskudztwo, co nasz kraj zgubiło”, to przede wszystkim ustanowienie silnej władzy królewskiej, a dalej: rezygnacja ze złudnych rachub politycznych, nieoglądanie się na „obce facje”, emocjonalne przymierze szlachecko-chłopskie...¹⁷ Tak oto historia ukazana

¹⁶ Tak określił się sam autor w *Domówieniu* do powieści *Owruczanin*. Cyt. wg M. Czajkowski: *Owruczanin. Powieść historyczna z 1812 roku*, opracował Z. Szweykowski, Kraków 1927, BN I 103, s. 355.

¹⁷ Politycznym podtekstem paryskiej twórczości Czajkowskiego poświęciła Z. Wójcicka nie publikowaną rozprawę doktorską pt. *Michał Czajkowski – pisarz polityczny (Idee i konteksty twórczości z lat 1837–1841)*, Poznań 1977, maszynopis, Bibl. IBL PAN, sygn. 1428.

w *Gawędach* staje się z perspektywy roku 1840 wciąż obecna. Niesie przesztrogę, ale i krzepiący optymizm.¹⁸

РЕЗЮМЕ

„Gawędy” M. Czajkowskiego, opublikowane w 1840 g. w Paryżu, dają możliwość проследить раннюю стадию формирования и функционирования в посленоябрьской прозе сказового стиля. Можно предположить, что это произведение было написано независимо от книги Жевуского „Pamiętki Soplicy” (которая считается наиболее чистой и классической формой дворянского сказа), имеет совершенно другой вариант сказового повествования, разнообразно функционирующего в литературе эпохи романтизма. Чайковский вводит в повествование документальные полковые истории (периода ноябрьского восстания), рассказанные с позиций представителя офицерства, но учитывающего также чувства и точку зрения „простого солдата”, затем вводит автобиографические воспоминания, кроме того, продолжает линию, начатую в романе „Wernyhora” (1838), вставляя идеологически выразительные эпизоды из истории украинских земель и соединения бытовое повествование с течением поэтически окрашенной обособленности повести. Сказ становится для писателя удобной тактикой в процессе литературной коммуникации: сквозь сказовую непринужденность, гарантирующую интимное понимание между рассказчиком и кругом адресатов, проглядывает комплекс политических лозунгов, которые автор подсказывал своему читателю (установить сильную королевскую власть, в борьбе с Россией не рассчитывать на помощь иностранных государств, эмоциональный дворянско-крестьянский союз).

RÉSUMÉ

Publiées en 1840, les *Causeries* de Michał Czajkowski permettent d'observer l'étape initiale de la formation des causeries de même que l'importance de ce style dans la prose d'après-novembre. Ecrites – paraît-il – indépendamment des *Souvenirs de Soplica* de H. Rzewuski (considérés la version la plus claire et classique de la causerie de noblesse), elles offrent une variante toute neuve de la littérature romantique. En adoptant avant tout le point de vue d'un officier, mais en tenant compte aussi des sentiments d'un „simple soldat”, Czajkowski introduit des récits documentaires de régiment datant de l'époque de l'insurrection de novembre. Il esquisse ensuite des souvenirs autobiographiques de jeunesse, les plus proches à la structure de la causerie et à son sujet traditionnel. Il reprend la voie commencée dans le roman *Wernyhora* (1838), tout en donnant un aspect idéologique aux épisodes de l'histoire de l'Ukraine et en liant la narration de moeurs au cours d'une rhapsodique histoire poétique. La causerie devient pour l'écrivain le moyen facilitant le procès de la transmission littéraire – le ton d'une familiarité qui assure une communication intime entre le narrateur et les destinataires dissimule des pensées politiques suggérées au lecteur (renforcement du pouvoir du roi, lutte contre la Russie sans compter sur le soutien des autres pays, entente émotionnelle de la noblesse et des paysans).

¹⁸ Streszczenie tego artykułu, zatytułowane *O „Gawędach” Michała Czajkowskiego*, ukazało się w „Biuletynie Lubelskiego Towarzystwa Naukowego”, Humanistyka, vol. 21, nr 2, 1979.

