

Zjadłszy z nieopatrznością skwapliwością, z żarliwością zgłodniałych harpii, wszystko, co było do pożarcia, literaci, artyści, gryzą paznokcie, szukając jeszcze nowego, a nie umieją go znaleźć [...]. Chodzą teraz wszyscy, szukają, wachają, myślą, czy nie urodzą co nowego? – na próżno. Przyszło do tego, że przerabiają stare romanse, stare dramy, że rehabilitują cnotę, wiarę, uczciwość!!!¹

Krytyka ówczesna ogłasza stan źródłowego wyczerpania literatury albo wręcz przeciwnie, uważa, że „ciągną wokoło nas jak stopy nietknięte jeszcze przedmioty”.² Ta konstatacja Leszka Dunina-Borkowskiego ma charakter ironiczny, ale wielu pisarzy i krytyków głosi na serio, że „pole do obrabiania szerokie”. Możliwość poszerzenia przedmiotu literackiego (a więc ekstensyfikacji artystycznej) upatruje się w przekazach historycznych oraz w podaniach i pieśniach gminnych.

W ogóle zaznacza się tendencja do naiwnego rozumienia przedmiotu literackiego jako w istocie materiału lub źródła. Utwór gawędowy np. stanowić ma coś w rodzaju opracowania czy parafrazy pamiętników. Twórczość jest najwyraźniej traktowana przez niektórych literatów krajowych jako plastyczna umiejętność kopiowania oryginału; w grę wchodzi tu m.in. popularna wówczas dyrektywa „malowania”. Zwłaszcza u progu lat czterdziestych spotykamy się z próbami propagowania modelu literatury „materiałowej”. Szybko jednak krytyka (np. L. Dunin-Borkowski, L. Siemieński, później emigrant E. Chojecki w *Alkhadarze*) zajmuje postawę negatywną wobec owych tendencji posilkowania twórczości źródłami ludowymi i historycznymi, co nie znaczy że praktyka „odtworzenia” ustała.

Tropizin materiałowy posiada także swoje odniesienia do stereotypii gatunkowej i do konwencji literackich. W tym kontekście za przedmiot literacki można uznać samą literaturę. Twórczość jest wtedy albo plagiowaniem konwencji albo wręcz plagiatem. Ówczesny zmysł plagiatorski bywa zresztą wdzięcznym przedmiotem parodii:

Pierwotną myśl do tego poematu podał mi romans Rinaldo-Rinaldini. Rzecz całą zmieniłem, uczyniłem ją rodową, bohatera mego poematu Odrzygiełłę przenieśliem w ukraińskie stopy, i tam został przez puszczyki, przez nietoperze zadziobany na śmierć, – z której powstaje dopiero po siedmiu latach i ukazuje się swym przyjaciółom na kontraktach w Kijowie.³

Inną wyrazistą tendencją cechującą literaturę krajową jest eklektyzm. W *Korespondencji literackiej* Michał Grabowski stwierdza, że „panującą dziś doktrynę jest jeszcze Eklektyzm”. Eklektyzm rozumie Grabowski jako rodzaj koncyliacji „uszczuplającej, odzierającej z charakteru, z wyrazu”. Eklektyzm jest według tego krytyka doktryną „irracjonalną” (jak ją określa), gdyż likwiduje oryginalność na rzecz panujących wyobrażeń, a autor godzi się na nijakość własnego utworu.

¹ J. I. Kraszewski: *Akta babińskie. Pismo nie-periodyczne i nie-zbiorowe*, książeczka druga, Wilno 1844, s. 17, 18.

² L. Dunin-Borkowski: *Niepowieści i nierozprawy*, Bochnia 1846, s. 101.

³ A. Wilkoński: *Spostrzeżenia nad moralnymi chorobami XIX stulecia. O kołowaciznie literackiej*, [w:] *Ramoty i ramotki literackie*, t. 1, Warszawa 1845, s. 43.

Negatywną opinię o eklektyzmie sformułował Edward Dembowski: „Bezbarwność z nieświadomości, bezwładność nie spowodowana wolą lecz niedołęstwem, jest tego stanowiska główną cechą”⁴. Eklektyzm przejawia się – w myśl mniemań ówczesnych – nie tylko jako „mieszanina niedokładna przymiotów”, regres energii artystycznej, ale także w postaci synkretyzmu i amorfii gatunkowej. Są to zjawiska ogarniające literaturę krajową, tak że krytycy dość zgodnie uznają za zasadny powrót do tradycyjnych podziałów gatunkowych, gdyż brak odpowiednich norm i kryteriów sprzyjał według nich dowolności artystycznej, prowadzącej do pomieszania rzeczy. M. Grabowski postulował wręcz powrót do tradycyjnych, naturalnie ukształtowanych prawideł:

Nie był to dawniej zły i szkodliwy zwyczaj, dzielić poezję na rodzaje – Widziałeś przynajmniej od razu, czemu gdzie miejsce – Dziś mniemana nowość, zasada się na trafunkowym połączeniu tego i owego, skąd się tylko do rażącej nieszykowności trafiają, bo prawidła sztuki są tylko zastrzeżeniem nieprzepartych analogii rzeczy.⁵

Technicznym wyrazem synkretyzmu są tzw. powieści składane, pisane przez spółki autorskie. Przykładem może tu być I. A. Miniszewskiego i J. Z. Sójkowskiego *Powieść zlepiana* oraz J. I. Kraszewskiego i P. Jankowskiego *Powieść składana*. Ten ostatni utwór napisany został przez „dwóch przyjaciół listownych” tak, „aby plan i treść po sobie następujących rozdziałów nie były z góry ułożone i zależały wprost od natchnienia piszącego, i od łaski losu”.⁶

Świadomość amorfii kompozycyjnej utworu wyraża się nieraz wprost w podtytułach w rodzaju „romans bez planu”, „szkic do romansu”, „odłamki ze szkicu powieściowego”, „szkic ledwo zaczęty”.⁷ Dość powszechna jest praktyka tworzenia utworów szkicowych, „wyimkowych”, stosujących się do kompozycji naiwnej albo wręcz przypadkowej. Odpowiada temu zjawisku powodzenie małych form w literaturze krajowej, takich jak powiastki, gawędki, legendki – nie zobowiązujących do stosowania specjalnych reguł kompozycyjnych.

Syndrom amorfii przypisywany jest przede wszystkim powieści i roman-sowi. W krytyce krajowej lat czterdziestych i pięćdziesiątych powieść uznano z jednej strony za gatunek amorficzny, pozbawiony wręcz rygorów formalnych, z drugiej zaś strony dostrzegano w niej swoistą właściwość utylizowania różnego typu „beletrystycznych wiadomości” czy „encyklopedycznego zbioru mniemań”. Zauważono, że powieść stała się pojemnikiem, zdolnym pomieścić właściwie wszystko:

⁴ E. Dembowski: *Kilka myśli o eklektyzmie*, „Rok” 1843, t. 4, s. 21.

⁵ M. Grabowski: *Korespondencja literacka*, cz. 1, t. 1, Wilno 1842, s. 78.

⁶ J. I. Kraszewski, P. Jankowski: *Powieść składana*, Wilno 1843, s. 8.

⁷ Ów „szkic ledwo zaczęty”, będący podtytułem jednego z utworów W. Wolskiego („Dzwon Literacki” 1846, t. 1), kończy się stosownie humorystyczną zapowiedzią: „Dalszy ciąg potem, potem!”.

Powieść można pisać bez żadnego celu, nie wiedząc nawet, na czym się skończy. W powieści może powiadać autor wszystko co wie i czego nie wie; w powieści można umieścić filozofię, gastronomię i weterynarię, w powieści najłatwiej udawać naukę; w powieści można kłaść wyrazy z języków zaledwo z nazwiska znajomych; zgoła w powieści mieszczą teraz wszystko, oprócz samej powieści!⁸

Ponieważ forma ta nieobowiązująca do żadnej ścisłości, przypadła najlepiej do smaku piszącym, a i czytelnikom szukającym rozrywki nie nauki, więc też uznano za pewnik bardzo dogodny, iż gdy powieść zdolną jest przyjąć w siebie żywioł i epicki i dramatyczny i liryczny i historyczny i retoryczny, a nawet polityczny, socjalny, ekonomiczny, nie licząc już filozofii i estetyki, o której rozprawiać każdy niemal prawo sobie przywłaszcza, przeto miała ona to wszystko zastąpić, tak, jak w potocznej pogadance: gdzie zazwyczaj rozmawiają to o tym, to o owym.⁹

Tego rodzaju pomieszanie rzeczy, określane mianem „kołowaczny literackiej” zalicza August Wilkoński do moralnych chorób XIX stulecia.¹⁰ Za przyczynę upadku powieściopisarstwa uważa on łatwość pisania, szerzącą się grafomanię, tzw. „wścieklicznę” i „mdłości” literackie. W powszechnych mniemaniach krytyków kryzys powieści wiązano z rozkojarzeniem reguł gatunkowych (dokonanym przez „rewolucję romantyczną”), popularnością formy, łatwością jej odbioru przez niewyrobionego nawet czytelnika. Proces pisania powieści określał złośliwie L. Siemieński jako „fabrykację” i „księgoróbstwo”. L. Dunin-Borkowski zaś – konstatując, że „spospoliciała już powieść przez nadużycia, przez zbytnią swoją urodzajność na polach jałowych”¹¹ – proponuje czytelnikom prawdziwszą, stroniącą od łatwości i przesady formę „niepowieści”.

Stan rzeczy, dostrzeganý przez krytykę, byłby zupełnie beznadziejny, gdyby owe obserwacje potraktować jako obiektywne i odpowiadające rzeczywistości. Tak jednak nie jest, jakkolwiek istotnie, literatura krajowa cechuje się szeroko rozumianą naśladowczością (o czym świadczą choćby poszukiwania „przedmiotu”), eklektyzmem, amorfnością kompozycyjną i wie-

⁸ J. A. Miniszewski, J. Z. Sójkowski: *Powieść zlepiana*, Warszawa 1846, s. 6. Podobną opinię, wyrażoną w tym samym czasie, spotykamy w *Studiach filozoficzno-literackich* Emiliana Rzewuskiego, wyd. w Warszawie w 1847 r. Autor ów stwierdza, że powieść – wchodząc w zakres filozofii, polityki, administracji, a nawet astronomii i hydrauliki – stała się „istnym Pantheonem, któremu najslawniejsze encyklopedie nie wystarczą i który wszelkie biblioteki obejmie” (s. XI).

⁹ L. Siemieński: *Wpływ powieści i romansu na społeczeństwo i literaturę*, [w:] *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 1, Warszawa 1859, s. 213. Przykłady te potwierdzają konkluzję Antoniny Bartoszewicz (zawartą w jej książce *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa – Poznań 1973, s. 102), że powieść była w opinii krytyki krajowej „artystycznie prymitywniejszą” odmianą romansu. Można przypuszczać, że ów prymitywizm brał się także z inwazji materiału „obiegowego”, który powieść amorfizował i oddalał od romansowego zmyślenia, a nie tylko – jak twierdzi autorka – z jednowątkowości i jednopropozycyjności tej formy „w przeciwieństwie do skomplikowanego strukturalnie romansu”.

¹⁰ Wilkoński: *op. cit.*

¹¹ Dunin-Borkowski: *op. cit.*, s. IV.

loma innymi wadami. Rzecz w tym, że diagnozy likwidacyjne stawiane przez rzesze krytyków ówczesnych posiadają swoje piętro konwencjonalności. Zarzuty czynione powieściopisarzom formują się w charakterystyczne *loci communes* i dotyczą one wad zgoła ponadczasowych, np. rozwlekłości, amorfii kompozycyjnej, pisania schlebającego gustom publiczności. Narzekania krytyki krajowej rozpatrywać więc można nie tylko jako konstatacje rzeczywistego stanu rzeczy, ale także jako „topiki”, z definicji konwencjonalne, schematyczne, wspólne ogółowi krytyków.

O tym, że mamy tu do czynienia z toposami świadczy fakt obiegowości owych krytyk czy raczej schematów narzekania. Dotyczą one ponadto bliżej nie sprecyzowanych „pisarzy współczesnych”, autorów „nowszych powieści”; nb. przeciwstawia się im „sumienniejszych powieściopisarzy”. Krytyka zatem wymierzona jest w abstrakcyjne złe powieściopisarstwo, wykreowane przez samych krytyków (na piętrze konwencjonalności); przy czym owa abstrakcja jest w istocie rekonstrukcją funkcjonujących konwencji, stereotypów, zwyczajów pisarskich. Złe pisarstwo rysowane jest hiperbolicznie, w czarnym schemacie jako przedmiot godny potępienia. „Wystawia” je krytyka pasyjna, demaskatorsko-parodystyczna, której negatywna emocjonalność ożywia owego Lewiatana i sugeruje jego złowróżbne istnienie.

Nie znaczy to oczywiście, że zanika krytyka konkretnych utworów literackich, przeciwnie, prosperuje ona dość dobrze w czasach międzypowstańowych (o czym zewnętrznie świadczą rozbudowane działy recenzji w ówczesnym czasopiśmiennictwie), ale w tym miejscu od niej abstrahujemy. Interesować nas będzie natomiast piętro konwencjonalności w krytyce krajowej i budowane tu „obiekty”, gdyż w nim upatrywać trzeba mechanizmów generujących przepisy literackie.

Świadomość literackiej stereotypii wyzwalać mogła u krytyków różne postawy; jednakże zdecydowana ich większość w skrajnym skonwencjonalizowaniu pisarstwa dostrzega zagrożenie dla wartości artystycznych i usiłuje lansować właściwie pozakryteryjny kult oryginalności albo przynajmniej porządnego rzemiosła. Nie ma to jednak wiele wspólnego z bojami o uniwersalia; nawet w sformułowaniach krytyczno-teoretycznych uwidacznia się presja obiegowych mniemań i konwencjonalnych kryteriów wartościowania utworu.

W tym stanie rzeczy za naturalną uchodzi postawa narzekania na produkcję literacką, pseudonimująca przynajmniej emocjonalne ogarnięcie przedmiotu. Z takiej funkcji pseudonimującej wyrasta właśnie przepis powieściowy, który jest pewną formą reagowania na skonwencjonalizowanie pisarstwa. Przepis bowiem – podejmując pseudonormatywną grę ze słownikiem i gramatyką stereotypów, motywów i konwencji – serwuje parodystyczno-humorystyczne zalecenia, jak najłatwiej napisać popularny utwór. Przepis jest zatem odrębnym rodzajem odpowiedzi krytycznej na demasko-

wany przedmiot. W topice narzekania i w pseudonormatywnym przepisie widzimy dwie różne próby, wzajemnie się zresztą uzasadniające, reagowania na złą literaturę.

Taką przykładową receptą jest *Przepis na historyczny romans, we trzech tomach*¹² J. I. Kraszewskiego. Ma on być, jak ironizuje autor, receptą na „tworzenie secinami” powieści i romansów, adresowaną do początkujących pisarzy. W preparowaniu utworu potrzebne są materiały: „kartka jedna, czasem połowa (jeśli rzecz opisana treściwie) kroniki jakiej lub pamiętnika, diariusza itp.”. Do tego dodać należy nieco szczegółów obyczajowych i kilka archaizmów. Uzupełniają ten materiał „figury z imaginacji”, którymi „są pospolicie – stary sługa i stara klucznica, ksiądz kapelan, młody jaki roztrzepaniec, Cyganka, tajemnicza postać niewiadomego pochodzenia, która w końcu olbrzymieje na coś wielkiego”. Specjalne charakterystyki przysługują bohaterom:

Bohaterowi daje się zwyczajnie trochę dumy, wiele męstwa, płomienne serce, litościwą duszę, wąs czarniawy, długich włosów pukle i złocistą szablę – Zapomniałem o koniu; – koń siwy lub kary; a gdyśmy o koniu wspomnieli, wspomnijmyż i o pacholiku wiernym, co się dwa razy na dzień daje zabijać za pana i spełnia jego polecenia tajemniczo, prędko, niechybnie. Bohaterka kochanka bywa, jak to zresztą wszystkim wiadomo, albo brunetka, albo blondynka, i naturalnie niezmiernie piękna, miła, pobożna, cnotliwa.¹³

Na resztę przepisu składa się bardzo szczegółowy schemat fabularny wyimaginowanego romansu historycznego, podzielony na mechaniczne segmenty morfologiczne: rozdziały i tomy. Zawartość „przepisowego” rozdziału zdefiniować można w kategoriach schematu treściowego lub „morfoschematu”, fingującego istnienie miejsc do wypełnienia. Dobór morfoschematu (a wyróżnić da się kilka ich typów: opisowy, akcyjny, portretowy, charakteryzujący) określa procedura mechanicznego dawkowania: fazy inicjujące mają charakter opisowy, segmenty akcyjne przerywane są partiami retardującymi itp. Przepis zaleca zatem rozpoczęcie powieści od opisów, które we wstępie jeszcze nie nużą czytelników, a i autor dać tu może popis swoich umiejętności „malowania”. Partie opisowe, ponawiane na początku poszczególnych tomów oraz zajmujące pozycję medialną (przeważnie w funkcji przerywnika akcji), dotyczyć powinny przedmiotu wzniosłego: heroiny, dworu królewskiego, natury. Ostatnie rozdziały tomu trzeciego mają charakter zamykający – dominują tu morfoschematy akcyjne, które kumulują wydarzenia; dokonuje się wyjawienie tajemnic i fabuła ulega „nagłemu” rozwiązaniu, po czym ewentualnie występuje epilog.

Rozdział drugi – Wesele bohaterki, przygotowania, stają u ołtarza. – Nagła przeszkoda, – goniec nadbiega, wszystko zerwane. Scena gniewu i kłótni może tu być wciśniona. Rozdział trzeci, w którym wyjaśniają się rzeczy tajemne i zakryte, odnoszące się do urodzenia bohatera lub bohaterki, do wypadków dawniejszych. W nim mogą się znaleźć stare papiery, kuferek

¹² [w:] *Akta babińskie...*, ks. pierwsza, Wilno 1843.

¹³ *Ibid.*, s. 57; 58.

z klejnotami, może się ukazać stara jaka mamka, odwieczny zgrzybiały sługa, może kogo ruszyć sumienie itp.

Rozdział czwarty – Bohater znika, zachorował, wplątał się w jaki kłopot. Drżymy o niego, pacholik wierny pośpiesza na ratunek, wszyscy się zbiegają – tu może być wygodnie pomieszczony pojedynek z niegodziwcem, i nie szkodzi aby się obydwu zabili. Niegodziwiec bowiem powinien koniecznie umrzeć jako niegodziwiec, a bohaterowi to wcale nie zaszkodzi; autorowi zaś dobrze jest wspaniały opisać pogrzeb i skoncytować nagrobek.

Rozdział piąty – rzecz może się dzieć w kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt lat później – Ukazuje się bohaterka księżną klasztoru, albo pachotek wierny, opowiadający w gospodzie historię swojego pana.¹⁴

Przepis Kraszewskiego jest projektem negatywnego wzorca gatunkowego, zbudowanym na sfigowanej motywacji potrzeby podręcznika powieściopisarskiego. Właściwie mamy tu do czynienia z podręcznikiem *à rebours*, natomiast zakładana figura potencjalnego romansopisarza jest tylko pretekstowym adresatem przepisu. Kraszewski demonstrowa swoje kompetencje krytyka, stając jakby ponad tym rodzajem pisarstwa. Przepis (w intencji autora) stanowi jego dyskwalifikację ostateczną, gdyż odkrywa zupełnie zgranie schematów, konwencji i motywów, ma także być negatywną summą gatunku. Jednakże sama recepta ma charakter ogólnikowy i to pomimo sugerowanej konkretności. Trudno na jej przykładzie ocenić o jaką fazę rozwoju formy i o jakie nadużycia – poza powieleniem zgranych wzorów – tu chodzi, kto reprezentuje pierwszorzędne romansopisarstwo i czy ono jest możliwe.

Przepis Kraszewskiego posiada dwa oblicza: jedno, parodystyczne, demaskuje romansopisarstwo „mechaniczne”. Drugie zaś, artykułowane *implicitie*, stanowi wyraz przekonania, że podany zły wzorzec jest wzorcem jedynym (rewers), nie posiadającym swojej pozytywnej alternatywy (awersu). Recepta ta odnosi się więc do wyabstrahowanego złego powieściopisarstwa, natomiast nie zajmuje się stroną pozytywną twórczości. W tym właśnie upatrywać by można zasadniczą różnicę pomiędzy przepisami korzystającymi z licencji parodystyczno-ironicznej, a wzorcami pozytywnymi podawanymi przez poetyki normatywne. *Notabene* w obu wypadkach twórczość rozumiana jest reproduktywnie, jeśli zaś chodzi o oryginalność, to jest ona niemożliwa w przypadku stosowania się do przepisu, natomiast w pozytywnym wzorcu normatywnym wypiera ją kategoria doskonałego pierwotnego wzoru.

Czy Kraszewski przedstawia schemat fabularny typowego romansu historycznego? Wydaje się, że mamy tu do czynienia nie tyle z egzemplarycznym typem, co z próbą skonstruowania schematycznego wizerunku tego gatunku jako takiego. Typowy może być utwór konkretny, reprezentujący jakąś szerszą rodzinę dzieł. „Prefabrykat” podany w przepisie, zbudowany z morfoschematów, w tym sensie nie jest typowy, że nie stanowi konkretnego

¹⁴ *Ibid.*, s. 67–69.

wzorca. Będąc wizerunkiem „w ogóle”, zawiera miejsca fakultatywne, dopuszczające wymiennosc przedmiotów opisu albo pojawiania się bohaterów na romansowej scenie, np. „W rozdziale pierwszym występuje albo bohater albo bohaterka, albo oni oboje, albo wreszcie ktoś ze strony, który o nich daje wiadomość w sposobie prologu”. Ta elastyczność, fingowana formułą „albo albo”, jest oczywiście dość względna, ale przejawia się poprzez nią intencja uogólniania konstrukcji. Przepis jest zatem obrazem negatywnego wzorca gatunkowego i jednocześnie sugerującego „przykładowość” schematu. Nie schodzi on do poziomu konkretnego przykładu; jest na tyle ogólny, by móc fingować wzorcowość i na tyle szczegółowy, by ilustrować przykładowe procedury romansopisarstwa.

Przepis Kraszewskiego interpretować również można jako słownik nadużyć popełnianych przez autorów romansów historycznych. Przy czym główne „przestępstwo” polega na technologicznym, odtwórczym podejściu do przedmiotu. Romanse produkuje się, korzystając z gatunkowego teaurusu motywów, stereotypów, morfoschematów. Taka fabrykacja, jak to wówczas określano, pomimo sugestii elastyczności (możliwości wyboru elementów) w istocie sprowadza się do mechanicznego powielenia schematu gatunkowego i jego skonkretyzowania. Zła powieść jest utworem przede wszystkim mechanicznym, w którym zdają się zanikać wszelkie momenty jakościowe, artystyczne.

Przepis Kraszewskiego posiada szersze znaczenie niż by to wynikało z samej poetyki wypowiedzi; w intencje parodystyczne wpisuje się np. krytyczny pogląd autora na wzorce powieści walterscottowskiej. Poziom konwencjonalnego „niezadowolenia” wyrażony w recepcie nie istnieje przecież w sposób abstrakcyjny i zwykle posiada on swoje ugruntowanie historyczne, wiążące się, jak u Kraszewskiego, z bacnym obserwowaniem powieści jako gatunku rozwojowego, z fascynacją jej możliwościami.

Jak się piszą powieści, przepis anonimowego autora,¹⁵ podzielony został

¹⁵ „Nowiny” 1854 nr 17–18. Pewne argumenty przemawiać by mogły za autorstwem Kraszewskiego (jakkolwiek *Nowy Korbut*, t. 12 nie odnotowuje takiej pozycji ani w spisie tytułów dzieł tego pisarza, ani w zestawach publikacji zawartych w czasopiśmie – to samo odnosi się do nazwisk innych autorów, publikujących w tym czasie w „Nowinach” lwowskich, a opracowanych w t. 7–9 *Nowego Korbuta*): 1) Kraszewski publikował w tym czasie (co prawda sporadycznie) swoje utwory w „Nowinach”; 2) W obu przepisach (z *Akt babińskich* i z „Nowin”) zaznacza się podobieństwo w humorystycznej motywacji potrzeby napisania podręcznika dla początkujących pisarzy; 3) Zbieżność tytułów *Jak się piszą krytyki* (z ks. drugiej *Akt babińskich*) i *Jak się piszą powieści*; 4) Podobieństwo licencji humorystycznej w sposobie charakteryzowania romansowych bohaterów oraz niegodziwca i zdrajcy; 5) Wyróżnienie odmiany „romansu morskiego” w artykule Kraszewskiego *Przeszłość i przyszłość romansu* (1838) oraz w *Jak się piszą powieści*; 6) Podobne, parodystyczno-krytyczne traktowanie twórczości Balzaca w *Aktach babińskich* i w przepisie z „Nowin”. Zbieżności te mogą być przypadkowe, jako po części wynikające z poetyki przepisu, dlatego też hipotezę autorstwa – wobec braku danych bibliograficznych – uważamy za otwartą. Być może tekst ten jest tłumaczeniem.

na trzy części. W pierwszej autor przedstawia motywację, która skłoniła go do „zebrania najglówniejszych zasad powieści”. Stanowi ją „potrzeba podręcznej książki dla początkujących autorów”. Podany przepis, zbudowany na licencji parodystycznej, zgłasza *wszakże* roszczenia dokumentacyjne. Poszczególne zasady mają być bowiem ilustrowane przykładami najznakomitszych (jak się ich określa) powieściopisarzy od Apulejusza do Dumasa. Sugeruje to pewne serio fingowanego podręcznika, daje się też interpretować w kategoriach opisu erudycyjnego, wzmacniającego efekt powieściopisarskiej dydaktyki. Każda parodia w zasadzie implikuje ogarnięcie przedmiotu, stąd jedną z jej stron stanowi opis, w tym zręcznościowy i erudycyjny.

Charakterystyczne dla przepisów, podejmujących grę z konwencjami i stereotypią literacką, są konstrukcje pseudotypologiczne. Np. w interesującej nas recepcie wyróżniono cztery szkoły charakteryzowania postaci powieściowych: botaniczną (portretowanie przez porównanie do kwiatów), zoologiczną, mineralogiczną i detaliczną; tę ostatnią reprezentuje Balzac.

Część druga *Jak się piszą powieści* ma charakter morfologiczny. Najpierw przedstawiona została w krótkim zarysie historia tytułu, przejawy jego podatności na modę, rodzaje (tytuł-imię heroiny, „pamiętniki wszelkiego rodzaju”, „system liczbowy”). Następnie autor przybliży przedmowę jako zajmującą tylko jedną kategorię odbiorców: „czytelnika filozofa” i dzieli ją na pseudotypy, np. przedmowę dumną, pokorną, pedantyczną. Kolejny segment recepty składa się z charakterystyki dwóch typowych sposobów rozpoczynania powieści: pierwszy „godzi prosto w rdzeń rzeczy”, drugi zaś sprowadza się do „opisu gościńca, na którym dwóch podróżnych jedzie na koniach i autor przysiadła się do jednego z nich”. Opisy powieściowego *initium* rozbudowywane są o pseudotypologie pór dnia i miesięcy, spotykanych w początkach powieści. Część morfologiczną zamykają charakterystyki postaci, np. „W każdej powieści dobrze jest wprowadzić zdrajcę, który koniecznie musi być wysoki, chudy, suchy, a nawet trochę zezowaty. Mężczyzna zezowaty jest poniekąd zdrajcą z urodzenia”.

Nie trudno zauważyć, że budowa powieści jest tu rozumiana jako typowe i rzemieślnicze jej zapoczątkowanie (tytuł, przedmowa, zainicjowanie narracji, sugestywne charakterystyki postaci). Brak natomiast w tej recepcie uwag dotyczących schematu fabularnego, sposobów prowadzenia i rozwiązywania akcji. Wynika to może z tego, że parodiowana powieść „w ogóle” – poza tytułem, ewentualną przedmową i stereotypowym sposobem inicjowania narracji – nie wykazuje żadnych stabilniejszych konstant morfologicznych. Rekonstruowana w przepisie powieść jest zatem pseudogatunkiem, który fingując reprezentowanie najszerszego zbioru utworów, nie reprezentuje żadnej jego odmiany. Parodia godzi tu niejako w przedmiot spreparowany, wysoce uogólniony, ulegając w ten sposób pewnej degradacji.

Na trzecią część przepisu składa się pseudotypologia powieści; wyróżnione zostały główne z jej „niezliczonych kategorii”, np. powieść listowa, podziemna, socjalna, ekonomiczna, gimnastyczna (ta dotyczy wyczynów bohatera), wyrazista, zagadkowa, historyczna, dialogowana. Tę ostatnią kategorię reprezentuje Aleksander Dumas; przepis daje zresztą próbkę parodii jego techniki „konwersacji żywej”. Tak zaś przykładowo wygląda charakterystyka powieści grozy:

Powieść podziemna urodziła się także pod smętnymi mgłami Albionu. Bohaterowie powieści tego rodzaju działają i żyją zawsze w najgłębszych ciemnościach, a jeżeli im kiedy zabłyśnie promyk światła, tedy chyba tylko z pochodni straszego upiora. W tych ciemnych powieściach zwykłymi konnatami są groby, a odzieżą koszule śmiertelne. Bohaterem powieści jest mąż srogi i do tego stopnia okrutny, iż się gniewa, że żona jego miała siedmioro dzieci w czasie, kiedy walczył przeciw niewiernym w Palestynie. Rozumie się samo przez się, że w ostatnim rozdziale są dowody jasne jak słońce, że ta święta kobieta czystsza jest od lilii, a niewinniejszą od Genowefy brabandzkiej. Te powieści tchną wyziewem zgnilizny; dzieło przedstawia harmonię brzęczących łańcuchów, zapadających się podłóg, chwiejących się gór, uderzających piorunów, wyjących wichrów, płaczu i jęku zmarłych i umierających. Rodzaj ten, od którego powstają włosy na głowach jest wyłączną własnością Anny Radcliffe. Wyrobiła ona sobie przywilej na ten wynalazek.¹⁶

Bardzo znamienity dla tego przepisu jest brak wzorca pozytywnego, wszystkie odmiany powieści – w tym ilustrowane przykładami historycznymi – przedstawione zostały jako schematy negatywne. Parodiowani są twórcy poszczególnych rodzajów powieści (np. Radcliffe, Balzac, Dumas), a nie ich naśladowcy, parodiowane są zatem „prototypy” powieściowe, których oryginalność trudno kwestionować. Przepis ten, jak zresztą poprzedni, rezygnuje nawet z formuł sentymentu (posługuje się nimi krytyka „narzekająca”), wyrażających uznanie dla dawnych, dobrych wzorców. Dawne powieści też są nienaturalne, przesadzone, schematyczne; dotyczy to nawet prototypów.

Interesujący nas przepis pomija zupełnie możliwość stworzenia parodystycznej rekonstrukcji modeli genetycznych i rozwojowych w literaturze, wyraźnie koncentrując się na „genologii”. Daje to w efekcie wrażenie statyczności i wizję literatury ostatecznie zszematyzowanej i zdeindywidualizowanej. Zupełnie wyjątkowo pojawiają się paragony (w rodzaju „niektórzy dawni pisarze przewyższają w tym względzie wszystkich nowoczesnych”), przynajmniej sugerujące istnienie świata wartości literackich. Nawet stan upadku powieściopisarstwa przedstawiony jest jako chroniczny; trudno tu mówić nawet o wizji „degeneracyjnej” procesu historycznoliterackiego, gdyż model upadku zakładać by musiał pozytywny pierwotny stan rzeczy. Potwierdza to tylko przypuszczenie, że przepisy interpretować należy na poziomie konwencji i „krytycznej” topiki, a nie rzeczywistej diagnozy sytuacji, w jakiej znalazła się literatura.

¹⁶ „Nowiny” 1854 nr 18, s. 153.

Powieściowe przepisy występują w krytyce międzypowstaniowej także w innych postaciach. Jedną z nich stanowi streszczenie wyimaginowanego utworu, służące zdemaskowaniu szczególnie wyeksploatowanej stereotypii romansowej. Przykładem są parodystyczne streszczenia Augusta Wilkońskiego: powieści historycznej *Ruiny zamku Zdzisława* i „powieści uczuciowej” *Edgar i wierność do grobu, czyli kolczyk w Arabii*¹⁷ z efektownym zakończeniem, „które autorka niezrównanie opisała, używając prawdziwie technicznych wyrażen”.

Elementy humorystycznej recepty – dotyczącej sposobu rozpoczynania utworu, zawartości treściowej rozdziałów, bezsilności twórczej – pojawiają się ponadto w szkicowo zarysowanej powiastce Aleksandra Fredry.¹⁸

Inną formą przepisów są rady dawane powieściopisarzom, jak należy rozumieć i tworzyć powieści. Przykładem może tu służyć Michała Grabowskiego *Literatura romansu w Polsce*,¹⁹ gdzie spotykamy szereg uwag o charakterze normatywnym i technicznym (np. rada zalecająca „lekkie archaizowanie”). Owe rady pozbawione są jednak intencji parodystycznych – dominuje tu bowiem perswazja, przestroga i sformułowania kategoriowe – stąd sytuują się one raczej obok przepisów.

Bliskie duchowi przepisu są ponadto humorystyczne opisy chorób literackich, praktyk grafomańskich, funkcjonowania rynku wydawniczego. W ogóle przepis umieścić można w ramach krytyki „karnawałowej” (adaptujemy tu określenie M. Bachtina), zbudowanej na licencji parodystyczno-humorystycznej. Kontrastuje ona z krytyką „urzędową”, występując w karnawałowej masce nieoficjalności, przesady i mistyfikacji.

Przepisy na powieść, powstałe w ramach karnawałowej krytyki krajowej, posiadają pewne cechy wspólne. Przede wszystkim w każdym przypadku są one przepisami na złą powieść,²⁰ czyli mamy tu do czynienia z sytuacją normatywnej poetyki *à rebours*. Owa zła powieść jest konstruktem zbudowanym z obiegowych schematów, konwencji i stereotypów; bywa ona powieścią „w ogóle”, gdy w jej wizerunku zacierają się różnice gatunkowe. Przepisy posługują się wzorcami negatywnymi, które można nazwać re-

¹⁷ [w:] *Ramoty i ramotki literackie...*, t. 1, s. 41, 42.

¹⁸ [*Początek opowiadania*], [w:] A. Fredro: *Pisma wszystkie*. Wyd. krytyczne. Opracował St. Pigoń, t. 13, cz. 1. Utwór powstał, jak przypuszcza edytor, prawdopodobnie między 1840 a 1845 r.

¹⁹ [w:] Grabowski: *Literatura i krytyka*, t. 1, 2, Wilno 1840.

²⁰ Przepisy dotyczą bowiem gatunków wysoce skonwencjonalizowanych, posługujących się obiegowymi schematami i sytuujących się na niższych piętach twórczości artystycznej, np. romansu historycznego, powieści przygodowej, meloromansu. W *Przepisie na meloromans* („*Annales UMCS*”, 1977, sectio F, vol. XXXII, 8) Maria Grzędzińska interpretuje tę odmianę powieści w kategoriach drugorzędnej stereotypowej twórczości, której schematy bywają jednak ponawiane i aktualizowane. *Nb.* autorka ilustruje swoją interpretację meloromansu C. K. Norwida *Przepisem na powieść warszawską*.

wersami. Nie znaczy to, że na ich podstawie – np. przez zaprzeczenie – możliwe jest odtworzenie modelu powieści doskonałej, bo byłby to zlepek ogólników.

Perswazyjność przepisów jest limitowana ramami licencji parodystycznej, a także ogólnością obiektu, do którego się one odnoszą. Stąd recepta, jakkolwiek parodiuje wzorce złej powieści, to przecież nie jest pamfletem; rozprawia się ona z pewnym rodzajem pisarstwa, a nie z konkretnym autorem. Rewersy czyli owe wzorce „nie do naśladowania” brane są z niedawnej przeszłości; możliwość parodiowania uzależniona jest bowiem od ich aktualności. Muszą one być dostatecznie spetryfikowane, by móc je dostrzec i na tyle niedawne, by czytelnik mógł je odebrać jako nadużycia występujące w powieści współczesnej.

Parodia koncentruje się na przedmiocie negatywnym jakby dla niego samego; wszystko zresztą co znajduje się w polu jej obserwacji ulega „negatywizowaniu” (nb. podobny efekt wywołują narzekania krytyków krajowych na zdegenerowanie literatury ówczesnej). Stąd w przepisach nie znajdziemy nie tylko pozytywnych przykładów, ale nawet uznania dla oryginalności; licencja parodystyczna nacechowana jest wyraźnie ówym negatywizmem. Nieprzypadkowo recepty przedstawiają obraz literatury jako znajdującej się w chronicznym upadku.

Przepisy traktują powieść jako przedmiot zbudowany ze schematów, a twórczość jako proces wariantowego ich powielania. Mamy więc do czynienia z rozumieniem utworu w kategoriach mechanicznych, co wynika nie tylko z przyjęcia licencji parodystycznej, która przedmiot negatywizuje. W grę wchodzi tu także konwenujące z mechanicznym „fizjologiczne” rozumienie dzieła. Krytyka karnawałowa posiada swoje odniesienia do tzw. fizjologii, upowszechniających się w literaturze krajowej lat czterdziestych. Wspólne jest im np. korzystanie z licencji humorystycznej, tworzenie konstrukcji pseudotypologicznych, diagnozowanie obserwowanego przedmiotu. Właśnie w przepisach przejawia się świadomość fizjologiczna, gdyż opisują one powieść w kategoriach spreparowanego organizmu, będącego skutkiem „choroby moralnej”, nieprawidłowego funkcjonowania literatury.

Przepisy przedstawiają powieść jako organizm mechaniczny, sporządzony według instrukcji (rezultat degeneracji twórczej), artystycznie zdegradowany, co wyrażają choćby formuły dyspozycji odnoszonych do produkcji utworu: „wydrzec”, „złupić”; „zlepić”, „skleić”, „zszyć”, „zszukować”; „dodać”, „odjąć”, „trochę”, „wiele”. Jest to najwyraźniej recepta techniczna i ilościowa, nie zakładająca udziału wyobraźni w procesie preparowania powieści.

W przepisach przejawiał się też pewien zmysł teoretyczny w postaci pseudotypologicznych konstrukcji. Licencja parodystyczna dozwalała bowiem na tworzenie dziwnych podziałów szkół literackich, odmian gatunkowych

powieści, sposobów charakteryzowania postaci i inicjowania narracji. Pseudotypologie pełniły różne funkcje: opisu zręcznościowo-erudycyjnego, sugerowania stanu chaosu i wyczerpania literatury (topos „wszystko zostało już napisane”), humorystyczną. Są one mocno ugruntowane w tradycjach krytyki karnawałowej, abstrahującej przeciw od oficjalności i familarnie traktującej normatywizm w jego różnych postaciach.

РЕЗЮМЕ

Предметом настоящего исследования являются „рецепты” на роман, составленные в период между двумя восстаниями (1831—1863 гг.) польской литературно-критической публицистикой. Генезис этих рецептов автор работы видит в реакциях критики на то положение, в котором оказалась отечественная консервативная литература, являющаяся по отношению к романтизму периода, предшествующего восстанию, и его эмиграционному продолжению эпифеноменальным явлением. Отечественная литература характеризуется схематизмом, подражательством, эклектизмом, жанровой аморфией. Видя такое положение вещей, критика отрицательно отзывалась о литературной продукции, отмечает при этом упадок творчества или пародирует ходячие схемы, манеры и стереотипы. Следует также принять во внимание так называемую „физиологическую позицию” (берущую начало в популярных в 40-х годах физиологических очерках), с которой роман рассматривался как функционирующий организм, находящийся, например, в состоянии „моральной болезни”.

Такой подход к литературе (критика в своей оценке использовала стандартные упреки, унифицированные представления об упадке литературы) и обусловили возникновение рецептов на роман. Автор статьи рассматривает их прежде всего в рамках „маскарадной” критики, пользующейся пародийной и выступающей в маске неофициальности, преувеличения и мистификации.

Рецепты, начиная псевдонормативную игру со словарем и грамматикой стереотипов и схем, дают пародийно-юморические советы, как можно без труда написать популярный роман. Таким образом, это были рецепты на плохой роман, построенный из ходячих литературных схем, т.е. здесь мы имеем дело с нормативной поэтикой à rebours. Рецепты пользуются негативными образцами, которые можно назвать реверсами. Они создают отрицательный образ жанра; в рамках пародийной формы не уместяется образ положительного предмета. В рецептах проявились также теоретические способности их составителей: возносили они псевдотипологические конструкции в области деления литературных школ, выделяли экзотические жанры романа, способы характеристики образцов и тайн повествования.

RÉSUMÉ

L'objet de nos réflexions est comment écrire un bon roman, question posée dès 1831 à 1863 par la presse polonaise critique et littéraire. La genèse d'une réponse à cette question se trouve expliquée, d'après l'auteur, par les réactions de la critique à la position de la littérature conservatrice polonaise, celle-ci n'étant, au fait, qu'un phénomène secondaire par rapport au ro-

mantisme d'avant l'insurrection et sa continuation par les émigrés. La littérature romanesque polonaise, profondément schématisée, se caractérisait alors par l'éclectisme, l'imitation et l'absence de genre précisé. C'est envers cet état que la critique exprimait les opinions négatives visant la production littéraire – tout cela par le moyen de plaindre la décadence de la création littéraire, de railler tout schématisme, convention et stéréotype. Il faut y tenir compte aussi du point de vue „physiologique” dont les sources constituent sans doute des essais physiologiques, populaires dans les années 40, traitant le roman comme un organisme vivant en état du „mal moral”.

La question posée tout au début trouve sa réponse dans ce type de positions qui se prêtent fort bien à être interprétées au niveau de la convention – la critique utilise des procédés modèles: formules de critique, représentations uniformisées quant à la décadence de la littérature. La question est considérée avant tout dans le cadre d'une critique dite „carnavalesque” puisant largement dans la parodie, d'un caractère privé, se distinguant par l'exagération et la mystification.

En invitant à jouer avec un dictionnaire et une grammaire de stéréotypes et de schémas, tous les conseils, au fait, orientent les auteurs vers le roman populaire. Ils n'apprennent donc que comment rédiger un mauvais roman s'appuyant sur les schémas littéraires courants; nous avons ici l'exemple parfait d'une poétique normative à rebours. Quant aux conseils, on se sert des modèles négatifs que l'on peut appeler „revers”. Ils créent une image négative du genre; une vision positive d'un objet n'a pas de place dans une licence de parodie. Les conseils sont marqués aussi par le côté théorique qui prend une forme des constructions pseudotypologiques concernant p.ex. des divisions des écoles littéraires, la distinction des variantes originales pour ce qui est du genre du roman, des moyens de caractériser les personnages et de commencer la narration.