

DWA STERNIZMY FRYDERYKA SKARBKA^a

GRZEGORZ ZAJĄC*

Przyjęło się uważać, że połowa lat dwudziestych dziewiętnastego stulecia to ten moment, w którym polska literatura weszła już, przede wszystkim za sprawą Adama Mickiewicza, w obszar romantycznego dominium. O ile jednak podobna opinia jest w dużym stopniu uprawniona, gdy idzie o twórczość poetycką i dramatyczną, o tyle nie sposób uznać jej za miarodajną w kontekście rozważań nad stanem rodzimej prozy fabularnej tamtego czasu. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza powieści, gatunku naówczas w naszym piśmiennictwie bardzo młodego, który ledwie kilkadziesiąt lat wcześniej zaczął „wyrastać” z formuły romansu, próbując przezwyciężyć jej kompozycyjne i światopoglądowe ograniczenia. Oświeceniowe powieściopisarstwo wchodzi przecież w fazę dynamicznego rozwoju dopiero u kresu epoki napoleońskiej – w czasie, kiedy w dorosłe życie wkracza ostatnia generacja pisarzy polskiego oświecenia, a od publikacji Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* dzieli nas zaledwie kilka lat. Julian Ursyn Niemcewicz, Maria z Czar-toryskich Wirtemberska, Stanisław Kostka Potocki, ale i Klementyna z Tańskich Hoffmanowa czy interesujący nas tu najbardziej Skarbek – to autorzy, których powieściowa twórczość zbiegła się wprawdzie w czasie z kształtowaniem się nowej formacji w rodzimej kulturze¹, było to jednak efektem opóźnienia, mającego u źródeł tyleż zmaganie się tej formy prozy z oporem ze strony umocowanego w klasycyzmie estetycznego kanonu, ile będące w niemałym stopniu rezultatem narodowej klęski zorientowanie się rodzimej literatury na gatunki liryczne, w których poetykę wpisana została bądź to lamentacja, bądź też elegijne rozpamięty-

* Grzegorz Zajac – dr, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

^a Fragmenty utworów powieściowych Skarbka cytuje się tu za: F. Skarbek, *Powieści i pisma humorystyczne*, Wrocław 1840, t. I–VI.

¹ O ile *Dwaj panowie Sieciechowie* Niemcewicza to utwór opublikowany jeszcze w roku 1815, to już dwie następne z jego drukowanych za życia powieści: *Lejbe i Siora* oraz *Jan z Tęczyna* ukazały się kolejno w latach 1821 i 1825. Z okresu Królestwa Polskiego pochodzą też te teksty powieściowe autora *Śpiewów historycznych*, których do dziś nie udało się opublikować: *Powóz złamany*, *Mniemana sierota*, *Władysław Bojomir*; niewiele wcześniej zaś (1813–1814) napisał on – wydane dopiero pod koniec stulecia i to we fragmentach – *Nieszczęścia występnej zalotności*.

Gwoli przypomnienia dodajmy, że *Malwina*, czyli *domyślność serca* Wirtemberskiej wyszła po raz pierwszy w roku 1816; *Podróż do Ciemnogrodu* Potockiego – w 1820, a *Listy Elżbiety Rzeczyckiej* i *Dziennik Franciszki Krasińskiej* autorstwa Hoffmanowej – w latach 1824–1825.

wanie. Posiłkowanie się tutaj kryterium wyłącznie chronologicznym okazuje się zatem dalece niewystarczające. O symptomach powieści romantycznej w Polsce mówić można bowiem dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych, kiedy dociera do nas fala ogólnoeuropejskiej fascynacji fabułami Waltera Scotta. Skutkiem tego właśnie zjawiska są powstające wówczas w dużej liczbie utwory o tematyce historycznej, pisane nierzadko przez autorów znanych już wcześniej także z twórczości powieściowej.

Jednym z takich autorów był właśnie Fryderyk hrabia Skarbek. Przystępując do pisania swojej pierwszej skotacji (*Tarło*, 1827), miał już za sobą publikację czterech innych powieści, w tym *Pana Antoniego* (1824) i *Podróży bez celu* (1824–1825), najcelniejszych – jak się dziś wydaje – realizacji sternizmu w obrębie naszego powieściopisarstwa. Rekonstrukcja pisarskiej biografii ich twórcy nie jest naszym zamiarem, warto jednak zobaczyć, w jaki sposób, poprzez co i przeciwko czemu, dojrzał on do wykorzystania Sternowskiego eksperymentu.

Skarbek, zasadnie uważany dziś za jednego z prekursorów rodzimej powieści obyczajowej, nie należał do tych pisarzy, których literatura pochłaniałaby kosztem działania w innych sferach publicznej aktywności. Już jednak w roku 1817, a więc na kilka lat przed pierwszymi próbami powieściowymi (debiutem na tym polu będzie *Chwila weselości* z 1822 r.), w odpowiedzi na powstające pod piórem Potockiego kolejne odcinki *Świstka krytycznego*, zapowiadające swą prześmiewczą tonacją *Podróż do Ciemnogrodu*, publikuje na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” *Noty* wpisujące się w podobną, opartą na chwycie niezbyt momentami wysublimowanej ironii, poetykę².

Dostrzegalny tam sarkazm, mający uderzać w „ludzi bez charakteru”, zdolnych do „czynów upodlających godność zacnego człowieka”, wróci, choć w złagodzonej postaci, na kartach *Pana Antoniego*. Na razie Skarbek – także w „Pamiętniku...”, którego niebawem stanie się współredaktorem – zamieszcza drobne teksty prozą, po latach opublikowane pod wspólnym tytułem *Sanszopansiana*³. Warto o nich wspomnieć, ponieważ gorzko-humorystyczna tonacja i kształtująca charakter tych tekstów dygresyjność są już dość bliskie temu, z czym będziemy się stykać, czytając sternowskie powieści autora. Dodajmy, że w tym czasie Sterne został już przyswojony polszczyźnie, tak więc czytelnik warszawskiego magazynu, czytając dydaktyczne w intencji teksty Skarbka, śmiało mógł się

² Ukazały się dwa teksty z tego cyklu, kierowane kolejno do *Wielkiego Mistrza Smorgońskiego Zakonu i Naczelnego Dozorcy Pełgaczów* („Pamiętnik Warszawski” 1817, t. VII). Do publikacji następnych nie doszło z powodów wyliczonych przez redakcję pisma: „Raport pana Agapita Lizowicza [takim pseudonimem Skarbek swoje *Noty* podpisał] do Kapituły Smorgońskiej adresowany, a zawierający zbyt wierne kopie oryginałów, na jakich nam nie zbywa, w „Pamiętniku” drukowanym nie będzie, aby uniknąć licznych zastosowań, do którychby stał się powodem”. „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. VIII, s. 412.

³ F. Skarbek, *Sanszopansiana*, Wrocław 1840. Pierwodruk: „Pamiętnik Warszawski” 1822, t. II–III.

domyślać inspiracji twórczością angielskiego pisarza⁴. Te wychodzące od treści popularnych przysłów („Co głowa, to rozum”, „Prosta droga najkrótsza”, „Podług stawu grobla”) beletryzowane refleksje, bliskie tradycji jeszcze „Monitorowej” publicystyki, były wprawdzie czymś na kształt ćwiczeniowych wprawek, mało kto jednak pośród piszących w tamtych latach prozaików z taką śmiałością – co nie znaczy, że już konsekwentnie – sięgał do tej konwencji sentymentalnego przekazu, którą łączyć należy z opowieścią o podróży Yoricka przez Francję i Włochy.

Pierwszą powieścią naszego pisarza, w strukturze której podobny zamysł wyraźnie się uwidacznia, jest przywołana tu już *Chwila wesoleści*. Utwór ten wypada postrzegać jako przełomowy, gdy idzie o narastającą w polskiej prozie fabularnej chęć zerwania z manierą „łzawych romansów”, oddalających się coraz bardziej od tego, co stanowić miało o istocie z takim trudem emancypującego się gatunku – od, kłócącego się ze schematyzmem przedstawienia, realizmu. Nieprzypadkowo Konstanty Wojciechowski, analizując proces określany przezeń mianem „reakcji przeciw wszechwładztwu uczucia”, poczesne miejsce w procesie kształtowania się tego zjawiska, dotyczącego przecież nie tylko powieści, pozostawia właśnie dla Skarbka⁵. O *Chwili...* czytamy w tych rozważaniach jako o tekście, którego „już sam nastrój [...] jest zasadniczo różny” od aury utworów eksponujących miłośne rozterki nieszczęśliwie na ogół zakochanych bohaterów. Nie „elegijność”, ale „raczej zacięcie satyryczne, półuśmiech, trzeźwość” wyznaczają według autora *Historii powieści w Polsce* profil tej, zapowiadającej pod wieloma względami *Pana Antoniego*, fabuły.

Trudno się z tą opinią nie zgodzić, bowiem zaznaczający się tutaj odwrót od czułościowości jest nade wszystko konsekwencją zabiegów parodystycznych, jakim podlegają motywy współtworzące sentymentalny sztafaż wielu ówczesnych powieści. W Julii – głównej bohaterce tekstu – będącej obiektem męskich westchnień córce kasztelana, niełatwo by dopatrzeć się osoby skłonnej przydawać jakieś znaczenie skrętnie przechowywanemu przez partnera puklowi włosów, czy też roniącej łzy w czasie składanej przez niego w momencie rozstania przysięgi wierności; a właśnie tego rodzaju ujęcia modelowały przecież swoistą topikę czułych powieści. *Chwila wesoleści* taką powieścią nie jest. Patos sąsiaduje tu z lekkością nastroju, a zwiastujące tragedię uniesienie natrafia rychło na zdroworozsądkowość. Powagę przypisaną utworom ukazującym dzieje miłosnego trójkąta neutralizuje zaś ostatecznie chwyt, przy pomocy którego autor „rozwiązał” tekst. Otóż w finale funkcję narratora przejmuje sama Julia i to z jej ust padają słowa o „romansie [który] skończył się tam, gdzie się inne zwykle zaczynają”.

Skoro bowiem – [dopowiada szczęśliwa już małżonka] – uczucie nasze nawzajem znajome nam było, oschło już zupełnie źródło opisów romansowych.

⁴ Uściślić wypada, że w całości przetłumaczona na polski i wydrukowana została wówczas jedynie *Podróż sentymentalna* (1817); pełny tekst *Tristrama Shandy* ukazał się dopiero w 1958 (!) roku w tłumaczeniu Krystyny Tarnowskiej.

⁵ K. Wojciechowski, *Przyczynek do dziejów reakcji przeciw wszechwładztwu uczucia po roku 1820* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1905, s. 276 i n.

Tym samym na obcą owym „innym romansom” predylekcję autora do posługiwania się rozmaitymi, często nieprzystającymi do siebie tonacjami wypowiedzi nałożyła się jeszcze wchodząca w otwartą polemikę z dotychczas obowiązującymi tam konwencjami deklaracja o charakterze metatekstowym. Takie zakłócenie tradycyjnie budowanej relacji pomiędzy narratorem a wchodzącym w jego rolę bohaterem było dobitnym potwierdzeniem tego, że w twórczości Skarbka wytworzyła się przestrzeń nie tyle już nawet dla sternizmu, ile dla powieści próbującej dzieła Sterne’a naśladować. Będzie nią wydany w roku 1824 *Pan Antoni*, utwór do napisania którego – wedle słów samego autora – „dał myśl” *Tristram Shandy*⁶.

Polska recepcja *Życia i myśli JW Pana Tristrama Shandy* nie dokonywała się z taką intensywnością, jaka towarzyszyła *Podróżom sentymentalnej*. Przyczyn tego stanu rzeczy trudno doszukiwać się wyłącznie w objętości tekstu. Powieść złożona z dziewięciu publikowanych na przestrzeni niemal dekady (1759–1767) części musiała wprawdzie natrafiać na problemy translatorskie, tym bardziej że jej język odbiegał od tego, z czym stykali się osiemnastowieczni tłumacze innych utworów – dzieł autorstwa Daniela Defoe, Jonathana Swifta czy nawet Henry Fieldinga; zdecydowanie ważniejsza wydaje się jednakże kwestia rewolucyjnej formuły powieściopisarstwa, jaką zaproponował swym utworem Sterne. O jej wyznacznikach przyjdzie powiedzieć za chwilę, przy okazji omawiania gatunkowej struktury *Pana Antoniego*, w tym momencie skonstatujmy jedynie, że nawet w Anglii, będącej przecież ojczyzną europejskiej powieści, przyzwyczajonej więc do honorowania literatury niekoniecznie odpowiadającej wymogom stawianym przez normatywne poetyki – autotematyczną, prowadzącą grę z czytelnikiem i rezygnującą jednocześnie z uporządkowanej akcji opowieść tytułowego Tristrama nie zawsze przyjmowano entuzjastycznie.

Cóż dopiero mówić o stanisławowskiej Polsce, gdzie kulturowy status powieści pozostawał wciąż nieustalony. Obecność dzieła Sterne’a w prywatnych zbiorach luminarzy rodzimego oświecenia – Stanisława Augusta czy Ignacego Krasickiego – niewiele w tej materii zmieniała. Zakres jego czytelniczego odbioru musiał być u nas wówczas ograniczony, a doszukiwanie się zapożyczeń ze Sternowskiej konstrukcji w powieściowych utworach biskupa warmińskiego uznać trzeba za słabo uzasadnione.

Późniejsza popularność *Podróżom sentymentalnej* podobnego rozumowania nie podważa, zgodzić należy się bowiem z tezą, najbardziej przekonująco objaśnioną przez Zofię Sinko w monografii o związkach pomiędzy wczesną powieścią angielską i polską. W rozdziale pt. *Śladami Yoricka*, traktującym w dużej mierze o wpływie Sterne’a na prozatorskie poczynania autora *Podróż bez celu*, badaczka ta akcentuje mianowicie konieczność rozgraniczenia dwóch elementarnych aspektów fabularnej twórczości prekursora dwudziestowiecznej metapowieści⁷. „Sterne-humorysta” i „Sterne-sentymentalista” to różne, choć nakładające się na

⁶ F. Skarbek, *Pamiętniki*, opr. J. K. Żupański, Poznań 1878, s. 68.

⁷ Zob.: Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 180 i n.

siebie, tworzące swoisty palimpsest, oblicza tego samego zjawiska. Rzecz w tym, że w każdym z utworów pisarza któryś z tych wizerunków widoczny jest lepiej, dominuje nad całością obrazu. Czytając sternowskie fabuły Skarbka, warto pójść właśnie tym tropem. Niezależnie bowiem od licznych podobieństw ujawniających się w kompozycji, języku i nastroju obu interesujących nas tu tekstów, to na ich przykładzie szczególnie ostro dojrzeć można coś, co Sinko nazwała „proteuszowym obliczem” Sterne’a⁸.

* * *

Rozpoczynając recenzję obu powieści Skarbka, zamieszczoną w jednym z numerów „Biblioteki Polskiej” z 1825 roku, jej autor złośliwie komentował wydawniczy sukces pierwszej z nich⁹. Co istotniejsze, treść niewolnej od drwiny prośby, zawierającej się w tym fragmencie jego wypowiedzi – „Bodaj się nie sprawdziło zdanie jednego melancholicznego przyganiacza, że u nas częstokroć i kupno książek, i oklaski teatralne są w odwrotnym stosunku wartości” – korespondowała z jednoznacznie brzmiącą oceną samego utworu. Wskazując na oczywistą zależność autora *Pana Antoniego* od angielskiego wzoru, recenzent stwierdzał kategorycznie, iż „można rodzaj naśladować, lecz nigdy dowcipu”. Ta krzywdząca opinia niezasłużenie ciągnie się za Skarbkiem właściwie do dziś, choć nikt później nie dworował sobie z pisarza tak bezwzględnie, jak czynił to ów przewrotny krytyk warszawskiego magazynu: „...nade wszystko jest [*Pan Antoni*] krótkim, a przeto jeżeli nie zabawi, to przynajmniej nie znudzi”.

Byli jednakże i tacy, jak zwłaszcza Piotr Chmielowski¹⁰, którzy analizując problem już z historycznoliterackiego dystansu, doceniali rolę twórcy *Podróży...* w procesie ewolucji rodzimej powieści. Nie była to wprawdzie rola pierwszoplanowa, na tyle jednak ważna, by można mówić o Skarbku-sterniście jako o wierzycielu Józefa Ignacego Kraszewskiego, szczególnie gdy idzie o pierwsze z obyczajowych fabuł późniejszego autora *Ulany*. Chmielowskiemu podobało się też obecne u pierwszego z nich, a łamiące stereotypy funkcjonujące w ówczesnej prozie, „zamiłowanie do powszedniości”, z którym współgrać miał „wstręt do deklamacyjnego przedstawiania uczuć”. Sam Kraszewski nie czuł się natomiast dłużnikiem Skarbka. W szkicu pochodzącym z 1836 roku, a dotyczącym sytuacji polskiej powieści¹¹, poświęcił mu wprawdzie sporo miejsca, nie były to jednak uwagi czyniące z autora *Pana Antoniego* znaczącą postać polskiej prozy tamtego czasu. To, co wypadałoby w nich odnotować, to uwypuklenie „humorystycznego

⁸ *Ibidem*, s. 198.

⁹ F. S. Dmochowski [?], *Pan Antoni i Podróż bez celu* [w:] „Biblioteka Polska” 1825, t. I, nr 6, s. 280.

¹⁰ P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski* [w:] *Nasi powieściopisarze*, Kraków 1887. Interesujące nas tu uwagi na temat literackich relacji łączących Kraszewskiego ze Skarbkiem znajdują się na stronach 33–36.

¹¹ J. I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach* [w:] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*, opr. S. Burkot, Warszawa 1962.

rodzaju” będących udziałem poprzednika „naśladowań Sterne’a”. Humorystycznego, a więc dalekiego od klimatu rażących konwencjonalnością czułych powieści w listach, z drugiej zaś strony, nieobcego wizji wielopoziomowego, podszytego nieufnością do nazbyt „literackich” obrazów świata, ujmowania rzeczywistości. Wizji, jaka – mimo braku terminologicznej precyzji ich wypowiedzi – towarzyszyła przecież także rodzimym prekursorom prozy powieściowej. Wystarczy przypomnieć sobie nie stroniące od parodii opisy domu rodzinnego tytułowego bohatera *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*, by komizm *Pana Antoniego*, a po części również i *Podróży bez celu* nie wydał się zjawiskiem odosobnionym w oświeceniowym segmencie dziejów gatunku w Polsce. Był to już jednak zupełnie inny komizm.

Przekonujemy się o tym niemal od razu, czytając kierowaną do „Łaskawego Czytelnika” przedmowę, mimo iż ta wkomponowana została w tekst dość tradycyjnie – inaczej więc niż dzieło się to na przykład w *Podróży sentymentalnej* – bo... zamieszczono ją rzeczywiście na początku. Pierwszy jej fragment wskazuje na, konsekwentnie budowaną potem na kolejnych stronicach powieści, relację między osobą mówiącą a projektowanym w tekście odbiorcą jej słów. W drugim uwaga koncentruje się na głównym bohaterze całej historii, którego sylwetkę przedstawia się skrótowo, poprzez odniesienie do typowych postaci wczesnodziwniastowiecznej prozy polskiej, dostarczając jednocześnie informacji o fabularnej formule utworu. Tych kilkadziesiąt zdań pozwala Skarbkowi na przededefiniowanie na jego własny użytek podstawowych kategorii opisu dzieła powieściowego. Inny niż do tej pory będzie tu kształt narracji, inaczej rozegra się akcja, odmienną niż zwykle postawę przyjmie też oczywiście sam bohater, a czytelnika wprowadzi się w zaskakujący dlań układ literackiej komunikacji. Inność ta ujawni się wszelako jedynie na tle pewnych szablonów obowiązujących w rodzimej powieści przedromantycznej, jej geneza tkwi bowiem w rozwiązaniach zastosowanych pół wieku wcześniej przez Sterne’a.

Z kart *Tristrama Shandy* zaczerpnięty został również ów komiczny rys przedmowy do *Pana Antoniego*, dostrzegalny zwłaszcza wówczas, gdy parodiowany jest mający status retorycznego toposu zabieg *captatio benevolentiae*. Otwierająca tekst apostrofa pochwałą jest tylko pozornie, degradacja łaskawości czytelnika dokonuje się bowiem już w pierwszym zdaniu.

Nim przystąpię do rzeczy, pozwól sobie powiedzieć, iż jeżeli Ciebie nazywam łaskawym, nie czynię tego przez żadne pochlebstwo

– stwierdza autor i dodaje po chwili:

Ja zaś, jeżeli Cię nazwałam łaskawym, chciałem przez to rozumieć, iż dla siebie samego jesteś bardzo łaskawy i pobłażający, gdy pozwalasz umysłowi swemu do takiego przyjąć stopnia próżniactwa, że się panem Antonim zająć może.

Nieprzyzwyczajony do podobnego traktowania odbiorca wciągany jest tym sposobem w zaprogramowaną przez autora, polemiczną grę z literackimi konwen-

cjami. Grę tym ciekawszą, że na planie wypowiedzi operującą chwytem autoironii, przez co wymykającą się tyleż językowym, ile emocjonalno-światopoglądowym schematom, znanym u nas z gotyckich powieści Anny Mostowskiej czy, przyjmujących formę epistolarną, fabuł sentymentalnych.

W tym kontekście zwykło się mówić o znamiennej dla powieści Sterne'a i jego uczniów-naśladowców supremacji narratora, naruszającej właściwą wcześniejszym utworom epickim dominację przedmiotu nad podmiotem. Swoista to jednak supremacja, jeśli od samego początku walory opowiadanej tu historii podawane są w wątpliwość. Najbardziej chyba przekorną zapowiedź tego, że użyteczność narratorskich wysiłków będzie niewielka, stanowi ten fragment przedmowy, gdzie czytelnikowi przekazywana jest instrukcja-przestroga co do „szczególnych tylko zdarzeń”, w czasie których „wziąć może tę książeczkę do ręki”. Jakie to zatem sytuacje? Ano, na przykład, chęć „prędszego uspienia”, wszechogarniająca nuda czy nie sprzyjająca skupieniu nad inną, bardziej poważną lekturą irytacja po kłótni z żoną. To wtedy właśnie *Pan Antoni* może znaleźć zastosowanie, co – i ten wniosek wydaje się najistotniejszy – kłóci się przecież z mniej lub bardziej ostentacyjnie zgłaszanymi dydaktycznymi ambicjami tak powieści stanisławowskiej, jak i „czułych” utworów doby Królestwa Polskiego.

Skoro w podobny sposób steruje się czytelnicznymi oczekiwaniami a autorytet narratora podlega zakwestionowaniu, oczywiste staje się, że inaczej, niż bywało to dotychczas, ukazane zostaną składające się na fabułę powieści wydarzenia.

Po cóż chcesz nadzwyczajnych zdarzeń i przypadków [...]?

– pyta w pewnym momencie „Pana Czytelnika” autor przedmowy, jakby dla potwierdzenia tego sądu; a chcąc zdefiniować status głównego bohatera tekstu, dopowiada, nie bez dystansu wobec epatowania romansowymi jeszcze motywami, iż ten ostatni „nie będzie się [...] błąkał po ruinach, jaskiniach, oczarowanych zamkach”. Ponieważ taka, a nie inna jest autorska intencja, losy pana Antoniego nie dowiodą „nadzwyczaj [jego] doskonałości” – „zwyczajne bardzo życie”, które będzie prowadził, to szczególnie dobitny wyraz niezgody Skarbka na zalewającą polską prozę falę postaci, którym na skutek fatalnej siły uczuć przyszło znaleźć się w okolicznościach wyjątkowych, a których „nieszczęścia i nadzwyczajne przypadki łzy wyciskały” coraz bardziej egzaltowanym czytelniczkom historii o Emmelinie i Arnolfie czy „smutnych wspomnieniach nieszczęśliwego Kazimierza”¹².

Takimi właśnie ludźmi, zwykłymi, ukazywanymi przez pryzmat drobnych, przypadkowo spotykających ich zdarzeń, byli bohaterowie *Tristrama Shandy*. To w rozmowę o nich próbował wchodzić z czytelnikiem narrator Sterne'a przy okazji permanentnych rozważań nad kształtem swego opowiadania. Także więc pod tym względem poszedł Skarbek tropem angielskiego pisarza. Przywołuje go zresztą

¹² Ł. Rautenstrauchowa, *Emmelina i Arnolf*, Warszawa 1821; A. Przesmycki, *Smutne wspomnienia nieszczęśliwego Kazimierza*, Warszawa 1822. Oba te teksty uznać trzeba za typowe przykłady powieści czulej. Zwłaszcza drugi z nich dowodził jednak, że ta formuła gatunkowa bliska była już wtedy wyczerpania swego fabularnego i emocjonalnego potencjału.

expressis verbis w zakończeniu swej przedmowy, stanowiącej swego rodzaju wykład prywatnej (choć nie całkiem oryginalnej) metodologii powieściopisarstwa. Przywołanie to nie ma jednak – co znaczące – charakteru hołdowniczego adresu. Padają tam wprawdzie słowa mające usprawiedliwić autora z niektórych jego poczynań – chodzi o brak „genealogii pana Antoniego” – nawet i one („nie każdy też ma dar Sterna...”) opatrzone zostają wszakże z lekka ironicznym komentarzem („...który grubą zapisał księgę, nim swego Tristrama na świat wydał”). Jest więc Skarbek w swoim sternizmie bardzo konsekwentny. Nieufność wobec zawężających obszar literackiej inwencji fabularnych i językowych paradygmatów paradoksalnie dotyka w ten sposób także jego patrona.

Badacze zajmujący się bliżej stosunkiem powieściowej struktury *Pana Antoniego* do wcześniejszych polskich reprezentacji gatunku – myślimy tu przede wszystkim o Aleksandrze Słapie i Kazimierzu Bartoszyńskim, autorach monograficznych rozpraw na temat powieści Skarbka¹³ – zgodnie twierdzili, że w tworzącej fabularną oś tego utworu podróży tytułowego bohatera dają się dostrzec wyraźne podobieństwa do edukacyjnych eskapad Doświadczyńskich i Zdarzyńskich. Byłby więc nasz pisarz w takim ujęciu nowatorem cokolwiek pozornym, chcącym za to ukryć mentorskie intencje; naśladowcą Sterne’a, ale i kontynuatorem tradycji prozy okresu stanisławowskiego. Byłby, gdyby ta „zakończona niespodziewanym happy endem [historia] przygód i upadku naiwnego a lekkomyślnego młodzieńca” swą fabularność koncentrowała wokół żywiołu zdarzeniowego¹⁴, względnie czytelnego, gdy idzie o przyczynowo-skutkowe zależności pomiędzy poszczególnymi elementami, z precyzyjnie przygotowanym finałem, opatrzonym stosowną wykładnią etyczną. Cała oryginalność zrealizowanego tu pomysłu polega jednak na tym, że, przejmując manierę pisania właściwą narracji Sternowskiej – zwłaszcza w kontekście *Tristrama...* można by ją roboczo nazwać bezpośrednią, a przy tym swobodnie prowadzoną relacją z własnych przemyśleń – Skarbek uniknął pułapek czyhających na ograniczonych utylitarnym celem, a nie dysponujących talentem Krasickiego twórców przygodowej dydaktyki. Było to możliwe dzięki ogarniającemu cały tekst, specyficznemu nastrojowi, kształtowanemu przez narratorski dystans tak do przedmiotu, jak i do samego aktu opowiadania. A że dodatkowo bohater tracił swój majątek nie w Paryżu, tylko w Warszawie, i do domu mógł wrócić piechotą, nie marnując połowy życia na tułaczkę po świecie – sytuacja nie sprzyjała ani rozbudowywaniu wątku awanturniczego, ani też uleganiu atmosferze moralizatorskiego zadęcia¹⁵.

¹³ A. Słapa, *Fryderyk Skarbek jako powieściopisarz*, Kraków 1918; K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1965.

¹⁴ Tak właśnie, przesadnie akcentując edukacyjny wymiar tekstu, charakteryzuje go pokrótce Bartoszyński – *op. cit.*, s. 69.

¹⁵ Znamienne jest, że z kumulacją obu tych zjawisk spotykamy się w rozdziale mającym za główną postać nie pana Antoniego, a poznanego przezeń w czasie wędrówki pana Jana – niegdyśszego dworaka, którego burzliwy życiorys doprowadził do cynicznego przekonania, „że choćby człowiek chciał być pocziwym, to nie może i nie warto”.

* * *

Gdyby spróbować wskazać w repertuarze powieściowych chwytów Sterne'a ten, który najbardziej zaważył na kształcie jego pisarstwa, byłaby to zapewne dygresyjność. Wynikała ona z autonomizacji sytuacji narracyjnej, poprzez który to chwyt przed odbiorcą odsłaniał się sam proces powstawania dzieła. Nie inaczej – jeśli idzie o pewien schemat literackiego postępowania – wygląda to w Skarbkowej historii o losach pana Antoniego. Zwiastuny takiego pisania „na żywo” otrzymujemy już w przedmowie. Kończy ją zdanie niezbyt może wyrafinowane w swej konstrukcji, aczkolwiek dokładnie ukazujące zasadę opowiadania, jaka ma tutaj obowiązywać:

Ale dość już tego, żegnam Cię, Panie Czytelniku, pan Antoni wrócił bowiem z polowania.

Następujący po tych słowach rozdział przenosi nas wprawdzie o kilka godzin wstecz, kiedy to główny bohater (jego nazwisko ze względu na konieczność dotrzymania tajemnicy nie zostaje ujawnione, co jest kolejnym przykładem zabiegów imitacyjnych, zmierzających do uwiarygodnienia „naturalnej” sytuacji mówienia w tekście) wybierał się dopiero na poszukiwanie „przenikliwej kuropatwy”; wraz z początkiem rozdziału drugiego wracamy jednak do punktu wyjścia, wsłuchując się w „dumania pana Antoniego”, dla których inspiracją jest niespodziewane spotkanie z córką dworskiego ekonoma – Marysią, do jakiego doszło właśnie podczas nie całkiem udanych łowów.

Na dwie sprawy trzeba zwrócić w tym momencie baczniejszą uwagę. Po pierwsze, sposób komunikowania się osoby mówiącej z założonym odbiorcą jej słów niczym nie różni się w tych rozdziałach od sytuacji dającej się zaobserwować w przedmowie. Ta ostatnia byłaby więc raczej *Przedmową*, integralną częścią utworu, bo też tłumaczący się w niej ze swoich zamysłów „autor” to produkt pewnej mistyfikacji. Nie sposób uznać, że jego pozycja jest inna niż usytuowanie nieustannie rozprawiającego z czytelnikiem narratora tej powieści. Drugi, ściśle zresztą z poprzednim powiązany, problem to kwestia relacji: narrator – bohater. Rodzi się bowiem pytanie, czy pierwszy z wymienionych to tylko „obserwator”, schowany, by tak rzec, za wydarzeniami i traktujący je jak pretekst do osobistych wynurzeń, przyjmujących formę quasi-dialogu z czytelnikiem; czy też jest on ukrywającym jedynie do jakiegoś momentu swe prawdziwe położenie „współuczestnikiem”, działającym na tej samej płaszczyźnie struktury utworu, co postać tytułowa. Wątpliwości w tej sprawie nasilają się po lekturze stanowiącego około 1/3 tekstu drugiej części powieści *Postscriptum*, gdzie przedstawia się relację z wizyty pana Antoniego u... autora-narratora poświęconej jego przypadkom historii.

- Pan mię, widzę, nie poznaje.
- I nie ciekaw jestem – pomyślałem sobie, wstając z krzesła.
- Mój Boże, jak to ja się musiałem zmienić, prawda, iż to już lat kilkanaście, jakieśmy się nie widzieli. Czy Pan sobie nie przypomina dawnego sąsiada swego, któregoś dawniej po imieniu zawsze nazywał?

- Jak to – zawołałem – Pan Antoni!?
- A tak, tak.
- Czy być może?
- A czemu nie?

Tak zaczyna się ta rozmowa po latach, ważna z naszego punktu widzenia o tyle, że nie pozwalająca tak łatwo, jak to z reguły dotychczas czyniono¹⁶, odrzucać możliwości potraktowania narratora jako postaci wprowadzonej na plan zdarzeniowy całej historii. Otwarta, podążająca za wzorcem sternowskim formuła powieści podobne stanowisko jedynie wzmacnia, żaden z segmentów utworu nie jest bowiem w takim ujęciu uprzywilejowany, a co za tym idzie – nie można mówić o strukturalnej (czytaj: także fabularnej) podrzędności owego *Postscriptum* względem wcześniejszych partii dzieła.

W powieściowej konstrukcji *Pana Antoniego* mamy więc do czynienia z przewartościowaniem stosunków zachodzących między narratorem a światem przedstawionym. Ten pierwszy przekracza granice komentowanej do tej pory przez siebie rzeczywistości, tym samym teza o degradacji fabuły tekstu na rzecz jego narracyjności musi być uznana za dyskusyjną¹⁷. Oczywiście, *Pan Antoni* nie jest – powtórzmy – powieścią akcji, w przypadku której fabularność pozostaje najłatwiejsza do odczytania; można wszakże utwór Skarbka zdefiniować w kategoriach powieści postaci, gdzie dominantę stanowi to, co rozgrywa się nie na poziomie działań bohaterów, ale w ich świecie „wewnętrznym”, w sferze odczuć czy przemyśleń. Sentymtalne powieści w listach z początku lat dwudziestych sięgały w głąb tych pierwszych, Skarbek swoich bohaterów (trzeba użyć tu już liczby mnogiej) pokazuje zaś przez pryzmat rozbudowanej, choć czynionej zdawałoby się mimochodem, refleksji. Nie budząca wątpliwości opinia o centralnym umiejscowieniu narratora w powieściowej przestrzeni *Pana Antoniego* nie może być zatem uznana za tożsamą z przekonaniem o swoistym upośledzeniu fabuły tego utworu.

Upośledzenie takie z pewnością dotknęło natomiast jednego z jego fabularnych członów, a mianowicie akcji. To, że pełni ona tutaj funkcję drugorzędną, najbardziej jaskrawo widoczne jest w rozdziale poprzedzającym *Postscriptum*, mającym przynieść obraz rezultatów młodzieńczej wyprawy tytułowego bohatera. Rzecz w tym, że u Skarbka nie ma mowy o wynikającej z uporządkowanego ciągu zdarzeń, logicznie domykającej odbywaną przez Antoniego podróż do i z Warszawy, pokazywanej, a nie referowanej sytuacji finałowej. Wysłany niegdyś do stolicy na przedmażeńskie „oporządzenie”, pełen obaw pan Antoni powraca do domu, upokorzony pieszą ucieczką przed coraz bardziej nękającymi go wierzycielami. I oto moment tego powrotu, miast uruchomić spodziewane, także przez samego zainteresowanego, komplikacje, a co się z tym wiąże, zwiększyć towarzyszące

¹⁶ Por. np. M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej (1776–1831)*, Warszawa 1965, s. 203 i n.

¹⁷ Tezę tę można znaleźć choćby w wypowiedziach Bartoszyńskiego – *op. cit.*, s. 86–89.

ukazywanym zdarzeniom napięcie, sprowadzony zostaje do zapowiedzi nieoczekiwane ciepłego powitania bankruta przez rodziców. Utrata majątku, zniszczenie reputacji, a przede wszystkim niezrealizowanie głównego celu wyjazdu, jakim było przysposobienie się do ożenku, nagle okazują się nie odgrywać tu żadnej roli. Jedyne bowiem, co wynika z całej tej podróży – a o czym komunikuje się w kilku zdaniach, rezygnując z prezentacji na rzecz lakonicznego streszczenia – to ślub z panną Sędzianką, „o której przez cały rok [Antoni] nie myślał”, odprawiony w dodatku „wtedy, kiedy najmniej miał na to ochoty”.

No jak to? Czy już po romansie?

– pyta zaskoczony Czytelnik, wyrażając oczekiwania uzasadnione w stosunku do utworów z fabularną dominacją akcji.

A jakże miało być? – [słyszysz od razu w narratorskiej odpowiedzi] – [...] rodzice [przecież] przebaczyli, Jegomość długi popłacił, ekwipaż wykupił [...] a swaty, oświadczenia i tam dalej, jakkolwiek różne co do słów, zawsze do jednakowego końca prowadzą, zwłaszcza gdy się udadzą.

Tak spuentowana, pozornie edukacyjna podróż głównej postaci tekstu (o końcu całej jego historii mówić jeszcze nie można, wszak kiedy zawita on po latach do domu narratora powieści, „swego dawnego sąsiada”, opowie tamtemu dalszy ciąg własnych losów) mogłaby wprawdzie znaleźć inne, powieściowo bogatsze rozwinięcie, to jednak, co w tej perygrynacji prowincjonalnego szlachetki najważniejsze – ów pretekstowy charakter – zostało już wyzyskane.

Czas więc przyjrzeć się uważniej sygnalizowanemu powyżej problemowi dygresyjności *Pana Antoniego*; temu, co decyduje o sternowskiej kompozycji, a więc i swego rodzaju filozofii tego tekstu. Zjawisku, które czyni zdarzeniową warstwę utworu Skarbka elementem jedynie pomocniczym w polemice z gatunkową tradycją, zwłaszcza w rodzimym wydaniu tej ostatniej. W rozdziale XIV (*Maleńki epizod*), niemal w całości wypełnionym wywodem kierowanym do „kochanego Czytelnika”, narrator kokieteryjnie usprawiedliwia się z „braku związku i należytej osnowy powieści”. Co ważne, to usprawiedliwienie *à rebours* przygotowuje wykład teorii mającej tłumaczyć sposób, przy pomocy którego opisywane są tutaj losy bohatera. Zgodnie z nią nie o „liczne i zadziwiające przypadki idzie” opowiadającemu, a właśnie o „maleńkie epizody”; w tym określeniu szukać należy jego skłonności do odchodzenia od konwencji linearnego ukazywania kolejnych wypadków z życia pana Antoniego. Osnowa tekstu kształtowana jest zatem na poziomie wypełniających owe epizody, uniwersalnych jakoby („dotyczących historii życia tak mojego, jak i twojego, i każdego innego z nas depczących po tej kuli ziemskiej”) dygresji. Nazwa nie jest tu zresztą najważniejsza, kluczowym pozostaje utrwalające komentarzowo-refleksyjny rdzeń dzieła przekonanie narradora, iż „od chwili, w której sztuka wiązania najniezgodniejszych wstępów z obcą wcale materią udoskonalona została, nie masz w tym żadnej trudności powiązać z sobą najsprzeczniejsze nawet materie”. Rozmaitość tych ostatnich stanowi o treści poszczególnych fragmentów powieści Skarbka, wchodząc właśnie

w przestrzeń dygresji, często skądinąd pojawiających się zbiegiem przypadkowych skojarzeń. Za swój zaczyna on uznawać tym samym pogląd wyrażony w rozdziale XXII pierwszej części *Tristrama Shandy*:

Dygresje są bezspornie ciepłym promieniem słońca, są życiem, samą duszą lektury! Wyrzucie je na przykład z tej książki – ach, moglibyście równie dobrze wyrzucić wraz z nimi całą książkę [...]. Zwróćcie je pisarzowi – a ruszy z miejsca jak pan młody. Powita was pięknie, urozmaici czytanie, podsycając ustawicznie wasze apetyty¹⁸.

* * *

Podnosząc problem filozoficznego tła powieściowych pomysłów Sterne'a, badacze jego twórczości kierowali uwagę ku sensualizmowi Davida Hume'a jako dość radykalnej formie nurtu empirycznego. Przyznawanie zmysłom pierwszeństwa w procesie ludzkiego poznawania miało przekładać się u autora *Podróży sentymentalnej* na odzwierciedlającą intensywny odbiór świata skrupulatność opisu, ale też – z drugiej strony – akcentowanie roli przypadku, wpływu drobnych bodźców na bieg życia bohaterów tych powieści. To te dostrzeżone drobiazgi, te niespodziewane i nie mające, jak mogłoby się wydawać, dużego ciężaru gatunkowego spotkania dają narratorowi do ręki dygresyjny oręż¹⁹. One stanowią w tekście motywację dla wypierania zdarzeniowej przedmiotowości przez podmiotowość przemyśleń narratora. Choć zarzucano utworom Skarbka – wydaje się, na wyrost – że z tak realizowaną zasadą fabularnego asocjacionizmu niewiele w gruncie rzeczy je łączy²⁰, to stwierdzić trzeba, iż sam mechanizm działania tworzonego przezeń aparatu dygresji nie różni się w zasadniczy sposób od Sternowskiego.

Jeśli idzie o *Pana Antoniego*, istotę tego mechanizmu określa autotematyzm. Prowadzone przez narratora rozważania zdominowane zostały przez wypowiedzi metaliterackie. Nawet wówczas (a tak dzieje się na przykład w rozdziale pt. *Dumania pana Antoniego. Słówko o miłości dziewiętnastego wieku*, następującym po scenie tyleż nieoczekiwanego, ile tajemniczo przebiegającego, leśnego *tête-à-tête* bohatera z ekonomówną Marysią), gdy dywagacje narratora odnoszą się do spraw wykraczających poza problematykę związaną z procesem pisania czy opowiadania, u ich podstaw znajdują się odniesienia do literackich stereotypów ujmowania tych właśnie zagadnień. Kiedy tkwiący w rozterkach pan Antoni (związek z córką ekonoma tworzyłby wszak mezalians), „wsiadłszy na bystro lotną imaginację, pojechał do kraju marzeń”, narrator, „gadając z sobą” o naturze najwyższego

¹⁸ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1995, s. 75.

¹⁹ Typowym przykładem takiej sytuacji jest słynna scena, w której Yorick uzala się nad losem zamkniętego w hotelowej klatce szpaka. Dla głównego bohatera powieści lament przypadkowo usłyszanego stworzenia staje się pretekstem do pełnych uniesienia wywodów o „wdzięcznym smaku” WOLNOŚCI, która niezmiennie pozostaje atrybutem NATURY (wyróżnień graficznych dokonano za autorem). L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, tłum. A. Glinczanka, Wrocław-Kraków 1973, s. 90–91.

²⁰ Zob. np.: Z. Sinko, *op. cit.*, s. 190.

z uczuć, drwi z naiwnie sentymentalnych postaw ukształtowanych przez ubrane w rycerski kostium łzawe romanse:

„Ach, szczęśliwe czasy! Śliczne marzenia dawnych wieków! – rzeknie niejedna panna, która tęskni za mężem – Mój Boże! Dlaczegoż w tak nieczułym wypadło mi żyć wieku”. Tak, zaiste nieczułym, grubiańskim, niegrzecznym itd. [...] Prawda Mościa Panno, dobrze Wać Panna mówisz; szkoda tych czasów swobody, w których kilka lat stałe się kochał waleczny młodzieniec, i krwi, i znoju nie szczędził dla swojej ukochanej dziewicy; gdy tymczasem biedny chłopiec, ciężką przyciśniony pracą i niewolą, przy wysączonym czoła pocie, nie wiedział, czy jest na świecie jakie czucie miłości [...].

Nieporównanie zgrabniej, bo unikając tonu trącącego mimo wszystko społeczną publicystyką, polemizuje Skarbek z karykaturalizacją literatury czulej w rozdziale pt. *Słowo o stolicach w ogólności*, zapowiadającym pojawienie się pana Antoniego w Warszawie. Fragment ten rozpoczyna się mianowicie rzekomą cytacją „podobną do dziewięć dziesiątych części wszystkich wykrzykników, przekleństw, ubolewań, do tych porywających periodów i frazesów”, obecnych w „górnolotnych bujaniach”, będących dla autora powieści celem literackiego ataku:

Bogdajby był dziennego nigdy nie oglądał światła ten, który pierwszy swobodnym poradził pasterzom, ażeby, porzuciwszy trzody, doliny i gaje, gromadzili się do posępnych zagród, które nie cudnej natury ręka, lecz naśladownicza dłoń dla zagłady rodzaju ludzkiego wystawiła.

Jeśli przyjrzeć się sposobom pokazywania miasta w początkach polskiej powieści, również tej przedsentymentalnej, tak przesadnie złowieszczą charakterystyka, przez autora *Pana Antoniego* otwarcie zresztą wykpiona, nie jest tam wcale rzadkością.

Podobne przykłady – także w związku z drugą, obejmującą powrotną drogę wczorajszego warszawskiego hulaki, częścią tekstu – można by mnożyć. Kształtują one powieściowy nonkomformizm tego utworu w tym wymiarze, w jakim Skarbek dystansuje się od zgranych, zubożonych znaczeniowo chwytów, obowiązujących w rodzimych werteriadach. Czasami zabieg ten przyjmuje oczywiście formę polemiki bardziej jawnej, jak na przykład w momencie przekraczania granic stolicy przez umykającego pod osłoną nocy bohatera, kiedy to narrator kontrastująco zestawia niewesołą sytuację pana Antoniego ze standardowymi oczekiwaniami mogącymi towarzyszyć prezentacji sylwetki tegoż:

O, jakżebym mógł romantyczny zrobić obraz młodzieńca uzbrojonego całą artylerią uczuć i marzeń swoich, potykającego się z porankiem wiosnowym obudzonej natury, przeniesionego z zimnych murów stolicy do żywych ścian i sklepień przyrodzenia, a nade wszystko oswobodzonego jakby cudem z wszelkich zgryzot i dolegliwości, które go w tym dniu jeszcze trafić miały. Lecz uwłaczałbym [podkr. moje – G.Z.] poczciwości pana Antoniego, gdybym miał utrzymywać, iż on w tej chwili, gdy za rogatkami piękną ujrział naturę, bez roztargnienia zachwycającym jej widokom mógł się oddać.

Trudno o bardziej dobitną deziluzję sentymentalnej mitologii.

Jak u Sterne'a, tak i tu spór z pisarską tradycją prowadzony był wszelako na różnych płaszczyznach. Dotyczył nie tylko tego, o czym i jak się pisze, ale demas-

kował także samą sytuację pisania. Podważano w ten sposób uświęcony tradycją autorytet piszącego, ale również prowokowano czytelnika, który wciągany był w krzyżówkowo-rebusowe zabawy, opatrzone udającymi powagę tonu instrukcjami lektury. Narrator *Tristrama* pozostawiał puste, czekające na uruchomienie wyobraźni czytającego stronicę, świadomie zakłócał kolejność rozdziałów, rysował (dosłownie!) linie ich fabularnego napięcia, rozważając nieustannie nad tym, jak powinien sobie poczynać ze swą opowieścią. U Skarbka – w dużym stopniu ze względu na objętość dzieła – skala i różnorodność tych poczynań są zdecydowanie mniejsze; mówienie w tym kontekście wyłącznie o wtórności naszego pisarza byłoby jednak nieuprawnione, bo też nie uwzględniałoby historyczno-literackich uwarunkowań rodzimej prozy epickiej tamtego czasu.

O rozdziale końcowym, zaplanowanym tak, by sprawiał wrażenie napisanego „bez żadnego planu”, była już tutaj mowa. Dodajmy jedynie, że to właśnie rozbudowana, wyrażająca sceptycyzm wobec wszelakiego porządkowania i prognozowania filipika narratora poprzedza, a tym samym czyni kompozycyjnie zrozumiałą, zdawkową informację o ożenku pana Antoniego z wyznaczoną mu jeszcze przed podróżą partnerką. Skoro planu nie było, historia może zakończyć się „tak kuso”, by użyć słów nieco rozczarowanego Czytelnika. Najpełniej i najciekawiej fascynacja Sternowskimi konceptami daje wszakże o sobie znać w rozdziale XVIII, którego większa część, pozostając w rozbieżności z sugerującym dynamikę przedstawianych tam zdarzeń tytułem (*Podróżujemy, przybywamy, straszmy i...*), składa się z fundamentalnych dla zrozumienia zamysłu autora-narratora refleksji, przechodzących z czasem w opis pisarskiej metody. Co ważne, podobnie jak we wstępie, gdy uszczypliwości nie ominęły samego twórcy *Tristrama...*, także i tu jednych wzorów nie zastępuje się całkiem bezkrytycznie innymi, a adresatem ironicznie formułowanych spostrzeżeń jest również sam mówiący:

W ten moment przychodzi mi na myśl wcale nowy sposób pisania romansu, powieści, biografii itd., który ma wielką zaletę, bo jest nowy.

Na czym ów sposób polega? Zacytujmy ponownie pomysłodawcę:

Przychodzę ja moim wynalazkiem na pomoc tym pismakom, co pióra swoje gryzą, i radzę im, ażeby zamiast silenia się nad mniej więcej zręcznym ułożeniem periodów, nad utrzymaniem związku w powieści; ażeby, mówię, urywkowe wyrazy gdzieś tam umieszczali i, zrobiwszy między nimi przedziały próżne, kazali się domyślać, co by w nich być mogło i być powinno [...].

I choć sam autor, poza kilkoma przykładami ilustrującymi, jak ta nowa metoda miałaby w praktyce wyglądać, nie zdecydował się podążać podobną drogą, to przecież prawdziwy cel został osiągnięty. Odbiorcę zaproszono do powieściowej gry z tradycją, arbitralność formułowanych w tekście sądów poddano próbie, a całą historię – w opozycji do sentymentalnych powieści w listach, wywołujących nierzadko spazmy ich salonowych słuchaczek – pozbawiono podejrzanego, bo zdradzającego fałsz, monumentalizmu. Ale też czy mógł on w ogóle wcho-

dzić w grę tam, gdzie „książkę kropkowato wydrukowaną [a przez to] grubszą” zachwalano z powodu spodziewanego zysku, jaki osiągnie tym sposobem ponoszący „mniejszy nakład wydawca”?

* * *

Podróż bez celu – kolejna ze sternowskich powieści Skarbka – w środowisku krytyków i badaczy od początku przyjmowana była nieco cieplej niż *Pan Antoni*. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się to z pewnością niesprawiedliwe, faktem jest jednak, że chętniej podążający za narratorskim eksperymentem *Tristrama...*, wcześniejszy z tych tytułów budził znacznie więcej kontrowersji, a chwytły budujące jego odmienność w świecie oświeceniowej fabuły próbowano niemalże sprowadzać do bezładnego kopiowania „dziwactw typograficznych” Sterne’a. Paradoksalnie ci sami często autorzy konsekwentnie określali *Podróż bez celu* utworem w pełni – we wszystkich elementach struktury – wzorującym się na dziele angielskiego twórcy. Nie zważali oni jednak na to, że im mniej było możliwości manewru, tym bardziej Skarbek narażał się na zarzut wtórności, a ponieważ porównywalnym talentem nie dysponował, rezultaty nie mogły być już tak efektowne, jak poprzednio. Nawet dla ludzi o dużej świadomości literackiej, sprzyjających gatunkowym przekształceniom, *Pan Antoni* – podobnie jak *Tristram Shandy* w zestawieniu z *Podróżą sentymentalną* – pozostawał dziełem trudniej akceptowalnym, bo też manifestacyjnie nie przystającym do kulturowej aury tamtych lat. *Podróż bez celu* natomiast, przy całej odmienności dającej się tam wyczuć „emocjonalności sentymentalnej” od tej wersji prądu, z jaką można było się wówczas zetknąć w rodzimej prozie czułej²¹, mieściła się w obszarze rozwiązań, którym sentymentalizm patronował. Przypomnijmy też, że zaledwie osiem lat wcześniej ukazała się po polsku druga z powieści Sterne’a, co, zważywszy na zainteresowanie, z jakim się spotykała, musiało korzystnie wpłynąć na recepcję tekstu będącego wszak w zamiarze fabularnym refleksem historii o wożaczach Yoricka, a ponadto napisanego przez Polaka.

Tym zapewne tłumaczyć należy po części bardzo pozytywną opinię, jaką wygłosił na temat *Podróży bez celu* Kraszewski²². Odnotowując to, co przewidywał niegdyś dość surowy przeciwie dla Skarbka recenzent „Biblioteki Polskiej”, a mianowicie, iż „dzieło przy wyjściu na świat bardzo chwywane było”, przyznawał, że autor książki na taki odzew ze strony czytelników zasłużył. Ta zaś jawiła się przyszłemu twórcy *Latarni czarnoksiężskiej* jako „bez wątpienia z naśladownictwem Sterne’a najwolniejsze, najoryginalniejsze, najlepsze”. Wolno jednak wątpić, czy w tej akurat materii Kraszewski mógł być wyrocznią. W tym samym artykule

²¹ Termin „emocjonalność sentymentalna” zapożyczony został tu od Bartoszyńskiego, choć on sam używał go nieco inaczej, określając w ten sposób „element najkonsekwentniej się powtarzający wśród wszystkich ‘przedmiotów’ ukazywanych przez tę grupę utworów, którą chcielibyśmy podciągnąć pod wspólny mianownik ‘sentymentalizmu’”. *Op. cit.*, s. 51–52.

²² J. I. Kraszewski, *op. cit.*, s. 15–16.

pojawiają się przecież stwierdzenia, nie dość że łączące z osobą Skarbka autorstwo opublikowanej w roku 1826 pod kryptonimem A. B. powieści pt. *Pan unterlejtant Wojciech*, to jeszcze nakazujące postrzegać ten ewidentnie pisany w manierze sternizmu utwór jako bliski konstrukcyjnie *Panu Staroście* – kolejnej powieściowej fabule naszego pisarza, rozpoczynającej jednakże całkiem inną już fazę tej twórczości.

Dużo bardziej surowy w ocenie zależności *Podróży bez celu* od *Podróży sentymentalnej* był po latach Tadeusz Mikulski²³. Przyglądając się mankamentom pierwszego z tych tekstów, stwierdzał on, że „metoda podróżowania, kompozycja, opis – wszystko u Skarbka wzorowane na mistrzu”, tyle że całość pozostaje jedynie „wątlm w inwencji pisarskiej wariantem wielkiego wzoru”, wypadającym blado zwłaszcza tam, gdzie idzie o uchwycenie nieuporządkowanego bogactwa życia, a więc tego, poprzez co – używając słów samego Sterne’a – prawdziwy „podróżny sentymentalny” próbuje dotrzeć w głąb „NATURY i tych uczuć, które się z niej biorą i uczą nas kochać wzajemnie – i kochać świat lepiej, niż go dotychczas kochamy”²⁴.

Dochodzimy w ten sposób do miejsca, gdzie pojawić się musi pytanie o istotę sternizmu *Podróży bez celu*. Powracamy tym samym do problemu dwojakiej natury powieściowej spuścizny angielskiego pisarza. Spuścizny, w której obrębie sąsiadują ze sobą kpina i wzruszenie, przekora i spolegliwość, humorystycznie eksploatowana rezerwa wobec gatunkowego kanonu i jakże tradycyjne, bliskie przy tym edukacyjnym ambicjom oświeconych, zamiłowanie do literackich peregrynacji. Skarbkowego Sterne’a-humorystę widzieliśmy już w *Panu Antonim*. *Podróż bez celu* od komizmu również nie stroni, zdumiewająco łatwo momentami igrając przeciwnymi nastrojami, tworzącymi niemal efekty burleskowe²⁵. To jednak, co o charakterze tamtej powieści decydowało, tu będzie wynikającym z nieustającej niesforności sternowskiego pióra dopełnieniem obrazu, nie rozstrzygającym o przesłaniu całości, choć niewątpliwie sprzyjającym jego przyswojeniu. Rzecz cała bowiem właśnie w owym przesłaniu. Trudno byłoby posługiwać się z przekonaniem tym pojęciem w kontekście kwestionującej tradycyjnie pojmowany autorytet narratora historii o losach Antoniego, człowieka, na którego życie znaczący wpływ wyrzucił miał... „wypadający spod krzaka zając”. W przypadku rozpoczętej analogicznie do dzieła Sterne’a – to znaczy wejściem w scenę dialogu toczącego się z udziałem głównej postaci – relacji z sentymentalnej podróży po Śląsku i Saksonii sprawy mają się zgoła inaczej.

²³ T. Mikulski, *Podobny do Yoryka* [w:] *Spotkania wrocławskie*, Wrocław 1950. Cytowane tu fragmenty tekstu znajdują się na s. 65–66.

²⁴ L. Sterne, *Podróż sentymentalna...*, s. 106.

²⁵ Tak dzieje się na przykład wówczas, gdy bohater oddaje się „niewinnej rozkoszy przypatrywania się [...] cudnemu wyrazowi melancholijnej czułości”, który to dostrzeżę w podglądanej przezeń zza firanki, przypadkowo spotkanej towarzysze podróży. Kiedy zachwyty osiąga apogeum, firanka obrywa się, spadający karnisz tłucze szybę, a wywołany w ten sposób hałas płoszy śliczną, zajmującą pokój naprzeciwko, niewiastę.

Wbrew tytułowi podróz, jakiej jesteśmy świadkami w kolejnych partiach tej powieści, posiada bardzo wyraźnie określony, choć pierwotnie geograficznie nie sprecyzowany cel.

Wszakże mi Pan nie powiedział jeszcze, dokąd jedziemy [...]

– skarży się służący, słuchając połajanek zbierającego się do drogi podróżnika *in spe*. Jednak nawet wtedy, kiedy nasz rodzimy Yorick zwierzy się już swemu przyjacielowi Wiesławowi, u którego zatrzymał się na jeden z pierwszych noclegów, dokąd się wybiera, dla odbioru jego wyprawy nie będzie to miało poważniejszego znaczenia. Owszem, Skarbek znał Dolny Śląsk, bywał w Saksonii, a fragmenty jego *Pamiętników*, zawierające uwagi o pobycie pisarza w tych miejscach, świadczą o tym, iż swoją wiedzę krajoznawczą i podróżnicze wspomnienia w pisanej po kilku latach powieści skrętnie wykorzystywał²⁶, jednakże to nie topograficzne szczegóły były dla jej bohatera istotne. Ten ostatni podróżował nie dokądś, ale po coś – po to, by „wielbić dzieło przyrodzenia i pogodzić się z ludźmi”, jak mówi w rozmowie z kompanem, nie przypadkiem zapewne noszącym tu imię sielankowych kawalerów. Do podróży tej dość dobrze pasowałaby definicyjna formuła Czesława Niedzielskiego o „uogólniającej wypowiedzi poznawczej, określającej stosunek podmiotu do rzeczywistości”²⁷. Problem tkwi więc w zdefiniowaniu natury tego stosunku. To określenie jego składowych pozwala przybliżyć treść przesłania *Podróży bez celu*.

Zacznijmy od tego, że poszczególne fragmenty relacjonowanej (tym razem pierwszoosobowo) w utworze Skarbka eskapady tworzą konstrukcję epizodyczną. To, co te epizody spaja, znajduje oczywiście zakorzenienie w złożonej na początku deklaracji podróżnego, a czytelnikowi objawia się zwłaszcza wówczas, gdy ma on okazję wsłuchiwać się w wewnętrzny głos przemieszczającego się bohatera-narratora. Nie jest to – dodajmy – sytuacja rzadka, ponieważ, podobnie jak Yorick oryginalny, także i nasz rozmyślaniom oddaje się często, a każdy z kolejnych epizodów-przystanków na jego drodze jest dlań pretekstem do dzielenia się nachodzącymi go refleksjami. Istnieje jednak fundamentalna różnica pomiędzy kreacjami postaci u Sterne’a i w powieści Skarbka. W *Podróży sentymentalnej* miejsca, w jakich przyszło się znaleźć głównemu bohaterowi (Calais, Amiens, Paryż...), zajmowały nas o tyle, o ile pozwalały dowiedzieć się czegoś więcej o nim samym, stanowiąc swoiste zwierciadło i nadając tamtej wędrowce kształt wielkiego ludzkiego samopoznania. Na powieściowej technice angielskiego pisarza nie zaważył realizm reportażysty, była ona rzeczywiście „cichą podróżą serca”.

Szkopuł w tym, że Sterne jako „ideolog” sentymentalizmu, odczytywanego w duchu określonego oglądu świata i relacji międzyludzkich, nie zaś poprzez

²⁶ O bardzo dokładne porównanie pamiętnikarskich zapisków Skarbka z treścią *Podróży bez celu* pokusił się Mikulski – *op. cit.*, s. 72–77. Por. także T. Mikulski, *Notatki śląskie Fryderyka Skarbka* [w:] idem, *Temat Wrocław*, Wrocław 1961.

²⁷ C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej*, Toruń 1966, s. 11.

skojarzenia z literackim epatowaniem czułościowością, nie został przez twórcę *Podróży bez celu* tak dobrze zrozumiany, jak Sterne-ironiczny reformator powieści, patronujący tristramowskiemu *Panu Antoniemu*. W rezultacie, mimo że intencje Skarbka wydają się zbliżone, a dzieje jego bohatera obfitują w sceny mogące uchodzić za ikony wszechogarniającej czułości²⁸, refleksyjna warstwa tekstu wygląda inaczej niż w Sternowskim oryginale, bo też zgoła socjologiczne obserwacje, nie uciekające od publicystycznego w gruncie rzeczy komentarza, nie są tu zjawiskiem marginalnym. Ów stosunek do świata tyleż przefiltrowany jest przez to, co „przemawia do czucia” głównej postaci, ile stanowi efekt analiz, których przedmiotem są obserwowane przez podróżnego różnice między obyczajowością rodaków i niemieckich mieszkańców Wrocławia, Legnicy czy Drezna.

To ostatnie da się oczywiście wytłumaczyć w jakiejś mierze historyczno-społecznym kontekstem, w jakim utwór powstawał. Jego bohater to bowiem nie tylko potomek wojażerów-myślicieli rodem z oświeceniowych powiastek, rozpamiętujący miłosne rozczarowanie sprzed dziesięciu lat i wzorem Yoricka chcący znaleźć ukojenie w czerpaniu z „wielkiego sensorium świata”. To także – a raczej, nade wszystko – Polak, w trudnym dla narodu momencie nie bez gorczy zestawiający konkretne przejawy mentalności swoich rodaków z uczuciowością, ale i zapobiegliwością ludzi spotykanych za południowo-zachodnią granicą Królestwa Polskiego. Powyższe nie podważa jednak opinii, że jeśli gdzieś owa „wątkość inwencji” Skarbka, o której wspominał Mikulski, daje o sobie znać, to jest to z pewnością ta sfera tekstu, w której narrator, próbując pójść tropem swego Sternowskiego poprzednika, wygłasza pseudofilozoficzne sentencje typu:

Tak życie nasze mija i ubiega, jak ja z moim pojazdem po tej drodze

– za którymi nie idzie, niestety, gwarantująca oczekiwane „pogodzenie się ze światem” chęć spojrzenia na siebie w wymiarze uniwersalnym. Na człowieka, nie zaś wyłącznie na znajdującego się tu i teraz podróżnika. Właściwe rozbudowanym monologom Yoricka rozważania nad ludzką naturą zostają tu nie tyle zastąpione, ile zneutralizowane fragmentami przesłaniającymi światopoglądowy wymiar utworu. Kolaska, w której przemierzał Francję rozmówca nieszczęsnej Marii, wbrew pewnym pozorom równie dobrze mogłaby przejeżdżać przez zupełnie inne miejsca. Realistyczny rdzeń tamtej powieści odnajdywalibyśmy bowiem w warstwie psychologii postaci. „Społeczny krytycyzm” Skarbka sprawia tymczasem²⁹, że

²⁸ Jedną z nich jest z pewnością wizyta znajdującego się w Legnicy bohatera na tamtejszym cmentarzu, gdzie znalazł się za namową i w towarzystwie niejkiej Ernestyny, pozostającej w żałobie po odejściu swego ukochanego Stanisława: „Nie mogłem utulić żalu, który mnie przejął na widok grobu ziomka na obcej ziemi. Skromna, anielska postać dziewczyny klęczącej nad grobem, jej oczy pełne wyrazu najszczytniejszego uniesienia, nadziei i wiary, ku niebu wzniesione, bez łzy i bez rozczulenia [...]. Ach! To wszystko tak silnie przemawiało do mego serca, że rzewnie płakać zaczął i tak mocno rozżaleniu uległ, iżbym podobno wobec całego świata i naigrawających się nawet ze mnie oziębłych ludzi też moich nie był powściągnął”.

²⁹ Maria Jasińska poprzez to pojęcie określała „dominantę” utworu, sytuując go na pograniczu fabuł moralizatorskich i bardziej już „nowoczesnych” powieści obyczajowych, generalnie zaś – jako

bohater *Podróży bez celu* pozostaje nazbyt zdeterminowany geograficzno-historycznymi realiami, by widoczny w jego wyznaniach sentymentalizm mógł się „usamodzielić” i w konsekwencji przesądzić o wymowie tego tekstu. Katalog cech tworzących kształtowany na kartach obu powieści wzorec osobowościowy wygląda wprawdzie podobnie, bo też umiejętność wyzwolenia w sobie potrzeby uczucia, serdeczność, opiekuńczość, czystość intencji czy spontaniczność – to przymioty obu sentymentalnych podróżnych; cóż z tego, skoro u naszego autora wynurzenia podnoszące wartość tych cnót formułowane są niejako przy okazji jednostkowej obserwacji, wpisanej w każdą z kolejnych scen przedstawianej tam historii. Wszystko jedno, czy będzie to spotkanie z pokrzywdzonym przez los pijakiem – dopełniające uwagi nad złymi nawykami polskich włościan i... potrzebą asymilacji Żydów – czy też wizyta w szczegółowo opisaney, nowoczesnie funkcjonującej szkole dla niewidomych, gdzie zwyczajem czułych dam towarzysząca bohaterowi Matylda (ta sama, którą niegdyś z nie najlepszymi rezultatami podglądał) mogła dać upust swej dobroczynności.

Dar obserwacji, który już niebawem – w powieści *Pan Starosta* (1826) – pozwoli Skarbkowi tak interesująco przedstawić obraz obyczajowości polskiej szlachty w dobie przemian ekonomiczno-społecznych okresu porozbiorowego, w *Podróży bez celu* paradoksalnie okazuje się obciążeniem. Przy wszystkich podobieństwach występujących pomiędzy oboma tekstami, uderzająca na tle dzieła Sterne’ a skłonność naszego pisarza do sterowania ku temu, co wobec postaci zewnętrzne – co rozgrywa się na płaszczyźnie ściśle określonej historycznie rzeczywistości – oddala go od budujących atmosferę *Podróży sentymentalnej* wyrafinowanych technik powieściowej introspekcji. Mamy tu więc do czynienia ze sternizmem niespełnionym; zbieżność poszczególnych motywów fabularnych, wskazująca na ewidentne zapożyczenia Skarbka³⁰, podobnego stanowiska podważyć nie może, bo przecież to nie na tym poziomie poszukiwać należy specyfiki utworu określanego nie bez dozy słuszności „Biblią sentymentalizmu”.

Po latach, w *Małych przyjemnościach pożycia*, Skarbek raz jeszcze próbował będzie powrócić do swoich sternowskich doświadczeń. I kiedy we wstępie do tego prozatorskiego cyklu czytamy, że „szczęście człowieka więcej może polega na drobnostkach, jak na wielkich przedmiotach”, a jedynym celem wygłaszającego taki sąd jest zająć się tymi „miniaturkami szczęśliwości”³¹ – mamy wrażenie, że blisko jesteśmy ducha intelektualno-uczuciowej spowiedzi Yoricka. Kto wie, czy nie bliżej nawet, niż podróżując niegdyś „bez celu” z jego następcą.

jedna z niewielu – oceniając niżej od *Pana Antoniego*, w którym to dostrzegła odważną próbę zmierzania się z prozą realistyczną. *Op. cit.*, s. 272.

³⁰ Szeroko pisze o tym Zofia Sinko – *op. cit.*, s. 183–188.

³¹ F. Skarbek, *Małe przyjemności pożycia*, Warszawa 1839, s. 6–8.

Grzegorz Zajac

FRYDERYK SKARBK'S INDEBTEDNESS TO LAURENCE STERNE

Summary

Fryderyk Skarbek's two books *Pan Antoni* (1824) and *Journey without Aim* (1824–1825) are the most intriguing instances of the influence of Laurence Sterne's model of fiction in Polish literature of the Enlightenment. The two narratives are remarkably similar to one another, and yet whereas *Pan Antoni* follows in the footsteps of Sterne the humorist, the *Journey without Aim* latter shows the imprint of Sterne the sentimentalist.

There is plenty of parody and ironic twists in *Pan Antoni*, a kind of novel that relishes the idea of playing around with literary conventions, especially those that mark out sentimental fiction. In fact, Skarbek sends up anything that he can find in the toolbox of sentimentalism, ie. the assumption of the narrator's authority, its techniques of characterization and plot construction. What, in the end, provides a some kind of centre in his idiosyncratic prose is a thread of the narratorial, autothematic digressions.

Little of that playfulness can be found in the *Journey without Aim*, which is basically a realistic account of the author's travels in Silesia and Saxony. Reports from the successive stages of the tour are punctuated with comments which range from more general reflections of the type one might find in Sterne to bitter meditations on Poland's ill fortune (characteristic, no doubt, of the Polish mindset in the 19th century).