Mieczysław Inglot

"Alkhadar" Edmunda Chojeckiego na tle literatury polskiej lat 1832-1850

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 50/1, 83-110

1959

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

MIECZYSŁAW INGLOT

„ALKHADAR" EDMUNDA CHOJECKIEGO NA TLE LITERATURY POLSKIEJ LAT 1832—1850

1

Powojenni odkrywcy *Alkhadara,* Jan Kott i Wiktor Hahn [1], stale podkreślali zjawisko niedoceniania tego utworu przez historyków literatury. Wydobyta przez nich lektura biograficzna wraz z materiałem, jaki przyniosły następnie prace Romana Kalety [2] i Haliny Stankowskiej [3], złożyły się na wcale inny obraz dziejów Chojeckiego niż wytworzony poprzednio w Polsce. Okazało się, że ilość wzmianek o Chojeckim (około 22 pozycji) przewyższa dziś na pewno stan posiadania, jakim w naszej pamięci cieszyć się może niejeden z pisarzy literatury krajowej. Jak na autora, który zasadniczą część swego dorobku publikował po francusku, to mimo wszystko wcale nieźle.

Gorzej z jakością tych wzmianek. Prace przedwojenne przynosiły na ogół dane materiałowe i biograficzne. Pierwsze prace powojenne (wstęp Hahna i recenzja Kalety) zwracały uwagę głównie na życiorys pisarza i dzieje recepcji jego powieści w Polsce, nastawiając się więcej na informowanie czytelnika niż na interpretację dzieła. Kilka ciekawych uwag i spostrzeżeń dorzucono jednak i w tym zakresie. Między innymi Kaleta pierwszy zwrócił uwagę na elementy polemiki teoretycznoliterackiej w *Alkhadarze.*

Dopiero Stankowska dała pełniejszy nieco obraz zasadniczych momentów tematycznych utworu. Zwracając uwagę głównie na

---

[1] Zob. J. Kott, *O „Lalce" Bolesława Prusa.* Warszawa 1948, s. 76. — W. Hahn we wstępie do książki: E. Chojecki, *Alkhadar.* T. 1—4. Wrocław 1949.

[2] Por. recenzję R. Kalety w Zeszytach Wrocławskich, 1950, nr 1—2.

[3] H. Stankowska, *„Alkhadar" Edmunda Chojeckiego.* Zeszyty Naukowe WSP w Opolu, 1957, nr 3.

całokształt twórczości Chojeckiego, autorka starała się przedstawić na tym tle dzieje powstania *Alkhadara* i losy tej powieści na półkach księgarskich. Historyczno-biograficzne nastawienie rozprawy zdecydowało o pominięciu całej strony historycznoliterackiej, głównie zaś elementów tła literackiego i metody artystycznej, w której ramach powieść była tworzona. W tej najobszerniejszej z dotychczasowych prac nie znajdujemy więc wyczerpującej oceny *Alkhadara* od strony jego walorów literackich. Jedynie w zdaniach końcowych, idąc śladami opinii Kotta, Hahna i Kalety, wyraziła autorka ogólnikowy sąd, zaliczając tę powieść do arcydzieł realizmu krytycznego [4].

Intencją niniejszej pracy jest zapełnić puste miejsce na polu interpretacji *Alkhadara*. Postaramy się spojrzeć na powieść Chojeckiego od strony tematycznego i artystycznego dorobku polskiej literatury lat 1832—1850. Sądzimy, że w ten sposób uda się nam przybliżyć do właściwej oceny tego utworu w historii literatury polskiej.

2

Czym jest *Alkhadar*, jeśli chodzi o zakres i rodzaj tematyki? Jest to powieść, która

> miała obrazować, jakie wartości w obliczu nadchodzących przemian, istniejące w narodzie naszym, są trwałe, a jakie żywioły trzeba oddać zagładzie [5].

Innymi słowy, jest to utwór, w którym dokonana została ocena sytuacji obyczajowo-społecznej narodu pod kątem widzenia zbliżającej się walki narodowowyzwoleńczej — powstania 1830 roku.

Pytanie dalsze możemy sformułować następująco: czy tego typu utwory można spotkać w literaturze polskiej lat 1832—1850, a jeżeli tak, to jak przedstawia się ich stosunek do *Alkhadara?*

Okres 1832—1850 pozostawał w literaturze polskiej pod żywotnymi wciąż wpływami romantyzmu. Dramat i lirykę stawiała krytyka romantyczna na czele postulowanych gatunków literackich. Powieść nie była reprezentatywnym gatunkiem tego prądu. I dlatego jedynie gwałtownemu rozwojowi publicystyki politycznej na emigracji zawdzięczać należy, że dwaj pisarze emigracji stosunkowo wcześnie zwrócili uwagę na propagandowe wartości pro-

---

[4] *Tamże*, s. 96.
[5] *Tamże*, s. 89.

zy. Chęć popularyzacji idei politycznych i chęć zbliżenia tych idei do wyobraźni czytelników podyktowała Janowi Czyńskiemu i Wincentemu Budzyńskiemu pomysł napisania powieści politycznej. W ten sposób powstali najpierw *Jakubini polscy* (1833), a osiem lat później *Partie* Budzyńskiego (1841).

Podobnie jak to potem uczyni Chojecki, Czyński, wykorzystując swobodę głoszenia poglądów, starał się wcielić je w ramy poczytnej powieści. Charakteryzując ten utwór i słusznie akcentując jego propagandowość, a zarazem wyjątkowość formy, Kazimierz Bartoszyński pisał:

> W dziejach rozwoju polskiej literatury romantycznej doniosła jest pozycja *Jakubinów* jako jednego z reprezentantów rzadkiego u nas rodzaju — powieści pamfletowej, nasyconej jaskrawo postawioną aktualną problematyką polityczną. Będąc jedną z nielicznych powieści, jakie wydała literatura Wielkiej Emigracji, wykorzystują *Jakubini* w pełni prawo do swobodnej wypowiedzi politycznej, stanowiące przywilej literatury emigracyjnej wobec cenzuralnych ograniczeń literatury krajowej [6].

Akcja powieści Czyńskiego obejmowała lata przedpowstaniowe (dzieje konspiracji Łukasińskiego i spisku koronacyjnego) oraz lata powstania listopadowego. Autor powiązał ściśle fabułę z wypadkami historycznymi, oceniając ich przebieg (z punktu widzenia lat popowstaniowych) w licznych komentarzach odautorskich i dyskusjach ideowych między reprezentantami przeciwstawnych poglądów. W imię prawdy ideowej nie liczył się Czyński z prawdą historyczną [7]. Powieść jego nosiła ponadto cechy powieści-pamfletu, którego przedmiotem były postaci historyczne odgrywające haniebną rolę w dziejach powstania.

Akcja *Partyj* toczyła się w Galicji około r. 1833, a tematem jej było omówienie prób organizowania wypadu zbrojnego do zaboru rosyjskiego. Powieść ta wiązała się zatem z aktualnym wydarzeniem politycznym — wyprawą Zaliwskiego. Autor poprzedził utwór obszernym wstępem, w którym — dając przegląd wydarzeń politycznych — określił jednocześnie zadania swojej książki i własne poglądy. Nie ukrywając faktu, że powieść miała ukazać rozgrywki między ówczesnymi ugrupowaniami politycznymi, Budzyński opowiedział się za programem Towarzystwa Demokratyczne-

---

[6] Zob. wstęp do książki: J. Czyński, *Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy*. Warszawa 1956, s. 7.

[7] *Tamże*, s. 34.

go Polskiego i z tych pozycji oceniał stanowisko arystokracji galicyjskiej i jej politycznych zwolenników — emisariuszy Czartoryskiego. Przekonania autora wypowiadał bohater pozytywny, organizator wyprawy, hrabia Ryszard. Politycznym przeciwnikiem rewolucjonisty był czartoryszczyk, Karol Termo. Główny temat akcji stanowiła intryga Karola, doprowadzającego do wykrycia spisku przez władze rosyjskie i do stracenia Ryszarda.

Na czoło powieści wysunęły się działania i dyskusje polityczne. Postaci arystokratów galicyjskich, modnych, acz zrujnowanych kawalerów, jak przyjaciel Karola hrabia Ernest Górnicki czy polujący na bogatych mężów dla swoich córek baronostwo Junoszowie, zostały zarysowane drugoplanowo i zdecydowanie negatywnie. Jedyną szlachetną postacią kobiecą jest Eugenia, na skutek intryg nie uwieńczona małżeństwem miłość Ryszarda. Sąd nad arystokracją galicyjską zamknął Budzyński ponadto w komentarzu, którego treść pokrywa się z późniejszymi poglądami Chojeckiego. Autor *Partyj* pisał:

> Precz z tymi ludźmi, co w sobie zagrzebani, dla siebie tylko szczęścia szukają! Precz z tymi, co na liczbach mierzą Ojczyźnie dług należny, a bojaźń swoją i niedołężność obłudną rozwagi zasłonić chcą rachubą. Ich pojęcie płaskie do żyjącego nie zaglądnie świata, a ich rachunkowe głowy chciałyby wszystkie w sercach wystudzić uczucia [8].

Mimo całego szeregu cech wspólnych, jak charakter powieści, geneza kompozycyjno-ideowa, mimo podobnej dążności do apoteozy ideałów demokracji szlacheckiej, reprezentowanych w utworach przez postaci szlachetnych konspiratorów kierujących masami ludowymi — utwory obu emigracyjnych pisarzy różnią się od *Alkhadara* pod wieloma względami. Powieści Budzyńskiego i Czyńskiego, związane ściśle z wypadkami politycznymi, kształtowała historia, naturalna dostarczycielka autentycznych konfliktów, których atrakcyjność powiększali pisarze elementami intryg o tradycjach sięgających preromantycznej powieści sensacyjnej. Chojecki poszedł dalej. Postulaty politycznego oskarżenia wychodziły u niego nie tylko z proklamacji ideowych, ale głównie z konkretnego układu sił społecznych. Autor *Alkhadara* usiłował, mniej lub bardziej szczęśliwie, pokazać związek ideałów politycznych z życiem codziennym, kształtowanym przez interesy ekonomicz-

---

[8] W. B[udzyński], *Partie*. Bruksela 1841, s. 261—262.

ne i przesądy obyczajowe oraz religijne. W ten sposób starał się ocenić szanse ich realizacji bardziej realnie.

Pomysł tak skonstruowanego oskarżycielskiego utworu politycznego nie był obcy literaturze polskiej. Już wcześniej bardziej dojrzali ideowo pisarze romantyczni próbowali przedstawić związek rewolucyjnego zrywu z układem sił społecznych. Z kolizji, jaka zachodzi między interesami przyszłego powstania narodowego a społecznymi dążeniami szlachty zdawali sobie sprawę Seweryn Goszczyński (*Król zamczyska,* 1842) i pisarze poznańscy lat czterdziestych. Tendencjom tym dał wyraz, choć nieudolnie jeszcze, Jan Kanty Radecki w *Karykaturach i wzorach obyczajowych* (1843).

Bardziej radykalnie potraktował to zagadnienie *Don Juan poznański* Ryszarda Berwińskiego (1844), przypominający niegodnym szlacheckim spadkobiercom niepodległego kiedyś i wielkiego narodu o zbliżającej się chwili obrachunku, chwili zemsty.

3

Wymienione utwory stanowią tematyczny i ideowy prolog do powieści Chojeckiego. Obaj poznańscy pisarze trafnie oceniali przyczyny upadku Polski, upatrując je — podobnie jak Chojecki — w ustroju pańszczyźnianym i zdradzie magnaterii. W utworach tych, pisanych na zamówienie chwili, dominował styl manifestów publicystyki rewolucyjnej, z symbolicznym, ulubionym później przez Chojeckiego, obrazem tańca arystokracji na grobie ojczyzny. W rdzeń epicko zobiektywizowanych obrazów wplatał się raz po raz dźwięk komentarza odautorskiego.

U podłoża utworów wymienionych pisarzy, zarówno krajowych, jak emigracyjnych, tkwiły podobne poglądy na rolę i zagadnienia literatury. Wśród licznych programów romantyzmu przedlistopadowego jednym z najważniejszych było określenie zadań literatury przez Maurycego Mochnackiego [9], według którego literatura miała być kluczem do samopoznania narodu, strażniczką narodowych tradycji i wyprowadzonej z tej tradycji specyfiki narodowej. Jeszcze wyraźniej łączył zjawiska społeczne i literackie z procesem dziejowym Mickiewicz:

---

[9] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX.* Kraków 1923, s. 47 i *passim.* Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 56.

[traktował historię] jako dziedzinę wiedzy o człowieku tłumaczącą, „co było, co jest i co będzie", wskazującą, „skąd dla ludów przyszła ryknie burza" [10].

Związana z romantyzmem, polska literatura emigracyjna w badaniach nad przeszłością, w próbach określenia specyfiki historycznych losów Polski szukała odpowiedzi na nurtujące naród pytania. W ten sposób stawała się literaturą historyczno-polityczną. Teoretycznym wyrazem nowej europejskiej fazy powszechnego zwrotu ku historycznemu wyjaśnianiu zachodzących w społeczeństwie i w narodzie zjawisk była Heglowska triada, przy pomocy której poszczególni filozofowie starali się ująć w całość przebieg procesów dziejowych.

W konstrukcji *Alkhadara* poszedł Chojecki drogą swoich romantycznych poprzedników. Naśladował ich używając fikcji literackiej do odzwierciedlenia swoich koncepcji politycznych, przekształcając powieść obyczajową w obraz historii społeczeństwa szlacheckiego, szukając w przeszłości przyczyn współczesnego mu stanu rzeczy i snując wnioski na przyszłość. Jako powieść politycznego obrachunku, dokonanego na historycznie potraktowanym tle obyczajowym, stanął tedy *Alkhadar* w rzędzie takich demokratyczno-romantycznych powieści, jak *Jakubini polscy, Partie, Król zamczyska* i inne. Szereg ten zamykać będzie *Zaklęty dwór* Walerego Łozińskiego, powieść artystycznie najdoskonalej reprezentująca cechy swego rodzaju.

4

Poważne miejsce w *Alkhadarze* zajmuje sprawa chłopska. Główny jej wątek, miłość Nastusi do Wilczka, słusznie powiązała Stankowska z *Ulaną* Kraszewskiego, i dlatego nie będziemy zajmować się nim szerzej. Warto tylko dodać, że podjęcie tej kwestii przez Chojeckiego było w większej mierze wynikiem obserwacji życia niż jakichkolwiek wpływów literackich. Wskażemy natomiast na inne wątki tej problematyki, wiążące się niewątpliwie z wpływami literatury krajowej, przez cytowaną autorkę nie dostrzeżone.

Historia Krystyny, mamki hrabiego Wilczka, oderwanej od Nastusi do dworu, żywo przypomina podobne wydarzenie z poematu Lucjana Siemieńskiego *Pan i chłop* (dalszym ciągiem tego poema-

---

[10] M. Żmigrodzka, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*. Warszawa 1957, s. 29.

tu jest napisane w duchu solidarystycznym przez Augusta Wilkońskiego opowiadanie *Brat mleczny*).

Historię zemsty chłopów na rządcy Lumpmanie przeniósł Chojecki ze swej wcześniejszej powieści pt. *Halina* [11]. Tam również chłop, Chwedko, korzystając z zamieszania w czasie łowów, usiłuje z zemsty zastrzelić podstarościego. W obu powieściach zemsta chłopa nie jest skierowana przeciwko panu, lecz przeciw ekonomom, z tym że w *Halinie* autor stoi jeszcze po stronie sług pańskich, w *Alkhadarze* zaś słuszna zemsta przyjmuje zabarwienie nacjonalistyczne.

W uznawaniu rządców i ekonomów za głównych winowajców chłopskiej doli nie był Chojecki odosobniony. Podobne stanowisko zajął Kraszewski w *Historii Sawki*, a za nim cały szereg innych pisarzy krajowych. Połowiczność tego typu wyjaśnień nie zadowalała jednak krytyki postępowej. O *Historii Sawki* pisał w liście do wydawcy Gwiazdy Jan Załęski:

> Cóż winny ciemny i głupi ekonom, kiedy pan wojażuje za granicą? Oburzenie czytelnika musi uderzyć jednak w ekonoma, bo pisarz uczynił pana figurą zupełnie obojętną [12].

Załęski miał na myśli głównie obronę drobnej szlachty, z której na kresach rekrutowali się ówcześni ekonomowie, ale trafnie wyrzucał pisarzowi, iż nie ukazał zasadniczej przyczyny konfliktu na wsi.

Poglądy Piotra Poraja z *Alkhadara* określono już, słusznie, mianem poglądów organicznikowskich [13]. Ideał pracy na roli, przeciwstawiony przez starszego Poraja pracy urzędniczej i służbie wojskowej (4, 212) [14], sformułował również Ignacy Krasicki w *Panu Podstolim*. Przeciwstawienie pracy organicznej romantycznemu marzycielstwu, ujęte w formę opisu losów dwu młodzieńców, będzie też myślą przewodnią powieści Wacława Mańkowskiego *W kraju i za granicą* (1847).

W ramach podobnej ideologii przeprowadzona jest w powieści Chojeckiego krytyka bankiera Dahlmana, dusigrosza i lichwiarza, który gotów jest poświęcić dobrze prosperujący interes, aby wdra-

---

[11] E. Chojecki, *Halina*. Biblioteka Warszawska, 1842, t. 1.

[12] T. P. [J. Załęski], *De rebus nonnulis praecipue de Astro Kioviense*. Gwiazda, (Kijów) 1848, nr 3, s. 4.

[13] Stankowska, *op. cit.*, s. 93.

[14] W ten sposób oznaczamy *Alkhadar* (w wydaniu, które wymieniono w przypisie 1). Liczba pierwsza wskazuje tom, druga stronę.

pać się na wyżyny drabiny społecznej, jakie — w jego mniemaniu — zajmuje arystokracja. Ten kupiec, który pragnie zostać ziemianinem, nie jest bynajmniej postacią balzakowską [15]. Teza o balzakowskim charakterze postaci Dahlmana jest — moim zdaniem — nie do utrzymania m. in. i dlatego, że Chojecki nie krytykuje w Dahlmanie kapitalisty, lecz przede wszystkim obcokrajowca. Dla Balzaka pieniądz stanowi zawsze siłę złowrogą, dla Chojeckiego jest nią tylko w ręku Dahlmana. W ręku poczciwego handlarza zbożem, Piotra Poraja, dukaty stają się czynnikiem uzdrawiającym gospodarkę krajową. Istotny wymiar ideowy krytyki mieszczaństwa odsłania sposób traktowania Karoliny Dahlman (postać ta żywo przypomina Florę z *Pana Geldhaba*). Karolina — to bardzo śmieszna i poczciwa mieszczka, to bynajmniej nie córka ojca Goriot ani Eugenia Grandet.

Skoro jesteśmy już przy literaturze francuskiej, to w poszukiwaniu analogii nasuwają się raczej inne nazwiska: Stendhal i Sue.

Wielcy romantycy francuscy (zwłaszcza Stendhal) zdobywali się na ukazywanie tych niedostatków zbyt subiektywnego traktowania rzeczywistości, które występowały przy ukazywaniu świata poprzez postacie pozytywnych bohaterów romantycznych. Potrafili oni spojrzeć na współczesną sytuację historyczną ze stanowiska, które pozwalało pokazać tragedię (albo tragikomedię) protestu romantyków w całym bogactwie jego społecznych uwarunkowań. Bohaterowie Stendhala, Julian Sorel czy Fabrycy del Dongo, przegrywali swoje życie. Ich osobista tragedia, wynikająca z moralnej wyższości nad otoczeniem, nad opinią społeczną, otrzymywała szeroką motywację, opartą o trafnie i przekonywająco nakreślone środowisko społeczne i obyczajowe Francji czy Włoch [16].

Twórcę sylwetki Kazimierza Poraja można by przy odpowied-

---

[15] Tak ocenia postać Dahlmana Stankowska (*op. cit.*, s. 95). Sąd ten jest częściowym odbiciem tezy Kotta (*op. cit.*, s. 76). Zarówno Kott, jak i jego następcy ulegli tendencji do absolutyzowania wartości realizmu balzakowskiego, jako rzekomo jedynie najwłaściwszej metody prawidłowego ukazywania rzeczywistości w literaturze pierwszej poł. XIX wieku. (Geneza tej tendencji tkwi w teoriach G. Lukácsa, *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlin 1947). Stąd skwapliwe doszukiwanie się istnienia tej metody w utworach skądinąd słusznie i prawidłowo ukazujących rzeczywistość.

[16] Por. M. Żurowski, *Z problemów romantyzmu zachodnioeuropejskiego*. Warszawa 1955, s. 11. [Maszynopis powielany]. Materiały Dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza.

nim zmniejszeniu proporcji oddziaływania artystycznego nazwać co najwyżej polskim Stendhalem, nigdy zaś Balzakiem.

Pewne sposoby ujęć tematycznych łączą Chojeckiego z Suem [17]. Chodzi nie tyle o *Tajemnice Paryża* (chociaż i tutaj tragedia matki Wilczka, oddanej na pastwę szaleńcowi, przypomina tragedię markizy d'Harville), ale przede wszystkim o *Żyda wiecznego tułacza*. Z tej to powieści niewątpliwie zaczerpnął Chojecki ową pasję atakowania zakonu jezuitów jako głównej ostoi reakcji europejskiej i złowrogiego strażnika sumień oraz kieszeni możnych tego świata. Legitymista-Balzak nie zdobywał się na podobne posunięcia ideowe.

Jeden z czołowych pisarzy romantycznych, Poe, tak pisał o sobie i swoim bohaterze:

> Książki nasze — te książki, co przez długie lata przyczyniały się niemało do jego duchowego bytowania, pozostawały — jak łatwo się domyślić — w najściślejszej łączności z tym światem przywidzeń. Zagłębialiśmy się razem w takich dziełach, jak *Ververt* i *Chartreuse* Gresseta, *Belphegor* Machiavellego, *Niebo i piekło* Swedenborga, *Podróż podziemna Nicholasa Klimma* Holberga, *Chiromancja* Roberta Fluda, Jean d'Indagine'a i de la Chambre'a, *Podróż w błękity* Tiecka tudzież *Miasto słoneczne* Campanelli. Jedną z ulubionych jego książek było *Directorium Inquisitorium*, wydane w małej ósemce przez dominikanina Eymerica de Gironne; zaś nad niektórymi ustępami Pomponiusza Meli, gdzie jest mowa o starodawnych, afrykańskich satyrach i o oegipanach, mógł Usher w zadumie długie spędzać godziny [18].

Powyższe wyznanie wskazuje wyraźnie genezę tych motywów literackich, które prowadzą do tradycjonalnych ujęć rzeczywistości w *Alkhadarze*. Dowodem na to, że Chojeckiego pasjonowała lektura fantastyczna, jest m. in. fakt przetłumaczenia i wydania przez niego *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego, utworu pełnego egzotycznej fantastyki arabskiej i fatalizmu.

Arealistyczna motywacja towarzyszy w *Alkhadarze* losom Wilczka, Nastusi i Kazimierza. Sfera pesymistycznych przeczuć wokół pierwszego pojedynku Wilczka (zbita filiżanka, znarowiony koń) zostaje wprawdzie przez autora zdeprecjonowana, a nawet wydrwiona poprzez odmienny w rzeczywistości przebieg wypadku, ale przeczucia Nastusi odgrywają w powieści rolę konstruktywną. Natomiast fatalistyczna koncepcja losów jednostki łączy się

---

[17] O roli powieści oraz obserwacji społecznych tego pisarza por. N. Atkinson, *Eugène Sue et le romanfeuilleton*. Paris 1929.

[18] E. A. Poe, *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1956, s. 143.

jedynie z postacią Kazimierza. Autor przywiązuje do tej koncepcji rolę ogromną, o czym świadczy sam tytuł — *Alkhadar*.

Dla dalszych celów interpretacyjnych prześledźmy z kolei, w sposób możliwie szczegółowy, dzieje Kazimierza, następnie zaś widoczne w powieści elementy postaw estetycznych oraz gatunków.

Bohater *Alkhadara* przyjeżdża z zagranicy opromieniony sławą uczestnika włoskiego ruchu wolnościowego. Zdolny i wykształcony, głosi szlachetne poglądy, ale nie stara się zastąpić starszego brata w pracy nad gospodarstwem. Rzuca gromy potępienia na młodzież galicyjską, ale nie wykorzystuje możliwości wywierania na nią wpływu. Jednocześnie wstępuje na drogę, którą pójdą oni wszyscy. Bogaty lub dostojny ożenek z bankierówną lub arystokratką to przecież szczyt marzeń tych paniczów. Po niepowodzeniu Kazimierz zachowuje się co najmniej dziwnie. Pisze list pełen patetycznych zwrotów. Z chwilą otrzymania negatywnej odpowiedzi nie próbuje publicznie bronić własnych poglądów (co za wspaniała okazja dla rewolucjonisty!), lecz wyjeżdża do swych dóbr. Potępiony przez organizację warszawską, kapituluje i ponownie wyjeżdża. Wreszcie — nie znajdując innej formy walki o swoje idee — zabija w pojedynku Wilczka.

Historia tragicznego pojedynku Kazimierza przypomina historię Silvia z *Wystrzału* Puszkina. Najwięcej jednak cech łączy młodszego Poraja z Aleksandrem Adujewem, bohaterem powieści Gonczarowa *Zwykła historia*. Autor ukazał tu życiową drogę dwu przedstawicieli rodu Adujewych, stryja i bratanka; prozaicznego urzędnika i fabrykanta oraz romantycznego marzyciela i poety. Gonczarow zamierzał skrytykować przede wszystkim pozę romantyczną, ale atak na nią prowadził w *Zwykłej historii* do wyrażenia *votum* nieufności romantycznym ideałom życiowym. Przyczyny niepowodzeń Aleksandra nie tkwiły bowiem w okolicznościach zewnętrznych, lecz wywodziły się z fałszywych, romantycznych wymagań, których spełnienia oczekiwał on od życia, nie dając społeczeństwu nic w zamian.

Analogie z literaturą rosyjską nie były chyba przypadkowe. Chojecki należy do tych pisarzy polskich, którym udało się ukazać problematykę współczesną, skonstruować powieść obyczajową w oparciu o romantyczne doświadczenia ideowe i artystyczne. A to samo można przecież powiedzieć o Puszkinie i Gonczarowie. Pisarze ci zachowali skłonność do przedstawiania konfliktów uczu-

ciowych w sferze obyczajowej, do ukazywania na tym tle nowych namiętności ludzkich przy jednoczesnym rysowaniu postaci literackich w sposób prozaiczny. Z drugiej strony, realne przedstawienie panujących stosunków skłaniało pisarzy do obiektywnego, perspektywicznego spojrzenia na ideał romantycznego bohatera.

Alkhadar był utworem zamierzonym na szeroką skalę. Akcja powieści miała z czasem objąć lata powstania listopadowego, a nawet okres popowstaniowy [19]. Pod tym kątem widzenia i w tym aspekcie chronologicznym konstruuje Chojecki postać Kazimierza. Ale powieść obyczajowa z akcją rozgrywającą się w Galicji w latach 1824—1830 to nie miejsce dla przyszłego bojownika-rewolucjonisty. Takich bohaterów nie spotykało się w historii tego czasu. Zostaje więc tylko bojownik „w cywilu", ze swoim marzycielstwem i samotnością, z dystansem wobec świata, z którym nie może się zgodzić, nie bardzo wszakże wiedząc, jak z nim walczyć. Mimo to Kazimierz pozostaje bohaterem pozytywnym, chociaż argumenty podtrzymujące aprioryczne sądy autora o szlachetności tej postaci nie mieszczą się w sferze jej zasług. Tylko fatalizm usprawiedliwia bezczynność Kazimierza, namaszczając go zarazem godnością ofiary tragicznego losu. W postaci tej znajdujemy odbicie tragizmu samego pisarza-emigranta lat pięćdziesiątych, epoki rozczarowań porewolucyjnych.

W sytuacji politycznej pisarzy polskich tkwiła zasadnicza przyczyna różnicy między polskim a rosyjskim rozrachunkiem z romantyzmem. W polskiej literaturze sprzed r. 1863 nie mógł to być rozrachunek konsekwentny, nawet w chwili, gdy splot konfliktów powieści obyczajowej narzucał taką konsekwencję. Historia nie szczędząca narodowi rozczarowań często zmuszała literaturę do poszukiwania „romantycznych", pozarozumowych wyjaśnień. Różnicę między sytuacją w polskiej a rosyjskiej literaturze postępowej ujął bardzo słusznie anonimowy ideolog Gwiazdy:

> Właśnie progresiści ruscy tym się różnią od polskich, że ideał sztuki zasadzają na obrazowaniu życia, jak ono jest rzeczywiście, nie zaś, jak być może lub powinno, co jest celem postępowych pisarzy polskich, odbierających za to od swych przeciwników nazwę utopistów [20].

W powieści Chojeckiego epika graniczy z liryzmem, tragizm

---

[19] Stankowska, *op. cit.*, s. 86.

[20] *Notatki wydobyte z myśliwskiej torby jednego wiejskiego filozofa.* Gwiazda, (Kijów) 1849, nr 4, s. 151.

z satyrą, patos z groteską. Różnorodności ujęć tworzywa literackiego towarzyszy rozmaitość stosowanych form.

Liryzm romantyczny przenika wszystkie opisy przyrody i dużo uroku dodaje obrazom postaci kobiecych. Charakter Nastusi maluje śpiewana przez nią ballada. Komentarz często przypomina poemat dygresyjny, a monologi postaci (Kazimierza, Sokolnika) — popularne w literaturze krajowej monologi bohaterów tzw. fantazji dramatycznych. Obrazek obyczajowy splata się z anegdotą, list z fragmentami pamiętnika, liryczne wspomnienia autora z jego rozprawą filozoficzno-polityczną lub naukowym wywodem.

Chojecki wypowiada się parokrotnie na temat swojego sposobu rozumienia rzeczywistości i konstrukcji jej literackiego odbicia:

> Życie, dzięki Bogu!, ma w sobie tyle rozmaitości, że długo jeszcze nie będzie można podciągnąć go pod żaden żelazny system. [1, 296]

W innym miejscu znacznie szerzej przedstawia swój stosunek do życia:

> Życie dla większej części ukaranych nim istot sączy się kropla po kropli, sznurkuje strumieniem śród przepaści, czasami srebrną taśmą spada ze szczytu gór, to znów ginie w piaszczystych zaspach, wychyla się dalej na kwieciem zasłanej murawie, toczy igły i ostre kamienie, dopóki nareszcie po długich i rozmaitych zakrętach, w najmniej spodziewanym miejscu, w najmniej oczekiwanej chwili, nie spotka się z ujściem.
>
> To samo dzieje się z powieścią, jeżeli chcecie w niej znaleźć wierne odzwierciedlenie ludzkiego żywota. Czasami wlecze się ona jak urzeczywistnienie gorącej nadziei, pędzi wartko jak następstwa gwałtownych a przypadkiem nastręczonych wydarzeń, wpada w letarg zadumek po wycierpieniu dokuczliwych bolów, budzi się i śmieje w chwilach zapomnienia; śni o przyszłości, rozpamiętuje przeszłość, kształci się, mieni, przeistacza, niekiedy kończy pełna wątku do długiego rozwoju; lub jak starzec kuleje wsparta na wspomnieniach, żyje pożyczanym życiem wtenczas, kiedy od dawna powinna była je pożegnać. [2, 5—6]

Tego typu podmiotowy stosunek do opisywanej rzeczywistości posiadał wyraźnie oznaczone i daleko sięgające tradycje.

Fryderyk Schlegel formułował swój punkt widzenia na nowoczesną sztukę następująco: 1) miała to być sztuka ukazująca życie w całej pełni, we wszystkich jego objawach, nie wyłączając groteskowych czy odrażających aspektów; 2) dzieło literackie miało być mieszaniną gatunków, z tym że zacierać się w nim powinny nie tylko granice poszczególnych sposobów artystycznego ukazywania rzeczywistości, lecz ponadto poezja winna mieszać się z filo-

zofią i retoryką; 3) ideałem pisarza miało być zacieranie granic między sztuką a życiem [21].

August Wilhelm Schlegel, wypowiadając się w duchu powyższych założeń na temat konstrukcji utworu, pisał:

> I nie można wyobrażać sobie wypadków widowiska jako cienkiej nitki, której zarysu musi się trwożliwie przestrzegać. Przeciwnie, są one ogromnym prądem, łamiącym w swym pędzie niejedną zaporę, a pogrążającym się w końcu w ciszy oceanu. Z niejednego źródła może prąd ów tryskać, zgarniając, choćby nawet z najbardziej przeciwnych stron świata zmierzające rzeki. Wolno więc poecie zespalać różne potąd rozdzielane rzeki namiętności ludzkich i dążeń, aby z nich stworzyć jedno widowisko. Jeno musi umieć wznieść widza na takie wyżyny, z których można ogarnąć całość [22].

Tezy prekursorów romantyzmu europejskiego, rozwijane i głoszone z myślą o konieczności powstawania nowej, lepiej ukazującej życie sztuki, oparte były w pewnej mierze na swoiście dobieranych (pod kątem walki z regułami klasycyzmu) tradycjach dotychczasowej literatury. Jak wykazywał Borowy [23], a później Żurowski [24], dużą rolę w poglądach estetycznych, a z kolei w twórczości wielkich romantyków, odegrała metoda Laurence'a Sterna. Takie elementy techniki angielskiego powieściopisarza, jak obrona dygresji, ujawnianie stosunku pisarza do dzieła, jednoczesne poruszanie całego szeregu zjawisk dla wywołania wrażenia dynamiki w obrazie życia — weszły w skład amorficznej sztuki romantyków.

Amorficzna zasada romantycznej techniki twórczej została oceniona negatywnie przez Lukácsa. Według tego badacza subiektywizm przekształcał zasadę aktywności podmiotu w tym sensie, że przestawała ona być podporządkowana procesowi poznawczemu i twórczemu. W ten sposób rzeczywistość, nie będąc poznawana i odtwarzana, służyła do popisów swobodnie ją przekształcającej wyobraźni poetyckiej. Tego typu poetyzacja świata przechodziła

---

[21] Referuję za Żurowskim, *op. cit.*, s. 7—9, 16—18. Na temat wczesnoromantycznej problematyki mieszania gatunków por.: W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza*. Kraków 1951, s. 25—38.

[22] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Cytuję za książką: S. Kolbuszewski, *Polski teatr romantyczny*. Gniezno 1931, s. 29.

[23] W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów" i próba jej wyjaśnienia*. Przegląd Współczesny, 1922, t. 2, nr 3, s. 516.

[24] Żurowski, *op. cit.* Por. także posłowie W. Chwalewika do książki: L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*. Warszawa 1954.

np. u Novalisa w apoteozę fantastyki, zamazującą obraz świata przez nasycenie go nastrojowym lub refleksyjnym liryzmem [25].

Polemizując z tezami węgierskiego uczonego, Żurowski stwierdzał, że romantyczna zasada „formy otwartej" okazała się specyficzną artystyczną drogą dochodzenia do dialektycznego obrazu rzeczywistości [26]. Przypadek Chojeckiego przemawia za tą właśnie interpretacją.

Przyjęcie metody romantycznego amorfizmu przez autora *Alkhadara*, skądinąd związane z tradycjami jego warsztatu twórczego, było konsekwencją — jak kiedyś u Mickiewicza [27] — dążenia do najtrafniejszego ukazania konfliktów o tak wyjątkowym napięciu, jakie przynosił wiek XIX. Idea zbliżenia akcji powieści do rozumianej w ten sposób epoki dyktowała mu następujące słowa:

> Czy Kazimierz ożeni się z Marią, czy Piotr zostanie stryjem, czy Sokolnika wywłaszczą z majątku? — sam dotąd nie wiem. Każdy dzień w życiu człowieka przynosi nowe wypadki, rozwala pierwsze zamiary, odkrywa nowe punkta widzenia. Zostawiam dalszą część przygód naturalnemu ich biegowi; gdyby zaś szczególnym trafem coś nadzwyczajnego w nich się wydarzyło, za nic nie odpowiadam, za nikogo nie ręczę: przede wszystkim bowiem mam na uwadze burzliwe czasy, jakim dziewiętnaste stulecie otworzyło upusty. [1, 191]

Wniosek doraźny: zarówno konstrukcja losu głównego bohatera, jak elementy postaw artystycznych oraz gatunków nie dają się sprowadzić do wzoru uznawanego za balzakowski. Tkwią one znacznie głębiej, w tradycji romantycznej.

6

Poszukując pozytywnych treści poglądów autora *Alkhadara*, dotychczasowi badacze ograniczali się do omówienia sformułowań za-

[25] Referuję za Żurowskim, *op. cit.*, s. 7 i *passim*.

[26] *Tamże*, s. 16.

[27] Na pozytywną poznawczo genezę zastosowania przez Mickiewicza struktury amorficznej zwracał np. uwagę S. Żółkiewski, *Spór o Mickiewicza*. Wrocław 1952, s. 136:

„Ciągle (jak i w części IV) amorficzna struktura dramatu [III cz. *Dziadów*] uwarunkowana jest dążeniem poety do ukształtowania form tak swobodnych, by mogły wyrazić dramatyczne konflikty współczesności. Mickiewicz zrywa całkowicie z aktualnymi w Polsce jeszcze przed rokiem 1830 konwencjami dramatu klasycznego. Rozbicia tych konwencji wymagało dążenie do wyrażenia nie opanowanych jeszcze w pełni ideowo, ale żywo doświadczanych sprzeczności epoki, nowych, bolesnych, dramatycznych konfliktów, których nie znał dramat klasyczny [...]".

wartych w epilogu, gdzie autor wyraził nadzieję upadku starych sił polityczno-społecznych i zwycięstwa nowego porządku. Akcja powieści kończy się jednak na r. 1829 i czytelnik zostawał pozbawiony możliwości skonfrontowania tego typu poglądów politycznych z rzeczywistością literacką. Spróbujmy wyjaśnić sprawę inaczej.

Chojecki udzielił całkowitej lub częściowej aprobaty postępowaniu trzech osób: Piotra i Kazimierza Porajów oraz Władysława Wilczka, w ostatnim okresie jego życia. W rezultacie w powieści istniały obok siebie dwa pozytywne ideały życiowe: ideał życia ziemiańskiego, zapełnionego pracą nad ekonomicznym podniesieniem kraju na drodze reform gospodarczych dokonywanych przez średnią szlachtę w sojuszu ze świadomą swych win i obowiązków arystokracją, reform mających m. in. przeciwdziałać przenikaniu do kraju obcych narodowo elementów [28], oraz ideał szlacheckiego konspiratora i rewolucjonisty, a zarazem internacjonalisty, wrogo ustosunkowanego do arystokracji i zrywającego ze szlacheckimi przesądami.

Współistnienie takich dwu postaw pozytywnych w jednym utworze było nie do pomyślenia w ówczesnej literaturze. Rewolucjonista i demokrata Henryk Kamieński w imię idei walki narodowowyzwoleńczej uderzał w spokojny i syty byt panów Bojalskich, ukazując moralną wartość takiej egzystencji w okupowanym kraju. Organicznikowski reformator Mańkowski [29] piętnował radykalizm autora *Parabazy* do *Don Juana poznańskiego,* Berwińskiego, przeciwstawiając ideologom zagłady szlachetczyzny ideę pracy nad ekonomicznym podniesieniem kraju wspólnie z odrodzoną arystokracją. W rzeczywistości bowiem historycznej takie dwa poglądy były nie do pogodzenia. Wszelkie próby kompromisu musiały prowadzić do sprzeczności lub zafałszowania biegu wypadków historycznych.

Do takich sprzeczności prowadzi logika wydarzeń w *Alkhadarze.* Tragizm utworu polega na tym, że strzał Kazimierza Poraja.

[28] Zwrócenie uwagi na dużą rolę, jaką w powieści odgrywają poglądy nacjonalistyczne, jest zasługą Stankowskiej. Szkoda tylko, że autorka nie pokusiła się o przedstawienie dyskusji na temat pojmowania patriotyzmu przez szlachtę, prowadzonej przez Chojeckiego na marginesie pojedynku Wilczka z oficerem pruskim. Wtedy bowiem ujawniłyby się lepiej poglądy autora *Alkhadara* w tej dziedzinie.

[29] Por. W. Mańkowski, *W kraju i za granicą.* T. 1. Lipsk 1847, s. 171 i *passim.*

mściciela niedoli chłopskiej dziewczyny, uderza w dzieło Piotra Poraja.

Wyznawcy idei dobrego pana stawali po r. 1848 na emigracji w obliczu rezultatów ładu i ustroju, o który walczyli w kraju. Chojecki, ideolog demokracji polskiej, po poznaniu stolicy kapitalistycznego świata stawiał tragiczne pytanie:

> Kto wolny? — Sam siebie nie śmiem zapytać?
> Ze stolicy narodu — patrona rewolucji i oświaty, z republikańskich więzień, na których czarno poczwarzy się hasło: wolności, równości i braterstwa, wydarłszy się — stoję pośród libijskich obszarów i o własnej swobodzie nie śmiem zamarzyć. [3, 191]

Uczciwość pisarska podyktowała Chojeckiemu tragiczne, bezwyjściowe zakończenie powieści. Ale ta sama uczciwość kazała mu szukać uporczywie rozwiązań pozytywnych. Ideologowi z tomu trzeciego, nie znajdującemu w ustrojach społecznych sensu życia i istoty wolności, autor starał się odpowiedzieć w tomie następnym:

> Zasada wolności osobistej jedynym jest kluczem na wszelkie zagadki polityczne, narodowe, społeczne, obyczajowe i rodzinne. [4, 272]

Albo:

> Społeczeństwo jest sumą pojedynczych ludzkich jednostek; im te jednostki więcej znaczą, im same przez się i o własnych siłach objawiają więcej energii i samodzielności, tym całość jest potężniejszą, znakomitszą, bliższą sprawiedliwości, prawdy, oświaty. [4, 270]

Teza o indywidualnej postawie wolności jednostki stała się w powieści zasadą łączącą poglądy obu braci Porajów (4, 224). Słowa Piotra w ostatniej rozmowie z Wilczkiem określały bliżej, na czym się ta zasada miała opierać:

> Nie — panie Władysławie, jeden jest tylko trybunał i jedna nagroda na szlachetne usiłowania i sumienie: własny samego siebie szacunek. Najwyższym dobrem człowieka, ostatecznym jego celem, rzeczywistą wartością, warunkiem postępu, zasadniczym prawem — jest wolność. Wolność ta, nieograniczona jak wszechstworzenie, jak myśl ludzka — jedną ma tylko kierownicę, a raczej rękojmię: własną odpowiedzialność. [4, 225]

Sprawa szczęścia społeczeństwa i jednostki tkwi więc w wartościach charakteru człowieka. Ale nie w wartościach ideowych czy moralnych. W świecie, w którym nie ma wolnych ustrojów społecznych, a więc i sprawiedliwej opinii, istnieje jedna tylko

kierująca postępowaniem zasada — zgodność z własnym sumieniem. Z chaosu niezadowalających systemów społecznych ratuje Chojecki tylko zasadę wierności sobie.

Poszukujący ideologicznego rodowodu powyższej tezy musi się znów spotkać z romantyzmem. Omawiając istotę indywidualizmu romantycznego na marginesie listu Zygmunta Krasińskiego do Henry Reeva, pisał Stanisław Kolbuszewski:

> nie typ jest reprezentantem człowieka i nie społeczeństwo, jako całość, godnym zainteresowania. Społeczeństwo to zespół jednostek, indywidualności, każda zaś indywidualność w odrębny sposób przedstawia wszechświat [30].

Zasada powyższa — i to jest charakterystyczne dla indywidualizmu romantycznego pierwszej poł. XIX w. — nie zrywa zupełnie związków jednostki z rzeczywistością. Raz będzie tą rzeczywistością wszechświat, innym razem „duch dziejów" czy Bóg; ale zawsze jakaś zasada obiektywna określa postępowanie człowieka. Romantyk jest indywidualistą nie dlatego, że racji moralnych swego istnienia szuka we własnym sumieniu, lecz dlatego, że trafniej niż społeczeństwo, niż masy, poznaje kierujące światem idee epoki. Tak czy inaczej, argumentów na poparcie racji swojego działania lub stanu duchowego będzie romantyk szukał w wartościach obiektywnych.

Zrodzona z kompletnego rozczarowania do tych wartości zasada „wierności sobie" nie jest zasadą romantyczną. Mamy raczej powody, by przypuszczać, że spotykamy się tutaj z *par excellence* nowoczesnym sformułowaniem postawy indywidualizmu, postawy, na której opierać się będą kreacje bohaterów epoki kapitalistycznych rozczarowań, romantycy końca XIX w. — ludzie powieści Conrada.

7

W interesującej recenzji Romana Kalety czytamy:

> Wyrazem siły i przynależności autora do nowych czasów jest atak na pesymizm romantyczny, na poezję bajroniczną, na romans sentymentalny [31].

Pójdźmy dalej drogą wytkniętą przez autora recenzji.

---

[30] Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 58.
[31] Kaleta, *op. cit.*, s. 6.

Rozważania dotychczasowe udowodniły, że dzięki różnorodności tematyki oraz jej ujęć powieść Chojeckiego zasługuje na miano czegoś na podobieństwo skrótu historii literatury krajowej. Obecnie na koncie tej powieści należy umieścić jeszcze jedno pozytywne określenie: *Alkhadar* jest celną rozprawą krytyczną na temat centralnych problemów artystycznych okresu. Dowody na to znajdujemy we wszystkich niemal tomach powieści. Zestawmy je tedy według ważności na tle literatury polskiej i europejskiej lat 1832—1850.

Jeden z czołowych poetów niemieckiego romantyzmu, Henryk Heine, pisał:

> Od pewnego czasu burzy się coś we mnie przeciwko wszelkiej mowie wiązanej, a, jak słyszę, podobną niechęć zaczyna odczuwać niejeden współczesny. Zdaje mi się, że pięknymi wierszami już zbyt wiele nakłamano, i że prawda boi się pokazywać w szacie metrycznej [32].

W dwa lata później, w liście do Adalberta Kühna, dodawał:

> W ogóle nie mam już zaufania do własnej poezji, mianowicie do tej wierszowanej. Mój okres życia, a być może i cała nasza epoka już nie sprzyjają wierszom i wymagają prozy [33].

Ograniczmy się do stwierdzenia tego faktu, nie rozwodząc się nad jego przyczynami. Lata trzydzieste i czterdzieste XIX w. przechodzą do historii literatury pod znakiem walki o prozę. Rzecz charakterystyczna: wołanie o powieść, o obrazek rodzajowy, o szkic literacki aprobują pisarze niezależnie od przekonań politycznych. Już w 1833 r. pisał Czyński:

> Nie jestem ja tak zaślepiony, abym sądził, że obraz ten dokładnie skreślić potrafię, że dostatecznie tak znakomitego dopełnię obowiązku, ale chcę należeć do liczby tych, którzy rzucili rękawicę nieprzyjaciołom ludu polskiego, którzy poświęcili pracę i życie pokrzywdzonym masom. Formę romansu, jako powszechniejsze zyskującą upodobanie, obrałem za środek do dopięcia tego celu [34].

Po paru latach przyłączył się do niego Michał Grabowski, mając na widoku zupełnie inne cele:

> Nie zdaje mi się, żebym błądził, kiedy utrzymuję, że popularność bezecnych romansów francuskich ze wszystkich względów jest dla nas

---

[32] Cytuję za: F. Witczuk, *Heine jako prozaik*. Kwartalnik Neofilologiczny, 1956, z. 3, s. 159.

[33] *Tamże*.

[34] Czyński, *op. cit.*, s. 66.

szkodliwa; zaradziłoby temu jedynie dostarczenie własnych książek lekkiego czytania, dobrych i zajmujących. Rodzaj historycznego romansu byłby tutaj najwłaściwszym, bo niewątpliwie jest to i sam w sobie znakomity gatunek utworu, i łączy z sobą wielostronne miejscowe i czasowe korzyści [35].

Ówczesny krytyk, Emilian Rzewuski, genezę gwałtownego rozwoju powieści francuskiej na gruncie polskim wiązał z możliwościami jej tematycznej różnorodności, która odpowiadała encyklopedycznym zainteresowaniom czytelnika epoki rozwoju kapitalizmu [36]. Przedstawiając istotne tendencje kultury współczesnej pisał:

Na polu teologii, filozofii, nauk ścisłych i przyrodzonych, sztuk pięknych ileż odmiennych wyobrażeń, teorii i aksjomatów! Jedni, wywiesiwszy sztandar powagi i podania, wielbią ubiegłą przeszłość, przyznając jej oczywistą nad obecnością wyższość; drudzy, wziąwszy za hasło postęp racjonalny, zrywają zupełnie związek wszelki z przeszłością, śmiałymi, acz niepewnymi krokami ku mglistej zmierzają przyszłości, widząc w niej urzeczywistnienie i apoteozę swych marzeń [37].

Chojecki zdawał sobie sprawę z trudności literackiego wyrokowania o skomplikowanych sprawach współczesnego życia. W epilogu powieści roztaczał szeroką panoramę gałęzi nauk, których poznanie mogłoby dopiero stworzyć możliwości wyciągania własnych wniosków. Wykluczając ewentualność podjęcia tak wielkiego trudu, uznał, że tymczasowo forma powieści może najdogodniej ogarnąć rozpiętość nurtujących go myśli i „ożywionymi obrazy" wyjaśnić konieczność zwycięstwa nowego nad starym (4, 256) [38].

Walka o prozę była zjawiskiem powszechnym. Różniły się tylko kierunki uderzenia, znajdujące wyraz w ówczesnych dyskusjach literackich. Recenzując powieść Grabowskiego *Koliszczyzna i stepy*, jeden z postępowych krytyków, Tyszyński, pisał:

Przy równej suchości przedmiotu i braku dla wyobraźni żywiołu wolimy już dzisiaj powieść, której treścią przynajmniej jest prawda, wolimy

---

[35] M. Grabowski, *Listy literackie*. Kraków 1934, s. 115. Por. M. Żmigrodzka, *Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831—1848*. Pamiętnik Literacki, 1953, z. 1.

[36] E. Rzewuski, *Studia filozoficzno-literackie*. Warszawa 1847, s. X i XI.

[37] *Tamże*, s. VI.

[38] Por. K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*. Twórczość, 1946, nr 7/8.

obraz współczesny jak historyczny, bajeczny, i powieść szczegółowego Balzaka wytrąca dziś historyczny romans [39].

Poglądy Tyszyńskiego nie wywarły jednak wpływu na rzeczywistość literacką kraju, kierowaną długo przez krytyków tzw. koterii petersburskiej. Dlatego też tak aktualna była krytyka Chojeckiego:

> Pisarze poważni, głębocy badacze, jeden tylko cel założyli swoim trudom: przeszłość. Lekka kohorta fantazji w gawędach, w powieściach, w ulotnych utworach, upornie stawała plecami do przyszłości, jak gdyby samowolnie zrzekała się wszelkich do niej praw. [4, 256—257]

Chojecki poświęcił dużo miejsca rozprawianiu się z inwazją tematyki historyczno-sarmackiej. Przyznawał wprawdzie, że badaniem przeszłości zajmowali się i pisarze zagraniczni, ale w wysuwaniu tej tematyki u nas na plan pierwszy widział zjawisko niepokojące. Zastanawiał się nad jego przyczynami. Początkowo usiłowano jeszcze opiewać wielkość przeszłości, jednakże obawa, że ogrom utraty mógłby rozwiewać nadzieje na jej odrodzenie, podyktowała pisarzom potrzebę pominięcia z przeszłości wszystkiego, co by przypominało tragizm chwili obecnej. I tak „gawędziarze" sięgnęli do tematyki weselszej, obrazami przepychu magnackiego zakłamywano przeszłość narodową, przemilczając źródło tej świetności — niesprawiedliwość społeczną.

Chojecki trafnie rozszyfrował funkcję literatury tego typu:

> Prochy posiadaczów [...] dostatku zmartwychwstały na odgłos wesołej grzechotki wyobraźni; rozpalono światła, zagrzmiała kapela, trysły strumienia wina, huknęły wiwaty. Zgiełk biesiady, gwar wesela zatłumiły jęki teraźniejszych pokoleń. Hulaszcza i połyskliwa przeszłość zapanowała tak samowładnie nad słuchem i wzrokiem, że nie było o czym wpatrzeć się w trupieszenie wyższych kast, w nędzę i ucisk roboczego ludu, w przepaść, jaką do ostateczności przywiedzione społeczne stosunki otwierały między dziedzicami a wydziedziczonymi, w odrętwienie powszechnego sumienia na ucisk materialny, a więcej jeszcze na katownictwo ducha. [4, 259] [40]

Twórcę tej literatury gawędziarskiej i piewcę beztroskiej ju-

---

[39] Tygodnik Petersburski, 1838, nr 14, s. 74.

[40] Przyjaciel Ludu publikował w r. 1843 pełną pietyzmu dla przeszłości szlacheckiej powieść z czasów Zygmunta III pt. *Starosta Wilczek*. Być może, że wprowadzając do *Alkhadara* postać magnackiego hulaki o podobnym nazwisku, chciał Chojecki bezpośrednio polemizować z tendencjami gloryfikacji magnaterii.

nackiej tężyzny szlacheckiej upatrywał Chojecki, trafnie, w Wincentym Polu (1, 58).

Nie ograniczając się do krytyki roli politycznej literatury apoteozującej sarmatyzm, dostrzegał Chojecki jej artystyczno-kompozycyjne braki, przejawiające się m. in. w zamiłowaniu do antykwarycznego opisu reliktów domowego życia przodków (1,59). Krytyka ta wywodziła się z najlepszych tradycji polskiej krytyki demokratycznej, która w latach popowstaniowych z całą świadomością zwracała uwagę na polityczną i narodową rolę literatury. Seweryn Goszczyński pisał:

> Z tego stanowiska duch krytyki powinien obejmować całą drogę narodu, od jej poczęcia się w przeszłości aż do ostatnich przyszłości kończyn; jej oko powinno się rozpatrywać we wszystkich szczegółach współczesnego wieku i okoliczności, działających na naród — jej głos, na koniec, powinien prostować pojęcia tak czytelników, jak pisarzy: czytelnikom odkrywać istotę pisarza, jego widoki i dążenia — pisarzom przedstawiać potrzeby narodu [...] [41].

Niechęć do literatury sarmackiej podzielał także Dembowski. Z pism jego [42] przejął Chojecki pewne bezkompromisowe oceny, przejawiające się w kompletnym negowaniu artystycznych walorów tej literatury, przy jednoczesnym dostrzeganiu jej aktualnie reakcyjnej funkcji. Wyraz temu daje następujący fragment *Alkhadara:*

> Jeżeli się mają pożenić, po co powieść przewlekać?
> Czyliż nie lepiej od razu zaprowadzić ich do ołtarza, dodać żwawy opis wesela i zakończyć prognostykiem długiego zobopólnego szczęścia i licznego potomstwa? [2, 5]

Słowa te były skierowane również przeciwko manierze ckliwych, optymistycznych i niezgodnych z prawdą życia *happy-end*'ów powieści pisarzy krajowych, pozostających pod wpływami sarmackich konserwatystów. Pisarze tego kręgu wręcz fałszowali rzeczywistość, aby niczym nie mącić obrazu życia, ukształtowanego w marzeniach czytelników z klas posiadających. Przykładem może być tu zakończenie powiastki *Pan Wincenty*. Anonimowy autor, kończąc utwór sceną rezygnacji bogatego, starego konkurenta, który odstępuje rękę narzeczonej (wraz z wypłaconym przez

---

[41] S. Goszczyński, *Pamiątki J. Pana Seweryna Soplicy*. W: *Dzieła zbiorowe*. T. 3. Lwów 1910, s. 270.

[42] Por. E. Dembowski, *Pisma*. T. 4. Warszawa 1955, s. 3—4, 341—343.

siebie posagiem) biednemu, ale kochanemu przez nią młodzieńcowi, pisze:

> Wybaczcie, łaskawe czytelniczki, że tak patriarchalnie skreśliłem koniec tej gawędy. Chciałem iść wprawdzie w ślady Balzaków, Bernardów i w strasznych cierpieniach umorzyć moją bohaterkę.
>
> Lecz czyliż nie dosyć macie w tej chwili obrazów niedoli... zmartwienia... miałżebym jeszcze rozczulać wasze tkliwe serca zgonem biednej Sabiny? [43]

Poddając krytyce gusta bogatych czytelników, dla których podniebienia przeznaczona była optymistyczna literatura, ironizował Wisarion Bielinski:

> Tak, kochany, dobry sybaryto, dla twojego spokoju książki powinny kłamać, biedak powinien zapominać o swoim nieszczęściu, głodny o głodzie, jęki bólu powinny docierać do ciebie jako harmonijne dźwięki, żeby nic nie psuło ci apetytu i nie zakłócało snu...[44]

Chojecki nie ograniczał się do prowadzenia bezpośredniej polemiki z literaturą reakcyjną. Ocenę jej powierzał często swoim postaciom powieściowym.

Wśród wydawanych podówczas utworów obszerną gałąź stanowiły utwory przeznaczone dla ludu. Obok całych cyklów, w rodzaju „czytelni dla służących", ukazywały się zbiory powiastek typu *Pielgrzym z Dobromila* Izabeli Czartoryskiej oraz *Niedzielne wieczory stolarza* Zofii Nakwaskiej. Autor *Alkhadara* umiał dostrzec klasową funkcję tego typu literatury i wskazać na jej kłamliwo-moralizatorski charakter. Dotknięta nieszczęściem Nastusia tak oceni książki dostarczone jej przez Wilczka:

> Od spodu do wierzchu szafka pełna książek. Ciche piastunki skołatanej myśli szeregami ciągną z pociechą; śpiewają, kołyszą, rozpowiadają cudowne bajki. Jużcić prawdy w nich niewiele, bo często mówią, że kto całą duszą kocha, ten bywa ukochany. Jużcić fałszu w nich siła, gdy prawią, że człowiek, co pomyśli, wypowie — że dobrym dobrze, złym źle na świecie. [3, 240]

Nie szkodzi, że w utworze Nastusia zostaje pod urokiem tego kłamstwa. Jej los i jej słowa zaprzeczają myślom.

W duchu postępowych, romantycznych poglądów ocenia pisarz pozycję twórcy w ówczesnym społeczeństwie. Chojecki trafnie

---

[43] Sta... Hem..., *Pan Wincenty*. Dziennik Mód Paryskich, 1845, nr 10, s. 78.

[44] W. Bielinski, *Pisma filozoficzne*. T. 2. Warszawa 1956, s. 305.

dostrzega zgubne skutki arystokratycznego mecenatu nad kulturą. Decydują o niej ludzie, którzy gardzą krajem rodzinnym, jego artystami, a zachwycają się wszystkim, co tylko nosi stempel zagraniczny. Krytyczne wywody Poraja w salonie Sokolnika służyły wykazaniu kompletnej ignorancji tych, którym dostępne było jedynie pojęcie sztuki jako dziedziny użytkowej i dekoracyjnej (1, 272—274, 318). W ten sposób kontynuował Chojecki w *Alkhadarze* dyskusję nad wolnością i narodowym charakterem sztuki, jaka toczyła się w latach 1841—1850 w gronie cyganerii na łamach Nadwiślanina, Jaskułki, a następnie Dzwonu Literackiego Augusta Wilkońskiego. Poglądy wskazujące na hamującą rozwój sztuki rolę mecenatu arystokratycznego i plutokratycznego znalazły swój wyraz głównie w nowelach Józefa Koeniga (*Artysta*) i Józefa Bogdana Dziekońskiego (*Pająk*) oraz w wierszu Romana Zmorskiego *Do młodego poety*. Ich kontynuację stanowić będą poglądy Norwida w tej mierze i jego walka o sztukę narodową.

Stosunek Chojeckiego do romantyzmu jest bardzo ciekawy i skomplikowany. Na fakt, że autor *Alkhadara* był pisarzem romantycznym, wskazywały nie tylko bezpośrednie związki utworu z literaturą krajową i emigracyjną określonego typu oraz z sytuacją, w jakiej literatura ta się znajdowała. W *Alkhadarze* autor staje bezpośrednio w obronie miłości romantycznej, a raz nawet w obronie marzenia (2, 167). Z drugiej strony zdaje sobie sprawę z negatywnego wpływu, jaki pewne elementy nastrojów romantycznych mogą wywrzeć na charakter młodzieży:

> I tak dalej, skocznie, wesoło lub romantycznie, przemarzy się lub przehula życie. [1, 60]

Ten dwustronny, krytyczno-aprobujący charakter spojrzenia Chojeckiego na romantyzm dostrzegamy głównie przy opisie postaci Kazimierza i jego miłości. Autor zastrzega się przed traktowaniem swego bohatera jako bajronisty:

> Kazimierz, odmiennie od bajronicznych bohaterów, zafałdowanych w napuszoną pogardę ludzi i bytu, z pełną piersią uczuć i natchnień, niczym nie znudzony, przystępny dla wszystkich wrażeń, skwapliwie szukał życia. [1, 34]

W innym miejscu dodaje:

> Nie owijał się więc w żadne blade cierpienia, nie modelował w tajemniczy posąg przed światem. [1, 39]

W tej jednej sprawie zajął ponadto Chojecki stanowisko pisarza historycznego, uwzględniającego realne warunki opisywanego okresu. Tłumacząc powody indywidualistycznego ukształtowania postaci Kazimierza i romantycznego przedstawienia jego historii miłosnej, przypominał, że takim, a nie innym był wówczas świat, a nie w mocy pisarza było go zmienić (1, 165—166).

O ile romantyzm cieszył się na ogół uznaniem Chojeckiego, o tyle z sentymentalizmem rozprawiał się pisarz zdecydowanie. Mianem tym określił rodzaj uczuć egzaltowanej hrabianki Marii, wskazując z ironią na fałsz tej maniery w chwili, gdy bohaterka osiągała dno upadku (4, 194). Autor słusznie dostrzegł powiązanie określonych prądów kulturalnych z poszczególnymi warstwami społecznymi. W chwili, gdy Kazimierz (zgodnie z prawdą historyczną) przeżywa swą miłość romantycznie, literatura sentymentalna była lekturą niższych kulturalnie warstw społecznych. Czytelnik „tkliwych romansów", pisarz prowentowy z dóbr Kazimierza, przyczynę samotności swego pana tłumaczy wpływem preromantycznych ballad rycerskich, a córka niemieckich mieszczan, Karolina Dahlman, jak Dora czy Gretchen z sentymentalnego dramatu, zamierza ofiarować swemu narzeczonemu pukiel włosów oraz haftowaną poduszkę.

Powyższy przegląd polemik literackich dowodzi chyba wyraźnie, że autor *Alkhadara* zarówno jako pisarz, jak i krytyk należał zdecydowanie do kontynuatorów romantycznej literatury polskiej.

7

Rozważania nasze zmierzały do wydobycia z utworu Chojeckiego możliwie największej ilości typowych dla ówczesnej literatury faktów literackich, zarówno z tekstu, jak i z komentarza, zarówno w dziedzinie tematyki, jak i problematyki literackiej. W wyniku tych badań okazało się, że *Alkhadar* nie zawiódł naszych nadziei i może być traktowany jako rzeczywiście reprezentatywna powieść okresu. Zdawać by się więc mogło, że różnorodność i bogactwo zaobserwowanych zjawisk powinny wpłynąć w sposób decydujący na ogólną ocenę artystycznych wartości utworu. Praca nasza powinna zatem zakończyć się apelem o umieszczenie *Alkhadara* na czołowym miejscu w podręcznikach historii literatury.

W ten sposób jednak artykułu zakończyć nie możemy. Dlaczego? Sam autor, omawiając w epilogu cel swojej powieści, de-

precjonował po kolei poszczególne jej elementy: drobiazgowy opis życia domowego, opis obyczajów, dramat uczuć miłosnych, satyrę społeczną. Chojeckiemu zależało głównie na przedstawieniu starcia sił rewolucyjnych Polski ze Świętym Przymierzem. Chciał więc napisać wielką powieść polityczną. Tymczasem akcja utworu kończyła się przed rokiem głównego wydarzenia politycznego. Ponadto, poza paroma wzmiankami i jedną sceną (pobyt Kazimierza w Warszawie), Chojecki ominął nawet te skromne możliwości tematyczne, jakie wykorzystał Czyński. Akcja powieści toczy się stale na peryferiach wielkich wydarzeń politycznych i historycznych. Jednocześnie autor, pisząc z konieczności [45] powieść obyczajową, nie zrezygnował z jej upolitycznienia. Karty utworu zapełnia tematyka polityczna, nie wchodząca w sposób artystycznie celowy w trzon obrazów literackich, ale pozostająca często w martwej literacko formie komentarza, monologu bohatera czy dyskusji ideowych. I pod tym względem było to dzieło swoich czasów.

Bardziej wnikliwi krytycy emigracyjni zdawali sobie sprawę, iż rzetelne politycznie przedstawienie, jak to określali, „zasady" nie zawsze gwarantowało utworom wysoką jakość estetyczną. Widzieli oni, że potrzeba szybkiego reagowania na zjawiska chwili, konieczność propagandowo jasnego przedstawienia poglądów politycznych w utworze literackim — prowadziły do zaniedbywania strony artystycznej. Wyjaśniał tę sprawę Goszczyński:

> Nie czytaj też tych poezji z usposobieniem artysty. Nie dla artystów one. Pisane po największej części pod bodźcem chwilowych wypadków, pod wpływem zewnętrznych okoliczności, w natchnieniach jak wicher burzliwych, ulatujących jak meteor, nie są, nie mogły być utworami rozważnie obmyślanymi, swobodnie wylewanymi, obrabianymi starannie [46].

Ale jednocześnie sądzono, że pisarzy powinna rozgrzeszać sytuacja polityczna, w której znajdowała się ojczyzna:

> Tak uważając ten zalew duchowego świata od myśli i namiętności politycznej, mamy go nawet za prawdę estetyczną względnie od początku, z jakiego wyszła literatura emigracji, i do naszego stosunku z krajem. A jeśli to jest fałszem w rzetelnym pojęciu sztuki, to nas usprawiedliwią następne pokolenia, że robiąc broń ze wszystkiego dla wywalczenia im wolności, nabijaliśmy kusze blokami marmuru zamiast

---

[45] Por. s. 93.

[46] Goszczyński, *op. cit.*, t. 3, s. 390—391.

z nich ciosać posągi; a dłuto, przeznaczone wydobywać piękność z opoki, zmieniliśmy na sztylet, aby nim sięgać serc wrogów [47].

Pełne patosu komentarze odautorskie towarzyszą u Chojeckiego zarówno czynom ludzi szlachetnych, jak i podłych. Czyny te są często na miarę domowego obejścia, obojętne — bez względu na to, czy będzie to chata chłopska, dwór szlachecki, pałac magnacki czy alkowa księżnej kanclerzyny Metternichowej. Od strony ideowo-artystycznej jest to brak niemały.

O artystycznych brakach powieści decyduje też niefortunna pozycja komentarza. Znajduje się on z reguły przed obrazem artystycznym jako ideowe uogólnienie, które naświetla, „ustawia" sens następującego po nim wydarzenia, zwężając krąg zainteresowania czytelnika. Komentarz tego typu poprzedza często nawet charakterystykę postaci. Opisując np. arcyksięcia, Chojecki zaznacza dwukrotnie: „Arcyksiążę nie błyszczał urodą, [...] arcyksiążę nie usychał również od rozumu" (1, 155).

Teraz o komentarzu ogólnie. Zajmuje on 120 stron, czyli około 10% utworu. Rola jego jest rozmaita. Często ułatwia autorowi kompozycję wątków, łącząc je, oceniając, zapowiadając przebieg akcji. Jest to tradycja sternowska. Kiedy indziej służy do wygłaszania sądów, głównie na tematy polityczne. Pisarz nie akcentuje zbyt silnie odrębności językowej słowa odautorskiego. Zasadnicze cechy stylistyczne (retoryczny charakter cyklów zdaniowych, język deklamacji i manifestów politycznych) występują często — tak jak u Czyńskiego — w monologach i dyskusjach postaci powieściowych.

Innym niedostatkiem powieści jest nie zawsze najszczęśliwsze posługiwanie się metaforą. Takie zwroty, jak „skrzydła rozpaczy" (3, 101), „dziecię dogorywającej kasty konającego społeczeństwa" (3,109), „fale dziewiczego łona" (3, 169), nie przynoszą zaszczytu pisarzowi lat pięćdziesiątych. To typowa metaforyka epigonów lat popowstaniowych. Trudno nam sobie wyobrazić odrodzonego Piotra w kształcie „kwiatu podnoszącego się po burzy" (3, 127) czy też uznać wzniosłość określenia „kwiat rozjuszonej potwarzy" (3, 108). A takich niefortunnych sformułowań znajdujemy u Chojeckiego wiele.

Dalszym mankamentem powieści są epizody. Można się od biedy pogodzić, jeśli autor częstuje nas przydługim opowiadaniem

[47] [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji.* Młoda Polska, (Paryż) 1840, t. 3, s. 5.

o przeszłości Sokolnika czy Nastusi, sprawy te bowiem wiążą się z akcją. Ale chyba do charakterystyki zakonu jezuitów zbyteczna jest historia Jakubowiczów (2, 111). Przecież konszachty Zefiryna[48] i Tapczyca wystarczają aż nadto. Poza tym, czy tak bardzo interesuje czytelnika, kto zamiast Wilczka dał się wymalować w charakterze jeźdźca na szyldzie wiedeńskiego kupca? (4, 11—12) Niepoprawne gadulstwo rozwleka akcję i czyni ją nużącą[49].

Z monotonią akcji idą w parze braki w psychologiczno-stylistycznej indywidualizacji uczestników licznych dialogów. Autor nie umie zindywidualizować stylu rozmyślań bohaterów w identycznych nastrojach psychicznych. Niczym się nie różnią rozmyślania Kazimierza, Piotra, Juliana, Wilczka czy Sokolnika. Wszyscy chłopi są jednakowo prymitywizowani. Na tle osiągnięć Kraszewskiego jest to w tym czasie duży anachronizm.

Sumując nasze rozważania, zauważyć należy, iż źródła artystycznych niedostatków w *Alkhadarze* wynikają z faktu, że Chojecki, zamierzając pisać wielką powieść polityczną, umieścił akcję utworu w niewłaściwym momencie historycznym i w nie najlepiej dla tego celu dobranym środowisku. Przedstawione w powieści konflikty obyczajowe nie mogły zilustrować całości koncepcji politycznych. Szereg sformułowań ideologicznych, do których pisarz, zgodnie z panującymi w krytyce emigracyjnej poglądami,

---

[48] Podobne imię nosi kapelan z powieści *Halina*. Nosi je także, z pełną antypatią autora przedstawiony, literat w *Wychowance* Fredry (sylwetkę tę tworzył Fredro z myślą o Goszczyńskim).

[49] Jedną z charakterystycznych cech warsztatu nowożytnych powieściopisarzy europejskich było dążenie do zwartości kompozycyjnej w konstruowaniu akcji. Pisarze realiści zamierzali tą drogą przezwyciężać szufladkowe tradycje „cervantowskiego" romansu oraz liryczną rozwlekłość powieści sentymentalnych. Tendencje te obserwujemy już w powieści angielskiej końca XVIII wieku (por. np. W. Godwin, *Kaleb Williams*. Warszawa 1954). U nas w umiejętności budowy zwartej i oszczędnej akcji celował Kraszewski, skracając opis wydarzeń głównie za pomocą narracji. Z pełną świadomością podejmuje walkę z rozwlekłością J. Korzeniowski (*Emeryt*. Złoczów [1899]). Spotykamy u niego np. takie sformułowania:

„Ponieważ zaś postanowiliśmy rzecz tego opowiadania prowadzić po prostu, bez żadnych poetycznych ogródek, powiemy więc od razu, jak się ci młodzi ludzie poznali" (s. 6). Albo:

„Nie będę nudził czytelników moich opisaniem drugiego ich spotkania" (s. 26). Albo: „Wdaliśmy się cokolwiek może za długo w szczegóły tyczące się jego dzieciństwa i młodości, za co najmocniej czytelników naszych przepraszamy, upewniając oraz, że im się to przyda w dalszym ciągu tej historii, jeżeli ją czytać zechcą [...]" (s. 77).

przywiązywał ogromną wagę, został umieszczony w komentarzu, rozbudowanym nadmiernie nawet w stosunku do praktyki innych pisarzy politycznych na emigracji. Dalsze przyczyny artystycznych niedostatków powieści, jak konwencjonalna metaforyka, nadmiar epizodów, prymitywizm w charakterystyce środowisk i poszczególnych postaci z szeroko rozbudowanego tła obyczajowego, odsłaniają nieudolność romantycznego warsztatu pisarza, usiłującego tradycyjną metodą ukazać zupełnie nową problematykę.

9

W pracy niniejszej zastanawialiśmy się nad miejscem *Alkhadara* w literaturze polskiej. Badania nasze ujawniają związek Chojeckiego z tematyką i metodą artystyczną określonych dzieł z lat 1830—1850 oraz z teoretyczno-literacką i estetyczną problematyką tego okresu. Na ich podstawie możemy uznać dziś utwór Chojeckiego za powieść romantyczną.

Nagromadzone tu dowody pozwalają tym samym na podważenie tezy o *Alkhadarze* jako balzakowskiej powieści realizmu krytycznego. Analiza konstrukcji powieściowej na tle historycznoliterackim pozwala stwierdzić, że powieść Chojeckiego nie jest bynajmniej arcydziełem. Nie przeszkadza to jednak uznać ją za najciekawszy utwór literatury polskiej lat pięćdziesiątych, w którym jak w podręczniku prześledzić można cykl rozwojowy ówczesnych metod artystycznego ukazywania rzeczywistości przez powieść polską.