

J C 64.



IGNACY CHODŹKO

(ARTYZM I UMYSŁOWOŚĆ)

891.85.09

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

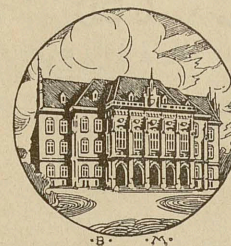
Nr. 4.

IGNACY CHODŹKO

(ARTYZM I UMYSŁOWOŚĆ)

NAPISAŁ

WACŁAW BOROWY

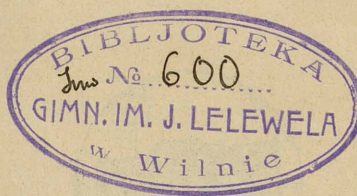


KRAKÓW — 1914

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP.
WARSZAWA ===== GEBETHNER I WOLFF



884(091) Chodźko J.

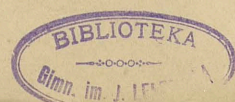


IC 64

32.
R. 311
26.6.47

TREŚĆ.

	Str.
Wstęp	1
I. Pierwsze próby twórcze. — Wiersze w manierze klasycznej. — Artykułiki Szubrawskie. — Aforyzmy moralne. — Powiastki różnych typów. — Szukanie formy	3
II. Rzut oka na rozwój romansu realistycznego (obyczajowego) na Zachodzie Europy w w. XVIII. — Scott i element histo- ryczności w romansie. — Powstanie powieści realistycznej (obyczajowej) w Polsce. Jej oryginalna forma, na tradycji pamiętnikarstwa oparta (z przed r. 30.). — Troski o swoj- skość i o przekazanie pamiątek w literaturze po r. 30. — Krytyka literacka po r. 30. o powieści. — Renesans formy pamiętnikowej przed r. 40.	6
III. Jan Chodźko, najwcześniejszy przedstawiciel powieści pa- miętnikowej po r. 30. — Treść i artyzm jego powiastek. — Jego stanowisko w dziejach powieści polskiej	14
IV. Ignacego Chodźki systematyczna twórczość. Jej geneza (przykład Jana Chodźki, przejście się poezją Zaleskiego). — Charakter <u>zasad kompozycyjnych</u> w jego utworach. (A) Powiastki ze wspomnień. (B) Powieść stylizowana o struk- turze romansu awanturniczego. (C) Powiastki o tendencji religijnej. (D) Powieści historyczne. — Zasadnicza forma pisarska Chodźki	22
V. Ludzie u Chodźki. — (1) Wczesne manekiny i karykatury. Późniejsze charaktery realistycznie kreślone. Ich wewnętrzne podobieństwo i indywidualne różnice. — Szlachta XVIII i pocz. XIX w. — Magnaci. — »Nowi ludzie«, wychowañcy wieku oświecenia. — Charaktery »niezwykłe« powieści hi- storycznych. — Żydzi. — Lud. — Kobiety. — (2) Metoda charakterystyki. — (3) Opisy powierzchowności i kostumu.	31



VI. Przedstawienie rzeczy. Pierwiastki obiektywne.	Str.
Wykończenie oddzielnych scen. — Umiejętność narracji. — Iluzja szybkości. — Efekty akustyczne i malarskie. — Charakterystyczność dykcji. — Dyalog. — Naturalność toku opowiadań i rozmów. — Ubóstwo analizy wewnętrznej. — Schematy psycho-fizjologiczne. — Mimika. — Tło realno-obyczajowe	43
VII. Przedstawienie rzeczy. Pierwiastki subiektywne. Sposób opowiadania. Charakterystyki bezpośrednie. Uwagi autorskie. Zaznaczanie kontrastów i wartości symbolicznych. — Parabazy. — Wylewy liryczne. »Bezsilność pióra«. Apostrofy do czytelników. Roztkliwienie. — Momenty dramatyczne. — Humor i komizm (nieliczne objawy humoru subiektywnego; komiczne charaktery; komizm sytuacji; anegdota i koncepta słowne). — Stosunek do natury. Opisy. — Porównania	54
VIII. Poglądy Chodźki. — Literackie (na cele twórczości; na romantyzm; na W. Scotta; na sposób traktowania przeszłości w romansie). — Historyczne (na przeszłość polską). — Religijno-moralne. — Zapatrywania na współczesność. — Mądrość życiowa. — Poglądy społeczne (o żydach i chłopach). — Polityczne. — Błyski frazeologii przedpozytywistycznej	66
IX. Próba charakterystyki ogólnej człowieka i pisarza. Portret. — Inteligencja. — Wola. — Uczuciowość. — Ideał życiowy (spokój, religijność, legitymizm). — Usposobienie. — Wyobraźnia. — Talent. — Sposób tworzenia. — Pewne momenty stylu	78
Powiązania historyczno-literackie twórczości Chodźki	85
Przypiski i ekskursy	91
Indeks	130

SKRÓTY TYTUŁÓW DZIEŁ CHODŹKI.

AS	= Autor Swatem.	PKw	= Pamiętniki Kwestarza.
B	= Boruny.	PND	= Próby Nowego Dykcjonarza.
BW	= Brzegi Wilii.	(PodLit)	= Podania Litewskie.
DMDż	= Domek Mojego Dziadka.	PPr	= Pustelnik w Proniunach.
DO	= Duch Opiekuńczy.	PResp	= Panna Respektowa.
DwAn	= Dworki na Antokolu.	PŻ	= Peryody Życia.
DwKon	= Dwie Konwersacje z Przeszłości.	RpSzl	= Ranek przed Szlubem.
J	= Jubileusz.	S	= Samowar.
KwO	= Kamień w Olgienianach.	ŚMDż	= Śmierć Mojego Dziadka.
NPKw	= Nowe Pamiętniki Kwestarza.	VCh	= Drugi Pustelnik w Proniunach czyli Votum Chybione.
(ObrLit)	= Obrazy Litewskie.	W	= Wyklęty.
OSEks	= Ostatnia Sesja Eksdywizji.	ŻMM	= Żegota z Milanowa Milanowski.
P	= Poddany.		
PDż	= Powrót Dziedzica.		

Cytuję według wydań pierwszych, z wyjątkiem jednego PPr: tego według wyd. z 1875 r.

ERRATA.

Str. 26 w. 13. od góry zam.:	synowiec	ma być:	synowie
» 45 » 5 » » »	przytoczymy	» »	przytoczymy
» 50 » 10 od dołu »	szesnastu	» »	szeregu
» 60 » 15 » » »	o których	» »	w których
» 60 » 8 » » »	Kistrzyniem	» »	Kistryniem
» 76 » 9 od góry »	uwłaszczenia	» »	uwłaszczeniu
» 85 » 2 od dołu »	głównie	» »	głównie
» 91 » 9 » » »	ściła	» »	ściła
» 96 » 21 » » »	-skich!	» »	-skich!)]
» 99 » 15 od góry »	pierwsze	» »	pierwszą
» 107 » 12 » » »	Krasiński	» »	Krasiński

rowie popularni, podwójnie interesującym. Bo nie tylko jako twórca (objekt dla krytyki psychologicznej i artystycznej), ale i jako wskaźnik gustów i skłonności duchowych wśród szerszych sfer czytającej publiczności w pewnej epoce (objekt dla krytyki socjologicznej w sensie, w jakim ją rozumiał Hennequin). Zainteresowanie może urosnąć, gdy się zważy, że jego twórcza działalność rozciąga się na bardzo dużej i ogromnie — chociażby tylko we względzie literackim — pamiętnej i ciekawej przestrzeni czasu: od roku tysiąc ośmset dwudziestego któregoś³ aż do 1861. Przypada więc na czas, w którym, — że pominiemy już ogólny ruch literacki, a ograniczymy się tylko do jednego gatunku, — na czas, w którym powieść polska, istniejąca dotychczas ledwo w zawiązkach wątych, rozwija się, zdobywa coraz szersze obywatelstwo literackie i staje się wreszcie najpowszechniejszą formą poetycką, a nawet przez usta swoich przedstawicieli grozi zupełną zagładą formom innym⁴. Twórczość jednego powieściopisarza musi w sobie odbijać choćby część tych wpływów i prądów, które działały na kształtowanie się powieściopisarstwa wogóle. A tak postać Chodźki nabiera jeszcze interesu historyczno-literackiego.



Niedawno minęło lat pięćdziesiąt od śmierci tego pisarza, przez długie lata nader popularnego.¹ Jego dzieła doczekały się znacznej na nasze stosunki ilości wydań, pisano o nim sporo, — w tonie najczęściej pochlebnym, — niejednokrotnie entuzjastycznym;—jego talent uznawała nawet krytyka z obozu skądinąd mu wrogiego²... Jest tedy Chodźko, jak wszyscy autorowie popularni, podwójnie interesującym. Bo nie tylko jako twórca (objekt dla krytyki psychologicznej i artystycznej), ale i jako wskaźnik gustów i skłonności duchowych wśród szerszych sfer czytającej publiczności w pewnej epoce (objekt dla krytyki socjologicznej w sensie, w jakim ją rozumiał Hennequin). Zainteresowanie może urósć, gdy się zważy, że jego twórcza działalność rozciąga się na bardzo dużej i ogromnie — chociażby tylko we względzie literackim — pamiętnej i ciekawej przestrzeni czasu: od roku tysiąc ośmset dwudziestego któregoś³ aż do 1861. Przypada więc na czas, w którym, — że pominiemy już ogólny ruch literacki, a ograniczymy się tylko do jednego gatunku, — na czas, w którym powieść polska, istniejąca dotychczas ledwo w zawiązkach wątplych, rozwija się, zdobywa coraz szersze obywatelstwo literackie i staje się wreszcie najpowszechniejszą formą poetycką, a nawet przez usta swoich przedstawicieli grozi zupełną zagładą formom innym⁴. Twórczość jednego powieściopisarza musi w sobie odbijać choćby część tych wpływów i prądów, które działały na kształtowanie się powieściopisarstwa wogóle. A tak postać Chodźki nabiera jeszcze interesu historyczno-literackiego.



W niniejszej pracy chodzi naprzód o scharakteryzowanie właściwości techniki artystycznej powieściopisarza, a następnie o sylwetę duchową człowieka. Sądzymy, że sama już przez się rozświecili się przy tem i ta socyologiczna strona kwestyi, o której się rzekło wyżej. — Metodycznym wzorem niedościgłym) przy analizie artyzmu powieściopisarskiego było przepyszne dzieło W. Dibeliusa o romansie angielskim⁵. — Analiza taka — według poszczególnych elementów techniki pisarskiej prowadzona — domaga się koniecznie pewnych powiązań historyczno-porównawczych. Uwzględniono to tutaj o tyle, o ile pozwalała na to niewielka ilość prac, istniejących o naszym romansie dawniejszym, a pozatem — już tylko własne (niedokładne) odczytanie i własna (zawodna) pamięć piszącego. Wiodło to czasem do dłuższych ekskursów.

Przed tem wszystkiem nie dało się obejść bez nakreślenia w kilku liniach biografii literackiej pisarza.

ROZDZIAŁ I.

Działalność pisarską zaczął Chodźko, osiadłszy, po skończeniu uniwersytetu wileńskiego (1814), na wsi w Oszmiańszczyźnie; — zaczął ją od drobnych wierszyków w manierze klasycznej. Wiersze te — słodkie, gładkie i słabe — nie byłyby go pewno wiele dalej poza sztambuchy panieńskie zaprowadziły, ale bodaj że i na razie dużo większych aspiracyi młody, marzycielski i kochliwy kandydat filozofii nie miał, cały oddany życiu towarzyskiemu, w którym rej między młodzieżą oszmiańską wodził. — Szersze ambicje literackie zbudziły się w nim dopiero później, gdy — z jednej strony — dostał zaszczytu, że dwie jego elukubracje rymopiskie zostały zakwalifikowane do druku w *Dzienniku Wileńskim*⁶ (miał wtedy Chodźko lat trzydzieści!), a powtórę, gdy się poczuł zobowiązanym do twórczości z zewnątrz.

Mianowicie, obracając się dzięki stosunkom stryja swojego Jana w kołach najświatlejszych ludzi w Wilnie, przejętych duchem liberalizmu wieku oświecenia, — dostał się był Chodźko i do łóż masonskich i na członka (—t. zw. Rustykanina) do Towarzystwa Szubrawców. Jeden zaś z paragrafów kodeksu szubrawskiego obowiązywał tych Rustykanów do »pilnego postrzegania obyczajów i zwyczajów współczesnych we wszystkich okolicznościach i stanach«, oraz do sporządzania opisów tych postrzeżeń w stylu »do rzeczy stosownym, mając na względzie zainteresowanie czytelnika, polepszenie obyczajów, a wytypowanie wad i występków«⁷. Drukowano je potem, o ile były dobre

we własnym organie satyrycznym — *Wiadomościach Brukowych*. Chodźko w myśl tego przepisu przygotował kilka artykułków. Nadał im formę rozpowszechnioną u Szubrawców, za wzorem całej bogatej literatury satyryczno-humorystycznej XVIII w., — mianowicie formę słownika: — ironicznych objaśnień do pewnych wyrazów i żartobliwych refleksji na ich temat⁸. »Wad i występków« wybitniejszych tutaj nie dotyka, w dziedzinie humoru zaś operuje tradycyjalnym aparatem, do którego należą takie elementy, jak: komiczne etymologie, pseudonaukowe klasyfikacje pojęć itp., a przede wszystkim: cała galeria stałych od wieków komicznych »typów« (stary mąż zdradzany, ukarany fircyk, baba-sekutnica, mąż-pantofel, pedanci, platoniczni kochankowie etc.). Umiał jednak te tradycyjne figury ożywić dużym zasobem rysów charakterystyczno-obyczajowych. Niewątpliwie wtedy objawiła mu się właściwa sfera jego talentu: kreślenie figur ludzkich z życia potocznego — o zacięciu zlekka karykaturalnem w charakterystyce. — *Wiadomości Brukowe* atoli zamknięto, Towarzystwo Szubrawców przestało istnieć, i tak praca literacka Chodźki w tym kierunku urwała się, nie mając bezpośredniego celu.

Nastąpił kilkoletni okres zupełnej bezczynności pisarskiej, tem więcej, że się nasz autor ożenił i — wedle słów jego biografa — »ślodycz małżeńskiego pożycia, gospodarstwo, do którego należało wziąć się szczerzej, nakoniec posługi obywatelskie odrywały go.... od książki i pióra«⁹. Potem — usposobienie kraju po r. 1831 — nie sprzyjało (na razie) twórczości... — Jednak ochota pisarska nie opuściła byłego Szubrawca: od czasu do czasu (zachęcany jeszcze przez przyjaciół) poświęcał pisaniu swoje *otia*. Nie mając zaufania do nowatorstw, nie wiele zważając na ruch romantyczny, próbował pióra w dawniejszych rodzajach, — więc w aforyzmach i refleksjach moralnych¹⁰, a z beletrystyki — w nowelistyce starego, w XVIII stuleciu rozwiniętego typu.

Napisał tedy naprzód krótką powiastkę o humanitarnym morale i tendencji (dość nieokreślenie zresztą wyrażonej) — przeciwko poddaństwu chłopów (*Poddany*). Użył do tego celu nieprawdopodobnej anegdoty i opowiedział ją spokojnym,

beznamiętnym stylem prozy klasyków, przypominającym Podstolego lub młodszego Sieciecha. Co wszystko czyni utwór jakby wyjętym z jakiegoś zaprzeszłowiecznego czasopisma moralnego¹¹.

Dalej, — dobry znawca (od uniwersyteckich pewno lat) realistycznej powieści zachodniej XVIII. wieku, zachwycony czytelnik Lesage'a, Sterne'a, Fieldinga, Pigault-Lebruna i polskiego Skarbka, — usiłuje Chodźko stworzyć powiastkę awanturniczo-humorystyczną z perypetjami w pigault-lebrunowskim, a potrosze fieldingowskim guście, (utwór wydany później dopiero pod tyt. *Autor Swatem*)¹².

To znów, — powracając pamięcią do satyrycznej literatury *Wiadomości Brukowych*, kreśli dosyć ordynarny w pomysle obrazek, w którym objeżdża konika, przez wiele lat później jeszcze ulubionego humorystom polskim: mianowicie ośmiesza pretensjonalność dorobkowiczów (*Samowar*)¹³.

Żadna jednak z tych form powieściowych nie znęciła go silniej, nie przytrzymała na czas dłuższy. Twórczość jego miała wciąż charakter dorywczy, amatorski; wciąż jakby tylko się próbował i szukał drogi...

I dopiero w drugiej połowie czwartego dziesiątka lat nowego stulecia, kiedy mu już życia minęło południe, natrafił Chodźko na formę »swoją« i odtąd, trzymając się jej mniej więcej stale, poniekąd tylko przekształcając, tworzy — na podobieństwo dawnych ziemiańskich poetów XVI i XVII wieku — do końca już życia ciągle i systematycznie.

Na wyrobienie tej formy oddziałała praktyka literacka kilku jego poprzedników na polu powieści polskiej, następnie — wytwarzająca się naówczas w związku z tą praktyką teoria powieściopisarska; nie pozostały też wreszcie bez wpływu i pewne tony poezji romantycznej.

ROZDZIAŁ II.

Nasamprzód powieść.

Rozwój powieści polskiej w pierwszej połowie XIX w. był odbiciem o sto blisko lat wcześniej rozpoczętego analogicznego procesu na zachodzie Europy.

Wynikając z najgłębszej istoty ogólnego charakteru XVIII wieku i jego dążeń, rozkwitnął w tej epoce bujnie romans realistyczny¹⁴. Wiązało się to i węzłami wzajemnych wymian i zależności przeplatało z rozległymi pasmami innych objawów literackich tego rozważającego i wyrozumiewającego, humanitarnego wieku; — a więc szło razem z rozwojem czasopiśmiennictwa i satyry, z bujną produkcją literatury pamiętnikarstwa i charakterologii (od La Bruyère'a), jednocześnie z przekształcaniem się teatru — w sensie przejścia od komedii charakterów do komedii obyczajów i od tragedii klasycznej do łzawego dramatu mieszczańskiego: — z całą tą, słowem, ogólną moralno-realistyczną tendencją epoki, którą już u progu stulecia wyczuł i prostymi słowy w swoim programie literackim sformułował Richard Steele¹⁵. Znamionami i zarazem hasłami najważniejszymi tego wyrastającego romansu były: »bezwzględna« prawda i szczerść w odtwarzaniu zjawisk rzeczywistego życia ludzkiego — ze wszystkimi nawet jego koszmarami i tajniami, tendencja dydaktyczna — bądź pozytywna, bądź negatywna (satyryczna), dążność do dokładności i drobiazgowości w przedstawieniu rzeczy, wreszcie obieranie za bohaterów ludzi zwykłych, pospolitych, w prze-

ciwieniu do romansu dawnego z jego królami i księżętami (romans dworsko-bohaterski) albo też łotrami (romans łotrowski). Ten nowy romans występuje odrazu w dwu typach zasadniczych, i dwoma też łóżyiskami płynie jego rozwój. Jeden typ to romans osobistości (*le roman personnel*, *Persönlichkeitsroman*), który za zadanie stawia sobie zacieki w meandry duszy ludzkiej i okazywanie »nagości serc«, — romans więc, w którym charakter bohatera będzie momentem głównym, akcja zaś odegra tylko podrzędną rolę. Obok niego zaś rozwija się typ drugi, zwracający się ku stronie żywota człowieka bardziej zewnętrznej, rodzajowej, a przedstawiający ją w ujęciu ludzkim, zlekka humorystycznym najczęściej, w każdym razie dalekim od wszelkiej koturnowej retoryki. Wprowadzając atoli tyle nowej treści, nie był nowy romans rewolucyjnym w swojej formie. Przeciwnie, korzystał z bogatego skarbcza odziedziczonej kultury literackiej i ze zdobyczy artystycznych form już istniejących. W szczególności ten drugi jego typ, który na razie — ze względu na literaturę polską — bliżej nas tutaj obchodzi. Typ ten, reprezentowany we Francji przedewszystkiem przez Lesage'a, w Anglii zaś przez Fieldinga, Smolletta, po części Sterne'a i in., opierał się w strukturze swojej na awanturnicznych perypetyach owych zwalczanych romansów dawniejszych. A tak, nie zrywając z tradycją, lecz przeciwnie — czerpiąc z niej, romans realistyczno-awanturniczny pod piórem znamienitych talentów swobodnie rozwijał się, wchłaniał w siebie coraz to nowe elementy rzeczywistości, coraz to szersze kręgi idei ogarniał, doskonalił się artystycznie we wszelkich kierunkach, przyswajał stopniowo zdobycze innych typów powieściowych, — i w literaturze angielskiej w początku wieku XIX osiągnął wspaniałą koronę tego stuletniego rozwoju w postaci dzieła wielkiego maga północy, Waltera Scotta, syntetyzującego w sobie wszystko najlepszych pierwiastków z etapów poprzednich¹⁶. — Wiekopomne atoli miejsce w historii powieści zajmuje Scott nie tylko przez swój wysoki talent realisty, ale ponadto przez wprowadzenie do niej nowego elementu treści, mianowicie historii. Genialny ten pisarz pierwszy ukazał w roman-

sie — jeżeli jeszcze niekoniecznie historyczne charaktery, to przynajmniej historyczny obyczaj i »kostium«. Ten romans odpowiadał potrzebom epoki: przyszedł w chwili, kiedy zmysł historyczności, datujący od Monteskiusza i Herdera coraz bardziej zaczął przenikać w świadomość powszechną, kiedy — po rewolucji — coraz więcej wzrastało wszędzie poczucie narodowe i interes dla narodowej przeszłości, a nadto był na rękę nowej szkole poetyckiej — romantyzmowi, który na miejsce ogólnych, generalnych koncepcji klasycznych stawiał szczególność, partycularność, względność objawów życia. To też podbił sobie romans walterskotowski odrazu całą Europę, zyskał wręcz niesłychaną popularność i pochylił przed mistrzem z Abatsfordu czoła największych poetów — z Alfredem de Vigny, Wiktorem Hugo, Stendhalem, Słowackim na czele.

W Polsce XVIII w. przetłumaczono kilka ważniejszych romansów realistyczno-awanturniczych: Lesage'a, Fieldinga, Smolletta, Goldsmitha¹⁷. Głoszono też te same moralistyczno-realistyczne hasła, co na zachodzie, wymagano od pisarza, żeby, »zamiast coby.... oschłem doktrynowaniem czyli też magistralnym tonem.... odstręczać i nudzić czytelnika, przynećca(ł) go i owszem« powabem akcji i charakterów¹⁸. W nielicznych atoli oryginalnych próbach powieściowych — o ile moralizmu zawsze jest poddostatkim, — o tyle realizm, obyczajowość pojawia się w dozach nader nikłych, na dalszym dopiero planie i w postaci naogół bardzo mało artystycznej. Prócz braku odpowiednich talentów, drugą ważną przyczyną takiego ubóstwa był niewątpliwie zupełny brak tradycji, brak jakiegś wyrobionej swojej formy. Forma zachodniego romansu awanturniczego była istotnie obca i trzeźwemu sarmackiemu umysłowi mogła się wydawać budową sztuczną, ile że jej charakterystyczne perypetye nie miałyby uzasadnienia w stosunkach życia polskiego.

Dopiero pierwsza ćwierć nowego stulecia miała przynieść zmianę i ową doraźną trudność usunąć. Obok liczniejszych już i udatniejszych naśladownictw różnych form romansu zachodniego (romans uczuciowy, romans sensacyjny, romans komiczno-awanturniczny, romans historyczny) pojawia

się wtedy także i forma, która może być uważana za prawdziwie swojską, jeżeli nie co do genezy, to przynajmniej co do istoty. Z doskonałą intuicją zainicjował ją Niemcewicz, nadając swej satyryczno-dydaktycznej powiastce *Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) kształt prostego pamiętnika szlacheckiego... Rozumie się, nie było to całkowicie własnym jego pomysłem: nie ulega wątpliwości, że poszedł tu za wzorem literatury satyryczno-moralnej z XVIII wieku, której forma fikcyjnych dyaryuszy była wysoce luba (przecież nawet w *Monitorze* polskim z tem się czasem spotykamy¹⁹); zresztą pamiętnik wszędzie wogóle prawie, gdziekolwiek istniała powieść realistyczna, odegrał rolę, jako niższy szczebel jej rozwoju, poprzednik form kunsztowniejszych²⁰. Wprowadzenie jednak tej formy teraz do powieści naszej okazało się szczególnie żywotne i w skutki niezwykle płodne: nawiązywała ona do pewnej tradycji, — tradycji dawnego rozpowszechnionego pamiętnikarstwa szlacheckiego, — a tak: była wszystkim znaną, dostępną i łatwo zrozumiałą; — pisarza nie krępowała wędzidłem trudnej kompozycji, była zaś bardzo podatna do kreślenia mnogości charakterów oraz obrazów obyczajowych, mogła też łatwo wyzwać staropolską pasję anegdociarską. To też można ją uznać za formę rodzimą. Cała, rzeczywiście, poważna gałąź polskiego romansu realistycznego miała się z niej rozwinąć. Gałąź ta nie tylko formą, ale tak samo i dziedziną treści, została określona przez powiastkę niemcewiczowską: dążyła ona do zobrazowania życia polskiego z przeszłości mniej więcej nieodległej, znanej autorom z własnych wspomnień, albo z żywej tradycji ustnej. U Niemcewicza ma powieść pamiętnikowa silne zabarwienie satyryczno-dydaktyczne. Jeszcze bodaj jaskrawszą satyrycznością jest następny chronologicznie utwór tego typu: *Wypis z księgi kupionej na Łotoczku* (drukowany r. 1817 w *Wiadomościach Brukowych*). Niebawem jednak ta tendencyjna zaprawa usuwa się: w powieściach pamiętnikowych Tańskiej (1824, 1825) lekkie już tylko tu i owdzie słycać pogłosy dydaktyzmu; z latami zaś dokonywa się postęp jeszcze dalszy: powieść stara się służyć wyłącznie celowi artystycz-

nemu: odtwarzaniu życia. Wypada tu wymienić anonimowy *Rękopis z ostatnich lat XVIII w.* (Warszawa, 1828), a następnie powiastki Jana Chodźki, Kazimierza Bujnickiego i Henryka Rzewuskiego (pisane już około r. 30-go, acz wydane dopiero później).

Tak się rozwijała i rozprzestrzeniała forma. Szersze zaś jeszcze rozprzestrzenienie zyskiwała sfera tematów, z tą formą związana: przenikła bowiem i do powieści innych typów. Dwa kompleksy przyczyn na to się złożyły.

Naprzód — przyczyny literackie. Realizm za wpływem zachodu rozwija się coraz bardziej we wszelkich postaciach i typach naszego romansu. Już nie teoretyczne »doktrynowanie«, jak w w. XVIII., ale istotnie — charaktery i perypetye zajmują w nim teraz miejsce pierwsze; charaktery te zaś nie są już określane samymi ogólnikami, ale szeregiem rysów konkretnych i szczegółowych; narracja wreszcie nie płynie jednotonnym nurtem bezprzerwanego referatu, lecz dąży do uwypuklenia pewnych scen znamiennejszych, do przedstawiania ich bardziej drobiazgowo i sugestywnie²¹. Najdobitniej w tym ogólnym prądzie uszczegółowienia zaważył wpływ Scotta, który w stopniu znakomicie większym od poprzedników udzielał uwagi charakterystyczności środowisk ludzkich, ujawniającej się w zwyczajach i obyczajach, i wciągnął w zakres obserwacji artystycznej — oprócz ludzi — jeszcze całą dziedzinę rzeczy, które ich otaczają. Polskim jego uczniom, pisującym romanse historyczne, trudno go było w tym względzie naśladować, bo o odleglejszej przeszłości polskiej wiedziano naówczas bardzo niewiele. Zdarzały się i u nich czasem realistyczne wysiłki. Dostyć przypomnieć Pawła Kościńskiego, który, opisując np. w jednej powieści chorągiew Mahometa, podaje dokładne wymiary jej długości i szerokości w stopach, itp. Nawet jednak takich artystycznie horrendalnych momentów realizmu jest z natury rzeczy niewiele. Powieściopisarze ci poprzestawali zazwyczaj na tem, że kładli swój romans na kanwę wypadków dziejowych, wprowadzali te i owe figury historyczne i imitowali motywy fabulistyki scottowskiej²². — Wielka atoli fascynacja, jaką dzieła »maga pół-

nocy« roztaczały, nie mogła nie zwrócić uwagi na jedną okoliczność, tę mianowicie, że cały szereg jego romansów — i to z pośród najlepszych — przedstawia życie czasów stosunkowo niedalekich. Przecie znakomity *Waverley* był pisany, wedle jego słów, po to, aby zachować obraz zwyczajów, które wygasły już za pamięci autora (*manners of which I have witnessed the almost total extinction*), a główną ambicją Scotta było, że to dzieło »osobom starszym... przypomni sceny i charaktery pamiętne z młodości, wzrastającemu zaś pokoleniu... da pewne wyobrażenie o obyczajach jego dziadów«²³. To niewątpliwie musiało uderzyć i zastanowić. Jakoż — usiłowania realistyczne romansopisów polskich zabarwiają się podobnież pierwiastkami tradycji i wspomnienia. Taką rzeczą figury z niknącego świata starszszlachetczyzny spotkamy nie tylko już w powiastce pamiętnikowej, ale i w romansie awanturniczo-komicznym (Pawłowskiego *Edward*, 1823), i w problemowym romansie wychowawczym (Jaraczewskiej *Zofia i Emilia*, 1827, *Pierwsza Młodość*, 1829)²⁴, a nawet cały jeden typ powieści (wiodący swój ród — jak się zdaje — z marmontelowskiej powiastki moralnej) wykształca się na romans, któremu trzeba już nadać miano planowego romansu narodowo-obyczajowego (Skarbka *Pan Starosta*, 1826; anonimowy *Pan Unterlejtant Wojciech*, 1826; Jaraczewskiej *Wieczór Adwentowy*, 1828). O wszystkich tych objawach dałoby się poniekąd powiedzieć, że jest to druga fala walterskotyzmu polskiego (czy wiednego czy bezwiednego — o to już mniejsza)²⁵.

Obok tych jednak ogólnych literackich czynników: — naprzód dążenia realistycznego, a potem historycznego, walterskotycznego, — wchodziły tu w grę jeszcze czynniki inne, specyficznie już polskie. Naród, po utracie bytu politycznego rozbity, party ze wszech stron przez żywioły obce i wrogie, a ze zdrowego instynktu dążący do utrzymania ciągłości swojego życia i jedności, starał się — rzecz naturalna — wszelkimi siłami o zachowanie tradycji Polski dawnej, o zestrojenie jej w rytm jeden z tętnem serc żyjących; a to staranie, ten instynkt, ta tęsknota niepokonana za niepodległością, — wszystko razem — opromieniało urokiem ogromnym prze-

szłość coraz dalej odchodzącą i owo niktne pokolenie, które ją pamiętało. Uczucie to miało w sobie coś z żywiołowej prostoty i przejmującej siły staropolskiego sentymentu rodzinnego. Skarbek tak pisze o młodym bohaterze swego romansu: »Ile razy zdarzyło mu się obcować z ludźmi, którzy jeszcze dawną jego znali ojczyznę, ubolewał nad tem, że się przerzedza coraz bardziej to nieliczne już grono mężów, którzy uczucia i wspomnienia dawnych czasów przechowali. Przywiązanie do nieznanego sobie narodowości... podobnem było do pominięcia synowskiego dla matki, którą się w dzieciennym wieku traci. Szukał on znajomości z osobami godnymi czci i wiary, któreby mu obraz dawnego stanu rzeczy, tak jak go same widziały, kreślić mogły« (*Pan Starosta*, 1826, I 39). Takie powszechne usposobienie działało i na twórców; pchało ich do zaklinania »dawnego stanu rzeczy« w kształty literackie i zarazem do przedstawiania go z coraz większym ciepłem. W literaturze XVIII w. było rzeczą pospolitą wychwalać jakieś nieokreślone bliżej z czasu stare obyczaje (*Pan Podstoli* przecie nosi motto: *moribus antiquis*). Ten czysto literacki *locus communis* napelnia się teraz treścią coraz bardziej żywą i konkretną. Nie znaczy to, żeby zamykano oczy na wszystkie ciemne strony przeszłości: takie zaślepienie przyjdzie później; na razie są pisarze jeszcze bardzo krytyczni; to jednak nie umniejsza mocy instynktowo-uczuciowej. Anonim z *Rękopisu z ostatnich lat XVIII w.* nie ukrywa wad swego ojca, który uosabia dla niego dawny stan rzeczy, potem jednakowoż pisze: »ojcem był dobrym, a gdyby i najgorszym, — syn, jeżeli nie powinien, musi go kochać przynajmniej. Na każde wspomnienie »a to mój ojciec« w sercu dobrego syna odzywa się pragnienie zemsty za wyrządzoną mu krzywdę« (str. 39 n.). Usposobienie to nietylko w wymienionych powieściach się odbiło: wynikły z niego między innymi takie twory, jak staropolskie figury w komedjach Fredry, jak wreszcie genialny poemat mickiewiczowski²⁶. — To przeświecne skryształowanie całej owej fali uczuciowej powstało jednak już po roku trzydziestym... Twórczość powieściowa osłabła naówczas na lat

kilka. Wytyczne atoli dalszej drogi wskazywały jej uczucia i pragnienia narodu oraz współczesna krytyka literacka.

Krytyka ta²⁷, pozostająca pod urokiem teorii artystycznych zachodnich i bujnie rozwiniętego zachodniego powieściopisarstwa, domagała się, aby romans, nie zakładając sobie żadnego innego celu nad estetyczny, dawał prawdziwe malowidła życia, i to przede wszystkim życia powszedniego, by był obrazem epoki, »widzianej nie wielkim skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką mikroskopową źręcznicą«. Przebiegając zaś dotychczasowe dzieje powieści polskiej, największą u nas przyszłość rokowała tym drobnym »*tableaux de genre*«, które, począwszy od Krasickiego, pokazują się ciągle i wracają w pismach Niemcewicza, Skarbka, Jaraczewskiej, oraz literaturze pamiętnikowej *à la Dwaj Sieciechowie* i Tańska. Koryfeusz krytyki Grabowski utrzymywał, że ta literatura wynika z całkowicie nowożytnego pierwiastka »poetyzowania przeszłości«, że jest szczególnie podatna do powieści historyczno-tradycyjnej i że na koniec samo wyłączne malowanie dawniejszych obyczajów, bez charakterów nadzwyczajnych i bez intrygi, winno wystarczyć.

Jakoż ręka w rękę z tą teorią poszła praktyka. W 1839. r. wydaje Rzewuski znakomite *Pamiętki Soplicy* z ich nieprzebraną ilością postaci charakterystycznych minionego wieku. Wcześniej jeszcze — w 1836. r. — już był wydrukowany *Dom mego Dziada* Ignacego Chodźki²⁸. Powiastka pamiętnikowa staje się jedną z najpopularniejszych form...

Zanim powrócimy do naszego autora, wypadnie nam jeszcze nieco się przyjrzeć innemu pisarzowi, wśród przedstawicieli tej formy jednemu z wcześniejszych. Obchodzi on nas bliżej, bo był, zdaje się, bezpośrednim motorem, który Ignacego Chodźkę pobudził do twórczości samoistnej. Był to rodzony autora naszego stryj — wspomniany już raz — Jan Chodźko, od tytułu jednego ze swoich pism Janem ze Świsłoczy pospolicie zwany.

ROZDZIAŁ III.

Jan Chodźko (1777—1851)²⁹, człowiek w duchu XVIII w. liberalny, w swoim czasie — za Aleksandra I — należał do najgorliwszych działaczy publicznych w Wilnie na polu filantropijnem i oświatowo-kulturalnem; był członkiem honorowym Uniwersytetu Wileńskiego, a potem głównym wizytatorem szkół w okręgu wileńskim; należał do łóż masonskich i Towarzystwa Szubrawców. Wydał kilka broszur o aktualnych sprawach społecznych, a duży rozgłos zdobył sobie moralno-encyklopedycznym dziełkiem dla ludu (*Pan Jan ze Świśloczy*). Zajmował się też i krasopisarstwem: lubownik teatru, pisywał tragedye klasyczne i komedyjki okolicznościowe, tłumaczył Scribe'a, skreślił też kiedyś przed r. 30-ym jedną powiastkę pamiętnikową p. t. *Pan Wojski*, w której wystawił wizerunek swego nieboszczyka dziadka³⁰. — W wypadkach roku 31-go wziął jakiś bliżej nieznaną udział, za co go na pewien czas zesłano do Permu. Po powrocie z wygnania osiadł na roli, a gospodarując w ciężkich warunkach finansowych, trudne okoliczności życia umilał sobie wspomnieniami chwil dawno minionych; wspomnienia te układał w powiastki pamiętnikowe, takie same jak *Pan Wojski*. Wszystkie razem w liczbie dwunastu wyszły one w zbiorowym wydaniu pism Jana Chodźki w latach 1837—41³¹. Powiastki te, dziś zapomniane zupełnie, a naówczas nawet przyjęte dość chłodno, napisane bez większego talentu beletrystycznego, zasługują jednak na uwagę, jako ciekawe chronologicznie ogniwo w roz-

woju gatunku pamiętnikowego, stojące pośrodku między niemcewiczowskimi początkami a bujną beletrystyką z czasów koło roku 40-go. Można w nich obserwować pewne znamienne przemiany techniki powieściowej i sposobu patrzenia na oddalającą się przeszłość.

W tem patrzeniu niema już nuty satyrycznej *Dwóch Sieciechów* czy *Księgi na Łotoczku*, niema też jednak i zapamiętałego uwielbienia, jakie będzie u pisarzy późniejszych. Jan Chodźko jest krytyczny, równie, jak autor *Rękopisu*, ale mimo to jest do przeszłości gorąco przywiązany i słodysz odczuwa w uprzytomnianiu sobie, jak to wtenczas było... Stanowisko swoje zaznaczył w łagodnie uśmiechniętych względem siebie słowach epigrafu na całym zbioru: »wspomnienia przeszłości są rozkoszą starych«. Chodzi mu też głównie o to, aby te wspomnienia dokładnie przedstawić. — Opowie więc, co za ludzie żyli w jego sąsiedztwie i jakie wśród nich panowały zwyczaje w końcu ośmnastego wieku, kiedy on sam świeżo dopiero wyszedł był z uniwersytetu i zamyślał o służbie urzędniczej. Przypomni i to także, co od tych starszych ludzi, pamiętających czasy Karola Radziwiłła i podskarbiego Tyzenhauza, wówczas słyszał: ich opowieści i ich komentarze: »Już tego wnukowie nasi nie zobaczą, czegośmy się napatrzyli z tobą, panuleńku, ja na radziwiłłowskim, a jegomość na tyzenhauzowskim dworze... Spisze zaś wszystko z dokładnością człowieka miłującego, a pedantycznego. — Taki pamiętnikarski cel mając na oku, nie będzie obmyślał architektoniki powieściowej w postaci jakiejś napiętej, intrygującej akcji. Wszelka wartka akcja kojarzy się z wyjściem z karbów pospolitego trybu, z pewną niezwykłością. Jemu zaś idzie o przedstawienie ludzi w ich warunkach powszednich, o obraz przeciętności tego rolniczego plemienia — z jego przywiązaniem do ziemi i swojego zakątka, z jego kultem rodziny, tradycji i domu, z jego werwą i zadzierzystością. Więc jakkolwiek zamknie całą treść swych powiastek, złączonych w jeden cykl, w granicach krótkiego przeciągu czasu — ledwo dni kilkunastu — (coś jakby się wzorując na krótkim trwaniu w sztukach klasycznych), — nada im kompozycję bardzo luźną i bę-

dzie się posługiwał najłatwiejszymi środkami konstrukcyjnymi. — Samego siebie wprowadza pod imieniem pana Władysława i obejmuje rolę głównego spektatora i opowiadacza. Sposoby kompozycyjne są dwa. Albo pan Władysław wyprawia się do kogoś w odwiedziny i odwiedzoną osobę wyczerpująco charakteryzuje na tle jej całodziennego domowego życia, albo też — cała gromada osób skupia się dokoła jakiejś pospolitej sprawy obywatelskiej lub prywatnej, obrzędu czy uroczystości rodzinnej. Dwie te zasady kompozycyjne uwidoczniają się już w tytułach; więc albo będzie to *Pan Wojski, Państwo Cześnikostwo, Pani Kasztelanowa* etc., albo też *Podróż do Pani Kasztelanowej, Sejmiki, Imieniny P. Kasztelanowej*... W tej i owej powieści mamy coś nakształt walki, akcji, ale na ogół jest tego bardzo mało. Nie brak w tym świecie starć i namiętności, lecz przeważnie słyszymy o nich tylko w opowiadaniach wtrąconych, w epizodach. Na pierwszym planie stoi życie w stanie spokoju.

Mamy cały łańcuch figur. Są to przedstawiciele ziemianstwa litewskiego z pierwszych lat po trzecim rozbiórce. Jest więc najpierw podobny do Podstolego — rozsądny, patryarchalny gospodarz, Pan Wojski; wspomina i chwali czasy minionie, ale ma sąd zdrowy: dostrzega tam niejedną wadę, powstaje na stare szlacheckie pieniactwo i próżniactwo; nie lubi bezładnego i burzliwego dworu Karola Radziwiłła. — A obok niego — antyteza: — zasiedziały w swojej wiosce pan Cześnik, próżniak, plotkarz i niedołęga, zaniedbujący gospodarkę, a cały oddany psiarni i polowaniu. Jego syn w tej atmosferze psiarni wychowany jest istotą zupełnie zdziczałą: ucieka od ludzi, w pijaństwie tylko i na łowach pędzi życie z garstką podobnych sobie dzikusów. — Spotykamy tu dalej rubasznego pana Miecznego, człowieka o »piersi staroświeckiej« i nieposzlakowanej czci, dobrego gospodarza i wesołego towarzysza, a zarazem najzapaleńszego w powiecie agitatora sejmikowego. — Z tłumu szlachty wyróżnia się pan Referendarz, mający bzika punktualności: ciągle poprawia zegary i obraża się, gdy ktoś przyjedzie do niego o pięć minut wcześniej lub później od pory umownej. Goście, zaproszeni przez niego na obiad, za-

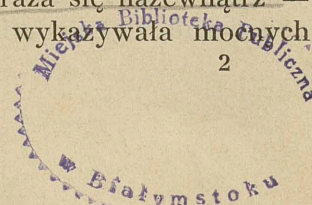
trzymują powóz za stodołą i czekają nadejścia południa. — Modny panicz, rozdelikacony i wybladły od wód zagranicznych, styka się ze starym, energicznym a serdecznym żołnierzem. — Jest kwestarz-ernardyn z żołnierską miną i nawyczkami, bo też istotnie był żołnierzem i dworakiem dawniej i wiele wspomnień z tych czasów zachował. — Jest i ksiądz-obywatel eks-jezuity. — Jest wytworny orderowy dygnitarz, ciągle koło dam się kręcący, ubrany z francuska modnie, ale w mowie i piśmie nie mogący się pozbyć starej maniery jezuickiej, wpojonej w szkołach. — I innych wielu.

Z kobiet wybija się ambitna pani Marszałkowa, na wielkim wychowana świecie, rządząca mężem i intrygująca na sejmikach. — Dwa przeciwne sobie bieguny stanowią: pani Kasztelanowa, magnatka, roztropnie i mądrze rządząca swemi wielkimi włościami, i — głupio gadatliwa Cześnikowa, zaślepiona w miłości do dragała synka. — Są i nowsze formacje: pani Starościna, młoda rozwódka o »rozbałamuczonej głowie«, która szuka jakiegoś sentymentalnego ideału mężczyzny i marnuje bogaty majątek. Jest i jej wychowanka, panna Pamelka, córka ekonoma, co — pociągnięta przedstawieniami amatorskimi — wstąpiła na scenę, a później uciekła na Kaukaz z jakimś oficerem rosyjskim. — I innych wiele.

Charakteryzuje Jan ze Świsłoczy swoich ludzi bezpośrednio, zazwyczaj przy pierwszym wystąpieniu, żeby, jak sam gdzieś mówi, »w dalszej powieści uniknąć powtarzań, a same tylko czyny... opisać«; te czyny późniejsze nie już nowego zwykłe do charakterystyki nie dorzucają. W tych tylko powiastkach, które mają na celu wyłącznie charakterystykę (jak *Pan Wojski, Państwo Cześnikostwo*), jest ona rozłożona na dłuższy szereg oddzielnych momentów i podawana mniej więcej pośrednio w kolejnych działaniach i przemówieniach.

Zresztą znacznie bardziej, niż charakterystyką wewnętrzną, zajmuje się Jan Chodźko zewnętrznymi opisami: powierzchownością. Jedno wiąże się z drugim poniekąd. Jak większość powieściopisarzy polskich wcześniejszych i rówieśnych, jest i on zdania, że dusza człowieka wyraża się nazewnictwem — w obliczu: twarz Wojskiego np. »nie wykazywała młodych

IGNACY CHODŹKO



namiętności», inna jakaś — »ukazywała człowieka światłego i wymownego« i t. d. Nie poprzestaje jednak na takim wskazaniu ogólnego rysu duchowego, ale opisuje powierzchowność — przynajmniej wszystkich ważniejszych osób — szczegółowo, skrupulatnie; i to — według jednego stałego schematu. Więc naprzód mówi o wieku, potem o wzroście, potem o tuszy i postawie, za czem idzie detaliczny opis części głowy: twarzy, włosów, zarostu etc. Figury drugorzędne są odmalowane nieco pobieżniej, ale tym samym systemem. — Z prawdziwą zaś już pasją opisuje Jan Chodźko kostiumy: w dawnych strojach polskich i ich barwach jest rozlubowany miłością antykwaryusza do starych bibelotów. Nietylko już ubiory głównych postaci są opisane szczegółowo, a nieraz po kilka razy (o ile te postaci się przebijają): nie przepuszcza nasz autor i najpośledniejszym figurantom; ukaże się pokojówka, — dowiemy się zaraz, jakiego koloru miała gorset; wejdzie lokaj, — natychmiast będziemy poinformowani, że np. był w »sukiennym żupanie makowej farby, paśowym kołnierzem i zarękawkami oszytym, i pasem szalonym tegoż koloru był przepasany«; cóż dopiero, gdy się zjawi jaka osoba donioślejsza! Zapał to wszakże antykwaryusza wyspecjalizowanego; — bo stroje niepolskie nie interesują go zgoła; nie opisuje ich wówczas nawet, kiedy to zdaje się naturalnie wynikać z toku powieści: kiedy np. mowa o modnej szwajcarskiej maskaradzie, którą pani Starościna urządziła dla gości. — W tych opisach panuje znów stały i ścisły porządek: naprzód idzie zwykle żupan, po nim kontusz, pas i t. d. — aż do spinki u kołnierza i czapki. — Taki pasportowo-rejestrowy sposób opisywania, stosowany w powieści *à la longue*, jest — oczywista — pomysłem chybionym. Psychologicznie niemożliwa jest: zapamiętać szereg postaci, scharakteryzowanych w tego rodzaju schematach, w których wszystko traktuje się z jednakim spokojem, w których żadnego szczegółu nie zaakcentowano mocniej. Zwłaszcza gdy tych postaci dużo.

A ludzi jest tutaj dużo istotnie. Jan ze Świsłoczy jest jednym z pierwszych naszych powieściopisarzy, którzy nie zadowalają się zorganizowaniem życia powieściowego pewnej

liczby indywiduów, ale przedsiębiorą nadto przedstawienie całych tłumów ludzkich, reżyserują obszerne sceny zespołowe (właściwie jeden tylko Niemcewicz w tem go wyprzedził). Inna rzecz, że mu się to słabo udaje. Jego indywidua, scharakteryzowane tą metodą rubrykową, którą widzieliśmy, oczywiście szybko się zatracają w ogólnej masie, a tej masy znowu nie odczuwamy, jako żywej całości, bo jej autor w żadne silniejsze tętno ruchu, czy działania zbiorowego nie wyposażył, ani też nie określił rysami plastycznymi³². — Już bo takie było jego usposobienie: stopić się w jedno z ożywieniem zbiorowej werwy nie umiał (sam gdzieś poprostu mówi, że w tych licznych zgromadzeniach wiele było godzin nudnych). Jest też więc suchym i katalogowym przy opisach tych wszystkich swoich obiadów, śniadań »rzęsistych«, narad sejmikowych, imienin, polowań, swatów, wizyt i obrzędów, które stanowią całą akcję jego powieści. Rejestruje potrawy, nakrycia, szczegóły zabaw etc. — wszystko stylem beznamiętnie równym, akademickim. — Jedyne żywsze chwile opowiadania to te, w których pan Władysław (sc. autor) mówi o swojej miłości. Owo uczucie młodego Litwina, wychowanego w staropolskiej tradycji i w kulturze naszego wieku oświecenia, zasługuje na swoją pozycję w kronikach polskiej miłości powieściowej. Jest to jedna z najwcześniejszych w naszym romansie relacji o uczuciu mężczyzny, splecionem zarówno z pierwiastków zmysłowych, jak i duchowych, postawionem w warunkach zwykłych, niegwałtownem, ale wzrastającym stopniowo, a przeprowadzonym przez szereg faz, rozrzuconych na dużej przestrzeni powieści³³.

Ta garstka pierwiosnków miłości ginie jednak w rozległym lesie rzeczy, zgromadzonych dla charakterystyki obyczaju domowego i obywatelskiego. Jest to cała jakby encyklopedia realiów z życia szlachty oszmiańskiej po trzecim rozbiore. — Stanowisko autora obiektywno-kolekcyonerskie każe mu *in extenso* przytaczać bardzo długie nieraz dokumenty, listy, mowy i rozmowy. — Rozmowy te nie mają żywości (choć to przecie autor był i scenicznym pisarzem), odznaczają się natomiast sporą charakterystycznością. Nadaje

im ją w pewnej mierze treść, głównie jednak i przede wszystkim wyróżnianie odrębności dykcyi: ludzie starego autoramentu makaronizują, ludzie modni mówią czasem po francusku; odrębność całkiem już indywidualną znaczą przysłowia, któremi Jan Chodźko wyposażył swoje postaci nader szczerze. Oto np. urywek rozmowy (pan Cześnik, jego żona i goście):

— »Tego, co chciałem mówić, zaczekaj, kochany Kapitanie! powtórzyc, tego, co chciałem mówić, należy wczorajsze wiwaty, i koniecznie dla konkokcyi napić się raz trzeci, bo inaczej, tego, co chciałem mówić«.

— »Da! dajże jegomość już pokój« przerwała Ciotunia: »widzisz, że i tak extra niewyspani«.

— »Tego, co chciałem mówić, moja rybko! wacpani nie wdawaj się do tego...«

(*Podróż do P. Kaszt. 6 n.*)

W tem planowem i stałem przeprowadzaniu odmiennosci mowy jest Jan ze Świsłoczy znowu jednym z pierwszych w powieści polskiej (jedynym właściwie jego poprzednikiem był autor *Pana Unterlejtanita Wojciecha*, 1826, — społecznikami — Massalski i Nakwaska³⁴).

Subiektywizm autora-pamiętnikarza w jego sposobie przedstawienia rzeczy objawia się rzadko: tu i owdzie w jakiejś małej uwadze, w jakiejś dygresyi dydaktycznej (w formie morału na końcu powiastki najczęściej); kilka zaledwie razy w efektach artystycznych: w usiłowaniach do skonstruowania postaci; raz jeden w dążeniu do malarskiego ujęcia sceny zbiorowej (*Święta Boż. Narodz. 131*).

Dydaktyka, bez którejby się u byłego wizytatora szkół wileńskich nie obeszło, wyraża się nadto w zawieszistych przemówieniach postaci rezonerskich. Jest to dydaktyka kodeksu Szubrawskiego. Mamy przedstawiony wzór dobrego gospodarstwa; jedna z osób wypowiada duży traktat o wychowaniu, inna o ogrodnictwie, to znowu o poszanowaniu pamiętek; jest potępione karyerowiczostwo, juromania, mody nierozsądne... Co do dziedziny politycznej i gospodarczej — kilka-

krotnie z posepnością wspomina się o dawnym nierządzie polskim, wielkie natomiast nadzieje położone są w związku z Rosyą i we wspólnym z nią rozwoju; ktoś nawet mówi, że i pod względem zwyczajowym (!) wpłynie to na nas dobrze; parę razy spotkamy wyrazy wielkiej czci dla Aleksandra I. Najwidoczniej dawny Szubrawiec po chwili — jak to określa jego biograf — »mniej oględnej uwagi« w r. 31-ym — wrócił do zapatrywań i nadziei dawniejszych, chociaż nie sformułował ich już nigdzie w sposobie definitywnym. — W każdym razie z żalem pewnym wspominał o wieku XVIII.: w nim »świat polityczny ściśle się trzymał zwyczajem upoważnionych prawideł, podziału klas i innych form przepisanych: nasz zaś (wiek), swobodniejszy i w sposobie myślenia i działania, chce niszczyć wszystko, co czas uświęcił, i niebacznie coraz śpieszniej do bezładu i wolności nieograniczonej dążyć usiłuje...«

Jakkolwiek — naogół ton tego opowiadania jest — można powiedzieć — wesoły. — Miewa Jan ze Świsłoczy czasem nawet błyski humoru. — Posiada też — dodajmy na końcu — znaczące poczucie natury: wyraziło się ono w kilku odczuciach i obrazowych opisach.

Z tem wszystkim jego powiastki to tylko prosty, zlekka moralizujący pamiętnik o ludziach i rzeczach jednego powiatu, napisany bez plastyki, bez harmonijnego układu szczegółów, w sposób przypominający rejestra. Są jednak chronologicznie w tym coraz bardziej popularyzującym się typie bardzo wczesne (początek czwartego dziesiątka); przez prawę dydaktyczną, styl oraz krytycyzm względem przeszłości łączą się z tradycyą dawniejszą (Krasickiego, Niemcewicza, Tańskiej, *Rękopisu*); obok tego zaś wnoszą pewne nowe momenty techniczne: Jan ze Świsłoczy jest pierwszym, który w powieści naszej zamierzył przedstawić znaczłą liczbę ludzi, różniących się od siebie rzeczami tylko wtórnemi; jeden z pierwszych próbował organizować sceny zespołowe; jeden z pierwszych wreszcie na dużą skalę uwzględniał i przeprowadzał indywidualizacyę dykcyi.

zacya zwykłych, prostych przeżyć własnych — w tonie owego wierszyka (wielokrotnie przez Chodźkę cytowanego):

Przecież cały szczęścia watek
To jest jakaś cudów chwilka,
Jakiś obraz, uczuć kilka,
Kilka z dawnych lat pamiątek...³⁶

ROZDZIAŁ IV.

Nas zaś obchodzą te powiastki głównie przez to, że pobudziły do systematyczniejszej działalności pisarskiej opieszałego i pozbawionego własnej inicjatywy Ignacego Chodźkę³⁵. Pisarz ten miał skłonności realistyczne i ochotę twórczą, ale mało wytrwałości, i nie trafił jakoś dotąd na formę dla siebie właściwą. Powiastki z przygodami wymagały zbyt dużo starań około kompozycji (*Autor Swatem* — zarzucony!), do satyry zaś brak mu było i siły temperamentu, i odpowiednio skonsolidowanych w duchu przeciwnym panującym stosunkom przekonań, — bo hasła »oświecone« z biegiem lat przestały w nim mieć swego herolda. Przykład stryja stworzył mu nową drogę. Do powiastki pamiętnikowej ze wspomnień miał wszelkie dane! Naprzód, rzeczywiście w przejściowych barwnych czasach żył, a dzięki warunkom swego wychowania i późniejszym swoim obywatelskim urzędom, o rozmaite szlacheckie grupy się ocierał, sporo znał ludzi z zeszłego pokolenia, wiele zeszłowiecznych anegdot i opowiadań słyszał, pamiętał i w towarzystwie opowiadać lubił. Powtóre, ze swej litewskiej natury wysoce uczuciowy, we wspomnieniach się swoich kochał i z rozrzewnieniem je rozpamiętywał. Podsycala zaś w nim jeszcze tę skłonność lektura Zaleskiego, który stał się jego poetą umiłowanym i do romantyzmu go — długo odpychanego — nawrócił; — ta mianowicie struna szczerej serdeczności w Zaleskim i ta jego poety-

W 1836 r. drukuje Chodźko pierwszy swój »obraz litewski«. Zachęcony powodzeniem i modą, kontynuuje pracę twórczą w tym kierunku i pisze odtąd przez lat z górą dwadzieścia — mniej więcej ciągle. W charakterze swoich środków artystycznych — (wyszedłszy z nich z założeń swego stryja Jana ze Świsłoczy) — wybitniejszych przemian nie przechodzi. Prawie odrazu staje przed nami, jako artysta gotowy. Jedyne poważne odmiany w jego technice dotyczą tylko planu kompozycyjnego i motywów konstrukcyjnych powieści. Odmiany te odzwierciedlają dość dokładnie fluktuacje mody powieściopisarskiej owego czasu. Przyjrzyjmy się tedy nasamprzód tym planom i motywom kompozycyjnym.

(A) Pierwsza grupa powiastek: (*Domek Mojego Dziada, Śmierć Mojego Dziadka, Boruny, Ostatnia Sesja Eksdywizji, Powrót Dziedzica, Brzegi Wilii, Ranek przed Szlubem, Panna Respektowa*, a z późniejszych do tegoż typu należące *Dwie Konwersacje*) to obrazki ze wspomnień własnych. Są ujęte w formę swoistą Chodźki: powiastkę-pamiętnik, sówicie przesyconą liryzmem: wszelakimi wylewami, apostrofami do czytelnika, uwagami refleksyjnymi itd. Widać w niej obydwa wzory literackie: jest to połączenie formy Jana ze Świsłoczy z elementem lirycznym w guście Zaleskiego. Można powiedzieć, że forma czysto romantyczna!

Na głównym planie stoi bądź jedna jakaś postać, bądź grupa ludzi (środowisko). Opowiedziane wydarzenia są połączone tem tylko, że dokoła tych ludzi się skupiają; pozatem nie są związane żadną nicią powieściową; szereg to tylko obrazów w luźnych, anegdot... (W jednych tylko *Brzegach Wilii*,

utworze o rozmiarach większych, został użyty motyw konstrukcyjny podróży, zapożyczony z warsztatu powieści awanturycznej; zresztą jest czysto zewnętrznem jedynie spoidłem rozpiechłych obrazów! Motyw miłości — zupełnie nie został w tej powieści wyzyskany, choć był pod ręką).

(B) W czasie powstawania tych pierwszych powieści ukazały się *Pamiętki Soplicy* Rzewuskiego. Napisane z ogromnym talentem, zachwyciły wszystkich, zainteresowały do wieku XVIII-go... Przypomniały zarazem, że wiek ten nie pozostał po sobie »żadnego obrazu, któryby w barwach prawdziwych i ciepłych oddawał życie tej epoki«³⁷; pobudzały też do stworzenia takiego obrazu. — I Chodźko w najbliższym utworze — *Pamiętniki Kwestarza* (1844) — przesunął się z czasu pierwszych powiastek, t. j. pierwszego ćwierćwiecza XIX-go wieku, w wiek XVIII. Na podobieństwo Soplicy jest to powieść stylizowana: utrzymana w formie dyariusza postaci charakterystycznej — kwestarza bernardyna Michała Ławrynowicza (jak tam — cześnika parnawskiego). Nie przestał jednak Chodźko na luźnym i bezładnym tylko zbiorze anegdot i obrazów, jak Soplica; owszem, ujął je w porządek pewien, nadał całą budowę, wzorowaną na ulubionych jego romansach realistyczno-awanturycznych z ich charakterystycznymi motywami (które już dawniej w części naśladować próbował). — Do aparatu kompozycyjnego romansów awanturycznych należy przede wszystkim główny motyw podróży kwestarza, motyw ogromnie dogodny dla studium środowiska. — Zanim bohater wyprawi się w podróż »przygodami brzemienną« (jak mówi Sterne), zwyczajem w romansie awanturczym było podawać jego *curriculum vitae anterioris*, któreby nam wyjaśniało główne rysy jego charakteru. Opisywano tedy dzieje bohatera od przyścia na świat, a nawet od wcześniejszych jeszcze czasów. I w *Pamiętnikach Kwestarza* mamy rzecz podobną; życiorys brata Michała nie sięga wprawdzie czasu dzieciństwa, ale wyjaśnia nam jego charakter w mierze dostatecznej; wiemy z niego, że przed wstąpieniem do klasztoru miał on młodość świecką, że był dworzaninem magnata (t. I. roz. I—VIII). — Dalej szereg drobniejszych tradycyjnych motywów powieści

awanturycznej: bohater ucieka przed niesłusznem prześladowaniem, przechodzi w odmienne środowisko, styka się z ludźmi z różnych warstw społecznych, doznaje przygód w oberży i na trakcie publicznym, bierze udział w wydarzeniach wojennych, jest w niebezpieczeństwie życia. Nie brak motywów — uwięzienia, kradzieży i uprowadzenia kobiety. I jeszcze jednego wreszcie: popularnem zakończeniem romansu przygód było spotkanie bohatera z przedmiotem miłości; u Chodźki mamy tego motywu zręczną waryację: kwestarz-zakonnik nie może się spotkać z kobietą, — kobietę zamienia ukochana w dniach świeckiej młodości szabla Elżutka. — Źródłem całej historii ma być fikcyjny manuskrypt znaleziony przez autora; w manuskrypcie są luki: — wszystko znowu tak, jak w powieściach przygód. — Reminiscencye romansu awanturczego widnieją nadto w ugrupowaniu charakterów. Obok bohatera nieodzowny był charakterystyczny sługa gadatliwy (tradycyjny od cervantesowskiego Sancha Pansy i Partridgea Fieldinga): obok kwestarza mamy więc starego woźnicę bywalca. Dalej — waryacje innych tradycyjnych charakterów: dobry, skromny pleban (analogiczny do postaci Fieldinga i Pigault-Lebruna); stara baba sekutnica, pełna jeszcze ochoty erotycznej (jak u Fieldinga i Smolletta); jej rezolutna córeczka, uciekająca z kochankiem; mąż pod pantoflem żony; ludzie źli ze szlachetnymi instynktami (»jaka dziwna mieszanina złego i dobrego«) etc. — Umieszczone zaś jest to wszystko w terenie, w czasach, wśród wydarzeń, które Chodźko znał dobrze, jeżeli nie z autopsyi (jak Wilno w roku 1812), to z opowiadań, z tradycyi jeszcze wtenczas świeżej. A tak literackie schematy wypełniły się treścią prawdziwą. Chodźko, mając usposobienie pamiętnikarskie raczej, trzymał się rzeczywistej podstawy blisko: figura głównego nawet bohatera jest w zasadniczych liniach odwzorowana z postaci rzeczywistej, którą znamy z powiastki Jana ze Świsłoczy³⁸. — Jest to tedy powieść tradycyjna w formie stylizowanego pamiętnika, a o strukturze romansu awanturczego. Pierwsze to bodaj udatne rozwiązanie problemu przystosowania tej wyrobionej na zachodzie postaci powieściowej do gruntu polskiego³⁹. Zarazem —

najlepszy utwór Chodźki. Swoboda rodzimej formy gawędziarstwa układa się bez trudu w lekkie więzby kompozycyjne; a wypróbowanej wartości stare motywy awanturnicze udzielają dobroczynnego uroku. Przedewszystkiem zaś motyw podróży i ten za nim idący swoisty rytmiczny czar, w jaki rozpięknia się życie człowiekowi na włóczędztwo... W tym samym czasie, kiedy romans europejski zachodni żegnał powieściowe powaby podróży wehikułem konnym (choćby w sławnym ustępie o trąbce pocztarskiej z *Pickwicka*), — tutaj cała lubość poglądania na świat z wysokości powolnie sunącej bryczki na pierwsze zdobywała się artystyczne słowa wyrazu. Oto — kwestarz o poranku opuszcza gościnny dom Bielewiczów. Bielewicze, — ojciec i synowiec, — jednocześnie wychodzą z psami na polowanie. Przez pewien czas idą razem, śpiewając pieśń myśliwską. Poczem:

»Ja zawróciłem się na lewo ku gościńcowi, a myśliwce zapuścili się dróżką w las. Długo jeszcze słyszeliśmy ich pieśń wesołą; nakoniec pieski doławiać się zaczęły; więc odezwała się trąbka i razem ho! ho! był tu kot!!! kot! kot! tu! tu! tu! że aż nam w uszach zadzwoniło. Pieski zagrały, i na sercu mnie tak grało, tak wesoło się stało, że aż miło!« (II 111 n.).

Do tegoż typu kompozycyjnego, co ta powieść, należy i późniejsze dzieło Chodźki — *Nowe Pamiętniki Kwestarza*, napisane w ostatnich już latach życia, a wydane dopiero pośmiertnie. Tylko że tam po każdym rozdziale pamiętnika następuje dkusya trzech ludzi na jego temat. Jest to więc fuzya formy romansu przygód z fikcją klubu, popularną na zachodzie szczególnie od czasu Steeleowego *Spectatora*. Podobna fuzya jest w sławnym *Tristramie Shandy* Sterne'a: tam też (przy odczytywaniu tekstu Sławkenbergiusa) dysputują z sobą trzy osoby. Być też może, że z reminiscencyi owego dzieła ta forma poszła, skądinąd bowiem wiemy, że Chodźko *Tristrama* czytał (AS roz. III).

(C) Po *Pamiętnikach Kwestarza* napisał Chodźko dwie nowele w rodzaju znowu naówczas — przy coraz wzrastającej reakcyi religijno-kościelnej — nader modnym; mianowicie

dwie powiastki z tendencją katolicko-religijną. Jedna, *Jubileusz*, z formy swej dałaby się zaliczyć do typu pierwszych powiastek (A), swobodnie opowiadających anegdoty; różni ją od nich większy dramatyzm, mała ilość szczegółów realno-obyczajowych i ów morał religijny, — podany z wielkiem namaszczeniem, chociaż niekoniecznie konsekwentnie wynikający z powieści. Powieść jest w ten sens. Pewien pobożny człowiek miał żonę. Pewien bezbożny człowiek rozkochał mu ją w sobie, doprowadził do rozwodu, poczem uciekł i ożenił się z inną. W rozterce moralnej żona pobożnego człowieka umarła. — Pobożny człowiek pociechą i trudem całego życia uczynił wychowanie córki. Gdy jednak córka dorosła, znowu inny bezbożny człowiek — wykradł mu ją. Pobożny człowiek córkę przeklął. Jej bezbożny mąż wkrótce okazał się bandytą, a ścigany przez policję, zastrzelił się. Wówczas ona wpadła w nędzę i tak żyła długich lat kilkanaście. Bo pobożny człowiek konsekwentnie nic o niej słyszeć nie chciał. — Aż nadszedł jubileusz kościelny 1825. r. i tak go przeniknął hasłami miłości i pojednania, że przebaczył córce, która właśnie wtedy, schorowana i wynędzniała, przybyła z dalekich stron o to przebaczenie ojcowskie błagać. Morał: jak religia dodatnio działa na serca ludzkie! Do tej odpustowej historii nawiązane są obszerniejsze rozważania o bankructwie rozumu, o odrodzeniu wiary itp.

Ciekawsza jest druga powiastka: *Duch Opiekuńczy*. Bodaż, że miała to być w intencji autora nowela psychologiczna, przedstawiająca przejścia duchowe człowieka niewierzącego, który, stopniowo poznając słabość rozumu ludzkiego, a otwierając oczy na prawdę i piękno chrystyanizmu, — powraca do dawnej wiary. Chodźko zdaje się znać nowszą literaturę tego rodzaju, wspomina np. o Chateaubriandzie; ale nawyki literackie są w nim z XVIII wieku. Cała rzecz ukształtowała się zupełnie jakby w formę *conte merveilleux* z tamtego stulecia: bohaterowi pojawia się duch, ukazuje mu plastyczny obraz wiecznej kary grzeszników i potem krótko a węzłowo rozplątuje wszystkie jego wątpliwości oraz wskazuje dalszą drogę życia. Podobną więc metodą (obrazowego

przykładu) nawraca go do Boga, jak np. w *Azemie* Goldsmitha-Krasickiego inny duch innego wątpliwego nawracał do ludzi.

(D) Zamanifestowawszy swoją religijność i ortodoksyę katolicką, wraca Chodźko do właściwej swojej dziedziny, do twórczości realistycznej. — *Pamiętniki Kwestarza* zwróciły na niego uwagę wybitniejszej krytyki (między innymi Michała Grabowskiego)⁴⁰ i koryfeusza owoczesnej powieści, Henryka Rzewuskiego. Uznano Chodźkę za jeden z najsamorodniejszych i najbardziej obiecujących talentów. Było to zachętą do dalszej twórczości, a zarazem pobudzało ambicję w kierunku, przez krytykę i przez mistrza wskazywanym. M. Grabowski uważał za anormalne, że obrazy z przeszłości w naszej literaturze »nie mogą się oswobodzić od treściwej formy sopli-cowskich wspomnień«, nawoływał do konstrukcyi większych, a jednocześnie do zapuszczania się w odleglejsze epoki dziejów: na podobieństwo Waltera Scotta, który również od czasów »z przed lat sześćdziesięciu« (podtytuł *Waverleya*) przeszedł później w wieki bardziej oddalone. Wzór polski takiej większej powieści historycznej stworzył niebawem Rzewuski, wydając w 1845. r. *Listopad*, a potem szereg innych romansów z dalszej przeszłości (między 1847. a 1854.). — Chodźko też, za przykładem jego i radami Grabowskiego idąc, jął układać kompozycje powieściowe obszerniejsze oraz przesunął się w dawniejsze czasy, — innemi słowy — zwrócił się do powieści historycznej. Naprzód poszły z drugiej połowy XVIII w. — *Dworki na Antokolu* (1850), potem inne — objęte wspólnym nagłówkiem *Podan Litewskich*: a więc — z tegoż czasu (drugiej połowy XVIII w.) *Żegota z Milanowa Milanowski* (1854); — z pierwszej połowy XVIII stulecia: *Wyklęty* (1852), *Pustelnik w Proniunach* (1858) i *Drugi Pustelnik w Proniunach* (1860); — w jednej drobnej powiastce sięgnął Chodźko nawet początków XVII w. (*Kamień w Olgienianach*, 1852). Spróbował też wyjść nieco dalej i poza teren dotychczasowych swych utworów, którym było województwo wileńskie: w *Żegocie Milanowskim* przenosi się na Żmudź. Niedościęgłym, powszechnie chwalonym i naśladowanym mistrzem romansu

historycznego był wtedy, jak się powiedziało, Walter Scott. Chodźko znał go i cenił od dawna: w pierwszych powiastkach wspomina kilka figur z jego powieści i mówi o nim z uznaniem (w I i IV seryi Obr Lit)... Teraz zaczerpnął z arsenału jego sposobów kompozycyjnych cały szereg drobnych środków, acz potężnem tchnieniem artyzmu wielkiego Szkota się nie przejął.

Oto ważniejsze szczegóły, przejęte z techniki walterskowskiej. Zaczyna Chodźko od prologów historycznych (W, ŻMM, Dw An). Akcję umieszcza na tle wypadków politycznych, odbywających się na dalszym planie; postaci historyczne — jeżeli ukazuje — to przelotnie tylko i zdaleka (Dw An — Karol Radziwiłł, ŻMM — konfederacya barska, W — walka stronnictw za Augusta II, KwO — oblężenie Smoleńska). Powieść zaczyna się *media in re*; o wcześniejszych wydarzeniach dowiadujemy się później z opowiadań lub epizodów. Powieść otwiera się sceną przybycia nieznanych ludzi do jakiejś okolicy (W, KwO); (Scott za pomocą tego motywu umiał przedziwnie zaciekawiać i wytwarzać nastrój). Wprowadzony jest wreszcie element ludowy (acz skąpo; u Scotta dzieje się to na szerszą skalę), podania ludowe i charakterystyczna dykcya ludowa (ŻMM: chłop żmudzki i jego polszczyzna)⁴¹. — Najważniejsze jednak — to użycie dwóch motywów kompozycyjnych, mających u autora *Waverleya* szerokie zastosowanie: (1) waśni z powodu procesu granicznego i (2) miłości. (Pierwszy — w Dw An, W, ŻMM; drugi — w Dw An, ŻMM, PPr, VCh). Jednak tylko pierwszy motyw został zręcznie wyzyskany i umiejętnie rozwinięty, mianowicie w *Dworkach na Antokolu*: nadaje on tej powieści pewną jedność i napięcie, jest osią, dokoła której skupiają się ludzie i liczne sceny. W innych razach gra rolę podrzędną. Drugi — wdzięczny, ale trudniejszy motyw miłości nie miał u Chodźki szczęścia. Trafnie bodaj powiada Dibelius, że, »gdzie jest miłość, tam są zarazem walki wewnętrzne, przesilenia, decyzje, tam poeta musi charakteryzować, przygotowywać, motywować«; Chodźko zaś do takich skomplikowanych procesów artystycznych nie miał skłonności, a jak zobaczymy, i talentu: analizy psychologicznej

prowadzić nie potrafił. Miłość też nie pojawia się u niego nigdy w charakterze jedyne go motywu kompozycyjnego, ale zawsze tylko — jednego z kilku; a gdy już występuje, jest traktowana głównie ze swojej strony zewnętrznej, jako pretekst do szeregu scen obrzędowo-charakterystycznych i obyczajowych: swatów, zaręczyn, »zalecanek«.

Tak tedy, pomimo pozorów romansowej kompozycji, są i te utwory, równie jak pierwsze (A), właściwie tylko skupieniami obrazów, tak samo liryką autorską zaprawnych. O tyle od pierwszych się różnią, że, gdy tamte jednoczyła osobistość autora, jako widza i uczestnika, te skupiają się dokoła pewnych »bohaterów« — zupełnie prawie luźno. Jeszcze względnie spójną budowę mają *Dworki na Antokolu*. Inne — to jedynie zgrupowania scen pojedynczych. Chodźko wie o tem i swój *modus operandi* podnosi do godności zasady, zwłaszcza gdy (przy powieściach z odleglejszych czasów) jest zależny od źródeł historycznych. O jednej z powieści powiada, że »składać się będzie z przerywanych obrazów, jako i życie jej bohatera z okresów i części, jawiących się przerwaniem tylko w podaniach, za treść mi służących« (W 112)!

Dochodzimy tak do ujęcia zasadniczej, właściwej formy pisarskiej Chodźki. Jest to swobodne opowiadanie, zazwyczaj przerywane, pełne liryzmu i gawędziarskich dygresji, dążące do przedstawiania wydarzeń w szeregu scen (obrazów), któreby służyły charakterystyce jakiejś osoby, grupy osób lub obyczajów środowiska. (Obraz litewski)⁴².

Poznajmy tedy kolejno wszystkie trzy pierwiastki składowe tej formy: najprzód charakter Chodźki, potem sceny-obrazy, wreszcie samego liryka-gawędziarza i treść jego liryzmu.

ROZDZIAŁ V.

(1)

Postaci z pierwszego stadyum twórczości Chodźki (gdy się wzorował na czasopiśmie moralnych, Pigault-Lebrunie etc.), to albo bezbarwne osoby dodatnie, albo figury charakterystyczne, kreślone satyrycznie, z silnem zacięciem do karykatury. Ich cały charakter wyraża się krótko, w kilku rysach, najczęściej zaś w jakiejś jednej cesze dominującej a dziwacznej, w jednym epitecie. Takimi są: niedołężni kochankowie platoniczni, amant całego świata (PND), aktor pijak, (AS), spanoszony ekonom (S) itd.

I później, w *Obrazach Litewskich* (wcześniejszych) spotykamy tu i ówdzie takie charaktery karykaturalne grubo rysowane: tak są przedstawione mianowicie osobistości »ujemne«⁴³. Ale jest ich niewiele, a z biegiem czasu znikają zupełnie. Chodźko staje się malarzem ludzi rzeczywistych, portrecistą (i to nawet w ściślejszem znaczeniu: opisuje przeważnie faktycznie istniejące osoby). Postaci jego teraz nie mają już tak wybitnych jaskrawych cech wyróżniających. Charakterystyka ich składa się z rysów drobniejszych, łagodniejszych... Tracą przez to na dosadności, ale zyskują na prawdzie. Satyryk-karykaturzysta stał się malarzem obyczajowym. — W malowidłach swoich szerokich sfer nie ogarnął, jak wiemy — ani pod względem czasu, ani przestrzeni. Ograniczony do samej Litwy (ściślej: Wileńszczyzny), zajął się przedewszystkiem odtworzeniem szeregu odmianek szlachcica litewskiego z początku XIX i końca XVIII w.

Nasamprzód więc mamy kikanasie postaci z pierwszej ćwierci zeszłego stulecia — od żebraczki i ostatniego boruńskiego pustelnika aż do zamożnego prezydenta szlachty i młodych, romantycznego stempla poetów. Ludzie to spokojni, rozmiłowani w swoim kącie rodzinnym, naiwnie pobożni, wszyscy (nie wyjmując poetów) prostoduszni i cichego serca, wszyscy (nie wyjmując żebraków) ze swego stanu zadowoleni... Ludzie przeciętni, bez szerszych lotów, zainteresowań umysłowych, walk wewnętrznych. Natomiast bardzo tkliwi, z reguły zacni, łatwi w obejściu, weseli, otwarci, towarzyscy, rozkochani w anegdotach i gawędzie... Życie ich całe obraca się dokoła spraw domowych, rodzinnych; jego jedynymi wydarzeniami — prócz uroczystości rodzinnych — są odwiedziny, zabawy... Tutaj, w zabawie, w tańcu, jedynie objawiają oni swój jakiś wewnętrzny ogień, zamaszystość... Pokolenie wcześniejsze, z drugiej połowy XVIII w., — objawiało tego ognia nieco więcej, więcej mając ku temu pola: poza zabawą mianowicie jeszcze w życiu sejmikowym, jego pijatykach i awanturach; niektórzy — w wojsku... Zresztą takich junackich postaci mało u Chodźki. Przeważnie — i szlachta XVIII. w., jak późniejsza, to roztropni moderaci, spokojnie i z zadowoleniem gospodarzący na roli... Jakby hymn żywy na cześć uroczego, beztroskiego życia wiejskiego i tej filozofii praktycznej, która się zamyka w ich ulubionem dictum:

Ten pan zdaniem mojem, Mospanie,

Kto przestał na swoim, Mości Dobrodzieju! (Dw Ant I 17).

De publicis nie rozmyślają: współczesne wypadki polityczne uwagi ich nie zajmują wielce, tragiczność klęsk narodowych ich nie gnębi: oswajają się z niemi zresztą zdumiewająco łatwo. Znamiennym przykładem ich ustosunkowania swych spraw prywatnych do ogólnych jest epizodycznie wspomniany szlachcic, co podczas rewolucyi Kościuszkowskiej najpierwej myślał o przechowaniu swego ulubionego wina, motywując to sentencją: »*Omnia si perdas, famam servare memento*, to jest: gdy wszystko stracisz, dobry trunek zachowaj na frasunek« (BW II 166 n.). — Wśród tych ludzi tak w gruncie rzeczy wzajem do siebie podobnych umiał

Chodźko wyróżnić dużo odmian. Zrobił to przez umiejętne podkreślanie rysów charakterystycznych drugorzędnych, ubocznych, przez zaznaczanie tych odrębności, które w ludziach najpodobniejszych wewnętrznie wytwarzają odmienne koleje losu, odmienne cokolwiek warunki życia, odmiennosc sfery zajęć i pozycyi socyalnej; wreszcie, i to najwięcej, przez zwracanie uwagi na czysto zewnętrzne szczegóły sposobu bycia, osobliwości mówienia, przyzwyczajęń i powierzchowności, nawet ubioru. — Możnaby powiedzieć o nim, że jest poetą drobnych różnic tak, jak Kraszewski jest poetą różnic zasadniczych i przeciwieństw. Przeciętna pozycja Kraszewskiego względem grupy ludzi jest mniej więcej taka, jak to raz wyraził: »Oto dziesięć twarzy jednego typu, dziesięciu ludzi w jednej formie odlanych; każdy przecie inny. Tego zafarbowała inna, tego inna panująca namiętność«...⁴⁴. Chodźko zdaje się jakby mówił: »Oto dziesięciu ludzi całkiem prawie jednakowo zafarbowanych wewnętrznie. A przecie twarz ich wcale nie będzie jednego typu; przeciwnie, ileż zajmujących małych różnic!« Jego artystyczna radość jest w tem, że całe grupy i gromady ludzkie są podobne zasadniczą treścią, a różne szczegółami.

W tych granicach stworzył szereg postaci wielce wyrazistych i ze względów historyczno-obyczajowych nader interesujących. Wymieńmy najciekawsze, najwybitniejsze! — Mamy tu przedstawiciela palestry z XVIII w. — pana Skarbnika Dowiatta: małomówny, cierpliwy, pracowity, roztropny i skąpy, ze stałem przysłowiem »*inter nos loquendo*« (Dw An). — Obok niego — p. Babilło — reprezentuje ten rodzaj dawnej szlachty, której »całem zatrudnieniem, całem upodobaniem i nauką było pieniactwo« (PDż). — Dalej — piękna postać pana Amurata, potomka jednej z rodzin tatarskich, zdawna na Litwie osiadłych; w człowieku tym »tatarskie prawe i ogniste serce« łączy się z »szlachecką mową i głową« (PKw III 160). — Znakomicie charakterystyczni są dwaj starzy rezydenci z czasów napoleońskich, zdziwaczali na punkcie nauk magiczno-mistycznych i przewidywania przyszłości: jeden święcie wierzy w astrologię, jej aspekta i horoskopy; drugi wszystkie spół-

czesne i przyszłe wydarzenia »jak na dłoni« tłumaczy z Apokalipsy; obaj się wzajem uważają za waryatów i są serdecznymi przyjaciółmi (PKw III roz. XI). — Oto dalej — średniej fortuny prostoduszny szlachcic-domator, ocieślały i leniwy, którego pasyę stanowią winko, fajka i konie, choć nigdy żadnego konia nie dosiadł. Ożeniony z woli matki z panną, wychowaną w wielkim świecie — Sapieżanką, — ambitną i dumną, całkowicie i pokornie ulega jej we wszystkim. Pocięgę znajduje w słuchaniu bajek, które mu hajducy opowiadają (Dw An). — Nie brak i dworzan magnackich, co drogą różnych przebiegłych planów starają się kandydatury swoich patronów przeforsować na sejmikach i sprytnie agituja (PKw I roz. I—VII). — Przedstawicielami świata sztuki jakby w tym tłumie szlacheckim są dwaj ogromnie plastyczni muzykanci, zamasyści wirtuozi: jeden na skrzypcach, drugi na starym instrumencie »wildamorze« (BW I). — Do najlepszych charakterystyk należy pan Koniuszyc: marcowy kawaler, nałogowo rozmiłowany w porządku i systematyczności, wyborny myśliwy, najlepszy na cały powiat doświadczony znawca kobiet, »faworyt wszystkich o mil pięć wokoło ciepłych wdówek«, gospodarski poeta, a wyborny towarzysz i doradca, zawsze rzeźwy i wesoły (BW). — Obok niego zaś Stelnicki, perełka niejako sztuki malowania charakterów u Chodźki. Posłuchajmy!

»[wszedł] zamaszysto i z szrymem.....

— Nogi weneruję Podczaszostwa Dobrodiestwa....., rzekł, kłaniając się damom, a uściskając gospodarza, pan porucznik Stelnicki, gracki i czerstwy wdówczyk po trzech żonach, które, traktując wojskowo i peregrynując z komendą, w rozmaitych stronach kraju zaślubiał.

Mógł on mieć lat ze sześćdziesiąt, ale daleko młodszym się wydawał. Nosił się z żołnierską, z węgierską i z polską, a zawsze pięknie i schludnie. W kontuszu czy taratance, zawsze sutą szlifa błyszczała mu na ramieniu. A chociaż *szarżę* swą porucznikowską sprzedał jakiemuś paniczowi (boć to było prawnie i wolno), znak ten jednak, a razem całą energię, otwartą prawdomów-

ność i wesołość, a nawet postać i minę gracką a mężną, do wysokiej jego figury wielce przypadającą, z dawnej swej profesyi zachował.

Nie gadał mu do trzeciego, skoro szło o honor własny lub krzywdę przyjaciela. Ale bez zaczepki spokojny to był, pocciwy i wyborny towarzysz.

.....był nigdzie z twarzą zasepioną i zmarszczoną się nie spotkał, bo tego pasyami nie cierpiał. (Dw An I 88 nn).

Jeździ porucznik po całym kraju z »klangorem i rumorem« i dobiera czwórki do zaprzegu, ciągle wspominając o swych jakichś dawnych, legendarnych »porcenelo-srokatych« koniach. Z galeryi księży — zajmująca jest postać X. Fizyka, profesora szkoły bazylikańskiej; człowiek to energiczny, krewki, zręczny fizycznie, mający w sobie coś z animuszu żołnierskiego; z uczniami żyje brat za brat, gra z nimi w palanta, tłumaczy ich przewiny przed prefektem i śpiewa czasem z całej siły pieśń na pochwałę wąsów (B). — Przedstawicielem mnichów jest zmyślny Ławryniewicz, meskolancya dworaka i zakonnika, dalej — gwardyan, »*simplex Dei amicus*«, i kilku innych, mniej wyraźnie nakreślonych...

Przedstawił Chodźko i kilku magnatów, osobistości historyczne — z Karolem Radziwiłłem na czele. Ukazani są oni wszyscy głównie w życiu domowym, prywatnem. U jednego z nich tylko została zaznaczona duma magnacka oraz przebiegłość w jednaniu sobie łatwowiernej szlachty na sejmiku (PKw I roz. I II...). Pozatem są to tacy sami szlachcice pocciwi i prostoduszni, górujący ledwie nieco inteligencją i oglądą towarzyską... »Panie Kochanku« jest u Chodźki tylko krotofilnym, o nieco nietęgiej głowie, lecz zacnym facecyonistą, »panem najlepszego serca«, szczerze ludzkim wobec chłopów; szlachtę kocha serdecznie, pije z nią na umór, a prócz jednego pantagruelowskiego istic figla z kapitułą bernardyńską (PKw I roz. XII) ekstrawagancyi większych nie wyprawia. Nie ma tych jaskrawych rysów, w jakie go ujął Rzewuski, nie mówiąc już o tem, że w niczem nie przypomina odpychającego portretu z pamiętników Matuszewicza.

Do magnatów też należy i całkowicie niemal wśród postaci Chodźki odrębny Wojewoda Chomiński (Dw Kon.) Jest to »człowiek publiczny« z »nowego pokolenia ludzi« za Stanisława Augusta. Wychowany u Pijarów, przejęty jest kulturą francuską; literat: tłumaczy Rasyna; — a obok tego utrzymuje najlepsze stosunki z rodziną i krewnymi, którzy kultywują tradycje staropolskie... Jego postać (prawdziwie z podań rodzinnych odmalowana) jest jakby dowodem, że nie było przepaści między tymi »nowymi ludźmi« a kontuszową szlachtą w XVIII. w. takiej, jaką przedstawiała beletrystyka owoczesna z *Listopadem* na czele (a i późniejsza)... Wojewoda, przebywając na wsi u swego brata Sarmaty, przekłada tragedye francuskie i zamyśla się nad wydarzeniami politycznymi, nad położeniem ojczyzny (Dw Kon 108, 109)... Jedyńy u Chodźki człowiek zadumany!

Da się powiedzieć, że z nowszych czasów nie przedstawił autor *Obrazów Litewskich* ani jednego człowieka o bardziej splątanej psychice, tak samo jak nie przedstawił żadnej postaci o uczuciach mocnych, namiętnościach silnych lub chociażby gwałtowniejszem, zaciętszem usposobieniu czy osobliwości duchowej. Pierwiastków frenezyi polskiej, furi, rycerskości darmo u niego szukać. W epizodzie ledwo jednym ktoś opowiada o ekscesancie Wołodkowiczu (PKw II roz. III), a gdzieindziej o zapalczywym młodziku Szwykowskiem, który, obrażony przez jednego z dworzan księcia S***, zmusił go do pojedynku natychmiast, na miejscu zajścia, i padł ugodzony kulą (Dw Kon.)...

Charaktery takie silniejsze, osobliwsze, o elementach kwalifikujących je do tragiczności, wprowadził Chodźko dopiero do późniejszych powieści historycznych. Świadomie czy nieświadomie poszedł tu tą samą drogą, co Walter Scott; mistrz bowiem szkocki tak samo w historycznych przeważnie tylko romansach wprowadza charakter dziwne i uderzające, jakkolwiek przecież i w teraźniejszości, — acz może rzadko, — charakter takie również się zdarzają⁴⁵. Do takich charakterów należy już poniekąd X. Ambroży Dowiatt (z Dw An), eks-palestrant, którego wyrzuty sumienia po wygraniu niesłusz-

nego procesu, skłoniły do przywdziania habitu zakonnego; jako mnich, walczy on ze swem świeckiem zamiłowaniem do jurysprudeneyi i wielu w tej walce doznaje udręczeń. Drugi — to starosta Niewiadomski (W), który zamordowanie człowieka okupuje pokutniczą pielgrzymką do Palestyny. Powody ich przełomów, jak widzimy, były bardzo konkretne. Prócz tych dwóch jest jeszcze tylko kilku ludzi, skłonnych do wrzenia: Mejra, Milanowski (w ŻMM), Piotr Wołkanowski (w PPr). Niewiadomski to człowiek »popędliwy i nie cierpiący najmniejszej przekory lub krzywdy animuszu«, ale »w dumnem uczuciu swej godności ku wspaniałym, jeżeli nie łagodnym skłaniać się mogący czynom« (W 23). Milanowski jest »nieostrożny a zapamiętały«, ale w gruncie poczciwy (ŻMM 32 n). Mejra wreszcie to małowówny, zacięty Żmudzin, zakochany do szalu... To wszystkie niezwyklejsze charakter Chodźki. Uważa on je nie za odmiany rodzaju ludzkiego możliwe w każdym czasie, ale za coś uwarunkowanego historycznie: powiada, że pojawiały się one w czasach, gdy »szlachta nieukołysana po świeżej wojnie domowej... ostatki dziedzicznego męstwa w samej sobie wytrawiała« (ŻMM 19). — Usposobieniu artystycznemu Chodźki nie odpowiadały one najwidoczniej: nie są bowiem (prócz X. Dowiatta) wykończone ani wyraziste tak, jak pogodni ludzie z utworów wcześniejszych; niektóre są tylko szkicami⁴⁶. Występują zwykle na krótko tylko; jest ich zresztą niewiele...

Obok nich znajdują się i ludzie przeciętni w tych powieściach historycznych (Pod Lit). Żadnego jednak nowego charakteru wśród nich nie widzimy — prócz Mielezki, zawały, żyjącego z szabli przez nadstawianie łba za innych (ŻMM). Są to przeróbki i powtórzenia figur dawniejszych przeważnie⁴⁷.

Oprócz portretów szlacheckich, pozostawił Chodźko dwie postaci Żydów (PPr, NPKw) — zacnych, rozumnych, przyjaznych Polakom, całkowicie w duchu mickiewiczowskiej — humanitarnie sielankowej koncepcyi Jankiela.

Lud pojawia się jedynie w tradycyjnej formie wier-
nych i dobrych sług (S, PDż, Dw Kon, PKw).

Wszystkie charakterystyczne osobistości Chodźki są to ludzie w starszym już nieco wieku. Młodzież ma niewiele reprezentantów. Ci, co są, to figury zupełnie blade, bez żadnych cech wyróżniających, — banalnie poprawne, czule i cnotliwe⁴⁸.

Kobiety podobnie: charakterystycznej, a przez to i artystycznej wartości nabierają jakby dopiero z wiekiem. Wtedy mogą dostarczyć materiału do takich postaci, jak Panna Respektowa, jak ta uróżowana staruszka, śpiewająca fałszywym głosem piosenkę o Laurze i Filonie (PDż), jak ambitna Starościna Kapinowska (Dw An) etc. — Kobiety zaś młode są traktowane wręcz jakby istoty innego porządku. Mówi się o nich z uniesieniem, z górnymi porównaniami, — wszystko jednak w odniesieniu do ich strony zewnętrznej tylko... Ponieważ zaś same ani nic nie mówią naogół, ani nie samodzielnie nie robią (zawsze czyjejs woli ulegając), przeto trudno coś o nich powiedzieć, jako o charakterach. Wypadnie tylko poświęcić im kilka słów dalej, gdy będzie mowa o powierzchowności ludzi u Chodźki.

(2)

Charakterystykę swoich postaci eksponuje nasz autor w olbrzymiej większości wypadków bezpośrednio, t. j. przy wprowadzaniu nowej osoby do powieści charakteryzuje ją sam. A że indywidua zaciekawiają go zazwyczaj w związku z jakąś obszerniejszą grupą, do której należą, często się przeto zdarza, że przed wprowadzeniem nowej osoby mówi szerzej o ogólnych właściwościach grupy: więc np. kilka słów o drobnej szlachcie wyprzedza charakterystykę dziadunia (DMDż); zanim poznamy skarbnika Dowiatta, musimy na-przód dowiedzieć się czegoś wogóle o dawnej palestrze (Dw An), etc. — Kilka ledwo razy taka charakterystyka bezpośrednia została włożona w usta jakiejś działającej osobistości (w BW — Szambelan jest scharakteryzowany słowami p. Ignacego, w ZMM — Mielezko słowami Milanowskiego). — Charakterystyka bezpośrednia u m a c n i a się przez późniejszą charak-

terystyczność słów i postępów postaci. Im więcej ktoś czyni i mówi (w swoim stylu zawsze), tem silniej wraża się w pamięć. Dlatego to najlepsze, najsilniej działające charaktery mamy w kompozycjach większych. Za najdoskonalsze więc dzieło Chodźki w tym względzie trzeba uznać *Dworki na Antokolu*, zawierające takie figury, jak Skarbnik Dowiatt, X. Ambroży, Stelnicki.... — Czasem się zdarzy, że akcja powieści dorzuci ten i ów rys do charakterystyki autorskiej (charakterystyka mieszana), ale to niezmiernie rzadko. — Sposobem pośrednim są charakteryzowane tylko uboczne postaci; czasem jednak stają się bardzo wyraziste, jak np. wspomniany w rozdziale poprzednim X. Fyzyk, albo muzykant Moczydłowski (BW).... Metoda ta — najbardziej artystyczna — musiała najszerze znaleźć zastosowanie w *Pamiętnikach Kwestarza* ze względu na formę dzieła. Ale nie została utrzymana w całej powieści. Miesza się z metodą bezpośrednią (bo kwestarz — na wzór Soplicy — sam często ludzi charakteryzuje w swym skrypcie)⁴⁹.

(3)

We wcześniejszych powiastkach Chodźki bądź zupełnie niema opisów powierzchowności działających osób, bądź — o ile są — mają charakter karykatur (jak u Smolletta, a czasem i u Fieldinga). Karykaturą jest wizerunek pana Anzgarego (AS 107 n); karykaturą jest opis powierzchowności pana Grzegorza, mecenasa (OSEks), który »cały wymokły jakby i potem zawędzony«, miał bocianią szyję, głowę spłaszczoną, kobuzi nos »z bogatym na końcu rubinem«, policzki barwy miedzianej, włos rzadki i nastrzępiony, a oczy głęboko zapadłe...

Później tę maniery Chodźko zarzucił i, tworząc w realistycznym duchu charaktery, do realistycznego też przeszedł portretowania. Jak u wszystkich mniej więcej powieściopisarzy owoczesnych, portret stał się u niego nieodzownym składnikiem charakterystyki ogólnej, uzupełniającym charakterystykę wewnętrzną. Jak wielka ilość współczesnych, uważał

Chodźko w duchu teorii fizyognomistycznych — powierzchowność za zwierciadło duszy. Nie był jednak fizyognomistą tak konsekwentnym i zapalonym, jak Kraszewski, który z twarzy człowieka — po lavaterowsku — pragnął odczytywać całą jego budowę duchową i nawet całą przeszłość: Chodźko wyprowadza z obrazu zewnętrznego wnioski bardziej ogólne, np. »prosta, ale cnotliwa, dusza malowała się w rysach jego twarzy« (BW II 17), »na całej twarzy dowcip, wesołość i swoboda młodzieńca« (DW An I 77) itp. — W samym zaś portrecie trzyma się nieartystycznego schematu szczegółowości, tego samego, co Jan ze Świsłoczy: mówi naprzód o wzroście, potem o tuszy, zaczem kolejno opisuje twarz, włosy, oczy, czoło, głos etc⁵⁰. Gdy postaci mają zewnętrzne rysy wybitne, zapewne — że i tego rodzaju portret może dać o nich pewne wyobrażenie; całkiem chybia, gdy takich jaskrawych rysów niema, lub gdy przy portrecie młodego bohatera przekształca się w katalog piękności. — Parę razy tylko zdobywa się Chodźko na względnie malarskie ujęcie portretu, techniką przypominające Jaraczewską, Krasieńskiego i wspólnego ich wszystkich mistrza — Scotta. Oto:

»Przy bladem ognisku świecy, zaledwo rozsnuwającym pociemek celi, wysoki i wyschły mnich, białym habitem obleczony, z krwawym krzyżem na piersiach, ze wzrokiem, gorejącym pod wysokiem, nagiem a chmurnem czołem, z twarzą pergaminową, a jednak w swojej całości znakomitą i upartej, a wiekiem niezłamanej energii noszącą piętno«.... (DW An I 52 n)⁵¹.

Oprócz rysów twarzy i kształtów postaci opisuje Chodźko zazwyczaj i kostyum. Z początku jest on uwzględniany o tyle tylko, o ile stanowi środek charakterystyki człowieka. Później (gdy chodzi o czasy dawniejsze, choćby tylko koniec XVIII stulecia), staje się poniekąd celem sam w sobie, jest opisywany obszerniej, jak u Jana ze Świsłoczy: opisuje się nawet po dwa ubiory jednego człowieka (Stelnicki, Ludwik w DW An). Sposób opisywania i tutaj panuje też katalogowy, kolejny. Raz jeden tylko jest ubiór potraktowany względnie po malarsku:

»grubo-płaska figura Jegomościa na dwie szerokie połowy bławatno-złocistą wzdłuż się przedzielała pręgą« (S 75).

Ale to we wczesnym utworze, i raz jeden; trudno więc wagę do tego przywiązywać taką, jak do malarskich obrazów kostiumu, które mieliśmy w romansach Krasieńskiego!⁵²

Całkowicie, jakieśmy już widzieli, odmiennymi od innych ludzi istotami są u Chodźki kobiety w młodym wieku. Widzieliśmy, że nie mają one treści wewnętrznej. Charakterystyka ich jest oparta na cechach powierzchowności. Prawda, że u Chodźki powierzchowność jest zwierciadłem duszy; ale tutaj rozplywa się w ogólniki psychologiczne. Panny są u Chodźki »młode i piękne, jak anioł« (DW Kon 170), albo »wdzięczne, młode i ładne, jak ideały« (DW Kon 274), jedna jest »jak róża« (ZMM), inna »hoża, ładna i wesoła«... Ładności tej jednak nie odważył się nigdy opisać, — chociażby w ten swój katalogowy sposób. Piękność nie jest plastycznie przedstawiona, ale pojęciowo »opowiedziana« — w samych bezbarwnych superlatywach najczęściej; jak np.: »[jej] powaby tak harmonijną, a razem tak ujmującą, składały jedność i doskonałość, że w każdym przynajmniej podziwienie, jeżeli nie tkliwsze uczucia, wzbudzać musiała« (BW I 98). I t. d. Przy takim charakteryzowaniu wszystkie są do siebie, jak krople wody, podobne (zaledwie co do kilku zaznaczony jest kolor włosów i oczu) i nie robią wrażenia istot żyjących, ale jakichś rzeczy z osobliwej »superlatywnej« substancji. Nie dziwi też takie wyrażenie u Chodźki: »zbliżał się koczyk,... napelniony młodem i ładnemi dziewczętami« (DW Kon 277). Stanowisko artystyczne Chodźki wobec kobiet przypomina stanowisko życiowe beaumarchaisowskiego Cherubina, którego pobudzają do »tkliwszych uczuć« już same słowa »kobieta«, »panna«: »*Que ces noms sont doux, qu'ils sont intéressans!*« (a jak Chodźko mówi: »Cóż doskonalszego wyjść mogło z rąk Twórcy nad kobietę« PDŻ 170). Ale czy jedna, czy druga — to już właściwie Cherubinowi wszystko jedno: różnice indy-

widualne między poszczególnymi jednostkami tak ogólnie miłego gatunku, nie przechodzą niemal progu jego uwagi. — Ciekawa rzecz, że te figury niewieście były przez społecznych uważane za najlepsze w powieści polskiej. Grabowski pisał w 1845. r.:⁵³ »w kochankach jego (Chodźki) kocha się czytelnik«. Dzisiejszy czytelnik niezawodnie się już nie zakocha.⁵⁴ — Korzystnie odmienne pod tym względem (jak pod wielu innymi) od reszty utworów Chodźki są *Pamiętniki Kwestarza*. Rubaszny kwestarz jest w charakterystyce prosty, ale wyraźniejszy od swego sentymentalnego twórcy, wyraża się bardziej po ziemsku; to też spotkaną panienkę określa lapidarnie: »*formosa puella* i nie dziw, że przemyśliwa *circa connubium*« (II 133). W czym znacznie bodaj więcej życia, niż w tamtych opisach zachwyconych.

ROZDZIAŁ VI.

Dosadne, a czasami, jak widzieliśmy, i plastyczne postaci Chodźki nie są z sobą połączone więziami zwartych kompozycji, naprężonemi niemi powieściowymi. Prawda, robi Chodźko nieraz wysiłki w tym kierunku, aby jednolitość i całościowy interes powieściom swoim nadać. I to różnymi sposobami. We wcześniejszych *Obrazach Litewskich* stawia na początku dramatyczne scenki, które mają do dalszego ciągu zaciekawieć (OSEks. PDż, PKw), albo wskazuje naprzód na pewne zjawiska ogólne, które mają znaleźć w danym utworze konkretną ilustrację (DMDż, B, BW, J, DO); — później, jak już wiemy, posilkuje się w celach kompozycyjnych motywem utrudnionej miłości i waśni granicznej (Dw An, ŻMM, PPr, VCh); ale mimo to wszystko do struktury naprawdę ścisłej nigdy nie dochodzi. Jego utwory to — porozrywane epizodami — luźne zgrupowania scen, czasami nawet chronologicznie spólrzędnych (np. w Dw An, VCh). O staranne jednak wykończenie tych poszczególnych scen Chodźko troszczy się wielce. I jest w tym względzie nielada artystą. Każda z tych scen stanowi całość zamkniętą i wywiera wrażenie. Z jednej strony zaciekawia przez swoją treść, przez napięcie sytuacji: Chodźko stawia swemu bohaterowi przeszkody do przewyciężenia (BW, PKw, Dw An, ŻMM, PPr, VCh), skupia na niego nieszczęścia (PKw, Dw An, PPr), ukazuje akcję, wynikłą z jakiejś zmowy, której sprężyn nam nie odsłonił (BW — rozmowa, obliczona na podsłuchiwanie trzeciej osoby;

Dw An — porwanie maskaradowego turbana Stelnickiemu), to wreszcie zupełnie rzuca w nas niespodziankami. Z drugiej zaś strony — przez formę. Autor nasz umie stopniować efekty, umie zająć przez tok opowiadania prosty, ale pełen werwy, przez wprowadzenie znacznej ilości szczegółów, wśród których są zaakcentowane istotnie ważne, i tak potrafi utrzymać uwagę naszą przez czas dłuższy, nigdy jej nie nużąc. Jego sceny nie grzeszą rozwlekłością (jak często u Korzeniowskiego), ani też zbytnim lakonizmem (jak nieraz u Rzewuskiego). — Wzorem takiej dłuższej całości może być »*Casus fatalis*« (w PKw). Ma on całą nawet budowę jakby jednoaktowej komedijki. Oto brat Michał i jego woźnica zasnęli, puściwszy zebrane z kwesty barany na trawę przydrożną (powiedzmy — 1. scena). Tymczasem barany przebrnęły pobliską rzeczkę i wpadły na łąkę jakiegoś szlachcica. Szlachcie je zoczył, zawołał tedy ludzi, żeby zapędzili trzodę do dworku... Ich wrzawa zbudziła śpiących... (2. scena). Kwestarz poprzez rzeczkę molestuje owego jegomości o zwrot stadka; ale ten jest nieugięty: barany poszły na folwark (scena 3. — przełomowa). Srogi szlachcie nie mógł jednakże przewyciężyć swojej ciekawości i skłonności do rozmowy: rozgał się, a nawet wódki przepił z bernardynem. Aż tu po dłuższej chwili zabrana trzoda pojawia się w powrotnej drodze ode dworu, a za nią podąża żona surowego dobrodzieja (4. sc.). Na ten widok szlachcie całkowicie mięknie, miesza się i skłania się do zgody z kwestarzem. Nadchodzi jejmość, niewiasta, jak się okazało, wielce nabożna, — przeprasza brata Michała, dołącza do jego baranów jeszcze jednego swojego, a spokorniałemu teraz zupełnie »jegomosteczкови« dostaje się od małżonki gorzka i przykra perora (5. sc.)... Kunsztem budowania pojedynczych scen i talentem żywej narracji stanął Chodźko w pierwszym szeregu powieściopisarzy swego czasu.

Osobliwie celuje w scenach, pełnych ruchu i gwaru. O wywołanie zwłaszcza iluzji i szybkości świadomie się troska i skarży się raz nawet na »niedogodność powieściopisarstwa«, które musi po kolei opowiadać to wszystko, co faktycznie działo się w jednym mgnieniu oka (Dw An II 42)⁵⁵. Jego

scenki rodzajowe, przedstawiające zabawy, polowania, pijatyki, tańce, wszelkie wesołe »hurmy i tłumy bezładne i hucające«, — są niezmiernie żywe i sugestywne. Przypomnijmy tylko pyszną wieczorynkę (PKw I) albo pogoń Stelnickiego za Łukaszem (Dw An), a przytoczmy dla przykładu scenę wiwatowania, jako jedną z krótszych:

» — Wypijmyż — rzekł [pan Wojewoda], — zdrowie nowego senatora JW. Kasztelana Połockiego! Apell!... Piekarski komenderuje: Tou! tu! kurki traf, traf! a szlachta, posłyszawszy to, odbiegła od frontu i uczyniła próżne miejsce między żołnierzami a gankiem. — Cel! Pal!... jak orzech zgryzli. — Wiwat! — krzyknęła szlachta — kasztelan połocki, a razem i poseł turecki Znowu Apell i znowu rrum! Gracko! Dawszy czas do nabicia, rozochocony wojewoda zakomenderował raz trzeci Apell!...« (PKw I 103).

Tak potrafi Chodźko wprowadzić w ruch gromadę ludzką; umie, jak z przytoczonego ustępu widać, przez wierne oddawanie głosów wywołać nawet efekty akustyczne. Jest tych scen niemało, a w owoczesnej powieści stoją bez współzawodnictwa. Dla wywołania wrażenia ruchu powieściopisarze posługiwali się dotychczas głównie dwoma środkami: albo *praesens historicum* (np. Mostowska, Rautenstrauchowa), albo nagromadzeniem czasowników o odpowiednim »ruchowem« znaczeniu (Jaraczewska, wczesne obrazy Kraszewskiego). Rzewuski osiąga wrażenie szybkości przez swoją zwięzłość narratorską, przez kunszt opowiadania obfitej treści zdarzeń za pomocą małej ilości słów; ten rozmach lapidarny nie pozwala mu jednak zatrzymywać się na szczegółach; wskutek tego w porównaniu z Chodźką tracą jego jędrne relacje na sile sugestii plastycznej⁵⁶. — Ta zaś siła szczególnie musi być podniesiona, kiedy się zważy, że Chodźko puszcza w szybki ruch całe gromady ludzkie. Przedstawianie zbiorowisk i tłumów należało dotąd do słabszych stron romansu polskiego: bądź poprzestawano na kilku słowach ogólnikowej informacji, bądź puszczano się na katalogowe wyliczanie poszczególnych składowych części zbiorowego »tableau«. Szerzej i ar-

tystycznie zaczął traktować masy ludzkie Kraszewski, odtwarzając ich ruch i wielolitość za pomocą gorączkowego spiętrzania wielkiej liczby wyrazów o jednakowej wartości syntaktycznej, a często nawet synonimicznych. Powstaje stąd istotnie wrażenie rozedrganego ruchu, ale jest on najczęściej jakby wyabstrahowany zupełnie z tych żywych ciał, co w nim uczestniczą. Jest to ruch sam w sobie. Tymczasem u Chodźki, czy to będzie kontredans, polonez lub mazur (BW), czy awantura na wieczorynce, czy zgiełkliwa scena sejmikowa, — nigdy nie zatracamy z oczu konkretnych składników ludzkiego kołowrotu. (Pod tym względem jednego tylko miał Chodźko poprzednika: Niemcewicza, z jego obrazem sejmiku w *Janie z Tęczyna*). Plastyczna tendencja zaznacza się u niego czasem w zupełnie krótkich nawet opisach. Oto szlachta na sejmiku:

»— gorący hultajski bigos, którego na śniadanie cały kocioł zjedli, i miód grzany, którym sowito zaleli, zaczerwienił ich twarze i nosy; idąc poważnie, ocierali tylko tłuste wąsy i spotniałe czupryny« (PKw I 65 n)⁵⁷.

Spotyka się u niego czasem wręcz malarskie ujęcia scen zbiorowych, jak np. obraz rodziny Dowiattów, skupionej w ciemnym pokoju dokoła płonącego kominka (Dw An). Sam Chodźko zestawia tę grupę z obrazami Teniersa.

Jest Chodźko malarzem życia obyczajowego, — ale tylko w ograniczonej sferze... Ekspansji rycerskich, patetycznych pierwiastków rasy polskiej, tak jak je przywykliśmy widzieć zaklęte w obrazach walk jezdnych u Kossaka, nie przedstawiał i nie umiał przedstawiać; w kilku epizodycznie wtrąconych opisach bitew jest katalogowo suchy na podobieństwo swego stryja. I koń u niego, o ile odgrywa jakąś rolę, to tylko zaprzężony do bryczki...

W zbiorowiskach hucznych i plastycznych wyróżniają się poszczególne indywidua nie tyle na podstawie odmienności duchowych (porów. roz. V, 1.), ile na podstawie zewnętrznych szczegółów. Jedną z najchwytniejszych właściwości które różnią ludzi jednych od drugich, jest indywidualność dykcji. Idąc torami, wytkniętymi przez Jana ze Świs-

łoczy, jest Chodźko w jej przestrzeganiu rozlubowany prawie namiętnie. Pełno u niego osób szepleniących, zacinających się, zająkliwych i t. p. Wszystkie ich osobliwości fonetyczne są skrupulatnie zaznaczane. Czasem podkreślenie takiej właściwości jest całą charakterystyką danego człowieka (np. o Sędzicu z OSEks tyle tylko wiemy, że się w złości srodze jąkał; o przeorze z BW, że mówił, oddzielając każdą sylabę...). Dykcja jest dostosowana do temperamentu. Porucznik Stelnicki np. mówi zdaniami krótkimi, urywanymi, z żołnierską. Mowa Babilly (PDż) to niehamowana paplanina, ciągle gubiąca główny wątek... Nie wszyscy, co prawda, mogą się poszczycić takimi jaskrawymi osobliwościami. Inni różnią się od siebie tylko mniejszym lub większym stopniem makaronizowania, oraz charakterystycznymi przysłowiami, powtarzanymi ciągle. Dobór przysłówia również charakteryzuje u Chodźki człowieka; tak — hardy i gwałtowny Niewiadomski ma przysłowie »dźwięk« — »na ostro że tak powiem dobrane« (W 56); spokojny, cierpliwy palestrant powtarza wciąż »*inter nos loquendo*« (Dw An); pedantyczny stary kawaler co kilka zdań wsuwa swe »pomaleńku i kategorycznie« (BW). W *Żegocie Milanowskim* wprowadził Chodźko nadto — wzorem Waltera Scotta — element dyalektyczny: polszczyznę chłopca żmudzkiego i szereg frazesów litewskich⁵⁸. A tak każdego człowieka można u Chodźki poznać po jednym zdaniu. — W większych rozmiarach powieściach późniejszych mógł użyć jeszcze jednego środka do obiektywnego utrwalenia w pamięci czytelnika istoty charakteru swych figur, środka, oddawna używanego przez romansopisarzy angielskich, do doskonałości zaś doprowadzonego przez mistrza z Abatsfordu: mianowicie wprowadził postaci, które mają swoje ulubione »koniki« rozmowy: pan Stelnicki przy każdej okazji wdycha za swoją niezapomnianą czwórką »porceleno-srokatych« (Dw An), a pułkownik Murmuluk (ŻMM) wszystkim i wszędzie dokucza opowiadaniem o bitwie kistryńskiej, w której pono brał udział⁵⁹.

A rozmawiać ludzie Chodźki umieją. DIALOGU w jego powieściach jest dużo. Rzadko się zdarza, żeby ten dIALOG

posuwał dalej akcję powieściową, raczej charakteryzuje tylko ludzi i ich historyczno-kulturalne środowisko. Że zaś i ludzie i środowiska są, jak wiemy, nadto charakteryzowane bezpośrednio, przeto można rzec, — że dialog sam przez się skupia uwagę artystyczną Chodźki, że w jego powieściach sam sobie jest celem, że stanowi — obok scen zbiorowych — główny ośrodek zainteresowania, jako najlepsza hipostaza psychiki ludzkiej. Dialog ten jest potoczysty, swobodny i żywy; rozumie się wtedy, gdy się obraca w sferze spraw towarzyskich, domowych i pospolitych. Przykładem najlepszej rozmowy może być wspomniany już »*Casus fatalis*« kwestarza, albo lakoniczne pytania i odpowiedzi na popisie szkolnym w Borunach (B 118 nn). W sytuacjach tylko dramatyczniejszych dialog zanika lub przynajmniej słabnie (W, ŻMM, PPr); zrzadka jednak i wtedy zdarzy się tak prawdziwa i naelektryzowana rozmowa, jak Niewiadomskiego z Koszczycem (W 92 nn). — Porównanie z dialogami Jana ze Świsłoczy, które miały tak samo cele charakterystyczne i były budowane za pomocą podobnych metod, ujawnia różnicę w skali talentu i w intuicji życia wręcz ogromną. Nietylko zresztą swojego stryja przewyższył Chodźko o całe niebo. Rozmowy jego siłą ewokacyjną i prawdą stają w rzędzie najlepszych rzeczy, które w tym zakresie stworzyła cała społeczna sztuka powieściopisarska w Polsce, i tylko z dialogami w ludowych powieściach Kraszewskiego dadzą się zestawić. Od dialogów Rzewuskiego niższe są niewątpliwie pod względem obfitości i głębi obejmowanej przez siebie kulturalnej treści, nie popadają za to jednak nigdy w ich sztywność i ciężkość. Wiotkością, lekkością i szerokopłynnością możeby znowu musiały ustąpić Kraszewskiemu, ale tę mają wyższość, że nigdy nie tracą barwy charakterystycznej, co u Kraszewskiego zdarza się często. Wiemy, że nie mają dramatyzmu takiego, jakim potrafi wyposażyć dialog Korzeniowski, ale też nie mają Korzeniowskiego teatralności. Jest to słowem jeden z największych tryumfów prawdy artystycznej u Chodźki⁶⁰.

Naturalność toku dialogów i opowiadań jest podkreślana przez naturalne przerwy, przez wtrącanie się jakichś

elementów ubocznych: tu i ówdzie jakaś trzecia osoba albo nieprzewidziane wydarzenie przecina rozmowę na czas pewien, albo przerywa na zawsze. Jeden przykład! Woźnica Marcin opowiada kwestarzowi w drodze o złotych posągach apostołów nieświeskich. Księżę Panie Kochanku, wyjeżdżając z kraju, zabrał pono i złotych apostołów:

»Zawiózł ich najpierwej do Gdańska, a potem gdzieś dalej. A jak nie stało pieniędzy... A hej dropiaty! na prawo! a hej!« (PKw II 28).

Na tem się urywa. — Taki obiektywizm przedstawienia rzeczy jest pierwiastkiem wysoce artystycznym. Natomiast trzeba przyznać, że stosowanie go w *Pamiętnikach Kwestarza*, a więc w powieści, stylizowanej na skrypt »braciszka« zakonnego, jest psychologicznym błędem. Niepodobna bowiem wyobrazić sobie takiego kwestarza, choćby i byłego dworaka, coby (w XVIII w.) był podobnie przedmiotowym i opanowanym artystą. W *Pamiętnikach Soplicy* Rzewuskiego tej »literackości« niema: są one rzeczywiście pamiętnikiem starego, otartego w świecie, ale bezpretensjonalnego szlachcica. Kwestarz Chodźki to skończony i wyrobiony literat z połowy XIX stulecia! — Spostrzeżenie to prowadzi nas do skonstatowania słabego zmysłu psychologicznego u autora *Obrazów Litewskich*.

Ten jego defekt organiczny objawia się i gdzieindziej: w zupełnym braku analizy wewnętrznej bohaterów. Raz, gdy wypadło odmalować zawiązanie duchowe człowieka, uciekł się do pomocy długiego cytatu z utworu obcego (DO 156 nn; cytat z Morawskiego: »Jest czas, który przywodzi niedole lub lata, Gdy człowiek nic już w sobie nie naciąga z świata, Tem żyje, co ma w duszy« etc.); gdzieindziej w podobnych razach ogranicza się do ogólnikowego poinformowania. Najczęściej — opisuje zewnętrzne objawy przejść psychicznych. Objawy te zawsze mają pewne swoje schematy. — Dla przykładu zobaczmy, jak przedstawia Chodźko uczucie miłości, o którym w dygresjach powiada, że jest »błyszczącą nicią złotą życia«, delikatną i do odmalowania trudną

(ZMM 139), ale jednocześnie niesłuchanie ważną dla powieściopisarza, ile że ukazuje się w niej zarówno istota serca ludzkiego zawsze jedna, jak i obyczaje w każdej epoce odmienne... Nie jest ono wcale w jego przedstawieniu tak skomplikowane, jakby się można z powyższych słów było spodziewać. Powstaje dwojako. Albo — (typ pierwszy): ktoś zakochał się, »sam nie postrzegając, jak przywyknienie dziecinne... dojrzało z wiekiem w miłość« (Dw An I 81), albo też — (typ drugi): rozmiłowywa się nagle, niby Romeo, z pierwszego wejrzenia, nie zamieniwszy dwóch słów choćby z obiektem swojego uczucia (BW). A oto jak się objawia:

»widok Hanny, jakby i s k r a e l e k t r y c z n a, wstrząśł go; a to nagle wstrząśnienie przewróciło w mgnieniu oka kartę w księdze przeznaczeń jego... Krew w nim żywiej krążyć poczęła i falami napłynęła do serca; — stan ten jego wewnętrzny objawiał się na jego twarzy: drżał, bledniał, czerwieniał...« (VCh 24)

Zestawmy to z opisem w innej powieści — o kilkanaście lat wcześniejszej. Tam miłość kobiety tak jest malowana:

»Widokiem Ludwika, jak i s k r a e l e k t r y c z n a, uderzona,.... równego z nim doznała uczucia trwogi, pomieszania i żywszego w sercu krwi bicia; ale kobiety w takich nagłych wzruszeniach łatwiej je tłumić i panować nad sobą umieją« (Dw An II 186)

Widzimy, że obydwie relacje, oddzielone od siebie przestrzenią szesnastu lat, łączy nietylko identyczność treści, ale i te same wyrazy nawet: »iskra elektryczna«, »żywsze« »krwi« bicie w »sercu« — oto cała i stała stylistyka »psychologii« miłosnej. Jeżeli przypomnimy sobie teraz, że opisy kobiet u Chodźki miały wszystkie wyłącznie charakter ogólnikowo mglistych, a superlatywnych epitetów i wcale — w elementarny choćby sposób — nie wnikały w dziedzinę życia duchowego, to będziemy mogli naturę jego rozumienia miłości wyjaśnić jeszcze dokładniej: jest to normalny poryw biologiczny, przejmujący i ogarniający świadomość tak całkowicie,

że niema miejsca na żadne korrelaty psychologiczne (które np. przeważają bodaj zawsze w miłościach Kraszewskiego), ani też — z drugiej strony — na uważne, zmysłowo-badawcze spojrzenia na przedmiot uczucia (jak u Krasińskiego, a choćby w *Listopadzie*). — Bądź jak bądź, muszą nam się te relacje Chodźki wydać bardzo schematyczne, nawet gdy nie będziemy sobie przywodzili na pamięć, że to był współczesnik Flauberta i Turgieniewa. — Wychodzi tu jeszcze raz na jaw jego predylekcja artystyczna: nie pociągały go zjawiska o charakterze wybitnie indywidualnym, jedynym czy rzadkim; przeciwnie, — kochał się raczej w rzeczach powszechnych, częstych i pospolitych; w ich zakresie drobne ukazywać odmienności — to było jego prawdziwe upodobanie twórcze. W osnowie więc czy miłości, czy jakiejś innej pasji zawsze się będzie trzymał najbardziej ogólnego schematu, a drobniejsze szczegóły przedstawi dopiero wtedy, gdy wypadnie przejść do perypetyi w zewnętrznej sferze życia, do strony obyczajowej.

Więcej więc, niż o przejściach duchowych, będzie Chodźko pisał o gestach ludzkich, o m i m i c e. Kiedy starosta Niewiadomski zabił człowieka, »stał ponury i milczący, ze wzrokiem, wlepionym w umierającego... Dreszcz zimny wstrząsał nim, lub naprzemian ognista czerwoność rozpaliała się na twarzy i nikła wnet w trupiej bladości«; — a umysł? O nim tylko tyle, że »obłąkany i zmęczony nie jeszcze rozplątać, rozważyć ani skupić nie zdołał« (W 109 n). Rozmowie skarbnika Dowiatta z X. Ambrożym (Dw An I 52 nn) towarzyszy na przestrzeni kilku ledwo stronici cały długi szereg gestów: to ksiądz wznosi oczy ku krucyfiksowi, to twarz mu się czerwieni; to zamilka, to nagle wybucha; to wskazuje gwałtownym ruchem na swoje serce, wzdycha głęboko, zatapia przenikliwe oczy w obliczu Skarbnika; a ciągle szybkim i »szerokim« krokiem chodzi; w pewnej chwili nagle staje i mówi z rozgorączkowaniem. Spostrzegłszy, że ten zapal nie przystoi zakonnikowi, »ksiądz Ambroży odstąpił nagle od stolika,.... narzucił kaptur na głowę i, jakby z podziwienia żegnając się, rzekł: »Deus adjutor meus!«; — znowu chodzi zamysłony; kilka razy staje,

»jakby miał coś powiedzieć, i znowu zmieniał zdanie«; »nako-
niec zdeterminował się, usiadł na jednym stołku; usiadł —
rzekł — i posłuchaj krótkiej, ale najważniejszej życia mego
historii« i t. d. — Najcharakterystyczniejsze pod tym wzglę-
dem będą pewno opisy dwóch muzykantów w *Brzegach Wilii*,
a zwłaszcza Kleofasa Moczydłowskiego, który mało mówi,
a tylko ruchami się charakteryzuje. — W tem posiłkowaniu
się mimiką, jako stałym środkiem artystycznym, jest Chodźko
(obok Kraszewskiego) jednym z pierwszych naszych roman-
sopisarzy. Z wcześniejszych czasów można tu wymienić tylko
jednego: anonimowego autora *Pana Unterlejtanta Wojciecha*.
Na wyższy poziom celowości artystycznej wzniósł mimikę Ko-
rzeniowski, nadając niektórym postaciom swoim stałe cha-
rakterystyczne gesty towarzyszące ⁶¹.

Ludzie Chodźki, nie pogłębieni wewnątrz, ale za to
dosadnie scharakteryzowani, ruchliwi i swoiście mówiący, stą-
pają po dobrze i wyraziście obrysowanym gruncie real-
no-o-byczajowym. Rysunek ten jest szczególnie dokładny,
gdy rzecz się dzieje w czasach bliższych; — bardziej powierzch-
nowy w *Podaniach Litewskich*, kiedy chodzi o czasy daw-
niejsze. Wprowadza Chodźko do powieści różne dawne zwy-
czaje, obrzędy, instytucje. Podaje opisy wnętrz domów, sprzę-
tów... Nie nadużywa ich, jak Jan ze Świsłoczy; przeciwnie,
rozumie, że te opisy nie powinny przytłaczać opowiadania;
mówi, że je »wtenczas tylko właściwymi być mniema, gdy
się przykładają i uzupełniają obraz malujących się obyczaj-
ów lub się wiążą z treścią powieści« (Dw Kon 54). A jednak
jest ich, — tych szczegółów realnych, — bardzo wiele. Tu i ów-
dzie wpleciona jest stara piosenka czy podanie, to znowu ja-
kiś list, bądź też dokument w swojej charakterystycznej szac-
cie... Mamy wzory dawnych oracyi, panegiryków i poezyi
przygodnej... Jesteśmy w trybunale, na sejmiku, na popisie
szkolnym i na eksdywizyi... Słuchamy gry na wildamorze...
Kosztujemy święconego. Dowiadujemy się różnych sekretów
kucharskich (poeci wileńscy np. długo i wyczerpująco roz-
prawiają o sposobie pieczenia kurcząt, Dw Kon 179, a p. Bar-

łomiej opowiada, jak rybę po żydowsku gotować, BW II
196)... Uczymy się technicznych wyrazów flisackich (BW),
wysłuchujemy różnych stereotypowych opinii szlacheckich
i wspomnień... Radujemy się z tańców nowych i staromo-
dnych... Przyglądamy się dawnej broni, kartom, kie-
lichom ⁶²...

ROZDZIAŁ VII.

Rozpatrzyliśmy w rozdziale poprzednim elementy przedmiotowego aryzmu w powieściach Chodźki. Już z samej atoli natury jego formy powieściowej wynika duży w nich udział podmiotowości. Zaznacza się ona już w samym pamiętnikarskim sposobie pisania (w Obr Lit, w Dw Kon), w charakterystykach bezpośrednich (cf. roz. V, 2.), w refleksjach nad opisywanymi wypadkami, w wyjaśnieniach antykwarsko-historycznych, w uwagach reżyserskich (»przypomną sobie czytelnicy to a to«, »przejdźmy teraz do innego miejsca« itp.). Dalej (rzadziej już): w podkreślaniu kontrastów między pewnymi ludźmi lub też symbolicznego charakteru pewnych grup (np. w Dw Kon, gdzie są zebrani przedstawiciele różnych kierunków literatury)... To wszystko było już i u Jana ze Świsłoczy i dawniej... Autor *Obrazów Litewskich* jednakże posuwa się o wiele dalej i przeładowywa utwory swoje osobistymi dygresjami, zwrotami do czytelników i wylewami lirycznymi...

Jedna z postaci w *Pamiętnikach Kwestarza* w krótką sentencję ujmuje pogląd na istotę dobrego i rozumnego żywota: »Boga chwał, sztukę mięsa wał!« (I 159). Cała natura aryzmu Chodźki, jakeśmy go poznali, cała uwaga i upodobania grawitowały głównie ku tej sferze życia, która dałaby się podprowadzić pod drugą część pomienionego dictum: pod

sztukę mięsa. Dzieła jego są poniekąd na jej cześć pięknym hymnem. Troskał się jednak o to, aby i pierwsza część programu zaniedbaną nie była w jego dziełach, aby i wznioslejsze, więcej mające związku z chwałą bożą, pierwiastki znalazły również swoje miejsce. Objawiło się to tutaj.

Nasamprzód, gdy natyka się w powieści na jakąś żywiej go obchodzącą kwestię, robi dygresję i wypowiada o niej swoją autorską opinię. Tych informacyjnych i pouczających parabaz jest tak wiele, że możnaby próbować na ich podstawie ułożyć cały system poglądów Chodźki. Jakoż pokusimy się o to później⁶³.

Prócz pouczenia, wpajania zapatrywań, dąży nasz pisarz jeszcze do tego, aby czytelnika wzruszyć uczuciowo. Czasem czyni to, stwarzając nastrój za pomocą środków powieściowych (tak jest, gdy w DMDż 22 opisuje wzruszone oczekiwanie przybycia księdza w pierwszy dzień Wielkanocy; albo gdy w ŻMM robi antycypację i zapowiada krwawy koniec historii). Z reguły jednak (wyjawszy PKw, odrębne swym charakterem stylizacji) posilkuje się sposobami poezji lirycznej. Co parę kart spotykamy liryczne uniesienia, jak np.: »Cóż doskonalszego wyjść mogło z rąk Twórcy nad kobietę?« (PDż 140), jak długi *passus* o piękności przyrody litewskiej (BW I 9 nn), albo gdzieindziej niby odę do miłości (Dw Kon 251 n), to znowu do kielicha (BW I 67 n), indziej znów o błogosławieństwie macierzyńskim (W 214), czy wybornych czasach młodości (BW I 36 n). — Liryczne ustępy, jako takie, nie były w romansie naszym nowością. Dawni powieściopisarze klasycystyczni (jak Krajewski, Jezierski, Mostowska, Skomorowski i Styczyński) posługiwali się nimi, jak ubocznym środkiem formalnym — na podobieństwo apostrof epopei albo chórów tragicznych⁶⁴. U Chodźki jest ich jednak znacznie więcej, a przedewszystkiem mają one dla niego niezwykłe większe znaczenie: uważa on je nieraz wprost za ogniskowe punkty swoich działań artystycznych. »Ten wyraz — powiada gdzieś (W 214), — który mi się pod pióro nasunął, zmienia nagle szyk moich myśli, bo mię do głębi wzruszył. Gubię... ciąg powieści mojej, bo płyną mi słowa daleko waż-

niejsze, daleko czulsze,... aniżeli wszelkie powieści». Roman-sopisarz przedzierzga się tutaj całkowicie w liryka. Zamiast działać na czytelnika przez akcję, obrazy, przemiany charakterów, stara się go rozczulić słowami. — Rzecz oczywista, że i wewnętrzna barwa jego liryki będzie inna, niż u klasycystów. Chodźko, jak już wiemy, był wielbicielem Zaleskiego, jego też prostoduszną serdeczność, zdaje się, najbardziej pragnął naśladować. Tendencją jego ustępów lirycznych jest tedy poetyzowanie prostych zjawisk ze świata moralnego i uczuciowego; koloryt im wszystkim nadaje metodyczne Chodźki rozrzewnienie i tkliwość. — Ustępy te nie są jednak zazwyczaj bardzo rozwinięte i zaokrąglone. Chodźce brak środków. Sam czuje bardzo często, że niektórych wzruszeń wyrazić nie może; i wtedy skarży się na bezsilność pióra: »któż — mówi — wydać słowem potrafi (to a to)?«

Uświadczenia podobne i podobne skargi na ograniczoność mocy słowa były rzeczą szczególnie powszechną w romansie wieku XVIII. U różnych pisarzy w różny objawiały się one sposób i do różnych w konsekwencji prowadziły rozwiązania. U Prévosta znajdziemy skargę, że wyrazy w połowie tylko oddają treść uczuć (*«ah! les expressions ne rendent jamais qu'à demi les sentimens du coeur»*); gdzieindziej spotkamy u niego spostrzeżenie, że pewne uczucia zupełnie są niewyraźne z powodu swej skomplikowanej natury i charakteru jedyne. Jednakże co tylko daje się zrobić słowami, tego Prévost nie zaniedbywa: nawet w opisie niezwyklej pasji stara się być jurystycznie ścisłym. Przypominając zaś tuż zaraz, że jego opis to ledwo słaby znak żywej istotnej treści, dodaje mu siły przekonywającej, uwypukla tej treści zawilść i stawia przed nasze oczy nieokreślność perspektyw. — Sterne postępuje innym trybem: wprowadza on czytelnika do swego warsztatu pisarskiego i, ukazując mu, jak powstaje poszczególne zdanie, prowadząc go przez wszystkie odchylenia i meandry idei, otwiera w pełni trudność dobrania odpowiedniego wyrazu dla myśli, — daje pojąć, jak czasem subtelny jej odcień chwieje się między dwoma synonimami. — Fielding pozbywa się problemu z rezygnacją i humorem:

przypomina przepis horacyański, że o tych okolicznościach, »których dosadne wystawienie trudne jest lub niepodobne«, najlepiej nie mówić. W imię tej zasady, kiedy np. wspomina gdzieś o jakimś wrzawie, uchyla się humorystycznie od jej bliższego opisanie, bo — powiada — dla tych, co taki hałas znają, byłaby to rzecz niepotrzebna; ci zaś, co nie znają, i takby pojęcia o nim nie nabrali...⁶⁵

Chodźko w przedmiocie granic władzy pióra ma zdanie podobne do Fieldinga. Tylko, że problem ten występuje u niego nie, jak u Fieldinga, w momentach humorystycznych, ale wtedy, gdy chodzi o momenty liryczne, wzruszające, o oddanie jakiegoś uczucia. Konsekwencje jednak Chodźki są całkiem osobliwe. Przekonany o tem, że opisy są bezsilne, wyrzekać się jednak efektu wzruszeniowego nie chce. Licząc tedy na powszechność wzruszeń, o które mu chodzi, — zaliczając więc czytelników do kategorii tych, »co znają« (wedle określenia Fieldinga), — zwraca się do nich bezpośrednio z prośbą, by sobie z własnych wspomnień odpowiednie nastroje odtworzyli. »Postaw się, miły czytelniku, myślą w przeszłość cofnioną«, a obraz, jaki ci się przedstawi, »trafniejszym i milszym ci będzie nad wszelkie moje opisy, a mnie od nich uwolni« (VCh 21 n). Jest to nowe, można rzec: romantyczne stanowisko względem czytelnika. Poufale obchodzenie się autora z czytelnikami było w powieści naszej od samych jej początków rzeczą zwykłą: czytelnika informowano, pocuczano go, gawędzono z nim, polemizowano, dyskutowano, spowiadano mu się z autorskich kłopotów, przepraszano go, to znów z niego podrwiwano, ale zawsze był on traktowany, jako osobistość bierna⁶⁶. W romansie dopiero czwartego dzieściolecia (u Chodźki i jednocześnie u Kraszewskiego) występuje postulat, by czytelnik był współtwórcą poety-powieściopisarza w jego momentach lirycznych. U Chodźki jest to wręcz domaganie się, żeby czytelnik sam został lirykiem... Bo — jak widzieliśmy — on, autor, »uwalnia się« od trudnych dla jego pióra opisów nastrojowych bardzo chętnie. — Będąc zaś konsekwentnym, zwraca się często do wyobraźni nie już wszystkich czytelników, ale tylko pewnej określonej ich grupy (wciaż

jakby w myśl słów fieldingowych). Tak więc raz odzywa się do »serc czułych moich czytelniczek« (Rp Szl 99), kiedy indziej do uczuć rolnika (S 87 n), w innym jeszcze wypadku »do wszystkich smakoszów« (PPr 20) i t. p. Ale jak nie prośbą, to groźbą: i terrorystycznej taktyki chwytą się Chodźko; woła raz: »biada czytelnikowi memu, który w tych słowach moich liryczną znajdzie tylko deklamację« (ZMM 216). — Wszystko to oczywiście środki psychologicznie najzupełniej chybione. Bo zasugestyonować czytelnikowi nastrój można tylko przez plastyczne odtworzenie jego elementów wrażeniowych i wyobrażeniowych, nigdy zaś przez pojęciowe opisanie, a tembardziej przez terror czy choćby propozycję jakichś przypomnień (pamięć nastrojów jest wogóle rzeczą problematyczną)⁶⁷. U naszego zaś autora przeważnie mamy tylko owe wezwania, wykrzyki i wyrażenia pojęciowe. Czasem wprawdzie zdarza mu się przy apostrofach do czytelnika odtworzyć i pewne przedmiotowe warunki nastroju. Bywa to rzadko. Oto jeden z lepszych przykładów:

»Misa stanęła na stole. Odzywam się do wszystkich smakoszów: przypomnijcie sobie barszcz gospodarski z wędlinką!.. którego żaden kuchmistrz ugotować nie potrafi, a z którym tylko u staroświeckiej litewskiej gosposi spotkać się jeszcze zdarza. Jaka woń pokuszająca rozchodzi się od misy i gwałtem do niej ciągnie! Jak wybornym smakiem łechce podniebienie, a zdrową i posilną strawą nasycą! taki barszcz był w misie«. (PPr. 20)

To jest opis sugestywny. Bo też i nastrój ze sfery, bliskiej naturze artyzmu Chodźki. — Inne wzruszenia Chodźki nie udzielają się czytelnikowi, chyba żeby rzeczywiście tego czytelnika łączyły z dziełem naszego pisarza jakieś silne nici osobistych wspomnień...⁶⁸ Przypomnijmy tu raz jeszcze, że dominującym tonem tych wzruszeń jest rozrzewnienie i tkliwość.

Sytuacji zaś »tkliwie« wzruszających, czy dramatycznych nie stworzył: artyzm jego ku czemu innemu się skłaniał. Rozumiał to jakby: mówi np. raz (Dw Kon 253), że przedsta-

wienie sceny flirtu — »rzecz trudna i niebezpieczna; zostać to raczej należy domysłem samychże czytelników«. Jedynie dramatyczne momenty (w J i w W) — opowiedziane są krótko, bez większego udziału dialogu, zbyt szybko...

Subiektywnego humoru w ujęciu tematów przez Chodźkę prawie niema, element ten z tkliwością i tendencją do rozrzewniania trudno połączyć! — Spotykamy trochę jego przykładów w powiastkach wcześniejszych, z czasów, kiedy nasz autor był jeszcze stosunkowo blisko tradycji *Wiadomości Brukowych* i pozostawał pod urokiem *Fieldinga*, *Sterne'a*, *Skarbka*. Zwłaszcza powieść *Autor Swatem*, w której i *Fielding* i *Sterne* są wspomniani, jest względnie bogato w humor subiektywny wyposażona. Potem znika on niemal zupełnie⁶⁹.

Więszą nieco rolę gra inna postać humoru: — k o m i k a charakterów. Jej eksponentami są takie odwiecznie komiczne figury, jak mąż-pantofel (PDż, PKw, Rp Szl), mazgajowaty i manifestacyjnie nieszczęśliwy kochanek (B, PKw, nie licząc wczesnego szkicu »Amant romantyczny« w PND), ludzie naiwnie prostoduszni (X. Przeor z BW, gwardyan bienicki z PKw), stara dama, w której wiek ochoty erotycznej nie ugasił (PKw), niepoprawny gaduła (W), wreszcie nieco dziwaczni marcowi kawalerowie (BW, Dw An). Kilka razy udało się Chodźce stworzyć zajmujące wariacje tych tradycyjnych typów. Jednak i to nie była właściwa dziedzina jego humoru. On skłaniał się do prostszych efektów komicznych.

We wczesnych utworach miał upodobanie do k o m i z m u sytuacji, grubego i nieraz ordynarnego. Komiczny jest dla niego młodzieniec, co w śmiesznym stroju spotkał się z ukochaną (AS), komiczne jest towarzystwo, oblane nagle ukropem z przewróconego samowara (S), dwaj głusi, którzy nie mogą się z sobą zmówić (BW I 61), niedołężny ksiądz przeor, co pomylił toasty (BW I 75 n) i t. p.⁷⁰ Do tej kategorii należy i komizm nieporozumień co do znaczenia wyrazów (urocza

panna Katarzyna w B najopaczniej tłumaczy sobie sens wyrazu Jowisz i t. p.).

Najulubieńszą atoli sferą komizmu były Chodźce szlacheckie »krotofilne anegdoty, dowcipy i koncepta« (BW II 166), którymi często — nie on już sam od siebie, — ale jego bohaterowie operują. Więc anegdoty; — niektóre z tradycyjnego znów, odwiecznego repertuaru, jak np. podział trzech gołębi pieczonych między pięć osób, sprytnie odpowiedzi braciuszka zakonnego przed królem: — niektóre, zdaje się, swojskie, jak historia o kwestarzu, co cały wóz słoniny wyludził, niby dla lekarstwa, na pozrywane od śpiewu płuca braci-mnichów... A powtóre: koncepty słowne (»Twoje dubia to duby smalone«, Dw An I 173; »fundum z fundamentu zniszczone«, W. 65; etc.), bakalarskie kalemby z nazwiskami, abrakadabra niedorzecznych zestawień (*Antiquitates* oczakowskie w Dw Kon 46). Wreszcie t. zw. dowcip, polegający na sprytnych odpowiedziach, zręcznych przymówkach, sentencyach *ad casum*, zwłaszcza uszczypliwych, wyzyskiwaniu czyjejś naiwności itp. Ktoś wyszydzi łysego; ktoś inny sianem się wykręci z zakładu; jeszcze gdzieindziej dotną bogatemu szambelanowi, że za stary do miłości... Najlepsze będą wypadki, o których taki dowcip kontaminuje się z komizmem charakteru. Jeden przykład! Stary kawaler pułkownik pruski p. Murmuluk, mający manię ciągłego opowiadania swoich wspomnień o bitwie kistryńskiej, ubiega się o rękę panny, dokoła której już się kręci dwóch młodych Żmudzinów; ktoś mu zwraca uwagę na małe widoki jego kandydatury; na to Murmuluk:

— »Gdym był pod Kistrzyniem, to była tam taka bateria, co na dwa boki strzelała i najciężej było zdobyć ją; alem ja podszedł z trzeciego boku...

— »To i Dosie myślisz pułkowniku zdobyć z trzeciego boku? — przerwał ktoś«. (ŻMM 58)

Naogół jednak jest to humor ciężki. Nie darmo były te dowcipy przeznaczone dla głów, co podziwiała mądrość kwestarza, który własnym rozumem wykoncypował, że Wo-

łodkowicz nie mógł być autorem pieśni o swej własnej śmierci (PKw)!

W zakresie subiektywnych pierwiastków warsztatu romansopisarza można rozpatrzeć jeszcze jeden kompleks momentów artystycznych, mianowicie jego obrazy natury. Jakkolwiek możnaby to z dużą słuszością zrobić i w dziedzinie pierwiastków obiektywnych. Albowiem decyduje w tej sprawie nie tylko taki lub owaki stosunek poety do natury, ale także — w równej mierze — jego wyrobienie techniczno-artystyczne. T. zw. »poczucie natury« zupełnie nie jest równoznaczne z uznaniem estetycznej przydatności natury dla danej formy sztuki; samo przez się to »poczucie« ma jeszcze charakter całkowicie pozaestetyczny; można naturę bardzo kochać, a do sztuki swojej jej jednak nie wprowadzać⁷¹. Jeżeli tedy w romansie, który początkowo ogranicza się wyłącznie do opowieści o wydarzeniach ze sfery ludzkiej, z biegiem czasu pojawia się element natury, to nie jest to wyłącznym wpływem wzrastającego dla natury kultu. Działają tu jeszcze względy inne. Z jednej więc strony jest to wynikiem konsekwentnego realizmu, dążącego do ujęcia przedmiotu narracji w całokształcie jego związków przestrzennych; z drugiej — wiąże się ta rzecz z rozwojem techniki literackiego wytwarzania nastrojów uczuciowych. W czasie, kiedy Chodźko zaczął ogłaszać *Obrazy Litewskie*, romans polski już był przebiegł w tym względzie znaczną ewolucję. — Cały szereg wcześniejszych romansopisów zgoła się bez natury obywał. Pojawiała się ona u nich tylko zrzadka, — bądź w formie wyrazu pozaestetycznego, zadowolonego *sentiment de la nature*, bądź w formie zwięzłych topograficznych czy chronograficznych informacji. Stopniowo jednak znaczenie tego czynnika wzrastało: pojawiają się pisarze, co wprowadzają naturę, jako pretekst refleksyi moralno-filozoficznych; jest obszerna grupa twórców, którzy używają natury, jako środka, wytwarzającego albo wyrażającego pewne nastroje. Stosunkowo najpóźniej pojawił się obraz natury traktowany realistycznie, jako prze-

strzenne, ciekawe pod względem charakterystycznym tło działań ludzkich. — Obok tych przemian w zakresie funkcji artystycznych przechodziły obrazy natury zmiany zarazem w stosunkach ilościowych i jakościowych. Stopniowo stawały się coraz częstsze w powieści i coraz rozciąglejsze. Większa rozciągłość zaś wiąże się już ściśle z techniką wykonania. Jakoż — od pierwotnych ogólników uczuciowych i suchych informacyjnych wyliczeń postępują pisarze ku większej dokładności i plastyce: przybywa konkretnych szczegółów topograficznych, ujawnia się też tendencja do traktowania ich na sposób malarski, a więc uwydatniania linii konturu, przeciwieństwa blasków i cieni, naświetlenia atmosfery, zrzadka nawet — układu plam barwnych i różnie perspektywicznych. Wyrabia się wreszcie odpowiedni styl uczuciowy i dodaje poddawczej mocy wyrazom subiektywnego wczuwania się w naturę. A tak — przedstawienie natury coraz się rozwija, uwielostronnia i umacnia. Wśród społecznych Chodźce na najwyższym stopniu sztuki stanęli: Michał Grabowski i Kraszewski⁷².

Sam Chodźko, jakkolwiek zdawna przylgnął do niego w krytyce epitet Claude-Lorraine'a przyrody litewskiej⁷³, jednakże przy bezstronnem rozejrzeniu za takiego wielkiego artystę w tej dziedzinie uznany być nie może. Nie mniej przeto jego stosunek do natury posiada ciekawe znamiona, którym warto się przyjrzeć. — »Poczucie natury« posiadał znaczne (wielokrotnie je wyraził w dygresjach swoich powieści), i to nie tylko pozaestetyczne: przyrodę litewską lubił i wielbił, jako przyrodę litewską, ale obok tego uznawał — ze stanowiska już jakby artysty-plastyka, że Litwa »przedstawia nader częste krajobrazy i widoki zachwycającej piękności, szczytnego rozmiaru lub niewymównego wdzięku« (Dw An II 142). Wielkiej jednakże roli tym »zachwycającym widokom« w powieściach swoich nie udzielił. Jego talent wiódł go w dziedzinę ludzką i poddawał uwadze przede wszystkim człowieka. Jako tło zaś chętniej mu się pod pióro nasuwa martwa natura ludzkich wytworów (wnętrza): tę — wiemy — opisywał szczegółowo. Do malowania zaś natury żywej brak mu było

siły. W myśl zresztą swojej teorii o słabości słowa uważał takie opisy za bezcelowe. Mówił, że odtwarzać piękności przyrody — znaczyłoby — naprzód odbiegać ciągle od przedmiotu powieści, a pominąwszy już to, zawsze »być przewodnikiem niedostatecznym po ścieżkach, na których miłość swej ziemi, dobra wola i czułe serce jedynie przewodniczyć powinny« (Dw An II 142). I charakter tedy talentu i teoretyczne zapatrywania składały się przeciw wybitnemu rozwinięciu obrazów natury. To też, choć wzmianki o naturze zdarzają się często, są z reguły dosyć krótkie i nieskoncentrowane. — Czasem, opisując jakąś miejscowość, określa ją Chodźko tylko epitetem uczuciowym (»miła jest okolica Boruń...« B 88, »okolica niewymówny przybrała urok« Dw Kon 306, itp.). — Zazwyczaj jednak wylicza szereg konkretnych informacyjnych szczegółów. Opisuje zawsze miejscowości rzeczywiste, a opisuje topograficznie ściśle. P. Czesław Jankowski, znawca powiatu oszmiańskiego, o dokładności tych opisów mówi bardzo pochlebnie. Chodźko jest sumiennym topografem. Ze stanowiska jednak malarskiego jego obrazy nie posiadają wyższej wartości. Wprawdzie tu i owdzie o malarskie ujęcie się stara: zwraca uwagę na kontur (np. BW I 15, BW II 8 n), na atmosferę (BW I 20, BW II 83), najczęściej zaś na układ światła i cieni (PDż 96, BW I 120, BW II 8 nn, J 82 n etc.)⁷⁴; nie umie się jednakże w malarskim nastroju utrzymać: pomiędzy relacje o konturach i światłocieniach wstawia uwagi archeologiczno-rzeczowe lub topograficzne; oczywiście rozprasa to uwagę i nie pozwala na wytworzenie się jednorodnego wzrokowego obrazu. (Przykłady typowe: góra BW II 56, klasztor żodziski BW III 12). — Nie mając walorów malarskich, ani też większej poddawczej siły uczuciowej w stylu, posiada przecież »natura« Chodźki pewien urok swoisty, którego wykrycie pozwoli nam może wyjaśnić owe nietrafnie formułowane pochwały dawnej krytyki. Otóż przedewszystkiem — duża ilość jego opisów przedstawia ruch w przyrodzie: pewne zmiany naturalne albo pewną kolejną następczość obrazów. Innemi słowy — obrazy natury mają tu charakter kinetyczny, przekształcają się w oczach czytelnika.

A więc mamy: — B 88 n: szereg widoków, kolejno przesuwających się na drodze do Borun, — B 106: zmiany horyzontu przy zbliżaniu się do miasta; — Dw Kon 7: zmiana widoku przy wyjeździe z lasu na wolną przestrzeń pól; — BW II 8 n: bez ustanku zmieniające się formy chmur; — ŚMDż 166 n: zmienność obrazów ruchu na drodze w chronologicznej kolei pór roku; — BW II 49 nn: kilka kolejnych faz zachodu słońca, obserwowanych w podróży, a więc w związku ze zmianami terenu; — BW 83 nn, 86 n: mglisty poranek, wschód słońca, rozpraszanie się mgieł i rozjaśnianie stopniowe dnia; itd. itd. Nie jest to wszystko wyrażone w zeszkłowanych, zwartych i dobitnych ustępach specjalnych; przeciwnie: często jest rozbite na szereg krótkich wzmianek, wpłatanych co pewien czas tylko w pauzy narracji. Nie jest nawet ukształtowane tak, żeby czytelnik istotę tych zmian wzrokowo dokładnie mógł sobie przedstawić; sam jednak fakt zmienności uświadamia się. Wytwarza się pewna iluzja ruchu, a więc życia. — Rzecz zastanawiająca, że raz jeszcze — pod sam koniec analizy artyzmu Chodźki — spotykamy się z tą samą skłonnością jego talentu, którą zauważyliśmy już na początku, przy rozpatrywaniu ogólnych planów konstrukcyjnych jego powieści, i która potem tylokrotnie powracała (przy technice wprowadzania nowych figur, przy narracji, przy scenach zbiorowych i przy dyalogu): z wydatną mianowicie artystyczną predylekcyą do ruchu, — ruchu rzeźwego, pogodnego...

I natura bowiem, jak ludzie, jest u Chodźki rzeźwa i pogodna najczęściej. A wogóle ze światem ludzkim wiąże się ściśle. Dochodzimy tu do drugiej jej ważnej właściwości. Chodźko duże części albo wręcz całokształty akcji swoich powieści umieszcza w *plein-airze* (ŚMDż, B, PKw, Dw Kon, W, ŻMM; całe BW i cały Kw O). A choć tam ten *plein-air* sam w sobie, jak wiemy, nie z wielkim artyzmem jest oddany, jednakże wciąż świadomi jesteśmy jego istnienia (przypominają o tem krótkie wzmianki od czasu do czasu) i czujemy niejako kopułę nieba nad sobą. I to przyczynia uroku. Nadto zaś jeszcze: mamy przed sobą ludzi, przedziwnie z tą

naturą zżytych, zharmonizowanych, jak gdyby zrosłych. Nie rozmawiają o niej, nie uświadamiają sobie nawet swego *sentiment de la nature*, ale tętni on w ich krwi. Że zaś ci ludzie są przedstawieni żywo i przekonywająco, przeto ich odczuwanie — przy czytaniu — wnika w świadomość naszą i w nas samych tworzy iluzję bezpośredniego odczuwania natury: jej świeżości, zdrowia i spokoju... Najsilniej też wrażają się w pamięć te opisy, które blisko się łączą z działaniami ludzkiemi. Od wszystkich obłoków, słonecznych ogni, mgieł i poświat księżycowych — ileż jest pyszniejszy ten (przypomnijmy) ranek u Bielewiczów, kiedy psy grają na polowaniu, albo ten wieczór »cichy, miły, spokojny«, ze śpiewem słowika spadający na stary dwór i na towarzyską wesołość trzech »konwersujących« szlachciców (Dw Kon 115)!

Jak zaś dalece i wyłącznie ta dziedzina odpowiadała talentowi Chodźki, tego dowodem mogą być jeszcze porównania, któremi się czasem posługuje. Wszystkie nieomal są one ze sfery ludzkiej, a ściślej jeszcze: ziemiańskiej i rodzinnej. Nietylko kielich i dwie butelki przedstawiają mu się, jako dziad »z dwiema babulkami« (Dw Kon 263), nietylko części składowe tragedii klasycznej porównywa (wprawdzie humorystycznie) do części obiadu (Dw Kon 225), a licytację do polowania (OSEks 9), ale i stara sosna w zagajniku jest dla niego stuletnią babką w otoczeniu dzieci (BW III 41 n), a młoda zarośl dębowa, nad którą jeden ogromny dąb góruje, wydaje mu się być »prawnukami pod opieką pradziada« (Kw O 227)...

ROZDZIAŁ VIII.

W licznych dygresjach wyłożył Chodźko cały szereg swoich zapatrywań na różne kwestye. Poznaliśmy się już w poprzednich rozdziałach z kilkoma jego poglądami, dotyczącymi artystyzmu powieści (o opisach, o malowaniu natury, o trudnościach oddawania szybkości). Poglądy te były, jak stwierdziliśmy, najzupełniej zgodne z jego własną praktyką artystyczną i praktykę tę tłumaczyły. — O twórczości swojej mówi on wogóle szczerze i chętnie. Opowiada, że bezpośrednią do niej w popołudniowych latach żywota pobudką było mu uczucie, mianowicie gorące przywiązanie do wspomnień. Bo marzyć o przeszłości, wspominać złote dni dzieciństwa — według niego »jest to brać procent od kapitału złożonego w sercu własnem« (B 80), »czerpać słodycz z przeszłego szczęścia«. — Ale nie tylko taką rozkosz przynosi odnawianie dawnych wzruszeń. Wzruszenia te — wznowione — przywodzą człowieka do zadumy religijno-moralnej (Dw Kon 148 n), czynią go nabożniejszym i lepszym. Wobec tego wzbudzanie takich uczuć będzie poważną misją społeczną autora. Ten punkt kładzie Chodźko u podstawy swojej teorii literackiej. Celem pisarza będzie według niego trafić do serc czytelników, rozrzewnić ich, do zadumania skłonić. To zaś uda się jedynie wtedy, gdy pisarz będzie się własnego serca radził, gdy będzie tworzył z miłości i bezwzględnej szczerości okaże w wypowiedaniu uczuć własnych. »Jedynie prawda, z serca i duszy wyjęta, da prawdziwą wartość jego dziełu« (VCh 53 n).

Kiedy zaś — jako powieściopisarzowi — wypadnie mu malować przeżycia cudze, winien nadto »całe duchowe jestestwo i naturę ludzką mieć w sobie,.... »*rerum cognoscere causas*« (VCh 55) i umiejętnie używać tych materiałów, nagromadzonych z życia. Przy takim tylko postępowaniu dzieło jego będzie mogło odpowiedzieć najwłaściwшему dla każdej książki godłu: *utile dulci* (Dw An II 282). Są to więc zasady — co do postępowania artystycznego — realistyczne, a co do celu twórczości — dydaktyczne. Tylko dydaktyka ta jest swoistego rodzaju: nie przestrzegająca czy zachęcająca rozumowa dydaktyka XVIII w., którą uprawiał sam Chodźko jeszcze — we wcześniejszych powiastkach (P, S), ale dydaktyka emocjonalna, dążąca do działania przez wywoływanie specyficznych dobroczynnych wzruszeń. — Kierunkiem literackim, postępującym w myśl tych teorii, stosującym się do postulatów »prawdy i serca« w twórczości, jest wedle naszego autora romantyzm (Dw Kon 129 n). Trzymanie się tych haseł to zarazem cecha najistotniejsza i określenie romantyzmu prawdziwego, — w odróżnieniu od niesamowitych i bezkrytycznych zapędów pseudo-romantyków, przeciwko którym Chodźko się zastrzega.

Do serc ma się zwracać pisarz. Ale, że do wszystkich trafić niepodobna, rezygnuje więc Chodźko z tego z góry, ogranicza się, apelując tylko do »serc wybrańszych«, t. j. do takich ludzi, którzy takich samych mniej więcej, jak on, wzruszeń doznawali, którzy sami posiadają drogie pamiątki i »czulsze wspomnienia« (Dw Kon 148 n).

Te czułe wspomnienia życia osobistego łączą się ze wspomnieniami zanikających form obyczajowości ogólnej, z pamiątkami historycznymi. Stąd i do obowiązków pisarza przybywa jeszcze jeden: odtwarzać przeszłość. Na to zadanie piszących pierwszy wskazał Scott, i to nieśmiertelna jego zasługa (ŻMM 9). Autor beletrysta ma odtwarzać jednak nie tę przeszłość »znamienitą i wiekopomną«, która jest tematem dla historyka, ale tę domową, »cichą, skromną« (Pod Lit, wstęp)... Odtwarzanie owo, tak samo, jak i relacje ze wspomnień o przeżyciach własnych, winno mieć cel mo-

ralny, winno się zwracać do tych, którzy cnoty naddziadów w swoich sercach pielegnować pragną (Obr Lit V, Zakon.). Powieściopisarz więc, »obierając jedno pasmo« splotu obyczajów ludzkich, pasmo »zdobiące... lub szpetne, pierwsze ku naśladowaniu, drugie ku obrzydzeniu ziomkom przekazać będzie umiał: pierwsze w dalszą tkaninę wplecie, drugie wyrwie z osnowy i wątku« (ŻMM 138). W zgodzie z tą zasadą stara się Chodźko wyrwać z obrazu przeszłości owe »szpetne pasma«, a malować tylko strony jasne; mało więc daje nam materiału do określenia jego istotnych na przeszłość polską zapatrywań.

Z licznych wszakże dygresji zdaje się wynikać, że ta przeszłość polska — dodajmy szlachecka — rzeczywiście przedstawiała mu się cała w barwach świetlanych. Były w niej wady, owszem, ale to po większej części z naleciałości obcych, podstawa zaś zawsze zacna i pocziwa. »Gruntem serce była wiara prawdziwa i wysokie oszacowanie siebie samych, swojego imienia, swej dostojności, a jednym słowem, swojego szlactwa« (NP Kw 143). Właściwości te sprawiały, że zło zawsze tylko wyjątkiem u nas było, całość zaś zawsze dobra... Istotę charakteru szlachty polskiej najlepiej zdefiniował wiersz Krasickiego: »czuli, cnotni a ochotni« (Dw An I 73); »dobroć i miłość« były tego charakteru zasadą; stosunki dopiero polityczne (w czasie i istocie swej zresztą bliżej nieokreślone), pozwalające szlachcie na »samowolną nieuległość«, wyrobiły w niej »nałóg dumy i zarozumiałości«; stąd też bardzo często, »czy to w ogólnych prawach i uchwałach na dobro kraju, czy to w szczególnych osobistych zamiarach, co miłość przedsięwzięła i postanowiła, to duma i zarozumiałość wykonać nie dozwoliła«, ale natomiast znowu, »co duma i zarozumiałość nabroiła, to miłość i pocziwość poprawiła i łagodziła, a ta nieustanna fluktuacja jest właśnie treścią dziejów kraju całego« (ŻMM 31 n). Że ta »samowolna nieuległość« szlachty była rzeczą szkodliwą i zgubną, to podkreśla Chodźko; ale, czyją ona była winą, skąd powstała, — nad tem się już nie zastanawia... Broni tylko szlachty (przyznawszy jej te dwie tylko wady: dumę i zarozumiałość) przed

innymi zarzutami; broni szlachty, broni i jej instytucji... Ot, zarzucają szlachcie dawnej pieniaństwo; — to wada nie tak znów wielka. — Zarzucają prawnictwu, że było zepsute; — to nieprawda: były wypadki takie, ale zupełnie odosobnione; poza tem zdarzało się, że preponderancja możnych determinowała niekiedy zdanie sędziów, ale — pośpiesza zaznaczyć Chodźko — »nigdy pieniądze« (Dw An II 8)! Więc znowu nie tak źle, a lepiej zawsze, niż dziś! — Inni występują z zarzutem, że włościanin był upośledzony i obchodzono się z nim niesprawiedliwie. To fałsz. Stosunki te były wbrew wszystkim »potwarzom modnym« jak najlepsze: serdeczne, patryarchalne, dobre i łagodne (W 46, ŻMM 31, PDż 101): panowie byli ludzcy, a »chłopki« życzliwe i przywiązane... — Prawda, był surowy fanatyzm, który szafował klątwami (W) i zmuszał czasem najniewinniejszych ludzi do pokutowania całem życiem za jakieś urojone grzechy (PPr). Chodźko, bądź co bądź wykarminiony tradycją humanitarną wieku oświecenia, potępia w zasadzie fanatyzm (W 136); ale w tym wypadku gładko go tłumaczy: naprzód fanatyzm dawny lepszy jest od nowożytnego niedowiarstwa, a po drugie — był on często jedynym środkiem do pohamowania zapędów i namiętności krewkich i zuchwałych ludzi dawniejszych (W 10 n); a wreszcie — dowodził wielkiej siły uczuć chrześcijańskich (PPr). — Kwitły wśród szlachty przesady; — autor *Obrazów Litewskich* i to sobie tłumaczy dodatnio: widzi w tem (wpływ romantyzmu!) swoistą religijną poezję (DMDż 11). — Najwięcej jeszcze może miałyby obiekcyi względem staropolskiego sposobu układania spraw małżeńskich — bez udziału serca; ale i tu konwinkuje go łatwo taki historyczno-empiryczny argument, że ta napozór zimna i sucha droga do kobierca najczęściej przecie prowadziła do szczęśliwego pożycia stadeł (ŻMM 153)... — W całości swojej więc było w jego przedstawieniu niezwykle uroczę to »życie pełne, szerokie, swobodne, niewyrozumowane, braterskie, szlachetne, dobroduszne i szczere, rozmaite codziennym czynem i animuszem, choć podobne powszechnym narodowym obyczajem« (NPKw 138). Wywodzenie pokrewieństw między szlachtą od najdalszych pokoleń (ŻMM roz. I

i in.) łączyło wszystkich jakby siecią serdeczności, co skryształizowała się w znamiennym okrzyku »Kochajmy się!«, — któremu podobnym »żaden naród... się nie poszczyci« (NPKw 298). — Taką była podług Chodźki przeszłość szlachecka.

Dlaczego i w jaki sposób zaczął się gmach państwa polskiego chwiać, o tem dużo i wyraźnie Chodźko nie mówi. Z przelotnej wzmianki (ŻMM roz. I) można wywnioskować tylko, że pasowanie się szlachty z władzą królewską uważał za czynnik destruktywny; dalej, że państwo polskie w XVII już wieku — »zewnątrz ściśnione« — było i »wewnątrz rozpręglem« (W roz. I). Za główną przyczynę tego rozprężenia, zdaje się, uważał »krnąbrną dumę i nieuległość prawom magnatów« (ŻMM roz. I), którzy dla interesów osobistych wicherzyli w kraju. Acz nie jest Chodźko tu, — jak zresztą i w wielu innych razach, — konsekwentny: skądinąd zdaje się mieć poważne uznanie dla magnaterii staropolskiej i na dowód np. uczciwości i mądrości jezuitów przytacza okoliczność, że »większa część magnatów miała domowych kapelanów z tego zakonu« (PPr 120)! — Wielkie nieszcześcia Polski rozpoczął Jan Kazimierz, choć nie on jeden był ich winą (PPr 63 n). Dwukrotna inkursya szwedzka była »ostatniem rozartagnieniem węzłów, jednoczących dotąd naród w sformę i uległe państwo« (W roz. I); ona go rozbiła na drobne partye i zgraje, garnące się około potężniejszych możnowładców, co mieli wzgląd wyłącznie własny na oku, a nigdy interes własnej ziemi. — Nadto najazd szwedzki — mówi Chodźko — ożywił »stłumione gorliwość pierwszego Wazy i jezuitów różnowierstwa« (W roz. I) i wskrzesił nienawiści religijne. — A tak »powstało w kraju naszym hajdamactwo«, samowola, zajazdy, bójki i pojedynki ciągłe (W roz. I)... — Ta junakieria z pewnemi modyfikacyami trwała »aż do połowy prawie panowania Stanisława Augusta«. Był to okres »otrętwienia kraju: sprężyny rządu i porządek wewnętrzny zostały rozstrojone (PKw, przypisy). Ale przecież i wtedy jeszcze świeciły wśród szlachty ostatki dziedzicznego męstwa i cnót domowych, a zepsucie nie zaszło do krańców (PKw przyp.)... Ostateczną klęską był dopiero napływ obczyzny za Stanisława

Augusta: z nią wszedł do kraju egoizm, który rozłączał panów od szlachty i zamykał przed nią bramy pałaców (Dw An II 149 n); [gdy porównamy to z wyżej przytoczonymi zdaniem o magnatach, brak konsekwencji musi uderzyć]; — dalej: miejsce dawnego hajdamactwa zajęła gorsza — zniewieścianość (W roz. I), a przede wszystkim bezbożność i bezreligijność, — stokroć szkodliwsze od dawnego fanatyzmu, bo tamten kazał przynajmniej lękać się Boga, »ta, od wszelkiej wiary i od wszelkiej obawy uwalniając, rozpasuje też na wszystko« (W 136 n).

Widzimy, jak z dziedziny politycznej nieznacznie przeszliśmy do religijno-moralnej. Zagadnienie upadku państwa i rozbiorów gdzieś się zapodziało, natomiast z całą zajądłością został zaatakowany XVIII wiek, co »oniemił ziemię dla Boga« (RW II 79). Oszmiańskiego obywatela te kwestye bardziej od tamtych obchodziły, bardziej mu były dostępne i wydawały się ważniejszymi... Skąd poszedł racjonalizm oświecony, — to go nie zajmuje. Skądkolwiek się wziął, był obłąkaniem: emancypując rozum, wywoływał wątpliwości religijne, a potem niedowiarstwo. Niedowiarstwo zaś, pozbawiające człowieka pociechy światła przewodniego, a nade wszystko spokoju, podkopujące pradiadowską prostotę życia, jest dla Chodźki największym złem na ziemi. I, chociaż wie dobrze i wyznaje, że w czasach pisania *Obrazów Litewskich* nie jest to zło aktualne, jednak walce z niem poświęca wiele miejsca w swych utworach i całą nawet jedną »powiastkę cudowną« — *Duch Opiekunicy*. Walka ta nie odznacza się ani ładem, ani jakąkolwiek logiką. Prostu, Chodźko — podobnie jak jeden z jego bohaterów — woli »raczej gromić, niż argumentować«, jego wywody są niespójne i sprzeczne. I trudno zarzucić z tego robić autorowi, który potępił z góry rozum, uznając go za zarozumiałego kuglarza. Ale też i nie sposób tych jego opinii detalicznej poddawać analizie. Uznaje np. Chodźko wiarę za łaskę bożą (J 16), ale obok tego uważa wątpienie za rzecz grzeszną, a człowieka, nie mającego pewności w wierze, za upartego i zarozumiałego mędrka (DO 16 3). Raz utrzymuje, że wiara, wątpieniem nadwątlona, »łaską tylko

szczególniejszą boską do dawnego życia« przywróconą być może (J 16), a drugi raz ma to za rzecz niesłuchanie łatwą, prostą i tylko od chęci człowieka zawisłą (DO 207 n). I tak dalej... Argumentem rzeczowym na nicość rozumu jest, że on »osłupieje..., gdy się twarzą w twarz spotka ze śmiercią« (PŻ 47). W sukurs przychodzą nadto argumenty historyczne. Ot, na Zachodzie w XVIII w. po krótkim panowaniu racjonalizmu »rozumami... pomieszał się rozum«: doszło do krwawej katastrofy, i berło świata z powrotem oddane zostało w ręce Opatrzności (J 12). Potem jeszcze zaczął rozum »grać rolę rozmyślającego nad przeszłością filozofa« (J 14), ale i to niedługo trwało. Wkrótce ukorzył się ostatecznie. U nas w kraju odbyło się to wszystko na mniejszą skalę i w słabszym stopniu. Obecnie »narody w cofniętej rotacji wróciły, zda się, na dawne pod krzyżem stanowisko« (DO 137 n). To jest drogowskaz postępu! Przewodnikami ludzkości na tej drodze są ludzie, którzy pracują nad jej ulepszeniem moralnym, to jest poprostu »ludzie cnotliwi i pobożni«. Inni zaś wszyscy, mędrkujący, rozumujący, tłumaczący wiarę »pojęciem ludzkim«, niedowiarki, wreszcie wszyscy ci, »którzy się męczą nad odgadnięciem mechanizmu duszy i praw jej zjednoczenia się ze zmysłami« (psychologowie więc?) — wszyscy ci »obląkują ludzi« (DO 215). Wywody swoje kończy Chodźko parabolą, będącą ukoronowaniem religijno-reakcyjnych perspektyw. Oto w pustyni zbłąkała się karawana kupców. Każdy z nich innego próbował środka, by drogę odnaleźć. Jeden jął mierzyć kierunek wiatrów, inny sporządził kompas itp.; jeden tylko nic nie robił, uciekając się do miłosierdzia boskiego, jako jedyne go środka ratunku... Ten jeden też tylko się uratował. Oto apoteoza »nowego ducha czasu«, którego godłem ma być miłość powszechna chrześcijańska, prawda i prostota w czynie, a jak z tej przypowieści wynika, — jeszcze i chrześcijańska pokora, ubóstwo duchowe i umysłowy kwietyzm!

Po dziwnych odmianach świata, lubo niedowiarstwo znikło naogół, jednakże wpływ jego pozostał w postaci jakby mgły jakiejś pośepnej, która padła na świat i ludzi, niespo-

kojności (NPKw 47)... Ludzie zaufali sobie, pozwolili powodować się żądzom; stąd »trudy, starania..., bojaźń, samolubstwo« i wzrost nieograniczony chęci posiadania. I t. d., — wszystkie nieomal wady i występki wyprowadzą się z tego źródła, aż do łapownictwa urzędników rosyjskich, karyerowiczostwa kancelistów i zmateryalizowania młodzieży obywatelskiej (NPKw).

A patrzy Chodźko na swoją współczesność pod względem moralnym przez ciemne okulary. »Nigdy — powiada — towarzystwo nie było bardziej materyalnym, nigdy związki rodzinne nie były bardziej wątpliwymi« (NPKw 289); i sam przez to wystawia świadectwo ubóstwa wartości i siły moralnej swoich haseł i poglądów, bo przecież one były naówczas panujące.

Nie można zresztą większej przywiązywać wagi do wypowiedzeń w zawilszych sprawach tego pisarza, który sam o sobie wyrzekł, że poza chwilami uniesienia myśl jego »traci... polot, zaszuwa się mgłą i pomrokiem, gmatwa się w ciemnych i rozsnuwa się nie mogących wyobrażeniach« (BW I 37). Są one tylko charakterystyczne, jako karm umysłowa czytającej publiczności swego czasu...

Chodźko pewnie dopiero się czuje i nabiera rezonu, gdy z górnych regionów dociekań, a raczej wycieczek, historyzoficznych, religijnych i społeczno-moralnych, schodzi na grunt potocznej mądrości życiowej i filozofii praktycznej. Do tej też dziedziny ściągają się najczęściej jego dygresje. Lubi wygłaszać takie aforyzmy, jak, że »trzydzieści lat — sam czas do ożenienia się, dwadzieścia pięć — sam czas do miłości« (ŻMM 58); jak dalej, że obrona i zbawienie kobiet jest w obludzie (BW I 100), i cały szereg podobnych — o małżeństwie, miłości, o wdowach i starych kawalerach, o różnicy między męskim a kobiecym rozumem itp. itp. — Tą konkretną stroną życia interesując się najbardziej, ułożył nawet dla swych czytelników, »ludzi prawego serca i ukojonych namiętności« cały wykończony system filozofii szczęścia (*Wyjatek z Rękopismu Filozofii praktycznej*)⁷⁵. Aby osiągnąć szczęście — według tej filozofii — trzeba (prócz koniecznych wa-

runków zdrowia i pewnej niezależności materialnej) umieć się tylko dobrze urządzić we wnętrzu własnym, jak w domu... Trzeba więc mieć w sobie naprzód niejako jeden gabinet cichy wyłącznie dla siebie, a drugi pokój — gościnny — dla gości nieproszonych: trosk. Te troski należy przyjmować jak najrzadziej i jak najkrócej, a zaraz potem śpiesznie umykać do swojego gabinetu, w którym można przebywać spokojnie, dobrawszy sobie do towarzystwa dwóch przyjaciół: spokojne sumienie i rozsądek (»wygodniejszy w codziennym pożyciu... od swego starszego a najczęściej zarozumiałego brata rozumu«), oraz ponadto jedną kochankę: naturę, dającą »codziennie otwarte źródło rozkoszy najczystszych, niewinnych« (l. c. 125). Przy tym systemie życia — w dwóch pokojach duchowych, z dwoma przyjaciółmi i jedną kochanką, w niezależności od opinii ludzkiej — porządny człowiek najzupełniej może być szczęśliwy, a serce, »codziennie miłe odbierając wrażenia, nawyka do nich, tkliwieje, szlachetnieje, a słodycz i szczęście, którem się napawa, rozlewa wokoło« (125).

Filozofia życiowa tkliwości i spokojności opiera się oczywiście naprzód o religię, a następnie o mocny filar istniejącego porządku społecznego i politycznego. — W społecznych stosunkach społecznych wszystko jest według Chodźki normalne. Żydzi przedstawiają mu się bardzo sympatycznie: są uczciwi, a przez ciągle stosunki ze szlachtą nabierają poloru i godności (PPr 111), i niewątpliwie niedługo się zasymlują (NPKw 275). — Co do chłopów — za »potwarz modną«, jak wiemy, uważał ich ucisk; jeżeli tu i owdzie zdarzył się jaki wypadek niesprawiedliwości, to naprzód jest to tylko wypadek odosobniony, a powtórę jest wynikiem zmiany wyobrażeń moralnych i wzrostu zbytku (a wiemy, że i jedno i drugie wywodził nasz autor z niedowiarstwa XVIII wieku). Więc propaganda moralno-religijna raczej zaradzi złemu, niż przekształcenia socyalne (NPKw 149 nm). Dawny Szubrawiec o swoich młodocianych rojeniach zapomniał!

Natomiast inna idea, zaszczipiona w młodości czasach, nie wygasła w nim do końca życia, mianowicie powszechna za pierwszych lat panowania Aleksandra I ufność w Rosyę.

Naówczas — w okresie unii realnej — hołdowali tym nadziejom najwybitniejsi ludzie. Później marzenia się rozpięchły. W Chodźce jednak, jak i w licznej części obywatelstwa litewskiego, legitymizm rosyjski nigdy nie zamarł, nie wygasło uwielbienie dla Aleksandra. — W ruchu 30-go r. udziału nie brał, choć najbliżsi jego krewni należeli do powstania⁷⁶; ruch ten uważał za karygodny błąd, za krok najfatalniejszy, nawet hańbiący⁷⁷. — W czasach mikołajowskich Chodźko, bogobojny religiant, zdobył się na pochwałę systemu Pawła I. Bo dzięki niemu może, jak uważał, ostała się w sercach (litewskich) wiara, albowiem »władza cywilna, tamując napływ antysocyalnych z zachodu nauk, skuteczniej, aniżeli ostygłe natenczas duchowieństwo, gromiła rewolucyjne dążenia« (J 16)⁷⁸. — Pełen sympatii rosyjskich, przejął nawet skrawki popularnych teorii słowianofilskich i, mówiąc (Dw Kon 205) o romantycznej poezji polskiej, osobliwy kładł nacisk na to, że »źródło pierwszego do niej natchnienia na sławiańskiej wytrysnęło ziemi«. (Odnosiło się to do znanej historii o Czerniawskim i Ludmile Żukowskiego za mickiewiczowskich czasów w Wilnie).

Sentymenty te wzmogły się z wstąpieniem na tron Aleksandra II, a zwłaszcza po pokoju paryskim, — kiedy i w całym kraju na podstawie kilku drobnych faktów i szeregu pięknych słów rojono rozmaite zmiany, oddawano się różowym nadziejom i ułudom⁷⁹. — Przedewszystkiem nowe panowanie wpłynęło na zapatrywania społeczne Chodźki. Inicytywa reformy socyalnej szła teraz od rządu; przez legitymistę więc musiała być akceptowana. Wziął autor nasz udział w pracach ustanowionego naówczas (3 marca r. 1858) wileńskiego komitetu do spraw włościańskich⁸⁰, który zresztą świetnie się w dziejach reformy nie zapisał⁸¹. Został nawet jego wiceprezesem. Jakże atoli zajął stanowisko w swoich wystąpieniach, dokładnie i szczegółowiej niewiadomo. Biograf jego Syrokomla mówi o tem mało i z niechęcią⁸²; Klaczko powiada ogólnikowo, że należał do najzaciętszych obrońców starego porządku...⁸³ Na podstawie pracy Br. Zaleskiego⁸⁴, charakteryzującej ogół ówczesnych stosunków i prądów w tej

sprawie, oraz wyznań autorskich (NPKw 154 nn), zdaje się, można wywnioskować, iż były Szubrawiec, — pamiętający jeszcze z młodości liberalne usiłowania litewskie z przed r. 1820 w kwestyi chłopskiej, — wypowiadał się za reformą prawodawczą w duchu hasel wieku oświecenia, czy szubrawskich, t. j. za zniesieniem poddaństwa. Dalej jednak poza tę ideę dziedzic z Dziewiętni nie poszedł. Propagowanej przez postępowe żywioły, a nieodzownej już wtedy reformie ekonomicznej, to jest uwłaszczenia, — był wrogiem stanowczym⁸⁵.

Taką tedy rzeczą te nowe powiewy czasu i nowe nadzieje skłoniły Chodźkę do wzięcia udziału w sprawach o doniosłości ogólnej. Ale tego nie było dosyć. Pociągnęły go one do wystąpień jeszcze głośniejszych, na jeszcze szerszej arenie. — 6 września 1858 r. zjechał do Wilna cesarz Aleksander II. Grono prawomyślnych obywateli postanowiło dać wyraz wiernopoddanym uczuciom i upamiętnić pobyt monarszy zbiorowym almanachem. Jakoż wydawnictwo to, zaaranżowane przez A. H. Kirkora, rzutkiego i sprytnego pół-polaka, pół-rosyanina, późniejszego założyciela *Nowego Wremieni*⁸⁶, — doszło do skutku⁸⁷. Między innymi wydrukował tu i Chodźko rzecz p. t. *Dzień szósty i siódmy września w Wilnie*⁸⁸. W artykule tym, pełnym entuzjastycznych uniesień, patosu i wielkiej rzewności, przedstawia przyjazd Aleksandra, jako błysk nowej »karty z księgi przeznaczeń«, »ślabemu rozumowi ludzkiemu ku wspomózeniu dany« dla oryentacyi w biegu historii. Ma pobyt cesarski pociągnąć za sobą moralne odrodzenie kraju, przyczynić się do zbratania »szerokiej rodziny sławiańskiej« i tryumfu hasel chrześcijańskich. Dzień, w którym on — ojciec — do przywiązanych swych dzieci przybył, jest świętem narodowem dla Litwy (o Polsce i polskości niema tu wzmianki; o Litwie tylko wciąż mowa, jako prowincyi imperyum). A wszystko to było już po wyraźnem wypowiedzeniu się Aleksandra względem Polaków: »*Surtout point de réveries*«. — Zresztą w nadziejach swoich — trzeba to powiedzieć — nie był Chodźko odosobniony: sekundowała mu większa część społeczeństwa. W swym natomiast entuzjazmie i panegiryzmie bez miary i pohamowania niewiele miał to-

warzyszy. Owo album wileńskie jest do dziś pomnikiem krzyczącym »uwielbienia ręki chłoszczącej«, jak się wyraził ugodowo nawet usposobiony Walery Przyborowski. Wywarło też wrażenie przykre. Zajątrzyło przeciwko autorom, a więc między innymi i przeciw Chodźce, opinię publiczną i ściągnęło dwa pełne strasznego oburzenia pamflety: Klaczki⁸⁹ i Ujejskiego⁹⁰. Na autora *Obrazów Litewskich*, złamanego wtedy ciosem rodzinnym: śmiercią córki, podziało to druzgocąco.

Dla zrehabilitowania się ze stawianych mu zarzutów wsteczniactwa, apostazyi narodowej i zatracenia zmysłu moralnego napisał ostatnią książkę: *Nowe Pamiętniki Kwestarza* (wydaną dopiero pośmiertnie), w której wyłożył raz jeszcze zasadnicze swoje poglądy. Nowych rzeczy tu niema. Te same, co dawniej, ogólniki, opieranie całego systemu życia na »zaufaniu w Bogu i umiarkowaniu w żądach«; to i owo tylko w nieco odmienną formę zostało ubrane... Kilka jedynie ciekawszych zdań, dawne pomysły uzupełniających. — Mianowicie — w kwestyi społecznej. Mówi Chodźko, że obecnie zupełnej regulacyi sprawy należy się spodziewać od reformy rządowej. Obywatelstwo jednak powinno się i samo przyczynić do tego, a to przez wyrzeczenie się buty pańskiej i lenistwa (NPKw 155 n). Jedyne to w całej twórczości jego tak surowe słowa względem szlachty; i tu jednak nie były wypowiedziane samorzutnie! I jeszcze dwa frazesy pojawiają się tutaj — frazesy, będące świtem już nowszych czasów. Naprzód, — że mamy nietknięty jeden wielki kapitał, mianowicie — pracę; a powtóre, że skarb cnót przodków naszych przykroić musimy do czasów dzisiejszych, podobnie jakbyśmy musieli przykroić starą ferezyę, przerabiając ją na surdut (252 n)! Jak to pojmovać bliżej, tego już wiceprezes komitetu wileńskiego nie określił.

ROZDZIAŁ IX.

Panna Gabryela Güntherówna, *minoris gentis* poetka i sawantka oszmiańska, osobistość w sferach salonowych i literackich swojego czasu na Litwie bardzo wybitna, skreśliła w swych pamiętnikach⁹¹ nader plastyczny portret Chodźki z okresu powstawania pierwszych seryi *Obrazów Litewskich*. »Ignacy Chodźko — pisze — miał twarz i całą postać arcykrotochwilną, mały, zadarty i zapadły noseć, policzki wydatne i rumiane, usta pełne śmiechów, oczy, jak dwie czarne szpileczki pełne iskier, włosy w nieładzie i tę jakąś rubasność, która przy dowcipie była mu do twarzy; z damami galant, co słowo w rączki je całował z zapalem. Właściwie jednak był Chodźko duszą męskiego towarzystwa, a noc, spędzona przezeń w gościnie, bywała zwykle dla gospodarza i dla gości nocą bezsenną, tak sypał piosneczkami, anegdotami, żartami, których, dzięki Bogu, tylko echo bez słów dolatywało do pokojów, zajmowanych przez kobiety«.

Obraz ten i lapidarna charakterystyka odpowiadają dobrze temu pojęciu, jakie o najgłówniejszych rysach osobistości Chodźki mogliśmy sobie wyrobić na podstawie jego pism. Wesoły i towarzyski gaduła, rubaszny anegdociarz, obywatel popularny w całym powiecie, dusza zabaw, a zarazem wzięty beletrysta — niezłe on nam daje wyobrażenie o przeciętnej duszy swego czasu i swego szlacheckiego środowiska.

Umysł jego miał widnokrąg szczupły, do skomplikowanych trochę konstrukcyi myślowych był niezdolny;

kiedy chodziło o jakieś nowe wyobrażenia, wedle własnego Chodźki wyznania, »gmatwał się« i »zasuwał pomrokiem« (BW I 37), wpadał w stan, w którym »płaczą się myśli, lecz się w ciąg jasny snować nie dają« (PŻ 218). — Nie mogąc tak na sąd własny i krytyczną ocenę zjawisk się zdobyć, nie kuśił się nawet bardzo o to, a karmił się obficie mądrością cudzą. Ulegając prądom czasu, przystosowywał się do nich i do otoczenia, a przeżycia swoje na modłę innych stylizował. Nie darmo tak często używał słów obcych dla charakterystyki tych przeżyć i autobiografię swoją (*Peryody Życia*) bez mała z samych cytatów ułożył. — Kierując się jednak przyrodzonym, pospolitym, zdrowym rozsądkiem, człowiek ten, o woli słabej i myśli nielotnej, obierał zawsze złoty środek; i to dopiero po długiej a ostrożnej oscylacyi, nie kwapiąc się, wyczekując, co czasy przyniosą... Stąd jest ten roztropny moderat zawsze jakiś zapóźniony — nawet jak na polskie, pobłażliwie młodszością kulturalną tłumaczone, stosunki. Artykuliki satyryczne do *Wiadomości Brukowych* przygotował właśnie wtedy, gdy już pismo było zamknięte. W *Meliteli* Odyńcowej, pełnej romantyczności i »walterskotacyi«, on pomieszcza powiastkę w stylu XVIII wieku. Pierwszy wierszyk w manierze romantycznej pisze w roku 1842 dopiero (jak wyznaje w PŻ). Pean na cześć Waltera Scotta wygłasza i naśladować go świadomie próbuje w okragłe 20 lat po śmierci wielkiego torysa. Na apologię zaś i teoretyczne uzasadnienie poezyi romantycznej zdobywa się w r. 1857, kiedy romantyzm był już u schyłku. — Bądź jak bądź, odbija w sobie ważniejsze prądy i przemiany duchowe czasu, w którym żył, naturalnie w pewnem zmniejszeniu, złagodzeniu, a nadto w niezawsze spójnych kombinacyach, jego eklektycznej naturze właściwych. Za młodu zlekka liberalizujący mason i wolteryanin, — w wieku późniejszym staje się gorącym i surowym ortodoksem katolicyzmu. Wychowanek tradycyi wieku oświecenia — z czasem przekształca się na gorliwego gromiciela rozumu i cieszy się, że traci on coraz więcej wyznawców (NPKw 266). Humanitarny Szubrawiec, powstający przeciwko poddaństwu, — po szeregu lat własnej gospodarki na wsi zmienia się w herolda

teorii o patryarchalności i sielskości stosunków między paniami a włościaninem; i znowu — po upływie pewnego czasu — wraca do młodocianych idei o potrzebie reformy, kiedy te idee reformistyczne szerokie już ogarnęły kręgi i utrwaliły się w zbiorowej świadomości obywateli, jako rzecz konieczna. Zakamieniały niegdyś klasyk, wyszydający »grubą w zmysłeniach« balladę, — po latach, gdy uspokoiły się namiętności i ustał zgiełk walki, — akceptuje ideologię romantyczną i od romantyków nową erę literatury polskiej chce liczyć. Za młodu dosyć krytyczny wobec przeszłości, potem staje się chwałcą starej szlacheckiej niemał bez zastrzeżeń. Wreszcie w ostatnim swym utworze (1861) daje echo całkiem nowoczesnych haseł (refleks może z Kraszewskiego czy Korzeniowskiego?), wypowiadając frazes o kapitale pracy i potrzebie zwalczania w sobie buty oraz lenistwa...

Do swych zapastrywań dochodzi Chodźko po większej części nie drogą rozumową, lecz emocjonalną. Pierwiastki afektywne w jego naturze przeważają, uczucie jest w nim władzą górującą. Jakies wzruszenie drobne i, zdawałoby się, nieznaczające wiele potrafi zmienić cały tok jego myśli. Wierzy on święcie, że swego usposobienia oczywiście o innych wnioskując, że np. przypomnienie pieśni religijnej z lat dziecińczych albo wsluchanie się w muzykę organów najszczerzego nawet ateistę do Kościoła może nawrócić (BW II 79, Dw Kon 310). Podatny do wzruszeń, nie odznacza się atoli szeroką tych wzruszeń skalą. — Namiętności silnych w nim nie było; nie umiał też ich malować w swoich powieściach; i teoretycznie bardzo im małą w życiu wyznaczał rolę: uważał, że zdarzają się one rzadko (PPr 101) i powstają tylko pod działaniem specjalnych warunków historycznych (ŻMM). Nader kochliwy (już w szkolnych czasach, kilkanaście lat mając, posiadał wspomnienia miłosne; mówi o tem w B), — potęgi uczucia miłosnego nie miał i, kiedy pierwsza jego miłość zakończyła się niefortunnie, nie odczuł tego tragicznie, jakkolwiek zabawnie nieco starał się owo przejście na sposób uczucia z *Dziadów* kowieńskich ustylizować; wkrótce pogrążył się w inną miłość. — Bardzo natomiast silne były w nim uczucia ro-

dzinne: »gdy go otoczyła z powinszowaniem gromadka wnuków, rozrzewniał się do płaczu«⁹², — śmierć córki stała się dla niego katastrofą miazdzącą. — Osobliwie głęboko działały na Chodźkę wzruszenia pospolite, przeciętne. Urok spokojnej wsi, krajobraz nadwilejski, ciepło rodzinne, cnoty domowe, pogodny tok życia błogiego, wspomnienia dawnej przeszłości, starożytności litewskie i — last but not least — powab smacznego obiadu, oto sfera, w której się obracają uczucia autora *Obrazów*. Szczupłe i zwykłe wrażenia wywołują w nim rozrzewnienie i roztkliwienie. — Idealem jego jest życie rodzinne — wesołe, proste, bogobojne, a nade wszystko spokojne, na wzór przodków. — Jest z instynktu religijny. Wprawdzie za młodu głosił się być wolterzystą, ale było to tylko charakterystycznym dla niego przystosowaniem się do mody (Dw Kon 238 n): cały wolteryanizm zresztą zasadzał się głównie na przeniesieniu dzwonka loretańskiego z salonu do sypialni, gdzie pokryjomu młody mason się modlił. Ze zmianą czasów odzyskał dzwonek swoje dawne miejsce, a Chodźko został religiantem otwartym, wierzącym w cały aparat cudów, miejsc błogosławionych, objawień i nieomal w bezpośrednią interwencję Opatrzności do spraw ludzkich. Obchodził jubileusze kościelne, zachwycił się pięknnością świąt katolickich i napisał dwie powiastki w guście literatury odpustowej (DO i J). Jest w tym względzie bardzo typowym przedstawicielem tej późnej odmiany romantyzmu: ortodoksyjnie katolickiego, bigoteryjnego, który reprezentowali na Litwie Odyniec, Korsak, Gabryela Güntherówna i in., a którego charakter dobrze uwidocznia taki np. wiersz albumowy Czeczota:

O, mój Jezu ukochany,
Ucz mię przez Twe święte rany
Znosić boleść i niedolę,
Z Twą się świętą zgadzać wolę...⁹³

Ręka w rękę z ortodoksyą religijną — w myśl owego zgadzania się z wolą bożą — szedł legitymizm rosyjski. Głosili

go wszyscy ci poeci, a Chodźko stał się jego rzecznikiem podczas przyjazdu Aleksandra II. do Wilna w 58 r. w artykule, pełnym kornych uwielbień i nieprawdopodobnej tkliwości.

Łatwo rozrzewniający się Chodźko jest po narcyzowemu rozkochany — w sobie i swoich »słodkich« wzruszeniach. Lubi pogrążyć się pamięcią w przeszłość własną i każde wspomnienie, każde wrażenie minione rozbierać, drobić, rozważać. Mówi gdzieś o sobie: »Codzień staję się egzemplarzem ciekawszym dla psychologicznego rozbioru i nauki; i pewny jestem, że najinteresowniejszą napisałbym książkę, pisząc duchowy rozbiór własnego mego indywiduum«⁹⁴. Tak się samym sobą zajmując i ceckając, z pozą stylizatora znowu dąży do harmonii swych przeżyć i ułożenia ich w linię konsekwentną. Wydaje więc pod starość utwory młodociane dla zaokrąglenia całokształtu twórczości; pisze o Szubrawstwie i masonii, podnosząc ich dodatnie strony, żeby pewno przed sobą samym i przed innymi wyjaśnić, że należenie do nich w młodości nie było sprzeczne z zasadniczą linią jego życia; układa swoją afektowaną autobiografię i wogóle do siebie ciągle wraca. Żyjąc głównie wspomnieniami lat przeszłych, nie lubi współczesności, jest względem niej (wszystko jedno, czy ma do tego powody, czy nie ma) niechętny i zgryźliwy. — Taka uczuciowość jego natury była bezpośrednią pobudką do twórczości późniejszego okresu.

W twórczości tej ujawnił Chodźko talent wartkopłynnej narracji, żywego dyalogu i plastycznego widzenia gromady ludzkiej. Żywość i rozmach nielada okazuje szczególnie przy opisach ruchu. Zręcznie też przedstawia charaktery, acz tylko pospolite, średnie, niezawile. Nie zdobył się natomiast nigdy na większą i spoistą kompozycję. W efektach artystycznych szkodzi mu czasem skrupulatność antykwarska i topograficzna, skłonność do lirycznego gawędziarstwa, a przede wszystkim brak zmysłu psychologicznego.

Ten mankament warunkuje charakter jego wyobraźni: jest ona tylko odtwarzająca, prawie nigdy twórcza. Chodźko nie ma do powiedzenia, on tylko potrafi opowiedzieć, co widział lub co od drugich szczegółowo słyszał.

Anegdoty znane dobrze, wyszlifowane zapewne wielokrotnem powtarzaniem, udają mu się doskonale; natomiast powieści z dawniejszych czasów, gdy trzeba było większej dozy domysłowości artystycznej, chybiły... Jest to realista, ale jakby pamiętnikarz tylko. Tajemnice tego proceduru artystycznego, który Balzac w swoim dosadnym języku określił, jako »zamiękanie kotom ogonów«, t. j. umiejętność tworzenia nowych kombinacji z materiału, zaobserwowanego w życiu, — posiada tylko w bardzo szczupłej mierze. Umie to, kiedy o proste rzeczy i prostych ludzi chodzi. Chybia, skoro trzeba jakiegoś głębszego w duszę wnikięcia...

Szerokich horyzontów nie ogarnął, i dzieło jego, oceniane z punktu widzenia balzakowskiego postulat: »*le roman doit être l'histoire privée d'une nation*«, nie miało by wysokiej wartości. Daje ono pojęcie o bardzo nierozległej dziedzinie życia polskiego... Chodźko jest ograniczony szczupłą sferą zjawisk. Lubując się człowiekiem głównie ze zwierzęcej, zewnętrznej jego strony, — szczególnie jest rozmiłowany w tłumie robawionym, i zdaje się, że mógłby zostać tym »dziejopisem wesołości narodowej«, którego przyjscia się spodziewa w *Dworkach na Antokolu*. Niepotrzebnie tylko nieraz zbyt duże chce znaczenie upodobanym przez siebie objawom życiowym przypisywać. Powiada gdzieś np., że na podstawie rozmaitych form »zalecanek« można by »daleko trafniej osądzić stan moralny narodu..., niżeli z rozbioru poważniejszej napozór dziejów jego treści« (ŻMM 139 n). W każdym razie najwyższe artystyczne rezultaty osiąga, gdy się tej swojej dziedziny trzyma i gdy nadto pozostaje w granicach obiektywnego opisu; ustępy subiektywno-liryczne są nieudatne zupełnie.

Umysł mając niebogaty i przekonania nieskrajne, nie nadaje powiastkom swoim tego, jak się wyrażał M. Grabowski,⁹⁵ »charakteru doktrynalnego«, którego pełne są twory autora *Soplicy*. Powiastki te są to proste, potoczyste o pospolitych ludziach anegdoty... W czasie, kiedy »wszystkie jednostki odzywały się tchem swojskości natchnioną pieśnią«⁹⁶; gdy goniono za rajskimi wspomnieniami »w łupinie orze-

cha«, jak powiedział Klaczko; gdy zanikł kult wielkości, ustępując miejsca czci dla ludzi zwykłych, uczciwych tylko,⁹⁷ i gdy, im bardziej parafialne i nieuroczne powąty życia, tem bardziej ogół interesowały⁹⁸, — a tak właśnie u nas w kraju po 40-ym r. było, — dzieła Chodźki musiały być popularne, niezmiernie lubione i cenione wysoko.

Pisał Chodźko mało (cały dorobek długoletniej jego twórczej działalności zawiera się w trzynastu dziełkach i garstce artykułów) i bardzo powoli, — tak powoli, że aż raz zdarzyło mu się w drugiej części powieści zapomnieć, jakie nadał imię jednemu z bohaterów w części pierwszej: ksiądz Dowiatt w pierwszej połowie *Dworków* zowie się Ambrożym, w drugiej zaś Augustynem... — Podobnie jak szczegółowo i drobniawo badał swe przeżycia, tak też długo i troskliwie opracowywał swoje utwory; poprawiał, cyzelował⁹⁹, a nawet uczył się ich na pamięć. »Przepisuję tom pierwszy *Pustelnika* i uczę się tomu drugiego« — pisze w jednym liście¹⁰⁰. Tą starannością artystyczną przypomina trochę, rozumie się, *si parva magnis comparare licet*, wielkiego swego współczesnika Flauberta. Zresztą powolność tworzenia i stąd pewno płynęła, że nie miał wielkiej energii, a pisanie musiało mu przychodzić niełatwo. Styl jego robi często wrażenie mozolnie wypracowanego, mianowicie w dygresjach od wątku powieściowego i w ustępach »lirycznych«; okresy wtedy są »długie i ciężkie«, jak to zauważył już Pleniewicz w swoim o Chodźce szkicu¹⁰¹; dodajmy, że spotyka się w nich sporo prowincjonalizmów litewskich¹⁰². Szczególnie ciężko było mu widocznie wypowiadać wyobrażenia umysłowe ogólniejszej treści: zasób słowny w tej dziedzinie musiał mieć niebogaty, bo zawsze, ilekroć o te regiony zahaczał, używał wyrażeń i figur stylowych niezmiennie tych samych. Do najpospolitszych, pozostających w pamięci po szybkim nawet odczytaniu jego pism, należą np.: »karawana postępu«, »palec boży«, »karta z księgi przeznaczeń«...

Tak się przedstawia sylweta tego człowieka z czasów depresji umysłowej w kraju i apolitycznych zaślepień względem Rosyi. — Tak się zarysowywa talent krajowego beletrysty z okresu zniżenia lotów i wyłącznego rozmiłowania w przeszłości w naszej literaturze: — talent niezłożony, ale, jak widzieliśmy, wyrobiony znacznie w trudnej sztuce prostoty.

Beletrysta ten, rozpatrywany we względzie historyczno-literackim, jest interesujący z trzech głównie punktów, które ciągle staraliśmy się przy analizie jego dzieł mieć na uwadze i od czasu do czasu zaznaczać.

(1) Nie mając silnej indywidualności własnej i własnej inicjatywy, skupia w sobie, jak w soczewce, dążenia ogółu swego środowiska, urabia swoją formę według prądów panującej mody i prezentuje w zmniejszonej skali kilka etapów rozwojowych powieści polskiej realistycznej. Od powiastki spektatorowej (PND) i dydaktycznych oraz satyrycznych nowelek (P, S), przez próbę naśladowania wzorów obcych (AS) dochodzi do swojskiej formy powieści-pamiętnika ze wspomnień (wpływ pośredni Niemcewicza i Tańskiej, bezpośredni — Jana ze Świsłoczy). Potem pod wpływem Rzewuskiego do powieści tradycyjnej i stylizowanej się zwraca (PKw). Zaakceptowawszy sztukę romantyczną, przepaja swoje utwory liryką. I nakoniec za wzorem znów Rzewuskiego i radą Grabowskiego zabiera się do powieści historycznych.

(2) Przez te właśnie ostatnie utwory swoje (Dw An, Pod Lit) daje ciekawy materiał do badania rozległości wpływów walterskotycznych w Polsce. *Podania Litewskie* świadczą, jak długotrwałe i wielostronne były te wpływy. Nie ograniczyły się one tylko do trzeciego dziesięciolecia i t. zw. »walterskotacyi«, ale niemało się przyczyniły i do powstania powieści tradycyjnej (Jan ze Świsłoczy), a koło r. 50-go wystąpiły z nową siłą i, zajmując teraz uwagę głównie stroną kompozycyjną, — obok historyczno-realistycznej, — uczyniły po-

wieści Waverleyowskie jeszcze na szereg lat niedościgłym wzorem dla romansopisarzy historycznych polskich.

(3) Na twórczości Chodźki uwidocznia się łączność kulturalna i literacka XVIII w. z XIX oraz siła i rozciągłość wpływów wieku oświecenia. — Ten pisarz z czasów romantyzmu i reakcji katolickiej w XVIII jednak wieku i jego tradycjach się wychował, był masonem i Szubrawcem... Prawda, większość haseł i zasad z młodych lat spłynęła po nim bez znaku. Jednakże pewne ślady pozostały: w postaci niejakiego krytycyzmu względem szlachecczyzny i magnatów, przeświadczenia o znaczeniu silnego rządu, wreszcie humanitarnego — przynajmniej w teorii — stanowiska wobec włościan (zniesienie poddaństwa — koniecznością). — Dalej, dotykając w treści swoich utworów między innymi i »nowych« ludzi XVIII wieku, na kulturze francuskiej kształconych, stworzył najsympatyczniejszą dziś dla nas — wbrew jego intencjom — w całym swym dziele figurę: wojewodę Chomińskiego (Dw Kon). Jego czar osobliwy zasadza się na tem, że to jedyny człowiek zamyślony u Chodźki, jedyny, co zdaje się troskać sprawą ojczyzny. I zarazem piękne znamiona rasowe łączą się w nim z europejskim polorem, z technieniem nowożytnym. — Ale to nawet mniejsza! Najsilniej zaważył wpływ XVIII w. na Chodźce, jako literacie. Zastrzeźmy, że mamy na myśli nie wyłącznie XVIII wiek polski, ale wogóle europejski (do którego jednak kultura stanisławowska w Polsce przecież otwierała drogę). Zaczął Chodźko twórczość od wierszy pseudoklasycznych; potem poszła proza satyryczna do tygodnika moralnego i tendencyjnego powiastka, — wszystko formy XVIII wieku. Dalej: *Autor Swatem*, powieść naśladowana w treści z Pigault-Lebruna, pisarza z ducha całkowicie wieku XVIII, z epoki rewolucyjnej¹⁰³, a w ujęciu podobna do Fieldinga przez liczne dygresje literacko-krytyczne. — Ciekawsza, że w szereg lat później, pisząc *Ducha Opiekuńczego*, więc powiastkę w zamiarze niby psychologiczną, o tendencji religijno-katolickiej, zamyka ją Chodźko w formę starego, znanego XVIII wiekowi »conte merveilleux«... Nadto: widzieliśmy na jak szeroką skalę stosuje zasadę powieściopisarzy-

humorystów angielskich XVIII w. (— tym razem wpływ ujemny —) o bezsilności pióra i bezcelowości opisów. To przeszkadza mu w stwarzaniu nastroju: tej sztuki się nie nauczył; nie wyszedł więc poza w. XVIII. Wreszcie teoria postępowania literackiego Chodźki, jako romansopisarza: romans ma być obrazem życia, »autor ma szukać prawdy życia, serca i namiętności« (AS 52 n) — jest teorią realizmu, z XVIII pochodzącą wieku. — Powiada gdzieś Chodźko, że dopiero od romantyzmu zaczyna się ten ważny rozdział historii literatury, w którym stała się ona prawdą i uczuciem się ludzkim zajęła (PŻ 51). Jeżeli mamy mieć na myśli gatunek powieściowy, to zaszczyt ten nie romantyzmowi się należy, i wygłoszenie podobnego sądu jest ze strony Chodźki pewną niewdzięcznością względem dawnych jego mistrzów. Prawdzie bowiem życia udzielili niemało miejsca w swoich dziełach romansopisarze XVIII w. — Lesage, Fielding, Smollett, Goldsmith, a choćby Pigault-Lebrun, — twórcy, którzy — słowami jednego z nich mówiąc — umieli sobie wyrobić bilet wolnego wstępu za kulisy tego wielkiego teatru, którym jest życie. Co zaś do uczucia, to tacy pisarze, jak Prévost, Marivaux, a z tych, których Chodźko znał napewno, taki Sterne — umieli w meandry ludzkiego serca zajrzeć bardzo głęboko. — Jeżeli można mówić o wpływie romantyzmu, był on w stosunku do Chodźki tylko niekorzystny: sankcjonując liryzm w powieści, rozstroił on jego formę częstymi, niewzruszającymi, a nudnymi wylewami uczuć. — Najlepsza Chodźki powieść — *Pamiętniki Kwestarza* — wypłynęła z zasad romansopisarskich XVIII w. Jest to powieść przygód, zręcznie (pierwszy raz w naszej literaturze) przeniesiona na grunt polski. Można by rzec, że jest to spóźniony polski odpowiednik dzieł takich, jak *Tom Jones*, *Gil Blas*, *Roderick*... Na mniejszą tylko skalę. Jest tu coś z powabu tamtych dzieł; nie darmo jest to jedna z najpopularniejszych do dziś dawniejszych powieści polskich...

Wpływ XVIII wieku był mocny i długotrwały. Zatraca się on aż gdzieś dopiero koło połowy stulecia następnego.

Przepaści w kulturze literackiej nie było; przeciwnie była ścisła łączność. Odkrycie nieznanych pism Mickiewicza stwierdziło to dla wyżyn literackich; zbadanie bliższe szeregu twórców krótszego tchu, takich, jak Chodźko, niewątpliwie stwierdzi to dla niższych regionów literatury.



PRZYPISKI I EKSKURSY

WSTĘP.

¹⁾ 1. sierpnia 1911 r. — Chodźko umarł w 1861 r. — Wydania: *Obr Lit.*: — 1840–50 (Wilno); 1847–54 (Wil.); 1854–55 (Wil.; wyd. tylko I., II., III., IV. seryi); 1872 (Wil.); 1875–76 (Wil., w wyd. zbiorowym); 1881 (Wil., w wyd. zbior.); 1891 i nast. (Złoczów); 1903 (Wil.). Sama III. serya (*PKw*)—nadto:—1880 (Tarnów), 1881 (Kraków), 1881 (Warsz.—Wil., wyd. albumowe), 1894 (Odessa), 1901 (Warsz., wyd. album.). 1911 (Warsz.). — *Pod Lit.*: — 1852–60 (Wil.); 1870 (Warsz., ser. I. i II.); 1875–77 (Wil.); 1881 (Wil.); 1898 (Gródek, III. i IV. ser.); 1909 i nast. (Złoczów). — *Dw Kon.*: — 1857, 1875, 1881. — *PND*: — 1860, 1875, 1881. — Kilka drobnych powiastek z *Obr. Lit.* wydano prócz tego (różnymi czasy) osobno. — *DMDż* (z I. seryi *Obr Lit*) przełożono na jęz. franc. (1857), a *PKw* na rosyjski (1880).

²⁾ Prace o Chodźce kolejną chronologiczną wyliczam w artykule o nim w 8-ym tomie wydawn. *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej* (str. 329–359). Z pośród wszystkich tych prac należy wyróżnić, jako rzecz podstawową, zwłaszcza pod względem biograficznym, książkę Kondratowicza: *Życie i pisma Ign. Chodźki*, Wilno 1861. Biografia jest tu oparta na własnych wspomnieniach i na troskliwie zebranych dokumentach.

³⁾ Ściła data napisania *PND*, pierwszego utworu prozaicznego Chodźki, nie jest wiadoma; było to po r. 1822.

⁴⁾ Przez usta mianowicie Korzeniowskiego; cf. Chmielowski: *Nasi powieściopisarze*, II, 1895, str. 109 n.

⁵⁾ W. Dibelius: *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im XVIII. und zu Anfang des XIX. Jahrhunderts.*, 2 t., Berlin, 1910.

ROZDZIAŁ I.

⁶⁾ Drukowane w *Dzienn. Wil.*: 1823 II 301 (*Zosia, filut dziewczyna, anakreontyk*) i 1824 I 94 (*Do A. E. Odyńca, list*).

⁷⁾ Bieliński J., *Szubrawcy w Wilnie*, 1910, str. 231.

⁸⁾ Artykułki te były wydane później dopiero, w 1860 r., p. t. *Próby Nowego Dykcjonarza*.

⁹⁾ Kondratowicz (Syrokomla), *Życie i pisma Ign. Ch.*, 1861, str. 19.

¹⁰⁾ *Myśli, uwagi, obrazy*, druk. w Dzienn. Wil. 1829 (*Lit. Nadobna* IV, str. 383—386).

¹¹⁾ *Poddany* był wydrukowany w *Meliteli* Odyńca 1829 r. — Odyniec opowiada (*Wspomnienia z przeszłości*, 1884, 266 n.) o jego genezie nieprawdopodobne rzeczy, że mianowicie opisał tu tylko Chodźko autentyczne wydarzenie z czasów St. Augusta, które znał z relacji jakiegoś krewnego. Utopijny charakter anegdoty w *Poddanym* nie pozwala jednak w tym wypadku, jak i w wielu innych, Odyńcowi wierzyć.

¹²⁾ Utwór ten był wydany dopiero w 1846 r. (Obr Lit, serya IV.) p. t. *Autor Swatem*. — Ścisła chronologia poszczególnych powieści Chodźki nie jest znana. P. W. Z. Kościalkowska — jedyna z pośród tych, co o nim pisali, — zetknęła się nieco bliżej z jego rękopisami, ale żadnych stał nowych wiadomości nie wyciągnęła (*Szkice Literackie, I. Ign. Chodźko*, 1907, str. 25 n.). — Jeżeli wobec tego odnoszę powieść tę do czasów o kilkanaście lat wcześniejszych, czynię to na podstawie — naprzód — wyznania samego Chodźki: »moja też powieść jest trochę starszej daty i dawniejszego trybu« (AS 14), które w ten sposób tłumaczę, że tu o datę napisania chodzi; — a powtóre — na podstawie analizy utworu. Ujawniają się w nim mianowicie właściwości, wybitnie odskakujące od stałych metod artystycznych Chodźki, w 1846 roku pisarza już wyrobionego, a dalej bardzo mocne wzorowanie się na dziełach obcych, — rzecz pospolitsza u autora początkującego, niż u człowieka o ustalonej już firmie literackiej. — Przejdźmy do szczegółów. (a) W charakterystyce: zacięcie szkicowo-karykaturalne, gdy chodzi o postaci drugoplanowe (aktor-pijak, grający rolę amanta; zazdrosny o żonę antreprener; sufler; żyd), a bezbarwność, gdy chodzi o główną parę bohaterów. W drugiej zaś połowie piątego dziesiątka Chodźko maniery karykaturalnej wyżył się zupełnie! Raczej do PND powiastka jest w tym względzie podobna, niż do powieści z czasów po roku 40-tym. (b) Brak opisów zewnętrznych (z wyjątkiem jednego karykaturalnego portretu aktora-amanta), — rzecz trudna do pomyślenia w twórczości późniejszego okresu, przepełnionej opisami powierzchowności. (c) Duża doza subiektywnego humoru, pierwiastka, niesłuchanie u Chodźki w późniejszych latach rzadkiego. (O czym wszystkim przekonają rozdziały, badające artyzm tych późniejszych czasów). — Wszystkie te właściwości dadzą się wytłumaczyć wpływem Fieldinga i Pigault-Lebruna, którzy są nawet w jednym rozdziale powiastki wspomniani. Ale mamy tego wpływu dowody silniejsze jeszcze! Z ducha Fieldinga (i może Sterne'a?) są dygresje teoretyczno-literackie

i humorystyczne (pseudo-naukowy traktat o rozumie kobiecym w roz. IV.; klasyfikowanie à la Sterne różnych typów kobiet, str. 29 n). Zarówno wydaje się mało możliwą taka siła reminiscencji z tych autorów w r. 1846, jak i przestarzałe powoływanie się na ich praktykę artystyczną. — Najwięcej jednak zapatrzył się Chodźko w ekstrawaganckiego roman-sopisarza czasów rewolucyjnych we Francji — Pigault-Lebruna (cf. o nim: Le Breton A., *Le Roman Français au XIX. 5. (Première partie: avant Balzac*, 1901, 73 nn). Zapożyczył od niego nie tylko komedyczny sposób prowadzenia dialogu (w którym Pigault celował), ale i szereg motywów powieściowych, a nawet obydwie główne perypetye. Po-mińmy już te drobniejsze motywy i środki konstrukcyjne, jako właściwe tak dobrze Pigault-Lebrunowi, jak i wszystkim nieomal innym autorom powieści awanturnicznych (więc: podróż bohatera, nieodzowne ze sługą; przygody; zetknięcie się ze światem aktorskim; bohater pożąda niebezpieczeństwa życia ukochanej, by jej wyratowaniem siłę swojej miłości okazać; miłość od początku powieści etc.), zatrzymajmy się tylko nad treścią dwóch głównych wydarzeń. (1) Młody (zakochany) bohater — w podróży przypadkowo dostaje się między aktorów i, sam udając przed nimi aktora, podejmuje się, jako gość, wystąpić w najbliższym spektaklu ich trupy; do czego jednak nie dochodzi. Zostaje za to w tem środowisku wystawiona na niebezpieczną próbę jego stałość i wierność miłosna — wskutek zalotności powabnej aktorki; wychodzi jednak zwycięsko. (2) Bohater z katastrofy pożaru ratuje się w kostymie niedokładnym i cudacznym; spotyka tak znajomego, który go wyśmiewa; a potem — w tym samym stroju — musi stanąć przed ukochaną; to go tak zawstydza i pogiębia, że (biedny bohater!) — wyjeżdża ze swoich stron i po dziesięciu latach dopiero do nich wraca. — W powieści Pigault-Lebruna *Pan Bott* (przekład pols. 1813, 4 tomy) w roz. 3. tomu II. p. t. »Przypadki« bohater przeżywa zupełnie taką samą przygodę w świecie aktorskim (którego stosunki — dodajmy jeszcze — tak samo są przedstawione, jak u Chodźki, z karykatural-nem zacięciem w kreśleniu figur), tak samo jest kuszony przez aktorkę, a nawet zaczyna ulegać (bo też i kusicielka francuska posiłkowała się metodami intensywniejszemi: »minkami wabiącemi zażęgała, także i ko-lan za przerywaniem rozmowy używała«); wskutek nieprzewidzianej okoliczności ucieka w jakimś ubiorze teatralnym. Schwytany — ośmieszony*). Pigault-Lebrun za tą formą komizmu sytuacji (nieubranie,

*) Wprowadzanie bohatera w środowisko aktorskie jest jednym ze stałych motywów realistycznego romansu awanturniczego. Odpowiednie zestawienia podaje Dibelius (l. c.) w t. I. str. 96. Z przykładów w romansie polskim można wymienić: *Edwarda Pawłowskiego* (1823), *Pana Antoniego Skarbka* (1824) i *Pana Walerego Kraszewskiego* (1831). Nigdzie jednak niema tak uderzającego podobieństwa sytuacji, jak między *Panem Bottem* a powieścią Chodźki.

śmiesznym strojem) przepada, jak Smollett, który — zdaje się — musiał wpływ na niego wyrzucić niemały. W jednej tej choćby powieści — nie zliczyć podobnego rodzaju efektów. Zdarza się młodzieńcowi i przed narzeczoną nieubranym stanąć (t. IV. str. 205 n); tylko obywatel bez tak rozpaczliwego skutku, jak u Chodźki. Tu ludzie bardziej są trzeźwi. — Wobec takich różnic między tym utworem a dziełami z piątego dziesięciolecia, oraz tak silnych reminiscencji z powieści awanturniczo-realistycznej, szczególnie zaś Pigault-Lebruna, — godzi się tedy przypuścić, że jest on istotnie »starszej daty« nie tylko co do tematu, ale i co do czasu napisania; że więc należy go do pierwszych prób pisarskich późniejszego autora *Obrazów Litewskich* zaliczyć. Po latach wydał go Chodźko, bo, jak zobaczymy, wogóle lubił potem młodociane swoje dzieła drukować i w ten sposób zaokrąglać linię swej twórczości; przygotowując do druku, wprowadził może niejedną interpolację i zmianę, i może wtedy dopiero dodał głównej powiastce owo obramienie, którego wyrazem jest tytuł (młody Leon opisał w formie powieściowej owe dwie smutno-zabawne przygody, a odczytawszy je obojgu ich bohaterom, którzy się po latach znów znaleźli razem, odnowił w nich dawne uczucia, a tak utworem swoim spełnił zadanie swata).

Co do Pigault-Lebruna — autor ten był wogóle u nas bardzo poczytnym. Przeclawski (*Tygodn. Petersb.*, 1830, Nr. 49) wymienia go w jednym rzędzie z panią Genlis, a Kraszewski (*Latarnia Czarnoksiężska*, 1842, t. IV., roz. 4) z Paul de Kockiem, a więc pośród najpopularniejszych. — W r. 1841. wydrukowano o nim artykuł w *Wizerun. i Roztrząs. Naukow.* (Serya 3. XVIII.). — Jedną z perypetyi w jego romansie *Mon Oncle Thomas* (cf. Le Breton, l. c., 81 n) dostarczyła Fredrze reści do bajeczki Jowialskiego o *Pawle i Gawle*. Czy jeszcze były jakie objawy literackie jego wpływu — trudno dziś wiedzieć.

¹³⁾ Drukowany w *Birucie* 1837 r.

ROZDZIAŁ II.

¹⁴⁾ »*Zeiten, in denen das lehrhaft Betrachtende vorwiegt, haben immer eine ganz besondere Hinneigung zu genrebildlichen Sittenschilderungen und zu Romanen*« (Hettner, *Litteraturgeschichte des XVIII Jh.* I. wyd. 5., str. 246).

¹⁵⁾ Cf. Fürst R., *Die Vorläufer der modernen Novelle im XVIII. Jh.*, 1897, str. 18 n; — Kawczyński M., *Studien zur Litteraturgeschichte des XVIII Jh. Moralische Zeitschriften*, 1880, str. 94; — Morillot P., *Le Roman de 1660 à 1700* (Petit de Julleville, *Hist. de la... litt. fr.*, t. V.).

¹⁶⁾ To ciągle dążenie po linii stałego postępu techniczno-artystycznego w romansie angielskim świetnie uwypatnia książka Dibeliusa.

¹⁷⁾ B. Gubrynowicz, *Romans w Polsce za cz. St. Augusta*, 1904, str. 33, 65 nn.

¹⁸⁾ Ks. A. Czartoryski w przedmowie do przekładu Fieldinga: *Podrutek albo Historia Tom-Dżona*, Warsz., 1793, t. I., str. IV.

¹⁹⁾ Offmański, *Znaczenie czasopisma Monitor*, (*Przew. Nauk i Lit.* XXIII.), str. 83.

²⁰⁾ Cf. o tem — dla literatury ang.: Fürst, l. c., 18 n, 21, 104 etc.; — dla lit. franc.: L. Jordan, *Die Gräfin La Fayette* (*Germ.-roman. Monatschr.*), 1909, 759.

²¹⁾ Ażeby się o tym stopniowym postępie techniki powieściowej w tym kierunku przekonać, wystarczy porównać dwóch autorów, którzy to mają wspólne, że obydwa uprawiali romans awanturniczo-komiczny: Kaliksta Pawłowskiego i Skarbka; — a dalej, w obrębie dzieł tego ostatniego, zestawieć powieści wcześniejsze z późniejszymi. — Pawłowski zaledwo zna podział na rozdziały (w *Edwardzie* [1823] takiego podziału niema; dopiero w *Błażeju z Tarczyna* [1825]) i wydarzenia swoje protokołuje sumarycznie kolejną czasu — od początku do końca, — nie nie opuszczając, niczego nie podkreślając silniej. — U Skarbka powieść dzieli się na szereg scen, potraktowanych z większą szczegółowością, a oddzielonych przerwami chronologicznymi, w których albo nic donioślszego nie zaszło, albo coś takiego, o czem autor krótko i mimochodem może powiedzieć gdzieś w nowym rozdziale. W każdym razie sceny te są jeszcze wszystkie postawione na jednakowym poziomie i mają znaczenie dopiero we wzajemnym związku; w *Panu Antonim* i *Podróży bez celu* (1824) są złączone w jeden łańcuch wszędzie obecną osobą bohatera. — Powieści późniejsze wprawdzie także są obliczone głównie na efekt całościowy, ale pewne sceny są w nich rozwinięte do rozmiarów wcale już obszernych. Przy przejściu od jednej sceny do drugiej nie tylko się często zmienia miejsce, ale i osoby; czasem autor robi skoki chronologiczne, czasem znów naodwrot ukażuje dwie sceny sobie współczesne. Bohaterowie główni wcale już nie są ciągle na widoku; przeciwnie, ażeby naprężyć ciekawość czytelnika, przez dłuższy nieraz czas pozostawia się go w niewiedomości o ich losach. Dla tego samego kompozycyjnego celu odpowiednio się grupuje i odpowiednio — w ciekawych najczęściej miejscach — przerywa sceny. Wszystko to można zauważyć już w *Panu Staroście* (1826) i w romansach historycznych z lat następnych, w znacznie już większym jednak stopniu w *Dodosińskim* (pisanym koło r. 30, wydanym dopiero w r. 38; o czem cf. *Bibl. Warsz.* 1877, II 415).

²²⁾ Pierwszym utworem polskim, pisanym na wzór Scotta (a wydanym w książce), jest *Jan z Tęczyna* Niemcewicza (1825). P. M. Szykowski sądzi (*Génie du Christianisme etc.*, 1908, str. 177), że pewien wpływ Scotta da się dostrzedz we francuskich powiastkach historycz-

ných Nakwaskiej (1821); mnie się to jednak nie widzi: czy to nie raczej wpływ nowel historycznych Arnauda?

Pierwsze polskie »walterskotacye« historyczne naśladowały mistrza o tyle, że stawiały całą powieść na tle historycznych wydarzeń, wprowadzały historyczne osobistości (bądź jako bohaterów głównych, bądź jako figury dalszoplanowe) i posilkowały się szeregiem efektownych motywów z jego aparatu epickiego. [Oto nieco przykładów — z kilku romansów: tajemnica bohatera (*Pojata*); szlachetny postępek względem rywala w miłości (*Damian Ruszczyce*); uratowanie ukochanej kobiety od śmierci (*Jan z Tęcz., Poj.*) lub niewoli (*Jan z T., Dam. Rusz.*, *Wł. Łokietek*); pojedynek (*J. z T., Poj., D. R., Wł. Ł., Dobiesławski*); pojedynek odłożony (*D. R.*); sąd tajemny (*Poj.*); napad rozbójniczy i wyratowanie napadniętych (*D. R.*); uprowadzenie pięknej damy (*Poj., Dob.*); intrygi (*Wł. Ł., D. R.*); przebranie (*Poj., Wł. Ł.*); nadzwyczajne podobieństwo osób (*Poj.*); prorocze widzenie senne (*Wł. Ł.*); tajemniczy portret (*Poj.*); mniemane duchy (*D. R.*); znaki złowróżbne (*J. z T., D. R.*); mniemany nieboszczyk żyje (*D. R.*); miłość do uroczej cudzoziemki (*J. z T., Poj., Dob.*); bohater między miłością dwóch kobiet (*Dob.*); bohaterka w konflikcie rozdwojonej miłości (*Poj., D. R.*; — sytuacja z *Woodstocku* Scotta) tajemnicza postać, świadoma losów bohatera i kierująca nimi (*J. z T.; Wł. Ł.*; tu zresztą podobniejsza jeszcze do Mentora fenelonowego, niż do figur scottowskich! Jeżeli dodamy do tego, że jednemu autorowi udało się nadać bardzo harmonijną budowę swojej powieści (*Damian Ruszczyce* Skarbka), a drugiemu nawet wybrnąć z trudności splecionej, przerywanej i ukrywanej kompozycji (*Pojata* Bernatowicza), — to bodaj wyczerpiemy cały zasób istotnych tutaj scottowskich oddziaływań. Były one, jak widać, powierzchowne i odnosiły się przeważnie do zakresu pierwiastków mniej więcej fantastycznych, których snadź tak potrzebowała rozbudzona naówczas wyobraźnia; cała głębsza strona psychologiczna romansów Scotta i cały jego drobnostkowy realizm — tutaj naśladowców nie znalazły. — Wysiłki realistyczne tych walterskotystów historycznych są drobne bardzo. Niemcewicz opisuje tylko dość dokładnie ubiory i niektóre obrzędy, nie zachodzi jednak daleko; Kościński jest może najskrupulatniejszy z nich wszystkich: o chorągwi Mahometa potrafi pisać tak: »Długość jej od drzewca do samego końca była na stóp 12, wysokość na 8; brzegów dokoła i przy drzewcu tło zielone, a na niem etc. etc.« (*Dobiesławski*, 1829, I 161), a wszystkie wydarzenia historyczne podaje z dokładnością dyaryuszową; i jego jednak wiedza nie jest tak obszerna, by mu jej na długo starczyć mogło; zresztą ta ścisłość pojawia się u niego tylko w relacji o momentach autentycznie-historycznych; części romansowe są wyłożone ogólnikowo. — Nie brak anachronizmów: celuje w nich zwłaszcza najniedo-

łęźniejsza »walterskotacya« — *Wł. Łokietek* Wężyka, — z jego cieplarnią, obiciami i modlitwami polskimi w Polsce XIII. wieku.

²³⁾ *Waverley*, ch. LXXII.

²⁴⁾ Najosobliwsza może jednak rzecz, że od czasu do czasu spotyka się coś z tego nawet w »walterskotacyach« historycznych! Nawiązujemy do przypisu poprzedniego. Postaci w tych powieściach były przeważnie blaszane, a cała ich atmosfera nierealna. Jeżeli jednak od czasu do czasu zabłyśnie kilka kart żywszym kolorem, to właśnie wtedy, kiedy autor, nie ceremoniując się z prawdą historyczną, wprowadzi nagle w odległe wieki jakąś figurę albo jakiś splot stosunków wcale niedawnej daty, — o których może mówić z artystyczną poufałością, bo je zna dobrze. — Tak — w *Janie z Tęczyna* jedyna żywa postać to stary szlachcic Michał Soroka (epizodycznie wprowadzony, II 199 nn). A przecież pocziwy ten sługa Tęczyńskich z jego swoistym animuszem, dowcipem i obejściem, z jego wiernością i przywiązaniem do domu panów swoich, do których łaski umie apelować, ale za których potrafi także łba nadstawiać na sejmikach, z jego wreszcie mową pełną łaciny — to figura, nie nie mająca wspólnego z czasami Zygmunta Augusta: zupełnie natomiast nie zdziwiłaby nas gdzieś na kartach *Soplicy* albo *Listopada*. Jest to pierwsza postać w długim szeregu podobnych, które w niedalekiej przyszłości na typy literackie się urobią. — Pawłowski naszkicował w *Edwardzie* pewnego siebie i niezależnego na swojej zagrodzie szlachcica z ostatnich lat Rzplitej. Skarbek (*Pan Starosta*) zapoczątkował dwa typy: zamożnego obywatela i (doskonalego) jego rezydenta. Niemcewicz w *Soroce* daje obraz szlachcica z XVIII wieku na magnackiej służbie, który z małemi już waryacjami, w bardziej artystycznych tylko może ujęciach — będzie się powtarzał długie — długie lata. W tym typie zawsze dobruśny egoizm, przypominający komiczne figury romansów angielskich, łączy się z sarmacką fantazją, tupetem, miłością swojszczyzny i mniej już lub więcej silnie zaakcentowanymi rysami obyczajowymi. — Dalej: w tym samym *Janie z Tęczyna* cała grupa stosunków: owo przeciwstawienie liberalnej, pięknomysłnej, patriotycznej, monarchicznie nastrojonej generacji młodych Polaków — upartym starym sarmatom, zaślepionym i niesfornym, pełnym prywaty, czczącym przede wszystkim misę i kielich, a na sejmach krzyczącym tak, jak im magnaci każą, — to przeciwieństwo stosunki więcej z ery *Powrotu Pośły*, niż z XVI. w.; zwłaszcza że i w języku różnice te same: młodzi oświatowcy mówią gładką polszczyzną wychowawców pijarskich, a starzy sarmaci makaronizują tak swobodnie, że aż wydawca (Glücksberg) uważał za stosowne zwrócić gdzieś w przypisku uwagę, że autor — jego zdaniem — popełnił w tym względzie nieścisłość historyczną. — Tak samo w *Damianie Ruszczyce* Skarbka — pomysł przeciwstawienia komeraży dworskich i niesnasek wielkiego świata spokojnemu, uczciwemu życiu na

wsí — to myśl typowa dla XVIII. w. Wyrazistość obrazu starych Podkomorstwa, reprezentantów tego życia, którzy rozważa, doświadczeniem, zacnością i sercem myśl tę mają ilustrować, świadczy, że autor czerpał z wzorów żywych. — Zauważmy, że objawy te spotykamy u tych dwóch powieściopisarzy, którzy zarazem w innych gatunkach romansu szlakami realizmu dążyli.

²⁵⁾ Prawda, że na razie nigdzie te »tradycyjne« charaktery i obyczaje nie stają się u nas materiałem do obszernej konstrukcji powieściowej, — takiej, jak np. *Waverley*. Mogłoby się wydawać, że dla powieściopisarzy naszych więcej pociągającego czaru od samych tych romansów miały uroczę ich przedmowy, w których Scott zazwyczaj o autentycznych jakichś wspomnieniach mówi, co potem podstawą powieści się stały, i zarysowywa szkicowo pełne życia i plastyki postaci; — żeby wymienić chociaż pyszny obrazek, jakim jest przedmowa do *The Legend of Montrose*. — Na większą kompozycję zanosilo się, w niedokończzonej niemcewiczowskiej powieści *Mniemana Sierota* (opublikowanej dopiero w r. 1858. w *Przeglądzie Poznańskim*, XXVI, str. 47—64 i 140—170). Nie wiadomo zresztą dobrze, kiedy właściwie ta powieść była pisana.

²⁶⁾ Nastroje te najlepiej scharakteryzował p. M. Mann (*Winc. Pol.* II, 1906, r. VI).

²⁷⁾ Kraszewski, *O Polskich Romansopisarzach* (Wizer. i Roztrz. Nauk. 1836, XI, 94 nn); M. Grabowski, *Literatura Romansu w Polsce* (*Literat. i Krytyka*, 1840, t. I. i II.). — Cytaty w tym ustępie z Kraszews.: 95 i 115 n.

²⁸⁾ Wizerun. i Roztrząs. Nauk. 1836 (Ser. 2. VI).

ROZDZIAŁ III.

²⁹⁾ O nim: X. Dominik C. Chodźko, *Jan Chodźko, obrazek życiorysowy*. (*Teka Wileńska* 1858, z. 5, str. 272—352).

³⁰⁾ Była ona drukowana w *Tygodniku Petersb.* 1830 (Nry 38, 39, 42) i zaraz wyszła w odbitce książkowej — razem z dwiema nowelami tłumaczonemi.

³¹⁾ Autor Pana Jana ze Świsłoczy, *Pisma Rozmaite*, Wilno 1837—41, 12 tomików. Powieści zajmują tomiki: I. (*Pan Wojski, Państwo Cześnikowstwo*), II. (*Podróż do Pani Kasztelanowej, Pani Kasztelanowa*), V. (*Imieniny Pani Kasztel., Pani Starościna*), VII. (*Sejmiki, Mój Stryjaszek*), IX. (*Interesa*), X. (*Henryczek, Koronjusz w Wilnie, Święta Bożego Narodzenia w Litwie*). — W żadnej bibliotece krakowskiej ani warszawskiej nie znalazłem kompletu tych pism; Bibl. Jagiell. posiada egzemplarz, ale zdefektowany (brak czterech powieści). Że mogłem się zapoznać ze wszystkimi powiastkami Jana Chodźki, to zawdzięczam uprzejmości

pani J. Nowakowskiej z Połan, której też za to składam tutaj podziękowanie.

³²⁾ Jest to jedno z wcześniejszych usiłowań rozwiązania tego trudnego problemu artystycznego. Zanim romans polski dojdzie w tym względzie do rzeczy tak znakomitych, jak np. *Ozimina*, przebędzie cały szereg prób różnego rodzaju i różnej wartości. — W początkach jego istnienia sceny zbiorowe bądź wcale się nie pojawiają, bądź są opisane sumarycznie i krótko, jak np. gra w karty i bójka u baronowej de Grankendorf w IV. rozdz. *Doświadczyńskiego*, albo turniej w II. t. *Malwiny*. — Nieco ożywienia dodaje scenom zbiorowym Skarbek, ale to tylko wtedy, kiedy te sceny są jednocześnie pełne groteskowej akcji komicznej (np. *Podróż bez Celu* II 66, II 76 n); zresztą poprzestaje na lakonicznem wyliczeniu kilku ogólnych rysów zbiorowiska (np. *P. Starosta*, 1826, I 81 n) lub na informacji katalogowej (*D. Ruszczyk* I roz. 5. i 8.). — Naprawdę pierwsze i na długie lata najlepszą scenę zbiorową stworzył Niemcewicz w *opisie sejmiku proszowickiego z Jana z Tęczyna* (I 110 n): ujął ją naprzód w kilka linii rysunku malarskiego, wymieniając najdobitniejsze rysy charakterystyczne pod względem zewnętrznym, — a potem przez fragmenty wzburzonych rozmów (w zdaniach krótkich i zwartych) i przez szereg dosadnych wyrażen w referacie o przebiegu akcji gromadzkiej — nadał temu rysunkowi iluzję ruchu, gwaru, życia. — Jaraczewska wprowadza sceny zbiorowe często; stara się też je wystawić z rozległym aparatem szczegółów, nie umie ich jednakże ugrupować; zbywa jej, jak dobrze określił p. K. Wojciechowski (*Pamiętnik Liter.* 1912, 409), na talencie perspektywy: szczegóły jej opowiadania nie stapiają się w suggestywną jedność. — Potem z kolei chronologicznej idą próby Jana ze Świsłoczy: nie są świetne... — Nie wiele lepiej jest zresztą u Kraszewskiego i Rzewuskiego (zawsze mamy na myśli powieści z przed r. 1850. tylko). U Rzewuskiego wielki opis balu w Nieświeżu (*Listopad*, roz. XIV.) rozbija się na szereg małych scenek o niedużej ilości aktorów w każdej. Scenki te są — prawda — misternie wykonane, po lekturze powieści z przed r. 30-go wręcz zachwycają, ale nie zestrzelają się w jedno ognisko wspólnego zbiorowego nastroju. Tak samo i roz. XXXIX. («Wieczór na wielkim świecie»). — Kraszewski, chociaż umie i lubi opisywać ruch ludzki, zbiorowościami swemi się nie wybija. Czasem (we wcześniejszych »obrazach«) ożywia je na wzór skarbkowski groteskowymi sytuacjami i grubo-komiczną akcją. Najczęściej jednak bez żadnej osi działania, na samą tylko nitkę opowieści nawleka takie przytłaczające mnóstwo sylwet ludzkich, a tak każdą z osobna stara się należycie zaprezentować (szczegółowo), że czytelnik gubi się w tym natłoku, żadnego obrazu sobie nie wytworzywszy; sam nawet autor zatrzyma się czasem w swym katalogowym zapale i robi sobie wyrzut: «Możemy już tak za wiele osób opisali» (*Latarnia Czarnoksiężska* I roz. 8.)! Już

w Panu Walerym (1831) mamy takie nagromadzenie postaci (roz. XVII), szczególnie zaś obfituje w typowe przykłady *Lalarnia Czarnoksiężka* (1842—43).

⁸³⁾ Praca niniejsza nie jest specjalnie poświęcona Janowi ze Świsłoczy, musimy więc tę sprawę jego historii serdecznej usunąć do przypiska. — *Erotyki* w romansie polskim wcześniejszym nie brakło: spotykamy się tam nawet z całą gamą jej odmian. Nieobliczalna «zaślepiająca passia» młodego *Kawalera Fortunata*; czułościowa tkliwość *Rzepichy* (później) *matki królów*; potem gwałtowne uczucie romansów russowsko-werterowskich, przez rozbijała wyobraźnię wyniesione na szczudłowe wyżyny jedynej jakoby wartości życiowej (cf. K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, 1904); po nich reakcja: surrogaty miłości, przywiązanie, oparte na wdzięczności czy na rozsądkowym uznaniu dla zalet charakteru (w szeregu powieści, o których pisze p. Wojciechowski w *Pamiętn. Liter.* 1905: *Przyczynek do dziejów... uczucia*); współcześnie z nimi inne formy: miłość ze wspólnotą dążeń ideowych *Lejby i Siory*, rubaszna zmysłowość *P. Antoniego*, sentymentalne sternowskie erotomanstwo *Podróż bez Celu*, wreszcie przebiegle ostrożny i naiwnie pornologiczny panieński sentymencik z powiastki Białopiotrowiczowej (*Hrabia Teodor czyli Łazienki w Warszawie*); i jeszcze inne; — rozmaitość stosunkowo znaczna. Uczucia te jednakże były przedstawiane bądź zgola bez żadnych pretensyj psychologizacyjnych, bądź z bardzo mądrymi. Romansopisarze wprowadzali czytelnika naogół *in medias res* miłości już rozwiniętej; jeżeli zaś malowali mu jej początek, to przedstawiali go najczęściej, jako nagłe uderzenie niepojętej siły: «Właśnie jak przerażony piorunem stanął w zadumieniu, mając nieme usta, twarz pomieszana i wlepione w nią oczy...» (Krajewski, *Leszek Biały*, wyd. 1806, str. 19). — Sentymentaliści uważali tę siłę za nieodpartą; realisci podrywali z niej sobie. Rozwoju uczucia, szczegółów życia miłosnego w jego przebiegu nie przedstawiano często. Do wyjątków należą: *Malwina* z jej obrazem cierpienia zmęczonego serca, postawionego zresztą w jakieś warunki fantastyczne; *Dziennik Fr. Krasińskiego* — zajmująca opowieść o wzroście uczucia młodej dziewczyny, podsycanego ciekawością i ambicją; *Damian Ruszczyk*, wystawiający nieźle rozczarowanie miłosne, rezygnację i miłość powrotną. — Naprawdę jednak dopiero po r. 30. następuje większa «detalizacja» w przedstawianiu miłości. Nakwaska (*Aniela*, 1831) przedstawia miłość dwojga pięknoduchów, którzy się schodzą na gruncie wspólnego patriotycznego entuzjazmu. U Krasińskiego (*Agay-Han*, 1834) — w szeregu szczegółowych objawów staje przed nami potężna, szalona, niepokonana namiętność. — U Jana ze Świsłoczy właśnie mamy ciche rozkwitanie uczucia łagodnego, acz przenikliwego, w którym sarmacka nieśmiałość splata się z galanterią XVIII wieku i zmysłową uwagą. Rozwija się ono na sporej przestrzeni kilku powiastek. Naprzód — poznanie z panną (zwraca

uwagę jej piękność), potem — pierwsza rozmowa (zwraca uwagę jej rozum); później z rozmowy z trzema osobami dowiaduje się pan Władysław bliższych o niej szczegółów, słyszy o zaletach jej serca i charakteru. Uczucie się rodzi: pan Władysław jest coraz bardziej zainteresowany... Oto tak wypadło, że jadą gdzieś w jednym powozie: p. Wł. siada naprzeciw panny i napawa oczy jej krasą: «żywy rumieniec okraszał jej czerstwe i wesołe lica, rażna jej kibić, coraz w inne schylając się kształty, coraz nowych dodawała wdzięków; maluchne nóżki, rączka pulchna i krótka, zwrótność oka na każde podniesienie się wolanta, chyżość i zręczność w odbiciu i nadaniu mu jednostajnego lotu nienaśladowana była. Zachwycony, nie mogłem z niej spuścić zrzenia» (*P. Kaszt.* 133)... Oto na chwil parę odciągnęła jego uwagę kokieteryjna pani Starościna, lecz niebawem wrócił się do panny Teresy z uczuciem jeszcze wzmożonym przez kontrast. Potem co pewien czas słyszymy o dalszych momentach: *Imień.* 44/5: nasi zakochani grają razem w karty: oboje bardzo nieuważnie... *Imień.* 51: p. Władysław odczuwa nagle bojaźń wobec damy swego serca... Jego zajęcie się spostrzegają inni. *Imień.* 60: Jeden z przyjaciół wyciąga go na rozmowę. P. Wł., świadomy różnicy i stanowiska swego i ukochanej, «żadnych kroków czynić nie myśli»: «pragnę ją tylko widzieć i ubóstwiać zdaleka, łożąc z mej strony całe usiłowanie na to, aby z czasem godnym zostać jej ręki... Ale nie może na wodzy trzymać swoich uczuć, bo «nie jest kobietą» (*Imień.* 67)... *Imień.* 115: Tańczą razem: jest szczęśliwy, bo «taniec nadawał mu prawo śmiałego ku niej zbliżenia się. Wzrok nasz często się z sobą spotykał, oczy jej sypały ogień pożerczy... Gdzieindziej znów spotykają się przypadkowo (*P. Star.* 142): «wstrząśniony, jak iskrą elektryczną, ruszyłem z miejsca. Wzrok jej spotkał się z moim... Kto opisze szczęście kochanka, będącego tak blisko ulubionego przedmiotu... Zbliżenie wzrasta coraz więcej, wzmagą się śmiałość wzajemna; *P. Star.* 157: p. Władysław zwierza się już pannie z «uczuciem i pomysłami... I t. d.

⁸⁴⁾ Powieść polska dochodzi do posługiwania się realizmem *dykcji i powoli i stopniowo*. — Wiek XVIII u nas nie znał tego — można rzec — wcale. Krasiński w *Podstolim* (1, III 8) powstaje przeciwko używaniu przysłów w rozmowie, bo czynią one ją «przykrą i niemiłą ku słuchaniu»; jeszcze silniej występuje przeciw tym, co mają swoje ulubione «koniki»: ludzie ci «nudzą cierpliwych słuchaczy» i dają jawny dowód głupoty i egoizmu. Były więc te objawy w życiu spostrzegane, ale nauczycielskie stanowisko romansopisarza nie dopuszczało ich reprodukcji w powieści. Jedną też tylko jest w *Podstolim* osoba, mająca swoistą dykcję: pan Podwojewodzy, który zapamiętałe opowiada autorowi swoje dzieje — charakterystycznymi krótkimi zdaniem, ciągle powtarzając «mospanie». Został on wprowadzony dla celu satyrycznego i oświecony lampą szyderstwa. — Pozatem jeszcze

można z XVIII w. wymienić tylko scholastyczną oracyę ślubną *Wojciecha Zdarzyńskiego*, również w celu satyrycznym *in extenso* przytoczoną. — Jeżeli wierzyć p. A. Nowickiemu, który jedyny czytał *Nieszczęścia Występnego Złotności Niemcewicza* (cf. *Przewodn. Nauk. i Liter.* 1888, str. 278), to pierwsze na większą skalę starania w tym kierunku były podjęte tutaj właśnie, mianowicie w tych częściach powieści, które stanowią listy postaci ujemnych. Powieść ta nie mogła mieć wpływu na tradycję literacką, jako nieogłoszona; wspomina się o niej tylko dla jej wczesnej daty (1813/14 — wedle p. Nowickiego). W każdym jednak razie zasługę pierwszej inicjatywy i tak Niemcewiczowi nieodmiennie przyznać należy: za dobrze odczuty zamasyisty język szlachcica czasów saskich w pamiętniku starszego *Sieciecha* (1815), a głównie za szereg charakterystycznych listów i przemówień w *Lejbie i Siorze* (1821); tu spotkamy się i z popsutą polszczyzną żydów, i z niewczesną biblijną obrazowością stylu rabina, i z mową śmiesznej guwernantki francuskiej, usłyszymy wadliwie mówiącą Amelię Tęczyńską, co otrzymała wychowanie cudzoziemskie, i wreszcie najlepszego — modnego fircyka pana Fadowicza, który swojszczyzną gardzi, po polsku ledwo słów kilkanaście umie, i wymawia je ze straszliwymi przekręceniami (II 124 nn.). — Ludzi z charakterystycznymi »konikami« rozmowy po raz pierwszy znajdujemy u Pawłowskiego — w formie zresztą wulgarnej i nieociosanej, jak wszystko u tego eks-żołnierza. — Skarbek, rzecz dziwna, nic nie wnosi nowego w tej dziedzinie — po Niemcewiczu i Pawłowskim. — Na wysokim natomiast poziomie stoi realizm dykcyi w anonimowym *Panu Unterlejtancie Wojciechu* (1826): dykcya jest tu dostosowana nie tylko już do charakterystyki osób, ale i do ich stanów psychicznych (człowiekowi skonsternowanemu np. nie kleją się zdania, str. 65), a jest posunięta tak daleko, że, nawet kiedy autor referuje tok myśli jednej ze swych figur, używa swoistego języka tej figury (str. 93). Co do elementów formalnych tej indywidualizacji — zachodzi ona tu już i w stylu, i w składni, i w słowniku, i nawet — po raz pierwszy — w fonetyce (mazurzenie chłopca — konsekwentnie przeprowadzone). Po raz też pierwszy charakterystyczność dykcyi jest tutaj użyta, jako środek li artystyczny: wszędzie poprzednio łączyła się ona nieodzownie z pierwiastkiem satyry czy szyderstwa. — Stoi ta powieść pod tym względem przez kilka lat w zupełnem jeszcze odosobnieniu. W pierwszych romansach walterskotycznych dykcya wszędzie jest ogólna — literacka; tam się tylko rozdwiają, gdzie moment satyryczny w grę wchodzi: a więc w *Janie z Tęczyna*, w którym stosunki są transpozycją stosunków mniej więcej z *Powrotu Poła* (cf. przypis 24), ludzie starego kroju mówią z makaronizmami. Tak samo we *Wł. Łokietku* Wężyka satyrycznie zabarwiony karykaturalny pysznoskapięć — makaronizuje. Że wogóle był to kunszt nowy, torujący sobie drogę, nie policzony jeszcze do dobytku środków technicznych

stałych, na to zabawny dowód mamy w tymże *Wł. Łokietku*. Występuje tam pewien Niemiec: naprzód każe mu autor powiedzieć kilka słów po niemiecku, potem kilka zdań w złej polszczyźnie, poczem postać ta mówi już zupełnie gładkim językiem literackim Królestwa Kongresowego (I 131 n w wyd. Bibl. Dzieł Wybor.). — Dopiero w pierwszych latach czwartego dziesiątka różnicowanie dykcyi rozwija się szerzej. U Massalskiego (*Pan Podstolic*, 1831) wprowadzie także jeszcze satyrze się wystuguje, karykaturalne przybiera kształty, ale jest traktowane stale, jako ważny środek charakterystyki, a uwzględnia zarówno ograniczenie koła tematów, jak indywidualne zwroty stylowe i językowe »dziwactwa«. [Jedna z osób np. ma stale podkreślane takie cechy języka: 1. nierozróżnianie *h* i *ch* (autor był Litwin!), więc — »chonor« i »hustki«; 2. formy dopełniacza l. mn. typu »grzecznościów«, »cietrzewiów« etc.; 3. biernik po przeczeniu: »nie doznają tak dolegliwy zawód«; 4. dopełniacz zam. biernika: »postawiłem nowego browara«. Często po kilka tych właściwości kładzie autor w jedno zdanie: »zahodziliśmy rzucić okiem na biednych cietrzewiów« II 97]; spotykamy tu wreszcie zaczątki ujmowania głosów ze strony muzycznej [podsluchana rozmowa II 46: słyhać trzy głosy; naprzód jeden głos znajomy; jego słowa »podchwycił poważnie dyszkant«; na to »gruby i powolny bas odpowiedział«; potem znów »mówił... dyszkant i t. d.]. Podobne zaznaczanie akustycznej jakości głosu zdarza się też u Krasieńskiego, ale, — o ile u Massalskiego jest w tem wysoce obiektywne zacięcie, to tutaj mamy okaz nabrzmiałego liryka subiektywizmu [»był to krzyk nagły, głośny, znać po nim, że mowa z tych ust zwykle wypadać musi, jak tony muzyki — ale zarazem w nim odbiła się cała dusza«... (*Agay-Han*, w ed. Piniego: V 123); »głos jego przybierał rozmaite tony, przebiegał od słodkiej nuty dzieciennego śpiewu aż do grzmiących dźwięków surowego męża« i t. d. (ibid. 124)]. — Do Massalskiego wracając: charakterystyczną dykcją i u niego — po staremu — są obdarzone tylko postaci satyryczne; i u niego nie jest ona wciągnięta jako element do dużej budowy powieściowej: wszystkie postaci z dykcją swoistą na krótko tylko się pojawiają. — U Nakwaskiej (*Aniela*, 1831) także tylko ujemna postać płytkiej salonowej damy ma swój własny język, ale osoba ta gra większą rolę w powieści, to też z jej mową przestajemy przez cały ciąg romansu. — Jan Chodźko, jak się rzekło, ma cel czysto artystyczny, dykcya, jako znamię charakterystyczne, jest u niego często jedynym środkiem wyodrębnienia jakiejś jednostki z pośród tłumu podobnych, otaczających ją postaci; ma więc znaczenie ważne.

ROZDZIAŁ IV.

³⁵⁾ O braku inicjatywy u Chodźki cf. Odynieć, *Wspomnienia z przeszł.*, 1884, 273.—Na wpływ Jana ze Świsłoczy, całkowicie zrozumiały wobec bliskiego pokrewieństwa, jakie obydwóch pisarzy łączyło, wskazywał już zlekka Syrokomla (l. c., roz. I.). — Prócz podobieństw w zakresie techniki pisarskiej, które będziemy dalej stopniowo wskazywali, łączy dzieła obydwóch Chodźków pewna ilość wspólnych motywów w treści, a więc: teren akcji cyklu powiastkowego Jana ze Świsł. — oszmiańskie — jest ten sam, co i w Obr Lit i w Dw Kon; anegdota o miodzie Batorynie (Imień. 18) znajduje się w BW; wiersz Monitora »piękne twe cugi, karety« (P. Star. 135) powtórzy się w NP Kw; anegdota raziwiłłowskie p. Wojskiego opowiedzą i Obr Lit; o podziwiewie, jaki wywołały na Litwie pierwsze samowary (P. Star. 199), Ignacy Ch. całą napisał humoreskę (S); Pan Wojski Jana ze Św. będzie bohaterem Dw Kon, panna Strukczasanka tylko się powtórzy w P Resp; co zaś najciekawsza — słynny kwestarz Ignacego Chodźki ma już u Jana swój prototyp (Podr. do P. Kaszt. 40—51), o czym zresztą jeszcze później będziemy mówić.—Autor Obr Lit dedykował stryjowi swemu czwartą ich seryę (1845/6), a wysoki dowód pietyzmu dla jego sztuki charakteryzatorskiej dał w Dw Kon, rezygnując z własnego opisu osoby Wojskiego, a przytaczając opis z powieści stryja.

³⁶⁾ cf. PŻ 49.

³⁷⁾ M. Mann, l. c. II 289.

³⁸⁾ Ten prototyp brata Ławrynowicza, — rzeczywisty niewątpliwie, bo tylko przecie o rzeczywistych ludziach Jan ze Świsłoczy pisał, — nazywał się Stanisław Kul. Jest o nim mowa w *Podróży do P. Kasztelanowej*. Małą gra on tam rolę; to jednak, czego się o nim dowiadujemy, przypomina PKw rysem niejednym. Kul, w czasie akcji już kwestarz bernardyński, był za młodu dworakiem. Manipulował na sejmikach. »Bywało.... jak pomiarkujemy, że przeciwna strona liczniejszą być może, tak zaraz dawaj z lamusu bojarzynom pańskim gotowe kapoty, żupany i szable. Wystąpi, Dobrodzieju, kilkudziesiąt parobków aż miło! A tak głośno krzyczą wiwaty, że i rodowitą zagłuszą szlachtę« (Podr. do P. K. 41; — cf. PKw I, roz. I—VII). Potem był w piechocie. Na festynach »uszykowani na dziedzińcu pałacowym strzelaliśmy, Dobrodzieju, plutonami za każdym wiwatem« (Podr. do P. K. 43 — cf. PKw I, roz. VII). Wygląd miał i teraz żołnierski. Mówi ktoś do niego: »Ubrany w porządną kapotę z szabelką na rzemiennych pasach u boku, zdałbyś się bardziej na przewodnika braci szlachty, niżeli baranów« (str. 40; — temi samymi prawie słowy przemawia do Ławrynowicza rotmistrz Chomiński, PKw II 31). Zachował też nawyczki wojskowe: »po obiedzie i winie śpiewał z całego gardła pieśń wojskową« (51). Był jednak od Ławrynowicza nieco starszy, bo sam był świadkiem

smutnej sprawy Wołodkowicza (Podr. do P. K. 50 — PKw II roz. III), o której Ławrynowiczowi dopiero opowiada stary Bielewicz.

³⁹⁾ Przed Chodźką powieści o konstrukcji awanturniczej pisali (nie licząc *Doświadczyńskiego*, *Wojciecha Zdarzyńskiego* i *Polaka w Paryżu*, — dzieł w połowie jeszcze dydaktycznych, skombinowanych zresztą z innymi rodzajami powieściowymi): Pawłowski (*Edward*, 1823. *Błazej z Tarczyna*, 1825) i Skarbek (*Pan Antoni*, 1824. *Podróż bez Celu*, 1824. *Dodosiński*, 1838). W sporym stopniu motywami z aparatu romansu awanturniczego posługiwał się Kraszewski we wcześniejszych »obrazach« i John of Dycalp (*Zaścianek*, 1841). — Nie znam *Wędrówek po Małych Drogach* Bujnickiego (1841); nigdzie w Krakowie, ani w Warszawie nie można ich było dostać.

⁴⁰⁾ *Tygodnik Petersburski* 1845, str. 128, 141, 147. — Idący dalej cytaty — ze str. 144.

⁴¹⁾ W KwO są dwa motywy z bardzo starego aparatu romansowego: powrót dawno zaginionego syna i poznanie go po oznace zewnętrznej (relikwiarzyku na szyi). Te motywy mógł Chodźko u Scotta spotkać, ale mógł i gdzieindziej.

⁴²⁾ P. M. Mann (*Winc. Pol.*, II 295 n) zalicza i Obr Lit i Pod Lit do gatunku »gawęd szlacheckich«; nie zgadza się to jednak z jego własną definicją tej formy literackiej (l. c. str. 287 n), według której np. autor gawędy »nie ocenia charakterów i zdarzeń ze stanowiska swego pokolenia i nie własnym przemawia językiem, lecz stara się.... naśladować bądź pogawędki starych bywalców, świadków przeszłości, bądź ich własne pamiętniki...; wszystko to dałoby się zastosować do jednych tylko PKw!

ROZDZIAŁ V.

⁴³⁾ Np. stary jurysta-krętacz w OSEks, skąpiec-samochwał w BW i t. p.

⁴⁴⁾ *Pamiętniki Nieznajomego* (w wyd. 1872: I str. 48).

⁴⁵⁾ »(Scott) setzt in historische Zeiten nicht die ueblichen Durchschnittsmenschen der Gegenwart, sondern fremdartige, auffallende Charaktere, — die aber auch in der Gegenwart vorkommen, jedoch nur selten, vielleicht ganz sporadisch«. Dibelius l. c. II 115.

⁴⁶⁾ Jak Piotr Wołkanowski (PPr).

⁴⁷⁾ Np. Felicyan Bunak (ŻMM) ma rysy Koniuszyca (BW) i Stelnickiego (Dw An); — Chojcecki (PPr) i stary Wołkanowski są podobni do pocziwców z Obr Lit: — Bekieszka (W) to kontaminacja rysów starego Marcina, Kwestarza (PKw) etc.

⁴⁸⁾ Hipolit (BW), Rotmistrz Chomiński (PKw), Ludwik (Dw An), Załuski (VCh) etc.

⁴⁹⁾ Jest Chodźko w swojej technice charakteryzatorskiej

naogół zgodny ze współczesną mu praktyką artystyczną innych przedstawicieli romansu polskiego. Nie stoi od nich niżej, a przewyższa go niepospolitym swoim artyzmem jeden tylko Rzewuski. Przypomnijmy! — Czysta charakterystyka pośrednia jest w powieści naszej przed 1850. r. rzadka, choć pojawia się w pewnych swoistych wypadkach od samego początku jej istnienia. Można by mówić o charakterystyce pośredniej figur drugoplanowych już w *Kawalerze Fortunacie* (1768), ale lepiej bodaj będzie powiedzieć, że te figury raczej wcale nie mają charakterystyki. W *Doświadczyńskim* sam bohater jest scharakteryzowany pośrednio w przebiegu czynów swojego żywota; w pośrednim też sposobie poznajemy charakter kilku wtórzecznych, a karykaturalnie pomyślanych, osobistości (jak szarlatan-lekarz lub kapelan w hiszpańskich przygodach pana Mikołaja). Od tego czasu utarło się jakby wogóle — pośrednie charakteryzowanie takich jaskrawych, osnutych atmosferą satyry, a krótko występujących osób. Tak więc metodą pośrednią będą podane zjadliwe charakterystyki wszystkich osób z *W. Zdarzyńskiego*, charakterystyki satyrycznych figur z »kwesty« w *Malwinie*, przeważnej ilości błazeńskich istot Pawłowskiego, ubocznych, a dosadnych, postaci Skarbka, Niemcewicza, Massalskiego, Jaraczewskiej, a później — Johna of Dycalp, czasem — Kraszewskiego, rzadka — Korzeniowskiego: o charakterze tych postaci mówią nam nieliczne ich własne wypowiedzenia i ich postęпки: charakterystyka bardzo jednostronna i niepełna, acz dobitna nieraz i wnioskująca w pamięć. — Pierwszą większą próbę pośredniego charakteryzowania postaci powieściowo doniosłych — przez stopniowe nawarstwianie wiadomości o nich — mamy w *Grenadyrze-filozofie* Godebskiego (1799); pośrednia charakterystyka jest tu zarazem środkiem zaciekawienia, bo początkowe wiadomości o bohaterze prowadzą do sprzecznych wniosków; dopiero później te sprzeczności się wyjaśniają. W *Malwinie* pośrednią — prócz ubocznych figur — jest także charakterystyka dwóch postaci pierwszoplanowych: Ludomira i Wandy. Potem — pominąwszy romanse w formie listów, wymagające charakterystyki pośredniej z konieczności — na większą już skalę jest ta metoda zastosowana w *Janie z Tęczyna* (1825), a najlepsze artystycznie rezultaty przynosi w *P. Staroście* Skarbka (wszystkie postaci, a zwłaszcza Porucznik!) — Naogół jednak jest używana charakterystyka bezpośrednia. U Krasickiego wydaje ona doskonałe, po wolterowsku ironiczne i dosadne, sylwety, że przypomnimy choćby przepysznego ojca Doświadczyńskiego... U innych pisarzy wcześniejszej doby jest ta charakterystyka poważnie nastrojona i lakonicznie ogólnikowa, w guście np. takich określeń: »Idalia... panna pełna rozumu i przyjemnych tysiąc posiadająca talentów«; »Edmund, człowiek charakteru melancholijnego, w pięknych naukach biegły, doskonały rysownik i z gruntu poczciwy« (*Mostowska, Strach w Zameczku*, 1806, str. 4/5). Tak jest u Ign. Mickiewicza,

u Mostowskiej, u Skomorowskiego, Bratkowskiego, Bernatowicza, Wężyka, Rautenstrauchowej, Jasińskiego, Nakwaskiej i innych. — Na doskonałym już stopniu stoi ta metoda w *Malwinie* w charakterystyce bohaterki głównej: jest mianowicie podwójnie skombinowana z metodą pośrednią: naprzód poznajemy Malwinę w akcji i rozmowie; potem czytamy, co o niej pisze w liście Ludomir; w III. dopiero rozdziale »czytelnik iasniey dowiaduje się, kto była Malwina« — bezpośrednio od autorki; potem zaś w roz. V. autorka nowe jeszcze szczegóły dorzuca; — jest też już ta charakterystyka połączona — należy dodać — z biografią przedpowieściową charakteryzowanej postaci. Taką kombinację spotyka się później często (Skarbek, Tańska, *P. Unterlejtant Wojciech*, Krasinki, *Pamiętki Soplicy* etc. etc.). — Dalszy postęp widzimy u Jaraczewskiej: operuje ona w stosunku do poprzedników znacznie szczegółowszymi, »konkretniejszymi« rysami, umacnia charakterystykę, ukazując później swe figury w zgodnej z tą charakterystyką akcji; posilkuje się takimi środkami, jak kontrastowanie i porównywanie postaci; a wreszcie przedstawia (pierwszy raz!) charaktery w ich stopniowym wyrabianiu się i rozwoju (dotychczas malowano je tylko, jako coś już zakończonego, stałego). — Kraszewski tak samo posługuje się najczęściej metodą charakterystyki bezpośredniej, czasami ją kombinując z pośrednią: przez uprzednie dramatyczne wprowadzenie postaci, przez pierwszy dyalog, przez przygotowywanie za pomocą dorywczo rzucanych wiadomości (przed charakterystyką definitywną, np. książę Sołomerecki w *Zygm. Czasach*) etc. Przyczem grawituje znowu ku streszczeniom i uogólnieniom, podejmowanym — prawda — już nie z punktu widzenia wartościowań moralnych (jak u prymitywów wcześniejszych), ale z dążności do wykrywania dominant psychicznych, myśli czy namiętności władczych. — I u Korzeniowskiego jest podobnie (przynajmniej w romansach z przed 50. r.): charakterystyka kombinowana, z przewagą elementu bezpośredniego (naprzód — wystąpienie, potem — charakterystyka obszerna — autorska), połączona z życiorysem przedpowieściowym; dużo rysów szczegółowych, zsumowanych jednak zazwyczaj w pewne ogólne wnioski natury etycznej, w rodzaju np. (po charakterystyce obszerniejszej): »lecz w gruncie rzeczy był to człowiek zimny, egoista i spekulant«... — Najwyższym szczytem, do jakiego doszła sztuka charakteryzatorska w romansie polskim przed r. 50. jest *Listopad*. Panuje tu metoda mieszana: przy pierwszym wystąpieniu, albo też już po kilku jakichś wystąpieniach — bezpośrednia charakterystyka autorska; ale po niej nowe jeszcze rysy się nawarstwiają (bądź w pośrednim, bądź w bezpośrednim sposobie). Wszystko to zaś rysy »konkretnie«, szczegółowe: stąd wielka wyrazistość. Łączy się zaś nierozzerwalnie z narracją, z życiorysem. Uwypukla się nadto czasem środkiem dodatkowym: sami mianowicie bohaterowie w swych dziennikach lub listach starają się cha-

rakteryzować siebie, czy innych (a więc: Starosta charakteryzuje sam siebie w swym pamiętniku, Kasztelanowa w jednym z listów — Zosie etc.). Wreszcie przy postaciach dwóch głównych bohaterów charakterystyka działa kontrastową paralelą.

⁵⁰⁾ Por. np.: Babiłło PDŻ 109, Ludwik Dw An I 77, X. Hincza W 123, Niewiadomski W 56, Milanowski ŻMM 116, etc.

⁵¹⁾ Sposoby postępowania Chodźki w tym przedmiocie odzwierciedlają, można powiedzieć, dwie fazy ogólnej praktyki artystycznej romansopisarzy naszych. (I.) Przed *Janem z Tęczyna* (1825) w powieści naszej albo wcale się nie spotykało opisów powierzchowności (to najczęściej), albo w postaci (1) ogólników [np. — bohater miał twarz »wdzięków pełną«, *Kawaler Fortunat* str. 8; »piękność Julianny... była wyborna«, *Doświadczyński* I 25], czasami zaprawionych zawieszistą retoryką [np. — uroda Bożeny w *Leszku Białym* »obraca na siebie oczy całego dworu«, »gasi wdzięk innych piękności«, a w końcu w długim i ciężkim okresie zostaje porównana do jutrzeźki »wychodzącej z cienia posępnej nocy«, albo też (2) konwencyonalnych katalogów w piękności bohaterów [np. *Doświadc. I 25 nn*; *Astolda I 16*; artystyczniej i subtelniej *Malwina I 45*; *Dziennik Fr. Krasieńskiego*, etc.]; rzadszą rzeczą są (3) karykaturalne, ostre i grube rysunki postaci, wprowadzonych z intencją szydersko-satyryczną [do tej kategorii należą dosadne sylwety gości *Podstolego* 1. IV. roz. 2., wiele figur z *Polaka w Paryżu*, z powieści Pawłowskiego i Skarbka]. — Ubożuchne te portrety z reguły towarzyszyły pierwszemu wystąpieniu postaci na scenie powieści; w jednym tylko *Grenadyrze-filozofie* spotykamy się z czemś wręcz przeciwnem: portret bohatera podano wtedy dopiero, gdy się już z nim żegnamy (roz. VII). Godebski liczył widocznie na to, że w tym momencie opis powierzchowności bardziej czytelnika zaciekawi i lepiej się utrwali w jego pamięci (to ostatnie obliczenie na złą się opierało psychologii!). — Na wszystkich nieomal tych opisach wycisnęła swoje piętno moralistyczność XVIII w. oraz rozpowszechnione teorie fizyognomistów; w wymienionym tylko co portrecie grenadyera-filozofa spotykamy takie zdania, jak: »czoło (jego) wspaniałe i pogodnie oznaczało powagę bez pychy«, »twarz lubo nieco zachmurzona, nie miała smutnych namiętności śladów« i t. p., a nawet wprost: »nos i podbródek były w guście Lawatera« (str. 139 w ed. zbior. 1821). Podobne wnioski o psychice wysnuwają z powierzchowności ludzkiej wszyscy inni romansopisarze; wszystkie więc portrety są tak na swój sposób »przeduchowione«. — (II.) W *Janie z Tęczyna* dopiero pojawiają się opisy bardziej realistyczne, polegające na kolejnym wyliczaniu znamienych cech postaci (więc: wieku, wzrostu, postawy, cery, oczu, włosów etc.), — wyliczaniu szczegółowszem lub pobieżniejszym, zależnie od większej lub mniejszej ważności danej figury. Metodę tę konsekwentnie przeprowadzoną widzieliśmy u Jana Chodźki (w roz. III).

U Niemcewicza nadto sztuka powieściowego portretowania posilkuje się dodatkowymi środkami efektu: portrety bohaterów są nam przedstawiane nie zaraz na początku, ale dopiero po pewnym czasie, gdy się nadarza dobra sposobność do przyjrzenia się im, gdy ich powierzchowność ma pewną rolę w akcji odegrać [Tęczyński — dopiero na przyjęciu u króla I 138 n, Medina Celi — przy pojedynku I 70 nn]; następnie — zdarzają się powtórzenia portretów po pewnym czasie [na powierzchowność Tęczyńskiego jest zwrócona po raz drugi uwaga w II 18 n, gdy tańczy na balu szwedzkim; portret zaś królowny wraca trzy razy: II 11, II 16 n, II 188]. Zresztą portrety niemcewiczowskie tak samo, jak dawniejsze, zawsze podznaczają ogólnikowymi słowy pewne rysy psychiczne (moralistyczna fizyognomika). Niemcewicz miał naśladowców. — Na wyższy szczebel artyzmu wstępuje sztuka rysowania ludzi w powieści z Jaraczewską. Za pomocą poetyckich środków stylowych umie ta pisarka roziskrzyć stary schemat katalogów piękności [np. *Wiecz. Adv. I 4* — metafora; *Pierw. Młod. II 17* — szereg porównań]; najczęściej jednak opisuje ludzi przez wydobywanie najcharakterystyczniejszych znamion ich powierzchowności, najwybitniejszych szczegółów, które składają się na jednolite wrażenie postaci [exemplum Reszkowa (*Pierw. Mł. II 99*): wysoka postawa, czarne włosy, czarne oczy, świecące z pod obszernej płachty; drobniejsze figury — ibid. II 226, 234 etc.]. Po raz pierwszy wreszcie spotykamy u niej portrety, ujęte zupełnie po malarsku [*Pierw. Mł. I 137 n*: Henryk, powracając do domu, spotyka w polu Karolinę: piękna i kształtna kobieta, lekko i niedbale przegięta, siedzi na stosie snopów; głowę jej wieńczy wianek z bławatków, a dokoła piersi igra szal szkarłatny; »jej postawa, jej szafirowe oczy, wijące się koło jej szyi złociste włosy pierścienie, ... wszystko go zachwycało«. Podobne obrazy: *Pierw. Mł. I 224 n*, *Zof. i Em. II 75* etc.]. Ciągłe już takie malarskie portrety pojawiają się u Krasieńskiego (Minna, Hanna, Władysław Herman, Maryna etc. etc.), oprawne tutaj — rozumie się — w znacznie świeższe słowa, niż u Jaraczewskiej. A wciąż jeszcze są to portrety w myśl fizyognomistów »przeduchowione« [»Słodycz nadludzka odbijała się w niebieskich oczach«, »zdawało się, że podstęp i zdrada obrały siedlisko na jego twarzy« etc.]. — Kraszewski jest fizygnomistą najzapaleńszym, świadomym, a konsekwentnym. W pierwszej już powieści teoretyczne swe zapatrywania w tej mierze wypowiedział, sławiąc Lawatera i twierdząc, że »ograniczone tylko umysły i niedołężni będą utrzymywać, że w rysach twarzy nie maluje się dusza: dla niego — owszem — oczy człowieka będą nieraz dla charakterystyki ważniejsze, niż jego mowa (*P. Walery 47*). Stałem też Kraszewskiego dążeniem jest przedewszystkiem: wydedukować z powierzchowności człowieka jego psychikę; portret więc będzie się kończył lub zaczynał zdaniem w rodzaju tych: »w zgasłych oczach, zbladłych ustach malowało się

przybicie nędzą, spodlenie cierpieniem» (*Budnik*, 1847, str. 12), »spojrzawszy nań, widziałeś odrazu, że spędził życie... w bojach z sobą, z światem, ręką i duszą, sercem i ciałem« (*Zygm. Czasy*, ed. zbior. 1872. III. 18), »znać było, że nie zwykł się tamować« (ibidem 19). W samym zaś portrecie będzie staranie o dobór takich rysów plastycznych, któreby temu ogólnemu fizyognomicznemu wnioskowi dobrze odpowiadały (czasem tych rysów kilka tylko, czasem duża ilość). Będą to portrety wnikliwe, plastyczne często po malarsku, często jednak będą sprawiały wrażenie nie zdjęć z żywych ludzi, ale tylko fizyognomistycznych dedukcji albo karykatur (zwłaszcza w powieściach wcześniejszych). Dobrymi przykładami mogą być Hahngold, Pułłowski lub Lagus z *Zygmuntowskich Czasów* (ed. cyt. I 27 nn, 35, 77). Zresztą, opisując kobiety, posilkuje się Kraszewski dosyć konwencyonalnie katalogami piękności (np. *Budnik* 13, *Poeta i Świat* w ed. 1872. I 96 n). — Rzewuski wylicza najważniejsze rysy charakterystyczne w sposób, przypominający Jaraczewską; podaje zaś te opisy — na modłę Niemcewicza — wtenczas, gdy z samego toku akcji wynika konieczność bliższego przyjrzenia się powierzchowności postaci, a więc często wtedy, gdy taką postać dobrze już znamy [obaj Strawińscy są sportretowani dopiero przy wjeździe do Nieświeża, Zosia dopiero na balu, król — dopiero po pierwszym wystąpieniu]. — Najwyższy stopień rozwoju przed r. 1850. osiąga omawiany element techniki powieściowej u pisarza, który wystąpił najpóźniej, mianowicie w trzech romansach Korzeniowskiego. Portrety jego (pierwsze w naszym powieściopisarstwie) nie mają już żadnego podkładu fizyognomistycznego. Korzeniowski staje na biegunie przeciwnym Kraszewskiemu: naiwną fizygnomikę zastępuje u niego mimika. Można wnioskować z powierzchowności człowieka o jego duszę, ale nie przez odgadywanie ekwiwalentów psychicznych stałego wyrazu twarzy, jak to najczęściej robił Kraszewski. [»Spojrz-że na niego jeszcze, co za wyrazista fizygnomia, jak ona maluje człowieka! Widziałem ludzi, zupełnie nie znających się na fizygnomice, którzy jednak spojrzawszy na księcia odgadywali jego charakter odrazu« *I. Latarnia Czarnokś.*, ed. zbior. 1872. I 119]; podobne odgadywanie musi być zawodne, choćby dlatego, że istnieją ludzie tacy, jak np. August Molicki (*Spekulant*), co umieją twarz uczynić posłuszną swojej woli i nadawać jej wyrazy rozmaite (pierwszy raz z podobną siłą woli spotyka się tu romans polski!). Na jego miejsce należy postawić baczność i drobiazgową obserwację gestów. Jakoż wszystkie »portrety« Korzeniowskiego (czy dokładniejsze portrety głównych osób, czy szkicowe rysunki postaci dalszoplanowych) przedewszystkiem kładą nacisk na pewne charakterystyczne ruchy albo pozy; nie są to więc portrety katalogowe, ani malarskiej natury, jak u pisarzy dawniejszych, ale natury kinematograficznej, a co najmniej rzeźbiarskiej. Z opisami ruchów kojarzą się — oczywista —

opisy pewnych konkretnych elementów ciała, które w tych ruchach biorą udział. [»Na bogatym i wygodnym fotelu siedział prezes wyprostowany; pulchne rączki jego leżały na wypukłym brzuchu, dwa wielkie palce kręciły powolnego młynka, a głowa z najeżoną czuprynką przechylona była na bok pobożnie, a oczy z wyrazem pokory i miłosierdzia zwrócone ku siedzącym« (*Kolokacja* w ed. zbior. Kłosów 160) — oto przeciętny portret Korzeniowskiego]. Nawet konwencyonalne wciąż jeszcze katalogi piękności są podawane w ruchu [Panna Kamilla (*Koll.* 150): »... »strzelała wokoło czarnemi oczami, śmiała się do rozpuku... i poprawiała białą i wąską rączką pukle czarnych włosów, które się wydobywały z pod kapelusza« i t. d.]. Pewne ruchy są charakterystyczne dla jednego tylko momentu, inne towarzyszą człowiekowi stale: prezes Zagartowski zawsze kręci powolnego młynka na brzuszku, ilekroć się pojawi w powieści; August Molicki lubi produkować swoją piękną rękę, gładząc wąsy wtedy, gdy z kim rozmawia; pan Referendarz ciągle się wpatruje w gałkę od swojej laski i kiwa nią od czasu do czasu (*Wędrowki Oryginała*, 1848, str. 7, 61, 94...); Karol Larysz stale odrzuca w tył swoją gęstą czuprynę (ibid., str. 103, 105, 148, 222...). — Takie są w ogólnych zarysach dzieje prymitywnego polskiego portretu powieściowego.

⁵²⁾ Traktowanie kostiumu w naszej powieści datuje właściwie od *Jana z Tęczyna*. Przedtem nie wspominało się o strojach prawie wcale; wyjątkowo chyba czasem, kiedy reprezentowały coś bardzo charakterystycznego dla samego człowieka (jak np. u ubocznych postaci z *Doświadczyńskiego*, *Podstolego*, *Dzienn. Franc. Kraś.*), i to zawsze były zbyt bardzo krótko. — Niemcewicz wprowadził (na wzór późniejszych romansów Scotta) opisy antykwaryczne szczegółowe, wyliczające. Za nim poszli inni walterskotyści. Do absurdu widzieliśmy posuniętą tę technikę u Jana Chodźki (w rozdz. III). — U Krasińskiego kostiumy są ujęte po malarsku, tak samo, jak całe portrety. — W *P. Unterl. Wojciechu*, u Jaraczewskiej, Massalskiego, Korzeniowskiego mówi się o kostymie o tyle tylko, o ile jest w nim coś znamiennego dla postaci. — Rzewuski kontaminuje obie metody: opisuje on kostiumy bardzo nieraz szczegółowo, ale wprowadza je zawsze tak, że nabierają charakterystycznego znaczenia nie tylko dla ogólnego środowiska, ale i dla danego momentu i danego człowieka [strój Soplicy, gdy wstąpił na służbę do Ogińskiego, *Pam. Sopl.* w ed. Bibl. Najc. Utw. str. 9; jak się p. Bielecki wystroił w konkury, ibid. 19; ks. Radziwiłł na imieninach, *Listop.* 86 etc. etc.]; stroje komparsów powieściowych są naszkicowane ogólnie, krótko, i tak samo splecione z akcją; tryumfem w połączeniu katalogu kostiumerskiego z akcją jest roz. XII. *Listopada* (*»Elegancya Dwóch Światów«*): bracia Strawińscy przywdziewają kolejno części swoich szat, o każdej opowiadając jakieś anegdotyczne szczegóły; te anegdoty przeplatają opisy odnośnych części stroju. —

U Kraszewskiego bywają i wyliczenia katalogowe i streszczające obrazy szczegółów charakterystycznych.

⁵³⁾ *Tygodnik Petersburski* 1845, str. 129.

⁵⁴⁾ Nie brakło już zresztą w romansie polskim wówczas postaci niewieścich — zarówno bogatszych treścią wewnętrzną (pogrążona w rozterkach serca *Malwina*; żywy i ciekawy podłotek — *Fr. Krasińska*; zapalona patryotycznym idealizmem *Aniela* etc.), jak bardziej określonych w swojej piękności (znowu *Malwina* i *Franciszka*; heroiny *Jaraczewskiej*, *Krasińskiego*; te ostatnie ze szczególną zmysłowością opisywane). — Uniesienia liryczne przy opisie piękności niewiast datują od *Leszka Białego* X. Krajewskiego. *Krasiński* umiał je łączyć z obrazem szczegółowym, oglądanym przez pryzmat gorejących »rozhużdzanych oczu«, a *Kraszewski* potrafił je nieraz uświetnić swoim zapalnym stylem: »wzrok tej kobiety był najsilniejszym dowodem nieśmiertelności duszy ludzkiej... Patrząc w jej źrenice, można było wiecznie przedumać i wieki prześnić w zachwycie« (*Ostrożnie z Ogniem*, w ed. zbior. 1872. str. 9).

ROZDZIAŁ VI.

⁵⁵⁾ A snadź istotnie jest to problem jeden z trudniejszych w powieściopisarstwie. Bo i dziś jeszcze — po całych już przecie latach kultury romansopiskiej — wysocy nawet artyści skarżą się na niemoc w tym kierunku i na staroświecki sposób spowiadają się z tego czasem przed czytelnikiem. Oto np. w *Wiernej Rzece* Żeromskiego: »Panna Salomea, stojąca w oknie, widziała te obadwa wypadki, które się dokonały z szybkością dziesięćkroć większą, niż ich opis wyrazić to może...« (str. 147). A więc zupełnie to samo i tak samo, jak u *Chodźki*.

⁵⁶⁾ W *praesens historicum* są napisane całe ogromne ustępy takiej np. *Astołdy* lub *Regany*. — Nawał czasowników mamy np. w *Doświadczyńskim*, roz. XIV.: »Ja zaś w swych słodkich obrotach, coraz miłszym roztargniony widokiem, patrzałem, czytałem, pytałem, odpowiadałem, dawałem komisa, wszystko razem bez odetchnienia« i t. d. U *Jaraczewskiej* za przykład może służyć opis jarmarku w *Pierw. Młodości* w roz. VI. Piękną charakterystykę scen ruchomych w pierwszych »obrazach« *Kraszewskiego* podał p. K. Wojciechowski w *Pamiętn. Literackim* 1912. str. 409. — Jeszcze można dodać rzecz, która zresztą sama przez się jest zrozumiała, że mianowicie wrażenie szybkości wytwarzają zawsze opisy sytuacji groteskowo-komicznych (np. *Skarbek, Podróż bez Celu* I 109): ktoś np. wpada do pokoju, przewraca szafę, szafa wali się na kogoś innego itd. itd.; takich scen u *Pawłowskiego*, *Skarbka* i *Kraszewskiego* znajdzie się sporo; u *Chodźki* do tego typu należy scena katastroficzna z *Samowara*. — Zupełnie wyjątkową sug-

gestyę ruchu wytwarza *Niemcewicz* w *Dwu Sieciechach* (scena przedstawienia jasełkowego, zerwanie sejmku) — za pomocą dosadności językowej. Jest w tem bardzo podobny już do *Rzewuskiego*. — Wzorem szybkości opowiadania u tego ostatniego może być przygoda panów *Koryzny* i *Węławowicza* (*Listopad*, w ed. Bibl. Najc. Utw. str. 205); w *Pam. Soplicy* przykładów mnóstwo.

⁵⁷⁾ Już w przypisie 32 mówiliśmy o scenach zbiorowych we wczesnym romansie polskim. Wypada uzupełnić te uwagi jeszcze kilku słowami o obrazach zbiorowych (t. zn. o opisach takich zbiorowości, w których niema większej akcji): są one, jak i sceny zbiorowe, albo sumarycznie przedstawione, albo też rozsypują się w wyliczenia szczegółów składowych (np. *Pojata*, w ed. Bibl. Dż. Wyb. II 143, *Damian Ruszczyć* I, roz. V, VIII). — Pierwszy artystyczny obraz zbiorowy, zarówno jak pierwsza scena zbiorowa, to sejmik w *Proszowicach* (*Jan z Tęczyna* I 110 nn): plastyka kojarzy się tu z ruchliwością, szczegóły są podporządkowane wrażeniu ogólnemu [przypomnijmy początek: »Był to ocean głów, podług gwałtowności poruszeń mniej lub więcej chwiejący się w rozmaite strony; na jednych wygolonych lskniły się szumne sieledzce; drugie były zapuszczone, niektóre utrefione z flamandzka. Podobnaż i w ubiorze różnica, niektórzy w czammarach, inni na żupanach mieli drugą szatę z uciętymi po łokieć rękawami; przedniejsi w ferezyach, spiętych na lewem ramieniu na mniej lub więcej kosztowne klamry: u wszystkich kordy lub karabele u boku, w rękę czekany. Twarze, ozdobne pokrętnym wąsem, tchnęły wyrazem powagi i męstwa...«]. — Opisy skupień ludzkich u *Jaraczewskiej* rozciągają się w powodzi zbytniej szczegółowości: obok rzeczy obrazowych — drobiazgi, których spostrzedz nie sposób; obok obrazu optycznego — przytoczenia treści rozmów; od powierzchownej deskrypcji — przeskoki do analizy psychologicznej (np. *Pierw. Młodość* I 49 n, II 93 nn). Czasem jednak spotykają się u tej pisarki momenty prawdziwie malarskie; przy opisie żniwa np. — obok licznych szczegółów nie obrazowych — takie zdanie: »Błyszczały gdzieniegdzie od słońca ich sierpy, jak złociste migające się węże« (*P. Mł.* I 135 n). — *Krasiński* o ile jest niefortunny w opisach ruchu i gwaru (np. bitwa, *Wł. Herman*, w ed. Piniego str. 180 n), o tyle zbiorowiska nieruchome przedstawia efektownie, z właściwym sobie zacięciem malarskim i w kwiecistym stylu (pobojowisko w *Agay-Hanie* 121 nn; fantastyczne konstrukcje wschodnich gromad — tamże 126, 128; przygotowania do bitwy — *Wł. Herman* 149; ludzie na dziedzińcu *Zbigniewa* — tamże 169). — U *Kraszewskiego* — klasyczny przykład: »Jak szerokie Corso, tak pełne ludu, budek, powozów, zgiełku, gwaru, muzyki, pieśni, śmiechu, masek i wesela« (*Pod Włoskiem Niebem*, w ed. 1872. str. 99): tu — szereg dopełnień; gdzieindziej (*Ostrożnie z Ogniem* 14) mamy szereg podmiotów; jeszcze gdzieindziej — szereg orzeczeń (*Zygmunt. Czasy*

I 9); w cytowanym zaś ustępie — nieco dalej: »balkony, okna i drzwi pełne ludu, zapchane głowami, zamaskowanymi, bez masek, strojnami, poprzebieraniami, a więc — szereg określeń; itd. itd. W tej całej rozmaitości szczegółów jedność tylko ruchu odczuwamy. Sam Kraszewski tak swe opisy pojmuje. Zupełne wyluskanie z pierwiastków konkretności widać np. już w dalszym ciągu przytoczonego ustępu: »A gdy zawre Rzym i jednym wielkim, pijanym odezwie się głosem: jak w zwierzęciu drżą *unisono* wszystkie żyły i biją arterye, tak drżą tutaj wszyscy zgodnie i lecą ku sobie z jedną myślą, jedną żądzą zabawy, szалу« etc. etc. (*Pod Włosc. Nieb.* 101 n). — Czajkowski ma metodę, przypominającą Kraszewskiego; blizką jednak zarazem Krasińskiemu (malarskość i styl kwiecisty).

⁹⁸⁾ Podobnie, jak u Scotta pojawiają się od czasu do czasu całe zdania gaelskie w powieściach szkockich.

⁹⁹⁾ Całkowicie tak samo, jak Dugald Dalgetty (*The Legend of Montrose*) bezustannie gada o bitwach, które przeżył w służbie »wielkiego Gustawa Adolfa«.

¹⁰⁰⁾ W przypisku 34 mówiliśmy o dziejach dykcji dyalogowej we wczesnym stadium rozwoju powieściopisarstwa polskiego. Doprowadziliśmy ten przegląd do powiastek Jana ze Świsłoczy, które w początku 4-go dziesięciolecia stanowiły szczyt w tej dziedzinie. Pozostaje uzupełnić ten przegląd uwagami o dziejach innych pierwiastków dyalogu. — Więc: w pierwszych romansach z ery stanisławowskiej dyalog wogóle żadnej roli nie gra; w jednym *Polaku w Paryżu* spotykamy nieco rozmów ile tyle płynnych. Poza tem, jeżeli występuje od czasu do czasu *oratio recta*, to tylko w postaci długich mów monologicznych, mających cele rezonerskie (*Doświadczeń*, *Podstoli*, *Rzepicha* i in). — W *Leszku Białym* Krajewskiego pojawiają się po raz pierwszy *deklamacyjne* dyalogi w długopłynnych okresach pseudoklasycznego teatru. U Mostowskiej, Skomorowskiego, a zwłaszcza Styczyńskiego (*Mendog*, 1825) te dyalogi są już częstsze, w *Mendogu* zajmują nawet bardzo wiele miejsca, a i jakościowo ważną grają rolę, bo zostały w nie włożone wszystkie przełomowe punkty akcji. Pod względem formalnym przedstawiają się one, jako wymiana długich przemówień, ujętych w górne słowa i krągłe złożone peryody, ozdobne teatralnym aparatem apostrof, wykrzyków i pytań retorycznych. Talent retoryczny i intuicya składniowa nie opuszczają tu ludzi aż do śmierci; kiedy człowiek umiera już, jak np. Oksana w *Mendogu*, zdania jego stają się krótsze, ale niemniej pełne i prawidłowe; w ostatnich dopiero momentach agonii przechodzi do jednomyślnych wykrzykników, logicznie zresztą powiązanych z poprzednią mową (»Dowmuncie!... Mendogu!... Uteno!...« str. 98). — Dyalog charakterystyczny pojawia się pierwszy raz u Skarbka; jest on zresztą dosyć jeszcze niezręczny i ciężki, to też przy dłuższych rozmowach autor zaznacza z boku imiona mówiących osób,

zupełnie jak w tekście utworu dramatycznego. Takie długie rozmowy jednak dosyć rzadko się pojawiają: przeważnie — po wymianie kilku zdań między postaciami — wraca autor ze swoim referatem. Dyalog Skarbka ma zacięcie komedowo-humorystyczne, często karykaturalne. — Duży wzrost dyalogu pod względem ilościowym daje się zauważyć w *Janie z Tęczyna*. Powieść zaczyna się już od dyalogu, a potem nietylko, że zawarte zostały w dyalog rozliczne informacje i wszystkie momenty dramatyczne akcji, ale jest on tu wyłącznym środkiem charakterystyki zarówno indywiduów, jak i całego środowiska kulturalnego i przybiera często postać sporów i dysput zasadniczych. Wielkim minusem tego wszystkiego jest jednak, jakieśmy widzieli, niefortunna dykcja. — W *Pojacie* Bernatowicza — wśród puszczy litewskich XIV. w. — mówią ludzie sporo, zwłaszcza w chwilach dramatycznych, ale znowu dykcja szwankuje, bo wszyscy mówią zawsze jednakowym, eleganckim językiem salonów Królestwa Kongresowego. — U Jaraczewskiej dyalogu mało; jeżeli się pojawia, to w charakterystyczności nigdy nie dochodzi do wysokości Skarbka, a w wyrażaniu pasji ma ten sam ton patetyczno-deklamatorski, co u pseudoklasycznych sentymentalistów. — Obfity dyalog Krasińskiego w *Grobie Rodziny Reichstallów* i we *Wł. Hermanie* niczem się nie różni od dyalogu Styczyńskiego. — Nie wiele więcej zręczności mają — z późniejszych pisarzy — Czyński i Czajkowski i Michał Grabowski. — Massalski, który tak doskonale umie indywidualizować dykcję, dłuższymi dyalogami nie operuje: rezonerowie tylko nudzą długo; figury charakterystyczne tak krótko bawią na scenie, że i rozgadać się nie mają kiedy. — Kraszewski płynnością, szybkością i łatwością dyalogów przeszedł wszystkich poprzedników. Umie prowadzić dyalog na bardzo długich przestrzeniach i najrozmaitsze stany duchowe w nim wyrażać. Jest ten dyalog zawsze żywym momentem akcji. Nie przybiera natomiast prawie nigdy postaci zasadniczych sporów, jak w *Janie z Tęczyna*, to znaczy: nie charakteryzuje głębszego ideowego tła epoki (zauważył to już p. M. Rettinger w interesującym szkicu *O technice powieści Krasz.*, *Pam. Lit.* 1912). A i wogóle na jego wartości charakterystyczne nie położono nacisku: ludzie wszyscy mówią mniej więcej jednakowo, treścią mowy tylko się różniąc. Karykaturalne tylko postaci, podobnie jak u Massalskiego, mają swoje odrębności (pseudo-angielszczyzna erudyty warszawskiego w *Panu Walerym*, przysłowie »awantury« pani Ostrowskiej z *Poety i Świata*, francuszczyzna arystokratów z *Latarni Czarnoksiężskiej* i t. p.). W jednych tylko powieściach ludowych (mamy na myśli zawsze tylko czasy do 1850. r.) staje dyalog i pod tym względem na poziomie wysokiego artyzmu. Jest i dramatyczny i charakterystyczny i prawdziwy. Jako wzór stopienia tych wszystkich właściwości, dosyć przypomnieć rozmowę Pawłowej z budnikami (*Budnik*, roz. XVII). — Rzewuski miał do dyalogu dużą predylekcję, ale z realizmem jego formy

nie obył się jakoś, to też dialogi *Listopada*, acz niezmiernie soczyste w treści, niezmiernie charakterystyczne i dla ludzi mówiących i dla całej ich epoki, toczą się w swoich zaokrąglonych okresach ciężko i powolnie. Sam autor to czuł i imiona interlokutorów bardzo często znaczył z boku, jak dawniej Skarbek. W rozmowach ogólnych, sporach — nie szkodzi to: ich charakterystyczna wartość nie traci na tem wiele: ogień życia chyba; w chwilach za to dramatycznych sztywność daje się odczuwać w sposób przykry (np. str. 223 nn, 230 nn etc., według wyd. Bibl. Najc. Utw.). Wzorem niezręczności chyba może być opowiadanie kasztelanowej inflanckiej (roz. XXII) z dyalogiem wtrąconym do środka: dyalog główny i dyalog wtrącony niczem właściwie na zewnątrz się nie różnią. — Nie przestrzegał też Rzewuski w mowie ważniejszych postaci powieściowych odrębności dykcji; tyle tylko, że osoby wielkiego świata francuszczyzną często sypią, czasem ni w pięć ni w dziewięć, jak np. Ludwik Strawiński w rozmowach z bratem, o którym przecie wie, że po francusku nie umie... Zresztą — nawet książę Panie Kochanku nie powtarza bardzo swojego przysłowia (str. 206 nn). Kilka jedynie figur trzeciorzędnych ma dykcję jaskrawo swoistą, oznaczoną jakby na sposób Massalskiego i Jana ze Świsłoczy, a więc np. p. Szabański (101 nn) i chorąży Chłusowicz (252 nn): ich mowa jest jedynym źródłem naszych o nich wiadomości. — Korzeniowski umiał nadawać rozmowom siłę charakterystyczną, przede wszystkim zaś postawił dyalog na wysokim stopniu dramatyzmu. Zdarza się u niego nawet, że to napięcie dramatyczne jest niejako ukryte pod rozmową, że tkwi całe w duszy jednej z osób mówiących; czytelnik domyśla się go, bo zna tę osobę z wcześniejszych informacji autora; obiektywnie objawia się ono tylko w gestach, w przemilczeniach, w słowach pozornie spokojnych. [Przykładem — rozmowa Kasztelanowej z Julisją w *Wędrówkach Oryginała* (415–419 w ed. Kłosów) rozmowa o człowieku, którego Julisja kocha; treść — bardzo dla niej bolesna; napięcie silne i coraz wzrasta; Kasztelanowa o tem nie wie; dyalog przedstawiony obiektywnie; Julisja zrazu mało mówi; — w pewnej chwili odpowiada na jakieś pytanie: »cisnąc dłonią swe czoło«, — w końcu: »zakryła oczy, głęboko westchnęła i poszła powoli... przeszła przez salon..., nie oglądając się i nie widząc nikogo, zamknęła się w swoim pokoiku i gorzko i długo płakała...»] Oglądane jednakże od strony formy — dialogi te, w porównaniu z dyalogami Chodźki i Kraszewskiego, uderzają swoim charakterem teatralnym. Długa rozciągłość kwestyi, dobór słów i stała znamienna retoryka, wszystkie te: »Dobry mój zacny paniel« (*Wędr. Or.* 330), »Rozumiem cię, zacny młodzieńcze« (*W. O.* 347), »Jam stokroć nieszczęśliwszy, biedna matko!« (*Koll.* 255), »Tam, gdzieś pan dał dowód wysokiej, rzadkiej cnoty« (*Spek.* 79), — we wszystkim tem odczuwa się koturnowość półklasycznego dramaturga czy notorycznego belfra. W scenach znów charakterystyczno-ko-

micznych rozmowy łatwo nabierają tonu groteskowo-farsowego (sceny w zaścianku w *Kollok.*, sceny z panią Pawełską i ze starym muzykusem w *Wędr. Oryg.*).

⁶¹⁾ Przed *P. Unterlejtantem Wojciechem* (1826) prawie wcale niema mimiki w powieściach. (Kilka drobnych szczegółów z *Malwiną* i *Dzienn. Fr. Krasińskiego* stoi w zupełnem odosobnieniu). W tym dopiero romanse spotykamy się z dosyć licznymi momentami realistycznie ujętej gestykulacji (np. str. 60, 62, 77, 93, 94, 110, 118 i najlepsza: 163 nn: powrót niemczyńskiego syna do domu rodziców: nie mogą się wzajem rozmówić). Autor prawdopodobnie kształcił się na Sternie w tem szczegółowem postrzeganiu drobiazgów codziennego życia. [Jeden z przykładów. Zaturkotały koła na dziedzińcu; wszystkich to wstrząsnęło, bo spodziewano się powrotu Stolnikowicza; Stolnik — »naprzód warcabym pomieszał, potem krzesło wywrócił, następnie: Żono, żono, każ kawy zrobić! wołając, w kółko kilka razy się obrócił, nim do drzwi się przybliżył« (str. 93)]. — Potem nieco karykaturalnej mimiki mają ujemne postaci Massalskiego. — U Krasińskiego (i potem — Czajkowskiego) tylko gwałtowne namietności i wzruszenia wyrażają się — w poruszeniach twarzy i oczu. — U Kraszewskiego w momentach satyryczno-komicznych i dramatycznych występuje mimika. — U Korzeniowskiego mimiki mnóstwo; przestrzegana i spostrzegana jest bez ustanku; wysnuwane są z niej wnioski o charakterze (np. w *Wędr. Oryginała*, 1848, str. 35: oryginał »po ubiorze i manierach« poznaje, że jego towarzysze podróży są »majętni i swobodni«; dalej wnioskuje »z rozmowy, z fantazy i min gestych i niedbałych«); nadto ważniejsze postaci posiadają pewne swoje charakterystyczne gesty stałe, po których zawsze je można poznać (o tem mówiliśmy już w przypisie 51. przy charakterystyce opisów powierzchowności).

⁶²⁾ Troskliwe malowanie tła i realiów obyczajowych datuje właściwie dopiero od Tańskiej i wpływów walterskotycznych (cf. przypisek 21. i 22.). Im dalej w lata się posuwamy, tem tych szczegółów więcej. U Skarbka w *P. Staroście* (1826) — obyczajowych rysów jest minimum jeszcze: o tyle, o ile do akcji potrzebne; główny interes skupia się na ludziach. W *Dodosińskim* tegoż Skarbka (pis. ok. 1830) jest już drobnych szczegółów z realiów obyczajowych poddostatkiem.

ROZDZIAŁ VII.

⁶³⁾ Tak dużej ilości i tak szerokich parabaz nie było w romanse dawniejszym. Wszelkie dydaktyczne i ogólniej informujące kwestye były wkładane w usta rezonerów (*P. Podstoli*, *P. Podstolic*, powiastki Jana Chodźki etc.). Rozpowszechniają się one dopiero w 4-em dziesięcioleciu (Kraszewski, Chodźko; potem — Rzewuski).

⁶⁴) A więc np.: *Rzepicha* Jezierskiego (1790), str. 149: »Czucie miłości! ty jesteś przewodnią żądzą, słodkie, ale okrutne sprawując panowanie nad żyjącymi ludźmi!« etc. — *Leszek Biały* Krajewskiego (1787), w ed. 1806 str. 13: »Sroga tyranko serc ludzkich, miłości! która, ludząc złośliwie zdradzieckimi pieścizoty, późsz je potem goryczą i spokojną wesołość odmieniasz w smutne westchnienia« etc. etc. — *Strach w Zameczku* Mostowskiej (1806), str. 38 n.: »O rozkoszy niepojęta! którą czułość napaja tych, co tym darem są napojeni! nie! dusze zimne i samoistne, wy jej pojąć nigdy nie będziecie mogli« etc. — *Hr. Ostroróg* Skomorowskiego (1819), str. 51 n.: »Witam cię, córko czułości i sestro melancholii, niebieska muzyko! ty ulubione bożyszcze kochanków i sere prawdziwie tkliwych« etc. etc.; albo 167: »I ty wesoła Warszawo!... pysznisz się teraz — i ja się pysznię, kiedy na twoje wspaniałe spoglądam budowy« etc.

⁶⁵) Wysoce charakterystyczny przykład z Prévosta: »*Ce fut une de ces situations uniques, auxquelles on a rien éprouvé qui soit semblable: on ne saurait les expliquer aux autres parce qu'ils n'en ont pas l'idée; et l'on a peine à se les démêler à soi-même, parce qu'étant seules de leur espèce, cela ne se lie à rien dans la mémoire, et ne peut même être rapproché d'aucun sentiment connu. Cependant, de quelque nature que fussent les miens, il est certain qu'il devait y entrer de la douleur, du dépit, de la jalousie et de la honte. Heureux s'il n'y fût pas entré encore plus d'amour*«. Poczem jeszcze — dłuższy opis płataniny myślowej. (*Manon Lescaut*, Libr. Artist. 1889. p. 61). Ustęp cytowany w tekście — tamże, str. 178. — Zajmujące przykłady ze Sterne'a zestawia w swojej książce Dibelius (I. 255). — Fielding. Przypomnienie rady horacyańskiej — *Tom Jones* VII ch. 2; słowa o hałasie: »*To attempt to describe this noise to those who have heard it, would be in vain; and to aim at giving an idea of it to those who have never heard the like, would be still more vain*«. (ibid. XIII. 4). — U Scotta mają podobne rezygnacje charakter zupełnie poważny, ale też zrezygnowane momenty nie grają roli w powieści (tak np. *Waverley* LXVII: autorowi brak odwagi, by opisać spotkanie ojca z córką, a potem spotkanie dwojga kochanków).

⁶⁶) Wprowadzanie własnej autorskiej osoby do powieści i gawędzenie z czytelnikami było bardzo rozpowszechnione w XVIII. w. — za wpływem głównie powieści angielskiej. — Fürst, jako na pierwsze dzieło, w którym ta forma subiektywizmu autorskiego się pojawia, wskazuje na powieść Congreve'a *Incognita* (1692) (I. c. str. 17). Był w tem bodaj jednak i niemały wpływ starszego jeszcze romansu hiszpańskiego *picaresco*. — U nas powieści takie, jak *Podstoli*, jak romanse Pawłowskiego i Kościńskiego, w których autor wcale się do czytelników nie odzywa, wręcz należą do rzadkości. Osobliwsze nieco formy gawędzenia autorskiego występują w dziełach pisarzy, draśniętych wpły-

wem Sterne'a: więc w *Malwinie* polemika z ewentualnie oponującym czytelnikiem (II 203); w *Hr. Ostrorogu* — uspokajanie czytelnika ew. znieczierpliwionego (s. 59); u Skarbka — częste wprowadzanie czytelnika do warsztatu pisarza; w *P. Unt. Wojciechu* — lekkie z czytelnika podkpiwanie (s. 28 n). Coś pośredniego pomiędzy retoryką klasycystów, poufałym gawędziarstwem a późniejszą wreszcie liryką stanowią takie rzeczy, jak np. u Rautenstrauchowej częste zwroty do bohaterów: »Biedny Julianie, już twój zawód skończony« etc. (*Regana* II 89) »Biedna Wando« etc. (ibid. II 162).

⁶⁷) »Jako pierwszy warunek, obowiązujący dla każdej formy artystycznej, postawiłbym konieczność konkretnego, a nie pojęciowego odtwarzania wrażeń i wyobrażeń: odtwarzanie musi być plastyczne«, »Ponieważ nastrój jest związany z wrażeniami i wyobrażeniami, więc może on być odtworzony o tyle, o ile wrażenia i wyobrażenia, z nim związane, zostaną odtworzone«. »Opisując uczucie pojęciowo, je odtwarza się jego elementów, nie można więc osiągnąć również konkretnego odtworzenia nastroju«. (Wł. Heinrich: *Psychologia Uczuć*, 1907, str. 240).

⁶⁸) Albo też, żeby wziąć pod uwagę to, co mówi p. Kościłkowska (I. c. str. 38) o specjalnych »poetycznych skłonnościach wszystkich niemal mieszkańców Litwy«. To pewna, że Chodźko litewskie przedewszystkiem audytoryum miał na względzie. Do podobnych jednak etnopsychologicznych rozważań nie czujemy się kompetentni. — Entuzjastyczne ustępy książek Syrokomli i p. Kościłkowskiej oraz szkicu Pługa świadczą o sile środków lirycznych Chodźki nad ludźmi (»Litwinami«), co na jego dzieło patrzą przez »pryzmat najczulszych wspomnień«. Że na innych ludzi mogą one działać wręcz irytująco — na to znów dowód w (nieszczegółnej zresztą) książce p. T. J. Choińskiego *Historyczna Powieść Polska* (1899), gdzie trafnie spostrzeżono, że do opisu święconego Chodźko tyle zużył wykrzykników, że »starczyłyby one do utworzenia sceny najdramatyczniejszej« (str. 103). — U Kraszewskiego ustępy liryczne przedstawiają się nieporównanie świetnie. Chociaż mówi on o bezsile pióra często i równie często apeluje do czytelnika o współtwórczość, jest to u niego jednak w dużej części rodzajem tylko kokieteryi: opisy jego są pełne i ubrane w migotliwy język liryczny. *Poeta i Świat* albo *Pod Włoskiem Niebem* niepoliczonej dostarczają obfitości przykładów.

⁶⁹) Oto formy przejawów humoru subiektywnego: 1. *Humorystyczne porównanie*: »Niegdyś krzyknął Achilles, i Trojanie uciekli... tu chrząknął Żegota i panicze spłoszyli się od Dosi« (ŻMM 36); jeden z niewielu pojavów humorystycznych w powieściach późniejszych. 2. *Animizacja przedmiotów*: np. — globus na popisie w Borunach, który do pierwszej lub szóstej klasy »pękate wychylał lice« (B 121); tego jest kilka przykładów. 3. *Kongruencya rzeczy*

inkongruentnych: »miłość i zemsta... nie dały kosztować (panu Mateuszowi) ani pokoju, ani powszechnej wesołości, ani podwieczorku« (B 103); — jedyny wypadek. — Wszystkie te typy humoru — w dużych ilościach i w ciętszym wykończeniu spotkać można i u Skarbka, i w pierwszych »obrazach« Kraszewskiego, i u Johna of Dycalp. U Jana ze Świsłoczy jest kilka przykładów typu 2.

⁷⁰⁾ Istnienie tego komizmu we wczesnym stadium twórczości, wobec zaniku w latach późniejszych, dałoby się może wytłumaczyć wpływem jakiejś literatury w dniach młodości, więc: farsy XVIII. w. i romansów Pigault-Lebruna. Na wpływ tego autora staraliśmy się wskazać w roz. I. Chodźko pochlebna o nim robi wzmiankę w AS. — Komizmem groteskowych sytuacji posługiwał się zresztą w powieści polskiej wcześniejszej Kalikst Pawłowski i Kraszewski w pierwszych utworach.

⁷¹⁾ Dużo światła na zawiłą sprawę rozgraniczania »poczucia natury« od »poczucia piękna natury« rzuca Charles Lalo w świeżej swojej powabnej i suggestywnej książce *L'Introduction à l'Esthétique*, 1912 (2-ème partie. *Beauté naturelle et beauté artistique*).

⁷²⁾ Jakkolwiek romans polski nie rozwijał się samodzielnie, ale pod przemożnym wpływem Zachodu, zdołał jednakże w krótkim czasie przejść wszystkie charakterystyczne formy w sposobie ujmowania natury — i to w porządku dokładnie chronologicznym. Przy rozpatrywaniu tych jego dziejów narzuca się, jako konieczność, uznanie *Jana z Tęczyna* (1825) za punkt znaczący granice okresu. Rozpatrywanie zaś takie prowadzić należy z uwagą na trojakię względy: na względ ilościowy, znaczeniowy i treściowy. — Pod względem ilościowym da się ogólnie powiedzieć, że przed *Janem z Tęczyna* obrazy natury zjawiają się w najlepszym razie dość rzadko i są naogół krótkie. — Najwcześniejszy romansopisarz ery stanisławowskiej, Ignacy Mickiewicz, nie zna opisów natury wcale. Tak samo niema ich i w większości romansów Krajewskiego, Kossakowskiego, w *Polaku w Paryżu*, a i w niektórych późniejszych: u Wazgirda, Pawłowskiego, Tańskiej... — U Krasickiego spotykamy się dwukrotnie z wyrazem poczucia natury o charakterze »anestetycznym« (termin Ch. Lalo): zachwyca go świeżość zdrowa w naturze, zaczyna się pod jej wpływem czuć przyjemnie, dobrze i wygodnie [...] »drzewa wybujałe miły sprawiają cień, osobność do myślenia pobudza, brzęk nawet pszczoł czułość jakąś przyjemną sprawuje«, *P. Podstoli* 1, II 9], pobudza go wreszcie do medytacji religijnych [...] »wśród tak przedziwnego widoku czułem niewypowiedzianą wewnętrzną słodycz, a łącząc rozrzedzenie moje z powszechnym przyrodzenia odgłosem, wielbiłem wszechmocność i dobroć Stwórcy wszechrzeczy«, tamże 1. I 12]. W roli czynników artystycznych atoli nigdy u niego opisy natury nie występują: kiedy w *Doświadczyńskim* trzeba coś już koniecznie powiedzieć o przyrodzie egzotycznej obcej

krainy, poprzestaje na słowach: »Drzewa albowiem, owoce i zioła wszystkie prawie innego były rodzaju, niż europejskie«, i na kilku uwagach topograficznych. Do takich ogólnikowo topograficznych krótkich uwag redukuje się udział natury i w *Rzeczyszu* Jezierskiego. — U Godebskiego spotykamy poczucie natury w postaci już odmiennej: u Krasickiego miało ono charakter miłości do natury wogóle, jako do źródła wszechstronnego orzeźwienia: tutaj ma ono barwę (że się znów posłużymy terminem Ch. Lalo) »pseudoestetyczną«. Godebski rozróżnia naturę dwojaką: — normalną, miłą i — anormalną, dziką: jedna go pociąga, druga odpycha. O jednej zwykle wspomina krótko [np. »widok... wystawiał obraz przyjemny i wspaniały« *Gren.-fil.* 143, w ed. zbior. 1821]; drugą omawia nieco szczegółowiej, a wprowadza ją, jako pretekst do refleksji moralno-filozoficznych [...] »obraz nieładu i zniszczenia... Przyrodzenie, pomyślałem natenczas, ma równie namiętności, jak człowiek«, 110 n]. Z całością powieści są te uwagi związane zupełnie luźno. — Na dwanaście jednak już lat przed Godebskim pojawiła się powieść, w której obrazy natury łączą się z całością w związek organiczny: jest to *Leszek Biały* Krajewskiego (1787). Obrazy te grają tutaj rolę chronograficznych i topograficznych wstawek do narracji, niby w epopei klasycznej. Po raz pierwszy pojawia się tutaj dla nich retoryczny styl, pełen epitetów i metafor, styl który długi czas będzie później nierozłącznym towarzyszem opisów przyrody [Przykład: »Już czarna powłoka, którą noc ziemię okrywa, usuwała się od wschodu i odstaniała jutrzeńkę, ubraną w świetne zorze rozrzucone po niebie«, II str. 5 w ed. 1806]. — Stylem tym posługuje się między innymi zaraz następną z kolei powieściopisarką: Mostowska. Natura występuje u niej czasem i w takiej samej roli, jak w *Leszku Białym* (np.: początek romansu *Astolda*), zazwyczaj jednak ma już funkcję inną: jest środkiem do wytworzenia, albo przynajmniej podkreślenia, jakiegoś nastroju. Aby osiągnąć ten cel, Mostowska używa efektów akustycznych (np. nastrojowa burza w *Astoldzie* I 80) albo świetlnych; dla wydobywania tych ostatnich szczególnie wdzięcznym instrumentem jest osyany księżyc: często wprowadzany, rozlewa on *ad libitum* nastroje — to uroku, to smętku, to znowu majestatu. — Metoda Mostowskiej wydoskonala się, wydelikaca i wzbogaca w *Malwinie* ks. Wirtemberskiej (1816). Opis natury ma tu tak samo znaczenie nastrojowe. Podczas jednak gdy u Mostowskiej powstawał nastrój przez samą tylko obiektywną efektywność zjawisk natury, tutaj dzieje się już inaczej: obraz natury przechodzi wprzód przez pryzmat psychologiczny. Asocjacje, które wywołuje w duszy bohatera, uczuciowe wartości, które w nim bohater wyczuwa — to dopiero zazwyczaj o nastroju stanowi [Ex.: nastrój przez asocjacje: I 91 (okropne obrazy, które Malwina łączy z Wilanowem), II 116 n (wspomnienia związane z łaką); nastrój przez wyczuwanie wartości emocjonalnych: I 6, II 154,

II 89, I 161. — Cyt. wedł. wyd. 1817]. Zachodzi też już i pewna rozmaitość w chronologicznym ustosunkowaniu elementów opisu do elementów nastroju: opis może wyrażać nastrój, już istniejący, albo też może go dopiero przygotowywać i wytwarzać. [Opis wyrażający nastrój: I, 21, Ludomirowi pod wpływem uczucia śpiew słowików zdaje się piękniejszy, łąki wydają mu się zieleńsze i drzewa bujniejsze. Opis przygotow. do nastr.: I 6. Opis wytwarz. nastrój: II 154, wieczorna cisza i niknące blaski zachodu powodują wzniesienie myśli ku Bogu]. Bywa też, że opis gra rolę nie paraleli, ale kontrastu do nastroju duchowego człowieka [I 61. »okazałość szczęścia« w porannej jasnej naturze rani serce Malwiny]. Co do strony treściowej tych obrazów — składają się na nią: kontrasty światła i cieni (brak natomiast barw, mówi się tylko o dwóch: o »różowatych« cieniach zachodnich II 154 i o »srebrnych« promieniach księżyca II 91, II 156), a następnie objawy akustyczne (śpiew ptaków I 6, I 21, I 61; a szczególnie często akustyczne wrażenie ciszy I 6, II 154 etc.; pozatem np. plusk wiosła, głos fujarki II 154, ryk trzód I 61...). — Od »przesubiektywizowanej« natury ks. Wirtemberskiej krok tylko jeden do natury sentymentalnych romansów russowsko-werterycznych (Kropiński, Bernatowicz et consortes). O niej nie będziemy się tutaj rozpisywali, nie mając nic do dodania do wywodów p. K. Wojciechowskiego (w książce *Werter w Polsce*, 1904, str. 45, 51 i passim; tudzież w Pam. Lit. 1912, 410 n). Przypomnimy tylko, że obrazy natury stają się tutaj wyłącznie »znakami psychicznymi stanów uczuciowych bohatera«, oraz że wkracza do nich »namiętny« urywany styl werterowski. — Nie wyparł jednak starego stylu klasycystycznego! Ustalony w tradycji od *Leszka Białego*, potoczny ów styl spotykamy znowu u Skomorowskiego i Styczńskiego. Pisarze ci nie nadają przyrodzie znaczenia akompaniamentu nastrojowego; interesuje ich ona (rzadko zresztą wogóle) tylko jako malownicze tło. Nowych jednak wartości malarskich nie dostrzegają; poza »walkę światła z ciemnością« i ogólniki wrażeniowe nie wychodzą; jeżeli pojawi się barwa, to zawsze tylko jedna na całym obrazie [u Skomor. »purpurowa« z odcieniem »rumianym«, *Hr. Ostroróg* 21; — u Stycz. »różana«, *Mendog* 54]. — Szczególniej jeszcze, niż brak barwy, we wszystkich opisach natury z przed r. 1825 uderzyć musi mały udział konturu i prawie zupełny brak szczegółów konkretnych na obrazie. [I to w momentach, w których, zdawałoby się, i kontur i szczegóły plastyczne musiały się uwadze narzucać: oto np. Astolda zbłąkana wychodzi z lasu: »wnet się scena odmieniła, Astolda poznaje okolice Niemna« (*Astolda* II 23); i nic więcej: dalej już akcja tylko: »wielka liczba batów przybija do brzegów tej rzeki... itd.]. Jedyne bodaj wyjątek stanowi licha skądinąd i niegodna uwagi bezimienna powieść: *Podróżny w Poczaïowie* (napis. 1820, wyd. 1823): jej opisy mało są artystyczne, ale konkretnie szczegółowe i topograficznie dokładne; przed-

stawiają też określone, rzeczywiście istniejące miejscowości (okolice Krzemieńca). — Humorystyczny persyfłaz typowego opisu natury z owych czasów — z jego nieokreślonością, nastrojowością, z jego znaczeniem dekoracyjnym, z napuszystym stylem i charakterystycznymi składnikami treści (światła i cienie, dźwięki, wonie, wrażenie wczuwane) dał Skarbek [*«Różany promień purpurowej jutrzeńki osiadał już zwolna na okopconych kominach i brudnych dachach stolicy; koty żegnały się piskliwym miaukiem z ulatującą nocą; napaszone szczury snuły się pierzchliwie rynsztokami i do swoich zmierzały kryjówek; gąsły tlejące w lampach knoty; grzechotka witała dzień poczwórnym wrzaskiem, a kanałów i podwórz wyziewy zaprzeczały pierwszeństwo i wyższość świeżości rosy i powietrza: taką była budząca się wkoło naszego wędrownika natura. Lecz człowiek nie przerywał jeszcze jej milczenia i spokojności»*. P. Antoni II 10 n]. — Sam jednak Skarbek w swoich opisach seryo z przed r. 1825 od tego stylu się nie wyzwolił [cf. *Podróż bez Celu* I 135, II 175 nn]. Za to jego koncepcja natury była inna od powszechnej: była to mianowicie koncepcja »pseudoestetyczna«, przypominająca Godebskiego: rozróżniająca naturę (1) piękną, hojną, dobrą, miłą i (2) szpetną, anormalną, posępną (cf. tamże II 31, II 175 nn, II 228). Ten dualizm prowadzi nie tylko do dwojakich stanów uczuciowych, ale i do refleksyjnego rozpatrywania natury pod kątem symbolicznym. [»Same stare drzewa... wzbudzają poszanowanie podobne do tego, którym nas siwa głowa przejmuje... *Podr. b. C.* II 175; dalej: »głębokie milczenie sędziwej natury«, »samotność wśród poważnie pięknego przyrodzenia« etc. »wszystko to pobudza do rozmyślenia, nęci niepojętym urokiem i słodkim dumaniem umysł napęla« II 177. — A w późniejszej (walterskotycznej już) powieści *D. Ruszczyk*: Marya »często w długim zadumaniu stała w oknie i szukała w tych różnych widokach styczeński z rozmaitemi kolejami życia ludzkiego«, III 14; »to ją trwoga przejmował czarny obłok... to ją pocieszał łagodny promień księżyca«; na górze Schneekoppe rozmyślała o dumie ludzkiej i jej nicości III 20 n, itp.].

Z pierwszym romansem walterskotycznym, *Janem z Tęczyna* (1825), opisy natury stają się przedewszystkiem częstsze, powtórnie rozciągalsze, po trzecie styl ich staje się swobodniejszy i spokojniejszy. — Niemcewicz traktuje je, jako malownicze i charakterystyczne tło wydarzeń powieściowych: będzie tu już sporo szczegółów plastycznych, będzie wyrazisty kontur, większa już rozmaitość zabarwień (»lazurowe«, »błękitne«, »różawe«, »zielone«, »krwawe«, »srebrne«), więcej zapachów i głosów, szczególnie zaś wiele efektownych zestawień blasku z ciemnością. [Będą tu często wyrażane kontrasty między blaskiem gwiazd (odbitych często w kryształowej wodzie) a ciemnym szafirem nieba (jak »migocące się pole szafirów i dyamentów« I 170); między złotymi promieniami zachodzącego słońca a rosnącym zmierzchem,

I 71; światłem księżycy (odbitego znów w wodzie) a cieniem gór, I 77; ogniami pochodni (odbitymi w iskrzącym śniegu) a ciemniejącą atmosferą wieczorną II 40; jaskrawością zorzy północnej a czernią jodłowych lasów, II 40; etc.]. Z tendencją artystyczną koliduje tu jednak niejednokrotnie tendencja informatorska: jednolitość plastycznego obrazu często jest rozbita przez wtręty antykwarsko-historyczne, refleksyjne, topograficzne i t. d.: a tak i wrażenie się rozrywa. — W kierunkach, przez Niemcewicza wytkniętych, rozwija się opis przyrody u powieściopisarzy po nim idących. Skarbek nawet, który przedtem mało się — jak widzieliśmy — o malarską stronę natury troszczył, teraz (rzecz nader ciekawa) w nowych swoich powieściach (*P. Starosta*, *Tarło*, *Damian Ruszczyce*) wystawił znaczną ilość rozciągłych obrazów o mocno zakreślonych konturach i pięknie — po niemcewiczowsku — wywołanych kontrastach świetlnych (np. *P. St.* I 95, *D. Rusz.* I 91, I 149 n, II 48, II 91, II 92). — Do rzeczy osobliwszych trzeba zaliczyć wężykowską próbę ubrania opisu natury w rytmiczną prozę i przestawnie stylowe »skrzepłe strumienie i wody dozwalały snadnego przejścia..., błyskając gdzieś tam umieszczonymi od powiewu wiatrów kryształami. Skrzypiała pod końskimi kopytami hojnym śniegiem odziana ziemia; gałęzie drzew gęstych zginały się pod białym szronem, wystawiając oczom olśnionym od blasku świecących się brylantów widok równie okazały, jak smętny«. *Wł. Łokietek*, w ed. Bibl. Dzieł Wyb. II 42]. — Budzi się też powoli zmysł kolorystyki [»*Rumienili się od słońca rozłożyste klony; płaczące brzozy świeżą niedawno (!) zieloność na żółtą zamieniły barwę; bezlistne jarzębiny szkarłatnym połykiwały owocem*« (*Wężyk*, *Wł. Łokietek*, w ed. Bibl. Dż. Wyb. I 12). — »Wysokie trawy.... nieraz przedstawiały zdziwionemu oku jakby ocean zielony, zakończony ze wszystkich stron błękitnym horyzontem... (Kośmiński, *Dobiesławski*. 1829, I 54). — »Już ostatnie słońca promienie kryć się zaczynały za pasmem gór i czerwonością pokrywały szarawe onych szczyty«... (J. T. Jasiński, *Przyjaźń i Zbrodnia*, 1829, I, 46). — »...Zielone łąki, po których, jak srebrna wstęga, kręty Wieprz się wije«... (Jaraczewska, *Zofia i Emilia* I 111). — »Zbliżka można było rozeznąć zielone liście, pomieszane z żółtymi i czerwonymi, Dalej zaczynały się stapać z sobą te kolory, a wzrok, sięgający aż do ostatku widnokręgu, postrzegał już tylko szare ogromy«... (Kraśiński, *Wł. Herman*, w ed. Piniego str. 382)]. — A tak — malarskie walory coraz się udobitniają. Dochodzi nawet do tego, że na piękny widok patrzy się, jak na ewentualne dzieło sztuki malarskiej. [Ot, u Jana Chodźki: *Pan Wojski* (wyd. 1830): »Ukośne słońca promienie, łamiąc się w wodzie, spadającej z upustu młynowego, każdą jej kroplę przemieniały w połysk i farbę drogich kamieni, które srebrna piana poruszała rychło w swym łonie. Przed młynem staw przestronny i czysty zacieśniały po bokach topole i olszyny; dalej rozciągając się po brzegu rzeczki służyły za ramy ca-

łemu obrazowi; bieg jej głębiej jeszcze w cieniu wesołych gajów *był widziany*«... W wyd. książkow. str. 5 n].

Przy tym rozroście momentów malarskich nie zostaje jednakże zaniedbana subiektywna strona »natury«, jej uczuciowe wartości. Nie brak nawet i u samego Niemcewicza uczuciowości, acz stoi ona u niego na dalszym planie. U innych jest jej więcej. — Do metody nastrojów Mostowskiej powraca Bernatowicz w *Pojacie*, na dużą zaś skalę praktykuje tę nastrojowość młody *Schauerromantiker* Kraśiński; nastrój przyrody bywa względem nastroju bohatera albo w stosunku paraleli, albo — co częstsza — kontrastu [*Grób Rodz. Reichst.* 35, w ed. Piniego: noc, księżyc, chmury ustępujące, »jak pobite wojska, których męstwo jeszcze nie ostygło«, zachodnia część nieba błyszczy gwiazdami, mokre dachy »świetnieją« blaskiem odbitego księżycy; w tym czasie (paralela) astrolog przepowiada Wallensteinowi przyszłość wielką. — Gdzie indziej: *Wł. Herman* 387: opis ponurej miejscowości z dodatkiem: »zdało się, jakgdyby okropne tych miejsc odległych przyrodzenie w zgodzie było z jego sercem«. Przeciwnie znów: *Grób Rodz. Reichst.* 65: »...«Wszystko szczęśliwem i wesołem było. Wszystko się uśmiechało. Ale piękne przyrodzenie nie było w zgodzie z sercem księcia Frydlandzkiego«. — Jaraczewska współcześnie — stylowi uczuciowego wczuwania się w naturę dodaje poezję. [»Jechał przez bujne łąki, rozległe i kwieciste, jak wyobraźnia pierwszej młodości«..., *Zof. i Em.* II 50; »...zaszeleściły lekkim drżeniem wzruszone liście gałęzistej lipy«..., *Pierw. Mł.* II 21; »na połowie pola dotąd nieużętego bujały się lekko od wieczornego powiewu złociste pełne kłosa, uginające się pod swym ciężarem: tak jak człowiek dobroczynny, obciążony swymi skarby, czuje potrzebę ich udzielenia«..., *P. Młod.* I 135; itp.].

Kraszewski reasumuje niejako wszystkie zdobycze techniczno-artystyczne swoich poprzedników: wszystkie ich środki i wszystkie ich metody spotykamy u niego, a wszystkie wzbogacone, rozwinięte i niejednokrotnie wzajem pokombinowane. Już w pierwszej jego powieści: *Pan Walery* (1830) idą obok siebie dwie maniery: (1) nastrojowo-uczuciowa [»P. Walery wszedł do ogrodu; — pełno było opadłych liści, wiatr jesienny świszczął pomiędzy ogołoconymi gałęziami, mgły pokryły niebo, a ta pora i widok zgadzały się zupełnie ze stanem jego duszy, posępnym i smutnym«, str. 157], (2) obiektywno-malarska [opis Zawieprzyc, str. 109: konkretne dane, kontur, światłocienie, perspektywa]. Później — to jedna to druga metoda będzie w powieści przeważała (nastrojowość np. w *Poezie i Świecie*, w *Pamiętn. Nieznajomego*; konkretna zaś opisowość lub malarskość np. w *Zygmuntows. Czasach*, *Ostrożnie z Ogniem*, *Budniku* lub *Ulanie*). Styl uczuciowych opisów Kraszewskiego jest bardzo wyrobiony, rozmaity i giętki: posilkuje się epitetami, porównaniami i metaforami, wysoce nieraz uderzającymi (zwłaszcza opisy jesieni bardzo mu się udają w tym względzie). Co

do momentów obiektywnych: stosunkowo jeszcze rzadko pojawia się u niego (zawsze mówimy tylko o czasach przed 1850. r.) wyraźny kontur i perspektywa. Kontrasty światłocieniowe, topografia, akustyczność, wonie, atmosfera — oto jego główne środki, ale prócz nich także — nareszcie — barwy na większą skalę. [Był to przesłiczny wieczór letni, a dzień pogodny, słońce za drzewami złociło zachód jaskrawo; reszta niebios od światła żółtego, od czerwonych blasków, przez liliowe półcienie zlewała się z czystym błękitem, na którego tle jednostajnym płynęły powolnie chmurki z jednej strony płomienne, z drugiej przyćmione. Czerwony księżyc podnosił się...» Dalej jeszcze — o »łące zielonej«... *Ostrożnie z Ogniem*, w ed. 1872. 8 n]. Barwy wchodzi nawet czasem do opisów o charakterze nastrojowo-uczuciowym [ponad Krakowem stolicą leciała jesień z szaremi skrzydły, z siwiejącym włosiem, z rumianą, ale pomarszczoną, twarzą, w szacie wpół białej, pół szarej pół brunatnej (!)«... *Zygm. Czasy* I 52]. Bywają też, zwłaszcza w późniejszych powieściach, obrazy, w których malarskie wykończenie spleta się z nastrojowością w jedną całość. Byłby to szczyt wszechstronności artyzmu i efektu, gdyby nie niespokojne usposobienie Kraszewskiego, które nie daje mu się utrzymać w więzbach ograniczeń artystycznych. Nie może on wytrzymać bez autorskich refleksji, bez informatorskich wtężyć, bez dygresji, często daleko odbiegających od przedmiotu. [Przykładem może być ogromny opis wieczoru w *Ulanie*, wedł. wyd. Bibl. Najc. Utw. str. 47., w którym punkt wyjścia malarski, ale potem gubi się w szczegółach topografii, w ozdobach stylowych, w odskokach itp.].

Konsekwencję obiektywno-malarską i największą na ów czas wszechstronność techniczną znajdziemy u Michała Grabowskiego. Przykład jeden wystarczy. [Gałęzie schodzące się z sobą utworzyły naturalny namiot, a kilka krzaków bzu, róży polnej, bożego drzewka, symetrycznie z dwóch stron osadzonych, wykazywały niezupełnie chybioną intencję utworzyć z tego miejsca chłodnik zielony. Z pod napuszczonych gałęzi drzew, jakby z pod kamery-obskury otwierał się widok obszerny na dolinę, na część wioski, a z boku na otwartą okolicę, zakończoną w wielkim bardzo oddaleniu nierówną linią błękitnych pagórków, za które w tej chwili zachodziło słońce, ale jeszcze ostatnimi promieniami igrało w zielonych liściach grusz, a nad gruszami złociło kawałki szkła w pobitych oknach zamkowych. Póki trwał zachód, zdało się, że umyślnie zapalano lampy w okrąg jakiego szmaragdowego namiotu« *Tajkury* I 159 n].

Chodźko wniesie do opisów przyrody jeszcze element ruchu i zmiany. — W *Powieściach Kozackich* Czajkowskiego (1837) przyroda spełnia rolę stałych paraleli nastrojowo-lirycznych do akcji ludzkiej, zupełnie w duchu poezji ludowej ruskiej.

Takby w ogólnych zarysach wyglądała historia opisów natury

w powieści polskiej wczesnego okresu. Żeby zreasumować krótko — jeszcze raz: — Naprzód brak natury. — »Anestetyczne« pocucie natury (Krasicki). »Pseudoestetyczne« sentymenty i refleksje (Godebski, potem Skarbek). — Inauguracja klasycznego stylu opisowego (*Leszek Biały*). — Obiektywna nastrojowość (Mostowska). Subiektywna nastrojowość (*Malwina*). — Natura — akompaniamentem liryczno-psychologicznym (werteryści). — [Persyflaż (Skarbek)]. — Natura, jako tło. Niemcewicz: wzrost ilościowy opisów; uproszczenie stylu. Coraz więcej konkretności, Coraz więcej elementów malarskich (zwłaszcza blaski i cienie); powolny wzrost kolorystyki. — Nastrojowa malowniczość (Krański). — Poglębione wczuwanie (Jaraczewska). — Wszechstronność środków i działań, udaremnianych jednak przez brak skupienia artystowskiego (Kraszewski). — Perspektywa i konsekwentna malarskość (M. Grabowski). — Ruch i prawdziwość (Chodźko). — Liryka paralelizmów z przyrodą (M. Czajkowski).

⁷⁵⁾ M. Grabowski, *Artykuły liter., kryt., artyst.*, 1849 str. 271; Syrokomla, l. c., str. 70.

⁷⁴⁾ Kilka przykładów podaje p. Kościółkowska (l. c., str. 39 nn). Wadliwie tylko przedstawia Chodźkę, jako kolorystę (»Zwróćmy uwagę na barwy tego krajobrazu« etc., str. 40). Z ujęciem pejzażu, jako układu plam barwnych, u Chodźki się nie spotkać. Uważne przeczytanie tych opisów, które cytuje p. Kościółkowska, przekona każdego, że to obrazy jednobarwne o silnych tylko kontrastach świetlnych.

ROZDZIAŁ VIII.

⁷⁵⁾ *Wyjatek z Rękopismu Filozofii praktycznej przez Autora Obrazów Litewskich*. (Athenaeum 1848. III. str. 120—133).

⁷⁶⁾ cf. Pamiętniki Ign. Domeyki, 1908 (wyd. Treliaka) str. 25.

⁷⁷⁾ Kiedy w NPKw brat Rafał chce czytać rozdział swych zapisów p. t. »Rok 1830«, Książd kustosz, reprezentant poglądów autorskich, przerywa mu w oburzeniu, i tem się kończy książka.

⁷⁸⁾ Trochę potem dziwnie wygląda u Chodźki zdanie, że religijność chodzi zawsze w parze z narodowością i warunkuje ją nawet (Dw Kon).

⁷⁹⁾ Cf. Br. Zaleski, *Zniesienie Poddaństwa na Litwie* (Roczniki T-wa Histor. — liter. w Paryżu 1867. str. 315—374), roz. X. — Wł. Studnicki, *Sprawa Polska*, 1910, str. 410 nn.

⁸⁰⁾ F. Fendi, *Z Ekonomiki*. XI. Oswobodzenie włościan na Litwie i Rusi (Bibl. Warsz. 1886. II. 201—224).

⁸¹⁾ Cf. *Roczniki Polskie*, t. III., 1865, str. 438—445.

⁸²⁾ »Niepodobna bez wątpienia ani podzielać, ani pochwalać przekonania, z którymi wtedy występowała« (l. c. 81).

⁸³⁾ *Odstępcy*, 1860, str. 60.

⁸⁴⁾ *Zniesienie Poddania na Litwie*, patrz wyżej, — przypisek 79.

⁸⁵⁾ O dwojakim charakterze prądów reformatorskich ówczesnych cf. P. Milukowa artykuł »Крестьяне« w Encykl. Słown. Brockhausa i Efrona (rosyjs.).

⁸⁶⁾ Cf. o nim: S. F. Librowicz: Первый Редакторъ, Новата Времени (Вѣстникъ Литературы, 1911, N 11, str. 286—292).

⁸⁷⁾ *Na Pamiątkę Pobytu Najjaśniejszego Cesarza Jego Mości 6. i 7. września 1858 w Wilnie.*

⁸⁸⁾ Przedrukowaną potem w *Kuryerze Wileńskim* 1858, N 73, 19. września.

⁸⁹⁾ *Odstępcy*, 1860.

⁹⁰⁾ *Listy z pod Lwowa*, pierwsze trzy głosy, 1861.

ROZDZIAŁ IX.

⁹¹⁾ Zajmujące te pamiętniki, w całości dotąd nieogłoszone, streszcza i przytacza w wyjątkach p. Cz. Jankowski (*Powiat Oszmiański*, t. II, str. 23 nn). — Cytat dalej idący — z tego dzieła: t. II, str. 53 n.

⁹²⁾ Syrokomla l. c., 85.

⁹³⁾ Z albumu panny Güntherówny (cyt. u Jankowskiego, *Pow. Oszm.* II 28).

⁹⁴⁾ W liście do Odyńca, cyt. u Syrokomli (l. c., 75 n).

⁹⁵⁾ *Tygodnik Petersburski* 1845, str. 143.

⁹⁶⁾ Kraszewski, *Tyg. Petersb.* 1844, str. 163.

⁹⁷⁾ ...»o wielkich nie chodzi, bo wielkich Bóg daje,

Ale wielka już bieda, gdy zacnych nie staje.

(W. Pol, Winnicki).

⁹⁸⁾ Cf. np. *Tyg. Petersb.* 1845, str. 590.

⁹⁹⁾ Syrokomla, l. c., str. 23.

¹⁰⁰⁾ *ibid.*, str. 76.

¹⁰¹⁾ *Album Biograf. Zasłużonych Polaków i Polek*, 1901—3, t. II, str. 384.

¹⁰²⁾ Pleniewicz w wymienionej powyżej pracy zebrał kilkanaście tych prowincjonalizmów, podciągając je pod kategorię t. zw. »błędów językowych«. Oto jego przykłady: »chłopcowi, Chodźkowi, z programy, prawdziwego wirtuozy, księcia Radziwiłły, obaczyłem za bramą dwóch baranów, hyperbota, narodowe treści, byli to najosobliwsze zaprawy« (l. c. 384). — Kilka prowincjonalizmów Chodźki przytacza prof. Dobrzycki w *Pracach Filologicznych* (VII, 1911) w *Notatkach do dziejów języka polskiego literackiego* (I. Kilka spostrzeżeń nad językiem Mickiewicza). Mianowicie: — z właściwości odmiany — używanie celownika »mnie« w zwrotach, jak np. »a powiesz mnie«, »i ty cza-

sami mnie pomagasz«; — z zakresu składni — czasownik »popędzić się« (»opuściwszy staroświeckie pradziadów swoich gniazdo, popędził się w świat«) i konstrukcja przyimkowa: »na skrzydełkach u każdej (szarańczy) po żydowsku napisane było«; — ze słownika wyrażenie »jak czasem« w znaczeniu »a nuż, a jeżeli«. — Oczywiście wszystkiego tego jest zbyt mało, żeby można coś określonego o języku Chodźki na tej podstawie powiedzieć. Wymagałoby to specjalnej pracy. Jedyne rzeczowe zdanie w tej materii wypowiedział prof. Dobrzycki, że mianowicie w porównaniu z językiem Mickiewicza u Chodźki (tam, gdzie on mówi od siebie) prowincjonalizmów jest niewiele (l. c. str. 301).

¹⁰³⁾ Cf. Le Breton A., *Le Roman Fr. au XIX. s.*, str. 14 n.



INDEKS.

(Liczby oznaczają stronicę. Gwiazdkami oznaczono autorów opracowań. W nawiasach — stronicę, na których wzmiankowane są dzieła bez wymienienia nazwisk autorów).

Aleksander I., 14, 21, 74, 75.
 Aleksander II., 75, 76, 82.
 Arnaud, 96.
 August II., 29.

 Balzac, 83.
 Beaumarchais, 41.
 Berent, (99).
 Bernatowicz, 96, 107, (113), 115,
 122, 125.
 Białopiotrowiczowa, 100.
 *Bieliński, 92.
 Bratkowski, 107.
 Bujnicki, 10, 105.

 Cervantes, 25.
 Chateaubriand, 27.
 *Chmielowski, 91.
 *Chodźko Dominik, 98.
 Chodźko Jan, 10, 13, 14—21, 23,
 25, 40, 46, 48, 52, 54, 85, 98, 99,
 100, (101), 103, 104, 108, 111, 114,
 116, 117, 120, 124.
 *Choiński 119.
 Chomiński, 36, 86.
 Claude-Lorraine, 62.
 Congreve, 118.

Czajkowski, 114, 115, 117, 126,
 127.
 Czartoryski 35.
 Czeczot, 81.
 Czerniawski, 75.
 Czyński, 115.

 *Dibelius, 2, 29, 91, 93, 94, 105.
 Dickens, (26).
 *Dobrzycki, 128, 129.
 Domeyko, 127.
 Dycalp, 105, 106, 120.

 *Fendi, 127.
 Fenelon, 96.
 Fielding, 5, 7, 8, 25, 39, 56, 57, 59,
 86, 87, 92, 95, 118.
 Flaubert, 51, 84.
 Fredro, 12, 94.
 *Fürst, 94, 95, 118.

 Genlis, 94.
 Glücksberg, 97.
 Godebski, 106, 108, 121, 123, 127.
 Goldsmith, 8, 28, 87.
 Grabowski, 13, 28, 42, 62, 83, 85,
 98, 115, 126, 127.

*Gubrynowicz, 95.
 Güntherówna, 78, 81, 128.

*Hennequin, 1.
 *Heinrich, 119.
 Herder, 8.
 *Hettner, 94.
 Hugo 8.

Jan Kazimierz, 70.
 *Jankowski Cz., 63, 128.
 Jaraczewska, 11, 13, 40, 45, 99,
 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113,
 115, 124, 125, 127.
 Jasiński, 107, 124.
 Jezierski, 55, (100), (114), 118, 121.
 *Jordan, 95.

*Kawczyński, 94.
 Kirkor, 76.
 Klaczko, 75, 77, 84.
 Kock de, 94.
 Korsak, 81.
 Korzeniowski, 44, 48, 80, 91, 106,
 107, 110, 111, 116, 117.
 Kossak, 46.
 Kossakowski, 120.
 Kościółkowska, 92, 119, 127.
 Kościński, 10, 96, 118, 124.
 Krajewski, 55, 100, (102), (105),
 (106), (108), 112, 114, 118, 120,
 121, (122), (127).
 Krasicki, (12), 13, (16), 21, 28, 68,
 (99), 101, (105), 106, (108), (111),
 (112), (114), (117), (118), 120,
 121, 127.
 Krasinski, 40, 41, 51, 100, 103, 107,
 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117,
 124, 125, 127.
 Kraszewski, 33, 40, 45, 46, 48, 51,
 52, 57, 62, 80, 93, 94, 98, 99, 105,
 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114,
 115, 117, 119, 120, 125, 126, 127.
 Kropiński, 122.

La Bruyère, 6.
 *Lalo, 120, 121.
 Lavater, 40, 108, 109.
 *Le Breton, 93, 94, 130.
 Lesage, 5, 7, 8, 87.
 *Librowicz, 128.

 *Mann, 98, 104, 105.
 Marivaux, 87.
 Marmontel, 11.
 Massalski, 20, 103, 106, 111, 115,
 116, 117.
 Matuszewicz, 35.
 Mickiewicz A., 12, 37, 75, (80), 88,
 130.
 Mickiewicz Ign., (100), 106, (108),
 120.
 *Milukow, 128.
 Monitor, 9, 104.
 Montesquieu, 8.
 Morawski, 49.
 *Morillot, 94.
 Mostowska, 45, 55, 106, 107, (108),
 (112), 114, 118, 121, (122), 125,
 127.

 Nakwaska, 20, 96, 100, 103, 107,
 (112).
 *Nowicki, 102.
 Niemcewicz, 9, 13, (15), 19, 21, 46,
 85, 95, (96), 97, 98, 99, (100), 102,
 106, (108), 109, 110, (111), 113,
 (115), (120), 123, 124, 125, 127.

 Odyniec, 81, 92, 104, 128.
 *Offmański, 95.

Pan Unterlejtant Wojciech, 11,
 20, 52, 102, 107, 111, 117, 119.
 Paweł I., 75.
 Pawłowski, 11, 93, 95, 97, 102, 105,
 106, 108, 112, 118, 120.
 Pigault-Lebrun, 5, 25, 31, 86, 87,
 92, 93, 94, 120.

*Plenkiewicz, 84, 128.

*Piug, 119.

Podróżny w Poczajewie, 122.

Pol, 128.

Polak w Paryżu, 105, 108, 114, 120.

Prévost, 56, 87, 118.

Przeclawski, 94.

*Przyborowski, 77.

Radziwiłł Karol, 15, 16, 29, 35, 49, 116.

Rasyn, 36.

Rautenstrauchowa, 45, 107, (112), 119.

*Rettinger, 115.

Rękopis z Ostatnich Lat XVIII. w., 10, 12, 21.

Rzewuski, 10, 13, 24, 28, 35, (36), 44, 48, 49, (51), (83), 85, (97), 99, 106, (107), 110, 111, 113, 115, 116, 117.

Scott, 7, 10, 11, 28, 29, 36, 40, 46, 67, 79, 85, (86), 95, 96, (97), 98, 105, 111, 114, 117, 118.

Scribe, 14.

Skarbek, 5, 11, 12, 13, 59, 93, 95, 96, 97, 99, (100), 102, 105, 106, 107, 108, 112, (113), 115, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 127.

Skomorowski, 55, 107, 114, 118, (119), 122.

Słowacki, 8.

Smollett, 7, 8, 25, 39, 87, 94.

Stanisław August, 70, 92.

Steele, 6, 26.

Stendhal, 8.

Sterne, 5, 7, 24, 26, 56, 59, 87, 92, 93, 100, 117, 118, 119.

*Studnicki, 127.

Styczyński, 55, 114, 115, 122.

*Syrokomla, 75, 91, 92, 104, 119, 128.

*Szykowski, 95.

ze Świsłoczy Jan, v. Chodźko.

Tańska, 9, 13, 21, 85, (100), 107, (108), (111), (112), 117, 120.

Teniers, 46.

Turgieniew, 51.

Tyzenhauz, 15.

Ujejski, 77.

Vigny de, 8.

Wazgird, 120.

Wężyk, (96), 97, 102, 107, 124.

Wirtemberska ks., (100), (106), (107), (108), (112), (117), (119), 121, 122, (127).

*Wojciechowski, 99, 100, 112, 122.

Wolter, 106.

Wołodkowicz, 36, 60, 105.

Wypis z księgi kupionej na Łotoczku, 9, 15.

Zaleski Bohdan, 21, 22, 56.

*Zaleski Br., 75, 127.

Żeromski, 112.

Żukowski, 75.



15960

