

Mieczysław Rettinger

O technice powieści Kraszewskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 11/1/4, 392-400

1912

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NOTATKI.

O technice powieści Kraszewskiego*).

Uwagi ogólne.

I.

Przez technikę utworu artystycznego rozumiemy cały zasób środków, których pisarz używa dla celów swojej sztuki. Zasób ten nie jest nieograniczony: granicę jego stanowi stopień, w jakim artysta panuje nad swoją sztuką. Zdarza się więc, że pewien kompleks tych środków powtarza się w różnych dziełach tego samego autora. Bardzo często powtarzanie takie nazywamy manierą. Pomiędzy manierą a techniką pozostaje głęboki prze-dział, który mierzy się wielkością i rezultatami wysiłku dokonywanego przez twórcę dla rozszerzenia i pogłębienia zasobu swych środków artystycznych. Stąd płynie źródło rozwoju techniki każdej dziedziny twórczości, a stąd także oczywisty dla wszystkich fakt, że bywają twórcy — w szczególności powieściopisarze, których utwory noszą znamiona wyraźnej i natychmiast rozpoznac się dającej techniki, a mimo to żaden zarzut wobec tych dzieł nie był mniej usprawiedliwiony od zarzutu manieri.

Przy omawianiu dzieł Kraszewskiego rozróżnienie pomiędzy techniką, raczej znaczeniem techniki, a manierą jest bardzo potrzebne nie tylko ze względu na wyjątkową rozległość twórczości, lecz także z powodu prostoty i celowości artystycznych środków pisarza. W równorzędnym zestawieniu tych obu wyrazów zawiera się już pewne określenie. Pomimo dokładnej znajomości pochodzenia sztuki aż po czasy drezdeńskie (r. 77, 78), Kraszewski pozostał wiernym swojej technice. Sprawę możliwości rozwoju pisarskiego pozostawiamy na uboczu. Chodzi o ustalenie, czy Kraszewski zdawał sobie sprawę z natury swojej techniki i czy posługiwał się jej środkami celowo? Jeśli tak — to zna-

*) Urywek z większej całości.

czy, że technikę swoją znał (rozwijąć jej nie chciał, czy też nie umiał). Jeśli nie — w takim razie technika powieści jego schodzi na pozom wyuczoney i nabranej manieri, nie przyczyniającej się w niczem do wyjaśnienia ważnych rysów psychiki powieściopisarza. Wreszcie ze stwierdzenia staranności i dokładności w użyciu stałych, gdzieindziej spotykanych środków artystycznych wyprowadzić można sąd o znaczeniu poszczególnych ustępów dla całej twórczości Kraszewskiego i odwrotnie. Tak z samych dzieł i życiowych kolei Kraszewskiego, jak z opracowań jego twórczości przez Chmielowskiego, Krzezińskiego i t. p. wynika, że natychmiastowa reakcyja na wszelkie odczucia, które zawierały w sobie jakakolwiek treść społeczną, warunkowała całą działalność Kraszewskiego. Nie potrzebujemy więc szerzej uzasadniać, że zasady techniki powieści jego, przejawiają się przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie w przedstawianiu osobistości ludzkich, a nie przyrody lub rzeczy. Sam rozkład powieści Kraszewskiego ujawnia jasno, że wszystko poza opisywanem indywidualum ludzkim było tylko przydatkiem czynionym ze względu na konieczność pewnych stałych wymagań powieściowych czyli potrzebę stwarzania nie fragmentów, lecz całości zaokrąglonych. Interes Kraszewskiego jako artysty, skupiał się na kilku zasadniczych przejawach wewnętrznego i zewnętrznego życia, przez podchwycenie i wyrażenie których chciał oddać nam całego człowieka. U Kraszewskiego tych kilka przejawów może być przewodnikiem i miarą. Wprawdzie losy i cała fabuła życiowa przedstawionych ludzi może być bardzo różnaitą, nie mniej za ledwo kilka może być sposobów, jakimi przejmujemy ich życie.

Technikę Kraszewskiego rozłożyłoby można wedle następujących wytycznych:

1. Przedstawienie przeżyć wewnętrznych
2. Opis fizycznego wyglądu ze względu na przeszłe życie duchowe
3. Wprowadzenie postaci powieściowych i zasada *pośredniego* ucieleśniania się (np. przez zapowiedziany stosunek do znanej już przedtem jakiejś rzeczy lub osoby)
4. *Bezpośrednie* przedstawienie osoby przez działanie (według reguły Lessinga)
5. Malarskie uchwycenie jakiejś postaci
6. Postaci powieściowe w charakteryzującym je uczuciu (gniew, żal, tęsknota, miłość).

Schematy podobne wyczerpują ogólne sposoby charakterystyki Kraszewskiego. Rzecz jasna, że granica pomiędzy nimi jest najzupełniej płynna, że dla uwidocznienia jednej postaci używał Kraszewski kilku metod, dla drugiej wystarczała mu jedna. Nie można przytem zapominać, że przy dokładnem rozpatrywaniu techniki zaważyłaby i okoliczność rozpoznawania osoby bohatera

wprost przez autora albo przez rozmowę innych osób działających w powieści. U Kraszewskiego nie ma to znaczenia z tego względu, że gwałtowność i wybuchowość jego twórczości doprowadzała z reguły do samoistnego opiniowania — *ex cathedra scriptoris* — a wręcz uniemożliwiła pozostawienie sprawy: zaznajomienie się z osobą bohatera w zawieszeniu przez jednostronne jej naświetlenie.

Po za opracowaniem indywiduum w powieści Kraszewskiego istnieje jeszcze druga sprawa techniki, mianowicie: fabuła powieściowa ze swemi rozgałęzzeniami. Najtroskliwsze badania ułatwić mogą jedynie rozejrzenie się w przyczynach wyboru tematu i jego wykończenia. Sama fabuła — jako kronika losów ludzkich — nie dawała Kraszewskiemu niczego do myślenia i nie przedstawiała żadnych artystycznych zagadek. Trudno byłoby nawet znaleźć powieści, w których efektywność losów ludzi sama dla się (senzacyjność) mogła przyczynić się do ich napisania. Kraszewskiego zbyt interesowały te rzeczy, które przemawiały przez pewne ukształtowanie się życia ludzkiego. Najbardziej więc zajmującymi były typowe zdarzenia, mimo swej typowości silnie przemawiające ukrytym tekstem przykładu, morału, anegdoty. Fabuła Kraszewskiego przeprowadzona jest po linii, która doszedłszy do szczytowego punktu opada potem na dół. To znaczy, że człowiek Kraszewskiego rozpoczyna swe życie w powieści z pewnym zasobem wiedzy o życiu czy w formie wiary religijnej, czy umiłowania ideału czy — najogólniej — silnie wkorzonego lub nabytego rozpędu w kierunku dobra albo zła. Kolejne jego przekonań mają czytelnika o prawdziwej, bezwzględnej wartości człowieka, ukazanego w powieści.

Jak wielka zachodzi tu różnica pomiędzy powieścią Korzeniowskiego a Kraszewskiego: „Spekulant“ ma bohatera, który przekonuje otoczenie swoje o swojej wartości — Poeta i świat w powieści tegóż imienia pozostają w ciągłej rozbieżności, a tylko pisarz i jego czytelnik rozpoznają życie duchowe poety. Nie jest to przypadkowe. W „Kollokacyi“ i „Spekulancie“ (to samo dałoby się powiedzieć o dramatach Korzeniowskiego) mamy ciągle do czynienia z rozmysłem pisarza, który pragnie dać rozwiązanie dla ludzi, których stwarza, wobec nich wytacza swoje argumenty, a jest dla niego rzeczą podrzędną, czy czytelnika przytem przeciągnie na stronę tych ludzi. Kraszewski zwraca się do czytelnika i tylko według niego układa fabułę. Pomijając już częste zwroty do czytelnika, wytlómaczone zwyczajami i sposobem pisania, napotykamy w każdej powieści (z wyjątkiem kilku historycznych) nadzwyczajności, które nieusprawiedliwione normalnym zresztą tokiem życia postaci powieściowych, przemawiają wyodrębnionym w tym momencie językiem autora, wykładają treść i sens swój daleko idący. Tu należą: zmiany w losach ludzi przez spadek, nagle zjawiającą się opiekę, ostrzeże-

nie przez modlitwę, uwagi rodziców, dzieci, nawrócenie przed skonem, powrót do ojczyzny, lub znak jakiś, przypominający ją na obczyźnie itd. Dyalektyka Kraszewskiego brzmi tu mniej więcej tak: tym potrzeba było aż takiego znaku, czy wy bez niego obejść się nie potraficie. Wymienione szczegóły w fabule życiowej bohaterów Kraszewskiego nie są błędem, o ile nie stanowią owego szczytowego punktu, od którego zaczyna się zasadniczy zwrot w umysłowości bohatera. Odgrywa on w wielu postaciach rolę naczelną, gdyż nie wiele razy udało się postaciom Kraszewskiego zachować swój pierwszy wyraz do końca. Przykładami na ową ze wszechmiar ciekawą odmianę nawet na polach najobojętniejszych dla właściwej struktury powieści będą „Bracia Zmartwychwstańcy“ albo „Chata za wsią“, gdzie równoległe do przemiany głównych osób powieści zmieniają się uboczne. W bezmiernej różnorodności przebiegu fabuły nie trzeba nam wyławiać różnic lub podobieństw, gdyż zawartość jej w ścisłej jest łączności z bocznymi (t. z. z poza technicznego zakresu pochodzącymi) wpływami. Gdy wręcz istota fabuły powieściowej w ścisłym tego słowa znaczeniu sięga poza zagadnienia techniki, szczegółowe rozprawienie, uzasadnienie należy do techniki. Kompozycja powieści nie jest bowiem niczem innym, jak tylko uszeregowaniem następczych momentów fabuły. Mówiąc o powieści Kraszewskiego nie napotykamy żadnych trudniejszych do przejrzania zawiłości w kompozycji. Jedynym, co tu fabułę mogło skrzywić, jest wtrącanie opowiadań w pierwszej osobie lub wogóle wstawek różnego rodzaju. Kompozycja Kraszewskiego była nadzwyczaj nieskomplikowana, a tylko gwałtowność w wykończeniu tej czy owej powieści mogła wywołać nieprawdopodobne u kogo innego skrót lub przecoczenia w fabule. Wskutek tego samego dla badacza techniki powieściowej jego względnie najcenniejsze są początki powieści, gdzie pisarz z pełną swobodą i rozmachem panując w zarodku nad światem, który mu z pod pióra wyrastał, dawał rzeczy najbliższej właściwego jego artyzmu stojące. *Wprowadzenie* osoby ważnej u Kraszewskiego odbywa się najczęściej nie za pomocą grupy (rodzina, towarzystwo, teren działalności) lub zapowiedzi i wzmianek, lecz za pomocą dramatyczności pewnej, ad hoc przez powieściopisarza stwarzanej (niebezpieczeństwo, spotkanie bez świadomości, kogo się ma przed sobą, spotkanie w uroczystych chwilach itp.) Z konieczności nie mogą uniknąć i dwóch pierwszych sposobów — najwięcej uwagi poświęcił trzeciemu. Szczególnie powieści historyczne obfitują w takiego rodzaju wprowadzenia. Co więcej w stosunku do poprzedników Kraszewski już w pierwszych powieściach posunął się do tego, że wprowadzenie postaci było u niego już najniższym stopniem charakterystyki. Posługiwał się on często motywem śmierci, aby w niezwykłej chwili przedstawić właściwą naturę pozostających przy życiu.

Śmierć ojca lub matki bohatera jest często dla Kraszewskiego punktem wyjścia. Wprowadzając nową postać pragnął, by czytelnik jak najprędzej ją przeniknął i poznał przynajmniej główne cechy jej natury. Stąd ciężką nieraz zbawiennie, a często z drugiej strony i fatalnie *zasada typowych przeciwieństw*.

II.

Zasada typowych przeciwieństw, będąc walnym środkiem przy wszelkiej architektonice artystycznej, kulminuje w powieści Kraszewskiego w dyalogu i mimice. Używam wyrazu kulminuje na oznaczenie wysokiego stopnia tak wprawy, jak i zamiłowania w stosowaniu pomocniczych sposobów oddawania procesów psychologicznych. Są drobne powieści Kraszewskiego prawie w całości zamienione w dyalog, lecz są także opowiedziane bez wtrącenia dłuższych rozmów. Te pierwsze występują pod koniec twórczości Kraszewskiego i wiążą się ściśle z nabytą biegłością w posługiwaniu się dyalogiem. Używa go Kraszewski prawie zawsze dla posunięcia naprzód naszych wiadomości o bohaterach powieściowych. Wielkie, zasadnicze dyskusje nie mają miejsca. W dyalogu chodzi o omówienie warunków dokonanego lub dokonać się mającego czynu. Wyświetlenie i komentarz ogólny dorzuca Kraszewski od siebie w uwagach pobocznych. Czyni to systematycznie także w powieściach historycznych. „Listopad“ Henryka Rzewuskiego jest już inaczej skombinowany. Rozmowy stoją tam na wysokim szczeblu celowości każdej uwagi i każdego gestu. Tam, gdzie Kraszewski chciał dać wysoki i szczery dowód swego artyzmu, odgrywają dyalogi małą rolę (»Stara baśń«, »Chata za wsią«). Niema w powieściach (historycznych szczególnie) usprawiedliwienia postaci. Kraszewskiemu ilość postaci, którą dawał, wydawała się tak znaczną, że uzasadnianie, dlaczego właśnie takie wybierał, było zbyt ciężkie. Stąd większe uwypuklenie i dokładność w charakterystyce osób mniejszych, nie wiele znaczących, kiedy materiału historycznego nie trzeba było kontrolować z inwencją artystyczną — a unikanie gruntownej analizy postaci rzeczywiście historycznych, kiedy praca nad nimi musiałaby być podwójną — pracą powieściopisarza i pracą historyka. A więc dyalog obraca się koło stosunków rodzinnych i bezpośrednio przedtem zaszłych wypadków. Kraszewskiemu obce było nawarstwianie powieści na kształt Walter-Scotta albo Stendhala, gdy każda postać ma podwójne znaczenie ze względu na akcję i ze względu na sens powieści. Być może nawet, że unikał tego rozmyślnie. Przypomnę »Zagadki« (1866), gdzie najłatwiej mógł wpleść różnobarwną nić pośrednich znaczeń i niedomówionych traktatów. Akcja i wszystkie uwagi pisarza są tam jednoznaczne, prosto do celu zmierzające, nawet mniej skomplikowane od typów równoległe i równocześnie po-

wstałych w „Tece Stańczyka“. W tej mierze mamy nawet wyznania Kraszewskiego we wstępie do powieści „Dwa a dwa cztery“ (Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem) i w uwagach o powieści z r. 1852. Podkreślił tam pierwiastek powszechności powieści. Nie bez znaczenia jest zbieżność tak moralne, o, jak artystycznego kryterium w owym mianowniku: powszechność. Gdy pojęcia Kraszewskiego o celach i zadaniach sztuki się zmieniały, wymagania, tyżące się powszechności sztuki, specjalnie powieści pozostawały od początku do końca takie same. Splatał on z tem bardzo daleko idące teorye prawdy i fałszu w sztuce, które na technice powieści niejeden ślad zostawiły. Jednym z nich będzie wyrazistość i jednoznaczność dyalogu, o której przed chwilą mówiłem. W konsekwencyi przedmiotowe rozsznucie fabuły powieściowej należy do zadań „sztuki nie osobistej“, której Kraszewski był zwolennikiem, a która nie pozwala w technice powieści „na wylewy uczuciowe i wtrącanie własnych uwag“ (Chmielowski, Dzieje krytyki s. 295). Zmieścić je można w dyalogu, nadając mu piętno „wymiany uczuć“, redukując ad minimum wszelkie ogólne uwagi. Kraszewski nie wykraczał nigdy poza tę dobrowolnie przyjętą regułę. Można wymienić cały szereg tytułów powieści Kraszewskiego, a nie uzyskać żadnego przykładu na dyalog, skoncentrowany około spraw wagi ogólnej.

Powyżej wymienilem niektóre sposoby wprowadzania postaci u Kraszewskiego. Tutaj pora stwierdzić, że sprawy wagi ogólnej w ogromnej mierze przyczyniają się do samego sposobu wprowadzenia postaci. Klęski lub dobrobyt, oświata lub ciemnota, dobry lub zły charakter panującego — wszystko to odbiło się na postaciach, które w pierwszym rzędzie (na czele powieści) poznajemy. Występ postaci powieściowej jest ujawnieniem w miniaturze stanu całego społeczeństwa. Wskutek tego *przed-fabuła* (historja bohaterów przed rozpoczęciem akcji) jest *ściśle związana ze stanem spraw ogólnych*; z chwilą, gdy powieść się rozpoczyna, działanie to ustaje. Nie inaczej bowiem pojmował rolę tła w technice powieści. Czyny, które opisuje, dokonywają się wprawdzie w cieniu, który rzuca w przed-fabule przedstawiony stan kraju, nie łączą się organicznie z nim, nie są tak sfastrygowane nierozdzielnie, jak powieści Rzewuskiego. Wyszukiwał różne typy ludzkie, jednakże typów czynów, działania nie znalazł. Typ w powieści jest zbiorem cech i naleciałości, które swój wyraz w czynach znajdują. Kraszewski pozwala też swym ludziom działać wedle tej miary, wedle przypuszczalnych czynów. Mówiąc, że nie znalazł on typów działania, mam na myśli to, że w powieści Kraszewskiego niema konfliktów, powstających przy starciu się indywidualnych zamierzeń z warunkowanymi epoką typami czynów i działania. Prawdą artystyczną Kraszewskiego było zgodne z naturą działanie jego ludzi. Wzywając się w świat pism Kraszewskiego odczuwa się wyraźnie, że rozpa-

trywane w ogromnej i dalekiej perspektywie mogą być materiałem do rozważań nad formami przejawiania się woli indywidualium w społeczności. Różnicowanie takie opiera się także na analizie techniki, gdyż konstruujemy tutaj wizerunek typowej powieści Kraszewskiego. Działanie zbiorowiska ludzkiego wytwarza takie a takie jednostki. Przepychając się przez życie doświadcza ona w całej rozciągłości zalety i wady tego stanu rzeczy, który bez niej i poza nią społeczeństwo wytworzyło. W ogólnej pracy jednostka udziału nie bierze, gdyż autorowi chodziło o wykazanie jedynie skutków i następstw. (Formułowaniem programów zajmował się prawie wyłącznie w pracy publicystycznej). Dlatego też w powieściach historycznych nie potrzebował dążyć, jak Kaczkowski lub Sienkiewicz do odmiennego, niż dotychczasowi, pojmowania tego lub owego faktu: wszystkie dlań były równorzędne, jeśli tylko dawały pracę szeregowania, a nie konieczność wybierania z pośród kilku wersji najprawdopodobniejszej. Jeśli byśmy bezwzględnie poza artystycznym wysiłkiem Kraszewskiego rozłożyli jego powieść historyczną, ujrzelibyśmy dwa człony, zdadne do oddzielnego traktowania: referat historyczny i anegdotę. Szkielec historyczny nie jest całkiem z mięśniami anegdoty zrosnięty, jak u Rzewuskiego, Kaczkowskiego. Znowu jest to wynikiem pewnego rodzaju techniki, a nie jej niższości. (Referatem i anegdotą były powieści np. Walter-Scotta). Znowu dowód na zaznaczoną na samem czele wagę związku pomiędzy zamysłem a wykończeniem dzieła. (Tutaj o wyborze techniki mógł zdecydować zamysł *uczenia*). Powieści obyczajowe noszą cechy inne w dalszem rozwinięciu fabuły. Początek ich jest identyczny z postawieniem sprawy w historycznych powieściach. Ważnem jest także, czy pisarz starał się nadać względne czy też bezwzględne znaczenie losom ludzi. Bezwzględne znaczenie jest takie, jakie mają ludzie z biblii lub innych świętych ksiąg. Względne znaczenie mają ludzie, których losy mogły się zdarzyć tylko w pewnych warunkach, wśród określonych z góry przyczyn (np. Gulliwer). Zważywszy oddzielenie tekstu historycznego od anegdoty i forsowaną niekiedy etyczną jej wagę uznany, że Kraszewski myślał zawsze o bezwzględnem znaczeniu swych ludzi.

Ich prace, myśli, zamiary obliczane są na metę wychowawczego znaczenia dla pokoleń późniejszych, a choć dzięki wielości prac i niedokładnemu wykonaniu myśli te nie znalazły zupełnego wyrazu, odczytać je można także w pewnych regułach techniki. Czemu bowiem innemu można zawdzięczać tę przeszłość postaci powieściowych, o której dopiero co mówiliśmy? Czemu wyławianie wszędzie typów? We wstępach, w długich opowiadaniach o epoce i wkońcu w prostolinijnych charakterystykach spełnia Kraszewski swe obowiązki ogólne. Dyalog służy mu prawie wyłącznie do nadania utworowi cech, zajmujących czytelnika, a więc

jest bezpośredni, jednoznaczny i tylko zająć w akcji się tyczący. Dla porównania wspomnę o „Olbrachtowych rycerzach“ i „Abrahamie Kitaju“ Kaczkowskiego. Powieści te — mimo zbliżenia koniecznego, a warunkami rozwoju literatury usprawiedliwionego, do Kraszewskiego — toczą się podwójnym korytem. W jednym mamy poglądy autora na to, co było, a co by być mogło. Pisarz, ze swobody powieściopisarza korzystając, zastanawia się nad prawami rozwoju narodowego i usiłuje na namacalnych przykładach wykazać, że wielu ludzi męczyło się napróżno w ramach ówczesnej polityki, że pragnęli czegoś innego. A drugie koryto to fabuła powieści, w której bohaterami mogli być „olbrachtowi rycerze“ i tylko oni. Każde ich słowo przesiąknięte jest reminiscencyami współczesnymi, los od takich a nie innych rozwikłań zależny. Usunąwszy ten balast — usunęlibyśmy i ludzi. W „Abrahamie Kitaju“ żywioł awanturniczy wyrasta do godności fatum w życiu jednostki szlacheckiej. W twórczości Kraszewskiego niema przykładów równoległych do tych, a gdyby ktoś je wynalazł, byłyby to wątki ustawiczne poprzerywane, nie ujęte w linię rozwojową.

III.

Nawet te pobieżne zestawienia mogą być tytułami rozdziałów w gruntownym rozpatrzeniu właściwej techniki powieści Kraszewskiego: ujawniają one do pewnego stopnia ścisłą jej łączność nie tylko z psychiką pisarza, ale z rezultatami artystycznymi, które w ciągu twórczości swej osiągnął. Zbadanie techniki w szerokim znaczeniu wyrazu odkrywa łączność pomiędzy mechanizmem wewnętrznym artysty — a mechanizmem zewnętrznym (pokrewieństwa literackie i cała sprawa stylologii). Gdy przecież teoria powieści a z nią i teoria techniki powieściowej nie jest jeszcze tak daleko posunięta, jak choćby teoria dramatu — trudno jest zdobyć kryteria, któreby ustaliły wartość techniki Kraszewskiego. W związku z ogólną jego twórczością pozostaje przekonanie wielokrotnie stwierdzone o szkodliwości dla artystycznych stron powieści pośpiechu i gwałtowności, z jaką były pisane. Przypominam to dla częściowego uporania się ze sprawą manieri Kraszewskiego. Czy istotnie manierę Kraszewski posiadał i czy jej znamiona dadzą się ustalić? W stylistyce t. z. w pewnych zwrotach, w opisie zjawisk przyrody maniera taka istniała. Niewątpliwie. Lecz była ona tak konieczną, t. z. z natury artysty wypływającą, jak była jego twórczość. W rzeczach, do których mniejszą wagę przykładają, posiadał manierę. Natomiast rodzaj techniki, jaki posiadał — ocalił go od manieri w rzeczach wyższych. — Gdyż w anegdocie, różnolitej tak, jak różnolita była historia przeszła lub obok niego stająca się, w manierę nie popadł. Przechodził coraz wyż-

sze stopnie powikłań, a wracając do tych samych, urozmaicał je przez odmiennosc tła, na którym się działy. A drugi człon każdej powieści: referat publicysty lub historyka zmieniał się w swej treści z każdą nową książką. A forma w nim znaczyła już znacznie mniej, niż w anegdocie. Pomyślmy, gdyby Kraszewski zespałał jedną i drugą część swych dzieł, gdyby dawał konglomeraty takie, jak Kaczkowski. W mnogości jego prac nie znalazłoby się miejsca na odświeżenie całkowite sposobów artystycznego wyrażania się. Musiałby powracać do dawnych, kryształizować przejrzystą manierę. *Prostota techniki ocaliła tu oryginalność pomysłów.* Wiemy z dziejów twórczości Stendhala, Walter-Scotta, że innym, wyższym skądinąd, nie zawsze to się udawało.

Lwów.

Mieczysław Rettinger.

Kilka uwag o zadaniu i technice pierwszych „obrazów” Kraszewskiego.

Od Skarbka począwszy, rozpoczyna się w powieści polskiej reakcja przeciw dotychczasowemu przetwarzaniu motywów z Nowej Heloizy i Wertera i ubóstwieniu sentymentu, a równocześnie przeciw szablonowi w kompozycji. „Chwila wesołości” (1822), choć zachowuje, z pewnymi ograniczeniami, technikę listową, jest śmiałym rzuceniem rękawicy autorom i autorkom wszystkich Adolfów, Arnolfów, Julii i Emelin. W powieści sentymentalnej wytworzył się pewien typ, pewien schemat osnowy i budowy, z którym spotkamy się nawet w Lejbie i Siorze: zakochana para, on i ona szczyt doskonałości (on albo od razu doskonały, albo doskonałym się staje w akcji romansu), miłość między nim a nią jest wzniosła, idealna, związek to dusz. Ale jest kolizja: nierówność pochodzenia, różnica wyznaniowa — ojciec jej (wyjątkowo matka) na związek się nie godzi, z czego powstają dramatyczne konsekwencje. Zazwyczaj jest też współzawodnik, rzadziej szlachetny, częściej czarny charakter.

Skarbek z szablonem tym zerwał świadomie, ale nie tylko z szablonem kompozycji, lecz i z nastrojem, również dla naszej powieści na progu XIX. wieku typowym. Zacięcie satyryczne, półśmiech, trzeźwość — oto znamiona nowej powieści. O budowę zaś zupełnie zrazu Skarbek się nie troszczy, nie o kompozycję mu chodzi, lecz o dobre, dokładne obserwacje, o szereg barwnych obrazów. W jego ślady pójdzie Jaraczewska — i to są podwaliny powieści obyczajowej. Ale równocześnie czytelnik