

Janina SZCZEŚNIAK

**Nowelistyka Bolesława Prusa w latach 1880—1885.
Droga do formy**

Les nouvelles de Bolesław Prus dans les années 1880—1885.
Pour arriver à la forme

Новеллы Болеслава Пруса 1880—1885 гг. Путь к форме

Kompozycja literacka jako problem teoretyczny i warsztatowy znajdowała się w głównym polu zainteresowań teoretyków, powieściopisarzy i publicystów literackich drugiej połowy XIX w. Ilość rozwiązań kompozycyjnych, które wypracowali pisarze pozytywizmu z interesującym nas Prusem na czele pokazują nie kończące się poszukiwania formy, zdolnej do próby odpowiedzi na wielkie pytania epoki. Główne drogi przeobrażeń prowadziły Prusa od nowelistyki do *Placówki*, od *Placówki* do *Lalki* i *Emancypantek*, od skondensowanej struktury krótkich form narracyjnych do powieści wielośrodowiskowych o świetnie rozbudowanych podstawach fabularnych. Sam zakres pojęcia kompozycja nie zarysowuje się jednoznacznie i — jak słusznie skonstatowała E. Warzenica-Zalewska — wymaga przede wszystkim teoretycznej refleksji¹. W niektórych nowszych orientacjach teoretycznych kompozycja obejmuje budowę dzieła literackiego na jego wszystkich poziomach — zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i stylu. Warto w tym miejscu wskazać przedstawicieli badań formalnych (np. Winogradowa²), reprezentatywnych zwolenników poetyki lingwistycznej (np. Jakobsona³),

¹ E. Warzenica-Zalewska: *Kompozycja „Lalki” wobec tradycji literackiej*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1980, s. 142.

² W. Winogradow: *O języku utworu artystycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 4.

³ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.

czy semiotycznego ujęcia zjawisk literackich (np. Lotmana⁴). Natomiast M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska i J. Sławiński⁵ ujmują kompozycję w węższym zakresie jako hierarchię elementów świata przedstawionego w dziele literackim i ustopniowanie związków między tymi elementami (związków czasowych, przyczynowo-skutkowych, przestrzennych, teleologicznych i funkcjonalnych).

Chociaż wyniki badań Z. Szwejkowskiego nad kompozycją utworów Prusa są, mimo upływu czasu, bardzo cenne i wielostronnie inspirujące nie są już jednak wystarczające w świetle najnowszych pytań o kompozycję utworu. Celem pracy będzie więc analiza kilku wybranych problemów nowelistyki autora *Antka*: motywów tematycznych, konstrukcji fabuły, bohatera, pozycji narracji, roli czasu i przestrzeni w kompozycji utworów.

Prus — jak pisał znawca zagadnienia H. Markiewicz „[...] najdłużej, najbardziej różnorodnymi szlakami i z najbardziej zmiennym powodzeniem szedł do sukcesu literackiego”⁶. W jego wczesnej twórczości (*Kłopoty babuni* 1874, *To i owo* 1874; *Pisma* t. I, tzw. *Pierwsze opowiadania* 1881) sąsiaduje ze sobą humorystyka wprowadzająca konwencjonalne typy obyczajowe, meloromansowe powiastki oddziałujące na odbiorcę kontrastami grozy i cikliwości, rzewne nowelki tendencyjne w tonacji satyrycznej bądź sentymentalno-filantropijnej i wreszcie reportażowe egzemplifikacje życia Warszawy i prowincji⁷. Ale stopniowo, choć nie bez załamań i nawrotów do dawnej manieri wypracował autor *Lalki* w formach nowelistycznych własny styl budowania rzeczywistości literackiej. Nowelistyka przechodziła po roku 1864 przemiany równoległe do dziejów powieści; nieraz też pełniła funkcję ilustracyjną czy agitacyjną programu społecznego, ale zarazem pozwalała od nich odejść. Dzięki swej strukturze nadawała się do przedstawiania spraw bądź mniej zobowiązujących lub nie mieszczących się w powszechnie obowiązującej hierarchii zjawisk albo uznanych za błahe czy peryferyjne. Ale równocześnie rozmiar nowelistyczny skłaniał twórcę do większej staranności obróbki artystycznej niż ta, która obowiązywała w technice powieściowej.

Twórczość Prusa w latach 1880—1885 przynosiła już nowe rozwiązania zarówno w sferze ideowej, jak i w ujęciu fabuły, dobrze określonych środków języka i stylu. W latach osiemdziesiątych widać wyraźnie finał ewolucji od bezładnej sumy anegdot we wczesnej twórczości do kon-

⁴ H. Markiewicz: *Literatura w ujęciu semiotycznym (Na marginesie pracy J. Lotmana)*, [w:] *Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974.

⁵ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński; *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967.

⁶ Markiewicz: *Pozytywizm*, Warszawa 1980, s. 121.

⁷ *Ibid.*, s. 122.

strukcji utworów z wyraźnym wierzchołkiem i centralnym zdarzeniem. Pisarz od melodramatycznej „Eomby” postępował ku wydarzeniom niespodziewanym, a przecież umotywowanym, ku rewelacjom psychologicznym i losowym. Warto podkreślić, że zdarzenia „wymyślone” przez twórcę, łączone są w kontekście z opisami, które mają w pierwszym rzędzie funkcję rekonstrukcji socjo-kulturowego kodu współczesności, bądź historycznej przeszłości i stwarzają w ten sposób przestrzeń, w którą wpisany zostaje motyw narracyjny. Wymienione elementy tekstu są tak łączone ze sobą, iż miejsca „sklejenia” stają się niewidoczne. Prus opiera swą poetykę na teorii efektu, który osiąga w krótkich tekstach prozatorskich przez właściwy im model konstrukcyjny, charakter struktury narracyjnej i przede wszystkim typ bohatera i świata przedstawionego, który według G. Lukácsa tworzy najwyższe piętro generalizacji dzieła. Teksty są przeważnie krótkie, aby autor mógł zapewnić jedność efektu przez kontrolowanie zainteresowania odbiorcy. Te właśnie wyróżniki warsztatu artystycznego sprawiają, że mocno wrośnięta w swą epokę nowelistyka autora *Cieni* posiada zdecydowaną indywidualność.

Według poglądów Prusa literatura wyrażać ma życie; ono zatem określa tematyczny plan utworów⁸. Twórca nie używał terminu „kompozycja” lecz synonimicznie używał terminu „plan”, tłumacząc, że w temacie tkwi możliwość takiego a nie innego rozwinięcia:

Plan zaś nie jest niczym więcej, tylko rozwinięciem tematowego zjawiska wedle jego naturalnego przebiegu i koniecznie musi opierać się na obserwacji albo przynajmniej na znajomości ogólnych praw przebiegu zjawisk⁹.

Forma jest ukryta w zjawisku i dostrzegalna jedynie, lub prawie jedynie — w akcie obserwacji, bez wnoszenia do zjawiska żywiołu jej obcego: pomysłu twórcy. Toteż pisarz nie powinien organizować materiału, gdyż „sam temat prowadzi go jakby za rękę” twórca zaś pilnie śledzi procesy życia, a „plany robi za niego natura”¹⁰. Polem obserwacji w latach osiemdziesiątych były zjawiska współczesne twórcy, szeroka panorama życia różnych środowisk, grup społecznych, zdarzenia i procesy społeczno-historyczne oraz przemiany losów ludzkich. W interesującym nas okresie rozwija się przede wszystkim realistyczne studium środowiska, dość wymienić: ludowe powieści Orzeszkowej, twórczość Prusa, po-

⁸ Por. J. Detko: *Ku wielkiemu realizmowi. Założenia filozoficzno-estetyczne i kierunek ich ewolucji*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Wrocław, s. 133.

⁹ B. Prus: *Słowo o krytyce pozytywnej*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800—1918)*, t. 3, Warszawa 1959, s. 390.

¹⁰ *Ibid.*, s. 391.

wieści Junoszy Szaniawskiego, nowelistykę Konopnickiej, Sygietyńskiego, Kosiakiewicza, pierwsze utwory Dygasińskiego, opowiadania Zapolskiej itd.

Podporządkowane zostały mu różne typy rozwiązań konstrukcyjnych nie poddających się jednolitej formule. Służyły one głównej zasadzie stwarzania pełnej iluzji rzeczywistości nacechowanej tragizmem losów ludzkich, wielobarwnej i wielopostaciowej.

Tradycyjność w kształtowaniu świata przedstawionego u Prusa w interesującym nas okresie ujawniła dwa aspekty: niektóre utwory dziedziczą korzystając ze skarbnicy gatunkowej, zarówno ogólne schematy tematyczno-formalne jak i konkretne realizacje tych stereotypów. Ale już w tym okresie zauważamy też próby ożywienia przejętych z tradycji gatunkowej starych konwencji nowymi, oryginalnymi pomysłami. Warto w tym miejscu wymienić typowe schematy fabularne, występujące w nowelach twórcy *Antka*¹¹. Należy do nich: schemat konfrontacji dwu światów, bardzo popularny w twórczości pozytywistów, który realizują następujące utwory: *Katarynka*, *Na wakacjach*, *Cienie*, *Omyłka*, *Przy księżycu*, *Echa muzyczne*, *Sukienka balowa*, *Sieroca dola*, *Wigilia*, *Dziwna historia* itd.; schemat epizodu biografii korespondujący z obrazem dwu światów — w nim mieści się większość utworów omawianego okresu i schemat podejmujący problemy uniwersalne, np. *Pleśń świata*, *Cienie*, *Kocha nie kocha!...*, *W górach*, *Zwierciadło*, *Sława*. Konfrontacji różnych środowisk służą motywy spotkania bohaterów dwu światów, dość wspomnieć takie utwory jak: *Milknące głosy*, *Grzechy dzieciństwa*, *Orestes i Pylades*, *Przy księżycu*, *Pleśń świata*, *Człowiek podwójny* itp. Motyw walki lub wzajemnej pomocy między bohaterami realizują *Echa muzyczne*, *Stara bajka*, *Żywy telegraf*, *Pan Dudkowski i jego folwark*. Schemat marnotrawnego syna ojczyzny, australczyka występuje jako jeden z wątków w utworach Prusa dość rzadko i łączy się z motywem straconych złudzeń, np. *Milknące głosy*, *Omyłka*, *Echa muzyczne*. Pesymistyczne widzenie świata — widoczne także w wielu rozwiązaniach akcji krótkich form prozatorskich w analizowanym okresie, charakterystycznie również wiążące się ze schematem straconych złudzeń, często zaś występujące w pozostałych motywach — posiada swoje bardzo ważne uzasadnienie w dość popularnym w latach osiemdziesiątych w kręgach inteligenckich pesymizmie.

¹¹ Przegląd motywów fabularnych w krótkich formach narracyjnych Prusa został zainspirowany badaniami A. Martuszeńskiej nad kompozycją powieści realistycznej: Martuszeńska: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*, Wrocław 1977.

Miał on swe filozoficzne korzenie w systemie panującego wówczas Schopenhauera, w koncepcjach Hartmanna i Nietzschego, chociaż te ostatnie w latach osiemdziesiątych nie zyskały takiej popularności jak w dziewięćdziesiątych. Najistotniejsze jednak na gruncie polskim było, wielokrotnie zauważane w naszej wiedzy o literaturze, rozczarowanie do haseł głoszonych przez mieszczaństwo. Stanowi ono istotną część zjawiska zwanego „przełomem antypozytywistycznym”, które niektórzy badacze sytuują już właśnie w latach osiemdziesiątych (Tomasz Weiss¹² i Henryk Markiewicz¹³).

Rozczarowanie pozwala bowiem na trafne odzwierciedlenie rzeczywistości społecznej tych lat. U Prusa motyw ten pojawia się dość często w pierwszym okresie twórczości, toteż można wczesne utwory pisarza rozpatrywać jako etiudy do *Lalki* i *Emancypantek*, których akcja odbywa się niemal równocześnie, tuż przed r. 1880 i jakby w latach akcji owych utworów debiutanckich, a więc znacznie przed okresem tworzenia tych dojrzałych powieści.

To, co w debiucie Prusa było żywe, publicystycznie na gorąco chwytaną aktualnością, w utworach późniejszych stało się zakończonym, widzianym z dystansu przebiegiem zdarzeń. Bohaterom towarzyszy, wybijająca się na plan pierwszy, utrata złudzeń co do ludzi, wiary w miłość, uczciwość, możliwość szczęścia; przekonanie, że w świecie, takim jakim on jest naprawdę dominują wartości antyhumanistyczne. Warto dodać, że motyw miłosny występuje u pisarza w tym okresie najrzadziej: *Kocha nie kocha!...*, *Podwójny człowiek*, *Poeta i świat*.

Niektóre stereotypy u Prusa w omawianym okresie dadzą się łatwo rozpoznać na tle „krajowej” tradycji, taki np. elegancki szlifibruk z pustą kieszenią, zdeklasowany potomek Fircyka, to figura znana aż nadto. Stereotypem jest chudy literacina *ulgo* dziennikarz, czy cała galeria typów mieszczańskich. Przeprowadzona powyżej analiza głównych schematów fabularnych prozy autora *Katarynki* w latach osiemdziesiątych XIX w. pozwoliła dopatrzyć się pewnej ich odmienności i funkcji w tym okresie literatury oraz ich podstawowej cechy — możliwości ukazania zarówno szerokiej panoramy społecznej jak i skali przeżyć jednostki, a także problemów dotyczących narodu i hierarchii ocen i wartości w życiu pojedynczego człowieka. Twórczość tę można chyba określić mianem „współczesnej historii moralności”¹⁴.

¹² T. Weiss: *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880—1890 (przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, 1966, nr 10.

¹³ Markiewicz: *pozytywizm a realizm krytyczny*, [w:] *Tradycje i rewizje*, Wrocław 1950.

¹⁴ Por. Martuszevska: *op. cit.*, s. 26.

Bohaterowie Prusa stanowią egzemplifikację kolejnej wielkiej zdobyczy artystycznej pozytywizmu, na co zwrócił uwagę J. Detko¹⁵. W miejsce tendencyjno-apriorycznych schematów psychologicznych Prus wprowadził w swoich nowelach zmienność stanów, a naczelnym imperatywem twórczym stała się zasada obserwacji, koncepcja o wyrażnie naturalistycznej proveniencji. Osobowość ludzka, zgodnie z tymi założeniami, przejawiała się wyraziście w czynach, reakcjach, sposobie bycia, zwrotach językowych i charakterystycznych wyrażeniach. Bohater utworu literackiego żył własnym życiem, dość wspomnieć niezapomniane kreacje w utworach: *Milknące głosy*, *Omyłka*, *Przy księżycu*, *Szkatułka babki*, *Kamizelka*, *Pleśń świata czy Grzechy dzieciństwa* i *Antek*. Pełne wyrazu sylwetki psychologiczne Prusa, analiza ich przeżyć i sugestywna prezentacja ich zachowań, zwrócenie uwagi na problemy osobowości człowieka poprzez ujawnianie „wnętrza” za pomocą widzialnych sygnałów zewnętrznych przyczyniły się do ewolucji literatury postyczeniowej zmierzającej ku psychologizacji.

Jak już wspomnieliśmy — dla literatury lat osiemdziesiątych XIX w. charakterystyczny był prezentacyjny sposób ukazywania zjawisk społecznego życia oraz występujących w utworze bohaterów. Prowadziło to do redukcji nadmiernie rozwiniętego w tradycji literackiej komentarza odautorskiego. Właściwość ta, postulowana przez krytyków epoki i pisarzy zyskała sobie nazwę przedmiotowości, a we współczesnych ujęciach określana jest jako rezygnacja z narratora auktorialnego i osobowego na rzecz zobjektywizowanych form podawczych. Postulat przedmiotowości zmierza więc w okresie postyczeniowym do likwidacji prerostu i natręctwa komentarza autorskiego, postuluje ukrócenie autorskiej wszechwiedzy i wszechobecności.

Obiektywizm jest jednym z najbardziej charakterystycznych postulatów dziewiętnastowiecznej nauki rozwijającej się pod auspicjami pozytywizmu. Chmielowski pojmuje przedmiotowość jako obiektywne przedstawienie świata wolne od bezpośredniego narzucania sądów odbiorcy w komentarzu autorskim. Dodajmy na marginesie, że Prus w swoim *Szkicu programu*¹⁶ postulował właśnie bezstronną obserwację jako cenną metodę w procesie twórczym. Toteż ważnym czynnikiem nowel autora *Cieni* jest narracja i pozycja narratora, która przyczynia się do kształtowania pozostałych: kreacji czasu, przestrzeni i dalej — różnych elementów szeroko pojętej kompozycji. W badanej twórczości widać wyraźnie jak zmniejsza się pozycja uogólniająca i zarazem komentująca

¹⁵ Por. Detko: *op. cit.*, s. 137.

¹⁶ Prus: *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, Warszawa 1883.

narratora, mimo iż dalej dominuje jego wyższość obserwatora nad światem przedstawionym.

W takich nowelach jak: *Nowy Rok*, *Antek*, *Michałko*, *Nawrócony*, *Na pograniczu*, *Milknące głosy*, *Powracająca fala* spotykamy się z narracją trzecioosobową, prowadzoną bądź z punktu widzenia hipotetycznego obserwatora albo zbliżającą się do przestrzennego i ewentualnie czasowego punktu widzenia postaci, z którą czytelnik może oglądać jednocześnie świat przedstawiony tak, jakby stał na jej miejscu, ale narrator zachowuje wobec niej dystans nadrzędności, gdyż może przeniknąć jej psychikę, znać i oceniać jej myśli, operuje także znajomością jej przeszłych losów, czasami zaś może przewidzieć jej przyszłość. Te dwa główne punkty widzenia narratora znane są głównie polskiej powieści dojrzałego realizmu, dominują zwłaszcza w twórczości Orzeszkowej i Sienkiewicza z lat osiemdziesiątych XIX w., podczas gdy w nowelistyce Prusa zdecydowanie częściej pojawia się mowa pozornie zależna, a tym samym — perspektywa poznawcza postaci.

W utworze *Poeta i świat* — skomponowanym w formie pamiętnika — znajdujemy na wstępie krótką informację: „Przepisał ze znajdującego rękopisu Bolesław Prus”. Postać „niedocenionego” poety, który został — dependentem jest scharakteryzowana w intymnym dzienniku pełnego kompleksów narratora poprzez wszystkie zdarzenia, które prezentuje.

Dystans czasowy, istniejący między światem przedstawionym w jego relacji a czasem opowiadania, jest w utworze wyraźnie podkreślony. Pamiętnik prowadzony jest z dużego dystansu; bohater odwołuje się w nim nawet do lat dzieciństwa, szukając przyczyn, dla których nie zaakceptował go świat. Sama kreacja narratora opowiadającego o swoim życiu jest oparta na wzorach postaci gawędziarzy tak licznie występujących w polskiej prozie okresu międzypowstaniowego. W *Grzechach dzieciństwa*, *Kamizelce* i *Omyłce* narrator skonstruowany jest inaczej. Pełni jednocześnie „rolę” bohatera opowieści i jej podmiotu. Toteż przyjmuje również formę narracji pierwszoosobowej. Są to najczęściej opowiadania uczestników wydarzeń przeniesione jednak w inny wymiar rzeczywistości. Narrator występuje jawnie w roli opowiadającego. Dekonspiruje go ciągle ujawnianie sytuacji i czasu narracji np.:

Urodziłem się w epoce, kiedy człowiek musiał mieć przydomek, choćby niekoniecznie słuszny¹⁷.

Miałem wówczas lat siedem i chowałem się przy matce. [...] Dziś za miastem już nie ma samotnej chaty¹⁸.

¹⁷ Prus: *Grzechy dzieciństwa* [w:] id.: *Pisma*, Warszawa 1935, t. 4, s. 74. Wszystkie cytaty przytaczam za: *Pisma Bolesława Prusa*, Warszawa 1935 t. 1—29.

¹⁸ Prus: *Omyłka*, t. 24, s. 5.

W istocie przedstawiane zdarzenia są z jednej strony relacją minionych wydarzeń, z drugiej zaś ewokują ocenę prezentowanych wypadków. Zgodnie z założeniami opowieści rzeczywistość zostaje tu przedstawiona w nierozzerwalnym związku z bohaterem. Dystans czasowy sprzyja, w wypadku *Omyłki*, wzmocnieniu ekspresji przedstawionych wydarzeń 1863 roku, perspektywa zaś ukazuje życie rodziny i znajomych bohatera w wymiarach pesymizmu i katastrofy.

Na tworzywo epickie utworów Prusa składają się głównie dialogi, monologi połączone nieraz z mową zależną, relacja i komentarz autora. W niektórych krótkich formach prozatorskich pisarza daje się zauważyć swoistą „przezroczystość” warstwy narracyjnej¹⁹. Jest to narracja uwyraźniająca tylko jedno swoje odniesienie — do świata przedstawionego, jak gdyby jednostronnie umotywowana przez przebiegi zdarzeń wyłaniające się z opowieści narratora w konsekwencji — „przenikliwie” dla nich²⁰.

Jedną z takich realizacji w nowelach i opowiadaniach Prusa jest prezentacja zmierzająca do subiektywnego ukazania świata przedstawionego, przybliżenia płaszczyzny narracji do jednego z bohaterów, co wydatnie zmniejsza rolę narratora. Inną zaś — ograniczenie narracji na korzyść zwiększenia dialogu, co przenosi perspektywę od postaci do postaci sygnalizując możliwości narracji neutralnej²¹.

Odwołujemy się do egzemplifikacji:

Byłem u Oresta w godzinie, w której wybierał się na maskaradową schadz-
kę. Już kazał przynieść bieliznę i balowy garnitur, gdy wszedł Pylades.

— Co ci jest — zapytał go Orest, spostrzegłszy niezwykle odciętą na twarzy przyjaciela.

— Mam schadzkę na maskaradzie — odparł zapytany — no, ale cóż... kiedy mi nie odnieśli fraka...

— Więc bierz mój... — zawołał Orest.

— Tak, ale w dodatku praczka nie oddała mi koszuli.

— Moja jest w tej chwili kupiona, niechże ci służy — dodał Orest i trochę pobiadł.

— A tobie co? ... — spytał zalekniony Pylades, patrząc przyjacielowi w oczy... Orest milczał; za to ja się odezwałem:

— Ma schadzkę na maskaradzie²².

Warto podkreślić jeszcze jedną znamioną cechę poetyki opowiadań Prusa. Otóż widoczna jest w tekstach omawianego okresu zmiana dy-

¹⁹ Eile: *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973.

²⁰ Sławiński: *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 1963, s. 82.

²¹ Por. Martuszevska: *op. cit.*, rozdz. 1.

²² Prus: *Orestes i Pylades*, t. 6, s. 5—6.

stansu przestrzennego i operowanie różnymi ujęciami perspektywicznymi. Opisy topograficzne ustawiające przedmioty najczęściej według czterech stron świata pozostaną u autora *Omyłki* na stałe. Dostrzegamy je nie tylko we *Wsi i mieście* (wstęp) i w *Antku* (początek), lecz w *Placówce* (I rozdział), *Lalce* (opis Paryża) i w *Faraonie* (kilka razy). Prus ujawnia w tym zakresie chęć uporządkowania w wyobraźni odbiorcy miejsca akcji utworu. Dość przytoczyć początek *Antka*, w którym panorama świata przedstawionego prezentowana jest z pozycji hipotetycznego świadka lecącego najpierw — jak pisała A. Martuszevska — „jakby na skrzydłach ptasich czy też zawieszono go na chmurze. Następnie powoli, jakby dzięki zastosowaniu innej ogniskowej w filmującej kameryze czy to dzięki zbliżaniu się opowiadającego do przedmiotu jego opowieści, 'zniżeniu się i lądowaniu' ptaka, na którym obserwator niby się znajduje — obraz się zawęży, widzimy z coraz bliższej odległości coraz mniejszy odcinek świata przedstawionego, ale za to o wiele dokładniej, perspektywa z 'ptasiej' przekształca się w 'normalną'”²³. Początkowo czytelnik obserwuje wieś, która leży w dolinie między dwoma pasmami gór, stromych od północy i „garbatych” od południa. Dalej narrator stwierdza:

Kiedyś stanął na środku wsi zdawało ci się, że oba pasma gór biegną ku sobie, ażeby zetknąć się tam, gdzie z rana wstaje czerwone słońce [...] Każdy chłopski dom, szarą słomą pokryty, miał ogródek, a w ogródku śliwki węgierki, z pomiędzy których widać było komin, sadzą uczerniony, i pożarną drabinę²⁴.

Zmiana dystansu przestrzennego wynikająca z zajmowania różnych pozycji wobec bohatera (od poznawania kolejnych kreacji w utworze, obserwacji postaci z zewnątrz do patrzenia jej oczyma) jest znamieną dla narratora *Antka*.

Dystans czasowy w *Antku* również jest znamieny; najczęściej narrator opisuje zdarzenia nie w trakcie ich dziania się, lecz po ich zakończeniu. W innych utworach ukazuje w skrócie ważniejsze wydarzenia z życia bohaterów, podając często za pomocą kondensacji czasu ich przeszłe (w stosunku do czasu akcji) losy, np. w *Katarynce*:

Pan Tomasz trzydzieści lat chodził ulicą Miodową i nieraz myślał, że się na niej wiele rzeczy zmieniło. [...] Gdy był jeszcze obrońcą, biegał tak prędko, że nie uciekłaby przed nim żadna szwaczka wracająca z magazynu do domu. [...] Gdy został mecenasem, czoło skutkiem natężonej pracy umysłowej, urosło mu aż do ciemienia, a na wąsach pokazało się kilka srebrnych włosów. Pan Tomasz pozbył

²³ Martuszevska: *op. cit.*, s. 71.

²⁴ Prus: *Antek*, t. 4, s. 53.

się już wówczas młodzieńczej gorączki, miał majątek i ustaloną opinię znawcy sztuk pięknych²⁵.

W innych utworach Prusa narrator towarzyszy bohaterowi prezentując wydarzenie z przestrzennego punktu widzenia bohatera, w trakcie ich dziania się. Utożsamia się wówczas z przeżyciami postaci ukazując swoją „nadświadomość”²⁶.

Wtedy zmniejsza do minimum dystans czasowo-przestrzenny między sobą a kreacją, ograniczając swą wiedzę oraz pole widzenia — do jej czasowej i przestrzennej pozycji. Punkt widzenia narratora i bohatera identyfikuje się prawie w scenie z *Powracającą falą*, w której śmiertelnie przemęczony pracą Gosławski zaczyna śnić na jawie:

Teraz wydało się Gosławskiemu, że jest u siebie w domu. Żona i dzieci śpią, na komodzie pali się przykręcona lampa, jego łóżko jest rozebrane. Oto stół, przy nim krzesło ... Znużony, chciał usiąść na krześle, więc — oparł ciężką ręką na krawędzi stołu... W tej chwili tokarnia dziwnie zgrzytnęła. Coś w niej pękło, zaczęło się łamać i — straszny jęk ludzki rozległ się po warsztacie [...] ²⁷.

Narrator utożsamia się również z przeżyciami twardego feldfebla z *Ech muzycznych*:

Ten kamienny człowiek, który nigdy nie marzył, w tej chwili uległ przywidzeniu. Znikły mu w oczach koszary i rekruci, a na ich miejsce rozciągnęła się łąka, oświetlona majowym słońcem. Poznaje krętą rzeczułkę, i las na wzgórzu, i było szczypiące trawę. Oto krowa jego matki, biała w kasztanowe łaty. Oto gromada wiejskich pastuszków, a między nimi ... on sam! ... Nie myli się, to on, w szarym słomianym kapeluszu i granatowej kamizeli ²⁸.

W cytowanych fragmentach nawet czas gramatyczny narracji przekształcił się z przeszłego w teraźniejszy. Na świat przedstawiony patrzymy niekiedy przez pryzmat doznań bohaterów — Gosławskiego, który marzy o śnie i widzi swój szczęśliwy dom, oraz feldfebla wracającego myślą do stron rodzinnych. Także narrator dostrzega i rejestruje przede wszystkim to, co mogli zobaczyć wymienieni bohaterowie. Sceneria w przytoczonych fragmentach nie została opisana w kategoriach estetycznych, lecz pojawia się w związku z przeżyciami kreacji, by nakreślić i uzasadnić grozę sytuacji. Narrator „stojąc” przy bohaterze ogranicza w dużym stopniu swą wiedzę, a przede wszystkim pole widzenia do czasowej i przestrzennej pozycji Gosławskiego czy feldfebla.

Prus wykorzystał w tym celu modulację wypowiedzi narratora

²⁵ Id.: *Katarynka*, t. 5, s. 25.

²⁶ Martuszevska: *op. cit.*, s. 71.

²⁷ Prus: *Powracająca fala*, t. 4, s. 128.

²⁸ Id.: *Echa muzyczne, Orfeusz*, t. 6, s. 109.

— świadka, wypowiedzi wchłaniającej myśli postaci, niewidocznie przejmującej ich spojrzenie, kierunek uwagi, sferę pragnień, obaw czy refleksji, a przecież zachowującej swą odrębność ²⁹.

Warto ponadto dodać, że w krótkich formach autora *Cieni*, relatywizujące ujmowanie czasu i przestrzeni pojawia się niemal zawsze, równocześnie z kreowaniem czasu i przestrzeni lub też w związku z ich „uprawdopodobnianiem” ³⁰.

W przeprowadzonej tu analizie ujmowaliśmy czas i przestrzeń łącznie, zwracając uwagę na zbliżoną ich rolę w kształtowaniu pozycji narratora wobec świata przedstawionego. Warto także zastanowić się nad wzajemnymi relacjami tych kategorii w płaszczyźnie akcji. W ogólnej prezentacji przestrzeni (np. przez cytowaną już metodę opisu miejsca z perspektywy „lotu ptaka”) jednocześnie „włączony” jest czas teraźniejszy — inaczej mówiąc współczesność ³¹. Dopiero po wstępnej prezentacji bohaterów zostaje z szerokiej „współczesności” wyodrębniony czas akcji. Służą temu w utworach dane dotyczące pory roku, miesiąca, dnia, godzin przedstawionych zdarzeń i opisy zjawisk przyrody. Przyjrzyjmy się następującym fragmentom utworów: *Antek*, *Na wakacjach*, *Przy księżycu* i *Katarynka*:

Ku wieczorowi niebo zaciągnęło się chmurami i spadł drobny deszcz. Ale, że chmury nie były gęste, więc przedarły się przez nie blaski zachodzącego słońca ³².

Wieczorem jak zwykle, przyszedł do mnie mój szkolny kolega. Mieszkaliśmy obaj na wsi, o kilka wiorst od siebie i widywaliśmy się prawie codzień ³³.

Słońce zachodzi; a jak dogasający ogień chwilami jaśniej błyska, tak, przed nocą, puls życia uderza śpieszniejszym tętnem. Krzaki, zwykle ciche, zagotowały się pożegnalnym gwarem ptaków; każdy śpiewa królowi dnia „dobranoc”, i każdy chce okazać się gorliwszym od innych. Z gościńca podniósł się złoty tuman kurzawy, słychać turkot wozów, niecierpliwy ryk bydła i przeciągłe nawoływanie pastuchów. Z pól płynie dumka wracających od roboty dziewczuch; w jaskrawych strojach wyglądają one jak białe i pąsowe makówki, co nagle ożyły i biegną za znikających światłem ³⁴.

Na drugi dzień pan Tomasz jeszcze siedział nad aktami; około drugiej zjadł obiad i znowu siedział ³⁵.

²⁹ Ostatnia cecha narracji Prusa wyraźnie koresponduje z metodą Konopnickiej spotykaną w niektórych jej nowelach i opowiadaniach. Utwory prozatorskie autorki *U źródła* były jednak późniejsze.

³⁰ Por. Martuszevska: *op. cit.*, rozdz. 2.

³¹ *Ibid.*, s. 182.

³² Prus: *Antek*, t. 4, s. 125.

³³ *Id.*: *Na wakacjach*, t. 5, s. 125.

³⁴ *Id.*: *Przy księżycu*, s. 231.

³⁵ *Id.*: *Katarynka*, s. 36.

Wraz z czasem ujawnia się w utworach przestrzeń będąca terenem właściwej akcji. Noc, ciemność i tajemnicze miejsce wywołują u pisarza niepokój, który oddaje przy pomocy umiejętnego operowania efektami kontrastowymi: światła i cieni. Zwrócił na to zagadnienie uwagę Szweykowski pisząc, że „[...] w momentach niezwykłych budzi się specjalna wrażliwość Prusa na zmiany światła, a jeszcze silniej na jego brak. Stąd też takie ciekawe nastrojowe sugestie z życia cieni w jego twórczości (*Cienie, Przy księżycu* itp.)”³⁶. Rodzajem opisów oraz ich funkcji w opowiadaniach i nowelach autora *Kamizelki* poświęcił Szweykowski wiele uwagi w swojej monografii.

Dążąc do uchwycenia funkcji czasu i przestrzeni w utworach Prusa powstałych w latach 1880—1885, warto podkreślić, że kształtują one dystans narracyjny wobec bohatera przy pomocy zmienności wywołanej przesunięciami w miejscu i czasie, pomagają komponować świat przedstawiony i służą charakterystyce bohatera. Przy czym słusznie napisała Martuszevska w cytowanej już książce, że zachowują przeważnie niezależność od niego i mają charakter obiektywny³⁷. Toteż trafnie stwierdził Melkowski, że u Prusa „rzeczywistość” i pewna „suchość” prozy pisarza harmonizuje z jego poglądami na styl wyrażonymi we wczesnych fragmentach notatek o kompozycji (z lat 1886—1889 opublikowanych przez Araszkiewicza). W dojrzałej nowelistyce Prus zmierzał do rygorystycznej oszczędności szczegółów, aby jak najszybciej osiągnąć syntezę zjawisk. Przeważała w strukturze krótkich form narracyjnych relacja skrótowa i dialog charakteryzujący³⁸ nad opisami i zbliżeniami. Najważniejszym składnikiem struktury utworu jest zakończenie, zaś reszta elementów kompozycyjnych jedynie zmierzała do jego przygotowania (*Zyjący telegraf, Kocha — nie kocha?... , Orestes i Pylades, Pleśń świata, Stara bajka, Na wakacjach, W górach, Cienie*). W utworach tych panuje styl neutralny, prosty pod względem składniowym, z którym tym mocniej kontrastowały wstawki humorystyczne, żartobliwe i partie liryczne, mieszające ton podniosły i patetyczny z komizmem i popolitością.

Nie rozwijając tych kwestii, gdyż we współczesnym stanie badań mają one bogatą literaturę, warto na koniec zwrócić uwagę na swoiście uformowany dialog językowy prozy, który idzie w parze z rzeczowością relacji. Powieść postyczniowa — jak pisze Henryk Markiewicz — stała się dialogi językowe:

³⁶ Szweykowski: *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 93.

³⁷ Martuszevska: *op. cit.*, s. 92.

³⁸ S. Melkowski: *Poglądy estetyczne i działalność krytyczno-literacka B. Prusa*, Warszawa 1963, s. 132.

[...] dostosować do środowiska, poziomu intelektualnego i aktualnej sytuacji uczuciowej rozmówców, nadto zaś nadać im piętno mowy ustnej, ze swobodnym fałowaniem tonacji uczuciowych, z obecnością wypowiedzi urywanych, anakolutów, równoważników zdań i przeskoków treściowych. Doświadczenia w tym zakresie zdobyte wpływają również na sposób przedstawienia myśli bohaterów, który staje się bardziej giętki i adekwatny. Z wypowiedzi uporządkowanych i retorycznie stylizowanych przekształcają się one w struktury zbliżone do tego, co dziś nazywamy monologiem wewnętrznym — o toku poszarpanym i asocjacyjnym³⁹.

Konstatacje te można również odnieść do krótkich form narracyjnych Prusa; przejrzystości stylu, jego indywidualizacji i koherencji językowej formy wypowiedzi literackiej.

Omówione w ogólnym zarysie wyznaczniki kompozycyjne nowel autora *Katarynki* i kierunki przekształceń artystycznych doskonalące ich wewnętrzną strukturę, unowocześniające aparaturę pojęciową ukazują przygotowywania Prusa do podjęcia istotnych problemów epoki w powieściach. Mając wszechstronnie przemyślany program artystyczny wypracowany w nowelistyce lat 1880—1885 mógł twórca dać świadectwo swoim czasom w konstrukcjach powieściowych o nieschematycznych rozwiązaniach kompozycyjnych, nowoczesnie pojętych projekcjach losu ludzkiego, sugestywnych obrazach nasyconych realnością zewnętrznego świata⁴⁰.

RESUME

Le présent article touche au problème des déterminants de la composition des nouvelles de Bolesław Prus et des directions des transformations artistiques qui perfectionnent leur structure interne et rendent plus moderne le système conceptuel. Les principales transformations s'effectuaient sur un chemin menant des nouvelles à *Placówka*, de *Placówka* à *Lalka* et à *Emancypantki*, des brèves formes narratives à structure condensée jusqu'aux romans dont l'action, très bien développée, se déroule dans plusieurs milieux. Les oeuvres de Prus, écrites au début de sa carrière d'écrivain, peuvent être traitées comme études anticipant sur *Lalka* et *Emancypantki*; l'action de ces deux romans se déroule parallèlement, juste avant 1880, elle se passe comme simultanément à celle de ses oeuvres antérieures, donc assez longtemps avant que Prus ait écrit les romans mentionnés, qualifiés de „murs”. Ce qui, dans ses débuts, était actualité prise sur le vif, à la manière d'un journaliste, dans ses oeuvres plus tardives, devient un fil d'événements terminés, *vis à distance*.

Déjà dans les années 1880—1885, l'oeuvre de Prus apportait des solutions nouvelles, aussi bien dans la sphère des idées que dans la conception de l'histoire et le choix de moyens linguistiques et stylistiques. C'est dans les années 80 que

³⁹ Markiewicz: *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*, [w:] *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, s. 60. Cyt. za Detko; *op. cit.*, s. 139.

⁴⁰ Por. Detko: *op. cit.*, s. 139—140.

l'on voit bien la fin de l'évolution qui s'est effectuée à partir d'un tas désordonné d'anecdotes — fruits de la période „juvénile” de la création de B. Prus, jusqu'à la construction d'oeuvres avec un sommet bien distinct et un événement central. Après *Bomba* — une oeuvre mélodramatique, l'écrivain se dirige vers des événements inattendus, et pourtant motivés, vers des révélations psychologiques et celles du sort. Il convient de souligner que les histoires „inventées” par l'auteur se lient entre elles par l'intermédiaire des descriptions; celles-ci ont comme fonction de reconstruire le code socio-culturel de l'époque contemporaine ou d'un passé historique, et de créer ainsi l'espace dans lequel s'insère la narration. Les éléments du texte mentionnés sont liés les uns aux autres de telle sorte que la jonction devient invisible. L'esthétique de Prus repose sur la théorie de l'effet auquel il arrive, dans ses nouvelles, par la construction qui leur est propre, par le caractère de la structure narrative et, surtout, par le type du héros et du monde représenté ce dernier étant, pour citer G. Lukacš, le sommet le plus haut de la généralisation d'une oeuvre. Les textes sont en général brefs, ce qui permet à l'auteur d'assurer l'unité de l'effet en contrôlant l'intérêt suscité chez le lecteur. Tous les facteurs ci-dessus mentionnés contribuent au fait que, quoique bien implantées dans leur époque, les nouvelles de l'auteur de Cienie se réservent une forte individualité.

РЕЗЮМЕ

В статье указаны принципы определяющие композицию новелл Пруса и направления художественных преобразований совершенствующих их внутреннюю структуру и модернизирующих понятийный аппарат. Основные пути преобразований вели Пруса от новелл к „*Форпосту*”, от „*Форпоста*” к „*Кукле*” и „*Эмансипированным женщинам*”, от конденсированной структуры кратких повествовательных форм к широким бытовым романам с изумительно развитой фабульной основой. Ранние произведения писателя можно рассматривать как прелюдии к „*Кукле*” и „*Эмансипированным женщинам*”, действие которых происходит почти одновременно, до 1880 года и как будто во время действия дебютантских произведений, значит на много раньше создания этих зрелых романов. То, что в дебюте Пруса было живой, публицистической актуальностью, в более поздних произведениях стало законченным, увиденным с дистанцией, ходом событий.

Творчество автора „*Фараона*” в годы 1880—1885 содержало в себе уже новые разрешения как в идейном плане произведений, так и в фабульном, также в сфере хорошо определенных средств языка и стиля. В восьмидесятые годы наблюдается явный финал перехода от хаотической гущи анекдотов в раннем творчестве к конструкции произведений с определенной вершиной и центральным событием. Писатель переходит от малодраматической „*Бомбы*” к неожиданным, но все же мотивированным событиям, к открытиям психологическим и событийным. Следует подчеркнуть, что „придуманные” творцом события соединяются друг с другом в контексте с описаниями, которые служат в основном реконструкции социо-культурного кода современности, или исторического прошлого и образуют таким образом пространство, в которое впитываются повествовательные мотивы. Указанные элементы текста сочетаются таким образом, что места их „склеивания” становятся невидимыми.

Поэтика Пруса зиждется на теории эффекта, который в новеллах приобретает присущую им конструктивную модель, характер повествовательной

структуры и прежде всего тип героя и изображенного мира, образующего, согласно Г. Лукачу, высший ярус генерализации произведения. Тексты новелл отличаются краткостью, которая должна способствовать единству эффекта и авторскому управлению заинтересованностью (ожиданиями) адресата. Именно эти черты художественного мастерства Пруса придают его новеллам яркую индивидуальность, несмотря на их сильную связь с исторической эпохой.

