

TADEUSZ BUDREWICZ

(Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie)

SYMETRIA W NOWELACH BOLESŁAWA PRUSA



QUOUSQUE TANDEM ABUTERE, *Genologia, patientia nostra?*... Pókiż, za uczonymi w Księdze Rodzaju Literackiego, powtarzać mamy, że w stosunku do poetyki noweli był Bolesław Prus „za a nawet przeciw”? Dopokąd, półgębkiem i wstydliwie, mówić mamy, iż Prus – mistrz nowelistyki napisał w zasadzie ledwie kilka utworów, które spełniają surowe reguły gatunku noweli, przeważająca zaś większość to teksty genologicznie nieokreślone, kombinowane, nieklarowne kompozycyjnie? Zasługujące na miano „szkiców”, „obrazków”, nawet „opowieści”, czyli charakteryzujące się formą niewykończoną, niedostatecznie obrobioną, będącą raczej próbą zanotowania pomysłu niż wykończonego artystycznie utworu¹. Czy Prus, wskutek swych ciągłych „dialogów” z gatunkiem noweli („układ odniesienia dla współczesnej im praktyki pisarskiej”²) wybierał formę łatwiejszą do napisania³, czy zwycięsko przełamywał bariery i wyzwalał opowiadanie z niewoli nowelistycznej formy⁴?

- 1 „Szkice i obrazki nie są nazwami gatunkowymi *sensu stricto*. Stosowano je do nowel realistycznych i humoresek, a także do dzieł większych rozmiarów” (T. Żabski, *Wstęp*, w: B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*, oprac. T. Żabski, Wrocław 1996, s. XXXIV).
- 2 M. Płachecki, *Bolesława Prusa dialogi z nowelą*, w: B. Prus, *Nowele wybrane*, posł. i przyp. M. Płachecki, Warszawa 1976, s. 307.
- 3 „Gatunkiem najczęściej uprawianym w okresie pozytywizmu, rzecz przy tym można – łatwiejszym, było opowiadanie, odznaczające się luźnością narracyjną i kompozycyjną” (E. Pieścikowski, *Posłowie*, w: *Arcydzieła nowelistyki pozytywizmu*, wyb. i posł. E. Pieścikowski, Szczecin 1989, s. 481).
- 4 „Prus różnymi sposobami próbował rozluźnić okowy sztywnych zasad gatunkowych, stąd w jego twórczości w zakresie krótkich form narracyjnych występuje obok siebie

Autor *Antka* jako Prometeusz przynoszący pisarzom skrywaną przez zazdrosne Muzy tajemnicę tworzenia bez oglądania się na „prawidła”, nowy Mickiewicz walczący z „krytykami i recenzentami warszawskimi”, Wieczny-Rewolucjonista wyzwalający spod męki Form twórczą inwencję, by tym razem sparafrazować Słowackiego, to mimo żartobliwego języka temat istotny. Nim go ktoś dogłębnie opracuje, poniższe spostrzeżenia może zwrócą uwagę na niesporne i wątpliwe uogólnienia w zakresie jego sztuki nowelistycznej.

Czy Prus musiał wyzwalać nowelę z „oków sztywnych zasad gatunkowych”, jak pisze Elżbieta Lubczyńska-Jeziorna? I czy tak postępując, był w zgodzie z samym sobą, jeśli zgodzimy się na sąd Stefana Melkowskiego, iż rękopiśmienne notatniki autora *Kamizelki* są dowodem na to, że „projektowane przez Prusa dzieło o kompozycji literackiej zawierałoby normatywną poetykę dziewiętnastowiecznej powieści realizmu mieszczańskiego”⁵? Jeśli mógł pracować nad poetyką normatywną powieści, to i małe formy epickie mógł poddać rygorom normatywizmu. Wtedy jednak Prus-Mesjasz wyprzedzałby lud pisarsko-czytelniczy z niewoli nowelistycznej, by go poprowadzić ku innej niewoli norm. Recenzenci, którzy na gorąco komentowali jego twórczość, wielokrotnie mu zarzucali grzech główny kompozycji – „brak ładu i równowagi artystycznej” oraz „form architektonicznych”⁶. Znana jest przestroga Henryka Sienkiewicza, że Prus póty nic wielkiego nie stworzy, „póki się nie nauczy architektury”⁷. Po latach, jak żartobliwie przypomina Edward Pieścikowski, krytycy z uznaniem zanotowali, iż pisarz „nauczył się wreszcie” architektoniki⁸. Czyli – ustąpił, przyznał się do wcześniejszych błędów?... Inni wszakże, słuszniej chyba, warsztatową maestrię autora *Placówki* wiązali z nowymi zasadami estetyki, „która stara się piękności poetyckie wyjaśnić i wytłumaczyć, sprowadzając je na arytmetyczne i geometryczne proporcje”, choć mieli obawy, czy ta „artystyczna skończoność, ugruntowana na zredukowaniu wszelkich ułamków i liczb mieszanych do liczb całych” nie zagraża psychologicznej i społecznej stronie utworów⁹. Tu się sygnalizuje

zarówno nowela, opowiadanie, jak i obrazek” (E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007, s. 62).

- 5 S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963, s. 109.
- 6 E. Pieścikowski, *Z dziejów recepcji twórczości Bolesława Prusa*, w: tegoż, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 142.
- 7 H. Sienkiewicz, *Dzieła*, pod. red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1951, t. 45, s. 315 (pierwotny druk: „Gazeta Polska” 1881, nr 219).
- 8 E. Pieścikowski, dz. cyt., s. 152.
- 9 I. Franko, *Chłop polski w świetle poezji polskiej*, w: Prus. *Z dziejów recepcji twórczości*, wyd., oprac. i wstęp E. Pieścikowski, Warszawa 1988, s. 82–83.

udział nowego stylu myślenia o literaturze w dochodzeniu pisarza do nowych rozwiązań artystycznych, ale bez atmosfery wojny wyzwolenczej z rygorami gatunków.

Janina Kulczycka-Saloni dowodziła, iż nowela „podlegała surowym prawidłom” (materiał czerpany z codziennego życia, jedno zdarzenie, zakaz wprowadzania postaci epizodycznych, ograniczenie statycznych opisów, „surowe reguły” kompozycji – krótkość, minimalna ekspozycja, dążenie do zakończenia w formie pointy lub morału). Tak przez całą stronę wypisawszy owe reguły (charakterystyczne powtarzanie słowa „musiec”) i stworzywszy atmosferę jakby lęku przed „czynem kodeksowym”, autorka monografii o nowelach Prusa dodała, iż między taką nowelą a życiem, które jej dostarczało tematów, była sprzeczność, nowela z czasem stawała się podobna do krewniaka genologicznego – opowiadania oraz do powieści. W rezultacie, uspokaja monografistka, w czasach Prusa „nowela była nazwą czysto konwencjonalną, używaną na określenie utworu krótkiego [...]”¹⁰. W dalszym wywodzie wraca do tonu „rygorów” (z krótkości noweli muszą wynikać: redukcja opisów, skrótowość dialogów, lapidarność komentarza narratora, krótkość „przebiegu czasowego”¹¹), by ponownie sformułować wniosek o nieistotności samej definicji. „Mamy więc prawo nazwać nowelami wszystkie te utwory Prusa, które nie są powieściami, wszystkie jego krótkie utwory bez względu na to, czy spełniają rygory klasycznej noweli”¹².

Polemikę z takim stanowiskiem, zarzucając mu niedostrzeżenie stosunku Prusa do samego gatunku (jego tradycji oraz tradycji ujęć teoretycznych), przeprowadził Marian Płachecki. Skonstruował imponującą erudycyjnie mapę europejskich modeli noweli w wieku XIX. Pokazał, jak Prus, przez rozluźnianie zasad zintelektualizowanej i zdystansowanej narracji, wprowadzenie humoru, narratora dziecięcego, „dialog budowany wbrew regułom dramatu”¹³, specyficzne organizowanie fabuły, prowadził dyskusję z różnymi formułami nowelistyki i osiągnął własne cechy: „zintegrowanie” mikrogatunkowe oraz „wahadłowe rozwijanie biegu zdarzeń”¹⁴. Uderzające, jak często w wywodzie autora pojawiają się pojęcia wyrażające pole znaczeniowe nakazu/zakazu („obie formy wymagają szybkiej ekspozycji”, s. 299; „badacze oczekują od noweli”, s. 300; „dozwolone jest tylko jedno”, s. 301; „zakaz wprowadzania postaci epizodycznych”, s. 301; „wymaga dla swej doskonałości”, s. 304; „szanse

10 J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 8.

11 Tamże, s. 9.

12 Tamże.

13 M. Płachecki, dz. cyt., s. 369.

14 Tamże, s. 317, 319.

przywrócenia noweli dyscypliny formalnej”, s. 304; „nowela wymaga rozstrzygających punktów zwrotnych”, s. 305; „polemiki z przymusami gatunku”, s. 310; „Tieck, Goethe i dziesiątki innych żądali”, s. 312; „zalecenia klasycznej teorii noweli”, s. 320; „Paul Heyse wymaga od nowelistów”, s. 320; „posłuszeństwo wobec żądań klasycznych koncepcji gatunku”, s. 325). Wyostrenie uwagi na opozycyjność Prusa względem teoretycznej świadomości gatunku i na jego poszukiwania nowych rozwiązań w części tłumaczy tę obfitość formuł kategoriycznych, ale i tak zastanawiająco głębokie jest postrzeżenie noweli jako zbioru reguł restryktywnych.

Płachecki skupiał się na zarysowaniu możliwości, na które teorie noweli zezwalały, które zaś stawiały autorom wyzwania i dawały szansę twórcze bez naruszania zasadniczego kanonu gatunku, czyli krótkości utworu. Można było na różne sposoby eksponować zdarzenie centralne, organizować napięcie fabularne, lokować punkt kulminacyjny, zmieniać dystanse narracyjne i użytkować język mówiony – zawsze jednak ze świadomością krótkości, czyli możliwej do ogarnięcia całościowości noweli¹⁵. Punktem odniesienia były w tym wykładzie dziewiętnastowieczne modele myślenia o dziele. Z czasem spojrzenie na nowelę przesunęło się ku perspektywie doświadczeń literatury wieku XX. Nowela ustąpiła miejsca opowiadaniu. Niektóre podręczniki poetyki *expressis verbis* podają, iż wobec zatarcia się różnic między nowelą a opowiadaniem, „klasyfikacja gatunkowa utworu, uznanie go za opowiadanie czy nowelę nie ma istotnego znaczenia”¹⁶. Inne ujęcia szukają dystynkcji, wychodząc od różnic genetycznych i prowadząc obserwacje osobnych ciągów ewolucji postaci gatunkowych, bądź zestawiają dwa opozycyjne modele strukturalne, które wchłaniają zasadnicze cechy obu gatunków. Obie strategie zreferowała klarownie, choć nie bez braków bibliograficznych Lubczyńska-Jeziorna. Wyprowadziła też ogólny wniosek praktyczny: „[...] w wypadku noweli i opowiadania należy zachować ich odrębność gatunkową, chociaż nie można negować zjawiska ich łagodnej ewolucji”¹⁷. Odwołała się do spostrzeżeń Tadeusza Żabskiego, „który wykazał, jak zmieniają się modele rzeczywistości przedstawionej”, a w konsekwencji, jak określona forma genologiczna „płynnie przekształca się w drugą”. Przyjęła jego pogląd o ewoluowaniu techniki literackiej Prusa „od literatury

15 Tamże, s. 302.

16 B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978, s. 416. Ostrożniej, ale z tą samą intencją praktycznego zrównania obu gatunków, przy zaakcentowaniu pola cech wspólnych (zwięzłość, jednowątkowość), wypowiadają się Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (*Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 360).

17 E. Lubczyńska-Jeziorna, dz. cyt., s. 60.

filantropijnej, poprzez obrazkowość, realizm aż do ujęć parabolicznych¹⁸. I Żabski, i Lubczyńska-Jeziorna dostrzegają częste stosowanie przez Prusa konwencji obrazka i szkicu fizjologicznego, co determinowało użytkowanie opisów. Poprzez humorystykę, mowę potoczną i wyrazistą konstrukcję adresata autor rozwijał się jako pisarz „[...] od przypadkowej przygody z literaturą niedoszłego matematyka, poprzez ulegającego pewnej modzie wnikliwego nowelistę aż do autora najdoskonalszych w naszej literaturze powieści¹⁹”.

- 18 Tamże, s. 61. Autorka nie uwzględniła analiz pojedynczych nowel, które wykazują przemyślną „architektonikę” tam, gdzie jej nie dostrzegają krytyka pozytywistyczna. Zob. M. Rzeuska, *Celowość w noweli Prusa „Z legend dawnego Egiptu”*, „Zeszyty Wrocławskie” 1948, nr 4; M. Kozanecki, *Bolesław Prus: „Kamizelka” (analiza i interpretacja noweli)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1972, t. 10, s. 67–78; I. Opacki, *Gra symetrii („Z legend dawnego Egiptu” Bolesława Prusa)*, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1979, s. 132–155; R. Handke, *O czytaniu. Krótki zarys wiedzy o dziele literackim i jego lekturze*, Warszawa 1984, s. 94–107; K. Gajda, „Cienie” w świetle paraboli, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1991/1992, t. 29–30, s. 103–113; T. Budrewicz, „Kamizelka” – „obserwatorium społecznych faktów”, „Ruch Literacki” 1993, z. 5, s. 597–606; A. Gurbiel, „Kamizelka” Bolesława Prusa, „Ruch Literacki” 1993, z. 5, s. 607–616; T. Bujnicki, *Jak jest zrobiona „Katarynka”?*, w: *Jubileuszowe „Zniwo u Prusa”. Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r.*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1998, s. 73–81; A. Mazur, *Kosmiczna melancholia Prusa*, w: *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001, s. 156–161; T. Bujnicki, *Jeden rok polskiej noweli (między Prusem a Sienkiewiczem)*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, red. T. Budrewicz, M. Buś, A. Gurbiel, Kraków 2003, s. 141–150. Pominięte zostały takie studia nad zespołami tematycznymi nowel Prusa, jak: J. Szcześniak, *Motywy detektywistyczne w pierwszych opowiadaniach Bolesława Prusa*, w: *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości Bolesława Prusa*, Lublin–Nałęczów, 24–25 kwietnia 1987, red. E. Łoch i S. Fita, Lublin 1993, s. 131–141; G. Filip, *Fantastyczne przypowieści i humoreski Bolesława Prusa*, w: jw., s. 143–160; A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 169–179; R. Okulicz-Kozaryn, *Zawieszenie broni między tradycją a postępem. Wstęp do opowiadań świątecznych Bolesława Prusa*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, red. T. Lewandowski, T. Sobieraj, Poznań 2002, s. 217–231; J. Szcześniak, *Metafizyczne eksploracje w „Powiastkach cmentarnych” Bolesława Prusa*, w: *Bolesław Prus. Pisarz – Publicysta – Myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz i S. Fita, Lublin 2003, s. 217–224. Pominięto syntetyzujące ujęcia nowelistyki Prusa: A. Kalinowska, *Między stereotypem a lirycznym opisem – w poszukiwaniu modelu Prusowskiej noweli*, w: *Bolesław Prus. Pisarz – Publicysta – Myśliciel*, s. 185–193; B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003. Objętość prac, które Lubczyńska-Jeziorna pominięła, kilkakrotnie przewyższa rozmiar rozdziału poświęconego krótkim formom narracyjnym...
- 19 Tamże, s. 98.

Tak ujęcie Płacheckiego, jak Żabskiego i Lubczyńskiej-Jeziornej sytuacji nowelistyczną praktykę Prusa głównie na tle świadomości genologicznej wieku XIX. Z zamieszczonych cytatów ówczesnych krytyków, a także z języka samych badaczy widać, iż sprawę używania nazw genologicznych traktują jako rzecz drugorzędną. Sienkiewicz w cytowanej analizie *Antka* swobodnie używa wymiennie pojęć „nowela”, „powieść”, „pierwszy rozdział jakiejś powieści”. Teodor Jeske-Choiński uważał *Antka*, *Kamizelkę*, *Sierocą dolę* za „powiastki”, choć mówiąc o ich bohaterach, używał określenia „nowele”²⁰. Późniejsi badacze są bardziej zdyscyplinowani terminologicznie, ale nawet uwrażliwiona na dystynkcje pojęciowe Lubczyńska-Jeziorna mówi o *Kamizelce* „nowela”, by po dwóch stronach dwukrotnie użyć określenia „opowieść ramowa”²¹. Lekceważenie nazw genologicznych, których używali autorzy, a także ignorowanie takich nazw w świadectwach recepcji utworów nie daje pożytku poznawczego. Kolekcja takich terminów określa przecież postrzegane przez czytelników zakresy dialogu z modelami strukturalnymi podobnych gatunków, a przede wszystkim – wskazuje na możliwe inkorporowanie czy aplikowanie do utworu cech takich modeli. Praktyczniej zatem jest nie kwitować wyrozumiale różnych skojarzeń genologicznych, które się nasunęły innym, ale dojrzeć w nich podpowiedź o poligatunkowym charakterze utworu.

Niepokoi kwestia prosta, ale chyba ważna. Z jednej strony mówi się o rygorach, normach i wymaganiach, które literaturoznawstwo pozytywistyczne miało stawiać noweli, z drugiej zaś utyskuje się na dowolność określeń, ich nadmiar, przeciążenie synonimią, słowem – na niedostatek i nieostrość ówczesnych definicji gatunkowych. Jeśli rygory noweli były tak kategoryczne, jeśli obowiązywały pisarzy, to dlaczego język krytyki nie ma śladów tej niewoli formy? Nowela „musi”, zatem i pisarz „nie może”. Ale kontrolerem sfery „musi” jest krytyk, to on sprawdza zgodność utworu z wymogami formalno-gatunkowymi. W świetle niektórych z omówionych tu prac można sądzić, iż w okresie pozytywizmu istniał genologiczny kodeks nowelistyczny, który obowiązywał

20 T. Jeske-Choiński, *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, Warszawa 1888; cyt. za: Prus. *Z dziejów recepcji twórczości*, s. 72–73.

21 E. Lubczyńska-Jeziorna, dz. cyt., s. 92, 94, 95. Autorka odwołuje się między innymi do monografii Aleksandra Wita Labudy (*Studium o „Antku” Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty*, Wrocław 1982). Pisze: „Prawdziwym majstersztykiem techniki obrazka są scenki rodzajowe w *Antku*. W pracy Aleksandra Wita Labudy odnajdziemy różnorodne określenia gatunkowe tego tekstu Prusa: obraz, obrazek, szkic, nowela (a nawet nowelka), opowiadanie, etiuda powieściowa. Sam autor studium próbuje osiągnąć terminologiczną precyzję, konstatując ostatecznie, że *Antek* to jednak nowela, choć nie unika wyliczenia odstępstw od reguł kompozycyjnych tego gatunku [...]” (s. 69).

pisarzy, ale nie krytyków. Zatem, kiedy Sienkiewicz występował jako autor *Latarnika*, „musiał” i „nie mógł”, kiedy zaś w tymże roku wcielał się w rolę krytyka *Antka*, to już mógł najspokojniej mieszać w tyglu terminologicznym bez obaw o sankcje... Nie taka przecież pozytywistyczna krytyka straszna, jak ją chcieliby malować. Podręczniki teorii literatury, których używano w szkołach za czasów młodości generacji Prusa, nie operowały tym terminem. Nie opisywali noweli Hipolit Cegielski, Franciszek Salezy Dmochowski czy Jan Rymarkiewicz²² (warta zastanowienia definicja legendy: „jeden tylko zawsze pojedynczy wypadek cudowny”²³). Z nowelą w ujęciu podręcznikowym spotykamy się u Antoniego Bądzkiewicza²⁴. Autor wiąże ją wyraźnie z epiką społeczną, akcentując wszakże takie wartości, które dwudziestowieczni literaturoznawcy uznawali za wypracowane między innymi przez Prusa w bojach z „surowymi prawidłami”.

Nowele w pierwotnym znaczeniu były tym, co w mowie potocznej wyrazem *anegdota* oznaczamy: są to drobne obrazki z życia prywatności zdjęte, w których poeta z całą drobiazgowością malował wszystkie cnoty i występki społeczności swojej. Oszuści, skąpcy i rozpustnicy, żydzi, poganie i chrześcijanie, mnisi, papieże i królowie itd., a nawet rycerze przedstawiani tu bywali z najpowszedniejszej strony życia. W tych mozaikowych obrazkach rycerskość, bohaterizm, przestaje już być żywiołem poetycznym, lecz owszem, jeżeli zjawia się w noweli, to odsłania się nam już ze strony komicznej albo satyrycznej. [...] Zamiast bohaterizmu poetycznym żywiołem noweli stają się cnoty życia prywatnego, a przede wszystkim miłość, która stać się w końcu musiała najważniejszą dźwignią następnych kształtów. Wreszcie charakterystykę noweli oprócz ogólnego kolorytu komizmu i satyryczności, którą się wyróżniała od innych utworów poetyckich, była jej skala: i tu poeta nie wykończył [*sic!*] nigdy charakterów, szkicował je tylko ogólnie; sam *wypadek* treścią noweli będący, nie *ogół* społeczności wyobrażał, a częstokroć najmniej wydatny przedstawiał *szczegół*.²⁵

- 22 H. Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcenniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, Poznań 1845 (do roku 1879 miała pięć wydań); F.S. Dmochowski, *Nauka prozy, poezji oraz zarys piśmiennictwa polskiego*, Warszawa 1865; J. Rymarkiewicz, *Prozaika czyli stylistyka prozy*, Poznań 1863.
- 23 J. Rymarkiewicz, dz. cyt. s. 158. Teoria Rymarkiewicza dopiero przełamywała oświeceniowe tradycje rozłącznego traktowania poezji i prozy, wprowadzała gatunki, których odbiór następował tak drogą rozumową, jak uczuciową. Por. M. Wróblewski, *Jan Rymarkiewicz: dziewiętnastowieczny humanista*, Toruń 2006, s. 95.
- 24 A. Bądzkiewicz, *Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana*, Warszawa 1875. Szerzej o samej teorii i jej recepcji zob. T. Budrewicz, *Nauka poetyki Antoniego Bądzkiewicza (o zapomnianej polemice)*, w: *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. T. Budrewicz, J.S. Ossowski, Kraków 2008, s. 61–78.
- 25 A. Bądzkiewicz, dz. cyt., s. 111–112.

Dalsze uwagi odnajdujemy przy omawianiu epiki włoskiej (przy hiszpańskiej wzmianka o analogii do gatunku włoskiego), za której reprezentanta autor uważał Giovanniego Boccaccia:

Cechą noweli, jak to już wyżej powiedziano, jest obrazowanie nie jakichś mitycznych dziejów, nie jakiegoś bohateryzmu, ale jest żywe, rzeczywiste malowanie życia współczesnego; żywioł komiczny, satyra itd. równie właściwym jest tu środkiem, jak poważne opowiadanie, bo nowela jest całkowitym obrazem społeczności, ujętej nie tylko ze strony idealnej, ale i ze strony najpowszedniejszej. [...] Nadzwyczajna prostota i naturalność, mistrzowskie opowiadanie i malowanie charakterów, a obok tego nienaśladowany humor, wszystko to sprawiło, że nowele jego, jako dokładny obraz potocznego życia, jako nowy nieznaný dotąd kształt epiki, wielką mu zjednały sławę i licznych naśladowców. [...] Skoro z noweli we francuskiej, a następnie i w innych literaturach wywiązała się powieść właściwa, Włosi ją także uprawiać zaczęli.²⁶

Z tego podręcznika mógł się Prus nauczyć „architektoniki” (utwór ma być „całokształtem, czyli skończoną w sobie całością estetyczną [...] pod względem ugrupowania części całość tę stanowiąc mających”²⁷). Na pewno jednak nie jest to zbiór prawideł, raczej opis technik bliskich praktyce autora *Antka*. Nie był w tym zakresie normatywistą Antoni Gustaw Bem, który tak definiował: „Nowela jest to – w ogóle mała – nie dochodząca rozmiarów książki jednotomowej – lecz barwna i potoczna powieść, w kształcie mowy niewiązanej, na tle życia – przeważnie współczesnego – osnuta, prawdą realną i pewną zazwyczaj myślą przewodnią nacechowana”²⁸.

Piotr Chmielowski, podejrzewany o ciągoty normatywistyczne, a nawet o dogmatyzm²⁹, definiował nowelę, zwracając uwagę na jej krótkość i dominowanie „nastroju silnie uczuciowego”. Wykazując ewoluowanie gatunku, podkreślał synonimiczność terminów „powiastka” i „opowiadanie”. Kryształizacja noweli, jego zdaniem, dokonała się w latach sześćdziesiątych, gdy nazwą tą zaczęto oznaczać „[...] zarys zdarzenia jakiegoś, które mocno wstrząsnąć mogło uczuciami naszymi, przy czym staranie o piękność a nawet

26 Tamże, s. 174–175.

27 Tamże, s. 90.

28 A.G. Bem, *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, Petersburg 1899, s. 253. Dalej autor mówi o podobieństwie noweli i „powiastki” (drobny rozmiar, dążność etyczna, koloryt), „obrazka powieściowego”, „ramotek” humorystycznych. Na przykładzie prozy Adolfa Dygasińskiego ustala takie cechy noweli, jak: „prawda realna, na gorącym fakcie schwyтана”, „dokładność epicka”, „wdzięk formy stylowej” oraz głębokie „uczucie humanitarne” (s. 260).

29 A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001, s. 10; S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968 (rozdz. *Utylitarne nieporozumienia*).

wytworność stylu za jeden z głównych obowiązków poczytano³⁰. Wreszcie więc mamy sygnał rygoru („obowiązki”), ale dotyczący stylu, nie konstrukcji czy fabuły jednozdarzeniowej, o jakiej pisał Bronisław Grabowski („Krótko ujęte zdarzenie, niekiedy błahe, ale charakterystyczne, rzadziej ważniejsze tak, iż mogłoby rozwinąć się do rozmiarów powiastki lub powieści, stanowi przedmiot noweli³¹). Wymienione trzy podręczniki napisane przez osoby z pozytywistycznego obozu, przedstawiciele generacji Prusa, należy uwolnić od podejrzeń o współdziałanie w tworzeniu systemu nakazów/ zakazów ograniczających nowelistom inwencję twórczą. Ich prace powstały już na przełomie XIX i XX wieku, były bilansem dokonań pokolenia w zakresie estetyki. Żaden z autorów nie dał się uwieść modernizmowi, ale też żaden nie wykorzystał okazji, aby potępić nowy, psychologiczny i luźny kompozycyjnie typ noweli. Zatem normatywistami raczej nie byli. Normatywistą był zaś uczeń tej generacji, urodzony wtedy, gdy Prus i Chmielowski już byli znani z publikacji, Henryk Galle. Galle mówi o „zasadzie” noweli („[...] w niewielu wyrazach wiele powiedzieć: [...] Brak miejsca powinien tu wynagradzać niezmierny artyzm w odtwarzaniu życia, artyzm, którego brak zupełny np. w powiastce³²). W innej wersji swej teorii mówi dobitniej:

[...] w noweli występuje niewiele osób: jedna, dwie, n a j w y ż e j kilka, [...] nowela składa się z jednej, n a j w y ż e j kilku scen, w których maluje się pewna drobna cząstka życia. [...] nowela rozmiarami znacznie przewyższa powiastkę, składa się z kilkunastu, czasem kilkadziesiątu stron, ale nie stanowi jeszcze całego tomu. Nie-wielki też przeciąg czasu przedstawia nowela: czasem kilka chwil, czasem kilka godzin lub kilka tygodni, ale n i g d y akcja jej nie rozciąga się na miesiące i lata. Obraz więc życia, odtworzony w noweli, m u s i b y ć z konieczności rzeczy je d n o s t r o n n y. [...] Wszystko też przedstawione jest j a s n o i z r o z u m i a l e. Z a s a d ą noweli jest wiele p o w i e d z i e ć w n i e w i e l u w y r a z a c h. Brak miejsca p o w i n n a tu wynagradzać wielką doskonałość, inaczej mówiąc, *wielki artyzm* w odtwarzaniu życia. Tym właśnie artyzmem oraz pięknnością stylu nowela różni się od powiastki.³³

- 30 P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903, s. 332.
- 31 B. Grabowski, *Teoria literatury (stylu, prozy i poezji) do użytku szkolnego i nauki domowej*, Warszawa 1901, s. 92. Szerzej o autorze zob. E. Polanowski, K.Z. Szymańska, *Bronisław Grabowski (1841–1900). Rys biograficzny i twórczość. Rekonesans*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Filologia polska – Historia i teoria literatury” 1989, z. 2, s. 5–30.
- 32 H. Galle, *Stylistyka i teoria literatury. Wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia stylistyczne*, Warszawa 1912, s. 269. Szerzej zob. B. Bogołębska, *Henryk Galle jako autor podręczników stylistyki i teorii literatury*, „Prace Polonistyczne” 1979, t. 25, s. 235–251.
- 33 H. Galle, *Teoria prozy i poezji w zarysie* Warszawa 1904, s. 87–89; podkr. – T.B. Dalej autor wyjaśniał, iż nowele „względnie do swojej treści, charakteru i rozmiarów” są określane jako: humoreski, szkice, studia powieściowe, nowelki (s. 89). Współcześnie

Powstałe mniej więcej w tymże czasie klasyfikacje genologiczne na potrzeby szkolne wyraźnie akcentują zbieżność z opowiadaniem (rozmiar, jednotematyczność lub jednozdarzeniowość) oraz strukturalną odpowiedniość wobec powieści³⁴. Zasadniczo więc w pozytywistycznej myśli literaturoznawczej szereg nazw genologicznych: nowela, opowiadanie, obrazek, szkic, powiastka, humoreska, ramotka stanowił kolekcję możliwych modeli nowelistyki lub pole krzyżowania się gatunków pokrewnych. Wiek XX (prace Jerzego Putramenta, Janiny Kulczyckiej-Saloni, Aleksandra Wita Labudy) dodatkowo dostrzegł wchłanianie przez nowele gatunków wypowiedzi prasowych. Niewątpliwie w drugiej połowie wieku XIX doszło do wykrystalizowania się idei noweli jako całości mającej nieosiągalną w innych gatunkach „wewnętrzzną harmonię wrażeń”, „jednolity efekt psychologiczny i artystyczny”³⁵. Niewątpliwie też praktyka pisarska wyprzedzała refleksję teoretyczną³⁶. Warto w tym kontekście zaznaczyć pewne reakcje piszących na popularność noweli. Oto młody Stefan Żeromski podczas spaceru po Warszawie (30 XI 1887) rozgląda się po witrynach księgarni, a widząc „nowy tom nowel, powieści, opowiadań, szkiców” najgłośniejszych wówczas pisarzy myśli: „Aż i ja między nowelisty...?”³⁷. Żartobliwa stylizacja biblijna ma na celu skontrastowanie mizernych sił debiutanta z podniosłym tematem. Autoironia, tak, na pewno. Ale też zastanawiające skojarzenie: to nie autorzy opowiadań czy powieści, ale właśnie noweliści są symbolem wysokiej pozycji w hierarchii życia literackiego. A Grabowski, widać zirytowany, pisze coś, co „do użytku szkolnego i nauki domowej” niezbyt się nadaje, ale dobrze charakteryzuje hierarchizowanie gatunków:

Ten rodzaj epiki [nowele – T.B.] w ostatnich czasach tak się rozwielił, iż obecnie rzuca się nań mnóstwo niepowołanych, piszących nowele liche, mdłe i małej wartości. Jednakże nowela, choć najdrobniejsza, napisana z talentem, może robić wielkie wrażenie i stanowić cenną ozdobę literatury.³⁸

z nim pisząca Władysława Weychertówna w podręczniku *Stylistyka. Teoria prozy i poezji* (Warszawa 1901, s. 145) pisała, iż „nowela – to powiastka, forma literacka niezmiernie rozpowszechniona w czasach najnowszych”, dalej zaś najspokojniej mówiła o obrazku.

34 E. Urbański, *Gatunki i rodzaje poezji i prozy*, Lwów 1907, s. 10; W. Kokowski, *Teoria literatury polskiej obejmująca stylistykę, prozaikę i poetykę*, Łódź 1914, s. 120; F. Próchnicki, *O ważniejszych gatunkach poezji i prozy*, Lwów–Warszawa 1922, s. 8.

35 G. Borkowska, *Manifesty nowelistów i kryzys epickości*, w: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz i M. Głowiński, Wrocław 1992, s. 166–167.

36 T. Bujnicki, *Struktura noweli*, w: „*Latarnik*” Henryka Sienkiewicza. *Interpretacje (skrypt dla studentów filologii polskiej)*, red. T. Bujnicki i H. Bursztyńska, Katowice 1984, s. 26.

37 Cyt. za: E. Pieścikowski, *Posłowie*, w: *Arcydzieła nowelistyki pozytywizmu*, s. 475.

38 B. Grabowski, dz. cyt., s. 92.

Przyczyną różnych nieuargumentowanych sądów o „regułach”, mających obowiązywać w drugiej połowie wieku XIX, jest zagadnienie wartościowania gatunków literackich. Pisał Edward Kasperski:

Elementy oceny zawierają się na przykład w nazwach i pojęciach gatunku, wyborze jego cech istotnych i swoistych oraz w wytyczaniu granic. Moment absolutyzacji wartości zawiera się w uwiecznianiu poszczególnych definicji gatunku oraz w ich zastosowaniach normatywnych. Uprzedmiotowienie i usamodzielnienie gatunków w obrębie interpretacji ontologicznej oznaczało częstokroć nobilitację ich określonej postaci historycznej oraz walkę z awansem jednych i degradacją innych gatunków (pouczających przykładów dostarczają m.in. spory klasyków z romantykami). Ontologizacja wzorca gatunkowego stawała się zatem częstokroć sposobem rozstrzygnięcia walki gatunków o dominację, o prymat określonej estetyki czy poetyki. Stawała się w istocie nie tyle uniknięciem konfliktu wartości, co jego symptomem.³⁹

Zawsze były gatunki, które w danym okresie ceniono wyżej od innych. Widziano w nich fortunne pokonanie wyjątkowych trudności formalnych, jak sonet (prawdziwa mania pisania sonetów nawet w korespondencji prywatnej, wymyślanie układu rymów do sonetu z myślą, iż przy okazji dopisze się resztę *etc.*, panowała wśród emigrantów po powstaniu listopadowym) albo limeryk (w ostatnich latach w Polsce moda na pisanie limeryków i notowanie rekordów liczbowych w tworzeniu limeryków na „zadane” tematy, różne formy współzawodnictwa w kłeceniu limeryków stały się rodzajem przepustki do kręgów elity intelektualnej, która chyba w ten sposób manifestuje swoje zakorzenienie w kulturze zachodnioeuropejskiej). Niektóre gatunki były cenniejsze od innych, gdyż idealizując cnoty własnej zbiorowości, leczyły narodowe kompleksy, jak epepeja. Inne były specjalnie cenne, ponieważ kontaktowały się ze sferą sacrum, jak hymn czy litania. Zasadą jest, iż gatunek stawiany najwyżej na drabinie hierarchii genologicznej wykazuje dużą odporność na wpływy innych przedmiotów genologicznych. Inną prawidłowością jest posługiwanie się internacjonalizmami w nazwach genologicznych (nazwa rodzima obsługuje gatunki niżej usytuowane w hierarchii). Zatem nowela w świadomości literackiej wtórnie nabrała znamion gatunku, który uosabiał wysokie wartości artystyczne jako konstrukcja elegancka, zharmonizowana pod względem stosunku części wobec siebie i wobec całości, związana trudnym do zrealizowania wyzwaniem prostoty, wyrafinowanej w redukcji wszystkich elementów do poziomu minimum. Na tle rozwichrzonej, jakby

39 E. Kasperski, *O teorii gatunków. Gatunki literackie jako wartości*, „Acta Universitatis Lodzianis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Folia Polonica. Problemy Genologii. Literatura, Teatr, Film”, Seria I, 1980, z. 35, s. 74 (w tymże numerze inne inspirujące prace dotyczące aksjologicznych aspektów genologii).

beładnej gawędy lub pospolitej, potocznej, codziennej narracji opowiadania była ideałem dyscypliny i porządku, raczej marzeniem niż rzeczywistością. Dawała uczucie satysfakcji z panowania pisarza nad materiałem, którego dostarczało życie rzeczywiste, potwierdzała, że sztuka nie jest prostym zapisywaniem wypadków i wydarzeń, ale trudem ich artystycznego obrobienia.

To uczucie mimowolnego podziwu dla noweli jako zminiaturyzowanego kosmosu, który zaświadcza, iż człowiek racjonalizuje świat, rozpoznaje jego ukryty porządek i rytm, można odnaleźć w wielu wypowiedziach nawet poważnych badaczy. Zygmunt Szweykowski na przykład o *Duszach w niewoli* wydał opinię dość charakterystyczną: „[...] kompozycyjnie rzecz biorąc – przeładowane są elementami pochodzącymi z zewnątrz, które Prus często zupełnie szablonowo wiąże z sobą w jedną całość”⁴⁰. Więc przeładowanie i nieoryginalne wiązanie elementów w całość to wady. A zalety? Są – między innymi „jakiś jaskrawy rys realistyczny ostro naświetlony na jedną chwilę [...] czy symbol [...] decydują w utworach tych o całości wrażenia”⁴¹. To cechy noweli. Putrament, mimo postawy obiektywizującej, dostrzegał u Prusa „nadmierny rozrost struktury nowelowej”, jak słusznie zauważyła Lubczyńska-Jeziorna⁴². W *Antku* widział zdarzenia oderwane, niemające „epizodu dominującego, a nawet tematycznej pointy”⁴³. Widział kompozycyjne problemy Prusa z nadmiarem życiorysów bohaterów. W wyjaśnianiu powodów rozsadzania struktury noweli, co prowadziło pisarza do układów powieściowych, zapisał *implicite* kanoniczne cechy gatunku: „Przyczyny pewnego zjawiska mogą być od niego bardzo odległe, więc czas trwania fabuły rośnie, ekspozycja się rozszerza, plastyczne przedstawienie obejmuje szerszy odcinek życia, jedność zdarzenia staje się coraz trudniejszą do ustalenia, cechy nowelowe nikną”⁴⁴.

Myślę, że sprawa noweli była dla Prusa o tyle ważna, o ile odbijała generalny problem dotyczący jego przemyśleń nad estetyką. W powszechnie znanym wykładzie *Słowno o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*⁴⁵ tłumaczył, że temat może być „wzięty z obserwacji (realizm)” albo „wymyślony (idealizm, tendencja)”. Plan utworu to „rozwiniecie tematowego zjawiska wedle

40 Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 83.

41 Tamże, s. 99.

42 E. Lubczyńska-Jeziorna, dz. cyt., s. 45.

43 Zwrócił na to uwagę Aleksander Wit Labuda (dz. cyt., s. 36).

44 J. Putrament, *Struktura nowel Prusa*, Wilno 1936; cyt. za: J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 208.

45 Pierwodruk: „Kurier Codzienny” 1890, nr 308–316; przedruk: B. Prus, *Pisma*, pod red. Z. Szweykowskiego, t. 29: *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, Warszawa 1950, s. 163–212.

jego naturalnego przebiegu”. Pisarz nie musi obmyślać planu (kompozycji), gdyż samo życie go wyręcza i „sam temat prowadzi go jakby za rękę”⁴⁶. Jest tu rzecznikiem prawdopodobieństwa życiowego. Za tą tezą ogólną idą jednak różne możliwości kombinacji, a im dłużej autor się nad nimi zastanawiał, tym więcej ich wynajdywał i tym dalej odchodził od prostego nakazu: obserwuj i kopiuuj. „Plany utworów można robić na wzór planów rozmaitych działań, jak walka, budowa, malowanie, uprawa roli, handel, małżeństwo... Albo: burza, trzęsienie [ziemi – T.B.], bieg rzeki, pory roku, życie rośliny, [...] Tworząc trzeba idealizować, czyli: wzmacniać, uwydatniać, ulepszać. Robi się to za pomocą podstawień za części i własności przedmiotu – innych, silniejszych i piękniejszych”⁴⁷. „Naturalna” kompozycja okazuje się terenem nader rozległym. Wiemy, choćby na podstawie alternatywnych pomysłów kompozycji utworów, które się w rękopisach dochowały⁴⁸, że schematy fabularne autor układał, kombinując abstrakcyjne idee z konkretnymi scenkami. Wiemy też na podstawie *Notatek o kompozycji*, iż rozpatrywał koncepcje dezawuuujące tę ze *Słówka o krytyce pozytywnej*. Anna Martuszevska, która nie tylko zbadała całość tych notatek, ale przyjrzała się im w układzie chronologicznym, udowodniła, że Prus tworzył koncepcję „[...] mało już mającą wspólnego z kompozycją naturalną, gdy dochodzi do propozycji «skokowego» układu zdań czy okresów lub innych jednostek kompozycyjnych utworu”⁴⁹. „Naturalna” kompozycja była też rozbijana przez Prusa teorię czynu⁵⁰. Z czasem definiował kompozycję jako równanie z trzema elementami: autorem – utworem – czytelnikiem (rezultatem, który pisarz chce „wywołać w duszy czytelnika”), toteż „temat i materiały” pisarz miał dobierać w zależności od tego, „na którą część duszy i w jakim kierunku” chciał działać⁵¹. Współczesne koncepcje

46 B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej*, w: tegoż, *Pisma*, t. 29, s. 197–198.

47 [Fragmenty z *Notatek o kompozycji*]; cyt. za: S. Melkowski, dz. cyt., s. 95–96.

48 „Archiwum Literackie”, t. 19: *Bolesław Prus. Materiały*, red. E. Pieścikowski, Wrocław 1974.

49 A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003, s. 183 (solidnie podbudowana bibliograficznie praca uwalnia nas od obowiązku przytoczenia całej literatury przedmiotu związanej z wykorzystaniem „notatek” Prusa).

50 „Autor w czytelniku ma wzbudzić: ideę, uczucie, czyn”, „coś zapisać w duszy czytelnika lub w jakiś sposób wstrząsnąć ją”, „autor działa na trzy piętra duszy: w s p ó ł d ź w i ę c z n o ś ć, t w ó r c z o ś ć i ś l a d y. Działa na współdzwźwięczność – gdy zmusza do d o m y ś l n o ś c i, w s p ó ł c z u c i a i n a ś l a d o w n i c t w a. Na twórczość – gdy podnieca f a n t a z j ę, k a ż e r o z u m o w a ć, b u d z i a f e k t y i m a l u j e c z y n y. Na ślady – zapisując w myśli nowe prawdy lub obalając stare fałsze, szczepiąc +/- sympatie słuszne i zasady” (B. Prus, *Teoria czynu – idee – twórczość artystyczna*, oprac. P. Lehr-Spławiński, w: *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, red. E. Czuplewicz i K. Rutkowski, Warszawa 1982, s. 243–246).

51 A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, s. 215.

psychologiczne i lingwistyczne, dotyczące teorii „schematów” narracyjnych, „skryptów” czy teorii tekstu potwierdzają, iż między rzeczywistością a opowiadaniem o niej są istotne różnice⁵². Prus trafnie rozpoznawał ograniczenia „naturalnej” kompozycji.

Jak dotąd sformułowano dwie główne teorie estetyki Prusa: architektoniczną i organicystyczną. W notatkach pisarza są przesłanki, by rozważać nadto inne koncepcje (dzieło sztuki jako chór lub symfonia, dzieło jako mechanizm, dzieło jako narzędzie). Architektoniczną koncepcję utworu rozwinęli Eugeniusz Czaplejewicz i Piotr Lehr-Spławiński⁵³. Rzeczniczką koncepcji biologicznej podejmującą krytykę ujęcia architektonicznego stała się Martuszevska⁵⁴. Autorka suponuje, iż dominacja skojarzeń architektonicznych u Prusa dotyczy notatek z lat ostatnich. Ktokolwiek poznał całość rękopiśmiennych *Notatek o kompozycji*, może bez trudu dopełniać rejestry skojarzeń „dzieło to...”.

52 Por. J.M. Mandler, *Opowiadania, skrypty i sceny. Aspekty teorii schematów*, przeł. M. Cierpisz, Kraków 2004; B. Bokus, *Tworzenie opowiadań przez dzieci. O linii i polu narracji*, Kielce 1991; A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.

53 E. Czaplejewicz, *Czy Prus był platonikiem?*, „Miesięcznik Literacki” 1987, nr 1; 1988, nr 1; tegoż, *Architektoniczne wizje Prusa (państwa, człowieka i literatury)*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX w. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz i W. Grajewski, Wrocław 1988, s. 375–402; tegoż, *Prus wobec żywiołu poezji (definicja poety)*, „Poezja” 1988, nr 10; tegoż, *Trop platoński w estetyce Prusa*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 11–12, s. 95–110; P. Lehr-Spławiński, *Bolesław Prus jako teoretyk literatury w świetle rękopisów*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7/8; tegoż, *Harmonia – matematyka – realizm. (Uwagi na marginesie Prusowskiej analizy „Farysa” Adama Mickiewicza. Przyczynek do teorii kompozycji Prusa)*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 9/10.

54 A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, s. 28–29, 162, 178, 195–199, 218. Por. teź, *Prus koncepcja prawdopodobieństwa*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 9/10. Autorzy piszący o Prusie są skłonni przeceniać oryginalność jego spostrzeżeń. Inaczej rzecz wygląda z szerszej perspektywy. Luiza Dargiewicz pisze: „[...] dziewiętnastowieczni teoretycy literatury mieli świadomość, że dzieło powinno być artystyczną całością. Jego stworzenie uzależniali od spełnienia pewnych określonych warunków. Do najważniejszych – obok talentu, natchnienia, warunków *sine qua non* dzieła – zaliczyli proporcjonalne, harmonijne, spójne wzajemne powiązanie poszczególnych części i wyrażonych w nich myśli, celowość ich pojawienia się ze względu na temat, ideę utworu, czyli – zestawienie jak najlepiej oddające istotę rzeczy. I choć nie wyrazili tego wprost, można sądzić, iż zakładali też funkcjonalność poszczególnych elementów skomponowanej według wymienionych zasad struktury, porównywali bowiem ją do budowli, maszyny czy też żywego organizmu, rośliny [...]” (L. Dargiewicz, *Pojęcie kompozycji w dziewiętnastowiecznych podręcznikach literatury*, w: *Kompozycja dzieła literackiego*, red. A. Stoff, Toruń 2004, s. 60). Biologiczne i architektoniczne skojarzenia autorka dostrzegła w podręcznikach Cegielskiego, Bądzkiewicza i Chmielowskiego.

Daje się na przykład uzasadnić przekształcanie statystycznej koncepcji dzieła w geometryczną i algebraiczną. Różne pomysły można zredukować do prostej opozycyjnej pary pojęć: dzieło jako twór (natury) – dzieło jako wytwór (człowieka), albo: organiczna lub humanistyczna koncepcja utworu. Wszystkie podobne style myślenia, włącznie ze skojarzeniami ‘dzieło to walka’ – ‘dzieło to wymiana usług’, są zbudowane na fundamencie ogólnych ideałów doskonałości i piękna⁵⁵. We wszystkich można wykryć harmonię, proporcję, symetrię, rytm, podobieństwo czy powtórzenie. W swoim czasie wykazywałem, jak typ racjonalności pozytywistycznej determinował wybór techniki literackiej z dominacją figur podobieństwa, analogii i kontrastu⁵⁶. Nie tylko estetyka, ale i światopogląd Prusa opierały się na pojęciu proporcji i harmonii.

Karol Lemcke, autor aprobowanej przez pozytywistów *Estetyki*, wśród warunków piękna wymieniał między innymi harmonię, rytm, prawidłowość, symetrię, proporcję, równowagę, przeciwwagę⁵⁷. Prawidłowości istniejące w naturze uzasadniał arytmetycznie, zresztą statystyka była wówczas powszechnie stosowana w estetyce⁵⁸. Prus w swej koncepcji doskonałości wymieniał harmonię, proporcję, porządek, rytm⁵⁹. Kategorie te występują w naturze

55 W notatkach Prusa można znaleźć spostrzeżenia, które włączają w obręb utworu wszystkie dziedziny sztuki: „W utworze literackim powinna być: architektura, rzeźba, malarstwo (pejzaż, ludzie), muzyka, taniec. Architektura daje szkielet krajobrazu i budowli, rzeźba plan ciała, malarstwo daje – barwy, blask, przezroczyst.[ość], światłości. Taniec daje mnóstwo form ruchu, a muzyka formy ustawia w pewien ciąg i przyozdabia harmonijnymi dodatkami” (*Notatki o kompozycji*, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, rkps 139 I, akc. 2913 III, k. 37–38).

56 T. Budrewicz, „Lalka”. *Konteksty stylu*, Kraków 1990.

57 K. Lemcke, *Estetyka*, przeł. B. Zawadzki, Lwów 1901 (rozdz. *Piękno [Czyste formy zjawiska]*). O symetrii pisał: „Swobodniejszym rodzajem prawidłowości jest symetria, ułatwiająca w potężnym stopniu szybkie i pewne ujęcie przedmiotu zmysłami. Ona to uwidocznia w różnaitości związek, współzależność, ściśle podziały itd. Jest to jedność, złożona z dwóch odpowiadających sobie połów, zgodność położenia dwóch naprzeciwległych punktów w stosunku do punktu środkowego albo linii wyjścia; w tych granicach może panować największa różnaitość form. Zgodność zadowala zmysł porządku, różnaitość zmysł wolności” (s. 59). Wpływ Lemckiego na Prusa jest niewątpliwy. Wielokrotnie dostrzegano to przy problemie komizmu. Dodajmy tu pojęcia „siły” i „miary”. Że poglądy Lemckiego były powszechnie znane, świadczy decyzja Prusa, by w odczycie *O ideale doskonałości* podjąć z nim jawną polemikę (według Prusa jedność, różnaitość, rytm nie są składnikami kategorii piękna, ale doskonałości). Wspomina o tym Martuszevska (*Bolesława Prusa „prawidła”...*, s. 159). Dodajmy, że w dochoowanym rękopiśmiennym planie tego odczytu jest zaakcentowana intencja polemiczna: „Jego określenie piękna. Moje: różnica piękna i +D” (Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy, rkps 175 II, akc. 552).

58 Por. E. Véron, *Estetyka*, przeł. A. Lange, Warszawa 1892, s. 185.

59 B. Prus, *Najogólniejsze ideały życiowe*, Warszawa 1905, s. 23, 28–29, 49, 123.

i w twórczości, w obiektach przestrzennych i w czynach dokonujących się w czasie. Nie był zresztą w tych poglądach odkrywca. Od końca wieku XVIII estetyka szukała w dziełach proporcji i harmonii, szczególnie pilnie rozważając sztuki niewerbalne jako uosobienie czystego piękna formy⁶⁰. Prus w pierwszych *Notatkach* z lat 1886–1887, więc z czasów, gdy obmyślał *Lalkę*, której zarzucano niedowład kompozycyjny, te kategorie uznawał za konieczne składniki piękna.

60 Przykładowo tylko przywołajmy tu ks. Wacława Hieronima Sierakowskiego, który w dziele *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej* (t. 1, Kraków 1795) istotę rzeźbiarstwa i malarstwa widział w odzwierciedlaniu proporcji, muzykę zaś uznawał za sztukę najwyższą, gdyż „jest do podziału wszelkiego, owszem matematycznego, najspodobniejsza” (s. 55). Karol Kurpiński wykładał, iż harmonia to „zjednoczenie, ujednoistnienie, porządek ogólny”, nie jest „wymysłem ludzkim”, lecz „jest w naturze”. „Harmonia tonów jest ogniwem łączącym ziemian z niebianami. [...] Człowiek nie tworzy, człowiek przez jakieś tajne natchnienie wynajduje i składa (komponuje) według praw natury i według przyrodzonych uczuć. Wszelka rzecz musi mieć swoją zasadę, wszelki wymysł człowieka nieoparty na prawach natury jest błędem” (K. Kurpiński, *Zasady harmonii, wykładane w sposobie lekcji dla lubowników muzyki*, Warszawa 1844, s. 6–7). Karol Libelt objaśniał, iż architektura i muzyka są ideałem piękna w przestrzeni i w czasie, architektura zaś to „rozkład, równoległość, symetryczność, liczbowe stosunki rozmiarów, linii i płaszczyzny, będące pierwiastkami formy” (K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne: część ogólna*, Poznań 1849, s. 132). Ciekawy wykład zasad symetrii w sztuce przynosi praca Juliana Ankiewicza *O piękności w sztuce. Ze szczegółowym do praktyki zwrotem* (Warszawa 1847). Autor wyróżnia symetrię ogólną i szczegółową. Ogólna („wszystkie kształty budowli są tak ustawione, że każda jej strona ma swój środek symetrii, przez który budowla gdyby była przecięta płaszczyzną, podzieliłaby się na dwie połowy odwrotnie równe, czyli symetryczne, bez względu na to, z której strony środek ten byłby obrany”) nie jest niezbędna, choć wyraża „pewien stopień matematycznej foremności”. Szczegółowa to „[...] symetria pojedynczych kształtów z trzech stron odsłoniętych, łącznie z kształtami dalszego pochodzenia na nich wynikłymi, bez względu na kształty poprzednicze. Pomijanie tego rodzaju symetrii w tworzeniu się kształtów nie zwykło mieć miejsca. Do kształtów bowiem niesymetrycznych pojedynczych, mimo ich kształtności, przywiązujemy wyobrażenie nieforemności, która zwykła być unieważnianą przeciwstawieniem drugiej odwrotnej, a zresztą zupełnie takiej samej nieforemności, czyli utworzeniem z dwojga połów w sobie samych niesymetrycznych, ale odwrotnie równych, jednej symetryczności”. Wszelka symetryczność: 1) sprowadza uwagę do swego środka, „gdyż strony te są odwrotnie równe”; 2) powtarza się – „obfitość form w odniesieniu do obszerności ogółu” (s. 217–218). Encyklopedyczne pojęcie symetrii w czasach Prusa było sformułowane następująco: „Symetria, zgodność w uporządkowaniu części całości pod względem liczby i miary; okazuje się głównie tym, że całość może być podzielona na dwie zgodne połowy albo w ogólności na elementy w jednaki sposób po sobie następujące. [...] W sztuce ciągle trzymanie się S. wywołuje często nienaturalność i jednostajność; najważniejsze jej znaczenie dla sztuki jest w architekturze” (*Samuela Orgelbranda Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1903, t. 14, s. 207).

Porządek polega na harmonii części (wspieranie się), ich proporcji, formie i układzie.⁶¹

Harmonia i proporcja są częściami porządku. Są to więc fakta zaobserwowane w naturze, nie wyspekulowane przez filozofów. Podobnie: jedność i różnorodność istnieją w naturze, mianowicie w związkach.⁶²

Ogólne własności utworu. Jasność i typowość, ważność, jedność, różnorodność, siła, umiarkowanie, ruch, rytm, harmonia, proporcja, wolność, prawo. Są to warunki doskonałości i piękna, obowiązujące nie tylko cały utwór, ale i przedmioty wchodzące do niego.⁶³

Ciekawe i chyba ważne spostrzeżenie zanotował Prus w roku 1886. Przy okazji rozważań o stylu, analizując styl gotycki, pisał, iż zasady proporcji w ogólnej strukturze budowy obowiązują również w każdym elemencie składowym.

Słowem: styl jest to istnienie w całości i częściach pewnego zasadniczego kształtu, pewnego stosunku liczebnego wymiarów, pewnego układu części i sposobu ich łączenia. Tym sposobem mając drobną cząstkę budowli, możemy odtworzyć całość i inne cząstki.⁶⁴

Jest to chyba formuła idealizacyjna. Gdyby dzieła sztuki wykazywały taką subordynację i odpowiedniość części oraz całości, gdyby było możliwe postępowanie takie, w jakie wierzył Georges Cuvier (odtworzyć całość z zachowanej cząstki kopalnianego organizmu), nie mielibyśmy problemu z rekonstrukcją zabytków piśmiennictwa, a nawet udałoby się pewnie wyjaśnić zagadki niedokończonych utworów samego Prusa... Jeśli jednak ograniczymy się tylko do wyobrażenia sobie modelu, w którym między całością a częściami oraz pomiędzy samymi częściami panuje taka homologia, to i tak musimy w nowym świetle zobaczyć problem heteronomii form gatunkowych w dorobku nowelistycznym Prusa. Bo może nie o „rozsadzanie” formy noweli tu chodzi (Putrament), a może nawet nie o „integrowanie” (Płachecki), lecz o nowy typ mechanizmu. Taki na przykład, w którym autor (bardziej chyba intuicyjnie niż w sposób wyrozumowany) zastosował do utworu literackiego zasady, które współczesna genologia lingwistyczna, oparta na teorii prototypów, ujmuje w formułę „złożoność jako podstawowy wyznacznik struktury *gatunkowej*”⁶⁵.

61 *Notatki...*, 147 II, ark. XXXVII, k. 148.

62 Tamże, 144 II, ark. XXVI, k. 143.

63 Tamże, 144 II (akc. 544), ark. XVIII, k. 70. W *Uwagach o pisaniu* z roku 1886 (144 II, ark. XIII, k. 50) zmieniona kolejność, cechy jasności i ważności przesunięte na koniec, przed nimi zaś umieszczono „porządek i symetrię”.

64 Tamże, 144 II (akc. 544), ark. XIV, k. 54.

65 B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005, s. 175.

Wydaje się, że zbadanie zagadnienia kompozycji u Prusa z uwzględnieniem jego refleksji na ten temat, a także przyjrzenie się problemowi stosunku części do całości tak w nowelach autora *Antka*, jak w ówczesnym modelu gatunku, może wyjaśnić sporo sprzecznych sądów odnośnie miejsca pisarza na mapie pozytywistycznych trendów w zakresie małych form narracyjnych. W krótkich definicjach tego się nie podkreśla, ale w studiach problemowych o poetyce noweli spotyka się pojęcie symetrii. Eugeniusz Kucharski, opowiadając się za analogią: nowela – dramat, twierdził, iż nowela przesuwana „szczyt dynamiczny jak najdalej ku końcowi”; nowela więc to „forma dynamiczna *jednowierzchołkowa i asymetryczna*”⁶⁶. Wykładnię asymetryczną przyjmuje Lubczyńska-Jeziorna⁶⁷. Inny klasyk teorii noweli, Michaił Pietrowski, na przykładzie najgłośniejszej noweli w literaturze światowej (*Sokół Boccaccia*), dostrzega symetryczny układ zdarzeń i graficznie przedstawia właśnie symetrię jej kompozycji⁶⁸. Autor najbardziej erudycyjnie imponującego studium o noweli, Płachecki, mówi o „budowie asymetrycznej”, referując stanowisko Kucharskiego, po czym za Ludwigiem Tieckiem dwukrotnie pisze o „noweli z jej symetrią” i o „symetrii całości r o z w i j a j ą c e j s i ę, nie zaś statycznej architektoniki utworu”. Dalej mówi o „symetrycznie zestawionych rozmowach”, o sekwencjach sprzed i po punkcie zwrotnym, które „są względem siebie symetryczne” i o „symetrycznej lokalizacji domu Adlera”⁶⁹.

Symetrię dostrzegł Płachecki w następujących utworach Prusa: *Pleśń świata*, *Czego Faust narobił w pewnej aptece?*, *Powracająca fala*. Interpretatorzy pisali o niej przy okazji noweli *Z legend dawnego Egiptu*. Ireneusz Opacki w niedoścignionym wzorze uważnego czytania czterdzieści razy użył słowa „symetria”, dwa razy „asymetria”, a dodatkowo operował wieloma określeniami z pola semantycznego ‘powtarzalność’. Dostrzegł zjawisko „asymetrii symetrii”, „kolizji symetrii” i „wyłamywania się z symetrii”. Zauważył „całościową symetrię” noweli (powtarzanie formuły o Przeznaczeniu) oraz „cząstkową symetryzację” (repetycja motywu pająka). Labuda w analizie *Antka* wprowadził podrozdział liczący jedenaście stron, zatytułowany *Symetria*. Ledwie pięć razy

66 E. Kucharski, *Poetyka noweli*, w: tegoż, *Między teorią a historią literatury*, wyb. i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1986, s. 141. W powieści zaś jest dynamizm wielowierzchołkowy i symetryczny. Dwuwierzchołkowość poza powieścią prowadzi do fatalnych rezultatów, czego przykładem według autora jest *Maria Stuart* Juliusza Słowackiego. W *Latarniku* są, co prawda, dwa punkty zwrotne, ale szczyt dynamiczny przypada na scenę lektury *Pana Tadeusza*.

67 E. Lubczyńska-Jeziorna, dz. cyt., s. 50.

68 M.A. Pietrowski, *Morfologia noweli*, przeł. E. Pleszkun-Gawlikowa, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8, s. 66–67.

69 M. Płachecki, dz. cyt., s. 302, 305, 313, 318, 322.

użył tam słowa „symetria” (konstrukcyjnych części), gdyż częściej operował jej przejawami („powtórzenia i jego rozmaitych wersji pochodnych – paralelizmu, antytezy, gradacji”⁷⁰). Ale dowiódł ponad wszelką wątpliwość, iż konstrukcja noweli jest mistrzowsko oparta na zasadzie powtórzeń. Więcej nawet – wykazywał, iż *Antek* jest „całością zbudowaną na podobnych zasadach co wiersz”⁷¹.

Analizy konkretnych utworów Prusa, zaliczanych do rodziny *short stories*, często zwracają uwagę na układy powtórzeń oraz ich funkcje kompozycyjne. Można je ułożyć w kilka zbiorów, które eksponują różne poziomy organizacji rytmu repetycyjnego.

– RAMA: „[...] komentarz ten wyzyskany został jako tak zwane ramy utworu”⁷², „W ramie opowieści [...] Osią łączącą tę ramę”⁷³, „szkatułkowa kompozycja pozwala [...]”, „Klamrowe zakończenie [...]”, „Szkatułkowa kompozycja”⁷⁴, „szkatułka”, „rama”, „opowieść ramowa”⁷⁵.

– PODWOJENIE: „Właściwość powtarzania [...]”, „ponowne przywołanie inicjującego historię Lejzora Skowronka [...]”, „[...] której efektem jest konfrontacja dwu punktów widzenia”⁷⁶, „Podobnie jak kupno kamizelki, również bieg zdarzeń stanowiących historię jej właściciela i jego żony jest przedstawiony dwukrotnie”⁷⁷, „[...] narrator równolegle prowadzi opis przestrzenny i opis postaci”, „Zderza ze sobą dwa odrębne «światy», dwa rodzaje przeżycia wywołane przez ten sam bodziec”⁷⁸.

– SYMETRYZACJA STRUKTURY: „[...] równomiernie są reprezentowane w tym świecie: Warszawa, miasta prowincjonalne, miasteczka i wieś”, „[...] zestawieniem dwóch odrębnych całości [...] te dwie części [...] składa się także z dwóch różnorodnych części [...] składa się także z dwóch części”⁷⁹, „Wynika z niej dwudzielny układ przedstawionego świata bohaterów i reprezentowanych przez nich racji”, „[...] najczęściej przedstawia potrójne wersje jednego wydarzenia [...] szuka dla nich fizycznych analogii i prawideł”, „Potrójne sekwencje zdarzeniowe”, „Utwór *Echa muzyczne* to swoisty tryptyk”⁸⁰.

70 A.W. Labuda, dz. cyt., s. 126.

71 Tamże, s. 133.

72 J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 27–28.

73 J. Szcześniak, *Metafizyczne eksploracje...*, s. 219.

74 A. Kalinowska, dz. cyt., s. 186–189, 191.

75 B. Bobrowska, dz. cyt., s. 34.

76 Tamże, s. 188, 189, 190.

77 R. Handke, dz. cyt., s. 100.

78 T. Bujnicki, *Jak jest zrobiona „Katarynka”*, s. 76, 79.

79 J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 14, 60

80 A. Kalinowska, dz. cyt., s. 190, 187, 189, 191.

„Nawrót” (Szweykowski), „refren” (Opacki), „wiersz” (Labuda), „parabola” (Martuszevska) – wszystkie te terminy, którymi opisywano kompozycję nowelistyki Prusa, sygnalizują uporządkowanie według zasad najprostszych, ale w estetyce uniwersalnych. Z niedowierzaniem wręcz czyta się dopisek Anny Kalinowskiej, która wykazując „misterne utkanie fabuły” *Lokatora poddasza*, dodaje uwagę o „niezborności poszczególnych partii noweli”⁸¹. Jak pogodzić kategorie „przywracania równowagi” i „układ porządku”⁸², czyli domenę homologii w strukturze nowel, z wykazywanym wielokrotnie zjawiskiem heteronomii gatunkowej? Grzegorz Filip w analizie krótkich form narracyjnych Prusa o tematyce fantastycznej, „pozostawiając na boku nawiązania do innych gatunków”, wykazuje w tych utworach istnienie „gatunków, których cechy są obecne w zajmujących nas nowelach” (baśń, utopia, opowiadanie sensacyjne z elementami grozy). Każdy, pisze autor, „zostaje fragmentarycznie i powierzchownie przyswojony przez Prusa”⁸³. Anna Kalinowska przyjęła teorię Stefanii Skwarczyńskiej o „instrumentacji rodzajowej utworu literackiego”⁸⁴, by wykazać występowanie w nowelach „gry z czytelnikiem” i horyzontem jego oczekiwań. Stąd w nowelach „reportaż” czy „obrazek”. Na zasadzie strukturalnego podobieństwa z formami nienowelistycznymi oparł swą klasyfikację Putrament. Uprawomocnił tezę o heteronomii genologicznej i włączył do konstelacji recepcji czytelniczej terminy „reportaż”, „anegdota”, „felieton”, „szkic” i „szkic powieściowy”. Kulczycka-Saloni dopełniła ten wykaz terminami „biografia”, „opowiadanie”, „pamiętnik”, „przypowieść”. Wyjaśniała dalej, iż Prus „kombinuje nowelę z nowelą lub z innym gatunkiem literackim”, „wiąże nowele ze sobą, wplata jedną w drugą lub też uzupełnia fragmentem reprezentującym inny gatunek literacki. Mogą więc to być „luźne zestawienia”, „obce kompozycyjnie ciała”, ale można zauważyć też ich celowe rozlokowanie: felieton „wprowadzający” (*Nowy Rok, Przy księżycu*), zawieranie się mikroformy w formie obszernej („nowela w opowiadaniu” w *Antku*, „pamiętnik bohatera w opowiadaniu odautorskim” – *W walce z życiem*)⁸⁵. O ile Kulczycka-Saloni patrzy na te kombinacje gatunkowe jako układy luźno scalone, o tyle Płachecki wykazuje dla takich zabiegów scalających wyjątkowo przemyślaną i skomplikowaną konstrukcję „wiązania pod jednym tytułem kilku ściśle zbudowanych nowel”:

81 Tamże, s. 189, przypis 16.

82 J. Szcześniak, *Motywy detektywistyczne...*, s. 132, 139.

83 G. Filip, dz. cyt., s. 153. Zgoda na „fragmentaryczność”, ale „powierzchowność” takiego „przyswojenia” powinna być udowodniona, cytowane sformułowanie albo oznacza wybraną płaszczyznę (może stylu?), albo jest niewłaściwie (bo bez umotywowania) wykazaną oceną lichego artyzmu pisarza.

84 A. Kalinowska, dz. cyt., s. 186.

85 J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 59–60.

Wspomniano wyżej, że *Milknące głosy* są dwiema nowelami związanymi następczo. Sytuacja jest bardziej skomplikowana w *Grzechach dzieciństwa* i *Przygodzie Stasia*. W pierwszym z tych utworów przeplata Prus kunsztowną, polifoniczną techniką aż pięć nowel. W *Przygodzie Stasia* sam narrator wyróżnia w tożsamym przebiegu zdarzeń dwie nowele: „przygodę Stasia” i związaną z Łoskim „wiadomą historię”. Jeśli dodać do nich pełną wersję tekstową, otrzymamy trzy historie, z których pierwsza, mianowicie „wiadoma historia”, zawiera się w drugiej, to jest w „przygodzie Stasia”, a tamta w trzeciej; w całości tekstu następującego po tytule. Łączy je postępująca od trzeciej do pierwszej kondensacja fabuły: „wiadoma sprawa” to już niemal czysta anegdota.⁸⁶

Analizy techniki nowelistycznej Prusa skupiały się zwykle na wykazywaniu całościowości struktury utworu i repetycji lub kontraście poszczególnych segmentów czy „wstawek” w ich obrębie. Niepokoje badaczy związane ze stosunkiem wzajemnych części utworów zwykle prowadziły ich do orzeczeń, iż presja życia realnego lub ewolucja pisarza od form krótkich do wielkiej powieści powodowały heteronomię gatunkową, która artyzmowi nie pomagała. Jeszcze niewiele wiemy, co w praktyce wynikało z rewolucyjnych pomysłów Prusa odnośnie do kompozycji („tworzyć nie to, co jest, ale to, czego nie ma, nie to, co się widzi, ale to, czego się nie widzi”⁸⁷), o „układzie części i sposobie ich łączenia”, a wszak na ich podstawie pisarz planował „odtworzyć całość i inne części”⁸⁸. W notatkach o kompozycji wielokrotnie spotyka się różne modele algebraiczne, geometryczne i graficzne, które miały wyobrazić możliwości kombinacji różnych idei (myśli), cech (natury, rzeczy, społeczeństwa, człowieka, czynów *etc.*) czy elementów konstrukcyjnych. Zasadniczo wierzył Prus, iż każdy utwór daje się zredukować do jednego zdania oraz że zdanie pierwiastkowe można rozbudować w organizm czy budowlę złożoną. Chyba więcej uwagi poświęcał tzw. okresowi, który w jego analizach nie stanowił konstrukcji syntaktyczno-retorycznej, lecz odpowiadał akapitowi. Przy obserwowaniu samych tylko spostrzeżeń Prusa o różnych możliwościach zestawień okresów (aby się dopełniały, wzajemnie oświetlały, tworzyły układy antytetyczne itp.) dochodzi się do wyobrażenia nieskończenie wielkiej siatki potencjalnych układów. Można je modelować z wykorzystaniem platońsko-pitagorejskiej teorii totalnej harmonii⁸⁹. Można

86 M. Płachecki, dz. cyt., s. 317. Podobne mistrzostwo kompozycji dwóch szkатуłek i trzech opowieści w *Kamizelce* wykazała Bobrowska (dz. cyt., s. 33–34).

87 B. Prus, *Teoria czynu – idee – twórczość artystyczna*, s. 250.

88 Por. przyp. 63.

89 Grecy nie używali słowa „symetryczny”, ale „proporcjonalny”. O zastosowaniu tej teorii w architekturze i twórcach sztuki słowa zob. E. Niemczyk, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2008, s. 180, 183–185; I. Bartoszewicz, *Krainy retoryczne. Zapiski z podróży*, Wrocław 2008, s. 86–88.

też wykorzystywać dziewiętnastowieczne kierunki refleksji nad symetrią, jak choćby pojęcie „symetrii szczegółowej” u Juliana Ankiewicza („[...] jeśli nie pod względem odwrotnej równości kształtów, to przynajmniej pod względem rozstawienia zachowywaną być musi”⁹⁰). Przyjąwszy organicystyczny model utworu, można iść tropem biologów, którzy tylko dla kwiatów wyróżniają symetrię promienistą (dwie płaszczyzny symetrii) lub grzbiecistą (jedna płaszczyzna). Uwzględniając matematyczne pasje pisarza i jego nierzadkie odwoływanie się do stereometrii, można również próbować sprawdzenia regularności cząstek utworów z wykorzystaniem najrozmaitszych koncepcji symetrii w naukach matematyczno-fizycznych (osiowa, płaszczyznowa, obrotowa, sferyczna, parzysta...).

Bezpieczniej jednak odwołać się do genologii lingwistycznej, do pojęć „rodziny gatunków”, „wzorca kanonicznego”, „alternacyjnego” i „adaptacyjnego”. Pozwalają one ustalić zakresy występowania gatunków prostych w obrębie złożonych i określić zakres oraz zasady zjawiska, na które prusologia dawno wskazała – wchłaniania przez literackie nowele Prusa tzw. gatunków wypowiedzi potocznych, użytkowych, które też mają własne reguły. I pozwalają uchwycić różne wzorce tekstowe w obrębie modelu gatunku złożonego, jakim jest nowela⁹¹. Tekstowe aktualizacje gatunku pokazują, iż sięganie do kilku schematów nie jest niczym nowym. Indywidualny wymiar zyskują u Prusa takie ich kombinacje, które się wydawały obce pozytywistycznemu pojęciu dobrej kompozycji⁹². Kategoria symetrii zdaje się tym czynnikiem, który nieprzewidywalność chaosu narracji opowiadania, poddanego żywiołowi okazjonalności i potoczności, przekształca w uporządkowanie noweli.



ABSTRACT

SYMMETRY IN BOLESŁAW PRUS' SHORT STORIES

The critics depicted the short stories by Bolesław Prus as heteronymous texts, in which different genres were mixed. Some scholars (A. Labuda, A. Martuszevska, I. Opacki Z. Szweykowski) emphasized the compo-

90 J. Ankiewicz, dz. cyt., s. 218.

91 B. Witosz, dz. cyt., s. 163, 175–180.

92 P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1899, s. 86–87: „Kompozycja zasadza się na stosunku części jakiegoś dzieła do jego całości. Im spójniejsze, tj. lepiej ze sobą związane będą części, im harmonijniejsze będzie przejście od jednej do drugiej, tym układ całości będzie lepszy. [...] Wszystkie szczegóły w takim dziele powinny dążyć do tego, ażeby ową zasadniczą myśl ugruntować i na jaśnię wyprowadzić. Jeżeli szczegóły nie są poparciem myśli głównej, jeśli są obojętne, zbyteczne lub nawet sprzeczne z tą myślą, kompozycję taką musimy nazwać wadliwą”.

sitional order of those texts. The article shows that the form of Prus' stories is constantly based on the repetition of words, motifs and events. The basic repetitions include: the frame of the beginning and the end, the doubling of the theme and/or motif, as well as a symmetry of structure. The theory of novels, presented by Prus in his manuscript, is an algebraic and geometric model. In his stories Prus uses this theory in practice. The chaos of composition is ostensible; the form of the stories is in fact based on the depth of symmetry and repetition. Prus' stories are complex genres which absorb simple genres. Symmetry is the category which describes these relations in the most direct way.

KEYWORDS

Bolesław Prus, poetics, short story,
aesthetics, symmetry