

SYLWIA KARPOWICZ-SŁOWIKOWSKA  
(Uniwersytet Gdański)

## NIEBŁAHY DROBIAZG ON BOLESŁAWA PRUSA



TEMATEM NINIEJSZEGO szkicu będzie *On* – rozmiarowo niewielki, lecz treściowo istotny drobiazg<sup>1</sup> z 1882 roku. Genologiczny status utworu nie jest łatwy do ustalenia, zwłaszcza w dobie „zagłady gatunków”<sup>2</sup>. Co prawda, inicjatywy w rodzaju wydanej w roku 2007 książki Elżbiety Lubczyńskiej-Jeziornej *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*<sup>3</sup> wskazują, że w kwestii rozpoznań typologicznych ciągle istnieje zapotrzebowanie – jeśli już nie czytelniczne, to przynajmniej badawcze – na tego typu próby. Artykuł ten nie rości sobie jednak prawa do ostatecznych diagnoz w tej materii.

- 1 Określenie Janiny Kulczyckiej-Saloni (*Bolesław Prus*, Warszawa 1967, s. 241).
- 2 Jak za Stanisławem Balbusem pisała Barbara Bobrowska we wstępie do *Małych narracji Prusa* (Warszawa 2003, s. 7). Balbus (*Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19–32) zauważa, że co najmniej od romantyzmu trwa proces zanikania wszystkich tradycyjnych gatunków literackich, które nie mieszczą się w aktualnych w danym momencie paradygmatach światopoglądowo-estetycznych. Terminu „zagłada gatunków” używam więc za tym badaczem dla nazwania sytuacji, w której trudno mówić o dokonywaniu generalnych rozpoznań, stosować obiektywną taksonomię genologiczną. Bardziej chodzi jednak o kryzys samej genologii jako teorii opisu niż o zagładę gatunków jako takich, one bowiem ciągle są „w procesie”, mieszając się, krzyżując, przekraczając kolejne granice. W swoich ustaleniach kieruję się założeniem, że „[...] kwalifikacje gatunkowe tekstów literackich nie muszą zawierać się w ich konstruktywnych paradygmatach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą przeprowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej, pola tradycji literackiej, w obrębie której gatunki bytują” (tamże, s. 31).
- 3 E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007.

Przedmiotem zainteresowania stanie się przede wszystkim semantyka tytułu utworu, zagadnienie stosunku pisarza do jednostki, szczególnie tej wybitnej, zawartość ideowa utworu, a w końcu, marginalnie, sprawa gatunku.

Określany przez badaczy epitetami w rodzaju: „ciekawy”<sup>4</sup>, „arcydzielny”<sup>5</sup>, „jeden z najlepszych”<sup>6</sup>, „klasyczny”, „oryginalny”<sup>7</sup>, utwór *On* zawsze był rozpatrywany w perspektywie poetyki nowelistycznej. Paradoksalnie jednak, mimo wspomnianych pochwał, najczęściej pomija się go w pracach o charakterze monograficznym – i to zarówno dotyczących całokształtu twórczości Prusa, jak i jego krótkich form prozatorskich. O braku zainteresowania ze strony literaturoznawców przesądzać może fakt, że utwór nie zyskał szczególnej rangi poprzez edycje samoistne. W takich wydaniach ukazał się tylko sześć razy<sup>8</sup>, w edycjach zbiorowych – co najmniej kilkanaście<sup>9</sup>. Wydawałoby się, że nobilitujące okaże się umieszczenie go w osobnych i zbiorowych publikacjach obcojęzycznych<sup>10</sup>. Tak się jednak nie stało.

Istotne dla interpretacji utworu są okoliczności i czas jego powstania. Rok 1882 był dla Prusa niezwykle intensywny, jeśli chodzi o pracę dziennikarską w „obserwatorium społecznych faktów”, jakim chciał uczynić prowadzone przez siebie od 11 czerwca (od numeru 159.) „Nowiny”<sup>11</sup>. Okres ten przyniósł oprócz ważnych prac publicystycznych także beletrystyczne. Mowa tu o *Kamizelce* i utworze *On*, drukowanych właśnie na łamach „Nowin” (*On* napisany został na potrzeby numeru wigilijnego, trzynastego dnia później przedrukowano go w numerze świątecznym petersburskiego „Kraju”). Fakt ich publikacji

- 4 L. Włodek, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa 1918, s. 215.
- 5 J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 241; zob. także *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 45.
- 6 E. Pieścikowski, *Bolesław Prus*, Warszawa 1985, s. 62.
- 7 T. Żabski, *Wstęp*, w: B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*, oprac. T. Żabski, Wrocław 1996, s. LX.
- 8 W pierwodruku, czyli w numerze 355. warszawskich „Nowin” z 24 grudnia 1882 (z podtytułem: *Szkic*), w przedruku w petersburskim „Kraju” (1883, nr 26); również w przedruku w berlińskim czasopiśmie emigracyjnym „Polak na Obczyźnie” (1902, nr 3–4); w wydaniu książkowym (wraz z *Dziwną historią*) w serii „Biblioteczki Uniwersytetów Ludowych i Młodzieży Szkolnej” (nr 205, Warszawa 1931); w przedruku w londyńskich „Wiadomościach Polskich” (1941, nr 3); w kolejnym przedruku w prasie polonijnej w budapeszteńskim „Tygodniku Polskim” (1943, nr 13).
- 9 Por. *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 17, vol. 1: *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki)*, oprac. T. Tyszkiewicz, pod kier. Z. Szweykowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1981, s. 34, 55–58.
- 10 Tamże, s. 30, 61.
- 11 Oficjalnie zatwierdzony na stanowisku redaktora czasopisma reskryptem głównego wydziału prasy z dnia 5 (17) X 1882.

w gazecie prowadzonej przez Prusa można uznać za praktyczną realizację apelu o literaturę nie tylko rodzimą, ale i artystycznie wartościową<sup>12</sup>. Dlatego też warto, w tym momencie jeszcze trochę na wyrost, wspierając się jedynie intencjami autorskimi, umieścić tę „małą narrację” w jednym ciągu z tekstami wcześniejszymi z roku 1880 (*Anielka, Powracająca fala, Katarynka, Antek, Michałko*), którymi rozpoczął Prus szczytową fazę swej twórczości. Można też uznać utwór *On* za otwierający kolejny szereg – tym razem tekstów ilustrujących swego rodzaju estetyczną konwersję, jaką pisarz przejdzie w latach 1883–1885 pod wpływem poglądów Hippolyte’a Taine’a na sztukę. Wtedy też stanie Prusowski drobiazg w rzędzie takich prozatorskich „gigantów”, jak *Pleśń świata, Echa muzyczne, Omyłka, Człowiek podwójny, Cienie* lub późniejsza nowela *Z legend dawnego Egiptu*. Rozliczne paralele z utworem *On* można znaleźć w powieściach tworzących następną szereg interpretacyjny: *Placówka, Lalka* czy też bardziej odległe czasowo *Emancypantki* i *Faraon*<sup>13</sup>.

I wreszcie, okoliczność niezwykle istotna dla ideowej wymowy omawianego tekstu Prusa. Liczne aluzje wskazują, że pod tytułową figurą kryje się Otto von Bismarck, który w tekście utworu nie pojawia się, co prawda, ani razu z imienia i nazwiska (występuje tylko tytuł: książę), jednak naszkicowany jest z tak dużą dbałością o realizm, że nie pozwala raczej na inną hipotezę (jest to więc przypadek tytułu alegorycznego). W latach 1882–1883 w poglądach Prusa na kwestię niemiecką nastąpiła rewizja dotychczasowego stosunku do problemu obecności żywiołu niemieckiego w Polsce i w życiu narodu polskiego<sup>14</sup>. Od roku 1881 pisarz zaczął też baczniej przyglądać się Bismarckowi, a zwłaszcza jego decyzjom dotyczącym Polaków<sup>15</sup>. Główny bohater omawianego utworu jest w całej twórczości Prusa, zarówno beletrystycznej, jak i publicystycznej, figurą naprawdę wyjątkową; to – obok Napoleona Bonaparte – chyba najczęściej pojawiająca się w pismach autora *Lalki* postać autentycz-

12 Zob. [B. Prus?], *Wpływ naszego dziennikarstwa na literaturę w ostatnich czasach*, „Nowiny” 1882, nr 282 (12 X).

13 Dla wspomnianych utworów jest kilka wspólnych mianowników: zagadnienie jednostki wybitnej i jej roli w społeczeństwie, cywilizacji; szeroko rozumiane zjawisko determinizmu; dosłowne i aluzyjne rozważania na temat stosunków z zaborcami. Ta przykładowa lista z pewnością nie wyczerpuje katalogu zbieżności, ale już pokazuje, że jest to problematyka rozległa i skomplikowana, dla której brak miejsca w niniejszym wywodzie.

14 Więcej o stosunku Prusa do „problemu niemieckiego” zob. S. Karpowicz-Słowikowska, „*Kwestia niemiecka*” w *publicystyce Bolesława Prusa*, Gdańsk 2011.

15 Por. np. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1881, nr 79 (z 9 IV), w: tegoż, *Kroniki*, t. 5, s. 99. *Kroniki* cytuję za dwudziestotomową edycją w opracowaniu Zygmunta Szwejkowskiego (Warszawa 1953–1970).

na<sup>16</sup>. Kanclerz fascynował pisarza swoistą „kameleonowością”. Jako odważny żołnierz, „[...] był silny fizycznie, nieustraszony i ryzykowny do zuchwalstwa, bohater od pikielhauby do obcasów”<sup>17</sup>, mimo że siły używał „w kierunku zwierzęcym”<sup>18</sup>. Jego żywy temperament objawiający się awanturnictwem, skłonnością do zabaw, pojedynkowania określał Prus mianem cholerycznego<sup>19</sup>. Był genialnym strategiem<sup>20</sup>, ale i wielkim koniunkturalistą – zarówno w sprawach politycznych, jak i prywatnych<sup>21</sup>. Ludzi, a nawet całe narody, traktował przedmiotowo, gardził nauką i sztuką, nie tolerował słabości, choć sam nie był od nich wolny – charakteryzował się nieumiarkowaniem w jedzeniu i picciu, palił też tytoń.

Zastanawiając się nad przyczynami recepcyjnej ciszy wobec utworu *On*, wspomniałam o istnieniu przesłanek nie tylko pozatekstowych, ale i tkwiących w nim immanentnie, dzięki którym powinien sobie zasłużyć, jeśli nie na sławę równą takim utworom, jak *Omyłka* czy *Pleśń świata*, to przynajmniej na większą uwagę badaczy. Intrygujący zdaje się przede wszystkim tytuł. Danuta Danek pisała, że tytuły dzieł literackich mogą pełnić dwojaką funkcję. Po pierwsze – to swoiste identyfikatory utworu, łączniki ze światem zewnętrznym. W tym znaczeniu tytuły są niejako „przeźrocyste”, wskazują jednostkowy obiekt, ale go nie opisują<sup>22</sup>. O czym więc informuje tak rozumiany tytuł w przypadku małej prozy Prusa? Wskazuje bohatera utworu, mówi o tym, że będzie nim

- 16 Nazwisko Bismarcka występuje sto siedemdziesiąt dwa razy w indeksach wszystkich tomów *Kronik* Prusa, z wyjątkiem tomu trzeciego (lata 1877–1878). Rekordowy pod względem wzmianek o „żelaznym kanclerzu” jest rok 1886 (rok utworzenia Pruskiej Komisji Osadniczej dla Prus Zachodnich i Poznańskiego) – trzydzieści jeden wzmianek, następnie: w roku 1884 – siedemnaście, w roku 1888 – szesnaście. Po raz pierwszy postać kanclerza przywołana została w felietonie z roku 1874 w rubryce *Na czasie* („Kolce” 1874, nr 21, z 23 V). Bismarck pojawił się też wielokrotnie na kartach beletrystyki Prusa – w *Przyszłości literatury* (1874), *Kłopotach babuni* (1874), *Konkursie żniwiarek* (1874), w *Śnie Jakóba [Jakuba]* (1875), w *Powracającej fali* (1880), *Milknących głosach* (1883), *Panu Wesołowskiemu i jego kiju* (1887), w *Zemście* (1908).
- 17 B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1890, nr 89 (30 III), w: *Kroniki*, t. 12, s. 172.
- 18 Tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 153 (5 VI), w: *Kroniki*, t. 15, s. 386–387.
- 19 Tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 287 (17 X), w: *Kroniki*, t. 9, s. 226–232. Z tego powodu książkę cierpi „na nerwy” i na „rozdęcie żył” (por. tenże, *Na czasie*, „Kolce” 1874, nr 21 (z 23 V), w: *Kroniki*, t. 1, cz. 1, s. 94; tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1888, nr 91 (z 31 III), w: *Kroniki*, t. 11, s. 86.
- 20 Tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1890, nr 89 (z 30 III), w: *Kroniki*, t. 12, s. 171.
- 21 Zob. tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 287 (z 17 X), w: *Kroniki*, t. 9, s. 226–232.
- 22 Zob. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, w: tenże, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 9–111 (zwł. s. 82).

mężczyzna (fleksyjna forma tytułu), ktoś na tyle ważny, rozpoznawalny, alegoryczny, że nie musi funkcjonować pod imieniem i nazwiskiem. Będzie to indywiduum, a nie grupa (gramatyczna liczba pojedyncza zaimka). Może być to ktoś, o kim nie wolno otwarcie mówić i trzeba uciekać się do chwytów mowy ezopowej. A jednocześnie ktoś, kto będzie uniwersalną figurą, jakimś typem postaci, osoby, charakteru, dla którego najbardziej odpowiednią nazwą własną będzie zaimek „on” – potraktowany nie jako osobowy lub wskazujący, ale jako upowszechniający (w sensie semantycznym, nie gramatycznym)<sup>23</sup>.

Do jakich wniosków możemy jeszcze dojść, traktując tytuł *On* zupełnie niezależnie? Otóż tytuł utworu, stanowiąc jego część, współtworzy poetykę dzieła i wskazuje na nią<sup>24</sup>. Rozpoznanie tego rodzaju prowadzi do konstatacji, że będziemy mieli do czynienia z utworem-symboliem, szerzej, z metaforą – w płaszczyźnie semantyki tekstu, a być może z parabolą – w płaszczyźnie poetyki lub szerzej – gatunku. Na razie skupmy się na owej symbolicznej, czy też metaforycznej funkcji tytułu. Pod tym względem *On* dołącza do grupy tekstów o tytułach jednoczłonowych, ale niebędących imieniem lub nazwiskiem, lecz słowem-kluczem prowadzącym do głównej postaci utworu, którą zazwyczaj jest jakaś z różnych względów wybitna jednostka. Do tej grupy należałyby: *On*, *Pominięty*, *Lalka*, *Emancypantka* (pierwotny tytuł *Emancypantek*), *Faraon*.

Zagadnienie jednostki podejmował Prus wielokrotnie w twórczości beletrystycznej i publicystycznej. Najpełniej zrobił to w *Najogólniejszych ideałach życiowych* (pierwodruk prasowy 1897–1899, wyd. osob. 1901, 1905), gdzie pomieścił ostatecznie sprzeczne wobec siebie koncepcje. Z jednej strony apolożizował jednostki silne, zdolne do oporu wobec despotyzmu duchowości zbiorowej, z drugiej strony opowiedział się za społeczeństwem jako organizmem, w którym preferencyjne miejsce przypada ogółowi. W tej sytuacji człowiekowi powinno wystarczyć szczęście osiągnięte dzięki poczuciu własnej uży-

23 *On* mieści się w większej grupie tytułów o zbliżonej budowie i zadaniach. Przede wszystkim wymieńmy funkcjonujący na podobnej zasadzie tytuł szkicu Prusa *Ona* (stanowiący wstęp do wydanej w 1904 roku nakładem „Bluszczu” książki zbiorowej *Kobieta współczesna*), następnie tytuł powieści Marii Rodziewiczówny *Ona* z 1890 roku, również *One* Gabrieli Zapolskiej z 1889, czyli zbiór drobiazgów literackich z podtytułem: *Akwarele, szkice, obrazki*. Wśród nich znajduje się szkic *Ona* (pierwodruk: „Dziennik Polski” 1885, nr 173–178). Trochę inaczej funkcjonalnie i znaczeniowo istnieje w tym kręgu tytuł noweli Adolfa Dygasińskiego *On i Psyche* z 1894 (drukowany najpierw w „Kurierze Warszawskim”, nr 261–270, następnie w zbiorze nowel *Wywczaszy Młynowskie. Nowele*, Warszawa 1895). Poza tym kręgiem tytułów samodzielnych utworów prozatorskich można sytuować tytuł rozdziału *Lalki* (t. 1, rozdz. 16): „*Ona*” – „*On*” – *i ci inni* (t. 1, rozdz. 16). Przykłady te dokumentują istnienie na przełomie XIX i XX wieku konwencji nazewniczej, w której obrębie mieści się tytuł *On*.

24 Por. D. Danek, dz. cyt., s. 32.

teczności. Wymagania stawiane indywiduum przez organicystyczną koncepcję społeczeństwa były trudne do realizacji, a wizja zarysowana tu przez Prusa ideałem jeszcze nieosiągniętym<sup>25</sup>. W spojrzeniu na miejsce i zadania jednostki nie był pisarz do końca zdecydowany. Podkreślał przecież jednocześnie niezwykłą rolę czynnika duchowego, różnicującego ludzi na wielkich, średnich i małych<sup>26</sup>. Jak pogodzić obie koncepcje jednostki? Otóż „genialni” ludzie powinni być „mali i cisi”. Wśród skromnych, niepozornych przebywali geniusze myśli, uczucia, woli. Znamy ich z kart beletrystyki Prusa – to Stanisław Wokulski, Madzia Brzeska, profesor Dębicki. W twórczości literackiej skazywał ich pisarz na klęskę i cierpienie, w *Najogólniejszych ideałach życiowych* wierzył, że „najużyteczniejsi i najdoskonalsi przetrwają słabych i niedoskonałych”<sup>27</sup>.

Jak sobie radził we wcześniejszej twórczości beletrystycznej z tymi, o których nie można powiedzieć, że byli „mali i cisi”? Poniekąd przyznawał im rację bytu. Uważał, że kulturotwórcze, cywilizacyjne zasługi uzasadniają ich wyjątkową pozycję wobec zbiorowości, a wyróżniająca ich energia *élan vital* usprawiedliwia czasem amoralizm. Tak było szczególnie w przypadku Napoleona, a nawet i Bismarcka. Takiego wytłumaczenia nie mógł uzyskać Ramzes XIII, bo po pierwsze, zbyt późno zaczął działać *pro publico bono*, po drugie – co dla wymowy tego akurat tekstu ważniejsze – stał się ofiarą fatalistycznej natury historii, która potrafi zmielić w swych trybach jednostki wybitne, po trzecie – nie miał tyle szczęścia, co Bismarck, który trafił na sprzyjający czas i znalazł się we właściwym miejscu. Czy kanclerz Rzeszy właściwie wykorzystał daną przez los szansę? O tym między innymi mówi utwór *On*.

Wspominałam o antynomiczności poglądów Prusa na rolę osoby wybitnej<sup>28</sup>. Wypadkową tych sprzeczności powinno stać się projektowane, bo jeszcze nieistniejące, indywiduum silne, zdolne narzucić tłumom swą wolę, postępowe, twórcze, idealistycznie bezinteresowne, inspirujące innych<sup>29</sup>. Czego brakuje

25 Pisze o tym Jan Tomkowski (*Robinson Kruzo, Don Kichot i tłum*, w: tegoż, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 65). Zob. także M. Gloger, *Pesymizm – utopia – chiliizm. O myśleniu utopijnym Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2, s. 70, s. 76.

26 B. Prus [A. Głowacki], *Najogólniejsze ideały życiowe*, Warszawa 1901, s. 143.

27 Tamże, s. 247.

28 Na dialektyczność światopoglądu Prusa jako swego rodzaju immanentną cechę osobniczą zwrócił również uwagę Maciej Gloger (*Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, Bydgoszcz 2007, s. 25 i nast.).

29 Problem jednostek wyjątkowych zajmował Prusa również w czasie pisania utworu *On*. W *Szkicu programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa* z 1883 roku pisał Prus o ideale doskonałego człowieka, silnego, użytecznego, niezastąpionego w pracy, umiejętnie dysponującego swym potencjałem życiowym, zorientowanego w działaniu mechanizmów

tytułowemu bohaterowi z utworu Prusa? Po trosze – wszystkiego. Z pozoru jest silny, narrator widzi go jako olbrzyma, górującego nad gawiedzią, dźwigającego na swych barkach los całego narodu, zdolnego objąć władczym spojrzeniem tysiące ludzi, umiejącego wnikać w każdą najmniejszą, indywidualną historię. Ale jednocześnie z całego obrazka bije zmęczenie, zniechęcenie, jakaś rezygnacja ogarniająca całe jestestwo postaci. I dopiero emocje wywołane wizją przyszłych nacjonalistycznych oraz imperialistycznych działań mogą obudzić w Bismarcku życie. Czy wódz jest w stanie porwać swój naród? Robi to raczej za pomocą różnych manipulacji – czy to pedagogicznych, czy to propagandowych, a czasem siłowych. Może liczyć już tylko na niekłamany podziw swego sekretarza, który w utworze został przedstawiony trochę jak mitoman, bardziej hagiograf niż biograf. Pozostali ludzie patrzą na tytułowego bohatera raczej z przestachem (jak salutujący żołnierze) lub ze zwierzęco-głupawym zaciekawieniem (jak para starych berlińczyków albo zastygły z rozdziawionymi ustami przechodzień). Za chwilę i sekretarz być może zmieni swój stosunek do pracodawcy, gdy „pan” wypróbuje na nim tak skuteczną metodę rozbudzania niezaspokojonych pragnień<sup>30</sup>. Czy Bismarck z utworu Prusa jest postępowy, twórczy, inspirujący? Inspirujący raczej nie jest, bo trudno tak twierdzić na podstawie mocno wyidealizowanego, raczej życzeniowego obraz kanclerza, jaki stworzył jego sekretarz. O inspirującym wpływie na naród niemiecki nie świadczy również fakt ucieczki z kraju kilku osób udających się na emigrację do Ameryki. Czy jest twórczy? Właściwie można byłoby odpowiedzieć na to pytanie twierdząco. Książę potrafi wyciągać konstruktywne – w sensie nacjonalistycznym – wnioski z każdej niemal oglądanej sytuacji. Podchodzi również twórczo do kwestii wychowania swego narodu (kształtowanie przez cierpienie). Czy jest postępowy? O tak! Spełnia oczekiwania swoich czasów, myśli o przyszłych podbojach kolonialnych, o zwiększaniu się potrzeb własnego narodu i konieczności ich zaspokajania. Niestety, nie można powiedzieć wiele dobrego o bezinteresowności Bismarcka, bo w świetle tego utworu jawi się on jako bezduszna, a nawet okrutna osoba. I tylko niezwykłą intuicją, przenikliwością, analitycznym umysłem, pełnym oddaniem sprawie narodu, umiejętnością kierowania się dobrem zbiorowości, a nie jednostki, można policzyć kanclerzowi za zalety.

Powróćmy znów do tytułu utworu. W badaniach literackich przyjęło się traktować tytuł jak integralną część tekstu, powiadamiającą w mniej lub bar-

---

świata i społeczeństwa, jednocześnie życzliwego i cierpliwego dla innych ludzi (*Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, Warszawa 1883, s. 94–95).

30 Na motyw niezaspokojonych pragnień zwrócił uwagę również Tadeusz Żabski (dz. cyt., s. XXXII).

dziej wyraźny sposób, „o co chodzi”, a więc pełniącą funkcję inicjalnej meta-wypowiedzi. Tytuł utworu jest swoistym miejscem granicznym, w którym przebiega linia demarkacyjna między światem fikcji literackiej a światem realnym i to w jego dwojakiej aktualizacji: związanej z momentem pisania utworu (i ewentualnie odbioru zbliżonego w czasie) oraz z momentem jego czytania, nawet bardzo odległym od chwili powstania tekstu. Jest więc tytuł tym fragmentem utworu, w którym ujawniają się wielorakie, pozafabularne wpływy, wszelkie sensory naddane, do których można zaliczyć okoliczności genetyczne (np. *Lalka*), różnorakie związki genologiczne z resztą tekstu (np. *Chybiona powieść*), stylizację, parodię, aluzję i wszystko to, co wiązać można z szeroko rozumianą intertekstualnością (np. *Świat i poeta* oraz *Poeta i świat*)<sup>31</sup>.

Tytuł potraktowany jako punkt graniczny między światem fikcji literackiej a rzeczywistością pisania oraz druku odsyła nas do okoliczności, jaką było opublikowanie utworu w wigilię Bożego Narodzenia 1882 roku. Kontekst to niebagatelny, bo obarczony багаżem sensów wynikających nie tylko ze wspomnianej „wigilijności”, ale i z tradycji pisania tekstów świątecznych (czyli bożonarodzeniowych i noworocznych) przez samego Prusa<sup>32</sup>. Pisarz korzystał w nich ze wzorów Karola Dickensa, autora *Kolędy prozą, czyli opowieści wigilijnej o duchu* i wielu innych podobnych opowiadań. Prus wypracował nawet swego rodzaju poetykę utworu świątecznego (czy szerzej: filantropijnego), na którą składałyby się: 1) taki opis świata, który jednocześnie niósłby pociechę, ale i poważniejszą refleksję, czyli połączenie utylitarystyki z eudajmonią, a przynajmniej z ataraksją; 2) wykroczenie poza znaczeniowe (a więc religijne) ograniczenia, wynikające ze związku ze świętami Bożego Narodzenia i rozciągnięcie wymowy ideowej na wymiar humanistyczny, ogólnoludzki; 3) umiejętne połączenie ze sobą zjawisk antynomicznych: tradycji i postępu (co często prowadzi do efektu utopii, np. w *Zemście*), *sacrum* i *profanum*, religii Boga-Człowieka i religii ludzkości, dobra i zła, realności i cudowności (fantastyki); 4) sceneria świąteczna (nie we wszystkich przypadkach). Radosław Okulicz-Kozaryn zwraca uwagę, że z samego faktu publikacji tekstu w okresie świątecznym nie wynika jeszcze jego świąteczny charakter, na dowód przywołuje

31 Aluzja do powstałej w roku 1837, a wydanej w 1839 powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Poeta i świat*. Zob. S. Karpowicz-Słowikowska, *Od „Świata i poety” do „Poety i świata”. O stereotypie literata we wczesnej twórczości Bolesława Prusa*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczar, Toruń 2006, s. 125–144.

32 Na zjawisko to zwrócili uwagę Żabski, który umieścił utwory świąteczne w szerszym nurcie „literatury filantropijnej” (dz. cyt., s. XXXI–XXXIII) oraz Radosław Okulicz-Kozaryn (*Zawieszenie broni między postępem a tradycją. Wstęp do opowiadań świątecznych Bolesława Prusa*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, pod red. T. Lewandowskiego, T. Sobieraja, Poznań 2002, s. 217–231).



między innymi *Powiastrki cmentarne*. Podobna sugestia dotyczy tekstów z określoną scenerią i z bezpośrednimi odwołaniami do realiów świątecznych, które nie gwarantują jeszcze owej projektowanej humanistycznej wymowy. Taka sytuacja zachodzi w przypadku *Jednego z wielu* oraz interesującego nas drobiazgu *On*.

Intrygująca jest ujawniająca się w kolejnych latach twórczości Prusa zależność, z której wynika, że okres świąteczny prowokował pisarza do tworzenia utworów o charakterze przypowieściowym – i to niekoniecznie w duchu biblijnym. Forma paraboli odpowiadała szczególnemu charakterowi tego wyjątkowego momentu w roku. Zawierała się w tym czasie między autorem a czytelnikiem swego rodzaju niepisana umowa, z której wynikało, że w odbiorze takiej opowieści będzie chodziło o coś więcej niż o literalne odczytanie tekstu, ale i nie będzie w tej mierze całkowitej swobody, którą ograniczy właśnie paraboliczność (a więc projektowany wydźwięk ideowy). Przykładów dostarczają małe formy w rodzaju *Nowego Roku*, *Pleśni świata*, *Dziwnej historii*, *Z legend dawnego Egiptu*, *Nagrody doczesnej*, *Z żywotów świętych*, *Widzenia*, *Wojny i pracy*, *Zemsty*, *Zagadki do nagrody*. Okulicz-Kozaryn uważa, że metaforyczność utworów świątecznych pozostawała w ścisłym związku zwłaszcza z tematem duchowej odnowy, z problemem daru i ofiary. W realizacji zadań symbolicznych niebagatelną rolę odgrywały nie tylko rekwizyty czy sceneria świąteczna, lecz motyw snu lub wizji. W tym sensie *On* spełnia postawione przed parabolą zadania, a choć realizuje je w sposób przewrotny (bo to chyba lepsze określenie niż „ironiczny” – u Żabskiego), to tym bardziej potęguje efekt przypowieściowy. Nigdzie przecież nie jest powiedziane, że parabola musi przynosić etycznie-religijny *happy end* (zresztą – czym jest szczęście?). Dlatego też konwersja, która powinna być jednym z tematów tak projektowanej paraboli świątecznej, mimo że w ogólnych zarysach ma charakter antropologiczny, nie podlega prostej aksjologii: dobro – zło (czym innym jest dobro w wymiarze indywidualnym, czym innym w ogólnoludzkim, podobnie jest ze złem – zresztą problem jest o wiele bardziej złożony). Dar i ofiara mogą w świecie utworu, jakim jest *On*, mieć zupełnie inny wymiar, treść oraz ocenę (w tym miejscu otwiera się pole do rozważań na temat poglądów Prusa o użyteczności)<sup>33</sup>.

Prus zadbał o scenerię i rekwizyty. A jak realizuje wymóg oniryzmu? Wydaje się, że sygnały wizyjności zawierają się już w samym tytule wykorzy-

33 Na temat poetyki utworów świątecznych zob. S. Karpowicz-Słowikowska, „Gdzie bowiem spojrzę, widzę tylko chmury” – wiek XIX w publicystyce Bolesława Prusa, w: *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, pod red. S. Brzozowskiej i A. Mazur, Opole 2013, s. 36–37.

stującym chwyt nieokreśloności, nieprecyzyjności, semantycznej pojemności. „On” to figura kogoś nieznanego, nieuchwytnego, a z przebiegu utworu wiemy, że nierozpoznanego, niezrozumianego i wreszcie – nierealnego. Bo cóż wiemy o tytułowym bohaterze? Nakreślony jest dość grubą kreską, bardziej dla uzyskania efektu niżli konkretności. Nie ma imienia, a tylko identyfikatory-funkcje: wojskowy, olbrzym, wielki człowiek, pan, on, książę. Krąży po berlińskich ulicach niczym widmo, jako widziadło też przedstawia się jednemu z przechodniów. Jest odrealniony w swych umiejętnościach, bosko przenikliwy, ma bowiem zdolność ogarniania wzrokiem tysięcy ludzi i dostrzegania oraz interpretowania problemów każdego z nich.

W utworze tym jest zresztą dwóch bohaterów, którzy mogą zostać zidentyfikowani jako tytułowy „on”. Tekst zbudowano na kilkupiętrowych paralelizmach. Pierwszy z poziomów wyznacza równoległość wizji narratora i sekretarza. Jedna z nich jest reportersko chłodna, odwołuje się do faktów i obserwacji często fizjologicznej. Druga natomiast jest bliższa wyobrażeniu niżli rzeczywistości, bo opiera się bardziej na tym, co książęcy biograf chciałby zobaczyć, niż na tym, co w rzeczywistości widzi. Jednocześnie i pierwsza, i druga wizja są komplementarne, jeśli chodzi o budowanie obrazu raczej pomnikowego niż realnego, konkretnego, a więc współtworzą one wizerunek o cechach jakiejś typowości, w tym sensie wiążąc utwór *On* z tradycją obrazka. Co ciekawe, zazwyczaj ogląd narratora jest polemiczny co do „spozrzeżeń” czy też lepiej: projekcji sekretarza. Owa polemika toczy się w warstwie narracji. Kwestie sekretarza rejestrują całą naiwność jego spojrzenia na Bismarcka i prawie do ostatnich słów utworu konsekwentnie współtworzą jego wyidealizowany wizerunek, ale już partie narratorskie nie sprowadzają się wyłącznie do chłodnego reportażowego dokumentaryzmu, lecz zawierają elementy komentarza dotyczącego różnych etapów rozwoju fabuły. W typowej z pozoru dla owego czasu relacjonującej ekspozycji pojawiają się sygnały inspiracji Prusa czy to konwencjami opisu fizjologicznego, czy nawet naturalistycznego: człowiek w bobrowym futrze (sekretarz) ma w ocenie narratora niemal dar strzyżenia uszami (jak bóbr? zajac?), dzięki czemu słyszy nie tylko chrząknięcia swego towarzysza, ale nawet jego myśli (motyw strzyżenia uszami przez sekretarza mówiącego niekiedy o swym towarzyszu „mój pan” pojawi się jeszcze w dalszym ciągu utworu, tym razem jako sygnał „zwierzęcej” radości, futerko zaś zajęte ozdobi kołnierze pary berlińczyków obserwujących z nabożeństwem nie tylko księcia, ale i kamienie, po których stąpał). Oczywiście, wszystkie te „sztuczki” znamy w różnych wariantach z tekstów wcześniejszych i to one budują między innymi sławę Prusa jako humorysty. W zasadzie cały utwór skonstruowany jest na swego rodzaju językowym kontraście między roze-

mocjonowanym stylem sekretarza a chłodnym, jakby odartym ze złudzeń stylem narratora, który jednak nie zawsze potrafi utrzymać narzuconą sobie powagę, zwłaszcza gdy z rozbawieniem „obserwuje” zachowanie i myśli bohatera. Mimo istnienia tych dwóch głosów odmiennych wobec siebie pod względem stylistycznym i aksjologicznym, Prus nie przyznał obu stronom równorzędnej racji bytu. Dzięki temu kwestie sekretarza dominują nad partiami narratora, a my mamy wrażenie, że chwilami zlewają się w jedno. Gdyby jednak pisarz inaczej rozdysponował „role”, nie doprowadziłby do efektu zaskoczenia, o który przecież chodziło w tak krótkim utworze. Nie uzyskałby jednak jeszcze czegoś o wiele ważniejszego – jego metaforycznej i uniwersalnej wymowy.

Kolejne piętro paralelizmu istnieje już nie na poziomie języka, lecz fabuły. Bo i wojskowego, i małego chłopca spotyka podobne zdarzenie, analogiczne zarówno w przestrzeni akcji, jak i jej sensu. Przedstawia się to następująco: idący w zamyśleniu „on” zatrzymuje się gwałtownie przed wystawą sklepu kolonialnego, na której dostrzega cynamon, gałkę muszkatołową, orzechy kokosowe. Te produkty dalekich krain odświeżają w nim niezagasłe jeszcze sprzed chwili wspomnienie widoku ludzi zmierzających na statek do Ameryki. Prowokują westchnienie, którego przyczynę poznamy chwilę później w rozmowie księcia ze swym biografem. Paralelna z tym zdarzeniem jest scena przed straganem z zabawkami. W obrazku tym widzimy grupę dorosłych i dzieci, skupioną wokół zmarzniętego kupca zachwalającego swe towary. Początkowo prezentuje on pociąg żelazny, który sam jeździ, następnie słońia z nakręcanym ogonem, który chodzi i ryczy. Na końcu zaś przedstawia pajaca pociąganego za sznurek. Narrator sygnalizuje czytelnikom, że kolejność tego „handlowego przedstawienia” nie jest przypadkowa. Zwraca uwagę, że pociąg i słońia – zabawki dużo droższe (bo przecież technicznie bardziej skomplikowane) widzieć mogli tylko dorośli, gdyż pudeńka te poruszały się po stole. Ale tani (i technologicznie mało złożony) pajac wisiał wyżej, celowo umieszczony w zasięgu wzroku dzieci. I jak to u Prusa bywa, również tym razem nic nie jest dziełem przypadku. Pociąg i słoń – symbolizujące przyszłe, przynależne światu dorosłych podboje technologiczne i terytorialne, mogą jeszcze poczekać na zainteresowanie dziecka. Odpowiednim i jakże podstępnym narzędziem wychowania małego Niemca ma być wesoły pajac. Zabawka jest śmieszna, ale i żałosna, czego dziecko jeszcze nie dostrzega. Jediną reakcją pajaca, na którą „zezwolili” mu jego konstruktorzy, przywiązując doń sznurek, jest bezwładny ruch kończyn, wytknięcie języka, przewrócenie oczami i wywołanie wielkiego hałasu przez uderzenie w blachy. A więc wszystkie te reakcje, na które co najwyżej pozwolić sobie mogły narody podbijane przez

niemiecko-pruskich reżyserów *theatrum mundi*, pociągających za sznurki kolejne, bezwolne i tragicznie smutne w swej kuglarskiej wymowie *lątki*<sup>34</sup>.

Tu pojawia się kwestia niezwykłego zakończenia utworu, które należałoby interpretować nie tylko w kontekście wymaganej przez gatunek noweli pointy – jak to dotychczas uczynili nieliczni badacze dostrzegający w ogóle wagę tego utworu<sup>35</sup>. Sens finału wpisany jest w sam tekst, stanowiąc oczekiwaną w krótkim gatunku epickim niespodziankę wobec dotychczasowego przebiegu akcji oraz potęgując wydzwięk dramatyczny. Jego wieloraka wymowa współtworzy ponadto efekt przypowieściowy, z którego wynika nowa, objawiona nie tylko czytelnikowi, ale i bohaterowi (dosłownie w dialogu między kanclerzem a sekretarzem) prawda o świecie. Zakończenie ma też swoje dwie odсылony. Pierwsza z nich odkrywa wnioski nasuwające się w toku lektury, wsparte wiedzą o zainteresowaniu pisarza problemem stosunków polsko-niemieckich i kwestią niemiecką w ogóle, wzmocnione informacjami o okolicznościach powstania utworu. Wnioski te prowadzą nas do stwierdzenia, że *On* jest tekstem, którego niejako publicystyczna wymowa polega na zilustrowaniu mechanizmów i celów pruskiej polityki imperialnej, dla której głównym narzędziem była odpowiednio ukierunkowana oświata, a właściwie wychowanie młodzieży w duchu nacjonalizmu. Świat widziany oczami księcia Bismarcka pełen jest agresji, odpowiednio stymulowanej w młodych ludziach, którzy „dobrze” poprowadzeni, utrzymywani w stanie rozbudzenia, ale nie zaspokojenia pragnień, staną się w przyszłości wiernymi realizatorami idei ekspansji, eksploatacji narodów oraz ich wszechstronnego ucisku. W planie uniwersalnym do wniosków związanych z doraźną, „publicystyczną” interpretacją można dodać niewymagającą specjalnego uzasadnienia tezę, że utwór *On* jest ilustracją niebezpieczeństwa, jakie kryło się w praktycznej realizacji prawa darwinizmu

34 Być może motyw pajaca z utworu *On* istnieje na podobnych zasadach fabularno-ideowych także w *Lalce*? Zwłaszcza w obrazku kozaka skaczącego w oknie sklepu Jana Mincla, który „dla uciechy przechodniów ulicznych” pociągał za sznurek. Czy fakt, że pajacem-zabawką jest tym razem kozak ma podtekst polityczny? Możliwe, zwłaszcza że pierwowzorem postaci książkowej był lubelski kupiec Jan Mincel, który najprawdopodobniej na wystawie swego sklepu miał zwykłego pajaca, literacko przetworzonego właśnie w kozaka (por. przypis 29, w: B. Prus, *Lalka*, t. 1, wstęp i oprac. J. Bachórz, Wrocław 1998, s. 50–51). Połączenie tej zabawki z najmniej spolonizowanym Niemcem z rodziny Minclów, prezentującym w całej twórczości autora *Placówki* najbardziej stereotypowy obraz członka narodu niemieckiego (ze względu na przedstawione cechy nawet bardziej Prusaka niż Niemca), raczej nie jest dziełem przypadku, zwłaszcza że swemu bohaterowi „kazał” Prus wymownie umrzeć, „trzymając w ręce sznurek, którym poruszał kozaka”.

35 Np. Janina Kulczycka-Saloni, Tadeusz Żabski, Edward Pieścikowski.

społecznego, którego wykonawcą w tamtym czasie stał się naród niemiecki dowodzony przez wyznawcę tego prawa – kanclerza Bismarcka. Z taką interpretacją współbrzmie nie tylko zakończenie tekstu, ale i scena przed straganem z zabawkami.

Prus potęguje bowiem symboliczną wymowę zakończenia przez fakt nieusatisfakcjonowania niemieckiego malca, któremu Bismarck, nie kupując pajaca, robi – we własnym mniemaniu – o wiele większy prezent z niezaspokojonego pragnienia, jakie będzie w przyszłości procentowało imperatywem zrealizowania owych dziecięcych marzeń. Marzeń, dodajmy, o pociąganiu za sznurki. W płaszczyznę uniwersalną, wykraczającą poza kontekst pruski, choć z nim również historycznie powiązaną, wprowadza nas uwaga sekretarza, który przypomina, że książe przed jedenastu laty w Wersalu ofiarował małej Francuzce lalkę (znów lalkę! – oczywiście tradycyjną zabawkę dziewczęcą, ale jednocześnie kolejną „kukielkę” w rękach niczego nieświadomego reprezentanta marionetkowo traktowanego przez Prusaków podbitego narodu). Tu już blisko do czytelnych skojarzeń z sytuacją Polaków, zwłaszcza w Poznańskim.

Zakończenie utworu ujawnia jednak jeszcze swoje drugie, głębsze, światopoglądowo-egzystencjalne dno. Rok 1882, a precyzyjniej – przełom 1882/1883, był w biografii Prusa, jak już wspomniałam, czasem ważnym i znaczącym. Również dlatego, że stanowił początek procesu przewartościowań, znamienych dla rozwoju osobowości i twórczości samego pisarza, jak i całej formacji pozytywistycznej<sup>36</sup>. W przypadku Prusa niektórzy badacze poszukują symptomów kryzysu już w latach siedemdziesiątych<sup>37</sup>. Za czynnik „kryzysogenny”

36 Por. T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890 (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, Kraków 1966; H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 20–41; J. Maciejewski, *Posłowie*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986, s. 215–223; A. Martuszevska, *Pozytywiści a Młoda Polska*, w: tegoż, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 11–52; M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy...*

37 Por. E. Pieścikowski, *Geneza „Omyłki”*, w: tegoż, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 52–66. Chodzi o echa odczytu Włodzimierza Spasowicza z 1878 roku oraz o wzbierające poczucie niezrozumienia, które swoje literackie ujście znalazło w *Omyłce*. Zob. także S. Fita, „Pozytywista ewangeliczny”. *Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*, w: tegoż, „Pozytywista ewangeliczny”. *Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008 (pierwodruk studium: „Roczniki Humanistyczne” 1987 [druk 1991], z. 1, s. 5–45). Według Stanisława Fity, także bohaterowie *Emancypantek* przeżywają problemy „[...] bliskie zarówno tym, które niepokoiły umysły między rokiem 1870 a 1880, jak i tym, jakie przeżywali ludzie całkiem współcześni w momencie tworzenia i druku powieści” (tamże, s. 31–32). Również Zygmunt Szweykowski pisał,

w interesującym nas okresie należy uznać także poczucie ideowego outsiderstwa, narastające w czasie prowadzenia „Nowin”, a wynikające z faktu, że w tamtym czasie Prus jawił się jako „konsekwentny pozytywista, najbardziej typowy, wręcz modelowy przedstawiciel pozytywizmu warszawskiego”<sup>38</sup>.

W kontekście wspomnianego kryzysu światopoglądowego pisarza zasadne wydaje się przywołanie nazwiska, istotnego również w perspektywie kolejnych tekstów Prusa, zwłaszcza *Lalki*, ale i *Pleśni świata* (1884) oraz noweli *Z legend dawnego Egiptu* (1888). Chodzi o Arthura Schopenhauera<sup>39</sup>. Echa poglądów gdańskiego filozofa są obecne w utworze *On*, jeśli nawet nie bezpośrednio jako genetyczny kontekst<sup>40</sup>, to pośrednio – jako tego (nawet dalekiego) kontekstu efekt, a więc w ideowej wymowie całości. Tak bowiem należałoby odczytywać sens finału, w którym idzie nie tylko o typowo „pruską pedagogikę”, przygotowującą przyszłych kolonialistów. Gra toczy się o coś więcej. O uświadomienie sobie niezwyklej roli niezaspokojonego pragnienia, popędu. O uzmysłowienie sobie konsekwencji płynących z woli nieukontentowania (niemiecki chłopczyk) lub usatysfakcjonowania (francuska dziewczynka). Chodzi wreszcie o dostrzeżenie „wielokrotnie dualistycznej” natury cierpienia, inaczej znaczącego w planie losów indywiduum, inaczej dla zbiorowości. Cierpienie jest motorem postępu (dla Niemców) lub jego hamulcem (dla doraźnie zaspokojonych Francuzów i – w domyśle – dla podległych wieloletniemu marazmowi

---

że „[...] materiał wybuchowy, który wywołał taką eksplozję, jaką jest *Lalka*, przygotowywany był lat kilkanaście” (Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Poznań 1947, t. 2, s. 6).

38 M. Gloger, *Bolesław Prus i dylematy...*, s. 52.

39 Zob. M. Gloger, *Schopenhaueryzm w „Lalce” Bolesława Prusa*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, s. 183–199. Wiele z wyprowadzonych przez badacza wniosków nie ma zastosowania w przypadku utworu wcześniejszego, jakim jest *On*, niemniej wydaje się, że są i inne przesłanki, by włączyć ten drobiazg do grupy tekstów inspirowanych myślą „filozofa smutku”. Sugestywną wskazówką może być tu chociażby stosowana przez głównego bohatera „pedagogika nienasyceń”, sterowanie stanem satysfakcji i nieukontentowania u członków narodu niemieckiego, a także cierpienie jako widoczny rys postaci kanclerza (źródła tego uczucia zostają w utworze ustalone jako różnego rodzaju popędy ambicjonalne).

40 Czy w owym czasie Prus znał poglądy autora *Świata jako woli i wyobrażenia* („przedstawienia” – inne tłumaczenie niemieckiego słowa *Vorstellung*)? Tropy prowadzą ku rosyjskiemu (pierwszemu na świecie) przekładowi Afanasija Feta z roku 1881 (zob. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 8). Czy Prus go czytał? Być może. Z pewnością zapoznał się z poglądami Schopenhauera pośrednio, przez jego kontynuatorów, do których należał Eduard von Hartmann. Ale za sprawą opracowania poglądów Hartmanna przez Henryka Goldberga w książce *Filozofia zasady bezwiednej. Nowy filozoficzny pesymizm* (Warszawa 1873), mógł – być może – absorbować koncepcje Schopenhauera.

Polaków); jest narzędziem manipulacji w ludzkich rękach (Bismarck) oraz instrumentem, za pomocą którego w niepowstrzymanym determinizmie wyraża się wszechpotężna wola określająca losy narodów i świata. Jest także mieczem obosiecznym dla tych, którzy jak tytułowy „on” znają moc cierpienia. Bohater utworu używał tego uczucia jako najbardziej wyrafinowanego oręża, ale i ulegał mu z powodu niemożności zaspokojenia pędu ku kolejnym zdobyczom: terytorialnym (marzenie o podbiciu kolonii holenderskich), politycznym, a także czysto ludzkim, takim jak honory i uznanie, a jak wiemy z prezentowanej wcześniej syntetycznej charakterystyki Bismarcka, również nasycenia jadłem i napitkiem. To różnego rodzaju niezaspokojone żądze wyrwały na twarzy bohatera zmarszczki „jakby wykute z piaskowca”, naznaczyły jego twarz swoim piętnem obwisłych powiek i policzków, obciążły nogi i uczyniły chód podobnym do czołgania, a oddech krótkim i chrapliwym. A wszystko to dlatego, że mimo niemal nietzscheańskiego nadczłowieczeństwa bohatera, objawiającego się w olbrzymiej sylwetce, skrywającej w sobie siłę dźwignięcia na „niezmiernie szerokich barkach” losów „czterdziestu pięciu milionów”, w możliwości zamiany płaszcza „w olbrzymie skrzydła, które porwą go i uniosą tam, skąd narody wyglądają jak mrowiska”, brak mu zdolności do wyzwolenia się spod władzy woli i cierpienia<sup>41</sup>.



Jak sygnalizowałam na wstępie, ściśle rozróżnienie gatunków przynależnych do zbioru uprawianych przez Bolesława Prusa „małych narracji”, „małych próz”, „małych form epickich” jest trudne, a nawet niemożliwe. Takich opinii jest już niemało, sankcjonują one współistnienie kilku przyczyn tego stanu: nieprecyzyjność genologiczną w okresie pozytywizmu, niefrasobliwość samych autorów, czy – jak to bywa w przypadku autora analizowanego utworu – twórcze podejście do kwestii gatunku „małej prozy”. Tę autorską koncepcję noweli badacze próbowali opisać w różnego rodzaju klasyfikacjach<sup>42</sup>.

41 Kwestia stosunku Prusa do teorii Fryderyka Nietzschego jest tematem na osobny artykuł. Wzmianki na ten temat przynoszą: A.Z. Makowiecki, *Prus wobec modernizmu*, w: tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, zwł. s. 155–157; M. Gloger, *Prus i Nietzsche*, w: tegoż, *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*, s. 185–187. W kontekście utworu *On* byłoby jednak interpretacyjnym nadużyciem doszukiwanie się wpływów myśli nietzscheańskiej. Co najwyżej mówić można o zbieżnościach i to raczej z poprzednikami niemieckiego filozofa niż z poglądami autora *Poza dobrem i złem*.

42 Jerzy Putrament wyróżniał: a) formy przejściowe: nowele-reportaże, reportaże-anegdoty, nowele-anegdoty, felietony ze wstawkami nowelowymi; b) nowele-intrygi; c) nowele-szkice; d) szkice powieściowe; e) nowele fantastyczne (*Struktura nowel Prusa*, Wilno

W niniejszym wywodzie celowo unikałam określenia utworu *On* mianem noweli. Po pierwsze, wynika to ze sprzeciwu wobec upraszczających ocen wyrażonych przez historyków literatury, którzy z – wyjątkiem Janiny Kulczyckiej-Saloni, Tadeusza Żabskiego, a także Janiny Szcześniak (również zwolenniczki koncepcji o nowelistycznej naturze interesującego nas utworu)<sup>43</sup> – poświęcili mu nie więcej niż jedno zdanie. Po drugie, gdyby już trzeba było przystać na uznanie utworu *On* za nowelę, to tylko w jej szerokiej, Prusowskiej koncepcji, która ogarnia swoim zasięgiem takie gatunki pokrewne, jak obrazek lub szkic fizjologiczny (pozbawiony fabuły, wchodzący w wymiar paraboliczny, np. *Cienie, Przy księżycu*; ukazujący pewne „typy społeczne” – w tym wypadku jednostkę wybitną, przywódcę państwa, polityka; złożony ze scen rodzajowych)<sup>44</sup>, obrazek rodzajowy (silnie podkreślający krytycyzm pisarza wobec negatywnych zjawisk życia społecznego i humanitarnie broniący krzywdzonych przed skutkami fanatyzmu)<sup>45</sup>, utwór z pogranicza publicystyki (uwzględniający publicystyczność w jej wymiarze historycznym i socjologicznym, czyli z jednej strony podejmujący odpowiednio nacechowane tematy, z drugiej strony – narzędzie bliskiego czasopiśmiennictwu masowego upowszechniania treści nie tylko aktualnych, ale i uniwersalnych)<sup>46</sup>.

Dla Janiny Kulczyckiej-Saloni o przynależności utworu *On* do gatunku noweli decydują określone czynniki. Przede wszystkim, narracja bezosobowa, o której badaczka pisze: „[...] artyzm jej polega właśnie na tym, że tego artyzmu nie ma, że dokonana została do ostatecznych granic posunięta selekcja elementów treściowych i selekcja słów, w których te elementy zostaną wyrażone”<sup>47</sup>. Wydaje się, że prezentowana tu definicja bardziej przystaje do przeźroczyściego stylu niektórych partii narracji w *Lalce* (bo przecież nie do opowiadania Rzecz-

---

1936, s. 125). Janina Kulczycka-Saloni natomiast: a) pogranicze publicystyki – reportaże i felietony; b) nowele „klasyczne”; c) nowele zbliżone do „klasycznych”; d) opowiadania; e) szkice powieściowe; f) nowele-pamiętniki; g) nowele-przypowieści (*Nowelistyka Bolesława Prusa*, s. 61, 204).

43 J. Szcześniak, *Kolonizacja niemiecka w publicystyce i twórczości literackiej Bolesława Prusa*, w: *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, pod red. E. Łoch, Lublin 1986, s. 113–125.

44 Por. T. Żabski, dz. cyt., s. XXXIV. Zob. także J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972.

45 Por. J. Bachórz, *Obrazek prozą (obrazek rodzajowy)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 17, z. 1 (32), pod red. S. Skwarczyńskiej, J. Trzynadłowskiego i W. Ostrowskiego, Łódź 1974, s. 119–122.

46 Zob. J. Trzynadłowski, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982, s. 178.

47 J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, s. 44–45.



kiego) niż do interesującego nas „drobiazgu epickiego”. O zdecydowanie większym skomplikowaniu warstwy narracyjnej utworu pisałam już wcześniej (gra stylizacją językową, dynamicznie ujęty dystans narratorski). O charakterze nowelistycznym świadczyłby także, według badaczki, skromny rozmiar utworu (co o niczym nie przesądza, bo równie dobrze może dotyczyć szkicu, obrazka, a nawet krótkiego opowiadania), a także ograniczenie do minimum realiów (argument równie dobry w przypadku utworów parabolicznych). Również oszczędna charakterystyka bohatera przemawiałaby, zdaniem Kulczyckiej-Saloni, za nowelistyczną poetyką utworu. Kolejnym jej elementem jest dla badaczki istniejący w utworze kontrast między rysunkiem postaci księcia i jego sekretarza. Z tym spostrzeżeniem nie można polemizować, dodać należy tylko, że oprócz kompozycyjnej zasady kontrastu, typowej dla gatunku noweli, dostrzegalne są w omawianym tekście również paralelizmy sytuacyjne (które już wyliczyłam), a także gradacja ujawniająca się w stopniowym odsłanianiu informacji o tytułowym bohaterze, jak również obecność rozwiązań pokrewnych dramatowi: perypetia (a więc spotkanie malca i tym samym powstrzymanie „hagiograficznego” rozwoju fabuły), a także kulminacja (w momencie rozmowy między Bismarckiem a sekretarzem)<sup>48</sup>, prowadząca do katastrofy (którą w wymiarze humanistycznym nie jest wykład „olbrzyma” z teorii niezaspokojonych pragnień, lecz jego interpretacja przez sekretarza, a właściwie operującego mową pozornie zależną narratora).

Do tych cech klasycznej noweli, a za taką uważa utwór *On Żabski*, dołącza badacz ograniczenie fabuły do jednego zdarzenia, wokół którego zogniskowana jest wymowa utworu. I w tym przypadku nie ma sensu dyskutować, bo tak rzeczywiście dzieje się w tym tekście. Brak tu jednak dodatkowej okoliczności, o jakiej wspomina Żabski, a mianowicie przewagi motywów dynamicznych. Tutaj zdecydowanie opis góruje nad opowiadaniem, narracja nad dialogiem – bliżej więc w tym wypadku do obrazka lub szkicu niżli do noweli. I jeszcze jeden „brak”, na który należy zwrócić uwagę przy tej okazji. *On* nie ma wyrazistej ramy kompozycyjnej, chociaż jego kompozycja jest raczej zamknięta: początek to typowa ekspozycja, koniec – sentencyjna pointa<sup>49</sup>. Lecz jako miejsce semantycznie daleko bardziej nacechowane lepiej chyba wskazać tytuł, a nie początek tekstu, bo ten współtworzyłby raczej scenerię baśniową: „Kilka lat temu...” brzmi prawie jak: „Dawno, dawno temu...”, ulica jest mniej ruchliwa, wojskowy nie idzie, tylko się wlecze.

48 Dla Janiny Kulczyckiej-Saloni jest to pointa.

49 Według Edwarda Pieścikowskiego, tego rodzaju pointy będące transcendentnym uogólnieniem wypadków jednostkowych są przejawem modelowości, klasyczności noweli (por. E. Pieścikowski, *Bolesław Prus*, s. 62).

Na tej podstawie trzeba by uznać utwór Bolesława Prusa *On* za paraboliczny. Za takim rozstrzygnięciem przemawiają zarówno przesłanki formalne, jak i heurystyczne<sup>50</sup>. Od strony formalnej tekst spełnia stawiane paraboli wymagania współwystępowania warstwy fabularnej i egzegetycznej. W warstwie fabularnej, oprócz werystycznego ujęcia świata przedstawionego<sup>51</sup> nie wystąpiły zjawiska nadprzyrodzone. Jest jednak stworzona odpowiednia aura – bożonarodzeniowa (a więc „cudowna”, „święta”) i oniryczna (nierealna, idealna, utopijna?). Jest również miejsce na typową dla przypowieści sentencję. Tutaj zawarła się ona w ostatnim zdaniu utworu. W warstwie egzegetycznej umieścił autor problemy, dla których punktem wyjścia i dojścia jest człowiek, jego relacja z innymi ludźmi oraz ze światem. Jak starałam się dowieść, Prus poszerzył pole interpretacyjne o wątki nie tylko czysto antropologiczne, ale i transcendentne, a nawet metafizyczne. W obręb idei włączył pisarz sprawy ważkie i dla światopoglądu pozytywistycznego, i dla własnego systemu myślowego takie, jak determinizm, utylitaryzm, rola jednostki, geniusz (rozumiany jako człowiek i jako zespół określonych predyspozycji psychofizycznych).

Strona interpretacyjna, o czym przekonuje dotychczasowa cisza wokół utworu *On*, domaga się – jak to często w przypadku paraboli bywa – uzupełnień i uściśleń. Bo egzegeza tego typu tekstów odbywa się nie tylko w przestrzeni fabularnej (co tutaj ma miejsce), nie tylko w kwestiach narratora (co i w tym przypadku się zdarza), niezależnie od tego, czy jest on trzecio- czy pierwszoosobowy. Przypowieściowa natura prowokuje do wykraczania poza utwór, nie tylko w obręb najbliższych kontekstów (okoliczności powstania tekstu, jego przynależność gatunkowa, miejsce w całości kształcie twórczości danego artysty), ale również skłania do szukania związków daleko odleglejszych, tworzenia wszechstronnych paralel.

50 Zob. m.in. A. Martuszevska, *Alegoria i symbol w późnopozytywistycznej paraboli*, w: *Małe formy narracyjne*, pod red. E. Łoch, Lublin 1991, s. 25–36.

51 W tekście sprowadza się to do uprawdopodobniających uszczegółowień miejsca: Berlin, jedna z mniej ruchliwych uliczek, czasu: „kilka lat temu”, „jedenaście lat temu w Wersalu”; postaci: „on”, czyli już nie symboliczny, ale alegoryczny – wojskowy, książę itd. oraz sekretarz-biograf (obaj wyposażeni w charakterystyki pośrednie i bezpośrednie); sytuacji: całkiem możliwe w świecie realnym scenki, selekcjonowane w celu wyekspozowania najważniejszych – z punktu widzenia autora – spraw. O Prusowskim rozumieniu weryzmu zob. S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963, s. 123–130.



ABSTRACT

A SIGNIFICANT TRIFLE. BOLESŁAW PRUS' *HE*

The article deals with Bolesław Prus' short story entitled *He*, written in 1882 and so far omitted in monograph works. Owing to this fact, despite its important issues of determinism, utilitarianism, individualism, and of the concept of the genius, as well as the superiority of the common good to the private good of individuals He has come non-existence, as far as its reception is concerned. Therefore, through a careful analysis of the semantics of the title, an examination of its origin, and an interpretation of the ideological content, this article wishes to save this "short piece of prose" from oblivion.

KEYWORDS

Bolesław Prus, *He (On)*, determinism, genius, state