

Piotr Żbikowski

Program literacki Bolesława Prusa

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 10, 253-284

1955

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z Katedry Historii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Janina Garbaczowska

Piotr ŻBIKOWSKI

Program literacki Bolesława Prusa

Литературная программа Болеслава Пруса

Programme littéraire de Boleslas Prus

„Plon badań naukowo-literackich nad całokształtem twórczości Prusa nie jest bogaty, nie tylko nie przynosi jakichś konkretnych wyników i osiągnięć, ale nawet daleki jest od postawienia zagadnienia, od wytyczenia kierunku dalszej pracy”¹.

Słowa te pisała Kulczycka-Saloni w roku 1946. Do chwili obecnej ten stan oficjalnej „prusologii” uległ oczywiście poważnym zmianom. Przede wszystkim, już w r. 1947 wyszła monografia Zygmunta Szweykowskiego *Twórczość Bolesława Prusa*, w następnym roku ukazała się druga monografia poglądów filozoficznych Prusa, pióra Feliksa Araszkiewicza *Bolesław Prus — Filozofia — Kultura — Zagadnienia społeczne*, prócz tego od roku 1946 zaczęły wychodzić artykuły Henryka Markiewicza o największych dziełach Prusa, zebrane i uzupełnione w roku 1950 jako *Realizm krytyczny Bolesława Prusa*. Nie należy również zapominać o *Kronikach Prusa*, które wychodzą pod redakcją Szweykowskiego oraz obszernym wyborze artykułów Prusa na temat sztuki zrobionym przez Piotra Grzegorzycyka. Wyszły one w *Materiałach do studiów i dyskusji* z roku 1951. Cennym przyczynkiem do poznania Prusa — pisarza jest wydana w tym samym roku przez Araszkiewicza książeczka pt. *Prus w świetle własnej biblioteki*.

Wszystkie te pozycje zmieniły niewątpliwie sytuację, o której pisała Kulczycka. Nie mniej są zagadnienia zupełnie jeszcze nie opracowane,

¹ J. Kulczycka-Saloni: *Stan badań nad Prusem*. (Odczyt wygłoszony na Sesji I Zjazdu Nauk.-Lit. im. Bolesława Prusa w Warszawie, dnia 29 września 1946) „Zagadnienia Literackie”, R. IV, z. IV, V, VI, lipiec—grudzień 1946, s. 123.

a ważne dla należytego zrozumienia i zinterpretowania twórczości Prusa. Zagadnieniem tego rodzaju jest właśnie stosunek Prusa do sztuki, problem ustalonych przez niego zasad tworzenia, jednym słowem — program literacki Prusa.

Zagadnienie to nie znajdowało zainteresowania wśród dotychczasowych badaczy, choć ze względu na swe znaczenie w twórczości wielkiego realisty zmuszało ich niejednokrotnie do zajęcia wobec niego jakiegoś stanowiska. Włodek np. w swej obszernej książce o Prusie, choć wyodrębnił aż dwa rozdziały (VII i VIII), w których miał zamiar przedstawić stosunek Prusa do sztuki, skwitował ostatecznie to zagadnienie omówieniem stosunku Głowackiego do współczesnych mu pisarzy, malarzy, aktorów czy muzyków.

Sprawa ta, na pewno ciekawa i ważna z punktu widzenia biografii pisarza, niewiele nam mówi o jego estetyce. Dość przypadkowe także są zestawienia twórcy *Faraona* z Dickensem, Daudetem, Dygasińskim i Sienkiewiczem. Są one, w książce *Włodek*, w większości gołosłowne, opierają się na znanych argumentach Chmielowskiego i Kotarbińskiego. Interpretacja ideologiczna spuścizny Prusa, oparta przede wszystkim na opiniach Stanisława Brzozowskiego i Ludwika Popławskiego, również nie jest najtrafniejsza.

Najbardziej cenne, tak w całej książce jak w wymienionych rozdziałach, są hojnie porozsiewane cytaty z publicystyki Prusa. Spotkać tam można wypowiedzi dotyczące badań nad kompozycją, humorem, budową powieści, rozważania o tendencji w dziele sztuki, wreszcie zaś wyczerpująco sformułowany stosunek Prusa do tzw. „nowej sztuki” w ogóle, do programu zaś Przybyszewskiego w szczególności.

Brak jednak jakichkolwiek wniosków i ogromne niedbalstwo metodyczne w książce powoduje, że przedstawia ona wartość jedynie jako zbiór biograficznych wiadomości i obszernych wyjątków z niewydanej dotąd publicystyki Prusa. Takie też jest zdanie o książce *Włodek* oficjalnej „prusologii”, która przemilcza jej istnienie jako poważnej pozycji naukowej.

Badania Araszkiewiczza nad Prusem dają w wyniku trzy pozycje pomocne przy badaniu programu literackiego pisarza. Przede wszystkim więc wydaje Araszkiewicz notatki Prusa o kompozycji oraz fragmentaryczne wprawdzie ale bardzo ciekawe zapiski, mówiące o poglądach pisarza na wartość życia, na społeczeństwo oraz na własny program życiowy².

Dokładna znajomość rękopisów Prusa pozwoliła Araszkiewiczowi wyjaśnić w tej książce przede wszystkim niejasności związane z pracą pisa-

² F. Araszkiewicz: *Refleksy literackie*. Lublin 1934. (Ze spuścizny rękopiśmiennej Bolesława Prusa).

rza pt. *Teoria twórczości literackiej*. Pisze on: „Wziąwszy pod uwagę informację L. Włodka i P. O. Głowackiej, stwierdzić należy, że rękopisy te zarówno *Teoria twórczości literackiej* jak i *O kompozycji* zaginęły, natomiast pozostały luźne notatki”³.

Ciekawym również przyczynkiem jest druga praca Araszkiewicza *Prus w świetle własnej biblioteki*. W książce tej analizując zawartość marginaliów resztek biblioteki Prusa, pozostających obecnie w Bibliotece Publicznej im. H. Łopacińskiego, stara się Araszkiewicz ustalić kierunek oraz charakter zainteresowań pisarza i dochodzi do stwierdzenia, że „biblioteka Prusa była raczej filozoficzna i naukowa, a nie literacka... zatem był on literatem mało korzystającym bezpośrednio z literatury, lecz przede wszystkim z dziejów filozoficznych, społecznych i przyrodniczych i pod tym względem może być uważany metodologicznie za pozytywistę”⁴.

W dziedzinie teorii literatury książka rzuciła ciekawe światło na zagadnienie wpływu obcych teoretyków na Prusa w okresie tworzenia przez niego własnego programu literackiego. Np. liczne zakreslenia na książce J. Chentrela — *Cours abrégé de littérature* nasuwają Araszkiewiczowi wniosek: „należy stwierdzić niewątpliwie jej związek z powstającymi w tym czasie koncepcjami teoretyczno-literackimi Prusa, szczególnie zaś z jego teorią kompozycji literackich”⁵.

Podobnych spostrzeżeń i wniosków znaleźć można znacznie więcej w omawianej książeczce. Najważniejszy jest ostateczny: „Najpierw kształtował się w Prusie filozof, potem teoretyk literatury”. Proces ten odbywał się w latach 1871—1886, czyli między 26 a 40 rokiem życia pisarza i kształtował się oczywiście równolegle z innymi zasadniczymi procesami dojrzewania filozoficznego”⁶.

Spostrzeżenie to potwierdza wnioski, do jakich doszedł Araszkiewicz już kilka lat wcześniej, mianowicie w wydanej w roku 1947 monografii Prusa. Umieszczam ją na końcu, ponieważ zawiera ostateczną syntezę poglądów autora na Prusa-filozofa i Prusa-pisarza, syntezę, która nie tylko, że nie uległa zmianie w późniejszych wydawnictwach, ale przeciwnie, wzbogaciła się o nowe argumenty. Książka ta, będąca „*summa*” filozoficzną o Prusie-myślicielu i artyście, pewne zagadnienia programu literackiego pisarza przedstawia chyba niezupełnie zgodnie z faktycznym stanem rzeczy. Np. według Araszkiewicza Prus stawia sztukę poniżej nauki, filozofii, pracy, dzieł filantropijnych, nie mówiąc już o życiu, tymczasem wiemy, że okres, w którym Głowacki nie doceniał wartości sztuki

³ *Tamże*.

⁴ F. Araszkiewicz: *Prus w świetle własnej biblioteki*. Lublin 1953, s. 47.

⁵ *Tamże*, s. 51.

⁶ F. Araszkiewicz: *Tamże*, s. 8.

był bardzo krótki, późniejszy zaś okres rozwoju jego poglądów na sztukę przynosi całkowite zrównanie wartości poznawczych oraz społecznej ważności nauki i sztuki.

Niemniej znajdują się w monografii Araszkiewicza spostrzeżenia (i te zdecydowanie przeważają) niesłuchanie cenne dla studiów nad estetyką Prusa. Oryginalne są np. porównania Prusa, a raczej etycznego aspektu jego programu do estetyki Norwida. Ciekawa jest również motywacja ciągłej ewolucji w estetyce pisarza. Araszkiewicz mianowicie twierdzi, że to „walka moralisty z artystą wywołała brak konsekwencji w poglądach Prusa na sztukę”⁷. Zwraca też uwagę na zależność estetyki Prusa od teorii Taine’a oraz analizuje pozycję jaką zajmuje sztuka w hierarchii ogólnoludzkich wartości w filozofii Prusa.

Sposobem interpretacji oraz pewnymi zbieżnościami metodycznymi (etyczny aspekt estetyki Prusa) pokrewna jest tym studiom praca Adamczewskiego *Etyka pisarska Prusa*.

Powstała w związku ze Zjazdem Nauk.-Lit. im. Bolesława Prusa w Warszawie w roku 1946 postawiła przed sobą ambitne zadanie: wyjaśnić i umotywić naukowo prawidłowości estetyczne zachodzące w twórczości Prusa. Adamczewski wyszedł przy tym z założenia, że „konstrukcja etyczna” pisarza jest „czynnikami sprawczym i wiążącym zespół zabiegów pisarskich”⁸. Ta koncepcja była główną przeszkodą, która nie pozwoliła autorowi wyciągnąć słusznych wniosków z zebranych spostrzeżeń. „Uniwersalna formuła odpowiedzialności etycznej tłumaczy u Adamczewskiego wszystko: technikę kontrastów i rzeczową oszczędność stylu, realizm charakterologiczny i racjonalistyczny stosunek do własnego piarstwa”⁹.

Koncepcja taka jest jednak zrozumiała na tle humanistyki neoidealistycznej, reprezentowanej właśnie przez Adamczewskiego, a uniezależniającej wszelkie czynności humanistyczne od czynników zewnętrznych i tłumaczącej je właściwościami duchowymi „jednostki kulturotwórczej”. W konsekwencji prowadzi to do błędnego koła. Autor nie może zdobyć się na wyjście poza zaczarowany krąg przyczyn wtórnych, nie umie doszukać się nadrzędnych i decydujących wpływów zewnętrznych, uwarunkowań społecznych, dlatego też twórczość wyjaśnia przez postawę etyczną i *vice versa*.

⁷ F. Araszkiewicz: *Bolesław Prus, Filozofia, Kultura, Zag. społeczne*. Warszawa—Wrocław 1948, s. 193.

⁸ S. Adamczewski: *Etyka pisarska Prusa*, „Zag. Literackie”, 1946, s. 193.

⁹ H. Markiewicz: *Prace o pozytywizmie*, „Pam. Lit.”, R. XLI, (1950), z. 1, s. 223.

Następną pozycją, która omawia zagadnienia związane z estetyką Prusa jest *Twórczość Bolesława Prusa* — Szweykowski. Obszerna monografia o olbrzymich wartościach dokumentalnych, imponująca ilością zebranego materiału posiada, przynajmniej w części traktującej o estetyce Głowackiego, pewne wady metodologiczne. Należy do nich przede wszystkim brak związania poglądów estetycznych pisarza z wpływami ówczesnej rzeczywistości literackiej oraz całkowite ich uniezależnienie od produkcji artystycznej Prusa. Przedstawiając np. ewolucje, jakim podlegał stosunek Prusa do sztuki, przyczyn tych ewolucji doszukuje się Szweykowski jedynie w psychice autora, co nie jest wyjaśnieniem zadawalającym. Nie doceniający roli sztuki i jej zadań w życiu społecznym zaczął Prus, według hipotezy Szweykowskiego, odczuwać sztukę jako „siłę kojącą dla znękaney duszy”, jako ucieczkę od brzydoty świata rzeczywistego. Co więcej, w latach 1883—1885 „twórczość artystyczna uświadomiła się pisarzowi jako niezależna sfera potrzeb duchowych człowieka, która odkrywa nowe wartości... pełniąc w zakresie kultury taką samą rolę jak nauka”¹⁰.

Argumenty takie, pozbawione zupełnie motywacji racjonalnej są, rzecz jasna, nieprzekonywające. Wartości źródłowe książki są jednak olbrzymie i decydują o tym, że powinna ona być znana każdemu, kto chce badać poglądy estetyczne Prusa.

Ostatnia wreszcie z wymienionych pozycji, *Prus jako krytyk sztuki* — Piotra Grzegorzcyka, nie przedstawia specjalnych wartości. Jest to opatrzone krótkim komentarzem wybór recenzji i artykułów Prusa na temat sztuki. Pod względem interpretacyjnym praca nie przynosi żadnych nowych rozwiązań.

Jak więc widać zagadnienie programu literackiego Prusa jest wciąż zagadnieniem otwartym, do końca nie przebadanym.

Program literacki pisarza odbija jak w zwierciadle obraz człowieka, ideologa i artysty. Najbardziej intymne nieraz ambicje i plany życiowe, zasady światopoglądowe, czy wreszcie zamiary i plany twórcze, przetransponowane na język pojęć estetycznych stanowią istotną treść programu. Dlatego, aby móc go poznać i właściwie osądzić nie wystarczy przebadać twórczość artystyczną, nie wystarczy też przeanalizować wypowiedzi bezpośrednio dotyczące programu literackiego pisarza. Trzeba poznać poza warsztatem pisarskim, człowieka i jego życiowe ideały.

W wypadku Prusa pomijano to dotychczas milczeniem, albo też zadowolano się przytoczeniem faktów bez wyciągania z nich wniosków. Pomijając Włodka, który problem poglądów estetycznych Prusa załatwił kil-

¹⁰ Z. Szweykowski: *Twórczość Bolesława Prusa*. Poznań 1948.

koma cytatai, Szweykowski np. ograniczył się do przeanalizowania tylko wypowiedzi publicystycznych Prusa, Araszkiewicz zaś, choć pierwszy ogłosił w *Refleksach literackich* cenne i dotychczas niezbrane uwagi pisarza, przy omawianiu jego programu nie wyciągnął z nich żadnych wniosków. Inni badacze, jak Adamczewski, Kulczycka-Saloni, czy Markiewicz również nie uwzględniają ich w swych pracach. Tymczasem ogłoszone przez Araszkiewicza uwagi Prusa są rewelacją podważającą w znacznym stopniu dotychczasowe pojęcia o autorze *Placówki* jako „wielkim szaraku”, czy „suchym i beznamiętnym artyście”. Dla zrozumienia samego programu, którego fundamentalna zasada — użyteczności oraz wychowawczości literatury i sztuki pozostała nienaruszona przez okres wszystkich jego ewolucji i zmian, uwagi te są również niezwykle pomocne.

Uderzają nas one przede wszystkim bardzo osobistym charakterem odsłaniając obraz człowieka, różniącego się nieraz dość krańcowo od autora *Szkicu programu*, lub *Najogólniejszych ideałów życiowych*. I tak np. pod znamienym tytułem *Prawidła życia*, Prus pisze: „Nie dawać się poznać pod żadnym względem, zgromadzić siły tak moralne jak i materialne, być przygotowanym na wszystko, działać bez wahania się... Wszystko zdobywać własnymi siłami, pilnując się prawidła zmiany, zawiązywać stosunki korzystne dla siebie, kierować swoimi myślami, nieustannie uważać na stosunek swój do otoczenia, umieć w każdej chwili przewidywać co będzie i przygotowywać się do tego”¹¹.

Dalej zaś, pt.: *Co robić?* napotykamy na jeszcze bardziej charakterystyczne uwagi: „Mam pociąg do zajęcia wysokiego stanowiska, a nawet do pewnego blasku... Czeka mnie ciężka praca, zerwanie z kolegami... z wyknięciami, jednym słowem ze wszystkim. Co tu pomogą żale niewczesne, np. tej treści, że się nie urodziłem milionerem?... Pracuj, pracuj. I cóż stąd? Czego mnie trzeba do szczęścia? Albo wypełnienia urojeń, albo zerwania z nimi i zwrócenia się do rzeczywistości, albo śmierć”¹².

Obraz osobistości wielkiego pisarza urobiony po trosze na podstawie jego wynurzeń w *Słótku o krytyce pozytywnej*, po trosze uzupełniany wiadomościami o charakterze anegdotycznym, niepełny i niedokładny dzięki skrytości Prusa i jego niechęci do zwierzeń o sobie, uwagi te znakomicie rozszerzają. Staje się teraz zrozumiałe, że nie tylko zamiłowanie do nauk ścisłych i przyrodniczych odstręczało Prusa od literatury. Jak wielu innych wielkich pisarzy, traktował on swoje pisarstwo jako ostateczne wyjście życiowe, kiedy na szczęście dla literatury zawiodły inne próby, wyjście, które zostało mu narzucone przez niezwykle ciężkie wa-

¹¹ F. Araszkiewicz: *Refleksy literackie*. Lublin 1934, s. 12.

¹² *Tamże*, s. 17.

runki materialne. Zrozumiała o wiele bardziej staje się w świetle tych uwag wypowiedź Prusa, spowodowana prośbą D e m b e g o, o wykazanie mu dzieł drukowanych w książkach i czasopismach. Głowacki pisał wtedy: „Z prac moich, które wyszły w formie książkowej, wymieniam: *Pisma*, nakładem Wawelberga, *Emancypantki*, *Lalka*, *Faraon*, *Szkic programu*, a... zapewne wyjdzie książka *O najogólniejszych ideałach życiowych*. Pisalem też o sprawie żydowskiej (12.000.000 dla Galicji) w „*Kurierze Codziennym*” i parę razy o ogólnym ekonomicznym stanie naszego kraju. Innych rzeczy nie pamiętam”¹³.

Prus nie należał do pozerów życiowych. Wszystkie jego wypowiedzi cechuje szczerłość i bezpośredniość. Dlatego też wypowiedź tę można z dużą dozą prawdopodobieństwa traktować jako prawdziwy wyraz stosunku pisarza do swej twórczości. Podobne zresztą stanowisko, jak już wspomniałem, zajmuje A r a s z k i e w i c z w swej pracy *Prus w świetle własnej biblioteki*. W osobowości Prusa kształtował się istotnie najpierw filozof, a potem dopiero literat. Dodać tu jeszcze można, że nie tylko filozof ale również reformator społeczny i kandydat na uczonego. Mówi o tym stanowisko jakie zajmował wśród inteligencji pozytywistycznej, wśród panujących wówczas prądów filozoficznych i ekonomicznych. Mówi o tym również *Szkic programu* oraz sławna polemika z Krzywickim, w której ten ostatni zaatakował złudę i nierealność solidarystycznych koncepcji społecznych Prusa i jego marzeń o zachowaniu z „poprawkami” istniejącego ustroju.

Gdy uświadomimy sobie jak mocno bojkotowany był Głowacki za te nie-miałe w istocie „poprawki”, jak głęboką przepaść wykopał między sobą a całym obozem „młodych” dzięki zajmowaniu takiej właśnie postawy, jak mało był rozumiany i jak gorzko nad tym bolał, zrozumiemy wyjątkowość jego drogi, wielkie nadzieje jakie do swych postulatów społecznych przywiązywał, oraz całkowite prawie zaangażowanie się w tej pracy, wykluczające wszelkie inne zainteresowania.

Zrozumiemy istotną marginesowość ówczesnych uwag o sztuce i literaturze oraz wielką złożoność i skomplikowanie tego procesu, w którym pomimo tak wysoce niesprzyjających warunków, wbrew niemal chęciom i woli pisarza, zaczynał dochodzić do głosu władczy instynkt pisania, a z nim, coraz bardziej wykrystalizowany i coraz bardziej przychylny stosunek do literatury, przybierający powoli formę określonego programu literackiego. Głęboka wrażliwość estetyczna pisarza, znana z jego zachowania się na koncertach czy spektaklach teatralnych, wyrażana zaś często w listach do kolegów i przyjaciół, w których mówi o literaturze jako

¹³ Cyt. za Szweykowskim: *To i owo*. Warszawa 1935, s. 22.

o ucieczce od trudności i brudów życia, jako środka bogacącym i mobilizującym człowieka, szukała ujęcia.

Szukały ujęcia nagromadzone w psychice pisarza, bogate zasoby spostrzeżeń nad życiem społecznym. Krach filozofii, odrzuconej przez społeczeństwo i życie, odmienny od spodziewanego kierunek rozwoju społeczeństwa nakazywał dopatrywać się w nim właśnie przyczyn gospodarczych kryzysów, oraz zniekształcenia pozytywistycznych koncepcji społeczno-gospodarczych. Literatura stawała się teraz coraz bardziej pomocnym i skutecznym środkiem krytyki i naprawy społeczeństwa. Zaczynało zwyciężać twierdzenie Taine'a o wielkich i samoistnych wartościach literatury, dojrzało w pisarzu przekonanie o ich wartościach poznawczych i wychowawczej funkcji. Niewątpliwie znaleźć można byłoby jeszcze więcej ukrytych pobudek, które spowodowały w tych latach metamorfozę Głowackiego — publicysty i reformatora społecznego w Prusa-pisarza. I te jednak dają zupełnie jednoznacznie do zrozumienia, jak ciężki był ten proces, jak długotrwały i przewlekły, ile kosztował wyrzeczeń i rezygnacji. Dalsza zaś twórczość świadczy, że był to proces, który spowodował zmiany trwałe i widoczne.

Niezależnie od osobistych intencji i przekonań został Prus wielkim artystą, a nie Wokulskim-filozofem czy uczonym. Dość długi jednak okres czasu upłynął, okres obfitujący w takie pozycje, jak: *Pałac i rudera*, *Sieroca dola*, *Przygoda Stasia*, czy nawet *Powracająca fala*, zanim Prus zdobył się na sformułowanie swego literackiego programu. Okres ten jest zresztą tym trudniejszy do omówienia, że data początkowego zainteresowania się zagadnieniami z dziedziny filozofii i teorii literatury jest wciąż jeszcze hipotetyczna, żadnej zaś odrębnej publikacji zawierającej jego program nie posiadamy.

Szweykowski jest zdania, że „stosunek swój do literatury sformułował Prus około roku 1885”¹⁴. Data ta jednak jest chyba zbyt późna. Świadczyć o tym może, choćby wypowiedź samego Prusa w *Słódku o krytyce pozytywnej*. Prus pisze tam: „*Placówkę* zacząłem około roku 1880, pt. *Nasza placówka*. Kiedym początek jej przeczytał koledze D. H. ten poradził mi tytuł *Placówka* i powiedział, że początek jest zły. Ta uwaga zachęciła mnie do jeszcze pilniejszych badań nad teorią kompozycji”¹⁵.

Otóż ostatnie słowa Prusa każą się nam domyślać, że w tym samym czasie (rok 1880) stosunek jego do literatury był już dostatecznie jasno sformułowany. Trudno bowiem przypuszczać, ażeby pisarz o tak poważnym dorobku literackim jakim był w owym czasie Prus, jednocześnie zaś

¹⁴ Z. Szweykowski: *Twórczość Bolesława Prusa*. Poznań 1947, t. I, s. 134.

¹⁵ B. Prus: *Słódko o krytyce pozytywnej*. „Kurier Codzienny”, 1893, nr 308—316.

o podobnej znajomości zagadnień teoretyczno-literackich, nie zastanawiał się nad swym stosunkiem do literatury i nie ustalał w tym kierunku jakiegos stanowiska. Twierdzenie zresztą Szweykowskiego pozbawione jest jakiegos poważniejszej argumentacji. Na dowód przytacza tylko słowa Prusa ze sprawozdania o premierze *Jacusia Lubowskiego*: „Wszystko co powiedziałem, są to zdania profana, który wcale nie ma pretensji do biegłego sądenia dzieł sztuki”¹⁶. W zdaniu tym znacznie prędzej dopatrzyć się można właściwej Prusowi skromności i rezerwy w wydawaniu wniosków ostatecznych, niż jego ignorancji. Gdybyśmy zresztą chcieli się nawet zgodzić na hipotezę Szweykowskiego trzeba byłoby uwierzyć, że część arcydzieł nowelistycznych Prusa powstała również żywiołowo, bez uświadomienia sobie ze strony pisarza, czym one są, komu będą służyły i jaką rolę spełniały w społeczeństwie. W wyraźnej zaś już sprzeczności z dowodzeniem Szweykowskiego stoi zamieszczona w „Kraju” recenzja Prusa z *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza. Otóż w tej recenzji, powstałej przecież już w roku 1884, napotykamy na tak doskonałą i wnikliwą analizę środków artystycznych sienkiewiczowskiej epepei oraz tak dojrzałe i przemyślane sądy Prusa o sztuce i literaturze, że nie mamy prawa wątpić o świadomym stosunku autora *Lalki* do literatury w tym okresie. Istnieje poza tym bardzo szczegółowa i dokładna wypowiedź pisarza o początkach jego drogi twórczej i pierwszych krokach w studiach nad literaturą. W wypowiedzi tej, pochodzącej z roku 1890 Prus m. in. pisze: „Po kilku latach spostrzeżeń i rozmyślań kwestia zaczęła mi się wyjaśniać, a już w sierpniu 1886 roku porobiłem pierwsze notatki. Dziś samych wniosków, twierdzeń i zagadnień mam przeszło 80 arkuszy, niektóre części metody wypróbowałem praktycznie i... mam nadzieję wydać naukowo opracowaną: „*Teorię twórczości literackiej*”¹⁷.

„Spostrzeżenia i rozmyślenia” Prusa zaczęły się więc o wiele wcześniej, niż około 1885 r. W dowodzeniach swych zresztą Szweykowski sam sobie zaprzecza i *Kamizelkę* (r. 1882) uważa za pierwszy programowy utwór Prusa. Z całego więc jego rozumowania wynika, że narodziny programu utożsamia z pojawieniem się oficjalnych wypowiedzi Prusa o sztuce i literaturze, które ukazują się zresztą już około r. 1884.

Najprawdopodobniej, jako datę graniczną można przyjąć rok 1883, rok powstania *Szkicu programu*, przy którego pisaniu musiał Prus wyznaczyć sobie świadomy i określony stosunek do literatury. Zasadnicza trudność, zarówno w wyznaczeniu zupełnie pewnej daty narodzin programu Prusa, jak i w przebadaniu podstawowych założeń tego programu, leży

¹⁶ Cyt. za Szweykowskim: *Lalka Bolesława Prusa*. Warszawa 1927, s. V 128.

¹⁷ Patrz ods. nr 15.

we fragmentaryczności spuścizny Prusa z tej dziedziny. *Teorii twórczości literackiej*, o której wspomniał w cytowanym poprzednio urywku, nigdy nie wydał, rękopis zaś tej pracy zaginął. Wszystkie wypowiedzi Prusa na ten temat porozsiewane są po czasopismach. Wiele z pewnością jest jeszcze nieodkrytych, zarówno zaś 29 tom *Pism* jak i *Wybór kronik i pism publicystycznych* pod redakcją Szweykowskiego zawierają bardzo znikomą część dorobku pisarza. Nie wyczerpuje go również publikacja Piotra Grzegorzcyka.

Istnieje wprawdzie jeszcze rękopis Prusa znajdujący się obecnie w Bibliotece im. Łopacińskiego w Lublinie, traktujący chyba o kompozycji, ale i on w konkretnych pracach rekonstrukcyjnych niewiele może być pomocny. Araszkiewicz tak mówi o nim: „Rękopis wzmiankowany nie ma tytułu, choć treść jego wyraźnie wskazuje, że jest rękopisem o kompozycji”. A dalej: „Sam pomysł zastosowania zasad doskonałości, użyteczności i szczęścia do rozważań o kompozycji wydaje się dość dziwnym i niestety na podstawie pozostałych szczątków rękopisu niedostatecznie zrozumiałym”. Dodaje też, że: „wziąwszy pod uwagę informacje L. Włodka i P.O. Głowackiej, stwierdzić należy, iż zasadniczo rękopisy te zarówno *Teoria twórczości literackiej* jak i *O kompozycji* zaginęły, natomiast pozostały luźne szczątki”¹⁸.

Istnieje jeszcze jedna, bardzo poważna trudność, o której wspomina Szweykowski. Mówi on mianowicie, że: „Prus nie umiał wyeliminować w swych rozważaniach spraw ściśle artystycznych od innych dziedzin wiedzy i życia; w notatkach o kompozycji znajduje się wprost *silva rerum* estetyki, psychologii, etyki, socjologii, logiki...”¹⁹.

Zjawisko to, niestety prawdziwe, czyni dla nas czytelną i wartościową jedynie spuściznę pisarza zawartą w czasopismach, zawierającą jego recenzje, polemiki, refleksje literackie, czy też zupełnie luźne i mimochodem tylko rzucone uwagi. Stąd one tylko stanowią podstawę niniejszych rozważań i tylko przy ich pomocy można pokusić się o próbę zrekonstruowania programu literackiego Prusa.

Oczywiście program ten stałby się pełniejszy w wypadku skonfrontowania go z twórczością artystyczną pisarza. Istnieje tu jednak pewne niebezpieczeństwo. To bowiem, co nazywamy umownie programem literackim Prusa, jak już o tym wspomniał Araszkiewicz, nie doczekało się nigdy zebrania w uporządkowany i skodyfikowany system poglądów na istotę i charakter sztuki. Brak w nim także prawie zupełnie uwag dotyczących metody twórczej, która potrafiłaby w sposób możliwie adekwat-

¹⁸ F. Araszkiewicz: *Refleksy literackie*, s. 26.

¹⁹ Z. Szweykowski: *Twórczość B. Prusa*, t. I, s. 298.

ny oddać określoną wizję rzeczywistości, jaką narzuca artyście jego ideologia. Poza tym cechą typową dla tych uwag porozrzucanych na przestrzeni przeszło 26 lat po czasopismach jest istnienie pomiędzy nimi zasadniczych nieraz sprzeczności, pojawianie się zaprzeczających sobie nawzajem twierdzeń, ciągła ewolucja, współistnienie elementów nowatorskich i tradycyjnych, oscylowanie między materialistyczną koncepcją sztuki a jej interpretacją idealistyczną, wnikliwe definicje obok fantastycznych kombinacji i naiwnych hipotez. Pierwiastki nowe i oryginalne przy niemal dosłownych zapożyczeniach.

Dodatkową trudność stanowi to, że uwagi Prusa powstawały przecież najczęściej na marginesie jego recenzji, artykułów publicystycznych i reportaży. Stąd ich fragmentaryczność, częste powtarzania, powodujące szczegółowe nieraz opracowanie jednego zagadnienia, kosztem całkowitego pominięcia innych.

Dlatego też o ile mogą one stanowić całość ciekawą z historycznego punktu widzenia, całość ujawniającą przekonania ideowe pisarza i te postulaty estetyczne, które patronowały mu jako krytykowi literackiemu, o tyle niesposób zestawiać ich z twórczością artystyczną, ponieważ żadna analiza nie jest w stanie ustalić hierarchii ważności w wypadku istniejących sprzeczności, ani ostatecznej redakcji poszczególnych założeń wobec istnienia różnych wariantów.

Można jedynie zaznaczyć ciągłą ewolucję poglądów pisarza na literaturę i sztukę oraz ukazać etapy rozwojowe w kształtowaniu się jego programu. Jak już wynika z poprzednich uwag formował on się bardzo powoli.

Początkowo Prus podobnie jak cała „młoda prasa” pozytywistyczna zapatruje się negatywnie na wartość literatury oraz społeczny sens jej istnienia. Na poglądach tych widocznie zaciążył wpływ Buckle'a, którego zasady „młodzi” przestrzegali początkowo szczególnie żarliwie.

W roku 1881 Prus pisze: „Sztuka w narodzie jest jak jedwabny parasol albo piórko u kapelusza. Cobyśmy zaś powiedzieli o człowieku, który nie mając koszuli na grzbiecie i obuwia na nogach uganiałby się jednak za jedwabnym parasolem i strusim piórem?”²⁰. Nie rozumie więc sztuki jako odrębnej kategorii zjawisk kulturowych widząc w niej jedynie rozrywkę i przyjemność, bez których społeczeństwo może się doskonale obejść. Bardzo wyraźnie dostrzec można w zajmowaniu takiego stanowiska również poglądy Taine'a uważającego sztukę za nieodłączną od dobrobytu materialnego, na którą mogą sobie pozwolić jedynie narody posiadające wysoką stopę życiową.

²⁰ B. Prus: „Kurier Warszawski”, 1881, nr 56.

Trzeba jednak dodać na usprawiedliwienie Prusa, że poglądy te, przyjęte dość mechanicznie za przykładem całego obozu „młodych”, wyrażały nie tyle zdecydowaną i przemyślaną postawę pisarza, ile jego marginesowe uwagi o zagadnieniu nie znajdującym się wówczas w bezpośrednim kręgu zainteresowań. Zaryzykować można także twierdzenie, że dotyczyły one nie całej literatury, a stanowiły usprawiedliwioną reakcję na epigonizm literatury romantycznej.

Był to pierwszy okres zainteresowania się Prusa sztuką. Można go zamknąć w latach 1870 — 1882. Niebawem zaczyna pisarz głosić konieczność rozwijania i pielęgnowania sztuki, zwraca uwagę na jej wielką rolę wychowawczą i wartości poznawcze, które wzbogacają życie psychiczne człowieka. Choć w dalszym ciągu twierdzi, że sztuka jest dla społeczeństwa a nie odwrotnie, nie chce już jednak wyeliminować jej z życia, ale przeciwnie: pragnie spotęgować jej oddziaływanie i obcowanie z nią społeczeństwa.

Poglądy te odpowiadają ówczesnej postawie ideowej pisarza, „zdegradowanego”, obecnie przez społeczeństwo i samego siebie z roli trybuna społecznego do roli twórcy widzącego w sztuce jeden z najpotężniejszych środków służących do wychowania człowieka. Ukazanie wielkich, samostanowiących wartości literatury, zbiegnię się w tym okresie z postulowaniem realistycznego przedstawiania zjawisk i ich prawidłowej interpretacji. Jest to etap drugi, obejmujący lata 1883—1887/88 i zawierający najbardziej dojrzałe i najliczniejsze wypowiedzi Prusa o literaturze i sztuce.

W okresie trzecim, podobnie jak w pierwszym ilość wypowiedzi krytyczno-literackich Prusa ogranicza się znów do kilku zaledwie, przy czym najważniejsze z nich umieszczone są w *Najogólniejszych ideałach życiowych* i mają charakter bardzo ogólnikowy. Ich sens ideowy, jest bliźniaczo podobny do wypowiedzi z tego okresu innych czołowych pozytywistów jak np. Sienkiewicza i świadczy o rezygnacji pisarza ze swych najbardziej dojrzałych pod względem estetyczno-ideowym postulatów.

Tak więc okresem najważniejszym dla poznania programu literackiego Prusa jest okres drugi, okres największych może sprzeczności i kontrastów, najkrótszy, ale pełen jednocześnie najbardziej przemyślanych stwierdzeń, okres największego zaangażowania się Prusa w ówczesne boje krytyczno-literackie. Rodzi się on i kształtuje pod znakiem frontalnego ataku Prusa na romantyczną i współczesną mu literaturę.

Literaturze romantycznej zarzuca Prus przede wszystkim brak realizmu i elitarny, ekskluzywny charakter. W daleko posuniętej i konsekwentnej krytyce nie waha się pisarz zaatakować nawet Słowackiego, zarzucając mu estetyzm, budowanie sztucznych wizji rzeczywistości, ucieczkę od prostoty i komunikatywności języka. Podobnie jak w ogólnej krytyce

romantyzmu, za cel ataku służą tu przede wszystkim poetyckie akcesoria romantyczne, które kryły przeciwko nieraz postępowe treści ideowe i społeczne oraz były ich umowną konwencjonalną maską. „...Słowacki, za pomocą najwyszukańszych wyrazów opisuje naturę wspaniałą, ale fantastyczną i nigdzie nie istniejącą”²¹ — pisze Prus.

Romantyzmowi w ogóle zarzuca sztuczne idealizowanie życia, brak konfrontacji twórczości artystycznej z rzeczywistością pozaliteracką, koturnowość bohaterów i elitaryzm społeczny. Przedstawiał on według Prusa jedynie życie warstw uprzywilejowanych i te tylko warstwy czynił swym adresatem społecznym. „Literatura poprzedniej epoki... była jeszcze arystokratyczna, a przynajmniej szlachecka”²².

Tę jednostronność oceny rekompensuje w pewnym stopniu wyróżnienie realistycznego nurtu w literaturze romantycznej oraz wnikliwa ocena twórczości Mickiewicza i Wiktora Hugo. Prus posiadał bardzo silne poczucie pokrewieństwa ideowego, jakie łączyło ten „realistyczny romantyzm” z postępowym nurtem współczesnej mu literatury. Oba one, z podobnymi atakami wrogów „nowej estetyki” i „nowej poetyki” musiały walczyć i podobne zarzuty odierać. Wspólna im była wrażliwość na krzywdę i nędzę człowieka, wspólna wrażliwość i czujność wobec niedomagań życia społecznego. Dlatego też właśnie tak wysoko ocenia Prus Wiktora Hugo, któremu „żadna ...z wielkich kwestii społecznych nie była obcą, lub obojętną, a w każdej walczył po stronie uciskanych i zapomnianych przeciw przywilejom, nadużyciom i przesądom”²³.

Niezależnie jednak od tych słusznych spostrzeżeń ogólna ocena romantyzmu przez Prusa uderza, pomijając już sprawę rażących uproszczeń terminologicznych, jednostronnością w stosowaniu kryteriów pozaliterackich i zawiera wyraźne nieporozumienia. Chodzi tu przede wszystkim o przenoszenie zarzutów dotyczących metody twórczej na płaszczyznę wymowy ideowej analizowanych utworów oraz całkowite niezrozumienie funkcji ideowej środków artystycznych uznawanych przez poetykę romantyczną. Prus zawęża wartości poznawcze literatury romantycznej do ukazania względnie nie ukazania, w sposób jednoznaczny aktualnej problematyki społeczno-politycznej.

Przy tym sposobie oceny umknęły z pola obserwacji krytyka wartości najistotniejsze (różnorodność form lirycznych, stosowanie fantastyki celem uzyskania poetyckiego uogólnienia, umowność scenerii romantycznej kryjącej bardzo często rozwiązania najważniejszych problemów społeczno-politycznych i ideowych ówczesnej rzeczywistości), banalizowane było po-

²¹ B. Prus: „Kurier Warszawski”, 1884, nr 56.

²² *Tamże*, r. 1886, nr 70 A.

²³ *Tamże*, r. 1885, nr 142

jęcie realizmu — rozumiane w duchu konwencji poetyki wczesnopozytywistycznej, zniwelowane zostały granice historycznej perspektywy.

Wartość merytoryczna tych „obrachunków” stawia Prusa w rzędzie takich ówczesnych publicystów, jak Wiślicki, Świętochowski i Szajnocha, u których przy ocenie literatury romantycznej nad rzeczowymi argumentami przeważa inwektywa, a zamiast analizy środków artystycznych spotyka się poszukiwania publicystycznej bezpośredniości i ideowej doniosłości problematyki badanych utworów.

Szcześliwsze nieco wyniki dało stosowanie tej samej metody w ocenie literatury współczesnej, szczególnie zaś powieści historycznej, której również przypisuje Prus właściwości dezorganizujące życie umysłowe i psychiczne społeczeństwa.

„Powieści, dramaty, poematy dziejowe w najlepszym razie są niedokładnym, a często zupełnie fałszywym popularyzowaniem podręczników historii, w najgorszym zaś, odciągają myśl społeczną od rzeczywistości, tworzą sztuczną atmosferę, podsuwając sztuczne charaktery i sztuczne sytuacje życiowe”²⁴ — pisze Prus. Wraz z gwałtownym atakiem na ideowe i społeczne wstecznictwo twórczości historycznej przeprowadza Głowacki krytykę obowiązujących współcześnie norm i kryteriów estetycznych. Widzi w nich gloryfikację idealistycznej koncepcji rzeczywistości każącej szukać piękna nie w życiu realnym, lecz w sztucznie wyabstrahowanych obrazach artystycznych. Oskarża współczesną mu literaturę i sztukę o najcięższy grzech jaki mogły one kiedykolwiek popełnić, o bezideowość. „Uganiecie się za rzeczami efektownymi które bądź przyjemnie głaszczą wyobraźnię bądź mocno ją poruszają nazywa się „poszukiwaniem ideałów”. Według tej teorii, artysta, który wypatrzy i przedstawi jakąś główną cechę życia ludowego, jakiś ważny rys w postaci żebraka czy krajobrazu, ten artysta „nie poszukuje ideałów”, ale ten, kto np. maluje ludzi pięknych, unoszących się w powietrzu, w nadnaturalnych pozach, ten artysta — „poszukuje ideału”²⁵.

Drugim przejawem tej samej bezideowości jest zjawisko krańcowo różne, a mianowicie zrezygnowanie w twórczości artystycznej z ukazania ważnych procesów społecznych, z odmalowywania typowych dla epoki zjawisk, jej sceptycyzm i pesymizm poznawczy. Wyrzeczenie się wszelkiej walki o ideały, zawężenie tematyki do obrazowania rzeczy nieistotnych, będących często ryszotkiem życia²⁶.

²⁴ Tamże, r. 1886, nr 70A.

²⁵ B. Prus: *Zamiast kroniki rzecz o „estetyce nierozsądku”*. „Kurier Warszawski” 1885, nr 536.

²⁶ B. Prus: „Tygodnik Ilustrowany”, 1886, nr 53.

Z krytyką bezideowości, hołdowania idealistycznym koncepcjom estetycznym łączył Prus walkę o sztukę realistyczną, związaną z życiem codziennym w nim upatrującą piękno, przedstawiającą za pomocą konkretnych obrazów typowe konflikty epoki, za pomocą zaś nowych bohaterów, nowe, dochodzące do władzy siły społeczne.

Prusowskie rozumienie realizmu było jednak ograniczone jednostronnością poetyki pozytywistycznej wyraźnie hierarchizującej gatunki oraz rodzaje literackie i interesującej się jedynie tymi, które były najbardziej „pojemne” dla ukazywania ówczesnej rzeczywistości społecznej. Stąd i Prus zakładał pełnię wszechwiedzy autora w przedstawianiu rozległego tła społecznego, wszechstronnie i jednoznacznie zinterpretowanego i tej samej wszechwiedzy wymagał w możliwie najdokładniejszym ukazaniu nie tylko losów i życia psychicznego postaci, ale i tych uwarunkowań zewnętrznych, które kierują ich życiem. Przyjmował więc umownie, że jedynym gatunkiem literackim odpowiednim dla konkretyzacji artystycznej jego założeń ideowych jest powieść i to powieść utrzymana w konwencjach XIX-wiecznych realistów krytycznych.

Słuszność tej hipotezy potwierdza zresztą praktyka twórcza Prusa i większości współczesnych mu pisarzy, którzy szczególnie faworyzowali ten właśnie gatunek.

Takie były więc ramy formalne, w których wyobrażał sobie Prus przekazywanie odbiorcy określonej wizji rzeczywistości, o której kształt i treść walczył. W walce tej jednak popełnił pewne błędy. Np. przez nowe, postępowe siły społeczne rozumiał również dobrze kupca jak robotnika rzemieślnika i fabrykanta, chłopa i żyda — geszefciarza. Ta solidarystyczna koncepcja społeczna obliczona na zgromadzenie wszystkich sił w społeczeństwie do walki z przeżytkami i pozostałościami feudalizmu, będąca bardzo wygodna dla bogacącego się mieszczaństwa, a wypływająca ze spencerowskich obciążeń socjologicznych pisarza, nie pozwoliła Prusowi na konsekwentną i do końca słuszną ocenę ówczesnej literatury. W tym ujęciu zwrot do rzeczywistości, jej apologia stawała się legitymacją realizmu. Niewątpliwie, postulat skrupulatnej obserwacji rzeczywistości, dokładnych badań nad nią, wnosił elementy realistyczne, otwierał jednak również wolną furtkę dla wniosków, dla stosunkowo dowolnej selekcji faktów, nie mówił nic o wartościowaniu i sposobach oceny elementów rzeczywistości będących budulcem w dziele literackim.

Wyjaśnienia dodatkowe przynosi dopiero stwierdzenie Prusa, jeszcze z roku 1884, w którym pisarz żąda „cofnięcia sztuki do jej źródła wiekuistego, do obserwowania i wyjaśniania natury”²⁷. Przez naturę rozu-

²⁷ B. Prus: „Kurier Warszawski”, 1885, nr 18.

mie tu Głowacki całokształt rzeczywistości ludzkiej. W świetle tego stwierdzenia zaczynamy lepiej i właściwiej rozumieć hasło bezstronności i obiektywizmu sztuki, które Prus w tym samym czasie głosił. Będzie to obiektywizm polegający nie na wiernym, fotograficznym odbiciu rzeczywistości bez uporządkowania i zhierarchizowania poszczególnych zjawisk, ale na możliwie dokładnym jej zobrazowaniu za pomocą konkretnych postaci i zdarzeń, na takim uszeregowaniu elementów rzeczywistości, które wyjaśniałoby kierunek i charakter praw nią rządzących.

Sztuka więc wielka, realistyczna powinna nie tylko zbliżyć się w swej prawdzie jak najbardziej do rzeczywistości (natury) nie tylko badać i przedstawiać całą jej złożoność i skomplikowanie, ale jednocześnie zobowiązana jest do wyjaśniania, a więc interpretowania i osądzania tej rzeczywistości. Zjawiska, które przedstawia muszą posiadać właściwą proporcję oraz należytą wartość ideową lub społeczną, wśród bezładu zaś i natłoku faktów wyróżniać winna stałe i powszechnie obowiązujące przyczyny, które wpływają na „przyrodzony bieg rzeczy” i kierują nim. „Rdzeń sztuki wielkiej” — to „przedstawianie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież — najogólniejszych i najstalszych praw, jakie spotykamy w zjawiskach”²⁸.

Jakkolwiek by Prus te „przyczyny i prawa” rozumiał, choćby w sposób idealistyczny, samo zrozumienie ogólnej prawidłowości w przyrodzie i społeczeństwie, stawia go w rzędzie największych ówczesnych estetyków, zbliża go częściowo do Czernyszewskiego i Bielińskiego, częściowo do Taine'a, od którego zresztą zaczerpnął ogólne zasady estetyczne.

Nierozzerwalna więc więź sztuki z rzeczywistością ulega teraz w programie literackim Prusa pogłębieniu. Gubi swe cechy zewnętrzne i przypadkowe, rozumiana jest jako badanie i ukazywanie ukrytych praw rządzących życiem. Związek sztuki z dniem codziennym zaczyna oznaczać pewną hierarchizację zjawisk, wychwytywanie tego, co typowe i najważniejsze.

Zmiany te widać szczególnie wyraźnie w ustosunkowaniu się Prusa do modernistów i ich twórczości. Zaznaczając, że zasadniczą cechą sztuki modernistycznej jest „...kolosalna przewaga uczuć i fantazji nad obserwacją i rozsądkiem”... oraz to, że „lubią zagłębiać się w zjawiskach własnej duszy...”²⁹, Prus ostrzega „nową szkołę” przed zgubnymi skutkami płynącymi z takiej postawy wobec rzeczywistości. „Niebezpieczeństwem tego pięknego sposobu jest — że przedstawiając bardzo drobne zjawiska

²⁸ B. Prus: „Kraj”, 1884, nr 28—30.

²⁹ Cyt. za Włodkiem: *Bolesław Prus*. Warszawa 1918, s. 94.

„duchowe można wpaść w gadulstwo i w lesie drobiazgów zatracić idee całości obrazu, co niekiedy trafia się...”³⁰.

Zastrzeżenia co do właściwości umieszczania problemów poruszanych przez modernistów w ogólnej hierarchii zjawisk życiowych wypływa nie ze zlekceważenia przez Prusa sfery przeżyć psychicznych ale z nieufności do twórczości omijającej aktualne zagadnienie życia bieżącego, z niewiary w skuteczność i potrzebę takiej literatury, z przekonania, o nieumiejętności realistycznego odtworzenia przez nią rzeczywistości. „Świat zewnętrzny posiada licznych kontrolerów, którzy mogą zarzucać autorom brak ścisłości. Zaś do wnętrza naszej duszy nie wedrze się nikt, co nam pozwala tworzyć w tym zakresie nawet dziwaczne kombinacje”³¹.

Rojenia czołowych przedstawicieli polskiego modernizmu (np. Przybyszewskiego) o swej ponadklasowej roli oraz ponadczasowym charakterze sztuki wyśmiewa Prus wykazując na podstawie konkretnej analizy ich twórczości literackiej, jej ścisły związek i zależność od rzeczywistości, specyfikę zaś tej twórczości wyjaśnia wskazując na tworzenie ujemnej i bynajmniej nie najsłuszniejszej wizji życia, przez przedstawicieli „nowej szkoły”. Niemniej jednak dodaje zaraz, że „reformą polegająca: 1-mo, na silniejszym uwzględnianiu zjawisk duszy i 2-do, na szczegółowym i starannym ich obrabianiu jest reformą dobrą”³².

To rozluźnienie rygorów pozytywistycznej poetyki związane jest nie tylko ze wzrostem samego Prusa — pisarza, ale również z dochodzącymi w tym okresie do głosu wpływami Witkiewicza i poglądami estetycznymi całej grupy „Wędrowca”. Dzięki nim zaczyna zmieniać się częściowo program literacki Prusa, a także poczyną obejmować zagadnienia estetyczne z dziedziny malarstwa. Nie wyprą one wprawdzie nigdy z zasadniczego kręgu zainteresowań zagadnień literackich, uwagi o nich będą mniej dojrzałe niż o literaturze, widać będzie tutaj o wiele silniejszy wpływ Witkiewicza, niemniej jednak będą one Prusa w tym czasie coraz bardziej interesowały, a ilość uwag i recenzji na temat wystaw obrazów i malarstwa w ogóle, będzie czasem znacznie większa niż liczba artykułów poświęconych literaturze. Szczególne nasilenie tych zainteresowań przypada na lata 1886—1889.

Z tego okresu pochodzą takie recenzje jak: *Straszniejszej ironii nie widziała historia*, *Sztuka i sprawy proletariatu*, *Siemiradzki i Matejko wobec krytyki i fotografii*, *Czy jest malarstwo polskie*, *Arcydzieło Aleksandra Gierymskiego*, *O stylu w sztukach plastycznych* oraz wiele innych.

³⁰ J. w.

³¹ J. w.

³² J. w.

Z tego samego okresu pochodzą także wystąpienia Prusa związane z projektem wystawienia pomnika Mickiewiczowi i liczne artykuły o sztuce stosowanej. Będąc bliskim współpracownikiem „Wędrowca” zaangażowanym w prowadzonych przez niego potyczkach estetycznych, zaczyna Prus coraz bardziej ulegać wpływowi całej grupy. Razem z nimi wyszydza i gromi powierzchowne, płytkie sądy ówczesnych krytyków sztuki, ich tradycjonalizm, zaściankowość naszego malarstwa, ciężką i jednocześnie upokarzającą rolę artysty-malarza w mieszczańskim społeczeństwie oraz stosowanie pozaartystycznych kryteriów w ocenianiu dzieł sztuki. „W społeczeństwie” — pisze Prus — „wciąż kursują zjeżdżałe teorie estetyczne obdarzające malarzy rozmaitymi rangami nie według tego w jaki sposób widzą i malują światło, ale kogo i gdzie malują”³³.

A nieco dalej: „Obraz... chłopca jest niższy od obrazu szlachcica, który znów o tyle jest niższy od obrazu magnata, o ile magnat jest niższy od króla, król od papieża, papież od aniołów i świętych”³⁴. Była to reakcja na ówczesne poglądy estetyczne w tradycyjnej krytyce estetycznej niechętnie „obniżaniu” tematyki do scen rodzajowych i postulujące zwrot do przeszłości historycznej.

Dlatego też, kiedy Głowacki będzie wychwalał Witkiewicza i głosił jego zasługi, płynące z tego powodu, że „...nie chodzi mu o temat, on pozwala nam malować sceny z Boskiej Komedii i ...pastucha. Żąda tylko, aby wyglądali jak żywi...”³⁵ — nie będzie wcale lekceważył treści obrazu, rugował tematyki i deprecjonował jej wartości, będzie tylko walczył o zdemokratyzowanie malarstwa, o zniesienie różnic między malarstwem historycznym i obyczajowym, o uznanie za sztukę nie wulgarnej tendencji lecz głębokiej prawdy życiowej.

Hipotezę taką potwierdza fakt, że w okresie tym powstaje przecież jednocześnie największa chyba ilość ogólnych uwag o sztuce i literaturze, w których Prus bardzo silnie podkreśla konieczność więzi sztuki z życiem i zwraca uwagę na jej główne zadanie — wierne odbicie rzeczywistości. W tych też latach przełamał Prus w sposób ostateczny wszelkie zastrzeżenia jakie miał co do wartości i społecznej potrzeby twórczości artystycznej. Pisze on: „Sztuka — nie jest cackiem, które bawi, ani niańką, która opowiada wzruszające historie, ale razem z nauką — tworzy dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej nad świat zwierzęcy”³⁶. Stwierdzenie takie było wyrazem całkowi-

³³ B. Prus: „Kurier Codzienny”, 1886, nr 194.

³⁴ J. w.

³⁵ J. w.

³⁶ B. Prus: „Kurier Warszawski”, 1885, nr 18.

tego zwycięstwa, jakie nad Głowackim — pozytywistycznym społecznikiem odniósł Prus — artysta.

Odtąd będzie on swój program pogłębiał, rozszerzał i wzbogacał o nowe wnioski i uogólnienia, ale aż do okresu *Najogólniejszych ideałów życiowych* zasadnicze stanowisko ideowe, na którym się opierał nie ulegnie żadnej istotniejszej zmianie. Oczywiście, zaszczytne miano „siostrzycy nauki” nadaje Prus tylko sztuce realistycznej. Ani idealizm ani naturalizm nie mogą prawdziwie odtwarzać rzeczywistości, popadają bowiem w skrajną tendencyjność i jednostronność. Pierwszy z nich przedstawia nadludzi, dla których nie ma miejsca na ziemi, drugi zaś uciekając ze „świątyni magów” — jaką była według Prusa sztuka idealistyczna — wpadł do... „chlewa”, odmalowywując najciemniejsze, najbardziej zwyrodniałe i posępne obrazy rzeczywistości. Dlatego też rangą sztuki realistycznej obdarza Prus taką, której założenia stoją pośrodku dwóch wymienionych poprzednio prądów, która umie znaleźć piękno w życiu codziennym, wzniosłych ideałów szuka w konkretnej rzeczywistości, rolę zaś wychowawczą pojmuje w całej odpowiedzialności wobec społeczeństwa. Prus kładzie specjalny nacisk w wielu swoich wypowiedziach właśnie na konieczność obserwacji i badania rzeczywistości oraz umiejętność odtworzenia w literaturze patosu i piękna życia codziennego, fałszywie nazwanego przez romantyków „szarym”.

Ten najważniejszy bodaj postulat swojej estetyki porusza Prus przy najrozmaitszych okazjach, odmienia go w najrozmaitszych wariantach. Nie koniec jednak na tym. Wraca on i w innych założeniach estetycznych Prusa. Zaznacza się np. bardzo wyraźnie w postulatach pisarza mówiących o obowiązkach, prawach i zadaniach artysty. Autor *Lalki* twierdzi, że aby móc stworzyć dzieło wybitne trzeba odbyć długotrwałe „studia teoretyczne i praktyczne nad psychologią, socjologią, estetyką i językiem”, studia, których nigdy nie można uważać za skończone o ile pisarz ma ambicje osiągnięcia nowych sukcesów artystycznych. Po ich odbyciu, bezstronna obserwacja życia doprowadza artystę do wytworzenia słusznych i właściwych idei o życiu, które powinien wyrazić w dziele sztuki.

Chodzi tu więc, o uchwycenie zasadniczych cech spostrzeganych zjawisk, oraz sformułowanie właściwych uogólnień zawierających to, co typowe w tych zjawiskach. Dalsze zresztą rozważania o ważności poszczególnych idei potwierdzają taką interpretację i pozwalają przypuszczać, że Prus doskonale rozumiał konieczność typizacji w dziele sztuki.

W dalszym rozumowaniu Prusa napotykaemy jednak na bardzo istotne potknięcie ideowe. Mówi on bowiem, że przy selekcji poszczególnych zjawisk życiowych decyduje „zdrowy rozsądek”, on rozstrzyga o tym co

istotne i typowe, tym samym zaś o stopniu realizmu w dziele sztuki. Otóż takie stanowisko jest wyrazem mechanicznego przeciwstawienia się romantycznej koncepcji natchnienia poetyckiego. „Ten zdrowy rozsądek” decydujący o kierunku i charakterze selekcji zjawisk życiowych jest ideową maską pozytywistów, usiłującą ukryć zależności klasowe pisarza, sugerującą jego ponadklasowe „czysto ludzkie” stanowisko. Różnice między natchnieniem a „zdrowym rozsądkiem” są co najwyżej tylko natury terminologicznej i pojęciowej. Oba jednak czynniki spełniają tę samą funkcję ideową.

Absolutyzacja „zdrowego rozsądku” prowadzi do zacierania klasowych sympatii i antypatii pisarza, ukrywania jego określonej ideologii, która przecież kieruje tzw. „zdrowym rozsądkiem”, albo wręcz się z nim utożsamia. Prusowski „zdrowy rozsądek” oznaczał jego skłonność do zajmowania w ramach wyznawanej ideologii, zarówno w osądzaniu rzeczywistości jak i w jej sposobie przedstawiania, stanowiska umiarkowanego, pośredniego; pomimo jednak tego, był jak nigdy wyrazem atmosfery ideowej, panującej wśród polskiego mieszczaństwa, a właściwie wśród polskiej postępowej inteligencji pozytywistycznej, którą Prus reprezentował.

Zdrowy rozsądek sugerował poczucie prawdopodobieństwa, ale przecież tylko takiego, które mogło się mieścić i było przewidziane przez ideologię pozytywistyczną. Miał na koniec być warunkiem „obiektywnego” przedstawienia obrazu rzeczywistości, naprawdę zaś stał się czynnikiem, który narzucał Prusowi taką koncepcję rzeczywistości, jaka była zgodna z jego założeniami ideowymi. Był więc, mówiąc inaczej, mieszczańskim „zdrowym rozsądkiem”.

Niezależnie jednak od tego załamania ideowego, które było następstwem ograniczoności zasad światopoglądowych pisarza, postulat ścisłego związku sztuki z rzeczywistością, oraz wychwytywania z niej tego co istotne i typowe stawia Głowackiego w rzędzie najbardziej dojrzałych i postępowych artystów epoki. Dodać też należy, że pomimo błędnego teoretycznie wskazania na czynnik decydujący o wyborze zjawisk typowych dla rzeczywistości, w wielu konkretnych wypadkach, w swej praktyce twórczej rozwiązywał go Prus w sposób właściwy. Wskazuje na to fakt, że kiedy malarze warszawscy powzięli zamiar w 1885 roku namalować wspólnie panoramę, jako temat podsuwał im autor *Przemian* między innymi walkę komunardów paryskich z wersalczykami.

Drugim postulatem prusowskiej estetyki, świadczącym o jej postępowym charakterze, jest głębokie zrozumienie dla historycznej zmienności sztuki, dla jej zależności od epoki, w jakiej się rozwija i w zasadniczej odmienności od literatury epok poprzednich. Zagadnienie to jest najpełniej sformułowane w roku 1886. Prus pisze wtedy, że literatura

„jest ...obrazem społeczeństwa pewnej epoki, pokazuje ludzi żyjących w danym określonym czasie, ich stan umysłu, ich pragnienia, sposoby w jakich zdobywają szczęście, jeżeli je zdobywają i przeszkody, z którymi muszą walczyć. Krótko mówiąc, w literaturze tzw. pięknej społeczeństwo poznaje samo siebie”³⁷.

Uwaga ta, będąc zebraniem dotychczasowych rozważań, zawiera jednocześnie jak widzimy, dokładnie określone kryteria oceniające historyczną prawdę postaci i zdarzeń, a więc istotę realizmu twórczości historycznej.

W tym samym czasie, a nawet nieco wcześniej formułuje Prus bardzo głębokie uwagi ogólne o poznawczym charakterze sztuki, a tym samym o jej wartości jako czynnika wzbogacającego naszą wiedzę o życiu i ludziach. Jakże daleko jesteśmy tutaj od wczesnopozytywistycznych, mocno ograniczonych przywilejów, jakimi „młodzi” obdarzali sztukę, jakże daleko od początkowych twierdzeń samego Prusa i jego poglądów na sztukę jako „piórko od kapelusza”.

I teraz wprawdzie nie odstępuje pisarz od swego utylitarystycznego stosunku do tej dziedziny twórczości ludzkiej, dalej utrzymuje, że „sztuka spełnia misję cywilizacyjną”, następne jednak jego rozważania świadczą o olbrzymim rozszerzeniu tego pojęcia. Mówi np.: „Wszyscy patrzmy na świat, lecz niewiele w nim widzimy; dopiero badacze i artyści z chaosu rzeczy i wypadków wydobywają pojedyncze szczegóły, pokazują je ludziom i tym sposobem rzucają światło na otaczającą nas pomrokę”³⁸.

Albo: „Sztuka jest drzewem wiadomości dobrego i złego; jej owocami karmi się cywilizacja i dlatego sztuka musi rodzić nowe owoce, kwiaty i gałęzie, któreby w ludzkim umyśle wywołały nowe idee. Bez nowych pobudek i nabytków duch ludzki zatrzymałby się w rozwoju...”³⁹.

Uwagi te dotyczą nie tylko roli literatury i sztuki w życiu społecznym. Zawierają one jednocześnie pogląd Prusa na istotę sztuki, całkowite przyznanie jej tych różnic, które oddzielają tekst literacki od publicystyki.

Życiowa sprawdzalność i prawdopodobieństwo rzeczywistości literackiej stwarza z niej odrębną, samoistną wartość, skomponowaną na zasadzie specjalnych prawideł, żyjącą swym własnym życiem.

A więc nie ilustracja określonych założeń ideologicznych, nie „obrazki” czy „opowieści” z tezą, ale nowa kategoria wartości kulturowych, stworzonych przez pisarza czy artystę, będąca indywidualną wizją rzeczy-

³⁷ B. Prus: „Kraj”, 1884, nr 28—30.

³⁸ B. Prus: „Kurier Warszawski”, 1885, nr 39.

³⁹ J. w., nr 18.

wistości, żyjąca w społeczeństwie dzięki wysokim walorom artystycznym oraz humanistycznej wymowie ukazanych konfliktów.

Uderza w tych postulatach szczególnie przy zestawieniu ze współczesną Prusowi krytyką literacką (Chmielowski, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Kłopotnicka, Świętochowski), ich nowoczesność merytoryczna i nowatorstwo metodologiczne, a jednocześnie zdumiewa olbrzymi skok, jakiego dokonał pisarz, w tak krótkim przecięz czasie, od poglądów na sztukę jako kosztowny dla społeczeństwa luksus.

Uwagi te są również zasygnalizowaniem przez Prusa właściwych metod tworzenia warunkujących adekwatne oddanie określonego obrazu rzeczywistości.

Ich dopełnieniem są rozważania Prusa o roli twórcy i tematyki przy ocenie wartości utworu. Formuluje je Prus stosując paralelę między uczonego a artystą.

Podobnie jak Taine i Bieliński różnicę między tymi dwoma dziedzinami twórczości ludzkiej sprowadza Prus do odmienności widzenia i ukazywania rzeczywistości przez uczonego i przez artystę. Jeden myśli pojęciami, drugi obrazami, cel pracy obydwu jednak jest ten sam. Dlatego też taka sama musi być ich ranga społeczna, ich ważność i konieczność istnienia w społeczeństwie.

Tak jak uczone „szanowany musi być autor, który pokazuje nam nowe typy, nowy ludzki charakter, albo prąd społeczny. On jest nie tylko artystą, ale badaczem i odkrywcą, nie tylko bawi nas, ale i uczy przedmiotów najważniejszych bo tych, które nas bezpośrednio otaczają, z którymi mamy ciągle stosunki”⁴⁰.

Bardzo wyraźne w tej wypowiedzi są też ślady poetyki Zoli, który również widział w artyście przede wszystkim szperacza, kronikarza życia, badacza makro i mikrokosmosu ludzkiego. Obaj zgadzają się, że artysta „jest tym, czym się urodził i czym urobiły go okoliczności”⁴¹.

Różnice jednak między dwoma pisarzami są bodaj większe, niż ich zbieżności w poglądach na obowiązki i zadania artysty.

Zola przywiązuje największą wagę do zebrania materiału przez artystę, do zgromadzenia potrzebnych faktów, których sposób zestawienia i układ w dziele literackim jest mu dość obojętny, byle byłyby one wierne oddane. Dalej artysta według Zoli, to zimny obojętny obserwator, który z chłodem i spokojem chirurga zrywa zewnętrzną powłokę, aby okazać żyjące w człowieku zwierzę.

Prus przeciwnie, każe artyście wprawdzie sumiennie obserwować i analizować życie, ale wymaga określonego stosunku emocjonalnego do

⁴⁰ Tamże, 1886, nr 70 A.

⁴¹ Tamże.

obrazowanych zjawisk. „Badaj i kochaj wszystko, co cię otacza, naturę, ludzi, nawet brzydotę i ubóstwo”⁴².

Ta miłość do człowieka kształtuje jednocześnie w określony sposób wizję rzeczywistości w dziele pisarza, każe mu dopatrywać się w życiu stron dobrych i pięknych, czyni go nie obojętnym przyrodnikiem w „menażerii ludzkiej” ale współczującym nędzy i krzywdzie człowieka — wychowawcą i przyjacielem. I to jest pierwsza różnica.

Dalej, Prus nie tylko, że nie ogranicza roli i zadań pisarza jedynie do badania rzeczywistości, ale wymaga od niego, jako cechy najważniejszej, nasycenia swych dzieł wartościami wysoce artystycznymi, które potrafiłyby oddać wizję rzeczywistości w sposób jak najbardziej plastyczny i prawdopodobny. I to jest druga różnica.

Wreszcie Prus ocenia wielkość artysty w zależności przede wszystkim od tego, czy potrafił on poza pozornym bezsenssem życia codziennego odkryć prawidłowości kierujące tym życiem i prawa nim rządzące. Dopiero bowiem te, „najogólniejsze przyczyny i najstalsze prawa jakie rządzą światem ludzkim... są duszą sztuki i nadają jej wartość kształcącą, doskonalącą rodzaj ludzki”⁴³. I to jest trzecia różnica.

Oprócz ogólnych wypowiedzi teoretyczno-literackich i sądów estetycznych na program literacki Prusa składają się spostrzeżenia i postulaty dotyczące sposobu budowania konkretnej rzeczywistości dzieła literackiego i analiza środków formalnych, przy pomocy których poeta lub pisarz konstruuje tę rzeczywistość, a więc uwagi dotyczące „pokrowca” sztuki, tego wszystkiego co wywołuje „wrażenie” przy percypowaniu przez odbiorcę dzieła literackiego.

Są one, podobnie zresztą jak wszystkie postulaty teoretyczno-literackie Prusa, porozrzucane po recenzjach, artykułach polemicznych i kronikach, często mają charakter marginalny, prawie zawsze formułowane są „przy okazji” omawiania książki, obrazu czy innego dzieła sztuki.

Zebrane razem tworzą jednak prawie kompletną poetykę dzieła literackiego, dającą się podzielić jakby na dwie części. Pierwsza z nich mówi o sposobie komponowania i istocie utworu literackiego, o jego odrębności i specyfice jako nowej zupełnie kategorii rzeczywistości, tematem drugiej są składowe elementy dzieła, jak: akcja, postaci, słownictwo, styl itd. Dodać trzeba, że w przeciwieństwie do uwag ogólnych o sztuce, te uwagi pozbawione są na ogół wewnętrznych sprzeczności, w licznie trafiających się powtórzeniach pozostają niezmienione, niezależnie od okresu powstania. Szczególne ich nasilenie przypada na drugi etap kształtowania się

⁴² *Tamże*, 1885, nr 18.

⁴³ B. Prus: „Kraj”. 1884, nr 28—30.

programu przy czym prawie wszystkie świadczą o tym, że rozbiór dzieła literackiego dokonywany był przez Prusa z punktu widzenia percypującego odbiorcy.

Jako punkt wyjścia posłużyło tu założenie, że czytelnik przy „odbiorze” utworu literackiego doznaje „estetycznego zadowolenia”. Odpowiedzią na pytania: dlaczego tak jest? albo, jak powinien być utwór zbudowany aby mógł dostarczyć tego „zadowolenia”, są właśnie omawiane uwagi.

Najpełniej sformułował je pisarz w recenzjach: *Farysa* oraz *Ogniem i mieczem*. W obu tych recenzjach, miarodajnych dla poznania i oceny ówczesnych zapatrywań estetycznych Prusa, obok uwag bezpośrednio odnoszących się do analizowanych tekstów znaleźć można całe partie czy nawet rozdziały, w których recenzent albo wyjaśnia wyznawany przez siebie światopogląd estetyczny albo odwołuje się do „zasad, za pomocą których... mierzył” poemat Mickiewicza i epopeję sienkiewiczowską. Recenzje te przy tym, z punktu widzenia tworzonej przez Prusa poetyki dzieła literackiego, dopełniają się wzajemnie, tworząc w sumie przykładowy schemat analizy literackiej.

Badania tekstu otwiera analiza „materiału”, z którego jest on zbudowany, tzn. analiza języka. Siła oddziaływania utworu zawiera się wg Prusa przede wszystkim w warstwie językowej a uzależniona jest od nasycenia jej takimi wyrazami, które potrafiłyby wywołać w psychice odbiorcy jak najbogatszy łańcuch skojarzeń i asocjacji znaczeniowych, wyobrazeniowych i emocjonalnych.

Wyrazami takimi są rzeczowniki, przymiotniki i czasowniki. „Bala-stem wody i trocin językowych” określa Prus „zaimki, liczebniki i części mowy nieodmienne”. Im więcej pierwszych, tym większa jędrność, prostota a zarazem precyzja języka, tym większa konkretność w stylu, a co za tym idzie pełniejsze przeżycie estetyczne odbiorcy.

„Taki grad wyrazów realnych może w najwyższym stopniu podnieć duszę czytelnika... wspomnienia nakładając się warstwami, jedno na drugich, potęgują się wzajemnie i tworzą proces psychiczny, bardzo zbliżony do halucynacji”⁴⁴.

Przez „wyrazy realne” rozumie Prus przede wszystkim rzeczowniki konkretne. Dzięki swej wyrazistości semantycznej, maksymalnej komunikatywności i powszechności użycia wywołują one w pamięci czytelnika najbardziej szczegółowe i plastyczne wyobrażenia i w sposób skuteczny budzą „nasze zasoby pamięciowe” przywołując wspomnienia i refleksje o charakterze nie tylko wyglądowym ale i emocjonalnym.

⁴⁴ *Tamże*, 1885, nr 46.

Wartości ekspresywne „wyrazów realnych” potęgują się gdy poeta buduje przy ich pomocy złożone środki wyrazu poetyckiego: przenośnie i porównania. Wtedy bowiem zapożyczają one od siebie swe znaczenia bogacąc przez to potencjalnie w nich zawarte możliwości oddziaływania a oprócz tego tworzą nowe wartości poznawcze i ekspresywne, ukryte w przemilczeniu łączącym oba człony metafory i porównania.

Przenośnie i porównania nie są, wbrew pozorom, „realnymi fałszami”. Choć w życiu codziennym nie napotykamy „kamieni” — które — „poglądają dziką twarzą”, ani „tęsknot” — które — „wzdychają”, wyrażenia te zawierają głęboką prawdę filozoficzną, ukazują ukrytą naturę rzeczy, są potwierdzeniem wewnętrznego związku łączącego człowieka z pozostałym światem organicznym i nieorganicznym.

„Uduchowiając... naturę poeta nie fałszuje jej, lecz tylko uznaje wewnętrzną jedność między sobą i nią tądzież między jej składnikami”⁴⁵.

Pozorny paradoks, „fałsz realny” posiada tradycję sięgającą początków powstawania cywilizacji (hieroglify, rysunki na ścianach jaskiń) i jest „zaznaczeniem tej prawdy, że gdy pewien przedmiot posiada jakąś własność, to znajdują się inne przedmioty posiadające też samą własność w stopniu wyraźniejszym”⁴⁶. Może być też stwierdzeniem, „że nie ma ducha bez ciała”.

Ta bogata tradycja metafory i porównania zapewnia im pełne zrozumienie u czytelników oraz prawo obywatelstwa w literaturze. Ponieważ zaś wzbogacają one jednocześnie doznania uczuciowe i racjonalne odbiorcy, zwiększają tym samym jego „zadowolenie estetyczne”, stanowiąc przez to pożądany środek wyrazu poetyckiego.

Z powierzchownej choćby analizy przytoczonych wywodów można wyciągnąć dwa wnioski. Po pierwsze, że „zadowolenie estetyczne” doznawane przy percypowaniu utworu literackiego to suma wzruszeń poznawczych i emocjonalnych, które po części kryją się w warstwie językowej dzieła i po drugie, że „zadowolenie” to będzie tym pełniejsze, im większa będzie komunikatywność języka i konkretność stylu, zapewniająca całkowite zrozumienie i odczucie przekazywanych treści.

Siła ekspresji dzieła literackiego nie zawiera się jednak bez reszty w „materiale”, z którego jest ono zbudowane i dlatego „zadowolenie estetyczne” nie wynika jedynie ze sposobu ukształtowania tego materiału.

Siła oddziaływania utworu i uzależniony od niej charakter przeżycia estetycznego wynika także, a może i przede wszystkim, z różnicy struk-

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

turalnej między światem poetyckim a światem rzeczywistości ludzkiej, z charakteru deformacji świata realnego w utworze literackim.

Ludzie, zwierzęta i przedmioty oraz stosunki zachodzące między nimi ukazane są w fikcyjnej rzeczywistości literackiej w sposób jakby „uproszczony”. Poeta czy pisarz przedstawia swych bohaterów, otoczenie, w którym żyją oraz związki jakie ich łączą w sposób nie pełny, nie adekwatny w stosunku do stanu, w jakim ich pierwowzory pozostają w świecie realnym, wystarczający jednak dla zrozumienia ukazywanej rzeczywistości, zgodny z naszym doświadczeniem życiowym i poczuciem prawdopodobieństwa i pozwalający czytelnikowi dopowiedzieć sobie opuszczoną „resztę”, tkwiącą w podtekście.

Świat realny zostaje więc w utworze literackim pozbawiony właściwej mu złożoności i skomplikowania. Uwalnia to odbiorcę od trudu samodzielnego poznawania i definiowania postrzeganych zjawisk oraz dostrzegania i interpretowania związków, jakie zachodzą między tymi zjawiskami.

Ta „łatwość” percepcji różna zasadniczo od dezorientacji, niezrozumienia lub przypadkowości i fragmentaryczności, zachodzących w wypadku poznawania świata rzeczywistego stanowi właśnie najbardziej istotny i charakterystyczny moment przeżycia estetycznego. On to zapewnia przede wszystkim wspomnianą przez Prusa „przyjemność” albo inaczej „zadowolenie” estetyczne doznawane przy lekturze utworu literackiego.

Łatwość poznawania i kojarzenia wynikająca z omówionej specyfiki strukturalnej jest wytłumaczeniem „dlaczego opis nawet wstrętnych przedmiotów dostarcza nam obok pewnej dozy goryczy pewną dozę estetycznego zadowolenia”⁴⁷. Charakter przeżycia dominuje więc wg Prusa nad przedmiotem poznania i wynika nie z treści ale sposobu literackich przedstawień. Pisarz dodaje wprawdzie zaraz, że „zadowolenie będzie zupełnym jeżeli poeta zamiast brzydkich opisuje przedmioty piękne”⁴⁸ jest to jednak właściwie potwierdzenie a nie zaprzeczenie poprzedniego stwierdzenia.

Doskonałym dopełnieniem do przytoczonych rozważań są nieco wcześniejsze uwagi pisarza („Kraj”, 1884, n. 28—30) dotyczące dwu sposobów przekazywania treści poznawczych w dziele literackim, mianowicie zaś ich przedstawiania i relacjonowania. Określona selekcja faktów przeznaczonych bądź na ukazanie w formie obrazów, bądź na zrelacjonowanie za pomocą bezpośrednich wypowiedzi powodująca zróżnicowania natury ideowo-artystycznej w prezentowanej rzeczywistości lite-

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

rackiej jest zdeterminowana przez postawę ideową twórcy i decyduje o realistycznym lub nierealistycznym ukazaniu w utworze świata rzeczywistego.

Zjawisko to demonstruje Prus na przykładzie Sienkiewicza: „za pomocą umiejętnie dobranych cytat z powieści, możnaby dowodzić, że Sienkiewicz nie chował historycznego światła pod korzec, że dokładnie scharakteryzował wojnę kozacką i jej bohaterów. Jeżeli jednak porównamy to, co ujął w obrazy a co tylko we wzmianki, co oświetlił a co przyćmił, co wysunął naprzód, a co zostawił na dalszych planach, okaże się, że podał on wizerunek dziejów ale w głównych zarysach negatywny, wprost im przeciwny, tam gdzie była wklęsłość zrobił wypukłość i na odwrót”.

Okazuje się więc, że różnica jakościowa między realną rzeczywistością a fikcyjną rzeczywistością utworu literackiego, obok koniecznych „uproszczeń” określonych przez specyfikę dzieła sztuki a zapewniających „łatwy” i „przyjemny” odbiór komunikowanych treści, musi również uwzględniać wierne odbicie owych „najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw jakie rządzą światem ludzkim”.

Prawidłowa struktura rzeczywistości literackiej powinna więc zapewnić nie tylko właściwe konsekwencje estetyczne (przyjemność estetyczną) ale i ideowe (realistyczny obraz świata ukazywanego).

Zależy to jednak nie tylko od charakteru określonej deformacji jakiej zawsze ulega realna rzeczywistość w dziele literackim ale również od kompozycji utworu.

Kompozycja prawidłowa powinna być wg Prusa zgodna z „zasadami umysłowej mechaniki człowieka”, respektować „prawa przyczynowe” rządzące ukazywaną rzeczywistością pozaliteracką oraz zespałać w „organiczną całość” składowe elementy dzieła literackiego.

Należy ją realizację pierwszego warunku zapewnia „logiczna wyobraźnia” piszącego. Uwzględnia ona zasady myślenia i kojarzenia, a więc rozumowego poznawania otaczającej człowieka rzeczywistości. Dlatego też pisarz posługujący się „logiczną wyobraźnią” „nie unosi się” budując fikcyjną rzeczywistość literacką lecz „rozważa i porządkuje”.

„Zdania określające i określane zajmują wobec siebie takie miejsce, że czytelnik chwytą je najłatwiej; ogólne kontury całości poprzedzają opis części; przyczyny idą przed skutkami. Gdy określa jakąś własność to nie za pomocą oderwanych pojęć, ale stosunków jej do innych własności; gdy określa przedmiot, to za pomocą najcharakterystyczniejszych jego składników, które oświetla charakterystycznymi synonimami”⁴⁹.

⁴⁹ Tamże, 1884, nr 28—30.

Spełnia więc taki pisarz czy poeta trzy zasadnicze warunki konieczne do właściwego przekazania czytelnikowi określonej wizji rzeczywistości: stosunkowość, stopniowość i rytmiczność.

Stosunkowość, to prezentacja przedmiotu poznania nie w oderwaniu ale w określonych stosunkach z innymi otaczającymi go przedmiotami. Przestrzeganie tej zasady zapewnia maksymalną plastyczność i wyglądową wyrazistość przedmiotu poznania. Charakteryzuje się on bowiem wtedy nie tylko poprzez swoje cechy ale również właściwości otoczenia, ukazany zostaje w działaniu, w relacjach wydobywających jego ukryte właściwości.

Stopniowość nakazuje ukazywanie przedmiotu poznania w logicznej kolejności posiadanych przez niego cech, wg ich ważności i stopnia typowości. Każda następna cecha musi wiązać się i wypływać z poprzedniej, poprzednia zaś zapewniać możliwość pojawienia się następnej.

Rytmiczność wreszcie, to falowanie nastroju, który nie powinien tworzyć nieoczekiwanych dysonansów, ale poprzez nagłe przeskoki lub powolne zmiany, połączone zresztą zawsze z przebiegiem zdarzeń, winien dostosowywać się do możliwości psychicznego zrozumienia przez odbiorcę ukazywanych obrazów.

Wszystkie trzy warunki mają jak widać znowu za zadanie zapewnić jak najpełniejsze zrozumienie i jak najgłębsze odczucie przedstawianej rzeczywistości, służą więc również wywołaniu „estetycznego zadowolenia”, tyle tylko, że odnoszą się do warstwy wyglądowej utworu literackiego.

W postulacie „organicznej jedności” chodzi pisarzowi po prostu o to, ażeby rozmaite elementy dzieła literackiego były z sobą powiązane przyczynowo, żeby ułożone zostały według hierarchii, o której decyduje ich ideowa i artystyczna ważność, a przede wszystkim żeby były podporządkowane jednej głównej myśli rządzącej w dziele.

O tym właśnie myślał Prus odpowiadając na zarzuty Świętochowskiego, że najslabszą stroną *Lalki* jest kompozycja. Zaatakowany autor pisze wtedy: „Ażeby krytyk miał prawo postawić taki zarzut musiałby udowodnić, że w powieści są figury, które ani oddziałują na losy osób głównych, ani służą do zaznaczania ich charakterów, ani należą do zakresu tego zjawiska społecznego, które autor miał zamiar przedstawić”.

Przestrzeganie wreszcie w utworze literackim „praw przyczynowych”, które rządzą światem realnym ma na celu zapewnić obecność w ukazywanej rzeczywistości literackiej wartości poznawczych, dydaktycznych, zubożania doświadczenia czytelnika i jego wiedzy o świecie go otaczającym. Respektowanie tego zalecenia prowadzi do spełnienia najistotniejszego

celu istnienia literatury, którym jest „podtrzymanie i rozwój ducha jednostek i społeczeństw”⁵⁰.

I w tym więc wypadku troszczył się pisarz o to, aby czytelnik mógł jak najszybciej zorientować się w całości artystycznej i logicznej jaką jest utwór literacki i poprzez zdobycie tej orientacji, poprzez domyślenie się intencji i założeń twórcy odczuł estetyczną satysfakcję towarzyszącą każdej formie poznania.

Druga część tego, co zostało nazwane umownie „poetyką dzieła literackiego” stanowi zbiór uwag o wiele bardziej przypadkowych. Dodać należy, że są to uwagi nie wynikające z określonego toku rozumowania, nie poparte przykładami z tekstów, nie stanowiące syntez, które byłyby poprzedzone analizą konkretnego tekstu. Ogólnikowość i wyraźny schematyzm budzą ponadto podejrzenie, że zostały one po prostu zapożyczone z ówczesnych podręczników stylistyki.

Należąc do nich będą uwagi: o czterech elementach składowych dzieła literackiego (materiał, plan, temat, język i styl) o stylu, o figurach humorystycznych, o sposobie tworzenia postaci literackich.

Ciekawe natomiast są spostrzeżenia Prusa o kryteriach oceny wartości dzieła literackiego. Są to: 1. popularność („dzieło sztuki jest tym wyższe, im większej liczbie ludzi podoba się”) 2. realizm (dzieło sztuki „będzie miało tym większą wartość, im idee w nim zawarte będą ważniejsze. Idee zaś istotnie ważne to takie, które odtwarzają „znamienne rysy epoki, w której się żyje”) 3. wartość artystyczna wywołująca jak najpełniejsze przeżycie estetyczne czytelnika.

Zbieżności ideowe i metodologiczne przedstawionych poglądów Prusa na dzieło literackie jako dzieło sztuki nie są przypadkowe. Mają one swe źródło w podobnym widzeniu funkcji wychowawczej utworu literackiego oraz w analogicznych wymogach co do jego założeń poznawczych.

W miarę jednak czasu wymowa ideowo-artystyczna programu literackiego Prusa ulega zmianie. Gubi swe akcenty realistyczne, upodabnia się do panujących na przełomie XIX i XX wieku poglądów estetycznych opartych na filozofii neoidealistycznej. Piotr Grzegorzczak tak pisze o tym procesie: „...powolne wycofywanie się z pozycji realistycznych zaznaczać się będzie z czasem coraz widoczniej doprowadzając Prusa w ostatnich latach XIX wieku do idealizmu wygłoszonego w głośnej broszurze o *Najogólniejszych ideałach życiowych*”.

Istotnie, w książce tej, robiąc m. in. podsumowanie swych poglądów estetycznych pomija Prus wiele cennych uwag o charakterze wyraźnie postępowym, wycofuje się z wielu pozycji istotnych dla prawdziwego obli-

⁵⁰ Tamże.

cza jego programu w latach ubiegłych, a nawet robi więcej, bo wbrew poprzednim założeniom twierdzi: „Sztuka jeśli jest naprawdę piękna, karmi ducha a nawet więcej: stwarza świat idealny, w którym duch nasz żyje i rozwija się swobodniej aniżeli w rzeczywistości”⁵¹.

Tak więc odwrót jest zupełny. Okopy „starej estetyki”, z którymi niegdyś tak żarliwie, z taką pasją i samozaparciem walczył, stały się jego własnymi okopami, za burtę zostały wyrzucone wszystkie niemal postępowe akcenty programu. Zamiast obiektywnej rzeczywistości, którą rządzą niewzruszone prawidłowości historyczne, idealistyczna fikcja, zamiast badania tej rzeczywistości, kontemplacja „najwyższych ideałów”. Sztuka przestaje „karmić się blaskiem i cieniem” dnia codziennego, treścią realnego bytu w historycznie określonym czasie. Z kilkuletnim opóźnieniem doszedł Prus do pozycji, jakie zajmują w tym czasie wszyscy niemal „młodzi”.

Zwycięża wierność ideologii. „Obiektywizm” zdrowego rozsądku ukazuje swój istotny sens ideowy. Historia wskazuje na złudę wszelkich „poprawek”. Pozostaje albo apologia rzeczywistości albo ucieczka. Prus jest za uczciwy na pierwsze, musi wybrać drugie.

Taki jest sens i taka geneza ideowa ostatniego etapu formowania się programu literackiego Prusa.

Wniosek generalny, jaki dałoby się wyciągnąć na zakończenie dotychczasowych rozważań był już częściowo sformułowany przy omawianiu poszczególnych zagadnień. Pozostaje jedynie jeszcze raz podkreślić najważniejsze znamiona programu, a więc istnienie w nim sprzeczności ideowo-artystycznych, nie tylko między trzema wyodrębnionymi etapami, ale nawet wewnątrz każdego z nich oraz dominowanie założeń ideologicznych przy budowaniu konstrukcji estetycznych.

P E Z J U M E

Учитывая современный уровень исследований по литературной программе Болеслава Пруса, автор старается установить только некоторые с ней связанные проблемы. Первый вопрос — это спорная дата зарождения программы. На основании анализа публицистических выступлений писателя принято считать 1882 — 83 гг., как момент осознания Прусом необходимости определения своего отношения к литературе и искусству, а также объявления литературного кредо.

Период от 1882 г. до конца жизни писателя разделен на три этапа, причем каждый из них отличается иным отношением автора

⁵¹ B. Prus: *Najogólniejsze ideały życiowe*. W-wa, 1901, s. 260.

„Куклы“ к литературе и искусству. Установлено, что между отдельными этапами формирования программы существовали внутренние противоречия, доходящие во многих случаях (познавательные и воспитательные функции литературы) до принятия писателем диаметрально противоположных точек зрения.

Кроме обсуждения окончательного образа, в котором выразились программные положения, наиболее внимания посвящено обсуждению второго этапа формирования программы, считая, что он является интереснейшим и наиболее типичным для поэтики писателя.

Совокупность публицистических выступлений писателя, относящихся к этому этапу разделено на общие замечания, определяющие место художественных явлений в иерархии общечеловеческих ценностей, а также особенные, касающиеся поэтики литературного произведения.

Установлено, что на характер программы имели влияние эстетические суждения современных Прусу писателей, философов и писателей (Тэн, Виткевич, Золя) польских и иностранных, а также его личный писательский опыт.

В качестве первоисточников служили рецензии, литературные и художественные полемики, заметки об образах и пьесах, которые тогда играли, а также непринужденные, мимоходом сделанные наблюдения при случае обсуждения общественных и экономических вопросов в еженедельных хрониках.

Точку зрения писателя в последнем этапе формирования его программы, сигнализировано для того, чтобы подчеркнуть непрерывность линии развития её характерных идейно-художественных извилин.

R É S U M É

Ayant égard à l'état actuel de recherches sur le programme littéraire de Boleslas Prus, l'auteur tâche de ne faire ressortir que certains problèmes en rapport. Le premier d'entre eux c'est la date de la formation de ce programme qui fait l'objet de discussion. Après avoir fait l'analyse des opinions énoncées par l'écrivain comme publiciste, on a admis que les années 1882/83 ont été pour Prus ce moment où il s'est rendu compte de la nécessité de faire établir son rapport envers la littérature et l'art, de même que de formuler son crédo littéraire.

La période qui s'étend de 1882 jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain a été divisée en trois étapes, celles-ci se distinguant par un rapport différent de l'auteur de „Lalka” envers la littérature et l'art. On a constaté que durant les périodes particulières de la formation du programme il

y avait des contradictions intérieures qui, plusieurs fois (problème de la fonction cognitive et éducative de la littérature, l'appréciation de la littérature romantique), poussaient l'écrivain à prendre des attitudes diamétralement opposées.

Outre la présentation de la forme définitive sous laquelle se sont concrétisés les principes de programme de Prus, on a consacré le plus d'attention à la deuxième période de la formation de ce programme, l'ayant trouvée la plus intéressante et la plus typique pour la poétique de l'écrivain.

De toutes les opinions de cette étape de l'écrivain publiciste on a pris, d'une part, celles qui étaient des observations générales appréciant la place des phénomènes artistiques dans la hiérarchie des valeurs généralement reconnues par tous; de l'autre part, on en a pris plus particulières ayant rapport à la poétique de l'oeuvre littéraire.

On a constaté que le caractère du programme s'était fixé sous l'influence de l'expérience de l'écrivain, de même que sous celle des opinions esthétiques des écrivains et philisophes (Taine, Witkiewicz, Zola) polonais et étrangers, contemporains de Prus.

Pour matériel de recherches on a pris des critiques, des polémiques littéraires ou artistiques, des opinions sur des pièces jouées au théâtre ou celles sur des tableaux contemporains, ainsi que des observations isolées faites dans les chroniques de chaque semaine lors de l'interprétation des problèmes économiques ou sociaux.

L'attitude de Prus dans la dernière période de la formation de son programme littéraire n'a été mentionnée que pour mettre en évidence la continuité de la ligne de son évolution avec tous les troubles caractéristiques qu'avaient subis les idées artistiques de l'écrivain.