

Zbigniew Przybyła

Rodowód marionetek Ignacego Rzeckiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 47, 167-174

1991/1992

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW PRZYBYŁA

RODOWÓD MARIONETEK IGNACEGO RZECKIEGO

Lektura wypowiedzi dziewiętnastowiecznych krytyków na temat *Lalki* Bolesława Prusa świadczy — jak stwierdziła Magdalena Lubelska¹ — o ich nieumiejętności scalania tekstu, uchwycenia sensu całości i autorskiego poglądu na świat. Współczesny zaś stan badań nad *Lalką* pozwala wysunąć tezę, że myślowa synteza powieści w znacznym stopniu zależy od rozumienia sensu jej tytułu, który może pełnić „funkcję wprowadzenia do utworu, funkcję inicjalnej metawypowiedzi”², a zarazem być „równoważnikiem treściowym i ideowym całego dzieła”³.

Dotarcie do ukrytego znaczenia tytułu *Lalki* umożliwia jego symboliczna interpretacja, ponieważ system symboliczny wyraża poznawcze i ideologiczne wartości utworu⁴. Krytycy pozytywistyczni, nastawieni na mimetyczny typ lektury, przede wszystkim konfrontowali tekst z obiektywną rzeczywistością i sporadycznie tylko próbowali symbolicznie odczytywać tytuł powieści. Ich dosłowne odniesienia tytułu (lalka salonowa, lalka dziecinna)⁵ przygotowały metaforyczny odbiór tytułowego słowa, gdyż „znaczenie symboliczne jest [...] tak zbudowane, że tylko za pośrednictwem znaczenia pierwszego możemy uzyskać dostęp do znaczenia drugiego porządku [...]”⁶.

Początkowo tylko krakowski student Kazimierz Ehrenberg oraz nie związany z pozytywistami redaktor „Głosu” Jan Ludwik Popławski wystąpili z tezą o lalkowo-marionetkowym ujęciu społeczeństwa w *Lalce*⁷. Dzisiaj zaś, po zaniku dziewiętnastowiecznych norm kulturowych i związanego z nimi zaplecza beletrystycznego, na pierwszy plan powieści wysuwają się ukryte systemy odniesienia⁸. Symbolicznemu odczytaniu tytułu utworu sprzyja zmiana hierarchii kodów, zanik kodów powierzchniowych

(kulturowych) na rzecz głębokich (uniwersalnych). Współczesne Prusowi normy czytania romansów osłabiły w lekturze *Lalki* moc sterującą sygnałów wewnątrztekstowych, którymi autor tak wieloznaczeniowej powieści wskazywał, jaki kod dekodować jako główny.

Rozpoznanie sensu tytułu *Lalki* ułatwia jej początek i zakończenie, jako fragmenty szczególnie znaczące symbolicznie⁹. W strukturze tej powieści odnajdujemy podwójne ramy narracji; początkowa i końcowa scena z udziałem przyjaciół Rzeckiego (Węgrowicz, Szprot) stanowi fabularne obramowanie *Pamiętnika starego subiekta*, który otwierają i zamykają symboliczne sceny zabaw Rzeckiego z lalkami mechanicznymi, uznane za ideowe ramy powieści.

Zabawy starego subiekta z marionetkami stanowią odpowiednik pantomimy, poprzedzającej właściwy dramat w starym teatrze¹⁰, gdzie widowisko kukielkowe było odbierane na tle teatru żywych aktorów¹¹. Ramowe sceny z lalkami wskazują na teatralną koncepcję świata powieściowego, zgodnie z poglądem przypomnianym w *Lalce* przez Jumarta: „Świat podobny jest do amatorskiego teatru”¹². Tę samą myśl wypowiada w powieści francuski hrabia, „dotknięty zarazą demokratyczną”: „To tylko kulisy i kostiumy, które z jednego Wojtka robią księcia, a z innego parobka” (L1, XI, 285). Także Wokulski sądzi, że jest podobny do aktora, który skończywszy rolę na scenie [...], zasiadł obecnie między widzami i na grę swoich kolegów patrzy jak na zabawę dzieci” (L2, XVII, 513). Postawę Izabeli charakteryzuje „przyjmowanie teatru za rzeczywistość i widzenie w rzeczywistości jedynie teatru”¹³. Stylistycznym wyrazem teatralizacji świata Łęckiej jest jego słownik, w którym „roi się od »dekoracji«, »obrazów rodzajowych«, »widowisk« czy »maszynistów teatrów«”¹⁴.

Teatralizacja życia w *Lalce* znajduje teoretyczne uzasadnienie w Prusowskich *Notatkach o kompozycji*, gdzie czytamy: „Świat jest sceną, na której siły żywe są aktorami, napięte — osobami w spoczynku, a bierne — dekoracjami”¹⁵. Jest to oparta na teorii czynu interpretacja znanego już pisarzom starożytnym i nowożytnym motywu porównania życia ludzkiego do gry w teatrze¹⁶ — jak to np. czyni Don Kichote w eposie Cervantesa

(t. II, rozdział XII). Wzmiankowana zaś przez Prusa¹⁷ jego „wdzięczność” dla dziecięcej lalki za pomoc w „skryształowaniu się” powieści mogła też dotyczyć ewokacji — w pamięci pisarza — literackich i filozoficznych ujęć świata ludzkiego jako teatru marionetek.

Literacki rodowód lalkowych ram *Lalki* odszukano w kompozycji powieści Thackeraya *Targowisko próżności* (1848), stanowiącej również wielowątkową panoramę społeczną¹⁸. Stanisław Eile odwołał się w tej kwestii do zakończenia „kroniki” angielskiego pisarza, gdzie ujawnia on marionetkowość przedstawionego świata arystokracji: „A teraz, drogie dzieci, chowamy marionetki i zamykamy skrzynkę. Przedstawienie skończone”. Trzeba tu dodać, że zapowiedź tej koncepcji powieści znajduje się już na początku *Vanity Fair*, w scenie rozmowy Rebeki Sharp z lalką-karykaturą żywej postaci — co ma kompozycyjny odpowiednik w monologu Rzeckiego, wygłaszanym wobec poruszających się zabawek.

Angielski satyryk, traktując postacie powieści jako marionetki, nazwał swój utwór „powieścią bez bohatera” („roman without hero”), a funkcję spojenia jej fabuły przyznał czarze arakowego ponczu, która „wywarła znamieny wpływ na losy bohaterów [...] i odmieniła bieg ich życia, jakkolwiek większość z nich nawet nie tknęła ustami zgubnego trunku”¹⁹. Podobną argumentacją posłużył się Prus w 1897 roku, gdy zdeorientowanych czytelników *Lalki* informował o — sprzecznej z zasadami ówczesnej estetyki powieściowej — roli „rzeczywistej lalki dziecinnej” w procesie „sklejania się całej powieści”.

Jerzy Pietrkiewicz uznał podtytuł *Targowiska próżności* — „powieść bez bohatera” — za określenie adekwatne do *Lalki*, gdzie żadna z jej „postaci nie jest wystarczająco »bohaterska«, aby zdominować tematykę społeczną albo kierować tak złożoną akcją”²⁰.

W literaturze polskiej podtytuł powieści Thackeraya pojawił się w nazwie utworu J. I. Kraszewskiego *Powieść bez tytułu* (1854). Jerzy Tynecki określił tę powieść Kraszewskiego mianem „wileńskiej »Lalki«” ze względu na podobieństwo losu Stanisława Szarskiego i Stanisława Wokulskiego, których „niszczy brak rzeczywistej satysfakcji w planie osobistym i społecznym”,

a także fakt, że „kobieta staje się katalizatorem kłeski”²¹ obu bohaterów.

Odnotowane przez badaczy (H. Markiewicz, St. Burkot, J. Bachórz) dość liczne zbieżności fabularne powieści Kraszewskiego i *Lalki* mogą też sugerować pośrednią rolę autora *Powieści bez tytułu* w zainteresowaniu się Prusa powieścią *Vanity Fair*²², do której tytułu uczynił on kronikarską aluzję w 1876 roku: „ucywilizowany świat dzisiejszy jest wielkim targowiskiem”²³. Jednym zaś z wyróżnionych wówczas punktów patrzenia na świat może być — zdaniem kronikarza — jego ogląd w kategoriach teatru. Także w posiadanej przez Prusa *Księżce snobów* Thackeraya (pol. wyd. 1860) znajduje się wyrażenie zapowiadające podtytuł jego kolejnej powieści: „Każde wnętrze ludzkie jest kramem na tekst! *Jarmarku Próżności*”²⁴.

Teatralizująca formuła zakończenia *Vanity Fair* znalazła odbicie również w postscriptum *Ostatniej miłości* Orzeszkowej: „Życie ludzkie to jak wobec licznych widzów odegrana teatralna sztuka. Zasłona zapadła, poza kulisami zniknęli aktorowie [...] i... finita la commedia”²⁵.

W odniesieniu do teatru lalek Rzeckiego pojawiła się też teza o jego platońskim rodowodzie. Sugerowane przez Andrzeja Taubera-Ziółkowskiego odwołanie się Prusa do porównań Platona²⁶ zyskało szczegółową egzemplifikację w ustaleniach Eugeniusza Czaplejewicza na temat inspiracji autora *Lalki* platońskim obrazem człowieka jako „marionetki boskiej roboty” (*Prawa*, ks. I), pełniącej funkcję zabawki bogów. W koncepcji tego badacza „platońska teoria człowieka i życia [...] stanowi filozoficzny fundament »Lalki«”²⁷, a Rzecki upodabnia się do starożytnego boga przypatrującego się widowisku lałkowemu, w którym ludzie występują tylko jako zabawki-kukielki. W świetle Platońskiego mitu, że „ludzie to marionetki przeważnie” (*Prawa*, ks. VII), tytułowa lalka staje się — według E. Czaplejewicza — synonimem człowieka w ogóle, a Wokulskiego w szczególności²⁸. Taką kwalifikację głównego bohatera *Lalki* zaproponował już K. Ehrenberg, a analitycznie uzasadnił A. Tauber-Ziółkowski przy pomocy tezy o teatralizującej życie optyce postaci powieści.

Misterny wywód E. Czaplejewicza o Platońskiej genealogii świata marionetek Rzeckiego budzi jednak pewną nieufność

z racji krytycznego stanowiska Prusa-tainisty do estetyki idealnej, którą oceniał jako „farazeuszowską” (K VI, 240). W kronikarskiej charakterystyce teorii estetycznych Prus nie uznał w 1885 r. platońskiego rozumienia piękna jako odbicia ideału, dzieląc opinię Taine’a, że „sztuka winna wyraźnie przedstawiać ważne cechy przedmiotów i zjawisk” (K VIII, 89). W tej sytuacji przypisywanie inspiracji Platońskiej wyznawcy estetyki realistycznej wydaje się być interpretacją naddaną, a topos ludzkiej marionetki mógł autor *Lalki* znać choćby z cenionej przez niego poezji Jana Kochanowskiego (K I cz. II, 45), który omawiany motyw Platoński uczynił tematem dwóch fraszek pt. *O żywocie ludzkim*.

Pomysł Prusa — „fanatyka matematyki i nauk przyrodniczych”²⁹ — wprowadzenia do powieści scen z lalkami mechanicznymi ma uzasadnienie w uznawanej w *Lalce* (L2, I, 14) i w kronikach (K III, 253; X, 169) La Mettrie’owskiej idei człowieka jako ulepszonej maszyny, koncepcji zbieżnej z przyjętą przez Prusa Spencerowską wizją mechaniczno-organicznego społeczeństwa.

Tezę tę potwierdza wskazany w *Słótku o krytyce pozytywnej* trop prowadzący do odkrycia genealogii tytułowej lalki, a zawarty — jak zauważył A. Tauber-Ziółkowski³⁰ — w przypominanej Świętochowskiemu anegdocie o genialnym budowniczym automatów — Vaucansonie. Duch Prusa, występujący w pastiszowym eseju Taubera-Ziółkowskiego, prawdopodobnie nie mógł przemycić przez niebiańską cenzurę informacji dla swego „ziemskiego korespondenta” o tym, że w tłumaczonej m.in. przez Świętochowskiego *Historii filozofii materialistycznej* Fryderyka Alberta Langego jest wzmianka o Vaucansonie jako poprzedniku La Mettriego co do idei l’homme-machine oraz cytowane z *Krytyki praktycznego rozumu* Immanuela Kanta porównanie ubieżłownionego człowieka do „marionetki albo automatu Vaucansona, zbudowanego i nakręconego przez najwyższego mistrza wszech dzieł sztuki [...]”³¹. Kantowska alegoria człowieka, technicyzująca mit Platoński, mogła bardziej — niż jej pierwowzór — oddziaływać na wyobraźnię twórczą autora *Lalki*, gdyż odpowiadała założeniom systemu filozoficznego jego mistrza, inżyniera Herberta Spencera. Prus uważnie studiował drugi

tom dzieła F. A. Langego, gdzie zakreślił m.in. słowa Kanta: „filozof jest nauczycielem ideału”³² — co nie jest bez znaczenia dla genezy powieści, która miała „przedstawić naszych, polskich idealistów na tle społecznego rozkładu”³³. Za Kantowską inspiracją powieściowych scen z zabawkami mechanicznymi przemawiają także poruszane w *Lalce* zagadnienia: konieczności, przypadku, obowiązku, które należą do podstawowych kategorii systemu królewieckiego filozofa.

Fabularną prezentację teatru marionetek zawierają utwory literackie, do których odwołuje się tekst *Lalki*. W *Don Kichocie* Cervantesa (t. II, rozdz. 25, 26) kukiełki mistrza Pedro stanowią klasyczny przykład teatru lalkowego, a w *Kartce miłości* Zoli (cz. II, rozdz. 4) pojawia się opis urządnego dla dzieci przedstawienia teatru marionetek.

Dla rozważenia zaś pozaliterackiego tła genetycznego powieściowych scen z lalkami istotne będzie uwzględnienie wyznawanej przez Prusa asocjacionistycznej teorii twórczości, według której wyobrażenia są wywoływane przez uczucia nierozzerwalnie łączące się w ciągu życia z tymi wyobrażeniami³⁴. Często manifestowane w życiu i twórczości Prusa jego umiłowanie dzieci, czego publicystycznym wyrazem było np. zainteresowanie warszawskiego kronikarza kwestią produkcji „lalek typu miejscowego zamiast cudzoziemskich” (K VII, 47, 112; VI, 258) — pośrednio tłumaczy przyczynę wyeksponowania lalki dziecięcej w tytule jego najważniejszej powieści.

PRZYPISY

1. M. Lubelska, *Sposoby lektury (na podstawie krytycznoliterackiego odbioru wybranych powieści polskiego realizmu XIX wieku)*. BJ Kraków, Dokt. 101/79, mps, s. 118—119.

2. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980, s. 77.

3. A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska XI. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Z. 66, Toruń 1975, s. 6.

4. K. Rosner, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wrocław 1976, s. 81.

5. Np. opinie A. Świętochowskiego, W. Marrené-Morzakowskiej. W: H. Markiewicz, *„Lalka” Bolesława Prusa*. Warszawa 1967, s. 160, 182.

6. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner. Przełożyli P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 137.
7. Markiewicz, jw., s. 199, 205.
8. R. Nycz, *Literatura modałności* (1). „Teksty” 1980, z. 1, s. 109.
9. M. Głowiński, *Powieść i prawda*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Pod redakcją J. Sławińskiego. „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. T. XXIII. Wrocław 1971, s. 199.
10. St. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 599.
11. J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*. Przełożył P. Ustrzykowski. „Teksty” 1978, z. 6, s. 51; H. Jurkowski, *Język współczesnego teatru lalek*. „Teksty” 1978, z. 6, s. 58, 63—64.
12. B. Prus, „*Lalka*”. Opracował J. Bachórz. BN I 262. Wrocław 1991, t. 2, s. 106. Dalsze cytaty pochodzą z tego wydania: cyfra arabska oznacza tom, rzymska — rozdział, druga arabska — stronę (L2, III, 106).
13. J. Tomkowski, *Neurotyczni bohaterowie powieści Prusa*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 41.
14. T. Budrewicz, „*Lalka*”. *Konteksty stylu*. „Prace Monograficzne Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie”. T. 113. Kraków 1990, s. 181.
15. B. Prus, *Notatki o kompozycji*. W zbiorze: *700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1865—1895*. Cz. 1. Wybrały, opracowały, wstępami i przypisami opatrzyły A. Hochfeldowa, B. Skaruga. Warszawa 1980, s. 220.
16. Z. Szmydtowa, *Cervantes*. Warszawa 1955, s. 151; tejże *Don Kiszot Cervantesa*. BAL 34. Warszawa 1969, s. 91—92.
17. Markiewicz, jw., s. 88.
18. J. Pietrkiewicz, *Usprawiedliwiona klęska w powieściach Bolesława Prusa*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Przełożyli A. Olszewska-Marcinkiewicz i I. Sieradzki. Teksty wybrał, opracował i przedmową opatrzył J. Starnawski. Warszawa 1986, s. 240; St. Eile, *Dialektyka „Lalki” Bolesława Prusa*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 41.
19. W. M. Thackeray, *Targowisko próżności*. Przełożył T. J. Dehnel. Warszawa 1973, t. 1, s. 78.
20. Pietrkiewicz, jw., s. 241.
21. J. Tynecki, *Imię rodowe, imię własne, czy pseudonim ostateczny. Co przystoi poecie w „Powieści bez tytułu” Kraszewskiego*. „Prace Polonistyczne”. Seria XLV (1989), s. 135.
22. Bohaterowi *Ładnego chłopca* Kraszewskiego (1879) jedna z postaci zaleca lekturę *Targowiska próżności* (wyd. pol. 1876) i *Książki snobów*.
23. B. Prus, *Kroniki*. Opracował Z. Szwejkowski. T. I, cz. II Warszawa 1956, s. 287. Dalej cytaty z „*Kronik*” podaje się następująco: cyfra rzymska oznacza tom, arabska — stronę (K I cz. II, 287).

24. W. M. Thackeray, *Księga snobów napisana przez jednego z nich*. Przełożyła z angielskiego A. Glinczanka. Warszawa 1953, s. 222.
25. E. Orzeszkowa, *Ostatnia miłość*. Warszawa 1884, s. 393. Nb. w powieści tej występuje kobieta-lalka o imieniu Izabela.
26. A. Tauber-Ziółkowski, *Bolesław Prus: O tytule powieści mojej: „Lalka”*. W: *Sugestie interpretacyjne*. Londyn 1972, s. 16.
27. E. Czaplejewicz, *Lalki Prusa i Platona*. „Miesięcznik Literacki” 1987, nr 1, s. 58.
28. Tegoż, *Trop platoński w poetyce Prusa*. „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 11, s. 95–96.
29. B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*. W: *Wybór pism. Nowele*. T. III, Warszawa 1957, s. 512.
30. Tauber-Ziółkowski, jw., s. 27.
31. F. A. Lange, *Historia filozofii materialistycznej i jej znaczenie w teraźniejszości*. Przełożył z trzeciego niemieckiego wydania A. Świętochowski (T. 1), F. Jezierski (T. 2). Warszawa 1881, t. 1, s. 316–317, t. 2, s. 77.
32. F. Araszkiewicz, *Prus w świetle własnej biblioteki*. Wrocław 1951, s. 18.
33. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*. Jw., s. 546.
34. P. Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny*. „Niwa” 1872, nr 17, s. 102; J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*. Warszawa 1914, s. 78–79.

ZBIGNIEW PRZYBYŁA

The Origins of Ignacy Rzecki's Puppets.

Summary

The author of the article reads the title of Prus's novel *The Doll* in a symbolical way. He differentiates two double frameworks of narration: these of the plot (Rzecki and his friends) and those of ideas (Rzecki and his toys). Thackeray's *Vanity Fair* is considered to be the predecessor of Prus's doll scenes. It is in his *Novel Without a Hero* that Thackeray presents characters as puppets.

Z. Przybyła, who argues E. Czaplejewicz's point about the Platonic origins of Rzecki's puppet world, points to I. I. Vaucanson's toys-automatons as a possible inspiration for the author of *The Doll*. Prus mentions Vaucanson's name in his autoreview *A Word about Positive Criticism*. A short note about the French discoverer might have been found by Prus in a passage from Kant's *Kritik der praktischen Vernunft* quoted by F. A. Lange in his *Geschichte des Materialismus*.