

Jerzy R. Krzyżanowski

Prus-batalista

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/4, 73-87

1979

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.

JERZY R. KRZYŻANOWSKI

PRUS-BATALISTA

Propozycja spojrzenia na Prusa jako pisarza-batalistę wywołać może odruch zdziwienia. Przywykli do myślenia pewnymi stereotypowymi skrótami, skłonni jesteśmy określenie „batalista” kojarzyć z nazwiskami takimi, jak Sienkiewicz czy Żeromski w literaturze lub Matejko czy Brandt w malarstwie, podczas gdy pisarstwo Prusa automatycznie niejako nasuwa nam obraz łagodnego pozytywisty, starszego pana w tużurku i niebieskich okularach, obraz utrwalony ostatnio w kamieniu nieudanym pomnikiem na Krakowskim Przedmieściu. Dokładniejsze jednak odczytanie dzieł Prusa stereotyp ten przekreśla i pozwala rzucić nie tyle może nowe, co niedostatecznie, dotąd wyeksponowane światło zarówno na psychikę, jak i na pewne cechy pisarstwa człowieka mającego opinię najbardziej bodaj antimilitarnego spośród wielkich twórców literatury polskiej, w batalistyce tradycyjnie do dziś jeszcze rozmiłowanej.

Pierwszy odruch zdziwienia ustępuje miejsca momentowi zastanowienia, gdy uświadomimy sobie, że spośród czołowych pisarzy XIX w. jedynie Prus — w przeciwieństwie do swych wielkich współczesnych, którzy nigdy prochu nie wachali — brał osobisty udział w powstaniu 1863 roku. Argumentem dalszym jest fakt, że udział ten przypadł na okres w życiu młodego człowieka najbardziej zasadniczy, który Anglicy nazywają „*the formative years*” — lata kształtujące psychikę i postawę człowieka i twórcy na całe jego późniejsze życie. I jakkolwiek najczęściej przytacza się prywatne wypowiedzi młodego Prusa świadczące o jego głębokim rozczarowaniu działalnością powstańczą¹, okres ten nigdy nie został przez późniejszego pisarza wyraźnie potępiony, a osobiste przeżycia powróciły miały w zmienionej formie w co najmniej kilku kluczowych utworach literackich. I — jak udowodniła to wyraźnie Janina Kluczycka-Saloni odróżniając Prusa-publicystę od Prusa-artysty —

¹ Zob. Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. Wyd. 2. Warszawa 1972, s. 6—8. — *Bolesław Prus. 1847—1912. Kalendarz życia i twórczości*. Opracowali K. Tokarzówna i S. Fita. Pod redakcją Z. Szwejkowskiego. Warszawa 1969, s. 35—47.

powstanie uzyskało w ostatecznym rachunku pełną jego aprobatę, wyrażoną postaciami Wokulskiego, Rzeckiego, a nawet... Ramzesa².

Czynnikiem drugim, nie mniej jako tworzywo późniejszych dzieł literackich ważnym, była sprawa osobistego doświadczenia na polu bitwy. Spośród wymienionych przez Juliana Krzyżanowskiego dwunastu późniejszych pisarzy biorących udział w powstaniu z bronią w rękę³ Ignacy Sewer-Maciejowski, Teodor Tomasz Jeź i Walery Przyborowski wyrosnąć mieli na tęgich batalistów, których twórczość w poważnym stopniu kształtowała charakter wojennej literatury polskiej dzięki szerokiemu odbiorowi ich powieści, zwłaszcza wśród młodych czytelników. Doświadczenia takiego nie posiadali ani stroniący od powstania, z osobistych powodów, dorastający wówczas Sienkiewicz⁴, ani też pogrobowiec r. 1863, Żeromski, którego wczesna twórczość stała się przecież apologią czynu starszego pokolenia i tematykę powstania styczniowego wprowadziła na stałe do wielkiej literatury. I jeśli w twórczości Sienkiewicza działać musiał potem pewnego rodzaju mechanizm kompensacyjny, wyrażający się chociażby w pewnych cechach fizycznych postaci Wołodyjowskiego, to Prus czerpać mógł z autentycznych przeżyć i odczuć własnej młodości. Rozczarowania i urazy powstałe w wyniku tych przeżyć zepchnęły tematykę powstańczą poza świadomie wytyczony kierunek jego twórczości, programowo postulującej ideologię pozytywistyczną, tematyki tej nie zagłuszyły jednak całkowicie. Stąd też nieliczne sceny batalistyczne w utworach Prusa zasługują na uważne spojrzenie jako wyraz spraw świadomie odsuwanych, a przecież powracających z uporem i nabierających nowej wymowy w miarę postępu lat i doskonalenia warsztatu pisarskiego.

Batalistyka Prusa nie zawsze wiąże się z tematyką powstania styczniowego — przeciwnie, z wyjątkiem opowiadania *Omyłka* sceny bitewne przenosi ona na tereny i czasy inne, nieraz tak odległe jak w *Faraonie*, w każdym jednak przypadku posiada wspólne motywy i metody opisu, bez wątplenia mające źródło zarówno w konkretnych, jak i psychicznych przeżyciach autora. Prześledzenie scen tych wykazuje z jednej strony konsekwentną stałość tych motywów, z drugiej zaś metodę pisarską zdecydowanie różną od metod opisu używanych przez współczesnych Prusowi pisarzy polskich, przede wszystkim Sienkiewicza.

Jako punkt wyjścia do rozważań nad batalistycznymi elementami u Prusa przyjęć wypadnie publikację *Omyłki* (1884), pisanej w okresie, kiedy to Prus zapoczątkować zamierzał cykl „kilku powieści z wiel-

² J. Kulczycka-Saloni, „Złamawszy się na bohaterstwie zostali skromnymi pracownikami”. W zbiorze: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*. Warszawa 1964, s. 251.

³ J. Krzyżanowski, *Legenda powstania styczniowego*. W: jw., s. 7.

⁴ Zob. J. Krzyżanowski, *Powstanie styczniowe w twórczości Sienkiewicza*. W: jw., s. 254—256.

kich pytań naszej epoki”⁵. I choć najczęściej przyjmuje się, że określenie to odnosi się częściowo do pisanej w ciągu roku następnego, choć zamysłanej wcześniej *Placówki*, głównie zaś *Lalki*, rozpoczętej dopiero w 3 lata później, sądzić wolno, iż pojawiająca się i w *Omyłce*, i w *Lalce* postać powstańca Leona, modelowana na bracie autora, stanowi pierwsze ogniwo łączące opowiadanie to z projektem zamierzanego cyklu. Autobiograficzne tło utworu i geneza opowiadania doczekały się osobnych opracowań⁶, do których odesłać należy czytelnika, jakkolwiek nie są one wolne od nie umotywowanych wniosków, takich jak różniące się wzajemnie interpretacje genezy i znaczenia tytułu czy twierdzenie, iż „silne, przykre wrażenia, odniesione w młodości, wytwarzają urazy i choć tkwią w świadomości przez całe życie, mogą stać się rodzajem *tabu*, o którym się nie mówi”⁷. Powody milczenia Prusa o jego powstańczych przeżyciach leżały najprawdopodobniej gdzie indziej, w warstwie świadomie przyjętej ideologii pozytywistycznej, odcinającej się od romantycznych pobudek powstania, toteż nie ma podstawy do tłumaczenia ich przy pomocy psychoanalizy.

Pierwszą zatem ważną scenę batalistyczną znajdujemy w *Omyłce*, jakkolwiek samej bitwy nie widzimy. Słyszymy ją natomiast i odczuwamy poprzez przeżycia narratora, 8-letniego Antosia. I znów: trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Janiny Kulczyckiej-Saloni powtórzonym przez Edwarda Pieścikowskiego, że „wprowadzenie postaci dziecięcego narratora obniża wartość politycznej wymowy utworu, a za to wzmacnia jego aspekt ludzki, moralny”⁸. Wydaje się, że metoda ta wzmacnia przede wszystkim aspekt artystyczny, *nb.* wprowadzony i udoskonalony przez Prusa w jego wcześniejszych opowiadaniach o tematyce dziecięcej, nadaje ujęciu bitwy szczególną optykę, dystans wizualny, emocjonalny i nawet intelektualny — dzięki właśnie dziecinnemu, naiwnemu ustawieniu narratora w stosunku do przedstawianych wypadków. Metoda ta, doskonale znana np. Tolstojowi począwszy od jego autobiograficznej trylogii z lat 1852—1857, określona później została przez rosyjskich formalistów jako „ostranienije” — udziwnienie zjawisk dzięki ukazaniu ich w no-

⁵ A. Głowacki (B. Prus), *Listy*. Opracowała, komentarzem i posłowiem opatrzyła K. Tokarzówna. Redaktor naukowy Z. Szweykowski. Warszawa 1959, s. 120.

⁶ K. Tokarzówna, *Autobiograficzne tło i realia „Omyłki” Bolesława Prusa*. W zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*. Wrocław 1966. — E. Pieścikowski, *Geneza „Omyłki” Bolesława Prusa*. W: jw.

Cytaty z utworów literackich tutaj omawianych podawać się będzie według następujących edycji: B. Prus, *Pisma*. Pod redakcją Z. Szweykowskiego. T. 11—13. Warszawa 1949. — Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*. Т. 11. Москва—Ленинград 1932, s. 253. Przekład J. R. K.

⁷ Tokarzówna, *Autobiograficzne tło i realia „Omyłki” Bolesława Prusa*, s. 157.

⁸ Pieścikowski, *op. cit.*, s. 165.

wym świetle, m. in. oczyma naiwnego dziecka⁹. Nawiasem zauważyć warto, że metoda „udziwniania”, jak tego ostatnio dowiódł Henryk Markiewicz, znalazła w Polsce zwolenników dopiero w latach trzydziestych naszego stulecia, zwłaszcza w artykułach Anieli Gruszeckiej, proponującej nowe przedstawienia wyobrażeniowe „wyłamujące się z automatycznej percepcji świata”¹⁰. Wprowadzenie dziecięcego narratora pozwala nadto Prusowi na opis bitwy metodą zupełnie w literaturze polskiej nową, poprzez narastające dźwięki i odgłosy, z minimalnym tylko udziałem zmysłu wzroku.

Jednym z najmocniejszych momentów opowiadania jest przemarsz wojsk rosyjskich wracających po bitwie, znów słyszany, a nie widziany przez chłopca. Zanim bowiem do bitwy dochodzi, Antoś najpierw słyszy, a potem dopiero ogląda marsz ciągnących do boju oddziałów, ogląda z „pokoiku na strychu”, który stanie się punktem obserwacyjnym chłopca, stwarzając tym samym perspektywę zarówno w sensie fizycznym, jak i w aspekcie psychicznym, jako miejsce wywyższone i odseparowane od przebiegu postrzeganych wydarzeń. „Na górkę” powracać będzie Antoś parokrotnie w czasie bitwy, po to tylko, by po zwycięstwie Rosjan ukryć się w objęciach matki i u niej szukać schronienia przed śpiewem, który „jak nowy uragan walił we drzwi i okna domów, natrząsał się z bólów ludzkich, kopał ziemię i rozbijał o niebo”. Trudno o bardziej „polityczną wymowę” utworu, w którym drobna potyczka nabiera wymiarów zgoła eschatologicznych.

Nowość metody Prusa dostrzegli niektórzy tylko współcześni mu krytycy, m. in. Antoni Mazanowski, który recenzując *Omyłkę* w 4 lata po jej ogłoszeniu zauważył, iż

ma [ona] wspaniały pod względem artystycznym ustęp, a mianowicie: opis bitwy. Oryginalność opisu polega na tym, że są to właściwie wrażenia, jakie czyni bitwa, słyszana z daleka, a stopniowo zbliżająca się i rosnąca¹¹.

Pamiętajmy jednak, że nim do bitwy dojdzie, Antoś najpierw słyszy przemarsz wojsk ciągnących nocą do walki, potem zaś, już po bitwie, znów słuchem tylko odbiera powrót zwycięskiej kolumny we wspomnianym wyżej ustępie, o którego zachowanie Prus upominał się energicznie po wykreśleniu całej sceny przez petersburskiego cenzora¹².

W obu zatem ustępach opowiadania, otwierającym i zamykającym właściwą bitwę, wrażenia słuchowe dominują nad wzrokowymi, podobnie zresztą, jak ma to miejsce w opisie samej sceny bitwy, której narrator

⁹ Б. Эйхэнбаум, *Молодой Толстой*. Петербург 1922, s. 93. Eichenbaum używa tu terminu wprowadzonego przez W. Szkiłowskiego (*Искусство как прием*. Петербург 1919).

¹⁰ H. Markiewicz, *U początków nowoczesnej teorii powieści w Polsce*. W zbiorze: *For Wiktor Weintraub*. The Hague 1975, s. 279.

¹¹ Cyt. za: *Bolesław Prus, 1847—1912*, s. 379.

¹² Zob. Głowacki (Prus), *op. cit.*, s. 121.

właściwie nie widzi, ze swego wywyższonego punktu obserwacyjnego dostrzegając jedynie jej efekty w zachowaniu się mieszkańców miasteczka. Dominanta wrażeń słuchowych podkreślona jest bodaj najwyraźniej w nie dopowiedzianej, a przecież jasnej konkluzji porażki powstańców:

Nagle przeciągły łoskot ustał. Po chwili jeszcze kilka razy odezwał się huk bliżej i dalej, a potem — cisza, jak gdyby świat oniemiał...

Z tą właśnie ciszą tym mocniej kontrastować będzie następna scena nocnego przemarszu wojsk, „huczająca fala” zmieniająca się w onomatopieczny i nie pozostawiający wątpliwości co do narodowości maszerujących zwycięzców „uragan”.

W twórczości Prusa *Omyłka* gra zasadniczą rolę w rozprawie pisarza z pewną postawą ideologiczną, wydaje się jednak, że obraz bitwy, na pozór fragmentaryczny, pełni tu funkcję podobną do tej, jaką spełniały sceny batalistyczne w twórczości młodego Tołstoja. Analizując wczesne opowiadania przyszłego autora *Wojny i pokoju* Boris Eichenbaum zauważył:

Wszystko to razem wzięte tworzy ten romantyczny szablon, z którym Tołstoj podejmuje walkę. Wojna dla Tołstojowskiego ochotnika jest „niezrozumiałym zjawiskiem”, pełnym przeciwieństw i paradoksów. Śledzi on uważnie wszystko, co się odbywa, rozsądnie analizuje swoje wrażenia i... „nic nie rozumie”. Tym motywuje się udziwnienie [отрпане: не] tematu batalistycznego, tak zniszczona zostaje romantyczna aureola¹⁸.

„Romantyczna aureola” w przypadku Tołstoja to zjawisko czysto literackie, pewien stereotyp stworzony przez Puszkina, Lermontowa, Marlinskiego i całą plejadę pomniejszych pisarzy, gloryfikujących wojnę, zwłaszcza w górach Kaukazu. Prus mierzy głębiej, w filozoficzne i ideowe podstawy romantyzmu, których konsekwencją było w pewnym stopniu powstanie styczniowe, choć i później nie przepuści Mickiewiczowi jego światopoglądu w ogóle — wystarczy przypomnieć paryski monolog Wokulskiego:

— Zmarnowaliście życie moje... Zatruliście dwa pokolenia — szepnął. — Oto skutki waszych sentymentalnych poglądów na miłość...

Złożył książkę i cisnął nią w kąt pokoju, aż rozleciały się kartki. [t. 2, rozdz. 2]

Różne cele powodują różne rozłożenie akcentów; odkładając jednak na później sprawę podobieństw i różnic między warsztatem pisarskim Prusa a wcześniejszymi o ćwierć wieku utworami Tołstoja, przyjrzyjmy się najpierw zwiąkom innym, łatwiejszym do udowodnienia.

Pamiętać należy, że *Omyłka* ukazała się drukiem w tym samym roku, w którym zakończenie odcinkowego druku *Ogniem i mieczem*

¹⁸ Эиценбаум, *op. cit.*, s. 93.

i książkowe wydanie powieści utrwaliły sławę Sienkiewicza, kreując go na nieprześcignionego mistrza literatury batalistycznej. Negatywne stanowisko Prusa wobec powieści Sienkiewicza dobrze jest znane, jego recenzja w „Kraju” z połowy r. 1884 — a więc z okresu intensywnej pracy nad *Omyłką* — nie pozostawia wątpliwości co do poglądów recenzenta, warto jednak zatrzymać się na uwagach dotyczących scen bitewnych, tu bowiem rozbieżność poglądów na technikę powieściową obu autorów uwidoczni się najwyraźniej.

O ogólnej charakterystyce bitew w powieści *Ogniem i mieczem* można powiedzieć to tylko, że autor bitew nie zna. Maluje on obrazy szeregów i kolumn, bardzo żywo przedstawia harce, starcia się jednostek; można nawet powiedzieć, że jego opisy należą do najbardziej malowniczych w naszej literaturze. Ale to nie są bitwy. Widzimy w nich gwałtowne ruchy, ciosy, trupy, całe jeziora krwi, lecz zostajemy spokojni czując, że gdy zapadnie kurtyna, nieboszczyki wstaną, rozciętych na pół — pozszywają, a krew odniosą do składu dekoracji. Rozmaitość pów i wypadków jest ogromna, prześliczna, ale nie ma tam duszy. Kto nie wierzy, niech przeczyta kilka korespondencji z rzeczywistych placów boju¹⁴.

Mając w pamięci technikę opisu zastosowaną w *Omyłce*, zwróćmy uwagę na podkreślane przez Prusa dwa charakterystyczne czasowniki, którymi wypukla on metodę Sienkiewicza: malować i widzieć. Badacze twórczości autora *Ogniem i mieczem*, od Zygmunta Kaczkowskiego po Kazimierza Wykę, dowiedli ponad wszelką wątpliwość zależność batalistyki Sienkiewicza od malarstwa Matejki, którego cykl obrazów historycznych zaczął wywierać przemożny wpływ na kształtowanie się narodowego obrazu — a więc sposobu przedstawiania i widzenia — dziejów Polski, w ogromnej mierze koncentrując się na scenach batalistycznych¹⁵. Prus, już od późnych lat siedemdziesiątych sceptyczny wobec przesadnego, jego zdaniem, kultu dzieł Matejki, zabierał głos w sprawie malarza niejednokrotnie na łamach swych *Kronik*, w 1884 r. rzucając uwagę, iż „pod Grunwaldem jest taki tłok, że w tym ścisku można by co najwyżej wyciągać portmonetki, ale nie walczyć”¹⁶. I choć w 10 lat później całą niemal *Kronikę* poświęcił eulogii zmarłego właśnie malarza, poglądów na jego dzieło nie zmieni. A na razie odda głos Rzeckiemu, który po obejrzeniu *Bitwy pod Grunwaldem* zauważył: „Duży to obraz i okazały, i tylko nie trzeba go pokazywać żołnierzom, którzy przyjmowali udział w bitwach” (t. 2, rozdz. 7).

Istotnie, pobieżny nawet rzut oka na batalistykę Sienkiewicza z lat 1883—1884 utwierdza nas w przekonaniu o jego wizualnej przede wszystkim metodzie przedstawiania bitwy. Począwszy od pierwszego starcia

¹⁴ Prus, *Pisma*, t. 29 (1950), s. 50—51.

¹⁵ Zob. „Trylogia” *Henryka Sienkiewicza*. *Studia, szkice, polemiki*. Wyboru dokonał i opracował T. Jodełka. Warszawa 1962.

¹⁶ B. Prus, *Kroniki*. Opracował Z. Szwejkowski. T. 7. Warszawa 1958, s. 281.

na Chortycy, poprzez potężne sceny zbiorowe bitwy nad Żółtymi Wodami, aż po oblężenie Zbaraża — każda scena potraktowana jest z malarzkim rozmachem i dbałością o szczegóły, czasownik zaś „widzieć” we wszelkich swych odmianach pojawia się w każdym niemal akapicie. I choć trudno zgodzić się z zarzutem teatralności, postawionym przez Prusa, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że batalistyka Sienkiewicza ma elementy obliczone przede wszystkim na efekt wzrokowy, bez psychologicznego pogłębienia czy to postaci, czy też odczuć wojowników. Skrzetuski, obserwujący bitwę nad Żółtymi Wodami z bezpiecznej odległości, jest komentatorem raczej niż głębokim odbiorcą wrażeń, a odczucia jego są reakcjami patriotycznymi, a nie psychicznymi, stanowiąc całkowity kontrast z przeżyciami małego Antosia z *Omyłki*. Prusowska metoda opisu ma istotnie „duszę”, której zabrakło u Sienkiewicza.

Publikacja opowiadania Prusa zbiegła się z 20 rocznicą powstania styczniowego, 25-lecie natomiast — z ukończeniem tomu 1 *Lalki* (5 V 1888). Nie sugerując bynajmniej jakiejś „rocznicowej” zbieżności tych dat zauważyć wypada, że właśnie w tomie 1 tej powieści powraca Prus do batalistyki, stanowiącej spory, samodzielny epizod *Pamiętnika starego subiekta* (rozdz. 10). I jeśli udział Wokulskiego w powstaniu wspomniany jest z wielu przyczyn w sposób tylko oględny, Rzecki, którego pamiętnik uzupełnia i komentuje historię Wokulskiego, pozwala autorowi powrócić do tematyki wojennej, od lat nie występującej w utworach Prusa z powodów wspomnianych na wstępie niniejszych rozważań.

Ignacy Rzecki, który „od dwudziestu pięciu lat mieszkał w pokoiku przy sklepie” — co pozwala raz jeszcze potwierdzić datę jego zamieszkania przy Krakowskim Przedmieściu w r. 1853, kiedy to, jak wspomina w rozdziale 3, „wrócił z zagranicy” — w powstaniu udziału nie brał, poparzony się na doświadczeniach swej młodzieńczej wyprawy na Węgry w latach 1848—1849, niemniej przecież był „nieszczęśliwym swatem” Wokulskiego w r. 1863, jak wyznaje w rozmowie, „po której jest dobrze mówić o interesach” (rozdz. 4). Żyje też wspomnieniami węgierskiej wyprawy i — na równi — podtrzymującą go w nadziei na lepsze czasy legendą napoleońską, a duch starego żołnierza jest w nim tak silny, że na opowiadanie rządcy nowo nabytego domu, Wirskiego, o bitwie pod Magentą (t. 2, rozdz. 22) reaguje decyzją oddania mu mieszkania darmo. „Jestem Rzecki, porucznik, panie, węgierskiej piechoty, panie...” — przedstawia się Wirskiemu, z którym niespodziewanie odnajduje wspólny kult cesarza i wspólne poniekąd losy po wojennych uniesieniach. W ten sposób postać Rzeckiego pozwala Prusowi na włączenie w wątek współczesnej powieści z lat 1878—1879 fragmentu batalistycznego, nie tylko całkowicie z poetyką *Lalki* zgodnego, ale dającego autorowi możliwość powrotu do spraw świadomie odsuwanych, jakkolwiek bez wątpienia drażących wierną pamięć i domagających się przedstawienia w artystycznym kształcie.

Przypomnieć też warto, że Rzecki, według wnikliwego odczytania powieści przez Ludwika Włodka, urodził się w r. 1826 lub 1828¹⁷, a zatem na Węgry ruszył w wieku niewiele starszym od Prusa idącego do powstania jako chłopak 16-letni. Umieszczając akcję *Lalki* w r. 1878, w 30 lat później, Prus nie mógł — i zapewne nie chciał — w inny sposób nawiązać do własnych przeżyć sprzed okresu podobnie odległego, zakamufłował je więc we wspomnieniach starego subiekta, „postaci sobie najbliższej”, jak słusznie zauważył Henryk Markiewicz¹⁸. W dodatku podwyższenie wieku Rzeckiego w stosunku do własnej biografii dało pisarzowi szansę mianowania wiarusa „porucznikiem węgierskiej piechoty”, stwarzając tym samym jedną jeszcze cechę charakterystyczną tej tak bardzo pod każdym względem typowej dla polskiego losu postaci.

Opis bitwy „pod jakąś węgierską wsią, której nazwy nie pamiętam”, następuje po lirycznej ewokacji wspólnej żołnierskiej tułaczki, ewokacji adresowanej do wiernego przyjaciela — Katza, do którego Rzecki nieraz jeszcze zwracać się będzie w swym pamiętniku. Była to „jeneralna bitwa, do której zawsze wzdychaliśmy odpoczywając po partyzanckiej strzelaninie”, bitwa, której „w grobie nawet nie zapomnę, a jeżeli kiedyś zapyta mnie Pan Bóg: po com żył na świecie?... po to — odpowiem — ażeby trafić na jeden taki dzień” (t. 1, rozdz. 10). Sądzić wolno, że w określeniach tych wyraża się więcej niż tylko jedna jeszcze cecha charakterystyki żołnierskiej przeszłości Rzeckiego, w całości jego postaci ważna, ale nie najważniejsza; wolno odczytać je jako długo tłumiony wybuch prawdziwych uczuć autora wobec młodzieńczych przeżyć, wyraz tęsknoty za zbrojnym czynem, który świadomie krytykował, lecz w głębi duszy cenić musiał na tyle, że tak wysoką jego ocenę włożył w usta subiekta. Argumentem dodatkowym przemawiającym za słusznością takiego rozumowania jest fakt wyeksponowania postaci Katza, najprawdopodobniej opartej na sylwetce przyjaciela Prusa poległego w powstańczej potyczce, o czym młody Głowacki donosił w liście do Godlewskiego pisanym 31 maja 1863¹⁹.

I znów, podobnie jak poprzednio w *Omyłce*, Prus używa w opisie bitwy metody powolnego przybliżania, tym razem jednak z uwagi na inną, aktywną rolę narratora, zbliżając go do pola bitwy w miarę posuwania się naprzód oddziałów. Metoda ta zgodna była z teoretycznymi założeniami Prusa, zanotowanymi w jego brulionowych notatkach o kom-

¹⁷ L. Włodek, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*. Kraków 1918, s. 199—200.

¹⁸ H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Warszawa 1964, s. 91.

¹⁹ Głowacki (Prus), *op. cit.*, s. 15. Tokarzówna (*Autobiograficzne tło i realia „Omyłki” Bolesława Prusa*, s. 161) opatruje list ten komentarzem: „List pisany był w stanie psychicznego załamania, pod wpływem świeżych przeżyć: śmierci jednego przyjaciela, a niewoli innego”.

pozycji dzieła literackiego, prowadzonych od 1886 roku. Przytaczając fragmenty tych not Stefan Melkowski zauważa:

W praktyce pisarskiej radzi Prus, zmieniając kolejność, najpierw malować „tło”, a następnie kolejno coraz ważniejsze przedmioty i postacie ludzkie [...].

Na innym miejscu proponuje: najpierw dać ogólny obraz, a później kolejne zbliżenia, tak jak to dzisiaj dzieje się w filmie czy w prozie współczesnej²⁰.

Postęp czasu i narastające napięcie akcji zaznaczane są częstotliwością pojawiania się przelatujących sztafet — co kilka godzin, co godzina, w końcu co pół godziny, podobnie jak zaznaczany był postęp czasu we wcześniejszym o 2 lata opowiadaniu *Z legend dawnego Egiptu*, słusznie nazwanym przez Jerzego Putramenta „arcydziełem w zakresie noweli intrygi”²¹. Materialne, nieruchome ślady pobytu nieprzyjaciela stopniowo zastępowane są ruchomymi obrazami grup cywilnych uciekinierów, potem rozbrzmiewają coraz częstsze strzały armatnie, po których w końcu ukazuje się ze „wzniesionego miejsca” ciągnący się wzdłuż gościńca rudy obłok kurzu kryjący wojska.

W miarę posuwania się naprzód narratora, znów ku szczytowi następnego wzgórza, narastają najpierw dźwięki, a dopiero potem otwiera się coraz szersza panorama własnych wojsk, by kolejno ukazać równinę, „a na niej jakby rzekę białego dymu, szeroką na kilkaset kroków, długą — czy ja wiem — może na milę drogi”. Każde nowe zjawisko — „ta dziwna woda, kilka czarnych i kilkanaście białych chmur, kotłujących się przy ziemi” — stary podoficer wyjaśnia narratorowi nie rozumiejącemu znaczenia postrzeganych widoków, pomagając mu zidentyfikować oddziały, strzelające baterie i pożary. Mając w pamięci cytowaną uprzednio opinię Eichenbauma zakonkludować wolno, że metoda opisu Prusa zbliżona jest tu do metody Tolstoja, który z kolei mniej lub więcej świadomie przejął ją od Stendhala, zwłaszcza w opisach batalistycznych. Ale, inaczej niż jego wielcy poprzednicy, Prus nie może powstrzymać się od ideologicznego raczej niż realistycznego komentarza i każe zastanawiać się Rzeckiemu, „czy bitwy nie są hałaśliwymi komediami, które wojska urządzają dla narodów, nie robiąc sobie zresztą krzywdy”. Komentarz ten, tak typowy dla starego sceptyka — przypomnijmy występującą dwukrotnie w powieści scenę zabawy Rzeckiego nakręcanymi zabawkami — jest tu tylko wtrętem, świadomie naiwna percepcja znika w miarę narastania ostrzeliwania, wzmagającego się huku dział i widoku pierwszych trupów, utrzymany jest ciągle jednak motyw „niezrozumienia”:

Coś trąbiono, alem nie zrozumiał sygnału... coś uderzyło w ziemię zasypując mi piaskiem twarz i piersi... przed front spadł czyjś kask i karabin...

²⁰ S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*. Warszawa 1963, s. 126.

²¹ J. Putrament, *Struktura nowel Prusa*. Wilno 1936, s. 43. Zob. też I. Opacki, *Gra symetrii*. W zbiorze: *Nowela, opowiadanie, gawęda*. Warszawa 1974.

Ustawiczny postęp czasu („już po jedynastej”) ziega się z narastaniem bitwy i zacieraniem się odgłosów ogólnych przy wyeksponowaniu odgłosów najbliższych, w końcu jednak, gdy dochodzi do starcia wręcz, wszystkie te wrażenia i odczucia ustępują przemożnemu odruchowi nieopanowanej wściekłości człowieka, który najpierw strzela „pragnąc zasłonić się chociaż dymem” od wycelowanych w niego luf, potem, zaś zaczyna świadomie celować w nieprzyjaciół „myśląc z dziką satysfakcją”, że jego „kule nie pójda górą”. Psychologiczny aspekt walki w sensie zgoła fizycznym eksponowany jest zwłaszcza w zachowaniu Katza, który „wygląda jak obłąkany i ma pianę w kątach ust”, „krzyczał nieludzkim głosem”, „rozwścieczony rzucił się” na Rzeckiego, dopóki nie „oprzytomniał”. Ale realizm opisów, mający niewątpliwie źródło we własnym doświadczeniu autora, ustępuje refleksji pisarza-moralisty — scena bitwy kończy się momentem spotkania twarzą w twarz z rannym oficerem austriackim, „człowiekiem młodym o bardzo szlachetnych rysach”:

spojrzał na mnie ciemnymi oczyma z nieopisanym smutkiem i wyszeptał chrapliwym głosem:

— Nie trzeba deptać... Niemcy są też ludźmi...

Ten humanitarny akcent raz jeszcze podkreśla postawę Prusa i stanowi zarówno ideologiczne przesłanie, jak i strukturalną motywację umieszczenia batalistycznego fragmentu w powieści prawiącej o zgubnych skutkach romantycznego szaleństwa. Świadczy on również o udoskonaleniu warsztatu pisarskiego Prusa, który przemyślenia teoretyczne wprowadził tu w praktykę, stosując pewne „chwyt” pisarskie, podobnie jak robił to Tolstoj w miarę rozwoju swojego dzieła. Słusznie więc zauważył Melkowski, że

środki służące komponowaniu dzieła literackiego odgrywają rolę podrzędną w stosunku do jego ideologii. Są to określone „sposoby”, przy pomocy których autor przekazuje swe myśli i uczucia czytelnikom²².

— skoro jednak zanotowaliśmy zastanawiającą zbieżność tych „sposobów” u Prusa i Tolstoja, warto może pokusić się o odpowiedź na pytanie: czy istotnie polski pisarz nauczyć się mógł pewnych „chwytów formalnych” od rosyjskiego autora?

Mając w pamięci udowodniony przez Eichenbauma wpływ teoretycznych dzienników Tolstoja na rozwój jego techniki pisarskiej i podobny stosunek między teorią a praktyką u Prusa, zapytać najpierw należy, czy i na ile Prus znał dzieła Tolstoja. Na podstawie dotychczasowych badań odpowiedź powinna brzmieć negatywnie, przynajmniej do okresu zakończenia *Lalki*. Według bibliograficznych badań Piotra Grzegorzcyka utwory Tolstoja, podobnie zresztą jak cała ówczesna literatura rosyjska, nie wzbudzały w Polsce zainteresowania ze względów zrozu-

²² Melkowski, *op. cit.*, s. 109.

miałych. Kraszewski zapoznał się z *Wojną i pokojem* dopiero w r. 1884, i to w tłumaczeniu, polskie zaś wydanie powieści pojawiło się dopiero w 10 lat później. W latach 1858—1885 „o Tolstoju prawie się u nas nie słyszy”²³, ani zaś pierwsza recenzja Prusa o *Zmartwychwstaniu* (1900), ani też jego wypowiedzi późniejsze nie wskazują na jakąkolwiek znajomość wcześniejszych dzieł rosyjskiego pisarza. I mimo pewnych zdumiewających podobieństw między dwiema czołowymi powieściami społecznymi, oddzielonymi od siebie okresem zaledwie 13 lat, zaryzykować wolno twierdzenie — jakkolwiek by ono zdumiewająco dziś brzmiało — że autor *Lalki* nie znał *Anny Kareniny* (tłumaczenie polskie: 1898). Nie można jednak wykluczyć, że ktoś z opowiadań Tolstoją poznał Prus w okresie wcześniejszym, z takiej czy innej lektury, a będąc na zagadnienia warsztatu pisarskiego bardzo wyczulony zapamiętał pewne „chwyty formalne” i podświadomie zastosował je później w swoich scenach batalistycznych. Wypadki takie znane są dość powszechnie — wystarczy przypomnieć przypadek Conrada, który nieświadomie końcową scenę *Zwycięstwa* (1915) dosłownie niemal powtórzył za zakończeniem *Dziejów grzechu* (1908), czytanych podczas zakopiańskiego pobytu w początkowych miesiącach pierwszej wojny światowej²⁴. Możliwość takiego właśnie nieświadomego zapożyczenia zdaje się potwierdzać następny chronologicznie epizod batalistyczny w dziele Prusa, odległy od *Lalki* o lat 5, a więc o okres nie tylko bardzo intensywnej pracy nad techniką powieści, ale także coraz większego dystansu od młodzieńczych doświadczeń i, być może, lektur.

Podejmując pracę nad *Faraonem*, powieścią mającą objąć całokształt spraw państwa ze szczególnym wyeksponowaniem konfliktu między entuzjazmem a wiedzą, nie mógł Prus pominąć aspektu tak w każdej historiografii ważnego, jak dzieje wojen. Tym razem, z oczywistych względów kompozycyjnych, wojna, a właściwie reprezentująca tu sprawę wojen jedna bitwa między wojskami Ramzesa a Libijczykami (t. 2, rozdz. 4) ukazana jest z innej niż poprzednio omówione sceny batalistyczne perspektywy — nie jest ona ani relacją naiwnego świadka wydarzeń, ani pamiętnikiem żywego ich uczestnika, ale oglądana jest oczyma wodza. I choć podobnie jak w opisach poprzednich perspektywę pola bitwy, topografię doliny, rozstawienie wojsk i szereg innych szczegółów scena w *Faraonie* ukazuje z góry, z panującego nad doliną miejsca dowodzenia, Ramzes z samej bitwy zostaje całkowicie wyłączony, przez co podkreśla się jedną z przewodnich myśli powieści, nikłość najlepszych chęci wobec przemożnej potęgi wiedzy. W tej właśnie scenie bitwy pozycja księcia wyznaczona zostaje bardzo dokładnie jego własnym zdumieniem wobec

²³ P. Grzegorzczak, *Tolstoj w Polsce*. Warszawa 1964, s. 13.

²⁴ Zob. A. Busza, *Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work*. „Antemurale” (Roma) t. 10 (1966), s. 216—218. I nadbitka.

technicznych osiągnięć kapłanów komunikujących się ponad jego głową i wskutek tego spychających go do roli efekownego statysty. „Kapłani wszystko wiedzą!” — odpowiada na pytania księcia Pentuer, uchylając się od wyjaśnienia szczegółów technicznych komunikacji między prawdziwymi władcami kraju. Trudno więc zgodzić się z Kluczycką-Saloni, że Ramzes zachowuje się tu „właśnie jak wódz”²⁵ dlatego tylko, iż wydaje głośne rozkazy — w istocie pozostaje on takim samym, jakim Prus pokazać go chciał konsekwentnie przez całą powieść, biernym narzędziem w ręku kapłanów. Bitwa koło Sodowych Jezior stanowi zatem w strukturze *Faraona* ważne i mocne ogniwo.

Miejsce, datę, czas i postęp akcji podaje Prus z właściwą sobie dbałością o szczegóły, punktując upływ godzin kolejnymi komendami księcia. I znów, podobnie jak we fragmentach omówionych wyżej, elementy słuchowe dominują nad wrażeniami wzrokowymi, wyprzedzają je i pozwalają zorientować się w sytuacji, gdy „sztab śledzi ruchy żółtego pyłu”, a książę „wyteża wzrok i ucho”. Początkowy chaos taktycznego zaskoczenia przeciwnika zmienia się w regularną bitwę, żołnierze „walczą ze złośliwą radością, która stopniowo przeradzała się we wściekły gniew i zapomnienie o sobie”, a wódz ich, jakkolwiek odległy od pola walki, daje się unieść charakterystycznemu dlań zapałowi: „na przemian śmiał się i płakał”, by w końcu osobiście poprowadzić grupę jeźdźców w pościgu za pierchającym nieprzyjacielem. Opis pościgu (rozd. 5) zakończy się znakomitą sceną wyrównania różnic między walczącymi przeciwnikami, gdy nie będzie już „przyjaciół ani wrogów, tylko śmiertelnie zmęczeni ludzie”. Akcent zniwelowania różnic podkreślony jeszcze zostanie atakiem piaskowej burzy, równie groźnej dla zwycięzców i zwyciężonych, bezsilnych wobec przemożnego żywiołu.

Nawiasem warto tu przytoczyć interesujące echo tej sceny, które pojawia się w amerykańskiej powieści Wiesława S. Kuniczaka *The Thousand Hour Day*: szarża polskich ułanów na niemiecką baterię podczas oblężenia Warszawy w 1939 r. kończy się zwycięstwem Polaków, którzy mimo całkowitego wyczerpania głodem i walką zdobywają baterię przez zaskoczenie i dosłownie padają na ziemię, niezdolni do najmniejszego wysiłku. Dowodzi nimi jeden z bohaterów powieści, generał Prus (!):

Prusowi przyszło na myśl, że jeśliby Niemcy chcieli zmienić sytuację i wziąć do niewoli swych zwycięzców, mogliby to zrobić bez trudu. Nikt ich nie rozbroił i początkowo nie można było ustalić, kto kogo wziął do niewoli, a wyglądało na to, że nikogo to nie obchodziło. Polacy i Niemcy stali, siedzieli i leżeli razem na polu i uparcie próbowali nie zwracać na siebie wzajemnie uwagi, ignorowali się i patrzyli wszędzie, tylko nie na siebie, jakby życząc sobie, by druga strona ignorowanie to wykorzystywała i zniknęła... Niemcy odrzucili karabiny i rzędem siedli między haubicami²⁶.

²⁵ J. Kulczycka-Saloni, „*Faraon*” Bolesława Prusa. Warszawa 1967, s. 63.

²⁶ W. S. Kuniczak, *The Thousand Hour Day*. New York 1966, s. 579.

Pamiętamy, jak to „inni Libijczycy nie odzywali się, nawet nie raczyli spojrzeć na swoich zwycięzców” — zbieżność sytuacji jest więcej niż uderzająca, świadcząc o trwałości dzieła Prusa we współczesnej nam literaturze.

Technika opisu scen batalistycznych w *Faraonie* bliższa jest metodzie Tolstoja (np. Napoleon i Kutuzow kolejno ukazani na punktach dowodzenia dominujących nad Borodino) niż malarskim opisom Sienkiewicza, które gloryfikują męstwo, sprawność i zapał walczących rycerzy. Precyzyjnie określone dane topograficzne, podział wojsk na dywizje i korpusy, dyspozycja *ordre de bataille* — wszystkie te elementy dowodzenia podane są bez wewnętrznej pasji ożywiającej żołnierza, a tryumfalny objazd pobojuwiska pozostawia ogólne wrażenie depresji, krańcowo różne od Sienkiewiczowskiego „Bóg dał wiktoria”. Ale też nie „ku pokrzepieniu serc” pisany był *Faraon*, nic zatem dziwnego, że i polegli, i ci, którym udało się przeżyć, zrównani są wobec sił nie podlegających ich kontroli: na polu bitwy zostają albo ci, którzy dosłownie okazali się śmiertelni, albo po prostu ludzie „śmiertelnie zmęczeni”. I każdy z nich mógłby powtórzyć za rannym księciem Andrzejem Bołkońskim:

A czyż to teraz nie wszystko jedno? Co będzie tam, a co było tutaj? Dlaczego było mi żal rozstawać się z życiem? Było w nim coś, czego nie rozumiałem i nie rozumiem. [t. 3, cz. 2, rozdz. 36]

Stosunkowo krótki fragment batalistyczny w *Faraonie* nie dorównuje intensywnością ani dziełom współczesnych Prusowi pisarzy, ani jego własnym fragmentom omówionym poprzednio, spełnia jednak ważną funkcję w strukturze powieści, dodając wiele do pełnego ukształtowania postaci i charakteru Ramzesa, odsłania kolejne tajemnice władzy kapłanów i raz jeszcze podkreśla humanitarną postawę pisarza. Dopiero jednak w *Dzieciach*, następnej powieści, zawierającej ostatni już fragment batalistyczny, postawa ta nabrała pewnych nowych cech, których powieść ta jest logicznym wykładnikiem.

Wartość artystyczną *Dzieci* trudno porównać z wielkimi dziełami Prusa, jest przecież w powieści tej sporo spraw zasługujących, aby je bliżej, niż to dotychczas czyniono, rozpatrzeć. Przypomnijmy, że postać Kazimierza Świrskiego od pierwszych stron książki określana jest jego pragnieniem zrobienia kariery wojskowej, a „psychika wodza” stanowi najważniejszy rys jego charakteru. Od pierwszych „zabaw w wojsko” aż po końcową scenę potyczki i samobójstwa nieszczęsny przywódca Rycerzy Wolności żyje marzeniami zaszczepionymi mu w dzieciństwie przez stryja, który „za młodych lat wojował pod Garibaldim, potem był krótko w powstaniu, a w 1870 roku służył w wolnych strzelcach francuskich, gdzie zdobył legię honorową” (rozdz. 1). Ten, „niegdyś zapalony demokrat i rewolucjonista, w późniejszych latach znenawidził re-

wolucję i demokrację, matkę, jak mówił, paryskiej komuny, na którą patrzył własnymi oczyma”, należy więc do pokolenia Rzeckiego, skoro w 1905 r. „miał lat około siedemdziesięciu”. Pamiętając, że pan Ignacy „tulał się po całej Europie, był we Włoszech, Francji, Niemczech, nawet w Anglii” (t. 1, rozdz. 10), zaryzykować wolno twierdzenie, że pan Wincenty Świrski jest nie tyle pobratymcem bohatera spod Solferino i Gravelotte, anonimowego Pułkownika z *Milknących głosów* (1883) i tajemniczego starca z *Omyłki*, co pewnym przeciwstawieniem postaci Rzeckiego. Twierdzenie to zdaje się znajdować poparcie w dalszym rozwoju historii starego dziedzica, którego Prus czyni maniakiem militarystyki i symbolem skrajnie wypaczonej polskiej myśli wojskowej, ukazując, co gorsza, zgubny wpływ starca na Kazimierza, przedstawiciela następnego już pokolenia. Kazimierz, przeznaczony przez stryja do kontynuowania tej myśli, ironią losu znajdzie się w obozie rewolucyjnym, co pozwala Prusowi rozprawić się za jednym zamachem z obu szkołami myślenia, militarną i rewolucyjną, na równi przezeń potępianymi.

Antyrewolucyjny charakter *Dzieci* doczekał się szeregu trafnych ocen²⁷, lecz antimilitarny również charakter powieści, stanowiący drugi jej zasadniczy wątek ideowy, zasługiwałby na osobne omówienie. Tu ograniczyć się wypadnie do kulminującej wątek ten, a zarazem zamykającej powieść sceny potyczki, jest ona bowiem i pointą — ironiczną, jak cała historia niedosłego wodza — i ostatnią w twórczości Prusa sceną batalistyczną.

Autorzy *Kalendarza życia i twórczości* dowiedli, że scenę tę modelował Prus na wypadku otoczenia przez wojsko i Kozaków — bandyty Stanisława Lisa w podlubelskiej kuźni w r. 1907, o czym *nb.* wspominał w majowej *Kronice* tegoż roku²⁸. Kuźnia ta, której ruiny pokazywano uczniom szkół lubelskich jeszcze w latach trzydziestych naszego wieku, staje się centralnym punktem potyczki, którą Kazimierz obserwuje ze stryszku pobliskiej chaty przez szparę w ścianie; stamtąd słyszy strzelaninę, „szmer wojska”, aż po ostatnie strzały armatnie rozbijające kuźnię w „kupę gruzów, spośród których ktoś wydobył czarny przedmiot — niby rękę czy nogę” (rozd. 21).

Mamy więc w scenie tej szereg elementów znanych ze scen poprzednio omówionych: „udziwnienie”, wywyższony punkt obserwacyjny, przewagę elementów dźwiękowych, ironię; odnaleźć też tu możemy niewątpliwie echa naturalistycznego potraktowania batalistyki, wprowadzone przez Żeromskiego w jego powstańcze opowiadania z r. 1896, warto jednak zatrzymać się przez chwilę na motywie innym, raz jeszcze nawiązującym do postaci Rzeckiego, a zwłaszcza pamiętnej sceny jego

²⁷ Zob. Szweykowski, *op. cit.*, s. 376—383.

²⁸ Prus, *Kroniki*, t. 19 (1969), s. 104.

śmierci. Pamiętamy, że w chwilach konania stary subiekt wraca myślą w czasy dzieciństwa:

zdawało mu się, że jest małym chłopcem i że podczas gdy jego ojciec rozmawiał z panem Raczkim o cesarzu Napoleonie, on wymknął się na strych i przez dymnik patrzył na Wisłę w stronę Pragi. [t. 2, rozdz. 17]²⁹

Pomijając już zbieżność tego motywu ze „spojrzeniem na Wisłę”, które ostatecznie przypieczętuje decyzję pozostania w kraju powziętą przez Pułkownika w *Milknących głosach*, zauważmy, że motyw ten, pojawiający się w pamięci Rzeckiego tuż po wspomnieniu „pola bitwy, gdzie niebieskawy dym unosił się nad liniami granatowych i białych mundurów”, wyznacza niejako drogę życiową najbliższych autorowi bohaterów, od Antosia, reprezentującego dzieciństwo, aż po Rzeckiego, kończącego życie, na które po raz ostatni spogląda — i w przenośni, i dosłownie — z góry. Wywyższony punkt widzenia (w sensie czysto fizycznym), spojrzenie „przez szparę” czy „przez dymnik”, sygnalizuje moment zbliżającej się śmierci, ścieśniając pole widzenia, aż do wszystko ogarniającej „głębokiej czerności, wśród której tylko ów dymnik świecił jak gwiazda o nieustannie zmniejszającym się blasku”. W obu scenach, nawiasem mówiąc, zdają się pobrzmiwać echa Tołstojowskiej *Śmierci Iwana Iljicza* (1886) z jej wpadaniem w „czarną dziurę”, u której końca „zabłysło coś”; jeśli jednak Rzecki „może zobaczyć” swoją gwiazdę, Kazimierz zdaje się być skazany na wieczną ciemność bez nadziei, po tym jak „kula ziemską rozleciała się na ogniste kawałki i zaczął się spokój wieczny”. I jeśli ostatnia powieść jest świadectwem pesymizmu starzejącego się pisarza, scena batalistyczna kończąca *Dzieci* stanowi pesymizmu tego wyraz niewątpliwy, będąc równocześnie znakomitym „chwytem artystycznym” w konsekwentnie rozwijanym motywie walki i śmierci.

Omawiając na innym miejscu rolę ironii w *Lalce* staraliśmy się ukazać jedną z zasadniczych cech struktury tej najważniejszej powieści Prusa³⁰; celem niniejszych rozważań o roli batalistyki w jego twórczości było zwrócenie uwagi na pewne charakterystyczne motywy i metody artystyczne, świadczące o stale i równomiernie rozwijanej doskonałości warsztatu pisarskiego. Zagadnienia te wciąż jeszcze czekają na szczegółowe studium.

The Ohio State University

²⁹ Na znaczenie tego problemu zwrócił uwagę L. B. Grzeniewski (*Warszawa w „Lalce” Prusa*. Warszawa 1965, s. 279—280).

³⁰ J. R. Krzyżanowski, *B. Prus' „The Doll”: An Ironic Novel*. W zbiorze: *Russian and Slavic Literature*. Cambridge, Mass. 1976.