

Aleksander Wit Labuda

O literackich kontekstach pozytywistycznych noweli : "Antek" Bolesława Prusa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 72/3, 169-195

1981

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.

ALEKSANDER WIT LABUDA

O LITERACKICH KONTEKSTACH POZYTYWISTYCZNEJ NOWELI:
„ANTEK” BOLESŁAWA PRUSA *

Pobieżny nawet ogląd czytelniczych dziejów *Antka* Bolesława Prusa wskazuje, że nowela ta zyskała w naszej kulturze literackiej status tekstu łatwego — i jeśli cenionego, to raczej ze względu na walory poznawcze niż formalno-artystyczne. Status ten dzieli ona z wieloma innymi utworami należącymi do kręgu pozytywistycznej prozy, o których powiada się, że zacierały swą literackość zmierzając ku narracji „przezroczystej”, gdzie bardziej liczy się prezentowany świat niż prezentujący go tekst¹. Osąd to zapewne trafny i nie chcę go podważać. Pragnę jedynie dowieść, że może się on okazać zwodniczy o tyle, o ile prowadzi do czytelniczych uprzedzeń, z góry niejako kształtując odbiór każdego utworu z literaturą pozytywistyczną związanego datą powstania. Tak jest w przypadku *Antka*. Nowelę czytano jako realistyczny i tendencyjny obrazek z pogranicza literatury i publicystyki — i w ten sposób jej nie doczytywano. A jest to właśnie utwór, który zaprasza do rewizji obiegowych sądów o poetyce prozy pozytywistycznej. Zaprasza do tego swoją misterną konstrukcją zarówno na poziomie tekstu, jak i świata przedstawionego.

Tekst skomponowany został wedle reguł symetrii. Środkowa i najobszerniejsza część narracyjna jest obramowana podwójną klamrą, podwójnymi sygnałami delimitacyjnymi otwarcia i zamknięcia. W otwarciu: jednozdaniowa ekspozycja oraz wstępny opis wsi wraz z obrazem wschodzącego słońca. W zamknięciu: końcowy opis polnej drogi z obrazem słońca zachodzącego i typograficznie wyodrębnione przesłanie do czytelnika.

Wstępny opis wsi z naciskiem podkreśla koliste zamknięcie wiejskiego terytorium: doliny wciśniętej pomiędzy wzgórze i Wisłę, a dalsza charakterystyka wsi ukazuje jej zamknięcie mentalne, społeczne i ekonomiczne.

* Artykuł jest rozdziałem pracy habilitacyjnej pt.: *Studium o „Antku” Bolesława Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty*.

¹ Zob. H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej dziewiętnastego wieku*. W: *Przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1967.

W tymże opisie wiejska dolina została przeciwstawiona światu, który rozciąga się za Wisłą i wzgórzami. Pomiędzy tymi symbolicznie nacechowanymi układami przestrzennymi rozgrywa się żywot głównego bohatera: od narodzin w środku zamkniętej wsi — do wyjścia w otwarty świat.

Na fabułę noweli składają się dwojakiego rodzaju, naprzemiennie po sobie następujące epizody.

Do jednej z alternujących serii należą epizody dynamiczne, które obrazują kolejno podejmowane przez Antka próby wyrwania się z wiejskiego kręgu. Modułują one jedną matrycę zdarzeniową, wyraźnie zarysowaną w epizodzie z wiatrakiem: 1) bohater oddala się od centrum wsi; 2) łamie przez to jakiś niewiadomy sobie zakaz; 3) ponosi karę; 4) zdobywa jednak coś cennego. Mamy tu do czynienia z kontaminacją dwu schematów sytuacyjnych. Jeden znany z bajek magicznych, mitów, etnograficznych relacji — to sytuacja obrządku wtajemniczenia. Drugi odnajdujemy w legendach i baśniach heroicznym (poszukiwanie wody życia, Graala itp.), gdzie bohater rusza w świat w poszukiwaniu jakiejś wartości i po drodze poddawany jest próbom (góry, wody, dzikie bestie). Dla Antka wszystkie te epizody, wyjąwszy ostatni, kończą się nieodmiennie powrotem do wiejskiego kręgu.

Serię drugą tworzą epizody statyczne, które obrazują pobyt Antka w rodzinnej chacie lub wsi. W tych epizodach owocuje zdobyta podczas inicjacyjnej wyprawy wartość — owocuje jakby w utajeniu, by wreszcie popchnąć bohatera do kolejnej próby wyjścia w świat.

Fabuła noweli zbudowana jest zatem na symetrycznych układach, dzięki którym historia „jak z życia” uzyskuje pewien porządek estetycznie naddany.

Tyle — w największym skrócie — o niektórych osobliwościach konstrukcyjnych utworu. Omawiałem je dokładniej w innym miejscu². Tu natomiast chcę wskazać na związek *Antka* z innymi tekstami, a więc na czynnik, który, jak się okaże, skłania do osadzenia noweli w żywiole literackim, nie zaś publicystyczno-reportażowym, ku jakiemu spychały ten utwór utwalone tradycją odczytania. Do literatury pozytywistycznej kategoria aluzyjności była stosowana. Zwracano jednak uwagę na aluzje do wydarzeń, aluzje historyczne, natomiast aluzja literacka nie uchodzi za trwałą składnik poetyki pozytywistycznej prozy³.

A przecież na ogół tak się dzieje, że utwory literackie (i nie tylko literackie) czytamy na tle jakichś układów odniesienia wobec nich zewnętrznych, które to układy są po części organizowane przez nas samych, po części przez tekst, niezależnie od ilości zawartych w nim nawiązań

² W pozostałych rozdziałach wspomnianej pracy habilitacyjnej, a także w artykule *O literackich i nieliterackich obrazach postaci* („Teksty” 1979, z. 4).

³ Zob. A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu. (1876—1895)*. Wrocław 1977, rozdz. 5.

do innych tekstów. Tak jest i w przypadku *Antka*, który jak na utwór niewielki, zawiera wcale pokaźną liczbę odsyłaczy do innych tekstów. Jeśli podzielić je wedle adresu, pod który kierują, otrzymamy dwie odrębne grupy.

Chłopska kultura literacka

Pierwszą grupę tworzą odsyłacze o adresie — by tak rzec — rozproszonym i czasem trudnym do ustalenia. Są bowiem wycelowane raczej w pewien płynny obszar tekstowy aniżeli w jeden utwór. Granice tego obszaru wyznacza horyzont wiejskich kontaktów z literaturą, obejmują zatem to, co można nazwać chłopską kulturą literacką. Chodzi tu nie tylko o wąsko pojęty folklor, lecz także o teksty tkwiące w ludowej kulturze, choć nie będące jej wytworami. W *Antku* obok bajek, lokalnych podań czy pieśni zostały również przywołane *Biblia* i książka do nabożeństwa.

Bezpośrednie nawiązanie do *Biblii* odnajdujemy w epizodzie spotkania z wójtową w kościele i następującej po nim scenie na wzgórzu, kiedy Antek przeżywa i rozpamiętuje miłosne uniesienie. Nawiązanie to dokonało się za pośrednictwem cytatu słownego i cytatu sytuacji. W ewangelicznych przekazach Mateusza (4, 8—10), Marka (1, 13) i Łukasza (4, 5—8) diabeł namawia Jezusa, aby wszedł z nim w pakt przez złożenie mu bałwochwalczego pokłonu, a rzecz dzieje się na bardzo wysokiej górze. W *Antku* diabelski pierwiastek reprezentuje wójtowa, a w epizodzie miłosnym pojawiają się podobne elementy sytuacyjne: propozycja paktu zawarta w kuscielskich igraszkach, bałwochwalczy hołd, najwyższe wzgórze. W spojrzeniu wójtowej „mignęło mu coś dziwnego, coś jak błyskawica, przy której na krótką chwilę odsłaniają się niebieskie głębokości pełne tajemnic”, Antek zaś, ulegając pokusie, myśli: „Gdyby je kto dobrze obejrzał, wiedziałby wszystko, co jest na tym świecie, i byłby bogaty jak król” (77)⁴. Tutaj już spod słów narracji przezierają słowa Łukasza: „I wwiódł go diabeł na górę wysoką, i ukazał mu wszystkie królestwa wszego świata w oczmgnieniu, i rzekł mu: Tobie dam władzę tę wszystką i chwałę ich [...]”⁵. W *Antku* jednak do cytatów z *Ewangelii* wkradł się akcent „faustyczny”: chodzi tu w pierwszej kolejności o to bogactwo, jakim jest wiedza, która otwiera dostęp do świata, jego tajemnic i bogactw. To słowne i sytuacyjne nawiązanie do *Biblii* ma w noweli charakter aluzyjny. Bez rozszyfrowania aluzji trudno dociec pełnego sensu sceny w kościele i na wzgórzu. Dopiero w zestawieniu z tekstami ewan-

⁴ Cyt. z: B. Prus, *Pisma*. Pod redakcją Z. Szwejkowskiego. T. 4. Warszawa 1950. Liczby w nawiasach wskazują stronicę tego tomu.

⁵ *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. Podług tekstu łacińskiego *Wulgaty* i przekładu polskiego J. Wujka. T. 4. Warszawa 1887, s. 184.

gelijnymi odczytać ją można jako scenę kuszenia i jednocześnie marzenia o zapanowaniu, przez wiedzę, nad światem.

Inaczej nieco została w nawiązaniach wykorzystana książka do nabożeństwa. W noweli pojawiają się teksty modlitewne w cytacie lub w narratorskim omówieniu. Tych przytoczeń nie można traktować jako ataków na religię, choć oburzyły one księdza Majewskiego⁶. Modlitwy są wypowiedziane przez postacie i pełnią funkcję dwojaką. Z jednej strony charakteryzują wiejską religijność, z drugiej — stanowią środek, który pozwala na rozszerzenie świata noweli o wymiar nadprzyrodzony i nadzmysłowy bez angażowania ani narratorskiego, ani autorskiego autorytetu.

W scenie śmierci Rozalii tekst modlitwy został użyty jako część obrządku zamawiania uroków i — jak klepsydra — stał się narzędziem pomiaru, czasu, a zarazem — również jak klepsydra — symbolem czasu, który upływa i nieuchronnie wiedzie ku śmierci. Apostrofa do Matki Bożej straciła tu swój sens liturgiczny i przemieniła się w mechanicznie klepane „Zdrowaški”. Na ów magiczny i mechaniczny użytek tekstu wskazuje swoista rymowanka, która naśladuje obrzędowe formułki i która zamyka scenę: „Trzy Zdrowaški odmówiono, deskę odstawiono” (60). Zupełnie inny sens posiada litania do wszystkich świętych, którą Antek odmawia w scenie kościelnej. Nie chodzi tu wcale o ośmieszenie nabożności prostaczków, lecz o pokazanie, że i oni są zdolni do religijnego skupienia czy nawet ekstatycznego zachwyty.

W modlitwie Andrzeja za podróżnych zawarta została ważna dla czytelnika propozycja interpretacji losu Antka. Dlatego słowa Andrzeja pojawiają się w pełnym cytacie:

— O Boże święty, Ojciec nasz, któryś naród swój wyprowadził z ziemi egipskiej i z domu niewoli, który każdemu stworzeniu, co się rucha, dajesz pokarm, który ptaki powietrzne do ich starodawnych gniazd powracasz, Ciebie prosimy, bądź miłościw temu podróżnemu, ubogiemu i strapionemu! Opiekuj się nim, Boże nasz święty, w złych przygodach pocieszaj, w chorobie uzdrów, w głodzie nakarm i w nieszczęściu ratuj. Bądź mu, Panie, miłościw pośród obcych, jakoś był Tobiaszowi i Józefowi. Bądź mu ojcem i matką. Za przewodników daj mu aniołów Twoich, a gdy spełni, co sobie zamierzył — do naszej wsi i do jego domu szczęśliwie go powróć. [82]

W takim jak tutaj brzmieniu tekst modlitwy nie figuruje w żadnym z kilkunastu XIX-wiecznych modlitewników, do jakich miałem dostęp. Najprawdopodobniej modlitwa Andrzeja jest parafrazą — jej pierwotne wzory znaleźć można w tych przede wszystkim modlitewnikach, które powstawały na użytek bractw tercjarskich (do jednego z nich należy An-

⁶ Ks. K. Majewski, *List do Pana R. B. w Wilnie*. „Myśl Katolicka” 1908, nr 20: „Nie obeszło się przy tym bez płaskiego dowcipu ośmieszania pobożności ludu [...]. Jaki jest sens i cel tej drwiny z modlitwy Antka do świętych Pańskich ze wszystkich ołtarzy [...]?” — zapytywał zgorzchniony lekturą noweli kanonik wileńskiej kapituły.

drzej: „Kumie Andrzeju [...], wyście z bractwa”, 82) i które zawierały obszerne zestawy modlitw na wszystkie okoliczności życiowe⁷. Zamieszczane tam modlitwy za podróżnych posiadały jedną oś tematyczną czy podstawową kanwę, była nią biblijna historia wyjścia synów Izraela z ziemi egipskiej, ich wędrówki przez Morze Czerwone i pustynię do Ziemi Obiecanej, która to historia prefigurowała alegorycznie dążenie chrześcijan do połączenia się z Bogiem, a Ziemia Obiecana — rajskie bytowanie. Do tej kanwy dołączały się, zależnie od rozbudowania modlitwy, jako ruchome wątki różne staro- i nowotestamentowe obrazy szczęśliwej podróży: Abrahama do ziemi chaldejskiej, Tobiasza wiedzionego przez Rafała (patrona podróżnych), wyprawy Trzech Króli do Betlejem, ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu.

Prus sięgnął więc po wzorzec gotowy, na modlitewny styl nałożył dyskretny akcent gwary chłopskiej i wykorzystał ruchome motywy zaprzędania obcym ludziom, bogactw i uznania u obcych (Józef) oraz szczęśliwego powrotu do stron rodzinnych (Tobiasz). Modlitwa Andrzeja otwiera więc przed Antkiem nadzieję powrotu do swoich, których — być może — jak Tobiasz swego ojca, ma on uleczyć ze ślepoty. Ale w modlitwie okrojona została jej tematyczna kanwa, brak tu wyraźnej perspektywy dojścia do „ziemi mlekiem i miodem płynącej”, po szczęście należy wszak powrócić do rodzinnej wsi. Antek wychodzi zatem ze wsi jak z domu niewoli, lecz miejsce, do którego zmierza, nie przedstawia się na kształt Ziemi Obiecanej, chyba że miałyby to być taka jej wizja, jaką w niespełna 20 lat później dał Reymont opisując „wielkie miasto Łódź”.

Do bajkowego świata folkloru nowela Prusa odwołuje się różnymi poziomami swej organizacji i w sposób nie zawsze uchwytne. O kilku tego rodzaju nawiązaniach już wspomniałem. Zamknąwszy wieś w dolinie, Prus tak usytuował świat otwarty, aby ten mógł jawić się Antkowi w bajkowej perspektywie, jako coś, co znajduje się „za górami, za lasami”. Skonwencjonalizowana triada epitetów „młoda, piękna i bogata” w podobnej perspektywie sytuuje postać wójtowej. Z bajkowych formuł wywieść można schemat zdarzeniowy wyprawy inicjacyjnej, który organizuje epizody dynamiczne. Wedle mityczno-bajkowych kategorii uporządkowane jest przestrzenne tło fabuły. Są to jednak nawiązania do pewnych toposów czy archetypowych struktur, a nie do jakiegoś wyraźnie określonego utworu czy zespołu utworów. W *Antku* nawiązania owe stwarzają tę trudno uchwytną jakość, którą nazywamy klimatem czy atmosferą. Tę atmosferę ludowego prymitywu osiąga Prus przez nadanie bajkowego kolorytu pragnieniom i zachowaniom Antka, a także przedmiotom jego pragnień.

⁷ Zob. *Najnowszy Złoty Oltarz wonnego kadzenia przed stolicą Bożą*. Wyd. 2. Nowy Sącz 1865. — O. L. K., *Nowy brewiarzyk tercjarski*. Kraków 1886. — *Książka do nabożeństwa*. Nowy Sącz 1891.

W noweli Prusa pojawiają się dwukrotnie odsyłacze o nieco ściślej-
szym adresie.

W krótkiej wzmiance o historyjkach, jakich Antkowi naopowiadali
pastusi w związku z wiatrakiem, zawarta jest aluzja do ludowych gadek
o szczurołapie, „scurniku” czy „wywabiaczu szczurów”, dość na terenie
Polski rozpowszechnionych⁸. Bohaterem tych gadek jest na ogół jakiś
obcy przybysz, który posiadał sztukę zwoływania i wyprowadzania szczu-
rów ze spichrzów, wsi i pól. Czyni to przy pomocy magicznych zaklęć
i / albo czarodziejskich instrumentów. Podania tego nie ma w zbiorze ba-
jek Wójcickiego, który Prus posiadał⁹, ani też w innych XIX-wiecznych
zbiorach tego typu; jego literacką wersję opracował Clemens Brentano
(*Rattenfänger von Hameln*), a znalazła się ona w jego pośmiertnie wyda-
nym zbiorze¹⁰.

Nie wiadomo więc, skąd i jaką wersję znał Prus, lecz w *Antku* zmo-
dyfikował powtarzalny i kanoniczny element podania o szczurołapie.
Rozłamał bowiem typową dla ludowych wierzeń zbitkę obcości i czaro-
dziejstwa: władzą nad szczurzym rodem obdarzył młynarza. Nietaktu jed-
nak nie popełnił, bo pozostał w zgodzie z „istniejącymi wśród mieszkań-
ców wsi przekonaniami o kontaktach młynarzy z nieczystymi siłami”¹¹
oraz o czarach związanych z młynami i wiatrakami. Przydał tylko w ten
sposób czarodziejskiego splendoru zarówno gospodarzowi, jak i jego sie-
dzibie. Bajkowy zaś i magiczny splendor, jakim promieniuje wiatrak, tłu-
maczy dobrze Antkową fascynację tą ważną w noweli postacią. Ponadto
motyw „wyjścia” zaktualizowany aluzją do podania o szczurołapie harmo-
nizuje z fabularną rolą wiatraka, który krystalizuje i symbolizuje marze-
nia Antka o wyjściu ze wsi w szeroki świat.

Porównanie odchodzącego ze wsi Antka do chłopaka, „co wybrał się
po cyrograf wystawiony na własną duszę” (83), nawiązuje do podania
o zbójcy Madeju, ogromnie rozpowszechnionego w europejskim folklorze,
a na terenie Polski znanego w wersji specyficznej — z czterdziestu kilku
odmian¹². Tę wielocłonową opowieść mógł Prus znać ze zbioru *Klehd*
Wójcickiego, który, jak już wspomniałem, posiadał w swojej bibliotece

⁸ Systematyka J. Krzyżanowskiego (*Polska bajka ludowa w układzie sy-
stematycznym*. T. 2. Wrocław 1963, s. 218, nr 7099) odnotowuje 7 wersji tego poda-
nia: z okolic Pucka, Bochni, Brzeska, Żywca, Łęczycy, Iłży, Lublina.

⁹ K. W. Wójcicki, *Klehdy. Starożytne podania i powieści ludowe*. T. 1—2.
Warszawa 1851. Wydanie to wykazują: H. Ilmurzyńska, A. Stępnowska,
Księgozbiór Bolesława Prusa. Warszawa 1965, s. 151, poz. 1819.

¹⁰ C. Brentano, *Die Märchen*. Zum Bestender Armen nach letzten Willen
des Verfassers herausgegeben von G. Goerres. Stuttgart 1846.

¹¹ H. Wesołowska, *Tematyka młynarska w śląskiej literaturze ludowej*.
W zbiorze: *Co wieś, to inna pieśń. Studia folklorystyczne*. Wrocław 1975, s. 102. Mo-
tyw zaczarowanego młyna pojawia się również w *Przygodzie Stasia*.

¹² Krzyżanowski, *op. cit.*, t. 1, s. 235, nr 756 B.

i z którego zapewne korzystał pisząc *Michałka*¹³. U Wójcickiego podanie o Madeju składa się z następujących epizodów: 1) aby uzyskać pomoc, tonący w bagnie kupiec nieświadomie sprzedaje diabłu swego synka; 2) 7-letni chłopiec wyprawia się do piekła po cyrograf i po drodze spotyka groźnego Madeja, który darowuje mu życie za obietnicę powiadomienia zbója, jakie męczarnie czekają go w piekle; 3) wędrując po piekle chłopiec odbiera cyrograf i ogląda przygotowane dla Madeja łoża; 4) w drodze powrotnej przekazuje wiadomość Madejowi, który postanawia odbyć pokutę; 5) zostawszy biskupem bohater napotyka w lesie Madeja klęczącego pod jabłonią, która wyrosła ze zbójckiej pałki, i udziela mu rozgrzeszenia.

Aluzja w *Antku* odnosi się bezpośrednio do drugiego epizodu baśni (chłopiec wyrusza do piekła, aby naprawić błąd czy grzech ojca), a pośrednio do epizodów pierwszego oraz trzeciego i tym samym uruchamia kompleks tematyczny złożony z trzech motywów: zaprzędanie duszy diabłu, wyprawa po cyrograf, wędrowka po piekle. Mamy tu więc do czynienia z jeszcze jedną sugestią interpretacyjną odnoszącą się do wyprawy Antka w świat, lecz tym razem propozycja pochodzi od narratora. Inaczej niż w modlitwie Andrzeja — miejsce, ku któremu zmierza bohater, zostało tu wyraźnie przyrównane do piekła, a sama wyprawa nabiera sensu ekspiacyjnego. Za jakie i czyje grzechy — opiekunów czy własne? To pytanie kieruje nas wstecz, do epizodów miłosnych poprzedzających scenę rozstania, i każe w nich szukać motywów wprowadzonych przez aluzyjne porównanie.

Popularność wiersza Lenartowicza, z którego pochodzi cytat kończący nowelę, została w tejże noweli poświadczona dwojako. Nazywa go Prus „znaną pieśnią”, a ponadto cytuje z pamięci, bo niedokładnie¹⁴. Za tym jednak, by cytat ów pomieścić w kręgu aluzji do folkloru, przemawia nie tyle popularność wiersza, co fakt, że w *Duchu sieroty* Lenartowicz wyzyskał temat starej pieśni o kłopotach duszy, co „z ciała wyleciała, na zielonej łączce padła”. Piękne studium tej pieśni, jej wierzeniowych źródeł, ikonograficznych i literackich refleksów, napisał Kazimierz Wyka¹⁵. Z tego studium czerpiąc, tak oto można zarysować kanwę ludowej pieśni: opuściwszy cielesną powłokę duszyczka znalazła się na zielonej łączce, gdzie popada w rozterkę, bo nie wie, dokąd się skierować. Z wahań:

¹³ Prus, *Pisma*, t. 4, s. 174: „W ich wsi opowiadano nieraz o parobku, co go wicher porwał i prędej, niż przeżegnać się można, zaniósł i cisnął o dwie mile [...]”. W *Klechdach* Wójcickiego motyw ten rozwija bajka *Wichrem porwany*.

¹⁴ W poprawnej wersji strofa T. Lenartowicza (*Wybór poezji*. T. 1. Kraków 1876, s. 73) brzmi: „Idzie sobie pacholę / Przez zagony, przez pole: / Wielki wicher, ulewa, / A to idzie a śpiewa”. W *Antku*: „Przez dolinę, przez pole, / Idzie-sobie pacholę, / Idzie sobie i śpiewa, / Wiatr mu z deszczem przygrywa!” (83).

¹⁵ K. Wyka, „*Dusza z ciała wyleciała*”. W: *Wędrując po tematach*. T. 2. Kraków 1971.

wybawia ją anioł lub jakiś inny wysłannik Boga Ojca lub Jezusa i prowadzi ją do nieba. Niezmiennym składnikiem pieśni jest zielona łąka — refleksy wyobrażeń o pośmiertnej krainie w starych mitologiach, elizjum, z którego pozostał mały skrawek zieleni wciśnięty pomiędzy chrześcijańskie wyobrażenia czyśćca, nieba i piekła. W ludowej pieśni łąka ta pełni rolę rozstajnego miejsca między ziemią a zaświatem i zarazem poczekalni, z której wiodą drogi ku docelowym okolicom pośmiertnego bytowania.

Składniki owej starej pieśni Lenartowicz zmodyfikował. Topos zielonej łąki, wywodzący się ze starych wyobrażeń o pośmiertnej idylli, stał się u niego znakiem idylli ziemskiej. W wierszu nie pojawia się wysłannik niebios, bo jest niepotrzebny. Niewinna dusza sieroty zmierza prosto do nieba. Ale pozostała rozterka. Wywołuje ją lęk przed krainą obiecaną i żal za utraconym życiem. Wizja rajy błędnie wobec wspomnienia o ziemskiej okolicy, o zielonej łące. Tę właśnie „znaną pieśń” Lenartowicza nucą krople deszczu Antkowi. Mamy jednak prawo odczytać ją nie tylko jako pieśń dla niego, lecz również jako pieśń o nim. O sierocie, który wybiera się w inny świat, dla wiejskich ludzi będący zaświatem; o chłopcu, w którym przy rozstaniu umiera dusza wiejskiego dziecka i którego ów inny świat napawa lękiem, a żalem napełnia wspomnienie o zielonej łące. Idylla wspomnień byłaby tu echem idylli opisanej na początku noweli. Być może, jest to pieśń również o innym chłopcu. Lecz o tym za chwilę.

Pozostając tymczasem przy tej interpretacji warto odnotować, że w zakończeniu noweli skupiły się aż trzy aluzyjne nawiązania (modlitwa za podróżnych, baśń o Madeju, wiersz Lenartowicza) i że uruchamiają one grupy podobnych motywów, z których wynikają zbieżne sugestie interpretacyjne: na zamkniętą wieś, przeszłość, wspomnienie rzucają światło jasne, a cieniem się kładą na otwarty świat i przyszłość Antka.

Odnosić też należy, że wzięte razem, wszystkie aluzje, które się mieszczą w kręgu chłopskiej kultury literackiej, grawitują wokół wspólnego pola tematycznego określonego przez trzy podstawowe motywy: magii i zaprzędania duszy diabłu; wtajemniczenia i inicjacyjnej wyprawy; exodusu i wędrówki do piekła lub nieprzychylnych zaświatów. Gdyby podjąć „wędrówkę po tematach” i pójść śladami np. Ignacego Matuszewskiego czy Mario Praza, którzy szukali różnorodnych wcieleń diabła w literaturze¹⁶, to idąc uparcie trzeba by dojść zapewne do piwnicy Ericha Auerbacha, gdzie Mefisto pokazywał Faustowi swoje sztuczki, a także do Dantowskiego piekła. Jeśli tego rodzaju wędrówki tu nie podejmię, to nie z obawy, by postawienie małej noweli Prusa obok literac-

¹⁶ I. Matuszewski, *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków*. Wyd. 2. Warszawa 1899. — M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Zaboklicki. Warszawa 1974.

kich olbrzymów groziło od razu śmiesznością. Od tych olbrzymów bowiem trzeba by było również odejść i cofnąć się do „ziemi niczyjej”, do pewnych archetypowych schematów, które są wspólnym źródłem zarówno dzieł wielkich i uniwersalnych, jak utworów mniejszych, o bardziej lokalnym zasięgu, nawet wtedy gdy te archetypowe motywy, jak w *Antku*, są przysłonięte dokumentalnym wystrojem obrazka nadwiślańskiej wioski.

„Janko Muzykant”

Na związki *Antka* z *Jankiem Muzykantem* zwracano uwagę dość często i ujmowano je w dwojaki sposób.

Jedni, jak Piotr Chmielowski, zadowalali się stwierdzeniem tematycznego podobieństwa między nowelą Prusa a nowelą Sienkiewicza¹⁷, co na ogół prowadziło do ich porównawczej oceny i — zależnie od gustu oceniającego — do przyznania wyższości bądź jednemu, bądź drugiemu z utworów. Wyrazem takiego stanowiska jest dziś pozycja obu nowel w kanonie lektur szkolnych, gdzie są one traktowane jako utwory w pewnym sensie zamienne, bo mówiące o podobnych problemach. Nauczycielowi wolno wybrać — zgodnie z jego upodobaniami — jeden lub drugi utwór i czytać z uczniami *Janka Muzykanta* zamiast *Antka* czy odwrotnie. Dla twórców programu są to więc utwory podobne tak dalece, że dopuszcza się ich wymiennność.

Inni z kolei nie kontentowali się stwierdzeniem podobieństw, lecz szli dalej, domyślając się zależności genetycznej między dwiema nowelami. Ponieważ *Janko Muzykant*, pisany w Paryżu i wraz z *Orsem* przesłany „Kurierowi Warszawskiemu”, ukazał się w połowie r. 1879¹⁸, a więc wcześniej od *Antka*, nowela Sienkiewicza została uznana za pierwowzór noweli Prusa. Pogląd taki wyrażali najczęściej interpretatorzy twórczości autora *Szkiców węglem*. W swojej monografii o Sienkiewiczu postąpił tak Julian Krzyżanowski:

Janko Muzykant z miejsca zdobył pozycję arcydzieła, zadokumentowaną nie tyle nieudolnymi naśladownictwami pióra rozmaitych literatek, ile wpływem, który wywarł na wybitnych nowelistów, twórców *Antka* i *Placówki* czy *Beldonka*, a więc Prusa i Dygasińskiego¹⁹.

Ale podobne stanowisko zajął monografista Prusa, Zygmunt Szweykowski:

Dla pokolenia, w którym Sienkiewicz działał, takie utwory, jak *Szkice węglem*, *Janko Muzykant* czy *Jamioł*, były olśniewającymi rewelacjami. Prus się

¹⁷ P. Chmielowski, *Prus jako nowelista*. „Kurier Codzienny” 1897, nr 1.

¹⁸ Zob. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*. Warszawa 1956, s. 77.

¹⁹ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1976, s. 80.

nimi zachwycał [...]. Toteż nic dziwnego, że od Sienkiewicza wiele skorzystał; szczególnie widoczne jest to w tematyce ludowej, chociażby w przejęciu przez Prusa motywu uzdolnionego artystycznie chłopca, którego nie rozumie otoczenie (*Antek, Stasiak w Placówce*)²⁰.

Obaj zatem badacze, świetni znawcy twórczości obu pisarzy, widzieli związek między *Antkiem* a *Jankiem Muzykantem* w kategoriach naśladowczej kontynuacji, przy czym Szweykowski, który mówił o „przejęciu motywu”, sformułował rzecz ostrzej i precyzyjniej niż Krzyżanowski, który posłużył się ogólnym pojęciem motywu.

Najtrafniejszą ocenę dał Tadeusz Bujnicki, określając stosunek *Antka* do *Janka Muzykanta* mianem „polemicznej paraleli”²¹.

Tezę o wpływie całkiem odrzucić trudno ze względu na szeroki zakres różnych zjawisk, jakie może ona obejmować. Natomiast pogląd węższy, jakoby Prus Sienkiewiczowi zawdzięczał motyw małego wiejskiego artysty, można podważyć. Od 31 stycznia do 27 marca 1877 „Kurier Warszawski” drukował powieść Prusa *Dusze w niewoli*. Otóż dla ukazania dobrego serca i „progresywnych” poglądów jednej z bohaterek powieści, panny Jadwigi, wprowadził Prus postać małego pastuszka, którego uczyniła ona swoim służącym, ucząc go przy tym pisania i czytania. Występujący w epizodycznej i podrzędnej roli chłopiec został tak scharakteryzowany, że można w nim rozpoznać prototyp Antka:

Był we dworze kilkunastoletni pastuszek, chłopiec wielkich zdolności do robót mechanicznych; pominąwszy już, że nikt lepiej od niego nie wykręcał fujarek i nie szył kapeluszy, chłopak ten umiał jeszcze strugać wózki, wiatraki, tartaki, a wszystko swoim jedynym kilkogroszowym cygankiem²².

Ów powieściowy pierwowzór jest postacią zarysowaną bardziej jednostronnie niż Antek. Posiada przede wszystkim talenty rzemieślniczo-mechaniczne, a jego opiekunka widzi w nim zadatki raczej na inżyniera niż artystę. Ponadto w powieści utalentowanym dzieckiem zajmuje się filantropijnie nastrojona panna ze dworu, w noweli zaś ani dwór, ani filantropijny opiekun się nie pojawiają.

Mimo to powiedzieć można, że motyw uzdolnionego dziecka wiejskiego, prototyp nowelowego Antka, wystąpił w twórczości Prusa dwa lata wcześniej, niż mógł go pisarz zobaczyć w opracowaniu Sienkiewicza. Co jednak nie wyklucza możliwości, że lektura *Janka Muzykanta* w „Kurierze Warszawskim”, którego Prus był współpracownikiem, a potem, być może już w trakcie pisania *Antka*, ponowna lektura noweli Sienkiewicza

²⁰ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa 1972, s. 102.

²¹ T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*. Kraków 1968, s. 347–348. W tymże studium autor wskazał również na mocny związek noweli Sienkiewicza z tradycją romantyczną.

²² B. Prus, *Dusze w niewoli*. Odc. 10: *Jak wyglądają niektórzy narzeczeni*. „Kurier Warszawski” 1877, nr 42, s. 2. Fragment ten wszedł bez zmian do książkowego przedruku powieści w *Szkicach i obrazkach* wydanych w latach 1885–1886.

w pierwszym tomie jego *Pism*, który ukazał się w październiku 1879, podziałała na Prusa jako swego rodzaju impuls, który zmusił go do sięgnięcia po własny, dotychczas marginesowo wykorzystany pomysł i ponownego się nim zajęcia. Wiele przemawia za tym, że tak właśnie było, że *Antek* powstał w konfrontacji bezimiennego pastuszka z *Dusz w niewoli z Jankiem Muzykantem*.

Literackim świadectwem tego, że lektura noweli Sienkiewicza w pierwodruku gazety obudziła w Prusie ducha przekory, jest *Przygoda Stasia*. Z autorskiego dopisku zamieszczonego na końcu tego opowiadania wynika, że zostało ono ukończone w grudniu 1878, czyli przed publikacją *Janka Muzykanta*. Wiemy jednak, że druk *Przygody Stasia* rozpoczęły „Kłosa” dopiero od 23 października 1879, a więc już po ukazaniu się noweli Sienkiewicza. Należy zatem przyjąć, że dopiero w chwili druku wprowadził Prus do ukończonego opowiadania zaczepkę tak przejrzystą, że trudno wątpić o jej adresie. We wstępnej części opowiadania publikowanego w „Kłosach” natrafiamy na retoryczne *exordium*, w którym Prus tak oto próbuje zjednać przychylność czytelników dla małego bohatera:

Czułbym się niepoczyszonym, gdyby powyższe zalety nie zdobyły sympatii dla Stasia, który, na nieszczęście, obok nich nie posiada żadnej cechy zdolnej wyższy interes obudzić; Staś jest bowiem dzieckiem legalnym i nie podrzuconym, nie okazuje najmniejszej zdolności do kradzieży lub gry na jakimkolwiek instrumencie [...] ²³.

Aluzja do *Janka Muzykanta* świadczy o co najmniej ironicznym stosunku Prusa do Sienkiewiczowskiej kreacji, a świadczy tym mocniej, że wprowadził ją Prus już po ukończeniu *Przygody Stasia*. Tak więc utworowi pierwotnie pisanemu bez intencji polemicznej wobec noweli Sienkiewicza — intencją taką *ex post* przypisał.

Przygoda Stasia otwiera tom *Pism* Bolesława Prusa z r. 1881, potem wydawany jako *Pierwsze opowiadania*. W publikacji książkowej Prus usunął kilka niezbyt szczęśliwych formuł pierwodruku ²⁴. Aluzję pozostawił jednak w niezmienionej wersji. *Pierwsze opowiadania* zaczynają się zatem wyraźnym akcentem polemicznym wobec Sienkiewicza, a właściwie tylko jednej jego noweli, bo w *Przygodzie Stasia* chodzi Prusowi o *Janka Muzykanta*.

Antek został najprawdopodobniej napisany w miesiącach wakacyjnych r. 1880, a w każdym razie przed październikiem tegoż roku, kiedy to w „Kalendarzu Warszawskim” Ungra ukazał się pierwotny druk noweli. W *Pierwszych opowiadaniach* umieścił ją Prus zaraz po *Przygodzie Stasia*. Kolejność tę można uznać za nieprzypadkową. W *Przygodzie Stasia*

²³ B. Prus, *Przygoda Stasia*. „Kłosa” 1879, nr 744, s. 258.

²⁴ Np. wypadł fragment, że Staś „nie posiada żadnej cechy zdolnej wyższy interes obudzić”, bo cała nowela wykazuje coś wręcz odwrotnego. W wydaniu książkowym Prus poprawia: „nie posiada żadnej niezwykłej cechy” (zob. *Pisma*, t. 4, s. 27).

Prus ograniczył się do złośliwej zaczepki. Natomiast właściwą polemikę z nowelą Sienkiewicza podjął i obszerniej przeprowadził dopiero w *Antku*. Świadczą o tym liczne aluzje do *Janka Muzykanta* rozmieszczone po całym tekście noweli. Nawiązania te tworzą osobną grupę, tym się różniącą od pierwszej, poprzednio tu omówionej grupy aluzji, że dotyczą one jednego tylko utworu i posiadają bardzo dokładny adres.

Za pierwszą aluzję do *Janka Muzykanta* można uznać wzmiankę o zmarłym starszym bracie, po którym Antek odziedziczył kołyskę. We wzmiance tej nie ma polemiki, jest za to obrazowa sugestia interpretacyjna, wskazująca, że Antek i Janek zostali wykołysani w jednej kolebce, że nowelę Prusa trzeba czytać razem z nowelą Sienkiewicza jako jej replikę, nie naśladowczą wszakże, lecz partnerską. W takim ujęciu szczególnie niepotrzebny fabularnie — zmarły brat nie ma żadnego wpływu na los Antka — staje się funkcjonalny na innym planie, jako sygnał kontekstowego nawiązania. Za takim ujęciem przemawia też fakt, że ów pierwszy sygnał nawiązania znajduje potwierdzenie w serii sygnałów następnych.

Sygnały te stają się wyraźne w trakcie lektury obu tekstów — by tak rzec — paralelnej. Jej wyniki można przedstawić w tabeli konkor-dancji między tymi tekstami.

ANTEK

dostał batem od przejezdnego furmana za to, że go o małym konie nie strato- wały [...]. [56]

— Matulu! a co to takie czarne chodzi za Wisłą?

[...]

— At, głupiś! odparła matka [...]. [56—57] chłopcu wiatrak spokojności nie dawał. Antek widywał go przecie co dzień. Wi- dywał go i w nocy przez sen. [57]

od wschodu do zachodu słońca — strugał on patyki [...]. [...] aż nareszcie wybudo- wał mały wiatraczek [...]. [57]

Aż się ludzie zastanawiali i mówili do matki, że z Antka będzie albo majster, albo wielki gałgan. [58]

Chłopak krzyczał, obiecywał, płakał na- wet razem z matką, ale robił swoje [...]. [58]

[Matka lamentowała:] Co ja pocznę, nie- szczęsna, z tym Antkiem odmieńcem? [58]

JANKO MUZYKANT

Zobaczył go tak raz karbowy [...] i od- pasawszy rzemyka dał mu dobrą pamięt- kę. [101]²⁵

— Matulu! tak ci coś w boru „grzało”. Oj! Oj!

A matka na to:

Zagram ci ja, zagram! [100]

na jedną rzecz był tylko łapczywy, to jest na granie. Wszędzie też je słyszał, a jak tylko trochę podrośł, tak już o ni- czym innym nie myślał. [100]

Potem zrobił sobie sam skrzypki z gon- ta [...]. Grał [...] na nich od rana do wie- czora [...]. [102]

Nie obiecywali sobie nawet ludzie, że się wychowa, a jeszcze mniej, żeby mat- ka mogła doczekać się z niego pociechy, bo i do roboty był ladaco. [100]

Chłopak krzyczał, obiecywał, że już nie będzie, a taki myślał, że tam coś w boru grało... [100]

Matka [...] może go tam i kochała po swojemu, ale biła dość często i zwykle nazywała „odmieńcem”. [100]

²⁵ Cyt. z: H. Sienkiewicz, *Dziela*. Wydanie zbiorowe pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 2. Warszawa 1948. Liczby w nawiasach wskazują stronie tego tomu.

ANTEK

kiwano [nad nim] głowami, a jak czasem to i miotłą. [59]

Twarz także miał nie taką jak inni [...]. [73]

Na jej cygańską twarz i sznur paciorków spłynął z okna snop światła [...]. [76]

wydała się chłopcu jako święta, wobec której ludzie milkną i rzucają się w proch. [76]

Gra organów, śpiew ludu, dźwięk dzwonek i własne cierpienie w duszy jego zlały się w jedną wielką zawieruchę. [...] nic nie widział, bo mu się oczy zasłoniły łzami. [80]

Wtedy chłopiec ruszył ze swego miejsca między ciżbą ludu, zachołgał się na kolanach [...]. Ale odbiegła go wszelka śmiałość [...]. [80]

z karczmy dolatywało ciche granie skrzypków i dudnienie bębna z dzwonekami. [81]

chmury nie były gęste, więc przedarły się przez nie blaski zachodzącego słońca. [...] po drodze grząskiej posuwał się z wolna strudzony chłopiec [...]. [83]

wśród głębokiego milczenia krople deszczu nuca tęskną melodią znanej pieśni [...]. [83]

JANKO MUZYKANT

Jakoż czasem sprawiała mu [matka] warząchwią muzykę. [100]

Wcale nie był jak inne dzieci. [102]

Księżyc [...] wchodził ukośnie przez okno do kredensu [...]. [...] zbliżał się powoli do skrzypiec i w końcu oświetlił je zupełnie. [103]

bo mu się zdawało, że to niedostępna jakaś dla niego świętość, której niegodzien tknąć [...]. [102—103]

jak, bywało, zahuczą organy lub zaśpiewają słodkim głosem, to dziecku oczy tak mgłą zachodzą, jakby już nie z tego świata patrzyły... [101]

Janek czołgał się cicho i ostrożnie, ale zaraz go strach ogarnął. [104]

za nim biegł w ciemnościach głos skrzypiec [...] i poważny głos basetli [...]. [102]

promień słońca wchodził przez szybę [...]. Ow promień słońca był niby gościńcem, po którym mała dusza chłopczyka miała odejść. [106]

Janek wsłuchiwał się ostatni raz, jak wieś gra...

[...]

Nad Jankiem szumiały brzozy... [106—107]

Wreszcie — słowa „znanej pieśni” zacytowane w *Antku* mogą się odnosić również do Janka. Wówczas deszcz śpiewałby Antkowi pieśń o jego zmarłym starszym bracie, którego dusza odchodzi do nieba słonecznym gościńcem, a wiersz Lenartowicza byłby ostatnią aluzją do noweli Sienkiewicza.

Być może, do przedstawionej tu listy dałoby się dorzucić kilka jeszcze zapożyczeń przeze mnie przeoczonych lub usunąć z niej kilka przykładów mało przekonujących. Nie jest to istotne. Powiększona czy pomniejszona lista uprawnia, tak czy owak, do wniosku, że *Antek* został napisany jak palimpsest. Spod tekstu noweli Prusa, jako jej podtekst czy przytekst, przeziiera bez przerwy nowela Sienkiewicza. Związek między dwoma utworami nie ogranicza się więc do ogólnego podobieństwa tematu. *Antka* wiąże z *Jankiem Muzykantem* szereg drobnych zapożyczeń, polegających na przejściu bądź formuł słownych, bądź pewnych szczegółów czy ukła-

dów sytuacyjnych. Ale nie chodzi też tutaj o naśladownictwo. Już bowiem nasza lista podobieństw uwidocznia w zapożyczeniach drobne korektury, wskazujące, że chodzi tu o polemiczny dialog. Tak liczne w *Antku* zapożyczenia odsyłają do tekstu, który w tym dialogu pełni rolę pierwogłosu, i pozwalają go zidentyfikować. Jednak ich zasadniczą funkcję można przyrównać do funkcji, jaką w żywym, „na gorąco” toczonym dialogu spełniają cząstkowe cytaty wypowiedzi partnera w replice, dzięki którym kolejne kwestie lepiej się ze sobą zazębiają i lepiej ze sobą kontrastują. Szczególna forma takich zapożyczeń nosi w retoryce miano antanaklazy. Polega ona na przejmowaniu z wypowiedzi adwersarza jakiegoś wyrazu czy zwrotu i nadawania mu we własnej wypowiedzi odmiennego sensu. Jako replika na *Janka Muzykanta* zbudowany jest *Antek* wedle podobnej zasady. Dlatego w noweli Prusa ważne są nie tyle zapożyczenia, co ich rola. Podobieństwa do noweli Sienkiewicza mają bowiem zwrócić uwagę na różnicę między oboma utworami, w której wyraża się istota sporu; jaki Prus podjął ze swym poprzednikiem.

Jako utwór wymierzony w *Janka Muzykanta* odczytał chyba *Antka* sam Sienkiewicz. W *Szkicach literackich* wytknął wprawdzie niesumienność i stronność Chmielowskiemu w ocenie, jaką ten wystawił Prusowi w swoim *Zarysie*²⁶, ale sam z pokrzywdzonym obszedł się nielitościwie. Wyjawszy *Powracającą falę*, zarzucił wszystkim utworom z opublikowanego tomu *Pism* wady kompozycyjne, *Antka* zaś potraktował szczególnie surowo. Utwór ten najwidoczniej recenzenta zirytował. W karykaturalnym streszczeniu podkreślił jego niespójność, stawiając ponadto zarzut nieoryginalności: „takie wyjątkowe dzieci dostarczyły już bohaterów niejednej noweli”²⁷.

Jeśli określenie „wyjątkowe dziecko” pojąć — zgodnie z tematem noweli Prusa — jako synonim dziecka artystycznie uzdolnionego, to zarzut ten budzi zdziwienie. Jakie nowele mógł mieć Sienkiewicz na myśli? Gdyby sięgnąć do periodyków sprzed r. 1880, dałoby się może odszukać jakieś zapomniane dziś nowelki oparte na motywie dziecka-artysty. Sądzić jednak można, że rezultat byłby tak nikły, iż nie usprawiedliwiający zarzutu ulegania modzie. Oprócz bowiem Sienkiewicza żaden z recenzentów nie wytknął Prusowi, że operuje tematem ograny. Także później, gdy mowa była o pierwowzorach *Antka*, wskazywano na *Janka Muzykanta*, a jako ewentualnych poprzedników obu bohaterów — na *Orcia* z *Nie-Boskiej komedii* i *Sachara* z *Historii kołka w płocie*. Do tych ostatnich — by pozostać w kręgu polskiej tradycji — można by jeszcze dołączyć obu bohaterów z *Godziny myśli*, a cofając się daleko wstecz — rów-

²⁶ H. Sienkiewicz, *Szkice literackie I*. „Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu” przez Piotra Chmielowskiego. „Gazeta Polska” 1881, nry 211—213. Przedruk w: *Dzieła*, t. 45 (1951).

²⁷ H. Sienkiewicz, *Szkice literackie II*. *Bolesława Prusa „Pisma”*, t. 1. Jw., nry 216—219. Przedruk w: jw., s. 293.

niez Orszulkę opisaną w *Trenie VI* jako „Safo słowieńską”. W sumie otrzymujemy zestaw nader szczupły, a ponadto nie ma ani jednej postaci nowelowej. Na placu pozostaje Janko Muzykant — i Sienkiewicz, który jako recenzent znalazł się w bardzo kłopotliwej sytuacji.

Nie wspomniał wprawdzie ani słowem, że w *Pismach* Prusa natrafił na polemiczne akcenty pod swoim adresem, lecz trudno sobie wyobrazić, by w *Przygodzie Stasia* nie rozszyfrował bardzo przecież przejrzystej aluzji. Wobec *Antka* zaś, jako recenzent i zarazem autor, znalazł się w położeniu strony zainteresowanej w podjętym przez Prusa dialogu. Trudno mu było przeprowadzić porównanie noweli Prusa z utworem własnym i... temu ostatniemu przyznać wyższość, a tak musiałby chyba postąpić, aby pozostać w zgodzie ze swym autorskim sumieniem. Rzec całą więc przemilczał, ale całkowitej bezstronności nie zachował, co wyraziło się w ostrym tonie recenzji.

Tyle — na prawach domysłu — o powodach irytacji Sienkiewicza. Wróćmy teraz do dzielących nowele różnic. Dotyczą one dwu zasadniczych punktów. Jeden to przeciwstawne koncepcje artysty i sztuki, jakie doszły do głosu w obu nowelach. Drugi to sprawa powiązania tych koncepcji z tezą społeczną, w obu nowelach zbieżną.

Inaczej niż Prus, Sienkiewicz częściej operuje charakterystyką bezpośrednią. W jego noweli mowa narratorska zawiera sporo całości portretowych, z których stopniowo wyłania się pełny obraz głównego bohatera. Całości te aktualizują kilka podstawowych motywów.

Najdobitniej zaznacza Sienkiewicz motyw chorobliwej, zarówno psychicznej, jak fizycznej konstytucji chłopca: „Chudy był zawsze i opalony, z brzuchem wydętym, a zapadłymi policzkami”; „Był to chłopak nierozgarnięty bardzo” (100); „Dzieciaczyna chudł coraz bardziej, [...] policzki i piersi wpadały mu coraz głębiej i głębiej...” (102); „słysząc szybki oddech chorych piersi dziecka” (104); „ledwo na nogach stoi” (105); „Toż to małe i słabe i zawsze było ledwie żywe” (106).

Drugi motyw to graniczące z monomanią skupienie wszystkich myśli i dążeń chłopca na jednej rzeczy — muzyce i skrzypkach: „na jedną rzecz był tylko łapczywy, to jest na granie. [...] o niczym innym nie myślał” (100); „żył [...] chęcią posiadania skrzypek” (102). Motyw obsesyjnego skupienia na muzyce znajduje wykładnik w całej akcji noweli, stanowi główny jej motor i sprowadza na Janka śmierć.

Motyw trzeci wyraża się w zespole cech czy predyspozycji do roztrągnięcia, marzycielstwa, wizyjnej ekstazy: „miał [...] jasne, wytrzeszczone oczy, patrzące na świat, jakby w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone”; „Wszędzie też je [tj. granie] słyszał” (100); „Sosny, buki, brzezina, wilgi, wszystko grało: cały bór i basta! Echo też... W polu grała mu bylica [...]. Jak posłali go do roboty, żeby gnój rozrzucał, to mu nawet wiatr grał w widłach”; „jak, bywało, zahuczą organy lub zaśpiewają słodkim głosem, to dziecku oczy tak mgłą zachodzą, jakby już nie z tego świata pa-

trzyły...” (101). Jeśli roztargnienie uznać za zewnętrzny wyraz skupienia, a za tego ostatniego formy graniczne — marzycielstwo (błądzenie myślami) oraz ekstatyczne zachwycenie (widzenie wewnętrzne i utrata kontaktu z otoczeniem), to predyspozycje do tego rodzaju stanów są dopełnieniem lub innym aspektem motywu obsesyjnego skupienia. Stany te tworzą uporządkowany gradacyjnie syndrom, który świadczy o tym, że Janek jest dzieckiem natchnionym czy nawiedzonym przez ducha muzyki. Motyw natchnienia odróżnia go od ludzi, którzy nie potrafią odczuwać i przeżywać świata tak jak on intensywnie.

Czwarty wreszcie motyw to *explicite* nazywana odmienność bohatera, która wyklucza go ze społeczności zwykłych śmiertelników. „Wcale nie był jak inne dzieci” (102) — odmienność to logiczna suma poprzednich motywów, lecz kontrastowo rzutowana na społeczne tło. Jest ona uchwytna, ale niezrozumiała: „Nie wiadomo skąd się to takie uległo” (100); „taka to już była jego natura” (102); „W łopuchach czuł się jakby u siebie, jak dzikie zwierzątko w zaroślach” (104). To, co istotę odmienności Janka określa i z ludzkiej społeczności go wyklucza, jest czymś tajemniczym, pierwotnym i dzikim.

Zbudowana wokół tych czterech motywów osobowość Janka jest osobowością silnie odchylną od normy. Chorowitość i obsesyjne skupienie (monomania) to ułomności bliskie patologii. Zdolność do przeżywania natchnień i wizyjnych uniesień to cechy nadnormalne. Gdyby motywy te sumować — by tak rzec — parataktycznie, to w portrecie Janka przeważyłyby negatywy. Więcej jest w nim cech, które bohatera stawiają poniżej społecznej normy zdrowia, a jedna tylko — powyżej takiej normy. Lecz portret Janka budujemy hipotaktycznie, sumując motywy w swego rodzaju okres warunkowy czy wynikowy. Gdyby nie jego ułomności, Janek nie byłby zdolny do natchnionych zachwyceń. Albo: jest artystą dlatego, że jest chorowity i obsesyjnie skupiony na dźwiękach. W noweli Sienkiewicza ułomność stanowi podłoże dla artystycznego talentu, choroba i cierpienie są losem artysty i zarazem ceną, jaką płaci on za wyjątkowość.

Koncepcja artysty i jego losu, jaką Sienkiewicz zaprezentował w *Jan-ku Muzykancie*, nawiązuje do romantycznego toposu artysty-wyrzutka, poety przeklętego („*poète maudit*” — wedle określenia Verlaine’a), wokół którego skupił się złożony zestaw wyobrażeń dotyczących istoty twórczości, psychiki twórcy i jego miejsca w społeczeństwie. Chodzi tu zarówno o pewien kompleks fabularny (postać i jej dzieje), jak i problemowy (konflikt wartości). Do niezmiennych elementów tej złożonej struktury należą dwa motywy. Motyw wyobcowania artysty oraz motyw nienormalności, szaleństwa, choroby jako czynników gwarantujących wyższość i autentyczność racji (prawdy, dobra, piękna), których rzecznikiem jest artysta.

Topos ten legitymuje się starym, bo platońskim rodowodem, a i sam

Platon nawiązywał zapewne do tradycji przed nim ukształtowanej. W *Ionie* (533d—536) rozróżniał sztukę poetycką pojmowaną jako umiejętność rzemieślnicza (*téchnē*) i sztukę natchnioną. Natchnienie przyrównał do ekstatycznych stanów, w jakie popadają korybanci podczas orgii dionizyjnych, i określał je jako szał (*mania*), który bóg zsyła na poetę za pośrednictwem Muz. W *Fajdrosie* (244—257, 265b) wyróżnił cztery odmiany szaleństwa: a) szał apolliński, czyli profetyczny; b) szał dionizyjski, czyli oczyszczający; c) szał poetycki, pochodzący od Muz; d) szał miłosny, zsyłany przez Erosa. W *Ionie* szał poetycki miesza się z apollińskim, poeta jest jednocześnie wieszczbiarzem głoszącym prawdy i wyroki boskie. Mimo wygłoszonej w *Fajdrosie* apologii szaleństwa: „piękniejsze jest szaleństwo od rozsądku, bo tamto od boga pochodzi, a ten jest od ludzi”, Platon postulował wykluczenie poetów ze swojego idealnego państwa²⁸.

Florencki humanista i neoplatonik Marsilio Ficino (1433—1499) zinterpretował Platonską teorię szaleństwa w duchu chrześcijańsko pojętej *via mystica*. Cztery odmiany szału potraktował jako kolejne stopnie, które musi przebyć dusza, aby człowiek mógł duchowo połączyć się z Bogiem i światem idealnym. Szał poetycki to stopień przygotowawczy i pierwszy, uniesienie miłosne — ostatni etap ekstazy²⁹. Tę czterostopniową koncepcję poetyckiego wtajemniczenia przejął wiernie Pontus de Tyard, jeden z członków Ronsardowskiej Brygady³⁰.

Sam natomiast Ronsard poczynił sobie daleko swobodniej zarówno z myślą Platona, jak z neoplatonizmem Ficina. W *Ode à Michel de l'Hospital* przedstawia natchnienia poetyckie jako szaleństwo, w którym udział mają wszystkie cztery platońskie instancje³¹. W innych opisach procesu twórczego sięgał równie dobrze po obrazy zapożyczone z wierzeń chrześcijańskich, jak po obrazy Muz, ich koryfeusza Apollona, Pegaza, hipokreńskiego źródła, które wytrysnęło pod jego kopytem, Olimpu, Parnasu, Helikonu, będące mitologicznymi figuracjami poetyckiego natchnienia jako daru bogów. Tak się dzieje w *L'Hymne de l'Automne*, gdzie Ronsard w alegorycznej autolegendzie przedstawia narodziny poety:

Euterpe łaskawa, ujawszy mą prawicę, / do źródła powiodła, gdzie mało
kto dociera, / i wodą źródlaną dziewięć razy mnie obmyła ze zmayı, / co ród
człowieczy śmiertelnym czyni. / Urok potem na mnie dziewięciokroć rzuciła, /
potem wargą wzdętą tak na mą głowę dmuchnęła, / że włos mi się zjeżył od
lęku świętego i żaru, / a boskie opętanie wstąpiło w moje serce. [w. 50—56]³²

²⁸ Platon, *Państwo*. Z dodaniem siedmiu ksiąg *Praw*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki. T. 1. Warszawa 1958, s. 70. Tegoż roku wznowione zostały wymienione dialogi w przekładzie W. Witwickiego.

²⁹ M. Ficin, *Commentaire sur le „Banquet” de Platon*. Paris 1956, rozdz. 13—14.

³⁰ Pontus de Tyard, *Oeuvres. Solitaire premier*. Genève 1950, s. 16—17.

³¹ P. Ronsard, *Oeuvres complètes*. T. 3. Paris 1946.

³² Tłum. według: Ronsard, *op. cit.*, t. 12, s. 48—49.

Wtajemniczenie w arkana poezji spełnia się tu w potrójnym obrządku: oczyszczenia wodą z hipokreńskiego źródła; powołania w służbę Muzy na mocy magicznego zaklęcia; natchnienia przez oddech Muzy. Trudno rozstrzygnąć, co tu wzięte z antycznej mitologii, a co z rytów chrześcijańskich. Jedynie natchnienie — inspiracja — zdaje się nie posiadać mitologicznego odpowiednika. Przypomina gest *insulfatio*, który w obrządku chrztu symbolizuje przepędzenie duchów nieczystych i tchnienie Ducha Świętego.

Układając swoją poetycką autobiografię Ronsard akcentuje nadprzyrodzone pochodzenie natchnienia, a korzystając z różnych tradycji, od Platona przejmując koncepcję szału poetyckiego i wieszczbiarskiego, co wystarcza, by poetę jako wieszczę (*vates*) wynieść ponad tłum śmiertelników. I jeśli Platon postuluje wygnanie poety za obręb *polis*, to Ronsard jego wyobcowanie ukazuje jako konsekwencję powołania i wywyższenia:

Przez pospólstwo nazwany będziesz frenetykiem, / szaleńcem, wyrodkiem, odludkiem, dziwakiem, / błaznem, cierpiętnikiem, albowiem tłum złorzeczy / tym, co swym życiem jego obyczajom przeczą. / Lecz odwagi, Ronsardzie, najwięksi Poeci, / Sybille, Wróżowie, Augurowie i Prorocy / wygwizdani, wyśmiani byli od gawiedzi, / a jednak, Ronsardzie, oni to prawdę głosili. [w. 61—68]

Dla Ronsarda poeta jest wybrańcem bogów, a gwarantem prawdziwości jego słów — *mania, furor divinis*, natchnione szaleństwo.

U trzeźwo myślącego szlachcica z Czarnolasu platońska i neoplatońska wizja poety jako bożego szaleńca nie znalazła takiego posłuchu jak u Ronsarda i jego towarzyszy. Do zwierzeń mniej był skory niż oni, oszczędniej od nich szafował mitologicznym aparatem, lecz kiedy o sobie pisał, sięgał również do antycznej topiki procesu twórczego. Akcentował motyw poety wzgardzonego przez tłum, bardziej łasy na brzęk złota niż na dźwięk lutni:

Nie dziw tedy, że ludzie cisną się za złotem,
A poeta, słuchaczów prózny, gra za plotem,
Przeciwiając się świerzom [...]

Żył też dumne przekonanie o własnej wyższości, które płynęło z przeświadczenia, że przez poetę przemawia boski głos prawdy, co w końcu, choćby pośmiertnie, zapewni zwycięstwo jego racjom:

I opatrzył to dawno syn pięknej Latony,
Że moich kości popiół nie będzie wzgardzony.
Przeto, jako was kolwiek prosty gmin szacuje,
Panny, którym lotnego konia źródł smakuje,
Ja jeden niech wam służę, a za cześć poczytam
Sobie, że się dróg inszych, niż pospólstwo, chwytam.
Wy mię z ziemie wzwodzicie, wy mię wyłączacie
Z liczby nieznacznej i nad obłoki wsadzacie,
Skąd prózne troski ludzkie i niemęską trwożę,
Skąd omylną nadzieję i błąd widzieć mogę²².

²² J. Kochanowski, *Muza*. W: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 10. Warszawa 1980, s. 119.

W swoich studiach o romantycznych obrazach artysty Maurice Beebe i Maurice Schroeder szeregowali je w dwóch grupach. Do grupy pierwszej należą postacie pełnych dynamizmu bajronicznych buntowników, których ożywiają prometejskie ambicje przebudowy złego świata. Grupę drugą tworzą postacie artystów, którzy wiele swych rysów zawdzięczają Wertrowi Goethego, Renému Chateaubrianda, Obermanowi Senancoura czy Adolfowi Constanta. Są to ludzie, którzy światu nie rzucają wyzwania, ponieważ są z góry przeświadczeni o swej klęsce. Są nadwrażliwi, odsuwają się na ubocze, aby skupić się na sobie i sztuce; w skrajnych przypadkach kończą szaleństwem (jeśli od niego nie zaczęli) lub samobójstwem. W tych obrazach realizuje się topos „*poète maudit*”³⁴.

Topos ten najlepiej bodaj i najwyraźniej skryształizował się w twórczości Alfreda de Vigny. Najpierw w jego powieści *Stello* (1832), która przedstawia tragiczne dzieje trzech poetów. Potem w dramacie *Chatterton* (1835), scenicznej przeróbce losów jednej z powieściowych postaci. We wstępie do dramatu Vigny dał ogólny portret Poety — Chatterton wcielił go na scenie. Jest to młodzieniec anemiczny i chorowity, którego cechują nadwrażliwość, zmienność nastrojów, skłonność do kontemplacji i wizyjnych uniesień. Przede wszystkim jednak:

[jest on] dotknięty chorobą moralną i prawie nieuleczalną, a czasem zaraźliwą: chorobą straszną, która atakuje przede wszystkim dusze młode, żarliwe i świeże, przejęte miłością do piękna i sprawiedliwości, dusze, które pojawiają się w świecie, aby na każdym kroku napotykać wszelkie nieprawości i całą brzydotę źle zbudowanego społeczeństwa. Choroba owa to nienawiść życia i miłość śmierci: to nieustępliwe Samobójstwo. [akt II, sc. 5]³⁵

Talent poetycki wyrosły na takim podłożu został w sztuce nazwany „mózgową chorobą”.

Podobnie jak Chatterton ukształtowani są bohaterowie *Godziny myśli*: „Oba wątléj postaci, marmurowo biali”. Młodszemu „Pierś [...] się podnosiła ciężkiem odetchnieniem”, a w jego czarnych oczach „płomień gorączkowy, / Przedwcześnie zapalony, trawił młode życie”. Starszy zaś —

Do licznych nauk dziennie palące czuł głody,
Trawił się — jego oczy ciemne i błękitne,
Jak polne dzwonki łzawym kryształem pokryte,
I godzinami myśli w nieruchomość wbite
[.]
Gdy patrzył w niewidziane oczyma obrazy,
Ludzie obłądność w oczach widzieli [...]

U obu „wyobraźnia chora, / Wypalona [...], / Smutna, jak w starcach pamięć przeminionych czasów”³⁶.

³⁴ M. Z. Schroeder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Mass., 1961. — M. Beebe, *The Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York 1964.

³⁵ Tłum. według: A. de Vigny, *Chatterton*. Paris 1959.

³⁶ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 2. Wyd. 2. Wrocław 1952, s. 80—81.

W analogiczny zestaw cech Krasiński wyposażył Orcia. Poetycki talent i dar jasnowidzenia jest u niego ściśle stowarzyszony z ułomnościami ciała i duszy: neuroza, katalepsja, chora wyobraźnia, choroba oczu i — jak u Homera — ślepotą.

Bohaterowie Alfreda de Vigny, Słowackiego, Krasińskiego są dziećmi lub ludźmi bardzo młodymi. Lecz nadwrażliwość i związana z nią intensywność przeżyć i doznań sprawiają, że w kilka lat przeżyli wiek cały. Są kilku- lub kilkunastoletnimi starcami. Dziecięca niewinność i starcza mądrość otwierają im dostęp do prawd zakrytych, nierzadko ostatecznych, stanowią źródło i znak wiarygodności dla ich wizji i słów. Wszyscy też mają wypisane na czołach znamię śmierci i zatury, żyją w oczekiwaniu na rychły koniec i niejednokrotnie koniec ten rychło przychodzi. Orcio ginie wraz ze swym ginącym światem, dziecię o niebieskich oczach, typ artysty-improduktywa, w przystępie zimnego szaleństwa pozbawia się życia, a jego dawny towarzysz jako dojrzały poeta żyje wprawdzie, lecz wspomnieniem, z „odwróconym na przeszłość obliczem”. Samobójstwem kończy Chatterton.

Chatterton jest dramatem z tezą. Vigny sformułował ją w przedmowie pisząc, że chce się upomnieć o prawa artysty odrzuconego przez społeczeństwo, że upomina się o nie dramatem, który pokazuje, jak „zmaterializowane społeczeństwo uśmierca człowieka żyjącego duchem”. Lecz w posłowie dodał: „gdyby Chattertona nie zabiła rozpacz, zabiłby go trud tworenia”³⁷. Komentarz ten przeczy wstępnej deklaracji, przeczy jej też po części fabuła dramatu: jak bowiem ocalić poetę od poezji, która zabija? Topos poety przekłętogo posiada własną, wewnętrzną dynamikę destrukcji, sprawiającej, że nie we wszystkim nadaje się on jako podstawa oskarżenia przeciwko filistrom.

Jeśli Platońska i neoplatońska teoria szału poetyckiego pozwala dopatrywać się w akcie twórczym rysów patologicznych, to w obu przypadkach natchnienie jest chorobą piękną, która przychodzi nagle i potrafi równie szybko minąć. Platon mógłby powiedzieć, że poeta szaleńcem nie jest, a Ronsard ze smutkiem dorzucić, że niestety tylko nim bywa, bo w wierszach autora *Hymnów* skargi na to, że inspiracja go opuściła, są bodaj częstsze od podniosłych obrazów twórczej egzaltacji, która pozwala pisać szybko, pięknie i prawdziwie.

Inaczej u romantyków. Poetą się nie bywa, lecz jest się nim — całym jestestwem, a poetycka choroba nie ogranicza się do krótkich chwil twórczego uniesienia, lecz jako choroba poety bierze w swe władanie pełny cykl żywota twórcy, od narodzin do śmierci, i ona to częstokroć ku śmierci go prowadzi. Dla Friedricha Schlegla geniusz artysty wyraża się nie tylko w wąsko, warsztatowo pojętych sytuacjach tworzenia, lecz

obejmuje wszystko, co jest poetyckie, od największego systemu sztuki zawie-

³⁷ A. de Vigny, *Sur les oeuvres de Chatterton*. W: *Chatterton*.

rającego z kolei kilka innych systemów, aż po pocałunek i westchnienie wyszeptane przez poetyzujące dziecko w nieartystycznym śpiewie [...] ⁸⁸.

W poetyckiej autolegendzie Ronsarda narodziny poety, pokazane w alegorycznym obrazie chrztu celebrowanego przez Muzę, lokują się w dość późnym momencie biografii. Ronsard-poeta jest tu katechumenem, który kult poezji odkrywa późno, a rodzi się dwa razy: raz, dla świata, jako dziecko, drugi raz — dla sztuki, jako dojrzały młodzieniec, którego Muza powołuje do służby. Chatterton rodzi się tylko raz — jako dziecko i poeta jednocześnie, jako ktoś, kto już w kołysce został porażony śmiertelną chorobą poezji. Skarży się, że nie pozwala mu żyć jak innym ludziom

fatalna przeciwniczka urodzona wraz ze mną: złowroga Wróżka, którą zapewne znaleziono w mojej kołysce, Dystrakcja, Poezja! Jest ze mną wszędzie; daje mi wszystko, wszystko zabiera; każdą rzecz owiewa mi czarem i niszczy; ona mnie zbawiła... ona mnie zgubiła! [akt I, sc. 5]

W romantycznej biografii artysty ważne są narodziny, bo rodzi się artysta, ważne są kolebka, chrzest i wszelki początek, bo w początku widać koniec, który się z niego wywija.

Również Krasiński od kołyski zaczyna biografię Orcia. Zaraz po narodzeniu najbliżsi udzielają mu chrztu z wody, w obawie, że dziecko żyć nie będzie. Chrzest z wody to znak śmierci. Potem pełną już ceremonię chrztu zakłóca matka — szalona Muza — która wpada w słowa kapłanowi i, jakby wydzierając syna Bogu, zaprzeda go demonowi poezji:

Błogosławię cię, Orciu, błogosławię, dziecię moje. — Bądź poetą [...]. Przeklinam cię, jeśli nie będziesz poetą. — ⁸⁹

Od kolebki prowadzi swych bohaterów Słowacki:

Gdy lampa gaśnie, kiedy pieśń piastunek ścicha,
Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha,
Ma sen całego życia... A gdy tak przemarzają,
Dzieci na świat nieznaną smutną patrzą twarzą,
I bladym przerażają czołem od powicia;
Smutne pomiędzy ludźmi — bo miały sen życia ⁴⁰.

W romantycznej opowieści o „*poète maudit*” narodziny, dziecko w kolebce, chrzest są scenami, które zawierają „sen życia”, wróżebny obraz przyszłego losu. W obrębie toposu stają się całością o również topicznym charakterze. Stanowią pierwszy sygnał, że żywot artysty należy interpretować w kategoriach losu i przeznaczenia, że rozwija się on wedle

⁸⁸ Cyt. za: G. Kozielek, wstęp w: *Niemiecka nowela romantyczna*. Wrocław 1975, s. IX. BN II 181.

⁸⁹ Z. Krasiński, *Dzieła literackie*. Wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz. Tekst przygotowała do druku [...] A. Skarżyńska. T. 1. Warszawa 1973, s. 338.

⁴⁰ Słowacki, *op. cit.*, s. 80.

swej własnej, immanentnej albo transcendentnej dynamiki, która w sposób względnie niezależny od warunków środowiskowych wiedzie przez chorobę i cierpienie do klęski. Lecz klęska nie jest tu skandalem, rażącym naruszeniem porządku świata. Jest ona od samego początku przewidziana i oczekiwana jako spełnienie pewnego porządku wyjątkowego.

W *Trenie VI* również zbiegły się śmierć i poezja. Ale postać dwu- i półletniej „Safo słowieńskiej” nie poruszyła wyobraźni naszych romantyków⁴¹. Być może dlatego, że prezentując w *Trenie VI* obraz małej poetki Kochanowski całkiem odrzucił tradycyjny mitologiczny sztafaż, który mógłby pociągnąć za sobą choć cień skojarzeń typu platońskiego o pięknej chorobie i wyobcowaniu, a obraz Orszulki, podobnie jak w innych trenach, nasycił intensywnymi znakami życia. I jako dziecko, i jako poetka Orszulka umiera przedwcześnie, a jej śmierć przedstawia ojciec jako coś niepojętego i niewyobrażalnego, jako zdarzenie, które zachwiało jego światem i o które wadzi się z Mędrcami, Fortuną i Bogiem. Natomiast śmierć Chattertona, Orcia, dziecka o niebieskich oczach nie jest przedwczesna; przychodzi zawsze w porę, aby przez nią wypełniło się przeznaczenie.

Skoro losem artysty kształtowanym wedle opisanego tu wzorca rządzi siła fatalna, skoro zagrożenie płynie jakby od wewnątrz, to tym samym jest on skazany na walkę samotną, w której zwykli śmiertelnicy nie potrafią mu pomóc. Alfred de Vigny był zresztą świadom tego, że wystylizowana przez niego biografia Chattertona w walce o społeczne prawa poety może stanowić argument dwuznaczny. Toteż we wstępie do dramatu zastrzegł się, że dopomina się tylko o to, aby pocie oszczędzono cierpienie dodatkowych i niepotrzebnych. Podkreślił zaś, że tam gdzie artysta staje twarzą w twarz ze swoim przeznaczeniem, nikt nie potrafi mu pomóc, ani społeczeństwo, ani państwowy mecenat, ani życzliwość innych twórców. Takie jak u Vigny'ego uwikłanie toposu „*poète maudit*” w argumentację społeczną jest w nurcie romantycznym zjawiskiem dość wyjątkowym. Postać Orcia u Krasieńskiego stanowi tylko fragment wielkiego historiozoficznego fresku. W *Godzinie myśli* obaj bohaterowie występują jako figury refleksji moralnej i metafizycznej, Poeta zaś wyobcowanie raczej wybiera niż znosi, bo „Ziemia ta przeklęta” i

Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę,
Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta.

Do romantycznej wersji toposu poety przeklętego nawiązał Sienkiewicz już pierwszą sceną noweli:

Przyszło to na świat wątłe, słabe. Kумы, co się były zebrały przy tapczanie
położnicy, kręciły głowami i nad matką, i nad dzieckiem. Kowalka Szymonowa,
która była najmądrzejsza, poczęła chorą pocieszać:

⁴¹ Zob. S. Pigoń, *Jan Kochanowski w sądach romantyków*. W: *Studia literackie*. Warszawa 1951.

— Dajta — powiada — to zapalę nad wami gromnicę, juże z was nic nie będzie [...].

— Ba! — powiada druga — a chłopaka to zara trza ochrzcić; on i dobrodzieja nie doczeka, a — powiada — błogo będzie, co choć i strzygą się nie ostatnie.

Tak mówiąc, zapaliła gromnicę, a potem wzięwszy dziecko, pokropiła je wodą, aż poczęło oczki mrużyć, i rzekła jeszcze:

— Ja ciebie „krzcę” w Imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego i daję ci na przezwisko Jan, a teraz-że duszo „krześcijańska” idź, skądś przyszła. Amen!
[99]

W tym plastycznym, nasyconym wiejskimi realiami opisie ani nie pojawia się Muza, ani też matka nie zaklina dziecka: „bądź artystą”. Chrzcielnego obrządku dokonują zwyczajne wiejskie kumy. Samo jednak rozbudowanie opisu, mimo ironii podniosły charakter sceny, życzenie, które okaże się przepowiednią, a przede wszystkim — jak u Krasińskiego — chrzest z wody udzielony w obliczu śmierci to czynniki, które sprawiają, że w utworze scena ta spełnia funkcję podobną jak przywołane wyżej sceny „narodzin poety”. Jak tamte, tak i ta scena prefiguruje dalszy los noworodka, ujawnia wyroki przeznaczenia. Nie wiadomo tylko — nowela tego nie rozstrzyga — o jakiego rodzaju fatum tutaj chodzi: metafizyczne czy biologiczne. Przy odpowiedniej interpretacji nie są to możliwości, które musiałyby się wykluczać. Ważne są pierwsze słowa: „Przyszło to na świat...” Istotnie, poruszając się w wiejskim środowisku Janek nie doświadcza go w jego pouwłaszczeniowej i nadwiślańskiej partykularności. Wieś w doświadczeniu tego dziecka to raczej przyroda, panteistycznie pojęta jako niebo, obłoki, wiatr, bór, trawy i ptaki; w tej naturalnej muzyce sfer, którą Janek słyszy, w jedno zlewają się metafizyka i biologia. Jego doświadczenie i los zyskują w ten sposób wymiar uniwersalny.

W noweli społeczne tło jest widoczne i przez dobór wymownych szczegółów wyraziście nakreślone. Jednak wiejska nędza, bieda matki i głód w chacie stanowią dla choroby małego grajka motywację jakby dodatkową. Jako dziecko ubogiej komornicy jest on pozbawiony opieki, lecz głównym sprawcą jego wyobcowania z wiejskiej społeczności jest jego artystyczna dusza. Talent i choroba chłopca rozwijają się samoczynnie, bo „taka to już była jego natura”. Pod koniec noweli wieś polska, rządząca się już *Ustawą o sądach gminnych*, wysuwa się z tła na plan pierwszy, aby „biedę, co ma dziesięć lat i ledwo na nogach stoi”, ukarać litościwie, tylko chłostą. Lecz bardziej niż rękę ludzkiej sprawiedliwości — łapska głupiego stójki przypominają rękę ślepego przeznaczenia, która wypełnia zapowiedź daną już w momencie narodzin Janka.

Ironiczna pointa, która kończy utwór, godzi w pryncypium niemieszania się dworu w sprawy autonomicznej gminy i zarazem na los Janka każe spojrzeć jako na problem społeczny. Lecz podobnie jak w dramacie Alfreda de Vigny, tak i w noweli Sienkiewicza wewnętrzna dynamika.

toposu podważa wymowę tezy społecznej. Na postać Janka, wiejskiego chłopca obdarzonego samorodnym talentem muzycznym, złożył się taki zestaw motywów, który w tradycji literackiej służył ukazywaniu kondycji artysty w jej uniwersalnym wymiarze, gdzie talent, natchnienie, powołanie bądź same są siłą niszczącą, bądź występują w ścisłym splocie z całym syndromem rysów chorobliwych i gdzie przyczyna społecznego wyobcowania twórcy tkwi raczej w jego osobowości niż w historycznie zmiennych uwarunkowaniach społecznych. Nad Jankiem ciąży lub też tkwi w nim samym „siła fatalna”, która pcha go ku zniszczeniu, tak jak jego poprzedników: Wertera, Renégo, Chattertona, dziecko niebieskookie, Orcia. Bohaterowie ci od urodzenia ciężko chorowali na ideał, na sztukę i w tej chorobie niewiele im potrafili pomóc zwykli zjadacze chleba. W noweli Sienkiewicza romantyczny topos o platońskim rodowodzie okazał opór przeciwko włączeniu go w kontekst pozytywistycznych idei o potrzebie pracy organicznej⁴².

O dwie więc sprawy mógł mieć Prus pretensje do autora *Janka Muzykanta*. O zaprezentowaną w noweli wizję artysty. I o to, że tego rodzaju wizja niezupełnie służy sugerowanej w zakończeniu tezie społecznej.

Swoją utwór powiązał Prus z nowelą Sienkiewicza licznymi aluzjami w nią właśnie wymierzonymi. Lecz Sienkiewiczowskiemu obrazowi artysty przeciwstawił obraz radykalnie odmienny. A buduje go również poczynając od pierwszych scen noweli.

Do pierwszego epizodu biografii Antka wprowadza znany nam już rekwizyt: kolebkę. „Niemalowana kołyska, co została po zmarłym bracie”, jest i u Prusa znakiem śmierci. Ale znak to dwuznaczeniowy, bo dopuszcza podwójną interpretację, zależnie od kontekstu, w jakim go umieścimy. Można go odczytać jako aluzyjne nawiązanie do *Janka Muzykanta* i opisanego przed chwilą nurtu tradycji, tego nurtu, od którego Prus w swojej noweli będzie odchodził. Natomiast w wewnętrznym kontekście noweli kołyska jest rekwizytem wiejskim i symbolizuje śmiertelne zagrożenie ulokowane właśnie w środowisku, a nie w samej postaci, jest znakiem destrukcji, a nie samodestrukcji. Cała zaś fabuła noweli obrazuje uporczywe próby Antka, aby się od kołyski oderwać, aby jak najdalej odejść od dziedzictwa po Janku Muzykancie i od naznaczonego piętnem śmierci centrum wiejskiego koła.

W *Antku* narodziny bohatera zostały wspomniane, lecz nie zostały opisane. W zestawieniu z nowelą Sienkiewicza lakoniczność relacji Prusa staje się znacząca. Narodzinom Antka nie towarzyszą najwidoczniej żadne szczególne okoliczności. Nieobecne są Muzy, nie ma też kum, które prze-

⁴² Przyjęte tu rozumienie noweli, w którym jej sens interwencyjno-publicystyczny schodzić musi na dalszy plan, pozostaje w zgodzie z przekonaniem, jakim Sienkiewicz w czasie jej pisania dawał wyraz w prywatnej korespondencji. Zob. T. Bujnicki, wstęp w: H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*. Wrocław 1979, s. XLVII. BN I 231.

powiadają chłopcu rychłą śmierć; rodzi się on jako normalne, zdrowe dziecko, a nie jako artysta już od kolebki. W momencie narodzin siła, energia i witalność w noworodku jeszcze drzemią, a ujawnią się dopiero w kontakcie ze światem, w miarę jak chłopiec będzie dojrzewał. Te motywy zdrowia, energii i harmonijnej urody Antka korespondują polemicznie z przeciwstawnymi motywami u Sienkiewicza.

Jeżeli Antek rodzi się z talentem, to w kołysce jeszcze tego nie ujawnia. Talent artystyczny pojmuje Prus inaczej niż Sienkiewicz. Jako dyspozycję wewnętrzną, która nie wybucha nagle i nieoczekiwanie, lecz która rozwija się stopniowo w interakcji z otoczeniem, a nade wszystko jako dar czy zadatek podatny na kształcenie i, aby się mógł rozwinąć, kształcenia wymagający. Proces kształcenia lub raczej samokształcenia zdolności Antka został w noweli Prusa starannie wystopniowany i pokazany. Inaczej niż u Sienkiewicza, gdzie talent rozwija się jakby za cenę niedorozwoju innych władz, u Prusa kształtuje się on w zgodzie z procesem fizycznego i duchowego dojrzewania. Cały ten proces nie przebiega bezkonfliktowo. Lecz opór rzeczywistości i niepowodzenia występują jako pierwiastki twórcze, dla rozwoju osobowości potrzebne. Sięgając do pojęć dzisiejszej psychologii można by powiedzieć, że rozwój Antka przebiega etapowo, poprzez następujące kolejno fazy dezintegracji pozytywnej⁴³.

U Prusa talent nie jest siłą tajemniczą, dziką i nieoswajalną, lecz sprawnością, która może być społecznie pożyteczna tu i teraz, a nie jako pośmiertne zwycięstwo racji artysty odrzucanych za jego życia. Z faktu, że sztuki można i trzeba się uczyć, i z faktu, że Antek jest samoukiem, który uczy się jakby po omacku, łatwo wyciągnąć wniosek, że nauka przebiegałaby sprawniej i skuteczniej pod okiem dobrego nauczyciela. Dla umotywowania zbieżnej w obu utworach tezy nie jest też obojętne, że Prus obdarza swojego bohatera innym niż Sienkiewicz rodzajem uzdolnień. Janek opętany jest muzyką, a więc sztuką ze wszystkich sztuk bodaj najmniej praktyczną. Antek reprezentuje inny typ wyobraźni i bardziej praktyczny rodzaj uzdolnień, jego żywiołem jest świat form twardej i przestrzennych, mógłby być rzeźbiarzem, mechanikiem, architektem, zajmować się sztuką użytkową.

Literackich wzorów dla postaci Antka miał Prus mniej niż Sienkiewicz. Postać Orszulki z *Trenów* to przykład bardzo odległy i przez swą bezprzykładność tak trudny do pomieszczenia w historycznoliterackich ciągach, że należy go chyba wykluczyć jako wzorzec⁴⁴. Problematykę artysty w literackich ujęciach i w podobnej co Sienkiewicz i Prus optyce

⁴³ Zob. K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*. Warszawa 1979.

⁴⁴ Jedną wszakże zbieżność warto może odnotować, nawet jeśli jest przypadkowa. W *Trenie VI* Orszulka w chwili rozstania z matką i z życiem wypowiada słowa, które są parafrazą pieśni weselnej towarzyszącej rytuałowi przenosin. U Prusa sytuacja rozstania Antka z najbliższymi i z dotychczasowym życiem także została przyrównana do obrządku weselnego.

podejmował wcześniej Kraszewski. Postać Sachara z *Historii kołka w płocie* stanowi ciekawy przykład przelamywania romantycznego toposu w zderzeniu z praktyczno-społeczną wizją misji artysty, jaką Kraszewski przedstawił w tej powieści. Na jego niekonsekwencjach uczył się, być może, Prus. Nie znaczy to jednak, że ta koncepcja artysty, jaką Prus dał w *Antku*, jest czymś bezprecedensowym. I ona posiada stary rodowód. Nawiązuje bowiem do arystotelesowsko-klasycznej tradycji, w której sztukę pojmuje się jako rękodzieło — *téchnē* lub *ars* — a nie jako dzieło boskiego czy szatańskiego natchnienia. Jest to tradycja w literackie obrazy znacznie uboższa, na jej gruncie nie powstawały przedstawienia tak wyraziste i przekonujące jak topos „*poète maudit*”. Wyraziła się ona w nurcie filozoficznej, socjologicznej lub czysto warsztatowej refleksji nad sztuką, odsuwającej postać samego artysty, pojmowanego jako rzemieślnika czy rękodzielnika, na plan dalszy, bo sprawą ważniejszą były tu reguły, ich znajomość i sprawność ich praktycznego zastosowania. Lecz jest to tradycja, która niewątpliwie lepiej harmonizuje z programem pracy u podstaw.

Byłoby jednak uproszczeniem, gdyby polemikę Prusa z Sienkiewiczem sprowadzić do sporu o kwestie wyłącznie taktyczne, o wybór takiej czy innej wersji artysty ze względu na jej przydatność dla publicystycznej argumentacji w kwestiach społecznych. W obu przecież nowelach publicystyczny finał czy pointa pojawia się jako swoisty naddatek do zamkniętej już bez niego i artystycznie samowystarczalnej całości. Polemika zaś znajduje uzasadnienie także w głębszych różnicach światopoglądowych dzielących obu pisarzy i związanych z tym sympatiach dla odmiennych duchowych tradycji. *Janko Muzykant* wyrasta w znacznej mierze z metafizycznych niepokojów Sienkiewicza i jego fascynacji śmiercią. *Antek* — z racjonalizmu Prusa i jego uporczywego dążenia, aby najskromniejszym szczegółom codziennego życia nadać wartość i sens niedostępny pospiesznemu oglądowi. Również i nam każe w wiejskim chłopcu dostrześć, pod pozorami zwykłości, jego niezwykłość.

Antek nie jest zresztą u Prusa jedynym obrazem dziecka-artysty. Jego romantyczną wizję pisarz dał w postaci Stasia z *Placówki*, którego tak określała Klara Turey:

W psychice Stasia powracają sentymentalno-romantyczne motywy — uczuciowy stosunek do przyrody, silnie rozwinięta uczuciowość i wrażliwość, patologiczne rysy tak fizyczne, jak psychiczne: choroba sercowa, przeczulenie, nerwowość, w końcu motyw przedwczesnej śmierci⁴⁵.

I właśnie postać Stasia, a nie Antka, traktować można jako naśladowczą replikę Janka Muzykanta. W *Placówce* Prus także zrealizował roman-

⁴⁵ K. Turey, *Psychologia dziecka w twórczości Prusa*. „Ruch Literacki” 1934, z. 10, s. 306.

tyczny topos konsekwentniej niż Sienkiewicz: do śmierci Janka przyczyniła się wszak ludzka ręka, a Stasia zgubiła dosłownie jego miłość do muzyki.

Natomiast na pytanie, jaki związek łączy *Antka* z *Jankiem Muzykantem*, można odpowiedzieć krótko. Nie chodzi tu o naśladowczą kontynuację ani o podobieństwo tematyczne, lecz o świadomie przez Prusa podjętą polemikę literacką, bo literackimi przeprowadzoną środkami. Nie należy więc *Antka* stawiać po *Janku Muzykancie* ani też obok, lecz naprzeciw noweli Sienkiewicza.