

Cezary Zalewski

Urwis : grzechy dzieciństwa punktem zwrotnym w twórczości Bolesława Prusa

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 5, 71-79

2007

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Cezary Zalewski

Uniwersytet Jagielloński

URWIS. GRZECHY DZIECIŃSTWA PUNKTEM ZWROTNYM W TWÓRCZOŚCI BOLESŁAWA PRUSA

Niemal sto lat temu jeden z komentatorów Prusa poczynił intrygujące spostrzeżenie:

Któż nie zna niedługiej nowelki Prusa „Grzechy dzieciństwa”? A komuż, kto zna tę nowelkę, nie podobała się ona i kto, przeczytawszy ją raz, nie brał jej do rąk i po raz drugi z prawdziwą przyjemnością? Z pewnością takich niewielu, ale wielu za to takich, którzy nie zdają sobie jasno sprawy, dlaczego tak bardzo im się ta nowelka podobała, i nie widzą tam wielu cennych dla rodziców, wychowawców i psychologów, wskazówek¹.

Dziś *Grzechy dzieciństwa* czyta się – i analizuje – „rzadko i niechętnie”, dlatego tym bardziej zdumiewający jest fakt, iż do grona wymienionych powyżej profesji zaliczyć można również badaczy literatury, w szczególności „prusologów”. Utwór ten nie dostarcza im wskazówek ani na temat wspomnianej wizji dzieciństwa, ani w kwestii roli, jaką odgrywa w rozwoju pisarstwa Bolesława Prusa. Jakkolwiek problemy te są nierozzerwalnie związane, łatwiej znaleźć przyczynę drugiego z nich.

Zarówno w ujęciach monograficznych, jak i w innych pracach zagadnienie takiej ewolucji jest albo pomijane, albo marginalizowane. Wydaje się, że oczywistym założeniem badaczy – przynajmniej w odniesieniu do lat 70. i 80. XX w. – jest przekonanie o istnieniu „Prusa synchronicznego”, który doskonalił wprawdzie pisarski warsztat, ale tematykę swoich utworów przedstawiał z tego samego stanowiska, pilnie unikając radykalnych konwersji². Nietrudno też wskazać na antenata tej koncepcji, gdyż po raz pierwszy *implicite* pojawiła się na łamach *Prawdy* w 1890 roku w słynnym eseju Aleksandra Świętochowskiego *Aleksander Głowacki (Bolesław*

¹ J. Ciembroniewicz, *Dzieci w nowelkach Prusa*. „Wychowanie w Domu i Szkole” 1909, nr 3, s. 244.

² Typowy dla tego podejścia jest sąd Janiny Kulczyckiej-Saloni, sprowadzający rozwój do kwestii technicznych: „W tym samym roku co *Lokator poddasza* ukazuje się pierwsza powieść Prusa – *Pałac i rudera*. Trudno po prostu uwierzyć, że *Lalka* i *Faraon* są dziełem autora tego słabego utworu” (J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*. Wyd. III. Warszawa 1967, s. 210).

Prus). Autor omawia tu całą dotychczasową twórczość Prusa, w której jedyna ważna zmiana u tego dobroniosznego i współczującego wszystkim satyryka polega na przejściu od noweli do powieści. Przesąd ten niestety został silnie utrwalony, a przecież Prus, polemizując ze Świętochowskim, pośrednio poruszył również i tę kwestię. Obecność owego problemu zaznacza się we wstępnej dystynkcji, którą na użytek kontrataku zrobił oskarżany autor na samym początku *Słówka o krytyce pozytywnej*. Prus oddziela dowcip od humoru, ujmując oba zjawiska w aspekcie, by tak rzec, nie-komicznym, ale – strukturalnym. Efekt śmieszności jest bowiem wtórny wobec zasadniczej „konstrukcji”, która go podtrzymuje.

Dowcip:

jest przede wszystkim produktem twórczej fantazji. Dlatego dowcip może być nawet karykaturą, może przewracać świat do góry nogami i mimo to podobać się. Podziwiamy w nim nie tyle jakiś zewnętrzny fakt, ile nadzwyczajną zwinność definiującego umysłu. Człowiek dowcipny jest tym w sferze ducha, czym gimnastyk, fechtmistrz lub wyborny jeździec w życiu codziennym. W jednym i drugim podziwiamy nie to, co robi, ale siłę i zręczność ruchu...

Tymczasem:

Zupełnie czym innym jest humor, który polega nie na tworzeniu kombinacji fantastycznych, nie na grze wyrazów, ale na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej. Dla optymisty każdy człowiek jest „porządny”, dla pesymisty każdy człowiek jest „podejrzany”; humorysta zaś, który bada ludzi wszechstronnie, w każdym człowieku widzi coś porządnego i coś łajdackiego³.

Widać wyraźnie, że Prus buduje tę dystynkcję opierając się na dwu modelach estetyki; dowcip jest domeną wyobraźni, a zatem wiąże się z kreatywnym subiektywizmem, a humor – przeciwnie – opiera się na dokładnej, obiektywnej obserwacji. Jednak nie estetyka jest tu najważniejsza, gdyż wynika ona z dwóch odmiennych sposobów widzenia świata. Podmiot posługujący się dowcipem utrzymuje dystans wobec zjawiska, na którym się koncentruje. Jest „poza” nim i zarazem „naprzeciw” niego, dlatego ujmuje go jednostronnie i – co ważniejsze – w silnej opozycji do własnej perspektywy. Humorysta natomiast rezygnuje z takiego założenia i dzięki temu rozpoznaje też inne aspekty poszczególnych elementów. Logicznie oznacza to jednak, iż wszelkie przeciwstawienia między prezentowanymi fenomenami zawsze okażą się względne, niestabilne i nietrwale. Innymi słowy: dowcip opiera się na grze różnic, a humor – na ich zamazywaniu, które ujawnia skrywane podobieństwo.

Prus zrozumiał, że Świętochowski chce z niego zrobić „dowcipnisią”, dlatego tak gwałtownie zaprotestował. Ale Poseł Prawdy też miał trochę racji: wczesna twórczość Prusa rzeczywiście stoi pod znakiem dowcipu, natomiast jako autor *Lalki* pisarz jest bez wątpienia, jak zresztą twierdził, humorystą. Zasadniczą tezę niniejszego

³ B. Prus, *Słówko o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*. W zb.: *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*. T. III. Red. J. Kulczycka-Saloni i S. Frybes. Warszawa 1959, s. 384.

artykułu jest przekonanie, iż zmiana tych perspektyw stanowiła fundamentalny moment w ewolucji pisarskiej Prusa; moment, który znakomicie można prześledzić na przykładzie *Grzechów dzieciństwa* – powstałych w 1883 roku, a więc wówczas, kiedy ich autor wkraczał w powieściową fazę swej działalności.

1. Trafną naturę przytoczonego na wstępie spostrzeżenia o nieuzasadnionym zachwycie nad tą nowelą potwierdza uwaga Jana Lipskiego, stwierdzającego, iż:

mamy tu do czynienia z rzadkiej wartości klejnotem beletrystycznym, którego artystyczny kształt harmonizuje z ideowymi treściami, nie łatwymi co prawda do bezpośredniego scharakteryzowania, ale niewątpliwymi i co do swej postępowości, i co do intensywnego oddziaływania na czytelnika⁴.

Wahanie autora jest tu jak najbardziej wskazane, szkoda tylko, że pozostało niekonsekwentne. Istotnie, ideologia w *Grzechach dzieciństwa* nie jest wyraźna, a nawet nie ma jej wcale, jeżeli wyznacznikiem jej obecności uczyni się sankcja autorską nadająca niepodważalny status. Prus wprowadza bowiem ten dyskurs tylko dlatego, aby pokazać, że *kształt artystyczny* nieustannie mu zaprzecza. Najbardziej czytelne aluzje dosięgają ideologii pozytywistycznej:

Szkoła, jak wiadomo, dzięki swemu zbiorowemu charakterowi przygotowuje chłopców do życia w społeczeństwie i daje im takie umiejętności, jakich by nie nabyli chowając się pojedynczo. O tej prawdzie przekonałem się w tydzień po przybyciu do szkoły, gdzie nauczyłem się sztuki dawania serów, która to wymaga współdziałania najmniej trzech osób, a więc nie może istnieć poza obrębem społeczeństwa (333)⁵.

Sztubacka zabawa „znakomicie” ilustruje zatem doktrynę organizmu społecznego, dokładnie tak, jak zainteresowanie guwernantki dworskim pisarzem „doskonale” pokazuje emancypację:

W końcu światła ta osoba zwierzyła mi się, iż wcale nie myśli wyjść za mąż za pisarza, lecz pragnęłaby tylko podnieść go – moralnie. Oświadczyła mi, że według jej pojęć rola kobiet w świecie polega na podnoszeniu mężczyzn i że ja sam, gdy urosnę, muszę spotkać w życiu taką kobietę, która mnie podniesie (368-369).

Pisarz nie zapomina także o przeciwnej stronie barykady:

Według moich poglądów, tylko w obszernej sukni z długim ogonem mógł przemieszkiwać majestat jaśnie wielmożności [...].

Taki był mój legitymizm oparty na przykazaniach ojca, który nieustannie zalecał mi – kochać i czcić panią hrabinę (326).

⁴ J. J. Lipski, *Posłowie*. W: B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*. Warszawa 1953, s. 61.

⁵ W ten sposób odsyłam do: B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*. W: *Opowiadania i nowele: wybór*. Oprac. T. Żabski. Wrocław-Warszawa-Kraków 1996; cyfra w nawiasie oznacza stronę.

Zadanie tego typu zabiegów polega na unaocznieniu, iż jakkolwiek przekaz ideologiczny jest kontekstualny, gdyż pozostaje uzależniony od układów czy pozycji, w jakiej znajdują się ci, którzy go artykułują. Prus wskazuje zatem, iż takie czy inne przekonania rzadko pojawiają się w trybie bezinteresownej ekspresji, a częściej bywają traktowane w sposób instrumentalny.

Obserwacja ta wydaje się banalna, ale z punktu widzenia utworów, które pisał Prus – i nie on jeden – w latach 70., wcale taką nie jest. Standardowy model tzw. literatury tendencyjnej zakładał zarówno ideowe zaangażowanie autora, jak i wynikającą z niego autentyczną alegację pewnego programu, jaka stawała się udziałem bohaterów. Uczynienie z nich reprezentantów różnych stanowisk umożliwiało wprawdzie przeprowadzenie ideologicznej konfrontacji, ale – i to jest ważne – wymagało niemal zupełnego pominięcia interpersonalnych układów i relacji, w jakich postacie niewątpliwie tkwiły. Uprawdopodobnienie tego skrajnie sztucznego zabiegu dokonywało się z pomocą kreacji bohatera, który żyjąc z innymi wciąż pozostawał „poza” i nieustannie podkreślał swą odrębność. Różne były pomysły, niemniej fakt pozostaje faktem: Prus – i nie on jeden – najczęściej wybierał postać dziecka, nierzadko sieroty.

Pisarz niemal we wszystkich wczesnych utworach (od *Kłopotów babuni* do *Anielki* i *Antka*) jest zainteresowany bohaterem dziecięcym, który pełni podobną funkcję. Niezależnie bowiem od tego, czy pojawi się w przestrzeni wiejskiej czy miejskiej, zawsze służy do wytwarzania kontrastów; z natury dziecko jest dobre, szlachetne, spontaniczne lub żywiołowe – a przynajmniej (nad)wrażliwe i uzdolnione, zatem doskonale ułatwia portretowanie np. dorosłych, u których te cechy przechodzą w swoje przeciwieństwa.

Historycy literatury XIX wieku nie tylko dostrzegli ten proces, ale trafnie wskazywali na jego genezę. Anna Kubale w syntetycznym omówieniu zauważa, iż:

W obrazie dziecka – samorodnego geniusza odsłania się nowa wersja romantycznej antynomii „artysta – świat”, ale mit dziecka-artysty zostaje w niej ucodzienniony i przystosowany do wymogów prawdopodobieństwa życiowego – włączony w zwykłe sprawy dni powszednich. Los małych „odmieńców”, wiejskich „przygłupów” nigdy nie ma charakteru metafizycznego – jak w romantyzmie – zawsze objaśniony bywa w kategoriach społecznego oskarżenia⁶.

Jakkolwiek z punktu widzenia koncepcji podmiotu różnica między (romantyczną) metafizyką a (pozytywistycznym) oskarżeniem jest akcydentalna, dotyczy bowiem tylko ideologicznego zaplecza, w które – w zależności od aktualnych potrzeb – literatura była wyposażana, jednak za każdym razem konieczna była ta sama antynomia: „ja” – „świat”, czy raczej: „ja” – „inni”, która urosła do rangi mitu.

W *Grzechach dzieciństwa* pisarz tworzy pierwszoosobową narrację, bezpośrednio pozwalając dziecku wypowiadać i powtarzać tezy programowe. W ten sposób sam dystansuje się od nich oraz – przede wszystkim – bada ich uwarunkowanie. Korzystając z tej wolności, Prus może, po raz pierwszy, odsłonić milczące

⁶ A. Kubale, *Dziecko*. W zb.: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Wrocław-Warszawa-Kraków 1997, s. 201.

założenie – ów mit, który dotąd rządził jego twórczością. Literatura zaangażowana okazała się kolejnym wcieleniem romantyzmu, w którym jednostka jest zawsze „poza” wszystkimi innymi. Tytuł noweli nie bez powodu zatem odsyła do pojęcia winy: Prus odkrywa, że opozycja „ja”(tu: dziecko) – „inni”(tu: dorośli) jest nieuzasadniona.

2. Wspomniane w początkowej uwadze wskazówki mogące wynikać z *Grzechów dzieciństwa* już przy pierwszej ich lekturze wydają się oczywiste: Prus z niesłychaną precyzją przedstawia wpływ, jaki na dziecko wywierają dorośli samym swym istnieniem. Oto np. główny bohater – Kazio – leży samotnie wśród jeżyn, a jego pierwsze spostrzeżenie jest następujące:

Było tu tak ciepło, tak miękko i obficie, że nie wiem skąd pomyślałem, iż właśnie tak musiało być Adamowi w raju. Boże! Boże! Dlaczego ja nie byłem Adamem? (371)

Inne dziecko – Walek – nieślubny syn dworskiej pomywaczki, zawsze głodny i wyszydzany przez służbę, kiedy tylko czuł się bezpieczny:

brał się pod boki, jak to robili parobcy po obiedzie, głęboko oddychał i przesunawszy na bakier swój stary kapelusz odpowiadał:
– Podjadł se człowiek, Bogu dziękować!... Trza iść do roboty... (355)

Niezależnie zatem od tego, czy dorośli należy do bezpośredniego otoczenia, czy też jest jedynie postacią znaną z przekazu kulturowego, niezmiennie wzbudza w dziecku identyczną reakcję. Widzi ono w nim kogoś, kim chciałoby się stać; osobę, której zachowania i pragnienia należy więc jak najwierniej kopiować. Nie należy jednak sądzić, że ta imitacja jest specyficzną cechą najmłodszych; przeciwnie: według René Girarda zjawisko to obejmuje cały rodzaj ludzki, z tą różnicą, iż dzieci naśladują beztrąsko i zupełnie otwarcie. Wynika to z faktu, że dorośli są dla nich wzorami w sensie zewnętrznym: dostarczają bowiem standardów postępowania, których realizacja nie doprowadzi dziecka do rywalizacji ze starszymi⁷.

* * *

Fragment fabuły dotyczący pobytu Kazia w szkole pokazuje, iż dorośli ujmowani bywają rozmaicie, i nie jest tak, że zawsze są odbierani negatywnie. Nauczyciele, a przede wszystkim ojciec Józia pokazany jest tu z perspektywy humorystycznej; i jako osoba wzbudzająca silną, chociaż skrywaną, niechęć, i jako ktoś, kto zasługuje na prawdziwe współczucie. Wynika to z faktu, iż postacie dorosłych bywają wykorzystywane instrumentalnie, zatem ich ocena jest tak ambiwalentna. Pragmatycz-

⁷ R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001, s. 40.

nym zamiarem dziecka jest zbudowanie różnicy pomiędzy sobą a rówieśnikami, dzięki której uzyska ono w swym gronie odpowiednią pozycję⁸.

Epizod szkolny przedstawia udawanie dorosłych w tym właśnie celu. Kaziowi zależy bowiem na popularności, dlatego nie będzie zachowywał się tak, jak inni, ale dążył do tego, aby to oni powtarzali jego działania. Początkowo cel ten uzyskuje kierując różnymi formami buntu przeciw nauczycielom, ale szybko okaże się, iż strategia przeciwna jest skuteczniejsza. Kazio ratuje Józia z opresji, ponieważ chce postąpić jak dorosły – w opozycji do całej klasy, która przyzwala na to prześladowanie. Efekt operacji był udany, gdyż wśród uczniów natychmiast zapanowała moda na litość względem Józia, ale z drugiej strony pojawił się nieprzewidziany „skutek uboczny”: wdzięczny Józio zaczyna zabiegać o przyjaźń Kazia.

Słaby, chorowity i garbaty chłopak widzi w swym wybawcy ucieleśnienie marzeń:

– Mój Boże!... żebym ja był taki jak ty mocny!... Mój Boże!... żebym ja był taki zdolny... Wiesz, że gdybyś chciał, to za miesiąc zostałbyś prymusem... (338)

Tylko za cenę tych komplementów, a więc za cenę bycia najwyższym ideałem, Kazio zgadza się na tę znajomość. Sądzi bowiem, iż dzięki niej uzyska – poza „doraźnymi” korzyściami – potwierdzenie swej pozycji wśród uczniów. Jednak przejście na ten poziom relacji powoduje, iż naturalny mimetyzm Kazia też zaczyna funkcjonować. Wystarczy więc, że Józio powtórzy tę strategię, udając dorosłego – tym razem nauczyciela zoologii – a Kazio niemal natychmiast straci wytrwale budowaną niezależność. W efekcie powstaje tu trwały układ – Józio naśladuje Kazia i *vice versa* – który zapewnia obu przyjaciółom symetryczną pozycję.

Pomiędzy chłopcami rozpoczął się zatem mimetyczny proces niwelowania różnic, który nie wyszedł wprawdzie poza fazę wstępną – dlatego wśród nich nie dojdzie do rywalizacji – ale nie oznacza to, iż nie odcisnął na nich swego piętna. Po tragicznej śmierci Józia Kazio nadal będzie szukał „kontaktu” ze zmarłym albo rozglądał się za jego „odpowiednikiem” pomiędzy żywymi, gdyż brak sobowtóra odczuje niemal jako utratę samego siebie. Dlatego też jedynym sposobem na wyrwanie się z apatii okaże się powrót do zachowań naśladowczych.

* * *

Prus znakomicie rozumie, iż zjawiska mimetyczne są ściśle uzależnione do dystansu, jaki dzieli naśladowcę od swego wzorca. W szkole odległość pomiędzy uczniami a nauczycielami jest tak duża, że imitacja tych ostatnich staje się instrumentalna wobec mediacji rozgrywającej się wśród dzieci. Sytuacja ulegnie zatem zmianie, gdy obecność i aktywność dorosłych będzie o wiele bliższa, namacalna. W takich właśnie warunkach

⁸ Jak bowiem zauważa psycholog: „jeśli dziecko coraz bardziej zwraca się do swojego kolegi, to nie dlatego, że ten ostatni jest bardziej dzieckiem, ale przeciwnie dlatego, że on jest bardziej «wyzwolony» z własnego dzieciństwa, bardziej dorosły” (L. Morin, *Le désir mimétique chez l'enfant: René Girard et Jean Piaget*. W zb.: *Violence et vérité: autour René Girard*. Sous la direction de P. Dumouchel. Paris 1985, s. 316).

znajdzie się Kazio po powrocie ze szkoły. Jego wakacje przebiegają w niecodziennej atmosferze, gdyż we dworze dokonały się zasadnicze przeobrażenia:

Do hrabiny co kilka dni przyjeżdżał jej narzeczony, a panna Klementyna po parę razy na dzień odwiedzała te zakątki parku, z których mogła zobaczyć pisarza, a przynajmniej – jak mówiła – usłyszeć dźwięk jego głosu, zapewne wówczas, kiedy wymyślał parobkom. Ze swej strony panna służąca płakiwała kolejno w rozmaitych oknach za tymże pisarzem, a reszta fraucymeru, naśladowując zwierzchność, dzieliła swe uczucia między lokaja, chłopca kredensowego, kucharza, kuchcika i stangreta (369).

Wydawałoby się, iż ta „moda na zakochanie” stworzy dzieciom idealne warunki do własnych zabaw, gdyż starsi są tak zajęci sobą, że nie zwracają na nie szczególnej uwagi. Tymczasem dzieci, owszem, bawią się, ale... w dorosłych.

Wszelako w zachowaniu Kazia i Loni – córki hrabiny – niewiele jest akcentów ludycznych, jeżeli nie liczyć sytuacji niezamierzonych, gdyż zmniejszający się dystans wobec dorosłych powoduje, iż dzieci zamierzają ich jak najwierniej naśladować. Najchętniej oboje „po prostu” staliby się nimi, o czym przekonuje reakcja Kazia na ocenę sytuacji wyrażoną przez ojca:

Uczulem sympatią dla naszej dziedziczki, a nawet dla guwernantki, obok niechęci do brodatego pana i do pisarza. Nigdy bym tego głośno nie powiedział (nie śmiałbym nawet wyrażnie pomyśleć), lecz zdawało mi się, że i nasza pani, i guwernantka zrobiłyby daleko stosowniej, gdyby wdychały za mną (347-348).

Dziecko jest zazdrosne o dorosłych amantów, których chciałoby zastąpić. Pomimo znacznej bliskości o żadnej rywalizacji z nimi nie może być mowy, więc Kazio „tylko” przeniesie ich postępowanie na swoją relację z Lonią. Na tym polega zresztą zasadniczy kłopot obojga, gdyż i Kazio, i Lonia są przekonani, że imitacja wymaga, aby każde z nich podporządkowało sobie drugie. Dlatego Kazio stara się zrobić wszystko, aby to Lonia „wdychała” za nim, a Lonia – przeciwnie – zamierza uczynić z niego, jak sam mawia, lokajczyka.

Oboje przegrywają pojedynek, chociaż każde z innych powodów. Kazio próbuje wcielić się w rzeczywistych lub książkowych amantów, ewentualnie udaje poważnego pierwszoklasistę, ale ostatecznie zachowuje się podobnie jak jego ojciec w stosunku do hrabiny, spełniając każdą jej zachciankę.

Ten sukces przyszedł Loni łatwo, ponieważ obserwując swoją matkę wie, że najlepszą bronią pozwalającą pokonać męską dumę jest żart i kpina. Ironicznie nazywa Kazia „kawalerem”, a następnie zwraca się do niego per „ty”. Kulczycka-Saloni trafnie zauważa, że złośliwe uwagi Loni na temat przyjaźni Kazia z Walkiem mają pierwszego ośmieszyć⁹. Tyle tylko, że ów lęk przed śmiesznością jest w tej sytuacji tak silnie paralizujący, że niejeden dorosły wyrzekłby się wszystkiego, co jest jego powodem.

Nawet tak wysoka ofiara niewiele Kaziowi pomogła, ale zwycięstwa Loni również nie trwają wiecznie. Kiedy jest już pewna panowania, wydaje chłopcu rozkazy podobne do tych, jakie podpatrzyła u matki, gdyż to jej aprobata liczy się dla córki najbardziej. O ile jednak zrywanie wodnych lilii przyjęte zostało przez hrabinę z peł-

⁹ J. Kulczycka-Saloni, op. cit. 244.

nym uznaniem, o tyle ta „zabawa” w wyciąganie muchy doprowadziła do zerwania wszelkich relacji między Kaziem a Lonią.

3. *Grzechy dzieciństwa* znajdują się „na przełęczy” między Prusem wczesnym a dojrzałym, dlatego oceniać je można z tych dwóch perspektyw. Z punktu widzenia arcydzieł – *Placówki* i *Lalki* – zapewne wiele temu utworowi brakuje. Pisarz skupił się na opisie naśladownictwa u dzieci, czyli tam, gdzie jest ono najbardziej i najłatwiej widoczne. Z tego też powodu pozostał na poziomie pośrednictwa zewnętrznego, pomijając takie zjawiska mediacji wewnętrznej, jak zazdrość i rywalizacja. Nowela ta jest również niekonkluzywna, biorąc pod uwagę losy Kazia, który w końcowej partii nie rozumie ani tego, co się już skończyło, ani tego, dlaczego było to jego – i nie tylko jego – nieszczęściem.

Na szczęście jednak Prus – rozumie. Ucieczka Kazia jest jednocześnie aktem pisarza, który odwraca się od tego, co napisał wcześniej. Jeden tylko Zygmunt Szweykowski zwrócił na to uwagę, pisząc:

W traktowaniu świata dzieci autor *Grzechów dzieciństwa* zerwał zupełnie z sentymentalizmem i tendencyjnością [...] ¹⁰.

Powiedziałbym nawet szerzej: zerwał z romantyzmem i pozytywizmem zarazem, o ile oba te kierunki preferowały literaturę opartą na solipsyzmie. *Grzechy dzieciństwa* otwierają zatem przed Prusem całkowicie nowy rozdział, czyniąc z niego *humorystę w wielkim stylu*, który widzi analogie i pokrewieństwa tam, gdzie inni widzą różnice nie do pogodzenia.

Wielkość takiej konwersji można określić w zestawieniu z Elizą Orzeszkową. Grażyna Borkowska określiła niegdyś jej rozwój pisarski mianem strategii mimikry, która również jest procesem mimetycznym, tyle że odnoszącym się do pisarza ¹¹. Orzeszkowa pisała tak, aby jak najlepiej dopasować się do aktualnie panujących wzorów: w latach 70. była więc bardziej pozytywistyczna od pozytywistów, w latach 80. bardziej krytyczna od krytyków, a potem chętnie ulegała modernizmowi. Prus w młodości szedł podobną drogą; w *Słótku...* szczerze wyznawał:

Kiedy zaczynałem pisać, robiłem to częścią instynktownie, częścią przez mimowolne naśladowanie. Produkcje moje były zbiorem dorywczych obserwacji, kombinowanych zapewne na tle tego, co kiedyś czytałem. Każdy początkujący autor robi to samo ¹².

Problem polega na tym, że nie tylko początkujący. Prus jednakże skończył z mimikrą jako sposobem pisania literatury, gdy usystematyzował swe obserwacje i odkrył, że naśladowanie jest fenomenem ogólnoludzkim. *Grzechy dzieciństwa* stanowią pierwszą próbę odsłonięcia tej prawdy.

¹⁰ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. Wyd. II. Warszawa 1972, s. 97.

¹¹ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 180-181.

¹² B. Prus, *Słótko o krytyce pozytywnej...*, s. 389.

Summary

The article concerns the short story which is interpreted as „the work of rupture”, because it finished a romantic and also positivistic period in career of Boleslaw Prus. In „The sins of childhood” the author deconstructs ideology of positivism, showing that all arguments depend on social position of the speaker; he is also deconstructing romantic and post-romantic myth of totally uninfluenced child who is an artist or a prophet.

The story has a form of a confession, which is made by old man about his adolescence. In this relation it is possible to distinguish two kinds of vulnerability that is experienced by main character (Kazimierz) and his fellows. The first one is physical, bodily. It may be observed in the school where one pupil is persecuted by others because he is weak, gibbous and fearful.

The second kind of vulnerability is psychological: it concerns the question of desire. In the school and at home Kazimierz wants to be adored and appreciated and this is why he seeks for a friend among his fellows. Kazimierz finds such persons but the relationship with them (i.e. with one pupil and countess' daughter) only at the beginning has this direction – when some time has passed Kazimierz becomes subordinated to them; he copies and adores them. The most tragical moments of his life are when he loses his friends. The father is not a model (he has no authority) for him, that is why Kazimierz depends only on his equals. Their lack is experienced by him as being close to nothingness.