

Ryszard Koziółek

Co gra "Katarzynka" Prusa?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 100/1, 49-70

2009

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.

RYSZARD KOZIOŁEK
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

CO GRA „KATARYNKA” PRUSA?

„*Charmante Cathérine*”

Jaki jest główny temat tej noweli? Melancholia życia starego kawalera? Niezawinione cierpienie dziecka? Konflikt sztuki „wysokiej” i „niskiej”? Niechęć do mechanicznej muzyki? Idea wspierania chorych i ubogich, czyli „literatura filantropijna”, jak określano ten rodzaj pisarstwa?¹

Niezwykłość artystyczna *Katarynki* polega m.in. na jej wielotematyczności, której nie da się zredukować do jednego głównego tematu. Semantyczna hojność noweli skupia się jednak w tytułowym przedmiocie. W nim – tj. w katarynce – przesilają się wszystkie rozbiegane wątki tematyczne utworu, w niej też pomieścił autor siły zdolne wydobywać z bohaterów uczucia głębokie i dla nich samych zaskakujące. Tadeusz Bujnicki wskazuje na swoistą oś znaczeń i problemów, jaką tworzy Prus, wyznaczając katarynce centralne miejsce w przestrzeni tekstu:

Główny problem noweli wiąże się [...] ze sposobem przestrzennego usytuowania miejsc zdarzeń. Pan Tomasz i niewidoma dziewczynka przebywają w dwóch różnych miejscach, oddalonych od siebie przestrzenią podwórka. Katarynka, wywołująca odmienne reakcje: gniewu i radości, pojawia się na przecięciu linii wprowadzonych z obu mieszkań².

Ale na tej – tym razem *Katarynce* – wygrywa Prus pozytywista także własną i (odpowiednio dla tego instrumentu) dość zgrzytliwie, a chwilami fałszywie brzmiącą melodię. Jest to wariacja na temat dla pozytywizmu ważny i dotkliwy, który można ująć w pytaniu: do czego właściwie sztuka – w swoim estetycznym, a nie tylko poznawczym wymiarze – jest nowoczesnemu człowiekowi potrzebna? Czy sama przyjemność bezinteresownego kontemplowania obrazu, wiersza, powieści czy dzieła muzycznego ma jakiś społeczny walor? Sądy samego autora płynące spoza noweli brzmią podejrzenie fałszywie i nie ułatwiają odpowiedzi. Zdaje się on być swoim własnym przeciwnikiem, kiedy zgryźliwie pisze o zbyt wielkiej, według niego, skłonności Polaków do przyjmowania się sztuką.

O, jak przyjemnie być atomem społeczeństwa miłującego – nade wszystko sztukę!

¹ T. Żab ski, wstęp w: B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*. Wrocław 1996, s. XXV. BN I 291.

² T. Bujnicki, *Jak jest zrobiona „Katarynka”*. W zb.: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”. Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r.* Red. Z. Przybyła. Częstochowa 1998, s. 76–77.

Gdzie indziej „myślący ogół” zajmuje się w równej mierze rozmaitymi rzeczami. I rolnictwem, i rzemiosłem, i handlem, i nauką, i sztuką, i gospodarstwem wiejskim – zwyczajnie jak proletariusze i dorobkiewiczze. Tylko my jedni więcej niż połowę zbywającego czasu, pieniędzy, uczuć i myśli poświęcamy – sztuce!

Nasze znakomitości są tylko – kapłanami sztuki. Dziennikarstwo jest ewangelią sztuki. Myślący ogół składa się z samych parafian sztuki, a kraj nasz – ojczyzną sztuki³.

– napisał Prus w felietonie z 10 IV 1880, a więc w tym samym roku, pod koniec którego ukaże się w „Kurierze Warszawskim” *Katarynka* (1880, nry 224–225). Ironią felietonu przygotowywał więc zawczasu czytelnika na ironię noweli, w której główny bohater, pan Tomasz, jest namiętym miłośnikiem sztuki. Dawniej świetny adwokat i wielbiciel pięknych kobiet, obecnie jest eleganckim i miłym starszym panem, kolekcjonerem i melomanem, którego największą przyjemność stanowi kontemplowanie obrazów i słuchanie klasycznej muzyki.

Nie spodziewając się niczego od świata, bo już i praktykę porzucił, mecenas całe spokojne uczucie swoje skierował do sztuki. Piękny obraz, dobry koncert, nowe przedstawienie teatralne były wiorstowymi słupami na drodze jego życia. Nie zapalał się on, nie unosił, ale – smakował. [K 100]⁴

Stosunek pana Tomasza do sztuki jest stosunkiem dyletanta. To szlachetna postać snoba, niezbędnego do funkcjonowania rynku artystycznego. Prus z łagodną ironią obnaża zrozumiałą niekompetencję swego bohatera, który bez emocji, smakując i studiując dzieło, wydaje „przenikliwy” sąd: „– Wiecie, państwo, że to jest wcale ładne” (K 100). Nie dziwi powierzchowność opinii Tomasza. Przyszło mu żyć w epoce produkcji masowej, kiedy to sztuka staje się częścią nieustannie powiększającego się rynku towarów i usług. Podaż jest ogromna, a zdolność oceny wymaga, jak w każdej dziedzinie, zawodowstwa. Walter Benjamin tak ujął ten problem:

W miarę zanikania fachowej wiedzy klienta rośnie znaczenie jego smaku, i to zarówno dla niego samego, jak i dla producenta. Znaczenie smaku dla klienta polega na możliwości bardziej lub mniej pretensjonalnego ukrywania jego fachowej niekompetencji. [...]

Właśnie taki rozwój odzwierciedla literatura *l'art pour l'art*. Po raz pierwszy poetyka tej literatury oraz odpowiadająca jej praktyka nadają smakowi w poezji znaczenie dominujące⁵.

Pan Tomasz oburzyłby się na podobne zestawienie go z klientem sklepu czy

³ B. Prus, *Kroniki*. Red. Z. Szwejkowski. T. 4. Warszawa 1953, s. 306.

⁴ Skrótem K odsyłam do wyd.: B. Prus, *Katarynka*. W: *Pisma wybrane*. T. 2: *Nowele*. Warszawa 1990. Prócz tego stosuję skróty: P = S. Prószyński, *Świat mechanizmów grających*. Warszawa 1994. – T = O. Trąbczyński [J. Sikorski], *Postacie muzyczne. I. Kataryniarz warszawski*. „Ruch Muzyczny” 1859, nr 37. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

⁵ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*. W: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 183 (przeł. H. Orłowski). Ironię noweli można uznać za autoironię Prusa, o czym świadczą jego felietony poświęcone muzyce, w których deklaruje otwarcie swą niewiedzę w zakresie muzykologii. Zob. B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce*. Wybór z „Kronik”. Wybór i wprowadzenie S. Sandler. Przypisy B. Szleszyński. Warszawa 2006, cz.: *Nareszcie zostałem melomanem*. Co jednak wcale nie oznacza, że autor miał zamiar wyrzec się własnego prawa do oceny muzyki. W innym miejscu pisze: „Ślepa wiara w opinie »znawców«, konieczność uznawania za prawdziwe, piękne i użyteczne tego, co uznają oni, a wyparcie się własnego oka, własnego ucha, własnego doświadczenia i rozsądku nawet w sprawach, gdzie one mogą i powinny głos zabierać, jest źródłem wielu przesądów, a niekiedy klęsk społecznych” („Kurier Codzienny” 1887, nr 307, z 6 XI. Cyt. za: Prus, „*Obrazy wszystkiego*”, s. 552).

wielkiego magazynu. Jego wysmakowany estetyzm jest przecież bronią przeciw pospólstwu, przeciętności i prostym rozrywkom miejskiego tłumu. Ta postawa oporu kulminuje w nienawiści bohatera do katarynek. Dostaje on ataku szału, kiedy tylko usłyszy ich dźwięk na podwórzu kamienicy, w której mieszka. Komiczne wybuchy gniewu pana Tomasza sugerują czytelnikom, że przesadza on w swej niechęci, a kiedy okaże się, że dźwięki katarynki sprawiają radość niewidomej dziewczynce, mamy niemal pewność, iż jego reakcje są efektem obsesji starego kawalera.

Jaki był wobec tego stosunek samego autora do katarynek i kataryniarzy? Na podstawie lektury noweli można sądzić, że Prus był pobłażliwy dla technicznych niedomagań tych instrumentów i widział w nich szansę na upowszechnienie muzyki wśród ludzi, którzy nie trafią nigdy na koncert ani do opery. A jednak 22 IV 1876, cztery lata przed opublikowaniem *Katarynki*, poświęca niemal cały gniewny felieton udrękom powodowanym przez te instrumenty:

Jeszcze w łóżku leżysz, człowiecze, gdy na podwórzu zjawia się wirtuoz z automatem systemu fletowego. Ten skończył – przychodzi drugi w towarzystwie bezrękiej dziewczyny grającej na triangle. Po nich zjawia się katarynka z bębniem, po tej – katarynka w towarzystwie gimnastyków, którzy trzaskiem wyginanych kości i loskotem głów uderzających o brukowce nieskończenie potęgują efekt katarynkowych melodii.

Ale to nie wszystko, Prus jeszcze bardziej piętrzy ironiczną hiperbolę, bo oto:

zjawiała się na podwórzu najstraszliwsza z europejskich katarynek, instrument, w którym zaszły patologiczne zmiany odpowiadające obłąkaniu. Statek ten gra od razu *Modlitwę* Bądarzewskiej i (ach! Biada rodzajowi ludzkiemu) krakowiaka, nie licząc już chóru Cyganów z *Trubadura* i jakiejś rzewnej arii z bardzo starej *Marty* Flotowa.

Z jakiej racji tolerują się katarynki? nie wiem. Prawo zabrania gwałtem pozbawiać własności, „dobrowolna” zaś oplata za grę podobną nie jest niczym innym w gruncie rzeczy. Prawo nie pozwala męczyć i o choroby przyprawiać, kataryniarzy zaś i męczą, i do grobu wpędzają nas bezkarnie. Prawo zabrania wymyślać, gra zaś katarynkowa jest publicznym wymyślaniem uczuciom estetycznym, obelgą wyrządzoną zdrowemu rozsądkowi, potwarzą rzuconą na muzykę i sztuki mechaniczne. Siarczysty deszcz sodomski i potop powszechny miały tę zaletę, że przerzedziły rodzaj ludzki, a stanowczo wytepiły wszystkich kataryniarzy, jakich wypielęgnowała ówczesna cywil...

Dość już!... W tej chwili przyszła nowa katarynka z chorągiewką i panoramą. Pokazuje trzy obrazki za grosz i gra obertasa⁶.

Prus nie jest odosobniony w swej niechęci do katarynek. W znakomitej książce poświęconej grającym mechanizmom Sławomir Prószyński pisze, że sprawami katarynek zajmowały się pod koniec XIX wieku nawet parlamenty państw europejskich; np. „rozpatrywano wniosek mieszkańców wytwornej londyńskiej dzielnicy Belgravia, domagających się zakazania tych uciążliwych »produkcji« ulicznych” (P 221–222)⁷. W roku 1897 skazano włoskiego kataryniarza na miesiąc ciężkich robót za granicę pod domem członka parlamentu angielskiego, Justina McCarthy’ego⁸. We Francji katarynki nazywano barbarzyńskimi organami (*orgue de Barbarie*) i okresowo prześladowano kataryniarzy policyjnymi restrykcjami;

⁶ Prus, *Kroniki*, s. 349–351. Jak podaje Prószyński (P 408), w połowie XIX w. przez prasę warszawską przetoczyła się fala publikacji autorów walczących ze zmorem katarynek.

⁷ Książka Prószyńskiego wiele zawdzięcza monografii A. W. J. G. Ord-Hume’a *Barrel Organ. The Story Of The Mechanical Organ And Its Repair* (New York 1976).

⁸ Zob. Ord-Hume, *op. cit.*, s. 247.

w wiktoriańskiej Anglii wrogów katarynek, zwłaszcza wśród klas wyższych, był legion⁹. Nawet Dickens, w którego twórczości – jak to pokazał Arthur W. J. G. Ord-Hume – znajdziemy wiele postaci sympatycznych kataryniarzy, w jednym z listów skarży się, że „nie ma nawet pół godziny spokojnego pisania bez nieznośnych dźwięków katarynek”¹⁰. Słynny kompozytor Giuseppe Verdi zaczynał pobyt wakacyjny w Montecatini od opłacenia wszystkich kataryniarzy, aby na ten czas zaprzestali swoich koncertów (P 223). Także pan Tomasz opłaca każdego nowego stróża w kamienicy, żeby ten, za 10 złotych miesięcznie, nie wpuszczał katarynek na podwórze. Prus portretuje zatem typową postawę ówczesnego przedstawiciela klas średnich i wyższych wobec katarynek, a poglądy autora i jego postaci są niemal identyczne. W opowiadaniu jednakże zmienił znacząco logikę argumentacji przeciw złu tych mechanizmów grających. Pan Tomasz, przede wszystkim, akcentuje zło mechanicznej muzyki i przestępczą działalność kataryniarzy:

– Muzyka – mówił wzburzony – stanowi najsztelniejsze ciało ducha, w katarynce zaś duch ten przeradza się w funkcję maszyny i narzędzie rozboju. Bo kataryniarze są po prostu rabusie!

Zresztą – dodawał – katarynka rozdrażnia mnie, a ja mam tylko jedno życie, którego mi nie wypada trwonić na słuchanie obrzydliwej muzyki. [K 101]

Intrygujące są argumenty bohatera mimo wyraźnego podobieństwa do cytowanych tu już słów Prusa z *Kronik*. Zdaniem Tomasza, w katarynce „duch muzyki” zamiast wcielać się w ciało interpretatora staje się mechanizmem. Nie trzeba już umieć grać, rozumieć ani cenić muzyki, ale tylko kręcić korbką. Kataryniarz to uzurpator, który zajmuje bezprawnie miejsce twórcy lub instrumentalisty, „posiada” muzykę, choć nie jest ona jego własnością; może ją grać, mimo że nie opanował gry na żadnym instrumencie. Ponadto powielanie walców i płyt do katarynek było tańsze niż kupowanie nut i nie wiązało się z koniecznością wypłacania należności kompozytorom. Dlatego pewnie pan Tomasz nazywa kataryniarzy rabusiami, a konflikt estetyk schodzi w noweli na drugi plan, ustępując miejsca kontrowersjom w sprawie nowej technologii odtwarzania muzyki.

Uderza nowoczesność myślenia o aktualnej sytuacji sztuki w świecie masowej dystrybucji jej wytworów. Prus wskazuje nam genealogię dzisiejszych sporów wokół ściągania muzyki z Internetu, wykorzystywania fragmentów kompozycji innych artystów np. w muzyce hip-hopowej, kopiowania płyt, piractwa itp. Okazuje się, że wraz z niezwykłym rozpowszechnieniem się katarynek już wtedy powstał problem praw autorskich do odtwarzanych przez nie melodii.

Tak np. od 1912 r. każdy niemiecki kataryniarz co roku we wnętrzu swego instrumentu, na widocznym miejscu, musiał naklejać specjalnie wydrukowane znaczki wartości dwóch marek jako opłatę za każdy podlegający ochronie utwór zarejestrowany na walku tego instrumentu. [P 222]¹¹

Zatem katarynka w noweli Prusa to w prostej linii przodek gramofonu, magnetofonu, odtwarzacza CD i twardego dysku komputera z oprogramowaniem.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 233, 245.

¹⁰ A. W. J. G. Ord-Hume, *Mechanical Music in the Life of Charles Dickens*. „Music Box” t. 6 (1973), s. 65.

¹¹ Co ciekawe – jak podaje autor (P 253) – w Anglii i w Niemczech, pod karą grzywny, wymagano od kataryniarzy systematycznego strojenia katarynek.

Przyjrzyjmy się bliżej jej budowie i działaniu. Katarynka to ogólna i nieprecyzyjna nazwa dziesiątków odmian mechanicznego instrumentu, którego budowa przypomina nieco małe organy. Począwszy od XVIII wieku rozpowszechnia się on coraz bardziej, a jego szczytowa popularność przypada na wiek XIX, w następnym stuleciu bowiem królował już będzie gramofon. Nazwa katarynki w językach słowiańskich – jak podaje Prószyński (P 212) – wzięła się pewnie od imienia nadawanego figuremce tancerki obracającej się na wierzchu instrumentu oraz od popularnej piosenki, także w wersji na katarynkę, *Charmante Catherine* („Czarująca Kasia”). W XIX wieku używano katarynki na zgromadzeniach, na ulicach lub w ubogich kościołach, gdzie zastępowała organy. Kręcąc korbą pompuje się powietrze do miecha, wskutek czego walec zaczyna się obracać. Wypukłości na powierzchni walca podnoszą dźwignię z czopem, który naciska na listwę i w ten sposób otwiera wentyl pozwalając powietrzu na wpłynięcie do piszczałek¹². Ponadto, jak można było zauważyć na podstawie felietonu Prusa, nie tylko muzykę mechaniczną oferowali przygodnemu odbiorcy kataryniarze:

Najczęściej były to wyświetlane przez latarnię magiczną na rozwieszonym ekranie przezrocza lub wymalowane na rozwijanej płachcie cykle obrazków, w kolejnych scenkach ukazujące przebieg jakiejś fascynującej historii, np. o cesarzu Napoleonie bądź też o mroźnej krew w żyłach zbrodni „z wyższych sfer”. [P 229–221]

Instrumenty importowano głównie z Austrii i z Prus, ale działało także wielu ich producentów w Królestwie Polskim. W tamtych czasach – pisze Benjamin Vogel – funkcjonowały w Warszawie trzy wytwórnie katarynek: „Edmunda Belczyńskiego, Adama Mentzla i Józefa Ostrowskiego, a na początku wieku XX wytwórnia Wolfa Wolańskiego”¹³. Były także „firmy nagraniowe”, o czym świadczy takie oto ogłoszenie z „Kurier Warszawski”:

Walki do fonografów „Fonotypii Krajowej” z utworami miejscowymi na orkiestrę. Melodie swojskie. Śpiewy z tekstem polskim, rosyjskim i innymi; zamówienia na dostawy hurtowe i sprzedaż detaliczną przyjmuje wyłącznie magazyn optyczny Stanisława Strauss, Nowy Świat 45¹⁴.

Warto zwrócić uwagę, że reklamodawcą jest „magazyn optyczny”, gdyż te właśnie sklepy bardzo często oferowały grające mechanizmy. Pan Tomasz, choć nie znosi katarynek, chętnie korzysta z dobrodziejstw techniki optycznej i pomiarowej, nosząc binokle, sprawdzając stan barometru w sklepie optycznym Picka czy oglądając zdjęcia Modrzejewskiej na wystawie Mieczkowskiego.

Trudno powiedzieć, na jakiej dokładnie katarynce grali kataryniarze u Prusa, a zwłaszcza ostatni, przedstawiony w omawianym tu utworze. Wiemy, że nie była to włoska katarynka fletowa, ponieważ narrator mówi:

I żeby to jeszcze była katarynka włoska, z przyjemnymi tonami fletowymi, dobrze zbudowana, grająca ładne kawalki! Gdzie tam! jakby na większą szykanę, katarynka była popsuta, grała fałszywe ordynaryjne walce i polki, a tak głośno, że szyby drżały. Na domiar złego trąba, od czasu do czasu odzywająca się w niej, ryczała jak wściekle zwierzę. [K 108]

¹² Zob. *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*. Red. S. Sturrock. Przeł. K. Jachimić z ak, R. Wojnarowski. Warszawa 1996, s. 252.

¹³ B. Vogel, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815–1914*. Kraków 1980, s. 84.

¹⁴ „Kurier Warszawski” 1899, nr 217, s. 6. Cyt. za: Vogel, *op. cit.*, s. 85.

Pan Tomasz mógłby znieść dźwięk katarynek fletowych, ponieważ te wydawały dźwięki czyste i szlachetne, przypominając prawdziwe, choć małe, organy. Tak było jednakże, dopóki instrument był nowy. Wędrując z właścicielem po ulicach i placach, znosząc kaprysy pogody, eksploatowany ponad miarę od rana aż do nocy – jego mechanizm dość szybko musiał ulegać rozstrojeniu lub wręcz zniszczeniu. I wtedy katarynki stawały się udręką dla bardziej wybrednych lub tylko przypadkowych odbiorców (P 220). Można zatem przypuszczać, że skoro instrument w noweli miał „popsute piszczałki”, była to tania katarynka stroikowa, rodzimej lub niemieckiej produkcji. Zamiast fletów organowych wykorzystywała ona metalowe stroiki, które –

wydają dźwięk oparty na takiej samej zasadzie jak w fisharmonii czy akordeonie, o wiele mniej szlachetny w brzmieniu niż piszczałki fletowe. Mimo pewnego obniżenia kryteriów estetycznych, zastosowanie ich w katarynkach oznaczało uproszczenie produkcji i obniżenie ceny instrumentów. [P 229]

Miała za to potężniejszy dźwięk od fletowej. Jeśli byłaby to katarynka polska, mogła pochodzić ze wspomnianej wytwórni Edmunda Belczykowskiego, który produkował katarynki stroikowe, a nie fletowe (zob. P 405). Moc stroików nie szła, niestety, w parze z jakością dźwięku. W roku 1852 nie wymieniony z nazwiska autor publikacji w „Chambers Edinburgh Journal” z kostycznym humorem tak pisze o katarynkach stroikowych:

Ale co jest jeszcze gorsze, to metalowe stroiki, które są najbardziej niestrojącymi urządzeniami spośród wszystkich przedmiotów służących do wytwarzania dźwięku. Na skutek mgły i wilgoci stale się psują, a wtedy wyją żałośnie, jakby chciały przekazać owe cierpienia swemu półżywemu opiekunowi. On jednak kręci korbą przez pół godziny za pensa, nie może więc pozwolić sobie na wyleczenie tych utrapień, nawet gdyby był ich świadom. Jednakże – sądząc z jego spokoju i opanowania podczas najstraszniejszych kombinacji dysonansów – jest to bardzo wątpliwe¹⁵.

Nie chodzi zatem o rodzaj muzyki granej przez katarynki. Wybitni kompozytorzy, jak Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn czy Mozart, komponowali muzykę na mechaniczne instrumenty, a niezliczoną ilość klasycznych dzieł adaptowano na katarynki. Prócz tego, oczywiście, melodie ludowe i popularne: polonezy, krakowiaki, mazurki, oberki, polki, kołomyjki, a także pieśni religijne i patriotyczne. Tym, co oburzało Prusa felietonistę – poza jakością dźwięku – był swoisty mieszmasz tych utworów, które przeplatały się w koncertującej katarynce bez ładu i składu. *Marsz żałobny* Chopina mógł się pojawić obok krakowiaka, *Menuet* Paderewskiego obok *Boże, coś Polskę* i tańców Wojciecha Osmańskiego czy Leopolda Lewandowskiego. Była to zatem stylistyczna i gatunkowa hybryda, zapowiadająca już konsekwencje rozwoju mechanicznych form odtwarzania muzyki, która ulegała wulgaryzacji, niekontrolowanemu powielaniu i łączeniu według zasady: „*the best of*”. Ale też coś jeszcze. Słuchanie katarynki nie wiązało się z czasem wolnym, ze świętem estetycznym; katarzyniarz gra w dni powszednie i święta, bez różnicy, nie sposób też tej muzyki nie słyszeć i nie słuchać.

Ponad pół wieku później Theodor Adorno w profetycznym eseju *O fetyszymie w muzyce i o regresji słuchania* potwierdzi oburzenie bohatera noweli Prusa. Zobaczy mianowicie w technologicznym przyspieszeniu kariery muzyki rozryw-

¹⁵ Cyt. za: Ord-Hume, *Barrel Organ*, s. 241.

kowej zjawisko komplementarne „wobec oniemiaenia człowieka, obumierania mowy jako ekspresji, niezdolności w ogóle do przekazywania siebie”.

[Muzyka] wypełnia luki milczenia, powstające między ludźmi uformowanymi przez strach, krzątaninę i bezoporną uległość. Przejmuje wszędzie i niepostrzeżenie śmiertelnie smutną rolę, która przypadła jej w czasie i w określonej sytuacji filmu niemego. Jest odbierana jeszcze tylko jako tło. Jeżeli nikt już nie potrafi mówić, to z pewnością również nie potrafi słuchać¹⁶.

„Kataryniarz warszawski”

Wiele lat przed ukazaniem się *Katarynki* wobec problemu katarynek i związanej z nimi nowej funkcji muzyki stanął redaktor „Ruchu Muzycznego”, Józef Sikorski, który pod pseudonimem Oktawian Trąbczyński napisał szkic fizjologiczny warszawskiego kataryniarza. Styl tego tekstu jest bardzo podobny do Prusowej kroniki o katarynkach. Dominuje w nim łagodna ironia humorysty. Autor ukazuje kataryniarza jako łącznika między wszystkimi sferami miejskimi, którego muzyka przekracza bez trudu granice grup społecznych, porusza i przykuwa uwagę mieszkańców:

Orfeusz miejski idzie, a na odgłos jego lutni wszystko, co robiło wrzawę, ucichło, poruszyło się, co było spokojne. On jest wyrazem muzykalności stron tamtych, on naczyniem pociechy strapionych, tarczą od kulaków, oswobodzicielem czupryn – bez niego żadna z ważniejszych i świetniejszych chwil życia współmieszkańców się nie obejdzie od chrzcina aż do stypy pogrzebowej. [T 317]¹⁷

Kpina staje się wyraźniejsza, kiedy Trąbczyński wyznaje, że zachwyca go niezwykły talent wykonawczy kataryniarza, „jego niesłychana biegłość w grze i wytrwałość”.

¹⁶ Th. W. Adorno, *O fetyszymie w muzyce i o regresji słuchania*. W: *Sztuka i sztuki*. Wybór i wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 101 (przeł. K. Krzemięń-Ojak).

¹⁷ Nie zawsze utyskiwano na zmore kataryniarzy. W tekstach im poświęconych często powraca obraz plebejskiego Orfeusza – pocieszyciela biedaków i strapionych, który wędruje ze swoją muzyką po miejskim piekle. W tym duchu wieloletni Haweis w maju 1897 ogłosił swą apologię londyńskiego kataryniarza (cyt. za: Ord-Hume, *Barrel Organ*, s. 244–245):

„Twój kucharz jest jego przyjacielem, twoja służąca jego wielbicielek; policjant i młody pomocnik piekarza widzą w nim groźnego rywala [...]. Jego terytorium jest ogromne. Podbił wiele światów, a jego popularność jest nie tylko wielka, ale i różnorodna. I choć bywa oplacany przez arystokrację, pragnie nieść radość biednym i poniżonym.

Spotykam go w obskurnych dzielnicach wielkiego miasta, w okolicach pełnych śmieci i brudu, gdzie wdychane powietrze zdaje się mieszaniną dymu i smrodu rozkładu, a dieta ludzi składa się ze smażonych śledzi i ziemniaczanych obierków. Tam jest nasz kataryniarz i tam błogosławimy mu, kiedy kręci korbą dla nędznych, przemoczonych i poniżonych mieszkańców Pigmire Lane lub Fish Alley. Niech tam pozostanie zawsze i gra. Wyznaję, że cieszy moje serce widok tych zaniedbanych kobiet, kiedy stoją zasłuchane w progach swoich domów; tych gwałtownych, ponurych, umorusanych mężczyzn z fajkami w ustach, opartych o parapety, którzy pod wpływem słodkich dźwięków zapomnieli na krótką chwilę o głodzie, biedzie i harówce, powstrzymali głośnie przekleństwa i bluźnierstwa i nawet uśmiechają się przez chwilę. [...]

Błogosławię więc kataryniarza – prawdziwego Orfeusza w piekle! Błogosławię jego muzykę stojąc na zatłoczonej ulicy, gdzie świeci błogosławione słońce i gra jego muzyka. Daję mu pensa, aby przedłużyć szczęście tych biednych ludzi, głodnych, błądzących i obdartych dzieci. A odchodząc, oddaję mu honor, jako publicznemu dobroczyńcy. Nigdy bowiem nie kupiono tak czystej przyjemności za tak niewielką cenę”.

Nie taki on jak wielu uwielbianych fortepianistów! Kataryniarz nigdy fałszywego tonu nie weźmie, gra z pamięci, a nigdy się nie omyli ani nie zatnie, nigdy nic nie opuści; choćby mu przyszło grać dzień cały, strudzeniem się wymawiać nie będzie, a wyrobienie lewej jego ręki czyni ją godną towarzyszką najbieglejszej prawej. [T 317]

Dla muzykologa kwestią najbardziej drażliwą jest – jak widać – mechanizm zastępujący ludzkie umiejętności. Muzyka i jej interpretacja stają się tożsame z technologią odtwarzania dźwięków, dzięki czemu utwór muzyczny może podlegać wielokrotnej, seryjnej reprodukcji. Słuchanie muzyki może się odtąd odbywać wszędzie, nie ma już dla tej czynności żadnej właściwej przestrzeni. Muzyka jako seryjny towar sama znajduje swego odbiorcę i wytwarza jego potrzeby. Trąbczyński znakomicie zdaje sobie z tego sprawę:

Kataryniarz, jak każdy przemysłowy i przemyślny człowiek, szuka przyjaznych sobie okoliczności, a nawet je stwarza. [...] Katarynka stała się szyldem brzmiącym, nieustanną reklamą na korzyść właściciela zakładu, któremu drobne targowe oszczędności albo nawet śniadanne składane bywają. [T 318]

Miejsce muzyka zajął zatem „specjalista”, operator mechanizmu. „Katarynka – to jedyny automatofon, który stworzył nowy zawód” – pisze Prószyński (P 221).

Uciążliwość kataryniarza – „człowieka przemysłowego” – musiała wynikać także z jego agresywnego narzucania się odbiorcom. Trąbczyński stawia go obok dorożkarza – „z obyczajów, wyobrażeń i z wielu innych względów” (T 318). Obie grupy zawodowe były przedmiotem licznych skarg i doniesień kierowanych do administracji i policji. Potwierdza to Sienkiewicz w jednym z felietonów, powątpiewając przy tym w skuteczność protestów, „każdy bowiem numer »Gazety Policyjnej« zawiera całą listę dorożkarzy karanych za gburowate postępowanie, a jednak złe trwa ciągle”¹⁸.

Inaczej wszakże niż w przypadku dorożkarza klienci kataryniarza dzielą się na dwie grupy. Do pierwszej należą ci, którzy słuchają za darmo:

służba, płci żeńskiej szczególnie, wybiega przed sienie, dzieci stare i młode pchają się tłumnie do okien! bo kochają muzykę, mianowicie, gdy ją darmo posłyszeć można i napatrzeć się jeszcze tańczącym lalkom. [T 318]

Nie oni są jednak celem kataryniarza. Transakcja wymiany odtwarzanej muzyki na pieniądze dokonuje się głównie z mieszkańcami kamienic, którzy na podwórze i ulicę nie wychodzą. Słuchanie odbywa się przez balkony, okna lub wstydliwie – zza firanek. To są właściwi odbiorcy jego usług. Ku nim, po skończonej pracy – pisze Trąbczyński –

spogląda [kataryniarz] w okna domu od parteru aż do poddasza i upatruje zarówno tych, którzy się swego miłośnictwa muzyki nie wstydzą, jak i tych, którzy zza firanek i rolet ciekawie wyglądają. [T 318]

Intrygujący jest ten wstyd. Trąbczyński wskazuje tu na coś, co zupełnie lekceważy Prus, mianowicie na przyjemność słuchania łatwej muzyki odczuwaną przez mieszczańskiego odbiorcę, który zarazem doznaje z tego powodu wstydu – powodowany kompleksami, nowobogackimi pretensjami czy prostą obawą przed wy-

¹⁸ „Gazeta Polska” 1880, nr 142, z 30 VI. Przedruk w: H. Sienkiewicz, *Wiadomości bieżące. I. W: Dziela*. Red J. Krzyżanowski. T. 51. Warszawa 1950, s. 245.

glądaniem na ulicę i wystawianiem się na widok obcych. Perypetie wstydu i pragnienia wywołane przez kataryniarza skryją się w zaciszu mieszkań dzięki dalszemu rozwojowi techniki (gramofon, radio, telewizja). Wówczas mieszczańska inteligencja z pretensjami intelektualnymi będzie mogła swobodnie obcować z łatwizną estetyczną nie dzieląc tych przyjemności jawnie z sąsiadami.

Pod koniec artykułu Trąbczyński zmienia formę i przekształca szkic fizjologiczny w załączek noweli. Narrator się indywidualizuje, pojawia się też nowa postać. Okazuje się nią współlokator narratora, który nie tylko nie podziela jego niechęci do kataryniarzy, ale nawet niecierpliwie oczekuje przybycia jednego z nich. Kiedy ten odegrał już „wyjątki ze starych oper, skwaśniałe polki, osiwiłe mazury, zeszywniałe walce itd.”, na koniec zawsze odtwarzał „ustęp melancholiczny, tęskny, rozdzierający jak pożegnanie ostatnie na ziemi!” Narrator bezskutecznie wypytuje przyjaciela „o piosnkę owę, do której wszystko troje: on, kataryniarz i ja od dni kilku – a może i katarynka, przywiązujemy ważne znaczenie” (T 320). Wreszcie, zaintrygowany pieśnią i tajemnicą przyjaciela, narrator dowiaduje się od kataryniarza, że ten jest ojcem zmarłej narzeczonej jego przyjaciela, a pieśń pogrzebowa rodzajem wspomnienia, żałobnym rytuałem, któremu się obaj oddają.

W obu tekstach: Trąbczyńskiego i Prusa, kluczowy moment to rozpoznanie dokonujące się dzięki pogardzanej wcześniej muzyce. Emocje (bez względu na ich odcień), które ona wywołuje, wydobywają ze słuchaczy ich skrywane tajemnice. Rozpoznanie nie dokonuje się bezpośrednio – dzięki przedstawiającym możliwościom sztuki czy wzruszeniu jej przesłaniem – ale dlatego, że słuchanie muzyki staje się na moment doświadczeniem konfrontacji z innym jej odbiorcą; następuje wzajemne „dotknięcie”, a w konsekwencji przełamanie integralności i autonomii każdej ze stron. Dokonuje się to w obu historiach pod przymusem słuchania, lecz nie muzyka jest najważniejsza, ale to, co się dzięki niej dzieje, a co nie musi mieć związku ze specyfiką jej tworzywa, formą czy tematem. Liczy się wyłącznie to, czy zdoła ona choć na chwilę stworzyć wspólnotę wrażliwości. „Ja ją mam tylko dla dobrych przyjaciół, gdy umierają, dla poczciwych ludzi, co umieją nie gardzić bliźnim ubogim i prostakiem – i dla siebie” (T 320) – powie o tajemniczej pieśni warszawski kataryniarz.

Prus doprowadza czytelnika do podobnie zagadkowego miejsca, w którym narrator – tak aktywny w nowelistycznym świecie – już mu nie pomaga. Właśnie prostota zakończenia *Katarynki* wydaje się szczególnie tajemnicza. Jakie bowiem konsekwencje wynikają z faktu, że sztuka „wysoka” – której hołduje pan Tomasz – nie wywołuje u niego działania, nie integruje go z ludźmi, nie budzi zainteresowania ich losem? Oferuje mu przyjemność smakowania estetycznego, może też jakąś prawdę lub pewną wiedzę o świecie, ale pozostają one bez konsekwencji dla jego działań; te – co autor sugestywnie czytelnikowi uświadamia – pozostają od lat niezmiennie. Inaczej muzyka z katarynki – zmienia przyzwyczajenia bohatera i angażuje go w leczenie ślepej dziewczynki. Czy to znaczy, że poważny pisarz realista głosi pochwałę wulgarnej mechanicznej muzyki z jej zdolnością do społecznej mediacji, do uwrażliwiania różnych grup społecznych na los cierpiących jednostek? Jeśli tak, to gdzie w świecie bohaterów noweli jest miejsce dla sztuki uprawianej przez samego Prusa? Czy gdyby pan Tomasz czytał realistów, szybciej zareagowałby na chorobę dziewczynki? Pewnie tak, gdyż jego portret w noweli jest oskarżeniem sztuki czystej, autonomicznej, która powoduje u jej odbiorcy nie-

użyteczną społecznie alienację. Dychotomia sztuki pojmowanej jako przeżycie poznawcze, estetyczne i egzystencjalne, dostępne wąskiej grupie odbiorców, oraz sztuki popularnej, której funkcja wyczerpuje się na dostarczaniu rozrywki, wydaje się mu nie do przyjęcia. Prus szuka w swoim piarstwie przejścia między sztukami, świątami i poziomami odbiorców. Uporczywie tropi w literaturze, tej, którą czytał, i tej, którą tworzył, miejsca mediacji indywidualnego ze społecznym, szansy na pogodzenie interesów i emocji jednostki z prawami nauki i siłami historii. Szuka, ale z coraz mniejszą wiarą na znalezienie sposobu pojednania tych sił. Zamiast tego systematycznie ujawnia pęknięcie, jakie wywołuje w społeczniku artysta, świadom, że bez aktywności odbiorcy nawet największa literatura jest tylko martwym językiem.

Wymownie ilustruje tę świadomość pisarza artykuł drukowany w „Kraju” (1885, nr 46), poświęcony Mickiewiczowskiemu *Farysowi*. Na pozór jest to modelowe studium pozytywistycznej analizy poezji, jednak daleko ciekawsze są wyrażone tam poglądy Prusa na funkcjonowanie literatury z perspektywy jej odbioru. Próbuje wyjaśnić proces „konkretyzacji” znaków literackich w umyśle czytelnika, autor ucieka się do pomocy znamiennej dla analizowanego utworu alegorii:

Znacie instrument zwany arystonem? Jest to pozytywka, odgrywająca niezliczoną ilość sztuczek pod tym wszakże warunkiem, ażeby na nią zakładać coraz to nowy patron. Patron zaś jest kółkiem podziurawionym przez współśrodkowe nacięcia mające kształt kresek i kropek. Nacięcia te same przez się nic nie znaczą, lecz gdy przypasujesz je do arystonu i pokręcisz korbą, staną się palcami zdolnymi wygrać na klawiszach maszyny najrozmaitsze melodie. Takim arystonem, rozumie się, idealnie doskonałym, jest duch ludzki, a kartka drukowanej poezji – patronem. Jeżeli zaczniesz je czytać, rozumiejąc naturalnie język, każdy stanie się palcem, który uderza nie w jeden, lecz w dziesięć klawiszów i rozbudza olbrzymią w duszy melodią¹⁹.

Katarynka to alegoria intelektualnych operacji czytania – mechanizmu lektury. Tak określony umysł czytelnika przypomina lepiej lub gorzej skonstruowane (wyposażone, wykształcone) urządzenie, które może obsłużyć każdy tekst, „rozumiejąc naturalnie język” – podkreśla ostrzegawczo Prus. W tym warunku lektury kryje się niepokój, że obiektywność dzieła rozpada się bezpowrotnie w aktach odbioru, stąd zastrzeżenie hermeneutyczne, które uzależnia efekt lektury od rozumnego podążania za „patronem”. Do innych konsekwencji użycia tej alegorii przyjdzie jeszcze powrócić. Odkrycie, że katarynka jest w *Katarynce* alegorią lektury, uwalnia ten tekst z odczytań stereotypowo ideowych i ukazuje znamieny rozdzźwięk w poglądach autora na społeczną rolę sztuki. Ów rozdzźwięk jest przy tym niebywale twórczy i stanowi źródło jego najlepszych pomysłów literackich, zwłaszcza że przenika – zdaniem Zygmunta Szwejkowskiego – całą twórczość Prusa:

Sztuka Prusa nie miała być tylko – jak mniemał autor – na poły naukowym uzmysławianiem praw życia, lecz je zdecydowanie indywidualizowała, była wyrazem buntów emocjonalnych, a poniekąd irracjonalnych potrzeb pisarza, potrzeb, które w doznawaniu sztuki przez twórcę były niesłychanie wyraźne. Postawa badacza, społecznika to tylko baza, na której oprze się indywidualność Prusa, pełna nurtującego niepokoju metafizycznego, rzucająca na przedstawiane światy perspektywy odwiecznych tajemnic bytu. W tym też tkwić będzie prawdziwa oryginalność twórcy²⁰.

¹⁹ B. Prus, „Farys”. W zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1985, s. 274–275. BN I 249.

²⁰ Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa 1972, s. 115.

Wariat i ślepa dziewczynka na strychu

W tej właśnie epoce matka połączyła się ze swoją przyjaciółką i przeniosła się do domu, w którym mieszkał pan Tomasz. [K 106]

Pchają się niepewne siebie konotacje. „Połączyła się ze swoją przyjaciółką” – cóż to znaczy? Wsparcie w nieszczęściu czy miłosny związek; dwuosobowa manufaktura czy siostrzana bliskość? Odrzucamy pokusę psychoanalizowania narracji, ale pozostajemy przy postaciach kobiecych. Kobietom i dziewczynce nie nadał autor imion, są rodzajową grupą żeńską oglądaną przez narratora i Tomasza; na innym zaś poziomie lektury – fikcyjną reprezentacją fragmentu społecznej historii kobiet polskich drugiej połowy XIX wieku. Oddzielone podwórzem od bohatera męskiego, ujawniają swój istotny brak: ojca, męża – mężczyzny, o którym nie pada nawet wzmianka w tekście noweli²¹. Ślepotą dziewczynki, nie tracąc nic ze swego indywidualnego tragizmu, staje się na innej płaszczyźnie utworu symbolem okaleczenia społeczeństwa tego czasu, a dla grupy kobiecej, zwłaszcza dla dziewczynki, symbolizuje nieobecność mężczyzny, czego konsekwencją jest sytuacja materialna matki i córki oraz owo „połączenie się” matki z przyjaciółką. Ze Prus używa ślepoty także jako metafory, potwierdza zastosowanie tej figury np. w *Lalce*. Oto dwa znamienne przykłady: „Marionetki!... Wszystko marionetki!... Zdaje im się, że robią, co chcą, a robią tylko, co im każe sprężyna, taka ślepa jak one...” – stwierdzi gorzko Rzecki tuż przed śmiercią²². A wcześniej, w Paryżu, Wokulski przyłapie sam siebie na metafizycznych tęsknotach, egzorcyzmowanych – o czym zapomniał – przez pozytywny sceptycyzm: „Dajcie mi jakiś cel... albo śmierć!...” – mówił nieraz, patrząc w niebo. A w chwilę później śmiał się i myślał: „Do kogo ja mówię?... Kto mnie wysłucha w tym mechanizmie ślepych sił, których stałem się igraszką?”²³

Także w noweli kalektwo nie oznacza jedynie choroby i nieszczęść z niej wynikających. Widać to w układzie kompozycyjnym charakterystycznym dla autora lubiącego symetrię, geometryczne figury narracji, aby tworzyć z ich pomocą symulacje ładu, który prawie zawsze niszczy. Światy: męski i żeński, zostały w *Katarynce* rozpięte między przeciwległymi oknami mieszkań w szereg antytetycznych jakości, odpowiednio: indywidualne–zbiorowe; imię – brak imienia; erotomania–macierzyństwo; wzrok–słuch; muzyka klasyczna – muzyka popularna; samotność–wspólnota; kontemplacja–taniec; smak–przeżycie. Nie jest to jednak poglądowy obraz różnic „genderowych” i trzeba raczej powściągnąć pokusę ułożenia coraz bardziej pączkujących sensów w klarowną opozycję. Grupa kobieca w utworze ma swój odpowiednik nie tylko w panu Tomaszu, ale w bohaterach sprawy sądowej, której on jest konsultantem. Podkreśla to analogia retoryki otwarcia w epizodach „męskim” i „żeńskim”. Zwrotowi: „W tej właśnie epoce”, odpowiada tu: „Zdarzyło się w tych czasach”. Wtedy to przyjaciel poprosił mecenasa o radę w trudnej sprawie i „w emerycie ocknął się adwokat” (K 107). Sprawa, która tak go ekscytuje, dotyczy orzeczenia o czasie trwania choroby umysłowej – stwierdzenia, „kiedy naprawdę X był wariatem”. Chodzi o spadek po obywatelu X, o który

²¹ Być może, to po prostu elipsa, która czytelnikowi żyjącemu w owych czasach mogła wskazywać na nieobecność mężczyzn – zesłanych lub zmuszonych do emigracji.

²² B. Prus, *Lalka*. Oprac. J. Bachórz. T. 2. Wrocław 1991, s. 156. BNI 262. Podkreśl. R. K.

²³ *Ibidem*, s. 593. Podkreśl. R. K.

walczą jego krewni: synowiec (bratanek), siostrzeniec i szwagier, starając się unieważnić niektóre jego zapisy na podstawie rzekomej niepoczytalności pana X. Jak wiemy, zagadka nie zostanie w noweli rozwiązana, tym bardziej intrygująca jest kwestia: jaką funkcję wyznaczył autor temu epizodowi? Jego treść nie łączy się bowiem w żaden sposób z problematyką utworu, a jednak nie sposób tego motywu zlekceważyć.

Najłatwiej wskazać inspiracje autobiograficzne. Prus wykorzystał tu prawdopodobnie bolesną sprawę osobistą. W 1851 roku jego ojciec, Antoni Głowacki, spłacił dług nieżyjącego brata, Wojciecha, wobec Jana Głowackiego (kuzyna?). Aby to zrobić, pożyczył pieniądze z funduszu synów: Leona i Aleksandra. Wydaje się jednak, że dług został już spłacony, a Jan Głowacki wyłudził ponowną jego spłatę. Mówi o tym list Stefana Żukowskiego – prawnego opiekuna Maszowa, majątku Głowackich, z 20 VIII 1864:

Chciałbym zrobić jeszcze tę łaskę sierotom, póki żyję, żeby mieli pamiątkę, iż mieli coś z tej cząstki, jaką wytupełtałem niegdyś dla ich stryja, a następnie dla ich ojca, którego, gdyby nie opieszalność gnuśna, i po śmierci brata Wojciecha pojechał był zaraz do jego żony, odebrał papiery, coś by było i więcej z tej cząstki; a tak Jan Głowacki, wielki sykofant, pojechał do niej, wytumanił czy wykradł papiery i musiał mu potem drugi raz jeden dług ojciec ich zapłacić sumką żeniną²⁴.

Sieroty to Aleksander i jego brat Leon, których matka zmarła w roku 1850, a ojciec w 1856.

Druga bolesna inspiracja może się łączyć z chorobą umysłową Leona. Miała ona wystąpić na skutek przeżyć związanych z jego podróżą do Wilna w roku 1863, gdzie udał się na zlecenie Rządu Narodowego. Wrócił stamtąd po tygodniu. Nie wiadomo, co się stało. Sugestie świadków jego powrotu mówią o zetknięciu się Leona z efektami terroru Murawiewa lub o jakimś wydarzeniu w pociągu (przesłuchanie lub rewizja). Sam Prus wątpił w zewnętrzne źródło obłędu brata²⁵. Z jego chorobą wiązały się jednak dalsze perypetie finansowe. Wspominany Żukowski zdobył dla braci 500 rubli, które przekazał ich ciotce – Domiceli Olszewskiej. Ta przejęła pieniądze bez pokwitowania i stwierdziła, że pokryją one koszty pobytu Leona w zakładzie lub innej opiece nad nim. Ostatecznie sprawa pozostała niewyjaśniona, skutkiem czego młodszy brat, Aleksander, nie dostał swojej części, o którą Żukowski dla niego się upominał, twierdząc, że „250 rs z tej sumy należy się Olesiowi, by mógł ukończyć szkoły”²⁶.

Tyle autobiograficznych uzasadnień dla ewentualnych posunięć w zakresie interpretacji tego motywu. Trudniej wskazać jego wewnątrztekstowe umocowanie, stąd analiza owej funkcji wymaga dłuższej refleksji. W skromnej, jeśli chodzi o liczbę zdarzeń, noweli dwie sprawy zajmują pana Tomasza, wybijając go z monotonii życia: ślepotą dziewczynki i szaleństwo pana X. W przeciwieństwie do dzieł sztuki, które kolekcjonuje, zamieniając mieszkanie w galerię, zetknięcie z „przypadkami” (medycznym i prawnym) pobudza jego aktywność, prowokuje do skorygowania postawy kontemplacyjnej czy też ograniczającej się wyłącznie

²⁴ Cyt. z: *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*. Oprac. K. Tokarżówna, S. Fita. Red. Z. Szwejkowski. Warszawa 1969, s. 15.

²⁵ *Ibidem*, s. 43–44.

²⁶ *Ibidem*, s. 52–53.

do obserwacji świata, ale nie od razu. Prus stawia swemu bohaterowi przed oczy dwa przypadki nieszczęść niezawinionych; ten je ogląda, analizuje, ale nie działa. Przeciwnie, właśnie owa obserwacja i dociekania prawnicze jeszcze bardziej pogrążają go w jego własnym świecie, pozwalając dzięki oku i refleksji utrzymać dystans. Autor kładzie nacisk na fakt, że ciągła postawa obserwatora prowadzi do osłabienia więzi ze światem, grożąc nam „emocjonalną ślepotą”. Przypomina się zarzut Brzozowskiego dotyczący chłodu narracji Sienkiewicza, którego „ze światem łączy tylko oko”²⁷. Tak jest również z panem Tomaszem. Prus rozegrał to po mistrzowsku – wszak jego bohater wcześniej zauważa, że dziewczynka jest niewidoma, ale powoduje to jedynie ciąg bezradnych konstatacji:

- Biedne dziecko! – szeptał nieraz pan Tomasz przypatrując się smutnemu maleństwu.
- Gdybym mógł dla niej co zrobić? – myślał widząc, że dziecko jest coraz mizerniejsze i co dzień niknie. [K 106]

Samo zarejestrowanie cudzego nieszczęścia nie pobudza koniecznie wrażliwości, a raczej przeciwnie, rodzi często pragnienie odepchnięcia rzeczywistości budzącej lęk.

Mimo rozbudowania tematu muzycznego noweli to nie słuchanie jest w niej najważniejszym zmysłem czy doświadczeniem. Ważniejszy jest chłodny zmysł wzroku. Prus umieścił w tekście cały szereg oznak odnoszących się do optyki: buty pana Tomasza połyskują jak zwierciadła; stan barometru bohater sprawdza na wystawie znanego wówczas sklepu optycznego Jakuba Picka, na ulicy Miodowej; zakłada binokle, kiedy spostrzega ładną kobietę; przestawia lustra, w których często się przegląda; posadzki w jego domu są wypolerowane; okna u pana Tomasz i lokatorek są otwarte, więc można się nawzajem oglądać; matka podaje dziewczynce lusterko; wreszcie pan Tomasz zapisuje adresy kilku okulistów. W tej dialektyce zmysłów i związanych z nimi zjawisk fizycznych oraz mechanizmów to wzrok okazuje się nadrzędny wobec słuchu i dotyku. Te dwa ostatnie są niżej niż wzrok, którego utraty „nawet rozszerzona sfera zmysłów niższych nie mogła kalcce zastąpić” (K 105). Zarazem jednak wzrok zawodzi jako źródło wiedzy, a tym bardziej wzruszenia. Wzrok, zdaje się mówić Prus, urzeczowia osobę, ustanawia emocjonalny dystans między patrzącym a obserwowanym. Zwłaszcza pan Tomasz – jak pamiętamy – ma stałe skłonności do oglądania i podglądania (barometr, kobiety, odbicie w lustrach, obrazy, spektakle, fotografie), także przez okno swojego mieszkania.

- I u mecenasa, i u nowych lokatorów okna przez cały dzień były otwarte. Kiedy więc pan Tomasz usiadł na swoim fotelu, doskonale mógł widzieć, co się dzieje u jego sąsiadek. [K 102]

Zarazem Prus odwraca perspektywę, aby pokazać, że voyeuzyzm jest praktykowany przez obie strony. Kobiety także studiują wygląd pana Tomasza:

- Jego rumiana twarz i szpakowate faworyty na szafirowym tle pokojowego obicia przypominały „studia z natury”. Matka ociemniałej dziewczynki i jej współniczka robiąca pończochy na maszynie podziwiała mecenasa i mówiły, że wygląda na czerstwego wdowca, który ma zwyczaj od rana do wieczora drzemać za biurkiem. [K 107]

²⁷ S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej. W: Eseje i studia o literaturze*. Wybór, wstęp, oprac. H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1990, s. 37. BN I 258.

Jak widać, w każdym przypadku „czyste” spojrzenie, któremu obiekt jest podany, strukturyzuje go, włada nim; podmiot fantazjuje za jego pomocą, snując fałszywe narracje biograficzne. Spojrzenia kobiet błędzą, bo dzięki narratorowi wiemy, że „mecenas, choć przymykał oczy, nie drzemał wcale, tylko rozmyślał nad sprawą” (K 107). Kiedy przyglądamy się autorskiej filozofii spojrzenia, zauważamy, jak nowela odsłania płaszczyznę metaliteracką, zawartą w pytaniu o kształt realizmu. Czy jego podstawową powinnością jest nadal symulowanie lustra odbijającego rzeczywistość? Prus wydaje się niezachwiany w przekonaniu, że obserwacja pozostaje najważniejszym składnikiem postępowania realistycznego humorysty:

Humorysta w wielkim stylu niczego nie usiłuje zdobyć, nikogo nie nawraca i nikomu nie ulega; on raczej obserwuje wszystko i wszystkich z pobłażliwym spokojem. Nie uznaje żadnych dogmatów, nie uważa nic za konieczne ani za niemożliwe, lecz tylko za prawdopodobne²⁸.

Obserwacje praktykowane przez pana Tomasza są zaprzeczeniem przytoczonej już tu techniki obserwacji. Bohater *Katarynki* widzi własne odbicie lub obiekt całkowicie podległy jego spojrzeniu. W ten sposób Prus tworzy paralelizm ślepoty, jej swoistą symetrię. Niewidoma dziewczynka nie jest w stanie spostrzec pana Tomasza, ale on też jej nie widzi albo raczej nie widzi czegoś, co może ją z nim łączyć. Pisarz dobitnie pokazuje, że czysta wiedza nie tworzy więzi międzyludzkich, chłodna postawa scjencyczna jest nieludzka. Autor *Lalki* powątpiewa w skuteczność takich przedstawień, nie ufa ich weryzmowi, sugestywności, mimetycznej iluzoryczności. Groza, cierpienie, zło przedstawione nie naruszają w istocie bezpiecznej pozycji konesera obrazów, nawet najbardziej przejmujących; niosą one prawdę, która nie wymusza życiowych konsekwencji. Prus, entuzjasta wiedzy naukowej, jako artysta staje się mimowolnym antagonistą tak czystej nauki, jak i czystej sztuki, dla których są to przypadki i tematy.

Choć przynależą do określonych grup społecznych, dziewczynka i pan Tomasz zostają z nich wyłączeni na skutek swego okaleczenia i samotności; ta ostatnia jest, być może, kolejnym, ukrytym tematem noweli, zwłaszcza że samotność oboje jeszcze potęgują swoimi dążeniami ku „wyższym” wartościom. Dziewczynka w znamienych, usymbolizowanych przez autora, praktykach postępuje analogicznie do pana Tomasza. Narrator powiadamia czytelnika, że jej największą przyjemnością w poprzednim miejscu zamieszkania były „podróże do dwu całkiem odmiennych światów: do piwnicy i na strych” (K 106). Szczególnie na strychu lubiła wpatrywać się przez małe okienko w słońce. Wydobywając się z całkowicie ciemnej piwnicy, kieruje się ku słońcu, którego promienie wywołują w jej umyśle, niczym na ekranie, odbicia okruchów pamięci. Opis sugestywnie przywołuje Platońską jaskinię:

Na strychu częściej niż w pokoju świeciło słońce, a gdy dziewczynka skierowała na nie przygaste oczy, zdawało jej się, że coś widzi. W wyobraźni budziły się cienie kształtów i barw, ale takie niewyraźne i pierzchliwe, że nic przypomnieć sobie nie mogła... [K 106]

Idea platońska nie jest wiele warta w świecie Prusa, jeśli jej adoracja niesie

²⁸ B. P r u s, *Słowno o krytyce pozytywnej*. W zb.: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*. T. 3. Red. J. Krzyżanowski. Przygotowali: J. K u l c z y c k a - S a l o n i [i in.]. Warszawa 1959, s. 385.

pogardę dla realnego świata lub tylko wyraża pragnienie wymknięcia się powinnościom istnienia. W tym kontekście paralela: dziewczynka – pan Tomasz, jeszcze bardziej się uwyrażnia: oboje uciekają „w górę”, w świat idei niemożliwych do uchwycenia, prowadzących do rozczarowania, frustracji, resentymetu. Dlatego idealizm Prusa nie ma platońskiej proveniencji, ale jest oparty na Taine’owskim rozumieniu idei:

Rzeczy przechodzą od rzeczywistości do ideału, gdy artysta odtwarza je, modyfikując odpowiednio do swej idei, a modyfikuje je odpowiednio do swej idei, gdy rozumiejąc i wydostając z nich jakąś cechę ważną, zmienia systematycznie stosunki naturalne ich części, aby uczynić tę cechę widoczniejszą i bardziej panującą²⁹.

Autor *Katarynki* jest pewien, że to, co istotne, znajduje się tu, na ziemi: w mieszkaniu i na podwórzu, dlatego tak pobłażliwie narrator mówi o roli sztuki w życiu pana Tomasza, a Prus kronikarz o przesadnym umiłowaniu sztuki przez współczesnych mu wykształconych Polaków. Dziwnie to brzmi, jeśli wychodzi spod pióra artysty, ale sprzeczność jest pozorna. Pisarz daje do zrozumienia, że nie sama sztuka jest istotna ani nawet problem, który przedstawia, lecz to, co się za jej sprawą dzieje z odbiorcą. Inaczej mówiąc, modyfikuje proste rozumienie realizmu: nie chodzi już o naśladowanie rzeczywistości, ale o uczynienie jej widzialną w takim stopniu, aby widzenie stało się tożsame z wiedzą i zbliżyło się do doświadczenia, do którego obraz odsyła lub które ewokuje.

Ten problem musiał Prusa trapić i wpłynął pewnie na subtelne sensory utworu. Wiedza o chorobie przyniesiona przez rozpoznające spojrzenie nie wikła bohatera w odpowiedzialność za los dziewczynki, ale tworzy w jego umyśle obraz jej życia, które jest typową częścią całości (*pars pro toto*), jaką stanowią tysiące niezawinionych i niezrozumiałych cierpień. Aby przełamać takie ujęcie rzeczywistości, Prus narusza opozycję spojrzenie–przedmiot ingerencją innego zmysłu, który rozbija nieme przedstawienie. Muzyka okazuje się skuteczniejsza od obrazu i języka w prowokacji emocjonalnej; powoduje nagłe skupienie uwagi i emocji pana Tomasza. Szarpie jego nerwy, ale zmusza przy tym do chwilowego odwrócenia się od siebie samego, od sztuki, którą podziwiał właśnie za to, że odrywała od banalności i brzydoty świata mijanego codziennie na ulicy. I wtedy dzieje się coś zaskakującego: rozwścieczony dźwiękami katarynki, pan Tomasz podbiega do okna i patrzy jak wcześniej, jednak to spojrzenie ma nareszcie konsekwencje. Dlaczego? Dzięki muzyce? Polubił nagle jej dźwięk? Raczej nie; melodia tej katarynki „mecenasa mało nie przyprawiła o apopleksję” (K 108). Teraz widzi jednak inną postawę niż własna. Nie może jej unieważnić, gdyż jest szantażowany kalectwem dziecka, które tańczy radośnie przy dźwiękach znieprawionego przez niego instrumentu:

Spojrzał naprzeciwno.

Mała niewidoma dziewczynka tańczyła po pokoju klaszcząc w ręce. Błada jej twarz zarumieniła się, usta śmiały się, a pomimo to z zastygłych oczu płynęły łzy jak grad. [K 108]

Teraz pan Tomasz widzi, a to obecnie znaczy: wie, czuje i działa. Wstrętne mu dźwięki splotły się w jego odbiorze z radującą się nimi bohaterką i heteronomiczną całość przytłumiła *cogito* estety, zmieniła perspektywę jego spojrzenia. Podobnie „stereometryczne” widzenie uznawał Prus za niezbywalny warunek każdego

²⁹ H. Taine, *Filozofia sztuki*. Przeł. A. Sygietyński. T. 2. Lwów 1911, s. 123–124.

humorysty; polegało ono „na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej”³⁰. Metaforyczna ślepotą Tomasza i rzeczywista dziewczynki dopełniają się wzajem i wskazują czytelnikowi wizję istnienia z konieczności ograniczonego, niezdolnego do postawy uważnej aktywności. Literatura byłaby w tym rozumieniu propozycją treningu wrażliwości, rodzajem programu symulacyjnego, za którego pomocą odbiorca może rozwinąć pełnię swojej emocjonalnej aktywności. Sam Prus tłumaczy to następująco:

Dla zrozumienia formy zazwyczaj rozkładamy ją; pożytecznym jednak może być dopełnienie jej. [...] Życie dostarcza nam faktów jakby ułamkowych, które np. działają na zmysły, a nie działają na duszę, działają na myśl, a nie działają na uczucie; na pamięć, a nie na obserwację, itd. Otóż kompozycja polega na dopełnianiu owych b r a k ó w³¹.

Stąd muzyka – w kluczowej scenie *Katarynki* – nie funkcjonuje samodzielnie, ale dopełnia obraz i wspólnie z nim przelamuje hegemonię jednej perspektywy oglądu zjawisk, opartej na wzroku i smaku estetycznym pana Tomasza. Obserwacje zostają uzupełnione emocjami, które może wywoływać sztuka. Ta jest dopełnieniem kalekich istnień, którym brakuje wiedzy, wrażliwości, a nade wszystko zdolności pojmowania wspólnoty własnej i cudzej kondycji. Dlatego autor obdziela kalectwem obie strony: bezimienną dziewczynkę i pana Tomasza. Tworzy dwa portrety istnień niekompletnych, które nieudolnie kompensują sobie owe braki ideami „innego świata”. Ale nie tak samo – dziewczynka, w odróżnieniu od pana Tomasza, nie poprzestaje na wycieczkach na strych i marzeniach o zdrowiu, ale utratę wzroku niezdarnie próbuje zastąpić dotykiem, drugim z „niższych zmysłów”: „Najmilszym zajęciem kaleki było dotykać rękoma drobnych przedmiotów i poznawać je” (K 104). Bawiąc się lalką – „Dziewczynka nie wypuszczała jej z rąk, dotykała jej noska, ust, oczu, pieściła się z nią” (K 104). Przedmioty, wbrew pamięci wzrokowej, powierzają teraz swoją tożsamość dotykowski:

Czerwona wiśnia stała się dla niej [tj. dla dziewczynki] wiśnią gładką, okrągłą i miękką, błyszczący pieniąż był twardym i dźwięcznym krążkiem, na którym znajdowały się jakieś znaki w płaskorzeźbie. [K 105]

W wyniku pogłębiającej się ślepoty dziewczynki doszło do skrócenia dystansu między obserwatorem a przedmiotem. Do podobnego gestu autor przymusza swego bohatera, psuje mu zabawę sztuką, która pozwala panu Tomaszowi odgrodzić się od niemiłych składników rzeczywistości. Nie może on jednak całkowicie uniknąć muzyki kataryniarzy, która przenika bramy i okna kamienic. Dotyka go wbrew jego woli i jest to gombrowiczowskie „dutknięcie”, ponieważ profanuje wrażliwość estetyczną bohatera, narusza jego niepodległość, a także przybliża obce mu sfery społeczne i płciowe. Teraz pan Tomasz nie może już tej muzyki po prostu wykluczyć ze swej percepcji, ponieważ złączyła się ona z obiektem, którego obraz wzrusza go i przejmuje; dała bezimiennej dziewczynce głos i autonomię, pozwalając jej wypowiedzieć własną, heteronomiczną historię, nie tylko poprzez swoją

³⁰ *Ibidem*, s. 384.

³¹ B. Prus, *Teoria czynu – idee – twórczość artystyczna*. W zb.: *Polskie koncepcje teoretyczno-literackie w wieku XIX. Antologia*. Red. E. Czapplewicz, K. Rutkowski. Warszawa 1982, s. 250. Autor pisze też, że taka kompozycja służy utworowi, „aby mógł żyć, rozwijać się, rozmnażać. Aby żyć, musi mieć organy i funkcje, aby rozwijać się, wymaga podniet, wreszcie rozmnaża się za pomocą czynów” (s. 248).

ślepotę, ale także tańcem i śmiechem. Dotyk, zmysł niższy, staje się w noweli symbolem tej pożądanej przez Prusa funkcji sztuki, budzenia zaangażowania, potrzeby przekroczenia granicy spojrzenia, granicy literackiego realizmu.

Niemal niezauważalnie została przekroczona także druga granica, oddzielająca pana Tomasza od „obywatela X” – bohatera sprawy sądowej, którą analizuje. A co za tym idzie, rozjaśnia się funkcja tego epizodu w kompozycji noweli. Kluczową przesłanką, która pozwala spadkobiercom próbować podważyć testament, jest szaleństwo pana X, czego mają dowodzić kolejne zmiany zapisów w owym testamencie:

Obywatel X w roku 1872 zapisał swemu siostrzeńcowi folwark, a w roku 1875 – synowcowi kamienicę. Synowiec twierdził, że obywatel X był wariatem w roku 1872, a siostrzeniec dowodził, że X oszalał dopiero w roku 1875. Zaś mąż rodzonej siostry nieboszczyka składał nie ulegające wątpliwości świadectwa, że X i w roku 1872, i w 1875 działał jak obłąkany, a cały swój majątek jeszcze w roku 1869, czyli w epoce zupełnej świadomości, zapisał siostrze. [K 107]

Pan Tomasz ma pomóc w ustaleniu, kiedy pan X był wariatem. Rozwiązanie należy do czytelnika, gdyż nie pojawia się w utworze. Nie jest ono skomplikowane, łatwo dostrzec bowiem sprzeczności w argumentach stron. Skoro bowiem synowiec twierdzi, że X był szalony już w roku 1872, to dotyczący go zapis z roku 1875 także byłby nieważny. Nie to jest jednak istotne. Sedno zagadki tkwi w zwoźniczo postawionym pytaniu. Nie tyle chodzi o to – „kiedy”, ale „czy” w ogóle pan X był wariatem.

Nagle, nieumotywowane, zmiany decyzji obywatela X są rzekomym dowodem jego choroby umysłowej, ale takie same wnioski z nieoczekiwanej zmiany postawy pana Tomasza wobec katarynek wyciąga jego lokaj. Nakaz wydany stróżowi, aby ten za 10 złotych miesięcznie wpuszczał na podwórze kataryniarzy, wywołuje dezaprobate służącego:

mecenas spostrzegł, że jego wierny sługa coś towarzyszowi szeptem do ucha i pokazuje palcem na czoło...

Pan Tomasz uśmiechnął się i jakby dla stwierdzenia ponurych domysłów famulusa wrzucił katarynce dziesiątkę. [K 109]

Gest „famulusa” sugerujący, że pan Tomasz ma „kłopoty z głową”, wynika z nielogiczności jego zachowań względem kataryniarzy. Dzięki narratorowi czytelnik zna całkowicie racjonalne motywy bohatera, inaczej niż w przypadku postępków obywatela X. W obu sytuacjach hipoteza szaleństwa jest maską niewiedzy lub jej cynicznym wykorzystaniem.

Oto jeszcze jeden składnik utworu, który osłabia ślepy kult obserwacji, co pokazuje, jak dalece Prus był świadom, że racjonalność i naukowość tworzą własne zabobony. Wartość literatury polega na jej podejrzliwości wobec dyskursu nauki i filozofii, na demystyfikacji i krytyce ich redukcjonistycznych założeń. Nie chodzi przy tym o konkurencję na rynku dyscyplin. Wybór literatury, a w jej obrębie poetyki realizmu, jest dla Prusa równoznaczny z wyborem etycznym, a podejrzliwość nie omija własnego podwórka jego twórczości. Nadmierne przejmowanie się Polaków sztuką niepokoi pisarza jako *alibi* dla bezmyślności i obojętności. Podejrzewa on sztukę o sprytne ulokowanie się w przestrzeni opuszczonej przez przeżycie religijne, o uzurpację, do której nie ma ona prawa, o maskowanie pustki i automatyzmu nowoczesnego życia. Ale czy ta podejrzliwość nie dosięga jego

samego, czy Prus przypadkiem nie odczuwa nieufności także wobec własnej twórczości, czy nie mierzi go jej łatwość podawania się za rzeczywistość, konwencjonalność „filantropijnych chwytów” (chore dziecko)? Jak wobec tego być pisarzem bez poczucia wstydu za uprawiane sztuczki językowe? Wpisana w nowelę odpowiedź mówi, że tylko starając się, aby literatura przekroczyła samą siebie i wpływała na życie, jednak bez podsuwania czytelnikowi protez metafizycznych czy religijnych. Prus zdaje się uważać, że zło tego świata jest organiczne: żywi się, pasożytuje na okaleczonym istnieniu, które to zło rodzi, a jako słabe – staje się jego ofiarą. Remedia proponowane w noweli to filantropia i prawo, ale żeby mogły być skuteczne, wymagają one aktywności większej niż wypełnianie powinności zawodowych. Prus chciałby najpewniej, aby impulsem dla takiej aktywności była także literatura. Przekonanie o jej społecznej niezbędności wypowiada w przywoływanej już tu analizie *Farysa*:

Otóż celem literatury jest podtrzymywać istnienie i rozwój ducha jednostek i społeczeństw. Nauki ścisłe podtrzymują w ten sposób myśl, nauki społeczne myśl i wolę, a literatura piękna – myśl, uczucie i wolę naszą, tę ostatnią przynajmniej pośrednio³².

Czy pozytywista powinien być artystą?

Prus jest naszym starszym bratem w nieszczęściu, o którym zapomnieliśmy, bo czasy PRL-u przedłużyły przednowoczesną rolę literatury, pojmowaną jako dawanie świadectwa, wzorce postaw, ocalenie języka. Kapitalizm i demokracja, uwalniając literaturę z części jej dotychczasowych zobowiązań, uczyniły ją składnikiem rynku, pozbawiając zarazem oczywistej funkcji społecznej. Za sprawą tej na pozór skromnej noweli, jaką jest *Katarynka*, czytelnik zyskuje wgląd w rozprzestrzenianie się nowoczesności na wszystkie regiony życia. W fałszywej i zwodniczej humoresce ukrył autor pytania fundamentalne dla artysty końca XIX wieku, m.in.: czy można utrzymać wysoki poziom sztuki i jej demokratyczny charakter? jak dalece technologia może wspierać sztukę? czy (i jakiej) sztuki człowiek do życia potrzebuje?

Bez względu na odpowiedź Prus pisarz jest przekonany, że sztuka nie może się odwracać od nowoczesnego życia. Jako realista jest przy tym świadom jednej z podstawowych tendencji, która towarzyszy sztuce od wieków – mianowicie pokusy rejterady metafizycznej, czmychnięcia w utopię „wiecznego piękna”, „sztuki dla sztuki”, którym towarzyszy pogarda dla masowego odbiorcy i jego rozrywek. Dlatego w *Katarynce* daje do zrozumienia, że wartość sztuki nie wyczerpuje się na jej walorach estetycznych, ani – w przypadku realizmu – na zdolności przedstawiania rzeczywistości. Można być ślepym – jak pan Tomasz – patrząc zdrowym okiem na świat. A zatem sztuka, poza ukazywaniem rzeczywistości, ma wartość o tyle, o ile stwarza między ludźmi więzi, prowadzi do wymiany myśli, uczuć i działań. Przyjemność czytania, oglądania i słuchania nie musi wiązać się z eskapizmem, ucieczką od rzeczywistości w sferę fantazji czy fikcji, ale może poprzez nie być drogą do drugiego człowieka, z którym się tę przyjemność dzieli lub choćby tylko ją obserwuje. W ten sposób Prus połączył poznawczą i estetyczną funkcję obcowania ze sztuką z jej hedonistycznym i popędowym wymiarem, które to

³² Prus, „*Farys*”, s. 287.

połączenie właśnie muzyka najlepiej ujawnia i potwierdza. Grażyna Borkowska twierdzi, że Prus –

[ma] poczucie kryzysu kultury i nauki, które mimo swych osiągnięć nie wspomagały jednostki w jej trudzie istnienia, pozostawiając ją samotną wobec egzystencji, zagadki śmierci, lęku przed skończonością życia. Wpisanie do Prusowskiej filozofii ideałów szczęścia, doskonałości i użyteczności pozwalało skupić się na tym, co także dla filozofii życia było najistotniejsze: na aktywności jednostki i ekspresji jej przeżyć twórczych i egzystencjalnych. Prus, tak jak filozofowie życia, akcentował rolę niedyskursywnych form poznania, ważnych jako składnik postawy egzystencjalnej [...] ³³.

Wyznacza więc sobie autor *Katarynki* rolę sumiennego obserwatora rzeczywistości i jej kronikarza. Rzetelność, wiedza, pracowitość, talent, znajomość piśmarnego rzemiosła zostają zaprzęgnięte do służby wskazywania na rzeczywistość i diagnozowania jej. Ale w tym opowiadaniu nie istnieje postać spragniona takiej funkcji sztuki. Tę rolę – jak można przypuszczać – wyznaczył autor czytelnikowi noweli. Czy jednak Prus wierzy w tę naszą potrzebę i wartość trudu, który podejmuje? Stefan Szymutko, pisząc w tym kontekście o Sienkiewiczu, zauważa:

Rola strażnika rzeczywistości jest dość monotonna, nużąca, gdy talent i umiejętności preysponują do godniejszych funkcji: pisarz pozytywistyczny to fachowiec zatrudniający się do wykonywania prostych czynności; wirtuoz, który wygrywa proste melodie, artysta – świadomie użytkowy. Pisarze tamtego czasu skwapliwie (z własnej woli, z wyboru...) godzą się na degradację swych literackich umiejętności, ponieważ wierzą w słuszność pozytywistycznego programu podporządkowującego literaturę praktyce społecznej ³⁴.

Nawet jeśli teza o samoograniczeniu pisarzy pozytywistycznych jest dyskusyjna (wszak samoograniczenie przyniosło Flaubertowi jego największą powieść), to raczej ma badacz, mówiąc o profesjonalnej rzetelności tego piśmarnstwa, która dla nowoczesnego czytelnika okazuje się nużącym nadmiarem. Ten bowiem albo jest spragniony sztuki popularnej, prostej w odbiorze i niosącej już nawet nie pocieszenie, ale wytchnienie i rozrywkę po pracy; albo – jak pan Tomasz – za pomocą sztuki wyrafinowanej usiłuje odgrodzić się od tłumu swoich współbraci i zaprzeczć rzeczywistości, której opis już i tak wydzierają literaturze gazety. W tej walce o czytelnika realista przegrywa z twórcą sztuki popularnej, a nawet nie z twórcą, ale z „operatorem” – kataryniarzem.

Prus jednak stawia kwestię znacznie subtelniej i bardziej problematycznie, także dla siebie samego: a jeśli to, co istotne między ludźmi (solidarność, współczucie, wsparcie w nieszczęściu), dokonuje się dzięki temu, co artystycznie nieistotne? Nowela nie podejmuje bezpośrednio tego problemu, choć wiemy, że granie kataryniarza do końca „okrutnie drażniło mecenasą” (K 110). Podtrzymując konflikt subtelności smaku bohatera i wulgarności mechanicznej muzyki, poważny, społecznie uwrażliwiony pisarz realista odciął sobie obie drogi: popularność mierzi go łatwizną i fałszem, parnasizm irytuje nieuprawnionym wywyższaniem się i wyalienowaniem społecznym. Więc z uporem powtarza, że „ważniejszymi dla społeczeństwa są tanie kuchnie aniżeli koncert Patti, ludowe łaźnie aniżeli nowe dekoracje, szkoła rzemieślnicza aniżeli pomnik dla Mickie-

³³ G. Borkowska, *Prusa filozofia życia*. W zb.: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”*, s. 71.

³⁴ S. Szymutko, *Trud pokrzepiania serc albo samotność pozytywisty*. W zb.: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*. Red. L. Burska, M. Zaleski. Warszawa 2001, s. 134.

wicza, itd.”³⁵ Gdzie zatem szukać rozwiązania jego dylematu społecznika i artysty? Nie widać go, a geometryczna przejrzystość kompozycji noweli zaciemnia się w interpretacji jej sensów.

Wróćmy jeszcze raz w miejsce przesilenia konfliktu. Sztuka wysoka nie obudziła w panu Tomaszu społecznika, filantropa, nie zmusiła do przełamania voyeurystyczno-zmysłowych relacji z ludźmi. Uczyniła to pośrednio sztuka niska, plebejska, rozrywkowa, pozbawiona walorów poznawczych, moralnych czy egzystencjalnych. Prus ma już świadomość, że sztuka wysoka traci łączność z masowym odbiorcą, że w życiu tych, o których pisał, większą rolę będzie odgrywać rzemiosło, a wkrótce przemysł rozrywkowy, na czele z muzyką i kinem – spadkobiercami multimedialnych katarzyniarzy. Następne pokolenie całkowicie wyzbędzie się złudzeń: „Dla ludu chleba potrzeba, nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie” – stwierdzi krótko Przybyszewski³⁶. Ale nie Prus; dla niego przyszła sztuka będzie mieć wartość społeczną, jeśli uda się jej doprowadzić do zetknięcia odległych światów odbiorców. W tym tkwi oryginalność refleksji autora *Lalki*, że nie roztacza przed oczyma czytelnika idyllicznej komunii spełniającej się w przeżywaniu sztuki. W działaniu bohaterów nie ma już symetrii. To pan Tomasz zostaje dotknięty, to on działa. To nie dziewczynka, jej matka, przyjaciółka czy stróż aspirują do sztuki wielbionej przez bohatera, to on się „zniża”. Obie estetyki, elitarna i popularna, są tworzone lub świadomie odbierane – przez wąską grupę społeczeństwa. Prus już wie, że organicystyczna, funkcjonalna wizja społeczeństwa jest utopią, a śniona przez Comte’a fizyka ładu społecznego – innym imieniem totalitaryzmu. Wielka powieść realistyczna pierwsza rzuci wyzwanie podobnie niwelującym różnorodność ludzką wizjom, rozbijając mikronarracjami wielkie, teoretyczne modele społeczeństwa pozytywnego. Tym jest przecież m.in. *Lalka*.

Wróćmy zatem na koniec do płaszczyzny metaliterackiej, pytając, czy Prus, mimo swej sceptycznej świadomości, nadal wierzył w moc realistycznej narracji, która potrafiłaby zintegrować wiedzę i obserwację oraz społeczność czytelników. Natrętne pojawianie się luster i spojrzeń w noweli sugeruje, że fundamentem wiedzy o świecie jest uważna obserwacja. Tak wiele tu miejsc ukazujących działanie spojrzeń, jakby autor przekonywał czytelnika do zasady Berkeleyya, że „istnieć to być postrzeganym”. Ale przez kogo? – sugeruje wywrotowe pytanie autor. Jeśli bowiem alegoria Stendhala ma być aktualna, to literatura – owszem – jest lustrem, lecz o załamanych powierzchniach. Obrazy świata inspirowane rzeczywistością nie mogą już opierać się na jednej perspektywie, ale winny być raczej komponowane „kubistycznie”, niczym lubiane przez pozytywistów „studia z natury”, jednak już w rozumieniu Cezanne’owskiego cyklu studiów *Góra Świętej Wiktorii*. Nie wybiegajmy tak daleko. Prus nie wie jeszcze, jak to zrobić, lecz fantazjuje

³⁵ Prus, *Słowno o krytyce pozytywnej*, s. 387.

³⁶ S. Przybyszewski, *Confiteor*. W: *Wybór pism*. Oprac. R. Tabor ski. Wrocław 1966, s. 143. BNI 190. Życzliwy stosunek Prusa do Przybyszewskiego nie zmienił sądów autora *Lalki* o społecznej funkcji literatury. Pisząc z uznaniem o poetyckości prozy *Z cyklu Wigilii*, Prus zauważa:

„Wobec realnych niedoli milionów ludzi – jednostkowe rozpacze i szaleństwa wyglądają bardzo skromnie. Co więcej, jeżeli zjawiska społeczne uczą nas patrzeć z rozwagą na otoczenie i budzą w duszy uczucia dla innych, to znowu drobiazgowo grzebanie się w osobistych zmartwieniach podsyca egoizm” („Kurier Codzienny” 1899, nr 15, z 15 I. Cyt. z: Prus, „*Obrazy wszystkiego*”, s. 582).

o tym, aby nasze spojrzenie było wymienne z oglądem innych, aby udzielały nam go nawet rzeczy, które „patrzają” na człowieka:

Pan Tomasz trzydzieści lat chodził ulicą Miodową i nieraz myślał, że się na niej wiele rzeczy zmieniło. Toż samo ulica Miodowa pomyśleć by mogła o nim. [K 98]

Może to po prostu ironia humorysty, a może świadomość nadchodzącego perspektywizmu, który niesie zmierzch obiektywności narracji, emancypując każdą obserwację. Prus eksperymentuje ostrożnie, kiedy np. w *Lalce* podwaja narrację lub podaje sprzeczne informacje o przyczynie śmierci żony Wokulskiego (napiała się czegoś – według Wągrowicza, wysmarowała się – zdaniem Rzekkiego). Różne perspektywy indywidualnego oglądu rzeczywistości nie sumują się w obiektywną wiedzę, ale rozszczepiają tożsamość osób, rzeczy i zdarzeń. Bez gwarancji narratora postacie i czytelnik toną w błędnych informacjach, z których wyciągnąć ich może tylko superarbiter. Taką pozycję autor może realizować już tylko w świecie fikcyjnym. Prus przeczuwał chyba coś jeszcze, mianowicie że pomnożenie perspektyw najszybciej następuje wśród odbiorców sztuki, którzy połamią lustro – nie dlatego, że przewyższą kompetencje pisarza i obserwatora, ale przeciwnie, dlatego, że nie będą mogli weryfikować oferowanych im, w literackim przebraniu, informacji o świecie. Dysponując w ocenie literatury już niemal wyłącznie „smakiem”, nie są w stanie ocenić jakości oraz użyteczności „roboty” autora.

To wszystko nie zmieni jednak jego przeświadczenia, że społeczna użyteczność literatury jest fundamentem poważnej twórczości. Trud realisty, polegający na rzetelnym uprawdopodobnianiu fikcji, podejmuje Prus w przekonaniu, że nadal można tworzyć poważną literaturę nie tylko dla jednostek, ale dla społeczeństwa. Po to, abyśmy rozpoznali się tam – mimo naszych różnic i ograniczeń – realni i prawdziwi. Tej powinności pisarskiej nie porzuci do końca, twierdząc, że literatura dostarcza form pozwalających dostrzec w rzeczywistości regularność i ład – inaczej mówiąc: „typowość”, ponieważ „poeci, literaci [...] oświetlają owe typy, czyli opisują je i dopiero wówczas szeroka publiczność zaczyna je »widzieć« w społeczeństwie, dokoła siebie...”³⁷

Przenikliwość autora *Lalki* sprawiła, że zdawał sobie sprawę, iż rozpoznanie w literaturze obiektywnego obrazu rzeczywistości jest możliwe dzięki zgodzie na jej społeczny, intersubiektywny model, w którym nie zmieści się kosmos każdego pojedynczego istnienia. W społecznie użytecznym lustrze literatury, tu: w analizowanej noweli, czytający inteligent miał rozpoznać los ślepej dziewczynki jako efekt błędu natury i człowieka, któremu należy zaradzić. A jednak, wbrew utylitarystycznemu katechizmowi, autor – na chwilę – brawurowo zmienił perspektywę, stawiając przed oczy czytelnika obraz okaleczonego dziecka, któremu typowość własnego losu musi wydawać się okrutnym szyderstwem. Co „widzi” w tym odbiciu bezimienna, bo typowa, bohaterka noweli?

- Nic nie widzę! – rzekła. – Czy i mama nie widzi mnie w lusterku?
- Widzę cię, moja ptaszyno.
- Jakim sposobem?... – zawołała dziewczynka żałośnie. – Przecie jeżeli ja nie widzę siebie, to już w lustrze nie powinno być nic... [K 104]

³⁷ „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 25, z 22 VI. Cyt. za: S. Sander, wprowadzenie do: Prus, „Obrazy wszystkiego”, s. 17.

Abstract

RYSZARD KOZIOLEK
(University of Silesia, Katowice)

WHAT DOES “BARREL ORGAN” BY BOLESŁAW PRUS PLAY?

The article is an analysis of Bolesław Prus's classical short story *Barrel Organ* (*Katarynka*) and contains two trains of thoughts. The first one reconstructs the historical-cultural context connected with the title playing mechanism, exhibits its role in building the modern awareness of artists and critics for the connection of technology and art, treatment of art as a merchandise, and for the relationship between high and popular art. Such problems prove vital for the literary positivism, in which a high artistic level mingled with social use of literature, while the problem concerning a man's necessity of art (in its aesthetic and not only cognitive dimension) was left aside.

The second thought touches the novel's structure, and reveals its symmetric patterns with a marked ideological provenance. Sharpness of meaning oppositions is here permanently violated, and final conclusions prove that this plain humorous tale in question exhibits Prus's conviction that capitalism and democracy made literature a part of the market, devoiding it of the obvious social functions, especially cognitive and didactic – all inseparable from positivistic realism poetics.