

RUCH LITERACKI

DWUMIESIĘCZNIK

Rok L

Kraków, maj–czerwiec 2009

Zeszyt 3 (294)

Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie

PL ISSN 0035-9602

ANTEK I GRZECHY DZIECIŃSTWA. PRZEŁOM W TWÓRCZOŚCI BOLESŁAWA PRUSA

CEZARY ZALEWSKI*

Każde syntetyczne ujęcie pisarstwa Bolesława Prusa dostrzega dysonans między okresem „wczesnym” a „dojrzałym”. Istnienie tej różnicy wydaje się wszelako tak naturalne, iż niekoniecznie domaga się uzasadnienia, które wykraczałoby poza stwierdzenie faktu. Proponowane wyjaśnienia odwołują się bowiem albo do warsztatu literackiego, który Prus zdecydowanie udoskonalił w latach osiemdziesiątych, albo – chociaż niekiedy oba stanowiska pojawiają się łącznie – rzekoma konwersja polegałaby na porzuceniu pozytywistycznych „złudzeń” i powrocie do romantycznie ujmowanej „egzystencji”.

Oba stanowiska nie są trafne, a przyczyną tego stanu rzeczy jest brak precyzyjnego ujęcia, określającego moment, w którym doszło do zmiany. Ta z pozoru nieuchwytna kwestia staje się, jak sądzę, oczywista, jeśli zestawia się dwa teksty, które – z różnych przyczyn – mają charakter graniczny. Panuje bowiem powszechna zgoda, iż nowela *Antek* stanowi największe osiągnięcie „wczesnego” okresu, będąc wręcz wzorcową (na poziomie treści i formy) realizacją pozytywistycznego programu. Równie powszechny jest konsensus dotyczący *Grzechów dzieciństwa*, które uznaje się na pierwsze „dojrzałe” dzieło Prusa. Między rokiem 1880 a 1883 musiała zatem dokonać się zasadnicza przemiana, która pozwoliła pisarzowi porzucić wcześniejszą wizję literatury, mimo iż w jej realizacji osiągnął już znaczące sukcesy. Celem niniejszego artykułu jest nakreślenie kształtów owej metamorfozy za pomocą analizy porównawczej, która zestawia i skonstrastuje oba utwory.

* Cezary Zalewski – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Istnieją co najmniej trzy poziomy pozwalające na przedstawienie tego problemu. Pierwszy dotyczy międzyludzkich więzi, o jakich informuje narracja: młody bohater zawsze bowiem ma do czynienia tak z rówieśnikami, jak i dorosłymi. Drugą płaszczyznę stanowi kwestia etyczna związana z mechanizmem odrzucenia, któremu niektóre postacie podlegają. Trzecia sfera podejmuje problem literatury oraz zadań, jakie pełni w ramach programu romantycznego i pozytywistycznego.

I. NARRACJA

Zestawienie *Antka i Grzechów dzieciństwa* opiera się na założeniu dotyczącym narracyjnej strategii. W obu bowiem przypadkach ważnym – chociaż nie jedynym – zamiarem Prusa jest przedstawienie biografii głównego bohatera za pomocą umiejętnie dobranych fragmentów. Prezentacja losów postaci oparta jest na analogicznym schemacie, który można określić jako inicjacyjny. Biografie obu chłopców – Antka i Kazimierza – wyraźnie bowiem dzielą się na trzy fazy: pierwsza dotyczy dzieciństwa, którego scenerią jest najbliższa okolica. Druga prezentuje edukację, z którą wiąże się opuszczenie rodzinnego domu; trzecia natomiast koncentruje się wokół powrotu oraz doświadczenia pierwszej miłości.

DZIECIŃSTWO

Przedstawiając dorastanie Antka oraz Kazimierza, Prus zastosował identyczną strategię, polegającą na koncentracji fabuły wokół najważniejszego faktu, którego skutki powodują przejście do etapu następnego. W *Antku* przełomowym wydarzeniem jest wyprawa, dzięki której tytułowy bohater z bliska ogląda wiatrak; natomiast w *Grzechach dzieciństwa* taką rolę pełni wywołany przez Kazimierza pożar stodoły.

W obu przypadkach pojawia się fascynacja przedmiotem – wiatrakiem czy bronią – który skupia na sobie uwagę dziecka. Prus wyraźnie podkreśla podmiotowy aspekt tej reakcji, ponieważ same obiekty są dość banalne, a jeśli intrygują bohatera, to przede wszystkim dlatego, iż pierwotnie pozostają dla niego niedostępne, odległe. Na ich widok rodzi się spontaniczne pragnienie, którego zaspokojeniu dziecko poświęci swoje wysiłki. Nie zostaną one uwieńczone pełnym sukcesem, ale jego namiastką w postaci substytutów: Antek będzie wykonywał drewniane „modele” wiatraka, a Kazimierz stworzy „imitację” strzelby przy pomocy klucza.

Podstawę takiej wizji dzieciństwa trafnie wydobyl Aleksander Labuda, stwierdzając, iż w trakcie pierwszej wycieczki:

Antkowi brakuje na razie przewodnika w inicjacyjnych wędrówkach, malec jest jeszcze sam sobie opiekunem. Ale pojawiają się tu [...] dwojakiego rodzaju nauczyciele i wychowawcy. Rzeka, konie i psy, słowem przyroda, to nauczyciel wprawdzie surowy, czasem okrutny, lecz za to konsekwentny i uczący prawidłowego kojarzenia przyczyn i skutków. Natomiast ludzie – furman i matka, występują tutaj jako źli nauczyciele¹.

¹ A. W. Labuda, *Studium o „Antku” Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty*, Wrocław 1982, s. 94.

Młodzi bohaterowie są zupełnie samodzielni i to nie tylko dlatego, że rodzice, nie mogąc się nimi zajmować, zostawiają im swobodę w wyborze miejsca zabaw. Autonomia dziecka polega bowiem na założeniu, iż ono samo znajdzie sobie taki czy inny „cel” (przedmiot, przyroda) realizacji, któremu odda się z upodobaniem. Aby taka koncepcja była przekonująca, konieczna jest samotność bohatera. Obiekt jego zainteresowania nie może być bowiem ani zasugerowany przez rówieśników, ani wskazany przez dorosłych. Dlatego Antek i Kazimierz, chociaż stykają się z innymi dziećmi, nie nawiązują z nimi autentycznych relacji. Natomiast nieusuwalna obecność dorosłych przedstawiana jest niekorzystnie.

W *Antku* kwestia ta postawiona jest radykalnie: niezależnie od tego, czy dorosły jest kimś bliskim (matka), czy nie (furman, przewoźnicy), zawsze jest zaprezentowany negatywnie, gdyż stosuje nieuzasadnioną opresję. Natomiast w *Grzechach dzieciństwa* dokonuje się już wstępna polaryzacja: niektórzy (ojciec, organista, guwernantka) są osobami przesadnie surowymi, ale negatywne wrażenie, które sprawia hrabina (i jej otoczenie) okazuje się mylne, o czym Kazimierz bezpośrednio się przekonuje. Jednoznaczny (*Antek*) oraz niejednoznaczny (*Grzechy dzieciństwa*) wizerunek dorosłych zostaje najlepiej podsumowany w scenie kończącej okres dzieciństwa; scenie, którą można by nazwać „sądem” nad bohaterem. Kum Andrzej i matka, zanim wyślą Antka do szkoły, zgodnie stwierdzają, iż jest on pozbawiony wszelkich zalet. Natomiast hrabina widzi w Kazimierzu ukryte zdolności (i dlatego nakazuje go kształcić), wbrew temu, co twierdzi jego własny ojciec.

EDUKACJA

Pierwszy etap biografii przynosi zatem identyczną wizję bohatera, która zbudowana została przy założeniu, iż dysponuje on spontanicznym i niezależnym pragnieniem. Jednak już okres pobytu w szkole wprowadza w tym względzie znaczące różnice między porównywanymi utworami. Edukacja Antka jest dwustopniowa: rozpoczyna się u wiejskiego profesora, a kończy u kowala. Pomimo iż w obu sytuacjach zmienia się „przedmiot” nauczania, to jednak pozostałe okoliczności są identyczne, dlatego ich podwojenie ma w *Antku* charakter retoryczny oraz czysto fabularny, gdyż pozwala na poszerzenie perspektywy temporalnej. W *Antku* nie zachodzi bowiem żadna przemiana. Nadal pozostaje zafascynowany wiatrakiem, dlatego to, co poznaje u dwóch nauczycieli, jest dla niego cenne tylko o tyle, o ile przybliży go do upragnionego celu. Nauka alfabetu czy sztuki kowalskiej nie posiada więc wartości samoistnej, dlatego jeśli pierwszą bohater ocenia gorzej a drugą lepiej, to dokonuje tego wyłącznie na podstawie kryterium dotyczącego budowania wiatraków (lub ich „modeli”). Wyobcowanie Antka przybiera teraz najbardziej zaawansowaną formę. Ponieważ w okresie edukacji bliskie współlistnienie z rówieśnikami jest nieusuwalne, zatem wszyscy koledzy zostaną przedstawieni skrajnie negatywnie, gdyż jedyny „wpływ”, jaki wywierają oni na Antku, polega na stosowaniu wobec niego represji.

Niekorzystny wizerunek ulega maksymalizacji także w przypadku dorosłych. Zarówno profesor, jak i kowal przedstawieni są jako osoby pozbawione zawodo-

wych kompetencji. Najgorzej jednak pokazany zostaje sposób, w jaki przekazują wiedzę. Obaj bowiem zachowują się podobnie: najpierw zachęcają Antka do zapoznania się z „przedmiotem”, ale kiedy wykaże on w tym kierunku ponadprzeciętne zainteresowanie, wówczas spotka go za to dotkliwa kara. Ostatecznie zatem pobyt w szkole i w kuźni skończy się usunięciem chłopca, który nie przestrzega „reguł” ustanowionych przez nauczycieli.

Grzechy dzieciństwa wszystkie trzy kwestie przedstawiają zupełnie odmiennie. Pobyt Kazimierza w szkole pokazuje, iż jego wcześniejsze zainteresowania natychmiast znikają, a ich miejsce przez długi czas nie zostaje wypełnione. „Przedmioty”, którymi zajmują się na lekcjach nauczyciele, pozostają dla bohatera obojętne, a nawet nudne. Dopiero kiedy jego przyjaciel – Józio – sam przedstawi mu kwestie zoologiczne, a po swojej śmierci zostawi skrzynię pełną powieści, wówczas uwaga Kazia w sposób maksymalny skupi się na tych obiektach.

Kontrast między postawami Antka i Kazimierza pozwala dostrzec zasadniczą zmianę, której dokonuje Prus, dochodząc do wniosku, iż silny, angażujący kontakt z „przedmiotem” zawsze ma naturę mediacyjną. Dokładnie z tego samego założenia wychodzi René Girard, który stwierdza, iż:

Pragnienie dziecka ma [...] charakter trójkąta [...]².

Oznacza to, iż między podmiotem a przedmiotem konieczne jest pojawienie się pośrednika, który odpowiednio pobudzi zainteresowanie. Pragnienie bowiem niemal zawsze rodzi się z inspiracji innych. Józio odniósł niemały sukces, stając się mediatorem Kazia. Dotąd bowiem to właśnie on – Kazimierz Leśniewski – był jedynym wzorem wyznaczającym standardy zachowań swoim kolegom. Jego pomysły związane z zabawą lub protestem przeciwko szkolnemu uciskowi były przez wszystkich akceptowane oraz powielane. Bohater stwarzał więc zasady uczniowskiej społeczności, zwracając przy tym uwagę, czy jego dominacja nie zostanie zagrożona. Taka sytuacja pojawia się w przypadku „mody” na prześladowanie Józia, która nie została zainicjowana przez Kazia. Tylko z tego powodu przeciwstawia się on tym praktykom, a ponieważ czyni to nadzwyczaj skutecznie, dlatego udaje się mu wprowadzić nowy „obyczaj” – tym razem na okazywanie współczucia Józiovi. Stawka w tej z pozoru banalnej grze jest nadzwyczaj wysoka. Reakcja Józia, któremu Kazimierz pozwolił się ze sobą zaprzyjaźnić, znakomicie oddaje istotę problemu:

– 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... (GD, 173)³.

Ten, kto wśród kolegów osiągnął najważniejszą pozycję, jest nie tylko naśladowany, ale przede wszystkim podziwiany. Wszyscy powielają jego zachowanie,

² R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001, s. 40.

³ W ten sposób odsyłam do: B. Prus, *Grzechy dzieciństwa* [w:] *Pisma*, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1948, t. VI; liczba w nawiasie oznacza stronę.

ponieważ tak naprawdę chcą stać się kimś takim jak on. Na tym polega najwyższa afirmacja istnienia, jaką można okazać przyjacielowi. Generowanie tego mechanizmu jest fundamentalnym zadaniem grupy rówieśniczej, z którego Kazimierz nieustannie ją rozlicza. Koledzy okazują się „źli” i „opresywni” tylko wtedy, gdy ich zachowanie pozostaje obojętne wobec wzorca, który on wyznacza; i odwrotnie: działania imitacyjne zyskują uczniom pozytywną ocenę klasowego lidera. Ponieważ dorośli pozostają poza obrębem tego zjawiska, ich obraz nie ulega zmianom i pozostaje stabilny. Prus kontynuuje wcześniejsze ujęcie, rozdzielając złe i dobre role. O ich równomiernym rozkładzie świadczy fakt, iż Kazimierza spotyka zarówno nieuzasadniona opresja (ze strony inspektora), jak również łagodne traktowanie podczas incydentu z kolegą bijącym Józia; incydentu, który zapewne dawał powody do usunięcia ze szkoły. Kazimierz zresztą permanentnie łamie „reguły” dotyczące zasad zdobywania wiedzy, a mimo to nie spotka go za to relegacja.

Funkcja, jaką pełnią rówieśnicy, nie oznacza jednakże, iż *Grzechy dzieciństwa* nie podejmują problemu osamotnienia. Znaczenie tej kwestii staje się wyraźne, jeśli porówna się fragmenty dotyczące śmierci Rozalki oraz Józia. Oba zgony zostały spowodowane przez postępowanie dorosłych; w obu sytuacjach główni bohaterowie biorą bezpośredni udział, głęboko doświadczając utraty najbliższych im osób. Wszelako fabularne umiejscowienie tych zdarzeń jest inne: w *Antku* znajduje się przed rozpoczęciem edukacji, a w *Grzechach dzieciństwa* – w przeddzień jej zakończenia. Bohater pierwszego utworu zawsze bowiem skazany jest na „wewnętrzzną” samotność, niezależnie od tego czy przebywa na pogrzebie, czy w szkole. Znowu zatem Prus retorycznie podwaja tę sytuację, podkreślając zasadniczy (a zarazem naturalny) wymiar alienacji Antka. Natomiast szkolna egzystencja Kazimierza wyraźnie przechodzi przez dwa odmienne etapy: najpierw pojawia się interakcja zbiorowa, która następnie zostaje ograniczona do kontaktów z Józkiem. Kiedy ten umiera, Kazimierz traci jedyne i najbliższe przyjaciele, którego sam zaczął już podziwiać, zwłaszcza w ostatnich momentach jego życia. Dlatego nikt – żaden z kolegów – nie jest teraz w stanie sprostać temu ideałowi, który wciąż nawiedza Kazimierza w snach. Jego samotność zostaje wypełniona podwójnym cierpieniem: jest bowiem zarówno bólem bezpowrotnej utraty, jak i niemożnością znalezienia nowego przyjaciela, którego potrzeba staje się nagląca i nieodzowna.

MIŁOŚĆ

Różnica, jaka pojawia się na etapie edukacji, zostaje zintensyfikowana, kiedy oba utwory podejmują temat pierwszej miłości bohatera. Jednakże owa maksymalizacja nie zrywa zasadniczej ciągłości między poprzednim okresem, ponieważ Prus jest przekonany, iż prawa pragnienia w każdej sferze obowiązują w sposób analogiczny. Fascynacja, jakiej ulega Antek, nie prowadzi zatem do zasadniczych zmian. Ani zamieszanie dotyczące ślubu wójta, ani nietypowa sytuacja związana z licznymi odwiedzinami „przyjaciół” nowego domu, nie wpływają na uczucia bohatera. Dopiero gdy zobaczy on samą wójtową z bliska, wówczas nastąpi erupcja

jego emocji skierowana w jej stronę. Jedyne urozmaicenie polega teraz na tym, iż poza subiektywnym źródłem dodatkowo wprowadzone zostaje uzasadnienie „obiektywne”: wójtowa istotnie jest najpiękniejszą kobietą we wsi. Olśnienie, jakiego w kościele doznaje Antek, jest momentalne, dlatego dalsze utrzymanie pragnienia wymaga separacji. Zakochany zamiast bliskiego kontaktu z wójtową potrzebuje bezpiecznego dystansu, który osiąga dzięki samotnym wędrownikom na okoliczne wzgórza. Dopiero z tej odległości ogląda dom ukochanej oraz – znowu – postanawia zbliżyć się do niej za pomocą przedmiotu zastępczego. Rolę substytutu pełni teraz rzeźba (krucyfiks), którą Antek postanawia wykonać i ofiarować wójtowej. Jednakże wręczenie prezentu oznaczałoby nawiązanie relacji z ukochaną, a tego Antek boi się najbardziej. Z tego powodu decyduje się na gest połowiczny, który symbolizuje tyleż niespełniony, ile ciągle trwający charakter jego uczucia.

Ostatni etap fabuły *Grzechów dzieciństwa* charakteryzuje się zwiększoną rolą dorosłych. Nie wynika to z faktu, iż stają się oni szczególnie zainteresowani poczynaniami swych dzieci, wręcz przeciwnie: są zbyt zajęci sobą, jednakże znajdują się o wiele bliżej małych bohaterów niż kiedykolwiek. Z tego właśnie powodu żaden przedmiot – nawet podarowana przez ojca strzelba – nie wzbudza tyle zainteresowania, co same działania dorosłych. Kazimierz niemal zaraz po przyjeździe na wakacje stwierdza imitacyjną naturę swego zachowania:

Odpowiednio do postępowania starszych, ja także byłem poważny (GD, 195)⁴.

Przejmowanie tego typu postawy jest elementem „gry”, którą bohater realizuje, ale której – bynajmniej – nie stworzył. Gdy tylko pojawił się w domu, ojciec zakomunikował mu istotne zmiany, jakie pojawiły się w trakcie jego szkolnej nieobecności. Hrabina bowiem znalazła odpowiedniego adoratora, a za jej przykładem poszedł cały dwór, wprowadzając swoistą „modę” na zakochanie (por. GD, 204–205). Kazimierz natychmiast „zaraził się” nowymi obyczajami dorosłych, ponieważ jest przekonany, iż, biorąc w nich udział, odzyska to, co niedawno stracił: bliską osobę. Dlatego w początkowym okresie w jego marzeniach Lonia – córka hrabiny – pełni rolę analogiczną do tej, która stała się udziałem zmarłego Józia. Postępowanie Kazimierza początkowo jest syntezą tego, co aktualnie podpatrzył (ew. przeczytał w powieściach) oraz własnego, szkolnego doświadczenia. Bohater stara się być dumny, zdystansowany i poważny, gdyż tylko w ten sposób – to jest udając dorosłego – będzie mógł zyskać podziw innych. Kazimierz dobrze wie, że skupienie na sobie ich uwagi wymaga odgrywanej obojętności, dzięki której własne pragnienie jest niezauważalne. Dlatego zanim nabierze wprawy w tej trudnej sztuce, podgląda z bezpiecznej odległości Lonię, sprawiając, iż jego zainteresowanie wzrasta, a zarazem wciąż pozostaje ukryte.

⁴ Zasada ta jest bardziej widoczna w przypadku kolejnego dziecka – Walka, który gdy tylko zostawał sam: „brał się pod boki, jak to robili parobcy po obiedzie, głęboko oddychał i przesunąwszy na bakier swój stary kapelusz odpowiadał: – Podjadł se człowiek, Bogu dziękować!... Trza iść do roboty...” (GD, 189).

Konfrontacja jest jednak nieuchronna – i okazuje się, że Kazio trafił na osobę, która identyczną strategią posługuje się z o wiele większą wprawą niż on. Różnica polega tylko na tym, iż Lonia maskuje swoje zainteresowanie za pomocą śmiechu, ironii oraz – niekiedy – szyderstwa. Postępując w ten sposób córka hrabiny, po pierwsze, dokonuje autokreacji, prezentując się jako osoba dumna i niedostępna oraz, po drugie, niszczy strategię Kazia, ponieważ zmusza go do odkrycia własnych zamiarów. Kluczowym wydarzeniem w tym procesie jest scena zrywania lili. Lonia stawia przed swym amantem trudne wyzwanie, które ten podejmuje, kompromitując się przy tym brakiem zręczności. Ponadto, odkryta zostaje jego relacja z Walkiem, którą córka hrabiny wykorzystuje – jak słusznie zauważa Janina Kulczycka-Saloni⁵ – w celu jeszcze większego ośmieszenia Kazimierza. Jej zabiegi były niezbędne, ponieważ omal nie okazała wzruszenia na widok zerwanych kwiatów. Natomiast nadając całemu zdarzeniu satyryczny komentarz, udało jej się doprowadzić do tego, iż Kazimierz przyznał się do swego zauroczenia, o czym zresztą niemal natychmiast dowiedzieli się wszyscy dorośli. Od tego momentu bohater, jak sam wyznaje (por. GD, 206), stał się wiernym sługą Loni. Ten bowiem, kto pierwszy odłoni swe pragnienie, traci niezależność i zostaje skazany na subordinację wobec tego, kogo otwarcie uwielbia.

Wbrew narzekaniom Kazimierza należałoby stwierdzić, iż stabilizacja tego układu byłaby także dla niego korzystna; dokładnie tak, jak to miało miejsce w końcowym etapie przyjaźni z Józkiem. Wszelako w trakcie kolejnej przygody Lonia nie będzie już w stanie ani zapanować nad emocjami, ani zatuszować śmiechem ich ekspresji. Kiedy zatem staje się oczywiste, iż pocałowała omdłego Kazimierza (i na tym polega jego „wina”), stara się odwrócić całą sytuację na swoją korzyść. W tym celu (podobnie jak poprzednio, tyle że w sposób pośredni) powiadamia o tym hrabinę i ma nadzieję, że ona dokona odpowiedniej interpretacji całego zajścia, podkreślając „bohaterstwo” amanta. Dzieje się jednak odwrotnie: wydarzenie to dostarczyło matce pretekstu do zerwania kontraktu oraz rozpoczęcia zagranicznego wyjazdu, w wyniku czego relacja Kazia i Loni zostaje radykalnie przerwana.

* * *

Zestawienie *Antka* i *Grzechów dzieciństwa* pod względem struktury pragnienia przypomina rozwidlenie, które tylko w początkowym etapie rozwija się analogicznie. W *Antku* relacja bohatera zarówno w stosunku do elementów rzeczywistości, jak też osób, zawsze pozostaje bezpośrednia i naturalna. Oznacza to, iż autonomia podmiotu (przynajmniej na poziomie psychologicznym) uzyskuje tu najwyższy stopień. W celu jej zilustrowania konieczne jest zatem wprowadzenie permanentnego osamotnienia oraz prezentacja innych (tak dorosłych, jak rówieśników) w kategoriach anty-wzoru, z którym bohater nie może się utożsamić. W *Grzechach*

⁵ J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1967, s. 244.

dzieciństwa Prus dochodzi do wniosku, iż taka koncepcja możliwa jest do przyjęcia tylko we wczesnym okresie rozwoju; okresie poprzedzającym socjalizację. Kiedy jednak proces ten się rozpocznie, wówczas relacje, w których dziecko uczestniczy, tracą bezpośrednią naturę. Pisarz wyraźnie zwraca też uwagę, iż najważniejszą rolę odgrywają rówieśnicy, gdyż dorośli dostarczają jedynie standardów zachowań, które bywają rozmaicie wykorzystane. Ci pierwsi natomiast są mediatorami nader bliskimi: to dzięki nim podmiot uzyskuje kontakt z samym sobą; to ich oczami – w przyjaźni lub miłości – patrzy na siebie, niestrudzenie szukając samoakceptacji. Z tego właśnie powodu samotność jest dla bohaterów największym nieszczęściem, które niszczy ich plany i nadzieje.

II. EKSPULSJA

Labuda stawia hipotezę, zgodnie z którą nie jest wykluczone, iż Antek przeczuwa, że jest kozłem ofiarnym mieszkańców wsi⁶. Intuicja jest trafna, chociaż dalece nieprecyzyjna, ponieważ takie rozpoznanie u tego (ani żadnego innego) bohatera się nie pojawia. Jeśli bowiem ktoś jest kozłem ofiarnym, to nikt – a przede wszystkim on sam – nie może o tym wiedzieć. Ten paradoks zostaje wyjaśniony w pracach René Girarda, który badając teksty dotyczące ekspulsji, podzielił je na dwie grupy, w zależności od tego, czy kolektywne prześladowanie tworzy ich strukturę czy temat.

A więc – konkluduje Girard – zanim w związku z jakimś tekstem odwołamy się do pojęcia kozła ofiarnego, powinniśmy zadać sobie pytanie, czy mamy do czynienia z kozłem ofiarnym tekstu (ukrytą zasadą tworzącą jego strukturę), czy też z kozłem ofiarnym w tekście (z tematem zdecydowanie w nim widocznym). Jedyne w pierwszym wypadku tekst winien być określony jako prześladowczy. Taki tekst jest sterowany przez efekt kozła ofiarnego, o którym nie mówi. W drugim przypadku sytuacja jest odwrotna; tekst mówi o efekcie kozła ofiarnego, któremu nie jest poddany. Taki tekst nie dość, że nie jest już tekstem prześladowczym, lecz ujawnia ponadto prawdę o pewnym prześladowaniu⁷.

Kozioł ofiarny tekstu jest więc ukrytym mechanizmem, kształtującym strukturę na najgłębszym poziomie, tak iż proces ten pozostaje niezauważalny. Na jej powierzchni natomiast pozostają widoczne jedynie tzw. stereotypy prześladowań, które stanowią podstawowy wyznacznik funkcjonowania tego mechanizmu. O tym, iż w *Antku* istnieje kozioł ofiarny tekstu, przekonuje obecność wszystkich wskazanych przez Girarda stereotypów⁸. Pierwszy z nich polega na stanie wewnętrznego kryzysu, któremu podlega dana społeczność. Pomimo iż nowela koncentruje się na losach bohatera, to jednak kwestia organizmu zbiorowego jest w niej dyskretnie sygnalizowana. Rozpad wspólnoty wiejskiej pokazany jest w trzech wymiarach, za każdym jednak razem nacisk położony został na problem zacierania różnic, które zapewniały bezpieczną stabilizację.

⁶ A. W. Labuda, *op. cit.*, s. 118.

⁷ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 173.

⁸ *Ibidem*, s. 21–36.

Pierwszym symptomem kryzysu jest fakt, iż wszyscy – albo prawie wszyscy – stosują przemoc wobec najbliższych lub bezbronnych. Nauczyciel karze uczniów, którzy względem siebie też są opresywni; ostatecznie nawet matka bije swoje dziecko, a drugie – bezwiednie doprowadza do śmierci. Kulminacją tego procesu jest tajemnicze samobójstwo, w sprawie którego sołtys musi opuścić karczmę. Drugim znakiem kryzysu jest rozkład lokalnej administracji. Osoby postawione na jej szczycie – sołtys i wójt – nie posiadają autorytetu, a nawet są ewidentnie lekceważone przez pozostałych mieszkańców. Trzeci symptom wprowadza karnewałowy motyw zamiany ról: w zdestabilizowanej społeczności wójtową może być Cyganka, rolnikiem – flisak, gospodyni – komornicą, a kowalem – chłopiec. Podsumowaniem skutków kryzysu jest powódź, która zapewne często nawiedzała nadwiślańskie wsie. Jednak jeśli fakt ten zostanie odczytany metaforycznie, okaże się, że oznacza on stan chaosu, w którym nie obowiązują dotychczasowe normy i hierarchie. Do takiej interpretacji skłania fakt, iż oficjalnym pretekstem do usunięcia Antka jest powstały w wyniku powodzi głód, który obejmuje całą wieś.

W takich okolicznościach pojawia się drugi stereotyp, który tworzą oskarżenia kierowane pod adresem przyszłej ofiary. One również dzielą się na trzy grupy i żadna z nich nie omija Antka. Chłopcu zarzuca się, po pierwsze, podważanie lokalnych autorytetów (nauczyciel, kowal), a także kwestionowanie „prawa ojców” związanego z pracą na roli. Drugi i trzeci powód do winy dostarcza jego uczucie skierowane w stronę wójtowej. Dzięki niemu bowiem Antek zarazem łamie – albo zamierza złamać – dziewiąte przykazanie, jak i dopuszcza się profanacji, spoglądając namiętnie na kobietę w trakcie nabożeństwa⁹.

Trzecim stereotypem są tzw. znaki ofiarniczej selekcji, dzięki którym jednostka jest łatwa do wytypowania. Antek należy, po pierwsze, do marginesu, będąc „odmieńcem” czy – ewentualnie – „wiejskim artystą”. Nie jest wprawdzie naznaczony ułomnością fizyczną, ale pod tym względem też odbiega od normy, gdyż jest – o czym wiedzą kobiety – zbyt przystojny. Należy też, po trzecie, do grupy najbiedniejszych, najniżej sytuowanych, którymi wszyscy pogardzają.

Girard stwierdza, że jeśli ktoś (w warunkach kryzysu) spełnia wszystkie te kryteria, gromadzi wokół siebie powszechną niechęć. Na tym właśnie polega zasadniczy pomysł kompozycji fabularnej tej noweli, co nadzwyczaj trafnie dostrzegł Zygmunt Szweykowski, pisząc, iż:

[...] wszystkie motywy *Antka* są tak ułożone, aby wykazać narastanie konfliktów bohatera z otoczeniem (pierwsze lata dzieciństwa, szkoła, kuźnia, miłość i odejście w świat); temat utworu to zjawisko przede wszystkim ma na celu i dlatego różne postacie i ich życie uwzględnione są o tyle, o ile łączą się z wątkiem głównym i jedynym¹⁰.

Spostrzeżenie to trzeba jednak uzupełnić o jego konsekwencje. Kiedy konflikt przekroczy dopuszczalny poziom, ofiara zostaje poddana jednomyślniej ekspul-

⁹ Labuda przytacza interesujące świadectwa niektórych recenzentów, którzy z tego powodu byli zgorznięci *Antkiem* (por. A. W. Labuda, *op. cit.*, s. 43–47).

¹⁰ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 85–86.

sji: następuje jej usunięcie ze wspólnoty, i na tym właśnie polega finał biografii Antka. Jeśli w *Antku* pojawia się kozioł ofiarny tekstu, to należy postawić pytanie o podmiot, który doprowadził do takiego uformowania narracji. Kwestia nie jest oczywista, ponieważ – o czym zapominają komentatorzy – ta nowela posiada nie jednego, a dwóch narratorów. Posługując się znanymi kategoriami Henryka Markiewicza¹¹, stwierdzić należy, iż w tekście występuje zarówno narrator autorski fingujący, jak i narrator fingowany. Ten drugi jest personą, którą autor stwarza, aby uwiarygodnić swoją narrację. W *Antku* tym narratorem jest ktoś, kto zamieszkuje miejsce akcji – ktoś, kogo można by nazwać „wiejskim gadułą” – i dlatego przedstawia on wypadki z perspektywy ich naocznego świadka. Dla niego – tak jak dla każdego mieszkańca – ani wina Antka, ani dobroczynny charakter jego ekspulsji nie podlega wątpliwości. Efekt kozła ofiarnego powstaje w tej narracji samoczynnie i bezwiednie, tkwiąc w jej najgłębszej strukturze.

Narrator autorski pojawia się na początku i na końcu narracji, kiedy to kieruje do czytelnika komentarz tendencyjny¹². Jest to persona nader ambiwalentna: przedstawia się jako ktoś, kto – niczym pozytywistyczny uczonek – potrafi odróżnić prawdę od złudzenia, które powstaje w obrębie zjawisk przyrodniczych. Jednakże kiedy komentuje dopiero co zakończoną historię, dyskretnie milczy o tym, co tak naprawdę we wsi zaszło. W przypadku Antka nie potrafi – albo udaje, że nie potrafi – dokonać jednoznacznej kwalifikacji jego postępowania. Nie ocenia zatem ekspulsji, chociaż domaga się jej przerwania. W tym celu powołuje się na ideologię pracy organicznej, nakazującej pomagać wszystkim, którzy działają dla dobra społeczeństwa.

* * *

Grzechy dzieciństwa zawierają radykalnie odmienną wizję ekspulsji. Zastosowanie terminologii antropologicznej pozwala stwierdzić, że strategia narracyjna polega tu na prezentacji kozła ofiarnego w tekście. Oznacza to, iż mechanizm prześladowczy zostanie zdemaskowany, a ofiara – oficjalnie uniewinniona. Obie kwestie pisarz akcentuje równie silnie. Ani Józio, ani Walek nie popełniają bowiem żadnych przestępstw, a mimo to dosięga ich prześladowanie i odrzucenie, którego nieuzasadniony charakter zostaje przez narratora (i nie tylko) stwierdzony¹³. Dokonując podwojenia tego procesu, Prus tym razem nie posługuje się retorycznym gestem. Pokazuje natomiast, iż mechanizm opresyjny funkcjonuje równie sprawnie na wsi, jak w mieście. Najważniejszy jest jednak opis samego procesu, który w obu przypadkach jest analogiczny i odmienny zarazem. Podobieństwo polega

¹¹ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 81–83.

¹² Z. Szweykowski, *op. cit.*, s. 79.

¹³ Arbitralny charakter ekspulsji oznacza również, iż zostaje ona pozbawiona sankcji transcendentnej. W *Antku* „błogosławieństwo” Andrzeja jest w istocie teologicznym uzasadnieniem wygnania bohatera, natomiast w *Grzechach dzieciństwa* narrator w stosunku do Walka zauważa, iż: „Bóg, który wciąż patrzy na takie dziecko, musi mieć duszę smutną. Zrozumiałem też, dlaczego na świętych obrazach jest zawsze poważny i dlaczego w kościele trzeba cicho rozmawiać i chodzić na palcach” (GD, 190).

przede wszystkim na tym, iż wśród stereotypów prześladowczych nie pojawia się ani pierwszy, ani drugi. Ekspulsja nie jest powiązana z kryzysem, a nawet odbywa się w warunkach, które zakładają funkcjonowanie stabilnego porządku (szkoła, dwór). Z tego zatem powodu nie występują oskarżenia o jego naruszenie, jakie zazwyczaj formułuje się pod adresem przyszłej ofiary. Istnieje tylko jedno wyjaśnienie tego braku: prześladowanie odbywa się niemal wyłącznie wśród dzieci, które z założenia tworzą społeczność jednolitą albo taką, w której ustalone podziały niezwykle szybko tracą rzeczywisty charakter. Z tego powodu jedynym stereotypem prześladowania, jaki tu występuje, są znaki selekcji. Ich rozkład nie jest jednak równomierny, ponieważ Józio posiada tylko jeden, który polega na ułomności fizycznej (jest wątyły, garbaty). Natomiast Walek skupia na sobie wszystkie trzy: wśród szlacheckich dzieci jego pochodzenie kwalifikuje go do odmiennej mniejszości; jest uznawany za pobawionego rozumu oraz należy do marginesu wiejskiej biedoty. O tym, iż ta różnica nie jest bez znaczenia, przekonuje natężenie prześladowania, któremu podlegają obaj chłopcy. Józio jest wprawdzie bity i terroryzowany przez kolegów, ale ponieważ jest im równy, dlatego potrafi się bronić. Stara się zatem przekupić najsilniejszych kolegów, a także nie powiadamia o ich zachowaniu nauczycieli. W ten sposób udaje się mu nieco powstrzymać złowrogi mechanizm, tak iż powstaje sytuacja zawieszenia: Józio nie jest ani w pełni akceptowany, ani całkowicie odrzucony. Znajduje się więc „na obrzeżach” społeczności uczniowskiej; jest tolerowany tylko dlatego, że pozwala bezkarnie wyładować na sobie nagromadzoną przez wszystkich agresję.

Natomiast w przypadku Walka wykluczenie jest radykalne i jednoznaczne, chociaż dokonuje się bez zastosowania przemocy. Początkowo, dzięki sporadycznym kontaktom z Kazimierzem chłopiec ten uzyskał równie graniczny status. Wystarczyło jednak, aby Walek pokazał dzieciom, że uważa się za równego im, i że będzie brał udział w ich najbardziej ekscytujących zabawach, a utraci wszystko, co dotąd zdobył. O ile zatem Józio otrzymuje od kolegów namiastkę akceptacji, o tyle Walek zostaje natychmiast pobawiony złudzeń. Ulega im zresztą tym łatwiej, iż rówieśnicy jako jedyni nie stosują wobec niego przemocy. Dlatego też ekspulsja, która nastąpiła tak „późno”, jest dla niego nie tylko bezzasadna, ale i szczególnie okrutna. Pokazała bowiem, iż każdy, poznawszy go bliżej, odwróci się od niego, choćby czynił wszystko, aby do tego nie doszło. Najważniejsza różnica polega jednak na tym, iż ekspulsja Józia zostaje przerwana, a w przypadku Walka ulega finalizacji. Oba procesy zamykania i przełamania opresji zostały oparte na tej samej – naśladowczej – zasadzie. Tylko ona bowiem zapewnia konsolidację grupy przeciw jednostce. Dlatego wśród uczniów panuje „moda” na prześladowanie, z której nikt nie zamierza się wyłamać. Jednakże wystarczy pojedynczy gest, który przeciwstawi się tym zachowaniom, a cały mechanizm zostanie przerwany i obróci się, również na zasadzie „mody”, w swoje przeciwieństwo.

Analogiczny gest okaże się nieskuteczny, kiedy Walek postanawia opuścić wieś. Kazimierz bowiem zawiódł jego zaufanie: najpierw pozwolił mu na zbliżenie, a następnie brutalnie go odepchnął. Podobnie jak w szkole działanie nie wyini-

kało z sympatii do Józia, tak w scenie ucieczki znad rzeki antypatia do Walka nie jest szczerą. Zachowanie Kazimierza jest bowiem bezpośrednio uzależnione od postępowania rówieśników. Ponieważ zaś Lonia i Zosia „już” odrzuciły chłopca, zatem Kazimierz jedynie powtórzy ich reakcję. Dziecięcy mimetyzm doprowadzony został zresztą do ostateczności, ponieważ sam Walek, skazując się na wygnanie, postępuje zgodnie z „zaleceniem”, które otrzymał od starszych.

* * *

Girard zauważa, iż przejście od kozła ofiarnego tekstu do kozła ofiarnego w tekście polega na odślonięciu prawdy o prześladowaniu. Proces ten zakłada zatem maksymalizację kompetencji poznawczych podmiotu, który dokonuje takiej demistyfikacji.

Zestawienie *Antka z Grzechami dzieciństwa* nieuchronnie prowadzi do wniosku o poszerzeniu perspektywy epistemologicznej pisarza. Można by nawet zaryzykować tezę, iż wiedza Prusa na temat opresji jest w *Grzechach dzieciństwa* tak duża, iż pozwala mu na dokonanie pewnego eksperymentu. Polega on na usunięciu pierwszych dwóch stereotypów. Pisarz bowiem jest przekonany, iż każda ujedliconą grupą – a dzieci stanowią jej najlepszy przykład – wykazuje silne tendencje w kierunku ekspulsji.

Eksperyment jednakże nie eliminuje zupełnie dorosłych ze swojego zakresu. Ich zadanie polega bowiem na przeciwdziałaniu i powstrzymaniu tego rodzaju zachowań, które dla nich są natychmiast widoczne. Niestety, taka funkcja wyraźnie przekracza ich możliwości. Prus – i w tym aspekcie jego wiedza osiąga dramatyczne apogeum – pokazuje nawet, iż rodzice dają się wciągnąć w ten sam, prześladowczy mechanizm. Ani ojciec Józia, ani matka Walka nie potrafią przed nim obronić swych dzieci. Pierwszy najpierw jest obojętny wobec tego, co się dzieje w szkole z jego synem, a następnie pośrednio przyczynia się do jego śmierci, lekceważąc zagrożenie spowodowane ulicznym wypadkiem. Natomiast matka Walka sama stosuje wobec niego okrutną przemoc, która staje się bezpośrednią przyczyną jego ucieczki. Los tego wiejskiego dziecka jest szczególnie bolesny, ponieważ zostaje on odrzucony zarówno przez rówieśników, jak i dorosłych.

Poznawcza pasja kieruje zatem Prusa w stronę dorosłych, których działania też nie są nieuzasadnione. *Grzechy dzieciństwa* są porażającą diagnozą, ponieważ pokazują zerwanie elementarnych więzi. Pisarz prezentuje bowiem cztery domy, w których zauważa ten sam problem: brak obojga rodziców. Pod tym względem społeczeństwo jest jednolite, gdyż niepełna rodzina pojawia się zarówno wśród arystokracji (dom Loni) czy średniej szlachty (dom Kazimierza i Zosi), jak również u mieszczan (dom Józia) i wiejskiego proletariatu (dom Walka). Prus z żelazną konsekwencją pokazuje, iż dzieci są wiernym obrazem swych rodzin. Niezależnie bowiem od tego, czy nieobecność partnera została spowodowana śmiercią (ojciec Loni, matka Kazimierza) czy rozstaniem (rodzice Józia i Walka), samotni rodzice są nieszczęśliwi, a nikt nie jest w stanie dać miłości, gdy sam jej potrzebuje i szuka w najrozmaitszy sposób. Dorosły pochłonięty tym zajęciem nie zauważa, że jego

dziecko czyni dokładnie to samo, chociaż szanse ma o wiele mniejsze. Dlatego niepowodzenie przychodzi szybko, a wraz z nim utrata wszelkiej nadziei. Dziecko rezygnuje i – najczęściej – odchodzi, a rodzic dopiero wtedy zauważa, jak wielką poniósł stratę.

Ta kwestia jest szczególnie podkreślana w przypadku Walka, który jest pozbawionym ojca chłopcem, jakim wszyscy zgodnie pogardzają. Pod tym względem istnieje analogia między Antkiem a Walkiem, tyle że w drugiej sytuacji narrator wyraźnie naświetla prześladowcze mechanizmy. Walek jest więc prawdą o Antku, która wreszcie została odsłonięta.

Wszelako przejście od kozła ofiarnego tekstu do kozła ofiarnego w tekście nie odbywa się wyłącznie na płaszczyźnie epistemologicznej. Dla Prusa bowiem kwestia ta ma również aspekt etyczny. W *Antku* żaden z narratorów nie podejmuje tego zagadnienia, natomiast w *Grzechach dzieciństwa* ekspulsja podlega jednoznacznie negatywnej ocenie. Jednakże *Grzechy dzieciństwa* przynoszą nie tylko stwierdzenie winy, ale przede wszystkim jej osobiste wyznanie. Na tym polega konfesyjny charakter tej pierwszoosobowej narracji, która nie bez powodu przypomina spowiedź kogoś, kto „już” wie, na czym polegał jego błąd. I nie tylko jego, gdyż wszyscy – dorośli i dzieci – w równym stopniu są tu odpowiedzialni za odrzucenie. Obie części *Grzechów dzieciństwa* kończą się bowiem rozpaczą ojca (Józia), matki (Walka), a także samego narratora. Oni nie ujrzą więcej swoich bliźkich, dlatego płaczą przede wszystkim nad własnym losem.

III. LITERATURA

Motyw dziecka funkcjonował niemal w całej literaturze polskiej dziewiętnastego wieku. Wszelako paradygmatyczne realizacje tego tematu zostały ukształtowane przez romantyzm, dlatego nawet w późniejszym okresie, jak zauważa Anna Kubale:

W obrazie dziecka – samorodnego geniusza odślania 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 „przyglupów” nigdy nie ma charakteru metafizycznego – jak w romantyzmie – zawsze objaśniony bywa w kategoriach społecznego oskarżenia¹⁴.

Z tej trafnej obserwacji wynika jednak, iż między ujęciem romantycznym a pozytywistycznym więcej jest podobieństw niż różnic. Zasadnicza struktura obu koncepcji oparta zostaje na przeciwieństwie między jednostką („dzieckiem-artystą”) a zbiorowością („światem”); przeciwieństwie, któremu nadawany jest metafizyczny (romantyzm) lub społeczno-ideologiczny (pozytywizm) sens.

Antek jest utworem, w którym romantyczny motyw dziecka-artysty wykorzystany został w celu propagowania pozytywistycznego programu pracy organicznej.

¹⁴ A. Kubale, *Dziecko* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 201.

Dlatego za przekaz ideologiczny odpowiedzialny jest narrator autorski, który bezpośrednio zwraca się z nim do odbiorcy. Pomimo iż następuje tu – założony – akt komunikacji, to jednak, zgodnie z zasadami prozy tendencyjnej, sytuacja ta jest zupełnie adialogiczna: narrator poucza, a czytelnik uznaje jego sądy za słuszne¹⁵.

Wszyscy, którzy próbowali czytać *Grzechy dzieciństwa* w podobny sposób, dochodzili do przekonania, które najtrafniej wyraził Jan Lipski, stwierdzając, iż:

[...] mamy tu do czynienia z rzadkiej wartości klejnotem beletrystycznym, którego artystyczny kształt harmonizuje z ideowymi treściami, niełatwymi co prawda do bezpośredniego scharakteryzowania, ale niewątpliwymi i co do swej postępowości, i co do intensywnego oddziaływania na czytelnika¹⁶.

Nieprecyzyjny przekaz ideowy wynika z faktu, iż Prus postanowił ulokować go nie poza fabułą, jak w *Antku*, ale w samym jej wnętrzu. Pisarz umieszcza więc czytelne odwołania do trzech dominujących dyskursów ideologicznych: konserwatyzmu (GD, 160), pozytywistycznej pracy organicznej (GD, 167) oraz emancypacji (GD, 204). Za każdym jednak razem okazuje się, iż ci, którzy się nimi posługują, nie czynią tego w sposób bezinteresowny. Legitymizm ojca Kazimierza wynika z finansowych korzyści, których źródłem jest służba u pani „hrabiny”. Natomiast teoria dotycząca organizmu społecznego czy roli kobiet dostarcza znakomitego uzasadnienia dla zachowań ludycznych (Kazimierza i jego rówieśników) lub zabiegów miłosnych (panny Klementyny).

Z pozytywistycznego programu Prus nigdy nie zrezygnował¹⁷, jednakże *Grzechy dzieciństwa* przynoszą wyraźną separację literatury od publicystyki. Tylko w ramach tej ostatniej dyskurs ideologiczny staje się uzasadniony, a i to jedynie dlatego, iż podlega dyskusji oraz polemice. Literatura, która – jak np. *Antek* – używa świata przedstawionego w charakterze *exemplum* programowych tez, zapomina o istocie ludzkiej kondycji, która niewiele ma wspólnego z ideologią w stanie czystym.

Wszelako w *Grzechach dzieciństwa* Prus jest jeszcze bardziej radykalny, ponieważ wyciąga ostateczne wnioski z podwojenia osoby narratora, które zostało zastosowane w *Antku*. Dystans między narratorem autorskim a fingowanym oznacza bowiem, iż pisarz nie ma dostępu do „wnętrza” opowiadanej historii: między perspektywą zewnętrznego obserwatora (narrator autorski) a punktem widzenia uczestnika zdarzeń (narrator fingowany) nie istnieje żadna interakcja, komunikacja czy przepływ informacji. W *Grzechach dzieciństwa* narrator autorski począ-

¹⁵ Por. A. Martuszevska, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Gdańsk 1970.

¹⁶ J. J. Lipski, *Postowie* [w:] B. Prus, *Grzechy dzieciństwa*, Warszawa 1953, s. 61.

¹⁷ Jeszcze w 1890 r. pisarz użył sformułowania, które wydaje się echem komentarza, jakim był zamknięty *Antek*: „Praca organiczna toć to wszelka produkcja, wszelkie uczenie się, wszelkie kojarzenie się ludzi do uczciwych celów; toć to właściwie życie każdego społeczeństwa, które nie może ustawać ani na chwilę, nawet w razie wojny, epidemii, *powodzi* i innych klęsk elementarnych” (B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1962, t. XII, s. 124–125; kursywa moja – C.Z.).

kowo także stara się zająć postawę neutralnego świadka. Skutek takiej strategii jest następujący:

Przebieg mojej edukacji w klasie pierwszej nie przedstawia żadnych wybitniejszych momentów. Dziś, patrząc na owe czasy z historycznej odległości, koniecznej, jak wiadomo, dla sformułowania obiektywnego sądu wyznaję, że w ogólnych zarysach życie moje zmieniło się niewiele. W szkole trochę dłużej przesiadywałem w zamkniętej sali, w domu – trochę więcej biegałem po otwartej przestrzeni. Zmieniłem cywilne ubranie na mundur, a osoby, pracujące nad harmonijnym rozwinięciem moich fizycznych i duchowych uzdolnień, zamiast dyscypliny – używały różgi. I oto wszystko. (GD, 167).

Projekt literatury tendencyjnej, który opiera się na prezentacji świata z perspektywy wyłącznie zewnętrznej, zostaje więc ironicznie zanegowany. Dla Kazimierza przejście z okresu dzieciństwa do etapu szkolnej edukacji jest przecież zasadnicze, gdyż dokonuje metamorfozy jego wnętrza. Nie oznacza to, iż narracyjny dystans jest zupełnie bezużyteczny; wręcz przeciwnie: jest konieczny, jednakże pod warunkiem, że zostanie uzupełniony o dane bezpośredniego doświadczenia. Dlatego w *Grzechach dzieciństwa* nieustannie przenikają się dwie płaszczyzny: narratora autorskiego (będącego osobą dorosłą) oraz narratora fingowanego (będącego owym dzieckiem). Ich związek jest tak ścisły, iż precyzyjne rozdzielenie jest w zasadzie niemożliwe; obaj nieustannie współpracują: drugi dostarcza epickiego materiału, a pierwszy dokonuje jego interpretacji i oceny.

O ile zatem wizja literatury proponowanej przez pozytywizm wydaje się Prusowi naiwna w swym wyłącznym obiektywizmie, o tyle wizja romantyczna jest również zbyt wąska, gdyż przecenia aspekt subiektywny. Do takiego wniosku prowadzi zestawienie ostatnich scen, którymi pisarz zamyka fabułę *Antka* i *Grzechów dzieciństwa*. W obu bowiem przypadkach pojawia się krzyk i płacz matki, która traci swojego syna (Antka lub Walka). Zgodnie z zasadą ludowego paralelizmu w uczuciach tych uczestniczy także przyroda, dlatego oba utwory kończą się padającym deszczem. Jednakże w *Antku* narrator fingowany cytuje krążącą w powszechnym obiegu „pieśń”, która jest zniekształconą wersją *Ducha sieroty* Teofila Lenartowicza. Narrator opowiada jedynie o wędrowce chłopca, ale dalsza (nieprzytoczona) część ballady zawiera wypowiedź samego bohatera. Stwierdza on, iż to głód i mróz „skazał” go na śmierć, a jego duszę na opuszczenie rodzinnej wsi. Perspektywa narratora oraz jego bohatera są u Lenartowicza identyczne, gdyż pierwszy nie kwestionuje wyjaśnień, jakich udzielił drugi. Oznacza to, iż *Duch sieroty* dokonuje podwójnej naturalizacji ekspulsji, która zostaje uznana za fakt, po pierwsze, oczywisty i, po drugie, wywołany przyczynami naturalnymi. Dokładnie tak kwestia ta jest ujęta przez narratora fingowanego noweli, dlatego poetycki cytat doskonale harmonizuje z uprzednią postawą opowiadacza.

Ponieważ *Grzechy dzieciństwa* prezentują radykalnie odmienną eksplikację odrzucenia, dlatego opowiadanie pozbawione jest poetyckiej kody. W jej miejsce Prus wystawia krzyk matki, który trwa, rozchodząc się po całej okolicy. „Prozaiczne” zakończenie jest bowiem odwróceniem i zaprzeczeniem „poetyckiego”: zamiast sztucznej, estetycznej formy pojawia się wierny zapis wołania; zamiast poetyckiego uobecnienia, jakie unieśmiertelnia wygnańca, jest krzyk stwierdza-

jący bolesną nieobecność tego, kto został odrzucony; więcej nawet: zamiast potwierdzenia i pogodzenia się z ekspulsją, z którego poezja czerpie swoje źródła, pojawia się wspólne wyznanie winy, które dla narratora staje się początkiem pisania.

Antek z perspektywy *Grzechów dzieciństwa* jest więc zbyt romantyczny i zbyt pozytywistyczny zarazem. Bodaj jedynie Szweykowski zwrócił na to uwagę, stwierdzając, iż:

W traktowaniu świata dzieci autor *Grzechów dzieciństwa* zerwał zupełnie z sentymentalizmem i tendencyjnością [...] ¹⁸.

Oba modele literatury okazują się niewystarczające wobec dokonanego odkrycia. Pisarz jest bowiem przekonany, że literatura musi łączyć to, co romantyzm i pozytywizm starannie oddziela. Prus w *Grzechach dzieciństwa* – implicite – formułuje zatem etykę aktu twórczego, który powinien łączyć zarówno bezpośrednie doświadczenie, jak i krytyczny dystans. Perspektywa pisarza powinna zatem mieć charakter zarówno „wewnętrzny”, jak i „zewnętrzny”, ponieważ tylko wtedy będzie on w stanie ująć istotę egzystencji. Na razie – w roku 1883 – zastosowanie tej metody pojawia się tylko w odniesieniu do świata dzieci. Ale już niedługo Prus wykorzysta to odkrycie, pisząc swoje arcydzieła: *Placówkę*, *Lalkę* czy *Emancypantki*. Polemizując z Aleksandrem Świętochowskim w związku z techniką literacką *Lalki*, pisarz poczynił nader interesujące wyznanie:

Kiedy zaczynałem pisać, robiłem to częścią instynktownie, częścią przez mimowolne naśladownictwo. Produkcje moje były zbiorem dorywczych obserwacji, kombinowanych zapewne na tle tego, co kiedyś czytałem. Każdy początkujący autor robi to samo ¹⁹.

Wedle tej recepty napisany został *Antek*. Dojrzały Prus znacznie więcej uwagi przywiązuje do obserwacji. Dzięki niej już wie, że mechanizm imitacyjny nie ogranicza się do kopiowania literackich poprzedników, ale stanowi podstawowy wymiar ludzkiego istnienia. *Grzechy dzieciństwa* są pierwszą próbą odsłonięcia tej prawdy.

Cezary Zalewski

ANTEK AND THE SINS OF CHILDHOOD:
A TURNING-POINT IN BOLESŁAW PRUS'S WRITING

Summary

This is a comparative analysis of two short stories by Bolesław Prus, *Antek* and *The Sins of Childhood*. The principal aim of the argument is to demonstrate that the publication of the latter story marks a watershed in Prus's writing. The novelty of *The Sins of Childhood* is indicated by both the changes in the way the writer creates his main character and handles his social environment and a shift in Prus's approach to literary fiction. Whereas *Antek* remains alienated and autonomous, the main character of the other story is given to mimicking his peers and, to an even greater extent, the adults. On the level of social behaviour, *Antek* shows the expulsion of the title character, an action which goes on unopposed, while *The Sins of Childhood* demystify unjustified persecution.

¹⁸ Z. Szweykowski, *op. cit.*, s. 97.

¹⁹ B. Prus, *Słowno o krytyce pozytywnej [w:] Pisma, op. cit.*, t. XXIX, s. 196.