

EWA PACZOSKA
(Uniwersytet Warszawski)

OD SZKICU DO OBRAZU I Z POWROTEM POD SZYCHTAMI BOLESŁAWA PRUSA



OPOWIADANIE *POD SZYCHTAMI* należy do wczesnych utworów Bolesława Prusa z okresu pierwszego dziesięciolecia jego twórczości. Otwiera cykl *Szkice warszawskie*, drukowany w roku 1874/1875 na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Cały zbiór został pomieszczony w tomie *Drobiazgi* z roku 1891, gdzie jednak Prus nie zachował kolejności i numeracji poszczególnych opowiadań. Ważny jednak wydaje się fakt, że – już jako autor *Lalki* i pisarz w pełni dojrzały – uznał (inaczej niż wielu późniejszych edytorów jego noweli) cały ten cykl za godzien ponownej edycji. *Szkice warszawskie* napisał felietonista i autor humoresek z „Muchy”, ktoś, kto chyba jeszcze nie czuł się pisarzem – ale na pewno był już czujnym obserwatorem rzeczywistości. Wzorce gatunkowe patronujące temu zbiorowi, to właśnie humoreska, felieton, korespondencja, także oczywiście, zgodnie z tytułem, „szkic”, wykorzystujący bez wątpienia model szkicu fizjologicznego, chętnie realizowany w okresie międzypowstaniowym¹ przez takich autorów, jak Józef Ignacy Kraszewski, Wacław Szymanowski, Kazimierz Władysław Wóycicki. „Kanoniczny” dla tego gatunku zbiór to oczywiście *Szkice i obrazki* z roku 1858, gdzie zamieszczony został między innymi tekst *Fizjologia Saskiego Ogródu* – do którego, jak wskazuje Barbara Bobrowska, nawiązuje Prus w drugim opowiadaniu *Szkiców warszawskich* pod tytułem *Ogród Saski*. Z kolei jako wzorzec do utworu *Pod*

1 Zob. J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972.

szychtami badaczka (idąc za Józefem Bachórzem) wskazuje szkic portretowy Wóycickiego *Przekupka warszawska*².

Maciejowa „spod szychtów” nie jest jednak przekupką, ale warszawską śmieciarką. Jej skrócony, zaledwie półstronicowy portret w istocie wykorzystuje zasadę szkicu fizjologicznego – oparty jest na kilku charakterystycznych rysach, którymi chętnie posługują się autorzy tego rodzaju środowiskowych typologii. Narrator wykorzystuje tu także stylizację gwarową, szukając efektu językowego obrazu tego egzotycznego dlań świata. Egzotycznego – ponieważ obserwator, także zgodnie z regułami szkicu, doń nie należy (to dlatego kształty śmieciarki porówna do pięknej Heleny). Przypomnijmy, że autor fizjologii odgrywa rolę poszukiwacza prawdy w mikroodślonach, których zbiór przynieść ma sprawdzoną i pełną wiedzę o świecie, zgodnie z zasadą organizującą tę wizję rzeczywistości: „od kamyków do mozaiki”. Zamiast jednak przystąpić do następnych podobnych w charakterze mikroobserwacji, narrator Prusa, ujawniwszy wcześniej swe zainteresowania „fizjologa”, wycofuje się, znika – zresztą wraz z panią Maciejową, przywołaną jeszcze raz w drugim segmencie utworu, ale z daleka, z zupełnie odmiennej perspektywy.

Na plac „pod szychtami” patrzymy tu z góry, wykorzystując też optykę zmiany: czasu, przestrzeni, pogody, ukształtowania terenu. Plac staje się w tym miejscu wręcz figurą zmiany – bo „rozwała się” nieoczekiwanie nad Wisłą i podlega nieustannej metamorfozie, zależnej, jak mówi narrator, od „epoki” kształtującej jego obraz. Jeśli inne miejsca w mieście, jak przywoływany tu Ogród Krasińskich, mają strukturę stałą, w tym fragmencie miejskiej przestrzeni wszystko się nieustannie destabilizuje. W okresie przyboru wody w Wiśle plac to „rodzaj przylądka i półwyspu”³, w czasie suszy – wyschnięta ziemia niczyja i wielki śmietnik. Zmieniają się też ludzie, którzy odwiedzają to miejsce. Jedyną stałą jakością pozostaje wrażenie „rozłazenia się”, rozkładania, nie tylko dlatego, że w porze suszy tu właśnie pani Maciejowa „łata wiecznie rozłazący się kaftanik”. Przestrzenią przybierającą kolejno formy: jeziora, półwyspu, sadzawki, bagna, błota i śmietniska, rządzi reguła destrukcji, organizuje ją wektor śmierci. Egzotyczny w pierwszym segmencie szkic z życia „nizin” zamienia się w rozpoznanie sił rozkładu.

To dlatego w segmencie trzecim śmietnisko przy ulicy Dobrej zostaje porównane do cmentarza. Tu wrażenie „rozłazenia się” przestrzeni, z daleka przypominającej rozrastanie się zbuntowanych, rakowatych komórek, zyskuje dodatkowe efekty, bo znów następuje zmiana perspektywy. Wraz z narratorem

2 B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk 2004, s. 126.

3 B. Prus, *Pod szychtami*, w: tegoż, *Drobiazgi*, Warszawa 1892, s. 4.

skracamy dystans, znajdujemy się bardzo blisko obserwowanego obiektu: „Najwstrętniejsze kupy różnorodnych szczątków wypierają się nawzajem, tworząc pstry dywan, nad którym pływa obmierzła woń padliny i spośród dziur którego listki nędznej, skrofulicznej trawy wydzierają się do słońca, jakby błagając go o ratunek przeciw haniebnemu sąsiedztwu”⁴. Obserwatora nie chroni tu już ani dystans poszukiwacza osobliwości, ani odległość topograficzna, jest atakowany ze wszystkich stron i wobec „miazmatów” rozkładu musi stracić poczucie bezpieczeństwa. „Kanał, śmietnik i filtry” – trójca organizująca przestrzeń placu pod szychtami – „[...] nasuwa pytanie: po co człowiek żyje na tym świecie? Czy po to, aby służyć za ogniwo między kanałem a filtrem?...”⁵. Po tej refleksji żurnalistycznego poszukiwacza mądrości narrator jednak znów rezygnuje z wybranej wcześniej roli, nie chce, choć przecież mógłby, dalej zajmować się „higieną i filozofią”. Znowu porzuca wybraną perspektywę obserwacji, bo ta nieuchronnie zdaje się prowadzić w stronę jakiegoś dziennikarskiego stereotypu czy ustabilizowanej formuły mówienia o życiu w mieście.

Kolejna odsłona placu pod szychtami pokazuje mieszkańców – „najwykleszych gości tej pustki”. Oprócz pojawiających się już wcześniej śmieciarzy, gałganiarek i uliczników widzimy warszawskich „drabów” odpoczywających przed „nocną zmianą”. Dlaczego narratorowi śpiący w cieniu belek wydają się „[...] na pierwszy rzut oka podobniejsi do rozstrzelanych niż do spoczywających”⁶? To obcy – uosabiający wszystkie cechy tego miejsca: aporetyczność, poczucie zagrożenia, cień destrukcji. A może dlatego że po drugiej stronie społecznego porządku reprezentują siły rozkładu – niby oddychają, a już nie żyją, nie zbierają sił do życia, lecz do śmierci. Te postacie są więc jakąś zapowiedzią obserwacji z ostatniej już odsłony placu pod szychtami: to także „pozbawione kształtu okruchy”, strzępy, części jakiejś całości rozfragmentowanej na śmietniku-cmentarzu. Słońce, tak samo jak wiosna, nie nadaje temu „umeblowaniu” życia, podkreśla tylko martwość i jałowość.

W odsłonie ostatniej uwaga narratora i czytelnika nieustannie przerzuca się z perspektywy bliższej do dalszej. O ile w drugiej części utworu wykorzystuje się optykę całego miasta na plac pod szychtami, o tyle teraz wektor się odwraca – „spod szychtów” rzucamy okiem na Warszawę, która przybiera tu formę onirycznej malarskiej wizji:

Spojrzymy:

Na lewo, gdzieś aż w nieskończoność, ciągnie się szeroka smuga bladej, mętnej, że nie powiem trupiej jasności: to rzeka. Na prawo piętrzy się kolosalny, dziwnie poszczerbiony

4 Tamże, s. 5.

5 Tamże, s. 5–6.

6 Tamże, s. 6.

wał: to miasto. Po jednej i drugiej stronie, wyżej i niżej, migocą krwawe lub brudnożółte iskry: to światła w mieszkaniach. Tuż przy ziemi majaczy jakaś delikatna, nieujęta mgła: to wilgotne gnojowisko dyszy zarazą...⁷

Smugi jasności i ciemności, światło, które nie oświetla, tylko budzi uczucie zagrożenia, majaczące niewyraźne kształty – to wszystko układa się w warszawski nokturn niepokojący nie tylko wrażeniem osaczenia, ale przede wszystkim, niemożliwością nazwania, wyjaśnienia. Miasto nie tylko wygląda groźnie – bo przypomina nekropolię (rzeka, symbol życia ma „trupią jasność”). Niepokoi także tym, że okazuje się „nieujęte”, niewyraźne mimo tylu podejmowanych wcześniej prób.

To dlatego narrator chciałby jeszcze raz przetrząść gdzieś swoją, jak to nazywa, „zmęczoną uwagę”. Zmęczoną kolejnymi próbami uchwycenia specyfiki miejsca i poszukiwaniem języka dla jego opisu. Może też – powtarzalnością odnajdywanych wciąż znaków rozkładu i śmierci. To także uwaga znużona wielością bodźców (wzrokowych, węchowych), od których w tym fragmencie przenosimy się w przestrzeń doznań słuchowych. Narrator wykorzystywał tę sferę już na samym początku, gdy oddawał głos śpiewającej pani Maciejowej, dbając o dostarczenie czytelnikowi niezbędnej szkicowi fizjologicznemu przyprawy kolorytu lokalnego. Audiosfera przywoływana w zakończeniu ma zupełnie inny charakter, coraz bardziej substancjalną ciemność wypełniają: szum, plusk, szelesty, nieuchwytnie odgłosy „pracy śmierci” (jak np. „staczający się kamyk”), w końcu zaś „zgrzyt, chrapanie i szamotanie” psa targającego „kość wszczępioną między belki”⁸. Na skutek tych odgłosów i, jak mówi narrator, „igraszki zmysłów”, plac pod szychtami rozrasta się w gigantyczne, zagarniające całe pole obserwacji, cmentarzysko „na tle mrocznego i ogromnego nieba”, na którym za chwilę pojawi się apokaliptyczna bestia. I choć widzimy tu tylko psa „bez pana i dachu”, te specyficzne przygody narracji i percepcji kończą się obrazem ciemności wysyłającej sygnały agresji i rozkładu.

Pięć odśłon placu pod szychtami zdaje się wykorzystywać zasadę konstruowania prawdy o rzeczywistości, znaną z warszawskich szkiców fizjologicznych. Jednak zasady te w sposób jawny narusza, bo kolejne obserwacje wzmagają poczucie niejasności i rozplływania się efektów obserwacji. Co więcej – tak wyrazisty w pierwszej odśłonie zamysł opisu typologizującego, niemal od razu demonstracyjnie zostaje porzucony, by w końcu ustąpić miejsca perspektywie egzystencjalnej. Sekwencyjny układ tekstu *Pod szychtami* wiezie zatem od szkicu fizjologicznego czy „obrazka” do o b r a z u – zagarniającego całość

7 Tamże, s. 7.

8 Tamże, s. 8.

perspektywy, sugerującego sensy symboliczne, co zupełnie inaczej ustawia czy organizuje dynamikę znaczeń.

Prus wykorzystuje więc poetykę szkicu do własnych celów. Nie tyle wpisuje się w określoną konwencję literacką (w każdym zresztą z tekstów cyklu realizowaną w różnym stopniu) – co raczej się do niej „dopisuje”, czy wręcz podejmuje z nią dialog, a może grę. Ustabilizowane na literackiej mapie, ale już w latach siedemdziesiątych trochę przestarzałe „szkice fizjologiczne” (choćby te, które wskazałam), pełnią tu bowiem przede wszystkim funkcję intertekstu, a nie wzornika! W jakim zaś celu są przywoływane? By okazać nieprzystawalność konwencji do ambicji poszukiwacza prawdy? A może po to – by podjąć dyskusję o możliwości przedstawienia, co czyniłoby ze szkicu *Pod szychtami* miejsce refleksji o charakterze autotematycznym.

By odpowiedzieć na to pytanie, musimy najpierw odpowiedzieć sobie na inne, prostsze, a mianowicie: co to jest szychta? Słownik warszawski podaje, że w XIX wieku szychtą nazywano pryzmę desek czy belek⁹. Narrator noweli Prusa kilka razy mówi nam o „cieniu belek” czy o „stosie belek”, które „przybierają postać mogił”. Co więcej, w ostatnim fragmencie tekstu, z szychtą kojarzą się także słupy telegrafów, bo „sterczą jak szkielety szubienic” – telegraf nie jest tu symbolem życia, zwycięskiej cywilizacji i wolnego przepływu wiadomości, lecz znakiem jakiejś komunikacyjnej zapaści. Nazwa „pod szychtami” okazuje się więc idealnie przystawać nie tylko do swojego topograficznie określonego desygnatu – zaniedbanego placu nad Wisłą. Kumuluje w sobie cechy doświadczenia historycznej klęski i cywilizacyjnego zapóźnienia, staje się symbolem zmiany, której podlega miejska przestrzeń. Także – symbolem walki sił rozkładu i sił życia, demontażu i kreacji, które odsłaniają kolejni narratorzy Prusa, idąc drogą od topografii do mitografii, od szkicu fizjologicznego do obrazu, a potem znów do szkicowego fragmentu, który wciąż nie daje percepcyjnej pewności.

Oprócz rozbiórkowej „szychty” innym podobnym zjawiskiem i jednocześnie symbolem organizującym sensy tego opowiadania jest oczywiście kaftan pani Maciejowej. Utwór zaczyna się bowiem od sceny, gdy ta dobrze rozpoznawalna bohaterka warszawskiej fizjologii „łata swój kraciasty watowany kaftanik” i klnie, bo ciągle rozłazi się jej w palcach; jak dowiadujemy się później, „łata w i e c z n i e r o z ł a ż ą c y s i ę kaftanik”¹⁰. Kaftanik się rozłazi, bo został kupiony u Żyda, na tandecie, nie może być jednak wyrzucony czy powtórnie sprzedany, bo nikt się już nań nie nabierze. To dlatego Maciejowa nazywa

9 *Słownik języka polskiego*, pod red. A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, Warszawa 1909, t. 6, s. 697.

10 B. Prus, dz. cyt., s. 3–4; podkr. – E.P.

kaftanik „utrapieniem”, przeklinając go, „aż ryby uszy nastawiają”. Wzmianki o wiecznym łataniu kaftana włączone zostają w rytm ciągle ponawianych prób opisanego placu „pod szychtami”. Rozłączające się szwy tkaniny stają się szwami tekstu składającego się z odrębnych fragmentów połączonych bez trudu dającą się zauważyć fastrygą. Zmęczenie i irytacja szyjącej przekładają się na uczucia obserwatora, który – wzorem autorów „fizjologii” – chciałby wreszcie zespolić ze sobą zapisane mikrohistorie. To coraz bardziej obsesyjne pragnienie nie daje się jednak zrealizować – bo perspektywa scalenia okazuje się optyką rozkładu, demontażu. Możemy tylko domyślać się jakiej całości pozostałością jest szychta, nie możemy jej natomiast zrekonstruować na podstawie „stosu belek”! Narrator patrzy, nadśluchuje, wącha, stosuje ogląd z bliska i daleka, używa różnych perspektyw i sposobów opisu, posługuje się optyką fizjologa, dziennikarza i melancholijnego zbieracza osobliwości, by w końcu rozstać się z czytelnikiem w pół słowa – jakby w miejscu, gdzie tkanina tekstu znowu domaga się scalającej interwencji.

Szychta – chaotyczny zbiór fragmentów przechowujących znaki utraconej całości – i obraz rozłączającego się kaftana w oczywisty sposób kierują uwagę interpretatora na trop związany z filozofią Thomasa Carlyle’a. Na czytana przez wszystkich pozytywistów powieść Carlyle’a *Sartor Resartus* jako na jedno z filozoficznych źródeł prusowskiego idealizmu (czy raczej jego specyficznego wariantu) wskazuje Maciej Gloger, przypominając, że „[...] niezwykle dzieło Carlyle’a znajdowało się w księgozbiornie Prusa i budziło jego zainteresowanie jako fenomen stylistyczny”¹¹. Zainteresowania te badacz łączy jednak dopiero z dojrzałą twórczością autora – czyli z *Lalką* i późniejszymi nowelami o charakterze parabolicznym, choć sam zwraca uwagę na fakt, że Prus miał także wydaną dużo wcześniej, bo już w roku 1864, pracę Hippolyte’a Taine’a o idealistach angielskich (nieprzetłumaczoną nigdy na język polski), której jednym z głównych bohaterów jest Carlyle¹². Mógł ją więc już (a także inne dzieła tego autora obecne przecież w Polsce w edycjach francuskich) znać bezpośrednio lub z drugiej ręki już w latach siedemdziesiątych, gdy powstały *Szkice warszawskie*.

Na pewno wiele wspólnego z pomysłami Carlyle’a ma prusowskie „rozbieranie śmietnika” czy szychty. Bo choć nie patrzy tu na nas Carlyle’owskie „oko dziejów”, okruchy i kawałki znajdujące się na warszawskim Powiślu czytane są z taką samą uwagą jako znaki jakiejś całości.

11 Powieść Carlyle’a została przełożona na język polski przez Sygurda Wiśniowskiego dopiero w latach osiemdziesiątych (zob. M. Gloger, *Idealizm w „Lalce” czyli Prus i Carlyle*, w: *Świat „Lalki”. 15 studiów*, red. J.A. Malik, Lublin 2005, s. 49).

12 H. Taine, *L'idéalisme anglais: étude sur Carlyle*, Paryż 1864.

Nawet twardy bruk jest tylko zmysłowym obrazem, po którym kroczy się do nicości. A czas, niczym szeroka czarna tablica ciągnie się przed nami i za nami. A tobie może się wydawać, że ten kołek do wieszania sukni ma tylko swoje dzisiaj i jest bez wczoraj i bez jutra. [...] Przyjacielu, zechciej w tym kołku zobaczyć oko dziejów, przyoblekające wszechjestestwo¹³.

Rekonstruując w swej powieści tajemniczą filozofię „świata odzianego”, Carlyle pokazuje, jak poprzez znaki czasu czy „szatę” rzeczywistości dostrzec „ideę tworzącą”¹⁴. Metafora sukni, szaty („wszystkie ziemskie sprawy człowieka «spinają guziki i haftki jego ubioru»”¹⁵) prowadzi do wizji rzeczywistości złożonej z tego, co zakryte i tego, co zakrywane, z pozoru i domagającej się deszyfracji tajemnicy istnienia.

Nie ma odłączania i oddzielenia, nawet zwiędły liść włączony jest we wspólny obieg, płynąc w bezbrzeżnej powodzi ruchu, żyjąc pod coraz innymi postaciami, przeobrażając się nieustannie. Nie należy więc pogardzać żadnym odpadkiem [...]. Gdy człowiek mądrze przyjrzy się nawet najpospolitszemu przedmiotowi, z pewnością zauważy, że na wszystkie rzeczy patrzy filozoficzne oko nieskończoności.¹⁶

Szukając dominanty cykliczności *Szkiców warszawskich*, warto przypomnieć ten fragment z dzieła profesora Teufelsdröcka:

Prawdziwie szczęśliwy jest ten, kto swoim wzrokiem przenika każde przybranie człowieka (cielesne i urzędowe, pieniądze-papierowe i państwowo-papierowe), docierając do jego prawdziwego człowieczeństwa; kto w wielkim mocarzu umie dostrzec też jego ułomny układ trawienny, a w najskromniejszym włączędzie, przypadkowo spotkanym domyśleć się godności i tajemnicy.¹⁷

Carlyle’owski autor *Filozofii odzieży* dysponuje też jako obserwator rzeczywistości dwiema cechami, które zdają się organizować opowiadania Prusa – potrafi się śmiać i potrafi się dziwić. „Człowiek, któremu obce jest zdziwienie, który niczemu się nie dziwi (a tym samym niczego nie uwielbia) [...] jest tylko parą szkiełek bez oczu”¹⁸. Charakterystyczne, że w tym fragmencie Carlyle używa podobnej metafory, którą za ponad pięćdziesiąt lat posłużą się Henri Bergson i Bolesław Leśmian – ten ostatni w swojej obronie

13 T. Carlyle, *Sartor Resartus*, przeł. L. Buczkowski i Z. Trziszka, w: L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 192.

14 „Wiadomo, że ani w prawodawstwie, ni w krawiectwie człowiekiem nie rządzi sam przypadek, przeciwnie – jego ręką kieruje tajemnicze działanie. W każdej nowej modzie i sposobach ubierania się można wykryć ideę tworzącą [...]” (tamże, s. 205).

15 Tamże, s. 220.

16 Tamże, s. 239.

17 Tamże, s. 235.

18 Tamże, s. 236; podkr. – E.P.

intuicji i postawy dziecięcego dziwienia się światem – mówi tu bowiem o wrogach tajemnicy, którzy rozpoznają świat przy pomocy „smugi światła z latarki”¹⁹. Wycięte przez latarkę fragmenty świata często pokazuje autor *Szkiców warszawskich* – i zawsze kompromituje wywiedzioną z takich obserwacji perspektywę poznawczą. By odkryć pod szatą zdarzeń i ludzkich kreacji perspektywę uniwersum, badacz musi, jak pisze Carlyle, porzucić perspektywę *cogito* i jego ograniczenia, przyjąć, że nasze życie jest być może snieniem czy snem²⁰, a „[...] ten rzekomo trwały i stały świat jest tylko lotnym przestworem, a tylko nasze «ja» jest rzeczywistością jedyną”²¹.

Współcześni badacze widzą w Carlyle’u prekursora późniejszych przemian związanych z „eseizacją” prozy czy nawet z „nową powieścią”²². Ma to przede wszystkim związek z tym, że *Sartor Resartus* samą swoją konstrukcją podkreśla chaotyczność ludzkiego doświadczenia. „Carlyle z premedytacją «organizuje» w swojej książce efekt chaosu [...]. Chce więc unaocznic to, co umyka ludzkiemu oku”²³. Przypomnijmy, że w workach profesora Teufelsdröcka (autora dzieła o filozofii odzieży) spoczywa „pomieszane mnóstwo Arkuszy, a częściej Świstków i Okrawków” – są tam też Sny, Anegdoty, Urywki z myśli, fragmenty rozpraw, zapisy autobiograficzne: „[...] we wszystkich Workach panuje to samo zamieszanie; [...]. Tuż obok wymownej Przemocy «Z powodu Przyjęcia Biretu Doktorskiego», leżą rachunki od praczki [...]”²⁴. Rekonstruując (i referując) owo nie do końca przecież w powieści uobecnione dzieło o filozofii odzieży, autor wykorzystuje strategię cytatów, zręcznie żonglując „zmyślnie spreparowanymi przez samego siebie materiałami dokumentalnymi”, dzięki czemu uzyskuje status „konstruktora cudzych światów”²⁵. Zanurzając się w chaos fragmentarycznych świadectw, za każdym razem widzianych przez czytelnika w innej odsłonie czy w odmiennym zestawieniu, narrator *Sartora* powtarza wciąż gest scalania na chwilę nieznanego jako całość dzieła, by po kilku stronach dokonać jego demonstracyjnej dekonstrukcji. Owo Carlyle’owskie „jak?” pozostaje więc w ścisłym związku z pytaniem: „co?”, a powieść ma oczywiście charakter metatekstowy. Jej konstrukcja pokazuje bowiem człowieka jako medium buszujące wśród tekstów czy znajdujące się w ciągłym poszukiwaniu tekstu, który ciągle okazuje się albo nie

19 Tamże, s. 237.

20 Por. tamże, s. 222.

21 Tamże, s. 223.

22 Z. Trziszka, *Intermedium*, w: L. Buczkowski, dz. cyt., s. 131.

23 Tamże, s. 137.

24 T. Carlyle, dz. cyt., s. 138.

25 Z. Trziszka, dz. cyt., s. 139.

do napisania, albo nie do odczytania. Jednocześnie – bez wątpienia odsyła do samego procesu poznawania świata albo do struktury ludzkiego umysłu, który czepia się fragmentu, kawałka, by czym prędzej nadbudować nad nim własną narrację. Nie tylko konstrukcja powieści, ale w ogóle ludzkie widzenie świata ma zatem charakter kolażowy – bo nieustannie scalamy wedle swoich zapotrzebowań i na swoją miarę okrucy sensów ukrytych w zmiennej materii (czy – używając metafory Carlyle’a – pod osłoną szaty) rzeczywistości. Nie przypadkiem badacze łączą z inspiracją Carlyle’owską dwudziestowieczną formę powieści worka czy nowoczesnej sylwy.

Strategie zastosowane w szkicu *Pod szychtami* interesująco spotykają się więc z pomysłami Carlyle’a z *Sartora*. W powieści tej w pewnym momencie akcji pojawia się opis „dziwnego miasta”, który mógłby patronować rozpoznaniom Prusa: „Dziwne to miasto, niczym kałuż pełna rozczynu [...]”²⁶. Na jego obraz składają się następujące elementy: „całun z mgły”, współobecność czy wspólnota „wesołych i smutnych”, ciasnota, natłok ludzkich istnień i spraw poprzedzielanych kruchymi ścianami domów. Uderzają tu symultaniczna jednoczesność zdarzeń i mijanie się epilogów z początkami, intencji z rodzajem spełnień²⁷, wariantywność losów, wrażenie przypadkowości i przeplatania się różnych wątków jednocześnie. Płatanina, gmatwanina, chaos sprzecznych głosów, natłok różnych narracji, bo miasto to wylęgarnia opowieści na granicy życia i fikcji, składają się tu na szczególną strukturę o charakterze palimpsestu. Palimpsest i szyfr określają też w jakimś sensie obraz Warszawy w opowiadaniu Prusa i w całym cyklu *Szkice warszawskie*. Kolejne odsłony placu pod szychtami pokazują warstwy czy słoje rzeczywistości – charakterystyczne dla obserwacji dokonywanej z perspektywy śmietnika, gdzie rzeczywistość traci swoją formę i przybiera nową, jakby niezależnie od planów i woli jej uczestników. Spod różnych języków czy konwencji, którymi mówi się tu o Warszawie, prześwitują wciąż kolejne, niepokojąco zawieszając sens już dokonanych rozpoznań. Kaftan się rozłazi, podobnie jak kształty świata, z których pozostała tylko „szychta”. Jak wobec tego doświadczenia sformułować dyspozycje obserwatora?

Wróćmy więc do owej „drugiej ręki”, która prawdopodobnie podsuwa Carlyle’a Prusowi, czyli do Taine’a. Choć, jak wspominałam już na początku, autor *Szkiców warszawskich* nie do końca chyba jeszcze czuje się pisarzem – wciąż ma przed sobą wybór literatury jako swego miejsca i swojego losu. Dlatego częściej mówi wówczas o obowiązkach felietonisty, a zarazem każ-

26 T. Carlyle, dz. cyt., s. 192

27 Por. tamże, s. 193.

dego obserwatora życia. W roku 1874, gdy pisze *Pod szychtami*, tak wylicza te obowiązki: „Sumiennosc w notowaniu faktów, intencja w wynajdywaniu przyczyn, subtelny krytycyzm w sprawozdaniu, na koniec o b r a z o w o ś ć w kombinowaniu wszystkich elementów [...]”²⁸. Jest to też czas ważnych refleksji pisarza na temat możliwości i warunków naśladowania rzeczywistości, co związane jest z czytaniem Taine’a. Zygmunt Szweykowski zwraca uwagę na dość wczesną u Prusa fascynację filozofią sztuki Taine’a²⁹.

[...] sztuka, jak uczy Taine, polega nie na kopiach, lecz uwidocznieniu nowych cech realnego życia. [...] Wszyscy patrzymy na świat, lecz niewiele w nim widzimy; dopiero badacze i artyści z chaosu rzeczy i wypadków wydobywają pojedyncze szczegóły, pokazują je ludziom i tym sposobem rzucają światło na otaczającą nas pomrokę.³⁰

Ta znana formuła z kroniki zapisana została, co prawda, później, bo w roku 1883, ale na ślady lektury Taine’a przez Prusa natrafiamy już wcześniej. Zarysowana w cytowanym fragmencie opozycja kopiowanie – realizm jest oczywiście niesłychanie ważna dla taine’owskiej estetyki podkreślającej, że „naśladowanie bezwarunkowe, dokładne” nie może być celem sztuki, bo wtedy za idealny zapis obrazu rzeczywistości można by uznać stenografowane „procesy z sądów kryminalnych”³¹. Taine mówi wręcz, że dzieło sztuki musi być w pewnym sensie „niedokładne”. Przedmiotem naśladowania powinien być bowiem nie wygląd ludzkiego ciała czy otaczających człowieka przedmiotów, lecz „stosunek i zależność wzajemna części”³², a więc struktura obserwowanej rzeczywistości. Warto w tym miejscu przypomnieć, że pozostający w rękopisie *Zeszyt – pamiętnik* Prusa z lat 1866–1874 zawiera szkic *Rzecz każdą uważać należy w stosunku do innych rzeczy* [...]. Ujęcie i zapis tej struktury ma bezpośredni związek z tym, co artysta zobaczył jako „cechę istotną” przedmiotu, „a w następstwie ideę zasadniczą” opisywanej przez siebie rzeczywistości³³. Najciekawsza wydaje się tu analiza procesu, który wpływa na odkrycie owej „idei zasadniczej” (czy *faculté maîtresse*, mówiąc językiem Taine’a) przez artystów. Warunkiem jej odnalezienia – a więc także warunkiem prawdy w sztuce – jest doznawanie przez nich wobec rzeczy „[...] uczucia samorzutnego; cecha jakiegoś przedmiotu wstrząsnęła nimi, następstwem zaś tego wstrząśnienia jest wrażenie silne i im właściwe”. Dzięki temu specjalnemu

28 B. Prus, *Na czasie*, „Kolce” 1874, nr 12; podkr. – E.P. Przedruk w: tegoż, *Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1956, t. 1, cz. 1, s. 43.

29 Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 109–113.

30 B. Prus, *Kroniki*, t. 6, s. 238.

31 H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Lwów 1911, t. 1, s. 19.

32 Tamże, s. 22.

33 Tamże, s. 27.

wrażeniu (czy specyficznej wrażliwości pisarza) nagle zauważona przezeń cecha istotna zostaje w dziele pokazana „[...] jaśniej i dokładniej, niż się ona w przedmiotach rzeczywistych wyraża”³⁴. Wróćmy raz jeszcze do tekstu *Pod szychtami*. Kończy się on zapisem wstrząsu, którego doznaje narrator, i którym dzieli się z czytelnikiem. Odczuwa lęk przed ciemnością i odgłosami szamotaniny, nie mogąc z początku ich zidentyfikować. Tego uczucia przerażenia i doznania rozpadu świata – jakie może sobie tylko wyobrazić albo wyśnić – wskutek chwilowej utraty świadomości – nie rozprasza rozpoznanie całkiem prozaicznego i błahego źródła hałasu. Jakbyśmy w tym momencie, pod wpływem wstrząsu, doświadczyli błysku rozpoznania – choć jest to światło, które nie rozprasza ciemności, tylko ją pogłębia. Wydobytą w ten sposób taine’owską „cechę zasadniczą”, a więc kluczem do kreacji literackiej prawdy, okazuje się doświadczenie destrukcji i bezdomności.

Jak ma się ono do następnych części cyklu? W poszukiwaniu dominanty cykliczności przypomnijmy układ całego zbioru: inicjalnym opowiadaniem cyklu jest *Pod szychtami*, zamykającym – *Wigilia*. Oba teksty łączy: zróżnicowanie perspektywy narracji i punktów obserwacji, spotkanie optyki obrazu fantastycznego z drobiazgowo odtworzonym światem realiów, zza którego wyłaniają się po deszyfracji ślady wyższego porządku, w końcu palimpsestowy zapis doświadczenia miasta. W tej ramie umieszczone zostały teksty o zupełnie innym charakterze: dziennikarskie migawki z życia stolicy, oglądane okiem przybysza – albo z prowincji, albo z jakiegoś miejskiego „skądinąd”, bo nawet narrator opowiadania *Na Saskiej Kępie*, który nazywa Warszawę „naszym miastem”³⁵, czuje się jak przybysz w egzotycznej krainie stołecznej rozrywki. Łączy te migawki także rozpoznanie narratora *Ogrodu Saskiego*: „niby znam te miejsca, a nie znam?”³⁶. Ale przede wszystkim to, że każdy z tych tekstów usiłuje opowiadać o mieście i jego mieszkańcach którymś z wypróbowanych już języków lub kanonów gatunkowych. Znowu przenosimy się w demonstracyjnie porzucony w tekście *Pod szychtami* świat organizowany przez konwencję szkicu fizjologicznego czy „obrazka”. Powracają tu bohaterowie międzypowstaniowych fizjologii, owe typowe aż do bólu „panny Marie” – „najprzyjemniejsze szatynki” w mieście, ich szczęśliwi i nieszczęśliwi epuzerzy, naiwni prowincjusze przeżywający w stolicy traumatyczne i śmieszne doświadczenia poznawcze. Powraca znowu język humoreski, korespondencji, felietonu z „kurierka”, nastawionego na efekty ściśle lokalne, nawet – gazetowej kroniki towarzyskiej czy sądowej.

34 Tamże, s. 35.

35 B. Prus, *Na Saskiej Kępie*, w: tegoż, *Drobiazgi*, Warszawa 1892, s. 74.

36 Tenże, *Ogród Saski*, w: jw., s. 32.

Co wynika z tak opowiadanych przygód bohaterów? Żałośnie banalne wnioski o wyższości cwane warszawiaka nad mieszkańcem prowincji czy o znanej uczuciowej niestałości panien na wydaniu? Teksty czytane razem niosą jeszcze inne przesłanie; „fizjologiczną” galerię typów dopełniają o całkiem nowe doświadczenie inkongruencji, nieprzystawalności. Procedury poznawcze bohaterów okazują się zawodne, języki nie mogą ogarnąć sygnałów rzeczywistości. Doświadczenie to formułuje Mateusz z utworu *Po co przyjechali?*: „[...] na wszystko patrzyłem, ale jakoś nic...”³⁷. Bo bohaterowie patrzą nie tam, albo nie w ten sposób, co trzeba – co daje efekt satyryczny czy wręcz groteskowy. Wszyscy są jakby nie na swoich miejscach, jakby w świecie ściśle wyznaczonych ról i przypisanych do nich sposobów mówienia nastąpiło jakieś przesunięcie, niezauważalne, ale istotne w skutkach. Znani i lubiani bohaterowie fizjologii zostają ustawieni w całkiem nowych warunkach – co nie znaczy przecież, że są to jakieś nowe wyzwania poznawcze czy doświadczenia o charakterze traumatycznym. Bo są to przecież niezbyt groźne przygody kogoś, kto nie dojechał tam, dokąd się wybierał albo przespał w trawie wystawę żniwiarek, albo po prostu się pomylił. Albo – użył niewłaściwego języka jak bohater zamykającej całość *Wigilii*. Czego więc szuka autor w tym świecie?

Może tego, o czym pisze dziś Jolanta Brach-Czaina, zajmując się rzeczywistością „zdarzeń niepozornych”, które nazywa „światem, przezroczyściego trwania”. Jak mówi, „Utożsamianie niepozorności z tym, co nieciekawe, jest poważnym błędem. [...] Niepozorność wiąże się ze skupieniem na procesie istnienia [...]”³⁸. Sfera zdarzeń niepozornych: „Obejmuje zjawiska niepotrzebujące niczyjej uwagi, by istnieć. W pełni należą do niej niepozorni ludzie [...]; istnienia półprzezroczyste, których się nie zauważa. Ich obecność ma jednak związek ze spokojem powolnego trwania i gwarantuje, że podstawowe sprawy idą dobrze [...]”³⁹. Takiej gwarancji nie dają obserwacje „niepozornych ludzi” ze *Szkiców warszawskich* Prusa. Bo na przykład perypetie bohatera *Wigilii* dają efekt komiczny (jak i jego wybory stylistyczne), ale wiedzą przecież do „świadomości swego nieszczęścia” i „wigilii sieroty”, choć bohater nie czeka przecież na narodziny Jezusa, tylko na pocałunek panny Marii.

Utwór zamykający cykl każe nam zatem znów powrócić do „placu pod szychdami”, do obrazu owej dziwacznie umeblowanej, jak mówi narrator, „pustki”. Choć każdy plac, co podkreśla, jest zawsze pusty, tu doświadczenie

37 Tenże, *Po co przyjechali?*, w: jw., s. 175.

38 Jolanta, córka Ireny, wnuczka Bronisławy, prawnuczka Ludwika [J. Brach-Czaina], *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 17; podkr. – E.P.

39 Tamże.

nieobecności czy braku ma szczególnie substancjalny charakter. W całym tekście zachodzi specyficzny ruch organizujący na nowo przestrzeń Warszawy. Z egzotycznego pobocza, z miejsca peryferyjnego, plac „pod szychtami” awansuje do rangi nowego centrum miasta, stając się niepokojącą figurą Warszawy po przemianie.

Analogiczny proces rozrastania się pustki w organizmie miejskim opisuje Robert McLiam Wilson w wydanej ponad sto lat później *Ulicy marzycieli*, powieści o dosłownie rozrywającym Dublinie lat siedemdziesiątych wieku XX. Zawiera ona opis pustki – wyrwy, podobny do prusowskiego opisu placu „pod szychtami”. To zniszczony przez wybuch wojny zaułek – wcześniej jego mieszkańcy

[...] mieli swoje dzieje. Ich fabuły, zakrojone na co najmniej osiemset stron, nie powinny być zostać przedwcześnie skrócone do rozmiarów noweli. [...] Co się stało? Prosta rzecz: zator w wąskim gardle historii i polityki. [...] Niektóre fabuły zostały więc skrócone, niektóre zakończone. [...] Tu i ówdzie zieje pusta plama.⁴⁰

Podobna wyrwa – pustka okazuje się w zakończeniu *Pod szychtami* już nie tylko nowym centrum postyczniowego miasta, lecz także – centrum świata. Badacze literackich przedstawień przestrzeni miejskiej, jak Richard Lehan czy Julian Wolfreys, podkreślają integralny związek obrazu miasta ze stanem umysłu narratora i bohatera⁴¹. „Szychta” jako figura miasta stoi w jaskrawej sprzeczności z „umysłem w stanie pozytywnym”, wedle formuły Comte’a. Jako zaś figura tekstu każe pytać o możliwości reprezentacji doświadczenia rzeczywistości.

Wskazywałam już, że szkic *Pod szychtami* da się na pewno czytać w perspektywie autotematycznej. Taka lektura pozwala lepiej zobaczyć autorską drogę do *Lalki*, wytyczaną przez pytania o możliwości „szkicu” i „obrazu”, a zatem także – o możliwości i granice reprezentacji. Nie przypadkiem pytania te stawia często Prus przy okazji refleksji o malarzach i dyskusji o realizmie w sztukach wizualnych. Jest truizmem, że w całej dziewiętnastowiecznej „epoce oka” obraz zajmował miejsce szczególne. W kulturze tamtego czasu oczekiwania odbiorców w stosunku do rzeczywistości zaspokajały na przykład żywe obrazy, dając efekt podobny jak wystawa, forma świetnie zakorzeniona w kulturze XIX wieku, pozwalały budować specyficzne napięcie między widzem

40 R. McLiam Wilson, *Ulica marzycieli*, przeł. M. Grabska-Ryńska, Katowice 2000, s. 241; podkr. – E.P.

41 Zob. R. Lehan, *The City In Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley 1998 (rozdz. 1: *Reading the City/Reading the Text*); J. Wolfreys, *Writing London. The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, London 1998.

a obiektem, umożliwiały uczestnictwo i przeżywanie, przekraczanie granic przestrzeni artystycznej ku doświadczeniu życia. Prus miał szczególnie złośliwy stosunek do żywych obrazów jako formy utrwalającej polskie stereotypy⁴² – być może także dlatego, że taka praktyka kulturowa stabilizowała widzenie rzeczywistości okiem cudzym.

Podobne efekty patrzenia okiem cudzym (tzn. porzucającym najbliższą i najbardziej indywidualną perspektywę obserwacji) dostrzegał także Prus w sztuce idealistycznej i malarstwie historycznym, włączając się w dyskusję – rozpetaną na dobre przez Stanisława Witkiewicza i twórców „Wędrowca” – wokół relacji kategorii „tematu” i „środków” w dziele sztuki. Autor *Pod szychdami* był oczywiście, podobnie jak Witkiewicz, przeciwnikiem oceniania dzieł malarskich wedle tematu czy idei, zwracał uwagę na odmienność środków tej sztuki, pisząc na przykład: „Malarz jest to wirtuoz, który gra na odcieniach światła i na ich kombinacjach, jak muzyk gra na fortepianie”⁴³. Stwierdzenie Prusa, że „Życie w tym obrazie schwycono na gorącym uczynku”⁴⁴, jest wyrazem najwyższego uznania ze strony pisarza. O tym, co oznaczał podobny komplement, możemy się przekonać, czytając jego kronikę poświęconą Aleksandrowi Gierymskiemu z roku 1888. Mowa tu o obrazie *Żydzi modlący się nad Wisłą w święto Trąbek*, przedstawiającym zresztą okolicę podobną do tej spod placu „pod sychdami”:

[...] jest to lewy brzeg Wisły pod Warszawą [...]. Ciągnie się on w naturze przez kilka wiorst, ogląda go co dzień tysiące osób, lecz żadna chyba nie dopatrzyła się w nim nic szczególnego, prócz nieporządku i zaduchu. Dopiero Gierymski w tym niechlujnym krajobrazie odkrył jakieś niedające się opisać piękności i nie tylko odkrył, ale jeszcze nam je pokazał.⁴⁵

Zastanawiając się nad tajemnicą owych „piękności”, Prus dochodzi do wniosku, że obraz ów „[...] posiada [...] coś więcej niż to, co zwykle oko dopatrzy w naturze”. Ten pospolity widok wywołuje w uważnym widzu specyficzne wrażenie („porusza serce”), prowadzi do refleksji przekraczającej horyzont powszedniości:

Bo spojrzycie tylko: wszakże to jest „port” na wielkiej rzece, pod wielkim miastem. I cóż to za port o siedmiu berlinkach?... Co za rzeka, na której widać ledwie jeden żagiel?... Co za miasto posiadające takie bulwary?... Co to za dziwna ludność

42 M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 326. Można tu jeszcze dodać, że na skrzyżowaniu żywego obrazu, malarstwa i literatury działały tak popularne w drugiej połowie XIX wieku dioramy i panoramy.

43 B. Prus, *Kroniki*, t. 10, s. 232.

44 Tamże, t. 8, s. 22.

45 Tamże, t. 11, s. 193.

brudnych obdartusów i co za stosunki społeczne, gdzie jeden modli się, a drugi – przygrywa mu na harmonijce?... [...]

A owa modlitwa izraelskiego ludu!...

Nie jesteście to ten sam lud, który modłami swymi zatopił legiony egipskie, obalał mury miasta i wstrzymał słońce w biegu? [...]

Tak modlił się ten lud wówczas, a d z i s i a j?... Co robi ta gromada nad Wisłą: modli się czy odczytuje rachunki? modli się – czy spaceruje? modli się – czy pilnuje drzewa w tratwach? Nie przedstawiłże Gieryski w swej „kolorowanej fotografii” takich modłów, z których uciekł duch, a została tylko forma jak zeschnięte szczątki owadu, w których już nie ma życia?⁴⁶

Działając jedynie środkami swojej sztuki, nie eksponując „idei”, artysta, którego kronikarz nazywa malarzem światła, „oświetlił” fragment rzeczywistości, ujawniając w niej tajemnicę niedostrzegalną zwykłym okiem. Dzięki temu to, co powszednie, stało się uniwersalne, prowadząc nie tylko do rozpoznania społecznych, ale przede wszystkim – tych egzystencjalnych, związanych z kondycją nowoczesnego człowieka.

Choć całą tę kronikę Prus poświęcił malarstwu, w jej zakończeniu odnosi się do literatury. Ta bowiem, jak pisze, w przeciwieństwie do sztuk wizualnych, ma możliwość przedstawiania idei. Jak ową potencjalność zrealizować – to oczywiście problem, który odnosi się do całej twórczości Prusa. Lecz także uważna lektura *Pod szychtami* może nas doprowadzić do rekonstrukcji Prusowskiej recepty na prawdziwość obrazu literackiego – jeśli użyjemy w tym celu siatki pytań zaproponowanej w cytowanej kronice. Co to za miasto, którego centrum jest wyrwą, pustką, stosem belek? Co to za rzeka, która kojarzy się ze śmiercią, nie z życiem? I jakie doświadczenia uniwersalne prześwitują przez migawki „spod szychtów”? Może takie – że po wielkich wydarzeniach historii zostają ślady, które mówią swoim własnym językiem, zagłuszonym czy upodrzednionym wobec innych w przestrzeni codziennej percepcji? I że te ślady odsłaniają kondycję człowieka jako wygnańca, samotnego w obliczu swoich najważniejszych doświadczeń? „[...] umieć patrzeć i jeszcze raz – patrzeć”⁴⁷ – ta dyrektywa z cytowanej kroniki w tekście *Pod szychtami* prowadzi czytelnika drogą od szkicu do obrazu i z powrotem. Ruch ten – zmiana perspektywy – staje się także bardzo ważnym doświadczeniem odbiorcy⁴⁸. Pozwala mu bowiem zobaczyć zarówno to, co jest, jak i to, czego nie ma – a więc przemówić zatrzymanym w kolejnych odsłonach śladom.

46 Tamże, s. 197.

47 Tamże, s. 199.

48 O znaczeniu doświadczenia ewokowanego przez obrazy z nowelistycznej twórczości Prusa interesująco pisze Ryszard Koziółek (*Co gra „Katarynka” Prusa?*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1).



ABSTRACT

FROM THE SKETCH TO THE IMAGE AND BACK.
BOLESŁAW PRUS' *UNDER A HEAP OF TIMBER BEAMS*

The article is a detailed analysis of the early short story by Boleslaw Prus, who seemingly adapts here the rules of literary “sketch” poetics, popular in the literature of the first half of the nineteenth century. In fact, the writer demonstrates the limitations of this poetics as a means of approaching the truth about the world. This article treats Prus’ short story as an important stage in developing his unique approach to realism. She shows that Prus passes here from “sketch” to “image,” which is a kind of a palimpsestic structure. Inspired by T. Carlyle and H. Taine, Prus creates an image of reality, which is not easily describable. The truth about the world is revealed only by tracking down clues.

KEYWORDS

Bolesław Prus, *Under a Heap of Timber Beams* (*Pod szychtami*), realism, representation, experience, sketch, image