
Antek Bolesława Prusa. Dopowiedzenia
genetyczno-tekstologiczne*

Antek by Bolesław Prus. Genetic-Textual Commentaries

TADEUSZ BUDREWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4557-7260>

e-mail: tadeusz.budrewicz@up.krakow.pl

Abstrakt. Autor stawia tezę, że *Antek* Bolesława Prusa ma dwa porządki genetyczne: 1) motyw zabezpieczeń pożarowych, los chłopskiego samorodnego artysty, który idzie do miasta po naukę, oraz śmierć Rozalki, które mają potwierdzenia w ówczesnej prasie codziennej i świadczą o realizmie utworu; 2) cytaty z modlitewnika i z wiersza Teofila Lenartowicza wiążą *Antka* z tradycją literacką i umożliwiają Prusowi polemikę ideową z patriarchalnym modelem wsi. We wcześniejszych *Duszach w niewoli* awans wiejskiego dziecka-artysty Prus opisał w duchu solidaryzmu ziemiańsko-chłopskiego. W *Antku* pisarz zrezygnował z takiego widzenia ludu i ukazał model chłopca, który stał się bytem samodzielnym.

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, źródło, prasa, cytat, aluzja, *Antek*

Abstract. The author argues that *Antek* by Bolesław Prus has two genetic orders: 1) the motif of fire protection, the fate of a peasant artist with inborn talent who goes to the city for education, and Rozalka's death are confirmed in the daily press of the time and testify to the realism of the novella; 2) quotes from the prayer book and from the poem by Teofil Lenartowicz connect *Antek* with the literary tradition and allow Prus to argue with the patriarchal model of the village. In his earlier *Dusze w niewoli* [*Souls in Captivity*], Prus described the development of a rural child-artist in the

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, Polska, tel.: +48 12 662 60 14.

spirit of peasant-gentry solidarity. In *Antek*, the writer gave up such a view of the people and showed a model of a peasant who became an independent being.

Keywords: Bolesław Prus, source, press, quote, allusion, *Antek*

W 1982 roku ukazała się książka Aleksandra Wita Labudy *Studium o „Antku” Prusa: Recepcja, konstrukcja, konteksty*. Ani wcześniej, ani później równie głębokiej, wnikliwej i wszechstronnej pracy o *Antku* nie napisano. Wysiłki zespołu przygotowującego edycję *Pism wszystkich* Prusa inspirują do podejmowania krytycznej lektury opracowań. Recenzja monografii Labudy za „przejrzysty” uznała „rozdział 5 ze swą analizą odtwarzającą kontekst, w jakim sytuują się wypowiedzi bohaterów (Biblia, Lenartowicz, literatura chłopska) i w jakim – świat autora (literatura „wysoka”) (Wiśniewska, 1984, s. 354). Walor przejrzystości wyводу Labudy zachował trwałość, sam autor jednak zasygnalizował, iż jego ustalenia mogą być skorygowane na podstawie źródeł, do których miał ograniczony dostęp (Labuda, 1982, s. 139). Cyfryzacja zasobów bibliotecznych umożliwia poszerzoną kwerendę źródeł. Jej efektem może być parafraza pierwszego zdania utworu: „Antek urodził się we wsi nad Wisłą”¹ – *Antek* urodził się z matki literatury i ojca dziennikarstwa. Utwór można odczytywać w dwojakim kontekście genetycznym: 1) jako obraz realistyczny odzwierciedlający stan polskiej wsi, który utrwaliła prasa codzienna, i 2) jako dialog z konwencjami i formami literackimi.

1. Z PRASY DO TEKSTU

Zakończenie *Antka* jest niespodzianką kompozycyjną i kłopotem interpretacyjnym. Zwrot do czytelnika pozwala odczytywać utwór „jako realistyczny i tendencyjny obrazek” (Labuda, 1982, s. 80). Pod względem artystycznym zakończenie noweli oceniano krytycznie: „Brak jej końca” („Gazeta Polska”, 1881, 218, s. 1). Ten brak prowadził do prób dopisywania ciągu dalszego (Labuda, 1982, s. 49). Pod względem ideowo-społecznym zdania były różne. Widziano w zakończeniu wyraz „wierności pozytywistycznym ideałom popularyzacji wiedzy i oświaty” (Łęcicki, 2007, s. 30), lecz albo wątpiono w skuteczność autorskiego apelu (Kulczycka-Saloni, 1964, s. 80), albo „nieśmiały apel” pisarza lokowano „bardziej w sferze życzeń niż nadziei i wiary w możliwość jego realizacji” (Żabski, 1996, s. 46). Takie interpretacje są jednak zewnętrzne wobec ukazanego w utworze rozwoju

¹ Wzorem A.W. Labudy (1982, s. 65) ze względu na wielość wydań i krótkość tekstu nie odsyłam do konkretnej stronicy.

psychologicznego chłopca. Temat *Antka* wydaje się prosty: chłopiec opuszcza rodzinną wieś, bo ani on jej, ani ona jemu nie są w stanie nic dać. Można tu widzieć „rezultat ciągle narastających konfliktów z otoczeniem” (Szweykowski, 1972, s. 87), który w efekcie przybrał formę buntu („w rodzinnej wsi stało się *już za ciasno*” – podkreślenie T.B.). Więc buntownik stale podważający autorytety (matka, nauczyciel, kowal) i odczuwający ograniczenia wsi czy bezradny sierota oczekujący pomocy od „Boga i dobrych ludzi”? Chce czy musi opuścić wieś? Kluczem jest zdanie o szukaniu „takiej nauki, jakiej między swoimi nie mógł znaleźć”. Ono odpowiada wcześniejszej prośbie chłopca: „Poślijcie mnie już tam, gdzie uczą budować wiatraki!”. To trzecia próba szukania nauki przez Antka.

Najpierw opuszcza chatę, udaje się do szkoły, ale kończy na zajęciach gospodarskich, które już znał. Potem opuszcza wieś, udaje się po naukę rzemiosła i znów wraca, bo znów musi robić to samo, co u matki. Czy trzecia próba (aspekt myślenia magicznego) się powiedzie, czy bohater opuści wieś na zawsze, czy wróci odmieniony, by tchnąć nowe życie w zacofaną dolinę?

Antek urodził się w *Duszach w niewoli*. O kilka lat wcześniejsza powieść zawiera epizod:

Był we dworze kilkunastoletni pastuszek, chłopiec wielkich zdolności do robót mechanicznych; pominąwszy już, że nikt lepiej od niego nie wykręcał fujarek i nie szyl kapeluszków, chłopak ten umiał jeszcze strugać wózki, wiatraki, tartaki, a wszystko swoim jedynym kilkugroszowym cygankiem (Prus, 2016, s. 211).

Na ten literacki pierwowzór *Antka* zwróciła uwagę panna ze dworu, która awansowała go na służącego i osobiście zaczęła uczyć. Między panną a jej narzeczoną toczy się spór o drogi awansu wiejskiego dziecka: 1) z pastuszką na fornała i na karbowego (bo nauka demoralizuje lud); 2) dzięki nauce chłopiec może zostać drugim Stephensonem, czyli dobroczyńcą całej ludzkości. Zatem dwór bierze udział w pracy u podstaw, co może ulepszyć świat. W *Antku* dwór nie bierze udziału w życiu wsi, wyjąwszy przypadki, gdy się przyczyniał do wzrostu świadomości seksualnej kobiet, które w nim służyły. *Antek* przedstawia alternatywny wątek edukacji dzieci wiejskich: chłopu nikt nie pomoże, gmina i należąca do niej szkoła nie przyczyniają się do wzrostu oświaty i cywilizacji (szkoła, nauczyciel i metody dydaktyczne są przedstawione karykaturalnie; „gmina” dla matki *Antka* oznacza tylko wydatki pieniężne); aby awansować, chłop musi polegać na sobie. Samuel Smiles radził: „Pomagaj sobie, a Bóg ci dopomoże!” (Smiles, 1869, s. 3) *Antek* jest stadium pośrednim portretu generacji, która już nie zna pańszczyzny i kwestionuje hierarchię społeczną. Jego hardość przejmie Jędreka, a artystyczną duszę Stasięk z *Placówki*. Kolejnym wcieleniem będzie Węgiełek z *Lalki*. Ale właśnie Węgiełek,

wyuczywszy się w mieście, wraca na prowincję już jako ceniony fachowiec. Nie zginął w miejskim piekle. To nowe wcielenie *Antka*.

Przeciwno pesymistycznej interpretacji Kulczyckiej-Saloni przemawiają fakty odnotowane przez ówczesną prasę. Na *Dusze w niewoli* i podniesioną tam obawę o możliwą demoralizację wiejskiego artysty-samouka mogła mieć wpływ wiadomość o chłopcu „stanu włościańskiego”, prawie analfabecie, którego zdolności rzeźbiarskie i rysunkowe zafascynowały Cypriana Godebskiego (redakcja uspokajała, że chłopiec prasy nie czyta, więc pochwały go nie zepsują) („Kurier Warszawski” 1875, 203, s. 2). W roku 1877 Warszawa była pod wrażeniem „talentu ukrytego pod siermięgą” („Echo”, 1877, 105, s. 5). Był nim Julian Klinecki, „syn włościanina” z Poddębic, który kozikiem wyrzeźbił w drewnie lipowym grupę przedstawiającą *Zdjęcie z krzyża* według reprodukcji obrazu Rubensa z „Kłósów” („Gazeta Polska”, 1877, 105, s. 2). Józef Brandt uznał w nim talent i ofiarował 10 rubli na fundusz zapewniający chłopcu wykształcenie. Za utalentowanego uznał go też Michał E. Andriolli. Chłopiec znalazł „bezpłatne umieszczenie”, popłynęły „datki i ofiary” na rzecz samorodnego „snycerza-samoucza” („Kurier Warszawski”, 1877, 106, s. 3). „Kurier Warszawski”, w którego redakcji eksponowano tę rzeźbę, opublikował apel powtórzony przez warszawską prasę:

Dobrzy ludzie! miłujący sztukę i dbali o wzrost jej, weźcie sprawę niezwykłego samouka do serca i otoczcie opieką latorośl, co bujnym kiedyś a chlubnym dla kraju strzelić może kwieciami! („Kłósy”, 1877, 620, s. 319).

Chyba można uznać ten apel redakcji, w której Prus pracował, więc miał okazję do obejrzenia dzieła snycerza-samouka, za wzór stylistyczny zakończenia *Antka*. Pisarz wiedział, iż Brandt, Andriolli, Godebski i inni otaczali podobnych samorodnych artystów opieką. Takich „dobrych ludzi”, filantropów opłacających rzeźbiarzom rodem ze wsi koszty nauki było więcej („Kurier Warszawski” 1888, 288 dod. poranny, s. 2). Apel pisarza, wprowadzający ton niepewności do biegu fabuły, nie był w utworze potrzebny. Zakończenie *Antka* na tyle wyróżnia się gramatycznie (dotąd czas przeszły, odtąd – przyszły; dotąd – trzecia osoba liczby pojedynczej, odtąd – druga osoba liczby mnogiej), że w tekście staje się wyodrębnionym cytatem, cudzym głosem, aspektem typowości dopełniającym portret indywidualny (akurat o brak typowości oskarżała utwór krytyka pozytywistyczna). W płaszczyźnie tekstu to zakończenie jest doklejonym fragmentem publicystyki prasowej. Może autor uznał, że dla wydawnictwa „kalendarzowego” taki sposób poruszenia serc będzie najlepszy? Może tę parafrazę autentycznego ogłoszenia prasowego wprowadził – jak później epizod z lalką w *Lalce* – przez swoistą wdzięczność za skrytowanie się fabuły utworu? Da się stworzyć cały ciąg takich „może”. Mamy prawo

powiedzieć, że to zakończenie, obce ciało w tekście, to ślad etapu współlistnienia odchodzącej konwencji tendencyjnej i nadchodzącej realistycznej, która dopiero wypracowywała własną formułę literatury zaangażowanej.

Charakteryzując stan cywilizacyjny i umysłowy wsi, Prus często wprowadza motyw groźby pożaru (Zacharska, 2003), bo też i ówczesna prasa nieustannie donosiła o pożarach na wsiach i w miastach. Prawo administracyjne w zakresie ochrony przeciwpożarowej od lat 20. XIX wieku porządkowało kwestię zabezpieczenia od ognia w sposób wystarczający. Ciągłe jednak nie było przestrzegane, a z rozwojem towarzystw ubezpieczeniowych liczba pożarów nawet wzrastała, bo ubezpieczenia można było traktować jako źródło dochodu. W kronikach autor kilka razy wspominał, iż w młodości był świadkiem pożaru, najpewniej przeżył głęboko tę scenę, skoro wracał do niej pamięcią. W *Antku* Prus przedstawia wieś, wysuwając na plan pierwszy tzw. bezpieczeństwo ogniowe. Opis jest tylko pozornie przedmiotowy, obiektywny, beznamiętny. Spod tej warstwy stylu widać kontrolera i człowieka zaniepokojonego poważnymi zaniedbaniami, które mogą skutkować tragedią całej wsi. „Każdy” dom oznacza typizację elementów deskrypcji, a także – zakres zła cywilizacyjno-społecznego. „Każdy” oznacza tu wszystkie domy we wsi bez wyjątku i oskarża wszystkich gospodarzy oraz mieszkańców – nikt nie ma tyle woli i energii, by cokolwiek poprawić w aktualnym stanie rzeczy. Na dachu każdego domu był „komin sadzą uczerniony”. Nikt zatem nie czyścił tych kominów, sadza osadzała się wewnątrz i wychodziła na zewnątrz. Zapalenie się sadzy było powszechną przyczyną pożarów. Sadza plus strzecha słomiana, a wewnątrz chaty zapewne drewniane ściany pieców pokryte cienką warstwą gliny (kolejna przyczyna pożarów), to modelowy przykład lekceważenia groźby ognia. Drabiny pożarowe na dachach – czytamy w *Antku* – „zaprowadzono nie od dawna”. Nie, nakaz zmuszający właścicieli do ulokowania na każdym dachu drabiny, a dodatkowo wymagający utrzymywanie jednego bosaka na trzy sąsiadujące chaty, był stary, tyle że kiedyś to szlachcic był właścicielem i to on był związany nakazem. „Nie od dawna” oznacza skutki zmian ustrojowych po uwłaszczeniu, nowe prawo administracyjne zaktualizowało zarządzenia, ale nowi właściciele domów (chłopi) rzeczywiście od niedawna się o nim dowiedzieli. Humorystyczna scenka wyjaśniająca bierną postawę chłopów podczas pożarów regułami myślenia magicznego (drabina jako fetysz) jest gorzkim komentarzem do stanu oświaty (o piorunochronach i zabezpieczeniach przeciwpożarowych „Kmiotek” i „Czytelnia Niedzielnia” pisały w latach 60.). Dwie sekwencje tej deskrypcji odróżniają się od narracji aktuarialnej i scjentystycznej; zastępuje ją punkt widzenia zbiorowości wiejskiej („ludzie myśleli”, „mówili między sobą”). Drugą cechą charakterystyczną jest zmiana form podawczych: przechodzenie narracji personalnej w dialog, czyli dramatyzacja. Charakterystyka językowa *dramatis personae* odsłania ich mentalność i sygnalizuje dystans narratora wobec przekonań mieszkańców wsi.

Te same zabiegi widać w publicystyce autora podejmującej temat pożarów. W sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia i dorobku ludzi, gdy konieczne są działania skoordynowane, dialogi odzwierciedlają chaos myśli i czynów zbiorowości. Ludzie uciekają się do magii, bo zwyczajnie sami zaniedbali to, co racjonalnie było im zalecone. Kontrolujący są tak samo odpowiedzialni jak kontrolowani, tymczasem jedni i drudzy wykazali się beztrząską:

Pogorzelnicy wyją z rozpacz, reprezentanci municypalności kręcą się jak kołowate owce, wyśladając wszystkim, kilku miasteczkowych złodziei robią, co mogą, aby „uratować” przedmioty cenniejsze.

– Wody, prędko...

– Nie ma już wody w studniach!

– Rozbierzcież ten budynek...

– Nie ma czym!..

– A gdzie bosaki?..

– Pan burmistrz płot nimi ogrodził.

– Do diabła! Wyprowadźcież stamtąd sikawkę, bo się już zaczyna palić...

– Daj pan spokój, niech się spali, bo jutro naczelnik zobaczy, że w niej dna nie było... [...] Pani Marcinowo, przeżegnajcie lepiej obrazem tę chałupę!...

– W imię Ojca i Syna...

– Pani Marcinowa kochana, niech pani i do tamtego budynku się obróci, bo ja tam mam tarcice... (Prus, 2017, s. 125–126).

Notabene ta scenka została niemal dosłownie powtórzona w reporterskim opisie pożaru w Turobinie („Gazeta Polska” 1884, 255, s. 3).

Jedni mają drabiny bez szczebli, inni zbiorniki na wodę bez dna, więc również bez wody; sprzęt gaśniczy trzeba ratować przed spalaniem... Niedbałość, nieprzezorność, lekceważenie rozumnych zasad, a w efekcie – bezradne uciekanie się do magii. To samo w *Antku*, co w felietonach pisarza. Niektóre dygresje *Antka* mają wyraźny rodowód prasowy, przez co deskrypcje w tekście (Labuda, 1982, s. 81–82) mają dodatkową funkcję pozatekstową – interwencyjną.

Najbardziej znanym, żyjącym własnym życiem w kulturze², jest epizod ze śmiercią Rozalki. Odślania kulturę wsi od strony zła. „Modlitwy, magiczne zabiegi, rozpalony piec chlebowy kontynuują ten sam co we wstępie splot motywów: niszczycielskiego ognia, religii i magii, narzędzia fetysza. Tutaj wszakże ciasnota myślenia nie tylko obezwładnia, lecz zabija” (Labuda, 1982, s. 83). Nie wiemy, co było bezpośrednim źródłem tego epizodu. Możemy go interpretować na dwa sposoby.

² Są nawet wiersze poświęcone tej tragedii dziecka. Zob. *Rozalka (na podstawie noweli Bolesława Prusa „Antek”)*, <https://poezja.org/utwor/159084-rozalka-na-podstawie-noweli-boles%C5%82awa-prusa-antek> (dostęp: 17.12.2020).

Po pierwsze, poprzez analogię z przywołaną w *Antku* bajką o Madejowym łożu – mamy prawo szukać inspiracji w folklorze. Nasuwa się skojarzenie z bajką o Jasiu i Małgosi oraz ich przygodzie z czarownicą, która chciała upiec chłopczyka w piecu. Antek i Rozalka też są rodzeństwem i też jedno chce bronić drugiego przed śmiercią. Zamiana ról (dziewczynka w piecu zamiast chłopca, matka zamiast macochy, rodzinny dom zamiast chaty w obcym, groźnym lesie) jako składniki transformacji ludowej bajki w motyw literacki może być interpretowana w pojęciach psychoanalizy, która ujawnia podświadomość matki (chciałaby się pozbyć nieprzydatnego Antka, a zostawić pomocną Rozalkę). W tej scenie zwraca uwagę dwukrotnie powtórzony motyw chwytania za spódnicę matki przez Antka (przy piecu i w drodze na cmentarz). Chłopiec ma już dziesięć lat, tacy są już za duży, by się trzymać spódnicy. Ten gest jakby symbolicznie powracał Antka do wieku sprzed etapu „pasania świń”, a odpowiedzialnością za tragedię obciążał dorosłych – generację, która nie umie wyrwać się z pęt kultury przedpiśmiennej. Stagnacja tej kultury jest potwierdzona słowami: „Nigdy przecie nie widziano, żeby kto z własnej woli opuszczał wieś, gdzie się urodził i gdzie go przyjąć powinna święta ziemia”.

Po drugie, analogicznie do motywu pożaru można go odczytywać jako realistyczną scenkę z życia współczesnej wsi (wraz z intencją interwencyjną). Autor mógł wiedzieć o jakimś autentycznym wydarzeniu, „które mocnym piętnem odcisnęło się na jego wyobraźni” (Labuda, 1982, s. 82). Przekazy takie istniały, zostały zanotowane przez etnografów: „Na wrzody, osypkę – dziecko wsadzić na łopate jak bułkę chleba i do pieca wsunąć, a gdy ono się rozgrzeje, wysunąć i będzie zdrowe” (Kolberg, 1882, s. 153; Labuda, 1982, s. 83). O tym, że takie praktyki rzeczywiście miały miejsce, świadczy wspomnienie kogoś, kto sam był poddany tej metodzie leczenia, ale szczęśliwie przeżył. Akurat tego świadectwa nikt nie podważy (Pigoń, 1957, s. 96). Wchodzenie do rozpalonego pieca na dowód wyjątkowej odwagi było w Europie zachodniej opisywane na początku wieku XIX („Kurier Warszawski” 1829, 273, s. 3). Piece były wielofunkcyjne, w chatach wiejskich istniał podział miejsc do spania: „w piecu dzieci, za piecem parobcy” („Kmiotek” 1863, 33, s. 258). Ludowa medycyna słowiańska i polska korzystały z pieców na różne sposoby (znachorki polecały np. upiec żywcem koguta, aby pozyskać środek leczniczy). Piec miewał też bezpośrednie zastosowania przy leczeniu:

[...] utopiła się dwuletnia dziewczeczka młynarza. W chacie gwałt wielki jak dziecko ratować – a wiecie jaki to był ratunek? – oto taczano dziecię na piasku przez kilka minut, a gdy nie dawalo znaków życia, złożono je na łożku. Po upływie godziny ktoś się odezwał o potrzebie ogrzania ciała, wsunięto więc zaraz zimne już zwłoki w piec od pieczenia chleba! („Ognisko Domowe” 1875, 44, s. 355–366).

Tragiczne skutki praktyk znachorskich oraz zaniedbań w opiece nad dziećmi były tak często notowane w prasie, że przybierały formy wykazów statystycznych. Prus, który tyle nadziei na poprawę zdrowia społeczeństwa wiązał z medycyną i higieną (Szcześniak, 2005), nie mógł pominąć znachorstwa. Nie można jednak epizodu z *Rozalką* postrzegać jako hiperboli pisarza, który stworzył przerażający obraz, by zwrócić uwagę na wagę społeczną zjawiska. Scenka ma rodowód realistyczny. Piece typu rosyjskiego miały wielorakie zastosowania, w tym higieniczne jako substytut sauny (Szewczyk, 2012, s. 72). Dotąd nie udało mi się znaleźć w prasie, do której Prus miał dostęp, przekazu mogącego być prawdopodobnym i wiarygodnym źródłem opisu tragedii *Rozalki*. Ale są przekazy późniejsze, strukturalnie odpowiadające scenie z *Antka*. Na tej podstawie możemy wysunąć hipotezę o scenie zrodzonej z komunikatów potocznych:

Gdy wrzody nie tylko nie ustępowały, ale rozlały się po całym ciele, znachorka napaliła w piecu chlebowym, wysmarowała dziegciem dziewczynę i ułożywszy ją na drewnianej desce, wsunęła do gorącego pieca. Mimo rozpaczliwych krzyków nieszczęsnego dziewczęcia znachorka nie wypuszczała jej z pieca, tłumacząc zaniepokojonej matce, że dziecku nic się nie stanie i że musi pozostać w piecu tak długo, aż wrzody ustąpią. Po kilku chwilach dziewczyna przestała wołać ratunku i zemdląca, a gdy ją wydobyto z pieca, wkrótce zmarła („Wieczór Warszawski”, 1933, 268, s. 2).

Znamy nazwiska znachorki i jej ofiary („Dobry Wieczór! Kurier Czerwony” 1933, 216, s. 2); wiemy, iż domorośla lekarka poniosła odpowiedzialność karną. Niemniej sam fakt podobnych praktyk ponad pół wieku po *Antku* istniał, a był chyba na tyle poważny, że Zygmunt Nowakowski w powieści *Pani służba* wykreował podobną scenkę z wyraźnie dydaktycznym pouczeniem, aby nie wierzyć znachorom, tylko szczepić dzieci („Kurier Polski” 1938, 313, s. 4). Podobna droga: od notki prasowej do tekstu literackiego. I w każdym wypadku podobny jest styl – przeniesiony z prasowej kroniki wypadków, sprawozdawczy, suchy, „techniczny”, aby tym mocniej oddziaływał na emocje i wyobraźnię czytelników, by ci przeżyli litość i trwogę. Ten segment w tekście kończy się zestawieniem form bezosobowych („Na trzeci dzień *włożono* Rozalię w świeżo zheblowaną trumienkę z czarnym krzyżem, trumnę *ustawiono* w gnojownicach i *powieziono* dwoma wołami tam, gdzie nad zapadniętymi mogiłami czuwają spróchniałe krzyże [...] Przez tydzień *mówiono* o niej, potem *zapomniano* i *opuszczono* świeży grób” – podkreślenie T.B.). Zza tych form gramatycznych nie widzi się tych, którzy byli odpowiedzialni za tragedie takich *Rozalek*. We wsi jest „gmina”, „wójt”, „szkoła” i „kościół”. Działają wystraszająco sprawnie, by pobierać podatki, odprawiać msze i „pokropić trumnę [Rozalki – T.B.] święconą wodą”... Niczego w życiu wsi nie zmieniają. Formy nieosobowe...

Epizod z *Rozalką* ma w *Antku* starannie skonstruowaną strukturę. Można go uznać za dopełniony o dialogi zapisujące stany psychologiczne bohaterów tragedii

skrypt narracji prasowych. Były one nieskuteczne społecznie; wielokrotnie powtarzane nie prowadziły jednak do zmian mentalnych i obyczajowych. Prus-publicysta widząc porażkę publicystyki opartej na faktach, przeniósł ten skrypt na grunt fikcji literackiej. Opowiadanie o śmierci Rozalki można zwinąć do wyjściowej formy skryptu:

Zwykle po wsiach, gdy choroba się przedłuża, przywiozą choremu księdza lub go zawiozą do kościoła, gdzie po raz ostatni usłyszcy odgłos dzwonu, niekiedy wstąpią do felczera, żeby choremu jeszcze bańki postawił lub najniestosowniej krew puścił, potem kupią dlań octu, aby gorączką spalone usta odwilżał, a najczęściej zawiozą do znajdującego się owczarza lub *zażegnawającej* specjalistki, w jakich każda okolica u nas obfituje – a potem... zbiją cztery deski na trumnę i upiją się na pogrzebie. – Oto mniej więcej zwykły przebieg ratunku niesionego chorym po naszych wioskach. Mrze też ludowina w niepomiernym, a dzieci i niemowlęta w iście przerażającym stosunku (J.K.S., 1876, s. 1; podkreślenie oryginału).

Publicystyka prasowa przyniosła prawdę faktów – obiektywną, ale ograniczoną do konkretnego czasu i miejsca. Prawda artystyczna dała tym faktom wymiar mitu – uniwersalnego i ponadczasowego. Sferę racjonalności przeniosła w sferę emocji. Dzięki temu historia Rozalki w kolejnych pokoleniach czytelników budzi przerażenie, współczucie, gniew i łzy.

2. Z LITERATURY DO TEKSTU

Kwerendy Labudy szukającego źródła modlitwy kuma Andrzeja zakończyły się niepowodzeniem, toteż badacz przyjął, że „najprawdopodobniej modlitwa Andrzeja jest parafrazą” (Labuda, 1982, s. 139). Założenie, iż „bractwo” jest synonimem „tercjara”, nie pomogło w poszukiwaniach źródłowych. Modlitwa w *Antku* jest sparafrazowanym cytatem, choć pochodzi z modlitewnika, który w latach poprzedzających powstanie utworu drukowano ze zmianami (m.in. bez *Modlitwy za podróżnych*). Prus korzystał z *Ołtarza złotego czyli zbioru nabożeństw dla chrześcijan katolików*:

O Boże wielki, Ojciec miłosierdzia, który wszystko stworzywszy, wszystko opatrujesz, chowasz, i nad wszystkim z dziwną miłością czuwać nie przestawasz; Ty każdemu stworzeniu naznaczasz pokarm i dajesz przytułek; Ty ptaków żywności szukających uczysz dróg powietrznych i szczęśliwie do gniazd je przywodziś. Ciebie prosimy, Panie, dobroci nieskończona, bądź miłościw podróżnym ubogim i strapionym; miej je w opiece Twej ojcowskiej, we wszystkich złych przygodach pocieszaj, do znoszenia wszelkich przeciwności męstwem je udaruj, w chorobach uzdrawiaj, od zwątpienia w opatrzność Twoją broń, od wszelkich je niebezpieczeństw zasłaniaj, za przewodników i stróżów aniołów Twoich im daj i szczęśliwie do domu je powróć. Bądź im, Panie, miłościw pośród obcych,

jakos był miłościw Tobiaszowi i Józefowi. Bądź dla nich ojcem i matką, którzy w Tobie jednym obroną i bezpieczeństwo znaleźć mogą, a pociesz nas wszystkich przez Pana naszego, Jezusa Chrystusa, Odkupiciela i Zbawiciela. Amen (*Oltarz złoty...*, 1861, s. 509–510).

W tekście Andrzeja mamy zmiany polegające na: 1) wprowadzeniu form językowych tworzących iluzję dawności („ty każdemu stworzeniu, *co się rucha*, dajesz pokarm”; „do ich *starodawnych* gniazd powracasz”); 2) zastąpieniu liczby mnogiej liczbą pojedynczą („bądź miłościw temu podróżnemu [...] opiekuj się nad nim [...] Bądź mu [...] daj mu [...] go powróć”). Dawność daje poczucie bezpieczeństwa w świecie niezmiennym; konkretny zaimek „go”, „mu”, „nim” wyraża troskę o wskazaną osobę i nadzieję, że wszechmocny Bóg o niej nie zapomni. Ale dodatkowo Andrzej projektuje dalszy los Antka: „a gdy spełni, co sobie zamierzył – do naszej wsi i do jego domu szczęśliwie go powróć”. Frazy „do naszej wsi”, „do jego domu” oraz „spełni, co sobie zamierzył” mówią o celu podróży – Antek ma pozyskać „taką naukę, jakiej między swoimi nie mógł znaleźć”, aby następnie „do naszej wsi i do jego domu” powrócić. To mówi ten sam Andrzej, który wcześniej chłopaka pouczał: „Bo tobie nie na wsi mieszkać, ino w mieście, gdzie ludzie chętniejsi są do młotka niż do roli” i który z ubolewaniem stwierdził: „Jużci gospodarzem on nie będzie, bo on na to nie ma nawet dobrego rozumu”. A jednak ma tu wrócić już jako rzemieślnik (symboliczny „młotek”). Celem podróży jest miasto jako ośrodek cywilizacyjno-edukacyjny i jako środowisko społeczne solidaryzujące się z ludem, jego potrzebami i ambicjami. Prus odrzucił zarysowaną wcześniej w *Duszech w niewoli* koncepcję patriarchalnego dworu, który kieruje awansem społecznym chłopca. Teraz to nie ziemiaństwo, lecz mieszczaństwo ma energię i wolę przewodzenia społeczeństwu, teraz to na miasto i jego mieszkańców patrzy z nadzieją wieś. Trudno nie dostrzec tu odniesień do Sienkiewicza. W *Szkicach węglem* (1877) Sienkiewicz pokazał, że ziemiaństwo nie pomoże Rzepowej, a ta musi umrzeć. W *Janku Muzykancie* (1879) musi umrzeć Janko, bo i tym razem „dwór” nie widzi tego, co jest za sąsiedzką miedzą. Prus z tych przesłanek wyprowadza rozumowanie: skoro szlacheckie dwory nie chcą czy nie potrafią wpłynąć na sytuację wsi, to wieś musi się orientować na miasto. Tam jest „nauka” i tam się znajdują „dobrzy ludzie”.

Motyw powrotu, zasygnalizowany w modlitwie, wraca w postaci aluzji do bajki o Madejowym łożu. Bez uwzględnienia tej przesłanki dochodzi się do wniosku, że „inaczej niż w modlitwie Andrzeja, miejsce, ku któremu zmierza bohater, zostało tu wyraźnie przyrównane do piekła” (Labuda, 1982, s. 142). Interpretacja sensu bajki wymaga przypomnienia, że to nie chłopiec zapisał diabłu swoją duszę, lecz jego ojciec. Chłopiec wyrusza do piekła po cyrograf, aby wyzwolić siebie i aby ratować dusze tych, którzy go lekkomyślnie skazali na potępienie. Prus odwoływał się do

ludowych bajek, by poprzez wątki paralelne wzbogacić potencjał semantyczny swojej prozy – przykładem baśni o zaklętej królownie w *Lalce* (Samborska-Kukuć, 2003). Antek w roli chłopca z baśni o Madejowym łożu przypomina nieudanego syna ludu z baśni o wodzie żywej, dzięki której uratuje umierającą matkę. Dokona tego, czego nie potrafili zrobić stojący wyżej w hierarchii. Romantyczne parafrazy tej baśni zawierały przekaz o ludzie-narodzie zbawiającym matkę-Ojczyznę. Poświęcenie syna daje mu odmianę losu (zwykle żeni się z królowną). Antek – syn chłopski, reprezentant wsi upośledzonej cywilizacyjnie, opuszcza zamkniętą na przemiany przestrzeń doliny, by – jak Węgielek w *Lalce* – nabywszy odpowiednich kwalifikacji, zmieniać i ulepszać prowincję. Akurat w tamtych czasach popyt na wyroby snycerskie i stolarskie był ogromny, zaś ich artyzm budził uznanie i obiecywał, że „styl narodowy” w sztuce użytkowej, o którym Prus pisał w *Szkicu programu...*, rozwinię się imponująco (*Wyroby z drzewa na wystawie lwowskiej*, 1877, s. 190–191; *Wystawa wyrobów z drzewa...*, 1878, s. 2). Nowa generacja chłopskich dzieci, nawet fizycznie stanowiąca odmienny typ, już nie oczekuje patriarchalnej pomocy od dworu, jak to było w *Duszach w niewoli*. Sama odmieni swój los³, a przy okazji zbawi i tych, którzy kiedyś lekkomyślnie podpisali cyrograf na chłopską duszę. A podpisywali go ci, których feudalne cienie jeszcze żyją we wsi nad Wisłą, ale już nie pełnią funkcji przewodników – urząd, dwór, kościół (znamiennie: w kościele są nabożeństwa; na skraju wsi znajduje się uszkodzona i okradziona figura święta, a nikt nie reaguje...). Wyobrażam sobie, że w przyszłości Antek nie tylko zaprenumeruje „Gazetę Świąteczną”, lecz będzie też regularnie czytał tygodnik „Głos” (pojawi się na rynku już za pięć lat), formułujący program ideowo-polityczny ludu polskiego. Może jest jego zapowiedzią. Już niedługo w prospekcie „Głosu” pojawi się formuła: „uznanie ludu za najgłówniejszy składnik społeczności narodowej” („Głos”, 1886, prospekt).

Cytat z wiersza Teofila Lenartowicza *Duch sieroty*, którego Prus użył w opisie odchodzenia Antka ze wsi, można chyba interpretować jako symboliczne pożegnanie z ludowością romantyczną, idealizującą lud, jego etykę i estetykę, a zarazem przywiązaną do efektów miłosierdzia patriarchalnego (w *Janku Muzykancie* mamy aluzję do *Kaliny* Lenartowicza, co wpisuje Sienkiewicza w temat losu romantycznego artysty; u Prusa zaś kategoria sieroctwa eksponuje problematykę społeczną). Ostatni epizod Antkowej biografii wymyka się próbom znalezienia w nim porządkującego sensu, gdyż jest wielostylowy. Krople deszczu, które „nuca tęskną

³ „Dajcie ludowi dobrą kuchnię i dobrą izbę, a on sobie sam wybuduje szkołę” (Głowacki, 1883, s. 88). O „wytworach” ludowego rękodziela pisał, że staną się doskonalsze, „nie tracąc cech miejscowych, oryginalnych” (Głowacki, 1883, s. 107). Takie właśnie cechy ma wyrzeźbiony krzyżyk, do którego „modelem” była rzeczywista figura, a który w utworze jest symbolem zbilansowania wszystkiego, co mogła dać Antkowi rodzina wieś.

melodię znanej pieśni”, wprowadzając do plastyki deskrypcji efekty akustyczne, spajają epizod z poprzedzającą częścią tekstu (ze wsi dochodził cichnący głos muzyki z karczmy; słabnące wołania matki i odpowiedzi chłopca to rosnący dystans przestrzenny, któremu odpowiada narastająca obawa przed samotnością i zagubieniem). Pożegnawszy najbliższych, Antek „poszedł drogą”. Za „wzgórkiem”, gdzie jeszcze dosłyszał „jęk zbolącej matki”, marszruta staje się męczącą udręką. Droga jest „grząska i gliniasta”, chłopiec idzie „połem szarym i cichym” oraz drogą „grząską”. Cisza to kontrast z dotychczasowym światem znanych dźwięków, czyli inność, obcość i samotność. Jednak czytelnik ma prawo być zdezorientowany – czy chłopiec idzie „drogą”, czyli traktem utworzonym przez ludzi, prowadzącym DO zaplanowanego miejsca, symbolem porządku, czy też „połem” – przestrzenią niekomunikacyjną, dziką, prowadzącą PRZEZ przeszkody terenu, wymagającą ciągłych decyzji kierunkowych, zatem potęgujących stan dezorientacji i niepokoju? „Znaną pieśń” do słów Lenartowicza skomponował Ignacy Komorowski:

Idzie sobie pacholę
Przez zagony, przez pole,
Wicher wielki, ulewa,
A to idzie i śpiewa (Komorowski, 1870, s. 3).

Parafraza Prusa:
Przez doliny przez pole
Idzie sobie pacholę,
Idzie sobie i śpiewa,
Wiatr mu z deszczem przygrywa!

Zamiast „przez zagony” mamy w *Antku* „przez doliny”. W ten sposób pisarz stworzył ramę utworu, bo Antkowa wieś leżała wszak „w niewielkiej dolinie”. Tym słowem pisarz jakby wiązał anonimową, uniwersalną przestrzeń stylizacji folklorystycznej z konkretnym miejscem, gdzie się urodził i wychował Antek. A poprzez liczbę mnogą („doliny”) to konkretne jedno miejsce oznacza typową, każdą wieś, w której mogą żyć takie Antki-odmieńce i takie nieszczęśliwe Rozalki. Formuła „znana pieśń” odsyła do pamięci czytelnika. Może on w każdej chwili uzupełnić przytoczony fragment i nadać sens temu, co zdefektowane. Czytelnik-interpretator może jednak dopełniać cytaty na różne sposoby, które dadzą alternatywne nurty interpretacyjne. Znamy dwie takie drogi postępowania. Labuda odwołał się do ostatniej strofy tekstu Lenartowicza i Antka związał z duszą, która „z ciała wyleciała”, z „toposem zielonej łąki” jako znakiem idylli ziemskiej. W konsekwencji uznał, że *Antek* to utwór „o chłopcu, w którym przy rozstaniu umarła dusza wiejskiego dziecka i którego ów inny świat napawa lękiem, a żalem napelnia wspomnienie

o zielonej łące” (Labuda, 1982, s. 143). Cezary Zalewski dopełnił cytata z *Antka* innym fragmentem tekstu Lenartowicza, w którym bohater wiersza zwraca uwagę na niedomagania wsi, a nie jej idylliczność: „Stwierdza on, iż to głód i mróz skazał go na «śmierć», a jego duszę na opuszczenie rodzinnej wsi” (Zalewski, 2012, s. 31). Obie wykładnie omijają poniższą zwrotkę oryginału:

Oj! długo ja płakała,
Gdy mnie siostra wyгнаła,
Gdy ja biedna sierota
Drżąca stała u płota (Komorowski, 1870, s. 4).

Ta zwrotka mówi o krzywdzie. Krzywdzi osoba, której moralną powinnością było pomaganie (siostra). Sierota Lenartowicza jest bezradną ofiarą wyczekującą ludzkiego miłosierdzia. „Wicher wielki, ulewa” symbolizują nieprzyjazne siły, kontrastujące z mizertotą skrzywdzonego dziecka. W parafrazie Prusa przeszkody czynione wędrowcowi przez naturę są – w porównaniu z oryginałem Lenartowicza – pomniejszone: nie zagrażają podróżnemu, lecz mu „przygrywiają” do taktu kroków. Zatem – mimo przeszkód Antek nie zabłądzi w świecie. Umiał zdemaskować mizerne kwalifikacje nauczyciela; potrafił drogą samouctwa wyuczyć się podstaw kowalstwa – da sobie radę i z nowymi wyzwaniem. Cytat z Lenartowicza wprowadza do utworu Prusa możliwości alternatywnych kierunków odczytań biografii wiejskiego rzemieślnika-artysty i zdaje się zmuszać czytelnika do uwzględniania tych alternatyw w interpretacji noweli. Chyba wszystkie możliwe odczytania dają się zredukować do wykładni optymistycznej albo pesymistycznej, choć silniejsze i lepiej związane ze sobą zdają się być argumenty optymistyczne.

Prasowe źródła *Antka* są w tekście wskazane poprzez formy gramatyczne, zaś literackie są wskazane leksykalnie. Autor przyjął strategię stosowania cytatu i aluzji, która zwraca uwagę na teksty wcześniej zakorzenione w kulturze i długo w niej żyjące, skoro ustrukturuowały się w osobne gatunki. Mamy więc: „przypomniał sobie *modlitwę* za podróżnych [...] począł mówić”; „I szedł, szedł, *jak ów chłopak*, co wybrał się po cyrograf”; „krople deszczu nucą tęskną melodię znanej *pieśni*”. Wydaje się, iż faktura *Antka* mieści w sobie bodaj wszystkie konwencje, jakie znała ówczesna literatura, i że Prus nie potrafił się zdecydować na odrzucenie którejkolwiek. Formułę realizmu dopiero dopracowywał.

ŹRÓDŁA PRASOWE/PRESS MATERIALS

- „Dobry Wieczór! Kurier Czerwony” 1933, nr 216, s. 2.
„Echo” 1877, nr 105, s. 5.
„Gazeta Polska” 1877, 105, s. 2.
„Gazeta Polska” 1881, nr 218, s. 1.
„Głos” 1886, prospekt.
„Kłoso” 1877, nr 620, s. 319.
„Kmiotek” 1863, nr 33, s. 258.
„Kurier Polski” 1938, nr 313, s. 4.
„Kurier Warszawski” 1829, nr 273, s. 3.
„Kurier Warszawski” 1875, nr 203, s. 2.
„Kurier Warszawski” 1877, nr 106, s. 3.
„Ognisko Domowe” 1875, nr 44, s. 355–366.
„Wieczór Warszawski” 1933, nr 268, s. 2.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Głowacki, Aleksander [Prus, Bolesław]. (1883). *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*. Warszawa: T. Paprocki.
- J.K.S. (1876). Kobiety – lekarki. *Tydzień [Piotrków]*, 13, s. 1–2.
- Kolberg, Oskar. (1882). *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania... Seria XV: Wielkie Księstwo Poznańskie: Część siódma (Wierzenia)*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Komorowski, Ignacy Marceli. (1870). *Śpiewy polskie z towarzyszeniem fortepianu*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Kulczycka-Saloni, Janina. (1964). *Bolesław Prus*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kulczycka-Saloni, Janina. (1969). *Nowelistyka Bolesława Prusa*. Warszawa: Czytelnik.
- Labuda, Aleksander Wit. (1982). *Studium o „Antku” Prusa: recepcja, konstrukcja, konteksty*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Łęcicki, Grzegorz. (2007). *Lux in tenebris: Zarys życia oraz fragmenty „Kronik” Bolesława Prusa*. Warszawa: Warszawska Wyższa Szkoła Humanistyczna.
- Ołtarz złoty czyli zbiór nabożeństw dla chrześcijan katolików*. (1861). Kraków: Nakładem i czczeniem Karola Budweisera.
- Pigoń, Stanisław. (1957). *Z Komborni w świat*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Prus, Bolesław. (2016). *Pisma wszystkie: Powieści. Tom I: Pałac i rudera. Dusze w niewoli*. Opracowały Ewa Paczoska, Monika Nicińska. Warszawa–Lublin: Wydawnictwo Episteme.
- Prus, Bolesław. (2017). *Pisma wszystkie: Kroniki: Tom VIII: 1879 „Kurier Warszawski”, „Gazeta Rolnicza”*. Opracowały: „Kurier Warszawski” Skorupa Ewa, „Gazeta Rolnicza” Lekan-Mrzewka Joanna. Warszawa–Lublin: Wydawnictwo Episteme.
- Samborska-Kukuć, Dorota. (2003). Funkcje podania ludowego w „Lalce” Bolesława Prusa. *Pamiętnik Literacki*, 2, s. 43–54.
- Smiles, Samuel. (1869). *Pomoc własna (Self-Help)*. Warszawa: Drukarnia Jana Jaworskiego.
- Szcześniak, Janina. (2005). Lekarze jako bohaterowie w twórczości Bolesława Prusa. W: Eugenia Łoch, Grzegorz Wallner (red.), *Między literaturą a medycyną: literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku* (s. 103–110). Lublin: Wydawnictwo UMCS.

- Szewczyk, Jarosław. (2012). *Piece wschodniej Europy jako fenomen architektoniczny i kulturowy na podstawie dawnej literatury anglojęzycznej*. Białystok: Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej.
- Szweykowski, Zygmunt. (1972). *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wiśniewska, Lidia. (1984). „Studium o „Antku” Prusa: recepcja, konstrukcja, konteksty. Aleksander Wit Labuda (rec.). *Pamiętnik Literacki*, 1, s. 352–355.
- Wyroby z drzewa na wystawie lwowskiej. (1877). *Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza*, 42, s. 190–191.
- Wystawa wyrobów z drzewa, gliny i szkła w Muzeum Przyrodniczym. (1878). *Kurier Warszawski*, 2252, s. 2–3.
- Zacharska, Jadwiga. (2003). Pożary u Prusa. W: Jakub Malik, Ewa Paczoska (red.), *Prus i inni* (s. 195–212). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Zalewski, Cezary. (2012). „Czas wyszedł z zawiasów”. *Studia o Bolesławie Prusie i Elizie Orzeszkowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Żabski, Tadeusz. (1996). *Wstęp*. W: Prus Bolesław, *Opowiadania i nowele: wybór* (s. VII–LXVII). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Data zgłoszenia artykułu: 15.01.2021

Data zakwalifikowania do druku: 16.04.2021