

Magdalena Czachorowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## **Fakty potwierdzone słowami. Agorafobia Bolesława Prusa utrwalona w warstwie leksykalnej jego piśmiennictwa**

O tym, że Bolesław Prus cierpiał na lęk przestrzeni informują właściwie wszystkie biografie pisarza. Maria Dąbrowska we *Wstępie do Wyboru pism* Bolesława Prusa przytacza wspomnienia Stanisława Stempowskiego, z których jasno wynika, jak bardzo choroba dokuczała Prusowi. Stempowski mieszkał około 1900 roku w Warszawie przy Alejach Jerozolimskich 37, pod nim na trzecim piętrze mieszkały kuzynki pisarza, panny Boguckie: „Spotykałem go często na schodach [pisze Stempowski w *Pamiętnikach*], jak szedł, biedaczysko, trzymając się ściany i zwrócony do niej twarzą, żeby nie widzieć przestrzeni za poręczą”<sup>1</sup>.

Nawet gdyby ten fakt z biografii pisarza pozostawał tajemnicą, cechy idiolektu Bolesława Prusa zdradziłyby go niezawodnie.

### **Strach przed podróżowaniem – Paryż w *Lalce***

Prus praktycznie nie opuszczał Warszawy, systematycznie za to odwiedzał Nałęczów, raz był w Krakowie, raz wyjechał w Tatry. W 1895 odbył swoją jedyną podróż zagraniczną.

Wtedy pisarz odwiedził Paryż, ale na krótko, bo dręczony tęsknotą za krajem szybko wrócił do Warszawy<sup>2</sup>. Ponieważ dręcząca go agorafobia dokuczała mu w tym stopniu, że nie był w stanie przejść przez most na Sekwanie z lewego brzegu, gdzie mieszkał, na prawy brzeg rzeki<sup>3</sup>, Prus stolicy Francji nie poznał, nie miał okazji do spacerów po tym mieście, nie zwiedzałabytków, nie krążył zatłoczonymi, gwarnymi ulicami, nie mógł obserwować mieszkańców, a przecież obraz Paryża znalazł się w drugim tomie *Lalki*. Choćby i pisarz spędził wiele godzin na zwiedzaniu miasta nad Sekwaną, to wizja miasta nie mogła być efektem jego własnych doświadczeń, głównie dlatego, że powieść powstała i została opublikowana w 1890 roku, czyli pisarz, relacjonując podróż Wokulskiego do stolicy Francji, nie przekazywał wła-

---

<sup>1</sup> Por. Dąbrowska 1957: 6.

<sup>2</sup> W trakcie tej podróży Prus odwiedził Berlin, Drezno, Karlsbad, Norymbergę, Stuttgart, przebywał pewien czas u Żeromskich w Rapperswilu, następnie udał się do Paryża. Nie zabawił tam długo. Do kraju wrócił w tym samym 1895 roku, przed październikiem, bo w tym miesiącu ukazywać się zaczął *Faraon* [por. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* 1985, t. 2: 242].

<sup>3</sup> Por. Kulczycka-Saloni 1946: 48.

snych doświadczeń czytelnikowi – przedstawił to, co o mieście wiedział z innych źródeł.

Nawet gdybyśmy nie znali tego faktu z biografii pisarza, to kilka zjawisk językowych wskazuje na bedekerowską proveniencję opisu Paryża.

Paryż początkowo przytłoczył Wokulskiego swym ogromem, tłumami ludzi, ciągłym ruchem, hałasem:

Wyszedł przed bramę i zatrzymał się na chodniku. Ulica szeroka, wysadzana drzewami. W jednej chwili przelatuje około niego sześć powozów i żółty omnibus, naładowany podróżnymi wewnątrz i na dachu. [...] Powozy jedno- i dwukonne toczą się w dalszym ciągu, gromady pieszych pędzą co chwilę w jedną i drugą stronę, przesuwa się żółty i zielony omnibus, tym zaś przecinają drogę omnibusy brunatne, wszystkie napełnione wewnątrz, wszystkie obładowane podróżnymi na dachach [L, II: 11-12]<sup>4</sup>.

Wokulski staje zdumiony, czuje się tutaj onieśmielony jak dziecko, zapada w odurzenie, ogarnia go paniczny strach, znany ludziom, którzy zabłądzili w lesie. Taki sam strach, jaki musiał odczuwać pisarz w rozległej, nieznannej przestrzeni, pełnej ludzi i pojazdów konnych. Nic więc dziwnego, że kupiec czym prędzej wraca do bezpiecznej przestrzeni, tworzonej przez mury hotelu i że, aby zacząć orientować się w tym chaosie, uporządkować poznanie miasta i nie przeoczyć rzeczy wartych obejrzenia (tu Prus właściwie sam przyznaje, że opisuje stolicę Francji niejako zaocznie) Wokulski zaopatruje się w bliżej nieokreślony przewodnik po Paryżu:

Rzeško pobiegł do swojego numeru i zamiast dręczyć się lustrem, wziął do poduszki plan Paryża umieszczony w Przewodniku [L, II: 29].

Nieco dalej na kartach powieści wspomniany zostaje księgarz z Kolblencji, więc przewodnik, w który zaopatrył się Wokulski, by uporządkować czy zorganizować zwiedzanie Paryża, to zapewne książka autorstwa Karla Baedekera.

Czerpanie informacji o Paryżu z planu miasta i przewodnika, czyli poznanie stolicy Francji przez Wokulskiego w oparciu o te właśnie źródła, powoduje pojawienie się w opisie miasta trzech elementów ściśle porządkujących przestrzeń miejską.

Po pierwsze Prus stosuje „napowietrzny” opis miasta, patrzy na Paryż z góry. Następnie skrupulatnie układa elementy opisu według ich położenia geograficznego, określa lokalizację poszczególnych obiektów względem kierunków na osi wschód – zachód, północ – południe. Wreszcie wykorzystuje określenia rzędu wielkości opisywanej panoramy.

---

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: B. Prus, *Wybór pism*, wstęp M. Dąbrowska, Warszawa 1957. Zastosowano skrótkowe zapisy tytułów: Aniel. – *Anielka*, Ant. – *Antek*, F – *Faraon*, KŻ – *Konkurs żniwiarek*, L – *Lalka*, P – *Placówka*.

Wszystkie te elementy widoczne są w dwóch wykorzystanych w powieści obrazowych porównaniach stolicy Francji – w pierwszym wypadku do gąsienicy [L, II: 35], w drugim do półmiska:

Uderzyło go naprzód to, że Paryż jest podobny do olbrzymiego półmiska, o dziewięciu wiorstach szerokości z północy na południe i o jedenastu długości ze wschodu na zachód. Półmisk ten w stronie południowej jest pęknięty i przedzielony Sekwaną, która przecina go łukiem biegnącym od kąta południowo-wschodniego przez środek miasta i skręca do kąta południowo-zachodniego. Ośmioletnie dziecko mogłoby wyrysować taki plan [L, II: 34].

Wyżej wspomniane cechy porządkujące przestrzeń są bardzo charakterystyczne dla całej twórczości Prusa. Pisarz stosował je często w charakterystyce otwartych, pustych przestrzeni (o czym mowa będzie później), jednak wykorzystanie ich w opisie topografii miasta, tak jak w tej sytuacji, stanowi wyjątek. Pisarz musiał jednak skorzystać z tej techniki obrazowania, ponieważ z powodu swojej choroby nie poznał Paryża, a informacje czerpał z planu stolicy Francji.

Czytelnik zresztą jest informowany o tym, że wiadomości o Paryżu pochodzą prosto z *Przewodnika*:

Bagatela – mruknął [Wokulski]. – Około sto wiorst kwadratowych powierzchni, dwa miliony mieszkańców, kilka tysięcy ulic i kilkanaście tysięcy powozów publicznych... [L, II: 29].

I dalej:

Niezależnie od osi krystalizacji i prawidłowości w ogólnym konturze miasta Wokulski przekonał się jeszcze (o czym zresztą mówiły przewodniki), że w Paryżu istnieją całe dziedziny i jakiś porządek w ich układzie. Pomędzy placem Bastylli i placem Rzeczypospolitej skupia się przemysł i rzemiosła; naprzeciw nich, po drugiej stronie Sekwany, leży „dzielnica łaćńska”, gniazdo uczących się i uczonych. Między Operą, placem Rzeczypospolitej i Sekwaną gromadzi się handel wywozowy i finanse; między Nôtre-Dame, Instytutem Francuskim i cmentarzem Montparnasse gnieźdzą się szczątki arystokracji rodowej. Od Opery do Łuku Gwiazdy ciągnie się dzielnica bogatych dorobkiewiczów, a naprzeciw nich, po lewej stronie Sekwany, obok hotelu Inwalidów i Szkoły Wojskowej jest siedziba militarnego i wszechświatowych wystaw [L, II: 35-36].

Te prawidłowości i oś krystalizacji Paryż zawdzięcza baronowi Haussmannowi, prefektowi departamentu Sekwany. Georges-Eugène Haussmann otrzymał wszelkie pełnomocnictwa od Napoleona III i w latach 1853-1869 zmienił średniowieczne oblicze miasta z brudnymi i wąskimi uliczkami w nowoczesną metropolię. W centrum Paryża zburzono 25 tysięcy domów, a w tym miejscu powstały szerokie aleje i bulwary<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Baszkiewicz 2004: 466-467.

O tym, że pisarz musiał wiedzieć o niedawno przeprowadzonej gruntownej modernizacji aglomeracji miejskiej świadczy jeden drobny szczegół. Wokulski podziwia w pewnym momencie szerokie ulice wysadzone „niezbyt starymi drzewami”. Akcja *Lalki* toczy się w latach 1878-1879, a więc w dziesięć lat po reformach Haussmana.

Powierzchnową znajomość Paryża przez pisarza potwierdzają także licznie przywołane z nazwy ulice i place miasta; pałace i budynki użyteczności publicznej, bulwary i parki – wspomniane z nazwy, ale ani razu bliżej na kartach powieści nieopisane. Więcej miejsca i w miarę bardziej szczegółowy opis otrzymały tylko dwa obiekty – Opera i Grand Hôtel. Oba są wizytówkami Paryża, więc Prus zapewne widział je na obrazach czy grafikach, jeszcze przed wizytą we Francji. Pisarz wspomina, że Grand Hôtel to ogromny pięciopiętrowy gmach formy klinowatej, na wysokości drugiego piętra otoczony jest żelazną balustradą. Budynek stoi przy szerokiej ulicy wysadzonej drzewami.

Opera zaś to potężny gmach, który Prus opisuje w ten sposób:

Na parterze – szereg arkad i posągów, na pierwszym piętrze olbrzymie kolumny kamienne i nieco mniejsze marmurowe, ze złożonymi kapitelami. Na wysokościach dachu w kątach orły i złożone posągi, unoszące się nad złożonymi figurami rozhułkanych koni. Dach bliżej płaski, dalej kopuła zakończona koroną, a jeszcze dalej – dach trójkątny, również dźwigający na szczycie grupę figur. Wszędzie marmur, brąz, złoto, wszędzie kolumny, posągi i medaliony... [L, II: 12].

W innym miejscu wspomina o szeregu kamienic z półokrągłymi dachami, z lasem kominów i kominków, z niekończącymi się balustradami; o wieży gotyckiej samotnej jak palec, otoczonej drzewami i niskim płotem z prętów żelaznych; o markizach przed hotelami, pod którymi paryżanie siedzą przy stolikach i coś piją.

Prus nie opisuje wnętrza budowli (oprócz zdawkowych informacji na temat wnętrza hotelu), nawet tych najbardziej znanych, których zwiedzanie każdy turysta poczytuje za swój obowiązek. Pisarz zapewne wielokrotnie oglądał ryciny, które przedstawiały najpiękniejsze budowle i najslawniejsze miejsca w Paryżu i te rysunki pozwoliły mu zostać przewodnikiem po mieście, którego nigdy nie miał okazji poznać. Prus był wyjątkowo wrażliwy na kolory, szczególnie na barwne plamy, natomiast monochromatyczne litografie nie oddawały barw, więc pisarz nie posługuje się ani razu w opisach Paryża kolorami, na które był tak wrażliwy, co widać w tej samej powieści, chociażby w charakteryzowaniu poszczególnych miejsc Warszawy. O ile o złożeniach i marmurach przeczytać można w przewodnikach i opracowaniach o mieście, o tyle zapewne nie wspominały one o kolorze dachów, kamienic czy płotów.

Opisując i pejzaże bogatych dzielnic, i ubogich zakątków Warszawy, Prus przecież bardzo często posługiwał się barwami, zwłaszcza plamami

barwnymi, wiązało się to z wadą wzroku pisarza, który jako krótkowidz często nie dostrzegał szczegółów krajobrazu, tylko jego wyraziste kolorystycznie elementy np.:

W spokojnej powierzchni wody odbijała się Saska Kępa [...] i praskie domy z **czzerwonymi** dachami... [L, I: 120].

Idąc prawym chodnikiem dostrzegł Wokulski na lewo, mniej więcej w połowie ulicy, dom niezwykle żółtej barwy. Warszawa posiada bardzo wiele żółtych domów; jest to chyba najżółciejsze miasto pod słońce [L, I: 272] (o kamienicy Łęckich).

I rozważał pelen goryczy, że ten płat ziemi nadrzecznej, zasypany śmieciem z całego miasta, nie rodzi nic nad parterowe i jednopiętrowe domki barwy czekoladowej i jasnożółtej, ciemnozielonej i pomarańczowej [L, I: 109] (opis Powiśla).

Gdyby pisarz widział Paryż przed napisaniem powieści, zapewne porównywałby i tę cechę obu miast. Przecież w *Lalce* dość często porównuje Warszawę do Paryża. Ruch na ulicy przed hotelem jest tak duży:

[...] jak gdyby co najmniej połowa Warszawy biegła na zobaczenie jakiegoś wypadku... [L, II: 8].

Budynek Opery jest tak bogato zdobiony, że:

[...] więcej tu marmurów i brązów aniżeli w całej Warszawie!... [L, II: 12].

Sklepy są tak okazałe, że:

Najlichszy z nich lepiej wygląda aniżeli jego [Wokulskiego], który jest najpiękniejszym w Warszawie [L, II: 14].

Ulice są tak długie, że jedna z nich ciągnie się:

[...] na długość Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Światu [L, II: 16].

Obraz Paryża w *Lalce*, w porównaniu do gruntownych, wszechstronnych i polisensorycznych opisów Warszawy, jest powierzchowny i jednostronny.

Opisy miasta są oparte na technice wyliczania, nagromadzenia banalnych przymiotników, stereotypowym obrazowaniu. Pisarz odwołuje się tylko do jednego zmysłu – zmysłu wzroku, i to także powierzchownie, bo nie jest wrażliwy, jak w przypadku Warszawy, na kolory. Prus nic nie wspomina o zapachach i smakach paryskich, których powinien doświadczać, choćby siedząc w kawiarenkach ulicznych lub je mijając. Wspominał przecież, że są one wpisane w krajobraz stolicy Francji.

Takie płaskie i bezbarwne przedstawienie rzeczywistości miejskiej klóci się z estetyką naturalizmu, ale tylko taki wizerunek Paryża mógł pokazać autor powieści, korzystając ze źródeł pisanych, stereotypów dotyczących stolicy Francji i jej mieszkańców, i z opartych na tych źródłach własnych wyobrażeń nieznanego miasta. Gdyby pisarz nie cierpiał na agorafobię, gdyby mógł choć w niewielkim stopniu tak poznać Paryż, jak znał Warszawę, *Lalka*

stałaby się powieścią-kroniką dwóch miast, bo Prus miasto opisywać potrafił, byleby tylko miał szansę je poznać<sup>6</sup>.

### Oswajanie przestrzeni – konstrukcja opisów pejzaży<sup>7</sup>

Agorafobia jest chorobą znacznie utrudniającą, a nawet uniemożliwiającą poruszanie się w terenie. Podczas lektury dzieł Stefana Żeromskiego często możemy zidentyfikować prawdziwe miejsca, w których pisarz przebywał, a które potem wykorzystał przy tworzeniu deskrypcji topograficznych. Prus podróżować nie mógł, najlepiej czuł się w ograniczonej, znanej, oswojonej przestrzeni miasta, a właściwie nawet nie jakiegoś miasta, a Warszawy. Sposób konstruowania opisów topografii pokazuje, jak pisarz zmagają się z własnymi lękami przestrzennymi.

Tym, co porządkuje opisy w utworach Prusa jest ich ułożenie przestrzenne. Prus bardzo skrupulatnie stara się układać elementy opisu według ich położenia geograficznego, określając ich lokalizację względem kierunków na linii wschód – zachód, północ – południe lub względem innych obiektów. Jego matematyczny umysł w ten sposób ogarnia przestrzeń i włącza ją w przyjazne ramy geometrycznych wielkości.

Opisując topografię Egiptu, wielokrotnie dokładnie wskazuje rozmieszczenie geograficzne elementów krajobrazu. Egipt, który w oczach pisarza przyjmuje kształt żywnego wąwozu, opisany został w następujący sposób:

Od zachodu – łagodne, ale nagie wzgórza libijskie, od wschodu strome i popękane skały arabskie są ścianami tego korytarza, którego dnem płynie rzeka Nil [F, I: 7].

Podobnie uporządkowany został opis otwierający akcję *Placówki*. Rzeka, która stanowi dominantę krajobrazową, leżała wśród łąki, którą stwórca „[...] z północy na południe przeciął wstęgą Białki” [P: 222]. I dalej:

Brzeg zachodni [rzeki] wygląda dziko. Łąka dotyka wzgórz spadzistych, zasypanych wapiennym żwirem. [...] Wschodni brzeg jest inny; tworzy jakby amfiteatr o trzech kondygnacjach, wznoszących się jedna nad drugą [P: 222].

Wyjątkowo dokładny i precyzyjny starał się być pisarz w kreśleniu szczegółów topografii terenu w opowiadaniu *Konkurs żniwiarek*. Gdy główny bohater dotarł na miejsce, w którym odbędzie się tytułowy popis:

Zwróciwszy oczy w stronę północno-wschodnią, pan Walenty dostrzegł z daleka kilka budynków z wysokimi kominami, lecz za to w stronie północno-

---

<sup>6</sup> Obrazowi Paryża w *Lalce* poświęcony został także mój tekst „*Powiadam tobie, cud, nie miasto!*” – *Paryż w „Lalce” Bolesława Prusa*, w: *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, t. 3 pod red. M. Święcickiej, Bydgoszcz 2011, s. 245-254.

<sup>7</sup> O konstrukcji i miejscu deskrypcji topograficznych w twórczości Prusa, w: M. Czachorowska, *Wyobraźnia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006.

-zachodniej parę budynków z wysokimi i kilka z niskimi kominami. W stronie południowo-zachodniej zauważył wiatrak [...]. W tej samej pozycji miał on po prawej ręce ciągnącą się od północy ku południowi drogę, którą przyjechał, a pod nogami ciągnącą się od zachodu ku wschodowi drogę, na której stał obecnie... [KŻ: 112].

O takich właśnie komentarzach topograficznych Szweykowski pisał: „Wszystko to ma zapewne znaczenie niewątpliwie ciekawego komentarza do akcji utworu, przyczyniającego się do pogłębienia wyjściowej bazy realistycznej powieści, ale stoi jednocześnie poza jej zasięgiem artystycznym”<sup>8</sup>.

Na pierwsze miejsce wysuwa się też określenie położenia obiektów krajobrazu względem stron świata w *Antku*. Nowela zaczyna się słowami:

Antek urodził się we wsi nad Wisłą. Wieś leżała w niewielkiej dolinie. Od północy otaczały ją wzgórza spadziste, porośnięte sosnowym lasem, a od południa wzgórza garbate, zasypane leszczyną, tarniną i głógiem. [...] Od zachodu wieś miała tamę, za tamą Wisłę, a za Wisłą znowu wzgórza wapienne, nagie [Ant.: 362].

To ostatnie zdanie pokazuje jeszcze inną cechę porządkującą opisy u Prusa. Kiedy wykorzystanie określeń kierunków geograficznych jest już niemożliwe, bo użyte zostały uprzednio przez pisarza do nakreślenia ogólnego szkicu obrazu, pisarz zaczyna zapełniać go fragment po fragmencie poszczególnymi elementami, określając ściśle kolejność występowania po sobie. Zabieg ten można zobaczyć w wyżej cytowanym zdaniu z noweli *Antek*: „wieś – za wsią, tama – za tamą, Wisła – za Wisłą, wzgórza”.

W *Anielce* tę fragmentaryczność opisu wyznacza i potęguje dodatkowo użycie w kolejnych zdaniach tego samego przysłowka:

Między łanami widać ścieżkę [...]. Dalej gościniec, gdzie znudzony długim wypoczynkiem piasek niekiedy zrywa się w kłębach i udaje podróżnego, aby tumanić ludzi w polu. Dalej zagony ziemniaków, gdzie drzemie pierzchliwy zając. Szare płyty ugorów, na których pasą się zamyślane i strzygące uszami stada rogatego bydła, a dalej – już na granicy świata – lasy... [Aniel.: 7-8].

Podobne wrażenie sprawia opis folwarku, w tym samym utworze, którego kolejne akapity zaczynają się frazami zawierającymi wyrażenia o charakterze ogólnym:

Była to okolica zakłęśnięta. [...] Widnokrąg szczupły, ciemne zwierciadła wody oprawne w zielony tatarak, kilka płątów zboża i ziemniaków, gdzieniegdzie kępa karłowatej wierzby, w jednej stronie czarny las – oto widoki tutejsze. [...] W środku tego krajobrazu widać było dużą chatę mieszkalną z bocianim gniazdem [Aniel.: 142].

---

<sup>8</sup> Szweykowski 1972: 339.

Jan Stanisław Bystroń napisał, że „Prus patrzy na świat raczej z punktu widzenia naukowca, aniżeli artysty-plastyka”<sup>9</sup>. Należy się zgodzić z tym poglądem, zważywszy na fakt, że badacz ma tu na myśli „nadmierne używanie bezjakościowych elementów opisu (wyliczania, cyfr, geometrii)...”<sup>10</sup>. Opisy topografii stwarzane przez pisarza, nie dość, że nasycone są określeniami kierunków topograficznych, to jeszcze stanowią doskonałą dokumentację dla czytelnika, bo zawierają często ściśle określenia odległości czy rozmiaru wyrażone w różnych wielkościach liczbowych. Oto kilka przykładów:

*Faraon* (częściowo już przywołany cytat):

Egipt – jest to żyzny wawóz między pustynią Libijską i Arabską. Głębokość jego wynosi kilkaset metrów, długość sto trzydzieści mil, średnia szerokość zaledwo miłę. [...] Z biegiem rzeki, na północ, ściany wawozu zniżają się, w odległości dwudziestu pięciu mil od Morza Śródziemnego nagle rozchodzą się... [F, I: 7].

*Anielka*:

Na obszarze kilkuset morgów spotykają [dzieci] wielką różnorodność widoków, napawających wrażeniami prostymi i spokojnymi młode ich dusze [Aniel.: 7].

*Placówka*:

Na przestrzeni mili Białka płynie równiną. [...] Ale po przejściu mili w stronę południa znajdziemy inny kraj. [...] Jeszcze paręset kroków z biegiem rzeki i znowu zmienia się krajobraz [P: 221-222].

Do tych dwóch cech porządkujących krajobraz – dokładnego wyznaczenia położenia za pomocą kierunków świata i określania rzędu wielkości obiektów topograficznych – należy dodać jeszcze jedną, powtarzającą się w obszerniejszych opisach u Prusa, a charakterystyczną nie tylko dla niego, bo o „napowietrznych” opisach i patrzeniu z góry na panoramę jakiegoś obiektu topograficznego pisano choćby w kontekście *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej<sup>11</sup>. Motyw spoglądania na krajobraz z wysoka, z lotu ptaka jest u pisarza obecny właściwie we wszystkich pełniejszych, bardziej rozbudowanych opisach. Albo pisze o tym Prus w sposób bezpośredni słowami:

Gdyby kto mógł wznieść się o dwadzieścia mil w górę i stamtąd spojrzeć na Egipt, zobaczyłby dziwną formę kraju i osobliwe zmiany jego koloru. Z tej wysokości [...] Egipt wyglądałby jak wąż, który w energicznych skrętach posuwa się przez pustynię... [F, I: 7-18].

Albo pośrednio w ramach bardziej rozbudowanej przenośni:

---

<sup>9</sup> Bystroń 1922: 30.

<sup>10</sup> Bystroń 1922: 37.

<sup>11</sup> Kraft 2001: 76. O takim sposobie patrzenia na krajobraz pisze też J. St. Bystroń 1922: 22, Kulczycka-Saloni 1965: 54.



Okolica wygląda jak okrągły stół, w środku którego stoi człowiek niby mucha przykryta niebieskim kloszem. Wolno mu jeść, co znajdzie i czego inni nie zbiorą, byle nie chodził za daleko i zbyt wysoko nie latał [P: 221].

Te opisy sprawiają wrażenie relacji kartograficznych. W przypadku *Faraona*, powieści rozgrywającej się w egzotycznych sceneriach starożytnego Egiptu, którego realia znał tylko z opracowań<sup>12</sup>, jest to zjawisko w pełni usprawiedliwione. Pisarz wszelkie szczegóły opatrywał zdawkowymi informacjami, które mógł odczytać z mapy, nic więc dziwnego, że panorama jawi mu się jakby widziana z góry, w rzucie pionowym, stąd liczne skojarzenia obrazu widzianego w całości z figurami geometrycznymi (jeszcze raz do głosu dochodzi wyobraźnia matematyczna Prusa) lub z przedmiotami życia codziennego – w ten sposób chce jak najdokładniej przybliżyć obraz czytelnikowi. Oto przykład: delta Nilu przypomina pisarzowi trójkąt:

Trójkąt ten, zwany Deltą Nilową, ma za podstawę brzeg Morza Śródziemnego, zaś u wierzchołka, przy wyjściu rzeki z wąwozu, miasto Kair tudzież gruzy przedwiekowej stolicy, Memfisu [F, I: 7].

Podobne jednak wrażenie, zważywszy na operowanie wielkościami geograficznymi i liczbowymi oraz perspektywą obrazu widzianego z wysokości, sprawia opis topografii zamieszczony we wstępnej części *Placówki*. A przecież, jak czytamy w opracowaniach twórczości pisarza, tę powieść „poprzedził gruntownymi studiami przygotowawczymi, poznawał wszechstronnie «teren», w którym umieścił akcję swego utworu. Znał go zresztą doskonale, ponieważ były to okolice Puław i Nałęczowa, kraj jego dzieciństwa”<sup>13</sup>. I te tereny znane z dzieciństwa ogląda Prus z lotu ptaka, bo opisywana „ziemia jest stołem, a dolina Białki jest olbrzymim półmiskiem, mającym wydłużoną formę i mocno zadarte brzegi” [P: 222].

W ten sposób pisarz stara się przybliżyć sobie i czytelnikowi kreowany obraz, wykorzystując swą wyobraźnię. Mimo iż fantazja każe mu przenieść myśl w tereny oddalone od miasta, obraz przedstawiony zachowuje swoją „miejskość” przez wykorzystanie podziału terenu lub jego elementów na piętra<sup>14</sup>. We wstępie *Faraona* odnajdziemy opis sztucznego zbiornika wodnego:

[...] jezioro Moeris zajmowało trzysta kilometrów kwadratowych powierzchni, przy dwunastu piętrach wysokości [F, I: 9].

Z tego jeziora

[...] można było czerpać wodę i wylewać ją na pola położone o jedno lub dwa piętra wyżej [F, I: 9].

<sup>12</sup> Por. Szweykowski 1972: 339.

<sup>13</sup> Kulczycka-Saloni 1964: 109.

<sup>14</sup> J. St. Bystrzeń pisze, że jest to wyłączna własność Prusa. Por. Bystrzeń 1922: 36.

Tereny leżące dokoła Białki, początkowo płaskie – zmieniają się:

Równina znikła, jesteś w wąwozie i zamiast rozległego horyzontu spotykasz na prawo i na lewo, przed sobą i za sobą wzgórza wysokie na kilka piętér, łagodne lub spadziste, nagie lub zarośnięte krzakami [P: 221].

Różne są też obrazy poszczególnych brzegów tego wąwozu. Szczególnie interesujący jest wschodni brzeg:

[...] tworzy jakby amfiteatr o trzech kondygnacjach, wznoszących się jedna nad drugą. Pierwsze piętro, tuż nad łąką, zbudowano z czarnoziemiu [...]. Drugie piętro ukształtowało się z ziemi gliniastej [...]. Nareszcie trzecią kondygnację tworzą grunta piaszczyste, obsiane owsem lub żytem, a jeszcze wyżej – czerni się las sosnowy podpierający niebo [P: 222-223].

Usystematyzowane, ściśle opisy wymagają, zdaniem Prusa, uzupełnienia, dookreślenia, bowiem w zależności od pory roku mogą ulegać przeobrażeniom, topografia jest niejednolita, więc trzeba ją udokumentować. W ten sposób obrazy podlegają zmianom jak widoki w kalejdoskopie, ogólne zarysy pozostają nienaruszone, elementy są te same, zmienia się tylko ich układ, widok ogólny. Tak jest na przykład z topografią Egiptu, której wygląd ściśle uzależniony jest od poziomu wód rzeki:

Długi ten wąż w październiku, kiedy Nil zalewa cały Egipt, miałby błękitną barwę wody. W lutym, kiedy miejsce opadających wód zajmuje wiosenna roślinność, wąż byłby zielony, z błękitną pręgą wzdłuż ciała i mnóstwem błękitnych żyłek na głowie, z powodu kanałów, które przecinają Deltę. W marcu błękitna pręga zwężyłaby się, a ciało węża, skutkiem dojrzewania zbóż, przybrałoby kolor żółty. Wreszcie w początkach czerwca Nilowa pręga byłaby bardzo cienka, a ciało węża zrobiłoby się szare, jakby przysłonięte krepą, skutkiem suszy i pyłu. [...]

Ale Egipt nie jest jednostajną płaszczyzną, lecz krajem falistym; niektóre jego grunta tylko przez dwa lub trzy miesiące piją błogosławione wody, inne nie widzą jej przez cały rok... [F, I: 8-9].

Takim samym pretekstem do odtworzenia poszczególnych elementów panoramy stały się dla Prusa Nil i Białka, ich bieg porządkuje, choć dopiero w dalszej perspektywie, wizje pisarza.

Opisy krajobrazu w twórczości fabularnej Bolesława Prusa nie oddają osobistych doświadczeń autora, nie stanowią relacji z wycieczek, spacerów, podróży. Pisarz nawet nie starał się pokazać szerokich, artystycznie dopracowanych, polisensorycznych wizji krajobrazowych. Prus oswaja przestrzeń w sposób dla siebie charakterystyczny. Musi być ona dla niego logiczna jak matematyka i uporządkowana jak geometria. Pamiętać cały czas należy, że te kreacje przestrzeni tworzył umysł, który przestrzeni się lękał.

## Literatura

- Prus Bolesław [1975], *Wybór pism*. Wydanie w dziesięciu tomach ze Wstępem Marii Dąbrowskiej, Warszawa.
- Baszkiewicz Jan [2004] *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Bystron Jan Stanisław [1922] *Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa*, Biblioteka Polska, Warszawa.
- Dąbrowska Maria [1957] *Wstęp*, w: Bolesław Prus, *Wybór pism*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kraft Małgorzata [2001] *Wziąć na ręce Eden. O widoku z lotu ptaka w twórczości Orzeszkowej i jej poprzedników*, w: *Wokół „Nad Niemnem”*, red. Jolanta Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu, Białystok.
- Kulczycka-Saloni Janina [1964] *Bolesław Prus*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kulczycka-Saloni Janina [1965] *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Czytelnik, Warszawa.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* [1985] Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. 1-2, Warszawa.
- Szweykowski Zygmunt [1972] *Twórczość Bolesława Prusa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

## Summary

### Facts confirmed by words. Agoraphobia of Bolesław Prus preserved in the lexical structure of his writing

Practically all of the Bolesław Prus' biographies inform of his fear of open spaces. Even if the fact remained a mystery, the features of his idiolect would certainly give him away. To prove that, in the article one analyses the image of Paris portrayed in *The Doll*. Due to his illness, the writer had not managed to visit the capital of France and it is clear in the novel that he described the city on the basis of guides and engravings. Also, the way of creating topographic descriptions in his work proves that the writer was trying to tame the space, as he was afraid of an open terrain.

### Słowa kluczowe

obraz Paryża, opisy topograficzne

### Keywords

the image of Paris, topographic descriptions