

SPÓR PRUSA ZE SŁOWACKIM

CZYLI O PROTEŚCIE REALISTY PRZECIWIW STYLISTYCZNEJ EGZALTACJI POEMATU *W SZWAJCARII*

Na polemiczność Prusa wobec autora *W Szwajcarii* wskazuje *Kamizelka*, która poprzez wkomponowany kontekst tekstu Słowackiego zdaje się wyrażać pośrednio sprzeciw autora noweli wobec fascynacji niezwykłością i wobec stylistycznej egzaltacji w mówieniu o miłości i śmierci. Także w innych tekstach Prusa obserwować można kontrowersyjny dyskurs z romantycznym poetą, (np. w opowiadaniu *Poeta i świat czy, m. in., w Lalce*). Poemat Słowackiego *W Szwajcarii* (jak też np. liryk *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*) sytuuje się jako ów interesujący kontekst wobec programowego, przełomowego zwrotu do codzienności, a odwrotu od niezwykłości i sensacyjności w twórczości nowelistycznej Prusa. Bowiem *Kamizelka* (1882), podobnie jak wcześniejsze pierwsze opowiadanie realistyczne Prusa *Przygoda Stasia* (1879) oraz *Katarynka* (1880) ujawniły samodzielność Prusa wobec obcych wzorów literackich i zerwanie z nadmiarem literackości, z techniką naśladowania innych; hasłem pisarza stało się zbliżenie z życiem i prostota¹. Nowe utwory nader wyraźnie manifestowały ów zwrot do najbliższej codzienności, wprowadzając w miejsce sensacyjności, egzotyki, uczuciowej egzaltacji i czułościowości temat krzywdy i cierpienia, ale też prozaicznej egzystencji zwykłego człowieka. Był to zwrot w stronę „ludzi cichej pracy” sugerujący, że wśród tej rzeszy należy szukać interesującego materiału literackiego i odkrywać, jak zauważa Zygmunt Szweykowski², zjawiska nowe i ciekawe: niezwykłość postaw, przeżyć, uczuć, zachowań, szukać wartości w świecie najbardziej codziennym, w zjawiskach najzwyklejszych. Ujawniona już w *Przygodzie Stasia* umiejętność dostrzegania, odkrywania i prezentowania niezwykłości w pospolitym życiu jest uznawana za siłę wielkiego talentu realistycznego Prusa. Autor *Kronik* jako wnikliwy obserwator rzeczywistości społecznej, zwrócił uwagę na specyfikę postaci z tzw. „nizin” i potrzebę literackiego zgłębienia życia ludu – godnego pióra Szekspira, mistrzowskiego znawcy ludzkich charakterów, pisząc, iż: „Jest to warstwa żyjąca jeszcze w wiekach średnich, charaktery pełne i wyraźne, naiwny rozum, uczucia silne. Tam do dziś dnia są skąpcy, jakich opisywał Molier, tam w chacie słomą krytej medytuje niejeden Lear, pastwi się nad otoczeniem niejeden Ryszard. Tam są kopalnie sytuacji i typów, do których jednak nikt nie zagląda. [...]”³.

¹ Ten przełomowy okres w pisarstwie Prusa przypada na lata 1880–1886. Zob. E. Pieścikowski, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 48.

² Zob. Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 88.

³ B. Prus, *Kronika* z lutego 1886 r. („Kurier Warszawski”), cyt. za: S. Fita, „Placówka” *Bolesława Prusa*, Warszawa 1980, s. 19.

Autor *Michałka* postanowił sam zajrzeć w te właśnie obszary, analizując je najpierw jako publicysta, później jako nowelista i powieściopisarz. Nie tylko wszakże w środowisku wiejskim, ale i wśród jednostek najprzeciętniejszych całego obszaru Polski postyczniowej, stanowiącego obiekt jego nowelistycznych zainteresowań znajdował bohaterów swoich nowel. Najbardziej reprezentatywni z nich to nie jednostki wybitne, ale ludzie mali, zwykli, szarzy, przeciętni, pospolici pod względem powierzchowności, lecz ujawniający wielkość i niezwykłość swojego wnętrza. Tworzywo literackie stanowią często nie tylko bohaterowie chłopscy, ale i niższe klasy miejskie; obok kamieniczników, emerytowanych adwokatów, są to anonimowi drobni urzędnicy (z gruzlicą) i nauczycielki domowe (jak w *Kamizelce*) oraz najbiedniejsi mieszkańcy Warszawy: stróże, żebracy, wyrobnicy, domokrażcy itp. jako istoty tylko pozornie i powierzchownie nędzne, marne, w przeciwieństwie do wybranych i znakomitych. Aleksander Świętochowski stawiał mu z tego powodu zarzut: *Prus nie jest powieściopisarzem bohaterów wielkich, lecz małych, cichych i ukrytych [...]*⁴, zaś Sienkiewicz pisał o tym samym z podziwem: *Pisarz ukazuje [...] świat psychicznych doznań i etycznych postaw bohaterów z różnych środowisk i stanów, ludzi różnej kondycji społecznej; na szczególną zaś uwagę zasługuje bohater z tzw. nizin, ów przysłowiowy „prosty” czy „szary” człowiek. Prus dokonał jego literackiej nobilitacji.*⁵ Bohaterowie Prusa to, jak konstatuje Janina Kulczycka-Saloni, „maleńkie krople wielkiej rzeki narodowej” a on sam zyskuje miano bajarza codziennego, zwyczajnego życia. Według tej badaczki Prusa wyróżnia opanowanie skłonności do rozlewności i pełni epickiej, osiągnęte skądinąd dzięki wymogowi zwartości kompozycyjnej noweli. W nowelach potrafi Prus *ograniczyć się do pewnych tylko, najbardziej znaczących elementów zarówno życia psychicznego swych bohaterów, jak też ich społecznego środowiska. Charakterystyczny jest dla niego surowy obiektywizm relacji [...]* Wreszcie *zwięzły, precyzyjny, rzeczowy styl, wolny od wszelkiej poetyzacji i efektów retorycznych decyduje o specyficznym obliczu nowelistyki Prusa*⁶ i realizmu pisarza. Ten styl programowo został zmanifestowany artystycznie tekstem *Kamizelki*, noweli ogłoszonej w czasie, gdy Prus został redaktorem naczelnym „Nowin” i określał tak właśnie swój literacki program poprzez negację zarówno sensacyjności i melodramatyczności w literaturze, jak i stylu romantycznego⁷, który nie liczy się z życiem, z rzeczywistością, pozna-

⁴ A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyboru dokonał S. Sandler, wstęp i przypisy M. Bryklska, Warszawa 1973, s. 288.

⁵ Dał temu świadectwo Henryk Sienkiewicz, pisząc: »otworzył [...] przed nami dusze takich ludzi, odmalował ich byt, dolę i niedolę, ich obyczaje i pierwszy przemówił w druku ich sposobami myślenia i mówienia.[...]« Cyt. za: E. Pieścikowski, *Bolesław Prus*, Poznań 1998, s. 42-43.

⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969.

⁷ Jak zauważył Zygmunt Szweykowski, Prus wypowiedział się na ten temat analizując współczesną sztukę, w której zauważał zderzanie się dwóch jej rodzajów: sztuki dawniejszej – idealistycznej, czyli romantycznej i nowszej – naturalistycznej. Zakładał, iż jeśli sztuka ma rozszerzać wiedzę o życiu, to jej warunkiem musi być prawdziwe odtwarzanie rzeczywistości. Fantazja wiodła sztukę idealistyczną do fałszu, nieświadomego kłamstwa. Drugi rodzaj sztuki powstał jako przeciwieństwo jednostronności romantyzmu (idealizowanie rzeczywistości), ale naturalizm też popadł w jednostronność, tzn. w drugą skrajność, gdyż wyeliminował z kolei wszystko, co piękne i wzniosłe. Prus ocenił naturalizm dodatnio, ale i ambiwalentnie. Twierdził, że naturalizm zbliżył sztukę do rzeczywistości, ale jej skrajność też jest błędna i fałszywa. Dlatego nie

walną za pomocą obserwacji; który tworzy świat nierealny, oddziaływa na wyobraźnię, jest *jaskrawym zaprzeczeniem realizmu artystycznego*⁸. Jego kwintesencję dostrzegali Prus w niezwykle popularnych dziełach Juliusza Słowackiego. Odpowiadając na pytanie o czym i jak pisać, *Kamizelka*, stanowiąc wzór pogładowej lekcji obserwacji i wnioskowania⁹, wyraża stosunek pisarza do tematyki i estetyki współczesnych, sytuując estetykę realistyczną na przeciwnym biegunie estetyki romantycznej, której wyrazicielem staje się dlań autor poematu *W Szwajcarii*.

Pokolenie „epoki niepoetyckiej”¹⁰, do której Prus należał, choć postawiło na piedestale powieść i nowelę, to w istocie nigdy nie podważyło wielkiego romantyzmu. Ono krytykowało tylko, nawet wykpiwało „konwencjonalną i szablonową frazeologię poetycką, gdy była sprzeczna z logiką i prawdopodobieństwem.” Odrzucało też „fantazjotwórstwo i rekwizytornię nadzmysłową”, gdyż nie wierzyło w istnienie bytów nieweryfikowalnych empirycznie. Nade wszystko zaś dawało „wyraz swej irytacji z powodu jedynowładztwa tematu uczuć miłosnych i związa-nej z nim postawy egzaltacji, marzycielstwa i cierpiętnictwa, które [...] wychowało ludzi na płaczkliwych mięczaków, biernie wyrzekających na los.”¹¹ Normą stawały się żale na prasowy zalew romantycznego epigoństwa poetess i „poetów róży i słowika”, „kwiatów, brylantów, lazurów”, które „było tym częstsze, im mniej znany był twórca i im dalej miał do kulturalnych centrów.”¹² Prus uznawałby zapewne słuszność formuły Wiktora Gomulickiego dotyczącej jego pokolenia jako tego, „które na odwrotnej stronie kursu anatomii kreśliło sonety do idealnych kochanek.”¹³ BOWIEM stąd rodziła się karykaturalna degradacja statusu poety do roli safandudy wyznającego estetykę sentymentalizmu. Prus wszakże zarówno wcześniej, jak i później często lubił ujawniać swoje zdystansowanie nie tylko wobec poezji, także wobec określonych typów prozy artystycznej uprawianej w okresie pozytywizmu. Obnażał np. słabość propagowanej literatury tendencyjnej jako

naturalizm może być ostatecznym i najwyższym wyrazem i kształtem sztuki. Jego zdaniem prawdziwa, wielka, nowa sztuka ma połączyć obydwa kierunki – zdobycze naturalizmu i romantyzmu. Mówił o konieczności pchnięcia sztuki naturalistycznej „ku idealizmowi i zatrzymaniu jej w jakimś punkcie pośrednim”. Taka sztuka będzie sztuką realistyczną, która „nie odrywa od rzeczywistego świata, ale raczej w nim samym uczy wyszukiwać stron pięknych” (czyli pogodzenie przeciwieństw). Postulatem naczelnym takiej sztuki ma być: „badaj i kochaj wszystko, co cię otacza: naturę, ludzi, nawet brzydotę i ubóstwo”. Stąd nakaz rzetelnego badania rzeczywistości. Program estetyczny Prusa zdążył do ograniczenia subiektywizmu pisarza na korzyść możliwie przedmiotowego obrazu życia. Zob. Z. Szweykowski, op. cit., s. 104–114.

⁸ Te słowa odnosiły się wprost do twórczości Juliusza Słowackiego. Cyt. za: Z. Szweykowski, op. cit., s. 112.

⁹ Zob. T. Budrewicz, „*Kamizelka*” – „*obserwatorium społecznych faktów*”, „*Ruch Literacki*” 1993, z. 5, s. 602-603.

¹⁰ Formuła „epoka niepoetycka”, nosząca piętno wartościujące, w odniesieniu do okresu pozytywizmu pojawia się niemalże w każdej syntezie literatury polskiej, określając dysproporcję między wybitnością prozy a rzekomą miałkością poezji w tym czasie, prezentując czas między romantyzmem a Młodą Polską jako poetycki ugór wydaje się uproszczeniem. BOWIEM w tej rzekomo niepoetyckiej epoce wcale nie zerwano z mową wiązaną.

¹¹ T. Budrewicz, *Wstęp. „Niepoetycka epoka” pełna wierszy*, [w:] tenże, *Wiersze pozytywistów*, Kraków 1990, s. 7 [podkr. – A. D.].

¹² Tamże, s. 9.

¹³ Cyt. za: T. Budrewicz, op. cit., s. 10.

sprzeciwiającej się Prusowskiej koncepcji humoru, polegającego „na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej”, bo humorysta badający ludzi wszechstronnie, „w każdym człowieku widzi coś porządnego i coś łajdackiego.”¹⁴ W miejsce tego kompromitowanego modelu wprowadzał literaturę filantropijną, ujmującą rzeczywistość w kategoriach etycznych, oddziałującą emocjonalnie na czytelnika nieszczęsnym losem istot małych, bezbronnych, cichych i niezauważalnych. Ten wybór stanowił z kolei polemikę z literaturą heroiczną, w której warstwy niższe, jako pozbawione cnót rycerskich, były przez szlachtę ośmieszane, dlatego odnajdujemy u Prusa, jak u Dickensa, „śmiech przez łzy”, „mikroskopijne smutki i radości, drobiazgowe cierpienia [...] doprowadzone do ostatecznych granic”.¹⁵ Choć sam początkowo, jak ujawnia w *Słódku o krytyce pozytywnej*, przez „mimowolne naśladownictwo” ulegał wpływom beletrystyki popularnej, pełnej wątków miłosno-sensacyjnych, kryminalnych, przygodowych, nawet gotyckich i innych rodem z twórczości Wiktora Hugo, z powieści tajemnic sygnowanych nazwiskiem Eugeniusza Sue, to stosował konwencje popularne z przymrużeniem oka, a zdystansowanie wobec nich określił programowo w przełomowym opowiadaniu realistycznym *Przygoda Staśka*.¹⁶ Jak zauważa Jerzy Axer, w pozytywistycznej prozie „natrafiamy na liczne sformułowania przypominające frazy doskonale znane »czytającej publiczności« z wierszy Wielkiej Romantycznej Trójcy.”¹⁷ Nawiązania te pełnią funkcję środka

¹⁴ B. Prus, *Słódko o krytyce pozytywnej*, [w:] tenże, *Pisma*, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1950, t. 29, s. 175. Zob. też J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki. Wybór*, Wrocław 1994, BN I, 185, s. XXVIII.

¹⁵ W. Winogradow, *Powieść Dostojewskiego „Biedni ludzie” na tle ewolucji literackiej lat czterdziestych*, cyt. za: T. Żabski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*, Wrocław 1996, BN I 291, s. XXVII [podkr. -A.B.]

¹⁶ Jak zauważa Edward Pieścikowski, Prus dystansuje się tu wobec wcześniejszych konwencji popularnej, sensacyjnej literatury zaznaczając ironicznie, że „na nieszczęście” bohater opowiadania „nie posiada żadnej niezwykłej cechy”, zaś „opisywane zdarzenie co (ze smutkiem wyznajemy), nie będzie ani kryminalnym występkiem, ani romanssem wołającym o pomstę do nieba”, co miało znaczyć, iż to nie tylko utwór mający na celu zabawienie czytelnika, zajęcie jego uwagi jakąś sensacją (nie spotkamy tu motywów sensacyjnych i fantastycznych). Prus zakpił w ten sposób „ze stereotypu literackiego, prezentując swego dziecięcego bohatera [...] Zakpił więc z konwencji powieściowej („Staś jest dzieckiem legalnym i niepodrzuconym”), a przy okazji dostało się też – popularnemu wówczas *Jankowi Muzykantowi* („Staś nie okazuje najmniejszych zdolności do kradzieży lub do gry na jakim instrumencie”). Zdaniem badacza także w pierwszym zdaniu *Anielki* („Anielka jest piękną dziewczynką, a przy tym ani ubogą, ani sierotą”) tkwi „aluzja polemiczna do tradycji literackiej (od baśniowej po romansową), w której często bohaterką była uboga, a przy tym piękna sierota; jest też to zdanie “ciosem” w czytelnicze przyzwyczajenia i oczekiwania związane z dziecięcym bohaterem.” E. Pieścikowski, *Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 24–25. Wedle Zygmunta Szweykowskiego Prus wydobywa z życia codziennego te elementy, które pod pozorami zwykłymi kryją w sobie niezwykłość moralną, psychologiczną, sytuacyjną (np. przeżycia Małgosi związane z tęsknotą do miłości, choć ten obraz nie jest pozbawiony komizmu, dowcipu, wesołości). To opowiadanie różni się od wcześniejszych utworów Prusa i nowel pisarzy pozytywistycznych (Sienkiewicz) o podobnej, tj. wiejskiej tematyce przewagą uczuć pozytywnych, która daje atmosferę pogody oraz tym, że wieś, zwyczajność, świat najniższych warstw społecznych ukazane są z perspektywy jego prostych bohaterów, przez pryzmat ich doznań, przeżyć, wyobrażeń i wiedzy; utwór stanowi rekompensatę za wcześniejszy pesymizm i czarne barwy w ukazywaniu tego życia. Zob. Z. Szweykowski, op. cit.

¹⁷ J. Axer, *Któż tak dzieci bije? (Na marginesie jednego zdania z „Janka Muzykanta” Henryka Sienkiewicza)*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 9/10, s. 153.

porozumiewania się autora z czytelnikiem. Jednak jeśli nawiązanie to nie jest obszernym, jednoznacznym, poetyckim cytatem, lecz aluzją literacką, „nie budzi dziś wcale czujności czytelnika nie nazbyt wyraźnie pamiętającego romantyczne konteksty zapożyczeń.”¹⁸ Tymczasem przynajmniej część z tych reminiscencji stanowi „tworzywo użyte mniej lub bardziej świadomie dla uzyskania określonego efektu artystycznego”.¹⁹ Jeśli reminiscencja nie wywołuje u odbiorcy skojarzeń z przywoływanym tekstem, efekt ów nie zachodzi. Jest to tym bardziej kłopotliwe, jeśli chodzi o świadomą identyfikację z wcześniejszym tekstem na zasadzie wyraźnej opozycji. A tak ma miejsce w przypadku noweli Prusa pt. *Kamizelka*.

Dlatego warto zwrócić uwagę na ów polemiczny charakter *Kamizelki* w stosunku do poematu miłosnego *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego, traktowanego przez pozytywistów jako wzorcowy, reprezentatywny tekst o ideale miłosnym, „o wielkiej, niepowседневnej miłości, rozgrywającej się w egzotycznej scenarii, a wyrażanej stylem egzaltowanym i odświętnym”²⁰. Ta właśnie nowela wierszem, której temat pogodnych dziejów dwojga zakochanych przerywanych brutalnie śmiercią młodej kobiety „napraszał się – wedle zwyczajów romantycznych – o jaskrawe i gwałtowne efekty; [choć autor – A. D.] z efektów tych zrezygnował, gwałtowność uczuć zastąpił melancholią wspomnień człowieka beznadziejnie zrezygnowanego,”²¹ stanowiła dla Prusa wzorzec krytykowanego stylu romantycznego. Tymczasem Słowacki w miejsce skrajnego napięcia nierozwiązywalnych konfliktów wprowadził „płynące spokojnie, harmonijnie fale wspomnienia. Zamiast rozpaczliwego szamotania się w oporze beznadziejnym – melancholijną i jednocześnie rozmiłowaniem tchnącą kontemplację. W miejsce tragedii – elegię”²² na temat minionej idylli utraconego raju. Smutek bezpowrotnej utraty, tragizm niwelowany jest tu, jak zauważa Juliusz Kleiner, motywem tęsknego pójścia w dal, lotu wzwyż, w przestworza zaziemskie²³:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za ciemnych skał krawędzie.
Spojrzę w lecące po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą.
[...]

(*W Szwajcarii*)²⁴

Ciekawe, iż podobne w pewnym sensie rozwiązanie napotykaemy w noweli Prusa: trzy zdania kończące utwór sugerują w ostateczności wyciszające tragizm zamknięcie, bowiem w zależności od tego którą z tych trzech fraz uznamy za zakończenie tekstu (a każda pojedynczo mogłaby stanowić samoistny finał) uży-

¹⁸ „[...] jeżeli zatem nie polega na przytoczeniu części tekstu poety wtopionego w tok prozy”. Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 154.

²⁰ T. Budrewicz, „*Kamizelka*”..., op. cit., s. 601.

²¹ J. Krzyżanowski, „*Duch – wieczny rewolucjonista*”. [Wstęp w:] J. Słowacki, *Dzieła wybrane* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław 1979, s. XXIX.

²² J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1969, s. 93.

²³ Zob. tamże.

²⁴ Wszystkie cytaty tekstu Słowackiego na podstawie wydania: J. Słowacki, *Dzieła wybrane* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław 1979, s. 295. Dalej podaję w nawiasie okrągłym tylko tytuł (*W Szwajcarii*) i strony cytatu.

skamy za każdym razem odmienną wymowę²⁵. Krakowskiemu prusologowi wydaje się, iż autor chciał w ten sposób „podkreślić dialogowość utworu, polemiczność wobec tych ujęć, które z podobnego zestawu informacji wyciągają wnioski w typie melancholijnego westchnienia nad cudzym nieszczęściem albo bezradnego współczucia.”²⁶ Tymczasem po dwu wersjach pesymistycznych pojawia się zdanie trzecie -wyrażające nieśmiałe przekonanie o potrzebie nadziei: [...] *Któż jednak powie, że za tymi chmurami nie ma słońca?...*²⁷ Smutek i tragizm także zostaje więc zniwelowany. W zakończeniu Prus wprowadza metaforyczny komentarz o charakterze uniwersalnym, stylizowany na „mądrość ludową”, bo korzysta z dawnej symboliki chmur i wiecznie świecącego nad nimi słońca, a zatem góruje optymistyczna wizja życia.²⁸ Prus rysuje ewentualność istnienia metafizycznego świata, a heroizm kochających się małżonków w zmaganiach z losem i współczująca, bezinteresowna reakcja obcego człowieka na nieszczęście innych dowodzą istnienia głębokich więzi międzyludzkich. Nie tylko to pokrewieństwo finałów obu tak różnych w zasadzie dzieł nasuwa sugestię kojarzenia noweli Prusa z tekstem Słowackiego. Również niektóre sytuacje i terminy przypominane sobie przez opowiadacza-bohatera *Kamizelki*, zwł. „przedmioty, które przypominają smutek” oraz obraz pani, która odeszła, wprowadzie za bramę, ale „nie wiadomo dokąd” (*Kamizelka*, s. 6 i 8) – sugerują tę aluzję literacką. Zarówno u Prusa, jak u Słowackiego pojawia się nawet to samo określenie, tyle że w innym kontekście: w noweli Prusa pani „znikła za bramą” – u Słowackiego: “[...] zniknęła jak sen jaki złoty”. A otaczanie się przez opowiadacza *Kamizelki* przedmiotami przypominającymi smutek odsyła wprost do magicznego, kluczowego niemal określenia autora *Rozłączenia*, w którym pojawia się „biały gołąb smutku” i „dwa smutne słowiki, co się wabią płaczem” oraz *Ostatniego wspomnienia*, z którego pochodzi wers: „A ty smutniejsza niż ludzie smutni”²⁹. W przywoływanym poemacie właśnie coraz „Smutniejsza, cichsza i bielsza, i bladsza” jest bohaterka, której „Rumieniec smutny twarz [...] umalował”, a po jej zniknięciu „smutne” są wszystkie „Gaje! doliny! łąki i strumienie!” (*W Szwajcarii*, s. 289; 294, podkr. – A.D.).

W obu utworach mamy również dość podobną, wyraźną perspektywę dystansu czasowego relacji wspominającego: niektóre fakty wydobywane z pamięci zatraciły już nawet swą konkretność, co jest sygnałem tajemniczości. Poemat Słowackiego stanowi wszakże zemocjonalizowany monolog o cechach liryczno-przedstawieniowych³⁰. To relacja zamknięta w ramę lirycznych wspomnień-marzeń narratora i bohatera jednocześnie. Tak samo niemalże jest w noweli Prusa – narrator to także bohater, bo choć nie zaangażowany bezpośrednio, to jednak przeżywający wspomnianą i, jak sam zaznacza wymarzoną³¹, historię z sąsiedztwa. Pojawia

²⁵ Por. B. Kryda, *Między nauką języka a szkołą życia*, [w:] *Z metodyki literatury i języka polskiego*, pod red. R. Handtkego, Warszawa 1991, s. 48.

²⁶ T. Budrewicz, „*Kamizelka*”..., op. cit., s. 606.

²⁷ Wszystkie cytaty tekstu Prusa na podstawie wydania: B. Prus, *Wybór nowel*, Warszawa 1971, s. 16. Dalej podaję w nawiasie okrągłym tylko tytuł (*Kamizelka*) i stronę cytatu.

²⁸ Por. T. Żabski, *Wstęp*, op. cit., s. L.

²⁹ J. Słowacki, *Rozłączenie; Ostatnie wspomnienie. Do Laury*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław 1979, s. 30; 35. Adresatką obu tych wierszy jest Ludwika Śniadecka, ciągle obecna we wspomnieniu Słowackiego. Zob. L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 162.

³⁰ Por. S. Makowski, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976, s. 18.

się skrótowość; cechą struktury utworu jest mechanizm powtórzeń oraz elipsy, czyli nadmiaru i braku.³² Prus także zastosował formę wspomnieniową, narrację retrospektywną. Unaoczniony został więc trud przypominania sobie tego, co stanowiło przedmiot przeżycia. Wypowiedź cechuje naturalny i żywiołowy tok narracji żywej, mówionej, uwidaczniający gawędowy rodowód noweli: konkretny narrator–bohater, przyjmujący pozycję obserwatora, zwraca się do czytelnika dla zainteresowania go tym, o czym będzie opowiadać. Narrację tę cechuje zatem bezpośredni kontakt z czytelnikiem, słownictwo konkretne, potoczne, czasem fachowe (medyczne terminy³³). U Prusa-scjentyisty, który apoteozował naukę pojawia się naukowa konwencja relacji; Prus ogranicza się niby do zewnętrznej, narratorskiej perspektywy oglądu, ale prezentuje akcję tak, że w samym sposobie relacji przejawia się ocena czy wyjaśnienie zjawisk.

W poemacie Słowackiego przebieg emocji, zmienność ich treści i związane z nimi nastroje wyrażają pejzaże, oparte na reminiscencjach z wycieczki w Alpy latem 1834 r. w towarzystwie m. in. Marii Wodzińskiej. W *Kamizelce* zaś emocje wyrażane są w sposób oszczędny, bez odwoływania się do tak wyszukanych środków przedstawieniowych jak *W Szwajcarii* – decyduje maestria narracji i wybrane elementy stylu emocjonalnego. Zastosowana inwersja czasowa narzuca konieczność pokazania schematu stopniowego wypełniania początkowego ogólnikowego „perspektywicznego skrótu”, stąd wielość i różnorodność wersji biegu zdarzeń (trzy skrótowe oraz czwarta uszczegółowiona historia choroby bohatera.³⁴ Opowiadacz to zbieracz ciekawostek, ktoś z pasją kolekcjonerską, będący właścicielem osobliwego zbiorku rzeczy-pamiętek, wśród których centralne miejsce zajmuje stara i zniszczona kamizelka (ale jest i „kilka zasuszonych kwiatów, które trzeba będzie zastąpić nowymi” jakby na przekór „kwiatom pamięci” z *Ostatniego wspomnienia*). Relacjonuje on dzieje, w których centralną rolę odegrała owa kamizelka nabyta od handlarza starzyzną. Jest on bezpośrednim świadkiem opisywanych wydarzeń, podglądającym ciekawie przez okno życie bliskich sąsiadów – właściwych bohaterów relacjonowanej historii. Ponieważ w tej dwupłaszczyznowej relacji pojawiają się cechy wspomnianego stylu emocjonalnego jako przeciwieństwo rzeczowego stylu Prusa, o którym świadczy nie tyle zwiększenie przydawek i epitetów nazywających uczucie, ile specjalna składnia: znaki zapytania, dyskretne wykrzykniki, wielokropki, apostrofy, powtarzanie zwrotów czy wyrazów, pauzy³⁵, można powtórzyć sąd Andrzeja Gurbiela, iż opowiadacz dąży „nie tyle do przypo-

³¹ „[...] począłem marzyć to o pani [...], to o mieszkaniu stojącym pustką obok mego, to znowu o właścicielu-kamizelki, nad którym coraz gęstsza warstwa śniegu narasta...” *Kamizelka*, s. 8-9.

³² Za: T. Budrewicz, „*Kamizelka*”..., op. cit., s. 598.

³³ Np.: „kaszel [...] z kataru oskrzeli”, „krew – z nosa”, „gorączka”, „taki stan nerwowy”, „nerwowe stany podobne do gorączki” (*Kamizelka*, s. 13-14).

³⁴ Pierwsza wersja zostaje nawet sformułowana w stylu „czarnego humoru” i sugeruje obojętność opowiadacza poprzez żartobliwe, ironiczne koncepty. Następna jest konkretniejsza, a w ostatniej wersji przypomina sobie nie tylko suchą „zewnętrzność, ale i to, co wewnętrznie może być wiernie odtworzone.” Za: A. Gurbiel, op. cit., s. 608–610. Narracja przechodzi wtedy niepostrzeżenie na płaszczyznę narracji wszechwiedzącej, która bliżej pokazuje zaistniałe fakty.

³⁵ Styl emocjonalny cechuje np. więcej przymiotników-przydawek i epitetów nazywających uczucie, zdrobnienia i zgrubienia, specjalna składnia: znaki zapytania, dyskretne wykrzykniki, wielokropki, apostrofy, powtarzanie zwrotów czy wyrazów, pauzy. Za: Z. Szweykowski, op. cit., s. 75 [podkr. – A. D.].

mnienia sobie perypetii losowych młodego małżeństwa, ile raczej do zrekonstruowania swoich własnych odczuć i przeżyć, jakie opanowały go w tamten śnieżny, listopadowy dzień, do powrotu w świat własnej owoczesnej wrażliwości, pozwalającej tak głęboko wniknąć w psychikę obcych mu ludzi, borykających się z nieszczęściem.”³⁶ Poemat Słowackiego stanowi liryczne wyznanie-marzenie o miłości niezwyklej, „ogromnej”, „jedynej”, niepodobnej do osiągnięcia, zakończonej śmiercią bohaterki. W noweli Prusa jest to także miłość niezwyklej, aczkolwiek w przeciwieństwie do romantycznej małżeńska³⁷, niby zwyczajna, pod pozorami prozaiczności ukrywająca coś wyjątkowego, a zakończona śmiercią bohatera. Poeta ukazał śmierć jako nieuchronną katastrofę, której zarodek tkwił w samym przeżyciu miłosnym. U Prusa również zostaje przedstawiona nieunikniona katastrofa (nieuchronna śmierć chorego na gruźlicę męża), a zarodek tej katastrofy tkwi nie tyle (co byłoby typowe dla literackich ujęć pozytywizmu) w uwarunkowaniach społeczno-ekonomicznych, ile w sferze przypadku, nieodgadnionego fatalistycznego losu. Pojęcie istoty miłości oparł Słowacki „na antynomii pierwiastka idealnego i zmysłowego”³⁸ (co podkreśla zderzenie „anielskości” kobiety z „ziemskością” mężczyzny i motyw uwiedzenia anioła) oraz pozbawił kochanków nadziei na przyszłe

³⁶ A. Gurbiel, op. cit., s. 610 [podkr. autora]: „Powrót w czas miniony nie dokonuje się wszakże łatwo i bez oporu. Prus – jak się wydaje – usiłował ukazać kolejne fazy tego powrotu, kiedy jego bohater stopniowo stara się – z początku jakby mimowolnie, później z coraz większą aktywnością – pokonać czas i przełamać własną terazniejszą obojętność wobec tego, co niegdyś tak bardzo go wewnątrz poruszało.” Tamże, s. 607.

³⁷ Romantycy przeciwstawiali miłość tradycyjnej moralności związanej z małżeństwem. Oddzielano miłość od łączonych z nią potocznie pojęć szczęścia, spokojnego domu, erotycznego spełnienia. Podstawową, priorytetową wartość stanowiło dla nich samo uczucie, doświadczenie jedynego na całe życie, idealnego, szalonego, ale prawie zawsze nieszczęśliwego związku dwojga ludzi. Zob. M. Piwińska, *Miłość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Warszawa 1991, s. 546. Według Marty Piwińskiej miłość romantyczna otwierała przed człowiekiem świat wewnętrzny; uświadamiając człowiekowi jego odrębność, czyniła go wolnym, a jednocześnie cierpiącym indywidualistą. Uczucie romantyczne przepełnione jest czymś niezwykłym, wyrażonym w zwyczajnym sentymentalizmie, ale z elementami nadrealnymi. Realnej rzeczywistości w uczuciu jest niewiele; sama miłość jest czymś nieokreślonym jak również jej wymiary. Jest to uczucie pozbawione erotyzmu, a jego przybranie stanowią wiersze, kwiaty, pamiątki. Związek małżeński traktowany jest jako kontrakt – zazwyczaj ukochana wychodzi za mąż dla majątku i pozycji. W biografii bohatera IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza miłość staje się monstrualną siłą, która zdominowała życie Gustawa. Gustaw popadający w obłęd, poddający się gorczy i bezgranicznemu cierpieniu, pragnie śmierci, buntuje się przeciwko niestałości płci pięknej, wątpi w naukę, prawdę i porządek istniejący na świecie. „Romantyczna absolutyzacja miłości prowadziła do wyniesienia ponad wszelkie uczucia i obowiązki moralne tej namiętności, bądź rozsadzającej ramy ziemskiego porządku, bądź całkowicie odrzucającej więzy społecznych konwencji i potrzeb” (M. Janion, *Wstęp do Nie-Boskiej komedii*). Hrabia Henryk usytuowany zostaje wobec dwóch kobiet: prozaicznej, przeciętnej żony i nierealnej, uduchowionej kochanki; dziewczyna ta jako wytwór wyobraźni bohatera wnosi magię i piękno w jego życie, stanowi uosobienie romantycznej miłości i romantycznej poezji.

³⁸ S. Makowski, op. cit., s. 11.

³⁹ Co stanowiło przeciwieństwo do koncepcji wczesnoromantycznej (Mickiewiczowskiej). Zob.: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 540: *W Szwajcarii* [hasło]. Romantyczna miłość to kosmiczny związek dwojga dusz, przewyciężający nawet śmierć. Realia ziemskie stają naprzeciw idealnej miłości i rozdzielają kochanków, jednak istnieje w nich silna wiara w życie dusz po śmierci. Por. przypis 38.

Tę koncepcję romantyków wykpił Prus w *Lalce*, w nadziei barona Dalskiego: *Jedyną zaś pociechę mam w tej myśli, że spotkamy się na innym, lepszym świecie, gdzie oboje będziemy młodzi*. B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 83-84.

zrealizowanie unii miłosnej w sferze metafizycznej³⁹, rezygnując z perspektywy połączenia się dwu dusz po śmierci. Prus ukazał miłość ofiarną, heroiczną w obliczu nieuchronnej śmierci, ale wzniosłą poprzez swoją niezwykłą prostotę reakcji. Ten niezwykły aspekt miłości, przejawianej wzajemnie przez skromnych ludzi, „jednych z wielu”, polegał na ukazaniu ich wrażliwej tkliwości i zdolności pocieszania się, dodawania sobie wzajemnie otuchy, chronienia się poprzez „oszustwa” przed rozpaczą i kresem nadziei, choć było jasne, że żadnej nadziei na uzdrowienie i ocalenie życia nie ma. Takie pojęcie istoty miłości mogłoby się wiązać ze sformułowanymi później przez Prusa *Najogólniejszymi ideałami życiowymi* (1897-98)⁴⁰. W tym systemie etycznym najważniejsza jest użyteczność, a szczęście osobiste, jako ideał też bardzo ważny dla przeciętnego człowieka, nie ma polegać na użyciu, a „raczej na odpoczynku i zapomnieniu o troskach”. Bowiem to z romantycznego „[...] rozpanoszenia się Uczuć i nieokiełznanego popędu do Szczęścia wynikają [...]: nadwrażliwość, idealne poglądy na świat, nieustanne wahanie się między wybuchami radości i rozpacz, pociąg do bezgranicznej swobody [...]”⁴¹. Prus zaleca uczucie trzymać na wodzy, a kształcić altruizm. W jego „użytkowo-optimistyczno-altruistycznym” systemie etycznym „cierpienie jest zaszczytem największym, zaś największym szczęściem – dobre czyny”⁴². Interesującym komentarzem do koncepcji miłości w *Kamizelce* mogą być też słowa ówczesnego lekarza i filozofa, Władysława Biegańskiego: „Cierpienie jest źródłem współczucia i szlachetniejszych uczynków. Ono to, jak mówi Prus, przebija granitową skorupę egoizmu człowieka. Od uderzeń cierpienia tworzą się w tej skorupie otwory, przez które drzemiąca wewnątrz dusza wykwita.”⁴³

Ale „Prus z życia czerpiąc, [...] pytał [również – A.D.] o porządek i celowość ludzkiej egzystencji, o człowiecze perspektywy transcendentne.”⁴⁴ Autor *Kamizelki* zarysowuje delikatnie kontekst metafizyczny: „Czy znowu zejdą się kiedy oboje, ażeby powiedzieć sobie cały sekret o kamizelce?...” (*Kamizelka*, s. 16). Stąd puenta noweli, będąca transcendentnym uogólnieniem wypadków jednostkowych, wyrażającym postawę autora wobec kwestii o charakterze uniwersalnym: „Nieba prawie już nie było nad ziemią. Padał tylko śnieg taki gęsty i zimny, że nawet w grobach marzły ludzkie popioły. Któż jednak powie, że za tymi chmurami nie ma słońca?...” (*Kamizelka*, s. 16)

Jeśli zatem Słowacki dostrzegał w miłości czynnik niszczący człowieka,

⁴⁰ „Użyteczność kieruje się w stronę świata, Szczęście głęboko zapuszcza się w ludzką duszę, a Doskonałość powoli i stopniowo wznosi się do Boga”. Ideały odpowiadają trzem władzom duszy: doskonałość – myśli, szczęście – uczuciu, a użyteczność – woli. Człowiek doskonały winien pracować nad równomiernym rozwojem każdej władzy ducha; nie może być panującą władzą duszy uczucie. B. Prus, *Najogólniejsze ideały życiowe*, cyt. za: Z. Przybyła, *Bohaterowie powieści Prusa w świetle jego „Najogólniejszych ideałów życiowych”*, [w:] *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998, s. 85.

⁴¹ Cyt. za: tamże. Niewolnikiem uczucia pod wpływem romantyczno-sentymentalnej miłości jest protagonista *Lalki*, który mógłby się stać geniuszem woli (odpowiada tej władzy duszy ideał użyteczności).

⁴² F. Araszkiwicz, *Bolesław Prus. Filozofia. Kultura. Zagadnienia społeczne*. Cyt. za: S. Przybyła, op. cit., s. 86.

⁴³ W. Biegański, *Myśli i aforyzmy o etyce lekarskiej*, Częstochowa 1925, s. 85. Cyt. za: S. Przybyła, op. cit.

⁴⁴ E. Pieścikowski, *Bolesław Prus*, Poznań 1998, s. 42-43.

jego niezawiniony, tragiczny los⁴⁵, to Prus dostrzega w miłości ofiarnej i cierpiącej wyróżnik, miernik pełnego człowieczeństwa. Podczas gdy romantyczna koncepcja miłości-ofiary wyrażała się w marzeniach, by wybranka kazała kochankowi zginąć i była to ofiara tym chętniej składana, im więcej nadziemskich cnót widziano w osobie kochanej (kocha się „nad własną duszę”, składa się w „jej ręce” „życie wieczne” itd.; w takiej koncepcji nadużywano słowa „anioł” oraz „bóstwo”), to ta miłość wyraża się w czynie. Prus uwyrażnia anachroniczność tej romantycznej koncepcji wobec ofiary spokojnej miłości w ekstremalnej sytuacji zaprezentowanej w *Kamizelce*: łagodny spokój (nie rozpaczliwa rezygnacja) żony w momencie ataku podejrzliwości rozgorączkowanego męża świadczy o niezwyklej sile kochającej kobiety. Tu nie pojawia się słowo rozpaczliwej skargi. U Słowackiego skarga, słowa żalu i smutnej tęsknoty łączą się już na samym początku z tonami anielsko-niebiańskimi⁴⁶.

Zanim szerzej na temat anielskości u Słowackiego i Prusa, warto jeszcze rozważyć kwestie gatunkowe. Od tej strony teksty wydają różnić się diametralnie, choć *W Szwajcarii* określany jest przez Jarosława Maciejewskiego jako poemat-nowela, nowela wierszem, której zwartość zasadza się na autonomii kolejnych epizodów wspomnieniowych (I – XXI). Utwór kwalifikowany jest wszakże jako sielanka, w której autor opanował młodzieńczą bujność i rozmach wyobraźni.⁴⁷ Krasiński określał poemat jako idyllę, rozpoznając sentymentalny, sielankowy charakter utworu Słowackiego.⁴⁸ Z utworem łączona jest także kategoria tragizmu⁴⁹ i sąd (Stefanii Skwarczyńskiej), iż sielanką „utwór o konstrukcji tragicznej, pełnej dynamiki rozwojowej – nie jest”.⁵⁰ A jednak Leszek Libera nazywa *W Szwajcarii* sielanką z elementem tragicznym właśnie, bo pokazującą pejzaż alpejski jako nie tylko ogród miłosnej sielanki, ale też jako cmentarz, jako krainę o podwójnym metafizycznym wymiarze – mieszka w niej śmierć.⁵¹ Ów tragizm uwidacznia zmiana kolorystyki początkowej pejzażu alpejskiego: błękit (nieba i wód), biel (śniegu i lodowców), kolor różowy (jako naturalna barwa róż i zórz alpejskich) przemienia się nagle w czerń („czarna plama” słońca na lazurze, czarny motyl nad głową bohaterki, orły o czarnych skrzydłach) i inne zwiastuny śmierci: ogród jawi się jako cmentarz, biały szalet (domek) - jako trumna; są również cyprysy, tak oryginalnie wykorzystane przez van Gogha, uważającego je za posągi symbolizujące siłę i stabilność w zmiennym krajobrazie, choć w Prowansji były one symbolami śmier-

⁴⁵ Por. S. Makowski, op. cit., s. 14.

⁴⁶ Jak zauważa Kleiner zarówno nazwa, jak i obraz anioła *nie były i dawniej obce Słowackiemu. Należały jednak do strony dekoracyjnej, do zdobnictwa poetyckiego. Teraz anielskość wnika w koncepcję utworu [...]*. J. Kleiner, op. cit., s. 93.

⁴⁷ Por. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 92 oraz J. Krzyżanowski, op. cit., s. XXIX.

⁴⁸ Zob. L. Libera, op. cit., s. 201-202. Zob. też S. Makowski, op. cit., s. 7.

⁴⁹ Zob. S. Skwarczyńska, *Struktura tragizmu w "W Szwajcarii" Słowackiego*, „Prace Polonistyczne”, Łódź 1939, seria III i L. Libera, op. cit., s. 200-201 i S. Makowski, op. cit., s. 7.

⁵⁰ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 126.

⁵¹ Jak w obrazie *Et in Arcadia ego* Guercina. Zob. L. Libera, op. cit., s. 218.

ci⁵². Zaś tu jest to motyw wykorzystany w konwencji przypominającej asnykowskie [...] *Ponure, smutne rezygnacji drzewo*⁵³, powszechnie symbolizujące “smutek, wieczną troskę, śmierć, żalobę, rozpacz”⁵⁴. W *Księdze obyczajów towarzyskich* Mieczysława Rościszewskiego (z 1900 r.) i omawianej przez niego zabawie tzw. *mowy niemej*, którą posługują się kochankowie, cyprys znaczy tylko “żał, cierpienie”⁵⁵, zaś w *Znaczeniu symbolicznym kolorów i kwiatów* Franciszka Baturwicza (z 1924 r.): “rozczarowanie, zawód, wzniosłość uczuć, żalobę, śmierć”⁵⁶. Dlatego cyprys Słowackiego mieści się w takiej właśnie konwencji, dopełniając inne pejzażowe ekwiwalenty śmierci.

Kamizelka reprezentuje gatunek prozatorski określany jako nowela-szkic⁵⁷, o rozbudowanej wstępnej części tekstu ze względu na ambicje poznawcze⁵⁸. Prus buduje swój utwór „wyraźnie jako nowelę [...], przy uderzającej ekonomii szczegółów, zmierzając konsekwentnie kilkoma nastrojowymi nawrotami do ostatecznej pointy, w której jako symbol bolesnej logiki życia pojawia się – stara i zniszczona kamizelka.”⁵⁹ Z utworem Prusa, uznawanym za „perłę” naszej literatury również, jak w wypadku *W Szwajcarii*, łączy się kategorię i liryzmu, i tragizmu: traktując *Kamizelkę* jako opowieść nawiązującą w swej strukturze głębokiej do

⁵² Krajobraz prowansalski, w którym cyprysy stanowią dominantę zainspirował i oczarował wielkiego, tragicznego “Vincenta”, który malował cyprysy przynajmniej siedmiokrotnie. Sam artysta mówił o nich, iż te drzewa są równie piękne... jak egipskie obeliski... niczym pasma czerni w słonecznym krajobrazie. Ostatni obraz z serii pejzaży z cyprysami: *Zboże i cyprysy* z 1889 roku stanowi wyraz fascynacji artysty krajobrazem Prowansji. Między różnymi, ale pokrewnymi elementami panuje harmonia, stworzona poprzez sposób przedstawiania zboża, krajobrazu i nieba. Kompozycja jest tu trójwarstwowa, a perspektywa harmonizuje z kolorem. Plan pierwszy podkreśla żółć, zaś błękit tła czyni je jeszcze bardziej odległym. Zieleń planu średniego podkreśla jego położenie pomiędzy dwoma poprzednimi warstwami, a zielono-czarny krzak i cyprys stanowią przyciągający uwagę akcent na granicy zmieniających się planów. Chmury tworzące wrażenie kłębiących się, wydają się równie masywne jak góry. Niebo wydaje się odległe, ale ułożenie chmur sugeruje, iż niebo może zdominować najbardziej godną uwagi ziemską scenerię. Wreszcie ciemny płomień cyprysów (ciemnobłękitny, nie czarny pigment) jest o wiele silniejszy od nieba, gór czy łąd – to element dominujący w tym obrazie. Prawdziwy cyprys nie ma tak ogniowego charakteru ani równie wyrazistych konturów. Wiatr ugina ciężkie kłosa zboża, zaś pociągnięcia pędzlem zaokrąglają się, aby odtworzyć łądygi usiłujące się wyprostować. Cała ta “kipiąca masa” namalowana została setkami uderzeń pędzla w najróżniejszych odcieniach żółci; tej żółci, która dla van Gogha jest ucieleśnieniem nieskończonej jasności miłości. Por. W. Feaver, *Van Gogh*, Warszawa 1994; D. Thomas, *Świat van Gogha*, tłum. H. Szczerkowska, Warszawa 1996; B. Bernard, *Van Gogh*, przeł. A. Bihl, Wrocław 1992.

⁵³ A. Asnyk, *Pierwsze uczucie*. Cyt za: Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Adama Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 1990.

⁵⁴ Także “odporność na zepsucie, trwałość; nieśmiertelność, życie pośmiertne, odrodzenie, zmartwychwstanie; świętość; życie; fallusa, płodność; wierność; nudę; pozory”. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 50.

⁵⁵ Cyt. za: *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*. Wybór i układ I. Sikora, Wrocław 1992, s. 122.

⁵⁶ Cyt. za: tamże, s. 190.

⁵⁷ J. Putrament (*Struktura nowel Prusa*, Wilno 1936) za główną cechę struktury nowel Prusa uznał: krótkość fabuły; jedność zdarzenia; ciężenie ku zakończeniu; i konkretność.

⁵⁸ Janina Kulczycka-Saloni uznała ją za “zbliżoną do »klasycznych« krótkością i zwartością narracji, różniącą się jednak rozpiętością czasową”. J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 61.

⁵⁹ Z. Szweykowski, op. cit., s. 88.

schematu tragedii losu,⁶⁰ choć na pierwszy rzut oka wszystko temu zaprzecza, bo nowela traktuje o zwykłej, potocznej codzienności, a postaci nie wyróżniają się nadzwyczajnymi cechami. O tragedii i katastrofie decyduje wszakże okrutny i nieodwracalny los, przeznaczenie, fatum, przypadek, a wskazuje na to szybkość (zaledwie siedem miesięcy) i gwałtowność unicestwienia względnie stabilnej rodziny. Bohaterowie zostali skonfrontowani z siłą, której ludzie sprostać nie mogą. Andrzej Gurbiel zauważa, iż czynnikiem koniecznym do wywołania odczucia tragiczności, jest też „specyfika bohaterów tragicznych” jako ludzi wyjątkowej, wielkiej wartości – decydował o tym w tradycji literackiej status społeczny, zaś u Prusa los doświadcza zwyczajnych, anonimowych mieszkańców Warszawy. Są oni jednak zdolni wzajemną miłością przeciwstawić się niszczącej mocy fatum; są samotni jak bohater tragiczny; jasno „uświadamiają sobie swe przeznaczenie”, lecz świadomość ta nie poraża ich woli, nie wpędza w bierną rozpacz, a wyzwala utajoną głęboko siłę ducha, o którą trudno byłoby podejrzewać ich wcześniej”⁶¹ Ten dysonans przeciętności i heroizmu postaci, inspiruje imaginację opowiadacza tak, że, na nowo „przeżyta tragedia sąsiadów ujawnia oczyszczającą moc.”⁶² Prus zatem, jak Słowacki, wprowadza odbiorcę w mikrokosmos jednostki ludzkiej, w jej wewnętrzną hierarchię wartości, w której drobne i zwyczajne, nawet śmieszne dla postronnego obserwatora wypadki (przesuwanie sprzączki od kamizelki) nabierają właściwej doniosłości. W *Kamizelce* nieuleczalna choroba drobnego urzędnika ujawniła niezwykłość ducha małżonków, “którzy do ostatnich chwil dodawali sobie odwagi i przez »oszustwa« chronili się wzajemnie przed rozpaczą i upadkiem nadziei.”⁶³ A zatem ta sama irracjonalna bolesność przenika poemat poety romantycznego i nowelę pozytywistycznego prozaika. I ta sama melancholia jawi się jako pewna postać życia ludzkiego, fascynująca i czarująca swym bolesnym urokiem. U Prusa dzieje się to za pośrednictwem drobnych, niezauważalnych ludzi pozbawionych bohaterskiego patosu i koturnu.

Zdaniem Tadeusza Budrewicza utwór Prusa jako analizujący dramat miłości i śmierci to replika poematu Słowackiego – to *W Szwajcarii* „a rebours”. Uzasadnić i wesprzeć może to twierdzenie fakt, iż Prus lubił w swoich nowelach stosować takie przekorne odniesienia do innych bardzo popularnych tekstów. Dowodzi tego np. nowela *Nawrócony* (1880), w której autor posłużył się motywem – schematem opowieści wigilijnej *a rebours* – bohater – skąpiec przeżywa po Dickensowsku straszny sen o piekle, lecz po przebudzeniu się zamiast doznać zapowiadanego już w tytule nawrócenia, powraca do egoizmu, zaś kontekst wbudowania tego zapożyczenia zostaje doskonale przygotowany: czytelnik pamiętający popularną wówczas *Kołędę (Opowieść wigilijna)* dostrzega symetrię między ujęciem Dickensa a sytuacją przedstawioną w noweli, dokonuje jednoznacznej oceny postawy bohatera, bo spodziewa się takiego samego zakończenia, i tu czeka go zaskakująca niespodzianka względem tytułu; finał jest bowiem odwrotny niż u Dickensa. O tym, iż podobnie jest w wy-

⁶⁰ Zob. A. Gurbiel, „Kamizelka“ Bolesława Prusa, „Ruch Literacki” 1993, z. 5, s. 613-615.

⁶¹ Tamże, s. 614.

⁶² *Pod jej wpływem kolekcjoner pamiątek stał się jakby innym człowiekiem. Wspomnienie czasu, kiedy żywo reagował na niedolę bliźnich, przywraca mu zdolność wzruszeń, wzbogaca go wewnątrz, sprawia, że opada zeń maska ironii i sceptycyzmu [...] Tamże, s. 615.*

⁶³ T. Żabski, op. cit., s. L.

padku *Kamizelki* i *W Szwajcarii* sugeruje już swoista rama zastosowana „na opak”: „popioły” jako metonimia śmierci u Słowackiego otwierają tekst, a u Prusa właśnie zamykają⁶⁴:

Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
I nie wiem, czemu ta dusza, z popiołów,
Nie wylatuje za nią do aniołów?
Czemu nie leci za niebieskie szranki,
Do tej zbawionej i do tej kochanki?

(J. Słowacki, *W Szwajcarii*, s. 284);

Nieba prawie już nie było nad ziemią. Padał tylko śnieg taki gęsty i zimny, że nawet w grobach marzły ludzkie popioły. (B. Prus, *Kamizelka*, s. 16)

Egzotyzm, niezwykłość, hiperbola w świecie przedstawionym i w stylu, cechujące tekst Słowackiego zostały przez Prusa zastąpione codziennością, zwyczajnością, prostotą. Narrację autorską *Kamizelki* cechuje zwięzłość⁶⁵ jasność⁶⁶ i obiektywność przedstawienia⁶⁷, a w wypowiedziach postaci normę stanowi „naturalność”, czyli zgodność z umysłowością, pozycją społeczną i sytuacją psychologiczną i emocjonalną osoby mówiącej, co pozwala mówić o realizmie językowym. Dotyczy to nie tylko postaci głównych. Tę prostotę i naturalność podkreśla też np. wkomponowany w tekst obrazek rodzajowy, który Prus zastosował w przedstawieniu epizodycznej kreacji handlarza starzyzną. Ta żywa scenka z żydowskim domokrążcą ukazuje rzeczywistość taką, jaka ona jest, w perspektywie dostrzeganych zewnętrznie wyglądom, zachowań i wypowiedzi postaci⁶⁸. Taką

⁶⁴ Por. T. Budrewicz, „*Kamizelka*”..., op. cit., s. 601.

⁶⁵ Wyrażająca się w zdaniach nierozwiniętych, równoważnikach zdań, eliminacji szczegółów drugorzędnych, wstrzeźliwości w użyciu zdobnictwa stylistycznego. Zob. H. Markiewicz, op. cit., s. 410.

⁶⁶ Tę osiąga Prus poprzez stosowanie słownictwa i frazeologii ówczesnego języka potocznego, unikanie inwersji, stosowanie raczej zdań pojedynczych lub współrzędnie złożonych, a podrzędnie złożone są ułatwione w percepcji poprzez wyrazistość połączeń spójnikowych i stosowanie składników dodatkowych wyjaśniających. Zob. tamże.

⁶⁷ Tzn. słownictwo pozbawione jest jaskrawszej barwy emocjonalnej, aczkolwiek w dalszej części utworu styl emocjonalny pojawia się w miejsce stylu rzeczowego. Por. tekst główny, s. 6-7.

⁶⁸ Mamy tu ciekawą parodię stylu, stylizację na żargon żydowski, żydowską polszczyznę charakterystyczną dla sprytnego chciwego, podejrzliwego handlarza starzyzną. W scenie z domokrążcą narrator w lakonicznych wypowiedziach, przypominających didaskalia, opisuje jego zachowanie się, przytacza dialog, dzięki czemu poznać możemy kunszt zawodowy handlarza (Tzn. jego pasję targowania się o każdy grosz („Pół rubla?... taki ubjór?... To nie może być?”), umiejętność podnoszenia wartości towaru („Pani sama wi, co taka rzecz jest warta. To przecie nie jest ubjór na małe dziecko, to jest na dorosłe osoby...”), podejrzliwość („Co wielmożnego pana po take kamizelke?...[...] wyrwał mi jeszcze raz kamizelkę i począł szybko rewidować jej kieszonki”), schlebienie i uniżoność w stosunku do klienta („Pewnie wielmożny pan chce parasol?...[...] Ja wiem, że wielmożny pan może mieć całkiem jedwabny parasol, nawet ze dwa”), natarczywe namawianie go do dalszych zakupów („Mam jeszcze w domu bardzo porządne futro...[...] A może wielmożny pan każe przynieść serki owczych?...”) Ta brawurowa scenka, pełna humoru (narrator nie komentuje kręactw handlarza) służy wyłącznie charakterystyce „typu społecznego”; z punktu widzenia akcji jest ona w ogóle niepotrzebna, ale łączy się z komizmem, bo z tej stylizacji i z samej sytuacji wydobywa Prus efekty komiczne. W utworze ma to swoją funkcję: służy rozładowywaniu nastroju przygnębienia i smutku, jaki płynie z opowiadanej-wspominanej historii, dając moment retardacyjnego oddechu.

samą zasadę stosuje autor w prezentacji bohaterów głównych. Najwłaściwszym stylem dla Prusa jest styl rzeczowy, wyrażający się w języku prostym, jasnym i dokładnym, nie posługującym się słownictwem wyszukany, lecz takimi wyrazami, zwrotami, zestawieniami czy porównaniami, które wykazują skłonność do języka obiegowego, potocznego.⁶⁹ Stąd można postrzegać *Kamizelkę* jako programowy bunt „przeciwko stylistycznej egzaltacji, przeciw fascynacji niezwykłością, gdy obok, w mieszkaniu sąsiadów dzieje się tragedia godna pióra Sofoklesa”⁷⁰, wyrażony za pośrednictwem aluzji (sugerowanego zapożyczenia) do dzieła Słowackiego. Idąc tym tropem badawczym i porównując te tak skrajnie odmienne, a jednocześnie narzucające zestawienie, teksty, zwróćmy uwagę na dalsze opozycje i tożsamości obu utworów.

Najbardziej widoczną symetrię między dziełami Słowackiego i Prusa zarysowuje wspomniana problematyka obu tekstów: egzystencjalna, dotycząca miłości i śmierci. Tym, co nasuwa poszukiwanie analogii jest ów tożsamy schemat łączący wszystkie wielkie historie miłosne: oba teksty ukazują miłość w łączności z obszarem śmierci, wiążąc się u Prusa z toposem zmienności losu, jego niesprawiedliwości, a raczej tajemniczości. Wszystkie wcześniejsze i późniejsze wielkie historie miłosne „wypełniają swą jednostkową treścią ten sam pradawny topos: Eros i Thanatos.”⁷¹ Wbudowana w nowelę Prusa aluzja ma konstrukcję paralelną do rzekomego pierwowzoru, ale zgodnie z zasadą: „wszystko *a rebours*. Podobieństwo „na opak” między sytuacją opisywaną przez Prusa a sytuacją w poemacie Słowackiego jest tylko pozornie odległe, bowiem mówić możemy o pewnej wspólnocie sytuacji bohaterów. Czytelnik ma ją sobie uświadamiać, gdyż nowa całość (nowelistyczna) w tym kontekście nabiera dodatkowych znaczeń, jakiejś doniosłości tonów, które umkną odbiorcy nie rozpoznającego kryptoodwołania.

Przyjęty powszechnie w dobie Prusa wzorzec pisania o odwiecznych problemach miłości odwoływać się musiał do poematu Słowackiego – to on dawał pozytywistom lekcję wyrażania uczuć. W 1900 roku poemat Słowackiego zajął trzecie miejsce w ogłoszonym przez „Kurier Warszawski” *Konkursie stulecia*, na najwybitniejsze dzieło literackie XIX wieku (zaraz za *Panem Tadeuszem* i za *Dziadami*, które Prus bardzo cenił⁷²). Prus sytuował się wobec tradycji romantycznej ambiwalentnie jak większość pozytywistów. Dzieła Mickiewicza i Słowackiego nadal istniały w świadomości społecznej tego pokolenia jako źródła siły podnoszącej na duchu. „*Ale nie depczcie przeszłości ołtarzy, / Choć macie sami doskonalsze*

⁶⁹ Na temat stylu rzeczowego Prusa zob. Z. Szweykowski, op. cit., s. 73-75.

⁷⁰ Por. T. Budrewicz, „*Kamizelka*”..., op. cit., s. 601-602.

⁷¹ L. Libera, op. cit., s. 204. Por. też: S. Makowski, op. cit., s. 8.

⁷² W artykule *Poezja i poeci* („Tygodnik Ilustrowany” 1909) Prus podkreślał nie tylko niepospolity talent, plastykę poezji Mickiewicza (bo czynił to już wcześniej, np. w kronice z „Kuriera Codziennego” z 1899 r. pt. *Czym jest poezja – Czym był Mickiewicz – Czym jest nowa epoka*), ale widział w jego poezji wcielenie ducha we wszystkich jego przejawach. Przypominając *Dziady* pisze: *Teraz nieco zrozumiemy czym jest wielka poezja. Jest to: ogarnięcie idei wszystkimi władzami duszy: myślą, uczuciem i wolą, jest to rozwój tej idei, a gdy jest już ona sformułowana i skryształizowana, wypowiedzenie jej w sposób prawie zmysłowy, za pomocą wyrazów nie abstrakcyjnych, ale prawie widzialnych, dotykalnych, posiadających temperaturę. Dzięki powyższym cechom wielka poezja, to znaczy wielka idea, wypowiedziana w sposób jak najbardziej plastyczny, nie jest zabawką próżniaków, ale pokarmem i napojem duszy, olimpijskim nektarem i ambrozją, którymi podtrzymywały się nieśmiertelne przymioty bogów.*

wznieść;/ [...] / Na nich się jeszcze święty ogień żarzy,/ I miłość ludzka stoi tam na straży,/ I wy winniście im cześć” – oto stanowisko poezji czasów niepoetyckich wobec epoki romantycznej. Przejawiając swoje fascynacje Mickiewiczem⁷³, Prus jednocześnie pisał: „Trzy władze duszy, tworzące geniusz poetycki, to jest: spostrzegawczość, fantazja i uczucie, nie u każdego poety znajdują się w równowadze. [...] u Słowackiego fantazja stanowczo górowała nad obserwacją, dzięki czemu przedmioty i zjawiska opisywane przez niego są za duże, za jaskrawe, zanadto »brylantowe«”⁷⁴. Prus wyrokował, iż: „[...] z pism Słowackiego widać, że był on trochę egoistą i trochę ambitnym. W jego więc sercu grało kilka uczuć, z których żadne nie mogło dojść do najwyższego natężenia”⁷⁵; “[...] Słowacki z naszego języka kopał złoto i diamenty, przewracał do góry nogami, przetrząsał wzdłuż i wszerz uczucia, ale – robił bigosy, których nie wypada stawiać wyżej od sztuki realnej, bałamucąc tym sposobem nowe pokolenie artystów.”⁷⁶ To o Słowackim Prus twierdził, „że cała jego sztuka jest jaskrawym zaprzeczeniem realizmu artystycznego”⁷⁷. Raził Prusa ów idealny, nierealny krajobraz Słowackiego, który gościć mógł tylko idealnych, anielskich kochanków. Sam stał na stanowisku „opisowości”, naśladowczego odzwierciedlenia natury, rzeczowo-realistycznych przedstawień pejzażowych. Utwór Słowackiego został wprawdzie wyposażony w element realistyczny, bowiem zrealizowaniem „zapowiedzi zawartej w »reporterskim« tytule utworu jest epicka fabuła, a więc motyw konkretnej wędrówki po górach.”⁷⁸ Wszakże oprócz kilku miejsc rzeczywiście nazwanych przez Słowackiego, obraz krajobrazu alpejskiego tworzą również, jak słusznie zauważa Leszek Libera, nie nazwane góry i doliny, bezimienne strumienie i kaskady, drzewa, kwiaty, zwierzęta, trzody, ptactwo, pasterskie budynki. A zatem nie można mó-

⁷³ Z wielkiej poezji romantycznej, zwłaszcza poezja Mickiewicza miała w osobie Prusa swego konsekwentnego entuzjastę. Prus cenił Mickiewicza z uwagi na to, iż nie zaprzeczał on realizmowi artystycznemu.

⁷⁴ Warto nadmienić, iż w poemacie pojawia się „brylantowa łezka”. B. Prus, *Czym jest poezja – Czym był Mickiewicz – Czym jest nowa epoka*, [w:] *Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900. Antologia*, oprac. S. Fita, Warszawa 2002, s. 136–137. [podkr. moje – A.D.]

Wedle Prusa podobnie i u Krasińskiego *fantazja rozmyślająca była tak silna, że prawie zagłuszała obserwację. Tymczasem w Mickiewiczu wszystkie władze były prawie równe między sobą. Ponieważ fantazja nie górowała nad obserwacją, więc jego opisy, pełne prostoty i prawdy, wyglądają jak sama natura. A ponieważ i uczucie nie zalewało umysłu, więc żaden jego opis nie jest sentymentalny, żaden przedmiot nie jest przeceniony. Z trzech zatem królów naszej poezji – Krasińskiego, Słowackiego i Mickiewicza – ten ostatni właśnie dzięki wewnętrznej równowadze stał się dla czytelników najzrozumialszym.* Tamże, s. 137.

⁷⁵ Tamże, s. 137.

⁷⁶ B. Prus, *Kroniki*, t. 5, Warszawa 1957, s. 241. Cyt. za: T. Budrewicz, „Kamizelka”..., op. cit., s. 602.

⁷⁷ Cyt. za: Z. Szweykowski, op. cit., s. 112. I dalej: Autor przytacza też sąd Prusa o *Anhellim*: „jak wiele innych utworów Słowackiego jest stekiem barwnych, a dajmy na to brylantowych i błyskawicznych wyrazów i zdań, ale prawdy tam nie ma. To nie jest dzieło sztuki, tylko gorączka ślicznych frazesów. [...] – tamże.

⁷⁸ „Zaczyna się ona przy kaskadzie wpadającej do rzeki Aar – cz. II, prowadzi do doliny i lodowca Rodanu – cz. III, dalej mamy opis jeziora Czterech Kantonów i kaplicy Tella – cz. V i VI, wreszcie pobyt w grocie lodowej w Rosenlaur – cz. VII, na koniec widok na Jungfrau – cz. VIII. [...]” L. Libera, op. cit., s. 207–208.

wić o opisowym charakterze poematu Słowackiego – to nie jest opisanie podróży po Alpach, to pejzaż pozornie rzeczywisty, bo zarazem zupełnie zjawiskowy, niby o motywach widzianych, znajomych, a jednak bardziej uczyniony z mgły i marzenia niż z prawdziwej ziemi i nieba. O przywoływanych w poezji Słowackiego pejzażach mówiono, iż nie są, jak (chwalone przez Prusa) pejzaże w *Panu Tadeuszu*, czymś po prostu przypominanym, ale że zjawiają się w mglistych całościach i w ostro, nagle rysujących się szczegółach⁷⁹.

W pozytywizmie za subtelnego następcę tego romantycznego piewcy miłości, „jej czułego piękna, radości i smutku”⁸⁰ uchodził Adam Asnyk, którego poezję miłosną przygłuszyła wkrótce śmiała erotyka wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera, a później Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej tak odmienna w odwadze i wnikliwości od Asnykowskiej delikatności i czułościowości. Romantyczna wizja miłości⁸¹ prezentowana w poemacie *W Szwajcarii* zakładała, iż uczucie to ma wymiar kosmiczny, ogromny. „Romantyzm uważa za wartość samo doświadczenie miłości niezależnie od tego czy przynosi szczęście, czy przynosi nieszczęście, a sztuka przedstawia zwłaszcza miłość prowadzącą do zguby.”⁸² Miłość staje się więzią łączącą indywidualną jednostkę ze wszechświatem, bowiem stanowi kosmiczny związek dusz. Epoka Słowackiego stawia miłość na piedestale także w tym sensie, że wielkie i prawdziwe uczucie rezerwowała wyłącznie dla wybranych, zaś w sytuacji opisanej przez

⁷⁹ Zob. M. Poprzęcka, *Wiersze i obrazy*, [w:] *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit...*, pod red. A. Kowalczykowej, Warszawa 1998.

⁸⁰ J. Z. Jakubowski, *Trwale przymierza*, Warszawa 1988, s. 419.

⁸¹ Miłość to najważniejsza wartość romantycznej filozofii życia. „[...] Uznana za najwyższe i graniczące z ekstazą religijną doświadczenie, niezwykła i święta – przeciwstawia się w ten sposób myśli, która miłość, rozumianą jako erotyczne spełnienie, zrównuje z innymi potrzebami człowieka”. M. Piwińska, *Miłość*, op. cit. W miłości romantycznej Kosmos, który ją otacza, istnieje w takich wymiarach, w jakich jest ona sama. Miłość romantyków jest z reguły nieszczęśliwa, może doprowadzić do szaleństwa, samobójstwa, a prawie zawsze prowadzi do przeistoczenia. Rozkosz cierpienia daje poznać bowiem, czym jest słodycz łez, niedosyt tęsknoty czy uciecha rozpacz. To przez nią można odkrywać najskrytsze tajemnice, stanowi ona jedyny dowód istnienia wieczności. Wiercono w miłość pozagrobową, w to, że istnieją anioły, że dusze dwojga zmarłych kochanków stają się jednym aniołem. Główną rozkoszą tej miłości są trudności, jeżeli ich nie było, to je stwarzano (ponieważ pomiędzy nim a nią musi być dysharmonia). Dla romantyków miłość to więź łącząca wszelkie sprzeczności pomiędzy indywidualizmem a uniwersalizmem, pomaga odnaleźć główny sens istnienia. Stoi to w przeciwieństwie do modernistycznego pojmowania miłości, wedle którego, zgodnie z filozofią Artura Schopenhauera niszczy ona indywidualność, otwiera drogę do cierpienia, a kochankowie są jak zdrajcy, „pracujący dla przedłużenia nędzy i cierpienia życia, gdyż bez nich ludzkość skończyłaby się prędko, (M. Straszewska, *Romantyzm*, Warszawa 1964, s. 240), to jednostki popełniające zbrodnie („Czy widzicie tych kochanków, którzy tak gorąco szukają siebie wzrokiem? Dlaczego są tak tajemniczymi, lęklivymi tak podobnymi do złodziei; są oni bowiem zdrajcami, którzy tu oto w cieniu usiłują uwiecznić ból i męczarnie; bez nich doczekałyby się one swego kresu” – T. Ribot, *Filozofia Schopenhauera*, Warszawa 1892, s. 132. Cyt. za: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 25).

⁸² M. Piwińska, *Miłość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 546.

Prusa może się znaleźć każdy. Być może z uwagi na tę uniwersalność nowela nie starzeje się (podobnie zresztą jak wiersz Asnyka *Między nami nic nie było!*)⁸³. Słowacki ukazuje, podobnie jak Asnyk w wierszu *Z podróży Dunajcem*⁸⁴, ciemniejszą stronę miłości, niespełnienia i odrzucenia. Poemat Słowackiego, podobnie jak wiersz Asnyka, jest piękną opowieścią o podróży z kochanką „w krainę cudów, marzeń i mgły”, wyposażoną w niezwykle bogate tło krajobrazowe⁸⁵. W noweli Prusa tematem jest nie tyle uczucie jako miłosne wzruszenie czy erotyczne przeżycie, nie pojawia się też opis zewnętrznego piękna kobiety-anioła. Anonimowi bohaterowie *Kamizelki* zdają się na pozór przypominać kreacje dwojga kochanków z alpejskiej krainy Słowackiego. U poety także „on i ona” nie są „ani razu nazwani po imieniu. „Kim jest ona, kim jest on? Jakie są konsekwencje beziemności bohaterów poematu?”⁸⁶ – próbuje się zastanawiać Leszek Libera, poszukując kontekstu w światowej literaturze. Zauważa, iż tak jak

⁸³ W którym pomijając romantyczne metafory opisujące krajobraz, takie jak: „kaskady i potoki zraszające każdy parów”, „girlandy tęcz i obłoków”, „jasne źródła”, sytuacja liryczna została wyrażona u poety doby niepoetyckiej w bardzo prostych, zwyczajnych słowach („między nami nic nie było”), co pozostawało zgodne z pozytywistyczną tendencją, bowiem poszczególne strofy informują o tym, w jaki sposób bohater wiersza spędzał czas z ukochaną. Pomimo wielości tych wspólnie odbywanych zajęć, końcowa strofa jest tylko potwierdzeniem pierwszej: „Między nami nic nie było!”. Nie liczą się zatem wspólne rozmowy z ukochaną, przechadzki, spacer, wspólne podziwianie natury, delectatione się nią, ale nie liczą się dla kogo? Wydaje się, że jest to tylko opinia osób trzecich, postronnych, a powtórzone na końcu „Między nami nic nie było!” chciałoby się zamknąć znakiem zapytania – jako przejawem wątpliwości rodzących się w myślach i wspomnieniach kochającego.

⁸⁴ Na poetycką świadomość Asnyka największe wrażenie z romantyków wywarł Juliusz Słowacki. Por. H. Markiewicz, op. cit., s. 158. Dziedzictwo liryki romantycznej szczególnie odzwierciedliło się w utworach z początkowej fazy pisarskiej Asnyka. Poeta odwołuje się do powstania styczniowego, ukazując tragiczne przeżycia pokoleniowe; w wierszach dominuje pesymizm i krytycyzm wobec przeszłości. Adam Asnyk tak do końca nigdy nie złączył się głębiej z pozytywistami, nie gloryfikował czasów, w których przyszło mu żyć; wręcz przeciwnie: atakował je, dając temu wyraz np. w wierszu „XIX-mu wiekowi” (por. Z. Szwejkowski, *Liryka Asnyka i Konopnickiej a pozytywizm polski*, [w:] *Konopnicka wśród jej współczesnych*, Warszawa 1976, s. 15). Poeta nazwał pozytywizm epoką „bez jutra”, „bez przyszłości”, „nauczycielem zgrozy i nicości”, „wiekiem zwątpienia” i „wiekiem niewiary” (cyt. za: tamże). Pozytywiści nigdy nie wybaczyli tego oskarżenia, nie potrafili zrozumieć, iż romantyzm był dla niego ideą przewodnią, czymś co nadal istniało, żyło. Artysta był w pełni przekonany, że ducha romantyzmu trzeba pielęgnować, otaczać czcią, bo wcześniej czy później ma on szansę na powrót. Tak więc w poezji Asnyka dużo jest odwołań do romantycznych tematów miłości, piękna przyrody, patriotyzmu, czy nurtu ludowego.

⁸⁵ Stanowi ona tylko wszakże fantazję, marzenie, sen, czyli pobożne życzenie zakochanego bez pamięci człowieka. W ostatniej strofie wiersza pojawia się wypowiedź, iż to piękne wyobrażenie, wizja jest tylko snem: *Lecz gdy przybijem wreszcie do brzegu,/ Rzucając miejsce czarownych scen,/ Wtenczas o dobrym myśląc noclegu,/ Poznamy wkrótce, że to był sen.* Ciekawe, iż w 13-strofowym wierszu Asnyka nie ma ani jednego pełnego zdania opisującego kochankę. Nie dowiadujemy się, jak ona wygląda, gdyż każde słowo utworu mówi o uczuciu. Gdy poeta porównuje ukochaną do białego kwiatu, pragnie delectatione się uczuciem, a nie nią samą: *I będę mniemał wtenczas wpółseny, /Ze na twych marzeń tęczowym pyle/Widzę uczucia odblask promienny/ Płynący ku mnie na srebrnej mgle...* Wiersz został ofiarowany przez poetę Anieli Grudzińskiej po wspólnej wycieczce w Pieniny latem 1868 roku (jakież podobieństwo z poematem Słowackiego – w tym wypadku także inspirację stanowiła podróż w towarzystwie Marii Wodzińskiej). Podmiot nie może pogodzić się z klęską niespełnionej miłości. Próbuje oszukać sam siebie, żeby tylko zmniejszyć cierpienie.

⁸⁶ L. Libera, op. cit., s. 171.

żywo i sugestywnie nakreślił obraz pary kochanków Rousseau w *Nowej Heloizie* na tle autentycznego pejzażu alpejskiego, tak „samo sugestywne i żywe są postacie z poematu Słowackiego, tylko że nigdy nie nazwane zostały one po imieniu.”⁸⁷ O tym, iż nosi ona zapewne jakieś imię, dowiadujemy się z ostatnich czterech fragmentów poematu odnoszących się do czasu po śmierci bohaterki:

I staję blady, i kreślę jej rysy;

Lub imię piszę na piasku wilgotnym;

(*W Szwajcarii*, s. 194)

Bohaterowie noweli Prusa, warszawscy „on i ona” to również anonimowi, zwyczajni, szarzy, młodzi ludzie, przeciętni i bezbarwni na pozór, których życie składa się z długich dni pracy i krótkich chwil wypoczynku, z troski ciężącej na co dzień i przelotnych momentów pogody: „Byli to ludzie młodzi, ani ładni, ani brzydki, w ogóle spokojni. [...] pani była znacznie szczuplejsza od męża, który miał budowę wcale tęgą.” (*Kamizelka*, s. 9)

Oto wstępna prezentacja pary, której losy stały się osnową fabuły osadzonej w werytycznie potraktowanej przestrzeni warszawskiej, rozgrywającej się zatem w kontrastowej do poematu scenerii, bo stanowiącej wyraźny przejaw dążenia do utrzymania utworu w granicach wydarzeń codziennych, ale zarazem wydobywania utajonych w prozie życia heroicznym wartości bohaterów, ciężko doświadczonych przez los: *Wstawali dość rano, pili herbatę z blaszanego samowaru i razem wychodzili do miasta. Ona na lekcje, on do biura. [...] Co niedzielę, około południa wychodzili na spacer trzymając się pod rękę i wracali do domu późno wieczór. Raz spotkałem ich przy bramie oddzielającej Ogród Botaniczny od Łazienek. Kupili sobie dwa kufle doskonałej wody i dwa duże pierniki, mając przy tym spokojne fizjonomie mieszczan, którzy zwykli jadać przy herbacie gorącą szynkę z chrzanem.* (*Kamizelka*, s. 9-10) Takie samo rytualne powtarzanie tych samych, zwyczajnych czynności wyróżnia ich życie po zmianie sytuacji w związku z pojawieniem się choroby męża: „[...] mąż nie chodził już do biura, [...] Ponieważ, gdy siedział w mieszkaniu, był zdrowszy, więc pani wystarała się jeszcze o kilka lekcji na tydzień i za ich pomocą opędzała domowe potrzeby. Wychodziła zwykle do miasta o ósmej rano. Około pierwszej wracała na parę godzin do domu, ażeby ugotować mężowi obiad na maszynie, a potem znowu wybiegała na jakiś czas. Za to wieczory spędzali razem. Pani zaś, aby nie próżnować, brała trochę więcej do szycia.” (*Kamizelka*, s. 12) Można zauważyć, że pani kreowana jest mimowiednie na ideał pozytywistycznej dobrej żony świadomej tego, iż „smacznie przyrządzony obiad jest podstawą szczęścia domowego i dobrego humoru męża”⁸⁸, jak wskazuje aforyzm modnych, a recenzowanych wielokrotnie przez Prusa 365 *obiadów* autorstwa Lucyny Cwierciakiewiczówny. Przyjemność kulinarna jest codzienna, dostępna i może łagodzić codzienne troski wpisane w życie. I nie musi wynikać z wyszukania potraw, lecz z harmonii nawet niewielu nieskomplikowa-

⁸⁷ Tamże, s. 175. Autor próbuje doszukiwać się prototypu postaci kobiecej, co do którego uczeni są niezgodni.

⁸⁸ L. Cwierciakiewiczówna, *Słowo moje*. Cyt. za: E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy*, Warszawa 1995, s. 124.

nych smaków. Przyjemność jedzenia oparta na wyrafinowanym smaku nie wzmaga przyjemności życia w prozie pozytywistycznej, lecz może ją zakłócać. Bohaterowie *Kamizelki* muszą czuć przypływ radości życia, gdy na niedzielnym spacerze raczyli się zamiast obiadu swojskim kuflem zwykłej, ale „doskonałej wody” i dwoma dużymi piernikami, a mieli „przy tym spokojne fizjognomie mieszczan, którzy zwykli jadać przy herbacie gorącą szynkę z chrzanem.” (*Kamizelka*. 10) Istnieje więc paralela między jedzeniem a życiem i kreacją bohaterów zgodnie z aforyzmem: „Powiedz mi, co jesz, a powiem ci, kim jesteś”.⁸⁹ Kulinaria służą ocenie, wartościowaniu ludzi i zjawisk. Bohaterowie nie rozpieszczają swego podniebienia i nie czują się przez to nieszczęśliwi. A kobieta, która gotuje i szyje jest „uosobieniem bezpieczeństwa, ciepła domowego, twórczej zaradności i mądrości życiowej, prawości i miłości. Jej czynności kulinarne, choć z pozoru są zwykłą krzątaniną, mają znamię bohaterstwa i wymiar metafory.”⁹⁰ Porównanie jedzenia i życia (tj. kulinarna metafora życia) było, jak zauważa Ewa Ihnatowicz, zadomowione w mentalności pozytywistów, bowiem kulinaria to sfera życia naturalna, konkretna, codzienna, dostępna wszystkim, mogła zatem wyrażać to, co skomplikowane. Pozytywiści pisali przecież do czytelnika nieelitarnego. To, co dla pary małżeńskiej z *Kamizelki* cenne, świetne i doskonałe, wręcz niezwykle, byłoby w tzw. wielkim świecie lekceważone. Oto Prusowska gloryfikacja codzienności, potoczności i uchwytnego, ziemskiego konkretnego, spoza którego widać sedno człowieczej egzystencji. W noweli obserwujemy skrótowość i umowność realistycznych, obiektywnych, rejestrujących przedstawień codziennych zatrudnień małżeńskiej pary. Ta pozornie beznamiętna „suchość” obrazów kontrastuje z przedstawieniami arcydzieła Słowackiego, w którym wprawdzie także dostrzec można skrótowość poetyckich obrazów, ich „migotliwy” sens i symboliczny charakter, ale fantazja (owa piętnowana „brylantowość”) góruje nad obserwacją.

A jaki kontrast dla bohaterki *Kamizelki* tworzyła kreacja kochanki u Słowackiego? W romantyzmie najczęściej obiekt uczuć nazywany jest „aniołem”. W miłości romantycznej postać ukochanej uległa wszakże stereotypizacji⁹¹. Jak zauważa Teresa Skubalanka częstotliwość wykorzystywania pojęcia „anioł” i barwy białej jest właśnie u Słowackiego nader wysoka.⁹² W poemacie słowo „anioł” powtarza się aż 16 razy⁹³: była *Tak pełna w sobie anielskiego świtu!*, była *niebieskim aniołem, aniołem złotym, wodną boginią księżycową, białym łabędziem, jasną królową, Była jak anioł, co myśli i słucha* – (tak jest u Słowackiego, podobnie zresztą jak i u wspomnianego spadkobiercy romantyków – Asnyka). Podając atrybuty żeńskiej urody bohaterki utworu, Słowacki nie wychyla się poza następujące elementy określające urodę: oczy (*błękitne zrennice, Do nieba jasnym wzlatywała*

⁸⁹ A. Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku, albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, wybór W. Zawadzki, przekład i wstęp J. Guze, Warszawa 1977, s. 8.

⁹⁰ E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy*, Warszawa 1995, s. 127.

⁹¹ W słowach Gustawa z IV części *Dziadów* (*Kobieto! Puchu marny!! Ty wietrzna istoto!*) odnajdywano wizerunek kobiety zimnej, zwodzającej mężczyznę, nieczulej. Kobietę traktowano jak anioła, jednak gdy miłość okazywała się nieszczęśliwa, to zaczynało dopatrywać się w niej zagrożenia dla mężczyzny, sił fatalnych. Romantyzm wykreował mużę-kochankę jako dopełnienie męskich wyobrażeń o miłości, niespełnieniu, cierpieniu. Dla bohatera *Cierpień młodego Wertera* Goethego Lotta to nieziemskie zjawisko – kocha ją jak trubadur.

⁹² Zob. T. Skubalanka, *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*, Toruń 1966, s. 354.

⁹³ Zob. J. Maciejewski, op. cit., s. 108.

okiem), usta (zamknięte skromnie, usta różane), włosy (warkocze), lica (rumieniec wyszedł z lica świętej, Rumieniec smutny twarz jej umalował, [...]), szyję (Ręce na białą zakładała szyję/ Jak ta, co boi się albo się broni.)⁹⁴. Bohaterka ukazana jest w zbliżeniu, ale na pierwszy plan wysuwa się uczucie, jego wspomnienie i refleksja wokół niego. Kreowana przez Słowackiego kochanką jest czymś “powiewnym i lekkim, pełnym jasnej bieli i różowości [...] i nieziemską się staje pomimo dziecinnej niemal naiwności, gdy światłem, nie kształtem nęci oczy, gdy jasna od promieni jawi się pod tęczy różnobarwnej bramą, gdy biała staje wśród lśniącej groty lodowej.”⁹⁵ W nazywaniu dziewczyny określeniami niebiańskimi wyraża się przesadna egzaltacja narratora, który wydaje się dlatego Jarosławowi Maciejewskiemu „egzaltowany, przewrażliwiony, przesadnie tragizujący i [...] nienormalny” (chyba w sensie nienaturalny).⁹⁶ Sytuacja liryczna *W Szwajcarii* budowana jest wokół kontrastu oddalenia, rozłąki oraz wspólnoty, która rodzi się z pozornie banalnych doświadczeń: podziwiania razem krajobrazu, przeżywania piękna przyrody. Bezimienna “jest postacią kalejdoskopową, każdy jej ruch powoduje zmianę obrazu, na który składa się mozaika bardzo wielu elementów, [...] wielobarwnych jak Tęcza, z której sama wyszła.”⁹⁷

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
 Gdzie Aar wody błękitnymi spada.
 Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie.
 Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?
 [...]
 Tam ją ujrzałem! I wnet rozkochany,
 Że z tęczy wyszła i z potoku piany,
 Wierzyć zacząłem i wierzę do końca;

(*W Szwajcarii*, s. 184)

Bohaterka pojawia się nagle i zjawiskowo jak tęcza i jak bogini Afrodyta w jaskrawej jasności wzburzonego, spienionego potoku-wodospadu-kaskady⁹⁸. Jest też stylizowana na kobietę najświętszą w kulturze chrześcijańskiej, bowiem symbole tęczy, białego jagnięcia i gołębia o wyraźnych konotacjach biblijnych sugerują skojarzenie z Madonną, powtarzające się we fragmencie VII, w obrazie kobiety w lodowej grocie, skapaniej w blaskach tęczy niby aureoli. Leszek Libera stwierdza, że jest to „jakby powtórzenie i rozwinięcie sceny nad kaskadą.”⁹⁹ Te stylizacje dowodzą, iż bohaterka Słowackiego jest wieloznaczna (wykazuje łączność z innymi bohaterkami Słowackiego: Lillą Wenedą, Goplaną¹⁰⁰), a poeta wykorzystuje

⁹⁴ U Asnyka zauważa taką tendencję Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Adama Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 1990, s. 56-57.

⁹⁵ J. Kleiner, op. cit., s. 100.

⁹⁶ Zob. J. Maciejewski, op. cit., s. 108.

⁹⁷ L. Libera, op. cit., s. 198.

⁹⁸ Zob. L. Libera, op. cit., s. 186.

⁹⁹ Tamże, s. 188.

¹⁰⁰ Dlatego Leszek Libera stwierdza, iż “bezimienna bohaterka poematu *W Szwajcarii* jest przykładem artystycznej realizacji archetypicznego wyobrażenia związanego z fundamentalnym elementem psychiki mężczyzny, jakim jest *anima*.” Tamże, s. 191.

synkretyzm kulturowy (Libera wskazuje na motyw Madonny-Wenus-Diany). W Beziemiennej tworzy idealną kreację o charakterze irracjonalno-symbolicznym (archetypicznym)¹⁰¹: jest nią w wyobraźni Słowackiego kobieta biała, niewinna, święta, dlatego zawiera w sobie wiele imion i postaci.

Polemiczne ustosunkowanie autora *Lalki* do stylistyki romantycznej uwidoczniło się w ukazywaniu szczególnie głębokiego, silnego i trwałego uczucia Wokulskiego w kategoriach właśnie sentymentalno-romantycznego typu przeżyć miłosnych¹⁰². Wokulski czytający w młodości „książki zbójcekie”, apoteozuje i mitologizuje kobietę, bo użytkuje słownik Mickiewicza, parafrazując cytaty z jego liryki. Jak zauważa Henryk Markiewicz, „w marzeniach Wokulskiego przyszłe szczęście z Izabelą symbolizuje najczęściej sielankowy krajobraz, pełen ciszy i łagodności, w którym znajduje uspokojenie jego zraniona, zmęczona i zawiedziona uczuciowość.”¹⁰³ Panna Izabela kojarzy się Wokulskiemu z archetypem raju utraconego, z kobietą-królową, z aniołem, ale i z motylem (w obu wypadkach sygnalizowane są skrzydła – siebie sytuuje wówczas w kategorii robaka czy psa¹⁰⁴, a zatem rozważania mają charakter naukowo-przyrodniczy, bo dotyczą problemu przynależności gatunkowej). Panna Izabela jest „niepospolicie piękną kobietą”¹⁰⁵: *Patrząc na grę jej fizjognomii Wokulskiemu przypominały się cudowne falowania zorzy północnej i owe dziwne melodie bez tonów i bez słów, które niekiedy odzywają się w ludzkiej duszy niby echa lepszego świata. [...] „Jeżeli jest jakieś niebo – mówił sobie – błogostawieni nie doznają wyższego szczęścia aniżeli ja w tej chwili.”*¹⁰⁶

*Niekiedy spoglądały one [jej oczy – A.D.] gdzieś ponad ludzi i poza świat; a gdy jeszcze jej popielate włosy na czole ułożyły się tak dziwnie, jakby je rozwiał tajemniczy podmuch, patrzącym zdawało się, że widzą anioła albo świętą. [...] w jednej z takich chwil zobaczył pannę Izabelę Wokulski. Odtąd serce jego nie zaznał spokoju.*¹⁰⁷

Izabela jawi się Wokulskiemu tak jak ukochana bohaterowi poematu Słowackiego, tj. jak precudowne zjawisko i kojarzy mu się również niejednokrotnie z elementami natury. Gdy widzi ją po raz pierwszy, jest oczywiście, „ubrana w białą suknię”¹⁰⁸ a Wokulski, któremu zdaje się, „że już kiedyś ją widział i że ją dobrze zna.”¹⁰⁹ Dlatego: Wpatrzył się lepiej w jej rozmarzone oczy i nie wiadomo skąd przypomniał

¹⁰¹ Tj. „artystyczny, kunsztowny i wyrafinowany zapis marzenia erotycznego”, marzonej idealno-zmysłowej miłości. Tamże, s. 194.

¹⁰² Budziło to z jednej strony zastrzeżenia krytyków (i to od Chmielowskiego do Kotta, którym taka miłość „wydawała się nieprawdopodobna u człowieka w tym wieku i o takim doświadczeniu życiowym”) oraz opinie skrajnie odmienne pisarzy (Nałkowska, Dąbrowska), którzy „widzieli w niej, [...] powieść wielkiej prawdy i odkrywczosci psychologicznej.” H. Markiewicz, *Postowie*, [w:] B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 400.

¹⁰³ H. Markiewicz, op. cit., s. 401.

¹⁰⁴ „Jeżeli ona nie jest aniołem, to ja jestem psem!...” B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 107.

¹⁰⁵ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Warszawa 1985, s. 44; *Wszystko w niej było oryginalne i doskonałe. Wzrost więcej niż średni, bardzo kształtna figura, bujne włosy blond z odcieniem popielatym, nosek prosty, usta trochę odchylone, zęby perłowe, ręce i stopy modelowe. Szczególne wrażenie robiły jej oczy, niekiedy ciemne i rozmarzone, niekiedy pełne iskier wesołości, czasem jasnoniebiskie i zimne jak lód. Uderzająca była gra jej fizjognomii. [...]*

¹⁰⁶ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Warszawa 1985, s. 265-266.

¹⁰⁷ Tamże, s. 51-52.

¹⁰⁸ Tamże, s. 83.

¹⁰⁹ Tamże, s. 84.

sobie niezmierny spokój syberyjskich pustyń, gdzie bywa niekiedy tak cicho, że prawie słycać szelest duchów wracających ku zachodowi¹¹⁰

Henryk Markiewicz zauważa, iż fragment ten stanowi prawdopodobnie reminiscencję epizodu z *Anhellego* Słowackiego (1838), kiedy dusza bohatera, wywołana przez Szamana, pragnie powrócić do ojczyzny.¹¹¹ A w momencie rozterki i zawodu Wokulski myśli o wyjeździe oczywiście w... Alpy, jakby ten krajobraz wydawał mu się najdoskonalej pasować do roztrząsania żalu.¹¹² Miłość łączy się też nierozdzielnie w refleksji Wokulskiego ze śmiercią. Rozmyślając o Izabeli i o miłości pyta: „*Więc to jest moje szczęście? [...] Kto wie, czy śmierć jest takim złem, jak wyobrażają sobie ludzie.*” *I pierwszy raz uczuł tęsknotę do twardego, nieprzespanego snu, którego nie niepokoiłyby żadne pragnienia, nawet żadne nadzieje.*¹¹³ Śmierć prześladowuje go tak jak miłość; pojawiają się także przez analogię popioły, znamienne dla pierwszego fragmentu poematu *W Szwajcarii*: [...] *Wokulski uczuł pragnienie śmierci, ale tak zupełnej, żeby nawet resztki popiołów nie zostały na ziemi.*¹¹⁴ Wokulski nie stosuje jednak, w przeciwieństwie do innych postaci powieściowych, zdrobnień w kontekście erotycznym, typowych dla języka miłosnego. Pobrzmiewałoby to nienaturalne w odniesieniu do jego pozytywnych emocji. W kontraście do niego inni bohaterowie *Lalki* nadużywają wręcz deminutywów: drobna rączka, nosek, nóżka pojawiają się w wielu wypowiedziach postaci, które zostają w ten sposób skompromitowane¹¹⁵, bo ten styl romantyczny jest poddawany kpinie. Prus w ten sposób deprecjonuje nienaturalną czułościowość i kontrastuje ten język z nowym, naturalnym sposobem mówienia o kwestiach erotyzmu. Te nowe fizjologiczno-zmysłowe określenia występują w formie ani nie zdrobniałej, ani nie zwulgaryzowanej brutalizmami.¹¹⁶ Bowiem w dobie Prusa „aniel-skość” kobiety, „modlenie się do niej” to anachronizm w obliczu teorii doboru płciowego Darwina podkreślającej płciowość i aktywność kobiety w tym doborze. Podobnie z traktowaniem miłości w kategorii komunii dusz, zgodnie z romantyczną koncepcją, z

¹¹⁰ Tamże, [podkr. – A. D.].

¹¹¹ Zob. tamże.

¹¹² Tamże, s. 77.

¹¹³ Tamże, s. 127.

¹¹⁴ Tamże, s. 252.

¹¹⁵ Por. T. Budrewicz, *Uczony wśród aniołów i samic. (O stylu miłosnym „Lalki”)*, „Ruch Literacki” 1989, z. 2.

Język miłosny w tej powieści, wedle Tadeusza Budrewicza, polega na kontrastowym zderzeniu dwóch stylów: stylu romantycznego właśnie i wiążącego się z nim stylu dworskiego, który zostaje skompromitowany oraz stylu scjentyistycznego, naukowego, w myśl tamtej epoki – „darwinistycznego”, który wyraża się w języku przyrodnika stosującego słownictwo zoologiczne, terminologię biologiczno-konsumpcyjną w odniesieniu do sposobu opisywania przeżyć i zachowań miłosnych. T. Budrewicz zauważa, iż pierwszy poprzez komiczną degradację amantów, nie przystających do tradycyjnego wzorca ani wiekiem, ani wyglądem, ani posiadaniem majątkiem; drugi – przez ukazanie, iż ten język nazywa rzeczywistość, której nie ma. Jeśli bowiem ktoś udaje trubadura, mając mentalność alfonsa, tak jak Starski, jeśli Wokulskiego nazywa się trubadurem, a tymczasem on dąży do miłości właśnie małżeńskiej, a Izabela pozwala się wielbić na dystans, samooszukując się w formach ukrywających płciowość. Zob. T. Budrewicz, *Uczony...*, op. cit., s. 149. Na temat miłości w *Lalce* zob. również: M. Ingot, *Obraz idealnej miłości w „Lalce” B. Prusa*, „Acta Univ. Wratislaviensis No 240. Prace Literackie 16”, Wrocław 1974, s. 61-75.

¹¹⁶ Noga to po prostu noga, ręka – ręka, kolano etc. – tak mówi pani Wąsowska. Zob. T. Budrewicz, *Uczony...*, op. cit., s. 152.

romantyczną wiarą w istnienie przeznaczonych sobie dusz poszukujących siebie, by złąć się w jedną całość. Powinowactwo dusz zastąpiło powinowactwo ciał. Jak zauważa Wioletta Długosz „staroświecka atencja w stosunku do pełnokrwistej kobiety, jaką jest w rzeczywistości Izabela, dezawuuje się”.¹¹⁷ Styl scjentyisty-przyrodnika pojawia się w opozycji do dawnego, romantycznego. To w nim kobieta jest samicą określonego gatunku. Dlatego Wokulski-darwinista zauważa: „Przecież tak wstrętnym nie jestem.” „Owszem, możesz nim być, jak najpiękniejszy lew jest wstrętnym dla krowy albo orzeł dla gęsi. [...] porównywan cię ze lwem i orłem, które mimo wszystkich zalet budzą jednak odrazę w samicach innego gatunku. Unikaj zatem samic innego niż twój gatunku...”¹¹⁸ odpowiada mu niby głos scjentyisty, doktora Szumana. A jednak Wokulski doznający na przemian raz wniebowstąpiień, raz wpiekłostrąceń, ulega magii dawnego stylu miłosnego, gdy myśli o Izabeli. Tylko ona objęta jest taką wyjątkową taryfą ulgową. Dopiero, gdy czuje się wolny od miłosnej monomanii, gdy kobieta-bóstwo przemienia się w kobietę-szatana ujawnia się zmysłowość wyrażana werbalnie: „Kasałbym ją...” – mówi na wspomnienie pociągających kształtów Wąsowskiej, albo: „[...] dalibóg, mam na nią apetyt”¹¹⁹.

Bohaterka noweli Prusa pozbawiona została wszystkich dwuznaczności, jakimi obdarzył Bezimienną Słowacki: pojawia się ona i znika w retrospektywnym wspomnieniu narratora najzwyczajniej, nie posiada atrybutów cudowności i zjawiskowości, nie jest też wyobrażeniem romantycznej kobiety idealnej – to raczej ideał kobiety w perspektywie realisty: [...] w końcu listopada pewnego dnia pani zawołała do pustego mieszkania handlarza starzyzny i sprzedała mu swój parasol za dwa złote i kamizelkę po mężu za czterdzieści groszy. Potem zamknęła mieszkanie na klucz, powoli przeszła przez dziedziniec, w bramie oddała klucz stróżowi, chwilę popatrzyła w swoje niegdyś okno, na które padały płatki śniegu, i – znikła za bramą. (Kamizelka, s. 6)

Nie ma w niej niczego nadzwyczajnego, gdy zostaje ukazana zarówno zaraz po tragicznej stracie ukochanego (tę stratę symbolizują tu owe przedmioty-pamiątki, z którymi rozstaje się ona w ów listopadowy dzień, zwł. kamizelka), jak i w czasie szczęśliwych wspólnych chwil: [...] W maju pani raz nawet – nuciła jakąś piosenkę, on śmiał się czytając „Kuriera Świątecznego”. (Kamizelka, s. 9). Tak samo wszakże doświadcza miłości napiętnowanej tragizmem.

Jak u większości romantyków gra w uczuciu bohatera *W Szwajcarii* większą rolę samo wzruszenie miłosne, aniżeli przedmiot kochania. Nie tylko piękność kochanki, nie jej charakter lub przymioty duszy opiewa poeta, ale stany i nastroje wewnętrzne, upojenia i zachwyty, przyływy lub odpływy wzruszeń, w których obraz kochanki i promieniejące od niej szczęście rozplywa się zawsze wśród upojnych wrażeń przyrody, wśród drgania świateł, wśród falowania barw, szelestów i woni. Miłość jest dla poety szczęściem przybywającym jakby z zaświata, jest ekstazą i upojeniem czarami przyro-

¹¹⁷ W. Długosz, *Tuż przed... Preludia sytuacji intymnych w „Lalce” Prusa*, [w:] *Jubileuszowe...*, op. cit., s. 162.

¹¹⁸ B. Prus, *Lalka*, t. 1, Warszawa 1985, s. 252.

¹¹⁹ B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 329. Cechą dystynktywną tego stylu są terminy biologiczne i konsumpcyjne (smak, apetyt).

dy¹²⁰ Bowiem światło, najbardziej psychiczny czynnik krajobrazu, wyaniela też i zmienia w harfę tęsknot i zachwyków – przyrodę szwajcarską. Zlewa się jej istota z dziejami serca w wyższą harmonijną całość. Kochanka jest wykwitem i skupieniem czaru przyrody, przyroda – źródłem i podstawą jej uroku. W poezji romantycznej bowiem poeta ukazuje siłę i tajemnicę uczucia na tle przyrody. Dlatego przyroda w poemacie Słowackiego jest “bohaterką” utworu na równi z postaciami ludzkimi; pierwszy raz w literaturze polskiej stanowi integralny składnik ludzkiego życia.¹²¹ Występuje tu jako akompaniament zająć duchowych, aż zaciera się granica między tym, co jest miłością, a co upojeniem czarami przyrody. Natura jest współobecna i współodczuwająca w stosunku do przeżyć zakochanego mężczyzny, dręczonego niepewnością przez tę, która potrafi rwać serce w nadziemskie kraje. Każę patrzeć w gwiazdy i księżyc nieprzytomnie, błądzić „między róże i cyprysy/ Jak człowiek, który skarb drogi postrada” (*W Szwajcarii*, s. 294). Zharmonizowanie przyrody z postaciami wiąże się ze stylizacją romantycznej przyrody: barwy i przedmioty są odpowiednio dobrane do nastroju¹²². „Na pół pasterskie życie kochanków odnawia pogodę sielanki klasycznej i jej nowożytnych oddźwięków. Biel i różowość poematu to barwy ulubione czasów rokokowych [...] Bierność uczucia i łez pełna tkliwość odpowiada sentymentalizmowi, wzniesienie zaś kobiety na wyżynę niebiańską jest umiłowaną ideą romantyki, [...]”¹²³ lecz, jak konstatuje Juliusz Kleiner, elegia Słowackiego „tym się wyodrębnia od idealizacji romantycznej, że uczuciu miłosnemu pozostawia jego prostotę i naturalność, że ubóstwionej kochance nie odbiera świeżego uroku dziewczęcia.”¹²⁴ W świecie przedstawionym poematu obserwujemy syntetyczną wizję krajobrazu alpejskiego: konkretnie realne, wybrane elementy szwajcarskiego pejzażu przedstawiane w części pierwszej poematu (Aar, Rodan, jezioro, kaplica Tella, lodowa grotta, Jungfrau), przewijają się dalej kilkakrotnie i dają wrażenie pewnej całościowej wizji.¹²⁵ Specyfiką alpejskiego krajobrazu jest, wedle Stanisława Makowskiego, konstrukcja bardziej czasowa niż przestrzenna, co nadaje pejzażom dynamikę (zmienną perspektywę) i „filmową” kompozycję¹²⁶, decydujące o nowatorstwie utworu w zakresie budowania świata przedstawionego.

Dynamikę osiąga także w swojej noweli Prus, tyle że innymi środkami – gradację aury emocjonalnej buduje poprzez wspomnianą ewolucję języka narracji. W noweli Prusa alpejski pejzaż sielankowy i funeralny na przemian został zamieniony na wyselek-

¹²⁰ Por. analogicznie do Asnyka: E. Kucharski, *Wstęp*, [w:] A. Asnyk, *Poezje*, Warszawa 1974, s. 20. *Ja ciebie kocham! Czyż być może?/Czy mnie nie zwodzi złudzeń moc?/Ach nie! Bo jasną widzę zorzę/I pierzchającą widzę noc!/[...]/Ja ciebie kocham! Świat się zmienia,/Zakwita szczęściem od tych słów,/I tak jak w pierwszych dniach stworzenia/Przybiera ślubną szatę znów!/A dusza skrzydła znów dostaje,/Już jej nie ściga ziemski żal –/I w elizejskie leci gaje,/ I tonie pośród światła fal!* (A. Asnyk, *Ja ciebie kocham!*)

¹²¹ Takie przekonanie wyraża J. Krzyżanowski, op. cit., s. XXVIII.

¹²² *By pejzaż tło właściwe dał baśni, zapanowały w nim barwy odpowiednio dobrane: błękit, białość, różowość, srebrzystość, złoto; tylko chwilowo żar zmysłów lub przecucie śmierci mroczną czyni przestrzeń, stale poza tym rozjaśnioną. Z nastrojem kolorytu zgodny dobór przedmiotów, z których układają się zespoły obrazowe: słońce, księżyc, gwiazdy, tęcza, jasne łąki, kaskada, fontanna, alabaster, anioł, szalet, róża, lilia, cyprys, wiśnia, sarna, jeleń, rybka, jaskółeczka, gołąb, jagnię, łabędź, słowik. [...]* J. Kleiner, op. cit., s. 100-101.

¹²³ J. Kleiner, op. cit., s. 100-101.

¹²⁴ Tamże, s. 102.

¹²⁵ Za: J. Maciejewski, op. cit., s. 96 i nn.

¹²⁶ Zob. S. Makowski, op. cit., s. 30.

cjonowany pejzaż miasta i kamienicy – na syntezę realiów XIX-wiecznej Warszawy¹²⁷. *Kamizelka* to „obrazek miejski”, szkic z życia ubogich mieszkańców Warszawy: miejsce zdarzeń stanowi ulica, podwórze, mieszkanie-pokoik w kamienicy, brama oddzielająca Ogród Botaniczny od Łazienek – opisywany świat znany jest powszechnie z obserwacji bezpośredniej każdemu przeciętnemu, wirtualnemu odbiorcy, mieszkańcowi Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Skoro zaś można stwierdzić, iż porą roku opisywaną przez Słowackiego jest lato, a letni pejzaż przedstawiany jest nader plastycznie (np. początkowa wizja kaskady wpadającej do Aary, tak bardzo idylliczna, szczególnie w ciepły letni dzień¹²⁸), to warto zauważyć, iż w *Kamizelce* niedzielne spacerowanie młodej pary i początek choroby przypada również na piękną, letnią porę roku (czyli Prus zastosował znów dysonans w kontraście do typowości romantycznych przedstawień u Słowackiego). Jarosław Maciejewski oraz Leszek Libera zwracają uwagę na sentymentalny, sielski charakter wizji krajobrazowych poematu *W Szwajcarii* i wysuwają spostrzeżenie, iż „linearny opis pokrywający się z etapami podróży po górach w lecie 1834 ustępuje czemuś w rodzaju albumu z obrazami ułożonymi na modłę sentymentalną.”¹²⁹ Uwidacznia się ona w doborze słownictwa przy nazywaniu elementów górskiego krajobrazu¹³⁰. Oprócz tęczy i kaskady pejzażowym motywem sentymentalnym jest „grota”¹³¹. Są i inne akcesoria obrazowania sentymentalnego: róże¹³² i lilia. Choć motyw róży posiada wymiar realny (jako że typowe są dla Alp pola dzikich, niskopiennych róż górskich (barwy różowej), to jednak Słowacki wykorzystuje różę jako element idealizujący świat przedstawiony poematu, bowiem nie odnotowuje całej bogatej, tęczowej gamy innych alpejskich kwiatów: prócz róży dostrzega tylko jeszcze

¹²⁷ Miejsca akcji nowel Prusa to najczęściej (obok powiatowych miasteczek z małomiasteczkową inteligencją stanowiącą raczej przedmiot drwiny (aptekarze, kasjerzy i inni dygnitarze prowincji) czy pogranicza między wsią i miastem (*Przygoda Stasia*), w takiej przestrzeni Prus pokazuje brudny, zapyłony rynek, na którym zabrani ludzie zajęci są obserwowaniem bliźnich i zbieraniem wiadomości przynoszących dochód), Warszawa, ale nie ta elegancka, lecz Warszawa drobnego mieszczaństwa – posiadaczy małych kamienic albo drobnych urzędników, wyrobników i nędzarzy, żebraków, ludzie bez zawodu i miejsca na ziemi. Nowel, w których rzecz dzieje się nie w Polsce jest tylko kilka (*Z legend dawnego Egiptu*) gdzie nastrój i dostojność odległej starożytności odtworzona została raczej dzięki stylizowanemu sposobowi opowiadania, niż dzięki wprowadzaniu realiów. W *Kamizelce* realiów aż w nadmiarze i to realiów wiele mówiących.

¹²⁸ Wedle L. Libery: „Patrzy się na tę kaskadę z dołu stojąc na lewym brzegu pędzącej z hukiem Aary. Zbocze, z którego kaskada wytryska, pełne jest krzewów. Tuz za przełomem zaczyna się zielona, kwietna dolina.” L. Libera, op. cit., s. 57.

¹²⁹ Za: L. Libera, op. cit., s. 208. L. Libera nazywa wręcz Słowackiego „obsesyjnym, ambiwalentnym w swych ocenach ekspertem kultury sentymentalnej. Por. tamże, s. 209.

¹³⁰ Np. „kaskada” i jej kolorowa tęcza tworząca piękną bramę do ogrodu-raju, przy której ukazuje się „ona” (Słowacki nie stosuje tu neologizmu „wodospad”, a wiadomo, iż do neologizmów wykazywał szczególną predylekcję). Zob. T. Skubalanka, *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*, Toruń 1962.

¹³¹ Występująca zamiast pojęć „jaskinia” lub „pieczara” - to motyw powracający w twórczości Słowackiego. Grota, występująca, oprócz poematu *W Szwajcarii*, także w *Lilli Wenedzie*, *Wacławie* i *Beniowskim*, stanowi symbol seksualny w odczytaniach psychoanalitycznych: „Grota w alpejskim ogrodzie rozkoszy” to miejsce, w którym „miłość anielska doznaje swego przeistoczenia w akcie cielesnym”. L. Libera, op. cit., s. 210. W poemacie miłosnym Słowackiego mamy dwie kontrastujące groty: jedną – lodową, jasną, wystylizowaną na świątynie-kaplicę z „jasną królową” – Najświętszą Panną (część VII) i drugą, „posepną i ciemną” w scenie miłosnego zbliżenia (część XIV). Zob. tamże, s. 211.

¹³² „Poeta posługuje się często obrazem zorzy alpejskiej i róż alpejskich jako motywem paralelnym do obrazu dziewczyny, tak iż powstaje coś w rodzaju troistej jedności: dziewczyna – róża – Jungfrau.” L. Libera, op. cit., s. 213.

tylko jeszcze lilię. Bowiem zarówno kwiaty, jak i inne detale obrazowe¹³³ stanowią tylko elementy symboliczne, nie zaś realistyczne, łącząc się również z tradycją i estetyką sentymentalną.¹³⁴ Istotniejsze okazuje się stworzenie sentymentalnego kontekstu wyobrażeniowego i nastroju. Poeta nie stara się też dbać o realizm przedstawienia, gdy wprowadza scenę podglądania ukochanej podczas kąpieli, w którą Słowacki wbudował motyw lilii zgodnie z konwencją sentymentalną, bowiem występowanie lilii w rwących potokach alpejskich wydają się Leszkowi Liberze wielce nieprawdopodobne, zdumiewające jak delfiny w Jeziorze Czterech Kantonów.¹³⁵

¹³³ Z drzewostanu: bory sosnowe, wiśnie, leszczyny, zagadkowe cyprysy i jawor jako cytat sentymentalny, jawny rekwizyt ogrodu sielankowego, zawierający aluzję erotyczną. Z ptactwa, obok gołębia, łabędzi, orłów, jaskółki i gila, słowiki. Z fauny zaś mamy wdzięcznie wkomponowane białe jagnię, dwie sarny i jelenia oraz delfiny wraz z "rybkami".

¹³⁴ Zob. L. Libera, op. cit., s. 213-214.

¹³⁵ Tamże, s. 215-216.

Jako świadomie nacechowane stylem sentymentalnym dzieło Słowackiego odbiega od postawy romantycznej. A chyba właśnie owo konstruowanie rzekomo „banalnej” (jak określa Jarosław Maciejewski)¹³⁶ historii romansu dwojga młodych przeżytego w zjednoczeniu z urzekającą przyrodą wedle prawidłowości perypetii oraz motywów sentymentalnych¹³⁷ i słownictwo nie przystające do alpejskich realiów (np. „gaje” i „jawor”)¹³⁸ wzbudzały najwyraźniejszy sprzeciw pisarza-realisty. A Słowacki model sentymentalny traktował jako nośny i przydatny dla tematyki miłosnej i elegijnej¹³⁹ zarazem i tworzył własną wersję sentymentalizmu (bohatera również kreuje na postać sentymentalną, na człowieka czułego). Jak zauważa Jarosław Maciejewski egzaltowanego usposobienia kochanka z poematu *W Szwajcarii* „nie należy [...] identyfikować z ówczesną (tj. w r. 1838) postawą Słowackiego. Utwór ten trzeba raczej traktować jako studium nad tematem »miłość sentymentalno-romantyczna«.”¹⁴⁰

¹³⁶ Stanisław Makowski zauważa, iż jest to ten sam typ płasko opowiedzianego melodramatu, jaki dostrzegamy w XX-wiecznym bestsellerze „Love story” Segala i jego filmowej realizacji. Zob. S. Makowski, op. cit., s. 6. Z tym określeniem polemizuje Leszek Libera, który zauważa, iż „w odróżnieniu od powieści Segala i podobnych bestsellerów mamy w przypadku utworu Słowackiego niewątpliwie do czynienia z arcydziełem literackim. Arcydziała [...] wcale nie są tak łatwo czytelne dla wszystkich. Zawierają one w sobie element tajemnicy i pewien pierwiastek skomplikowania, co czyni je w zasadzie niedostępnymi dla nieprzygotowanego erudycyjnie i literacko odbiorcy.” L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 170.

¹³⁷ Perypetie takie jak: “[...] poznanie, wzajemna skłonność od pierwszego spojrzenia, flirt niewinny, apoteoza dziewczyny przez młodzieńca w czasie wspólnych wędrówek po górach i jeziorach, wspólne zamieszkanie w samotnym górskim szałasie, miłosne spełnienie, miłosny niepokój, ślub w odludnej pustelni, utrata ukochanej i melancholijny żal po niej”. J. Maciejewski, op. cit., s. 92. Motywy, np. pisanie ukochanego imienia na piasku, podglądanie kąpiącej się dziewczyny, czytanie „łzawej” książki.

¹³⁸ Jawor jako cytat sentymentalny, jawny rekwizyt ogrodu sielankowego, zawierający aluzję erotyczną. Przykłady za: J. Maciejewski, op. cit., s. 103-104 i L. Libera, op. cit., s. 213-216.

¹³⁹ Zob. L. Libera, op. cit., s. 224.

¹⁴⁰ *W studium tym znalazły się może jakieś osobiste reminiscencje poety, oparte na retrospekcji dawnego, nie akceptowanego już jednak usposobienia romansowego.* J. Maciejewski, op. cit., s. 116. Potwierdza to ujawniana przez Słowackiego w listach krańcowo różna aniżeli w poemacie postawa poety wobec kobiety: tj. bez sentymentalnego uwrażliwienia i bez rycerskości. „Z florenckich listów poety można wnioskować, że nie demonstrował on wobec kobiet sentymentalnej egzaltacji. Przybierał raczej pozę zamkniętego w sobie, zimnego młodzieńca, który pozwala się uwielbiać, lecz jest niechętny zbyt natrętnej poufałości. Kobiety częściej oceniał negatywnie, czasem nawet złośliwie, rzadko zaś z uwielbieniem czy roztkliwieniem.” Zob. tamże, s. 114 - 115. Na temat predylekcji Słowackiego do młodych kobiet, jego specyficznego, bo uczuciowo niedojrzałego („infantylnego”- jako że będącego wynikiem kompleksu matki) stosunku do bardzo młodych, (piętnastoletnich i młodszych) dziewcząt (autor pisze o „podniecającym stanie erotycznego pragnienia”) i jego licznych problemów miłosnych zob. L. Libera, op. cit., s. 174 i n. Autor, idący w swoich interpretacjach za Jungiem, próbujący wnikać w świat literackiego przedstawiania historii miłosnej za pomocą narzędzi wypracowanych przez psychoanalizę, informuje, iż “[...] młodego Słowackiego kobiety interesowały i to nawet bardzo. Bogata jest też rzeczywiście galeria jego znajomości.” Tamże, s. 176. „Przewaga elementu matczynego w świecie uczuć i wrażeń [...] spowodowała przeniesienie zainteresowań dla płci odmiennej w krainę fantazji erotycznej.” I zauważa jeszcze: „Różne wymienia się skutki nieprzewyciężenia w odpowiednim czasie kompleksu matki u mężczyzny: homoseksualizm, donjuanizm, impotencja. Niekiedy będzie to ciężka choroba psychiczna, innym razem idzie to w parze z talentem artystycznym.” Tamże, s. 192.

Ten model właśnie prowokuje Prusa do ostrej riposty. W *Lalce* pisarz kompromituje jako złudną przestrzeń sielankowego pejzażu, w której rozgrywa się zasławski utopia: *Chodzili po parku, czasem w pole, siedzieli pod wiekową lipą na podwórzu, ale najczęściej pływali po stawie. On wiosłował, ona od czasu do czasu rzucała okruchy ciastek łabędziom, które cicho sunęły za nimi. Niejeden podróżny zatrzymywał się na gościńcu za stawem i zdziwiony przypatrywał się niezwyklej grupie, którą tworzyły: biała łódka z siedzącą w niej parą i dwa białe łabędzie ze skrzydłami podniesionymi jak żagle. [...] Najczęściej milczeli. Raz zapytała go: dlaczego ślimaki pływają pod powierzchnią wody? Drugi raz – dlaczego obłoki mają taką różnorodną barwę? [...] zdawało mu się, że całą naturę od ziemi do nieba ogarnia w jednym uścisku i składa jej pod nogi. Pewnego dnia przyszło mu na myśl, że gdyby kazała mu rzucić się w wodę i umrzeć, umarłby błogosławiąc ją. Podczas tych wodnych przejażdżek, a także podczas spacerów w parku i zawsze, gdy byli razem, czuł jakiś niezmierny spokój, jakby cała dusza jego i cała ziemia od wschodnich do zachodnich kresów napelniona była ciszą, wśród której nawet turkot wozu, szczekanie psa albo szelest gałęzi wypowiadały się w cudownie pięknych melodiach.*¹⁴¹ Podobny charakter przejawia opis Łazienek podczas wspólnego spaceru w stronę Pomarańczarni: *Wiatr ledwie dyszał, i tylko po to, ażeby chłodzić śpiące w gniazdach pisklęta i ułatwić lot owadom śpieszącym na weselne gody. Liście drzew chwiały się tak delikatnie, jakby poruszał je nie materialny podmuch, ale cicho prześlizgujące się promienie światła. Tu i owdzie, w przesiąkniętych wilgocią gęstwinach, mieniły się barwne krople rosy jak odpryski spadłej z nieba tęczy. Zresztą wszystko stało na miejscu: słońce i drzewa, snopy światła i cienie, łabędzie na stawie, roje komarów nad łabędziami, nawet połyskująca fala na lazurowej wodzie. Wokulskiemu zdawało się, że w tej chwili odjechał z ziemi bystry prąd czasu zostawiając tylko parę białych smug na niebie – i od tej pory nie zmieni się już nic; wszystko zostanie tak samo na wieki. Że on z panną Izabelą będzie wiecznie chodził po oświetlonej łące, oboje otoczeni zielonymi obłokami drzew, spośród których gdzieniegdzie, jak para czarnych brylantów, błyskają ciekawe oczy ptaka. Że on już zawsze będzie pełen niezmiernej ciszy, ona zawsze tak rozmarzona i oblana rumieńcem, że przed nimi zawsze, jak teraz, będą lecieć całujące się w powietrzu te oto dwa białe motyle.*¹⁴² Ileż tu „brylantowej” wyobraźni Słowackiego, tak krytykowanej przez Prusa. Tak kształtowana imaginacja bohatera podlega deziluzji w perspektywie odbiorcy, który zna nie tylko perspektywę Wokulskiego, ale i Izabeli. A i sam Wokulski, gdy po epizodzie skierniewickim, przypadkowo znalazł się w tym samym miejscu, już tylko: *obojętnie przypatrywał się czółnom i łabędziom. Potem skręcił w aleję ku Pomarańczarni, na której byli wtedy oboje, i powiedział sobie, że... zje śniadanie z apetytem.*¹⁴³ Kreacja pejzażu zasławskiego ma przypominać właśnie poemat Słowackiego: dlatego pojawiają się liczne aluzje do poematu *W Szwajcarii*. Stan odurzenia zakochanego bohatera, mistyczne poczucie jedności z kosmosem, wyraża ten sam styl. Zdaniem Budrewicza jednak, Prus wprowadza tu deziluzyjny pierwiastek przy-

¹⁴¹ B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 117.

¹⁴² Tamże, s. 281.

¹⁴³ Tamże, s. 333.

rodniczo-scjentyficzny: gdy u Słowackiego „rybek korowody” „wyrzucały się aż do niej z wody” – Izabela pyta „dlaczego ślimaki pływają pod powierzchnią wody?”¹⁴⁴ Podobną deziluzją owej jedności z kosmosem i zgrzytem w zestawieniu ze stylistyką poematu jest owo zwyczajne szczekanie psa i turkot wozu w miejsce czarownych „powozów z delfinów, z gołębi” „wodnej bogini” kreowanej *W Szwajcarii*. Poemat Słowackiego przypomina też oryginalna ekspresja opisu przyrody zasławskiej w perspektywie oglądu Wokulskiego, rozżalonego po odjeździe ukochanej: *Poszedł nad staw i przypatrywał się białej łódce, dokoła której błyszczała woda, aż oczy bolały. Nagle jeden z łabędzi, pływających przy tamtym brzegu, spostrzegł go i rozpuściwszy skrzydła, z szelestem przyleciał do czółna. I dopiero w tej chwili schwycił Wokulskiego taki smutek, taki niezmierny, niezgruntowany smutek, jak gdyby już miał rozstać się z życiem... Zatopiony we własnej goryczy, Wokulski nie bardzo uważał, co się dokoła niego dzieje.*¹⁴⁵; [...] *począł wpływać mu do serca żal strugą tak cienką jak łzy, a palącą jak ogień wieczny... [...] Oto ścieżka, którą wówczas szli oboje, ale wydaje się jakaś inna. [...] Dokoła szaro i cicho. Słychać tylko krakanie wron, które w tej chwili przelatują nad lasem, i krzyk spłoszonej wiewiórki, co wdrapując się na drzewo szczeka jak mały piesek. [...] Wszystko jest, jak było; tylko jej nie ma... Na krzakach leszczyny już żółkną liście, z sosen zwieszają się smutek, jak sieci pajęczne. Taki niewjęty, a tak go omotał!*¹⁴⁶

I ów smutek, i łabędzie, i łzy, i cała aura towarzysząca odczuciom przyrody Wokulskiego stawia go nader wyraźnie w sytuacji bohatera poematu Słowackiego. Jeszcze baśń o uśpionej królownie, którą opowiada Węgiełek i która tak rozmarza Wokulskiego i owo postrzeganie lasu, gdy byli razem i ruiny zamkowe i pragnienie po rozłące, *ażebym ziemia rozstała się pod nim i pochłonęła go razem z tymi ruinami, z tym kamieniem, i z tym napisem...*¹⁴⁷, przy odczytywaniu którego (półgłosem, szeptem) *Usta jej drżały, oczy zaszły łzami.*¹⁴⁸ – to wszystko rekwizyty szkoły romantycznej, w której poemat *W Szwajcarii* stanowił wzorzec wyrażania uczuć dla pokolenia pozytywistów. Unaoczniają one sentymentalno-romansowe zabarwienie miłości Wokulskiego. Natura jest, jak w poemacie *W Szwajcarii*, współobecna i współodczuwająca w stosunku do przeżyć zakochanego mężczyzny, dręczonego „straszłą rozpaczą” i niepewnością przez tę, która jest tu na ziemi białym aniołem z skrzydłami białymi i porywa serce w nadziemskie kraje. Każe patrzeć w staw wpólnieprzutomnie, błądzić po ścieżkach lasu, którymi chodzili oboje, marzyć o wspólnych chwilach w parku, gdy „między drzewami [...] błyszczał sierp księżycy.” (s. 106). W powieści Prusa obnaża ten typ przeżyć miłosnych jako anachroniczny i niedzisiejszy pani Wąsowska, zwolenniczka „miłości wieku pary i elektryczności”: [...] *otóż znajduje pana siedzącego na pniu, rozgorączkowanego... [...] nie wygląda pan śmiesznie, ale jak by tu powiedzieć?... niespodziewanie. [...] widzę [...] Marzyciela, średniowiecznego trubadura, który wymyka się do lasu, ażebym wzdychać i wypatrywać zeszłotygodniowe ślady j e j stóp! Wiernego rycerza,*

¹⁴⁴ T. Budrewicz, *Uczony...*, op. cit., s. 147.

¹⁴⁵ B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 130.

¹⁴⁶ Tamże, s. 132-133.

¹⁴⁷ Tamże, s. 136.

¹⁴⁸ Tamże, s. 125.

*który kocha nad życie i śmierć jedną kobietę [...] jakie to niedzisiejsze!... [...] Imponuje mi pańskie szaleństwo, chciałabym, ażebyś był szczęśliwy, i dlatego mówię: wyrzuć pan z siebie średniowiecznego trubadura, bo już mamy wiek dwiętnasty, w którym kobiety są inne, niż pan je sobie wyobraża [...]*¹⁴⁹

Zderzeniem z tym widzeniem natury jest pośredni komentarz zakochanego bohatera do prezentacji odczuć, wrażliwości, nastroju Izabeli postrzegającej las poprzez metaforyzację polegającą na urbanizacji obrazu: [...] *dla mnie las tylko wtedy jest piękny, kiedy w nim widzę ludzi. W tej chwili na przykład rozumiem go... [...] Prawda, jak ta część jest podobna do ogromnego kościoła?... Te szeregi sosen to kolumny, tam boczna nawa, a tu wielki ołtarz. [...] Teraz między konarami pokazało się słońce jak w gotyckim oknie. Co za nadzwyczajna różnaitość widoków! Tu ma pan buduar damski, a te niskie krzaczki to taburety. Nie brak nawet lustra, które zostało po onegdajszym deszczu... A to ulica, prawda?... Trochę krzywa, ale ulica... A tam znowu rynek czy plac...*¹⁵⁰ Ten wykład Izabeli jej odczuwaniu lasu Wokulski interpretuje jako poetycką fantazję panny z miasta, którą w gruncie rzeczy prawdziwa, niezwykła, nieokiełznana, dzika, niesamowita, nieoswojona, obca jej natura lasu przeraża.¹⁵¹ Rzekomo poetycki sposób postrzegania Izabeli zostaje skompromitowany i zdyskredytowany jako wyuczona lekcja, a nie naturalny wybuch uczucia: „[...] więc jej dowodzenia, uniesienia, a nawet wzruszenia są tylko sposobami, za pomocą których dobrze wychowane panny czarują takich jak ja głupców?...”¹⁵² Gdy Wokulski po epizodzie skierniewickim wybucha rozgoryczeniem, przywołuje całą trójcę wieszczów¹⁵³, dyskredytuje jednak przede wszystkim styl

¹⁴⁹ B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 88 oraz drugi fragment cytowany: s. 133-134.

¹⁵⁰ Tamże, s. 114.

¹⁵¹ *Bo dla mnie nie zawsze las jest piękny, czasem bywa okropny. Gdybym tu była sama, z pewnością nie widziałabym ulic, kościołów i buduarów. Kiedy jestem sama, las mnie przeraża. Przestaje być dekoracją, a zaczyna być czymś, czego nie rozumiem i czego się boję. Głosy ptaków są jakieś dzikie, czasem podobne do nagłego krzyku bóleści, a czasem do śmiechu ze mnie, że weszłam między potwory... Wtedy każde drzewo wydaje mi się istotą żywą, która chce mnie owinać gałęzmi i udusić; każde ziele w zdradziecki sposób oplątuje mi nogi, ażeby mnie już stąd nie wypuścić... A wszystkiemu temu winien kuzynek Ochocki, który tłumaczył mi, że natura nie jest stworzona dla człowieka... Według jego teorii wszystko żyje i wszystko żyje dla siebie... [...] więc [...] ten las nie jest przeznaczony na pożytek ludziom, ale ma jakieś swoje własne interesa, nie gorsze od naszych...*

Tamże, s. 114-115. Potwierdza tę teorię pozytywistycznego naukowca Wokulski. „Widziałem ogromne lasy [syberyjskie], w których człowiek ukazywał się raz na kilka lat, a jednak rosły bujniej aniżeli nasze...[...] I natura, i ludzie żyją dla siebie, i tylko ci mają prawo władać nimi, którzy posiadają więcej siły i więcej pracują. Siła i praca są jedynymi przywilejami na tym świecie. Niejednokrotnie też tysiącletnie, ale bezwładne drzewa upadają pod ciosami kolonistów-dorobkiewiczów, a pomimo to w naturze nie zachodzi żaden przewrót. Tamże, s. 115. Przyroda nie nagina się do człowieka; narzuca mu siebie bezpardonowo, jest autonomiczna. Taka natura umie budzić w bohaterach i przerażenie, i upojenie, ekstazy natury niemalże mistycznej. Pisarze pozytywistyczni (tacy jak Prus), zdaniem Zygmunta Szweykowskiego, *odczuwają jedność wszystkich przejawów bytu, które wychodząc z tego samego źródła w ten czy inny sposób łączą się ze sobą*. Z. Szweykowski, op. cit., s. 91.

¹⁵² B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 109.

¹⁵³ *Piękne anioły!... jasne skrzydła!... Pan Molinari, pan Starski i Bóg wie ilu ich jeszcze... Oto skutki znajomości kobiet z poezji! Trzeba było poznawać kobiety nie przez okulary Mickiewiczów, Krasińskich albo Słowackich, ale ze statystyki, która uczy, że każdy biały anioł jest w dziesiątej części prostytutką*; B. Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1985, s. 265..

miłosny Słowackiego, gdyż to poemat *W Szwajcarii* dawał lekcję wyrażania uczuć pozytywistom. Wokulski rzucający na siebie anathemę, gdy miłosne zaślepienie (iluzja) przechodzi w przebłycki trzeźwego krytycyzmu, gdy popada w stan dezi-luzji – wątpienia w niebiańskość i anielskość Izabeli, zachowuje się jak bohater tego poematu, spowiadający się z posądzenia kochanki o to, że „nie była niebieskim aniołem”.¹⁵⁴ We wcześniejszej *Kamizelce* zaś wizję idylli: wiejskiej szczęśliwości i dzikiego ustronia pasterskiego Prus zamienia na skromne, ale szczęśliwe przed katastrofą życie i ubożuchne w przedmioty miejskie mieszkanie „biednych ludzi”, którym „niewiele potrzeba do utrzymania duchowej równowagi. Trochę żywności, dużo roboty i dużo zdrowia. Reszta sama się jakoś znajduje.” – jak informuje narrator *Kamizelki* (s. 10). Ich szczęście jest pewną cichą zgodą na odstąpienie od części aspiracji, swoistą formą „poprzestawania na małym”, które jest dla nich aż tak wielkim. Pogoda, stonowany spokój wyróżnia ich jako świadomych sytuacji egzystencjalnej człowieka altruistów.

Także rola i sposób zastosowania pamiątki po utraconej osobie w obu tekstach są diametralnie odmienne. Otóż w poemacie bohater pielęgnuje po śmierci ukochanej miejsce pamiątki na modłę oczywiście sentymentalną – jest nią fontanna pod oknami domu, w którym mieszka samotnie, ozdobiona „identycznie jak grób w zakończeniu wiersza sztambuchowego, drzewem, [...] które [...] gra jak harfa śpiewem słowików.”¹⁵⁵ Zgodnie z konwencją sentymentalną wyraz smutku przypada w udziale naturze, która płacze – pojawia się pośrednio motyw łez: fontanna oznaczająca strumień „płacze”, „jęczą” słowiki na drzewie, krwawi serce kochanka. W *Kamizelce* nie zastosował Prus programowo i przekornie motywu łez o silnym zabarwieniu emocjonalnym, tak częstego w jego literaturze filantropijnej, gdzie ma on zadanie wzmacniać współczucie, litość, żal nad losem pokrzywdzonych. Tymczasem zakochani w łzawym poemacie Słowackiego czytają rankiem pod kaskadą *książkę pełną łez, ze łzami. (W Szwajcarii, s. 289)* Smutnej skardze człowieka zalanego łzami, który *Zmysły utracił i płacząc usiada/ Tam, kędy urny na grobowcach siedzą;/ Myśląc, że groby o niej co powiedzą* towarzyszy już wcześniej *brylantowa łezka* kochanki, a pod koniec *łzy, co mówić na zawsze zabronią*. W reprezentującej realizm „flaubertowski”¹⁵⁶ noweli Prusa nie pojawia się taka iskierka nadziei, z jaką spotykamy się w jego opowiadaniu *Sieroca dola*, w której po bezmiarze nieszczęść i zmartwień wraca szczęście. W tym wypadku mamy do czynienia również (jak u Słowackiego) ze spokojną melancholią rezygnacji przejawiającą się w postawie bohatera-opowiadacza wspominającego własne emocjonalne przeżycie cudzego nieszczęścia. W *Kamizelce* spotykamy się również z kultem pamiątki, ale zauważamy, znów na przekór poematowi Słowackiego, nobilitację zwykłego przedmiotu użytkowego - kamizelki pana jako

¹⁵⁴ Tamże. „Z autorem *Dziadów* identyfikował się w realistycznym obrazie nierówności społecznych, odgradzających go od ukochanej. Gdy zrozumiał, iż »każdy biały anioł jest w dziesiątej części prostytutką« [...], przywołuje bezpośrednio Żmichowską, lecz można uznać, że „dyskredytuje styl miłosny Słowackiego właśnie.” T. Budrewicz, *Uczony...*, op. cit., s. 148.

¹⁵⁵ L. Libera, op. cit., s. 223.

¹⁵⁶ Tj. realizm przenoszący akcent ze zjawisk społecznych na egzystencjalne, psychologiczne (także podświadomościowe) i metafizyczne. Za: T. Żabski, op. cit., s. XII.

nieobojętnej, intymnej części garderoby przechowującej ślad obecności ukochanego, drogiego mężczyzny i chwil z nim spędzonych; występuje także jako „pamiątka”, „taki” przedmiot jako notatnik uczuć: [...] *przy pani ze wszystkich pamiątek po mężu została tylko kamizelka, [...] (Kamizelka, s. 6)*. Jest stara, zniszczona i nieestetyczna, jak nieestetyczna bywa choroba śmiertelna, na którą odchodzi bohater (gruźlica): *Oto ona. Przęd spłowiały, a tył przetarty. Dużo plam, brak guzików, na brzegu dziurka, wypalona zapewne papierosem. [...] (Kamizelka, s. 5)*. Narrator nazywa ją „szmatem sukna”, „chorą kamizelczyną” (pojawiają się zgrubienia w miejsce zdrobnień). Owa „kamizelka” występująca jako droga „pamiątka”, stanowi równocześnie w noweli istotny motyw wiodący, przewodni utworu, bowiem wiąże 2 płaszczyzny czasowe i fabularne utworu, słowo kamizelka występuje w tekście aż 29 razy, ale w początkowej i końcowej partii utworu, jest przedmiotem powyższych rozważań i z jej wyglądu narrator rekonstruuje historię bohaterów jawiącą się mu najpierw w ogólnikowym „perspektywicznym skrócie”, – stara zniszczona kamizelka jest symbolem bolesnej, tajemniczej, trudnej do zaakceptowania i zrozumienia logiki życia.

Prus zamienia zatem owe akcesoria i elementy obrazowania sentymentalnego (anioły, lilie, biele etc.) na świat zwykłych, namacalnych rzeczy prozy pozytywistycznej, w której pojawiają się elementy stroju (kamizelka, parasol) czy kulinaria (pierniki i woda). Świat przedstawiony odnosi się do rzeczywistego świata pozaliterackiego, choć jest interpretacją, nie zaś jego kopią. Realia (rzeczy i charakterystyczne drobiazgi obyczajowe) tworzą iluzję rzeczywistości w świecie przedstawionym, występując jako elementy typowe i łatwo rozpoznawalne w realnej, przeciętnej codzienności. Kształtują aurę prawdziwości świata kreowanego. Są przyporządkowane kategorii codzienności ważnej w estetyce realizmu. Ale realia te pełnią również, jak to wyżej wskazano, rolę związaną z interpretowaniem i oceną rzeczywistości poprzez dzieło literackie.

Wreszcie na koniec podsumowujące wskazanie jeszcze jednej tożsamości w perspektywie odmienności obu tekstów. W Szwajcarii to „dowód wielkiej maestrii poezji egzystencji. [...] O rozkwicie i zniszczeniu uczuć miłosnych mówi się tu poprzez znaki pejzażu i konwencje literackie – sielanki w fazie szczęścia, symboliki śmierci w finale pełnym czarnej melancholii. Toteż fragmenty XIX i XXI poematu stanowią zarazem samoistne liryki, jedne z najpiękniejszych polskich wierszy o istnieniu skazanym na samotność cierpienia”¹⁵⁷, takiego (parafrazując słowa Wokulskiego), “na które w ludzkim języku już nie ma nazwiska” (motyw bezbrzeżnego smutku i dyskomfortu psychicznego).

Nowela Prusa (podobnie *Lalka*) to także przykład i dowód maestrii prozy egzystencjalnej; reprezentuje tę odmianę prozy artystycznej 2 połowy XIX wieku, którą określa się jako „realizm »flaubertowski«, przenoszący akcent ze zjawisk społecznych na egzystencjalne, psychologiczne (ale także podświadomościowe) i metafizyczne”.¹⁵⁸

¹⁵⁷ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 324.

¹⁵⁸ Odmienne niż „realizm »balzakowski«, kreujący typowe postacie i sytuacje, zdeterminowane socjologicznie i reprezentatywne dla środowiska, pokazujący świat jakby w zwierciadle wklęsłym, skupiającym ogólne zjawiska społeczne w jednostkowych ujęciach powieściowych [...]” T. Żabski, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*, Wrocław 1996, (BN I 291), s. XII.

Utwór Prusa, wprowadzając kontekst zapożyczenia tekstu Słowackiego, ukazuje wszakże w odmienny sposób bezmiar ludzkiej miłości i ludzkiej niedoli; prezentując rzeczy przyziemne, niepatetyczne jako bardzo humanitarne i wprowadzając problematykę moralną, związaną z odwróceniem wartości kłamstwa i przewartościowaniem humorystycznego konceptu: oszukany oszust oraz poszerzając ten zakres tematyczny o drugi poziom struktury utworu związany z przemianą bohatera-narratora. Polemicznym adresatem zarówno *Kamizelki*, jak i *Lalki* Prusa jako programowej noweli i nowatorskiej powieści o miłości jest zatem ten sam poemat Słowackiego jako tekst o niezwykłej miłości, rozgrywającej się w scenerii egzotyczno-sentymentalnej, wyrażanej stylem nastrojowo-sugerującym. Prus przeciwstawia temu słownictwu język i styl przedmiotowy, konkretny, nazywający jako bardziej naturalny i przystający do kategorii realizmu.