

Kazimierz Gajda

***Cienie* Bolesława Prusa w świetle paraboli**

Już dawno zauważył Ignacy Matuszewski: „Najpiękniejszych pereł wyobraźni Prusa trzeba szukać w jego drobnych nowelach i szkicach; w większych utworach w sposób fantastyczny kreśli autor tylko niewielkie względnie epizody”¹. Ta wypowiedź młodopolskiego krytyka odnosi się również do *Cieni*, jednego z najkrótszych tekstów twórcy *Lalki* i *Emancypantek*. Wymienione dla przykładu tytuły dwóch powieści pojawiły się tu – rzecz jasna – nie w sensie wartościującym, lecz jedynie po to, aby zdać sobie sprawę z zewnętrznej (fizycznej, materialnej, formalnej) oraz wewnętrznej (wyobraźniowej) pojemności werbalnej tzw. małych form literackich². Przeciętny czytelnik, którego przyzwyczajenia lekturowe kształtowały się głównie w toku szkolnej edukacji, zapewne przeczytał *Kamizelkę* i podążał śladami Wokulskiego, mógł zetknąć się z Antkiem i Michałkiem, ale można wątpić, czy postrzegał Prusa przez pryzmat takich miniatur narracyjnych, jak np. *Pleśń świata*, *Cienie*. Nadmiernie chyba uwydatnione w programach nauczania „społeczne zaangażowanie pisarza” niebezpiecznie zawężyło to szlachetne hasło do użytkowego aspektu literatury pozytywistycznej, gdyż – sparafrazujmy tytuł – rzuca cień na pokazną część małych narracji, a jednocześnie „wielkich idei” dojrzałego realizmu.

Czym więc są *Cienie*³, ten nieco ponad dwie strony druku liczący utwór Prusa, od 1885 (data aprobaty cenzury) do 1975 r. włącznie wielokrotnie publikowany w edycjach zbiorowych i wyborach twórczości pisarza; tłumaczony na wiele języków (nawet hebrajski); drukowany w „Zgodzie” (Chicago) i „Wiadomościach Polskich” (Londyn).

Na proste pytania nie zawsze łatwa jest odpowiedź, przeto najpierw spróbujemy wnioskować przez zaprzeczenie. Treść utworu da się opowiedzieć całkiem prozaicznie: oto narrator chciał poznać warszawskiego latarnika, ale daremnie, ponieważ ów człowiek zmarł i został pochowany we wspólnym grobie. Główna postać i zdarzenia nie są ważne ze względu na cechy jednostkowe. To jeden z wielu ludzi, którzy trudnią się zapalaniem latarni, zatem i historia w tym ujęciu – banalna. Silnie uschematyzowana fabuła jest uboga w realia, tak samo jak nikłe są materialne świadectwa obecności tego, o kim się mówi: „Spojrzałem przez okno, ale tylko zobaczyłem tapczan przy ścianie, a obok niego na wysokim kiju latarkę. Latarnika nie było”. Nie ma go też w ciągu zdarzeń fabularnych; istnieje tylko w relacji narratora, wypowiedziach stróża domu, gdzie miał swoją izbę, i grabarza, który nie zna miejsca pochówku anonimowego latarnika. Jako postać literacka nie jest on nosicielem ani cech somatycznych (wygląd zewnętrzny), ani osobowościowych, nie konkretyzuje się żadną miarą w wyobraźni czytelnika. „I został tym po śmierci, czym był za życia: istotą widzialną tylko o zmroku, niemą i niepochwytną jak cień”. Tej postaci nie widzimy wcale, a jednak wypełnia ona cały utwór swoją osobą. Jej biografii nie określa przestrzeń, chociaż wiemy, że ukazuje się „na pustoszejących ulicach Warszawy”. Nie wyznacza jej czas, aczkolwiek mówi narrator: „W pół roku przyszedłem drugi raz”. Miejsce zdarzeń oraz czas fizyczny są – ściśle rzecz biorąc – wyznacznikami sytuacji narracyjnej i nie stanowią okoliczności przyczynowo-skutkowych. W sensie poznawczym są one nieistotne, albowiem – puśćmy wodze fantazji – zapalaczy latarni można było spotkać nie tylko na warszawskim bruku, a powtórne odwiedziny stróża domu wskazanego narratorowi mogły kiedykolwiek bądź się zdarzyć... Doprowadzona tu świadomie do progu naiwnego odczytania analogia wobec rzeczywistości empirycznej jest namacalnym dowodem, że teksty podobne *Cieniom* są – jak by powiedział Prus – „z ciała i duszy” niepochwytny, jeśli nie przekroczy się poziomu dosłownego znaczenia przekazu literackiego.

Pora więc odszukać i wydobyć ukryty, lecz najistotniejszy sens *Cieni*, które zgodnie z tytułem niniejszego szkicu będę interpretował pod kątem cech strukturalnych paraboli, zwanej inaczej przypowieścią.

Kiedy na niebie dogasają blaski słońca, z ziemi wynurza się zmierzch. Zmierzch – wielka armia nocy o tysiącach niewidzialnych kolumn i miliardach żołnierzy. Potężna armia, która od niepamiętnych czasów pasuje się ze światem, pierzcha każdego poranku, zwycięża każdego wieczora, panuje od zachodu do wschodu słońca, a w dzień, rozbita, chowa się po kryjówkach i czeka.

Wzorem prozy realistycznej tekst zaczyna się tradycyjnie – od opisu. Zwróćmy uwagę na język tej części narracji. Konsekwentne używanie czasowników niedokonanych – również w dwóch kolejnych akapitach – unaocznia opisywane zjawisko, o którym jednak trudno powiedzieć coś ponad to, że jest nim zmierzch. Ze względów formalnych należałoby zastanowić się nad obecnością cech właściwych opowiadaniu. Lecz jak „opowiedzieć” zmierzch? Zmierzch – „wielka armia nocy” (to już wiemy), a na tym samym miejscu: „potężna armia”, „armia zmroków”. Upoetyczniony opis – zostaliśmy przy tym określeniu – nie zmierza do rzeczowego przedstawienia relacji pomiędzy właściwościami ukazywanego przedmiotu, bo są to jedynie różne jego aspekty sensoryczne, w odbiorze wyglądotwórczo sugestywne. Wyraz „zmierzch”, kończący pierwsze zdanie i anaforycznie powtórzony w następnym wypowiedzeniu, dalej występuje już tylko jako metaforyczne rozwinięcie ciągu skojarzeń ze słowem „armia” („zwycięża”, „rozbita”, „szeregami”, „szturmuje” itp.). Nagromadzenie licznych czasowników dynamizuje opis, który niby układ zdarzeń – jak w opowiadaniu – staje się poetyckim odpowiednikiem cykliczności świata przyrody, może niezmienności bytu: „każdego wieczora”, „każdego poranku”, „od zachodu do wschodu słońca”, „od niepamiętnych czasów”.

Zmierzch – „armia nocy” – to żywioł wszechogarniający:

Czeka w górskich przepaściach i miejskich piwnicach, w gąszczu lasu i w głębi ciemnych jezior. Czeka kryjąc się w przedwiecznych jaskiniach ziemi, w kopalniach, po rowach, w kątach domów, w załawkach murów. Rozproszona i na pozór nieobecna wypełnia wszystkie skrytki. Jest w każdej szczelinie kory drzew, w fałdach ludzkiego odzienia, leży pod najmniejszym ziarnem piasku, czepia się najcieńszej nici pajęczej i czeka.

Przytoczony fragment drugiego akapitu *Cieni* wydaje się zwielokrotnionym i uszczegółowionym wariantem realizowanej od samego początku funkcji estetycznej. W linearnym układzie tekstu inicjuje go słowo „czeka”, którym kończył się pierwszy akapit. Na tym czasowniku położony jest też główny akcent, logicznie uwarunkowany składnią międzyzda-

niową trzeciego akapitu: „armia zmroków [...] cierpliwie czeka, aż na zachodzie zbledną różowe obłoki”. Gdy teraz zestawimy cytowane już pierwsze zdanie *Cieni* („Kiedy na niebie dogasają blaski słońca, z ziemi wynurza się zmierzch”) z tym, które rozpoczyna trzeci akapit („Kiedy gaśnie słońce, armia zmroków gęstymi szeregami wysuwa się ze swych ucieczek, cicha i ostrożna”), to uświadomimy sobie jasno ów znamieny dla utworu Prusa nadmiar uporządkowania tworzywa językowego. Rozczłonkowanie graficzne tekstu nie jest tu zwykłym sygnałem początku odrębnych całości treściowych, ponieważ stanowiące zawartość myślową akapitów ulotne właściwości zjawisk przyrodniczych są nieprzekładalne na język dyskursywny. Uderza natomiast paralelizm składniowy znacznych odcinków wypowiedzi, organizowanej według zasad opisu poetyckiego, nastawionej na sterowanie przeżyciami estetycznymi odbiorcy. To samo można powiedzieć o linearności odnośnych partii tego tekstu w węzłowych punktach delimitacyjnych (początek i koniec akapitów), które przez powtarzalność użytych słów zdają się spełniać rolę swoiście wierszotwórczą – jak układ rymów.

Nie ulega wątpliwości, że cały ten fragment narracji byłoby trudno zaliczyć do przekazów realizujących funkcję poznawczo-komunikatywną, gdyż służy innym celom. Jest to opis mocno zsubiektywizowany, właściwie emocjonalna projekcja świata, niewyraźna pojęciowo, jedynie zmysłowo konkretna widoczną odpowiedzialnością obrazu i stanu psychicznego. Świadectwo impresjonistycznej postawy wobec przedmiotu, konwencja stylistyczna, którą zwykło się uważać za istotny składnik literatury Młodej Polski, a przypomnijmy: *Cienie* powstały w 1885, na długo przed wystąpieniami naszych krytyków zainteresowanych impresjonizmem; pierwiej aniżeli ujawnił się ten nurt w poezji modernistycznej; siedem lat wcześniej niż *Zmierzch* Stefana Żeromskiego (z tym opowiadaniem mają *Cienie* wiele miejsc wspólnych).

3

Wróćmy jednak do tekstu Prusa:

Jeszcze chwilka i nagle zerwie się olbrzymi wybuch ciemności sięgającej od ziemi do nieba. Zwierzęta skryją się po legowiskach, człowiek ucieknie do domu; życie, jak roślina bez wody, skurczy się i pocznie usychać. Barwy i kształty rozpląną się w nicestwie; trwoga, błąd i występki obejmą panowanie nad światem.

Ten krótki akapit chętnie bym nazwał terminem muzycznym *accele-rando* – przyspieszając. Odmiennie aniżeli poprzednio posługuje się tu Prus kategorią czasu, który obejmuje odcinek narracji proporcjonalnie niewielki, lecz w narastającym tempie mających nastąpić zmian, jakiejś kosmologicznej („od ziemi do nieba”) wizji świata nieuchronnie zmierzającego tam, gdzie zaczyna się obszar destrukcyjnego rytmu przyrody. Zastąpienie czasu teraźniejszego czasem przyszłym nie jest zabiegiem tylko formalnym. Wszystko, co się zdarzy, zostaje unaocznione jako transformacja rzeczywistości na zespół cech o konotacjach ujemnych. To nie jest czas nadziei i oczekiwania – to czasoprzestrzeń, której atrybutami są wyłącznie „trwoga, błąd i występki”.

4

Tu dochodzimy nareszcie do motywu cienia:

W takiej chwili na pustoszejących ulicach Warszawy ukazuje się dziwna postać ludzka, z drobnym płomykiem nad głową. Szybko biegnie przez chodnik, jakby ją ścigały ciemności, przy każdej latarni zatrzymuje się na mgnienie i roznieciwszy wesołe światło, znika jak cień.

Słowo „cień” jest dość często spotykane w twórczości Prusa i ma wiele znaczeń, o czym pisał ongiś Jan Stanisław Bystron⁴. W interesującym nas utworze powtórzy się jeszcze cztery razy, co nie może być obojętne wobec zawartości ideowej dzieła, gdyż symbolika cienia, głęboko już zakorzeniona w tradycji literackiej i kulturowej⁵, implikuje rozległą problematykę filozoficzno-moralną.

Zwróćmy uwagę – człowiek zapalający latarnie jest anonimowy. Jedyne, co go określa, to wykonywana przezeń wciąż ta sama czynność: zatrzymuje się, roznieca światło, znika. „I tak każdego dnia w roku” – czytamy dalej, napotykać animizującą metaforę zjawisk przyrody powtarzających się cyklicznie: „wiosna dyszy zapachem kwiatów”, „sroży się lipcowa burza”, „jesienne wichry miotają tumanami kurzu”, „kłębią się zimowe śniegi”. Co znaczy ta przenośnia? Nie jest skrótem myślowym, wszak już wiadomo: każdego dnia. Niewątpliwie uplastycznia realizację konwencjonalnego motywu czterech pór roku, lecz w jakim celu?

Szczególne funkcje semantyczne przypada nie tej serii zdań (poprzednik), zaczynających się od spójnika „czy”, ale tym, które oddzielone pauzą, tworzą drugi człon (następnik) okresu retorycznego: „– on zawsze, skoro tylko nadejdzie wieczór, ze swym płomykiem przebiega miejskie chodniki, roznieca światło, a potem znika jak cień”. W pozycji zaakcentowanej logicznie jest część zamknięta kadencją: „znika jak cień”. Ta formuła narracyjna, powracająca niby refren, służy za podstawę wewnętrznej architektoniki utworu, niczym motyw przewodni w dramacie muzycznym.

5

Środkową część tekstu wypełniają dwa akapity, na które składa się wiele zdań pytajnych. Wypowiada je narrator, lecz do kogo są skierowane? Zacytujmy: „Skąd się ty bierzesz, człowieku, i gdzie kryjesz się, że nie znamy twoich rysów, ani słyszymy głosu? Czy masz ty żonę albo matkę, która czeka twego powrotu?”, dalej: „dzieci”, „przyjaciół”, „znajomych” (przytaczam dopełnienia bez określeń), wreszcie: „dom”, „imię”, „potrzeby i uczucia, które by cię robiły takim jak my człowiekiem?” Użycie zaimków przysłownych „skąd”, „gdzie” i partykuły „czy” w funkcji pytajnej, tak samo jak form adresatywnych zaimka „ty”, zdaje się jednoznacznie ustalać relacje osobowe na poziomie nadawczo-odbiorczym. Ale ten, do kogo się mówi, jest równocześnie tym, o którym się mówi. I w jednym, i w drugim wypadku to ta sama „dziwna postać ludzka, z drobnym płomykiem nad głową”. Postać milcząca, prezentowana wyłącznie w sposób stematyzowany, jako sekwencja możliwych, lecz nie zaistniałych w ciągu fabularnym okoliczności zewnętrznych (ról społecznych). Składniki przekazu narratora tworzą konstrukt myślowo-pragmatyczny, który świat pozaliteracki rzeczy, osób, gestu typizuje i upraszcza. W takim jednak razie cóż znaczy ten stylistyczny patos mowy narratora identyfikującego się z „takim jak my” podmiotem zbiorowym? Czym są te pytania bez odpowiedzi, wszelako apelujące do wyobrażeniowych przedstawień – by tak rzec – materialnych śladów ludzkiej egzystencji? Retorycznym ich zwieńczeniem jest również zdanie pytające: „Czyli też jesteś naprawdę istotą bezkształtną, milczącą i nieujęta, co ukazuje się tylko o zmroku, roznieca światło, a potem znika jak cień?”

Powiedzieliśmy wcześniej, że centralny fragment *Cieni* jest przekazem narracyjnym skierowanym do postaci latarnika o tyle, o ile stanowi jej projekcję. Rzecz jednak komplikuje się nieco, jeżeli uprzytomnimy sobie, iż to projektowanie postaci aktualizuje stereotyp (człowieka wśród ludzi), z natury swojej będący tu w jakimś stopniu autoprezentacją narratora, który nim się posłużył, i ewokacją pamięci zbiorowej czytelnika, z którym ów narrator się utożsamia („my”). Na pierwszy rzut oka jednorodny odcinek tekstu jest właściwie kombinacją trzech ról osobowych (narrator – postać – czytelnik), swego rodzaju muzycznym „trio”, kontrastującym z pozostałymi partiami utworu. Monolog przeobraża się potencjalnie w dialog, choć faktycznie podmiotem wypowiedzi jest tylko narrator – jednocześnie adresat własnej mowy.

Taka migotliwość narracji, rozmowa z samym sobą (soliloquium) wzmagają wyrażnie napięcie dramatyczne, wydłużają oczekiwanie czegoś, co być może nastąpi; być może...

6

Tymczasem pierwszoosobowy narrator zostaje umieszczony w świecie przedstawionym, ale wciąż stanowi ośrodek sytuacji narracyjnej. W mowie niezależnej prowadzi dialog, ażeby od dwóch osób dowiedzieć się czegoś o tajemniczej postaci. Najpierw mamy zdanie bezpodmiotowe: „Odpowiedziano mi, że jest to naprawdę człowiek, a nawet dano jego adres”. Pierwszym informatorem będzie stróż, on jednak nie jest zbyt wylewny. Zapytany o wygląd latarnika, który przecież „po dniu nigdy w izbie nie siedzi”, odpowiada: „– Kto go tam wie –”. Po upływie „pół roku” znów udzieli informacji, lecz tym razem ostatecznej. Pytanie: „– A dziś nie ma w domu latarnika?” Odpowiedź: „– Oho! – rzekł stróż – nie ma i nie będzie. Wczoraj go pochowali. Umarł”. Replika stwierdzająca fakt nieodwołalnie („umarł”), w sposób nieodwracalny („nie ma i nie będzie”) tak oczywista, że nawet sam stróż, wykrzyknikiem wzmacniający wypowiedź... „zamyślił się”. Nad czym: nad spóźnionym pytaniem? nad losem latarnika, którego nie zdążył poznać?

Nie znamy „szczegółów” dalszej rozmowy, przeto z tym większym zaciekawieniem oczekujemy, co powie grabarz, wypytywany o miejsce spoczynku zapalacza latarni. „– Kto go tam wie!”, mówi tenże, dokładnie

powtarzając słowa wypowiedziane przez stróża domu, i dodaje: „Trzydziestu pasażerów było wczoraj”. Druga próba: „– Ależ on pochowany w oddziale najuboższych”. Replika: „– Takich zważyło się dwudziestu pięciu”. Trzecia próba: „– Ale on leżał w niemalowanej trumnie”. Replika: „– Takich zważyło szesnaście”. Tu kończy się dialog, symetryczny względem poprzedniego, rozwijający się rytmicznymi segmentami w układzie trójkowym schematu: pytanie – odpowiedź. Jest też inny punkt odniesienia kompozycji dialogowanej części tekstu Prusa. Po słowach narratora: „W pół roku przyszedłem drugi raz”, następuje jednokrotna wymiana zdań – owo pytanie poniewczasie i trójczłonowa odpowiedź. Widać zatem, że sekwencje dialogów (pytanie – odpowiedź) można wyrazić liczbowo: trzy – jeden – trzy, przy czym środkowa replika (pojedynczy dialog) również składa się z trzech wypowiedzeń: „– nie ma i nie będzie. Wczoraj go pochowali. Umarł”. Zauważmy jeszcze znamienne dla tej frazy umieszczenie na trzecim miejscu słowa „umarł”, które – zdawać by się mogło – powinno być na początku: śmierć – pochówek – nieistnienie.

Nazwanie zmarłego jednym z trzydziestu „pasażerów” przesuwa tę postać ze sfery informacyjnej w kontekst metaforyczny. Pasażer, w znaczeniu dosłownym osoba korzystająca z płatnego środka lokomocji, zmierzająca skądś – dokądś. Pokonuje określoną przestrzeń świata fizycznego. Materialnym jego przejawem jest tu cmentarz – kres podróży całkiem konkretny, ale czy równie oczywisty jako jej cel? Grabarz spełnił swoją powinność i nie wie, jakich miał „pasażerów”. Potrafi natomiast dokładnie określić ich liczbę. On nabrał w tym rutyny i pamięta, że np. tych najuboższych „zważyło się dwudziestu pięciu”. Z jego punktu widzenia jest to zapewne mało istotne, aczkolwiek bezpodmiotowo zastosowane orzeczenie przywodzi na myśl semantycznie różnorodne związki frazeologiczne: „jak kłoda”, „jak drzewo ścięte”, lecz także: „zajeżdżać do kogo niespodzianie”, „zjawiać się, nie będąc pożądanym gościem” itp.

Nielatwy do odczytania, a jednak zauważalny podtekst numerycznego – rzekłbym – udzielania informacji, która właściwie sprowadza się do kilku liczebników – wszystko to powoduje, iż dialog, zamiast przybliżyć postać latarnika, oddala ją na plan zwielokrotnionej metonimii: „takich” (pasażerów – trumien). Zaimkowi osobowemu „on” w pytaniu odpowiada zaimek wskazujący „takich” w replice, ale ze składni międzyzdaniowej trzeciej pary pytań – odpowiedzi wynika, że zaimek wskazujący odnosi się logicznie już do przedmiotu (trumna), a nie do osoby (latarnik – pasażer).

„Tym sposobem nie poznałem ani twarzy, ani nazwiska, ani nawet nie widziałem jego grobu”. Jedyne ślad obecności tej postaci jako bytu materialnego stanowi pozostawiona w komórce latarka. Tak oto personalną tożsamość zapalacza latarni potwierdza tylko przedmiotowa identyfikacja, której rezultat jest taki, że w oczekiwaniu ważnego momentu, jakiegoś rozwiązania akcji, powracamy do punktu wyjścia. Oprócz rekwizytu latarnika, wszystko znów jest pytaniem. „I został tym po śmierci, czym był za życia: istotą widzialną tylko o zmroku, niemą i niepochwytą jak cień”.

W konwencji werystycznej lektury tekstu poszukiwanie postaci przez narratora okazało się daremne. Należy przypuszczać, iż Prus celowo uwydatnił ten chwyt konstrukcyjny, ażeby nad światem „tu i teraz” rozciągnąć sieć wieloznacznych skojarzeń implikowanych wprowadzeniem motywu cienia, symbolizującego może iluzoryczność i znikomość doczesnego życia, które istnieje niby mijająca chwila. Dni nasze „jak cień na ziemi”. To skrócony cytat z Biblii (*1. Ks. Kronik* 29, 15), wybrany na zasadzie zbieżności leksykalnej i z pełną świadomością jego kontekstu polityczno-religijnego. Zauważmy jednak, że pole wyrazowe hasła „cień” tworzą w obydwu przypadkach rzeczowniki zawierające pierwiastek temporalny: „pasażerów” (*Cienie*), „pielgrzymami” i „przybyszami” (*Ks. Kronik*). Sięgnijmy gdzie indziej (*Ajaks* 125 Sofoklesa): „Wszystcyśmy tylko widmami, bezcielesnymi cieniami”. Spośród kilkudziesięciu innych świadectw w *Słowniku symboli* to przytoczenie najdobitniej utożsamia cienie z ludźmi, co ze względu na tytuł utworu Prusa także wydaje się istotne. Przykłady relacji międzytekstowych można by mnożyć.

Znacząca kompozycyjnie konstrukcja porównania („jak”), nośna semantycznie, aktualizuje się najwyraźniej w ostatnim akapicie, który zaczytuję bez opuszczeń:

W pomroce życia, gdzie po omacku błądzi nieszczęsny rodzaj ludzki, gdzie jedni rozbijają się o zawady, inni spadają w otchłań, a pewnej drogi nikt nie zna, gdzie na skrępowanego przesądami człowieka poluje zły przypadek, nędza i nienawiść – po ciemnych manowcach życia również uwijają się latarnicy. Każdy niesie drobny płomyk nad głową, każdy na swojej ścieżce roznieca światło, żyje niepoznany, trzusi się nieoceniony, a potem znika jak cień...

Podstawą zespolenia zdań wieloczłonowych jest tu podmiot logiczno-gramatyczny „latarnicy”, w drugim wypowiedzeniu zastąpiony zaimkiem przymiotnym „każdy”. Mamy więc wiele zdań miejscowych, występujących w postaci symetrycznej: „gdzie... tam...” (domyślny człon zdania wyrażony pauzą). Ale rzeczywistości, którą wyznaczają, nie da się zrozumieć inaczej niż metaforycznie, z perspektywy czasoprzestrzeni „zawsze i wszędzie”. Gdzie panuje „trwoga, błąd i występki” (sfera ciemności) – tam żywo krzątają się „latarnicy” (sfera światła). To świat wartości filozoficzno-moralnych, które istnieją komplementarnie i w myśl prawa rytmu „zło – dobro” wzajemnie się uzupełniają⁶.

W zakończeniu Prus użył piąty raz porównania „znika jak cień...”, swoistego cytatu struktury całego tekstu, wszak – formalnie rzecz biorąc – na porównaniu opiera się konstrukcja przypowieści. Krąg symboliki światła walczącego z ciemnością poszerza się jeszcze wskutek dodatkowych skojarzeń z wielkim bogactwem „piątki” w tradycji wielu kultur i religii. Typograficzny znak zamknięcia utworu wielokropkiem też ma swoją wymowę, jeśli uzmysłowimy sobie charakterystyczną ciągłość czasu i nieokreśloność przestrzeni jako atrybutów postaci w liczbie mnogiej („latarnicy”).

Autorski komentarz, zgoła już filozoficzny na płaszczyźnie ewokacyjnych możliwości języka, nie pozostawia złudzeń co do uniwersalistycznego – podług wzoru paraboli – traktowania jednostki w skali mikrokosmosu (latarnik – latarnicy – każdy). Refleksja nad losem bezimiennej istoty „przychodzącej nie wiadomo skąd [...] i odchodzącej nie wiadomo dokąd”⁷ jest tu pytaniem bez odpowiedzi. Wstrzymali się z nią pożytywiści, unikający rozstrzygnięcia problematyki metafizycznej. Jednocześnie i Prus w *Cieniach* jej nie udzielił, wysunął natomiast etyczne hasło użyteczności społecznej, ów „drobny płomyk” (nadziei) w walce dobra ze złem; gdzie indziej nazwany urzeczywistnianiem ideałów („trzy konary mistycznego drzewa”)⁸ szczęścia i doskonałości pozwalającej nam wznieść się do Boga. Tu jednak wkraczamy na teren pograniczny duchowej biografii twórcy oraz interpretacji jego dzieł.

Przypisy

¹ I. Matuszewski, *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, Warszawa 1904, s. 148.

² Zob.: J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 5–6.

³ Cytaty z *Cieni* na podstawie edycji: B. Prus, *Pisma wybrane*, t. 2: *Nowele*, wyd. 2, Warszawa 1984, s. 271–273. Informacje o wydaniach tekstu według *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 17, vol. I, Warszawa 1981. (Niniejsza publikacja jest wersją artykułu zamieszczonego w „Roczniku Komisji Historycznoliterackiej PAN”, t. XXIX–XXX, Wrocław 1992–1993).

⁴ J.S. Bystron, *Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa*, Warszawa 1922, s. 14–19. Zasadniczy wniosek Bystronia, iż opisom w tekstach Prusa „brak obrazowości” (s. 6 i nast.), podważył później Z. Wasilewski w książce *Współcześni. Charakterystyki pisarzy i dzieł*, Warszawa 1924, s. 129–144.

⁵ Zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 46–48.

⁶ Zob. F. Araszkiwicz, *Bolesław Prus i jego ideały życiowe*, z przedmową J. Krzyżanowskiego, Lublin 1925, s. 62–98.

⁷ J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 26.

⁸ B. Prus, *Najogólniejsze ideały życiowe*, Warszawa 1901, s. 100.