

Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz
Uniwersytet Wrocławski

Aneta Narolska
Uniwersytet Zielonogórski

„SIŁA KOJĄCA” CZY „NARKOTYK DRAŻNIĄCY”? PRUS I ORZESKOWA WOBEC PISARSTWA EUGENIUSZA SUE

Od kryminału do realizmu – albo odwrotnie...

Współczesny rozwój literatury popularnej, a także szerokie badania nad tym rodzajem twórczości sprawiły, że zyskała ona nowych odbiorców oraz bardziej świadomych autorów, sprzyjających już nie tylko gustom czytelniczym (co wciąż jednak stanowi przecież cechę konstytutywną literatury zwanej pogardliwie brukową), ale starających się także wypracować spójny model mówienia o rzeczywistości poprzez przekaz popularny. Jednym z przykładów takiego świadomego, a jednocześnie podyktowanego modą, pisania w zamierzony wielopłaszczyznowo sposób jest współczesny kryminał, a przede wszystkim jego odmiana „miejska”, wykorzystująca wszystkie cechy gatunku, za bohatera mająca już nie tylko detektywa, ale także konkretne miasto. Powszechnie uważa się, że każde większe miasto ma już „swoją kryminał”, a dla wielu innych pisarzy opracowują podobne utwory. W XX wieku zapoczątkował omawiane zjawisko Marek Krajewski swoją serią kryminałów wrocławskich, w ślad za nim zaś „podążyły” i inne miasta, których mieszkańcy – niejednokrotnie znani pisarze – tworzą historie kryminalne związane ze swymi rodzinnymi miejscowościami. Chciałoby się powiedzieć, że to doskonały pomysł tak w sferze literackiej, jak i marketingowej, gdyż niesie ze sobą niezliczone możliwości wykorzystywania kryminalnych historyjek do promowania aglomeracji. Warto jednak pamiętać, że ani on sam, ani literacka moda z nim związana nie są tak bardzo nowoczesne¹.

¹ Wśród współczesnych badaczy można nawet spotkać się z sądem, że „typ bohatera oraz sposób prezentacji miejskiej przestrzeni wyraźnie wskazują, że Marek Krajewski zaopatrywał się w kulturo-

Choć do 1842 roku Eugeniusz Sue nie był nieznanym – tworzył przecież poczytne powieści marynistyczne oraz romanse z życia „wyższych sfer” – to właśnie *Tajemnice Paryża* przyniosły mu nieśmiertelność. Stało się tak dzięki wielu tłumaczeniom, ale także dlatego, że już w XIX wieku pisarz zyskał wielu naśladowców, chcących „tajemnice” własnych miast ujawniać w formie beletrystycznej. Z polskiej twórczości tego okresu warto wspomnieć *Tajemnice Krakowa* Michała Bałuckiego, książkę niewątpliwie wzorowaną na powieści Sue, opatrzoną wzbudzającym zainteresowanie podtytułem: *Spisane przez samego Lucypera i dewotkom krakowskim w dowód uznania ich zasług dedykowane* czy *Na warszawskim bruku* oraz *Nowe tajemnice Warszawy* Adolfa Dygasińskiego². Czytelników i naśladowców fascynowała nie tylko możliwość wykorzystania realnej przestrzeni miasta do prowadzenia wartkiej, obfitującej w zagadki, niespodziewane wydarzenia oraz wątki sensacyjne akcji. Francuskiego pisarza ceniono również za umiejętność prezentacji wielu środowisk, pokazywania zarówno „ciemnych stron” wielkiego miasta, jak i szlachetności zamieszkujących je najbiedniejszych warstw społecznych. W okresie romantyzmu, co już szczegółowo zaprezentował Józef Bachórz³, na temat *Tajemnic Paryża* toczyły się intensywne dyskusje, a sam Józef Ignacy Kraszewski poddawał krytyce właściwą ich autorowi doktrynę społeczną.

Warto zatem zastanowić się, czy wraz ze zmianą światopoglądową i estetyczną, zachodzącą w drugiej połowie XIX wieku, zmieniło się cokolwiek w sposobie podejścia do Eugeniusza Sue i jego pisarstwa. Przez badaczy – ale także przez literatów – był on postrzegany głównie jako twórca powieści tendencyjnych. Jako przedstawiciel tendencji postępowych i realistycznych w literaturze mógł też uchodzić za pisarza godnego naśladowania, jaskrawo i jednoznacznie ukazującego różne zachowania ludzi, ich zdeterminowanie warunkami, w jakich egzystowali oraz pragnieniami, jakie rządziły ich życiem. Beata Obsulewicz, która w nowelach oraz reportażach Prusa „o warszawskiej *underclass*” dostrzegła ustawiczne „napięcie między życiem a śmiercią, które generuje skrajna bieda”⁴, w pewien sposób także sugeruje – za

wym supermarkecie czy też secondhandzie z XIX wieku”, zob. M. Kosmala, *Kryminalne retroświaty*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011, s. 229.

² O recepcji *Tajemnic Paryża* oraz rodzimych realizacjach gatunku traktują przede wszystkim następujące prace: S. Tomaszewski, *Odrażający złoczyńcy i poczciwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXXIX, 1983, s. 97-122; J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 115-135; idem, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*, [w:] idem, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 209-248.

³ J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic. Szkic stuletniej kariery*.

⁴ B.K. Obsulewicz-Niewińska, „*Nieobałamucona*” wrażliwość. *Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008, s. 139.

Jolantą Sztachelską⁵ – właściwe Sue proveniencje tego zjawiska. Charakterystyczna dla pisarza wrażliwość na ludzką krzywdę, a także środowisko, w jakim osadza on własne utwory, zostały zaakceptowane przez młodych pozytywistów. Według Janiny Kulczyckiej-Saloni „młody Prus uważał go [Sue – A.K.T] za jednego z największych pisarzy świata, wymieniając go obok Szekspira⁶, dlatego też zapewne w dzienniku z 1869 roku napisze: „Ile razy spotka cię nieszczęście, odgrzebuj w sobie wielkie postacie, stworzone przez poetów Suego (!) i Wiktora Hugo⁷, dając w ten sposób wyraz swemu odczuwaniu sztuki jako „siły kojącej”⁸. W okresie debiutu i pierwszych lat twórczych autora *Lalki* literatura francuska była bardzo popularna, wywierając istotny wpływ na jego piśmarstwo. Oprócz przywoływanego tutaj Sue wymienia się także, wśród najchętniej naśladowanych autorów, Wiktora Hugo, a potem Charlesa Dickensa. Ale to właśnie Eugeniusza Sue, jak zauważył Zygmunt Szweykowski, Prus „nie wahał się nazwać wielkim poetą”⁹. Widział w nim bowiem przede wszystkim autora *Żyda wiecznego tułacza* – powieści, która mocno musiała zapaść w jego pamięć, skoro, konstruując *Faraona*, usiłował, podobnie jak wcześniej Sue, ukazać wszystkie strony ludzkiej egzystencji (od tej najgorszej i brutalnej po radosną i budującą), opisać mechanizmy władzy (i zniewolenia), nie unikając przy tym wgłębiania się w najczarniejsze zakamarki ludzkiego rozumu i emocji. Równocześnie Prus starał się balansować między realizmem a chęcią niesienia choćby złudnej nadziei. Technikę tę dostrzegł także Józef Hodi, według którego Sue realizm „brudny” i „knajpiany” „stale dezynfekował rozmaitymi proskami dążności socjalnych”¹⁰; a więc starając się oddawać jak najwierniej rzeczywistość z jej wszystkimi odcieniami, a nawet brutalnością, pamiętał o obowiązku dawania czytelnikom dobrego przykładu i nadziei.

„Orgie w krainach wyobraźni”

Krytyka. Nie doceniała tych wysiłków francuskiego pisarza Eliza Orzeszkowa. Podkreślając w swych tekstach publicystycznych, że *Żyd wieczny tułacz* „wspaniały jest jako dzieło sztuki”¹¹, zwracała równocześnie uwagę na to, że powieść ta „przeraża ogromem postaci, kolorytem obrazów, potwornością zbrodni”¹². Główny zarzut, jaki

⁵ Por. J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na początku XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont), Białystok 1997, s. 44.

⁶ Zob. *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. 3, tom przyg. J. Kulczycka-Saloni, S. Frybes, przy współpracy J. Detki, red. tomu J. Krzyżanowski, Warszawa 1959, s. 411.

⁷ Cyt. za: Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 108.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 66.

¹⁰ J.T. Hodi, *Realizm w powieści naszej*, [w:] *Polska krytyka literacka...*, t. 3, s. 275.

¹¹ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] *Polska krytyka literacka...*, t. 3, s. 34.

¹² *Ibidem*.

formułowała autorka *Marty*, dotyczył jednak środków stosowanych przez Sue w celu wzbudzenia zainteresowania odbiorców. Pisała: „[...] gorączkowa ciekawość od pierwszych zaraz kart pali czytelnika, który miotany z kolei zachwytem i przerażeniem przestaje żyć istnieniem własnym, zapomina o wszystkim, co go otacza, całą istotą przenosząc się w przedstawiane przez autora krainy fantasmagorycznych złudzeń”¹³. Orzeszkowa nazywa taką twórczość „osłodzoną trucizną”, dowodząc, że tylko „myśl zdrowa, silna, nie zaćmiona mglistym marzycielstwem ani łożawą sentymentalnością, myśl panująca nad całą istotą człowieczą i podnosząca sobą każde serca poczucia – to wartość, to moc człowieka”¹⁴. Zatem pojawia się w jej wypowiedzi typowa dla tego okresu opozycja zdrowia i choroby, służąca przestrodze przed skutkami lektury dzieł Eugeniusza Sue. Według autorki pisarz ów wraz z Aleksandrem Dumasem-ojcem zdrową myśl „wprowadzili w omdlenie”, dlatego też nazywa ich utwory „narkotykiem drażniącym”, „który sprowadzał sny gorączkowe i piękne, ale po przebudzeniu się zostawiał niesmak, obezwładnienie, rozbrat z rzeczywistością”¹⁵. W swej wypowiedzi Orzeszkowa zawiera ostrzeżenie przed propagowaną przez Sue fantastyką, uniemożliwiającą realizowanie idei oraz postulatów powieści tendencyjnej¹⁶. Wywód, negujący znaczenie francuskiego pisarza w historii literatury, pokazuje, jak szeroko i wielostronnie definiowała autorka pojęcie tendencyjności, wiążąc je na poziomie literackim z realizmem, który nakazuje odrzucanie „olbrzymich i sławnych bajek”, za jakie uważa utwory Sue, jak również naśladowanie oraz szerzenie „wysokich celów”, wytkniętych w utworach Wiktora Hugo oraz George Sand.

Ciekawe, że w kolejnych latach Orzeszkowa nie zmienia swoich przekonań, a tym samym oceny twórczości autora *Tajemnic Paryża*. W *Kilku słowach o kobietach* (a więc cztery lata później) pisze, że „[kobieta – A.K.T.] ludzkość i miłość, ich naturę i istotę, poznać tylko mogła z romansów, które czytywała otwarcie lub ukradkiem”¹⁷. Ta gorzka prawda przewija się w wielu wypowiedziach i utworach pisarki. Kobiety widziane są przez nią głównie jako osoby niedostosowane społecznie, pozbawione możliwości kształcenia, budujące własne przekonania o świecie na podstawie tego, co przeczytały w mało wartościowych książkach. Winą za ten stan rzeczy pisarka obarcza mężczyzn. Zdaniem Orzeszkowej dziewiętnastowieczne społeczeństwo wymaga natychmiastowej oświaty, do której upowszechniania mogą się przyczynić właściwie dobrane lektury.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 35.

¹⁶ Por. M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 276-277; J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976, s. 20; A. Janicka, *Kategoria wyobraźni w pismach krytycznoliterackich Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 149.

¹⁷ E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, [w:] *eadem, Publicystyka społeczna*, t. 1, wybór i wstęp G. Borkowska, oprac. edytorskie I. Wiśniewska, Kraków 2005, s. 546.

Mając świadomość, że niedoświadczona w prawdziwym życiu kobieta „wystawia sobie miłość nie inaczej, jak *à la* Cardoville, a ludzkość według niezbyt trafnie najczęściej malujących ją utworów literatury pięknej”¹⁸ w rodzaju *Tajemnic Paryża*, Orzeszkowa nie ustaje we wskazywaniu pisarstwa wartościowego i prawdziwie rozwijającego, niezmiennie też odmawiając literaturze popularnej waloru społecznej użyteczności.

*

„**Świat marzeń-uzupełnień**”. Jeśli spojrzymy na pisanego przez Orzeszkową w roku 1879 *Sylwka Cmentarnika*¹⁹ z perspektywy powieści popularnej, określanej przez autorkę jako „powtórzenie średniowiecznych bajek”, gdzie rolą bohaterów jest przyciąganie czytelników „zwodną pięknnością”²⁰ oraz „pojenie trucizną i topienie w falach mętnych marzeń”²¹, to zinterpretujemy go przede wszystkim jako powieść o marzeniu. Epizod, którego bohaterką czyni pisarka namiętną czytelniczkę „nieskończenie długich romansów” (S.C., 104)²², doskonale koresponduje z fragmentami poświęconymi marzeniom Szymona Kępy, podobnymi do „ludowych bajek lub przypowieści o lepszym, szczęśliwszym świecie”²³, oraz pragnieniom lepszej doli *Sylwka Cmentarnika*, uzasadnianym argumentami czerpanymi z podobnych opowieści²⁴. Niezwykle cenne okazują się tym samym spostrzeżenia Jana Detki, o utworze tym piszącego, iż wiele tu z wierzeń bajek i przypowieści ludowych, wszak i w nich, i w dziele Orzeszkowej: „Ci, którzy chodzą głodni – marzą o lepszym świecie, gdzie będzie obfitość pożywienia; ci, którzy muszą ciężko pracować – o krainach, gdzie pracować nie trzeba; inni, nie mający się w co ubrać – o łagodnym klimacie. I tak z tych elementów tworzy się świat marzeń-uzupełnień”²⁵.

Marzenie Heleny Szarskiej, jakkolwiek nie z prozy ludowej wywodzące się, rodzi się przecież także z „bajek olbrzymich”²⁶ w rodzaju *Żyda wiecznego tułacza* Sue i *Hrabiego Monte-Christo* Aleksandra Dumasa, przywoływanych przez autorkę *Kilku uwag nad powieścią* jako przykłady „rozhuwanej fantazji”²⁷. Nie wymieniamy

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Tekst powstał pod koniec 1879 r., pierwodruk opublikowano w „Ateneum” w roku 1880. Zob. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 17, vol. 2: *Eliza Orzeszkowa*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1999, s. 27.

²⁰ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 34.

²¹ *Ibidem*.

²² Wszystkie cytaty, zaznaczone w tekście głównym skrótem S.C. z odpowiednim numerem strony, pochodzą z następującej edycji powieści: E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 49: *Sylwek Cmentarnik. Zygmunt Ławicz i jego koledzy*, Warszawa 1951.

²³ J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 186.

²⁴ *Ibidem*, s. 187.

²⁵ *Ibidem*, s. 186.

²⁶ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 34.

²⁷ *Ibidem*, s. 33.

wprawdzie nazwiska twórcy wspomnianego romansu, Orzeszkowa charakteryzuje przecież gatunek zapoczątkowany przez autora *Tajemnic Paryża*, gdzie „tłumem wielkim roili się książęta i złoczyńcy, wielkie panie i upadłe kobiety, salony i otchłanie, bohaterstwa i zbrodnie, szaty, rozkosze i męki miłosne” (S.C., 104). Ocena tego typu powieści, dokonana w tekście programowym pisarki, jest jednoznaczna, o czym mowa była powyżej. Gdy jednak przyjrzeć się wczesnym utworom Orzeszkowej, okaże się, że rola, jaką odgrywają w niej „plody skandalu”²⁸, wcale jednoznaczna nie jest. Zgodnie z programowymi deklaracjami pisarki są zawarte w jej powieściach obrazy „literackich sytuacji komunikacyjnych”²⁹, wszak od początku do końca swej twórczości będzie Orzeszkowa tworzyła sceny lektury powieści „programowo potępianego Suego (!)”³⁰ i jego naśladowców po to, by zganić pograżonych w niej bohaterów. Nie uniknie przecież pisarka oddziaływania literatury popularnej:

W chwili rodzenia się programu pozytywistycznego wyraźnie dominowała ona na rynku księgarskim. Kształciła gusta i nawyki odbiorców, narzucała twórcom swoje wzorce gatunkowe. Od romansów zaczynali Orzeszkowa, Sienkiewicz i Przyborski. Zwrot w kierunku powieści pozytywistycznej dokonywali właśnie poprzez przełamywanie tradycji literatury popularnej. Ostentacyjnie rezygnowali z wątku miłosnego, z budzenia „gorączkowej ciekawości”, malowania „nadnaturalnych, nadzwyczajnych zdarzeń i zjawisk”, z kreowania „upiórów, potworów, sfinksów w ludzkiej postaci”, z „rozbujałej, wyuzdanej fantazji”, wypełniającej „olbrzymie i sławne bajki” Eugeniusza Sue i Paula Févala³¹.

Argumentami, użytymi przez samą Orzeszkową przeciwko literaturze popularnej, posługuje się autor w odniesieniu do jej własnej twórczości. Na wczesne utwory pisarki spojrzeć zatem należy i z tej perspektywy, wszak – jak dopowiada ten sam badacz w nowszej pracy – „literatura wysoka zawiera w niemałym stopniu elementy pisarstwa popularnego, warte niewątpliwie baczniejszej uwagi”³², samo zaś pisarstwo popularne „stanowi atrakcyjny kontekst dla literatury wysokiej”³³.

²⁸ Określenie to stosujemy za Januszem Duninem, zob. idem, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 9.

²⁹ T. Żabski, *Powieść zeszytowa*, [w:] idem, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, s. 173.

³⁰ M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 384.

³¹ T. Żabski, *Powieść zeszytowa*, s. 184.

³² T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 2, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005, s. 253.

³³ *Ibidem*, s. 254. Związkiem literatury popularnej i wysokiej drugiej połowy XIX w. poświęcono ostatnio książkę *Polska literatura wysoka i popularna 1864-1918. Dialogi i inspiracje*, red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławska, A. Wietecha, Warszawa 2011. Zamieszczony tu, bardzo interesujący tekst Aleksandry Madoń, „Baśń dostała skrzydeł...” – *Andersenowskie motywy baśniowe w wybranych utworach Orzeszkowej*, nie dotyczy jednak *de facto* związków pisarstwa Orzeszkowej z literaturą popularną, ale z „wielowarstwową” baśnią literacką Hansa Christiana Andersena (por. K. Kuliczowska, *W kręgu*

Bowaryzm. Zanim pojawią się w dziełach Orzeszkowej portrety, zatopionych w lekturze sensacyjnych powieści bohaterek, autorka będzie charakteryzowała je, rejestrując zawartość ich księgozbiorów. W *Tajemnice Paryża* (obok romansów) wyposaży zwykle postaci negatywnych, a w najlepszym razie „błądzących”. Obecność powieści w podręcznej biblioteczce pani Karliczowej z utworu *Na prowincji* uczyni więc jednym z dowodów na jej „rozhukaną, bez hamulca wyobraźnię”³⁴. Czyniąc zaś z powieści Sue i Paula de Kocka przedmiot fascynacji bohaterki *Pana Graby*, a zwłaszcza *Na dnię sumienia*, scharakteryzuje odbiorcę literatury popularnej jako czytelnika naiwnego, przykładającego powieściowe miary do rzeczywistości, czego wyrazem będzie nadanie przez jedną z wielbicielek pisarstwa Sue imion bohaterów jego powieści trójce swych dzieci: Adriannie, Rudolfowi i Matyldzie³⁵. Wykorzystując motyw czytelniczych zainteresowań postaci do ich charakterystyki, z biegiem czasu Orzeszkowa coraz częściej będzie budowała odrębne sceny lektury modnej, francuskiej literatury. Emilia Korczyńska z *Nad Niemnem* zyska tym samym wiele poprzedniczek, a same sceny pisarka będzie nasycala coraz głębszymi znaczeniami.

Portret Heleny Szarskiej to jeden z pierwszych w powieściach Orzeszkowej (choć znany już z wcześniejszych opowiadań), portret „uciekinierki od codzienności”³⁶, wzbogacony o elementy bowarystyczne. Żona byłego urzędnika, pozbawionego zatrudnienia wskutek popowstaniowych represji, upijającego się z rozpacy i przerażonego dołą swych dzieci, żyje w nędzy, całkowicie skupiona na własnym nie szczęściu. Życiowa przestrzeń, jaka przypadła bohaterce w udziale, postrzegana jest przez nią jako miejsce wygnania, nigdy niezaakceptowane. Autorka, podobnie jak France z późniejszego *Chama*, każe jej żywić przekonanie, „że jest kimś innym, niż jest naprawdę”³⁷. Za Flaubertem wydarzeniem determinującym jej myślenie o sobie uczyni udział w balu. „Pamiętam, kiedy z moją matką pierwszy raz byłam na balu u księżąt...” (S.C., 96) – wspomni Helena Szarska, by jakiś czas potem dowodzić, że „ojciec jej był w ścisłej przyjaźni z sąsiadem Targowa, księciem Henrykiem, a ona sama bardzo lubiła w strony te jeździć, w zimie szczególnie karetką na saniach... obładowaną strojami, które służyć jej miały na odbywające się tam zabawy...”

fantastyki, [w:] *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 106-108; M. Ziółkowska-Sobecka, *Hans Christian Andersen*, Warszawa 2001, s. 30-65).

³⁴ E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, t. 3: *Na prowincji*, s. 241.

³⁵ Zob. E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, t. 42: *Na dnię sumienia*, s. 259. Pisze na ten temat także Maria Strzałkowa w pracy *Au carrefour d'inspiration. Études de littérature comparée*, Kraków 1975, s. 64-65.

³⁶ Por. A. Zdanowicz *Wśród książek i ksiąg. Postaci czytelników w opowiadaniach Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, red. I. Wiśniewska, B.K. Obsulewicz, Lublin 2010, s. 263-265.

³⁷ M. Głowiński, „Cham”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, [w:] „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 136.

(S.C., 217). Jak bohaterka *Chama* też żona byłego urzędnika, skazana przez los na tak marną kondycję, w swoim wyobrażeniu „przeznaczona jest jednak do czego innego i w swej istocie jest kimś innym”³⁸. W obu przypadkach wreszcie mamy do czynienia z uzależnionym od przeszłości bowaryzmem retrospektywnym³⁹. Upływający czas zmienia bowiem wyobrażenia kobiety *Sylwka Cmentarnika*, odbierając im charakter wspomnieniowy i zmieniając w fantazje, o czym dowiemy się, między innymi ze słów jej męża:

Nieszczęście spadło, skrzywdzili człowieka, zmarnowali, a ona jeszcze gryzie! Ja do tego stworzona, a do tego nie stworzona! Ja tak i tak urodziłam się! Ja z takich a takich rodziców! Ja młoda! Ja piękna! Ja chorowita! Ja delikatna! Ja i ja! A wszystko do tego: jak ja urodziłam się i kim byłam! Ot, kim byłam! **Majątek taki był, panie mój łaskawy, że jak pies położył się, to mu ogon na cudzej ziemi leżał! A teraz wszystko wyrosło! Het! Pałace... karety... księżta... wielkości!** [wyróżnienie – A.N.] Nie widziałem! Nie widziałem! Żeby widział, to bym nie wziął! (S.C., 113)

Słowa te, podobnie jak i następne, skierowane już do żony:

Znam cię! Dla najgorszego złoczyńcy byłabyś dobrą, gdyby on tylko wyglądał jak romansowy bohater, a ciebie wielką panią zrobił... I dzieci swoje kochałabyś także, gdyby to byli panicze i panienki... **znam cię, ty, co myślisz, że z księżęgo rodu zstąpiła, choć was pięcioro dzieci na kiepskiej folwarczynie ojcowskiej siedziało...** [wyróżnienie A.N.] ty, co myślisz, że uczciwą kobietą jesteś, choć nic więcej nie robisz, tylko romansujesz... przez imaginację... Znam cię! (S.C., 177)

potwierdzone zostaną przez narratora („Znał ją istotnie” – S.C., 177), za bohaterem wskazującym także na literaturę jako przyczynę zerwania związku Heleny Szarskiej z rzeczywistością.

Literatura. Jak pisze Jan Tomkowski, głównym tematem powieści Gustawa Flauberta jest „całkowita klęska człowieka, którego wyobrażenie o rzeczywistości kształtują książki”⁴⁰. Emma Bovary bowiem jest „złą czytelniczką”, bo „odbiera książki emocjonalnie, powierzchownie, z młodzieńczą niedojrzałością, utożsamiając się z rozmaitymi heroinami romansów”⁴¹. Stosunek do świata Heleny Szarskiej także kształtuje się pod wpływem lektur. Inna jest przecież postawa obu bohaterek. Zrodzone w młodzieńczych latach marzenia Emmy Bovary, które „[...] ześrodkowują

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 140.

⁴⁰ J. Tomkowski, *Woalka pani Bovary*, [w:] idem, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000, s. 307.

⁴¹ V. Nabokov, *Gustaw Flaubert (1821-1880). „Pani Bovary” (1856)*, [w:] idem, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2001, s. 197.

się na miłości i kochanku⁴², popychają ją do czynu; pragnienie wzniosłości wiedzie do trywialnych cudzołóstw. Tymczasem u Orzeszkowej to dojrzałe, rozczarowane codzienną egzystencją kobiety uciekają w literaturę, która nie tyle staje się scenariuszem ich życia, ile je od niego odrywa. Orzeszkowej „uciekinieryki od codzienności” są bierne. Pisarka wzdryga się jeszcze przed wikłaniem ich w erotyczne przygody na jawie, zastępując je „orgiami w świecie wyobraźni”. W słowach Heleny streszcza jej bunt przeciw rzeczywistości, któremu jednak – inaczej niż Flaubert – nie sekundeje:

– O! – zawołała – Dziwna rzecz! Wszystkim wszystko wolno, tylko mnie nic! Ileż to kobiet w położeniu moim, w moim wieku i z moją powierzchownością poszłoby szukać dla siebie szczęścia... chociażby na drogach występku! Ja nie! Ja zostałam wierną żoną... jakiego męża? Ja zagrzebałam się żywcem w nędzy i upokorzeniach! Ja umieram z tęsknoty i smutku, lecz z drogi cnoty nie zstępuję! A jednak jest na świecie miłość i szczęście... są na świecie dostatki, zabawy i rozkosze... Jeżeli nie mam ich nigdy posiadać w rzeczywistości, niechże je czasem mam choć w złudzeniu!... (S.C., 97)

Autorka z wielką przenikliwością dostrzega kompensacyjną funkcję literatury popularnej, o której znawca pisze między innymi, że „przejawia się w odrywaniu czytelnika od jego «szarej rzeczywistości», we wprowadzeniu go do egzotycznych krajów lub zamierzchłej przeszłości; w roztoczeniu sfery bogactwa i luksusu⁴³. Czytające bohaterki Orzeszkowej, uciekając od nieakceptowanego świata, dzięki literaturze tworzą świat alternatywny⁴⁴, który postrzegają jako swój:

– Cała to moja przyjemność, [...], całe to moje szczęście i cała moja pociecha w tym smutnym życiu moim! Co ja bym nieszczęsna poczęła, gdybym jeszcze tych moich kochanych książek nie miała, gdybym się nimi nie upijała, gdyby mi one w lepsze, promienniejsze światy nie unosiły. Nie uwierzysz, jakiej rozkoszy doznaję, gdy imaginacją przynajmniej unoszę się w krainy miłości i zachwytów, w świat elegancji, salonów, rycerzy, hrabiów i książąt!... w świat mój rodzinny... Wszak wiesz dobrze, moja pani Lirska, że to jest świat mój rodzinny... (S.C., 93-94)

Świat, z którego „dziwnym trafem” zostały wygnane, ale do którego ciągle mają nadzieję powrócić. „Na koniec [...] ktoś z rodzinnego świata mego przypomniał sobie o nieszczęsnej wygnance?” (S.C., 215) – to pełne nadziei pytanie bohaterki najlepiej

⁴² B. Reizow, *Flaubert*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 207.

⁴³ T. Żabski, *Reguły obiegu literatury popularnej*, [w:] idem, *Proza jarmarczna XIX wieku...*, s. 19.

⁴⁴ Charakteryzując fikcję popularną, Anna Martuszevska pisze, że jest ona „swoistym światem ucieczki od przeciętnego szarego życia, ale usiłuje przekonać czytelnika, że i on może znaleźć w swoim zwykłym życiu jakąś wielką przygodę (miłosną, podróżniczą, szpiegowską), a prezentacja świata mającego uchodzić za alternatywny, czyli istniejący obok zwykłego świata lub mogący się rzekomo w każdej chwili zrealizować zamiast aktualnego świata czytelnika, spełnia istotną rolę w owym przekonywaniu [...]”. Zob. eadem, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001, s. 131-132.

wyraża jej postrzeganie swego „położenia tak dziwnego i niespodziewanego” (S.C., 220). Traktując swój los jako tymczasowy, „prawdziwe” życie wie dzie zatem w świecie wyobraźni.

Zwracając uwagę na problem negatywnego oddziaływania literatury na jej czytelniczki, Orzeszkowa wskaże na inny jej typ niż Flaubert w swej powieści⁴⁵. Mowa tu nie o literaturze sentymentalnej, lecz tej wzbudzającej „gorączkową ciekawość”⁴⁶. Flaubert w imię prawdziwości w literaturze walczy przeciw nie tylko „ze szkołą Musseta i Lamartine’a, z «osobistą» liryką”, ale także „z powieścią «na temat aktualny», z powieścią «społeczną» (George Sand, *Tajemnice Paryża* E. Sue, *Hrabia Monte Christo* Dumas i nawet *Nędznicy* W. Hugo)”⁴⁷. Orzeszkowa ostrze swej krytyki kieruje głównie przeciwko romansowi, powieści tajemnic i powieści grozy. W dziełach Sue i Aleksandra Dumasa – także dziś „zachowujących uporczywie trwałą wartość”⁴⁸ – dostrzega przeciw „mistrzowską rękę”⁴⁹. Pisarkę niepokoi „fala schematyzujących się i upraszczających utworów”⁵⁰, jaka pojawi się po tych dziełach oryginalnych. Pisząc: „Twórcy napoju zbierali złoto, słynęli i bogacili się, a tłum naśladowców rzucił się na ich drogi, aby także bogacić się i słynąć”⁵¹, odnosi się właśnie do procesu schematyzacji literatury, do zrodzonego wraz z powstaniem powieści odcinkowej⁵² procesu pisania powieści na zamówienie, do zjawiska masowej produkcji wydawniczej, której znakiem staje się czytany przez bohaterkę *Sylwka Cmentarnika* dwunasty, a wcale nie

⁴⁵ O lekturze Emmy Bovary pisze m.in. Maria Janion: „W czasach dzieciństwa z rozkoszą pogrążała się w naiwnym kiczu religijnym. W niedzielę czytano w klasztorze «dla rozrywki ustępy z *Ducha chrystianizmu* [Chateaubrianda]. Z jakąż chciwością słuchała po raz pierwszy dźwięcznych skarg romantycznej melancholii, powtarzanych przez wszystkie echa ziemi i nieba». Potem nadciągnęła pora na pochłanianie po kryjomu romantyczne romanse, których ulubione postacie i motywy Flaubert wyliczył z godną podziwu erudycją. Następnie przyszła w życiu Emmy epoka Waltera Scotta, przybranie się w maskę operowego średniowiecza rycerskiego. Nieco później zagłębia się «w zawily labirynt lamartinowskiej melancholii, słuchając harfy nad jeziorem, śpiewu wszystkich umierających łabędzi, szelestu wszystkich opadłych liści, pienia wznoszących się w niebo dziewic i głosu Wiekuistego rozlegającego się w dolinach». [...] Wszędzie rozciąga się ten sam świat teatralnego romantyzmu, w którym zaciera się – przynajmniej w odbiorze – jakakolwiek różnica między Chateaubriandem i Lamartine’em a producentami kiczu dla gryzetek. Emma pożera to wszystko z takim samym uniesieniem, zachwytem, poczuciem wspólnoty marzenia”. Zob. M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 44-45.

⁴⁶ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 34.

⁴⁷ B. Reizow, *op. cit.*, s. 167.

⁴⁸ Por. T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, s. 247.

⁴⁹ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 35.

⁵⁰ T. Żabski, *Miejsce literatury popularnej z punktu widzenia literaturoznawstwa*, s. 247.

⁵¹ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 35.

⁵² Zgodnie z ustaleniami Jeana-Louisa Bory’ego, powtórzonymi przez Oskara Stanisława Czarnika, narodziny tego typu powieści nastąpiły w roku 1838, kiedy to Aleksander Dumas (ojciec) rozpoczął tworzenie dla gazety „Le Siècle” utworu *Capitaine Paul*. Por. J.L. Bory, *Eugène Sue*, Paris 1973, s. 214; O.S. Czarnik, *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918-1926)*, Wrocław 1982, s. 18.

ostatni, tom romansu. Zabierając głos w sprawie przekładów literatury obcojęzycznej, Orzeszkowa potępi nie tylko miernych autorów, nazywając ich twórczość „płodami mdłymi, słabymi, pozbawionymi szlachetności treści i piękności formy”⁵³, ale przede wszystkim tych, co „obdarzeni talentem silnym, częstokroć i bogatym, charakter mają ubogi, często niski”⁵⁴. O tych ostatnich zaś oraz ich kontynuatorach napisze:

Są to talenta sprzedajne i leniwe, które wśród dowolności panującej w dziedzinie beletrystyki usiłują zdobywać sobie jak największą sumę osobistych pożytków w zamian jak najmniejszej dozy położonych trudów. Takie talenta sprzedają się w niewolnictwo złym namiętnościom i różnorakim ujemnym skłonnościom społeczeństwa, którym schlebiają i służą za bodźce i igraszkę. A każdy prawie naród miewa od czasu do czasu czarne chwile, w których łacniej podoba sobie w tym, co go utrwała w lenistwie i głaszcze złe jego namiętności, niż w tym, co go popycha na drogi nowe i skłania do odnajdywania i wyprowadzania na jawnie spoczywającego we własnej jego głębi ideału. Co więcej, każdy naród posiada zawsze w samym sobie mniej lub więcej liczne warstwy ludności próżniaczej duchem i ciałem, które rade są za pomocą podawanych im igraszek zabijać czas, który im ciąży, zamykać oczy i uszy na widoki najbliższej choćby je otaczające i na głosy przemawiające choćby we własnych ich wnętrzach, ale nakazujące im czynić to, czego oni przez niedołęstwo lub samolubstwo czynić nie chcą. W takich to chwilach i dla takich to warstw piszą talenta sprzedajne i leniwe, i stąd pochodzą wszystkie te sztuczne mamidła, olbrzymie bajki, cuchnące fajerwerki zbrukanej fantazji, które w dziedzinie literatury nadobnej są tym, czy byłaby w pięknym pałacu kupa śmieci przysypana z lekka strzępami szychu. Stąd, a nie skądinąd powstała we Francji literatura tak zwana *échevelée*, istna bachantka ze skamieniałym sercem a pijaną głową, taki a nie inny jest rodzaj Févalów, Gaboriauów, Skribów, Montépinów i całej zresztą nieprzeliczonej falangi pisarzy tego rodzaju. Utwory ich to tysiąc i jedna nocy oświeconego Zachodu i XIX wieku⁵⁵.

Scena lektury dzieł literatury popularnej zawarta w *Sylwku Cmentarniku* jest niejako zbeletryzowaną formą powyższego wykładu. Pograżenie w lekturze jest tu równoznaczne z owym „zamykaniem oczu” na rzeczywistość, z egoizmem podyktowanym chęcią zaspokojenia własnych pragnień. Chcąc uwydatnić skalę problemu, Orzeszkowa zapełni karty także i innych powieści portretami egoistycznych i obojętnych matek, trwoniących swe emocje w świecie wyobraźni. Oskarży wręcz literaturę o wyjaławianie z naturalnych uczuć, zgodnie z zasadą, o której napisze w *Elim Makowerze*, że marzenia i namiętności są w stanie zagłuszyć, a nawet zabić macierzyńską miłość. Są matki – wedle pisarki – „którym próżnostki, zazdrostki, małe lub wielkie namiętności odjęły tę nawet właściwość, jaką szczytą się lwice i niedź-

⁵³ E. Orzeszkowa, *O przekładach*, [w:] eadem, *Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 56.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 56-57.

wiedzie”⁵⁶. Wychowana na francuskich romansach, uwiedziona przez Poryckiego i jego przekonania, a w konsekwencji opuszczająca własne dziecko, Lila Orchowska to jedna z pierwszych postaci Orzeszkowej, będąca nośnikiem tej idei. Kolejną stanie się Helena Szarska, matka trojga dzieci, w której usta włoży autorka następujące słowa: „Od czasu, kiedy mój najstarszy, mój śliczny Tadzio, umarł, ja... uważam się za bezdzietną...” (S.C., 99). Sam zaś narrator dopowie: „Kochałaby też niezawodnie dzieci swe, gdyby podobnymi one były do margrabiąt i książątek” (S.C., 177). Helena Szarska jest bowiem „idealnym” odbiorcą literatury popularnej, potwierdzającym swym życiem, że służy ona „zabijaniu czasu” i ucieczce od obowiązków. Rwąc naturalne więzi łączące ją z dziećmi, bohaterka pozbawia je należytej opieki i ucieka do świata, w którym nie ma dla nich miejsca, a w którym ona sama może stać się kim innym. Stąd też i niecierpliwość marzycielki, oczekującej na moment pogrążenia się w lekturze, wyrażona przez nią samą: „Zresztą nic mię nie obchodzi... czekam tylko tej chwili, w której cicho się robi koło mnie, aby wziąć książkę i czytać... czytać... czytać, aż do zapomnienia o wszystkim, aż do upicia się” (S.C., 97), jak i przez narratora, rejestrującego stale powracający ku książkom wzrok bohaterki, która wreszcie „całą duszą utonie w czytaniu” (S.C., 103). Orzeszkowa akcentuje tym samym jedną z podstawowych cech literatury popularnej, jaką jest przyciągająca uwagę czytelnika akcja⁵⁷. Cechę tę jednak dyskredytuje, co widoczne jest już na poziomie językowym. Leksyka, którą posługuje się autorka, by pisać o stylu odbioru literatury popularnej, jest znamienne. W usta Heleny Szarskiej kilkakrotnie włoży Orzeszkowa słowa o „upijaniu się” literaturą i życiu budowanym przez nią „złudzeniami”. Właśnie kwestia odbioru, wedle Orzeszkowej, różnicuje literaturę wysokoartystyczną i popularną. Podczas gdy pierwsza zaspokaja w czytelniku potrzebę „wielkiej mądrości i prawdziwego piękna”⁵⁸, druga zawiera „puste i występne igraszki, zdobywające sobie popularność pomiędzy głowami pustymi lub w występnych myślach i obrazach lubującymi się”⁵⁹. Stąd i kończący rozdział obraz upijającej się powieścią „nierządniczy”:

Czytała, pochłaniała to wszystko całą pełnią zapadłej swej piersi, całą siłą mózgu zamkniętego w małej kształtnej głowie; czytała wciąż, a coraz prędzej i łakomie. Zapadłe policzki jej zarumieniły się, błękitne źrenice rozgorzały, bujne, jasne włosy rozsypały się po poduszce i szezlongu. Machinalnie, tak jakby ją coś dławilo, zdarła z ramion swych różową chusteczkę i rozpięła u szyi kilka guzików stanika. Wtedy rozgorączkowana i bezładna powierzchowność czyniła ją podobną do kobiety pijanej lub nierządniczy, wyprawiającej orgie w krainach wyobraźni. (S.C., 104)

⁵⁶ E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*, t. 44: *Eli Makower*, Warszawa 1950, s. 195.

⁵⁷ Por. A. Gemra, *Casus „literatura popularna”: książki dla ludzi*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005, s. 101.

⁵⁸ E. Orzeszkowa, *O przekładach*, s. 57-58.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 57.

Jak i słowa jej męża: „Jam pijak i ty pijaczka... tylko, że ja upijam się wódką, a ty drukowanymi romansami” (S.C., 177), a wreszcie i komentarz narratorski:

Wyobraźnia i zmysły, chorobliwym rozrostem swym, zagłuszały w niej wszystkie inne składowe części ludzkiej jej istoty. Stopniowo zapewne stawała się, lecz teraz już w zupełności była istotą, złożoną z rozdrażnionych nerwów i upojonego mózgu, wiecznie trawioną przez gorączkę nieprawdopodobnych rojeń i niespełnionych żądz, istotnie, szczerze i strasznie cierpiącą. (S.C., 178)

Epizod ten, choć nie najważniejszy w utworze, a wręcz podrzędny, doskonale koresponduje z ideową zawartością całej powieści. Obok marzeń „fanatycznego utopisty”⁶⁰ – Szymona Kępy o lepszym świecie oraz tęsknot Sylwka Cmentarnika, wygnanego z przynależnego mu „białego domu, którego okna świeciły jak gwiazdy” (S.C., 53), stawia pisarka pragnienia kobiety, która rezygnuje z prawdziwego życia na rzecz śledzenia literackiej fikcji, z niej czerpiąc swe marzenia, i w niej znajdując ich ucieleśnienie. W ten sposób literatura popularna potraktowana została jako kolejna bajka, której świat nie tylko graniczy w powieści ze światem rzeczywistym, ale i na niego wpływa⁶¹. Pisarka nie pozostawia jednak wątpliwości, że odrywanie czytelniczek od rzeczywistości literaturę tę dyskredytuje. W kontekście idei utylitarnych bowiem – jak dowodzi Tadeusz Żabski – postawa bowarystyczna bohaterki Orzeszkowej stała się wyrazem ich „nieużyteczności i pasożytnictwa oraz źródłem zagubienia się i klęski”⁶².

Warto dodać, że w analogiczny sposób kwestię tę ukaże Orzeszkowa w napisanej w grudniu 1881 roku *Pannie Antoninie*. Autorka, równie jednoznacznie, jak we wcześniejszych rękopiśmiennych notatkach do *Kilku uwag nad kobietą*, pokazuje twórczość autora *Żyda wiecznego tułacza* w negatywnym świetle. Wybór utworów Sue staje się tu dowodem nieumiejętnego korzystania z literatury i jej wartości. Tytułowa bohaterka pochłania dzieła pisarza, gdyż „pani domu [w którym pracowała Antonina – A.K.T.] lubiła czytać francuskie powieści”⁶³. Twórczość Sue staje się zatem w tym przypadku podwójnie negatywnym przykładem. Orzeszkowa poddaje krytyce zarówno postawę

⁶⁰ Por. J. Szcześniak, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postyczeniowych*, Lublin 2008, s. 157-162.

⁶¹ Por. J. Detko, *op. cit.*, s. 188.

⁶² T. Żabski, *Powieść zeszytowa*, s. 173. Badacz pisze tu o dwóch innych bohaterkach Orzeszkowej – pani Janowej i Emilii, podkreślając, że „nie wykorzystana tu została możliwość zinterpretowania bowaryzmu zgodnie z intencją Flauberta – jako zjawiska egzystencjalnego, symptomu napięć między osobowościowymi potrzebami bohaterki a narzuconym im systemem norm”. Inaczej rzecz postrzega Kazimiera Szczuka, która – interpretując *Nad Niemnem* z perspektywy krytyki feministycznej – twierdzi, że Emilia Korczyńska „jest znakiem niepokoju Orzeszkowej, granicą jej możliwości kontroli tekstu jako harmonijnej, idyllicznej czy utopijnej wizji świata”. Zob. eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 120.

⁶³ E. Orzeszkowa, *Panna Antonina*, [w:] eadem, *Pisma zebrane*, t. 20, Warszawa 1949, s. 18-19.

pracodawców Antoniny – oni to bowiem zapełniają francuskimi powieściami „starą biblioteczkę domową”, jak i pomysł samej guwernantki, która pragnie poznawać świat, życie i literaturę za pomocą niefortunnie dobranych lektur⁶⁴.

„Przełamywanie tradycji”. Zdaniem Marii Żmigrodzkiej „Sue odstręczał ją [Orzeszkową – A.N.] zarówno nalotami frazeologii socjalizmu utopijnego, jak «fantasmagorycznością» postaci i sytuacji powieściowych. Utwory jego były dla Orzeszkowej dokumentem minionego i negatywnie ocenianego etapu rozwoju literatury”⁶⁵. Zadziwiające jednak, jak bardzo ten potępiany w pismach krytycznoliterackich przez autorkę *Marty* powieściopisarz oddziałal na jej wczesną twórczość. Niejednokrotnie w swych utworach tendencyjnych sięgnie przeciw pisarka do wzorca powieści tajemnic (choć – jak zauważy Żmigrodzka – „uprzejmością ze strony krytyków”⁶⁶ było przemilczanie tego faktu), wykorzystując jej sensacyjną intrygę oraz stworzone przez nią charaktery⁶⁷. O ile jednak w przypadku *Pana Graby* czy *Pamiętnika Waclawy* będą to drobne, często ironiczne nawiązania, o tyle w przypadku *Na dnię sumienia* rzecz jest znacznie bardziej złożona⁶⁸, gdyż socjalizm utopijny Sue – jak twierdzi Maria Strzałkowa – stał się źródłem podstawowych tematów tej powieści⁶⁹. Wydaje się, że z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w późniejszym *Sylwku Cmentarniku*, gdzie także odnajdziemy ślady *roman à thèse* Sue, podsuwającej pisarce gotowe obrazy i schematy.

Zdaniem Anny Martuszewskiej fabuła *Sylwka Cmentarnika* opiera się na „schemacie epizodu z biografii bohatera, określającego dalsze jego losy”⁷⁰. Rozwlekła ekspozycja utworu zawiera niewiele zdarzeń, skupia się bowiem w niej pisarka na pokazaniu rozwoju uczuć tytułowego bohatera, po to, by doprowadzić go wreszcie do swoistego „zakrętu na drodze życia”⁷¹. Z punktu widzenia formalnego – w ramach biografii Sylwka zamknie pisarka historię Szymona Kępy. Ale tak naprawdę jest prze-

⁶⁴ Zob. także artykuł A. Zdanowicz, *Wśród książek i ksiąg...*, s. 260-261.

⁶⁵ M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 307.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 394.

⁶⁷ Por. *ibidem*, s. 384 i 394.

⁶⁸ Zob. M. Strzałkowa, *Au carrefour d'inspiration. Études de littérature comparée*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1975, z. 31 (tu pierwsza część rozdziału 3: *Autour du romantisme. Orzeszkowa et Sue*, s. 58-69).

⁶⁹ „Socjalizm utopijny, będący doktryną Sue, leży u źródeł wielkich tematów *Na dnię sumienia*. Nędza motłochu, przesąd ciążyący na dziecku o niejasnym pochodzeniu (lub mającego ojca zbrodniarza), upodlenie i rehabilitacja człowieka, problemy kryminalne wreszcie to tematy zawarte w powieści *Na dnię sumienia*. Obok tajemniczej zbrodni arystokraty i świetnego salonu pani Horskowej, autorka przedstawia nędzę Monilki i jej ojca, niedolę Klary, córki niewdzięcznika Rycza – ponurej postaci o charakterze melodramatycznym, a wreszcie żałosne środowisko rodziny Suszców”. Zob. M. Strzałkowa, *Au carrefour d'inspiration...*, s. 65 (przekł. mój – A.N.).

⁷⁰ Por. A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)*, Wrocław 1977, s. 184.

⁷¹ *Ibidem*.

cież odwrotnie. To na drodze Kępy postawi pisarka Sylwka, czyniąc go narzędziem zemsty w ręku ideologa socjalizmu. Ten pomysł kompozycyjny zastanawia i budzi skojarzenia. Gdyby streścić „prywatne” losy Kępy, okazałoby się, że jego biografia stanowi uproszczoną wersję losów bohatera *Dzieci miłości* – pozornie drugoplanowego, a w gruncie rzeczy reżysera zdarzeń.

Powieść Eugeniusza Sue⁷² to dzieje pułkownika Adalberta Rolanda, bohatera spod Waterloo, ale i „głośnego Don Juana”⁷³ (wrażnie kojarzącego się z Molierowską interpretacją postaci), oraz jego nieślubnych dzieci, które staną się narzędziem zemsty w ręku Korsykanina Pietriego. Wierny sługa popełni w młodości błąd, przedstawiając swą piękną narzeczoną swojemu panu, ten zaś – oddalając sługę pod pozorem poufnego zlecenia – uwodzi w tym czasie dziewczynę. Paula znika z życia Pietriego, wychowując samotnie córkę pułkownika. Córkę, którą Pietri po latach odnajdzie i której użyje, podobnie jak i pozostałych nieślubnych dzieci pułkownika, do zemsty na nim. Cała akcja utworu polega więc na zbliżaniu się do „decydującego momentu ponurej katastrofy” (D.M., II, 11), dnia, kiedy sługa powie swemu panu:

Wszystko, co tu się przytrafiło dzisiejszego wieczoru, stało się z mojej woli... To ja uczyniłem wszystko... wszystko przygotowałem... Od lat dwudziestu pięciu knułem swą zemstę, mój szanowny panie... długo musiałem czekać, ale mogę tym mocniej ugodzić w pana i w całą pańską rodzinę... bo właśnie dwadzieścia pięć lat mija, jak uwiodłeś Paulę Marchetti, którą ja kochałem!... Ona umarła z rozpacz, ale i żona twoja i córka poumierają z rozpacz, a ich zabójca je przeżyje! (D.M., II, 62-63)

Schemat *Sylwka Cmentarnika* w zasadzie jest ten sam. Wprowadzając Szymona Kępę do akcji utworu, Orzeszkowa zaakcentuje gniew i nienawiść, jakie trawia bohater. Z jego opowieści dowiemy się, że kochał dziewczynę, uwiedzioną następnie przez właściciela majątku, gdzie „apostoł miłości” był nauczycielem wiejskim. Nie mogąc zapomnieć ani przebaczyć, Kępa spotkawszy Sylwka, mówi mu: „[...] mścij się! Mścicielem bądź krzywd swoich i wszystkich tobie podobnych” (S.C., 48). Żałując tych słów, po latach utwierdzi go przecież w słuszności zemsty, znajdując w niej także zaspokojenie własnego pragnienia wyrównania rachunków z krzywdzicielem: „[...] Jakkolwiek stanie się, czy dziecko to z ognistej próby tej wyjdzie tak czy inaczej, ja, ja zatruję ci serce i życie. To będzie rozkosz moja, korzyść moja cała, nagroda moja za wszystko, a pożytek dla świata jaki? Oto widok i odgłos wielkiej katastrofy, od której zdrzeć musi sumienie ludzkości” (S.C., 240-241). W scenie kulminacyjnej Kępa

⁷² Powieść opublikowana w roku 1850, w tym samym roku ukazało się jej polskie tłumaczenie. Zob. *Bibliografia dziewiętnastowiecznych przekładów dzieł Eugène'a Sue na język polski* zawarta w tym tomie.

⁷³ E. Sue, *Dzieci miłości. Powieść*, t. 1, przeł. W. Wireński, Warszawa 1929, s. 31. Cytaty z powieści zaznaczamy w tekście głównym skrótem D.M. z odpowiednim numerem tomu i strony.

odegra tę samą rolę, co bohater *Dzieci miłości* – mściciela, ujawniającego związki pokrewieństwa, łączące „dziecko miłości” z jego prawdziwym ojcem. W obu powieściach do „katastrofy” dochodzi w chwili, gdy winni tragedii porzuconych dzieci ojcowie osiągają pełnię szczęścia rodzinnego oraz przekonani są o własnych zasługach.

Orzeszkowa schemat powieści Sue upraszcza, oczyszcza z nadmiaru komplikacji, skupia się na pokazaniu losu jednego dziecka, wzbogacając przy tym problematykę powieści i motywację Szymona Kępy o idee socjalistyczne. Gdyby jednak przyjrzeć się tezie utworu, okaże się, że pisarka niedaleko odchodzi od powieści francuskiej. Rezoner powieści Sue – major Maurice w rozmowie z Adalbertem wskaże na dramatyczny los „pobocznych dzieci”:

– [...] W dzieciństwie moim, w pierwszej młodości... iluż doświadczyłem okrutnych upokorzeń, którymi prawie zawsze prześladowają tak zwane... poboczne dzieci... Miałem lat piętnaście, kiedy straciłem matkę... w ostatnim dniu przed śmiercią, opowiedziała mi o wszystkim... o swym błędzie, o porzuceniu, o zgryzotach, cierpieniach... chciała tym wyznaniem, tak okropnym dla matki, odpokutować za wszystko, co wycierpiałem z przyczyny jej błędu. (D.M., I, 68)

I dalej:

– [...] smutne dni moje, przepędzone bez młodości, nie mówią ci dostatecznie, jaki to jest los owych enfants de l'amor (!). – Dzieci Miłości, o jakich mówisz tak żartobliwym tonem? A przecież ja jestem mężczyzną... od piętnastego roku życia żołnierzem... życie takie uchroniło mnie przed wielu błędami, nałogami... zbrodniami nawet... roznieciło we mnie myśl, wyrwało mnie z mego sieroctwa i opuszczenia! (D.M., I, 71)

Orzeszkowa, pisząca w liście do Walerego Przyborowskiego: „Szło mi o nieszczęśliwą dolę dzieci nieprawych i o wykazanie, jak bardzo z elementów podobnych składać się muszą buntownicze i złowieszcze pokłady dolne społeczeństwa”⁷⁴, wskazuje na główną tezę swego utworu. Za francuskim pisarzem zwraca uwagę na jedno z przestępstw możliwych przeciwko ludowi jako na przyczynę jego potencjalnego buntu. Przesłanie *Dzieci miłości* splata się tu wyraźnie z myślą „o negatywnym wpływie nihilizmu”⁷⁵. Stąd też i konsternacja Jana Detki:

Sugestywny jest obraz nędzy tych ludzi, których trudno zaliczyć do określonej grupy społecznej, a objąć jedynie można mianem: świat plebejski, zaś ich żywiołowe, utopijne marzenia o lepszym, sprawiedliwszym świecie są naturalne.

⁷⁴ E. Orzeszkowa, list do Walerego Przyborowskiego z 14 VIII 1880, [w:] eadem, *Listy zebrane, do druku przygot. i koment. opatrzył E. Jankowski*, t. 8: *Do literatów i ludzi nauki: Ludwika Jenikego, Jana Baudouin de Courtenay, Piotra Chmielowskiego, Adama Wiślickiego, Stanisława Krzemińskiego, Lucjana Rydla, Antoniego Wodzińskiego, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza i innych*, Wrocław 1976, s. 50.

⁷⁵ J. Detko, *op. cit.*, s. 189.

„Domontowane” do tego obrazu wydarzenie, które ma uzasadniać intencje pisarki (tzn. jej tezę o negatywnym wpływie nihilizmu) – napad Sylwka na Tarzyca, to tylko epizod, ostatni, zamykający utwór, co prawda, ale w zasadzie obcy atmosferze powieści i charakterowi jej bohaterów. Wydarzenie to nie wynika w sposób całkowicie naturalny z poczynań bohaterów *Sylwka Cmentarnika*, którzy nie kierują się chęcią zysku, bogacenia się, pragną jedynie lepszej doli. Takimi pozostają w naszej świadomości. Siła przedstawianych faktów prowadzi do uogólnień, które nie zawsze są zbieżne z intencjami autorki⁷⁶.

Wydarzenie, o którym mowa, obce być może powieści społecznej Orzeszkowej, bliskie jest przecież powieści Sue, której teza wyraźnie autorkę ujęła, a którą wyostrza, wykorzystując poetykę powieści tajemnic. Bez wątpienia na wyobraźnię pisarki oddziałł zwłaszcza obraz relacji pomiędzy ojcem a nieprawym synem, zawarty w *Dzieciach miłości*. Dramatyczny los Adalberta Delmare, w którym generałowi Rolandowi przyjdzie rozpoznać swe dziecko, stanie się – jak można sądzić – źródłem głównego wątku *Sylwka Cmentarnika*. Motywacją działania swego bohatera Orzeszkowa nie uczyni wprawdzie zemsty za śmierć matki, ale i on przecież zostanie porzucony i wychowany „na łaskawym, a marnym chlebie” (D.M., II, 29), a potem pozostawiony „bez przewodnika, bez najmniejszej pomocy” (D.M., II, 29). Pisarka uchroni swego bohatera przed „opilstwem i rozpustą” (D.M., II, 30) francuskiego prototypu, wyposażając Sylwka w przyrodzoną szlachetność i artystyczną naturę. Obaj bohaterowie noszą przecież w sobie zawody śmierci. W pożegnalnym liście Delamare napisze między innymi: „Gdybym żył dłużej... byłbym jeszcze bardziej znużony życiem, [...]” (D.M., II, 55). Sylwek zaś w ostatniej scenie utworu powie: „Chciałbym wcale nie być” (S.C., 249). Myśl o straconym życiu porzuconych synów łączy się z myślą o utraconym ojcostwie. „Mówisz, jak syn i znajdziesz we mnie ojca...” (D.M., II, 32) – takimi słowami żegna swego syna hrabia Roland, by na wieść o jego samobójczej śmierci wydać „rozpaczliwy krzyk”: „Mój syn, mój syn nie żyje!”. Wołający za uprowadzonym w „wiekuistą ciemność” (S.C., 251) Sylwkiem ojciec: „Wróćcie! wróćcie! Przyprowadźcie mi tego... tego... to dziecko!” (S.C., 250) jest w tym momencie jego wiernym obrazem.

Tak jak w przypadku *Na dnie sumienia*, na genezie *Sylwka Cmentarnika* „zaciążył” czytany [przez Orzeszkową – A.N.] w młodości, później zaniechany dla poważnej lektury Eugeniusz Sue⁷⁷. Przywołane na początku tej części pracy twierdzenie Żmigrodzkiej o odrzuceniu przez pisarkę ideologii i poetyki powieści autora *Dzieci miłości* należy zmodyfikować, co uczyniła i sama Żmigrodzka, odnotowująca w swej pracy wpływ powieści tajemnic na utwory tendencyjne pisarki, i zwłaszcza

⁷⁶ *Ibidem*, s. 189-190.

⁷⁷ M. Strzałkowska, *Dwa studia porównawcze (Prus i Balzac, Orzeszkowa i Sue)*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN Oddział w Krakowie” 1959, z. 1, s. 37.

przywoływana tu Maria Strzałkowa. Jej to spostrzeżenie o „pokrewieństwie ideologicznym obu pisarzy”⁷⁸, jak i sąd o oryginalnym przetwarzaniu przez autorkę *Na dnie sumienia* „zaczepniętego z romansów francuskich” materiału oraz nadawaniu mu „rodzimego charakteru i właściwego sobie piętna myśli reformatorskiej”⁷⁹, analiza *Sylwka Cmentarnika* chyba potwierdza.

*

Wypowiedzi krytyczne Prusa i Orzeszkowej oraz analizy ich utworów literackich pokazują, jak wnikliwymi byli czytelnikami i recenzentami dokonani francuskiego pisarza. Nie oni jedyni. Czas recepcji jego dzieł to okres zamykający w pewnym sensie okres analfabetyzmu w polskim społeczeństwie, okres, gdy rodzi się nowy czytelnik oraz zjawisko „głodu lektury”⁸⁰. Powieści Sue, z ich wartką akcją i tajemnicą, przyciągały nowych czytelników, twórców zaś literatury wysokoartystycznej prowokowały do wykorzystania ich atrakcyjnych elementów w swych utworach. Przywołane przykłady literackie trudno jednak uznać za potwierdzenie fascynacji dziełem Sue. Orzeszkowa traktuje francuskiego pisarza raczej jako „sprawcę” nieszczęść jego czytelników, dostrzegając negatywny wpływ literatury popularnej na ich życie. Jednocześnie powieści Sue uznawane są za swego rodzaju papierek lakmusowy, pozwalający na stwierdzenie, że w życiu wewnętrznym protagonistów pojawiają się myśli i pragnienia nienadające się do publicznego obnażania. Czy to obniża rangę funkcjonowania pisarza w kulturze literackiej XIX wieku? Wydaje się, że nie, gdyż powielanie czy wykorzystywanie jego pomysłów, twórcze ich przetwarzanie potwierdza, że on sam musiał być mistrzem słowa i fabuły.

“A SOOTHING POWER” OR “AN IRRITATING DRUG”? PRUS AND ORZESZKOWA IN THE LIGHT OF EUGÈNE SUE’S WRITING

The theme of the article is the reception of Eugène Sue’s writing in the era of positivism. Bolesław Prus and Eliza Orzeszkowa’s critical statements and selected literary have been the focus of the research. The relationships between Orzeszkowa’s *Sylwek Cmentarnik* and Sue’s *Children of Love* have been thoroughly discussed. The research indicates the presence of various forms of creativity in Sue’s writing in the second half of the nineteenth century, ranging from small, often ironic allusion, to thematic and ideological correspondences. Additionally, the research evidences the original reconstruction of Sue’s *roman à thèse* by positivist writers of poetics and the significance of his urban novels not only in the nineteenth century but also today.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Określenie to stosujemy za Anną Gemrą, zob. eadem, *Kwiaty zła na miejskim bruku. O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998.