

**Melodramatyzm i powieść
(Żeromski, Mniszkówna, Strug).
Od rytuału do sensacji**

Marek Kochanowski

**Melodramatyzm i powieść
(Żeromski, Mniszkówna, Strug).
Od rytuału do sensacji**

Białystok 2015

Recenzenci:
prof. dr hab. Maria Jolanta Olszewska
dr hab. Beata Obsulewicz-Niewińska, prof. KUL

Opracowanie graficzne:

—————
Redakcja:
Elżbieta Kozłowska-Świątkowska, Janina Demianowicz

Korekta:
Zespół

Redakcja techniczna, skład komputerowy:
Agnieszka Jaworowicz

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku

Białystok 2015

Wydanie publikacji zostało sfinansowane ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-442-8

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

Spis treści

I.	Wstęp	9
	1. Wprowadzenie historyczne	15
	2. Melodramatyzm powieściowy w myśli krytycznej – wybrane głosy od XIX do XXI wieku	35
	3. Światopogląd melodramatyczny	51
	4. Bohater	62
	5. Podsumowanie	65
II.	Stefan Żeromski. Rytuał i melodramatyzm	69
	1. Wstęp	69
	2. Rytuał i melodramatyzm. <i>Dzieje grzechu</i>	77
	3. Ojcowie i córki	119
	4. Uwodziciele	139
	5. Podsumowanie	188
III.	Helena Mniszkówna. Melodramatyczne polaryzacje	191
	1. Świętość i histeria. <i>Trędowata</i>	196
	2. Groza i przemoc. <i>Gehenna</i>	221
	3. Podsumowanie	243
IV.	Andrzej Strug. Anomia i sensacja	250
	1. „Międzyczas”	256
	2. Przejściowość i katastrofa	262

3. Sensacja i anomia. <i>Miliardy</i>	270
4. Melodramatyczna dialektyka fascynacji i negacji	290
5. Melodramatyzm i fałsz. <i>Żółty krzyż</i>	302
6. Podsumowanie	321
V. Zakończenie	326
Nota bibliograficzna	333
Summary	371
Indeks osobowy	375

Žonie i Synom

I

Wstęp

Powieść

Powieść powinna zaciekawiać, porywać i wzruszać. Jeżeli nie wzrusza, brak jej cech prawdziwej powieści. Z natury sentymentalna i melodramatyczna, podobna jest baśni, o czym zaczęto zapominać, kiedy obarczono ją mnóstwem obowiązków.

Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*¹

Zebrane w prezentowanej książce studia poświęcone są obecności melodramatyizmu w wybranych utworach prozatorskich pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Omawiane zjawisko uobecniło się w powieści wraz z czynnikami historyczno-kulturowymi, takimi jak powstanie mieszczańskiej kultury klas średnich, narodziny kultury masowej oraz rozwój cywilizacji wielkoprzemysłowej, dającej początek szeroko rozumianej nowoczesności², nabierającej impetu po Wielkiej Rewolucji Fran-

¹ Cz. Miłosz, *Powieść*, [w:] *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 107.

² W rozważaniach poniższych traktuję nowoczesność zgodnie z ustaleniami A. Giddensa zawartymi w jego książce *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* (przeł. A. Szulżycka, Warszawa, 2006) jako formację charakteryzującą się „porządkiem posttradycyjnym” o charakterze apokaliptycznym „nie przez to, że nieuchronnie zmierza ku katastrofie, tylko dlatego, że niesie ze sobą takie formy ryzyka, jakich nie znały wcześniejsze pokolenia”, tamże, s. 14. Giddens zwraca uwagę na takie cechy nowoczesności jak: indywidualne poczucie

cuskiej w związku z dominacją porządku posttradycyjnego, czyli upadkiem trzech formacji: religijnej, feudalnej i monar-

bezsensu, mechanizmy wykorzeniające instytucje społeczne, indywidualna refleksyjność. Wyznacznikami nowoczesności są: modernizacja, racjonalizm, nieciągłość, mobilność, indywidualizm i stymulacja. W ostatnich czasach ukazało się sporo publikacji poświęconych nowoczesności w kulturze, nie sposób wymienić wszystkie ani streścić dyskusje nad wieloznacznością terminu, byłaby to sprawa kilku tematycznych monografii naukowych. Podaję tylko te, których lektura była dla mnie twórczą inspiracją: M. Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham 1987; W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998; J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychtel, Ł. Sommer, Warszawa 2001; R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004; teksty z tomu: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006; A. Mencwel, *Trzy modernizmy. Próby i studia*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne*, Warszawa 2006, s. 285-303 (zwłaszcza strony 292-297); G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp, A. Zawadzki, Kraków 2006; M. Gloger, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1; E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010 (szczególnie *Słowo wstępne* i *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*); R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Kraków 2012. Najbliższe poniższym rozważaniom jest pojęcie nowoczesności zaprezentowane przez M. Bermana, bycie nowoczesnym to pozostawanie „otwartym na nowe doświadczenia i przygody przy świadomości, że wiele nowoczesnych przygód prowadzi w otchłań nihilizmu; to tęsknić za stworzeniem – i uchwyceniem się – czegoś rzeczywistego, kiedy wszystko rozplywa się w powietrzu (...). Być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy”, cyt. za: M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp, A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 13 i 15.

chicznej³. Ze względu na poruszaną we wszystkich rozdziałach problematykę związaną z przejściowym statusem zachowań bohaterów analizowanych utworów szczególnie istotne jest ujmowanie nowoczesności w ramach sytuacji „uczestnictwa i doświadczenia”⁴, polegającej na tym, że istnieje: „świadomość zmiany i konieczność przygotowania na następne, poczucie nienadążania za podlegającym ciągłej metamorfozie obrazem świata, a co za tym idzie, także podmiotu”⁵. Jak zauważył Michael Foucault, u Baudelaire’a nowoczesność pozwala na uchwycenie tego, co heroiczne w chwili obecnej, na brak akceptacji samego siebie w strumieniu wpływających chwili⁶. Autor *Kwiatów zła* pisał, iż epokę współczesną cechuje binarność, jest ona: „przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna”⁷. Nowoczesne, według Baudelaire’a, powstaje na przecięciu dynamizmu czasu teraźniejszego i form idealnych. Poszukiwanie sensu w pełnym ruchu otoczeniu, doznanie kryzysu oraz próby jego opanowania przez

³ Por. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964, s. 335. R. Zimand, „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964, s. 181.

⁴ E. Paczoska, *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, [w:] tejsze, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, dz. cyt., s. 15. Badaczka wskazuje na *Latarnię czarnoksiężską* (1843–1844) Kraszewskiego, jako na książkę kluczową dla zrozumienia początków nowoczesności w literaturze polskiej, w której bohaterowie, dokonując chociażby ciągłych przebrań, kupując ustawicznie nowe ubrania, zaczynają kreować swoją tożsamość, tamże s. 21. Więcej na temat doświadczenia czytaj we wspomianej książce pod red. R. Nycza i Zeidler-Janiszewskiej, a także w dwóch tematycznych numerach „Tekstów Drugich”: *Doświadczenie: reaktywacja*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3 i *Literatura wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6.

⁵ E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, dz. cyt., s. 16.

⁶ M. Foucault, *Czym jest oświecenie?*, tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000, s. 201.

⁷ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 320

przekonanie o istnieniu ukrytego porządku stanowi również podstawę melodramatyizmu.

Wybór powieści jako gatunku, który zostanie poddany szczegółowej refleksji, motywowany jest potrzebą wskazania i zbadania w literaturze polskiej zjawisk obecnych i już naukowo wyodrębnionych w zagranicznych studiach nad powieściami europejskimi przełomu drugiej połowy XIX i początków XX wieku. Dzieła Balzaka, Karola Dickensa, Henry'ego Jamesa, Iwana Turgieniewa, Fiodora Dostojewskiego⁸ i innych pisarzy tworzących w XIX wieku zawierają silne akcenty melodramatyczne, bez których interpretacji nie jest możliwe zrozumienie ich utworów. Podobnie istotny jest melodramatyzm w powieściach omawianych autorów: Stefana Żeromskiego, Heleny Mniszkówny czy Andrzeja Struga.

W książce analizowany jest melodramatyzm rozumiany jako obecna w powieści kategoria estetyczna⁹, stąd też brak w niej interpretacji poświęconych sztukom scenicznym. Dobór tekstów poddanych analizie wynika z potrzeby, w miarę pełnego, opisu cech właściwych dla melodramatyizmu w prozie pierwszych

⁸ Są to w większości pisarze omówieni przez P. Brooksa w publikacji *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995. Por. również: Ch. Prendergast, *Balzac: Fiction and Melodrama*, London 1978; H.P. Sucksmith, *Melodrama, Sensation, and Suspense*, [w:] tegoż, *The Narrative Art of Charles Dickens*, Oxford 1970, s. 289-301; J. Barzun, *Henry James the Melodramatist*, [w:] tegoż, *The Energies of Art*, New York 1962, s. 230-247.

⁹ W celu uściślenia terminologicznego traktuję określenie „melodramatyzm” jako zbiór wspólnych cech właściwych zarówno dla angielskiego znaczenia słowa „melodramat” i dla melodramatu rozumianego w sensie widowiska scenicznego, ze świadomością, iż „znaczenia tych pojęć niecałkowicie na siebie zachodzą, zwłaszcza w historycznych początkach gatunku (lub rodzaju, gdyż obecnie mówimy o melodramacie w filmie i powieści) w różnych krajach”. Por. W. Ostrowski, hasło ‘Melodrama’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 403-407; L. Łopatyńska, G. Gazda, hasło ‘Melodramat’, tamże, s. 407-408.

dziesięcioleci podejmującej tematykę współczesną. Obok dzieł tradycyjnie uznanych za powieściowe melodramaty (*Trędowata*, *Gehenna* Mniszkówny), przywołane zostaną również te teksty, które zawierają istotne, z perspektywy pełniejszego zrozumienia utworów, dla niego rozwiązania. Celowe jest również pokazanie jego funkcjonowania zarówno w utworach drugorzędnych, jak i w tekstach wysokoartystycznych, dobór tekstów różnych autorów jest na tyle odmienny w tematyce, iż pokazuje ekspansję omawianego zjawiska na początku XX wieku. Skupienie się na powieściach o tematyce współczesnej wynika niejako z samej struktury melodramatu, posiadającego wprawdzie swoje ahistoryczne schematy, ale i będącego gatunkiem żywo reagującym na problemy czasów¹⁰ i na zjawiska związane z modernizacją. Pierwsze dziesięciolecia XX wieku to okres, w którym coraz istotniejszą rolę zaczyna odgrywać literatura popularna¹¹, a to z nią był przede wszystkim kojarzony powieściowy melodramat. W początkowych dekadach XX wieku nastąpił zarys nowoczesnych sposobów prezentacji miasta, upowszechnienie się roli kina, zanik funkcji ziemiańskiego dworu, zmieniły się wyobrażenia na temat roli kobiety w kulturze¹². Czynniki te również wpłynęły na aktywność melodramatyzmu w wielu tekstach kultury.

¹⁰ Więcej o światopoglądzie w powieści: T. Sobieraj, *Fabuly i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

¹¹ O. Czarnik zauważył, że w latach 1919–1923 opublikowano mnóstwo tekstów kryminalnych, sensacyjnych, gotyckich wynikającym m.in. z ówczesnych zainteresowań spirytyzmem, więcej: tegoż, *Utworki beletrystyczne w polskiej prasie codziennej lat 1919–1923 (Z problemów badawczych)*, [w:] *Społeczne funkcje utworów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974, s. 207-208. Kwestią tą zajmowałem się w książce: *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej* (Białystok 2007) w rozdziale *Wstęp – literatura popularna a Witkacy*, w którym wskazywałem istotność lat 1900–1935 dla rozwoju polskiej literatury popularnej.

¹² Por. G. Ritz, *Nowy świat i dawny wizerunek kobiety. Polska awangarda po 1918 roku a kulturowe aspekty płci*, przeł. M. Łukasiewicz, „Kresy” 1997, nr 3.

Melodramatyzm pojawia się w prozie modernistycznej¹³ przełomu XIX i XX wieku, jako „niezaprzeczalny wymiar modernistycznej świadomości”¹⁴ i jest on czymś znacznie bardziej współczesnym niż XIX-wieczna melodrama sceniczna¹⁵. Jednak badacze stosunkowo późno zajęli się melodramatyzmem powieściowym nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Prace takich krytyków jak Eric Bentley, Robert Heilman, James L. Smith, Frank Rahill, Peter Brooks¹⁶ pojawiały się dopiero od lat 60. i 70.

¹³ Przez prozę modernistyczną rozumiem ten element formacji modernistycznej, który jest związany z modernizmem w sensie largo, łączącym się z początkami Młodej Polski, a lata 60. czy 70. XX wieku uważane są za jej koniec. Więcej: A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, London 1990; D. Fokkema, E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987; „Teksty Drugie” (*Modernizowanie modernizmu*) 1994, nr 5/6 (tam teksty: E. Możejki, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku* i S. Morawskiego, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*) oraz *Modernizm i nowoczesność* 2002 nr 4 (tam teksty W. Boleckiego, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)* i R. Nycza, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy). O naturze „modernistycznej formacji literackiej”* [w:] R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 15; M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999; M. Dąbrowski, *Struktury poznawcze powieści modernistycznej (zarys)*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 99; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁴ M. Hays, A. Nikolopoulou, *Introduction*, [w:] *Melodrama: The Cultural Emergency of a Genre*, red. M. Hays, A. Nikolopoulou, New York 1996, s. VII. Wszystkie przekłady cytatów z języków obcych, jeśli nie podają źródła przekładu, są mojego autorstwa.

¹⁵ Tamże, s. VII.

¹⁶ E. Bentley, *The Life of the Drama*, New York 1964; F. Rahill, *The World of Melodrama*, Philadelphia 1967; R.B. Heilman, *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Washington 1968; J.L. Smith, *Melodrama*, London 1973; P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, dz. cyt.

XX wieku, początkowo dotyczyły one wyłącznie XIX-wiecznego melodramatu scenicznego. W zachodniej myśli krytycznej za moment przełomowy w badaniach nad melodramatyзмом w prozie uznaje się ukazanie się w 1976 roku wpływowej i ważnej dla dalszych badań nad zjawiskiem pracy wspomnianego Petera Brooksa *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, omówionej w dalszej części wstępu. Książka Brooksa pokazuje, iż melodramatyzm nie ogranicza się wyłącznie do gatunków trywialnych, ale ma swoją filozofię i rozwiązania obecne w powieściach Dickensa, Balzaka i wielu innych pisarzy, a sama forma znacznie wykracza poza jej związki z teatrem i sceną teatralną¹⁷.

1. Wprowadzenie historyczne

Melodramatyzm, realizowany początkowo w melodramacie scenicznym, który pojawił się w XVII wieku we Włoszech¹⁸, a następnie we Francji po Wielkiej Rewolucji¹⁹, był cechą spek-

¹⁷ Por. E. Hadley, *Melodramatics Tactics. Theatricalized Dissent in the English Marketplace 1800–1885*, Stanford 1995, s. 3.

¹⁸ B. Pięczka i A. Kuniczuk-Trzciniowicz zwracają uwagę na hybrydyczność określenia „melodramatyzm” i zauważają, że na początku XVII wieku we Włoszech nazwa ta oznaczała dramat śpiewany, była synonimem opery, a dopiero Pietro Metastasio (1698–1782, autor ok. 20 librett operowych) stworzył nową odmianę widowiska scenicznego, a w latach 1780–1785 melodramat przestał być synonimem opery i zaczął funkcjonować jako całkiem nowy gatunek literacki, w którym muzyka stanowiła jedynie tło dla akcji dramatycznej, por. tychże, hasło ‘Melodramat’, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 369-375. Por. również hasło: ‘Melodrama’, [w:] J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1997, s. 537-539.

¹⁹ „Rewolucja Francuska w decydującym stopniu przygotowała społeczne i kulturalne warunki do rozwoju melodramatu, m.in. przez demokratyzację publiczności, zniesienie monopolu Comédie Française, rozluźnienie kodeksu estetycznego klasycyzmu, zwłaszcza w nurcie sztuk oko-

takli operowych, w prozie przełomu XIX i XX wieku²⁰ ujawnia się jako kategoria estetyczna. Słowo „melodramat” pochodzi prawdopodobnie z greckiego „melos” (muzyka)²¹. Charakterystyczne dla niego elementy obecne są już w starożytności, w tragediach greckich, w tekstach biblijnych²², w których konflikt dobra i zła przedstawiony był przy pomocy sensacyjnych, gwałtownych wydarzeń, dziwnych, niewyjaśnionych narodzin, przepowiedni, zastępczych rodziców działających na niekorzyść swoich dzieci, dramatycznych ucieczek z rąk prześladowców, sensacyjnych rozpoznań tożsamości bohaterów²³.

licznościowych i historycznych”, cyt. za: Z. Przychodniak, *W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992, s. 311. Więcej na temat związków melodramatu z dramą [w:] J. Pawłowiczowa, hasło ‘Drama’ [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 70-74. Autorka zauważa, iż w XVIII wieku i na początku XIX „do określenia zjawiska literackiego zwanego dziś dramą funkcjonują obok «dramy» nazwy: tragedia, komedia, tragedia miejska, tragikomedia, melodrama”, tamże, s. 71. Cechą różniącą dramę od melodramatu jest występowanie w strukturze tego drugiego elementu muzycznego, autorka hasła traktuje melodramę sceniczną Pixérécourta jako odmianę dramy. Por. też: *Drama mieszczańska*, Warszawa 1955.

²⁰ Por. rozdział książki K. Kłosińskiego pt. *Powieść jako melodramat*, [w:] *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 142-152.

²¹ Por. J.L. Smith, *Melodrama*, dz. cyt., s. 2.

²² Gregory Desilet zauważa, iż historia o Adamie i Ewie zawiera pewne typowe dla melodramatycznych opowieści elementy: wstępny opis idylli, także seksualnej niewinności, która zostanie zburzona, konflikt między mitycznie rozumianym dobrem i złem posiadający swoje skutki w działaniach ludzi, obraz kobiety w opałach (Ewa kuszona przez węża, będącego symbolem zła), więcej [w:] tegoż, *Our Faith In Evil. Melodrama and the Effects of Entertainment Violence*, London 2006, s. 59-63.

²³ Te same chwytaki literackie są obecne w wielu XIX-wiecznych utworach, wymienimy chociażby teksty Waltera Scotta, wzbogacone o rozbudowane sylwetki kobiece (dobre i złe), sekretne, stawiające się poza prawem stowarzyszenia, rozmaite przepowiednie wpływające na bieg fabuły.

W drugiej połowie XVIII wieku melodramat zdobył ogromne powodzenie wśród publiczności we Francji²⁴. Przyjmuje się, że po raz pierwszy nazwa „le mélodrame” została użyta na określenie *Pigmaliona* Jan Jacquesa Rousseau, napisanego jeszcze przed rewolucją, prawdopodobnie około roku 1763 i wystawionego 30 października 1775 na scenie Komedii Francuskiej w Paryżu²⁵. *Pigmalion* to historia zaczerpnięta z *Metamorfoz* Owidiusza opowiadająca o miłości zniechęconego nierządnicami rzeźbiarza do posągu Galatei, rzeźby przez niego wykonanej. W wersji Rousseau historia zostaje wzbogacona przez pantomimę, ekspresję i gestykulację Pigmaliona, nabierające w całej sztuce charakteru erotycznego, a także filozoficzną argumentację bohatera i jego trwogę²⁶. To połączenie wielu czynników, przede wszyst-

Por. N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (MA) 1976, s. 4. Porwania, oszpecenia, cudowne rozpoznania, zdziwaczeli samotnicy, tragiczne rozdzielania, samobójstwa i inne dramatyczne wydarzenia złożyły się chociażby na fabułę *Człowieka śmiechu* Victora Hugo z 1869 roku.

²⁴ Rahill omawia różnice między rozwojem melodramatyizmu scenicznego we Francji, Niemczech, Anglii i Stanach Zjednoczonych. Por. F. Rahill, *The World of Melodrama*, dz. cyt. Brooks uważa, że za jedną z pierwszych melodram scenicznych można uznać sztukę Jacquesa-Marie Bouteta de Monvela *Les Victimes cloîtrées* z 1791 roku. Więcej: P. Brooks, *Melodrama, Body, Revolution*, [w:] *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, red. J. Bratton, J. Cook, Ch. Gledhill, Londyn 1994, s. 15.

²⁵ Por. B. Pięczka i A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Słownik literatury...*, dz. cyt., s. 369.

²⁶ Por. początek tekstu Rousseau:

„Pigmalion siedzi wsparty i zamyślony w postawie niespokojnego i smutnego człeka; potem razem się porywając, bierze narzędzia ze stołu, i kilka sztychów niemi daje; odstępuje od roboty i okiem nieukontentowania pełnym na nią pogląda.

(Między każdym przedziałem Symfonia przegrywa.)

Nie masz tu w tej robocie ni czucia, ni duszy,
Lecz same oziębłe głązy.
Cokolwiek tylko teraz moja ręka ruszy,
Już to są słabe wyrazy”.

kim zaś ekspresji bohatera, komentującego swoje dzieło, ma właśnie charakter melodramatyczny, polegający na złożeniu artystycznego przekazu z wielu form: muzyki, tańca, monologu. Paul de Man odczytał melodramat Rousseau jako alegorię²⁷. Wszystkie elementy są tam z pozoru niekoherentne, zaś ten, jak się może wydawać, chaos, pokazuje emocje bohatera, któremu język nie wystarcza do zaprezentowania własnych przeżyć. Pigmalion spotyka boskość ujawniającą się przez rzeźbę/sztukę powołaną do życia na skutek nagłego i przypadkowego działania. Bohater odtwarza w rzeźbie własne pożądanie, uwiecznione w posągu, a potem prowadzi z nim nieustanną grę odroczenia i postanowienia. Artysta ma w *Pigmalionie* cechy demiurgiczne, ożywienie rzeźby jest odpowiedzią na stworzoną przez bogów materię, a więc kreację własnego świata i jednoczesnego lęku wobec niego:

Lecz jakie straszne czuję poruszenie
 Tykając się tej zasłony!
 Bojaźń po wszystkich członkach rozsyła mi drzenie.
 Czego się lękasz szalony?
 Czyli się zbliżasz do Bogów świątyni?
 Kamień to, twoje to dzieło...²⁸.

Ożywienie Galatei to widzialny znak boskości, która, jak napisał de Man, „da się zauważyć tylko w emocjonalnej gestykulacji jej twórcy”²⁹. Sens komunikacji pozawerbalnej na deskach scenicznych Rousseau łączy z popularną formą widowiska.

Cyt. z *Pigmalion. Scena liryczna Jana Jakuba Rousseau, wierszem przetłóżona przez T. K. Węgierskiego*, [w:] *Poezyje Tomasza Kajetana Węgierskiego*, Lipsk 1837, s. 118.

²⁷ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004.

²⁸ J.J. Rousseau, *Pigmalion*, dz. cyt., s. 121.

²⁹ De Man, *Alegorie...*, dz. cyt., s. 213.

Autor w *Liście do d'Almbera o widowiskach* z 1758 roku pisał o tytułowych spektaklach, iż „przede wszystkim mają się podobać i jeśli lud się bawi, cel został osiągnięty”³⁰, zwracał również uwagę na wizualny i emocjonalny charakter sztuk scenicznych oraz na związki klasycznie rozumianego teatru z fiestą i z festiwalem.

Skodyfikowanie znaczenia terminu „melodrama”³¹, czyli utworu bądź fragmentu w sztuce, w którym recytacyjny głos towarzyszył muzyce, nastąpiło na przełomie wieku XVIII i XIX³², lecz elementy melodramatyczne pojawiły się wcześniej w twórczości Mozarta i Beethovena, a wśród pisarzy u Molière’a czy Szekspira. Znaczący wpływ na porządek sceniczny melodramatu, na charakterystyczne dla tego gatunku postacie miała Rewolucja Francuska³³. Znaczenie estetyki melodramatycznej ukształtowane zostało w ramach praktycznych działań i dopiero potem zosta-

³⁰ J.J. Rousseau, *List do d'Almbera o widowiskach*, [w:] *Umowa społeczna, Uwagi o rządzie, Przedmowa do „Narcyza”, List o opatrności, Listy moralne, List do arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa*, przeł. B. Baczko i inni, oprac., wstęp i przypisy B. Baczko, Warszawa 1966, s. 350.

³¹ Na nieprecyzyjny charakter określenia „melodramat” w drugiej połowie XVIII wieku wskazywał Borys Tomaszewski, który zauważył, iż było ono synonimem opery. Więcej: B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku. (Z historii tragedii nieregularnej)*, przeł. E. Szrojt, „Dialog” 1967, nr 11, s. 112. Praca Tomaszewskiego ukazała się po raz pierwszy w „Poetika” 1927, nr 2.

³² J.L. Smith, *Melodrama*, dz. cyt., s. 2.

³³ Również i na sensacyjny sposób przekazu informacji o wydarzeniach w ówczesnej prasie: „Cechą charakterystyczną roku 1789, nowym zupełnie nieznanym dotąd zjawiskiem, było ogromne rozpowszechnienie dziennikarstwa, które zakwitło w tej epoce, chciwie pożerane przez publiczność ówczesną. Jeżeli niektóre czasopisma z tego okresu można nazwać płodami nieudolnymi, to za to inne dawały przykład niesłychanej popularności dziennikarstwa”, G. Tarde, *Opinia i tłum*, przeł. K. Skrzyńska, Warszawa 1904, s. 16.

ło wtórnie przeniesione i rozszerzone na sferę światopoglądową³⁴. O ile bowiem przed rewolucją przedstawiane konflikty w twórczości autorów łączących elementy właściwe dla późniejszego melodramatu z komedią, dramatem mieszczańskim, operetką, tragedią rodzinną (Philippe Néricault Destouches, Pierre Claude Nivelles de La Chaussée, Sébastien Mercier, Michel-Jean Sedain), związane były z różnego rodzaju sporami rodzinnymi, mezaliansami, antagonizmami między dorobkiewiczami a arystokracją, o tyle po rewolucji rola melodramy polegała na pokazaniu niepewności przemian społecznych oraz na próbie ich opanowania przez przywołanie postaci działających w sferze zmetaforyzowanego mitu³⁵.

Jak zauważa Rahill, dookoła było pełno ludzkich potworów takich jak Carrier, Fouché, wkraczających bez żadnego pozwolenia czy nakazu w życie wielu ówczesnych rodzin³⁶. Melodrama porewolucyjna we Francji pozwalała odbiorcy osiągnąć oczyszczenie. Charles Nodier (1780–1844), jeden z prekursorów romantyzmu we Francji, pisał: „Melodrama była moralnością rewolucji, formą demokratyczną, w której skromność staje naprzeciw apodyktycznym tyranom, przekazuje naturalne prawdy o wartości ludzkich serc, świętości domowych ognisk, jest podstawą moralną dla braterstwa cnoty i zmierza do tego, aby ukarać zło i na powrót ustanowić cnotę w spektakularnej prezentacji w ostatnim akcie”³⁷. Fascynacja złym charakterem

³⁴ Dlatego warto wstępnie podkreślić odmiennność melodramatyzmu w stosunku do takich pojęć, jak tragizm, realizm, komizm. Zostały one wyodrębnione i używane wcześniej w ramach filozofii, stąd czynnikiem konstytutywnym jest w nich postawa wobec świata.

³⁵ Jak zauważył Joseph Campbell: „Metafora jest maską boga, poprzez którą mamy doświadczać wieczności”, tegoż, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 79.

³⁶ Por. F. Rahill, *The World of Melodrama*, dz. cyt., s. 13.

³⁷ Wypowiedź opublikowana w „Le Moniteur Universel” 1973, nr 19, cyt. za: Ch. Thomas, *Heroism in the Feminine: The Examples of Charlotte Corday and Madame Roland*, [w:] *The French Revolution 1789–1989*, red. S. Petrey, Lubbock 1989, s. 79-80.

widoczna jest we wstępie do *Zbrodni miłości* markiza de Sade z 1800³⁸, teoretycznych rozważaniach poświęconych prozie Richardsona i Fieldinga, gdzie zauważa on, iż zainteresowanie czytelników powieściami wymienionych autorów wynika również z zaangażowania się w losy „złych charakterów, które będąc igraszkami i ofiarami wzburzenia serca, znanego pod nazwą miłości, ukazują nam jednocześnie niebezpieczeństwa i nieszczęścia”³⁹. Świątący sukces w czasie Wielkiej Rewolucji i po niej melodramat był kulturową odpowiedzią na świat tracący swoje podstawy i stabilność: monarchię, autorytet instytucji religijnej czy zachwianie się systemu feudalnego. Miał też charakter antyświeceniowy, myślenie rozumowe zostało wyparte przez emocje. Wpływ instytucji Kościoła na codzienność wiernych został zastąpiony przeżywaniem kolektywnym, jednak współczucie dla znajdujących się na scenie postaci miało charakter głęboko chrześcijański, polegało na emocjonalnym zaangażowaniu się w losy bohaterów.

Na skutek wydarzeń rewolucyjnych we Francji w 1791 roku zniesiono cenzurę oraz dopuszczono na sceny małe teatry ludowe⁴⁰; teatr mógł działać bez cenzury instytucjonalnej, zakazującej obecności dialogów w przedstawieniach teatralnych na rzecz eksponowania elementów pozawerbalnych: muzyki, tańca, gestów, kostiumów⁴¹. Równocześnie wraz z rewolucją narodziły się nowa publiczność i nowy teatr:

³⁸ Wstęp ten omawia M. Janion, *Zbójcy i upiory*, [w:] *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 365-366,

³⁹ Na cytat ten zwróciła uwagę M. Janion, tamże, s. 366.

⁴⁰ Por. M-A. Allévy-Viala, *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, Warszawa 1958, s. 44.

⁴¹ Por. M.R. Booth, *English Melodrama*, London 1965, s. 52-53; J.F. Mason, *Melodrama in France from the Revolution to the Beginning of Romantic Drama, 1791-1830*, Baltimore 1911, s. 28-31. Całą, liczącą ponad 800 stron rozprawę Masona, z której również czerpałem informacje do napisania powyższego rysu historycznego można znaleźć pod adresem internetowym: http://openlibrary.org/books/OL22886171M/The_melodra

Korzenie melodramy powinny być lokowane w kontekście Rewolucji Francuskiej i rozgrywających się po niej wydarzeń (...) to moment, który symbolicznie i w rzeczywistości, zaznacza likwidację tradycyjnego sacrum i jego reprezentacji w postaci Kościoła i monarchii, roztrzaskanie i zrujnowanie świata chrześcijańskiego, rozkład organicznego i hierarchicznego, spójnego społeczeństwa i unieważnienie tradycyjnych form literackich: tragedii, komedii – które zależały od tego społeczeństwa (...). Melodrama została powołana do życia, w którym tradycyjne imperatywy prawdy i etyki zostały podane w wątpliwość⁴².

W podobny sposób rzecz ujmuje Dobrochna Ratajczakowa:

Rewolucja jednak nie znalazła swoich poetów, nie stworzyła arcydzieł. Pod koniec stulecia na bulwarze narodził się gatunek nowy, iście „sankiulocki”, swobodny, bez rygorów, mieszający śmiało komizm z tragizmem, pantomimę ze słowem, żywiący się na szeroka skalę adaptacjami powieści sensacyjnych i sentymentalnych, awanturnicznych i egzotycznych, łotrzykowskich i gotyckich – melodramat. Francuskim klasykiem melodramatu był Guilbert de Pixérécourt, zwany „Corneille’em bulwaru”; w Niemczech rola ta przypadła Augustowi von Kotzebue. Melodramat dokonał prawdziwej rewolucji teatralnej: sprawił, że zerwanie jedności między dramatem i teatrem stało się faktem. Był gatunkiem wyłącznie teatralnym, bez pretensji do literatury, popularnym, dbałym o reket widowiskowy i wzruszenie widza, w następnym stuleciu produkowanym masowo w „fabrykach sztuk”. Wraz z jego pojawieniem Europa teatralna i literacka oddzieliły się od siebie⁴³.

W wydarzeniach rewolucyjnych brała udział publiczność masowa, dlatego melodramat porewolucyjny miał charakter

ma_in_France_from_the_revolution_to_the_beginning_of_romantic_drama_1791-1830... [dostęp online: 24.01. 2013]

⁴² P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 14-15.

⁴³ D. Ratajczakowa, *Teatr i dramat europejski w XVIII wieku*, [w:] *W kryształce i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, t. II, s. 340.

sensacyjny, wypadki musiały zaś być pokazane w sposób dostosowany do wiedzy, czytania, możliwości umysłowych oraz do-tychczasowego doświadczenia odbiorców. Po 1791 roku zaczęły licznie powstawać teatry specjalizujące się w repertuarze melo-dramatycznym⁴⁴. Dynamika przemian rewolucyjnych wpłynęła na żywiołowość rodzących się spontanicznie, nowych wyobrażeń społecznych i zanikanie starych⁴⁵. Odbywająca się w teatrach francuskich produkcja znaczeń związana była ze stabilizowa-niem tego wstrząsającego wydarzenia w historii, nadaniu mu kulturowej mentalizacji, dotyczącej „potrzeby znalezienia takie-go języka i środka wyrazu, które odpowiadałyby wspólnocie wy-obrażni społecznej, oferując masom, które próbują nadać sobie zbiorową tożsamość, rozpoznać się i potwierdzić we własnym działaniu odpowiedni sposób komunikacji”⁴⁶. Takim sposobem komunikacji stało się popularne widowisko sceniczne.

Za ojca melodramatu uznaje się Guilberta René-Charlesa de Pixérécourta (1773–1844), autora kilkudziesięciu utworów opisujących tradycyjny porządek społeczny (melodramaty hi-storyczne) bądź próby zamachu na jego status (melodramaty współczesne)⁴⁷. Jego teksty, takie jak *Pies z Montargis*, *Biały Pielgrzym*, *Diabeł niewieści*, cieszyły się dużym powodzeniem także w Polsce⁴⁸. Pixérécourt czerpał z popularnych powieści

⁴⁴ B. Pięczka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Słownik literatury...*, dz. cyt., s. 370.

⁴⁵ Por. B. Baczek, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbioro-wej*, Warszawa 1994, s. 54.

⁴⁶ Tamże, s. 61.

⁴⁷ Więcej na temat życia i przedstawień sztuk Pixérécourta: W.G. Har-tog, *Guilbert de Pixérécourt : sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris 1913; A. Virely, *René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773–1844)*, Paris 1909. Hasłem Pixérécourta było zdanie: „piszę dla tych, którzy nie potrafią czytać”.

⁴⁸ B. Korzeniewski, „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814–1831), Warszawa 1934, s. 44.

oraz z historii, tworzył opowieści eklektyczne, w których występują czarno-białe figury: „Sześć pierwszych melodramatów Pixérécourta nosi podtytuł «drama», dopiero od roku 1802 autor zaczyna stosować do swoich utworów nazwę «melodramat» (poczynając od *La Femme à deux maris*)”⁴⁹. Wiele jego utworów to adaptacje bądź przeróbki dzieł uznanych twórców, jak Goethe, Schiller, Kotzebue i inni. Francuski pisarz wykorzystywał także wątki z angielskiej powieści gotyckiej. Przykładem może być *Coelina ou l’Enfant du mystère – Coelina albo Dziecko tajemnicy*, wystawiona w 1800 roku opowieść o sierocie, która wcześniej została pozbawiona domu, następnie została okradziona przez własnego wuja i była niepokoiona przez licznych lubieżników. Pierwszych widzów oszałamiała zwłaszcza dekoracja, niezwykle efekty sceniczne, dzieło scenografów i maszynistów, tłumy statystów. Na scenie można było zobaczyć „dzikie odludzie z ukształtowanymi plastycznie skałami, z młynem nad brzegiem potoku, spróchniałym mostem”⁵⁰.

Pixérécourt czerpał z awanturnych opowieści, domowych historii, tekstów literackich, ale stosował w swoich sztukach zabiegi i chwyt, które na stałe zadomowiły się w strukturze samego gatunku, jak np. nagle zwroty akcji, zaskoczenie, mieszanie komizmu z patosem, występowanie kontrastowo ujętych postaci, hiperboliczne gesty⁵¹. Inną charakterystyczną cechą sztuk Pixérécourta była funkcjonalizacja określonych przedmiotów, najczęściej z życia codziennego i nadanie im wyjątkowej roli w różnych sytuacjach jak np. zmieniające właścicieli kubki

⁴⁹ Na krótko przed Pixérécourtem Cuvelier de Trye użył tego określenia do swojej sztuki *Le Tribunal invisible ou le Fils criminel*, por. B. Tomaszewski, *Francuski melodramat...*, dz. cyt., s. 113. Inny przykładowy tekst Pixérécourta, który był inscenizowany również w Polsce to: *Ruiny Babilonu (Les Ruines de Babylone z 1810, inscenizacja polska 1812)*. Por. B. Pięczka, *Pixérécourt René-Charles Guilbert de*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 434-435.

⁵⁰ M-A. Allévy-Viala, *Inscenizacja...*, dz. cyt. s. 46.

⁵¹ F. Rahill, *The World of Melodrama*, dz. cyt., s. 42.

z trucizną, dźwięki zegara przerywające pełną napięcia scenę, specyficzne blizny i znaki, ułatwiające rozpoznanie oddzielonych od siebie w przeszłości członków rodziny, czy pojawiające się w zakończeniu, ukryte papiery rodowe, wyjaśniające ostatecznie całą sytuację. Pixérécourt odniósł wiele komercyjnych sukcesów: *Coelina* miała 387 wystawień. Francuski pisarz dawał swojej publiczności przede wszystkim jednak to, co ta chciała ujrzeć najbardziej, sens utracony w historii, obecność Boga w świecie zsekularyzowanym, ujawniająca się przez różne znaki.

Porewolucyjna melodrama francuska to kompozycja dramatyczna, napisana bądź prezentowana popularnej widowni. Początkowo była utożsamiana wyłącznie z pantomimą, widowiskiem scenicznym przeznaczonym dla niewyrobionej artystycznie publiczności w celu wywołania jej wzruszeń, strachu, płaczu i innych skrajnych emocji. Celom tym służyła schematyczna fabuła, a także charakterystyczni bohaterowie: dobry, prześladowany versus czarny charakter, najczęściej łotr, dążący do zniszczenia bohatera pozytywnego i jego otoczenia. Zakończenie we francuskim melodramacie miało charakter optymistyczny, zły protagonista był ukarany, a dobry bohater, żyjący w cnotie bądź jej broniący, dostawał nagrodę za swoją niezłomną postawę. Ewolucja pantomimy w melodramę sceniczną odbywała się stopniowo, sam Pixérécourt pisał, iż „melodrama jest niczym więcej niż dramą muzyczną, w której muzyka jest grana przez orkiestrę, a nie śpiewana”⁵².

Od początku istnienia melodramatu scenicznego bardzo ważną rolę pełniły w nim scenografia oraz tło muzyczne. Ich zadaniem było wspieranie fabuły poprzez intensyfikację zastosowanych środków muzycznych, wizualnych i potęgowanie efektów dramatycznych. Kres melodramatu scenicznego w stylu właściwym dla Pixérécourta i jego naśladowców nastą-

⁵² Por. G. de Pixérécourt, *Souvenirs de jeune âge*, “Théâtre choisi”, Vol. I, s. XXXVIII. Cyt. za: F. Rahill, *The World of Melodrama*, dz. cyt., s. 28.

pił około roku 1830, w 1834 francuski autor napisał ostatnią ze swoich sztuk zatytułowaną *Latude*. Niektóre elementy charakterystyczne dla melodramatu przeniknęły do innych gatunków, np. powieści Victora Hugo (*Nędznicy*) i Aleksandra Dumasa ojca (*Trzej muszkietierowie*, *Królowa Margot*, *Paulina*, *Hrabia Monte Christo*). W powieściowych melodramatach pisanych po 1830 pojawia się nowa, fascynująca pisarzy przestrzeń, czyli panorama wielkiego miasta. Najlepszym przykładem są tutaj *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue, publikowane w latach 1842–1843. Pełni ona w tej powieści identyczną funkcję, jak w melodramacie scenicznym, stając się nie tylko naturalną panoramą działań postaci, ale i przestrzenią labiryntową, pozbawioną stałych punktów orientacyjnych.

Sukces melodramatyizmu w XIX-wiecznych utworach scenicznych polegał na wzajemnym przenikaniu kultury popularnej i kultury wysokiej. Michał Masłowski zwrócił uwagę na rozpowszechnienie w romantyzmie francuskim wielkich, popularnych spektakli.

W widowiskach tych była ukryta specyficzna filozofia – w melodramatycznej i powierzchownej formie ukazywały ważne wydarzenia współczesności tak jak odczuwały je masy: w odniesieniu do moralnej perspektywy polityki, wyrażając popularną ideologię i jej często rewolucyjne tendencje oraz bezinteresowne, szlachetne porywy⁵³.

Autor wskazuje na *Kordiana* Słowackiego jako na

pierwszy dramat najlepiej realizujący estetycznie ideał romantycznego popularnego widowiska; mieszają się w nim i stapiają, jak u Szekspira, struktury tragiczne z powiewem historii i z widowiskowymi efektami dramatu lirycznego (opery): bohater

⁵³ Por. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 121. Więcej na temat związku i zależności francuskiej tragedii romantycznej od melodramatu czytaj w B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku*, dz. cyt., s. 110-112.

ukazany jest na tle różnorodnych dekoracji reprezentujących jego przejścia⁵⁴.

Ta widowiskowość sprawiła, iż melodramatyzm romantyczny⁵⁵ był popularny wśród odbiorców niezależnie od ich wieku czy pochodzenia społecznego. Wydana w Paryżu w 1817 anonimowa broszura, zatytułowana *Traité du mélodrame* podkreślała rolę melodramy jako remedium i odpowiedzi na chaos wywołany rewolucją⁵⁶. Melodramatyzm zmierzał więc do „usensownienia” każdego ludzkiego gestu, głosu i osoby w planie kosmicznym, a jednocześnie usytuowania tychże w znanych wszystkim sytuacjach. Atrakcyjnym dla odbiorców aspektem była demokratyczność melodramy – fabuła, składająca się z powtarzalnych schematów i postaci nie wymagała od odbiorców jakiegolwiek wiedzy, bazowała na tym, co było dla nich znane z życia codziennego. Dodajmy również, iż w ten sposób melodramatyzm romantyczny wywołał rewolucję estetyczną w zakresie przemian genologicznych, rozbijając tradycyjne gatunki literackie, jak chociażby tragedia, oraz redefiniując pojęcia grozy, wzniosłości, tragizmu czy patosu, doprowadzając do dominacji elementów ulegających z czasem popularyzacji, a w konsekwencji umasowieniu⁵⁷.

⁵⁴ M. Masłowski, *Gest...*, dz. cyt., s. 157.

⁵⁵ Więcej na temat tego, jakie walory inscenizacyjne dała drama scenie warszawskiej oraz jaką rolę odegrała w kształtowaniu się polskiego dramatu romantycznego: A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976, s. 40.

⁵⁶ Por. M. Glück, *The Romantic Bohemia and the Performance of Melodrama, [w:] Popular Bohemia. Modernism and Urban culture in Nineteenth – Century Paris*, Cambridge (MA) 2008, s. 45.

⁵⁷ Jak zauważają autorzy hasła ‘Melodramat’, teoria upatrująca w melodramacie pierwotną formę dramatu romantycznego jest sporna, gdyż: „1. Podobieństwo ogranicza się do strony zewnętrznej, widowiskowej, co się tłumaczy dostatecznie wpływem, jaki od początku w. XVIII teatr ludowy wywierał na wielki repertuar, nie dotyczy zaś ani charakterów, ani problematyki. Pixérécourt wyraźnie protestował przeciw temu

Wraz z rozwojem melodramatu scenicznego we Francji⁵⁸, trwała jego ekspansja w Anglii, gdzie słowo „melodrame” po raz pierwszy pojawiło się w recenzjach z przedstawienia Thomasa Holcrofta *A Tale of Mystery*, będącego przeróbką *Coeliny*,

rodowodowi, upatrując w indywidualizmie etycznym, jakiemu daje wyraz dramat romantyczny, element sprzeczny z konformistyczną moralnością melodramatu; 2. Dramat romantyczny pomyślany był jako rodzaj wielkiego repertuaru i stanowi raczej nowoczesną formę tragedii klasycznej. Natomiast nie ulega wątpliwości wpływ, jaki melodramat wywarł na dramat o tendencjach społecznych z okresu monarchii lipcowej”, L. Łopatyńska, G. Gazda, hasło ‘Melodramat’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, dz. cyt., s. 408. Przywołany sąd Pixérécourta ilustruje ironiczna wypowiedź Dyrektora z *Fausta* Goethego, pragnącego za wszelką cenę i dla zysku odnieść sukces w swojej „budzie” „z desek skleconej”:

Czekają, czym ich w zadziwienie wprawię.
 Choć przypodobać umiem się hołocie,
 Jak nigdy dzisiaj czuję się w kłopotcie:
 Nie w arcydziełach wprawdzie, mówiąc szczerze,
 Lecz strasznie ocytane te ludziska.
 Nic tylko dawaj im tu nowe, świeże,
 Głębokie a przyjemne widowiska.
 (...)
 Żeby się tylko dużo przy tym działo!
 Gapić się, patrzeć zawsze ludziom mało,
 Po to przychodzą. Jak się akcja gmatwa,
 Aż widz z podziwu oczy wybałusza,
 Wygrałeś z tłumem. Odtąd sprawa łatwa,
 Boś jego ulubieniec, bratnia dusza.
 Wyrób masowy: tego pragną masy.

J.W. Goethe, *Faust*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 6-8.

⁵⁸ Zmiany w zakresie francuskiego melodramatu scenicznego po 1830 roku, polegające na tym, iż w miejsce dobrych bohaterów zaczynają pojawiać się zbrodniarze, bandyci, mordercy, którzy jednocześnie zyskują przychyłność odbiorców, omówił wnikliwie D. Gerould, *Melodrama and Revolution*, [w:] *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, red. J. Bratton, J. Cook, Ch. Gledhill, London 1994, s. 51.

najsłynniejszego dramatu Pixérécourta. Holcroft spędził dwa lata we Francji i widział tam przedstawienia francuskiego autora, a następnie sam je adaptował. Angielska scena miała jednak wcześniej swoje własne inscenizacje, w których pojawiły się rozwiązania charakterystyczne dla melodramatu. Były to przede wszystkim przeróbki różnych dzieł literackich: Szekspira *Mnicha Lewisa*, *Zamczyska w Otranto* (1764) Horacego Walpole'a i powieści Ann Radcliffe, silnie akcentujące elementy gotyckie: motywy tajemniczych zamków, duchów, ingerencji sił nadprzyrodzonych czy też działania różnego rodzaju rzeźmieszków i ludowych bohaterów jak chociażby Robin Hood⁵⁹. W tych melodramatach element muzyczny był stopniowo redukowany i w końcu wyginał całkowicie⁶⁰, a przedstawienia takich autorów jak Edward Fitzball (twórca wielu scenicznych horrorów), Charles Dibdin, Douglas Jerrold stopniowo zacierały granice między teatrem a cyrkiem⁶¹.

Wczesny angielski melodramat sceniczny⁶² przede wszystkim sięgał do gotycyzmu; pokazywał znaki natury, które ujawniały się w wywołującej grozę scenerii. Duchy, wampiry i inne nieludzkie potwory, ciemne lasy, odludne zamki, trzęsienia ziemi były oznakami nie tylko sił przyrody, ale wyższego porządku. Bestie uosabiały siły zła i ciemności, ruiny zaś – mroczne sekrety ludzkiej duszy. Eksplorowano również historię, przedstawiając ją jako ważny kontekst działań indywidualnych emocji. Istotnymi postaciami angielskiego melodramatu stali się włamywacze, złodzieje koni, mordercy, z których najsłynniejszym był bohater wystawionej w roku 1842 sztuki *Sweeney*

⁵⁹ F. Rahill, *The World...*, dz. cyt., s. 106.

⁶⁰ Por. J.L. Smith, *Melodrama*, dz. cyt., s. 5.

⁶¹ Por. W. Ostrowski, hasło 'Melodrama', [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, dz. cyt. s. 405.

⁶² Informacje z poniższego akapitu pochodzą z prac: M.R. Booth, *Victorian Spectacular Theatre 1850–1910*, London 1981; H.J. Holder, *Sensation Theater*, [w:] *A Companion to Sensation Fiction*, red. P.K. Gilbert, Hoboken (NJ) 2011, s. 69-73.

*Todd, Demon Barber of Fleet Street*⁶³. W małych, nielicencjonowanych teatrach jak Adelphi Theatre, Princess's Theatre, Olympic Theatre, Surrey Theatre, Pavilion Theatre i wielu, wielu innych, dużym powodzeniem cieszyły się widowiska autorstwa Georga Colemana, Isaaca Pockocka, Mary Braddon, Paula Mervitta, Diona Boucicaulta, będące przeróbkami wielu uznanych utworów m.in. Waltera Scotta, Ann Radcliffe. W tych przedstawieniach eksponowano przede wszystkim muzykę, taniec, gestykulację (dużą popularnością cieszyły się zwłaszcza gesty obraźliwe i komiczne)⁶⁴. Z ważniejszych odmian melodramatu angielskiego wymieńmy pokrótce: melodramat gotycki, melodramat o kryminalistach czy też najpopularniejszy – melodramat mieszczański np. *The Lear of Private Life* W.T. Moncrieffa (1820), *Luke the Labourer* Johna Baldwina Buckstone'a (1826) i *The Rent Day* Douglasa Jerrola (1832). Przedstawiały one przede wszystkim życie biednych, ale szczęśliwych rodzin, złośliwych i pazernych arystokratów. Jednym ze stałych gości odwiedzających angielskie teatry, w których na scenach królowały sztuki melodramatyczne, był Charles Dickens.

Koniec wieku XIX oznacza również zmierzch tradycyjnego angielskiego melodramatu scenicznego. Zmienia się przede wszystkim przestrzeń. W sztuce *The Prince of Peace* z roku 1900 zostało zaprezentowane spektakularne zderzenie jachtu z parowcem na Tamizie, w *The Great Ruby* (1898) starcie dwóch antagonistów rozgrywa się w gondoli balonu, w *The White*

⁶³ Więcej na temat tego utworu oraz tytułowej postaci: S. Sondheim, *Larger than Life: Reflections on Melodrama and Sweeney Todd*, [w:] *Melodrama*, red. D. Gerould, dz. cyt., zwłaszcza fragment artykułu zatytułowany: *Sweeney Todd as a Melodrama of City Life*, tamże, s. 11-12.

⁶⁴ Por. M. Vicinus, *"Helpless and unfriended": Nineteenth-Century Domestic Melodrama*, [w:] *When They Weren't Doing Shakespeare: Essays on Nineteenth Century British and American Theatre*, red. J.L. Fisher, S. Watt, Athens 1989, s. 174-186; D. Mayer, *Encountering Melodrama*, [w:] *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, red. K. Powell, Cambridge 2004, s. 145-163.

Heather (1897) pojedynek głównych bohaterów ma miejsce na pokładach łodzi podwodnych. Melodramat rozwijał się również w Stanach Zjednoczonych, tam szczególnie modne stały się przeróbki utworów europejskich oraz adaptacje poczytnych powieściopisarzy jak chociażby Dickens czy Wilkie Collins. Był bardzo popularny na deskach niemieckich, gdzie sukces święciły stuki Augusta Kotzebuego (1761–1819, autora 220 komedii i tragedii), który z Guilbertem de Pixérécourtem dzieli „zaszczyt stworzenia najbardziej charakterystycznego gatunku teatralnego owych czasów – melodramatu”⁶⁵.

Podstawowe elementy melodramatu scenicznego zostały skodyfikowane w literaturze i w teatrze XIX wieku. W czasie jego rozwoju zadaniem autorów było systematyczne podsyćcanie uwagi odbiorców, na scenach pojawiają się wodospady, konie, goryle, zakopane i odkopane ciała⁶⁶. W drugiej połowie XIX wieku pisarze stają się uważnymi czytelnikami prasy, wyławiającymi z niej informacje dotyczące katastrof, erupcji wulkanów i trzęsień ziemi. Eksplorowana jest również literatura wcześniejsza, szczególnie powieść gotycka, egzotyczna, historyczna i romans. Wiele melodramatów opisywało zbrodnie i jej pogromców, w literaturze francuskiej powstawały utwory powiązane z życiem słynnego komisarza Vidocqua, w angielskiej dominowały historie o wspomnianym Sweeneyu Toddzie. Pod koniec lat 90. XIX wieku melodramat sceniczny stracił popularność na rzecz nowych gatunków: wodewilu oraz krótkich melodramatów awanturnicznych⁶⁷. Jak zauważa Ben Singer:

Wcześniejsze przedstawienia tego typu pełne były moralizatorskiego patosu, wychwalania niewinnych ofiar i ich mężnych wybawicieli. Wyznacznikami gatunkowymi nowego melodramatu

⁶⁵ A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. I, Warszawa 1975, s. 422.

⁶⁶ J. L. Smith, *Melodrama*, dz. cyt., s. 38.

⁶⁷ Por. M. Kilgarriff, *Rise and Fall of Melodrama*, [w:] tegoż, *The Golden Age of Melodrama*, London 1974, s. 15-26.

stały się wartka akcja, kaskaderstwo i podniecające spektakle, ukazujące niebezpieczeństwa i katastrofy, wsparte coraz wymyślniejszą maszyną sceniczną⁶⁸.

Polski melodramat sceniczny rozwinął się na deskach warszawskiego Teatru Narodowego za dyrekcji Ludwika Osińskiego⁶⁹, aczkolwiek już Wojciech Bogusławski, jego poprzednik, w latach 1809–1814 wystawił ponad 100 dram, a spektakle muzyczne, w tym i melodramat, stanowiły jedną trzecią całego repertuaru w tym okresie⁷⁰. Zbigniew Przychodniak uważa, iż sukces *Barbary Radziwiłłówny* Alojzego Felińskiego na deskach Teatru Narodowego w 1817 roku w Warszawie tworzyły elementy melodramatyczne, które w połączeniu z klasycznymi wyznacznikami tragizmu nadały tej historii nową, atrakcyjną dla odbiorcy jakość⁷¹. Drama zwycięża na scenie ze względu na jej „nieokiełznaną widowiskowość”:

Bezsprzeczne zwycięstwo frekwencyjne odnieśli bohaterowie takich teatralnych bestsellerów, jak: *Dziecko miłości* Augusta Kotzebuego (premiera 1815), *Biały pielgrzym* Guilberta de Pixérécourta (1815), słynny *Upiór* Charlesa Nodiera, Pierr’a Fran-

⁶⁸ B. Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności (*Sensationalism and the World of Urban Modernity*), przeł. Ł. Biskupski, W. Marzec, J. Słodkowski, A. Zysiak, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 178-179.

⁶⁹ Por. B. Korzeniewski, „Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym..., dz. cyt.

⁷⁰ Więcej na ten temat [w:] *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, opr. E. Szwanowski, Wrocław 1954, s. 48-59; D. Ratajczak, *Wstęp do: Polska tragedia neoklasytyczna*, Wrocław 1988, s. LV-LVIII.

⁷¹ „Sformułujmy główną hipotezę z brutalną szczerością: nieszczęśliwa Barbara Felińskiego przybyła do nas nie z wysokiego świata tragedii, lecz z trywialnej przestrzeni dziewiętnastowiecznego melodramatu”, cyt. za: Z. Przychodniak, *Alojzy Feliński, Barbara Radziwiłłówna. Między tragedią a melodramatem*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część I: Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i opracowanie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 124.

çois Adolphe’a Carmouche’a i Achillesa François Léonora de Jouffroy d’Abbans (1821), *Teresa czyli Sierota z Genewy* Victora Ducange’a (1822)⁷².

Na narodziny melodramatyzmu powieściowego złożyło się wiele czynników, także sytuacja na rynku księgarskim – książki przestały być dobrem luksusowym i stały się powszechnie dostępne. Obniżenie ich ceny wpłynęło na jakość prezentowanych historii, opowieść musiała być atrakcyjna także dla mniej wyrobionych czytelników, a więc powinna zawierać nieskomplikowane rozwiązania, przedstawiać emocje, pasje prezentowane przy pomocy powtarzalnych formuł i konwencji⁷³. Powieściowy melodramat narodził się w epoce wiktoriańskiej, w którym podstawowym rodzajem literackim, w odróżnieniu od literatury epoki romantyzmu, stała się powieść, szczególnie zaś ta, która przedstawiała bohaterów poddanych panoramicznemu oglądowi w przestrzeni miejskiej, tak, jak mamy to w prozie Dickensa, w której następuje polaryzacja świata, a poszczególni bohaterowie stają się wiernymi odbiciami krańcowych wartości aksjologicznych. Takie „moralne pary”, używając określenia Northropa Frye’a⁷⁴, wzajemnie dopełniające się w działaniu, tworzą jedność różnych idei. Wiktorianizm był epoką, w której postromantyczny bunt musiał zostać na powrót zrekonstruowany⁷⁵.

⁷² Tamże, s. 128.

⁷³ Zjawiska te omawiałem w tekście: *Stanisław Ignacy Witkiewicz i Queenie Dorothy Leavis – dwie modernistyczne wizje publiczności literackiej*, [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, red. J. Degler, Słupsk 2013. Por. również klasyczną książkę I. Watta, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, tam zwłaszcza rozdział *Narodziny powieści a czytelnicy*.

⁷⁴ N. Frye, *Dickens and the Comedy of Humors*, [w:] *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute*, red. R.H. Pearce, New York 1968, s. 49.

⁷⁵ Por. A.M. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977, s. 23.

Czynnikami warunkującymi ekspansję melodramatyizmu był rozwój wielkich skupisk ludności, narodziny tłumu, którego działanie rozumiane jest w ramach „społeczeństwa spektaklu”⁷⁶, industrializacja przestrzeni, jej nienaturalność polegająca na ukazywaniu otoczenia jako terytorium wykreowanego wyłącznie przez człowieka: fabryki, ulice, samochody, banki, giełdy to miejsca zdesakralizowane. Życie w mieście zaczynało nabierać charakteru fragmentarycznego, przypadkowego i sensacyjnego. Do popularności melodramatyizmu w literaturze przełomu XIX i XX wieku przyczyniły się także czynniki ekonomiczne związane z rynkiem prasowym, takie jak popularność tanich gazet czy dominująca w nich praktyka „serializacji”. Wielkim powodzeniem cieszyły się dramatyczne i sensacyjne historie, bardzo szybko podchwytywane przez ówczesną prasę. Wymieńmy dwa najbardziej znane, spopularyzowane przez środki masowego przekazu przykłady: pojawienie się Kaspara Hausera w 1828 roku w Norymberdze i do tej pory niewyjaśnione morderstwa tzw. Kuby Rozpruwacza (Jack the Ripper) w Londynie w latach 1888–1897.

W XIX wieku melodramatyzm pojawił się w powieści⁷⁷. Niektórzy badacze uważają, iż jego zadomowienie się w prozie związane jest z rozwojem tekstów realistycznych i naturalistycznych, jednakże Raymond Williams⁷⁸ zauważa, że naturalizm przypisywał środowisku decydujący wpływ na działanie posta-

⁷⁶ Por. R. Sennet, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009, a także M. Glück, *The Romantic...*, dz. cyt., s. 24.

⁷⁷ B. Pięczka i A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Słownik literatury...*, dz. cyt., s. 374. Autorzy wskazują na kilka znaczących dla melodramatu powieściowego motywów, takich, jak: motyw zagrożonej cnoty, mezalians, motyw nieodwzajemnionej miłości, motyw bezgranicznego opętania miłością, motyw obłąkania, tamże, s. 374-375.

⁷⁸ R. Williams, *Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism*, [w:] *English Drama: Forms and Development. Essays in Honour of Murial Clara Bradbrook*, red. R. Williams, M. Axton, Cambridge 1977, s. 203-225.

ci, które jest zarówno przyczyną jego motywacji, jak i skutkiem, natomiast w melodramatyzmie, środowisko ma charakter ornamentacyjny, występuje w charakterze tła dla melodramatycznej niezwykłości. Tak też jest i w analizowanych powieściach Andrzeja Struga; zarówno biedotę, jak i miliardarów, a także arystokratów pochłaniają te same problemy. W obrazowaniu naturalistycznym ma swoje początki odwaga z jaką zaczęto przedstawiać w powieściach sceny erotyczne⁷⁹, atrakcyjność *Dziejów grzechu* polega wszak na mieszaniu wielu konwencji, m.in. naturalistycznej z romansową.

2. Melodramatyzm powieściowy w myśli krytycznej – wybrane głosy od XIX do XXI wieku

Badanie melodramatyizmu w różnych wytworach kultury rozwijało się dotąd przede wszystkim w pracach poświęconych początkom kina⁸⁰, studiach nad melodramatem scenicznym, analizach przedwojennej literatury popularnej⁸¹. Szczególnie nieme kino, także kino polskie, doczekało się ciekawych opraco-

⁷⁹ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974, z. 2, s. 25.

⁸⁰ Zwłaszcza kina amerykańskiego: „Melodramat jest podstawową zasadą amerykańskiego kina. Nie jest skodyfikowanym gatunkiem, jak western czy horror, nie jest też formą dewiacji tradycyjnej narracji realistycznej, nie może być również traktowany tylko jako film dla kobiet, opowieść o kryzysie rodziny, nawet jeśli niesie w sobie elementy charakterystyczne dla tego typu przekazu. Jest formą dramatyczną, zawierającą prawdy moralne przedstawione w sposób emocjonalny poprzez dialektykę patosu i akcji”, L. Williams, *Melodrama Revised*, [w:] *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, red. N. Browne, Berkley 1998, s. 42. Więcej na temat roli melodramatyizmu w pierwszych latach kina niemego: B. Langford, *Before Genre: Melodrama*, [w:] *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005, s. 29-54.

⁸¹ Patrz pozycje wymienione w bibliografii niniejszej książki.

wań związanych z tym tematem⁸². Choć refleksja nad powieściowym melodramatyzmem zintensyfikowała się w latach 70. XX wieku na Zachodzie, to sam termin występował wcześniej, jego wprowadzenie do krytyki na określenie pewnych zabiegów literackich wywołane jest rozwojem literatury popularnej na przełomie XIX i XX wieku.

Już w połowie XIX wieku zaczęły pojawiać się w literaturze europejskiej powieści wyznaczające melodramatyczny kanon zachowań i prezentujące charakterystyczne dla nich postacie. Warto tu wymienić chociażby *Hrabiego Monte-Christo* Aleksandra Dumasa ojca z 1845 roku. Czytelników poruszała historia Edmunda Dantèsa, niesłusznie osadzonego w ciężkim więzieniu na wyspie If, który wobec sprzysiężenia wielu złych osób staje się ofiarą i musi uzyskać wiedzę o przyczynach swojego losu, a następnie usunąć się ze świata wraz z wykupioną niewolnicą Hayde. Innym znanym melodramatem powieściowym była *Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa syna z 1848, w której pełna perypetii miłość Armanda Duvala do kurtyzany Małgorzaty Gautier kończy się śmiercią cierpiącej na gruźlicę bohaterki. Nie sposób nie wspomnieć o *Nędznikach* Victora Hugo z 1862 roku. Elementów melodramatycznych nie brakuje również w cyklu Balzakovskiej *Komedii ludzkiej*.

W literaturze polskiej wraz z sukcesem powieści realistycznej w latach 80. XIX wieku, której najpełniejszą realizacją były książki Orzeszkowej i Prusa, powodzeniem u czytelników cieszyły się powieści popularne, publikowane głównie na łamach czasopism. Teksty te realizowały estetykę mimetyczną, ale przedstawiona w nich wizja świata została ukształtowana przez „kategorie emotywnie i etyczne”⁸³. W pierwszych latach

⁸² A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.

⁸³ T. Sobieraj, *Codziennosc melodramatów i sensacji. O konwencjach fabularnych polskiej powieści popularnej okresu pozytywizmu*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 365. Sobieraj zwraca

XX wieku ukazało się sporo powieści, które możemy uznać za sentymentalne melodramaty⁸⁴. Po formuły i schematy znane z melodramatu sięgali: Leo Belmont (*Diablica* 1922, *Zaślubiny śmierci* 1927, dylogia *Pani Dubarry* z 1927), Kornel Makuszyński (*O duchach, diablach i kobietach* z 1927, *Człowiek znaleziony w nocy* z 1932 roku). Powieściowe melodramaty pisali twórcy mniej znani, swego czasu niezwykle poczytni: Wanda Grot-Bęczkowska (choćby *Marzycielka. Powieść współczesna* z 1900), Juliusz German (przykładowo *Iwonka* 1925, *Jacek. Powieść o prześlicznym chłopcu* 1928), Waław Grubiński (choćby *Pijani* z 1907, *Niewinna grzesznica* z 1925), Tadeusz Jaroszyński, Stefan Kiedrzyński, Alfred Konar, Tadeusz Kończyc, Julian Krzewiński (zwłaszcza *Zmierzch* z 1901), Antoni Marczyński, Tadeusz Dołęga-Mostowicz (liczne powieści, wymieńmy dwie: *Świat pani Malinowskiej*, *Trzecia płeć*, obie z 1934⁸⁵), oczywiście Maria Rodziewiczówna, Mieczysław Srokowski (*Kult ciała* z 1910), Paweł Staśko. Poczytnym melodramatem z wyraźnym akcentem komediowym w dwudziestoleciu międzywojennym była *Dzikuska* Ireny Zarzyckiej (1927). Elementy melodramatyczne pojawiają się w *Nocach i dniach* Marii Dąbrowskiej (1932), czy w formie gier z literaturą popularną w *Zazdrości i medycynie* Michała Choromańskiego (1933).

Nie powstało jednak na przełomie XIX i XX wieku studium krytyczne poświęcone obecności melodramatyzmu w prozie, pojawiały się za to luźne uwagi o charakterze wartościującym

uwagę na system wartości propagowany przez powieść popularną okresu pozytywizmu, będący konglomeratem „norm etycznych i aksjologicznych pozytywizmu oraz biedermeieru”, tamże, s. 382.

⁸⁴ Por. M. Grzędzińska, *Przepis na meloromans*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio F. XXXII, 1977. Oczywiście elementy melodramatyczne pojawiają się także w arcydziełach epoki, choćby w *Nad Niemnem* (mezalians) czy *Lalce* (postacie uwodzicieli).

⁸⁵ Więcej na temat tych powieści w ciekawym artykule S. Kwak, *Problem płci w literaturze popularnej okresu międzywojennego: samiec i impotent w prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4.

i przyczynkowym. Przywołajmy kilka wybranych głosów⁸⁶. W ciekawym znaczeniu terminem „melodramatyzm” posługuje się Aleksander Świętochowski, jego uwagi dotyczą twórczości Bolesława Prusa. Autor *Dumań pesymisty* pokazujący w jednym ze swoich pierwszych tekstów, zatytułowanym *Fabrykacja skandalu* („Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 19), negatywny wpływ opowieści brukowych o Barbarze Ubryk, Izabeli, królowej hiszpańskiej i innych bohaterkach popularnych romansów i ich szkodliwe działanie przede wszystkim na dzieci i ludzi słabo wykształconych. Krytyka kultury masowej pojawia się w wielu tekstach Świętochowskiego, np. w *Śnie prasy naszej* („Prawda” 1891, nr 36) pisał o upadku kultury czytelniczej, czyli systematycznym niwelowaniu znaczenia książki przez jej drukowanie w odcinkach, dostępności w nastawionym na zysk przemyśle księgarskim, utowarowieniu książki we współczesnych sklepach: „Zresztą na prowincji leżą w magazynach galanteryjnych obok innych wyrobów. Kobiety trudniące się sprzedażą nie mają wyobrażenia ani o literaturze, ani nawet o bibliografii”⁸⁷. Standaryzację właściwą dla literatury popularnej odnajduje krytyk chociażby w powieściach Sienkiewicza⁸⁸, jedną z nich może być

⁸⁶ Szczegółową analizę głosów krytycznych np. pierwszych czytelników i recenzentów powieści Orzeszkowej przeprowadził K. Kłosiński, *Powieść jako melodramat*, [w:] *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, dz. cyt.

⁸⁷ A. Świętochowski, *Sen prasy naszej*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 494-495.

⁸⁸ Na rolę melodramatyzmu w twórczości Sienkiewicza zwracała uwagę szkicowo J. Sztachelska w tejsze: *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003, s. 33-34, por. zwłaszcza fragment: „Melodramatyzm Sienkiewiczowskich fabuł wiąże się z głęboko ironiczną postawą ich twórcy wobec tworzywa pisarskiego, co, jak się wydaje, tłumaczy poniekąd jego przywiązanie do tradycyjnych metod konstruowania narracji i komentarza odautorskiego, tej jedynej przestrzeni pisarskiej wolności, a także posługiwanie się – staje się to widoczne na szerszą skalę w powieściach współczesnych – zamaskowanym kluczem odwołań intertekstualnych, czasem bardzo subtelnych i wyrafinowanych, mających bowiem za cel uruchomienie szerokiego kontekstu kulturowego Europy”, tamże, s. 34.

sposób wykorzystania pojedynków w jego prozie⁸⁹, będących elementem różnego rodzaju schematyzacji: „Powieściopisarski szablon je zachował i chętnie przedstawia, bo one stanowią mocny efekt i ułatwiają wyobraźni autora wynajdywanie drażniących czytelnika pomysłów”⁹⁰.

Tego typu detale warsztatu pisarskiego, z wyrozumiałością wskazywane w prozie Litwosa⁹¹, w tekstach Prusa nie znajdują już u Świętochowskiego aprobaty, szczególnie krytycznie charakteryzuje on wczesne opowiadania i nowele autora *Lalki*, jak chociażby krótkie teksty w rodzaju *Pałacu i rudery* (pierwodruk w „Gazecie Polskiej” 1875, nr 194-217, wyd. I – Warszawa 1875), zwane przez niego tragikomediami, gdzie „obok rześzystych wytrysków śmiechu toczą strumienie krwi i łez łożyskiem melodramatu”⁹². Świętochowski zauważa, iż elementy pojawiające się w tej powiastce są charakterystyczne dla całej późniejszej twórczości Prusa. Krytyk wyszczególnia m.in. świat spolaryzowany, niedolę przeciwstawioną zbytkowi, prezentację szlachetnych wynalazców, marzycieli, filantropów wadzących

⁸⁹ A. Świętochowski, *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, dz. cyt., s. 169. Pierwodruk: „Prawda” 1884, nr 27-32.

⁹⁰ Tamże, s. 170.

⁹¹ Sienkiewicz miał o melodramacie raczej negatywne zdanie, pisząc o dramacie *Czartowska ława* Galasiewicza, zauważa: „W melodramacie, w sztuce przeznaczonej dla niższych warstw, gdzie chodzi o efekta nadzwyczaj wyraziste i jaskrawe, takie figury są może potrzebne i dadzą się usprawiedliwić, ale *Czartowska ława* jest czymś lepszym i autor może się zamierzyć na coś lepszego niż melodramat. Zdanie to opieram na innych postaciach i na takich właśnie, które ze sfery ludowej nie wychodzą”, tegoż, *Mieszaniiny literacko-artystyczne, Dzieła*, wyd. zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego, t. L, Warszawa 1950, s. 106-107. Pełne wydanie ukazujących się w „Niwie” w latach 1879–1881, podpisanych pseudonimem „Litwos” szkiców ukazało się w dwóch tomach w Warszawie w 1902 roku.

⁹² A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, dz. cyt., s. 281. Pierwodruk: „Prawda” 1890, numery 32-39.

się w sposób nieprzemyślany i frazesowy ze światem, przesadę w zakresie charakterystyki sylwetek innych bohaterów. Przejawem melodramatyzmu będą dla Świętochowskiego w prozie Prusa: brak umiaru w zakresie pokazywania świata przedstawionego, tajemnica skrywana przez postaci, śmierć niewinnych bohaterów, w tym i dzieci, gwałtowne czyny popełniane w akcie niekontrolowanej zemsty – „wszystko to są środki artystyczne starego melodramatu”⁹³.

Świętochowski kilka utworów prozatorskich Prusa nazywa wprost melodramatami: *Przekłęte szczęście* z 1876 roku (pierwodruk w „Kurierze Warszawskim” numery 103-114), *Dusze w niewoli* z 1877 (pierwodruk: „Kurier Warszawski” numery 24-68) i późniejsza o kilka lat *Omyłka* z 1884 roku (pierwodruk w „Kraju” numery 49-53). We wszystkich wymienionych tekstach rażą autora *Dumań pesymisty* momenty, gdy „humorysta nastroi się poważnie” i „wpada zwykle w melodramat”⁹⁴. Najmniej melodramatyzmu jest w *Przekłętym szczęściu*, ale *Dusze w niewoli* są dla niego opowieścią jawnie melodramatyczną: „Jeszcze więcej tych ciemnych nieprawdopodobieństw, pomieszanych z chichotliwą farsą, zawiera drugi melodramat pt. *Dusze w niewoli*”⁹⁵. Melodramatyzm jest w uwagach autora *Dumań pesymisty* wynikiem metody, polegającej na łączeniu w jednym tekście elementów nacechowanych emocjonalizmem, dysharmonią tematów i motywów, jak chociażby przesadne nagromadzenie sztucznie ze sobą połączonych wydarzeń, nieumotywowaną fantastyką, przewagą farsy, karykatury, szczególnie, jeśli chodzi o charakterystykę malarza Lechowicza, głównego bohatera *Dusz*, nad realizmem opowieści.

Zarzut braku prawdopodobieństwa sformułował również Świętochowski, pisząc o *Omyłce*: „Trzecim, najjaskrawszym, wyzutym z wszelkiego prawdopodobieństwa i miejscami odra-

⁹³ Tamże, s. 282.

⁹⁴ Oba cytaty: tamże, s. 298.

⁹⁵ Tamże, s. 298.

zającym melodramatem jest *Omyłka*, będąca istotnie wielką, ledwie zrozumiałą omyłką talentu autora⁹⁶. Uwagi krytyka są tutaj szczególnie ironiczne, gdyż ich adresatem nie jest początkujący autor, ale uznany już pisarz. Zarzuty odnośnie do melodramatyzmu Prusa zostaną również powtórzone w uwagach ogólnych Świętochowskiego, który wytknie pisarzowi, iż wiedza autora *Lalki* jest pretensjonalna, a jego osobista postawa pozbawiona dystansu do własnej twórczości. Do melodramatyzmu Prusa Świętochowski powróci w rozprawie poświęconej Janowi Lamowi⁹⁷, wskazując łączące ich podobieństwa, w tym „podobną zdolność do karykatury i szybkiego przechodzenia od niej do czułościowej melodramatyczności”⁹⁸.

Z kolei Antoni Potocki, pisząc o *Fudze Bacha* (1892) Estei, zauważył, iż opis osobliwości w jej utworach polega wyłącznie na deskrypcji basenów w hotelach położonych w egzotycznych miejscach, a kilka tysięcy stron w powieści jest wypełnionych wyłącznie perypetiami związanymi z działaniami romansowych amantów i amantek: „Flirt więc może się odbywać na dnie przepaści, na cmentarzu arabskim, na szynach przed nadbiegającym pociągiem, wobec płynącego po oceanach lodowca (...)”⁹⁹. Potocki konstatuje, iż zarówno Esteja, jak i Rodziewiczówna realizują swoistą „produkcję” powieści, tworząc swoje utwory jakby w „odlewni stereotypów”¹⁰⁰. Ten sam badacz, charakteryzując sztukę sceniczną w latach 1870–1880, zauważył, iż melodramaty, obok fars i krotocwil, były najbardziej dopracowanymi sztukami, „w czym leży zapewne znamienna charakterystyka czasów”¹⁰¹. Stan ten związany jest, według krytyka, z zadaniami dydak-

⁹⁶ Tamże, s. 300.

⁹⁷ A. Świętochowski, *Jan Lam*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, dz. cyt., s. 369, pierwodruk: „Prawda” 1886, numery 33-37.

⁹⁸ Tenże, *Jan Lam*, dz. cyt., s. 369.

⁹⁹ A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 270.

¹⁰⁰ Tamże, s. 285.

¹⁰¹ A. Potocki, *Polska literatura współczesna. Kult zbiorowości 1860–1890*, Warszawa 1911, cz. 1, s. 193.

tycznymi i tendencjami publicystycznymi ówczesnej sztuki, która sprawiała, iż autorzy popadali w nałóg „pisania ról, nie zaś stworzenia postaci”¹⁰². Potocki wskazuje kilku pisarzy tworzących melodramaty, przede wszystkim zaś Pawła Koźmińskiego, autora *Tajemnic Warszawy*, *Złego ducha*, *Dzieci Starego Miasta*, *Bobo*, autora tekstów dla ogródkowych teatrzyków i warszawskich pisemek humorystycznych. O melodramatyzmie w utworach prozatorskich pisał również w swojej debiutanckiej rozprawie Andrzej Strug¹⁰³. Autor, analizując *Ludzi bezdomnych* i *Promienia*, zauważa, iż Żeromski jako jeden z niewielu pisarzy nie melodramatyzuje w swojej twórczości zagadnień społecznych, przedstawiając je z największą powagą. Dla młodego Struga melodramatyzm dyskwalifikuje literaturę mającą aspiracje do zajmowania się poważnymi sprawami.

Za ważną, wydaną w latach 30. XX wieku pracę, dotyczącą melodramatu scenicznego, ale rozpatrującą jego wyjątkowość w szerszym kontekście, należy uznać książkę Bohdana Korzeniewskiego, zatytułowaną „*Drama*” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814–1831) z 1934 roku¹⁰⁴, która, oprócz analiz stosunków w teatrze, przynosi próbę socjologii odbioru melodramatu:

Tymczasem porewolucyjny proces demokratyzacji, w Polsce może powolniejszy, ale nie tak znowu bardzo różny niż we Francji,

¹⁰² Tamże, s. 193.

¹⁰³ T. Galecki, *Stefan Żeromski*, [w:] *Charakterystyki literackie*, Lwów 1902, s. 24. Jest to rozprawa wyróżniona na konkursie literackim zorganizowanym na cześć Henryka Sienkiewicza w 1901 roku we Lwowie. Więcej na temat działalności krytycznej Struga i wspomnianej rozprawy: H. Karwacka, *Krytyka literacka A. Struga*, „Prace Polonistyczne” 1959, s. XV; E. Rosiak, *Andrzej Strug jako krytyk literacki*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1964, t. 16.

¹⁰⁴ B. Korzeniewski, „*Drama*” w *warszawskim Teatrze Narodowym...*, dz. cyt. Rozprawa została przedrukowana [w:] B. Korzeniewski, *Drama i inne szkice*, Wrocław 1993, s. 11-72. Powyżej korzystam z pierwszego wydania książki.

uczynił odbiorcami kulturalnymi ludzi o wrażliwości świeżej i nieokrzeseanej, ani w ząb nie wyznających się na subtelnościach starej sztuki¹⁰⁵.

Korzeniewski utożsamia melodramat sceniczny z tytułową dramą, uważając ją za gatunek nastawiony na szerszego odbiorcę. Za przyczyny popularności dramy na scenie Teatru Narodowego za dyrekcji Ludwika Osińskiego latach 1814–1831 uważa „wyjałowioną literackość tragedii”¹⁰⁶, sprawiającą odwrót widzów od teatru, zatrzymany dopiero kolejnymi inscenizacjami melodramatów *Dziecko miłości*, *Dziewica szczęścia* Kotzebuego czy *Machabeuszy* Jeana Cuveliera, Franza Grillparzera (*Matka rodu Dobratyńskich*), Ludwika Adama Dmuszewskiego (*Maria Królowa Szwedzka*), Jana Nepomucena Kamińskiego (*Gonta i jego towarzysze*).

Korzeniewski pisze także o znaczącym wpływie melodramatów na twórczość Juliusza Słowackiego:

wrażliwa fantazja Słowackiego! – Wszakże tak chętnie szła w te papierowe lasy, odwiedzała chatki pustelników, przysiadła zadumana wśród ruin i skał, nasłuchiwała płaczu niewinności więzionej w lochu¹⁰⁷.

Melodramat to dla niego:

sztuka łatwych, powierzchownych efektów uczuciowych. Wywoływanie tych wzruszeń niejako podskórnych, które stanowią powszednie życie uczuciowe widza – jako cel, i uproszczenie, przesada w budowaniu sytuacji i charakterów – jako ułatwiona znakomicie do tego celu droga¹⁰⁸.

Melodramat narusza zasadę trzech jedności, miesza patos z komizmem, oferuje bogactwo wątków akcji, ciągle zmiany dekoracji.

¹⁰⁵ Tamże, s. 13.

¹⁰⁶ Tamże, s. 9.

¹⁰⁷ Tamże, s. 86.

¹⁰⁸ Tamże, s. 22.

W krytyce światowej przełomem w badaniach nad melodramatyzmem rozumianym jako kategoria antropologiczna była książka Petera Brooksa, rozpatrująca melodramatyzm w powieści drugiej połowy XIX wieku: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. W związku z pionierskim znaczeniem tej pozycji oraz wpływem na niniejszą pracę trzeba poświęcić jej kilka akapitów. Autor nie tylko analizuje podstawowe schematy, postacie i światopogląd francuskiej melodramy scenicznej z lat 1790–1830, ale przede wszystkim rozumie ją jako ponadczasowe zjawisko kulturowe obecne w różnych wytworach sztuki. Melodramatyzm jest przez niego interpretowany jako kategoria estetyczna w sensie largo, czyli obejmująca wiele wytworów sztuki i charakteryzująca się przede wszystkim określonym sposobem ponownej sakralizacji świata, poddanego wcześniej gwałtownym przemianom, polegającym na aksjologicznym wypełnieniu pustki zaistniałej na skutek nieobecności transcendencji. Świat ten nacechowany jest „powtarzalnością takich form ekspresji i wzorów, które mogą być przedmiotem do analizy: formalnej, socjologicznej i psychoanalitycznej”¹⁰⁹. Według badacza nasilenie się obecności estetyki melodramatycznej jest stopniowe i intensyfikuje się od czasów Rewolucji Francuskiej aż po dzień dzisiejszy, czego dowodem może być triumf melodramatyzmu w sztukach plastycznych, w powieści i w kinie.

Brooks posługuje się określeniem *moral occult*, czyli: „domeną sił duchowych i imperatywów, które nie są jasno widoczne w rzeczywistości, ale wierzymy, że one tam są i które muszą być odkryte, zarejestrowane i wyartykułowane”¹¹⁰. Pisarze wykorzystujący melodramatyzm w swoich utworach odmawiają zgody na to, że świat został kompletnie pozbawiony transcendencji i lokują ją w etycznej grze indywidualnego umysłu, spersoni-

¹⁰⁹ P. Brooks, *Preface 1995*, [w:] *The Melodramatic Imagination*, dz. cyt. s. IX.

¹¹⁰ Tamże, s. 20.

fikowanej następnie w działaniu poszczególnych postaci. Dla Brooksa elementy melodramatyczne są „formą postsakralnej ery, w której następuje polaryzacja i hiperbolizacja sprzecznych sił”¹¹¹.

Melodramatyzm zakłada odbudowę świata w ramach działań, dla których prawzorem są mity i rytuały. Badacz wyjaśnia przymiotnik ‘melodramatyczny’ jako

tryb dramatyzacji, zwłaszcza w ramach reprezentacji i intensywność oddziaływania moralnego w świadomości bohaterów (...) postacie inscenizują natężoną i hiperbolizowaną dramę, czyniąc odwołania do czystego i dwubiegunowego schematu dobra i zła, światła i ciemności, zbawienia i potępienia¹¹².

Melodramatyzm oznacza dla niego swego rodzaju system światopoglądowo-filozoficzny, stosowany przez takich prozaików, jak Balzak, Hugo, James, Dickens, Conrad, Dostojewski, umieszczających swoich bohaterów w punkcie skrzyżowania sił etycznych i konfrontujących ich role w potyczce tych sił. Według Brooksa w powieściach wymienionych autorów (w swojej książce zajmuje się on przede wszystkim ich utworami) melodramatyzm jest kluczem do zrozumienia ich twórczości, ale też i do twórczości innych pisarzy drugiej połowy XIX wieku.

Inny wyznacznik melodramatyzacji prozy stanowi fakt, iż w tekstach wymienionych autorów bardzo często pojawiają się słowa związane z teatrem: drama, dramatyzować, które są efektem teatralizacji fabuły. Jak zauważa krytyk, u Balzaka mamy do czynienia z niezwykle intensywną dramatyzacją ludzkich spotkań:

Balzak używa hiperbolicznych figur, krzykliwych, pretensjonalnych zdarzeń, relacji i zamaskowanych postaci, porwań, trucizn zwalniających akcję, sekretnych stowarzyszeń, tajemniczych powiązań rodowych i innych elementów z dramaturgicznego re-

¹¹¹ Tamże, s. VIII.

¹¹² Tamże, s. XIII.

pertuaru, które zazwyczaj są przedmiotem krytycznych ataków, przedstawiając swój głos, jako melodramatyczne, ciągle uderzenia, przez które patrzy się na świat w kolorowych okularach¹¹³.

Świat w prozie Balzaka zostaje zdefiniowany przez ukryty manicheizm, a narracja pokazuje konflikt dobra i zła. Ekspresywne działanie postaci odzwierciedla istotę całego wszechświata, który jest równie dynamiczny i niespokojny. Celowość wprowadzenia melodramatyzmu przez autorów, o których Brooks pisze, uzasadniona jest potrzebą sygnalizowania innego, lepszego porządku, postaci Balzaka „traktują gesty i przedmioty ze świata realnego, z życia socjalnego, jako metaforę, które odsyłają nas do sfery spirytualistycznej i ukrytego znaczenia moralnego”¹¹⁴. W melodramatyzmie istotne są zwłaszcza gesty, będące autentycznym „językiem natury”. Elementy składające się na ekspresję twarzy są składnikami wiadomości, łączą się w rozbudowane ciągi znaczeniowe: „powieść przedstawia interpretacje ludzkiego bycia jako odcyfrowanie gestów”¹¹⁵. Jednak w prozie pisarze stosują gesty jako tropy ze znacznie głębszymi implikacjami niż ma to miejsce na scenie. Stają się one tam inskrypcją znaczenia¹¹⁶. Gestykulacja czy ubiór są istotne poprzez ich prezentację, za pomocą metafor, następuje „transfer znaczenia w inny kontekst (...). „Gesty wywołują znaczenie będące poza literalną konfiguracją”¹¹⁷. W ten sposób w melodramatyzmie świat ma naturę metaforyczną, a sednem fabuły melodramatu jest dramat etyczny oparty na schemacie manichejskim, zakładającym potyczkę dobra i zła oraz przekonanie, iż świat jest zdeterminowany przez fundamentalne relacje

¹¹³ Tamże, s. 3.

¹¹⁴ Tamże, s. 9.

¹¹⁵ Tamże, s. 78.

¹¹⁶ Najwięcej uwag dotyczących gestów poświęca Brooks, analizując prozę Balzaka. Gesty występują tam w roli środka, służącego pokazaniu „ukrytej siły moralnej”. Tamże, s. 110.

¹¹⁷ Tamże, s. 9-10.

psychiczne i kosmiczną siłę etyczną. Ten konflikt wywołuje potrzebę rozpoznania i skonfrontowania ze złem w celu jego pokonania i usunięcia, dla oczyszczenia porządku moralnego. Innym ważnym pojęciem w książce Brooksa jest *tableau*, czyli moment, w którym działanie postaci zostaje „zamrożone” w jednej scenie i staje się „jakby ilustracją, wizualną sumą emocjonalnej sytuacji”¹¹⁸. *Tableau* daje czytelnikowi przez pierwotne emocje, możliwość przeżywania wraz z postacią, ukrytej struktury tego świata.

Elementy melodramatyczne w prozie polskiej przełomu XIX i XX wieku były sporadycznie wskazywane przez polskich badaczy współczesnych. Mieczysław Jankowiak pisał o używaniu konwencji melodramatu w *Bez dogmatu* i *Quo vadis* Sienkiewicza w kontekście ironii i zauważył, iż

melodramatyzm jest kategorią estetyczną o silnym nacechowaniu filozoficznym. Kategoria ta oznacza wybór określonych kryteriów, norm, wartości, również zaakcentowanie patosu, odczucia irracjonalności i przypadkowości życia jednostkowego i zbiorowego; przewagi spontaniczności nad analizą i refleksją¹¹⁹.

Powołując się na Jamesa L. Smitha, wyróżniającego melodramat tryumfu i klęski, Jankowiak określa *Bez dogmatu* jako melodramat klęski, a *Quo vadis* nazywa melodramatem tryumfu. Krytyk zauważa, iż w *Bez dogmatu*: „melodramatyzm otworzył perspektywę na nowe przestrzenie duchowych przeżyć, przestrzenie zarówno wrogie, nieprzyjazne, jak i swojskie, przyjazne”¹²⁰. Estetyka charakterystyczna dla melodramatu, na co zwracał uwagę Jan Błoński, była również wykorzystywana przez Stanisława Wyspiańskiego¹²¹.

¹¹⁸ Tamże, s. 48.

¹¹⁹ M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1991, s. 57.

¹²⁰ Tamże, s. 61.

¹²¹ J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, Kraków 2007, s. 44.

W świetnej książce Krzysztofa Kłosińskiego¹²² na szczególną uwagę zasługuje analiza *Chama Orzeszkowej*: „Orzeszkowa oparła budowę znaczeniową powieści na melodramacie, co natychmiast spostrzegła krytyka, poddając pomysł pisarki drobiazgowemu rozbirowi”¹²³. Śledząc uwagi odbiorców i zarazem krytyków powieści Orzeszkowej, Kłosiński zauważa: „Mówiąc krótko: krytycy teatralni rozpoznają w utworach o tematyce ludowej, a więc tradycyjnie «niskiej», technikę przedstawiania właściwą melodramatowi i aprobują nie tylko tę technikę, ale i trafność jej połączenia z realizmem”¹²⁴. Melodramatyzm jest obecny w powieści autorki *Nad Niemnem* na poziomie organizacji znaczenia w świecie zdesakralizowanym „o zachwianej spójności społecznej”¹²⁵. Świat ten stanowił odpowiedź na zanik wizji tragicznej w sytuacji, w której brak jest, w wyniku kryzysu tradycyjnych wartości, podstaw społecznych organizujących

¹²² Z innych prac polskich badaczy, poświęconych melodramatyzmowi por. również A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Rozważania o melodramatyzmie w Na marne Henryka Sienkiewicza*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna”, t. V, red. T. Żabski, Wrocław 1999, przedruk w zmienionej formie w *Między melodramatem a egzotyką. Konwencje literatury popularnej w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Poznań 2011.

¹²³ K. Kłosiński, *Mimesis...*, dz. cyt., s. 145. Autor powołuje się na następujące recenzje: K. Kaszewski, *Cham*, „Kłosy” 1889, nr 1227, F. Brodowski, *Literatura i sztuka. Oczekiwania i obawy*, „Prawda” 1889, nr 17, s. 199. Badacz uważa, iż Orzeszkowa w wielu miejscach podaje w wątpliwość schemat melodramatu i go ośmiesza: „Franka – mówi więc Orzeszkowa – należy do publiczności z paradyżu i świat jej wyobrażeń, owych „gorączkowych snów”, jest światem melodramatu. Tkwi w tym zestawieniu umotywowanie teatralności zachowań bohaterki, faktu, że przybieranie póż i wykonywanie jaskrawych gestów należy do jej repertuaru”, tamże, s. 148.

¹²⁴ Kłosiński zwraca uwagę na efekty sceniczne i na role dramatyczności w powieściach Orzeszkowej, tamże, s. 122. Autor proponuje „spójrzeć na powieść z perspektywy nie tyle może dramatu, ile właśnie teatru”, tamże, s. 124.

¹²⁵ Tamże, s. 143-144.

życie wspólnoty. Dobro istnieje, ale należy je odkryć w działaniu, w każdej próbie ingerencji w historię, zmuszającej bohaterów do przeformułowania swojego stanowiska wobec uznanych wartości. Jak zauważa Kłosiński, melodramat „nie jest więc gatunkiem oderwanym od historii, lecz ściśle z nią powiązany: właśnie moment wyłonienia się melodramatu z historycznego kontekstu determinuje jego kształt i funkcje”¹²⁶.

Z kolei Maria Janion w tekście *Eros i psyche melodramatu*¹²⁷ pisze o podstawowych dla melodramatyzmu postaciach: „szlachetny a nieszczęśliwy ojciec; córka – niewinna, skrzywdzona piękność; prześladowający ją złoczyńca i oszust; rycerski i piękny młodzieniec, demaskujący łajdaka i poślubiający wcielonego anioła”¹²⁸. Z czasem, według Janion, powieściowy melodramat stał się formą poddaną schematyzacji. Działo się tak szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym. Z drugiej strony formuła melodramatu stawała się również atrakcyjna dla pisarzy tworzących literaturę wysoką, jak chociażby Witold Gombrowicz (*Opętani*)¹²⁹, Michał Choromański (*Zazdrość i medycyna*), Jarosław Iwaszkiewicz (*Jeździec bez głowy: opowieść romantyczna podług kapitana Mayna Reida*), którzy chętnie sięgali po melodramatyczne schematy i formuły. Zabawy i eksperymenty pisarzy modernistycznych z formami właściwymi dla literatury popularnej w dwudziestoleciu zostały już omówione w wielu pracach¹³⁰.

¹²⁶ Tamże, s. 143-144.

¹²⁷ M. Janion, *Eros i Psyche melodramatu: kino i fantazmaty*, „Kino” 1975, nr 5.

¹²⁸ Tamże, s. 43.

¹²⁹ Por. M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975. Autorka nie pisze wprawdzie o zainteresowaniu Gombrowicza melodramatyzmem, a raczej o fascynacji autora *Ferdydurke* kulturą popularną, a także jej uwzględnianiu w twórczości i krytyce pisarza.

¹³⁰ M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, dz. cyt.; M. Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, dz. cyt. Por. również J. Bachórz, *Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powie-*

Wymieńmy jeszcze dwie ważne, ze względu na uniwersalność wniosków, prace¹³¹, dotyczące przede wszystkim melodramatu filmowego. Grażyna Stachówna, omawiając niechętny stosunek polskich krytyków filmowych do melodramatu, ale sytuując jednocześnie swoje rozważania w szerszym, intersemiotycznym podłożu, zauważyła, iż ich niechęć ma źródła w polskiej tradycji kulturowej, „która nakazywała w życiu i w sztuce zajmować się tzw. poważnymi sprawami i wstydić się sentymentów”¹³². Melodramat, według Stachówny, jest głosem zbiorowej, społecznej nieświadomości, opowiada o przedstawianych w sposób skrajny uczuciach, uważany jest również za gatunek kobiecy¹³³. Autorka pisze, iż przyczyna popularności melodramatów scenicznych i filmowych jest w zasadzie identyczna. Obydwa

zaspokajają potrzeby, kompensują braki, leczą frustracje. W czasie oglądania melodramatów widzowie dostają szansę przeżycia snu na jawie, delektowania się marzeniem czyniącym zadość ich podstawowej potrzebie kochania i bycia kochanym¹³⁴.

ściach tajemnic (1908–1938), [w:] *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974.

¹³¹ Nie sposób tu streścić wszystkie rozproszone uwagi z innych tekstów, ale warto wspomnieć o klasycznych już sądach Karola Irzykowskiego z *Dzięsiątej muzy*, a także o poświęconych dramatowi i teatrowi artykułach E. Partygi: *Ibsena i Czechowa gry genologiczne*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007; *Melodramatyczne formy absurdystów*, [w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008; *W szponach czy objęciach gatunków popularnych? O Czechowowskim „tra-la-la”*, [w:] *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga, P. Morawski, Warszawa 2010.

¹³² G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w dramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 11.

¹³³ Tamże, s. 10.

¹³⁴ Tamże, s. 15.

Dla zrozumienia funkcjonowania melodramatyzmu w kulturze istotna jest również książka Aliny Madej *Mitologie i konwencje*, w której autorka bada pierwsze polskie ekranizacje literackie przed II wojną światową, m.in. Mickiewicza, Żeromskiego, Mniszkówny, konkludując, iż w polskim kinie dwudziestolecia międzywojennego dominowały przede wszystkim najprymitywniejsze rozwiązania melodramatyczne, a wykorzystane schematy były trywialne i jałowe¹³⁵.

Analizując melodramatyzm w prozie, należy zwrócić uwagę na światopogląd melodramatyczny, a także charakterystyczne dla niego postacie.

3. Światopogląd melodramatyczny

Melodramat powieściowy to narracja wyróżniająca się od innych opowieści nieklasyczną strukturą, charakteryzująca się dużą liczbą niespodziewanych rozwiązań fabularnych, brakiem prawdopodobieństwa, zawiłą fabułą, rozwiązaniami realizowanymi zgodnie z zasadą *deus ex machina*, symultanicznością wydarzeń¹³⁶. Melodramatyzm występuje w utworach prozatorskich, w których znaczenie jest eksplikowane, a emocje bohaterów mają charakter metaforyczny, powieść staje się nie tyle medium odwzorowującym życie jednostki w określonym środowisku, ile obrazuje wewnętrzne pasje protagonistów¹³⁷, jak i wskazuje na podstawowe zasady moralne obowiązujące w otoczeniu, w którym postacie występują.

¹³⁵ Pisała o tym A. Kisielewska [w:] *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998, s. 134-134 i A. Madej, *Mitologie...*, dz. cyt.

¹³⁶ B. Singer, *Meanings of Melodrama*, [w:] tegoż, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, New York 2001, s.46.

¹³⁷ J. John, *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford 2006, s. 99.

Świat w utworach wykorzystujących postacie, formuły i schematy właściwe dla melodramatyizmu zbudowany jest w sposób etycznie spolaryzowany¹³⁸, dobro i zło nie stanowią w nim wyraźnego fundamentu, lecz stają się tam obecne dzięki aktywności bohaterów. Ci z kolei podlegają wpływom ze strony zła, a w konsekwencji ustawicznemu sprawdzianowi. W utworach Żeromskiego, ale i Mniszkówny ekspozycje nie zapowiadają dramatycznych spiętrzeń wydarzeń, lecz historie w miarę rozwoju podlegają stałej intensyfikacji i przemianom aż do ostatnich stron powieści. Utwór realizujący założenia melodramatyczne przedstawia na początku każdej fabuły tradycyjne wartości, podtrzymywane w przestrzeniach takich, jak dom, rodzina, Kościół, poddane próbie w sytuacji przejściowej, albowiem świat przedstawiony podlega działaniu czynników anomicznych, niosących za sobą wyraźne zagrożenie dla początkowego statusu głównych bohaterów. W analizowanej prozie kryzys i jego skutki są prezentowane na wielu poziomach: religii (postępująca sekularyzacja świata przedstawionego), rodziny, percepcji, cywilizacji.

W związku z tym, że melodramatyizm wyraża silną nostalgię za przeszłością¹³⁹, za tradycyjnym wzorcem rodziny, który został poddany reorganizacji w wyniku doświadczenia nowoczesnego życia w mieście, można zaryzykować twierdzenie, iż świat w melodramacie powieściowym drugiej połowy XIX i u progu XX wieku na początku historii jest aksjologicznie spejtryfikowany, przeciwstawiający sobie dwa wzorce kulturowe. Oprócz więc wpływów powieści grozy i powieści historycznej, w genezie tego zjawiska warto zwrócić uwagę przede wszystkim na inspiracje sentymentalizmem¹⁴⁰ i ideałami biederme-

¹³⁸ J.D. Mason, *Melodrama and the Myth of America*, Bloomington 1993, s. 17.

¹³⁹ Wymieńmy wstępnie rozpamiętywanie przeszłości przez arystokrację w *Trędowatej*, zachowanie starszych pokoleń w powieściach Żeromskiego.

¹⁴⁰ Por. J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795–1822*, wydał z rękopisu i opracował J. Star-

ierowskimi¹⁴¹, z których pochodzą schematy przedstawiające mieszczańskie wartości. Sentymentalizm, występujący chociażby na pierwszych stronach *Trędowatej*, jako idea filozoficzna i estetyczna, ale i przede wszystkim konwencja literacka, najsilniej zaznacza swoją obecność w literaturze europejskiej pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Sednem światopoglądu sentymentalnego była koncepcja zakładająca kult natury, naturalność, pierwotność oraz idea, której znakiem stał się wyrazisty typ bohatera literackiego, pojawiającego się początkowo na łamach „Spectatora”¹⁴², charakteryzujący się spokojem, rozsądkiem, zrównoważeniem, przeżywaniem, a nie działaniem: „Idealny człowiek sentymentalny to człowiek natury, żyjący w bezpośrednim otoczeniu przyrody, najlepiej na wsi przedstawianej z reguły w sposób sielankowy, a więc w otoczeniu pastuszków i sielskich wieśniaków”¹⁴³. Powieść sentymentalna odnosiła się do wrażliwości odbiorców, a kładąc nacisk na przesadnie opisywaną uczuciowość postaci, ich emocjonalne, ale etycznie „czyste” działanie (*modus operandi* Stefcy Rudeckiej z *Trędowatej*), znosiła dystans między bohaterem a czytelnikiem.

nawski, Kraków 1975. Więcej na temat wpływów sentymentalizmu na sceniczny melodramat czytaj we wzmiankowanej pozycji A. Żurowskiego, *Szekspiady polskie*, dz. cyt., s. 53-55 i 118-120. Żurowski pisze o wpływie przedstawień sentymentalnych na twórczość Józefa Korzeniowskiego. Por. również: Z. Libera, *Z problemów sentymentalizmu w Polsce*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Prace historyczno-literackie na IV Międzynarodowy Kongres Slawistów w Moskwie, 1958*, Warszawa 1958, s. 163. W kontekście twórczości Józefa Korzeniowskiego nie sposób nie przywołać klasycznej pracy Józefa Bachorza *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.

¹⁴¹ Na związek melodramatyzmu z biedermeierem zwraca również uwagę T. Sobieraj, *Codziennosc melodramatów i sensacji. O konwencjach fabularnych polskiej powieści popularnej okresu pozytywizmu*, dz. cyt., s. 365-366.

¹⁴² Por. Z. Sinko, „Spectator”, Wrocław 1957.

¹⁴³ J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 15.

kiem, skłaniając tego drugiego do pozarozumowego wejścia w sytuację, przyjęcia perspektywy protagonisty. Główną bohaterką powieści sentymentalnej, jak później w ujęciu typowym dla melodramatyzmu, była kobieta uwikłana w perypetie wynikające z nieszczęśliwej miłości:

Postać kobieca to zawsze wzór idealnej, czulej i łagodnej, łatwo ulegającej wzruszeniom młodej kobiety, zazwyczaj posłusznej woli rodziców dobrej córki. Postać męska to albo wzorowy, prawy, uczciwy młody człowiek o czułym i tkliwym sercu, albo podstępny i nikiemny uwodziciel¹⁴⁴.

W powieści sentymentalnej nie ma miejsca na działania rewolucyjne, panuje w niej harmonia, jednostka zaś jest odpowiedzialna za wszystkie konsekwencje swego postępowania, jej zachowanie dowodzi istnienia niezmiennego porządku aksjologicznego¹⁴⁵. Powieść sentymentalną wiążą również z XIX-wiecznym melodramatyzmem uczuciowość i patetycznie opisywane wzruszenia, atrakcyjność stanów melancholijnych, zwłaszcza smutku, hiperbolizacje doznań. W schyłkowych dla sentymentalizmu tekstach Bernatowicza ma miejsce stereotypizacja gestów i zachowań postaci.

Biedermeier z kolei to postawa dominująca w kulturze niemieckojęzycznej między rokiem 1815 a 1848, motywowana po Kongresie Wiedeńskim w Austrii i Prusach rezygnacją ze sławy i z życia nomadycznego właściwego dla wzorca bohaterskiego. Zasadniczym jego czynnikiem jest dominacja ideałów mieszczańskich: rozsądku, praktyczności¹⁴⁶. Biedermeier prezentował uniwersalne prawa przyrody i zasady moralne, dostępne i za-

¹⁴⁴ Tamże, s. 24.

¹⁴⁵ Na temat „estetyki sentymentalnej”, która wpłynęła na melodramatyzm w literaturze amerykańskiej: J.D. Mason, *Melodrama and the Myth of America*, dz. cyt., s. 14-15.

¹⁴⁶ Por. J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996, s. 11, 17-23.

uważalne w najprostszych przedmiotach ludzkiego otoczenia¹⁴⁷, kreował świat harmonijny, stały, zamknięty, metaforycznie pogrążony w beczasowości „kulturowego bursztynu”. Natura, jaka się w nim pojawia, jest bukoliczna, uporządkowana. Opisuje sfery dalekie od pożądania i namiętności, idealizuje macierzyństwo i dzieci¹⁴⁸, rodzinę, jej codzienną celebrę i rytuały¹⁴⁹.

Elementy biedermeierowskie w polskiej literaturze, właściwe dla prozy Józefa Dzierzkowskiego, Michała Jezierskiego, Zygmunta Kaczkowskiego, Alberta Wilczyńskiego, Jana Zachariasiewicza, pojawiają się w omawianych w niniejszej rozprawie powieściach Mniszkówny w formie propagowanych wartości moralnych, w codziennych rytuałach starszych pokoleń; w utworach Żeromskiego, a także w przemyśleniach arystokracji z *Pieniądza* Andrzeja Struga. W powieści Adalberta Stiftera *Bunte Steine* z 1852 roku człowiek istnieje o tyle, o ile żyje we

¹⁴⁷ W negatywnym polu semantycznym określenia mieszczą się takie zwroty jak „kołtun”, „filister”, Por. J. Kubiak, *Adalbert Stifter i „łagodne prawo”*, [w:] *Spory o biedermeier*, Poznań 2006, s. 9-11. Zob. też: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX wieku). Od Adalberta Stiftera do współczesności*, dz. cyt., (szczególnie teksty J. Kubiaka, A. Mazur, cytowanego Sobieraja); J. Maciejewski, *Przedburzowcy, Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971. Por. również ustalenia M. Kurkowskiej zawarte w nieopublikowanej rozprawie doktorskiej *Biedermeier polski? Ideały niemieckiego mieszczaństwa i ich recepcja na ziemiach polskich*, Warszawa 2002, a także w artykułach: M. Kurkowska, *Dwa światy pod jednym dachem. Kobięce i męskie ideały życia i wzorce obyczajowe epoki biedermeieru*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002; M. Kurkowska, *Utwory kultury popularnej jako źródło poznania historii społecznej. Popularna powieść niemiecka epoki biedermeieru (pierwsza połowa XIX w.)*, „Przegląd Historyczny” 2001, nr 4.

¹⁴⁸ P. Kluckhohn, *Biedermeier jako określenie periodyzacyjne*, przeł. J. Kubiak, [w:] *Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 146-147.

¹⁴⁹ Por. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

wspólnocie, jest jej podporządkowany¹⁵⁰. Silnym centrum tej wspólnoty jest rodzina z władczyim ojcem na czele. Bohatera znamionuje postawa zwątpienia i rezygnacji w historię, jest on całkowicie wycofany i zmęczony kolejnymi konfliktami, spokój odnajduje wyłącznie w świecie rzeczy¹⁵¹. Cechą podstawową tekstów Karoliny Pichler, Adalberta Stiftera jest „dualistyczna opozycja między ideałem a rzeczywistością”¹⁵². Niemożność ich pogodzenia prowadzi do rezygnacji, braku zdolności do podjęcia decyzji oraz skazanie na nieustającą obecność tych obu sfer. Biedermeier wprowadza przestrzeń ahistoryczną, zogniskowaną na detalu, prywatności.

Właśnie taki świat zostanie w omawianych tekstach rozbity. Utwory melodramatyczne zaczynają się od opisu różnych, spetryfikowanych wzorców kulturowych, a następnie poddają je defragmentacji. Bohater melodramatu, nawet jeśli jest opisywany w świecie zamkniętym i stałym, takim, w którym rzeczy odgrywają ogromne znaczenie, musi ujawnić się jako jednostka aktywna. Ów „świat melodramatu” definiowany jest przez Heilmana następująco:

Melodramat obejmuje całą sferę konfliktów, w które są uwikłane postacie, prezentowane jako „całości” znaczeniowe na taką skalę, że muszą być w centrum dramatycznych wydarzeń. Melodramat obejmuje szereg działań, które rozciągają się od klęski do sukcesu, od klęski do zwycięstwa (...) ¹⁵³.

Osią każdej fabuły melodramatycznej jest walka między dobrem i złem, w jednym znaku, czy w jednej scenie może ujawnić się ślad moralnego uniwersum, ale wymaga on rekonstrukcji,

¹⁵⁰ H. Pongs, *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru*, przeł. M. Antkowiak, [w:] *Spory o biedermeier*, dz. cyt., s. 161.

¹⁵¹ Por. F.J. Schneider, *Biedermeier i literaturoznawstwo*, przeł. Ł. Musiał, [w:] *Spory o biedermeier*, dz. cyt., s. 180-181.

¹⁵² W. Bietak, *O istocie austriackiego biedermeieru i jego literatury*, przeł. I. Sellmer, [w:] *Spory o biedermeier*, dz. cyt., s. 117.

¹⁵³ R.B. Heilman, *Tragedy...*, dz. cyt., s. 86-87.

reintegracji. Scenami takimi mogą być opisy śmierci Stefcy Rudeckiej z *Trędowatej*, Ewy Pobratyńskiej z *Dziejów grzechu* i Ewy Evard z *Żółtego krzyża*. Zostaną one poddane szczegółowej interpretacji w kolejnych rozdziałach.

Melodramatyzm utożsamiany bywa z romansowością¹⁵⁴. W melodramacie spotykamy jednak znacznie większy stopień komplikacji fabuły niż w romansie, różnice między nimi są dostrzegalne też na poziomie języka – wyrażania i przeżywania emocji przez bohaterów. O ile bohaterowie romansu przeżywają miłość namiętnie, o tyle bohaterowie melodramatu przeżywają ją skrajnie. Jako przykład posłużą słowa z pierwszego rozdziału poczytnego swego czasu melodramatycznego romansu, *Zatracenia* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, wypowiedane przez malarza Rdzawicza: „Zachwycać się chcę; wielbić chcę szczęście moje! Chcę żyć w wiekuistym zachwycie, w wiekuistym szale upojenia”¹⁵⁵.

Reasumując, podstawową zasadą melodramatyzmu jest konflikt dobra i zła demonstrowany m.in. przez działania postaci, znaki i gesty, kończący się triumfem jednej ze stron. Bywa on wyrażany przez język zawierający dużą ilość hiperbol, wykrzykników, ujęć momentalnych pokazujących przechodzenie od jednego fragmentu fabuły do kolejnego, z użyciem licznych symboli. W melodramatyzmie istotna jest także przestrzeń,

¹⁵⁴ John G. Cawelti uważa, iż w utworach romansowych można wyróżnić osobne cechy melodramatyczne i traktuje powieść melodramatyczną jako odrębny gatunek, zbudowany, tak jak romans czy powieść tajemnic, z formuł, czyli z pojawiających się w literaturze stałych i powtarzalnych schematów oraz stereotypów. Formuły to opowieści archetypiczne utrwalone w obrazach, symbolach, tematach i mitach konkretnych kultur. Melodramat spaja formuły typowe dla powieści przygodowej (której charakterystycznym bohaterem jest mężczyzna zdobywca) z romansem, w którym dominują bohaterki kobiece, por. J.G. Cawelti, *The Study of Literary Formulas*, [w:] *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago 1976, s. 5-16.

¹⁵⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatracenie. Romans*, t. I, Warszawa, brak daty wydania, s. 26-27.

której opis staje się ekwiwalentem doznawanych przez protagonistów emocji (niewinność Rudeckiej zostaje podkreślona przez harmonijną przyrodę, ruiny w *Gehennie* to symbol nieszczęścia i siedliska zła, miasto w prozie Struga jest przestrzenią osaczenia). W tekstach melodramatycznych opisywane wydarzenia nabierają cech skoncentrowanych na dramatach jednostek, w których historia występuje w funkcji tła. Mogą to być: przewroty i rozruchy społeczne (*Miliardy*), wystawy i zjazdy rodzinne (*Trędowata*), wojna (*Uroda życia*), bale (*Trędowata*, *Pieniądz*). W związku z tymi wydarzeniami szczególnego znaczenia nabierają przedmioty, stające się znaczącymi rekwizytami: lustro, jako symbol iluzji i deziluzji (*Gehenna*, *Uroda życia*), czy realia związane ze sztuką, zwłaszcza z muzyką, takie jak pianino (*Trędowata*). W powieściach zawierających cechy melodramatyczne, występują efekty właściwe dla rozwiązań scenicznych, pantomimiczność scen, słownictwo teatralne¹⁵⁶, fragmentaryczność i epizodyczność fabuły, delimitacja scen, rozbudowane, efektowne opisy, duża liczba dialogów, a nawet usytuowanie niektórych zdarzeń w przestrzeni teatralnej, pokazywanie budynku teatralnego w funkcji miejsca spotkań, relacji, wymiany informacji, obserwacji¹⁵⁷. Ograniczenie roli narracji na rzecz

¹⁵⁶ Oddzielnym zagadnieniem, również związanym z teatralizacją prozy, jest temat świata teatru, który pojawia się w wielu utworach literackich. W polskiej literaturze najwybitniejszym z tekstów ukazującym działanie tego typu metafory jest *Lalka*. Topos *Theatrum Mundi* posiada platońskie podłoże, pojawił się już w *Prawach*, w których występuje metafora człowieka-marionetki, oraz u Plotyna w jego *Eneadach*. Tego typu koncepcje zmierzały do ilustracji tezy mówiącej o tym, iż człowiek w czasie swojego życia odgrywa różne wersje swoich życiorysów, gdyż nie potrafi być jednostką w pełni autentyczną, por. A. Zalewska, *Theatrum Mundi czy Theatre of Absurd*, [w:] *Świat „Lalki”*, red. J.A. Malik, Lublin 2005, s. 108-109.

¹⁵⁷ Problem dramatyzacji życia codziennego w aspekcie filozoficznym omówił Józef Tischner, szczególnie istotne są tutaj koncepcje związane z działaniem „złego”. Dla Tischnera dramatem jest życie człowieka, które może skończyć się triumfem albo śmiercią – nie sposób nie zauważyć, iż tego

rozbudowanych dialogów było widoczne już w prozie Balzaka, szczególnie w *Straconych złudzeniach*, gdzie teatr jest centralną metaforą dominującą w całej powieści: „Teatr, przedmiot powtarzających się ambicji Balzaka i prawdopodobnie podstawowy klucz metaforyczny dziewiętnastowiecznego doświadczenia iluzji i deziluzji, jest również metaforą Balzakowskich metod prezentacji”¹⁵⁸. Składniki teatralne mogą być obecne w dziele prozatorskim w ramach „różnego rodzaju odwołań i aluzji do różnych form widowiska teatralnego”¹⁵⁹. Jak zauważył Kłosiński: „Najlepiej widoczne i zarazem najbardziej powierzchniowe odwołania teatralne w tekście powieściowym polegają na użyciu w narracji języka teatru w postaci terminologii teatralnej”¹⁶⁰. Szczególnie istotne są rozmaite *tableau*, delimitacyjne efekty tekstowe zmierzające do zamrożenia, zatrzymania w momentach kluczowych, przełomowych dla fabuły postaw i gestów w sposób właściwy dla ilustracji podsumowującej daną sytuację. Innymi formami teatralizacji prozy może być „didaskaliowa

typu wizje jednostkowego losu zbieżne są z podziałem melodramy dokonanym przez Smitha. Zadaniem człowieka jest ocalenie w obliczu pojawienia się zła, walka o dobro. Spotkanie ze złem odbywa się w momencie wzajemności, relacji Ja i Ty. W melodramatyzmie powodzenie istnienia złego uzależnione jest od siły istnienia sfery dobra, w momencie spotkania bowiem, zauważa Tischner „Jesteśmy podmiotami dramatu wzajemności”, cyt. za: J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 219. Ujawnia się wtedy elementarne znaczenie prawdy, będącej częścią konstytutywnie rozumianego świata. Wartość rodzi się w interakcji, a scena to obszar działania kusiciela, kogoś, kto wykorzystuje zaufanie. Świat jest sceną dramatu, ludzie zaś jego współuczestnikami, więcej: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s. 12-13. Na temat teatralizacji życia czytaj w klasycznej pracy E. Goffmana, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981, a także w tekście I. Krzemińskiego, *Goffman: Życie jako teatr*, „Dialog” 1979, nr VI, s. 115-120.

¹⁵⁸ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 125.

¹⁵⁹ K. Kłosiński, *Mimesis...*, dz., cyt., s. 130.

¹⁶⁰ Tamże, s. 130.

stylizacja opisu”, polegająca na tym, iż pisarz dąży do licznych komplikacji efektów widowiskowych¹⁶¹ oraz do podkreślenia znaczenia szczegółu: „Jak w teatrze, sceny finałowe wysuwają na pierwszy plan rolę rekwizytu, w tym wypadku kostiumu: wszystko tu jest właśnie po teatralnemu semiotyczne”¹⁶².

Omawiając światopogląd melodramatyczny warto również wskazać podstawowe warianty zakończeń. Melodramatyzm w utworze powieściowym jest sygnalizowany przede wszystkim przez dialog i przez opisy charakterystyczne dla sztuk scenicznych, dialog służy ewokowaniu emocji. Stąd w powieściach realizujących estetykę właściwą dla melodramatyzmu, panuje nastawienie na efekt, czyli wywołanie reakcji odbiorczych – wystarczy już wstępny opis danej postaci drugoplanowej, aby poznać jej przyszłą rolę w powieści (Pochroń, Płaza-Spławski z powieści Żeromskiego, Juan z *Pieniądza*, Niemy z *Miliardów*). Zdarzenia są ułożone naprzemiennie, chwile spowalniające akcję muszą zostać przedzielone momentami niezwyklego napięcia działań, a zakończenie powinno zadowolić oczekiwania odbiorców¹⁶³. Wzbudzenie reakcji emocjonalnych, a następnie kierowanie nimi jest warunkiem odpowiedniej recepcji fabuły melodramatycznej¹⁶⁴, wpływa też i na jej zakończenie.

W melodramacie powieściowym można generalnie wyróżnić, jak czyni to James L. Smith, jego dwa podstawowe rodzaje: „melodramat triumfu” i „melodramat porażki”¹⁶⁵. W pierwszym zło zostaje pokonane i świat naprawiony, w drugim dominuje fatalizm i tragiczność¹⁶⁶. Obecność melodramatu kończącego się

¹⁶¹ Tamże, s. 135.

¹⁶² Tamże, s. 149.

¹⁶³ J. John, *Dickens's...*, dz. cyt., s. 31.

¹⁶⁴ Więcej na temat melodramatyzmu i emocji: F. Leibowitz, *Apt Feelings, or Why "Women's Pictures" Aren't Trivial*, [w:] *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, Madison 1996.

¹⁶⁵ J.L. Smith, *Melodrama...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁶⁶ Można również dokonać podziału tematycznego melodramatu powieściowego i wyszczególnić w nim: melodramę historyczną, w której dokonuje

trumfem jest konsekwencją realizowania oczekiwań odbiorców, publiczności nowego typu, poszukującej w teatrze rozrywki. Teatr był popularną formą spędzania czasu napływającej masowo do miast taniej i słabo opłacanej ludności. Grupa ta stanowiła rozległą publiczność, domagającą się rozrywki w czasie wolnym od pracy. W Anglii taką rozrywką stał się teatr. W latach 50. XIX wieku w ciągu jednej nocy wszystkie teatry londyńskie mogły pomieścić ponad 150 tys. widzów¹⁶⁷. Publiczność pragnęła zapomnienia, ucieczki od ciężkiej i trudnej codzienności, świata bardziej stabilnego niż ich własny, a jednocześnie pełnego przygód i ciekawych postaci. Odbiorca żądał triumfu prostych wartości, stąd też nazwa – „melodramat triumfu”. W melodramacie scenicznym można zaobserwować bardzo silną tendencję ukierunkowaną na wywoływanie emocji wśród publiczności. W XIX wieku melodramat, obok dramy, był traktowany jako gatunek zastępczy tragedii, jej falsyfikat¹⁶⁸: „Melodramat po swojemu uniwersalizował śmierć, tworząc język, w którym można było o niej mówić w sposób «bezpieczny» i «naturalny»¹⁶⁹.

Wszystkie analizowane w niniejszej książce teksty reprezentują melodramat porażki, związany z silnym oddziaływaniem gotycyzmu w całej literaturze XIX wieku, eksponującym, jak ma to miejsce w *Dziejach grzechu* i w *Gehennie*, mroczne sfery ludzkiego umysłu, zdominowane przez Erosa i Thanatosa. Bodajże najwybitniejszym przykładem powieściowego melodramatu klęski w literaturze powszechnej są *Wichrowe wzgórza* Emily Brontë, utwór, w którym silne i stanowcze postacie, Katarzyna i Heathcliff, potrafiące zmieniać otoczenie, stają się ofiarą ciężącego nad ich wszystkimi uczynkami fatum.

sie pozytywna waloryzacja określonych epok z przeszłości, melodramat gotycki, gdzie dominujące są akcenty związane z przemocą, melodramat domowy, w którym fabuła zogniskowana jest na życiu określonej rodziny.

¹⁶⁷ J.L. Smith, *Melodrama...*, dz. cyt., s. 16.

¹⁶⁸ Por. D. Ratajczakowa, *Drogocenny mit tragedii*, [w:] *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. I, Wrocław 2006, s. 149.

¹⁶⁹ Tamże, s. 149.

4. Bohater

We wspomnianej już książce o „dramie” w warszawskim Teatrze Narodowym Korzeniewski dokonał podziału postaci występujących w melodramacie scenicznym na następujące typy: kochankowie, rycerze i damy średniowiecza, pustelnicy i pielgrzymi, prorocy, zbójcy, halucynaci i obłąkani, komiczni prostacy¹⁷⁰.

Z pewnymi modyfikacjami typy te wyodrębnić można również w melodramacie powieściowym o tematyce współczesnej: rycerzy zastąpili amanci, zbójcy zostali wyparci przez miejskich zbrodniarzy i przestępców, pojawili się gwałciciele, „pouczający głos pustelników i pielgrzymów” przejęło (np. u Żeromskiego) starsze pokolenie. Korzeniewski zwraca też uwagę na dużą rolę przedmiotów i kostiumów oraz na prezentowanie postaci wraz z materialnym kontekstem (*casus* Stefcii Rudeckiej), podkreśla rolę przyrody, że jest ona:

zawsze współczująca niedoli bohaterów i na rękę idąca autorom w budzeniu tajemniczości, grozy czy rozczulenia. Byle tylko czający się zbrodnień wyjrzał zza kulis, zaraz migotały błyskawice i warczał grzmot na dowód, że niebo nie pochwała jego knowań¹⁷¹.

Te cechy również pojawiają się w melodramacie powieściowym przełomu XIX i XX wieku.

Klasyfikacja bohaterów powieściowych dokonana przez Korzeniewskiego może być zastosowana do przykładowych postaci z analizowanych przeze mnie powieści¹⁷²:

¹⁷⁰ B. Korzeniewski, „*Drama*” w *warszawskim Teatrze Narodowym...*, dz. cyt.

¹⁷¹ Tamże, s. 54.

¹⁷² Jest to tylko wstępny zarys, skonstruowany wyłącznie na potrzeby analizowanych powieści. Katalog stereotypów właściwych dla powieści sentymentalnej, także stereotypów postaci, stworzyła J. Zawadzka w cytowanej wcześniej pracy. Stworzenie takiego katalogu dla melodramatyizmu

- a) Centralną postacią melodramatu jest zawsze kobieta, której egzystencja zostaje zagrożona przez działanie czarnego charakteru. Możemy wyróżnić kilka jej typów:
- kobieta niewinna: Stefcia Rudecka z *Trędowatej*, Andzia z *Gehenny*,
 - kobieta w opałach: Jenny Slazanger z *Miliardów*, bohaterki *Gehenny*, *Trędowatej*,
 - kobieta nowoczesna: Lora z *Gehenny*, Eva Evard z *Żółtego krzyża*, Ewa Pobratyńska z *Dziejów grzechu*, Xenia Granowska z *Walki z szatanem*.
- b) Mężczyzna pozytywny:
- kochanek, mentor: Jaśniach z *Dziejów grzechu*,
 - heros: Waldemar Michorowski z *Trędowatej*.
- c) Przedstawiciele starszej generacji, gwaranci starego porządku: Hadziewiczowie z *Gehenny*, matka Ewy Pobratyńskiej.
- d) Upośledzeni i wykluczeni: Cyganie z *Gehenny*.
- e) Drugoplanowi reprezentanci sfery dobra: dzieci, służący Grzeško z *Gehenny*,
- f) Czarne charaktery:
- zbrodniarz: Oskar Horski, Teodor Kościeszka i Chwedźko z *Gehenny*, Płaza-Spławski i Pochroń z *Dziejów grzechu*,
 - uwodziciel: Łukasz Niepołomski z *Dziejów grzechu*, Śnica z *Charitas*.

Już powyższe szkicowe rozpisanie funkcji protagonistów pokazuje, iż postacie w melodramacie stanowią personalizację dobra i zła¹⁷³, konflikt między tymi wartościami obrazowany przez działanie osób doprowadzi do zwycięstwa jednej ze stron. Istotny w zrozumieniu motywacji postępowania protagonistów

będzie działaniem redukującym melodramatyzm do kilku powtarzających się rozwiązań.

¹⁷³ Jak trafnie zauważył Norwid w Epilogu *Promethidiona*: „lud myśli postaciami”. Por. tegoż, *Promethidion*, Warszawa 1923, s. 41.

jest kontekst socjalny¹⁷⁴ – bohater opowieści melodramatycznej to postać posiadająca wiele cech reprezentatywnych dla swojej grupy bądź środowiska, ale to jednocześnie jednostka stojąca „przed zadaniem stworzenia samego siebie”¹⁷⁵. To figura czynna, aktywna, dokonująca niekończących się wyborów i ponosząca ich konsekwencje. W jej działaniu konflikty natury personalnej nabierają znaczenia uniwersalnego¹⁷⁶. Triumf bądź porażka postaci mają w melodramacie charakter totalny: w nim się albo wygrywa, albo przegrywa, podczas gdy np. w tragedii, nawet jeśli występuje przegrana, to jest ona podszyta moralnym zwycięstwem.

Nacechowanym melodramatyzmem charakterom jest przypisana gwałtowna motoryka i wyrazista gestykulacja. Twarz bohatera musi zdradzać ukryte właściwości, które w następstwie wydarzeń zostają systematycznie ujawniane. Siłą aktywną według estetyki melodramatycznej jest zło: zły człowiek, zła przestrzeń, zła grupa (rodzina), choroba, zło w wyobraźni, zło w materii. Postacie pozytywne są najczęściej pasywne, ich egzystencja jest zagrożona działaniem negatywnych bohaterów, wtargnięciem zbrodniarza, uwodziciela, złodzieja, oszusta. Doświadczenie zła stawia pozytywną postać w sytuacji próby.

¹⁷⁴ E. Hadley, *Melodramatics...*, dz. cyt., s. 71.

¹⁷⁵ Jak zauważyła A. Bielik-Robson, która w oparciu o pisma Nietzschego i Bermana stworzyła definicję człowieka estetycznego: „Człowiek estetyczny, zatem to nie tylko Kierkegaardowski Don Juan, który życie spędza w wirze zmysłowych doznań – choć ta idea wrażliwego *flux* stanowi niemałą część estetycznego *Lebensweltu*. To także – a może przede wszystkim – człowiek, który stoi przed zadaniem stworzenia samego siebie. To człowiek, który – czy tego chce, czy nie – skazany jest na autokreację; który nie może być tym, czym po prostu jest, ponieważ nic już nie istnieje «po prostu» – wszystko bowiem, co stałe, przechodzi w stan lotny i nietrwały”, A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 19.

¹⁷⁶ Emocje bohaterów są skrajne. Ewa Pobratyńska nie zna stanów pośrednich ani zachowań stonowanych.

Bohater pozytywny w melodramacie powieściowym nie posiada początkowo szczególnych cech charakteru wyróżniających go spośród innych protagonistów, jest najczęściej atrakcyjny wizualnie; kobiety są piękne w klasycznym rozumieniu, mężczyźni zazwyczaj szlachetni. Nie jest to postać mityczna, tworzona według archetypów „przedstawiających «pradawne wyobrażenia o ideale człowieka obdarowanego magiczną siłą»¹⁷⁷. To raczej charakterologiczny everyman, jeden z wielu – reprezentant grupy i otoczenia, ewentualnie dla niej obcy, ale obcość ta ukonstytuowana została przede wszystkim ze względu na cechy przypisujące go do innej struktury społecznej bądź majątkowej.

5. Podsumowanie

W prezentowanej pracy autor nie zmierza do całościowych interpretacji twórczości trzech wskazanych w tytule pisarzy, ale do pokazania melodramatyzmu jako zbioru efektów ujawniających się w dziele literackim, różnych w każdym z zaproponowanych do badań tekstów, będących ich kombinacją, a nie jednorodną realizacją. Zestawienie powieści *Mniszkówny* z tekstami pozostałych uznanych pisarzy jest zabiegiem celowym, służącym podkreśleniu szerszego tła występowania omawianego zjawiska.

Wszystkie analizowane utwory osiągnęły sukces na ówczesnym rynku czytelnictwa, niektóre z nich są czytane i ekranizowane także dzisiaj. Nie przysporzyło im to jednak pozytywnej prasy w oczach ówczesnych, dopatrujących się w tego typu sukcesach komercjalizacji krytyków. Analizowane powieści posiadają bowiem coś, co można by określić mianem „złej, melodramatycznej sławy”. Pod adresem większości z nich padały oskarżenia związane z „popularnością”, „schematyzmem”, „sensacyjnością”,

¹⁷⁷ W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985, s. 94.

schlebaniem czytelniczym gustom. Niektóre z nich, jak *Dzieje grzechu*, były uznawane za utwory nieudane¹⁷⁸. Wybranych autorów cechuje również zainteresowanie formami dramatycznymi. Stefan Żeromski pisał dramaty, Strug był zainteresowany formą bardziej nowoczesną, ale również rozpisaną na głosy, czyli scenariopisarstwem.

Metodologia przyjęta w pracy zakłada krytyczne połączenie dwóch dyskursów naukowych: właściwego dla badań kultury i literatury popularnej oraz takiego, który dotyczy kultury i literatury wysokiej¹⁷⁹. Szczególnie istotna wydaje się być weryfikacja następujących hipotez:

- melodramatyzm pojawia się wtedy, gdy w świecie przedstawionym, mającym swój pierwowzór w świecie historycznym, występuje wiele elementów poświadczających jego przejściowość, rozpad, defragmentację tradycyjnych

¹⁷⁸ Ignacy Matuszewski, pisząc o *Dziejach grzechu* Żeromskiego, nazywa powieść romanssem już na wstępie swojej obszernej rozprawy kilkakrotnie. I. Matuszewski, *Żeromski i Dzieje grzechu*, [w:] *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa 1921, s. 61.

¹⁷⁹ Wśród wcześniejszych prac poruszających tę tematykę warto wymienić przede wszystkim książki J. Bachorza: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972; tenże, *Realizm bez „chmurnej jazdy”. Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, dz. cyt.; tenże, *Romantyzm a romanse: studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, także: A. Martuszewska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997. Por. również A. Huyssen, *Modernism at Large*, [w:] *Modernism*, red. A. Eysteinsson, V. Liska, t. I, Amsterdam – Philadelphia 2008. Prace poświęcone związkom autorów tradycyjnie uznawanych za twórców elitarnych z kulturą popularną, to m.in. B. Kerschner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, Raleigh 1989; M. Brottman, *High Theory/Low Culture*, New York 2005. Na temat dwukierunkowego oddziaływania literatury wysokiej na popularną i vice versa M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Stadium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 104-105.

wartości i ich reprezentantów, powstała na skutek wydarzeń rewolucyjnych prowadzących do relatywizacji ludzkich zachowań, ingerencji obcego w spetryfikowaną zwyczajem i wyobrażeniami zamkniętą grupę ludzi, stan społeczny; kryzysu ekonomicznego i percepcyjnego, wynikającego z braku zdolności przystosowawczych jednostki, potęgowanego wydarzeniami sensacyjnymi i katastroficznymi, modyfikowanymi przez środki masowego przekazu i popularną rozrywkę,

- melodramatyzm wprowadza intensyfikację wszystkich środków wykorzystanych do opisu tego świata oraz, na prawach eksperymentu, przestaje być identyfikowany wyłącznie z rozrywką i staje się ważnym czynnikiem dla spraw, które często były przypisane wyłącznie do kultury elitarnej,
- postaci, wklajając się w sytuacje związane z miłością, nabierają statusu „obcego” w wielu środowiskach, uczestnicząc w różnych rytualnych formach przejścia, przebywając na przemian w sferze sacrum i profanum, ich zachowanie podlega modyfikacjom związanym z przebywaniem w określonych przestrzeniach.

Nieprzypadkowo dokonano wyboru tych pisarzy, autorowi zależało bowiem na zaprezentowaniu przedstawicieli różnych poziomów obiegu literackich, a także ich utworów, co dotyczy zwłaszcza tekstów Żeromskiego i Struga, które zawierają elementy właściwe zarówno dla literatury wysokiej, jak i popularnej. Zamierzeniem badawczym autora niniejszej książki jest wypełnienie istotnej luki w wiedzy na temat obecności typowych dla melodramatyzmu elementów w wybranych utworach prozatorskich do roku 1939, a także zwrócenie uwagi na czynniki ujawniające się w analizowanych tekstach, których znajomość, wykrycie i zinterpretowanie nie tylko wzbogaca dotychczasowe odczytanie dzieł Stefana Żeromskiego, Andrzeja Struga czy Heleny Mniszkówny, ale również w sposób pełniejszy ujawnia

dynamikę rodzimego modernizmu oraz jego opozycyjny światopogląd wyznaczony m.in. przez dialektykę literatury wysokiej i popularnej¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Por. rozważania R. Nycza na temat modernistycznego modelu popularno-autonomicznego ujmującego popularną ludową twórczość skamandrytów, popularną powieść obyczajowo-sensacyjną (Ossendowski, Piasecki, Dołęga-Mostowicz), pastisze i parodie (*Opętani* Gombrowicza), krytykę Boya, R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 32.

II

Stefan Żeromski.

Rytuał i melodramatyzm

1. Wstęp

W latach 1906–1919 Stefan Żeromski napisał *Dzieje grzechu*, *Wierną rzekę*, *Urodę życia* i trylogię powieściową *Walka z szatanem*. Obok opinii pochwalnych, pojawiających się zawsze, ilekroć autor *Szyzyfowych prac* publikował kolejne utwory, na łamach prasy można było spotkać recenzje krytykujące melodramatyzację fabuły, nadmierne rozbudowanie wątków romansowych, kreacji kobiecych, przesadne skupianie się na emocjach i relacjach postaci¹. Istotnym problemem jest zwłaszcza opisanie sposobu funkcjonowania melodramatyzmu w powieściach autora *Popiołów*, również z tego powodu, iż elementy melodramatyczne w utworach Żeromskiego sygnalizowane były przez krytyków przy okazji podkreślania różnego rodzaju literackich niedostatków, ułomności konkretnych tekstów, a przede wszystkim dramatów (*Grzech*, *Biała rękawiczka*),

¹ Więcej na temat recepcji powieści i fragmenty pierwszych recenzji [w:] S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965; S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, Kraków 1976.

powieści (*Dzieje grzechu*) czy opowiadań (*Pavoncello*)². Dlatego również i w związku z obecnym stanem badań nad melodramatyzmem należy postawić pytanie o istotną wartość, jaką wprowadza on do utworów pisarza.

² O *Białej rękawiczce* C. Backvis napisał, iż „nie wznosi się ponad poziom melodramatu”, por. C. Backvis, *Myśli cudzoziemca o Żeromskim*, [w:] *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z.J. Adamczyk, Warszawa 1975, s. 340. A. Hutnikiewicz o dramacie *Ponad śnieg bielszym się stanę* napisał: „W ten wątek ideowy wplątano romansową awanturę, oscylującą między grecką tragedią a współczesnym melodramatem”, por. A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 153. W swoim omówieniu *Nawracania Judasza* J. Kleiner zauważył, iż opis morderstwa Ryszarda Nienaskiego przez Mścicieli ma w sobie zbyt dużo akcentów sensacyjnych: „Sensacyjność skrzywiła linię koncepcji; w sposób szkodliwy ułatwiła rozwiązanie...”, J. Kleiner, *St. Żeromski, „Walka z szatanem”, „Sfinks”* 1917, z. IV, cyt. za: S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 442. *Dzieje grzechu* E. Orzeszkowa określi jako „zwyczajną, sensacyjną, rozkochaną powieść”, E. Orzeszkowa, *List E. Orzeszkowej do W.S. Reymonta* z 15.08.1908, [w:] *Listy zebrane*, red. E. Jankowski, t. 6, Wrocław 1967, s. 245. Na temat recepcji *Dziejów grzechu*: S. Eile, *Legenda Żeromskiego* dz. cyt. i M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973. Por. również omówienia warszawskiej inscenizacji *Białej rękawiczki* w przywołanym *Kalendarz życia i twórczości* Stefana Żeromskiego. Podstawowe zarzuty, jakie pojawiały się w ówczesnych recenzjach, dotyczyły nadmiernego wykorzystywania estetyki sensacyjności, melodramatyczności. Dostyc oryginalna wydaje się być szczególnie uwaga S. Pieńkowskiego, odnosząca się do *Białej rękawiczki*, że jest to utwór „dla bandytów i paskarzy”, S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski...*, dz. cyt., s. 396-398. Ostatnio melodramatyzmem w dramatach Żeromskiego zajęła się E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000. Por. również ciekawe uwagi U. Kowalczyk, która rekonstruując wizerunek Żeromskiego w listach mu współczesnych, zauważyła, iż istniały utwory pisarza, które odpowiednio się aprobowało i promowało, więcej U. Kowalczyk, *Żeromski w listach swoich współczesnych*, [w:] *Święty Stefana Żeromskiego: studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 78-79.

Żeromski, posługuje się estetyką melodramatyzmu szczególnie wtedy, gdy opisuje postacie drugo- i trzecioplanowe³, lecz takich uproszczonych ujęć (a świadczą o tym rozbieżne sądy wartościujące, pojawiające się w wielu odczytaniach powieści) nie stosuje w charakterystykach Piotra Rozłuckiego, Ewy Pobratyńskiej, Ryszarda Nienaskiego czy Xenii Granowskiej. Protagonistów tych można umieścić w ramach tragizmu⁴ i melodramatyzmu zarazem. Są to pojęcia wobec siebie komplementarne, w literaturze przełomu XIX i XX wieku wpływające na wiele elementów dzieła literackiego, takich jak fabuła, kreacja kobiecych bohaterek, łotrów i uwodzicieli oraz nadające fabułom całkiem nową jakość. Melodramat bardzo często jest i był zestawiany z tragedią⁵, ale znaczenia pojęć „tragizm”

³ Związek postaci drugoplanowych z estetyką melodramatu wynika z zapraszania, zawłaszczania oczekiwań odbiorcy, który zostaje niejako zmuszony do czynnego uczestnictwa w opisywanych zdarzeniach, do wyrażenia swojej postawy poprzez ujęcia pozadyskursywne. Ma to również związek z analizowanym w niniejszym tekście rytualnym wymiarze działań Ewy Pobratyńskiej. Jak zauważył Geertz: „wkroczenie widza do wnętrza rytuału dokonuje się po części dzięki działaniom przeróżnych drugoplanowym bohaterów, które mają w nim swoje miejsce...”, C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 137.

⁴ Nie sposób przywołać wszystkich koncepcji tragizmu w filozofii, te najważniejsze, zwłaszcza w wieku XIX i XX (m.in. teorie Schelera, Hegla, Freuda, Nietzschego), omawia M. Janion, *Tragizm*, [w:] tejsze, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia Gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 13-91.

⁵ „W istocie przecież melodramat, we wszystkich swych nieśmiertelnych postaciach (od Eurypidesa do brazylijskiej telenoweli), jest strywalizowana tragedia – wizję winy tragicznej zamienia na przejmujące obrazy skrzywdzonej niewinności, fantasmagorie cnoty i gwałtu, pojedynki dobra ze złem”, Z. Przychodniak, *Alojzy Feliński, Barbara Radziwiłłówna. Między tragedią a melodramatem*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część I: Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i opracowanie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 123. Z kolei M. Janion zauważyła: „Melodramat był rodzajem tragedii dla ludu, romantycy uczynili zeń demokratyczną literaturę dla wszystkich warstw

i „melodramatyzm” zawierają liczne różnice, przede wszystkim światopoglądowe: tragizm wynika z umieszczenia człowieka w wielowymiarowym uniwersum, zderzenia go z transcendencją, siłami, wobec których jest bezsilny⁶. Tragizm, tragedia, to określenia związane z indywidualną, ponadczasową kondycją człowieka. Robert Heilman⁷ zauważył, iż bohatera tragicznego od bohatera melodramatu odróżniają dwie cechy. Po pierwsze, w melodramacie bohater stanowi semantycznie zamkniętą całość, jego rola jest scharakteryzowana na początku utworu, a w szczególności funkcje postaci drugoplanowych pozostają niezmiennie przez całą fabułę. I po drugie, w melodramacie konflikt jest rozgrywany zewnętrznie, jako wynik przecięcia się kilku sił reprezentujących grupy, ofiary lub zbrodniarzy⁸. Melodramat rozgrywa się w sferze międzyludzkiego dyskursu związanego z władzą, tragedia rozpatruje poszczególne problemy osobowości⁹. W tragedii jednostka jest targana wewnętrznymi konfliktami, bywa nieprzewidywalna. Niejednokrotnie wskazywano np. na brak jakiegokolwiek ciągu logicznego we wszystkich doświadczeniach Ewy Pobratyńskiej. Z drugiej strony motywacją działań bohaterki jest miłość, czyli podstawowa siła sprawcza wszystkich wydarzeń w melodramatyzmie.

społecznych. Ten proces przechodzenia od tragedii do melodramatu i od melodramatu do tragedii romantycznej wskazuje najlepiej na fakt, że pewne stałe wyobrażenia o losie, właściwe tragedii, przeszły od melodramatu”, teźże, *Eros i Psyche melodramatu: kino i fantazmaty*, „Kino” 1975, nr 5, s. 44. Więcej na temat różnic tragizmu i melodramatyzmu wskazanych pod kątem istnienia w różnych mitach konfliktu dobra i zła, G. Desilet, *Tragic Myth and the Origin of Evil*, [w:] *Our Faith In Evil. Melodrama and the Effects of Entertainment Violence*, London 2006, s. 76-88.

⁶ M.J. Olszewska, „*Tragedia chłopska*”. *Od W. L. Anczyca do K. H. Rostrowskiego. Tematyka – Idee – Kompozycja*, Warszawa 2001.

⁷ Więcej na ten temat R.B. Heilman, *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, dz. cyt., s. 3-5.

⁸ Tamże, s. 81.

⁹ Tamże, s. 97.

Cechą prymarną bohatera tragicznego jest wewnętrzne rozdwojenie, rozdarcie między dwoma imperatywami, różnymi siłami i wartościami. Postać tragiczna bywa zarazem winna i niewinna, kuszona przez stronę zła (wystarczy przywołać wielostronicowe dialogi bohaterów z samym sobą czy rozmowę Nie-naskiego z szatanem), nabiera wiedzy. Postać melodramatyczna wzmacnia siłę, którą reprezentuje, nawet jeśli jest symboliczną wizualizacją zła – Antoni Pochroń do ostatniej strony powieści manipuluje Ewą Pobratyńską. W melodramacie wstępna prezentacja protagonisty nosi cechy skończoności. Od początku wiemy, że chociażby Tatiana Iwanowna z *Urody życia* to postać reprezentująca sferę kuszenia. W tragedii konflikt jest we wnętrzu człowieka, w melodramacie sytuacja konfliktowa wynika przede wszystkim z różnego rodzaju relacji: z człowiekiem, ze społecznościami¹⁰, z innymi pokoleniami (patrz rozdział *Ojcowie i córki* w niniejszej pracy), nawet z otaczającą jednostkę przestrzenią. Ale istnieją też liczne podobieństwa między omawianymi estetykami. Obie formy są atemporalne, ich obecność sygnalizowana jest przez takie stany jak kontemplacja, zaduma, melancholia, letarg, szal, pasja, przemoc, okrucieństwo.

W tej części książki szczegółowej refleksji zostaną poddane dwa utwory Żeromskiego: *Dzieje grzechu* i trylogia powieściowa *Walka z szatanem*¹¹. W celu uzupełnienia interpretacji, kontekstowo zostaną przywołane inne dzieła pisarza (przede wszystkim *Wierna rzeka* i *Uroda życia*). Wybór tych powieści jest podyktowany obecnością w ich fabule pierwiastków melodramatycznych. Pierwszym tropem umożliwiającym połączenie melodramatyizmu z twórczością Żeromskiego są jego

¹⁰ Tamże, s. 79.

¹¹ Wszystkie utwory Żeromskiego cytowane są według: S. Żeromski, *Dzieła*, seria I-V, red. S. Pigoń, wstęp, H. Markiewicz, Warszawa 1955–1970. w tekście stosuję następujące skróty: *Dzieje grzechu*, (t. VII-VIII *Dzieł*) – *Dg*; *Walka z szatanem*, (t. XI-XIII), skróty kolejnych części: *Nawracanie Judasza: NJ*, *Zamieć: Z*, *Charitas: Ch*; *Uroda życia: Uż*; *Wierna rzeka* (t. X) *Wr* (w nawiasach podaję numer tomu i strony).

Dzienniki, w których można znaleźć nazwiska pokaźnej liczby autorów, wykorzystujących chwytły melodramatyczne. Młody Żeromski rozczytywał się w powieściach Jókai, Dickensa, Hugo, Balzaka, Collinsa, Deotymy, *Rodziewiczówny*¹². Pisarz chętnie chodził do teatru na sztuki Victoriena Sardou oraz na te przedstawienia, w których dominują akcenty melodramatyczne, w *Dziennikach* odnajdujemy np. wyrazy zachwyty artysty nad oglądaną na scenie *Walką o byt* Daudeta, którą to sztukę przysłał autor *Popiołów* nazwie „jedną z najlepszych sztuk, jakie sfabrykowali Francuzi”¹³.

Fundamentem poniższych rozważań są *Dzieje grzechu*, powieść, w której melodramatyzm ujawnia się najpełniej. Na wyjątkowe jego znaczenie złożyło się wiele czynników, a przede wszystkim wspomniana dialektyka elementów tragicznych i melodramatycznych w charakterystyce postaci Ewy Pobratyńskiej oraz w opisie jej życiowych perypetii. Biografia Ewy ma charakter sensacyjny, jest budowana wyłącznie na jej doświadczeniu.

¹² Bardzo ciekawym zagadnieniem, wymagającym oddzielnej pracy, byłoby pokazanie zainteresowania Żeromskiego literaturą popularną. Zdzisław Jerzy Adamczyk zwrócił uwagę na pojawiającą się w listach pisarza fascynację literaturą i kulturą popularną, m.in. powieściami *Rodziewiczówny* czy ówczesnym kinem, widząc w zbadaniu tego typu upodobań pisarza „perspektywę nowego spojrzenia na niektóre utwory Żeromskiego (...) perspektywę podobieństw, wpływów, może rywalizacji ze święcąca już rynkowe tryumfy literaturą popularną”. Z.J. Adamczyk, *Problemy świadomości pisarskiej Stefana Żeromskiego w świetle jego wypowiedzi publicystycznych i korespondencji*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego...*, dz. cyt., s. 22.

¹³ Zapis z 15 czerwca 1890, roku, S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, Warszawa 1973, s. 47. Jak zauważa J. Kądziela, spektakl Alfonsa Daudeta wystawiany w Teatrze Letnim 6 czerwca 1890 roku w opinii ówczesnych recenzentów był krytykowany przede wszystkim ze względu na „melodramatyczny ton wielu scen”. Por. przypisy do *Dzienników tom odnaleziony*, dz. cyt., s. 235. Warto również zwrócić uwagę na ujawniającą się w *Dziennikach* fascynację młodego Żeromskiego operą i muzyką.

Powstaje ono w oparciu o zachowania wynikające ze spotkania z nowoczesnością i ma charakter wielu rytualnych inicjacji. Badanie rytualnego charakteru zachowań Pobratyńskiej motywowane jest tym, że w jej działaniu ujawniają się symboliczne porządki. Jak zauważył Clifford Geertz: „W rytuale świat w formie, w jakiej go przeżywamy, zlewa się, dzięki działaniu konkretnego zestawu form symbolicznych, ze światem wyobrażonym – rytuał sprawia, że te dwa światy okazują się jednością”¹⁴. W zachowaniu Ewy można zaobserwować funkcjonowanie kilku planów, z których najważniejsze są dwa: plan odsyłający do sfery sacrum i plan związany z chaosem i erotyzmem¹⁵.

¹⁴ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, dz. cyt., s. 134.

¹⁵ Na dualną naturę wyobraźni Żeromskiego zwracali uwagę badacze zajmujący się jego twórczością. Eugenia Łoch zauważyła, że „Pisarstwo Żeromskiego jest wyraźną konsekwencją jego dualistycznej natury”, *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003, s. 61. Badaczka dostrzega, iż cechą twórcy była psychiczna dezintegracja charakteryzująca się jednoczesnym pragnieniem życia i instynktem śmierci. Poczucie rozdwojenia między grzechem a świętością towarzyszy młodemu Żeromskiemu od pierwszych jego zapisków w *Dzienniku*: „Z częstego zastanawiania się nad usposobieniem moim wyprowadziłem ten wniosek: cała moja istota wewnętrzna składa się z dwu natur, z dwóch duchów niejako, z Czerni i Bielboha. Jedna z tych natur wzniosła, jeden duch unoszący mię niekiedy w błogosławione szczęścia krainy na skrzydłach poezji, duch czyniący mię zdolnym do poświęcenia, pozwalający mi kryślić bogate obrazy przeszłości, śród, których na pierwszym miejscu widać postać mojego poświęcenia dla braci, duch w ogóle czyniący mię człowiekiem, jakim człowiek być powinien – prototypem człowieka. A druga... druga natura, strącająca wszystkie bogate źródła marzeń w przepaść odrętwienia, na miejsce poświęcenia przedstawiająca zysk osobisty, na miejsce uwydatnionych w boskich kształtach przez Bielboha cnoty niewinności rozpasaną ze śmiechem szatańskim na ustach – rozpustę... Dwaj ci bogowie, dwa te duchy toczą we mnie bój zacięty, bój wściekły, nigdy jeden drugiego zwyciężyć nie może (...) Podszeptom obu tych bogów ulegałem i ulegam...”, S. Żeromski, *Dzienniki*, t. I, oprac. J. Kądziela, Warszawa 1963, s. 53-54. Podobnie w *Dziejach grzechu* mówi Bodzanta: „Jest w człowieku, w więzieniu serca zamknięty anioł i zamknięty szatan.” (*Dg*, II, s 167).

Przywołanie w poniższej części kategorii rytuału jest istotne z wielu powodów. Jak zauważyła Julia Przyboś w artykule *Melodrama as a Social Ritual*¹⁶, melodramatyczny rytuał związany jest z przynależnością indywidualności do zbiorowości, grup społecznych, rodzin oraz z zachodzącymi między nimi relacjami. Rytuał w *Dziejach grzechu* tłumaczy postępowanie bohaterów w chaosie świata, próbuje go uporządkować i nazwać. Rytuał, jako forma wybitnie dramatyczna¹⁷, ujawnia się przez różne formy hiperbolizacji gestów, zmiany strojów, miejsc, zachowań. Ze względu na swoje zakorzenienie w micie ukazuje powtarzalność ludzkich doświadczeń oraz ich dążenie do spójnej formuły. To dzięki zachowaniom rytualnym bohater uświadamia sobie prawdę o własnym położeniu, możliwości naprawy świata.

Część pracy przedstawiająca melodramatyzm w utworach Żeromskiego składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy, poświęcony w całości *Dziejom grzechu*, dotyczy przede wszystkim związków melodramatyzmu z rytuałem. W kolejnych rozdziałach ukazany jest konflikt wartości znaczący dla melodramatyzmu. Wśród wielu antagonizmów, jakie można wyodrębnić w przywołanych utworach, istotny jest antagonizm między nowoczesnością a różnymi fundamentami życia społecznego. Spór ten ilustrują opisane w rozdziale *Ojcowie i córki* relacje między przedstawicielami trzech rodzin. Z kolei bezpośrednia ekspansja zła, które niszczy wspomniane podstawy organizujące życie postaci, jest zaprezentowana w rozdziale III przez charakterystykę znaczących dla melodramatu postaci łotrów i uwodzicieli.

¹⁶ J. Przyboś, *Melodrama as a Social Ritual*, [w:] *Theater and Society in French Literature*, "French Literature Series 15" 1998, s. 93.

¹⁷ Por. R. Girard, *Jedność wszystkich rytuałów*, [w:] tegoż, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, t. II, Poznań 1994, s. 82-83.

2. Rytuał i melodramatyzm. *Dzieje grzechu*

Wydanej w 1908 roku powieści Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu*¹⁸ towarzyszyły, jak zauważył Wojciech Gutowski, „przesadne» interpretacje”¹⁹. Wśród głosów pierwszych recenzentów dominowały zarzuty dotyczące pornograficzności, melodramatyczności i niezborności w konstrukcji głównej bohaterki, czyli Ewy Pobratyńskiej²⁰. Zwracano również uwagę, iż losy protago-

¹⁸ Wcześniej powieść ukazywała się od 2 października 1906 do 22 lutego 1908 w warszawskiej „Nowej Gazecie”, a od 1 lutego 1907 do 3 stycznia 1908 w „Nowej Reformie”.

¹⁹ Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 291. Autor zauważa, że powieść Żeromskiego można czytać w ramach licznych przenikających się mitów wchodzących w interakcje ze światem historii. Na temat recepcji utworu i mitu inteligenta, który „w *Dziejach grzechu* poddany zostaje totalnej destrukcji” zob. G. Matuszek, *Inteligenci w przestrzeni zła*, [w:] Żeromski. *Tradycja i eksperyment*, wstęp i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok 2013.

²⁰ Więcej na temat recepcji powieści: S. Eile, *Legenda...*, dz. cyt., s. 64-73; S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 300-307 i 309-311. Streszczenie głosów krytyków omawiających postać Ewy Pobratyńskiej oraz innych bohaterów *Dziejów grzechu* przedstawił D. Trzeźniowski w artykule *Kim jest Ewa Pobratyńska. Rzecz o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego: studia*, dz. cyt., s. 423-426. Trzeźniowski traktuje Ewę jako projekcję męskich wyobrażeń, „niesamodzielny byt, dopasowujący się do ról, oferowanych przez męski świat”, dz. cyt. s. 429. Ciekawą analizę postaci Pobratyńskiej przedstawiła A. Zdanowicz w książce *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005. Autorka grupuje wszystkie możliwe interpretacje postępowania bohaterki w trzy szeregi znaczeniowe, w których Ewa jest kolejno: bohaterką powieści naturalistycznej i obyczajowej, projekcją modernistycznej kultury oraz medium zbiorowej podświadomości. Pierwszy model badaczka wiąże z programem etycznym Edwarda Abramowskiego, rozumianym jako „wyzwolenie wewnętrznych głosów i pragnień jako warunku samorealizacji i prawdziwej wolności” i oswobodzenie się spod jarzma katechizmu. Tamże, s. 144.

nistki oraz jej motywacja psychologiczna²¹ są mało przekonujące i że powieść jest „gmatwaniną nedorzecznych przypadków cudzych i cudownych wrażeń osobistych”²². Podkreślano związek powieści z literaturą popularną i „podmiejskimi teatrami”²³. Wiele uwag poświęconych *Dziejom grzechu* dotyczyło epizodu majdańskiego, falansterów Bodzanty²⁴ oraz relacji między Ewą a Łukaszem Niepołomskim, żonatym studentem antropologii, człowiekiem odczytanym, mającym szeroką wiedzę z zakresu różnych dziedzin kultury.

Dzieje grzechu to utwór, którego główną ramą fabularną są losy Ewy Pobratyńskiej²⁵. Podstawowym schematem w powieści jest historia nieszczęśliwie zakochanej dziewczyny, wyruszającej z rodzinnego domu, aby odszukać ukochanego mężczyznę. Symbolicznie rozumiana peregrynacja Ewy²⁶ różni się od opisu tradycyjnie ujmowanego toposu wędrowki, ukazującego wędrowca zmierzającego do określonego celu, np. do integracji, do domu, bowiem jej podróż dokonuje się niejako *à rebours*; powieść przedstawia wyobcowanie i upadek bohaterki, jej wy-

²¹ Por. J. Flach, S. Żeromski: „*Dzieje grzechu*”, „Przegląd Polski” t. 167, 1908, s. 548. Za: S. Eile, *Legenda...*, dz. cyt., s. 65.

²² A. Potocki, *Wielki inkwizytor*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, nr 10, s. 187.

²³ J. Flach, S. Żeromski, dz. cyt.

²⁴ Por. np. T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego: studia*, dz. cyt., s. 412-413.

²⁵ Wypada zgodzić się z badaczami powieści, iż główną tezą utworu jest założenie, iż Żeromski przedstawił upadek bohaterki: od świętości do ryzsztoka, por. B. Parulska, *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska XXIV” 1985, z. 149, s. 126.

²⁶ W powieści zostały wykorzystane przeżycia i wrażenia pisarza z podróży do Włoch w latach 1902, 1906–1907. Główna bohaterka mieszka w hotelach, w których bywał autor. Por. S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski...*, dz. cyt., s. 299.

niszczenie fizyczne i moralne oraz liczne konflikty z prawem. Gdyby sporządzić policyjną kartotekę zbrodni protagonistki, to znalazłyby się w niej: kradzież, podwójne zabójstwo (w tym własnego dziecka), przynależność do bandyckiej szajki, prostytutka, uczestnictwo w zbrojnym napadzie. Szczególnie istotna wydaje się być fragmentaryczność biografii bohaterki, na jej przeżycia składają się doświadczenia o charakterze wybitnie traumatycznym (zabójstwo dziecka, Szczerbica) i przypadkowym (spotkanie Jaśniacha, Pochronia). Jak zauważył Georg Simmel fragmentaryzacja egzystencji polega na tym, że życie „ze świata, który stał się przedstawieniem, wykrawa kawałki, nazywając je przedmiotami, łączy to, co od siebie odległe, rozdziela to, co bliższe, stawia zmienne znaki wartości”²⁷. Fragment to „kawałek pozostały po rozpadzie istniejącej uprzednio całości”²⁸. Całością w powieści było podłoże społeczno-religijne życia prowadzonego przed spotkaniem Łukasza, scementowane przez zachowania, role i gesty realizowane w ramach rodziny i moralności mieszczańskiej. Napięcie między tradycyjnymi systemami wartości a zachowaniami kształtującymi się pod wpływem nowoczesności, spowodowanymi miłością do człowieka z zewnątrz, rozstaniem, jest nie tylko podstawowym trzonem późniejszych wyborów bohaterki, ale również źródłem jej upadku, którego przyczyną była degradacja autorytetów oraz paradygmatów o charakterze społecznym i religijnym.

Ewa wyrusza z domu będącego w stanie anomii²⁹. Rozpado-
wi ulegają w powieści trzy podstawowe czynniki: wiara, rodzina (dom³⁰) i miłość. Po rozstaniu z Łukaszem fundamenty te ule-

²⁷ G. Simmel, *Fragmentaryczny charakter życia. Z wstępnych studiów metafizycznych*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 321.

²⁸ Tamże, s. 319

²⁹ Wyjazd Ewy i zmiana stosunku do religii i domu są skutkiem wcześniejszych rozmów z Łukaszem.

³⁰ O kryzysie zadomowienia w literaturze pierwszych lat polskiego modernizmu: E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urba-*

gają erozji, w ich miejscu pojawi się fragmentaryczność, złożona z wielu przypadkowych³¹ zachowań. Pobratyńska w podróży uczestniczy w próbach i sytuacjach o charakterze ekstremalnym. W przypadku inicjacji czy klęsk, jakich doznaje, następuje próba usytuowania jej doświadczeń w ramach procesów stabilizowania i nadawania sensu przypadkowym wydarzeniom³². Fragmentaryczność jest wyzwaniem, dążeniem do zespolenia. Cytowany Simmel zauważył, że niekompletność jaźni może wskazywać na istnienie „nadrzeczywistej pełni i całości”³³, którą wydaje się być rzeczywistość mitu, o czym pisał Wojciech Gutowski³⁴.

W *Dziejach grzechu* przedstawiony jest świat pogrążony w chaosie wywołanym nie tylko rewolucją roku 1905³⁵, ale i ogólnie

nistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej, Kraków 2003, s. 206-213 i J. Prokop, *Rodzina pod zaborami*, [w:] tegoż, *Uniwersum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993; M. Podraza-Kwiatkowska, *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa i A.Z. Makowiecki, Warszawa 1997.

³¹ Bohaterka po opuszczeniu Jaśniacha, w Genewie patrzy na studenta przynoszącego jej wieści o Niepołomskim „jak ulicznica”. Oddaje mu się w przypadkowym akcie pożądania, a stosunek erotyczny jest dla niej rodzajem zemsty na Łukaszu.

³² Jak zauważa Eric Rothenbuhler: „każdy ład społeczny musi posiadać środki symboliczne służące jego podtrzymaniu i adaptacji. Należą do nich mit i rytuał”, E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 54.

³³ G. Simmel, *Fragmentaryczny*, dz. cyt., s. 320

³⁴ Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s.291-293.

³⁵ Historycy literatury próbowali ustalić czas akcji *Dziejów grzechu*, wskazując na wydarzenia roku 1905 jako kluczowy punkt temporalny dla całej powieści, ale przede wszystkim fabuła książki usytuowana jest w świecie, w którym nie ma podstaw religijnych, społecznych czy kulturowych, jest światem zdesakralizowanym, w którym dotychczasowe paradygmaty moralne ulegają wyraźnej erozji. Jak zauważył A. Hutnikiewicz: „W *Dziejach grzechu* nie było żadnych bezpośrednich aluzji i odniesień

nym kryzysem wartości. Jednostkową próbą jego uporządkowania jest uczestnictwo Ewy w zachowaniach rytualnych, związanych z różnego rodzaju inicjacjami. Rytuał dąży do odtworzenia i wzmocnienia rozmaitych porządków: rodzinnych, religijnych, społecznych³⁶. Bohaterka w trakcie krótkotrwałych epifanii, z których najważniejszą jest doznanie miłości, poddana jest działaniom rytualnym, związanym z przekraczaniem progów i granic. Tego typu funkcjonowanie w niniejszym rozdziale zostanie potraktowane jako zachowanie symboliczne³⁷.

do rewolucji, był tylko nastrój rozpacz po upadku nadziei”, tenże, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 109. H. Markiewicz interpretuje sylwetkę Ewy i innych postaci jako obraz rozgoryczenia inteligencji rewolucją, *Stefan Żeromski wobec rewolucji 1905 roku*, [w:] tegoż, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1964, s. 342. Słusznie również stwierdziła J. Ociepa, iż „Żeromski umieszcza postaci z *Dziejów grzechu* w świecie przedstawionym jako chaos”, [w:] tejże, „*Dzieje grzechu*” *Stefana Żeromskiego – chaos i nihilizm*, [w:] *Czytanie modernizmu: studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 227. Ociepa w przywołanym artykule sugeruje, że powieść rozgrywa się poza czasem, tamże, s. 229. M. Głowiński spostrzegł, iż „opowieść ta jednakże nałożyła się na pewien zespół stereotypów ideologicznych, obiegowych mniemań, które ukształtowały się jako reakcja na wydarzenia roku 1905”. M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)* [w:] *Gry powieściowe*, dz. cyt., s. 187. W. Gutowski zauważył, iż świat w *Dziejach grzechu* ma charakter „absurdalny”, tegoż, *Nagie dusze i maski*, dz. cyt., s. 295. Wydarzenia historyczne pojawiają się w uwadze Ewy: „Japonia i Japonia na wszystkich ustach” (*Dg*, I 170), co wskazuje na lata 1905–1906 jako czas fabuły. Na znaczenie rewolucji w kreacji świata przedstawionego zwracali uwagę: A. Mazanowski, „*Dzieje grzechu*” *Żeromskiego*, „*Przegląd Powszechny*” 1908, t. 98, s. 308-321; W. Feldman, *Stefana Żeromskiego „Dzieje grzechu”*, „*Krytyka*” 1908, t. I, s. 140-148.

³⁶ Por. R. Girard, *Jedność wszystkich rytuałów*, [w:] *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, t. II, Poznań 1994, s. 168.

³⁷ „Rytuał to przede wszystkim tekst symboliczny, konstrukcja będąca nośnikiem znaczeń. Wszystko w rytuale jest symbolem: czas i przestrzeń, ludzie i przedmioty, stroje, gesty, słowa, dźwięki i muzyka. Rytuał jest działaniem symbolicznym, w którym przedstawiane są najważniejsze zasady porządku społecznego, ideologicznego i moralnego, odgrywany

Na związek melodramatyzmu z rytuałem zwracała uwagę Julia Przyboś w książce *L'entreprise mélodramatique*³⁸, która twierdziła, że popularność melodramatu po Wielkiej Rewolucji związana jest z umożliwieniem widzom uczestnictwa w oczyszczającym, trzystopniowym rytuale pokazującym: działanie umęczonej ofiary, zdemaskowanie knoń złooczyńcy, przywrócenie ładu. Odbiorca śledząc losy osoby prześladowanej mógł poczuć się oczyszczony przywróceniem porządku³⁹. Melodramat nadbudowany został, według Przyboś, na strukturze rytuału ofiarnego, będącego wynikiem połączenia postępowań zawierających elementy sakralne ze schematami zachowań, z nowatorstwem scenicznym, wreszcie z jego sensacyjnością⁴⁰. Podstawowym zadaniem tak rozumianego melodramatyzmu jest pokazanie poskromienia przemocy. Zachowanie ofiary było w melodramacie wynikiem procesu działania przemocy w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze ofiara to przedstawiciel społeczeństwa, które przemocą się posługiwało, a które nie zostało oczyszczone. I po drugie to kozioł ofiarny, zgładzony przez wspólnotę w porządku rytualnym⁴¹. W tym sensie melodramatyzm jest rytuałem zmierzającym do oczyszczenia społeczeństwa przez poświęcenie ofiary, ale i równoczesne wskazanie sprawcy zła, a w konsekwencji identyfikację i usunięcie go z porządku spo-

jest świat realny, idealny lub proponowany”, cyt. za: Z. Mach, *Symbolika „Wesela” w tożsamości zbiorowej Polaków*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Michalik, A. Stafiej, Kraków 2003, s. 98. Więcej na temat rytuału V. Turner, *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.

³⁸ J. Przyboś, *L'entreprise mélodramatique*, Paris 1987.

³⁹ Z. Przychodniak, *W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992, s. 318. Przychodniak pisze o książce Przyboś, iż podstawową cechą rozwijającego się w latach 1800–1830 melodramatu była dialektyka stereotypowości i innowacyjności. Tamże, s. 316.

⁴⁰ J. Przyboś, *L'entreprise...*, dz. cyt., s. 22.

⁴¹ Tamże, s. 49.

łecznego. Wszystkie elementy opisanego przez autorkę schematu są również obecne w *Dziejach grzechu*, gdzie pokazany jest upadek udręczonej ofiary, sposób zachowania jej wrogów i próby przywrócenia ładu.

Do badań liminalnego charakteru zachowań Ewy zostaną wykorzystane klasyczne koncepcje Arnolda van Gennepa⁴², także współczesnych antropologów i kulturoznawców, Edmunda Leacha, René Girarda, a przede wszystkim Victora Turnera. Przez rytuał graniczny rozumiem proces związany z wzbudzaniem w jego uczestnikach stanu grozy i wzniosłości. Działanie rytualne polega na zmianie statusu społecznego i ma charakter trójdzielny. Pierwsza faza oznacza wyjście jednostki z dotychczasowego kontekstu, jej separację. Druga opisuje zmiany zachodzące w czasie tej separacji; etap ten ma charakter liminalny, progowy. Faza trzecia dotyczy okresu stabilizacji jednostki, przypisanie jej do nowej roli w układach społecznych. Sfera rytualna widoczna w zachowaniu Ewy Pobratyńskiej nie odsyła do jednego konkretnego schematu zachowań, jest raczej realizacją kilku porządków, przede wszystkim religijnych i erotycznych. Rytuał religijny ujawnia się m.in. wtedy, gdy w rozważaniach bohaterki następuje symbolizacja krajobrazu i jego elementów: woda, rośliny, kolory – są to znaki transcendencji oraz równania symboliczne o dosyć dużym stopniu niejasności⁴³. Najistotniejszy dla niniejszych rozważań jest okres inicjacyjny, liminalny, polegający na przechodzeniu „z jednej sytuacji społecznej i magiczno-religijnej do drugiej”⁴⁴.

⁴² Van Gennep w swojej klasycznej pracy z 1909 roku zauważył, że życiu jednostki towarzyszą nieustanne zmiany w statusie społecznym polegające na przechodzeniu „z jednej grupy wiekowej do drugiej, od jednego typu zajęć do drugiego”. Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006, s. 30.

⁴³ E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, przeł. M. Buchowski, [w:] E. Leach, A.J. Greimas, *Rytuał i narracja*, przeł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Warszawa 1989, s. 51.

⁴⁴ Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, dz. cyt., s. 43.

Separacja

Zasadność wykorzystania trójdzielnego schematu Gennepa sygnalizuje fabuła utworu. Warto wstępnie wypunktować kilka charakterystycznych jej elementów. Uczestnictwo Ewy w ciągu licznych inicjacji zostaje w powieści podkreślone pytaniami, jakie bohaterka stawia po odejściu Łukasza: „Kto ja jestem? Co ja czynię?”. Są to zagadnienia egzystencjalne o charakterze fundamentalnym, ich formułowanie wyznaczone jest przez potrzebę poszukiwania sensu, zakorzenienia we fragmentarycznym świecie. Poczucie braku, doznanie wewnętrznej ruiny w chwili wyjazdu z domu, konotuje wyobrażenia składające się na topikę związaną z „wyznaniem”: „Gdzież tu na świecie szukać ratunku? Do kogo iść i w którą stronę?” (*Dg*, I 110). Ambiwalentny charakter wszystkich działań bohaterki po odejściu Łukasza zostaje dopełniony komentarzami narratora, wskazującymi na dezintegrację osobowości Ewy: „Opuszczona, doznawała w tych skwarnych czasach wszystkich walk aniołów ciemności i wszystkich aniołów światła” (*Dg*, I 115); „Dusza jej nie miała już w sobie nic takiego, co ludzkie frazesy zowią kategorycznie cnotą, albo występkiem. Szła po ruchomej i sypkiej granicy między dobrem i złem, jakby po grani wapiennej Giewontu” (*Dg*, I 115).

W fazie liminalnej zmienia się czas zatracający swoją zwykłą funkcję, stający się kulturową rzeczywistością definiowaną przez badaczy rytuału określeniem „pozaczasowa”⁴⁵. W *Dziejach*

⁴⁵ Por. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 36. Por. omówienie koncepcji Turnera w: A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 15-18. Por. również rozważania J. Tokarskiej-Bakir na temat rytuału w tymże numerze „Tekstów Drugich”, a zwłaszcza fragment: „Rytuały sprawiają, że mimo wrodzonej skłonności do zła, której nie udało się wykorzenić ogniem, siarką i popiołem, ludzie zostali wyposażeni w szansę, by tradycyjnie wątle dobre intencje przeważały nad tradycyjnie silniejszymi występami. Rytuały

grzechu czas, w którym rozgrywają się zdarzenia, charakteryzowany jest, jak zauważył Michał Głowiński, przez przysłówek „teraz”⁴⁶. W działaniu Ewy najistotniejszy jest „czas przejścia”. Według Edmunda Leacha, najważniejsze rytuały, takie jak rytuał dojrzałości, związane są z „przedziałem społecznej bezczasowości”⁴⁷. W powieści wydarzenia o charakterze przełomowym, kluczowym dla całej fabuły dzieją się na wiosnę. Pora ta ma charakter progowy, przejściowy dla sytuacji, w jakich uczestniczy Ewa, sekwencyjnie rozpoczyna szereg wielu inicjacji. Wiosna to mityczny czas inicjacji, regeneracji, działania czynnego, ekstatycznego. Powieść zaczyna się wiosną, bohaterkę poznajemy w czasie jej powrotu do domu z kościoła w chwili zimowego przesilenia, symbolicznych, cyklicznych narodzin. W marcu poznaje Łukasza, również w marcu Ewa przebywa na Korsyce. Łukasz zaczyna odzyskiwać siły po pojedynku ze Szczerbicem na wiosnę. Także wiosną Szczerbic otrzymuje list od Ewy z Wiednia, podyktowany jej przez Pochronia. Jest to dla niego pora związana z Ewą, list od niej traktuje niczym jej wizytę w jego domu: „Wraz z rozkoszą wiosny przyszła, jak w Paryżu przychodzić zwykła...” (*Dg*, II 124). Trochę później, na przełomie czerwca i lipca, Ewa uświadamia sobie, że jest w ciąży. Z wiosną związane są liczne określenia, jakimi mężczyźni obdarzają Ewę; Łukasz mówi o niej „jasność”, „jaśnienie”, nazywa ją Izydą, „kobietą nieśmiertelną”.

Przestrzenia przejściową, również związaną z wiosną, są w powieści ogrody, reminiscencje wizerunków Edenu, w których bohaterka najchętniej przebywa. Prawie wszystkie schadzki

wyprowadzają świat z permanentnego kryzysu, w którym pogrąża się on, gdy perspektyw naprawy brakuje”, cyt. za: tejże, „*Zanik doświadczenia*”. *Diagnoza antropologiczna*, tamże, s. 43.

⁴⁶ „Świat Żeromskiego zna jeden tylko wymiar czasowy, określa go przysłówek teraz. Wszystko bowiem, co jest, jest teraz”, M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu. Z problemów poetyki Żeromskiego*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, dz. cyt., s. 45.

⁴⁷ E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, dz. cyt., s. 47.

Ewy i Łukasza odbywają się w ogrodach. W Łazienkach prowadzi rozmowy z Łukaszem, tam spędza czas po jego odejściu. Po wyjściu z kościoła Ewa idzie do parku, gdzie spotyka się z Niepołomskim, dopiero wtedy ogarnia ją szczęście, ale i poczucie pełni: „zatonęli oczyma w oczach, wcielili się oczyma jedno w drugie, weszli w przecudowne a rozwarte podwoje szczęścia, w rozkosz mroku spojrzenia jednego we dwu osobach” (*Dg*, I 78). W jednym z listów pisanych do Łukasza Ewa zauważa „Dziś mi się marzy tajemniczy Eden, dokąd się wchodzi przez wieki raz jeden...” (*Dg*, I 98). Do ogrodu udaje się również wtedy, gdy otrzymuje list pożegnalny od bohatera. Miłość oznacza w powieści powrót do ogrodu, stosunek erotyczny Ewy z Łukaszem w Zgliszczach opisywany jest w następujący sposób: „Otworzyły się wrótnie ogrodu, gdzie można płakać ze szczęścia albo wskutek niezdojanych dla słowa cierpień miłości...” (*Dg*, I 175). Po rozstaniu z Jaśniachem Ewa wyjeżdża do Genewy, jej opis pierwszych chwil pobytu w Szwajcarii dokonuje się w „małym ogrodzie hotelu w Glion” (*Dg*, II 24). Będąc w ciąży, bohaterka marzy o spacerach po Łazienkach⁴⁸.

Kolejnym przejawem działań rytualnych jest fakt, że Ewa musi często przekraczać różne symboliczne progi i bramy⁴⁹. Granica, próg oznaczają symbolicznie wieloznaczność związaną z konfliktem i z niepokojem⁵⁰. W chwili, w której poznajemy bohaterkę, znajduje się ona w stanie przejścia; po spowiedzi, ale przed przyjęciem komunii⁵¹. Później, w czasie wizyty w kościele, przebywa w cieniu, w przestrzeni „pomiędzy”, „obok wejścia na chór” (*Dg*, I 76), nie wchodzi do środka. Po odejściu

⁴⁸ W *Walce z szatanem* w Parku Łazienkowskim spotyka się Nienaski z Xenią Granowską.

⁴⁹ W poezji modernistycznej jednym z symboli progów jest „motyw bramy”. Por. H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 24.

⁵⁰ E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, dz. cyt., s. 47.

⁵¹ Por. M. Gabryś, *Metafizyczne niepokoje. Bóg w twórczości Stefana Żeromskiego*, Lublin 2011, s. 153.

Łukasza momenty graniczne, w jakich uczestniczy, ulegają intensyfikacji, kolejne z nim spotkanie odbywa się na dworcu kolejowym, miejscu naturalnie związanym z przejściowością i przygodnością. Po przybyciu ze Zgliszcz przed progiem własnego mieszkania bohaterka ma świadomość, iż powrót równoznaczny jest z regresem, przyjęciem pewnych form, które były związane z jej „wyjściem”: „Chęć namiętnej kłótni z matką i Anielą... Błyski, płatki gniewu poczęły latać przed oczami” (*Dg*, I 220). Próg, który się kiedyś przekroczyło i do którego się wraca, nie ma znaczenia pozytywnego, nie stanowi dopełnienia w inicjacyjnej wędrówce bohaterki: „Przez chwilę marzyła, żeby odejść na zawsze od tych drzwi i nigdy już nie zbliżyć się do tego progu” (*Dg*, I 220). Funkcję progu może pełnić również balkon łączący pokoje Ewy i Jaśniacha w hotelu na Korsyce, skrzynka zawieszona na drzwiach pokoju Niepołomskiego, umożliwiająca wydanie korespondencji.

Upadek moralny Ewy odbywa się w czasie jej podróży⁵². Pobratyńska w celu odnalezienia Łukasza wielokrotnie zmienia miejsce pobytu. Symboliczny status bohaterki, podkreślający jej przejściowość został zarysowany w pierwszym zdaniu powieści: „W czasie powrotu do domu Ewa miała oczy spuszczone” (*Dg*, I 7). Inicjacja rozpoczyna się od zmiany miejsca dotychczasowego pobytu, jak pisze Leach: „Głównym efektem tych wstępnych obrzędów separacji jest wyłączenie inicjowanego z normalnego życia; on (ona) stają się okresowo pewnymi nienormalnymi osobami istniejącymi w nienormalnym czasie”⁵³. Po dotarciu do domu bohaterka zapada w odrętwienie i próbując sprecyzować własne doznania, ujmuje je w kształcie właściwym dla topicznego wizerunku chrześcijańskiego wędrowca: „Było dobrze iść wśród tego świata duszy, iść, dokąd oczy poniosą. Było dobrze i lekko, obrawszy którykolwiek kierunek, wędrować z rozstajnych dróg, na których teraz stała” (*Dg*, I 13).

⁵² J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 304.

⁵³ E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, dz. cyt., 81.

Także sytuacja podróży ma charakter rytualny, głęboko związany z wieloma opowieściami założycielskimi, mitami greckimi i z *Nowym Testamentem*. Wędrowanie przypomina pielgrzymowanie, które, jak zauważa Abramowska, jest powtórzeniem losów Chrystusa, będącego pielgrzymem i wygnańcem⁵⁴. Tak też traktuje swoją podróż Ewa⁵⁵, dla której zmiana przestrzeni jest „wyznaniem” i „pielgrzymowaniem” zarazem: „Ileż to razy, brnąc w swe wygnanie, Ewa marzyła, żeby spotkać istotę współwyznaną, ktokolwiek miałby nią być” (*Dg*, I 186); „Kraj samotności, przez który Ewa szła w swym niestrudzonej wędrówce, był krajem najbardziej bezwzględnie należącym do Boga” (*Dg*, I 187). Ewa wyrusza w podróż nie tylko dlatego, że pragnie odnaleźć Łukasza, ale i też z tego powodu, że jej rodzinny dom opiera się na chwiejnych fundamentach. Ojciec zajęty jest wspomnianiem dawnych miłości, radością napawa go świadomość nieobecności żony w domu. Z siostrą i z matką nie łączą protagonistkę żadne szczerze czy pogłębione uczucia. Opuszczenie domostwa związane jest z potencjalną próbą poszukiwania jego zastępstwa, rekonstrukcji jeśli nie tradycyjnie rozumianego siedliska, to miejsc dających odpoczynek i stabilizację. Jak zauważył Tomasz Sobieraj, „szczególną funkcjonalnością odznaczał się w okresie Młodej Polski typ powieści osnutej fabularnie wokół motywu wędrówki bohatera i (lub) narratora”⁵⁶. Wyjątkiem jest bohaterka *Dziejów grzechu*, której

⁵⁴ J. Abramowska, *Peregrynacja...*, dz. cyt., s. 302.

⁵⁵ Na progowy charakter życia bohaterów w perspektywie biblijnej zwróciła uwagę M. Wojtatowicz. Por. tejsze, *Biblia i człowiek w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Wśród tułaczy i wędrowców*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001. O Bogu w *Dziejach grzechu*: M. Gabryś, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 151-161.

⁵⁶ T. Sobieraj, *Modernistyczne powieści wędrówek*, [w:] *Czytanie modernizmu...*, dz. cyt., s. 254. Według Sobieraja wędrowcy Żeromskiego różnią się od innych opisywanych w prozie Młodej Polski, gdyż nacechowani są, a szczególnie Judym z *Ludzi bezdomnych* (1899), „rysem społecznego aktywizmu”, tamże, s. 262. O motywie wędrówki w poezji Młodej Polski zob. H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.

wędrówka polega na fatalistycznym „stopniowym wtajemniczeniu w zło, immanentnie tkwiące w każdej naturze ludzkiej”⁵⁷. Podróże bohaterki oraz jej status „postaci w ruchu” stwarzają okazję do opisu świata, mającego, podobnie jak Ewa Pobratyńska, charakter melodramatyczny i dialektyczny, zbudowanego na napięciach i kontrastach. Ale też i jest to podróż, składająca się z kilku podstawowych dla bohatera modernistycznego wariantów i inicjacji, doświadczeń, które zebrane w całość stają się *summą* przeżyć „postaci w ruchu” charakterystycznej dla wielu powieści Żeromskiego⁵⁸.

Podróż bohaterki można podzielić na trzy istotne części. Pierwszą wyznacza jazda pociągiem do przebywającego w szpitalu w Zgliszczach Łukasza, druga to wyjazd Ewy na Riwierę Francuską, a część trzecia pokazuje bohaterkę w przestrzeni europejskich metropolii. Dopełnieniem jej peregrynacji jest pobyt w majdanie Bodzanty.

W opisie pierwszej podróży Pobratyńskiej pociągiem dominuje monolog wewnętrzny, w którym następuje związanie stanu

⁵⁷ Tamże, s. 265.

⁵⁸ Wszyscy protagoniści Żeromskiego dużo podróżują, imponująca jest już ilość użytych do podróżowania środków transportu – od tradycyjnych powozów po samoloty, samochody, okręty, tramwaje, pociągi (kolejowe dworce stają się ważną przestrzenią fabuły). Podróże bohaterów są wizytówką zamieszkiwanego przez nich przypadkowego świata, w którym spotkania kolejnych podróżników nie znajdują motywacji w wydarzeniach wcześniejszych (Nienaskiego w Paryżu oprowadza postać, którą ten początkowo nazywa chodzikiem). Postacie wędrują przede wszystkim ze Wschodu na Zachód i ze wsi do miasta. Podróż to dla nich okazja do autodefinicji, podróżowanie pozwala im na odkrycie prawdy o sobie, o relacjach, w jakich do tej pory funkcjonowali. Zmienia się jednak zakres doświadczeń bohaterów Żeromskiego w porównaniu do jego wcześniejszych utworów. O ile Judym z *Ludzi bezdomnych* odwiedzając zachodnie miasta nieustannie odczuwa kompleks niższości, o tyle poruszająca się w przestrzeniach wielkich metropolii Ewa Pobratyńska jest już częścią miejskiej kultury, bryluje w towarzystwie, skupiając uwagę innych mężczyzn, nie odczuwając wstydu ani poczucia ograniczeń z powodu własnej płci czy barier finansowych.

psychicznego głównej bohaterki z dźwiękami wydawanymi przez pojazd oraz z wyglądem krajobrazów pojawiających się za oknem⁵⁹. W jej odczuciach widoczne są nastroje związane z niepewnością, zagubieniem, lękiem wobec przyszłości. Przestrzeń sprawia wrażenie „rozmazanej”: „Pola niezmierne... Pasy leśne... Polna, nieznaną łaska i cisza...” (*Dg*, I 145). Zastosowany w opisach wielokropek jest znakiem graficznym, mającym, obok wartości interpunkcyjnych, znaczenie retardacyjne służące spowolnieniu akcji i mentalizacji krajobrazu. Jazda pociągiem modeluje sposób myślenia bohaterki:

Głowa o drewnianą ścianę oparta słyszy żelazną melodię kół i szyn, a serce pojmuje żelazny głos złej godziny. Nieubłagany głos powiada, jak dokonywują się sprawy pomimo nas, pomimo nas... Powoli idą lub lecą szparko w dal, jedne z drugich wychodzą, jakoby ciała z ciał, koła się zazębiają za koła zębate, nie dbając o to, że zmiażdżą zwycięzoną duszę. (*Dg*, I 145)

Poetyzacja prozy, znamienna dla całego omawianego epizodu, wzbogacona jest o element muzyczny, nadbudowany na odwzorowaniu hipnotycznego dźwięku, będącego formą odzwierciedlenia rytmu wystukiwanego przez koła pędzącego pociągu („pomimo nas, pomimo nas”, „Pociąg leci dalej, leci, leci”). Zabieg ten występuje przede wszystkim w różnego rodzaju rozmyślaniach Ewy, sytuacjach przedstawionych za pomocą mowy pozornie zależnej. Wtedy to niektóre słowa z jej myśli ulegają zrytmizowaniu, a sama bohaterka wydaje się być częścią maszyny: „Oczy, spod powiek przymkniętych ukośnie raz rzucone, leżą w szybie okna wagonu” (*Dg*, II 146). Bariera między maszyną a bohaterem zostaje złamana. Jak zauważył Wojciech Tomasik, analizując podmiot modernistyczny podróżujący pociągiem, staje się on protagonistą „bombardowanym

⁵⁹ Por. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 102.

w każdej chwili tysiącem bodźców”⁶⁰. Dlatego w jej widzeniach następuje panteistyczna uniwersalizacja doznań. Ewa nie jest już osobą z konkretnymi przeżyciami, ale jej doznania pokazują bezcelowość działania człowieka, jego zagubienie i chaos: „koła się zazębiają za koła zębate, nie dbając przecie o to, że zmiażdżą zwyciężoną duszę” (*Dg*, I 145). Pojawiające się w tekście powtórzenia ujawniają rodzaj transu, bezwładu myślowego głównej bohaterki. Pociąg symbolizuje zarazem to, co nieprzewidywalne, jak i wewnętrzne rozbitcie Ewy. Dźwięki wydawane przez lokomotywę wprowadzają protagonistkę w stan gorączkowej zadumy, hipnozy. Ewa zaczyna „pamiętać wszystko, co było, i niemal widzi, co będzie. Doszła do stanu nadświadości” (*Dg*, I 146). „Stan nadświadości” przypomina letarg, podwójne widzenie, Ewa po raz pierwszy obserwuje obrazy z własnych snów na jawie:

przez wąską szczelinę między ściśle zwartymi zasłonami rzeczywistości widziała ową chwilę odległą, chwilę swoją i jego, w jakowyś brzasku dalekiego świtania. Widziała tam siebie, jako cień idący pod zorzą w czarne pola. Tak niegdyś we śnie. (*Dg*, I 146)

W jej rozmyślaniach dominują smutek oraz poczucie brzydoty świata i grzeszności człowieka. Ten pierwszy etap podróży jest „opowieścią – metaforą samopoznania jednostki”⁶¹. To jeden z inicjacyjnych momentów w wędrówce Ewy, w którym bohaterka dokonuje w myślach głębokiego aktu „uświadomienia” własnej przejściowości⁶², ustanawia własne istnienie w polu mitycznego kontinuum wyznaczonego przez uniwersalną potrzebę naprzemiennego poszukiwania i tworzenia ładu.

⁶⁰ W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 14.

⁶¹ Cyt. za: P. Kowalski, *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 10.

⁶² W. Gacki zwraca uwagę, że Ewa w miarę postępów fabuły zaczyna stopniowo siebie poznawać, *Kobiety i miłość w twórczości St. Żeromskiego*, Warszawa 1936, s. 88

Marginalizacja

Prymarne znaczenie dla odczytania powieści jako realizacji wielu kontekstów kulturowo-religijnych ma już imię głównej bohaterki. Jak zauważyła jedna z badaczek: „Zarówno tytuł powieści – *Dzieje grzechu*, jak i imię bohaterki – Ewa, są symptomatyczne, sygnalizują obecność syndromu Ewy, związek, a nawet utożsamienie kobiety i grzechu”⁶³. Imię bohaterki wskazuje na jej tułactwo; syndrom Ewy to syndrom postaci skazanej na nieustanny ruch w poszukiwaniu własnego domu, to figura kobiety „wędrowca” i zarazem tułacza. Łukasz Niepołomski wyjaśnia bohaterce znaczenie jej imienia; jest to odpowiednik hebrajskiego *Jewe* „Ewa znaczy to samo, co niebiańska Izys: przebywająca w przestworach nieskończoności” (*Dg*, I 80). „Przestwór nieskończoności” to przebywanie w przestrzeni, mającej charakter wiecznej potencjalności; Ewa jako tułacz, wędrowiec, staje się postacią ustawicznie poddającą się kreacji, a budowanie jej własnej tożsamości możliwe jest wyłącznie przez dokonywanie wyborów.

O statusie bohaterki jako postaci żyjącej w rozpadzie wielu stałości, w akcie inicjacji, mogą również świadczyć jej sny⁶⁴. Do najważniejszych należy analizowany przez Pigoń⁶⁵ profetyczny sen, w którym Ewa widzi zabójstwo Niepołomskiego. Jest to sen przypominający ekspozycję melodramatyczną, teatralną

⁶³ J. Zacharska, *Kobieta, wina i grzech w utworach Żeromskiego*, [w:] *Klucze do Żeromskiego*, dz. cyt., s. 153.

⁶⁴ Po odejściu Łukasza Ewa wielokrotnie i z przyjemnością zapada w sen: „Ulgę sprawiała noc i twarde jej sny. Sny te były daleko bardziej rzeczywiste niż rzeczywistość. (*Dg*, I 129). O snach w *Dziejach grzechu*: M. Popiel, „*Dokąd płynie ta woda, dokąd płynie?...*” (*O „Dziejach grzechu” S. Żeromskiego*), „Ruch Literacki” 1980, z. 5.

⁶⁵ S. Pigoń zwracał uwagę na pojawiający się w śnie Ewy walor poznania intuicyjnego istotny w myśli Edwarda Abramowskiego. S. Pigoń, *Głosy do związku przyjaźni S. Żeromskiego z E. Abramowskim*, „Prace Polonistyczne” 1964, s. 223.

„na podobieństwo tragedii Szekspira” (*Dg*, I 71) i składa się z trzech części. W pierwszej Łukasz nie może przedostać się przez tłumy osób „ohydnie twardych w spojrzeniu” (*Dg*, I 71). Podobnie jak w czasie jazdy pociągiem, także w tym śnie działanie Ewy i jej przemyślenia zostają opisane zrytmizowaną prozą poetycką: „Śpieszyła teraz nocy ciemnym polem, ciemnym polem” (*Dg*, I 73). Bohaterkę w tej części snu przed utonięciem ratuje „jakoby ojciec czy inny człowiek” (*Dg*, I 73). Ostatnim obrazem w całym śnie jest wizja quasi-rajskiego ogrodu, obwarowanego wysokim płotem i bramą, przez którą przechodzi Ewa. Nie jest to jednak Eden, w którym na powrót może schronić się bohaterka. Rośliny „jak węże snują się po palcach nóg” (*Dg*, I 74), w roślinach płynie trucizna „wyzerająca żywe oczy” (*Dg*, I 74), ale szkodząca tylko tym, którzy dotkną kwiatów ostromlecza. W opisywanej przestrzeni znajduje się wiele elementów wskazujących na to, że jest to raczej ziemia jałowa, miejsce przejściowe, opuszczone.

Sen Ewy ma charakter profetyczny, jest zapowiedzią przyszłych wydarzeń, spacer pomiędzy stawami i ogrodami to presupozycja rzeczywistej wędrówki Ewy, która odbędzie się w przyszłości. Wędrówka bohaterki pomiędzy groblami, jej upadek w wodę, symbolizują nie tylko trudności, jakie przyjdzie jej pokonać, ale i oczyszczenie, odnowienie w ogrodzie. Jest to również wizja erotyczna. Protagonistka doznaje miłosnego uniesienia wywołanego spadaniem wyśnionych wielkich kropli rosy na swoje ciało. W końcowej fazie snu jej wizje mają już charakter cielesny, po obudzeniu Ewa wypoczywa zmęczona na łóżku w ekstatycznej pozie: „Rozkosz cielesna i rozkosz snu, który jeszcze nie odszedł, zdawała się leżeć na jej piersiach i wzdłuż całego ciała” (*Dg*, I, 75). Pobratyńska budzi się świadoma fizycznej obecności Łukasza za ścianą i ponownie zasypia, pragnąc powtórnie identycznego snu. Ewa śni przed swoją inicjacją erotyczną, ale w śnie jej odczucia zostają unaocznione wizją „słodkiego Raju” miłości, w którym zarówno roślinność, jak i „złotolite słońce” są elementami kodu erotycznego, cielesnego spełnienia kochanków w idealnej przestrzeni.

Persona liminalna jest definiowana przez różnego rodzaju kompleksowe zestawy symboli⁶⁶ o charakterze spolaryzowanym. Jak zauważył Wojciech Gutowski: „osobowość Ewy wypełnia chaotyczna wrażliwość erotyczno-religijna, znamienna dla egzaltowanych kochanek poszukujących syntezy erotyki i sacrum”⁶⁷. Postępowanie bohaterki, widoczne w czasie jej podróży, ujawnia dwa podstawowe, binarne plany symboliczne⁶⁸. Ich działanie wywołuje konsekwencje będące wynikiem działania określonych paradygmatów, z których najważniejszymi są: plan religijny, płynący przede wszystkim z głęboko ukrytej w świadomości postaci moralności chrześcijańskiej⁶⁹, i plan związany z erotyzmem i grzechem.

Symboliczny plan religijny i oczyszczenie

Przejęciowość Ewy, interpretowana w ramach zachowań religijnych⁷⁰, zaakcentowana jest już na początku powieści.

⁶⁶ V. Turner, *Pomiędzy (Betwix and Between): faza liminalna w rites de passage*, [w:] tegoż, *Las symboli: aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006, s. 114.

⁶⁷ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 291.

⁶⁸ Reakcje pierwszych czytelników również miały charakter spolaryzowany, jak zauważa Matuszewski: „Dla jednego więc *«Dzieje grzechu»* – to «pornografia», dla drugiego – to ewangelia przebaczenia i litości”, I. Matuszewski, *Żeromski i „Dzieje grzechu”*, [w:] tegoż, *Studja o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa 1921, s. 61. Pierwodruk w „Sfinksie” 1908, t. I, s. 353-368, t. II, s. 16-37 i 205-237. Matuszewski wielokrotnie pisze w swoim tekście o talencie Żeromskiego do kojarzenia różnych sprzeczności składających się na atrakcyjność powieści, które działają „podniecająco i niepokojąco”, tamże, s. 91.

⁶⁹ O znaczeniu moralności chrześcijańskiej w melodramatyzmie: Ch. Bond, *The Theater of Pyramids: (and a Camel)*, [w:] *Melodrama*, red. D. Gerould, dz. cyt., s. 16.

⁷⁰ Jak słusznie zauważyła M. Gabryś w *Dziejach grzechu* „Mimo kryzysu wyobrażenia Boga nie można mówić o całkowitym wyeliminowaniu ze świata przedstawionego śladów jego obecności”, tejże, *Metafizyczne niepokoje*, dz. cyt., s. 159. W rozważaniach niniejszych nacisk położono głów-

Rzeczywistość sacrum, spowiedź odbyta przez bohaterkę, „święty obowiązek”, wyznacza nowy etap w życiu Pobratyńskiej, moment, w którym ją poznajemy. Wygórowane normy czystości, które stara się sobie po spowiedzi narzucić Ewa, konkurują w jej wnętrzu z poczuciem istnienia zbrodni i występku. Usytuowanie własnej osoby w planie naprawy świata („Chrześcijanin powinien przecie zbawić ludzkość, gdyż inaczej...” (Dg, I 9), rywalizuje z „owocem przedziwnej wiadomości”, czyli z tolerancją dla grzeszników i zbrodniarzy. Pokój, przeznaczony przez jej rodzinę na wynajem, jest brudny i zaniedbany, bohaterka zajmie się jego oczyszczeniem. Porządkowanie pokoju, wyobrażenie mieszkania jako wnętrza duszy, pojawia się w pismach mistyków, również i w przywołanej w tekście powieści wizji św. Teresy. W scenie tej ujawnia się kod melodramatu związanego z restytucją sacrum w codziennym życiu bohaterów, w którym symboliczne oczyszczenie przestrzeni stanowi prezentację niewinności bohaterki oraz jej urody⁷¹. W opisie sprzątającej Ewy można zaobserwować w jej działaniu, zachowaniu i odczuciach połączenie doświadczenia duchowości z odczuciem grzechu: „Radość biła na duszę jej, kiedy stół z potwora, ze wstrętnego grzesznika przeistaczał się w cudo wdzięku” (Dg, I 27). Zachowanie bohaterki, zdradzające fascynację własnym ciałem, wprowadza element niepokoju i zapowiada przyszłe wydarzenia: „włosy jej rozpuściły się i burza ich spadła na obnażone ramiona. Prześliczne królewskiej piękności ręce ustały od pracy (...) Ewa bez sił usiadła, a później położyła się na wznak na żelaznych prętach pustego łóżka, niby na ruszcie piekielnym” (Dg, I 27).

nie na obecność symboliki religijnej w zachowaniach rytualnych, kwestie związane z Bogiem, w odniesieniu do konkretnych tekstów religijnych, znakomicie omówiła wspomniana autorka.

⁷¹ Por. analizę tej sceny: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, dz. cyt., s. 292. Badacz zauważa, że Pobratyńska rzeczywistość odbiera zarówno przez pryzmat wzniosłych hagiografii, jak i przez jej filisterskie przyzwyczajenia i odruchy.

Już po zabiciu dziecka najistotniejsze doznanie duchowe bohaterki ma miejsce w czasie drugiego etapu jej podróży, podczas pobytu na południu Francji⁷². Ewa odwiedza znane, atrakcyjne miejscowości. Charakteryzowane są one jako miasta chłodne i nieprzyjemne, na Riwierze nieustannie pada deszcz, wieje wiatr: „Wszystko zostało zalane błotem, czarne od rozmiękłego węgla i śliskie” (*Dg*, I 313). Zaburzenie moralnego porządku, spowodowane zabójstwem własnego dziecka, a następnie kradzieżą, jest sygnalizowane przez warunki atmosferyczne. Krajobraz⁷³ przestaje być znaczeniowo przezroczysty i staje się lustrem jej uczynków, symbolizacją niegodziwości popełnionego przez nią czynu.

Na Lazurowym Wybrzeżu Ewa w swoim otoczeniu często zwraca uwagę na dźwięki i światła o charakterze pulsacyjnym,

⁷² W opisach pobytu Ewy na południu Francji Żeromski wykorzystał własne odczucia z podróży, jaką odbył w latach 1902 i 1906–1907 do Włoch, wrażenia z pobytu Ewy w kasynie są identyczne z tymi, jakich doznał pisarz. Ewa mieszka z Jaśniachem w tych samych hotelach, w których był Żeromski. Zob. S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 227–228. Jak zauważyła L. Magnone, pisząc o *Dziejach grzechu*: „Powieść drastycznie odczarowuje mit Lazurowego Wybrzeża, (...) dzieło Żeromskiego pod pozorem powieści pornograficznej opisuje bolesne formowanie się nowoczesności na gruzach podeptanego starego świata”. Por. teź, *Konopnicka w zimowej stolicy Europy*, [w:] *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ihnatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010, s. 221–222. Por. także w tym samym tomie: D. Opaliński, „Dusza się tu i oddrętvia i młodnieje”. Wrażenia Polaków z podróży do kurortów europejskich w XIX wieku, a także K. Chruściński, *Lazurowe Wybrzeże w literaturze polskiej w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 93–113. Por. także ciekawy tekst M. Olkuśnika, *Kobieta w podróży na przelomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji a presją „podwójnej moralności”*, [w:] *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarec, Warszawa 2004.

⁷³ Por. A. Hutnikiewicz: „Znaki i symbole natury stają się zapisem dziejów, doznań, tajemniczych i niepojętych stanów duszy”, por. *Natura*, [w:] tegoż, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 267.

takie jak przykuwające jej wzrok, zataczające koła, światło latarni morskiej⁷⁴. Świadczy to o łatwości, z jaką poddaje się melancholii, czy też, jak zauważyła Magdalena Popiel, o „coraz głębszym oddalaniu się od rzeczywistości i od świadomego «ja»”⁷⁵. Bohaterka ma wizje ilustrujące „odpowiedniość między makro- a mikrokosmosem, między wszechświatem a indywidualną egzystencją, odzwierciedlającą w mikroskali wszystkie powszechne jego właściwości”⁷⁶. W czasie swojej wędrówki wielokrotnie znajdzie się w dziwnym transie, w sytuacji, w której wydaje się jej, iż traci władzę nad swoimi wyborami. Ewa ma świadomość własnych stanów: „Miewam nieznośne sny, częste widzenia w półdrzemaniu. Jestem tutaj, przypuśćmy, a widzę takie coś obce, nigdy nie spotykane, cudactwa, pejzaże, sceny...” (Dg, II 72). Są to doznania wywołane hipnotycznymi, jednostajnymi wrażeniami zewnętrznymi, dźwiękowymi bądź wzrokowymi. Fragmenty te ujawniają skłonności Pobratyńskiej do popadania w stany letargiczne, sny i omdlenia. Jak zauważyła Mary Douglas: „Rytuał uznaje potęgę nieładu. W stanie nieładu umysłu, w snach, omdleniach i transach rytuał doszukuje się mocy i prawdy, do których nie można dotrzeć dzięki świadomemu wysiłkowi”⁷⁷. Szczególne wrażenie wywołuje w niej

⁷⁴ O strukturach kolistych w melancholii: M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 55.

⁷⁵ M. Popiel, „Dokąd płynie ta woda...”, dz. cyt., s. 351.

⁷⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia*, dz. cyt., s. 77. Modernistycznej melancholii poświęcona jest książka J. Flatleya, *Affective Mapping: Melancholia and The Politics of Modernism*, Cambridge 2008, szczególnie rozdział *Modernism and Melancholia* i strony 28-76.

⁷⁷ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007, s.130. Por. również uwagę Barbary G. Myerhoff: „Przestrzenia, w której rytuał rozkwita, jest wszelkiego rodzaju niepewność, niepokój, niemoc i nieład. Dzięki swej powtarzalności rytuał może dostarczać przekazu o tym, że rzeczywistość ma określoną strukturę i przewidywalny charakter. Ponieważ wymaga on zachowań symbolicznych, nakłania nas do uczestnictwa w swym przekazie, nawet jeśli nie pojmujemy znaczenia owych zachowań lub w nie wierzymy; kiedy jed-

obserwacja błysków latarni morskiej w Nicei: „Czekała zawsze z utęsknieniem nocami na światło nocne. Oto i tej nocy... Narreszcie! Przeleciał elektryczny, milczący znak – raz – raz! Nastawał poprzedni mrok. I znowu – światło – raz – raz!” (Dg, I 272). Pulsacyjne światło staje się lustrem, wywołuje obrazy z podświadomości, pokazuje płynność doświadczeń Ewy. Sygnały świetlne, przypominające jej świetlisty krzyż, zmuszają bohaterkę do wyznania, swoistej spowiedzi czynionej w obliczu natury: „muszę dać woli boskiej zadośćuczynienie, które będzie karą za moje grzechy... Potrzebne jest Bogu moje cierpienie. Z niego wyrasta, jedynie z Niego, najcudniejszy kwiat ziemski: skrucha” (Dg, I 275).

Na Lazurowym Wybrzeżu w otoczeniu Ewy pojawia się wiele elementów akwaticznych⁷⁸. Brzeg, port są udratyzowanymi przekształceniami obrazu zbawienia, możliwości i szansy spełnienia⁷⁹. To właśnie nad brzegiem morza zachodzi najważniejsza w powieści przemiana protagonistki. Woda jest żywiołem pobudzającym jej rozmyślania, motywy akwaticzne oznaczają stałość, zakorzenienie w czasie, pokazują niegodziwość własnych uczynków. Morze w *Dziejach grzechu* pełni funkcję spowiednika, przyjmuje na siebie jej uczynki, dopuszcza oczyszczenie. Jego długotrwała obserwacja doprowadza do dramatycznego wyzwania: „Zabiłam, tak! Ja sama z własnej woli zabiłam!” (Dg, I 295). Ta swoista konfesja odbywa się w sytuacji

nak zaczynamy działać, nasz zmysł krytyczny słabnie, a przemawiać zaczyna oczywistość naszego własnego doświadczenia psychicznego – i przekonuje nas tak długo, aż jej ostatecznie zaufamy”. Zob. tejsze, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 233

⁷⁸ O symbolu wody w *Dziejach grzechu* Paszek pisze, iż ma on charakter ambiwalentny i oznacza miejscami życie, pogodę i radość, a czasami śmierć. Zob. J. Paszek, *Danae Żeromskiego*, „Teksty” 1974 nr 1, s. 81.

⁷⁹ J. Abramowska, *Peregrynacja...*, dz. cyt., s. 304.

oczyszczenia, niemalże numinotycznego spotkania z żywiołem. Bohaterkę ocenia natura, stając się sędzią jej czynów.

Douglas, pisząc o brudzie funkcjonującym w relacji między świętością i nieczystością, stwierdziła, że „brud, który jest zwykle niszczący, może niekiedy stać się twórczy”⁸⁰. Brud występuje zawsze w momencie tworzenia się jakiegoś porządku, istnienia form przejściowych. Do zmycia brudu potrzebna jest oczyszczająca woda. Symbolicznie prezentowana woda odsyła do mitów i rytuałów związanych z formami liminalnymi: „W kosmogonii, w micie, w rytuale, w ikonografii wody spełniają tę samą funkcję niezależnie od struktury kompleksów kulturowych, do których należą: *poprzedzają* każdą formę i *są u podłoża* każdego stworzenia”⁸¹. Również w czasie pobytu na Korsyce siedząca samotnie nad brzegiem morza Ewa, obserwująca załamujące się fale, odczuwa, że jej życie znalazło się w fazie przełomowej, nieokreślonej: „W piersiach zostawała próżnia, żądza ogromu – i wzdychanie z tej próżni ku nieskończoności. Ku czemuś bez granic, ku miejscu za światem, ku widokom pozaziemskim dźwigały się opuszczone ręce” (*Dg*, II 7).

Ewa to postać skonfrontowana z własnymi grzechami i zbrodniami, z elementarnymi pytaniami o człowieczeństwo, cel i sens bycia w świecie:

Morze tym uczuciem władało. Przemywało je nieskończonymi falami jak ranę zropiałą. Przemywało je wielokroć. I rana myśli stała się czystą a bezbolesną. Uczucie stało się czyste i przezroczyste jak morze. Wzniosło się w górę i rozszerzyło”. (*Dg*, II 8)

Spotkanie z morzem⁸² wpływa „oczyszczająco” na doznania Ewy. Samotna inicjacja Pobratyńskiej jest formą mentalnego przebu-

⁸⁰ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, dz. cyt., s. 190.

⁸¹ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 185.

⁸² Jak zauważył W. Gutowski, w *Dziejach grzechu* „enklawą obecności sacrum jest natura, przyroda (...). Kontakt z naturą pozwala zapomnieć

dzenia, odnowienia, jak stwierdził Leach, inicjowany uczestniczący w różnych rytuałach, poddany jest działaniom mającym usunąć „skażenie”, których zadaniem jest przywrócenie go do normalnego życia⁸³.

Bohaterka nad brzegiem morza odczuwa potrzebę doznania przemiany. Woda jest symbolem wszelkiej możliwości i przejściowości, kontakt z nią ma zapewnić „reintegrację w to, co jest niezróżnicowane, po czym następuje nowe stworzenie, nowe życie, nowy człowiek”⁸⁴. Ale przemiana nie zostaje zrealizowana, scena kończy się inwokacją bohaterki do morza i jej prośbą o obmycie grzechów i zwrócenie dziewictwa. Chociaż nie nastąpiło finalne odnowienie, to wobec wody – zwierciadła uczynków⁸⁵, Ewa uzyskuje stan samowiedzy o własnym położeniu, świadomość upadku i utraty czystości: „Morze! Ty umiesz obmywać grzechy, wracać dziewictwo i oplukiwać plugawość rodzenia dziecka! Wróć mi dziewictwo!” (*Dg*, II 9).

Opisy rozmyślań Ewy nad morzem ilustrują spotkanie z mityczną naturą⁸⁶, wspierającą w różnych melodramatycznych formach działanie człowieka. Bohaterka wobec niej dokonuje rachunku sumienia: „Siadła na małej skałce pod pinia, podparła głowę rękoma. Nogi jej stały na suszy, lecz już w tym miej-

o złu, jest momentem transcendencji, wyzwolenia od tego świata (...). Dla Ewy morze staje się substytutem gasnącego Boga, partnerem spowiedniczego wyznania, synonimem doskonałej miłości, macierzą zdolną przywrócić grzesznikowi niewinność”. Por. tegoż, *Stefan Żeromski – Dzieje grzechu*, [w:] *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 221.

⁸³ E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, dz. cyt., s. 82.

⁸⁴ M. Eliade, *Traktat...*, dz. cyt., s. 206.

⁸⁵ Woda „oceniająca” pojawi się w warszawskich snach Ewy, w których widzi ona napad na Łukasza: „Była wówczas jesień i ciemny padał mrok na przedziwną dolinę. Wody pędzące w jej głębi miały jakowys zaciekły, oskarżający ton w swym szumie (*Dg*, I 73).

⁸⁶ Więcej na temat opisów przyrody w powieściach Żeromskiego: I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*, Warszawa 1929, s. 77-96.

scu, dokąd przychodziło morze” (*Dg*, II 6). Skała, opoka oznacza oparcie, morze obmywające jej stopy oczyszcza nogi wędrowca, zachęca do przemiany, ustanawia na powrót czystość. Chwila autorefleksji Ewy ma charakter podniosły, kluczowy dla przeobrażenia bohaterki: „Dookoła była wielka cisza. Wiatr sączący się przez gałęzie pinii sprawiał szum, który jeszcze podwajał wyrazistość ciszy. Ewa popadała w otupienie duchowe i w bezmoc fizyczną” (*Dg*, II 7).

Chociaż protagonistka siedzi na brzegu morza, to ma wrażenie lewitacji nad przestrzenią, zjednoczenia z przyrodą i z wodą. Ujawnia się jej „człowiek wewnętrzny”⁸⁷, starający się scalić własną fragmentaryczność poprzez odpowiedź na elementarne pytania: „Jak osiąść to wszystko, co jest, jak zdobyć, pochłonąć i swoim uczynić istniejący świat? Jak opanować tym wszystkim, co było i tym, co będzie?” (*Dg*, II 7)⁸⁸. Ewa, obserwując fale, doświadcza prawdy o przemijaniu jako o doznaniu starości, rozpadu, ale jest to doznanie oczyszczające, ustanawia jej byt w ciągu istnień, które minęły: „Gdyż przemijamy jak fale, które zalśnią pięknnością na słońcu, zestarzeją się, spłaszczą i umrą” (*Dg*, II 8). Wspomnienie swojego zabitego dziecka staje się doświadczeniem otchłani, nadbudowanym na popełnionym w afekcie czynie. Ale w tej scenie wydaje się również, iż przyroda bierze winę na siebie, przebacza bohaterce („I rana myśli stała się czystą a bezbolesną” (*Dg*, II 8)), istnienie Ewy zostaje zaś

⁸⁷ Por. M. Piwińska, *Bohater siedzi na krawędzi*, [w:] tejsze, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, s. 88-89.

⁸⁸ „Można powiedzieć, że owo «ja» w tej samej chwili tworzy się i traci, co oglądamy metaforycznie sfabularyzowane we wczesnym romantyzmie. Ono zauważa siebie, ponieważ «się nudzi» wszystkim – czyli odróżnia się, oddziela od «wszystkiego»: społeczeństwa, rodziny, istnienia, nazwiska, pozycji, zawodu, kostiumu, płci, wieku i ciała. A następnie pyta logicznie o swój status. Jeżeli «ja» nie całkiem się mieści w tym wszystkim, to gdzie ono mieszka? Skąd przychodzi, dokąd idzie? Jeżeli nie tylko w przyrodzie i nie tylko w społeczeństwie, to gdzie? Jakie tam, gdzie ono należy, panują prawa i obowiązki? Jak ma żyć «po swojemu»?”, M. Piwińska, tamże, s. 91.

wzbogacone pięknem natury, siłą krajobrazu. Dźwięki, obrazy o charakterze symbolicznym wprowadzają porządek do jej rozmyślań i uczynków, nadają ład jej przemyśleniom, sygnalizują możliwość kolejnej szansy.

O przejściowej sytuacji Ewy świadczy jej zdolność odczytywania kodu natury⁸⁹, w której uaktywniają się symboliczne elementy związane z sacrum. Przemianie bohaterki towarzyszy roślina skupiająca jej uwagę, czyli drzewko gorzkiego migdału, którego gałęzie nazywa „gałęziami odpuszczenia”. Migdał to symbol nowego życia, nadziei, odrodzenia, symbolizuje wiosenne przebudzenie i czystość, a także to, co w człowieku niezniszczalne „jądro bytu”⁹⁰. Zakwitający migdałowiec jest pierwszym kwitnącym drzewkiem wiosennym. Migdałowiec, według dzieł Ojców Kościoła, był symbolem Chrystusa⁹¹. Ewa jeszcze wcześniej, w domu po spowiedzi, rozmyśla o pismach Franciszka Salezego i przypomina sobie drzewo migdałowe, „którego owoce przemieniają się z gorzkich na słodkie za pomocą wypuszczenia z pnia złych soków” (*Dg*, I 13)⁹². Migdał jest symbolem przemiany, oczyszczenia.

⁸⁹ Jak zauważa Jan Nepomucen Miller: „zrywając skorupę cywilizacyjną z człowieka, stanie się Żeromski rzecznikiem życia, zgodnego z ujętą energetycznie przyrodą”, cyt. za: tenże, *Zaraza w Grenadzie. Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce*, Warszawa 1926, s. 155. W świetle powyższych cytatów warto również zauważyć, że faza liminalna charakteryzuje się tym, iż uczestnicy rytuałów są żądni wielości doznań: „wszystkie zmysły uczestników rytuału są zaangażowane: uszy słyszą muzykę i modlitwy, oczy widzą symbole wizualne”. Por. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, dz. cyt. s. 133.

⁹⁰ Por. hasło ‘Migdał’, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 226. W. Gacki wskazuje na pisma Franciszka Salezego, które mogły być inspiracją dla tego fragmentu powieści, por. W. Gacki, *Kobiety i miłość w twórczości S. Żeromskiego*, dz. cyt., s. 86.

⁹¹ Por. hasło ‘Migdałowiec i migdał’, [w:] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 169.

⁹² Por. W. Gacki, *Kobiety i miłość w twórczości S. Żeromskiego*, dz. cyt., s. 86.

Również pozostałe elementy przyrody bohaterka dekoduje w sposób symboliczny. Po przybyciu na Korsykę słyszy śpiew słowika (symbol ozdrowienia i wiosny) i kukułkę, której znaczenie ma charakter ambiwalentny, bowiem ptak ten jest zarówno symbolem egoizmu, lubieżności, wiosennego odrodzenia i samotności⁹³: „Te głosy ozwały się w uchu i zostały wysłuchane przez serce, jako pozdrowienie ze świętej, dalekiej ojczyzny, jako głosy przebaczenia wszystkich grzechów, które popełniła” (*Dg*, II 5). Oznaką wewnętrznego uspokojenia staje się mocny głęboki sen Ewy, zdradzający, jak w przypadku wszystkich bohaterów Żeromskiego, finalizację ważnego etapu w ich inicjacjach.

Epizod na Korsyce związany jest z oczyszczeniem Ewy. Wówczas bohaterka dokonuje rozliczenia z własnymi zbrodniami. Poczucie grzechu prowadzi ją do odkrycia transcendencji: „Tak mi dopomóż, Panie Boże mój! Ty mi dopomóż, który wszystko żyjące miłujesz, Ty, co jeden wiesz prawdę... Grzech mój jest błękit, który mnie ogarnął – Ty wiesz! – który mnie ramionami otoczył – ty wiesz! Opasał, objął” (*Dg*, I 109). Pobratyńska dostrzega na Korsyce świat przyrody; gaje oliwne, pinie i kasztany, będące częścią natury, która, jak zauważa Abramowska, występuje zawsze w miejscach charakterystycznych dla przestrzeni odpoczynku i rozmowy, różnych wersji ziemskiego rajy – ogrodu, znamienych dla działalności Sokratesa, Libertasa, Zoroastesa i Platona⁹⁴. Na wyspie osiąga stan naturalnej potencjalności⁹⁵: jej grzechy nie zostają całkowicie zapomniane, ale ich usytuowanie w ramach porządku rytualnego oczyszczenia, w micie tułacza i wygnańca, sprawia, że zbrodnia zostaje częścią naturalnego schematu błędów i wykroczeń człowieka wygnane-

⁹³ Hasło ‘Kukułka’, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt. s. 181-182.

⁹⁴ J. Abramowska, *Peregrynacja...*, dz. cyt., s. 308.

⁹⁵ Por. K. Kościwicz, *Bohaterowie powieści Żeromskiego w perspektywie nowoczesności*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 188.

go z Raju za własne grzechy, który musi udowodnić, iż w jego wnętrzu następuje poprawa, niezgoda na zło. I właśnie takiego stanu na Korsyce dostąpiła u boku Jaśniacha Ewa, odkrywająca w poecie człowieka równie zagubionego i słabego; takiego, którym trzeba się zaopiekować, oddać część samej siebie.

Jeszcze w Zgliszczach „brnąc w swe wygnanie, Ewa marzyła, żeby spotkać istotę współwygnaną, ktokolwiek miałby nią być” (*Dg*, I 186). Kimś takim zostaje Jaśniach, jej „posepny towarzysz drogi” (*Dg*, II 326), będący topicznym odpowiednikiem współczesnego Wergiliusza, opiekuńczego anioła, mającego za zadanie przeprowadzić Ewę przez załamanie aksjologicznego porządku spowodowanego jej czynem. Stąd i nieprzypadkowo Jaśniach śpiewa *Crossing Brooklyn Ferry* z tomu *Żdźbła trawy* (1855), wiersz Walta Whitmana, którego podmiot jest indywidualistą, samotnikiem, ale i człowiekiem wspólnoty, pielgrzymem żyjącym w zgodzie ze sobą i ze światem, będącym tym światem zaintrygowany. W przywołanym tekście, jak zauważył Burton Pike, wszystko jest w ruchu. Przeprowa statkiem z Manhattanu na Brooklyn to dla poety okazja do obserwacji tłumów pracowników oraz symbolicznie rozumianego życia człowieka⁹⁶. Centralny obraz wiersza wypełnia wizja promu pokonującego rzekę, wiozącego ludzi z pracy, znajdującego się pomiędzy dwoma przystaniami: Manhattanu i Brooklynu. W utworze Whitmana najważniejsza jest jednak kolistość i powtarzalność, repetycja historii i kolejnych wcieleń jednostki. Jaśniach cytuje fragmenty pierwszych trzech części poematu, w których występują „inni” („others”), ludzie połączeni wspólnym doznaniem „przekraczania”. Pike wskazuje na wielość mitów i rytuałów ukrytych w utworze, jak wizja okrętu będącego pomostem między przeszłością a przyszłością czy duszy przepływającej się przez Styks⁹⁷. Tłum na statku w utworze stanowi jedność,

⁹⁶ B. Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton 1981, s. 77.

⁹⁷ Tamże, s. 78.

jego reprezentantów łączy nie tylko suma wielu doznań, ale i doświadczenie indywidualnej, a jako że odczutej w tłumie, to zarazem kolektywnej przejściowości własnego istnienia.

W świetle przywołanego utworu Whitmana jasne jest, iż zadaniem Jaśniacha jest powtórne nauczenie Ewy wiary w człowieka, danie jej drugiej szansy. Poeta i Pobratyńska tworzą razem *communitas*, wspólnotę pielgrzymów, grupę liminalną współtowarzyszy⁹⁸. Wiadomość o śmierci Jaśniacha wprowadza porządek erotyczny ujawniający się w jej życiu w momencie wkroczenia Pochronia, a jeszcze wcześniej Łukasza. Ewa dowiaduje się o niej w Krakowie⁹⁹, w którym widzi „stare, święte wieże”. Informacje o tej śmierci przyjmuje z oczami „zewnątrznymi” i „publicznymi”, szczególnie to drugie słowo jest znamienne, zapowiada narodziny nowej kreacji bohaterki, znanej od tej chwili pod pseudonimem Anny Winter.

Symboliczny plan erotyczny i grzech

Pierwszym sygnałem obecności kodu erotycznego w świecie Pobratyńskiej jest fascynacja erotyczna spowiednikiem, ale kluczowym przełomem w życiu bohaterki będzie spotkanie z Łukaszem Niepołomskim, wprowadzającym do życia Ewy kod profanum. Wygłaszane przez niego treści zasieją w jej duszy wątpliwości co do nauki Kościoła i instytucjonalnego nauczania wiary. Łukasz jest szarmanckim libertynem. Po rozmowie z nim bohaterka zaczyna dostrzegać kiczowatość obrazów w kościele i otyłość kapłanów w konfesjonałach¹⁰⁰. Kod religijny

⁹⁸ Por. V. Turner, *Pomiędzy (Betwix and Between): faza liminalna w rites de passage*, dz. cyt., s. 120.

⁹⁹ Więcej o niechętnym stosunku pisarza do Krakowa: K. Szostak-Król, *Podróże, podróżowanie. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 15, Kraków 2010, s. 25.

¹⁰⁰ „Spostrzegła nędzę, puciołowatą śmieszność barokowych (a raczej jezuickich) aniołów z wyzłocnymi skrzydłami do dźwigania pokładów kurzu. Rzuciła się w oczy tłustość księżyków rozsiadających się wygodnie

zostaje zastąpiony przez porządek związany z ludzką miłością: „ogarnęło ich, nie wiedzieć: krótkie czy długie, **nabożeństwo** [podkreślenie – M.K.] wstępowania oczyma w oczy...” (Dg, I 79). Ich relacja opisywana jest początkowo w sposób właściwy dla doświadczenia numinotycznego; oczy Ewy „zdawały się zostawiać w przestworzy niebiański szlak” (Dg, I 81). Łukasz nazywa bohaterkę „oblubienicą aniołów” (Dg, I 101). Miłość, w planie idealnym, pokazuje uniwersalną potrzebę zespolenia, pełni: „Siedzieli z dala od siebie, stopieni w anielski byt” (Dg, I 139). Również w szpitalu Ewa odwiedzająca Łukasza: „Patrzy mu szczęśliwymi oczyma w oczy, w święte swe niebo” (Dg, II 154).

Plan erotyczny ulega intensyfikacji od momentu stosunku erotycznego między Łukaszem i Ewą. Rozkosz cielesna porównana jest do wizyty w ogrodzie: „Otworzyły się wrótnie ogrodu, gdzie można płakać ze szczęścia albo płakać wskutek niezdo- bytych dla słowa cierpień miłości” (Dg, I 175). Erotyzm staje się dla nich początkowo doznaniem radosnym „zmazuje z duszy smutek miłosny” (Dg, I 175). Miłość opisywana jest wtedy wy- łącznie pozytywnie, jako „zapomnienie”, „zniszczenie egoizmu”. Niepołomski przyjmuje pozycję patrona przeprowadzającego swego „ucznia” przez stan wynikający z jego przejściowości¹⁰¹, spełnia rolę nauczyciela, wprowadza Ewę w świat pytań i wą- pliwości, w różnego rodzaju wtajemniczenia, także cielesno-be- hawioralne. Ta nauka da bohaterce cenną wiedzę w zakresie męskich sygnałów erotycznych. Obserwując odwiedzającego ją Żyda, zauważa: „Oczy jego zamglila żądza, którą Ewa już na- uczyła się rozpoznawać” (Dg, I 197).

w konfesjonalach, dreptanie starych jędz – dewotek ku uprzywilejowa- nym ławkom” (Dg, I 76).

¹⁰¹ Jak zauważa Turner: „neofici są odsuwani od zajmowanych przez siebie strukturalnych pozycji oraz, konsekwentnie, od wartości, norm, uczuć i technik związanych z tymi pozycjami (...). Liminalność można czę- ściowo scharakteryzować jako poziom refleksji”, V. Turner, *Pomiędzy (Betwix and Between): faza liminalna w rites de passage*, dz. cyt., s. 125.

Omówiony wcześniej pobyt Pobratyńskiej na Lazurowym Wybrzeżu jest również istotny ze względu na ukazanie dwudzielności doświadczeń bohaterki. Jak zauważył Piotr Kowalski:

Poszukiwanie prawdy o sobie wymaga odbycia pielgrzymki do miejsc mrocznych i przerażających; droga wiedzie do indywidualności – przemiany osobowości albo przynajmniej odkrycia jej nie zawsze pociągającej postaci. Wędrowka ma więc sens inicjacyjny¹⁰².

Prawdę o sobie samym pomagają odnaleźć przestrzenie infernalne odkrywające reguły zachowań we współczesnym świecie, ukazujące współtowarzyszy podróży, spotykanych ludzi, jako wędrowców wkraczających na drogę grzechu. W Nicei takimi podróżnikami będzie para Anglików o znaczącym nazwisku Dwarf [z ang. karzeł – przyp. M.K.], którzy burzą wyobrażenia Ewy o „angielskim” sposobie bycia, o pojęciu „dżentelmena” reprezentującego wyższą kulturę. Parę wyróżnia „jednaki wyraz” twarzy, ich nieruchomość, „jak maska” z „miękkim uśmiechem towarzyskim” (*Dg*, I 278). Anglicy prowadzą życie współczesnych nomadów, przemieszczających się z hotelu do hotelu. Dwarf to nałogowy hazardzista, niszczący długami swoje małżeństwo, zmuszający żonę do wizyty u obcych w celu pożyczania drobnej sumy pieniędzy. Bohaterka w Monte Carlo spotyka również innych „graczy”, ludzi „stawiających na momenty walk, nerwów, kolejnych spotkań; świadomych, iż w grze nie wiadomo, co jest koniecznością, a co przypadkiem”¹⁰³. W kasynach obserwuje „odpadki ludzkie, bandę jednostek” (*Dg*, I 303). Widzi „mordy wynędzniałe, głupie i spoliczkowane raz na zawsze od bezgranicznego, wielkookiego strachu – przez facjaty, w których nie ma już nic a nic prócz nieustannych drgawek nerwów i fizycznej boleści” (*Dg*, I 283). Szczególną odrazę wzbudza opętana przez pieniądź

¹⁰² P. Kowalski, *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, dz. cyt., s. 136.

¹⁰³ J. Ociepa, *Chaos i nihilizm*, dz. cyt., s. 238.

starszuszka, u której „ciało drży i śmierdzi, drżą ręce, głowa się trzęsie, oczy zachodzą łzami, u nosa zwisa co moment kapka” (*Dg*, I 284). Scena ta może być ilustracją fragmentu znanego utworu *Gra* Baudelaire’a¹⁰⁴:

W wypłowiałych fotelach stare kurtyzany,
O twarzach żółtobladych, oczach porcelany,
Mizdrzące się a wstrętne i za każdym ruchem
Głośne swoich klejnotów podzwanianiem głuchem;

Wokół stołów zielonych tajemnicze larwy,
Twarze bez ust, a usta bez krwi i bez barwy,
I palce, które żądza skurczyła szalona,
Czepiające się chciwie kiesy albo łona¹⁰⁵.

Ewa rejestruje w kasynie te same elementy, na które zwraca uwagę podmiot Baudelaire’a, „twarze strojnych kokot” (*Dg*, I 284), ludzi przegrywających swoje majątki, starców w otoczeniu młodych, pięknych kobiet. W *Grze* będą to „bezzębne zalotnice fałszywego gestu”, „twarze bez ust”, „twarze żółtoblade”. Kasyno w jej obserwacjach nabiera cech współczesnego piekła, w którym bohaterka przebywa po zabójstwie dziecka, ale i gdzie odkrywa prawdę o sobie. Miejsce to staje się dla Pobratyńskiej inferno, w którym następuje prezentacja osób pozbawionych

¹⁰⁴ Szczególną rolę w doznaniach i obserwacjach Ewy zajmują lektury, bohaterka bardzo dużo czyta, niektóre książki kupuje, inne wypożycza. Wiemy, że zna Schellinga, ale pisarzem, który wydaje się najbardziej oddziaływać na jej przeżycia i obserwacje, jest Baudelaire. Do ulubionych powiedzeń Ewy należy: „Im dalej w las, tym więcej drzew”, a powtarzanie tego przysłowia narrator komentuje w sposób następujący: „Szła coraz dalej w nieprzebyty las życia” (*Dg*, I 117). Wydaje się, że cytata ten stanowi nawiązanie do *Lasu symboli* Baudelaire’a. Więcej na temat aluzji literackich i intertekstualnych odwołań w dziele Żeromskiego: W. Borowy, *Żeromski i świat książek*, [w:] *O Żeromskim*, Warszawa 1964; J. Paszek, *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Katowice 1984.

¹⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Gra*, przeł. W. Gomulicki, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 255.

wrażliwości, osobowości i narodowości: „widziała dwu Duńczyków czy Szwedów” (*Dg*, I 284). Pobratyńska w kasynie czyta miejscową gazetkę z informacją o katastrofie łodzi rybackiej i o ofiarach burzy. Wieści te, zestawione kontrastowo z rzeczywistością graczy, wywołują w niej uczucia odrazy i tęsknoty za Łukaszem, uświadamiają jej znaczenie krzywdy w życiu człowieka: „Wszędzie to samo. Wszędzie krzywda, podłość, przemoc!” (*Dg*, I 293).

Świat popędów łączy się w *Dziejach grzechu* z erotyzacją przestrzeni miejskiej. Jak zauważyła Elżbieta Rybicka: „Miejska erotyka – począwszy od sonetu Baudelaire’a *Do przechodzącej* – naznaczona jest momentalnością, anonimowością, ona też najmocniej wydobywa przygodny charakter relacji międzyludzkich w mieście”¹⁰⁶. Przestrzeń metropolii to trzeci etap podróży Pobratyńskiej. Pierwszym dużym miastem, do którego przybywa, jest Genewa, tam podsłuchując studentów z Polski, czyta Baudelaire’a pożyczonego z podróźnej biblioteki Jaśniacha. To właśnie autor *Kwiatów zła* staje się jej przewodnikiem po przestrzeniach wielkich miast, a lektura tego tomiku znajdzie odzwierciedlenie w zachowaniach i obserwacjach bohaterki. Pobratyńska zostaje postacią, dla której pierwowzorem może być kobieta opisana w sonecie Baudelaire’a *Do przechodzącej*¹⁰⁷. Walter Benjamin pisał o tym liryku, iż spotkanie bohaterów (poety i kobiety) jest rodzajem miłosnej iluminacji, oczarowa-

¹⁰⁶ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 125.

¹⁰⁷ W piekielnym zgiełku miasta roily się tłumy.
Smukła, szczupła, w żałobie, jak posąg cierpienia,
Minęła mnie kobieta, ręką od niechcenia
Unosząc tren i welon ruchem pełnym dumy.
Gdy zręcznie i poważnie przechodniów wymija,
Patrząc na nią skulony, niby obłąkany,
Piłem z błękitu ocz jej, gdzie śpią huragany,
Tę słodycz, co czaruje, rozkosz, co zabija.

Ch. Baudelaire, *Do przechodzącej*, przeł. J. Opęchowski,
[w:] *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 245.

nia, dokładnie w tym samym momencie, w którym to uczucie wygasa¹⁰⁸.

Żeromski postawę protagonistki zarysowuje trochę inaczej. Pisarz konfrontuje przelotne męskie spojrzenia z sylwetką Ewy. Przebywanie bohaterki w miejskiej przestrzeni równoznaczne jest z ujawnieniem reguł kształtujących otoczenie:

Gdy pośpiesznie szła ulicą, zatopiona w sobie, wyniosła, ze wzrokiem jakby wywróconym na nice i zatopionym w światach duszy – nie było mężczyzny, który by jej nie ścigał wzrokiem i westchnieniem. (*Dg*, I 117)

Dokonanie „zemsty” w Genewie, bo tak Ewa traktuje swój stosunek ze studentem, przedstawicielem pożądanego ją tłumu mężczyzn, to przymierze z anonimowością, początek zatracania się bohaterki, jej pakt z erotyką¹⁰⁹ wielkiego miasta.

Erotyzacja przestrzeni i paralelna do niej sfera nowych zachowań Pobratyńskiej najpełniej ujawnia się w Paryżu, a później w Wiedniu. Tam Ewa uzależnia się ekstatycznie od krótkotrwałych doznań. W stolicy Francji otaczają ją hałas, ruch i dynamizm, zaciera się dystans między przestrzenią a podmiotem: „W uszach huczał nieustający grzmot karet, otwartych i zamkniętych powozów, powozików, dogcartów i fiaków, zdążających na pole wyścigowe w Longchamp” (*Dg*, II 40). Paryż Żeromskiego jest, podobnie jak Paryż Baudelaire’a, miastem przeludnionym¹¹⁰. Ale Ewa ma w stolicy Francji

¹⁰⁸ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Liryk w epoce rozwiniętego kapitalizmu*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 153.

¹⁰⁹ Na zmysłowość bohaterek Żeromskiego zwracał już uwagę W. Gacki w cytowanej książce *Kobiety i miłość w twórczości S. Żeromskiego*. Autor uważa, iż zmysłowość bohaterek Żeromskiego powstała „wskutek wrodzonych tendencji psychicznych, wzmocnionych wpływami otoczenia”. Tamże, s. 38.

¹¹⁰ Por. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 77 i tegoż, *Charles Baudelaire*.

odczucia zupełnie odmienne od tych, jakie miała w Warszawie. Pociąga ją natłok wrażeń, fascynuje moda, stroje i ich barwy. Niczym *flâneur*, „nieśpieszny przechodzień” marzy o roztopieniu w tłumie, miasto jest dla niej przestrzenią grzechu i rozkoszy¹¹¹.

W wędrówce Ewy istotne jest doświadczenie chaosu¹¹². Od chaosu zaczyna się każda melodramatyczna narracja, chaos jest częścią rytualnej inicjacji, sprzyja występowaniu symboli, mitów i rytuałów, wzbudza potrzebę porządku, odnalezienia sensu. Genep pisał, że w czasie różnego rodzaju przejść ludzie mogą popełniać dowolne przestępstwa oraz w sposób chaotyczny zmieniać ubrania. Oznaką chwilowych inicjacji jest ciągła potrzeba zmiany strojów, modnego ubierania się¹¹³, ujawniająca się po raz pierwszy po odejściu Łukasza w Warszawie: „W tym samym czasie Ewa poczęła się «stroić» (jak twierdziła jej siostra Aniela). W rzeczywistości poczęła ubierać się wykwintnie i subtelnie (...). Ta skłonność do ozdobności stroju zjawiała się powoli, rosła i dojrzewiała.” (*Dg*, I 115). W trakcie fazy liminalnej inicjowani sygnalizują zmianę statusu przez zmianę stroju¹¹⁴. Dla bohaterki zmiana ubiorów jest związana ze sferą pożąda-

Liryk w epoce rozwiniętego kapitalizmu, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 80-213.

¹¹¹ Baudelaire zauważył, iż największą rozkoszą dla prawdziwego *flâneura* jest „zamieszkanie w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone”. Por. Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 317.

¹¹² Por. J. Ociepa, *Chaos i nihilizm*, dz. cyt.

¹¹³ Por. G. Simmel, *Z psychologii mody. Studium psychologiczne*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*, dz. cyt., s. 22. W *Latarni czarnoksiężskiej* Kraszewskiego, książce ważnej ze względu na zawarty w niej opis nowoczesnego miasta, pierwszą czynnością wykonywaną przez przyjezdnych jest nabycie nowych ubrań, por. E. Paczoska, *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, dz. cyt., s. 21.

¹¹⁴ Jak zauważa Leach: „Bardzo często zaznaczamy zmianę statusu przez zmianę ubioru”, dz. cyt., s. 62.

nia, z erotyczną ekspozycją postaci. W czasie pobytu w Paryżu jej zainteresowanie modą ulegnie nasileniu i intensyfikacji: „Miała pełne kufry sukien, stopy pudeł z kapelusami, szuflady rękawiczek, najrozmaitsze kształty parasolek, walizy bielizny i fatalaszków modnisi” (*Dg*, II 57). Konieczność posiadania przedmiotów jest potrzebą narkotyczną. Bohaterka, kupując rzeczy, pragnie zapomnieć o samotności. Doznania i spotkania ludzi związanych z jej przeszłością, negatywnymi doświadczeniami pociągają za sobą potrzebę dryfowania w wiecznym teraz. Świadomość „przejściowości”, „tymczasowości” ujawnia się w zmienności jej stanów psychicznych, jak i w myślach o mężczyznach, także o Łukaszu: „Przybywszy do Paryża (nie wiedzieć, po co) chciała zagłuszeń, zamurowań owej «zemsty» nadlemańskiej. Czasami wybuchała w niej istna padlina wstydu. Nagle przychodziła rozpacz” (*Dg*, II 41).

Jedynymi potrzebami, jakie Pobratyńska odczuwa, są dążenia do rozrywki, zabawiania się, uczestnictwa w ciągłym karnawale, sprawiającym, że traumatyczne doświadczenia, np. morderstwo własnego dziecka, zostają zakamuflowane pobytem w teraźniejszości: „Chodziła i jeździła po tym obcym mieście szukając rozrywek, niezwykłych widoków, rzeczy nowych, uderzających, fenomenalnych. Wszystko jej nie zadawałniało, choć wszystko było nowe i dziwne” (*Dg*, II 42). Przebywanie w wielkim mieście stwarza uludę wolności wyboru, potencjalności o pozornej naturze, jest doświadczeniem sztucznym, ufundowanym na ciągłym pragnieniu nowych wrażeń, ich intensyfikacji, multiplikacji i eskalacji. Dlatego tego typu stan wyzwała w niej kuriozalne przekonanie co do własnej siły i nieograniczonych możliwości wyboru:

Pojechać do Ameryki, wstąpić na medycynę w Lozannie, zostać szarytką, rzucić się w wir polityki i społecznictwa, pozować, jako modelka Rodinowi, a nade wszystko żyć jakimś życiem ogromnym, huczącym, pełnym hałasu, rozgłosu i awantur. Wypadków nowych, nowych, wciąż nowych. (*Dg*, II 42)

Jednostka w stanie ciągłego podniecenia, zwielokrotnienia wrażeń nie widzi barier ani ograniczeń, wyczuwa jedynie „natężenie energii” (*Dg*, II 42), niekontrolowane podniecenie, zilustrowane w jej fantazjach obrazami o charakterze marzeń seksualnych: „Teraz, gdy tak samotnie szła chodnikiem alei, ta natężona energia poczynała budzić się znowu” (*Dg*, II 42). Świadomość własnej anonimowości w Paryżu sprawia bohaterce przyjemność. Ewa dobrze czuje się w miejscach, w których zbierają się tłumy, w przestrzeniach, których celem jest dostarczanie zabawy i rozrywki: „Uczęszczała po dawnemu do teatrów, na operę, do kabaretów i teatrzyków na wszelkie widowiska i zabawy” (*Dg*, II 58). I chociaż protagonistka odczuwa liczne oznaki zarówno fizycznego, jak i psychicznego zmęczenia, nie może się zatrzymać. Bodźce wielkiego miasta są silniejsze niż jej fizyczne możliwości¹¹⁵. Ewa staje się częścią metropolii, zaczynającej przejmować kontrolę nad jej ciałem. Miasto ją zagarnia, wchłania, odbiera jej zdolność czynienia wyborów: „Bardzo często była tym wszystkim zmęczona, jak niegdyś ciężką pracą w biurze, u szwaczek albo w cukierni. Ale już nie mogła przestać tak żyć. Musiała codziennie wyszukiwać sobie nowe zabawy, nowe podniety i z ich pomocą zużywać dzień” (*Dg*, II 58).

Rytuał jest „zgoda na ograniczenie wolnej woli, jest świadomością akceptacją narzuconego porządku myślowego”¹¹⁶. W świetle powyższego zdania znaczący jest już sam sposób poruszania się bohaterki, chodzącej po ulicach „półbezwiednie”, „marząc czy modląc się pragnieniami” (*Dg*, II 10). Wizja Ewy w Paryżu, widok ośnieżonych gór i krzewów, staje się dla niej doznaniem kontrastowym, pozwalającym na uświadomienie sobie własnej

¹¹⁵ Por. również: „Wówczas zrywała się z miejsca i uciekała przed sobą – w kraj, w przestrzeń, w miasto. Chodziła i jeździła po najrozmaitszych norach, kabaretach, teatrach, cyrkach, zaułkowych budach. Błąkała się późnymi wieczorami w szumnych ulicach. Czowała w sobie jamę po wyrwaniu duszy. Było jej brak nadziei, jakby brak płuca” (*Dg*, II 41).

¹¹⁶ E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, dz. cyt., s. 159.

katastrofalnej egzystencji¹¹⁷. Po ocknięciu bohaterka widzi przez okno wyłącznie „wędrowców posępnych”, przemierzających przestrzeń.

Pisząc o spleenie u Baudelaire'a, Benjamin zauważa, że ukazuje on przeżycia w „nagości”: „Pograżony w melancholii człowiek z przerażeniem konstatuje cofnięcie się świata do niczym nie przyodzianego stanu natury”¹¹⁸. Również Ewa, której rozmaite wcielenia melancholii nie są obce, dostrzega Paryż o znacznie odmiennym obliczu: „Zmęczone dachy, nasiąkłe wilgocią... Oślizgłe i odęte mury” (*Dg*, II 61). Pobratyńska doznaje uczucia spleenu, będącego, jak spostrzegł Benjamin, „odpowiednikiem permanentnej katastrofy”¹¹⁹. Jej zachowanie w Wiedniu, w porównaniu do zachowania w Paryżu, ulega brutalizacji i intensyfikacji: „Poznała uczyt nocne u Sachera i w innych drogich restauracjach, siłę szampana, władzę pieniędzy, na których rozkazy są niezmierne składy towarów i praca mieszkańców olbrzymiego miasta” (*Dg*, II 101).

Jednym z obserwatorów nowoczesności miejskiej był Freud, który w 1907 roku zauważył: „Życie w wielkich miastach stało się jeszcze bardziej wyrafinowane i niespokojne. Osłabione nerwy szukają odpoczynku we wzmożonych podniętach, mocno pikantnych przyjemnościach, aby jeszcze bardziej ulec zmęczeniu”¹²⁰. Spostrzeżenie Freuda ilustruje zachowanie Ewy. Bohaterka gustuje w coraz prymitywniejszym towarzystwie, wtapia się w miasto, dostosowuje się do niego, stając się jego wizualną reprezentantką:

¹¹⁷ Góry to ważna przestrzeń dla Żeromskiego, biegun pozytywu na skali dobra i zła; Nienaski w zakończeniu *Nawracania Judasza* w górach, w dyskusji z bratem Tytusem precyzuje swój plan walki z szatanem.

¹¹⁸ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a (II)*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 6, s. 112.

¹¹⁹ W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków 2005, s. 383.

¹²⁰ Z. Freud, „Kulturowa” moralność seksualna a współczesna neurotyczność, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło. Wybór tekstów*, przeł. B. Kocowska i inni, Wrocław 1991, s. 233.

Lubiła błąkać się samopas po ulicach, kiedy z okien pełnych szychu, świecideł i ogromu towarów sypie się elektryczne światło, kiedy po bruku asfaltowym szeleści krok milionowego tłumu. Była wówczas radością zagubioną w zbiorowisku. (*Dg*, II 102)

Ewa uzależnia się nie tyle od impulsów erotycznych, co od ciągłej potrzeby doznawania wrażeń. Poczucie anonimowości daje jej zarówno siłę, jak i chęć do dalszego eksperymentowania¹²¹, ale jest to działanie czynione niejako wbrew woli. To rytm narzucony jej przez metropolię. Natłok wrażeń prowadzi ją do apatii, w której bohaterce świat staje się obojętnym: „Obojętne było życie obecne, przeszłe i przyszłe. Nie znaczy to wcale, żeby się czuła źle” (*Dg*, II 102). Bycie obojętnym to stan niemożliwości podjęcia decyzji, depresyjne roztopienie, zatrzymanie i rezygnacja z poszukiwania i podróżowania. Uczestnictwo bohaterki w symbolicznym porządku związanym z grzechem przyciąga do niej miejskich przestępców: Pochronia i Płazę. Szczególnie ten pierwszy pojawia się zawsze w sposób przypadkowy i nieumotywowany, obserwuje Ewę i wykorzystuje ją seksualnie, uzależniając od siebie. W zestawieniu z Pochroniem Niepołomski wydaje jej się częścią starego świata, takiego, który ma charakter wybitnie represyjny „ze swymi żałami, rozkazywaniem i nagłymi przeskokami od złorzeczeń, gróźb, klątw do próśb, uniżeń, całowania śladu jej stóp” (*Dg*, II 103).

Przełomem w rytualnych doświadczeniach Ewy będzie morderstwo Szczerbica, przypominające ekstatyczne, szamańskie zatracenie się w pozbawionych kontroli, automatycznie wykonywanych czynnościach. Atrakcyjność tej sceny wynika z wizu-

¹²¹ Również Szczerbic, który przybywa do Wiednia na zaproszenie Ewy, daje się ponieść atmosferze tego miasta. Ale on, w przeciwieństwie do bohaterki, odbiera obserwowane miasto z wyraźnym dystansem: „Niewymowna jasność nieba nad rojowiskiem ludzi, dziwnie podniecający zgrzyt tramwaju elektrycznego, szcęk powozów, gwar tłumu płynącego we dwu kierunkach – wszystko to stworzyło w duszy uniesienie wysokiego porządku, poryw ku niebu. Ręce drgały, żeby się wyciągnąć ku mlecznej drodze. Uczucie niepojętej żalości względem ludzi podźwignęło go itrzymało nad ziemią” (*Dg*, II 142-143).

alizacji nadzwyczaj brawurowego połączenia skutków działania dwóch instynktów: Erosa i Thanatosa. Apogeum emocji, kod pozawerbalny, ucieczka od rozumowego wytłumaczenia czynu bohaterki, nadaje tej scenie wiele znaczeń, staje się *tableau* „szału niszczenia, pragnienia pieszczot z krwawym zbrodniczym obłędem”¹²²:

Czuła rozkosz na widok nagości tego bożyca, którego przed chwilą zgładziła. Zapra gnęła go teraz chwilowym, lecz straszliwym w swej mocy pożądaniem. Gdyby nie to, że stali dwaj widzowie, z jaką radością, z jaką czcią całowałyby prześliczne jego piersi, jego żebra od niewydajnego krzyku wzniesione, zapadnięty od dzikiej walki brzuch, nogi rozwalone jak dwie potęgi. Och. Jakże teraz pieściłaby go, gdyby żył! (*Dg*, II 148)

Ewa po morderstwie Szczerbica niszczy ślady swojej egzystencji, pali symbole bytności w mieście. Przykrycie ubrań Szczerbica własnymi ubraniami i późniejsze ich spalenie wyznaczają początek kolejnego etapu w życiu bohaterki. Zamknięcie drzwi płonącego mieszkania na klucz to zamknięcie własnej przeszłości, najwyższy stopień jej brutalizacji i najintensywniejszy punkt dominacji porządku związanego z grzechem i z erotyzmem. Ewa nie odczuwa już wyrzutów sumienia, tylko odrazę na wspomnienie trupa Szczerbica. Zamknięcie drzwi jest etapem progowym, podobnie jak ucieczka bohaterki schodami, które narrator nazywa „schodami okrucieństwa” (*Dg*, II 151). Po wyjściu z domu, w którym zamordowała Szczerbica, Ewa podąża bez celu w zapuszczonej i zagubionej przestrzeni, będącej ekwiwalentem jej doznań:

Spostrzegła w drodze skarpy przedwiecznych murów, zaułki drewniane, sienie zawsze otwarte, których wnętrza sklepione zdawały się stękać i wyc z bólu, skoro w nie wejść. Z tych mrocznych pieczar zionęła choroba i śmierć. Zstępując po kamiennych

¹²² I. Matuszewski, *Żeromski i „Dzieje grzechu”*, dz. cyt., s. 95.

schodach, spod których rynsztokami leje się kał, tułając się bez żadnej myśli, wkraczała w zaułki, gdzie po stromych przedziwnych schodach trafić można do najuboższych lunaparów. (*Dg*, II 152)

Popęlnienie kolejnej zbrodni związane jest z eksploracją rzeczywistości brudnej i nieprzyjemnej. W opisywanych obrazach dominuje pesymizm. Różnego rodzaju progi, które bohaterka widzi na swojej drodze, mają charakter przekroczeń negatywnych, sugerujących, że Ewa znajduje się już kompletnie w sferze grzechu i chaosu: „Znowu jakieś kraty w oknach, złupione tynki, oberwane rynny, drzwi do czarnych sieni, które zgłębiają się w dół, jakby były lochami prowadzącymi do piekieł” (*Dg*, II 152). Wchodząc do opisywanej sieni, przekracza ostateczny próg własnego upadku, miejsce bez powrotu i możliwości nadziei. To chyba też jeden z pierwszych momentów w powieści, w których narrator wprost zaczyna pisać o jej szaleństwie: „rozum miała dziwnie ocieężały i jakby zakażony” (*Dg*, II 151). Pobratyńska doznaje zagubienia nie tyle w labiryncie wielkiego miasta, co w wielości własnych doznań zdominowanych przez przestrzeń: „Nie była pewna, gdzie jest. Czy to Warszawa, Monte – Carlo, Paryż, Nizza?” (*Dg*, II 153). Stojąca w cieniu sieni przypadkowo odwiedzonej klatki obskurnego domu Ewa zostaje dostrzeżona przez mężczyzn wracających z nocnej wyprawy alkoholowej. Jej odruchy stają się odruchami zwierzęcymi, prymitywnymi. Wszystko, o czym marzy, to sen, pożywienie i spokój. Spojona alkoholem uczestniczy w nocnej orgii, a jej reakcje, zaangażowanie w relacje z drugim człowiekiem zostają sprowadzone do odczuć bezrefleksyjnych, instynktownych i behawioralnych.

W ostatnim odruchu miłosierdzia zasłania Łukasza przed kulami bandytów i sama ginie. To ostatnie wydarzenie o charakterze liminalnym z udziałem bohaterki. Jej oddanie życia za drugiego człowieka jest ofiarą. Pobratyńska powtarza gest Chrystusa. Otrzymuje, śmiertelny strzał, gdy jest „rozkrzyżowana na drzwiach, za którymi stał Niepołomski” (*Dg*, II 255). Symboliczna ofiara może zostać uznana za akt oczyszczenia Ewy, poświęcającej własne życie dla życia drugiego człowieka.

Jednocześnie, jak w klasycznym melodramacie, oczyszczony zostaje cały świat, a bandyci ujęci i zneutralizowani.

Finalne spotkanie Ewy i Łukasza w areszcie należy rozumieć jako końcowe doznanie progę, którego przejście doprowadzi do duchowej reintegracji. W zakończeniu powieści zostaje przywołana metafora jaskini: „Stał za drewnianymi kratami. Wielkie oczy wlepił w ciemność jaskini i szukał wzrokiem. Spotkały się ich oczy. Uśmiech anielskiej rozkoszy spłynął na wargi Ewy” (*Dg*, II 256). Jak zauważyła Maria Podraza-Kwiatkowska, symbolika jaskiń „interpretowana jest z pozycji mistycznych, jako proces puryfikacji, pozornej śmierci i zmartwychwstania oraz inicjacji, stopniowego odchodzenia od *profanum* do *sacrum*, aż do całkowitej reintegracji z absolutem”¹²³. Narrator sygnalizuje, iż miłość prawdziwa, miłość idealna nie może być ujęta w ludzkie, zwykłe sposoby jej racjonalizowania.

W *Dziejach grzechu* opisywany świat jest niespójny, z góry skazuje na przegraną postacie działające w ramach tradycyjnie pojmowanego poświęcenia i miłosierdzia oraz realizowanych wzorów miłości. Jednakże, chociaż powieść kończy się klęską Ewy, to w świecie przedstawionym sprawiedliwość została zachowana.

W planie melodramatycznym najistotniejsza w powieści jest miłość, którą Ewa uznaje za wartość usprawiedliwiającą wszystkie odstępstwa od norm społecznych, religijnych i obyczajowych. Traktuje ją jako istotniejszą niż obowiązującą moralność. Ale takie postępowanie nie daje jej trwałego szczęścia, akceptacji i uczuciowej stabilizacji, lecz przynosi odpowiedzialność za poszczególne zachowania oraz ich konsekwencje. Zerwanie kontaktu z przeszłością, tradycją oraz bezgraniczna, pozbawiona kontroli miłość, sprawiają, że protagonistka popełnia czyny, których nie jest w stanie zrozumieć, jak np. kradzież, zabójstwo Szczerbica. Pierwszym, skrajnie afektywnym gestem, jaki Ewa wykonuje, jest zabójstwo własnego dziecka. Czy ten stanowi

¹²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 175.

moment jej przemiany. Pobratyńska zostaje zbrodniarką. Rytualne inicjacje prowokują działanie spolaryzowane, związane bądź z przemocą, bądź z miłością. Girard uważał, że w procesach przejścia podstawą każdego działania ewolucyjnego we wspólnotach i społeczeństwach rozwijających się jest przemoc: „jednostka upodabnia się do ofiary epidemii, lub też do złoczyńcy, mogącego emanować przemocą”¹²⁴. Jednak u Żeromskiego finalna inicjacja Ewy sprawia, że w zakończeniu *Dziejów grzechu* bohaterka osiąga epifanię, w ostatnim zdaniu utworu staje się bowiem na powrót „dziewczęcą” z „uśmiechem boskiej radości”.

3. Ojcowie i córki

Postacie z powieści Żeromskiego przedstawiane są w ramach kompleksowego doświadczania nowoczesności i poszukiwania tożsamości¹²⁵. Niedookreślony status protagonistów prozy autora *Przedwiośnia* dotyczy przede wszystkim młodych bohaterów. Należą do nich córki, będące w zażyłej relacji z ojcami. Protagonistki w powieściach Żeromskiego opisywane są w przełomowych dla ich dotychczasowych doświadczeń sytuacjach. Pytanie o status ojców dotyczy znaczenia córek w nowoczesnym świecie, jest pytaniem o możliwości wywierania na nie wpływu, a w konsekwencji o aktualność realizowanych przez rodziców wzorców życia.

Poniżej zostaną zaprezentowane relacje¹²⁶ trzech córek z powieściowymi ojcami: Ewy Pobratyńskiej z *Dziejów grzechu* (1908), Salomei Brynickiej z *Wiernej rzeki* (1912) i Xenii Gra-

¹²⁴ R. Girard, *Jedność wszystkich rytuałów*, [w:] *Sacrum i przemoc*, dz. cyt., s. 170.

¹²⁵ A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne*, dz. cyt., s. 115-117.

¹²⁶ Badając wskazaną relację świadomie pomijam wpływ innych czynników na wybory córek, np. uwarunkowania historyczne i ekonomiczne oraz indywidualne dyspozycje charakterologiczne.

nowskiej z trylogii *Walka z szatanem* (1916–1919). Są to utwory, w których bohaterki egzystują w świecie poddanym korozji, ich fabuła osadzona jest w fazie głębokich i radykalnych przemian wywołanych kolejno w każdym z utworów: w pierwszej powieści prawdopodobnie rewolucją, w drugiej powstaniem styczniowym i w trylogii *Walka z szatanem* pierwszą wojną światową oraz latami bezpośrednio ją poprzedzającymi. Kryzys¹²⁷ obejmuje także rodziny bohaterek, a w szczególności przedstawiciele starszego pokolenia; ojciec Ewy Pobratyńskiej reprezentuje „wysadzonych z siodła”, zdegradowaną szlachtę, próbującą odnaleźć się zawodowo na „miejskim bruku” na przełomie XIX i XX wieku. W *Wiernej rzece* ojcowska sfera wartości patriotycznych jest marginalizowana w związku z miłością do ранnego powstańca. W *Walce z szatanem* nowoczesny styl życia bohaterki sprawia, że z powodu pobytu w więzieniu ojca edukacją dziewczyny zajmie się Ryszard Nienaski, ale śmierć Xeni i jej obecność we wspomnieniach rodzica wpłynie na dalsze wybory Witolda Granowskiego.

Zestawienie zasad ojców z postawami córek stwarza możliwość konfrontacji ich życia z losem protagonistek, które znajdują się w przełomowych momentach swojej egzystencji, w sytuacji kryzysu indywidualnego (równoległego do kryzysów historycznych), zdeterminowanego przez fundamentalne doświadczenie miłości¹²⁸. Miłość ta pokazywana jest przez środki o charakterze melodramatycznym. Centralna postać melodramatyzmu to figura kobiety¹²⁹. Zburzenie jej dotychczasowego statusu, będą-

¹²⁷ Więcej na temat motywu konfliktu pokoleń w literaturze XIX wieku: T. Sobieraj, *Powieści pokoleniowe*, [w:] *Fabuły i światopogląd*, dz. cyt., szczególnie strony 164-168.

¹²⁸ Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, dz. cyt., s. 286, A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, dz. cyt., s. 285.

¹²⁹ Por. L. Metayer, *What the Heroine Taught, 1830–1870*, [w:] *Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*, red. M. Hays, A. Nikolopoulou, dz. cyt., s. 235. Por. również: P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 35.

ce efektem wtargnięcia „obcego”, stanowi symboliczny zamach na podstawowe imponderabilia społeczne, takie jak rodzina, dom, własność. Perypetie melodramatyczne są prezentowane jako doświadczenia edukacyjne bohaterów o charakterze pouczeń i przestroż, kończące się, w zależności od wyborów protagonistek – pozytywnie (Xenia), bądź negatywnie (Ewa, Salomea). Melodramatyzm rządzi się zasadą kontrastu, racje obu stron ujawniają się przez pokazanie różnego rodzaju konfliktów z udziałem bohaterów reprezentujących odrębne światopoglądy i pokolenia. Dywergencją objęte są przede wszystkim pary kochanków, ale również i opozycje, w jakie są uwikłani. Skale, w ramach których można ujmować związki miłosne bohaterów, mają charakter spolaryzowany: uboga szlachcianka i bogaty arystokrata (*Wierna rzeka*), dobrze wychowana panienka z katolickiego domu i Don Juan-nietzscheanista (*Dzieje grzechu*), biedny idealista oraz miejska piękność uzależniona od rozrywek wielkich metropolii (*Walka z szatanem*). Szczególnie istotna w melodramatyzmie jest pozycja ojca, stanowi on bowiem autorytet. Wycofanie Pobratyńskiego z życia rodzinnego czyni świat Ewy osieroconym, pozbawionym oparcia w tradycji. Patriotyczny model edukacji Brynickiego nie respektuje miłosnego uczucia córki. Ojciec Xenii Granowskiej, dickensowsko-balzakowski awanturnik nie wychowuje jej, a nawet zostaje osadzony w więzieniu, czyli symbolicznie usunięty ze świata, nad którym stracił kontrolę.

Mężczyźni w analizowanych powieściach w przeciwieństwie do kobiet kształtują swoje biografie wyłącznie przez własne wybory, ponoszą też ich konsekwencje¹³⁰. W odróżnieniu od bohaterów powieści Żeromskiego, męskie postacie jego prozy są zazwyczaj sierotami; Hubert Olbromski z *Wiernej rzeki* jako mały chłopiec widział, jak chłopcy żywcem przepiłowali jego ojca. W *Dziejach grzechu* nie ma słowa o rodzicach Łukasza Niepo-

¹³⁰ Ale zupełnie inaczej dzieje się już w *Przedwiośnie* – w powieści tej występuje bardzo silna relacja Cezarego Baryki z ojcem.

łomskiego, Horsta, Bodzanty, Pochronia, Płazy. Śmierć ojców następuje w czasie ich dzieciństwa (Ryszard Nienaski), mężczyźni odczuwają brak rodziców, starają się odtworzyć swoje relacje ze zmarłymi ojcami w formie symbolicznego przymierza (Piotr Rozłucki z *Urody życia*, całujący czaszkę rodzica powstańca). Brak ojca męskich bohaterów sprawia, że pozbawieni wzorców zmuszeni są samodzielnie i indywidualnie kształtować rzeczywistość. Tego typu relacja nie dotyczy córek, których wybory i postawy są wynikiem uwikłania w szereg napięć oraz relacji z ojcami.

Dzieje grzechu. Ojciec i nowoczesność

Powieść Żeromskiego przedstawia kolejne stadia upadku Ewy Pobratyńskiej¹³¹, którego przyczyn dopatrywać się można w sposobie funkcjonowania rodzinnego domu bohaterki¹³². Ojciec Ewy to zubożały ziemianin, niepotrafiący odnaleźć się w nowej roli społecznej ani pogodzić się z konsekwencjami deklasacji¹³³, przesiaduje całymi dniami w kawiarni. Bohater unika życia rodzinnego, jego nieobecność w domu jest świadomym wyborem. Odczytuje w samotności listy miłosne od adoraterek z przeszłości, uciekając w ten sposób w świat marzeń i fantazji z czasów młodości od codziennych kłopotów, wynikających z braku stałej pracy, dyskomfortu finansowego. W powieści jedyną sytuacją,

¹³¹ Wśród licznych zarzutów i głosów krytycznych pierwszych czytelników *Dziejów grzechu* pojawiło się oskarżenie Żeromskiego o negację rodziny jako podstawowej komórki społecznej, por. A. Iwański, *Uwagi o powieści S. Żeromskiego „Dzieje grzechu”*, Kraków 1908.

¹³² Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 291.

¹³³ Jeden ze znajomych rodziny Pobratyńskich nazywa ironicznie ojca Ewy „dziedzicem – dobrodziejem”. Więcej na temat przemian poszlacheckiej inteligencji w prozie Żeromskiego oraz krytycznym stosunku do polskiej szlachty: H. Janaszek-Ivaničková, *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.

w którą się angażuje, jest konflikt wywołany powrotem córki do domu ze Zgliszcz. Jak zauważyła Abramowska:

powrót do domu może funkcjonować jako szczęśliwe zakończenie jedynie w kulturze społeczeństw stabilnych, w których świadomość posiadania stałego i własnego miejsca w świecie, a także związek z rodem i rodziną stanowią normę, nacechowane są jednoznacznie i silnie dodatnio¹³⁴.

Takiej stabilności brak w rodzinie Ewy, stąd reakcja ojca na próby wypędzenia bohaterki z domu przez matkę ma charakter teatralny i patetyczny, nie prowadzi do uspokojenia znajdującej się w stanie anomii rodziny¹³⁵, lecz wynika m.in. z radości spowodowanej powrotem jedynej osoby, która go wcześniej akceptowała.

Sytuacją ujawniającą jaskrawo kondycję rodziny, jej dysfunkcyjność i brak homogeniczności jest wtargnięcie obcego, czyli Łukasza Niepołomskiego. Matka chroniąca przestrzeń domu w następstwie wycofania się ojca, zaczyna postępować represyjnie. Wobec wyzwań nowoczesności¹³⁶ (zainteresowania bohaterki modą, miastem i jego niebezpiecznymi dzielnicami)

¹³⁴ J. Abramowska, *Peregrynacja*, dz. cyt., s. 321.

¹³⁵ Codzienny brak ojca, jego apatia i rezygnacja znajdują symboliczne odzwierciedlenie w opisywanych w powieści wnętrzach, w których żyje rodzina Pobratyńskich. Dominują w nich przedmioty zniszczone i brzydkie, w domu brak jest ustanowionego przez „gospodarza” centrum, zastępują je stojąca w kluczowym miejscu salonu gościnnego okaleczona (wybite szyby) serwantka z figurkami świętych oraz zniszczona, zapadła i zużyta kanapa (Pobratyński nazywa ją „palisandrową”). Meble w mieszkaniu są stare, narrator nazywa je „gratami” wrośniętymi na stałe w przestrzeń domu.

¹³⁶ Więcej na temat nowoczesności w prozie Żeromskiego, a także współczesnego rozumienia terminu nowoczesność: T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, dz. cyt., s. 401-402.

oraz zafascynowania Łukaszem i jego libertyńskimi poglądami, metody matki są daleko niewystarczające, a z perspektywy córki uciążliwe. W sytuacji kłótni Ewy z siostrą (wywołanej komentarzem starszej dotyczącym wyjazdu Niepołomskiego) próba uspokojenia atmosfery przez ojca wydaje się motywowana jedynie jego troską o własny spokój i posadę, co w konsekwencji prowadzi do groteskowego wybuchu gniewu Pobratyńskiego. W czasie awantury: „Twarz miał zmalął do wielkości ściśniętego kulaka, pomarszczoną i pełną arcyśmiesznej grozy” (*Dg*, I 105).

Rodzice Ewy odmiennie traktują platonicznie początkowo związek córki z Łukaszem. Matka¹³⁷, wyczuwająca zagrożenie ze strony obcego, należy do pokolenia doświadczonego popowstaniową traumą braku mężczyzn¹³⁸. Stąd też jej prymarnym zadaniem jest strzeżenie domu, jego ochrona, przejęcie odpowiedzialności za rodzinę i finanse w sytuacji, gdy z doświadczenia wie, że nie może liczyć na męża. Matka pierwsza rejestruje somatyczne objawy zakochania córki: spojrzenia, zmiany koloru cery, uśmiechy. Ma wiedzę wynikającą z doświadczenia; przeżywane we wspomnieniach męża romanse wyostrzyły jej świadomość fałszu i gry w relacjach damsko-męskich. Pobratyńska przyjmuje strategię wzmacniania opieki oraz czujności, nadzoruje przywiązanie córki do praktyk religijnych¹³⁹ i do pracy

¹³⁷ Jak zauważył Włodzimierz Jampolski: „Nie ma – może poza *Dziejami grzechu* – w powieściach Żeromskiego, złej, twardej matki”, [w:] tegoż, *Stefan Żeromski. Duchowy wódz pokolenia*, Lwów 1930, s. 23.

¹³⁸ Zdanowicz zestawia matkę z Dulską z dramatu *Zapolskiej*, jednak tego typu skojarzenie wydaje mi się niefortunne – matka Ewy motywowana jest naturalną potrzebą ocalenia córki przed uwodzicielem, Dulskiej zależy na opinii innych. Por. A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne...*, dz. cyt., s. 141.

¹³⁹ Por. rozważania H. Janaszek-Ivaničkowej, według której „(...) świadomość ingerencji Opatrzności w życie bohaterów jest nieaktualna, gdyż unicestwiły ją żelazne argumenty pozytywistów i wolnomyślicieli: Bóg przestał istnieć”, tejże, *Świat jako zadanie inteligencji*, dz. cyt., s. 41.

fizycznej: „Pilnowała ją umiejętnie, nie jak zimny dozorca, lecz jak czujny kapłan. Strzegła duszy” (*Dg*, I 87)¹⁴⁰.

Reakcja Pobratyńskiego na działanie uwodziciela świadczy wyłącznie o bezbronności ojca. W stosunkach Ewy z rodzicem relacje są nietypowe, a nawet ulegają odwróceniu: córka zaczyna myśleć o ojcu jako o kimś, kto znajduje się w stanie psychicznego regresu: „Jest to moje jedyne, kochane, najmilsze, niewinne, bezradne dziecko. Stary malec [podkreślenie – M.K.] (...) Jeżeli go i teraz rzucę, to już z kretesem zginie” (*Dg*, I 257). Wobec problemów nowoczesnego życia, w które uwikłana jest Ewa, reprezentowane przez Pobratyńskiego zachowania, sposoby percepcji świata są groteskowe¹⁴¹. Swobodnie poruszająca się po przestrzeniach wielkiego miasta córka, będąca wcieleнием „człowieka momentalnego”¹⁴², nie potrzebuje wskazówek rodziców, należy do innej rzeczywistości i naśladuje innych jej mieszkańców, dla których głos starszej generacji, kojarzony z „pouczaniem”, jest sztucznie podtrzymywanym anachronizmem. Pomimo sentymentu Ewa wyraźnie lekceważy ojca: „Pokasłując i pomrukując dreptał obok, plątał się to z prawej, to z lewej strony. W bramie coś tam zaczął mówić. Ewa nie słyszała, nie była w stanie usłyszeć, co mówi do niej ten stary człowiek. Udawała, że turkot uliczny przeszkadza odróżniać słowa. Rzuciła spojrzenie w sposób przykry” (*Dg*, I 107).

¹⁴⁰ J. Ociepa zauważa, iż „Przez pryzmat rodziny Pobratyńskich Żeromski pokazuje, jak religijność dewocyjna, przez matkę Ewy traktowana jedynie jako obyczajowy kaganiec, mający chronić dziewczynę przed mężczyznami, konserwuje hipokryzję i grupę ludzi najbliższych sobie z racji pokrewieństwa – atomizuje”. J. Ociepa, *Chaos i nihilizm*, [w:] *Czytanie modernizmu*, dz. cyt., s. 232.

¹⁴¹ Co oczywiście doprowadza do lekceważenia Pobratyńskiego przez inne postacie, bowiem jak zauważył E. Goffman: „Posiadanie dla kogoś szacunku może, w odczuciu jednostek, wynikać tylko i wyłącznie z faktu, że należy ona do jakiejś kategorii lub coś reprezentuje”, por. tegoż, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 59.

¹⁴² Por. W. Gutowski, *Stefan Żeromski – „Dzieje grzechu”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, dz. cyt., s. 215.

Ojciec, miłość i obowiązek. *Wierna rzeka*

Konflikt między Salomeą Brynicką, bohaterką wydanej w 1912 roku *Wiernej rzeki* a jej ojcem to przede wszystkim konflikt między miłością i pożądaniami a kodem patriotycznym i „sprawą polską”¹⁴³. Przedstawiony w powieści romans ubogiej szlachcianki z bogatym arystokratą wywołał wśród ówczesnych krytyków wiele głosów protestu dotyczących marginalizacji obrazu powstania pokazanego jako tło dla melodramatycznej fabuły¹⁴⁴. Ojciec bohaterki, Antoni Brynicki, jest przede wszystkim żołnierzem w służbie ojczyzny, za udział w rewolucji, czyli w powstaniu listopadowym był zesłany na Sybir, skąd wrócił i został rządcą w Niezdolach – majątku, którym podczas jego nieobecności opiekuje się córka (matka Salomei umarła, kiedy dziewczynka miała rok). Zostawiając córkę samą, tłumaczy jej: „(...) dla ojczyzny jest najpierwszy obowiązek Polaka, a dopiero na drugim miejscu stoi familia” (*Wr*, 30).

Hierarchie wartości wyznaczone tą wypowiedzią bohatera potwierdzone jego ofiarniczą biografią, jasno określają propagowane w rodzinie Brynickich powinności – wychowanie córki odbywa się w ramach paradygmatów charakterystycznych dla postawy poświęcenia się ojczyźnie. Świat wartości reprezentowanych przez Brynickiego ufundowany jest na wezwaniu do walki. Ojciec należy do pokolenia, które nie poddaje się emocjom, kontynuując rycerski etos walki. Spotkanie Odrowąza z Antonim Brynickim pokazuje różnicę między nimi w traktowaniu obowiązków patriotycznych i siebie. Ojciec Salomei na opowieść

¹⁴³ Por. M. Dąbrowska, „*Wierna rzeka*”, „*Prawda*” 1913, nr 18, przedruk [w:] tejsze, *Pisma rozproszone*, red. E. Korzeniewska, t. I, Kraków 1964, s. 41-46.

¹⁴⁴ Opinie dotyczące „melodramatycznego efekciarstwa” Żeromskiego pojawiły się w recenzji W. Jabłonowskiego: *Wierna rzeka*, „*Gazeta Warszawska*” 1913, nr 79, por. także S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski...*, dz. cyt., s. 393.

córki o księciu reaguje „bez ufności i niecierpliwie” (*Wr*, 77). Dla Brynickiego Odrowąż jest „obcym”, stosującym kamuflaż w postaci ran i uzalania: „Bez pardonu odchylił koldrę i począł lustrować rany na głowie, pod okiem, na plecach, piersiach, w biodrze... Nie były to jednak oględziny zaradcze, lecz raczej badanie prawdy i istoty zjawiska. Rany nie wzruszyły starego żołnierza” (*Wr*, 78). Cierpienie jest częścią kodu patriotycznego, manifestacja bólu w obecności kobiety wydaje się podejrzana jako manipulacja służąca wzbudzeniu w Salomei litości i empatii.

Brynicky nie dopuszcza chwil słabości nawet w kontaktach z córką. Ich nocna rozmowa zawiera „rady, wskazówki, prośby” (*Wr*, 80). Ojciec opowiada o: „marszach, odstąpieniach, nocnych legowiskach, klęskach” (*Wr*, 81). Wyrazem reprezentowanych przez niego wartości jest symboliczny gest przekazania broni; Brynicki oddaje córce dwustrzałowy pistolet i obarcza ją obowiązkiem obronienia siebie i całego majątku. Salomea musi pełnić kilka ról, do ugruntowanych w świecie patriarchalnym kobiecych zajęć dochodzą obowiązki męskie; manewrowanie, oszukiwanie, będące przejawem nowoczesności w opozycji do tradycyjnych zachowań rycerskich. Bohaterka uczy się sprytu, kłamstwa, sztuki wojennej; wprowadza wroga w błąd, dominuje nad nim, wykorzystując przewagę erotyczną (relacja z dragonem Wiesnycynem). Prawdziwym wyzwaniem okaże się jednak miłość do rannego powstańca Odrowąża. Bezradność Salomei wobec miłości jest wynikiem braku wzorców, ograniczeniem kultury środowiska. Ojcowskie paradygmaty mają charakter pragmatycznego *ratio* (logosu) wchodzącego w konflikt ze zmysłami i z erosem, w którego to polu działania znajduje się córka. Z konfliktu między logosem i erosem wynika również symboliczny moment śmierci ojca, umierającego dokładnie w momencie utraty przez córkę dziewictwa.

Okoliczności historyczne oraz patriotyczna edukacja okazują się kompleksem represyjnym i rygorystycznym narzuconym

z zewnątrz przez ojca. W działaniu bohaterki przemysleniom, snom i fantazjom od początku towarzyszy fatum. Salomea wie, iż kontakt fizyczny z Odrowążem odbywa się wbrew woli ojca:

Nie zabili jej wrogowie, nie „zgwalcili” przemocą żołdacy – co by dla świętej sprawy z żołnierską mocą przebolał i Bogu oddał na sąd – lecz ohydnie puściła się z powstańcem. Uciekła z nim i gdzieś się wałęsa. I oto miłość ojcowska, głębokie, naturalne czucie, jak oddech proste – ukazało się jako złe, jako przemoc i tyrania. (Wr, 114)

Brynicka rozdarta (jak większość postaci Żeromskiego) między etyką wyrzeczenia, obowiązku a „urodą życia”, marząc, widzi: „twarze ludzi, kształty gmachów, barwy pól i zagaja drzew w słonecznej, wyśnionej stronie. Tam to – daleko – odbywała się wędrówka z jej księciem panem” (Wr, 115). Wyobrażenia Salomei ujawniają podział na emocje jasne/dobre (Odrowąż/eros) – ciemne/represyjne (ojciec/logos), sytuując świat wartości ojca po stronie tego, co negowane. Sferą pożądaną, charakteryzowaną w jasnych tonacjach, z wykorzystaniem symboliki solarnej stanie się dla niej przede wszystkim kontakt z Odrowążem¹⁴⁵.

Walcząc o bezpieczeństwo kochanka, Salomea wygrywa wielokrotnie, lecz jako kobieta zakochana przegrywa opuszczona przez mężczyznę. Starcie skonfliktowanych wartości doprowadza do sytuacji wallenrodyczej, reprezentowanej z jednej strony przez racje wynikające z poświęcenia się ojczyźnie, z drugiej przez potrzebę posiadania i odczuwania własnego szczęścia, także szczęścia zmysłowego. Dekonstrukcja tego XIX-wiecznego¹⁴⁶ wyboru odbywa się w *Wiernej rzece*

¹⁴⁵ Powrót Odrowąży do zdrowia połączony jest z krótkotrwałym renesansem dworu w Niezdołach; Salomei pomaga pani Rudecka, wdowa po właścicielu dworu, stary Szczepan ma służącą, wszyscy czekają na powrót ojca Brynickiej, który ma znowu zająć się gospodarką.

¹⁴⁶ Występującej w niniejszym tekście przymiotnikowej formy „dziwiętnastowieczny” nie należy utożsamiać z „dziewiętnastowiecznością”, rozumianą jako formacja kulturowa „ufundowana na określonych założeniach

przez zakwestionowanie obu rozwiązań. Odrowąż – uwodziciel, namówiony przez kierującą się interesami rodu matkę, opuszcza Salomeę, uniemożliwiając w ten sposób wybór spełnienia miłosnego. Wzorzec patriotyczny zostaje zakwestionowany nie tylko przez rozwój zdarzeń, śmierć ojca i mężczyzn z rodziny, ale z niezrozumienia historii przez Salomeę:

Nie wiedziała, że i ona sama jest małą przyczyną obrotu wielkiego koła. Nie mógł jej tego wszystkiego wytłumaczyć ojciec, prosty, wierny żołnierz – ani ranny powstaniec, prosty entuzjasta – ani nikt z ludzi przeciągających przez ten dom, który stał się jak sień publiczna. (Wr, 100)

Zagubienie w rzeczywistości sprawia, że bohaterka staje się jej ofiarą. Wobec elementarnego doznania absurdu dziejów i śmierci kolejnych powstańców, nawet rola obrończyni domu przestaje być motywacją działania. Po pogrzebie Olbromskiego i jego towarzysza, Salomea okazuje się postacią, dla której wzorce, kody, style zachowań przekazywane przez ojca są niewystarczające. Nie tylko z powodu osobistych przeżyć, ale i w zewnętrznym planie historii. Brak innych idei czy rytuałów mogących zracjonalizować i ustabilizować jej sytuację doprowadza do tragicznego końca bohaterki. Podkreślenie niemożliwości wpływu Salomei na teraźniejszość, jej bezradność wobec historii sprawia, iż powieść tę możemy odczytywać jako preludeum, istotną zapowiedź innej wersji zmagania z absurdem dziejów, przedstawionym w losach Witolda Granowskiego z trylogii *Walka z szatanem*.

teoriopoznawczych i aksjologiczno-etycznych, stanowiącą część paradygmatu nowoczesności (inaczej: modernizmu w szerokim rozumieniu socjokulturowym”, T. Sobieraj, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, rok I (XLIII) 2008, s. 20.

Walka z szatanem. Ojciec powtórnie edukowany

Głównym bohaterem dwóch pierwszych części trylogii *Walka z szatanem* jest Ryszard Nienaski, architekt, altruista i marzyciel, który pokochał, a następnie poślubił Xenię Granowską, córkę Witolda Granowskiego, handlarza kradzionymi towarami, oszusta i naciągacza. Granowski to postać rodem z opowieści łotrzykowskich, prowadzący awanturnicze życie. „De Granno”, początkowo biedny warszawski chłopak, dzięki własnej pomysłowości zostaje posiadaczem fabryki przetworów chemicznych, następnie właścicielem cegielni pod Warszawą, a w konsekwencji niemożności spłacenia kolejnych kredytów bankrutem, hazardzistą i hochsztaplerem uwikłanym w kolejne procesy i afery.

Xenia, w przeciwieństwie do Ewy i Salomei, reprezentuje świat nowoczesny. Zarówno ona, jak i jej ojciec to postacie skoncentrowane na sobie, pozbawione zakorzenienia, nieposiadające swojego domu, z łatwością zmieniają otoczenie. Zasady, jakimi się posługują, są kreowane przez bohaterkę zgodnie z doraźnymi potrzebami: „Usta jej umiały wydawać kłamliwe westchnienia i najobłędniejsze frazesy, jeżeli tego zachodziła potrzeba” (*NJ*, 174). Bohaterka ma świadomość swego nowoczesnego podejścia do rzeczywistości, polegającego na stwarzaniu siebie poprzez doświadczenia, interakcję i prowokowanie¹⁴⁷ relacji z innymi: „Ja lubię sama wszystko wiedzieć, poznać i na własne oczy zobaczyć. Nie potrzebuję, żeby mię byle kto oszukiwał” (*Z*, 124). Xenia jest uzależniona od przestrzeni wielkiego miasta, czuje się jego częścią: „Blask, ruch, gwar, łoskot pojazdów, spojrzenia, śmiechy, muzyka – zdawały się wprawiać ją w stan niezwalczo-

¹⁴⁷ Bardzo duży wpływ na Xenię mają Helena Żwirska, zwana Lentą i Sabina Topolewska, żona dyrektora jednej z filii banków w Posusze, miejscowości, w której przebywa Nienaski, pracujący nad rekonstrukcją dawnej świątyni arianskiej. Obie przyjaciółki Xeni cały swój wolny czas spędzają w sposób trywialny, studiując „rzeczy okultystyczne” i zajmując się wróżbami.

nego odurzenia, półszaleństwa” (Z, 125). W czasie wolnym od licznych zabaw w Paryżu Xenia zajmuje się „wyklarowaniem” interesów ojca, w wyniku których Witold Granowski został osadzony w więzieniu z podejrzeniem o handel kradzionymi brylantami.

Celem Ryszarda Nienaskiego, przyszłego męża Xeny, jest wyrwanie jej z objęć świata zmaterializowanego, zdominowanego przez grzech i pokusę¹⁴⁸. Nienaski, działając pod nieobecność ojca Xeny, przejmuje w powieści rolę edukacyjną; komentuje makijaż bohaterki, podąża za nią ulicami Paryża, obserwuje jej mieszkanie. Dla Granowskiej związek z Nienaskim ma początkowo charakter pragmatyczny, bohaterka chce pieniędzy na wykupienie ojca i spłatę jego długów. Ryszard z kolei pragnie ją zdobyć i wychować przy pomocy środków, które są jej bliskie, czyli również pieniędzy. Ostatecznym gestem Ryszarda na drodze „nawracania” Xeny jest zaprowadzenie bohaterki do kościoła Saint – Séverin¹⁴⁹, gdyż, jak mówi Nienaski: „Tam się schodzili... Ojcowie... Leżeli krzyżem i strugami wylewali łzy w tamte kamienie, prosząc się Boga... To oni wszystko wyblągali” (Z, 157). Jest to spotkanie z mądrością, wzorcem, pierwszym paradygmatem w życiu Granowskiej. „Nawrócenie” bohaterki odbyło pod wpływem Ryszarda, Xenia przed śmiercią odnalazła spokój i zakorzenienie, jej świat został poddany stabilizacji. Edukacja córki jest skończona, losy Ryszarda również zostały zamknięte, edukacja ojca musi się dopiero zacząć. I właśnie dlatego pan Witold, egoistyczny awanturnik, po śmierci zięcia i córki, zostanie głównym bohaterem *Charitas*, ostatniej części *Walki z szatanem*.

¹⁴⁸ M. Wojtatowicz zauważyła, że naczelnym celem zmagają postaci powieściowych w całej trylogii jest wyeliminowanie zła na świecie za pomocą wielu środków, por. tejże, *Biblia i człowiek w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001, s. 83.

¹⁴⁹ Jak zauważa A. Zdanowicz, wybór akurat tego kościoła może mieć związek z towianizmem. Tejże, *Metafizyka*, dz. cyt., s. 249.

Opisywana w *Charitas* Wielka Wojna¹⁵⁰, była pierwszą wojną nowoczesną, głęboko rewindykującą, dekonstruującą XIX-wieczne wzorce i zjawiska kulturowe, także te utrwalone w literaturze. Stanowiła proces, w którym nastąpiło zrujnowanie dotychczasowych form komunikacji i życia społecznego, sytuacja totalnego kryzysu wymusiła na jednostkach próby rekonstrukcji świata, jego ponownej odbudowy¹⁵¹. Granowski, spadkobierca testamentu Nienaskiego, obserwuje zniszczenia poczynione przez wojnę:

Wszystko, co kiedykolwiek wzniesione zostało nad poziom, zbudowane czy dokonane na tej ziemi tyle ubogiej, ulegało teraz, jeżeli nie zupełnemu zniszczeniu, zrównaniu z gruntem prawiecznym, ponad który się dźwignęło, to przynajmniej potrąceniu, usiłowaniu zepchnięcia z miejsca (...) zewnętrzny obraz zmian na powierzchni, wyżłobiony i wykuty straszliwym rylcem przez wojnę, był doskonałym odpowiednikiem do przeobrażeń, które się w duszy pana Granowskiego dokonywały. (*Ch*, 312)

Świat w *Charitas* jest światem apokaliptycznym, kościoły i dwory są burzone, na polach leżą zwłoki ludzi. W takim otoczeniu Granowski dostrzega rozpad rzeczywistości, anarchię, a sposób percepcji bohatera wyraża dezorientację i zagubienie: „Spójny dotąd obraz rzeczywistości ulega więc coraz bardziej

¹⁵⁰ Por. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996; *Literatura wobec I wojny światowej*, red. M.J. Olszewska, J. Zacharska, Warszawa 2000, M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*, przeł. S. Amsterdamski, Poznań 2003; J. Święch, *Wojna a „projekt nowoczesności”*, [w:] *Modernistyczne źródła Dwudziestowieczności*, dz. cyt.; M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, Warszawa 2004. Na temat literatury polskiej lat 1914–1918: *Literatura wobec I wojny światowej*, dz. cyt.; I. Maciejewska, *Polska proza lat 1914–1918 wobec wojny światowej*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.

¹⁵¹ Por. trafne wnioski zawarte w rozdziale pt. *Pierwsza wojna światowa a nowoczesność* książki M.J. Olszewskiej, *Człowiek w świecie...*, dz. cyt., s. 7-41.

rozpadowi, fragmentaryzacji, sekwencyjności”¹⁵². Wojna jest dla niego sytuacją graniczną. Doznanie jej absurdu jest zwielokrotnione wcześniejszym chaosem moralnym Granowskiego, doświadczającego poczucia własnej marności. Uczynienie byłego łotra obserwatorem skutków wojennej pożogi nadaje doświadczeniu bohatera wymiar reintegracyjny i głęboko ludzki. Narrator przyznaje Granowskiemu status żywego „emblematu prawości”. Podejmowane przez pana Witolda działania stają się realizacją elementarnie rozumianego człowieczeństwa w świecie zdewastowanym, w którym potrzeba odbudowy, rekonstrukcji domostwa, prymarnych relacji ma znacznie silniejszy wydźwięk ze względu na jej skonstrastowanie z „łotrowską” przeszłością postaci.

Podstawowym fundamentem pozwalającym na mentalne uporządkowanie emocji stanie się dla bohatera pamięć o niezującej córce. W *Charitas* ojciec często wraca myślami do Xeni, jej przywołanie ma charakter epifaniczny, wprowadza porządek moralny do traumy wojennych przeżyć protagonisty, nadaje im punkt odniesienia. Oglądając garderobę córki w Debrzach, Granowski popada w zadumę związaną z przemijaniem i marnością, a przede wszystkim z poczuciem straty. Dotykając rzeczy Xeni, jej ubioru, na powrót dosięga stanu nieskażonego ojcostwa, wypływającego z naturalnego przeżycia porównywalnego do doznania mistycznego:

Pradawne sprawy, w mroku czasu zaginione przypadki, dziecięce pieczyoty, rączki czarujące, niegdyś, niegdyś zarzucane na szyję, wonne usteczka szepczące w usta tamto wyznanie: drobne przewiny i ciężkie kary, które wkradają się teraz do serca na wskroś je raniąc, łzy i radosne zapogodzenia się wśród objęć na życie wieczne, straszliwe rozstania i lata tęsknot na nowo w jednej minucie przeżyte, pierwsze uśmiechy i pierwsze słowa, gdy się oczy ojca i córki znowu spotkały... Czymże było życie? – Tylko nią. Gdzież się życie podziało? – Z nią razem zmarło. (*Ch*, 240)

¹⁵² Tamże, s. 10.

Granowski próbuje po śmierci córki odzyskać swoje człowieczeństwo, a niezwykle ważnym przełomem w jego życiu okaże się również lektura zapisków Nienaskiego. Przeznaczenie pieniędzy Ryszarda i Xeny przez Granowskiego w *Charitas* na cele społeczne¹⁵³ jest jedynie materialnym świadectwem jego nawrócenia. Do odrodzenia duchowego, swoistego *katharsis*¹⁵⁴, załagodzenia uczucia *horror vacui*, czyli wewnętrznej pustki i absurdu, spotęgowanego wojennymi obrazami, ale także do realizacji idei *charitas* (ewangelicznej miłości i poświęcenia), wyczytanej w *Summie teologicznej* św. Tomasza z Akwinu, przyczynia się miłość ojcowska. Zmarłą córkę zastępuje jedna z ofiar wojny, mała Zosia, którą pan Witold postanawia się zająć, wychować i uznać za swoją córkę. Spotkanie z dziewczynką to szansa ponownego odrodzenia, wprowadzenia ładu w życiu Granowskiego. Dziecko symbolizuje przemianę i odnowę, staje się dla bohatera punktem odniesienia, czynnikiem sprawiającym, że walka o przetrwanie w wojennej zawierusze będzie jednocześnie próbą rekonstrukcji świata wartości, a odnalezienie rodziców dziecka stanie się celem wojennej odysei. Obudzone potrzeby ojcowskie wprowadzają *novum* do jego egzystencji, polegające na głębokim poczuciu uporządkowania świata, przywrócenia go na swoje tory: „Pan Granowski w połowicznym drzemaniu

¹⁵³ Dorota Kielak uważa, że zaangażowanie Granowskiego w sprawy społeczne jest „znakiem rewizji młodopolskich stylów zachowań. Jest symbolem weryfikacji duchowych poszukiwań modernistów, która dokonuje się za pomocą dekonstrukcji modelu biografii bohatera literackiego lat 1890–1914, jego stylów zachowań”, tejsze, *Wielka Wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Warszawa 2001, s. 70. Por. również K. Stępnik, *Wojenna narada. Twórczość Żeromskiego w latach 1914–1918. „Charitas”*, [w:] tegoż, *Rekonesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Lublin 1997.

¹⁵⁴ Słusznie zauważa Olszewska, że „Wojna wymusza więc budowanie od nowa poczucia integracji ludzkiej tożsamości w innej płaszczyźnie: dążenie do poznania prawdy wojny, polegającej na podjęciu próby nadania spójności własnej jaźni, ma w nowoczesnym świecie moc oczyszczającą: kataraktyczną”. M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie...*, dz. cyt., s. 25.

czuwał nad snami dziecka. Gdyby mógł, zmieniłby naturę i formę widziadeł ze złych na dobre. Gdyby mógł, włożyłby inne obrazy w tajemniczą widownię uśpienia. Lecz nie było to przecie w jego mocy” (*Ch*, 287). Debiutujący w roli opiekuńczego „ojca” czy „dziadunia”, bo tak nazywany jest przez dziewczynkę, bohater znajduje chwilowe spełnienie dopiero po śmierci swej prawdziwej córki, ale dzięki Zosi na powrót spróbuje ustanowić w samym sobie podstawę, fundament, potrzebę wewnętrznej reintegracji, polegającej na skonstruowaniu elementarnej relacji bycia z drugim człowiekiem¹⁵⁵:

Serce jego doświadczało ulgi i radości, gdy służył temu dziecku. Objęła go rozkosz współczucia, ni to małe rączki dawno zmarłej córki Xeni, gdy jeszcze była na świecie i gdy jeszcze była małym dzieciątkiem. Z serca, które już widziało się być próchnem, poczęła uchodzić zgniłość w żywą służbę dla tego bytu małego, który bezpiecznie spał na dłoni pod jego głowę podłożonej. W głębokich mrokach tej nocy rozległ się nad duszą starego człowieka głos, nie głos, jakoby pukanie w oślizłą ścianę, w mur przegryziony zaskórnymi wodami. Nie wiadomo było jak to nazwać. Wreszcie ozwało się raz, drugi, trzeci to świetliste, radość w sobie niosące wezwanie, to ciche słowo odpowiednie: „Pokuta! Pokuta! Pokuta!” (*Ch*, 288)

¹⁵⁵ Krótkotrwałe momenty stabilizacji, które odczuwa opiekujący się Zosią Granowski, wynikają z postawy określonej przez Charlesa Taylora jako „poszukiwanie porządku przez osobisty rezonans”, cyt. za: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, dz. cyt., s. 941. Podstawą koncepcji „nowoczesności” Taylora jest, jak zauważyła A. Bielik-Robson przekonanie, że „(...) utraciliśmy zdolność do postrzegania nas samych w czasie”, por. tejże, *My, romantycy – źródła romantycznego projektu Charlesa Taylora*, wstęp do: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, dz. cyt., s. X. Autor twierdzi, że w jednostce zostaje zachowana indywidualna moc postrzegania dobra, realizowana, co odnosi się również do Granowskiego, jako postawa, która „umożliwia człowiekowi przezwycięzenie przerażenia i rozpacz; pozwala wejść w strumień miłości lub też osiągnąć pełną jedność w totalnej samoafirmacji człowieka”, tamże, s. 835.

Nawrócenie Granowskiego, odbywające się w czasie wojennej nawałnicy, ma charakter ewangeliczny¹⁵⁶. Opieka nad dzieckiem to szansa dana łotrowi, możliwość odpuszczenia grzechów, ich naprawy, a także, wobec finalnego skazania i śmierci bohatera, dobrowolnego przyjęcia na siebie kary. Edward Abramowski, jeden z duchowych mistrzów Żeromskiego, zauważył, iż „dla odnalezienia Boga w sobie, trzeba przede wszystkim umieć kochać ludzi”¹⁵⁷. Ojciec Xeni, którego egzystencję naznaczy lektura testamentu Nienaskiego, poskromi własny egoizm, „rozpozna w drugim człowieku brata”¹⁵⁸. Powtórna wojenna edukacja Granowskiego pokazuje nadrzędne cele i zadania ojców w świecie pozbawionym ram, w świecie zsekularyzowanym i odartym z wartości możliwość ocalenia istnieje tylko i wyłącznie w budowaniu relacji podstawowych, a nie w uleganiu spotęgowanym przez wojnę własnym słabościom. Tragizm, banalność i skrajnie naturalistyczna konwencja, w jakiej opisywana jest aranżowana przez Leszka Śnicę śmierć pana Witolda, ujawniają brutalną prawdę o rzeczywistości i rządzących nią prawach, dalekich od idealistycznych doznań, potrzeb i planów bohatera oraz jego rozbudzonej potrzeby naprawy świata. Osamotnienie Zosi, jej wstrząsające spotkanie ze zwłokami Granowskiego, przerażający krzyk stanowią gest niezgody na rzeczywistość wojny, rujnącą zamiary i próby naprawy świata przez człowieka¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Por. M. Wojtatowicz, *Biblia i człowiek...*, dz. cyt., s. 90.

¹⁵⁷ E. Abramowski, *Związki przyjaźni*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1924, s. 357. Na cytata ten zwrócił uwagę A. Hutnikiewicz, tegoż, *Żeromski*, dz. cyt., s. 242. Z kolei H. Janaszek-Ivaničková zauważyła, że według Abramowskiego „Społeczne wychowanie powinno zmierzać do wydobywania z ludzi wrodzonej im, lecz stłumionej przez warunki bytowe dobroci...”, teźże, *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, dz. cyt., s. 67.

¹⁵⁸ Tamże, s. 67.

¹⁵⁹ Por. M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie...*, dz. cyt., s. 270.

Zachowanie Witolda Granowskiego, podobnie jak działanie większości postaci trylogii jest „spóźnione”. Historia „rozgrywa się” znacznie szybciej niż możliwości mentalnego dostosowania się do niej protagonistów; Nienaski nie potrafi przewidzieć poczynań Mścicieli, Granowski zbyt późno uświadomi sobie wartość córki w jego życiu, Śnicowa dopiero po śmierci Włodka Jasiolda odczuwa, jak wiele dla niej znaczył. Brak reintegracji, zakorzenienia postaci w rytuałach stabilizujących egzystencję oraz destrukcja i dezaktualizacja tych rytuałów to czynniki sprawiające, że życie bohaterów nabiera charakteru przypadkowego, fragmentarycznego. Wojna¹⁶⁰ w *Charitas*, ujawnia bezradność jednostki, ale również potrzebę jej wewnętrznej stabilizacji, a także podejmowania działań naprawy otoczenia¹⁶¹.

Żeromski w omawianych powieściach pokazuje stopniowy zanik umiejętności nadawania przez człowieka sensu swojemu otoczeniu. Wiwisekcja ludzkiej kondycji odbywa się poprzez prezentację relacji między córkami i ojcami. Wartości reprezentowane przez rodziców bohatererek omawianych powieści nie znajdują uzasadnienia w nowoczesności, ojcowie sprawiają wrażenie ludzi wraz ze swoim światopoglądem wyrzuconych, poza ramy opisywanego w powieściach świata.

Sposoby działania ojców, reakcje na pojawiające się w otoczeniu ich rodzin zło są anachroniczne, nieudolne i niewystarczające. Realizacja głoszonych przez nich zasad nie pozwala

¹⁶⁰ „Wojna znosi wszelkie przeciwności, harmonizuje skrajności, uwalnia człowieka od poczucia własnej nieźborności z innymi. Biografia bohatera wojennej prozy egzemplifikuje przełom, którego sens buduje przede wszystkim rezygnacja z postaw indywidualistycznych”, cyt. za: D. Kielak, *Wielka Wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Warszawa 2001, s. 86. Badaczka, komentując śmierć Granowskiego, zauważa, że jest ona oznaką „kompromitowania się dziewiętnastowiecznego idealizmu”, tamże, s. 181

¹⁶¹ Optymistyczną kompensacją śmierci Witolda Granowskiego może okazać się realizowany po wojnie testament Ryszarda Nienaskiego.

unikać, ani nie rozwiązuje konfliktów córek. Relacje z ojcami nie poprawiają kondycji protagonistek, nie wpływają na polepszenie ich losów i na słuszność podejmowanych przez nich decyzji. Pomiedzy pokoleniem kierującym się podstawowymi XIX-wiecznymi kodami i stylami zachowań (literackich i kulturowych), takimi jak etos powstańca, szlachcica („wysadzonego z siodła”), awanturniczego łotra¹⁶² a pokoleniem wychowanym bez rodziców, osamotnionym wobec problemów moralności (Ewa), miłości (Salomea), nowoczesności (Xenia), nie ma już dialogu ani porozumienia, a w konsekwencji rozwiązań kompromisowych. Ukazanie kryzysu rodziny odbywa się m.in. przez ujawnienie niedostosowania ojców do rzeczywistości ich córek. Wskutek braku ich wzajemnej relacji, świat staje się coraz bardziej mroczny, budzący pesymizm. *Charitas* pokazuje zniszczenie fundamentów kreujących „wspólnotę”, możliwość ewangelicznego spełnienia, które występuje już tylko w postaci krótkotrwałych epifanii¹⁶³, nie służy dziełu „budowania” ponadczasowego dobra wspólnego, lecz ujawnia „wyczerpanie i bezużyteczność całej dotychczasowej aksjologii”¹⁶⁴.

W przypadku omawianych relacji trudno też mówić o braku chęci porozumienia między pokoleniami, to raczej historia ujawnia niewspółmierność celów ojców i córek, brak koherencji w ich *modus operandi*. Żeromski zwraca uwagę na stopniowe wypalanie się zarówno potrzeby dialogu (*Dzieje grzechu*), jak i możliwości jego zastosowania, konfrontacji z rzeczywistością (*Charitas*). Bohaterowie nie nadążając za biegiem historii, skazani są na brak jej zrozumienia, a w rezultacie na odsunięcie na boczne tory. Przeszłość przywoływana przez wszystkich ojców w postaci licznych wspomnień i doświadczeń nie przynosi im

¹⁶² Granowskiemu, z fantazyjnie zawiązaną na szyi czarną chustką w czerwone kropki, bliżej jest do postaci z powieści Balzaka i Dickensa, niż do bohaterów prozy Berenta i Brzozowskiego.

¹⁶³ Więcej na temat epifanii R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁶⁴ M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie...*, dz. cyt., s. 310.

samym ukojenia ani ocalenia. Teraźniejszość wymusza rewizję postaw, a schematyzacja działań postaci, nie służy powtórnej naprawie świata, przywróceniu mu podstaw. Melodramatyzacja fabuły pokazuje w omawianych przypadkach wyłącznie skończony wymiar wariantów zachowań postaci, ich ograniczenie do kilku postaw funkcjonujących w coraz większym oderwaniu od opisywanej rzeczywistości. Świat w analizowanych utworach Żeromskiego zaczyna egzystować samodzielnie, człowiek nie jest jego miarą, lecz jedynie elementem, i to takim, który zatrićcił zdolność widzenia panoramicznego, tworzącym sobie (czego dowodzi przykład Witolda Granowskiego z *Charitas*), zaledwie „złudzenie” chwilowej stabilizacji codzienności.

4. Uwodziciele

Poniżej zostanie poddana interpretacji postać uwodziciela w wybranych powieściach Stefana Żeromskiego. W utworach pisarza uwodziciele funkcjonują w świecie pozbawionym powszechnie akceptowanych wartości, gdzie panuje napięcie między tradycyjnym chrześcijańskim uniwersum a mechanizmami wykształconymi pod wpływem nowoczesności. Uwodziciele budzą strach i fascynację. W swoim działaniu wykorzystują wiedzę, spryt, urok osobisty i drobne maniery, a ich postępowanie najsilniej dynamizuje fabułę melodramatu. Nie są oni bowiem wyłącznie reprezentantami zła, lecz i niwelatorami egzystencjalnej pustki, frazesu, fałszu, banału, kiedy występują przeciwko obowiązującym normom.

Uwodziciel jako bohater literacki jest stałym elementem prozy Stefana Żeromskiego, pojawiającym się w wielu jego powieściach od *Promienia* do *Przedwiośnia*¹⁶⁵. Pisarza interesują

¹⁶⁵ Uwodziciel pojawia się w wielu utworach Żeromskiego, m. in. w opublikowanym w warszawskim „Głosie” w 1897 *Promieniu*. W powieści tej, Raduski, główny bohater utworu, po samobójczej śmierci pani Marty, żony doktora, otrzymuje 4 anonimowe listy, w których zostaje posą-

uwodziciele utrzymujący różne relacje z kobietami, a także charakter i sposób ich działań. Wtargnięcie uwodziciela w opisywane przez Żeromskiego środowiska, rodziny, pozostawia trwałe ślady w postaci okaleczenia, rozbicia, a nawet śmierci. Zmierzch autorytetów, kryzys ekonomiczny, szybkość życia, niewygody egzystencji w „mieście-molochu”, rewolucja roku 1905¹⁶⁶, zabory i ich konsekwencje, pierwsza wojna światowa i wynikająca z niej desakralizacja życia codziennego – to tylko niektóre z przyczyn destabilizacji rodziny, ułatwiającej działanie uwodzicielom.

Dzienniki uwodziciela

Żeromski, o czym przekonuje lektura jego *Dzienników*¹⁶⁷, szczególnie notatek z lat ostatnich, sam był uwodzicielem. Uczestnictwo w erotycznych trójkątach czy czworokątach jest przez niego głęboko przeżywane i doświadczane¹⁶⁸. Wkraczający na literacki Parnas pisarz wikłał się w wiele związków z męzatkami. Najważniejszy z nich i najbardziej znany jest dłu-

dzony o jej uwiedzenie i doprowadzenie do samobójczej śmierci. Z kolei w *Przedwiośni* rolę melodramatyczną odgrywa romans Cezarego Baryki z Laurą, zaręczoną już z Barwickim.

¹⁶⁶ Jak zauważył Hutnikiewicz: „W *Dziejach grzechu* nie było żadnych bezpośrednich aluzji i odniesień do rewolucji, był tylko nastrój rozpaczony po upadku nadziei”, tegoż, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 109. Słusznie również napisał W. Gutowski, że świat w *Dziejach grzechu* ma charakter „absurdalny”, tegoż, *Nagie dusze i maski*, dz. cyt., s. 295.

¹⁶⁷ Uwagi poniższe są poczynione przy zastrzeżeniu, iż należy odróżnić i zaznaczyć dystans między postacią rzeczywistą, Żeromskim a analizowanym powyżej autorem i bohaterem *Dzienników*.

¹⁶⁸ Więcej na temat emocjonalnych doświadczeń pisarza, a także jego wrażliwości, histeryczności, „dwubiegunowego” sposobu przeżywania rzeczywistości: Ł. Zbienievska, *Dwaj diaryści w poszukiwaniu prawdy: Stefan Żeromski i Søren Kierkegaard*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego...*, dz. cyt., s. 123.

gotrwały romans dwudziestoletniego korepetytora ze starszą o dziesięć lat matką dwójki dzieci, Heleną z Zeitheimów Radziszewską¹⁶⁹, siostrą jego macochy, żoną naczelnika stacji. Ale temat uwodziciela i jego *modus operandi* jest szczególnie widoczny w ostatnich zachowanych zeszytach, pisanych po zerwaniu związku z Heleną, w zapiskach opracowanych przez Jerzego Kądziałę w tomie *Dzienników tom odnaleziony*¹⁷⁰.

W roku 1890 Żeromski zatrudniony został jako korepetytor Adasia Rzążewskiego w Łysowie, tam angażuje się w romanse z kilkoma kobietami jednocześnie¹⁷¹; początkowo z matką Adasia, Anielą, następnie z jej siostrą Natalią Fajttową, żoną lekarza Michała Fajtta. Wspomina również o wyrazach sym-

¹⁶⁹ Szczególnie ostro ocenia postawę Heleny Artur Hutnikiewicz nazywając ją „polsko-kielecką Emmą Bovary”, tegoż, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 44. Hutnikiewicz nie zauważa jednakże, a czego w *Dzienniku* dowodów jest mnóstwo, że młody Żeromski pełni rolę dynamizującą ich związek, często zabiegając o kontakty z Heleną. Również to, jak pisze Hutnikiewicz, że „młodociany kochanek, w którym poczucie moralne było od młodości niezwykle czujne, uświadomił sobie całą dwuznaczność położenia” (tamże, s. 45), nie odwiódło młodego pisarza od kolejnych związków z małżonkami, od pogardliwego spojrzenia zarówno na Helenę jak i na jej męża kilka lat później, ani od własnego związku pozamałżeńskiego z Anną Zawadzka.

¹⁷⁰ S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony* (Warszawa 1973) obejmuje okres od 10 czerwca do 18 października, R. Zimand nazwie ten tom „kopalnią wiedzy o obyczajowości dworów szlacheckich na Podlasiu”, por. tegoż, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 62. Już po napisaniu niniejszej książki ukazały się dzienniki intymne w wyborze i opracowaniu Józefa Bednarowskiego: S. Żeromski, *Księga namiętności. Dzienniki intymne Stefana Żeromskiego*, wybór i oprac. J. Bednarowski, Brzezia Łąka 2014.

¹⁷¹ Związki te znajdują później odbicie w wydanym w roku 1895 w tomie *Opowiadania* w tekście *Oko za oko*, w którym młody student Wawelski romansuje z dwoma siostrami Wandą i Zofią. Opowiadanie to chyba ze wszystkich utworów Żeromskiego w sposób najpełniejszy wykorzystuje schematy literatury popularnej, w tym przypadku jest to schemat romanse popularnego, por. B. Parulska, *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, dz. cyt.

patii panny Stanisławy, guwernantki córek Faÿttów. Zdobyć Natalii diarysta opisuje przedmiotowo, niczym pojedynek szachowy. Komentując własne (pozorne i wykreowane) umizgi wobec panny Stanisławy pisze: „Piekielnie ładna, ale ona to laufer, którym ja chcę zbić królową”¹⁷². Swoje działanie opisuje w sposób zmelodramatyzowany; droga do mieszkania „ofiary” naszpikowana jest licznymi przeszkodami: „Ogrodnik, księżyc, stróż – setki przeciwności, które trzeba zawczasu przewidzieć i odgadnąć, wyliczyć czas”¹⁷³. Radością napawa go umożliwiająca mu pozostanie w ukryciu chmura zakrywająca księżyc. Jego wyprawa na schadzkę przypomina opis peregrynacji występującej w romansach awanturniczych:

Przed dziesiątą wyszedłem z domu. Było ciemno, gdyż księżyc wschodzi późno. W alei ktoś mnie dopędził konno. Ukryłem się za grupą topól i nie mogłem być dojrzany, gdyż sam nie widziałem, kto jechał. Poszedłem szybko przez pole, bo już zboża pożęte. Doszedłszy do środka lasu, skręciłem w jego głąb i lasem na przełaj poszedłem. Wrony zrywały się z krzykiem, skrzydła jakiś ptaków spłoszonych przeze mnie łopotały po gałęziach sosen. Ciemno było diabelnie w lesie, nie mogłem się utrzymać z pamięci na drożynie, którą znam przecież lepiej od mojej portmonetki. Gdym przeszedł cały las i stanął na jego skraju – zakląłem jak piwowar: księżyc wschodził (...). Na pocieszenie siebie wspominałem z nabożeństwem, że poprzedniej akurat nocy doktorowi skradziono ze stajni klacz cugową i młodego, dwurocznego źrebaka¹⁷⁴.

Żeromski sumiennie odnotowuje porę swojej wyprawy, różnego rodzaju zagrożenia (jeździec na koniu) i ułatwienia zsyłane mu przez przyrodę (pożęte zboża, pokonanie lasu na przełaj), a niedogodności nocnej wędrówki przez las rekompensuje sobie przypomnieniem krzywdy, jaka wydarzyła się mężowi uwodzo-

¹⁷² Zapis z 23 VI 1890 r., [w:] S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, s. 120.

¹⁷³ Zapis z 29 VII 1890 r., [w:] tamże, s. 134.

¹⁷⁴ Zapis z 6 VIII 1890 r., [w:] tamże, s. 154.

nej kobiety. W dalszych partiach zapisów szczegółowo odnotuje sposób pokonania mostka (dobrze zbudowany tłumił jego kroki), a także, na której schadzce dojdzie do kontaktu erotycznego. Obserwacja gwiazd ma dla niego wartość wynikającą z sytuacji, jest nacechowana emocjami: „Radzę jednak obserwować to zjawisko powracając ze schadzki z cudzą, śliczną, młodą żoną”¹⁷⁵. Na kolejnych stronach zapisków skrupulatnie zapisuje ilość pocałunków z zaręczoną z młodym doktorem panną Stanisławą oraz z panią Anielą.

Analizując swoje zachowania pisarz stara się nadać im racjonalną motywację, wytłumaczyć je i usprawiedliwić¹⁷⁶. Umieszcza je w ramach konstruowanych na stronach *Dzienników* teorii, motywuje buntem wobec istniejącego porządku, np. uwiedzenie pani Natalii tłumaczy jako środek do oświecenia jej i odkrycia w niej pokładów szlachetności:

Życie, filister mąż, towarzystwo żołądków lub karierowiczów, proza bez przerwy, wielki stosunkowo majątek jej własny – przyuczyły ją do pewnego rodzaju zewnętrznego cynizmu, do pogardzenia w słowach poezją, głębszą myślą, wszystkim, co się nie oblicza na ruble. A ja drwiłem właśnie z tej skorupy, nie kłaniałem się uznanym bożyszczom, śmiałem się otwarcie z serwilizmu dla pieniędzy. I to znalazło oddźwięk. Ona w głębi swej duszy taką była szlachetną, jak ja w słowach to wyrażałem. Dlatego jej się podobałem¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Zapis z 12 VIII 1890 r., [w:] tamże, s. 171.

¹⁷⁶ Oprócz własnych doświadczeń związanych ze znajomościami z kobietami zamężnymi i zaręczonymi, Żeromski czyta w 1890 roku w „Słowie” *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza. Miłość Płoszowskiego stanowi dla niego pretekst do rozważań nad sakramentem małżeństwa rozumianym jako dogmat prowadzący do niewoli ducha: „Nie miłość obrzydzać i dogmat pod niebo wynosić, ale dogmat osłabić, bo wiecznie, z jednaką bezlitością powtarzać się będzie bezprawie i upodlenie szlachetnego ducha ludzkiego w kajdanach dogmatu”. Zapis z 1 VIII 1890 r., [w:] *Dzienników...*, dz. cyt., s.144.

¹⁷⁷ Zapis z 22 VIII 1890 r., [w:] *Dzienników...*, dz. cyt., s. 192.

Roman Zimand zauważył, że literatura europejska operuje trzema wzorcami opisywania zrad małżeńskich: facecjonistyczny, romantyczny i tragiczny¹⁷⁸. Badacz odrzuca wzór drugi, uznając, iż Żeromski nie jest typem romantycznego buntownika. Być może, ale zważywszy na charakter postępowania diarysty, wybrany świadomie styl zachowania, czyli romantyczną pozę w relacjach z kobietami¹⁷⁹, należy chyba podjąć polemikę z powyższym stwierdzeniem Zimanda¹⁸⁰. Pisarz stara się nadać swemu działaniu cechy tragizmu i bajronizmu, kreuje się na buntownika¹⁸¹ odwracającego bądź burzącego ustalone wartości, ludzkie przyzwyczajenia, właściwości. Prowokuje kobiety, z którymi się spotyka, stara się wpłynąć na ich charaktery. Diarysta przedstawia uwiedzenie jako wyraz młodzieńczego buntu, niezgodę na filisterski i zaściankowy charakter otoczenia, które poznał bardzo dobrze w czasie swojej pracy korepetytora.

¹⁷⁸ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż...*, dz. cyt., s. 96-97.

¹⁷⁹ Szczególnie często można spotkać w *Dziennikach* notatki powstałe na marginesie lektury Byrona. Aluzje do twórczości tego pisarza pojawiają się zresztą bezpośrednio w utworach Żeromskiego jak np. w noweli *Cienie*.

¹⁸⁰ Por. również uwagi R. Lubas-Bartoszyńskiej, która zauważyła, iż Żeromski wybiera różne maski, przede wszystkim romantyczne, jak np. maska Kordiana, czy Hamleta: tejsze, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 94-96. Na temat związku światopoglądu Żeromskiego z romantyzmem, pozytywizmem i szeroko rozumianą nowoczesnością J. Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm i Żeromski*, Warszawa 1977 i T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, dz. cyt.

¹⁸¹ Jak zauważył Jerzy Kądziera: „autor – wedle cytowanej kilkakrotnie maksymy Owidiusza – najsilniej zawsze dąży do zakazanego i pragnie tego, czego mu odmawiają, wymownie przeciwstawiając wartość bezinteresownej miłości konwencjom obyczajowym zorganizowanego społeczeństwa (...). Jak prawdziwy romantyk buntuje się przeciwko poświęceniu racji jednostki dla racji kodeksu obyczajowego, świadomie dąży do złamania surowego tabu społecznego”, J. Kądziera, *Wstęp*, do *Dzienników tom odnaleziony...*, dz. cyt., s. 20.

Powołanie się na *Dzienniki* pozwala na odkrycie zmiany poglądów, ich rozwoju w postawie pisarza – o ile bowiem w omawianych w dalszej części tekstu powieściach Żeromski opisuje uwodzicieli w sposób negatywny, to w prowadzonych przez siebie wczesnych zapiskach, wcielając się w rolę uwodziciela, potrafi być cyniczny, przebiegły i wyrachowany. Z czasem oceny tych przygód się zmieniają i zostają zastąpione przez odczucia zapowiadające pejoratywne podejście do uwiedzenia. Młody Żeromski zaczyna odczuwać żal, smutek, znużenie, towarzyszy mu poczucie własnej degrengolady. Już rok później w korespondencji do Oktawii Rodkiewiczowej pojawiają się zdania o całkiem innym podejściu pisarza do własnego, młodzięczego zachowania. 1 czerwca 1891 roku pisze:

Jestem inny, inny, inny. Trochę mi nawet żal dawnego łotra, który jeszcze dwa lata temu jednego wieczora szedł na schadzke z panią Anielą, drugiego z panią Natalią, w południe całował w lesie pannę Stasię. Dziś by mi się już tego wszystkiego nie chciało (...) ¹⁸².

Łukasz Niepołomski – mentor i uwodziciel. Hermes Trismegistos i Don Juan

Łukasza Niepołomskiego, którego Ignacy Matuszewski nazywa „logicznie konsekwentnym dialektykiem”¹⁸³ poznajemy, gdy ten wynajmuje pokój w domu, w którym mieszka Ewa. Sądy innych postaci, zachowanie bohatera, jego światopogląd

¹⁸² S. Żeromski, *List do Oktawii Rodkiewiczowej z 1 czerwca 1891*, cyt. za: B. Bobrowska, *Polaty się lży czyste, czy krokodyle? Aluzja, pastisz i ironia w „Cieniach”*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego...*, dz. cyt., s. 174.

¹⁸³ Por. I. Matuszewski, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, dz. cyt., s. 83. Autor uważa, że wina w „powstawaniu” grzechu i jego ewolucji leży bardziej po stronie Łukasza niż Ewy, którego nazywa również „samolubem do szpiku kości, a zarazem krytycznym intelektualistą”, tamże, s. 84.

oraz wygłaszane przez niego poglądy wskazują na możliwość zestawienia protagonisty z dwiema postaciami mityczno-literackimi, Hermesem Trismegistosem i Don Juanem. Przyjrzyjmy się kolejno każdemu z nich w związku z treścią powieści. Wstępnie należy podkreślić odmienność wykorzystywanych źródeł, z których pochodzą zestawiane z Niepołomskim postacie. Bezpośrednio przywołana w powieści postać Hermesa Trismegistosa związana jest z religią, z elitarnym hermetyzmem, z mitem. Figura Don Juana to mit stworzony przez literaturę bez związku z sacrum, rozpowszechniony przez sztukę lekką, operetkę, odsyłająca do melodramatyzmu, przywoływanego przez niektórych krytyków w związku z fabułą *Dziejów grzechu* i innych utworów pisarza.

W momencie pojawienia się Łukasza w życiu bohaterki jest ona osobą bardzo młodą, charakterologicznie nieukształtowaną, samotną, rozegzaltowaną, nie tyle zadającą sobie fundamentalne pytania, co poszukującą sensu w otaczającym ją świecie. Przeżywa właśnie kryzys wiary („Chrześcijanin powinien przecie zbawić ludzkość” [Dg, I 9]), spowodowany odkryciem wszechwładzy zła („Odkupić świat z rąk łotrów” [Dg, I 8]), oraz siły erotyzmu („Wiedziała przecie, że każdy przechodzący mężczyzna...” [Dg, I 7]). Pobratyńska w sposób typowy dla młodości, skłonna jest do silnych, krańcowych emocji i nie potrafi łączyć faktów oraz wniosków, budować syntez. Ewa potrzebuje przewodnika, mentora będącego w stanie przeprowadzić ją przez rozmaite wątpliwości, ułatwiającego uporządkowanie chaotycznych myśli, zracjonalizowanie fantazji. Taką rolę odegra wkraczający w życie bohaterki Niepołomski, którego Pobratyńska nazywa wielokrotnie Hermesem Trismegistosem¹⁸⁴. Początkowo czyni to niezgodnie z zasadą prawdopodobieństwa, bo chociaż jest osobą inteligentną i elokwentną, to nie wydaje się, żeby miała dostęp do wiedzy ezoterycznej. Przywołajmy kilka cytatów:

¹⁸⁴ Por. hasła ‘Trismegistos’ oraz ‘Hermes Trismegistos’/‘Trismegista’ [w:] M. Gabryś, *Niebo i piekło. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 14, Kraków 2007, s. 404, 422.

Kochała się teraz w Łukaszu do szaleństwa. Ale odmiennie, zgoła inaczej. Już on teraz prawie na ziemi nie istniał. U tych krańców tęsknoty stał się zeń nieistniejący bóg, jakowyś Hermes Trismegistos, który, rozkazawszy duchom, braciom swym, żeby mu za swiętę służyli, wstąpił na gwiazdy. Dla sprowadzenia go na ziemię sprzedawała mu się, czyniła mu w sercu ofiary, ustępstwa bez końca i bez rachuby. Obiecywała mu w marzeniach rozkosze raj, byleby przybył. Śniła o tym, żeby zostać jego służebnicą, pragnęła nocami rozkoszy cielesnej z nim, grzechu tajnego, który by złączył duszę jego z jej duszą w potępionej wieczności. Patrzyła obojętnie, jak dusza dawna, dusza miniona — szatanieje. Patrzyła ze śmiechem, jak wśród szamotań dusza brnie z występku w występki, jak popełnia miliony nie znanych jej grzechów — i pragnie wciąż nowych. (*Dg*, I 116)

Wtem łoskot ziemi. Ściany głucho oddają ciosy. Pociąg. Drzwi rozwarło. Portierzy zaczęli głośno, miarowo, wyraźnie wykrzykiwać nazwy hotelów. Poczyna sunąć korowód ludzi. Rzecz tak zwykła wydaje się być Ewie jak straszne, tajemnicze misterium. Wlepiała oczy w idący tłum. Na każdą twarz padają jej oczy z przekleństwem, z okrutną grozą, z haniebnymi kłótwami tragarzów, którzy są dookoła, ze stękaniami potężnych chłopów. Twarze obce, obce, obce! Krzyk w sercu: „nie ma!”. Wzniosły, ohydny i niezwalczony widok posługacza, który przysiadłszy na ziemi zadaje sobie pasami na plecy kufer i nie może go dźwignąć. I oto nagle buchanie niepowstrzymanej niczym rozpacz, paroksyzm żalu, egzekucja, łamanie kołem duszy. Świat powleka ciemność śmiertelna. Ciało drży. Śmierć duszy... Nie przyjechał.

Wtem! Tam daleko. Jeszcze za szybą, na peronie, w błysku latarni. Ucieleśniony sen... On! Ujrzała we drzwiach! Trismegistos!

Szedł szybko.

Od głowy, jakby z ran, z otwartych lancetem żył, ścieka zimna krew aż do stóp. Do palców nieruchomych nóg płynie, co przywarły do ziemi jak ciężary tysiãcpudowe. (*Dg*, I 134)

Były chwile, że on widział w niej Dianę-bóstwo, a ona widziała w nim Hermesa, równego bogom. Tworzyli rozkosz, która była posłuszna ich woli, a zarazem rozkazująca im samym, żeby ją tworzyli. (*Dg*, I 176)

W powyższych cytatach Łukasz określany jest mianem Hermesa, poszczególne fragmenty eksponują przede wszystkim dwie cechy bohatera: związaną z boskością, snem, ezoteryzmem i idealizmem („rozkazawszy duchom, braciom swoim”) oraz z fizycznym wyglądem Łukasza. Dwoistość, połączenie cech boga i człowieka, była fundamentem wiary w Hermesa Trismegistosa. Obecność niektórych założeń hermetyzmu w przytoczonych cytatach, rozmowach bohaterów oraz w późniejszych rozmyśleniach Ewy, wymaga rozbudowanej eksplikacji, co do istoty kultu tej mitycznej postaci. Hermes Trismegistos (Trzykroć Wielki) to postać w tradycji ezoterycznej, której fundamenty stanowiły nauki Mojżesza, Zoroastera, Platona i Orfeusza¹⁸⁵. Trismegistos jest bóstwem synkretycznym, powstałym na skutek połączenia i utożsamienia greckiego Hermesa z egipskim Thotem¹⁸⁶. W ramach wskazanych religii obaj byli przewodnikami, dostarczycielami nowin, nauczycielami¹⁸⁷.

Podstawowe zasady hermetyzmu zostały sformułowane w tomie zatytułowanym *Corpus Hermeticum*, zbiorze siedemnastu dialogów oraz w innych, rozproszonych fragmentach, których autorstwo przypisywano właśnie Trismegistowi. Jednym

¹⁸⁵ N. Goodrick-Clarke, *Western Esoteric Tradition. A Historical Introduction*, Oxford 2008, s. 7-10.

¹⁸⁶ K. Banek, *W kregu Hermesa Trismegistosa. Rozważania na temat genezy, mitu i kultu*, Warszawa 2013, s. 21. Więcej na temat Hermesa Trismegistosa: T. Zieliński, *Hermes Trismegistos*, Zamość 1920; R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991; G. Fowden, *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton 1993, A. Faivre, *The Eternal Hermes: From Greek God to Alchemical Magus*, Newburyport 2000. O Hermesie Trismegistosie pisał też w *O państwie Bożym* Święty Augustyn.

¹⁸⁷ F. Ebeling, *The Secret History of Hermes Trismegistus. Hermeticism from Ancient to Modern Times*, przeł. z niemieckiego J. Assmann, Ithaca 2007, s. 4-5.

z nich są *Kyranídy*¹⁸⁸, teksty opisujące tajemne, ukryte cechy kamieni, roślin i zwierząt objawione przez Hermesa. Idea Hermesa Trismegistosa rozpowszechniła się w średniowieczu poprzez arabskie tłumaczenie *Asklepiusza*, dialogu przypisywanego Apulejuszowi¹⁸⁹, a także przez koptyjską wersję tego tekstu, znaną w Nag Hammadi w 1945 roku. W 1463 Marsilio Ficino przetłumaczył większość pism składających się na *Corpus*, zostały one opublikowane w 1471 roku, a w 1591 ukazała się jego pełna wersja, spisana pierwotnie, jak się przyjmuje pomiędzy I a III wiekiem naszej ery przez grupę anonimowych, egipskich autorów¹⁹⁰. Na przełomie starożytności i średniowiecza Trismegistos stał się jedną z ważniejszych postaci dla alchemików i ezoteryków. Do ksiąg uznanych za hermetyczne zaliczane są traktaty filozoficzno-teologiczne, teksty magiczne oraz alchemiczne¹⁹¹. W późniejszych wiekach tekst przez wiele lat funkcjonował w kręgach masonskich¹⁹².

¹⁸⁸ Informacje z powyższego akapitu zaczerpnałem z hasła ‘*Hermetic Writings*’, [w:] *Brill’s New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, red. H. Cancik, H. Schneider, Leiden 2005, s. 222.

¹⁸⁹ Obecnie *Corpus* często jest wydawany wraz z *Asklepiuszem*, jak podstawowy kanon pism hermetycznych.

¹⁹⁰ Por. przedmowę do angielskiego tłumaczenia *Corpusu*: G. Quispel, *Preface*, do: *The Way of Hermes. New Translations of The Copus Hermeticum and The Definitions of Hermes Trismegistus to Asclepius*, oprac. C. Salaman, D. van Oven, W.D. Wharton, J-P. Mahe, Rochester 2000.

¹⁹¹ Ciekawą zabawę z mitem Heremsa Trismegistosa zaproponował Umberto Eco w *Wahadle Foucaulta*, gdzie nie tylko spotykamy cytaty z *Corpusu*, ale i omówienie postaci Hermesa. Jeden z bohaterów nosi nazwisko Casaubon, odnoszące się do Isaaca Casaubona (1559–1614), nauczyciela i filologa, który zasłynął m.in. z obalenia teorii przypisującej autorstwo *Corpusu* komuś z czasów Mojżesza i datował je na II lub III wiek naszej ery. U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993 (zwłaszcza strony 188-192).

¹⁹² Na znaczenie wolnomularstwa w powieściach Żeromskiego, przede wszystkim w *Popiołach* (rozdziały *Gnosis*, *Łoża ucznia*) i *Walce z szata-*

Jak podaje Kazimierz Banek cały *Corpus* możemy tematycznie podzielić na dwie grupy:

Pierwszą tworzą traktaty o charakterze raczej „praktycznym”: są tam formuły magiczne oraz rozważania na temat magicznych kamieni, ziół i oddziaływania gwiazd na człowieka i jego otoczenie. Druga grupa ma charakter bardziej „teoretyczny” (filozoficzny) ujawnione są tu tajemnice Wszechświata, bogów i człowieka. W tekstach należących do grupy drugiej wyraźnie widać wpływy neoplatońskie mistycyzmu: rzeczywistość jest tu ukazywana, jako element żywy i aktywny oraz jako emanacja Boga. Wszystko, co istnieje powiązane jest ze sobą i z kosmosem. Mag, posiadający wiedzę na temat tych powiązań może wpływać na świat. Bóg jest tu postrzegany, jako Wielki Umysł, a wszystko, co istnieje, jest myślą znajdującą się w owym umyśle. Umysł Boga stanowi Jedność, która zawiera w sobie wszelakie przeciwieństwa i jednoczy wszystko, zaś umysł człowieka jest odbiciem Wielkiego Umysłu Boga. Jeśli człowiek może uwolnić swój umysł od ograniczeń narzuconych mu przez fizyczne ciało, jest również w stanie doświadczyć Umysłu Boga. W tym celu musi rozwinąć swoją świadomość¹⁹³.

Podstawowymi wyznacznikami hermetyzmu są: zasada korespondencji mówiąca o symbolicznym połączeniu wszystkich bytów (planet, ludzi, zwierząt, świata przyrody) i istnienie energii przenikającej kompleksowo całą naturę. W wykładni hermetycznej świat został połączony siecią wzajemności, złożonych z misternie zespolonych elementów. Jest on jednocześnie

nem, zwracało uwagę wielu badaczy, m.in. L. Hass, *Strug, Żeromski – wolnomularstwo. Na marginesie artykułu H. Michalskiego „Mason rewolucjonista”*, „Ars Regia” 1993, nr 3-4; T. Nasierowski, *Żeromski, Strug, Dąbrowska a psychiatrzy wolnomularze*, Warszawa 1997; S. Falkowski, *Siły większe niż chaos (Tajemnice „Przedwiośnia” Stefana Żeromskiego)*, Warszawa 2002; A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005.

¹⁹³ K. Banek, *W kręgu...*, dz. cyt., s. 27.

zarówno dobry, jak i zły. Każdy człowiek posiada Boską część, jego zadaniem jest odnalezienie jej i doskonalenie poprzez przeprowadzoną w wielu rozmowach edukację, a następnie empiryczne wykorzystanie tej wiedzy. W tekstach hermetycznych Trismegistos jedynie przekazuje elementy doktryny hermetycznej, ale nie jest ich autorem. Jedną z kanonicznych dla hermetyzmu rozpraw to wspomniany, przypisywany Apulejuszowi z Madaury dialog *Asklepiusz czyli rozmowa z Hermesem Trismegistosem*¹⁹⁴, będący mową Hermesa do Asklepiusza, publikowaną najczęściej jako część *Corpusu*. Życie adepta zgłębiającego nauki Hermesa polega na równowadze czynników zmysłowych i cielesnych, na umiejętności kontrolowania ciała przez zmysły: „zrozumiałe staje się też poczucie dziwnej obcości, odczuwane przez człowieka w odniesieniu do własnego ciała i tego wszystkiego, co z nim się wiąże”¹⁹⁵. W czasach hellenistycznych Hermes identyfikowany był z logosem i z demiurgiem, nauczycielem objaśniającym: „Wszystko, co jest ukryte pod sklepieniem nieba, i pod ziemią”¹⁹⁶. Jak zauważa współczesny komentator tekstu: „Filozofowanie według metody Trismegistosa zaczyna się od odkrycia i przeżycia ludzkiej boskości”¹⁹⁷, w *Asklepiuszu* Hermes dziękuje Bogu, że zyskał jego zaufanie.

¹⁹⁴ Por. Apulejusz z Madaury, *Asklepiusz, czyli rozmowa z Hermesem Trismegistosem*, [w:] tegoż, *O bogu Sokratesa i inne pisma*, przeł. komentarzem i wstępem opatrzył K. Pawłowski, Warszawa 2002.

¹⁹⁵ Tamże, s. 157. Pawłowski powołuje się m.in. na następujący fragment *Asklepiusza*: „ciało okrywające to, co w człowieku uznaliśmy już za boskie, a w czym ukryta jest boskość umysłu ze swoimi krewniakami, to jest zmysłami czystego umysłu, która to boskość sama ze sobą jedynie przestaje, jakby skryta za murem ciała”, tamże, s. 180.

¹⁹⁶ Hermes zjawiał się we śnie, obdarzał śpiących iluminacją, por. *Western Esoteric Tradition*, dz. cyt., s. 17.

¹⁹⁷ K. Pawłowski, *Wstęp tłumacza*, [w:] *O bogu Sokratesa*, dz. cyt., s. 157.

Hermes Trismegistos był postacią obecną i w literaturze modernistycznej¹⁹⁸ (zwłaszcza w twórczości Tadeusza Micińskiego¹⁹⁹). To Trismegistosa Édouard Schuré, w książce w epoce

¹⁹⁸ Hermes Trismegistos pojawia się wierszu Baudelaire'a *Do czytelnika*, jest tutaj, zgodnie z wierzeniami wczesnego chrześcijaństwa, wcieleniem szatana:

A na poduszce grzechu szatan Trismegista
 Nasz duch oczarowany kołysze powoli,
 I tak trawi bogaty kruszec naszej woli
 Trucizną swą ten stary, mądry alchemista.

Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Do czytelnika*, przeł. A. Lange, [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valère'go)*, Wrocław 1965, s. 7. Por. również objaśnienia z przypisu nr 1 pod utworem.

Wzmianka o nim jest obecna w powieści fantastyczno-naukowej Deotymy, zatytułowanej: *Zwierciadlana zagadka*. Jeden z bohaterów książki, pan Cezary, objaśniając naturę świata, cytuje zdanie, „Co jest w dole, to jest na górze, a co jest w górze, to jest w dole”, cyt. za: Deotyma, *Zwierciadlana zagadka*, Warszawa 1990, s. 42 (wydanie pierwsze: Warszawa 1879). Cytat ten pochodzi ze *Szmaragdowej Tablicy (Tabula Smaragdina)*, prawdopodobnie najstarszego, zachowanego tekstu alchemicznego. Więcej na ten temat tego tekstu oraz omówienie jego wybranych fragmentów: E. Lévi, *Adepci i kapłani*, [w:] *Historia magii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2000, s. 234-287.

¹⁹⁹ Hermes Trismegistos pojawia się w kilku utworach pisarza, m.in. kilkakrotnie w *Nietocie*, w rozdziale *W podziemiach Giewontu*: „Były to sagi o Ziemi, jako królowej węzów. Były hymny do Świętego Szatana, które potem powtórzył Hermes Trismegista: „między bogami nie ma mu równego; w jego rękę wszystkie królestwa, władza i wspaniałość świata”, T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 36 (wydanie pierwsze: Warszawa 1910), w rozdziale *Wielka noc u św. Jana* pojawia się Trismegista jako głos oraz jako autor ostatniego wiersza kończącego rozdział, tamże, s. 302-303. Jest bohaterem wiersza *Trismegista*, T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 250-251, wymieniony został w *Niedokonanym*: „na magicznym zodiaku Trismegisty kreślę hiperbolę wybawienia”, T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*, [w:] tegoż, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 82. Pojawia się również w *Bazylisie Teofanu*: „Jest to Kozieł czarny – Hermes Trismegistos, który się narodził w podziemnych

czytanej i komentowanej, uczynił jednym z „wielkich wtajemniczonych”²⁰⁰, nauczycielem i przewodnikiem:

Nazwa Hermesa Totha, tajemniczego pierwszego duchowego przewodnika Egiptu, otwierającego mu drogę do nauk świętych, wiąże się niewątpliwie z pierwszym okresem pokojowego pomieszania rasy białej z rasą czarną w okolicach Etiopii i Górnego Egiptu, na długo przed epoką aryjską. Hermes jest nazwą rodową, jak Manu lub Buddha. Oznacza ona zarazem człowieka, kastę i boga. Hermes-człowiek jest pierwszym wielkim egipskim odsłaniaczem tajników; jako kasta – jest to stan kapłański, przechowujący tradycje nauki wtajemniczonych; jako bóg – planeta Merkury, zespolona wraz z sferą swoją kategorią duchów, boskich odsłaniaczy; Hermes jest słowem, przewodnikiem najwyższym w nadziemskiej dziedzinie wtajemniczenia niebiańskiego. Wszystkie te sprawy związane są w duchowej organizacji świata węzłami ukrytego powinowactwa, jak gdyby nicią niewidzialną. Imię Hermesa jest talizmanem, który streszcza i kojarzy w sobie wszystkie; dźwiękiem magicznym, który wywołuje ich obraz. Stąd wielki jego urok. Grecy, uczniowie Egipcjan, nazywali go Hermesem Trismegistem, czyli po trzykroć wielkim, albowiem uważany był za króla, prawodawcę i kapłana²⁰¹.

jeziorach Arkadii, gdzie wyje Kocyt... Teraz wystąpił już w jawnym liku szatana”, cyt. za: T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylisa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1978, s. 70. W przypisie do tego zdania Wróblewska zauważa, że hermetyzm dziełi się na „wyższy”, dotyczący kosmogonii, w której Hermes jest stwórcą świata, i niższy, związany z magią i alchemią, dz. cyt., s. 316. Więcej na temat synkretyzmu Micińskiego C. Suszka, *W poszukiwaniu utraconej jedni. O synkryzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 2.

²⁰⁰ Por. E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii. Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pytagoras, Platon, Chrystus*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa, b.r. (ok. 1947), wydanie pierwsze w języku francuskim: 1889. Por. omówienie koncepcji Schuré’go: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 43-45.

²⁰¹ E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni...*, dz., cyt., s. 132.

Hermes, w wykładni czytanej również i przez młodego Żeromskiego²⁰² autora *Wielkich wtajemniczonych*, to człowiek-bóg, nauczyciel mistyk, a przede wszystkim rewelator i przewodnik. Schuré w podrozdziale *Widzenie Hermesa* (będącym tłumaczeniem pierwszej księgi *Corpusu*) rekonstruuje doktrynę hermetyczną jako „największe wtajemniczenie oraz syntezę ezoteryczną”²⁰³.

Wprowadzenie Niepołomskiego do powieści *Dzieje grzechu* oraz zwerbalizowany w tekście związek jego osoby z postacią Trismegistosa sugeruje, że zadaniem Łukasza jest przygotowanie Ewy do wewnętrznej przemiany i duchowej inicjacji. Świadczą o tym również niektóre kwalifikacje bohatera do pełnienia tej roli: wiek, wiedza, różnorodność doświadczeń, przybycie z „innego świata”, skłonności analityczne, pewność siebie. Istotny jest także moment w życiu Ewy i potrzeba mentora oraz brak takowego w jej środowisku, rozbudzenie erotyczne spotęgowane wiosną i przedświątecznym nastrojem. Warto jednakże dodać, że działanie Łukasza w powieści nie polega wyłącznie na wtajemniczaniu adeptki właściwym dla hermetyzmu, ale i realizuje on rolę przypisaną w tradycji greckiej mitycznemu Hermesowi²⁰⁴, przewodnikowi dusz ludzi do Hadesu po ich śmierci. Niepołomski bowiem towarzyszy Ewie w czasie jej ostatecznej wędrówki: „Splonęła wszystka w dziewczęcy, najdawniejszy swój uśmiech szczęścia i z tym uśmiechem boskiej radości na ustach umarła, szukając w mrokach śmierci jego spojrzenia” (*Dg*, II 256).

Podstawowym przekonaniem zawartym w *Corpusie* jest teza, że człowiek nie różni się zasadniczo od istoty boskiej, a do prawdy tej dochodzi na skutek wtajemniczenia uzyskanego przez kontakt z nauczycielem²⁰⁵. Hermetyzm zakładał prymarną

²⁰² S. Żeromski, *Dzienniki*, t. IV, s. 140-141.

²⁰³ E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni...*, dz. cyt., s. 154.

²⁰⁴ Por. hasło ‘Hermes’ [w:] *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1988, s. 314.

²⁰⁵ C. Salaman, D. van Oven, W.D. Wharton, J-P. Mahe, *Translators' Foreword*, [w:] *The Way of Hermes...*, dz. cyt., s. 13.

rolę mentora nauczającego adepta, neofitę oraz udział doświadczenia w zdobywaniu wiedzy osiągananej przez kolejne upadki i reintegracje²⁰⁶ (a za takie można uznać chociażby dzieje tytułowego grzechu w powieści). Tradycja ezoteryczna podkreśla znaczenie inicjacji i przekazywanej przez nauczyciela uczniowi wiedzy²⁰⁷, a nauka nauczyciela ma zostać wystawiona na próbę w działaniu ucznia dochodzącego do prawdy.

W wypowiedziach i przemyśleniach Łukasza istotny jest idealizm; świat ma charakter odbicia, cienia, wszystkie napotkane osoby i przedmioty stanowią odpowiedniki swoich pierwowzorów: „Wytrysnęła w duszy jakby kopia przedziwna, jedyna w świecie, oryginału, niepodobna doń a przecie taka sama, co do siły i rodzaju” (*Dg*, I 35). Podstawową treścią nauk Łukasza jest przekonanie o istnieniu wpływów między światem idealnym a rzeczywistym, świadomość więzi, zależności, którą mogą dostrzec – i jest to już doktryna hermetyczna – wyłącznie wtajemniczeni. Przywołajmy fragment rozmyślań Łukasza:

Są momenty, utrwalone w nieświadomym myśleniu, które mają cechę czegoś od naszej zdolności czucia i myślenia odmiennego, jakowychś wprost poza nami bytujących stanów. Związek między nimi a nami jest luźny nad wyraz, a często żaden. Patrząc tak w odległość, doświadczamy wrażenia, że człowiek składa się z szeregu postaci, które częstokroć nie mają pomiędzy sobą nic wspólnego. Przemiana materii sprowadza ten skutek, że ciało odbudowuje się z nowych wciąż pierwiastków, z tego samego wprawdzie materiału, ale w nowych, wciąż nowych warunkach i formach bytowania. I do duszy wdzierają się pierwiastki nowe. Dawne giną. (*Dg*, I 36)

Hermes był bogiem ingerującym w życie ludzi, unaocznioną ideą potwierdzającą istnienie spirytualnego świata²⁰⁸. Według

²⁰⁶ *Western Esoteric Tradition...*, dz. cyt., s. 20.

²⁰⁷ Tamże, s. 10; F. Ebeling, *The Secret History of Hermes Trismegistus...*, dz. cyt., s. 10 – 15.

²⁰⁸ K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 46.

nauk Trismegistosa człowiek ma naturę dwoistą: duchową i cielesną, dlatego może kontemplować zarówno sprawy duchowe, jak i materialne: „Człowieka stworzył, komponując go z dwóch natur, boskiej i śmiertelnej, tak, aby był i dobry, i zdolny do nieśmiertelności”²⁰⁹. W naukach Łukasza panuje przekonanie, że człowiek jest w stanie dotrzeć do ukrytego sensu, a świat ma charakter binarny: „Owa przecudna zdolność duszy do przezierania świata zewnętrznego i świata wewnętrznego – jaźń – zmienia się w nas stale” (*Dg*, I, 60). Istotny jest również przebieg wtajemniczenia, tło i kontekst rozmów bohaterów; wpływ Łukasza na Ewę przypomina jej uczestnictwo w misterium, aspekt misteryjny odgrywał niebagatelną rolę w pismach hermetycznych, pokazujących osiągnięcia wtajemniczenia przez *logos*²¹⁰. Innymi elementami wtajemniczenia są: erudycyjny wykład, działanie na zmysły i niezwykle stany przyrody:

Drzewa bezlistnie jeszcze świeciły się konarami, lecz pnie już zatonęły w pomroce. To, co mówił Niepołomski, nie raziło już Ewy. Przeciwnie, podniosła cisza płynęła na nią z tych słów. Wszystko, czego oczy mogły osiągnąć jeszcze w następującej ciemności, stawało się uroczyste, piękne i namaszczone. Pnie drzew, poręcze ławek, kształty wygięte drożyn, ścieżek, zarysy różowe gmachów – wszystko wychylało się z mroku i, stawszy się niejako istotami żywymi, zwróciło ku rozmawiającym uśmiechnięte, przyjazne i braterskie oblicze. (...) Można by powiedzieć, że rzeczy te i zjawiska, wrastając w szczęśliwe oczy i w szczęśliwe serca, oddawały z dala pokłony, przesyłały jakoweś znaki, symbole i sygnały. (*Dg*, I 69-70)

Hermetyzm nie odrzucał doświadczeń cielesnych i zmysłowości, widząc w ich jedności pełnię człowieka. W czasie stosunku erotycznego Ewa rozpoznaje w Łukaszu „Herme-sa równego bogom”. Pierwszy kontakt między nimi stanowi

²⁰⁹ Apulejusz z Madaury, *Asklepiusz...*, dz. cyt., s. 198.

²¹⁰ K. Banek, *W kręgu...*, dz. cyt. s. 28.

połączenie „serca, duszy i ciała” (*Dg*, I 175), trzech stopni poznania utożsamianych z Hermesem Trismegistosem, czyli kolejno: sztuki, religii i nauki. Karl Kerényi zwracał uwagę na związek Hermesa z Erose, także ich fizyczne podobieństwo i paralelne atrybuty: skrzydła, prędkość, młodość. W pierwszej fazie znajomości kochanków erotyzm, stanowiący część inicjacji bohaterki, w jej związku z Łukaszem nie ma charakteru destrukcyjnego: „Tworzyli rozkosz, która była posłuszna ich woli, a zarazem rozkazująca im samym, żeby ją tworzyli” (*Dg*, I 176). Opis ich pierwszego stosunku seksualnego, przypomina mistyczne połączenie, kolejną formę zdobywania doświadczenia:

W czasie tych dni miłość stała się zapomnieniem, zniszczeniem egoizmu, wydarciem z człowieka miłości własnej i napełnieniem go egoizmem innej ludzkiej istoty. Były to chwile łaski, chwile podźwignięcia nad ziemię i przemienienia natur. (*Dg*, I 176)

Seks, sfera cielesna człowieka stanie się w życiu Ewy związana z grzechem dopiero po jej rozstaniu z Łukaszem, po przekroczeniu barier obyczajowych i moralnych. Jednak we wstępnej fazie ich znajomości erotyczny charakter związku zostaje zrównoważony doznaniem duchowymi: „Przez niesłychane wzniesienie i zamianę dusz istoty cielesne stały się nowe, cudnie odmienne i nieznanie sobie nawzajem” (*Dg*, I 176). Jak zauważa jeden z komentatorów Apulejusza:

Człowiek bowiem jest bogiem od samego początku swego istnienia, jednak jego boskość została zagłuszona przez burzę zmysłów (...) Bóg – krótko mówiąc – udziela się człowiekowi w akcie iluminacji, ale tylko na tyle, na ile jest to potrzebne człowiekowi do jego duchowego rozwoju. Przy tym jest tu bardzo wyraźnie zaznaczona potrzeba etycznego przygotowania się człowieka do tej iluminacji²¹¹.

²¹¹ Apulejusz z Madaury, *Asklepiusz...*, dz. cyt., s. 159.

Przywołajmy jeszcze jeden fragment z *Wielkich wtajemniczonych*, podkreślający w hermetyzmie znaczenie syntezy cielesno-duchowej: „Dusza jest przysłoniętym światłem. Zaniedbywana przyćmiewa się i gaśnie, namaszczonej wszakże świętymi olejami miłości, rozpala się i płonie jak lampa nieśmiertelna”²¹².

Hermes Trismegistos kojarzony był z wtajemniczeniem i inicjacją, z akceptacją różnych stron rzeczywistości oraz, w wykładni hermetycznej, z naukami rozpatrującymi naturę, jako symboliczny kod, księgę, którą należy uważnie czytać. Łukasz uczy Ewę czytania języka natury, z wypowiedzi dotyczących świata kamieni i roślin, ich właściwej roli zbudowany jest również *Corpus Hermeticum*. W listach do Pobratyńskiej Niepołomski ujawnia się, jako wnikliwy interpretator symbolicznego szyfru przyrody:

Przyszły do mnie kwiaty, by opowiadać wonne fantazje swych płatków. Układają się w przedziwne gamy i z niedosłyszalnym szelestem przepływają w gamy inne, by ukształtować jeszcze wyższy obraz piękności. (*Dg*, I 93)

W czasie swojej podróży także bohaterka dekoduje różne elementy otoczenia w sposób symboliczny, po przybyciu na Korsykę słyszy śpiew słowika (symbol ozdrowienia i wiosny) i kukułkę, której znaczenie ma charakter ambiwalentny, ptak ten jest zarówno symbolem egoizmu, lubieżności, jak i wiosennego odrodzenia i samotności:

Te głosy ozwały się w ucho i zostały wysłuchane przez serce, jako pozdrowienie ze świętej, dalekiej ojczyzny, jako głosy przebaczenia wszystkich grzechów, które popełniła. (*Dg*, II 5)

Cechą wspólną wszystkich teorii hermetycznych jest objawienie²¹³. Odbywało się ono często w podróży, Hermes był wszak

²¹² E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni...*, dz. cyt., s. 163.

²¹³ Por. J. Assmann, przedmowa do F. Ebeling, *The Secret History of Hermes Trismegistus...*, dz. cyt., s. IX.

bogiem podróżników²¹⁴. Wpływ Łukasza-Hermesa jest widoczny w zachowaniu Ewy podczas jej peregrynacji. Pobratyńska popada w stany kontemplacji, melancholii i zadumy, ma wizje złożone z wielu symboli, znaków i sygnałów. Charakterystyczny dla hermetyzmu spirytualizm, idealistyczna koncepcja natury stanowi od początku część jej doświadczeń, widocznych już w pierwszej fazie znajomości obojga bohaterów. Przekonanie o zakamuflowanej naturze otoczenia, istnieniu wyższego porządku nadaje ich związkowi wymiar ponadczasowy i inicjacyjny: „Ujrzała jego oblicze nie swoim własnym wzrokiem, lecz wzrokiem miłości” (*Dg*, I 137).

W czasie swojej wędrówki Ewa wielokrotnie znajdzie się w dziwnym transie, a hermetyzm przywiązywał duże znaczenie do stanów związanych z pobudzeniem wyobraźni i imaginacji, w czasie, w którym może dojść do ponownych narodzin, polegających na zrozumieniu jedności między mikro- a makrokosmosem.

Transformacja Pobratyńskiej nie została jednakże dokończona, nauki Łukasza zostają przerwane jego odejściem i doprowadzają do braku równowagi w postępowaniu Ewy, a w szczególności do nadmiernego rozwoju erotycznego. Wewnętrzny, inicjacyjny etap zdobywania wiedzy zostaje w jej przemianie zastąpiony budzącą się w zmysłowości, ta zaś ma w *Asklepiuszu* charakter nieokiełznany i przypadkowy, instynktowny, jest stanem destrukcyjnym: „zło dostaje się do duszy z racji jej kontaktu z materialnym ciałem, które – właśnie, dlatego, że jest materialne – jest nosicielem zła”²¹⁵. W książce Schuré’go Ozyrys nauczający Hermesa wypowiada znaczącą sentencję, podobną do opisu niewinności i braku wiedzy Pobratyńskiej na początku powieści: „Należy odmierzać prawdę wedle intelektów, osłaniać ją wobec słabych, których mogłaby ona przyprawić o szal”²¹⁶. Zachowanie Ewy po kontakcie z Łukaszem może

²¹⁴ Por. K. Kerényi, *Hermes...*, dz. cyt., s. 15.

²¹⁵ K. Pawłowski, *Wstęp tłumacza*, dz. cyt., s. 166.

²¹⁶ E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni...*, dz. cyt., s. 160.

świadczyc o tym, że bohaterka nie była mentalnie przygotowana na niektóre treści wygłaszane przez Niepołomskiego – Hermesa, być może też część jej późniejszych „grzechów” bierze się właśnie z przerwania procesu edukacyjnego. Niewykluczone też, że Łukasz nie był prawdziwym Hermesem, jego nauki nie służyły wyłącznie przemianie Ewy, ale też i jej uwiedzeniu. A wtedy Hermes Trismegistos stawał się Don Juanem.

Łukasz – Don Juan

Drugim mitem aktualizującym się w zachowaniu bohatera, mającym swoje korzenie w literaturze, jest opowieść o Don Juanie. Łukasz jest Don Juanem, takim też przydomkiem określali go badacze. W powieści znajdujemy wzmianki oraz opisy jego relacji, z czterema kobietami. Nie jest to zbyt imponująca liczba²¹⁷, szczególnie, jeśli się ją zestawi z liczbą niewiast uwiedzionych przez bohatera opery Mozarta i Don Juana z innych, liczonych w setkach wersji literackich²¹⁸. Ten legendarny kochanek pojawił się po raz pierwszy w sztuce Tirso de Moliny (prawdopodobnie pseudonim hiszpańskiego zakonnika Télleza²¹⁹) zatytułowanej *Uwodziciel z Sewilli i kamienny gość* z 1630 roku, a spopularyzowany został przez komedię Molière’a *Don*

²¹⁷ Ale jest to dokładna liczba uwiedzionych przez Don Juana kobiet według hiszpańskiej wersji legendy, za: K. Pospiszyl, *Tristan i Don Juan, czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*, Warszawa 1986, s. 78.

²¹⁸ Donżuanizm w psychoanalizie, jak zauważa Z. Lew-Starowicz, związany jest z wigorem, temperamentem, energią życiową, męską atrakcyjnością połączoną z bezczelnością, uczynieniem z podbojów erotycznych hobby, egocentryzmem seksualnym, ale i z niedojrzałością psychiczną, koniecznością potwierdzania się w różnych kontaktach z kolejnymi partnerkami, potrzebą rywalizacji, tegoż, *Mit don Juana*, [w:] *Seks partnerski*, Warszawa 1983, s. 24-26.

²¹⁹ K. Pospiszyl, *Tristan...*, dz. cyt., s. 79.

Juan, czyli Kamienny gość z 1665 roku, będącą szóstą, literacką wersją przygód Don Juana²²⁰. Nie sposób wymienić wszystkie dzieła, które są tematycznie związane z postacią, wspomnijmy przynajmniej o kilku najbardziej znanych. Bohater pojawił się w *Don Juanie* Byrona (1819–1924), *Kamiennym gościu* Puszkina z 1839, *Don Juanie* Tołstoja z 1862, a także w dramacie Rittnera *Don Juan* (1909 – wersja niemiecka i 1910 – wersja polska), w znanej operze Mozarta *Don Giovanni* z 1787 z librettem Lorenza da Ponte, w wierszach Baudelaire’a, Błoka, Leśmiana²²¹.

W większości tekstów²²² Don Juan to osoba pewna siebie, zaspokajająca pożądanie z każdą spotkaną kobietą, bez względu na jej wykształcenie czy pochodzenie, używająca do jej uwiedzenia wszelkich możliwych środków, a przede wszystkim różnego rodzaju przemów, adoracji, gier retorycznych. Po cielesnym skonsumowaniu związku Don Juan zawsze opuszcza

²²⁰ Por. J. Pawłowiczowa, *Wstęp*, do: Molière, *Wybór komedii*, przeł. B. Korzeniewski, Wrocław 2001, s. XLIV.

²²¹ Por. M. Głowiński, *Don Juan żywy i martwy*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

²²² Michael Foucault popularność postaci Don Juana widzi w rozproszeniu kategorii „rozpusty”, wykraczającej poza małżeńskie i rodzicielskie prawodawstwo, naruszające „prawidłowość naturalnych zachowań”: „Być może tutaj należałoby widzieć jedną z przyczyn niewygasłego przez stulecia prestiżu Don Juana. Zza obrazu wielkiego gwałciciela reguł małżeńskich – złodzieja żon, uwodziciela dziewczyc, hańbiciela rodzin, prześmiewcy ojców i mężów – wyziera inna osobowość: to człowiek wbrew sobie owładnięty mrocznym obłędem seksu. Za liberynem kryje się zбочeniec. Rozmyślnie łamie prawo, a jednocześnie coś niczym pomyłona natura odciąga go daleko od jakiegokolwiek natury; jego śmierć to chwila, w której nadprzyrodzony powrót obrazu i pomsty przekreśla ucieczkę w przeciwną turę. Dwa wielkie systemy reguł, jakie Zachód obmyślił kolejno w celu zawładnięcia seksem – prawo porządku i porządek pragnień – obalone zostają egzystencją Don Juana, który pojawił się na linii ich zetknięcia”, cyt. za: M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banaś, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 42.

ofiary i szuka następnej. W tym poszukiwaniu towarzyszy mu służący, potępiający czyny swojego pana. Finalnie bohater zostaje ukarany i wciągnięty w piekielne czeluści przez Komandora, podstępnie zamordowanego ojca uwiedzionej wcześniej dziewczyny. Atrakcyjności działaniu Don Juana nadaje fakt, że bohater jest buntownikiem negującym wszystkie zasady, także te, które według wykładni chrześcijańskiej zostały ustanowione przez Boga.

Do zestawienia postaci Łukasza z Don Juanem posłuży nam znana sztuka Molière'a²²³. Bohater jest w utworze francuskiego pisarza młodym, zbuntowanym libertynem, pyszałkiem, „obdarzonym żywą inteligencją ze skłonnością do samoanalizy, ale niedojrzałym emocjonalnie”²²⁴. Zarówno w jego zachowaniu, jak i w postępowaniu Łukasza ważny jest motyw reifikacji kolejnych kobiet, ich zdobywanie, a także podróże – obie postacie ustawicznie zmieniają miejsce pobytu.

Łukasz to dżentelmen²²⁵, myśliciel, osoba światowa. Posługuje się ekwipażem środków charakterystycznych dla działań uwodziciela: zaciekawienie, przyciągnięcie ofiary, zaintrygowanie, wywoływanie potrzeb związanych z opiekuńczością, litością, odgrywanie niepewności:

stał o kilkanaście kroków, oparty o poręcz mostka. Był blady, bezsilny i tak boleśnie uśmiechnięty, jakby za chwilę miał być strącony z tego miejsca i upaść na ziemię. Spodziewała się wszystkiego: natręctwa, kokieterii, zalotów – ale nie tego. (*Dg*, I 54)

²²³ Molière, *Don Juan, czyli kamienny gość. Komedia*, [w:] *Wybór komedii*, przeł. B. Korzeniewski, wstęp J. Pawłowiczowa, Wrocław 2001, s. 183.

²²⁴ J. Pawłowiczowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XLIV

²²⁵ Por. T. Cegielski, *Tabu a samotność w kulturze wiktoriańskiej Anglii*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 2006. Cegielski, w części tekstu zatytułowanej *Angielski gentleman – przesąd społeczny i seksualne tabu* pisze: „Dobrze osłonięty puklerzem konwensu dżentelmen mógł skutecznie stawić czoła tak pokusom ciała, jak i słabościom serca”, tamże, s. 44.

Poglądy Łukasza są niemalże identyczne, jak poglądy bohatera Molière'a: to antyrodzinny, pewny siebie materialista i antyklerykał. Łukasz, tak jak Don Juan, jest nauczycielem sztuki erotycznej, daje kobietom satysfakcję, ale zostawia je też z wiedzą na temat ich potrzeb:

Przypomniała sobie wyrafinowanie w rozkoszy, którego ją powyczuła. Przypomniała na zimno te słowa szczególne, lubieżne, okropne, słowa o przerażającej głębokości i władzy, słowa potwory, które wówczas były koniecznym dopełnieniem radości, ostatecznym przysmakiem i etykietą szczęścia. (*Dg*, I 317)

Kobiety z licznych tekstów o Don Juanie przybierają wobec niego postawę macierzyńską²²⁶, również w Niepołomskim spotkania z nimi wyzwala ją siłę do dalszego życia, motywację do działania. Jego pierwsze kontakty z Ewą przypadają na okres głębokiej depresji bohatera, wywołanej sprawą rozwodową (świadczą o niej: nadmierna wrażliwość, bladość, melancholia, brak humoru, samotność, doznanie porzucenia i zniechęcenie), kolejne zaś – na czas choroby i skrajnego wyniszczenia organizmu spowodowanych pojedynkiem ze Szcherbicem. Dzięki Pobratyńskiej Łukasz nabiera zdrowia i wraca do życia.

Istnieją również inne podobieństwa między postaciami. Don Juan Molière'a jest teoretykiem i wyznawcą hedonizmu, w wersji utrwalonej przez Mozarta w *Don Giovannim* z librettem Da Pontego bohater był uwodzicielem zdobywającym niewiasty, ale czyniącym to przede wszystkim w celu stworzenia swoistej, szowinistycznej kolekcji. Słynna Mozartowska aria *Madamina, il catalogo e questo* (*Pani, oto katalog!*), wyśpiewana przez Leporella, sługę Don Giovanniego w pierwszym akcie, demaskuje działania tytułowego uwodziciela, dla którego liczy się zdobycie, podbicie i opuszczenie – „po skonsumowaniu przedmiot pożą-

²²⁶ K. Pospiszyl, *Tristan...*, dz. cyt., s. 121.

dania staje się wyłącznie jednym z wielu imion na liście²²⁷. W odwecie za takie traktowanie porzucone kobiety i ich mężowie szukają zemsty na bohaterze i mszcząc się, usprawiedliwiają swoje postępowanie podtrzymaniem istniejącego porządku²²⁸.

Pożądanie Don Giovanniego jest z jednej strony wysublimowane, zależy mu szczególnie na „dziewicach, które należą do ojców, do kościoła i do Boga”²²⁹, a więc do świata tradycji, religii i przeszłości, czyli do uniwersum, do którego należy początkowo Ewa. Łukasz poddaje ten świat destrukcji, jego wtargnięcie oznacza zerwanie związków bohaterki z wiarą i rodziną. Podobnie jak Don Juan Molière’a mówi do Donny Elwiry: „aby panią poślubić, wyłamałem kraty klasztorne”²³⁰, Niepołomski swoimi wypowiedziami sprawia, że Ewa zaczyna się krytycznie przyglądać Kościołowi.

Legenda o Don Juanie została ukonstytuowana przez połączenie dwóch wątków: jednym z nich jest negatywny stosunek do wszystkich autorytetów i świętości (symboliczny posąg Komandora, ojca uwiedzionej kobiety, zamordowanego przez bohatera w nierównej walce²³¹), drugim zaś nieposkromione żądze postaci. Pierwsza wersja mitu jest również realizowana w *Dziejach grzechu*, w której to powieści istotna jest figura ojca Ewy²³². Bohater uwodząc Pobratyńską, prowokuje ciąg sprzecznych

²²⁷ Tezę tę zaczerpnąłem z omówienia postaci Don Juana, jakiego dokonuje B. Schlossman w książce *Objects of Desire. The Madonnas of Modernism*, Ithaca 1999, s. 100.

²²⁸ Tamże, s. 101.

²²⁹ Tamże, s. 100.

²³⁰ Molière, *Don Juan*, dz. cyt., s. 145.

²³¹ K. Pospiszyl, *Tristan...*, dz. cyt., s. 81.

²³² Sytuacją ujawniającą kondycję rodziny Pobratyńskich jest wtargnięcie Łukasza Niepołomskiego, który doprowadza do destrukcji podstaw składających się na dotychczasowe życie Ewy: wiary i rodziny (dom). Jednak wobec działań uwodziciela reakcja Pobratyńskiego jest anachroniczna, w sytuacjach konfliktowych okazuje się być postacią komiczną, bezradną wobec problemów nowoczesnego życia, w które uwikłana jest Ewa. Jego zachowania, sposoby percepcji świata są anachroniczne i groteskowe.

i irracjonalnych zachowań swojej kochanki, doprowadzając do destrukcji jej dotychczasowego świata. Jean Baudrillard zauważył, że „uwodzenie oznacza panowanie nad przestrzenią symboliczną”²³³. Sąd ten pomaga zrozumieć łatwość, z jaką Łukasz zdominował osobowość i psychikę bohaterki, przypomnijmy, początkowo niedojrzałą, dosyć naiwnie pojmującą nauki Kościoła. Uwiedzenie Ewy to zamach na różne formy obyczajowości. Tak też interpretuje mit o Don Juanie Otto Rank: „Komandor symbolizuje postać praojca”²³⁴. Świat symbolicznie pozbawiony ojca jest światem w upadku, bez podstaw. Działanie Łukasza, podobnie jak postępowanie Don Juana, wymierzone jest w tradycję, w dwa jej podstawowe rytuały: narzeczeństwo i małżeństwo, to zamach na pewne wartości. Anarchia Don Juana jest, według Denisa de Rougemonta²³⁵, negacją miłości małżeńskiej, którą uwodziciel niszczy, jak niszczy wszystkie napotkane przez siebie kobiety:

nie mogąc ich zdobyć, najpierw gwałci je moralnie, aby następnie odwołać się do ich zwierzęcości; kiedy już uda mu się je osiąść, zaraz potem odrzuca je tak, jakby to akt zbrodni był tym, czego bohater szuka²³⁶.

Perory Łukasza na temat małżeństwa są bardzo podobne do mów Don Juana: „Człowiek z tej samej plejady – Diderot – mówi bez wahania: „Dozgonne małżeństwo jest nadużyciem, tyranią mężczyzny, który sobie przywłaszczył prawo posiadania kobiety” (*Dg*, I 170). W wykładni Łukasza obowiązujące pakt i układy społeczne funkcjonują jako formy zniewolenia jednostki przez społeczeństwo.

²³³ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 11.

²³⁴ Za K. Pospiszyl, *Tristan...*, dz. cyt., s. 96.

²³⁵ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, tegoż, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002.

²³⁶ D. de Rougemont, *Mity o miłości*, dz. cyt., s. 81.

José Ortega y Gasset zauważył dwie konstytutywne cechy legendy Don Juana. Pierwszą jest atrakcyjna powierzchowność bohatera, a drugą fakt, iż prawie wszyscy mówią o nim źle²³⁷. Demaskacja Łukasza jako uwodziciela kierującego się pożądaniem odbywa się na skutek prowadzonego przez Ewę w czasie jej podróży śledztwa. Pobratyńska spotyka Różę Niepołomską, która ma, podobnie jak Ewa, świadomość wynikającą z bycia ofiarą i wita ją słowami: „pomyślałam sobie natychmiast, że to właśnie panią zgubił mój nieposkromiony małżonek” (*Dg*, I 240). Róża mówi źle o Łukaszu, w zasadzie wszyscy w powieści wygłaszają o nim niepocholebne opinie: „notoryczny ateusz, awanturnik, nie szanujący polskich hrabiów, pojedynekowicz” (*Dg*, I 157). Natomiast Niepołomski określa siebie tak: „Powiedzą o mnie bliźni: oto libertyn, który dlatego wszczyną podobne gawędy, żeby w jaśniejącej duszy zniweczyć wiarę” (*Dg*, I 63). Tak jak Don Juan, Łukasz jeździ po świecie, pojedykuje się, ucieka. Jediną właściwością, której nie ma, a która ułatwia działanie Don Juanowi, jest poczucie humoru – Łukasz we wszystkich swoich działaniach jest niezwykle poważny.

Kolejne cechy łączące obu bohaterów to ich zamiłowanie do nauk ścisłych i nadmierna pewność siebie. Don Juan Molière’a wierzy wyłącznie w arytmetykę, nie uznaje nieba, piekła, diabła, życia przyszłego: „Wierzę, że dwa razy dwa to cztery, Sganarelu, i że cztery i cztery to osiem”²³⁸. Nie jest jednak zbyt skłonny do teoretyzowania na temat swojego światopoglądu (w przeciwieństwie do Łukasza). Don Juan operuje wieloma teoriami, Sganarel mówi mu, że „gada jak z książki”²³⁹, miesza koncepcje, zongluje argumentami, chociaż czytelnik jest świadkiem jedynie trzech manifestacji jego poglądów: monologu o miłości na początku, następnie monologu o hipokryzji i w końcu wyznania

²³⁷ J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*, [w:] *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybór i wstęp S. Cichowicz, s. 125.

²³⁸ Molière, *Don Juan*, dz. cyt., s. 183.

²³⁹ Tamże, s. 135.

miłości do arytmetyki²⁴⁰. Niepołomski to logik, starający się tłumaczyć wszystkie zjawiska, zwolennik rozumowania i tworzenia „ścisłych absolutnie konstrukcji pojęciowych” (*Dg*, I 61), konsekwentny antropolog, łączący wiele teorii naukowych. Bohater ma klasyczne wykształcenie, cytuje z pamięci Herodota, Platona, Epikura, Diderota, Holbacha, czyta Montaigne’a. Łukasz żyje w świecie ciągłej racjonalizacji, rzeczywistość stanowi dla niego przestrzeń naukowego oglądu: „dążył do tego, żeby poznawać, badać, zgłębiać. Wszystko, co jest pod utwierdzeniem, przekłuwać, przebijać, sondować, jako przedmiot iglicą badania, zestawiać i wnioskować” (*Dg*, I 37). Jako nietzscheanista, często cytujący zdania autora *Zaratustry*, nie akceptuje katolicyzmu, uważa, że religia jest wytworem ludzi słabych, niezdolnych do podejmowania decyzji. W jego światopoglądzie brakuje koherencji, wygłaszane przez niego teorie są tyleż atrakcyjne, co i ówczasie modne, przebrzmiewają w nich echa pism Renana, Nietzschego, Darwina i pozytywistycznych filozofów. Łukasz, jak Don Juan, jest osobą bardzo pewną siebie: „Ostatnią sentencję zawdzięcza pani niedoszłemu proboszczowi (Renanowi). Wszystkie poprzednie są moje i dlatego tak genialne” (*Dg*, I 61). Uwodzenie Ewy polega na wielogodzinnych rozmowach; nauki Łukasza, wszystkie teorie, które wypowiada, będące odpryskami wielu modnych w tamtych czasach poglądów, są częścią jego strategii, fragmentem erotycznego wyznania, *confessio*, o którym Foucault pisał:

to również rytuał, który rozwija się w relację władzy, nie ma bowiem wyznania bez przynajmniej potencjalnej obecności partnera, który nie jest po prostu rozmówcą, lecz instancją, która się wyznania domaga, narzuca je, ocenia i wkracza z osądem, karą, przebaczeniem, pocieszeniem, pojednaniem (...)²⁴¹.

²⁴⁰ Por. J. Adamski, *Świat jako niespełnienie, albo samobójstwo Don Juana*, Warszawa 2000, s. 35.

²⁴¹ Tamże, s. 60.

Zapadnięcie się Don Juana z Komandorem pod ziemię w zakończeniu sztuki Molière'a przywraca dawny ład, zburzony pojawieniem się uwodziciela. I tutaj dostrzegamy subtelną grę, prowadzoną przez Żeromskiego z utrwalonym w kulturze mitem Don Juana, tym bodajże najbardziej znanym i najczęściej karanym melodramatycznym łotrem. W *Dziejach grzechu* pisarz w pewnym momencie usuwa po prostu Niepołomskiego z kart powieści, by na chwilę przywrócić go jeszcze w zakończeniu utworu. Łukasz nie zasługuje na potępienie ani na karę, gdyż uświadamia Ewie istnienie wolnej woli w życiu człowieka. I w ten sposób Hermes zostaje zrównany z uwodzicielem.

Cechy obu mitycznych postaci, mogące wpłynąć na konstrukcję Łukasza w *Dziejach grzechu*, mają charakter komplementarny. Rola Niepołomskiego jest wielowymiarowa, tak jak wieloaspektowe są przywołane tu figury. Na mit o Hermesie Trismegistosie złożyło się wiele koncepcji poruszających znaczenie ciała, przeżycia duchowego, mistycznego, oświecenia, wędrówki. Podobnie Don Juan jest postacią wzbudzającą skrajne oceny. Z jednej strony to buntownik walczący o wolność słowa i czynu, z drugiej egoista traktujący swoje partnerki wyłącznie przedmiotowo. Warto również zwrócić uwagę, że sądy Łukasza na temat małżeństwa są bardzo podobne do wczesnych opinii Żeromskiego, jakie wygłaszał w młodości, (jeśli oczywiście wierzyć jego zapiskom) w obecności Natalii Fajttowej²⁴².

Mimo wykorzystania przez pisarza estetyki melodramatyzmu w charakterystyce bohatera, zachowuje on indywidualność i wielowymiarowość (w odróżnieniu od bohaterów typowych

²⁴² Por. wcześniej przywołany przeze mnie cyt.: „Życie, filister mąż, towarzystwo żołądków lub karierowiczów, proza bez przerwy, wielki stosunkowo majątek jej własny – przyuczyły ją do pewnego rodzaju zewnętrznego cynizmu, do pogardzania w słowach poezją, głębszą myślą, wszystkim, co się nie oblicza na ruble. A ja drwiłem właśnie z tej skorupy, nie kłaniałem się uznanym bożyszczykom, śmiałem się otwarcie z serwilizmu dla pieniędzy. I to znalazło oddźwięk. Ona w głębi swej duszy taką była szlachetną, jak ja w słowach to wyrażałem. Dlatego jej się podobałem”, cyt. za: S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, dz. cyt., s. 192 (zapis z 22 VIII 1890).

melodramatów). W całej bowiem powieści Łukasz, posiadający cechy uniwersalne i ukształtowane pod wpływem literatury oraz mitów, wyraża problemy i postawy konkretnej epoki. Niepołomski działa, jako człowiek ujmujący, zagubiony w swojej epoce, ale nie pozbawiony ogłady, cierpiący, wzbudzający współczucie. Dlatego w postępowaniu uwiedzionych przez niego kobiet, w ich słowach, kryje się fascynacja postacią i jego, jak to określił Kierkegaard, rycerskością: „W odbłasku tej gigantycznej namiętności pięknieje i rozwija się przedmiot pożądania, rozżarza we wzmożonym pięknie jej odbicia”²⁴³. Łukasz odrzuca liczne formy kontroli jednostki przez wspólnotę, maskujący sferę erotyczną wstyd traktuje, jako dowód fałszywej skromności. Plan antropologiczny całej powieści, zgodnie zresztą z młodopolskim, synkretycznym i opisanym przez Gutowskiego podejściem do ciała, sugeruje, że to także świat popędów, czyli odkrycie własnej seksualności poszerza sferę doświadczeń człowieka, przygotowuje go w pełni do odkrycia nie tylko własnych możliwości, ale i do ujawnienia właściwości całego uniwersum²⁴⁴.

²⁴³ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, t. I, Warszawa 1976, s. 112.

²⁴⁴ W podobny sposób pisał o bohaterach *Popiołów* W. Gutowski: „Odkrywają, że istotą świata i natury nie jest złowrogie fatum, lecz wieczna rozkosz, dostępna w intensywnej chwili”, *Nagie dusze*, dz. cyt., s. 290. Por. również ostatnie zdanie z poświęconego Żeromskiemu rozdziałowi z tej ważnej, cytowanej pracy: „Mityczna maska mogła być zarazem środkiem ewokacji transcendencji i wzniosłą przesłoną trywialności, oznaką odrzucenia norm społecznych i formą symulacji skrywającą konformistyczne potrzeby, wyrazem nieskończonej namiętności i kamuflażem naturalistycznej zmysłowości”, tamże, s. 300. Por. również: tegoż, *Gnostyczne światy Młodej Polski. Prologomena*, [w:] *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 94-95. O otwarciu Ewy na miłość i zawieszeniu „między świętością a upadkiem, tęsknotą za duchowym ideałem i biologiczną zwierzęcością” w kontekście transpozycji opowieści biblijnej pisał również D. Trzeźniowski, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001 s. 137-138.

„Mam takie oczy jak te promienie Iks”,
czyli estetyka nadmiaru

Dopełnieniem obrazu uwodziciela w *Dziejach Grzechu* są postacie Szczerbica i Pochronia oraz Tatiany Iwanowny. Ich perswazyjne postępowanie przybiera różne formy przemocy, zmierzającej do zdominowania Ewy. Bohaterowie, tak jak postacie Balzaka, „używają gestów i przedmiotów ze świata realnego, z życia socjalnego, jako rodzaj metafory, odsyłającej czytelników do sfery spirytualistycznej i ukrytego znaczenia moralnego”²⁴⁵. Ukryte znaczenie, czyli prawda o naturze danego charakteru musi ujawnić się już w fazie ekspozycji fizjonomii²⁴⁶ i wyglądu sylwetki, przez szczegóły niepozostawiające odbiorcom wątpliwości co do roli protagonistów. Jak zauważyła Juliet John, analizująca sylwetki łotrów w prozie Dickensa, w melodramatyzmie „powierzchnia jest synonimem tego co głębokie”²⁴⁷. Za najważniejsze szczegóły aparycji omawianych postaci należy uznać oczy oraz sposób patrzenia bohaterów²⁴⁸,

²⁴⁵ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 9.

²⁴⁶ „Twarz jest metaforą duszy. Jej kondensacją, «streszczeniem», tak samo jak była jej przemieszczeniem, droga do jej siedziby”, J-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażenie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 38. Ostatnio ukazała się ciekawa książka Ewy Skorupy poświęcona twarzy, emocjom i charakterom w literaturze XIX wieku. Autorka śledzi w niej komunikację niewerbalną w tekście literackim. E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Lietracka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.

²⁴⁷ J. John, *Dickens's Villains*, dz. cyt., s. 111.

²⁴⁸ P. Brooks pisze, że bywają również gesty, które nie odsyłają do poszczególnych słów, ale do całych fraz znaczeniowych. P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 67-70. Autor zauważa, że gesty w prozie Balzaka występują jako medium, które ma pokazać „świat poza i pod światem naocznym, rzeczywistość ukrytej siły moralnej, bardzo operacyjnej, która musi zostać umieszczona w słowach”, tegoż, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 110.

które są nie tylko, jak zauważył Artur Hutnikiewicz „pierwszym pośrednikiem w porozumieniu miłosnym”, ale i reprezentacją konfliktowych, ukrytych sił²⁴⁹.

W *Dziejach grzechu* wzrok hrabiego Szczerbica²⁵⁰ jest draieżny i zaborczy, Ewa w Paryżu rozpoznaje bohatera po spojrzeniu agresywnym, a zarazem hipnotycznym²⁵¹, takim od którego nie potrafi się uwolnić: „Kareta posunęła się szybciej i oczy Szczerbica znowu się rzuciły na Ewę. Czują je na sobie znieruchomiałe i zastygłe” (*Dg*, I 43). Już w pierwszym tomie powieści Szczerbic uwodzi Ewę spojrzeniem dominującym, zmierzającym do podporządkowania swego obiektu²⁵². Szczerbic patrzy więc na Ewę: „nie odrywając wzroku” (*Dg*, I 212) „spod rzęs” (*Dg*, I 150), „spod oka” (*Dg*, I 149, 182), „wzrokiem dziwnym przesywającym” (*Dg*, I 150), „bez przerwy” (*Dg*, I 185). Hrabia ma „przeszywające spojrzenie” (*Dg*, I 181), „oczy przymrużone” (*Dg*, I 187), „oczy napełnione mgłą” (*Dg*, I 189). Uwodzi wzrokiem, wbija „oczy w Ewę” (*Dg*, I 270), patrząc „rozszałalami oczyma” (*Dg*, I 292). Taki wzrok Kłosińska uznaje za spojrzenie uprzedmiotawiające, spojrzenie, będące „formą gwałtu” kobiety

²⁴⁹ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, dz. cyt., s. 288.

²⁵⁰ O postaci tej pisały ostatnio D. Saniewska i J. Samsel, *Kiedy mężczyzna kocha kobietę... Przypadek Zygmunta Szczerbica*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, dz. cyt.

²⁵¹ „Mimika oczu, przypomnę, jest jedną z najciekawszych ze względu na swoje bogactwo, częstotliwość stosowania jej przez pisarzy oraz jej perfekcyjną formę wyrażania stanów duszy. Wzrok jest wyrazem stosunku do świata, trwałych oraz chwilowych reakcji na podniety zewnętrzne. Oczy, jako najmniej podlegające wolicjonalnej kontroli, stanowią najłatwiejsze narzędzie do rozpoznawania stanu emocjonalnego”, E. Skorupa, *Twarze...*, dz. cyt., s. 219. Por. również uwagi Skorupy o oczach służących wywołaniu lęku w *Wielkich marzeniach* Dickensa, tamże, s. 272-273, i męskim patrzeniu „wykorzystujące zmysł wzroku dla osiągnięcia przezwagi” w *Uskokach* T.T. Jeża, tamże, s. 315.

²⁵² M. Głowiński zauważył, iż jedyną wzmianką o niegodnych posunięciach Szczerbica, są odczucia Ewy związane z postrzeleniem przez hrabiego Łukasza, [w:] tegoż, *Konstrukcja i recepcja*, dz. cyt., s. 176.

i uwidocznieniem pożądania mężczyzny²⁵³. Położenie nacisku na wzrok w komunikacji odsyła do scenicznych źródeł melodramatyizmu, a szczególnie do spektaklu i pantomimy. Spojrzenie staje się gestem ujawniającym konflikt psychiczny między postaciami, rosnące między nimi napięcie. Milczenie zastępuje mowę, wyrazy twarzy – komunikację. Dialog staje się dialogiem mimicznym, nadbudowanym nad porządkiem werbalnym, obraz ma mówić za słowa²⁵⁴.

Szczerbic, używając spojrzenia, działa w sposób przemyślany. Pragnie zdominować bohaterkę przez podsycanie w niej poczucia niebezpieczeństwa oraz materialnej niepewności co do własnego położenia²⁵⁵. Ewokowanie licznych emocji swojej rozmówczyni, wywołuje w niej stany cyklofreniczne, spokój występuje na przemian z uczuciem strachu: „odczuwała radość, wynikającą z racji obcowania ze Szczerbicem” (*Dg*, I 224), „bała się bardzo Szczerbica [...] czekała wciąż po nocach, że przyjdzie do jej pokoju” (*Dg*, I 200). Bywa też, że w relacji z hrabią Ewa przyjmuje rolę uwodzicielki. Bohaterka planując zemstę na Szczerbicy, wyobraża go sobie jako zwierzę, które należy ujarzmić, wytresować: „Każe sobie zrobić perski munsztuk i będzie panowała nad tym zwierzęciem. Do wysokich bucików każe przyprawić małe, ale nadzwyczaj rżnące ostrogi. Będzie się ogier miał z pyszna” (*Dg*, II 45).

Szczerbic to dandys-eksperymentator, świetnie czujący się w świecie wysokiej kultury. W zasadzie trudno jest jasno sformułować stosunek Ewy do hrabiego. Jak zauważył Trześniowski, bohaterka nieracjonalnie przechodzi w swoich stanach od miłości do nienawiści²⁵⁶. W jej świadomości strach miesza się

²⁵³ K. Kłosińska, *Ciało*, [w:] tejże, *Ciało, pożądanie, ubranie*, Kraków 1999, s. 43-47.

²⁵⁴ Por. J. Mercer, M. Schindler, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, London 2004, s. 93.

²⁵⁵ „Wszędzie za nią włóczył się Szczerbic – z dala, z dala” (*Dg*, I 281).

²⁵⁶ D. Trześniowski, *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzecz o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, dz. cyt., s. 427.

z ciekawością: „Czy on jest szlachetny, czy łotr?” (*Dg*, I 262). Finalne zabójstwo hrabiego przez Pobratyńską można interpretować na kilku poziomach. Pierwszy wyznaczony jest przez chęć zysku, wynikający ze zbrodniczej intrygi Pochronia i Płazy. Drugi związany jest z odwetem, z pragnieniem zemsty wobec fizycznego okaleczenia Łukasza przez Szczerbica w pojedynku. Ale też Szczerbic ginie, ponieważ jest przedstawicielem świata męskich popędów, dominacji i chuci, z którymi Ewa nie raz musiała walczyć i którym wielokrotnie ulegała. Jego przemiana, czy też może wspomniane „miłosne szaleństwo” zastępujące wyrachowaną grę męskiego uwodzenia, wyzwala w bohaterce w chwili jego śmierci tak skrajne emocje jak litość, trwoga i współczucie. A wtedy hrabia nie jest już wyrafinowanym dandysem zręcznie manipulującym Pobratyńską, lecz raczej biernym statystą i kozłem ofiarnym mechanizmów związanych z przemocą, które nie do końca zrozumiał.

Prezentacja bohaterów w melodramacie odbywa się poprzez efektowne obrazy, wizualne retardacje fabuły, w czasie których mamy do czynienia z „pokazaniem znaczących reprezentacji emocji i statusu moralnego bohaterów, przekazywanych za pomocą jasnych, widzialnych znaków”²⁵⁷. Pierwsze spotkanie Ewy z Pochroniem, diabolicznym, kosmopolitycznym przestępcą, śledzącym główną bohaterkę w kilku krajach, opisywane jest w atrakcyjnym, pełnym pasji i emocji *tableau*, przypominającym klasyczny, westernowy pojedynek. Napięcie wynikające z tego sporu jest kreowane wyłącznie przez grę spojrzeń:

Piękny brunet nie spuszczał oka z Ewy. Poczęło ją to drażnić. Spojrzała na niego po swojemu, spojrzeniem młodej, cudnej, hardej dziewczyny, gniewnym i okrutnym – żeby odtrącić o cztery mile. Ale tu, może pierwszy raz w życiu, spotkała się z oporem nie do zwyciężenia. Głębokie oczy tego człowieka nie złykły się i nie cofnęły. Przeciwnie, podeszły śmiało, bliżej, jakby do boju. Było w tym spojrzeniu i wyzwaniu coś tygrysięgo. Ewa doświadczyła

²⁵⁷ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., 62.

piekielnego wrażenia, jakby ją za gardło chwyciła ta ręka z grubymi szponami, gruba i ogromna. (*Dg*, II 150)

Relacje bohaterów w omawianej scenie przypominają walkę, potyczkę. Uwodzicielska siła oczu Pochronia sprawia, że Ewa jest przerażona jego „śmiałością i spojrzeniem”. Podkreślenie cech związanych z animalistycznym charakterem bohatera (pojawiające się w innym opisie zęby) już wstępnie sugeruje, iż Pochroń przynależy do świata popędów, to postać wykorzystująca własny wizerunek oraz siłę fizyczną, do gry ze sprawiedliwością i moralnością. Zło przez niego reprezentowane, związane jest ze sferą nocy, z czasem symbolicznego aksjologicznego zaburzenia, momentem kuszenia i niemożliwości rozróżnienia dobra i zła: „Nieraz w nocy wynikały przed nią w ciemności oczy tego człowieka, oczy drapieżne, okrutne i srogie i, co do siły spojrzenia – jedyne” (*Dg*, II 58). Od innych spotkanych w podróży ludzi wyróżniają go oczy i spojrzenie, a także nieprzeciętna uroda²⁵⁸: „Był to przystojny, prawie piękny brunet, o cerze smagłej, śniadej, z leciutkim wąsem nad rubinowymi wargami” (*Dg*, II 58).

Spojrzenie przestępcy upodrzędnia bohaterkę, czyni jej osobę zależną od poleceń protagonisty, Ewa w czasie gwałtu w hotelu, patrzy „we wszechmocne, straszliwe jego oczy” (*Dg*, II 86). Dominujący wzrok naznacza Pobratyńską, przemienia w postać niewolniczą, uzależnioną od mężczyzny. Pochroń na pytanie: kim jest, odpowiada „Jestem twój pan i basta” (*Dg*, II 88)²⁵⁹.

²⁵⁸ U. Eco zauważył: „Dwuznaczne wykorzystanie fizjonomiki naturalnej (brzydki i zły, piękny i zły, brzydki i dobry, piękny i dobry) jest oczywiście odzwierciedleniem naszych odwiecznych przekonań: z jednej strony odruchu doszukiwania się zależności pomiędzy charakterem a wyglądem, z drugiej zaś strony skłonności – typowej zwłaszcza dla katolicyzmu – do dostrzegania w pięknie maski, pod którą ukrywa się diabeł”. Cyt. za: U. Eco, *Mowa twarzy*, [w:] *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012.

²⁵⁹ Warto przywołać Foucault, który w *Historii seksualności* pisał: „Rozkosz sprawowania władzy, która wypytuje, nadzoruje, śledzi, szpieguje, ob-

Bohater ma również świadomość potęgi działania własnego wzroku, który wykorzystuje w celu manipulacji innymi ludźmi: „Ja ci od razu przejrzę wszystko do samiotkiego dna. Mam takie oczy jak te promienie Iks” (*Dg*, II 92). Więź erotycznych zależności między bohaterami jest w powieści podkreślana aż do końca, w czasie finalnej sceny napadu na Łukasza Ewa sprawia wrażenie zahipnotyzowanej, nawet widząc w areście już całkowicie pokonanego prześladowcę drży, gdy dostrzega jego wzrok.

Inny charakter ma wzrok Płazy-Spławskiego, małomównego, chłodnego poligloty o suchej i kościstej twarzy, wzbudzającego fascynację Ewy, ale jest to zauroczenie odmiennego, niż w przypadku Pochronia, rodzaju. Jak zauważył Baudrillard „uwodzenie oscyluje między dwoma biegunami, biegunem strategii i biegunem zwierzęcości – a więc między najbardziej wyrafinowaną kalkulacją i najbrutalniejszą fizyczną propozycją”²⁶⁰. Płaza reprezentuje biegun strategii, świat arystokratycznych awanturników rodem z marynistycznych powieści przygodowych (wybite „pirackie” oko), bohater symbolizuje sferę wolności wobec konwencji i obowiązującej moralności. Niewątpliwie działanie Pochronia związane jest z afektywnym czynem, Płaza natomiast należy do sfery logosu, zbrodni wykoncypowanej i wyrachowanej: „Drzemiała w tej fizjonomii jakaś niewesoła a groźna rozwaga, czujna baczność wielkiego **rozumu** [podkreślenie – M.K.], która wątpi o wartości przedsięwzięć” (*Dg*, II 106).

macuje, ujawnia; a z drugiej strony, rozkosz pobudzona koniecznością wymykania się tej władzy, ucieczki, oszustwa czy wykrętu. Władza, która daje się opanować ściganej rozkoszy, z drugiej zaś strony władza potwierdzająca się w przyjemności ukazywania się, gorszenia lub oporu. Wymuszanie i uwodzenie, konfrontacja i wzajemne wzmocnienie – od XIX wieku pomiędzy rodzicami a dziećmi, dorosłymi a подростkami, wychowawcami a uczniami, lekarzami a chorymi, psychiatrą a jego histerykiem i zbrojeńcami bezustannie toczy się ta gra. Wyzwania, uniki, zataczające kręgi zachęty, nie zbudowały wokół płci i ciał nieprzekraczalnych granicy, ale trwałe spirale władzy i rozkoszy”, dz. cyt., s. 47.

²⁶⁰ J. Baudrillard, *O uwodzeniu...*, dz. cyt., s. 86.

Warto również zwrócić uwagę na oczy i sposób patrzenia innych bohaterów z utworów Żeromskiego. Zestawiając chociażby spojrzenie Pochronia i Szczerbica ze wzrokiem Tatiany Iwanowny z *Urody życia* można zaobserwować komplementarność i paralelność działania wszystkich wymienionych postaci. Zacytujmy stosowny fragment z tej powieści poświęcony Tatianie, córce generała pułku piechoty: „Oczy te były aksamitnie czarne, o jasnej powłoce, która niekiedy aż w szafirowy przechodziła połysk” (*Uż*, 46). Zadaniem bohaterki w powieści jest odsunięcie Rozłuckiego od symultanicznie rozgrywających się inicjacji związanych z polskością. Eksploracja polskiego środowiska w Cierniach, lektura rodzimej literatury, nauka języka są skonstrastowane z mrocznym charakterem Tatiany. Związek z nią jest również podyktowany możliwością wielu awansów: wojskowego i materialnego (zamożny ojciec generał). Inne określenia występujące w opisie jej wyglądu wskazują na demoniczny charakter bohaterki będącej w planie melodramatyzmu stroną konfliktu: budząca się świadomość Piotra, czyli Polska versus miłość, czyli Rosja.

Czerń wyeksponowana w pierwszym opisie jej wizerunku kojarzy się z nocą, z mroczną naturą człowieka: „Po matce, gruzińskiej szlachciance, odziedziczyła rysy z lekka kaukaskie, kształt twarzy, formę oczu, zarys brwi i ust, połyskliwą nie tylko czarność, lecz głęboką kruczość włosów” (*Uż*, 45). Utożsamianie Tatiany ze sferą pokusy aktywizuje się w czasie koszmarnej nocy Piotra, kiedy męczy go „bezsenny szatan”. Również początek stosunku erotycznego z Tatianą przypomina kuszenie, wchłanianie, oplatanie węzowymi ruchami: „Obejmowała jego głowę, owinęła ją rękoma jakby pasmami płomieni” (*Uż*, 86).

Tatiana symbolizuje erotyczną grę prowadzoną z użyciem materii i kosztownych przedmiotów: „Tatiana lubiła zbytek. Ona sama była jakby wyrazem przepychu, symbolem jego wdzięku. Suknie jej były strojne, cudnie zawsze dobrane, harmonizujące z jej piękną cieleśną” (*Uż*, 85). Bohaterka symbolizuje śmierć, oficerowie rosyjscy nie lubią o niej rozmawiać. Jej wygląd zewnętrzny – „sennie, marząco pogrążona w sobie” (*Uż*,

46), przypomina wizerunek zjawy o przeraźliwie białej twarzy, co sugeruje, że mamy do czynienia z kobietą o cechach niemalże ponadnaturalnych. Córka generała nie kieruje się odruchem serca, działanie bohaterki polega na uwiedzeniu Rozłuckiego, odciągnięciu go od sfery związanej z polskością²⁶¹. Tatiana popada w irytację, kiedy znajduje w domu Piotra tom poezji Mickiewicza. Polskość budzi się w Rozłuckim stopniowo, ale jest czasowo paralelna do rozwoju jego relacji z protagonistką²⁶².

Bohaterka prezentowana jest w sposób charakterystyczny dla obrazowania baśniowego. Prześledźmy pierwszą wizytę Piotra w pokoju Tatiany: ubrany w wojskowy mundur, dzwoniący ostrogami Rozłucki, realizuje schemat znany z baśni o żołnierzu wiedzionym na zatrącenie. Żeromski bardzo dokładnie kreśli drogę Piotra, również pokonanie ostatniej przeszkody, Cerbera w postaci służącej Mathilde. Schematyzm baśniowy połączony z estetyką melodramatyzmu ujawnia się już w opisie rozkładu mieszkania bohaterki: „Wąski korytarz, który mija jedne drzwi, drugie, aż doprowadzi do trzecich, do pokoju, gdzie ona właśnie przebywa” (*Uż* 75). Jak zauważył Bruno Bettelheim, liczba trzy reprezentuje płęć, odnosi się zarówno do sytuacji edypalnej, jak do anatomii człowieka, potrójnej budowy jego narządów płciowych²⁶³. Cel spotkania kochanków jest więc erotyczny, sugerowany na dwóch poziomach: melodramatycznym (pragmatyczny cel wizyty Piotra w alkowie – stosunek erotyczny) i przez porządek związany z baśnią.

²⁶¹ Tatiana wprowadza nienawiść do Polaków w czyn, gdy zabija jednego z polskich urzędników. Sceneria tego morderstwa przypomina atmosferę sabatu i jest utrzymana w konwencji gotycyzmu. Bohaterka każe swojej ofierze przyjść na szczyt jednej z okolicznych gór, sama zakłada strój amazonki i „buty z długimi cholewami” (*Uż*, 172). Doprowadza urzędnika do miłostnego podniecenia, po czym każe mu się odwrócić i strzela mu w tył głowy. Następnie spycha jego ciało w głąb szybu, po czym spokojnie wyciera ręce w mech.

²⁶² A. Zdanowicz zwraca uwagę, że „Drzwi pokoju ukochanej stają się wrotami podświadomości”, tejsze, *Metafizyka i życie społeczne*, dz. cyt., s. 207.

²⁶³ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. wstęp i posł. D. Danek, Warszawa 2010, s. 342.

W opisie mieszkania Tatiany ważną rolę spełnia lustro, będące rodzajem drogowskazu. Od miejsca, w którym jest zawieszona, widać się w górę wąskie, kręcone schody. Pokonując drogę, Piotr czuje nagły rozkaz „wewnętrznej siły”, widzi swą postać odbitą w zwierciadle. Ale lustro, co skrzętnie wyliczają Wallis i Kopaliński, jest przede wszystkim symbolem wyzwolenia z materii, poszukiwania własnej tożsamości, refleksji, samopoznania²⁶⁴. W utworach Żeromskiego lustro to symbol fałszu i imitacji. Ewa po powrocie ze Zgliszcz pracuje w cukierni, w której są „Lustrzane tafle w ramach imitujących łagodny mahoń” (*Dg I*, 225). Dlatego pożądanie prowadzące Rozłuckiego skonstrastowane jest z zamiłowaniem Tatiany do przedmiotów i uświadomieniem sobie własnego położenia. Spoglądający w lustro Piotr już w pokoju córki generała doznaje stanu deziluzji, dostrzega w nim prawdę o sytuacji, w której uczestniczy, spostrzega bowiem swoją twarz: „odbijającą od czarodziejstwa głowy Tatiany” (*Uż* 82). Lustro demaskuje położenie bohatera, pokazuje sytuację kuszenia. Spoglądanie w zwierciadło stanowi przełom w inicjacjach Piotra: ujawnia dialektykę ułudy i pozoru. Być może też na tym pierwszym spotkaniu z lustrem powinna zakończyć się reintegracja Rozłuckiego. Żeromski jednak, i tu widać obecność żywiącej się nadmiarem estetyki melodramatyizmu, lustra nużąc mnoży, intensyfikuje ich obecność dokonując przy tym schematyzacji, zwielokrotnienia obecności omawianego symbolicznego przedmiotu: w pokoju Tatiany jest dużo lusterek i zwierciadeł przeróżnej wielkości. To samo lustro towarzyszy również innym wizytom Piotra: „Nieme lustro, jak natura, nie znało wspomnienia, litości i marzeń...” (*Uż* 105). W Paryżu Piotr spotyka się z bohaterką w mieszkaniu mademoiselle Mathilde. Któregoś razu nie zastaje tam Tatiany i widzi odbity w lustrze płomień świecy, „jakby widomy, drgający obraz bezsilnej tęsknoty, co narywała w sercu” (*Uż* 104). Świeca jest

²⁶⁴ Por. W. Kopaliński, hasło ‘Lustro’, [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 207; M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973.

symbolem prawdy, życia i oczyszczenia, znaczenie lustra zostaje rozbudowane i poddane intensyfikacji, zawierającej nadmiar dydaktyczny. Kolejne sceny, w których występuje zwierciadło, we właściwy dla melodramatyzmu sposób wyolbrzymiają błędną drogę, jaką obrał bohater.

Melodramatyczna hiperbolizacja widoczna jest w działaniu postaci. Bohaterowie mają ponadprzeciętne zdolności chociażby w zakresie pokonywania przestrzeni, zapewniające im dominację w zasadzie nad całym światem. Płaza oraz Pochroń, jak ich określił Antoni Potocki, „znakomicie postawione postacie”²⁶⁵, pojawiają się w sposób całkowicie nieumotywowany i nieracjonalny. Płaza²⁶⁶ również w taki sposób znika z kart powieści; po prostu w ostatniej informacji o bohaterze dowiadujemy się, że: „Płaza-Splawski gdzieś znikł jak senne marzenie” (*Dg*, II 238). Ale skutki działania łotrów są odczuwalne także w czasie ich nieobecności. Gdy Ewa jest w ciąży, przeżywa stany depresyjne i boi się otoczenia – to w wyobraźni prześladowuje ją Pochroń: „Straszyl ją świat cały, a nade wszystko śliczny, ciemny brunet, którego spotkała niegdyś w cukierni, później wielokroć na ulicy” (*Dg*, I 210).

Przypatrzmy się na zakończenie jednemu z *tableau* opisujących Pochronia. Przestępca, niczym upiór, pojawia się w pociągu do Wiednia. Ewa początkowo jedzie sama w przedziale, a gdy się budzi bohater już tam jest: „Czytał jakiś romans francuski, rozcinając karty długim sztyletem korsykańskim” (*Dg*, II 82). Łotrostwo Pochronia, jak i przestępcze umiejętności (ciche wślizgnięcie się do przedziału) połączone są z teatralną zabawą sztyletem, wzmacniającą ekspozycję bohatera, ujawniającą jego potrzebę dominacji. Z kolei czytana lektura ma za zadanie pod-

²⁶⁵ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. II *Kult jednostki*, Kraków 1911, s. 275-276.

²⁶⁶ Płaza-Splawski ma silną moc wywierania wpływu na innych: „Jego stanowcze, wykwintne wojskowe ruchy były jedyne na świecie. Zanim się zrównał z Ewą i zanim mogła ujrzeć jego twarz, już była przezeń opanowana. Głos w piersi zamarł. Wola zgasła” (*Dg* II, 231).

kreślenie komicznej nienaturalności sytuacji. Powyższe zdanie z powieści jest nie tylko melodramatyczną ekspozycją bohatera, ale i subtelnym zdeprecjonowaniem jego demoniczności. Trudno jest zestawić ze sobą wizerunek niezłomnego nożownika z postacią pogrążoną w lekturze wagonowego romansu. Dodatkowo zabawa nożem, wybitnie fallicznym symbolem zapowiadającym przyszłą seksualną relację bohaterów, nie pomaga w spotęgowaniu grozy wyłaniającej się z wizerunku Pochronia. W kontraście z jego użyciem (rozcinając stron w czasie czytania książki) wywołuje efekt wyłącznie groteskowy. Ostrzegam: mam nóż i wiem, jak go użyć! – zdaje się mówić w tej scenie Pochroń.

Leszek Śnica – uwodziciel, zbrodniarz, żołnierz

Leszek Śnica²⁶⁷, bohater *Charitas* (1919), ostatniego tomu trylogii powieściowej Stefana Żeromskiego *Walka z szatanem*, jest postacią najbardziej negatywną ze wszystkich uwodzicieli w omawianych powieściach. Po raz pierwszy pojawia się w zakończeniu drugiego tomu *Walki z szatanem*, zatytułowanym *Zamieć*, jako jeden z adoratorów Xenii Granowskiej. Wobec Xenii Śnica ma przede wszystkim plany materialne: „W istocie umarła! Miliony i ta kobieta!” (*Ch*, 65). Śnica, jak większość

²⁶⁷ Biografia Leszka Śnicy „rozbija się” w *Charitas* na dwie części. Prototypem porucznika Śnicy był bliżej niezidentyfikowany oficer austriacki słynący z sadystycznego traktowania więźniów. Por. S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przygotował do druku W. Borowy, Warszawa 1928. Z kolei Śnica – artysta – charakteryzowany jest krytycznie gdyż, jak zauważa K. Handke: „W przedstawionym tu programie artystycznym bohatera *Charitas* zawarte są rysy modernizmu, a więc rodzącego się buntu przeciw naturalizmowi w dążeniu do ekspresjonizmu. Nie był to program samego Żeromskiego, który zachowywał do niego wyraźny dystans.”, por. także, *Barwa w pejzażach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Klucze do Żeromskiego*, dz. cyt., s. 177. Inna wersja uwodziciela – artysty, który staje się na jakiś czas żołnierzem, została opisana przez Żeromskiego w noweli *Pavoncello*.

uwodzicieli, gustuje w kobietach zamężnych. Te, które go pociągają, nazywa „Cudo mężatkami” (Z, 210). Bohater opisywany jest przez Żeromskiego jako przedstawiciel mężczyzn „wypróbowanych w «sztuce zdobywania kobiet»” (Z, 207). W *Charitas* Śnica zostaje postacią pierwszoplanową. Jest żonatym mężczyzną, który we Włoszech spotyka ojca Xenii Granowskiej, Witolda Granowskiego, nawróconego łotra, przechowującego testament swojego zięcia. Ich potyczka – opisywany na wielu stronach konflikt ujawniający się od pierwszego spotkania²⁶⁸ w rozmowach, gestach, tonie głosu, przemyśleniach obu bohaterów – wypełni prawie połowę trzeciego tomu trylogii. Starcie protagonistów jest starciem melodramatycznym – takim, w którym siły dobra i zła są reprezentowane przez postacie emblematyczne. Granowski, bohater osadzony w roli reprezentanta dobra, eksponuje stałość, mądrość i uczciwość, Śnica – chaos, nihilizm, kłamstwo i oszustwo. W celu zdobycia testamentu Ryszarda Nienaskiego bohater uwodzi Isolinę, młodą służącą w willi De Granno, dziewczynę niezwykle ładną, której uroda niepokoi jej ojca, a także staje się źródłem wątpliwości Granowskiego, obawiającego się uwiedzenia i manipulacji ze strony przyszłych kochanek dziewczyny.

Żeromski, opisując rodzinę Isoliny, jej status materialny, zwraca uwagę, że pochodzi ona z biednej rodziny Donatic, w której pojawiają się pierwsze oznaki moralnego rozpadu – jej brat Cesare to oszust i włamywacz. Bohaterka przyjmuje na

²⁶⁸ W powieści spotykamy zdania i opisy podkreślające kontrastowo mądrość Granowskiego i demoniczność Śnicy, ujawniające się już w czasie ich pierwszego spotkania i krótkiej rozmowy. Śnica rozmawiając z Granowskim „cedzi słowa z bestialskim półśmiechem” (Ch, 30), wpatruje się w niego „sępimi oczyma” (Ch, 31), „sępie szpony zapuszcza w jego duszę” (Ch, 31), „jak gdyby wiedział jego myśli i tajne zachcenia” (Ch, 32). Granowski w czasie dyskusji ze Śnicą patrzy na niego „z uśmiechem” (Ch, 39), zachowuje się „cicho, spokojnie” (Ch, 39), mówi „łagodnie” (Ch, 32), ale jednocześnie ogarnia go uczucie strachu, wewnętrznego zimna i drżenia, ma ochotę schwycić za gardło adwersarza, lecz „jako człowiek istotnie mądry nie mówił nic, aż tamten głupi przestanie” (Ch, 32).

siebie obowiązek wychowania dwóch młodszych sióstr Inez i Yole, staje się filarem rodziny oraz obrończynią ładu, jak stwierdza narrator: „Isolina była niejako rozumem rodziny” (Ch, 25). W takim układzie uwiedzenie bohaterki jest częścią potyczki przeciwstawnych sił reprezentujących konflikt moralny, wyznaczony przez rozum, porządek, także porządek duchowy, z drugiej zaś wyrachowanie, deprawację, instynkty erotyczne i oszustwo.

Początkowo o sposobie działania protagonisty nie decydują wyłącznie względy erotyczne, ale bohater nie zna i też nie próbuje innych możliwości. Śnica uwodzi Isolinę w celu wykorzystania jej pomocy do wykradzenia i podrobienia testamentu Ryszarda Nienaskiego. W opisie bohatera wyeksponowane są elementy wyrażające jego diaboliczność²⁶⁹, kolorystyka ubioru i sposób poruszania postaci podkreślające atmosferę strachu i zagrożenia – po willi De Granno porusza się chodząc w cieniu: „Postać jego ginęła w mroku” (Ch, 78). Demoniczne elementy kreacji bohatera sygnalizują bunt wobec istniejącego porządku. Uwodziciel dokonuje zamachu na moralne uniwersum, symbolizowane przez Isolinę, dla której, od momentu uwiedzenia, świat ujawnia swoje mroczne, zwierzęce oblicze:

Nie pomagały teraz ślepe, szalone, ekstatyczne modlitwy. Bóg stał się głuchy, nieczuły, groźny, w straszliwej ciekawości wyciekający. W upalne dni, w parne noce miotła się po swym pokoju jak dzikie zwierzę, importowane z innego kraju, z obcego dla tych miejsc świata. (Ch, 91)

Doprowadzenie ofiary do stanu poddaństwa, zależności psychicznej i fizycznej jest częścią sposobu działania Śnicy: „Wiedział, na przykład, że Isolina musi mu być powolna, i to w taki sposób, jaki on za właściwy uzna” (Ch, 82). Bohater cha-

²⁶⁹ Por. P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 33: „Zdrada jest wersją szatana. Diabeł musi być w pełni spersonalizowany, łotr charakterystycznie pokazany, w postsakralnym uniwersum, w którym osobowość jest efektywnym wehikułem transindywidualnej wiadomości”.

rakteryzowany jest w kategoriach manichejskich²⁷⁰, ujawnia się jako zły demiurg, doprowadzający do konfrontacji seksualnej w zasadzie nie tyle z powodu własnych żądz, co w formie aktu zemsty na podopiecznej Granowskiego, przenosząc w ten sposób nienawiść do ojca Xeni na deprawację młodej bohaterki:

Kiedy pan Granowski wyjechał do Florencji, Śnica najbardziej był podjudzony od diabła szału. Wściekłość z racji niepowodzenia trzeba było ukoić czymś dostojnym. Czatował na Isolinę to tu, to tam, w dzień i nad wieczorem. Im więcej znajdował przeszkód w spotkaniu z nią sam na sam, tym niecierpliwsza stawała się jego żądza. Wreszcie popadł w stan pasji ślepej, niewstrzymanej i na nic nie bacznej. Przemierzał korytarze i schody bezcelowymi krokami, zaglądał do mieszkania lub wybiegał nad morze, pędzony przez jedno wciąż pragnienie. (*Ch*, 109).

²⁷⁰ Więcej o wątkach manichejskich w twórczości Żeromskiego: H. Ratuszna, *Aryman mści się – literacka antropologia Żeromskiego na tle dyskursów epoki modernizm*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego...*, s. 233-235, a także W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 291. Wyobrażenia Żeromskiego, na co zwracali uwagę liczni badacze, ma charakter spolaryzowany, skontrastowany i antytetyczny. Jak zauważył S. Baley, w pracy *Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczej*, Warszawa 1936: „Jest rzeczą prawdopodobną, że napięcie dynamiczne, powstałe ze współistnienia przeciwstawnych biegunów, pobudzało siłę twórczą Żeromskiego niejednokrotnie i tam, gdzie świadoma refleksja nie była czynna. Sądzę nawet, iż możemy powstanie niektórych dzieł Żeromskiego pojąć jako wynik tendencji do zespolenia takich dwu sprzecznych biegunów, narzucających się świadomości równocześnie z tą samą siłą i wyrazistością.”, s. 101. A. Hutnikiewicz określi bohaterów powieści Żeromskiego jako jednostki o „bardzo silnej świadomości dysharmonii i rozdziwienia natury ludzkiej”, A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, dz. cyt., s. 326. Oprócz tej polaryzacji badacze zauważyli, że oświetlenie problemów w prozie Żeromskiego odbywa się w „dramatycznym napięciu konfliktów, w konsekwencjach ostatecznych, w przeżyciach uczuciowych przebiegających w najwyższym natężeniu gwałtowności”, H. Markiewicz, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 13.

Odczucia zdominowanej bohaterki są podobne do uczuć Ewy Pobratyńskiej. Ewa w rozmowie z matką wyznaje, że pamięć o Łukaszu na zawsze zostanie w jej sercu: „Choćby bił, choćby mię kopał nogami, choćby mię włóczył za włosy po ziemi – będę go całowała po rękach, po nogach, będę go wielbiła do ostatniego tchu” (*Dg*, I 119)²⁷¹. Oddając się Śnicy całkowicie, nie tylko cielesnie, ale i psychicznie, Isolina nie myśli o swoim działaniu jak o przestępstwie, kradzież nie jest dla niej czymś złym, a tylko możliwością usatysfakcjonowania mężczyzny, którego pokochała, nie wiedząc, że jest dla niego jedynie przedmiotem manipulacji²⁷².

Autor *Charitas* w swojej prozie pokazuje nie tylko uwiedzione kobiety, ale też i ich rodziny, a szczególnie te, w których kryzys jest maskowany rutynową manifestacją powtarzanych praktyk religijnych²⁷³. W rodzinach postawionych w sytuacji próby, spotkania z uwodzicielem, często występują osoby wierzące²⁷⁴. W przypadku rodziny Isoliny należy do nich jej ojciec wspomnia-

²⁷¹ P. Ricoeur analizując mit adamicki zauważył: „Prześledzenie do końca intencji zawartej w temacie węza każe wnosić, że człowiek nie jest absolutnie zły, że jest zły w sposób wtórny, zły przez uwiedzenie; nie jest Złym (jak to rzeczownik oddaje), lecz jest zły (co oddaje się przymiotnikiem); staje się zły jakby przez opaczne uczestnictwo, opaczne naśladownictwo, przez akceptację źródeł zła, które autor opowieści biblijnej odmalowuje na kształt zwierzęcej przebiegłości. Grzeszyć to ustępować”, tegoż, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 245.

²⁷² Stąd też określenie Isoliny przymiotnikiem „bohaterska”, jak czyni to A. Grzymała-Siedlecki, wydaje się być niefortunne, tegoż, *Sens i artyzm „Charitas” Żeromskiego*, [w:] *Ludzie i dzieła. Wybór pism*, red. A. Okońska, wstęp J. Krzyżanowski, Kraków 1967, s. 239. (Pierwodruk „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa 1919, nr 50-52.

²⁷³ W *Dziejach grzechu* manifestująca swoją wiarę, przedstawiana ironicznie przez pisarza matka Ewy Pobratyńskiej, nie uchroni córki od skutków uwiedzenia, ale jej wiedza i umiejętność obserwacji, a także przewidywanie wydarzeń pozwalają na ujawnienie planów Łukasza wobec córki.

²⁷⁴ Dzieje się tak w przypadku rodziny Ewy Pobratyńskiej.

nej Berto Donati, ubogi sprzedawca gazet z Florencji, modlący się w kościele św. Moniki²⁷⁵. Czyn córki jest dla niego zamachem na całą rodzinę, na podstawy wiary, cementujące rodzinę mimo jej dysfunkcyjności, kamuflujące pierwsze wtargnięcie zła (przestępstwa Cesarego) w jej krąg. Stan zdrowia Berta pogarsza się wraz z rozwojem planów złodziejskiego postępu córki, a ulega załamaniu bezpośrednio po jego dokonaniu²⁷⁶. Postępująca choroba ojca, jego śmierć, ujawnia istnienie ukrytego porządku, ponieważ wyzwala w Isolinie poczucie winy, silniejsze niż rozbudzone, erotyczne emocje. Aksjologiczna polaryzacja czynu bohaterki, czytana w ramach melodramatyzmu, sygnalizowana jest w sposób pośredni, przez znaki i wydarzenia występujące synchronicznie. Konflikt, w jakim uczestniczy Isolina, może być dla niej samej niezrozumiały, ale kara spotykająca jej rodzinę stanowi rezultat zamachu uwodziciela na tradycyjny porządek.

Diaboliczny charakter Śnicy, tamowane wcześniej sadyistyczne skłonności bohatera zostaną ujawnione w czasie wojny. Bohater zostaje oficerem w wojsku austriackim, znajdującym upodobanie w krzywdzeniu ludzi. Jest uwodzicielem, ale sam również zostaje wystawiony na próbę, bo jego żona staje się

²⁷⁵ Modlitwy starego Berto są dla niego formą pocieszenia i obroną przed złem: „Często, niemal bez przerwy powtarzane modlitwy z żarliwością, która przeistaczała się w zaciekły wewnętrzny szloch, w namiętny krzyk, niweczyły ów straszliwy obraz życia jako siedlisko złego, gniazda mocy szatana” (*Ch*, 53.)

²⁷⁶ Podobna paralela występuje w *Wiernej rzece*. Ojciec Salomei Brynickiej umiera w czasie inicjacji erotycznej córki: „Podwójnie, potrójnie, po tyśiąckroć wielkie było jej cierpienie, gdy zestawiała daty i przekonała się, że ojciec dogasał w samotności wówczas, kiedy ona oddała się kochankowi. Umierał w tym czasie czy w pobliżu owej nocy niezapomnianej, kiedy ciężka i niewolę nakładająca wydawała jej się ojcowska miłość. Zmartwiała, bez łez w oczach, biegła teraz rozkwitłymi polami do tego domu. Krzyk bóleści wydzierał się z jej ust. I oto nagle – tym większą, straszliwszą, jedyną i bezgraniczną zapalała do kochanka miłością” (*Wr* 123).

obiektem młodzieńczej fascynacji Włodzimierza Jasiołda²⁷⁷, oczarowanego i zafascynowanego starszą od niego, nieszczęśliwą kobietą. I chociaż Śnicowa ma coraz większe przekonanie o zmarnowaniu swojej młodości u boku męża-sadysty, którego się boi i którego nie ceni, do jej erotycznego zbliżenia z Jasiołdem nigdy nie dojdzie. Żeromski sugeruje, że ponad sferą erotyczną istnieje domena miłości idealnej, znacznie ważniejszej niż reprezentowane przez Śnicę (ale też Pochronia, Łukasza Niepołomskiego, Szczerbica) instynkty erotyczne²⁷⁸. I chyba też na tym polega zwycięstwo Celine Śnicy i młodego Jasiołda, że w otoczeniu pełnym wojennego zezwierżenia i zatracenia ludzkich pierwiastków humanitaryzmu i uniwersalizmu, dla nich ważniejsze są uczucia wyższe, wolne nie tylko od ograniczeń wynikających z małżeństwa, ale przede wszystkim od słabości. Miłość wyższego rzędu zostanie więc ukazana w sytuacji, w której charaktery oraz gesty zostają zamrożone, stając się reprezentacją porządku moralnego:

Zaczął patrzeć w jej oczy, patrzeć z głębi swych ciemnych nocy, zza nieudźwignionej tęsknoty swych ciężkich dni. Nieziemskiego doznał szczęścia, gdy oczy jej pojęły mowę jego oczu, gdy zatęnęły w jego oczach na nieskończoną jednostkę czasu. Uśmiech szczęśliwy, razem i żalony wpłynął na jej usta (...). Powiedzieli oczyma wszystko, wyraźniej niż słowy i uczynkiem, o rozkoszy

²⁷⁷ Prototypem tej postaci był wymieniony w książce Żeromskiego *Snobizm i postęp* Włodzimierz Fryderyk Konieczny (1886–1916), artysta i żołnierz legionów, a także ojciec chrzestny córki Żeromskiego.

²⁷⁸ W. Gutowski zauważył, że „Żeromski włączał obrazy charakterystyczne dla mitu Androgyne w opis konkretnego doświadczenia seksualnego. Niemal każdy akt miłosny czy urokliwe spojrzenie podnosił do rangi symptomu nadnaturalnego zjednoczenia”, tegoż, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt., s. 284. Kwestią dosyć sporną wydaje się jednak stwierdzenie, że „niemal każdy akt miłosny” można rozpatrywać w ramach „syntezy młodopolskich mitów miłości”, szczególnie jeśli będziemy badać te, dominujące przemocą, której nie brak na stronach prozy Żeromskiego, z gwałtem na Helenie de With w *Popiołach*, czy scenami orgii w *Dziejach grzechu* włącznie.

wzajemnego upodobania w sobie, wstąpili w dusze swe i oddali sobie – dusza duszy – uścisk pozdrowienia i uśmiech pożegnania pocałunek ducha duchowi w wieczystym rozłączeniu. Zdawało im się wtedy, że objawszy się płyną samowtór, kiedyś po wiekach wieków, gdzieś u Boga w niebie (...). Szczęście wstąpiło do serca Jasiołda i szczęście wstąpiło do serca pani Celiny w tej minucie gorzkiego rozstania. Dowiedzieli się prawdy i w bezsłownym milczeniu zaprzysięgli się na te prawdę przed jakąś wszechmocną siłą. (*Ch*, 245–246)

Obok fascynacji ciałem bohaterom towarzyszy świadomość grzechu²⁷⁹, związana z doznaniem przyjemności. Wielokrotnie spotykamy w twórczości autora *Dziejów grzechu* negatywne skutki doświadczenia erotycznego. Kapłan rozmawiający z Ewą Pobratyńską w świątyni mówi, że „Przyczynę grzechu stanowi rozum i wola. Dalszą, wewnętrzną przyczynę stanowi wyobraźnia i pożądlivość” (*Dg*, I 25). Platoniczny związek bohaterów z *Charitas*²⁸⁰ jest uczuciem spełnionym na innym, wyższym poziomie, zwycięstwem Boskiego pierwiastka miłości, zgodnie ze zdaniem napisanym przez św. Tomasza i wykorzystanym przez Żeromskiego w powieści: „Charitas non est aliquid creatum in

²⁷⁹ Badacze prozy Żeromskiego wielokrotnie zwracali uwagę na fakt, że miłość fizyczna jest w jego powieściach opisywana ambiwalentnie: „Miłość jest u niego często źródłem klęski i śmierci, a zwłaszcza słabości i upodlenia. Bohaterowie Żeromskiego widzą w miłości groźnego wroga, zasadzkę, której należy się wystrzegać. Odsuwają ją od siebie jako przyczynę słabości, jako przeszkodę na drodze do czynu. Motywom miłosnym towarzyszy często duszna atmosfera hańby”. Cyt. za: C. Backvis, *Myśli cudzoziemca o Żeromskim...*, dz. cyt., s. 334. Na pesymistycznym rozumieniu miłości przez Żeromskiego zaważyła również lektura pism Schopenhauera.

²⁸⁰ Odczucie miłości wyzbytej doświadczenia cielesności całkowicie odmieni dalsze postrzeganie świata przez Jasiołda: „Sprawa tak codzienna i prosta jak rozstanie się zakochanego młodzieńca z piękną mężatką stała się przecież wielkim nieszczęściem Jasiołda. W koszarach, w wagonie kolejowym, w marszu, w obozie, wszędzie gdziekolwiek był przymierał z żalu, żył jakby w chmurze bezkształtnej, bezbrzeżnej, pełnej niewysłowionej odmiany” (*Ch*, 247).

anima, sed est ipse Deus”²⁸¹. Ostatnie spotkanie Celiny Śnicy i młodego Jasiołda, ich wymiana spojrzeń²⁸², to idealne spełnienie miłosne. Ujawnia ono sacrum („gdzieś u Boga”) w rzeczywistości zdesakralizowanej²⁸³. I właśnie dlatego w *Charitas* Żeromski ocali przed zdradą małżeńską młodego skauta Włodka Jasiołda, młodzieńca o znikomej wiedzy erotycznej, ale o duszy czystej i kochającej.

5. Podsumowanie

Bohaterowie wielu utworów Żeromskiego egzystują w formach liminalnych²⁸⁴, granicznych, w sytuacjach między różnymi strukturami²⁸⁵. Są to postacie mierzące się z nowoczesnymi problemami, jak kryzys wiary, destrukcja tradycyjnych zachowań w zakresie miłości, anomia rodziny i przyjaźni, brutalizacja życia erotycznego, brak zakorzenienia wyrażający

²⁸¹ Por. rozważania Z. Dębickiego dotyczące tego cytatu: Z. Dębicki, *Charitas*, „Dziennik Polski” 1919, nr 116-118, opublikowane S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski...*, dz. cyt., s. 462.

²⁸² Jak zauważył Brooks, częścią estetyki melodramatyczności jest dramatyzacja ludzkich spotkań i myśli: „każdy gest, nawet frywolny i nieznauczający, może się wydawać pełen emocji w związku z konfliktami między światłem a ciemnością, zbawieniem i potępieniem, gdzie każde ludzkie cele i wybory życia są finalnie mało powiązane z powierzchnią rzeczywistości i z sytuacją (...)”, P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 5.

²⁸³ Por. M. Wojtatowicz, *Biblia i człowiek w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001, s. 82-95.

²⁸⁴ Jak zauważył Rothenbuhler: „Zmianie władzy musi towarzyszyć zmiana rytuału”, E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 68.

²⁸⁵ Dla Turnera liminalność jest sytuacją między strukturami. Por. V. Turner, *Pomiędzy (Betwix and Between): faza liminalna w rites de passage*, dz. cyt., s. 111.

się bezdomnością i poszukiwaniem domostwa, skazaniem bohaterów na wieczne podróżowanie, wygnanie, tułactwo. Postacie Żeromskiego nie dochodzą do żadnej postliminalnej struktury, nie współuczestniczą w jej tworzeniu ani w innych formach włączenia. Zatrzymują się w fazie ciągłej potencjalności, w wiecznym przejściu, w zawieszeniu spowodowanym separacją, odłączeniem od kontekstu, z którego wyszli. Stan liminalny kończy się najczęściej śmiercią głównych bohaterów: Nienaski zostaje zastrzelony, Ewa umiera od ran, Xenia Granowska na skutek choroby, Witold Granowski zostaje powieszony. Jeśli nie śmierć, to niewola czeka Piotra Rozłuckiego, śmierć wydaje się też być inwariantnym końcem pochodu Cezarego Baryki. Sfera liminalna, w której przebywają postacie, nie kończy się stabilizacją, dojściem, jest ciągłym procesem, progowością. Nie zostaje zachowany żaden porządek, wpływający na organizację życia bohaterów przed nastąpieniem kryzysu. Każda próba przywołania sensu, naprawy świata nie przynosi satysfakcji. W utworach Żeromskiego nie ma powrotu do form sprzed przemiany, do codzienności, która ukształtowała postacie przed ich wstąpieniem w fazę inicjacji, a przeobrażenie jednostki działającej pod wpływem różnych rytuałów nie dotyczy tylko jej samej, lecz ma również związek z całościową przemianą świata i otoczenia²⁸⁶.

W działaniach opisywanych w tym rozdziale bohaterów prozy Żeromskiego można zaobserwować kilka wyraźnie powtarzających się cech. Niepołomski, Szczerbic, Pochroń, Płaza, Śnica, ale i Tatiana Iwanowa, swoje potrzeby, popędy, upatrzone cele stawiają wyżej niż obowiązującą moralność czy światopogląd swoich ofiar²⁸⁷. To osoby atrakcyjne fizycznie, jednakże ich pociągający wygląd zewnętrzny, maniery

²⁸⁶ C. Geertz, *Interpretacja kultur*, dz. cyt., s. 143.

²⁸⁷ Por. rozważania J. John, dotyczące inteligentnych łotrów w prozie Dickensa: tejsze, *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture*, dz. cyt., s. 145.

oraz świat indywidualnych wartości nie są zgodne z tradycyjnym ideałem *calos cagathos*. Omawiane postacie są zawsze aktywnymi, inteligentnymi indywidualistami²⁸⁸. Posiadają moc przywiązywania do siebie ofiar, posługują się kuszeniem i przemocą. Są bohaterami uwikłanymi w grzeszne namiętności, oszustwa, prywatne zemsty, gwałty i morderstwa. Nie respektują zasad współżycia społecznego (Łukasz Niepołomski), działanie Pochronia i Płazy wymierzone jest przeciwko kobiecie i porządkowi społecznemu, Tatiana występuje przeciwko budzącemu się w Piotrze „polskiemu duchowi”, dla Szczerbica liczy się tylko własne pożądanie, Śnica odda wszystko za majątek Nienaskiego. Żeromski nie analizuje wszystkich zachowań swoich negatywnych bohaterów, przedstawia ich niejako w czystym działaniu. W tym sensie można mówić o melodramatycznym schematyzmie, co oznacza, że prezentacja omawianych postaci jest skończona na etapie teatralizacji i dramatyzacji opisu wyglądu zewnętrznego, a aksjologia związana z ich osobami zostaje zarysowana już we wstępnej ekspozycji ich sylwetek.

Równie melodramatyczne są opisy działań postaci, które mają problemy z kontrolowaniem własnych namiętności; ich osobowość określona jest przez dialektykę ekspresji i powściągliwości. Uwodziciele w prozie Żeromskiego traktują swoje potrzeby i dążenia jako ważniejsze niż prawo, rodzina, zbiorowość. Dążąc do celu, którym nie musi być koniecznie uwiedzenie, agresywnie starają się te dziedziny zdominować, zanegować bądź zniszczyć. Rozpatrywanie omawianych postaci w ramach melodramatyzmu służy ocenie działań uwodziciela, ale też i jego kompromitacji oraz degradacji, ukazanie schematyczności zachowań bohaterów obniża bowiem wartość jego czynów, podważa zindywidualizowaną motywację i pozbawia tragiczności. Sprawia, że zło odmawia się wielkości.

²⁸⁸ Tamże, s. 11.

III

Helena Mniszkówna.

Melodramatyczne polaryzacje

W niniejszym rozdziale zostaną omówione elementy melodramatyczne w *Gehennie* i *Trędowatej*¹ Heleny Mniszkówny².

¹ Korzystam z wydań: H. Mniszkówna, *Trędowata*, t. I-II, Kraków 1989, H. Mniszkówna, *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, t. I-II, Kraków 1992. Dalej w tekście stosuję skróty *T* i *G* w kolejności z numerem tomu i strony w nawiasie.

² H. Mniszkówna-Tchórznicka (1878–1943) była autorką poczytnych romansów: *Trędowata* (1909), *Ordynat Michorowski* (1910), *Panicz* (1912), *Gehenna* (1914), *Czyciele szatana* (1918), powieści obyczajowych: *Pustelnik* (1919), *Verte* (1921), politycznych: *Sfinks* (1922), *Dziedzictwo* (1927), *Powojenni* (1929), zbiorów nowel: *Zaszumiły pióra* (1911), *Księżęta boru* (1912). Napisała także biografię cesarzowej Elżbiety: *Królowa Gizella* (1915).

Twórczość Heleny Mniszkówny przez wiele lat była marginalizowana w badaniach literackich. Najmocniejszym określeniem sformułowanym wobec jej dorobku, był sąd Juliana Krzyżanowskiego, który w swoim *Neoromantyzmie polskim* nazwał pisarkę „produktem jaskiniowej kultury literackiej”, cyt. za: tegoż, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1980, s. 300. Do złej sławy *Trędowatej* z pewnością przyczyniła się parodia tej powieści, zatytułowana *Na ustach grzechu*, która wyszła w 1922 roku spod pióra Magdaleny Samozwaniec. Dopiero artykuły zebrane w książce *Helena Mniszkówna* pod redakcją K. Stępnika i M. Gabryś (Lublin 2009), opracowania K. Dmitruka, M. Bujnickiej w sposób obiektywny starają się przyjrzeć fenomenowi pisarki. Więcej na temat biografii pisarki patrz: artykuły w wymienionym tomie, a także M. Bujnicka, *Prawdziwa i prawdopodobna biografia Heleny Mniszek*, [w:] H. Mniszek, *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, Warszawa 1989; T. Ka-

Są to utwory nazywane wymiennie „romansami” bądź „melodramatami”³. Pierwsze określenie w zestawieniu z treścią nie budzi wątpliwości: romans to „odmiana popularnej powieści, która zawiera treści adresowane przede wszystkim do kobiet, opierające się na wątkach erotycznych i dotyczące uczuć miłosnych”⁴. Do połowy XIX wieku romansem określano wszystkie polskie powieści, w których kładziono nacisk „na prezentację żywionych przez bohaterów uczuć, zgodnie z założeniem, że życie rządzone jest przez ich potęgę”⁵. Melodramatyzm z sukcesem stosowali inni pisarze przełomu XIX i XX wieku, chociażby Maria Rodziewiczówna⁶, która już od powieściowego debiutu, od opublikowanego w 1887 *Strasznego dziadunia* w swoich

lita, *Mniszkówna*, Londyn – Warszawa 1993, M. Bujnicka, hasło: ‘Mniszkówna Helena’, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 386-387.

- ³ J. Nowakowski utożsamia romans sentymentalny Młodej Polski z melodramatem, por. tegoż, *W kręgu źródeł polskiej literatury popularnej*, [w:] *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki, A. Horbowski, Rzeszów 1988, s. 261.
- ⁴ Cyt. za: A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003, s. 6. Romans, w którym tematyka oscyluje wokół różnie przedstawianej miłości, pojawił się już w opowieściach średniowiecznych i renesansowych, por. J. Krzyżanowski, *Romans polski XVI wieku*, Warszawa 1962, s. 15. W epokach późniejszych romans zostaje wzbogacony o odmiany rycerskie i pasterskie, w których dużą rolę odgrywa miłość idealna, zastępująca adorację religijną adoracją świecką, oraz miłość platoniczna. Z kolei, jak zauważył J. Bachórz: „Trudno sobie wyobrazić powieść dziewiętnastowieczną bez wątku romansowego”, cyt. za: tegoż, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] *Romantyzm a romanse*, dz. cyt., s. 123. Por. również tegoż, *Romans w powieści. Czyli o wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863*, [w:] *Romantyzm a romanse*, dz. cyt.
- ⁵ A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, dz. cyt., s. 21.
- ⁶ Jej powieści zostały już wnikliwie zbadane przez A. Martuszevską *Jak szumi Dewajtis...*, dz. cyt.

fabułach wykorzystuje melodramatyczne sposoby kreacji męskich bohaterów, pozbawionych strachu i wątpliwości herosów, łączących w sobie „wierność tradycji narodowej z ideami pozytywistycznymi”⁷, potrafiących kochać i cierpieć⁸.

Daty ukazania się obu analizowanych powieści (*Trędowata* została opublikowana w 1909 roku, *Gehenna* zaś w 1914), związane są z ważnymi przemianami i mechanizmami społecznymi pogłębionymi przez pierwszą wojnę światową, takimi jak unifikacja, procesy urbanizacyjne, narodziny wolnego rynku⁹. Literatura popularna zaczęła spełniać funkcję terapeutyczną, była ucieczką od wypełnionego problemami nowoczesnego świata. Pierwsze lata XX wieku, w czasie których nastąpił rozwój kultury masowej, zbiegły się z gwałtownymi przemianami, takimi jak rewolucja 1905 (rok dziania się akcji *Trędowatej*), wojna i odzyskanie niepodległości. Procesy modernizacyjne na początku wieku miały charakter masowy, objęły wielu ludzi, niezależnie od wykształcenia, a dostarczające sensacji życie w wielkim mieście wpłynęło na relacje między mężczyznami i kobietami, także

⁷ A. Martuszevska, *Wstęp*, do: M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, Wrocław 2005, s. XII.

⁸ Tamże, s. XIII. We wszystkich powieściach Rodziewiczówny bohater jest poddawany nieustannym testom. W *Strasznym dziaduniu* chodzi o wychowanie na praworządneho obywatela, w *Kwiecie lotosu* o nawrócenie złej postaci przez pozytywną bohaterkę. W *Pożarach i zgliszczach* czarny charakter zabija heroinę próbującą uratować męża i dziecko. Wymieńmy również *Macierz* z 1902 roku (historia prostytutki, która dzięki macierzyństwu wraca na drogę szlachetności) czy *Wrzos* (również z tego roku) o niezrealizowanej miłości w wielkim mieście. W innej powieści – w *Błękitnych*, będących, jak uważa Martuszevska pierwowzorem *Trędowatej*, Rodziewiczówna pokazała środowisko arystokratyczne.

⁹ Zagadnienie obecności tych zjawisk w literaturze omówili w swoich klasycznych pracach R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1964 i J. Prokop, *Z przemian ideowo-artystycznych w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970.

na sposób postrzegania kobiety¹⁰. Równocześnie ograniczeniu uległa tradycyjna, kulturotwórcza rola dworku szlacheckiego. Dla świata upadku różnych wartości, świata porewolucyjnego i zdominowanego wydarzeniami pierwszej wojny światowej, melodramat wydawał się idealną formułą prezentującą istnienie wyraźnej opozycji między dobrem i złem oraz propozycję moralnego uniwersum w chaotycznym otoczeniu.

Popularność romansu¹¹ na przełomie XIX i XX wieku w literaturze powszechnej wynika, jak zauważył Nicholas Daly, z prężnego rozwoju kultury masowej oraz podobieństwa konkretnych form literatury popularnej do aktywności społeczno-cywilizacyjnej Europejczyków na początku wieku. Przykładowo opowieści o wampirach (m.in. *Drakula* Brama Stokera) związane były z XIX-wiecznym powrotem do narodowych źródeł, legend i podań, romanse egzotyczne stanowiły po części literacki refleks ówczesnego kolonializmu, a na opowieści o mumiach wpłynęły odkrycia archeologiczne¹². W utworach początku XX wieku następuje odejście od sentymentalnego wzorca romansu, można w nich zaobserwować rezultaty zabiegów pokazujących przełamywanie różnic stanowych, nastawionych na postulaty

¹⁰ M. Bujnicka, *Bohaterki romansu popularnego. Z zagadnień konstrukcji*, [w:] *Postać w dziele literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982, s. 71.

¹¹ Zmiany w zakresie znaczenia terminu „romans” na przełomie XVIII i XIX wieku opisuje A. Witkowska, *Wstęp*, [w:] *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971, s. XV-XVI. Por. także klasyczną pracę S. Tarnowskiego *Romans polski w początku XIX w.*, Kraków 1871.

¹² Por. N. Daly, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle. Popular Fiction and the British Culture*, Cambridge 1999, s. 24. Inne teorie romansu rozpatrują jego strukturę przykładowo jako „prezentację ideologii grup rządzących i konserwatywnych zajmujących się imperializmem i kolonizacją”, cyt. za: N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge 1976, s. 57; F. Jameson z kolei zauważył, że „romans jest progresywny wobec konserwatywności charakterystycznej dla realizmu”, cyt. za: F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1981, s. 104.

emancypacyjne (powieści Hedwig Courths-Mahler), prezentowanie przez rozbudzone erotycznie dziewczęta (*Dzikuska* Ireny Zarzyckiej) oraz wprowadzanie do fabuły powieści niezależnych, odnoszących zawodowe sukcesy pracujących kobiet (utwory Tadeusza Dołęgi-Mostowicza). Rejestracja problemów socjalnych świata zewnętrznego w romansach oraz wpływ naturalizmu zaowocowały umocnieniem roli schematów melodramatycznych, jak pisze Martuszevska, romanse przybierają „formę melodramatu”¹³.

Przenikanie się romansowości i melodramatyizmu w literaturze można zauważyć na przykładzie schematyzacji postaci, przewidywalnej fabuły¹⁴, nastawienia na niewyrobionego literacko czytelnika¹⁵. Powieściowy melodramat i romans opisują świat spolaryzowany, w którym następuje przeciwstawienie sfery idealnej i realnej, a także wpisanie ludzkiego działania w rytmy natury i mitu. Utwór melodramatyczny tworzy odrębny katalog charakterów¹⁶, ma także swoją filozofię, w której, jak pisze Józef Nowakowski:

(...) życie ludzkie jest wiecznym oczekiwaniem na niespodziankę, na przypadek, na tajemnicze (przychylne bądź nieprzychylne) zrządzenie losu. Los spełnia się zazwyczaj w nagłej, nieoczeki-

¹³ A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, dz. cyt., s. 37. W innym tekście tej autorki, zatytułowanym *Wniebowzięcie heroiny*, badaczka nazywa *Trędowatą* „romansem typu melodramatycznego”, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 76.

¹⁴ Z eposów Homera romans zaczerpnął odroczenie i opóźnienie fabuły, traktowane jako konstytutywny składnik narracji. Romans jest gatunkiem wcześniejszym niż melodramat, ponieważ narodził się w formie poematu narracyjnego w XII wieku we Francji, por. B. Fuchs, *Romance*, New York 2004, s. 22.

¹⁵ Por. M. Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick 1996, s. 15; T. Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for woman*, New York 1982, s. 11.

¹⁶ W melodramacie i w romansie można wyróżnić cztery główne typy postaci: herosa, anioła, demona zła i kobietę fatalną, A. Martuszevska, *Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury?*, [w:] „*Ta trzecia*”..., dz. cyt., s. 17.

wanej, osnutej tajemnicą i metafizyką, wielkiej miłości. Właśnie taka niezwykła miłość jest w popularnym romansie owym wyczekiwaniem, wielkim darem bogów, który szaremu życiu bohaterów nadaje głęboki sens. Miłość bardzo często kończy się tak, jak się poczęła: gwałtownie, tajemniczo i niespodziewanie. Zbrodnia, choroba, nieszczęście, śmierć niweczą wielkie szczęście w momencie, gdy wydawało się pełne i trwałe (...). Kryzys cywilizacyjny i kulturowy, utrata wiary w sens życia oraz dekadencja są bezpośrednim źródłem tragicznej i melodramatycznej koncepcji życia, na które pada „cień tajemnicy”. W monotonii egzystencji i niewiary melodramatyczna „filozofia przypadku” staje się jedyną i pożądaną nadzieją¹⁷.

Podstawową zasadą melodramatyizmu jest moralna polaryzacja. Antyteza dobra i zła przedstawiona w aksjologicznie spetryfikowanych obrazach. Sfera dobra w *Trędowatej* związana jest z charakterystyką bohaterki, zawierającą w sobie elementy hagiograficzne. Przedstawiając zło, Mniszkówna sięga do estetyki powieści gotyckiej, a konkretnie do melodramatu grozy, w którym istotną rolę odgrywają konstrukcje labiryntowe. Dialektyka tych elementów zostanie poddana szczegółowej refleksji.

1. Świętość i histeria. *Trędowata*

Wydana w 1909 roku powieść Heleny Mniszkówny uważana jest za arcydzieło kiczu¹⁸. Zgłębiając tajniki popularności *Trę-*

¹⁷ J. Nowakowski, *W kręgu źródeł polskiej literatury popularnej*, dz. cyt., s. 261-262.

¹⁸ M. Wańkiewicz zauważył, iż „*Trędowata* jest kiczem, którego powodzenie czeka jeszcze na swego badacza i socjologa”, *W szrankach o Mniszkównę*, [w:] *Karafka La Fontaine’a*, t. I, s. 501, Por. R. Handke, *Estetyka nadmiaru w dziele literackim – logiczna strategia kiczu*, [w:] *Helena Mniszkówna*, dz. cyt.

*dowatej*¹⁹, krytycy i badacze²⁰ zauważyli, iż „wystrzeliła [*Trędowata* – przyp. M.K.] tak wysoko i bujnie, ponieważ udało się

¹⁹ Naczelną formułą modyfikującą fabułę *Trędowatej* jest występujący zarówno w literaturze popularnej, jak i arcydzielnej schemat Kopciuszka, związany z silną pozycją mężczyzny w społeczeństwie patriarchalnym, por. A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, dz. cyt., s. 7, a także s. 24: „Relatywnie silniejsza społecznie pozycja mężczyzny w społeczeństwie patriarchalnym przyczynia się do szczególnej popularności schematu Kopciuszka, jako osnowy wątku romansowego, zarówno w literaturze zaliczanej do wysokoartystycznej, jak i w popularnej...”. Sprowadzanie całej konstrukcji Stefci do literackiego wzoru Kopciuszka jest dla S. Siekierskiego znacznym uproszczeniem: „Po pierwsze Stefcia wywodzi się z rodziny szlacheckiej, a więc formalnie jest równa pod względem prawnym z Michorowskimi, po drugie kocha Waldemara nie w celu zdobycia pozycji, ale jest to głęboka miłość do mężczyzny pięknego, szlachetnego, znajdującego wielki świat i jego prawa”, S. Siekierski, *Próba antropologicznej analizy poczytności „Trędowatej”*, [w:] *Helena Mniszkówna*, dz. cyt., s. 164. Według Siekierskiego sukces *Trędowatej* wynikał z osadzenia w stereotypach początku XX wieku. Jak zauważa M. Bujnicka, początkowo pisarze starszego pokolenia, jak E. Słoński, W. Gomułicki, A. Lange, ocenili powieść życzliwie, badaczka wymienia również wady tekstu: „Modernistyczna maniera: emocjonalizm, nadmierna ozdobność języka, barokowa składnia, afektowana hiperbolizacja treści i formy, niekiedy irytuje kiczowatością, a nawet śmieszki. Mniszkówna komponując ów „dramat z wyższych sfer” miesza różne porządki semantyczne i pragmatyczne. Ta eklektyczność przywoływanych tradycji wpisuje romans w obieg popularny. Skonwencjonalizowana fabuła (obiegowe motywy i wątki), stereotypowe postaci, wzór uczuciowości sentymentalno-romantycznej połączony z pozytywistycznym modelem obywatela-patrioty i młodopolskie klisze językowo-stylistyczne złożyły się na baśniowość, a właściwie mityzację świata przedstawionego. Nie wiadomo, jak dalece ten efekt finalny był zamierzony, ale w nim trzeba szukać odpowiedzi na pytanie o tajemnicę sukcesu *Trędowatej*”, cyt. za: *Trędowata*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 612-613.

²⁰ Wyróżniającą cechą pisarstwa Mniszkówny są niezwykle rozbudowane, wielostronicowe, zamieszczane w każdej jej powieści opisy. Hajota twierdziła, że najważniejsze w *Trędowatej* jest to, aby: „(...) czytelnik przepłynąwszy przez oceany stylowych upustów dowiedział się, iż arystokracja niechętnym okiem patrzy na małżeństwa księżąt – ordynatów,

jej dotrzeć do urodzajnych, a sięgających nadzwyczaj głęboko, pokładów baśni i mitów”²¹, z których najważniejszymi są kolejno: platoński mit o Androgyne, mit o Tristanie i Izoldzie, mit Don Juana. Porównywano utwór Mniszkówny do *Antygony*²² Sofoklesa i innych antycznych dramatów. Teresa Walas pisała, że Mniszkówna „posłużyła się schematem tak uproszczonym i kategoriami tak ogólnymi, że jawny banał przeistoczył się w mitologię”²³. Szukając uniwersalnych wartości w powieści Krzysztof M. Dmitruk zauważył, że w *Trędowatej* „Rytuał i styl wyparły spontaniczne zachowania. Świat postrzegany jest, jako elitarny teatr”²⁴, a opisy przestrzeni, scenografia:

ostatnich potomków znakomitych rodów z nauczycielkami...”, Hajota (właśc. Pajzderska-Rogozińska Helena Janina), cyt. za: T. Kalita, *Mniszkówna*, Londyn – Warszawa 1993, s. 24. Także A. Strzelecki w swojej recenzji powieści w „Sfinksie” (1909, nr 7), zauważył, że jedną z wad pisarstwa Mniszkówny jest rozwlekłość i gadatliwość. Wszyscy krytycy zgodnie podkreślali, że książki autorki *Trędowatej* są zbyt drobiazgowo w opisach, rozwlekłe i nieautentyczne. Jak zauważyła A. Martuszevska: „(...) Tekstem służącym jako zachęta do czytania romansu jest opis”, który „staje się wartością samą w sobie”, A. Martuszevska, *Opowiadanie i opis w strukturze powieści popularnej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna”, red. J. Kolbuszewski, T. Żabski, t. 3, Wrocław 1991, s. 10-13.

²¹ Z. Brzuchowska, *Wartości zdegradowane. (Z problematyki powieści popularnej dla kobiet)*, [w:] *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki, A. Horbowski, Rzeszów 1988, s. 223. Więcej o mitach w literaturze Młodej Polski: H. Floryńska, *Horyzont mityczny Młodej Polski*, Wrocław 1980.

²² Z. Brzuchowska, *Wartości...*, dz. cyt., s. 230-231. Autorka zauważa, że zarówno w *Antygonie* i w *Orestei*, jak i w *Trędowatej* przez bohaterkę przemawia zasada wszechogarniającej miłości oraz walka „dwu przeciwstawnych zasad matriarchalnej i patriarchalnej”, a podobieństwa powieści do wielu różnych utworów, pozwalają autorce wyciągnąć dosyć odważny wniosek, że „Mniszkówna dotarła do źródeł melodramatu, który zbliżając się i do tragedii, i do komedii, sytuuje się niejako pośrodku”, tamże, s. 236.

²³ T. Walas, *Postówie do H. Mniszkówna, Trędowata*, t. II, Kraków 1989, s. 309.

²⁴ K.M. Dmitruk, *Historia i melancholia (Polityka w „Trędowatej” Heleny Mniszek)*, [w:] *Z problemów aksjologii literatury i kultury popularnej*.

(...) ma zapewne oswajać czytelnika z przedstawioną rzeczywistością. Ekskluzywność jest tu nie tylko strukturalną cechą bytu, ale także źródłem jego urody. Wyłączenie i sublimacja stanowią podstawę uznawanych wartości. Piękno ma swoją arystokratyczną genealogię i wypływa z kulturowo nobilitowanych źródeł. Porządek społeczny łączy się więc z kosmicznym ładem – jest odwieczny, powszechny i estetycznie atrakcyjny²⁵.

Główną bohaterkę Stefanię Rudecką²⁶, (której losy są na tyle utrwalone w polskiej kulturze popularnej, że nie trzeba ich tu streszczać), poznajemy w czasie wschodu słońca, w pałacu w Słodkowcach, w otoczeniu ogrodowych kwiatów. Jest to zgodne z estetyką melodramatu, nakazującą pokazanie młodej dziewczyny w przestrzeni zamkniętego domostwa lub ogrodu. Topos zamknięcia miał sygnalizować czytelnikowi niepokój, symbolika solarna zaś przysłać zmiany zachodzące w pozornie ustabilizowanym życiu bohaterki, przebywającej w pałacu w charakterze nauczycielki szesnastoletniej Luci. Do Słodkowic trafiła ona po próbie uwiedzenia przez Edmunda Prątnickiego. W prezentacji Rudeckiej brak cech negatywnych, na początku utworu wspomina się jedynie o tym, że ma ona głowę „nieco ro-

Prace ofiarowane Józefowi Nowakowskiemu, red. S. Siekierski, Rzeszów 1996, s. 156.

²⁵ Tamże, s. 158.

²⁶ Rudecka jest osobą uzdolnioną muzycznie, muzyka pełniła w tradycyjnej melodramie rolę niezwykle istotną, sugerowała łączność ze sferą idealną, zdradzała wewnętrzne przeżycia postaci, wyzwalała emocje odbiorcy: jak zauważyła W. Krzezińska: „Muzyka może być więc uzdrowicielką, symbolem «klucza do serca», może jednak odkrywać utajone, nieznanne dotąd tajemnice psychiki (...). W *Tředowatej* zaś muzyka odgrywa rolę kluczową: Steficia Rudecka nie tylko dlatego zyskała uznanie ciotki Waldemara, że mówiła po francusku z bezbłędnym akcentem, lecz przede wszystkim dzięki swemu talentowi pianistki. (...) Helena Mniszkówna wiele wzorców zaczerpnęła z *Lalki* nawet w dziedzinie wątków. Odwracając zaś sytuację, czyli istotą «o niższej kondycji» czyniąc kobietę, wyzyskała także ulubione wątki ludowej i jarmarcznej opowieści”, W. Krzezińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, dz. cyt., s. 52-53.

mantyczną i egzaltowaną” (*T*, I 8). Ta uwaga zdradza przyczynę przyszłej śmierci, bohaterka umiera na skutek rozstroju nerwowego, wywołanego plotką, spiskiem i towarzyską obmową.

W typowy dla melodramatyzmu sposób w fabule *Trędowatej* występują nawiązania do wartości transcendentnych, zamaskowanych warstwą powieściowego realizmu²⁷. Ujawniają się one przez elementy symboliczne, znaki i symbole sygnalizowane w planie fabuły m.in. przez opis wyglądu postaci. W *Trędowatej* najważniejszym znakiem wyższego porządku jest postać głównej bohaterki, a jej opis podlega sakralizacji w całej powieści. Od pierwszych stron utworu aż po sentymentalną śmierć Stefcia jest charakteryzowana jako osoba święta, anielska²⁸. Uświęcenie to zmierza do, zgodnie z estetyką melodramatyczną, pokazania postaci jako *summy* wizualnych znaków o dużym zabarwieniu emocjonalnym. Dlatego istotny w charakterystyce protagonistki jest jej biały strój²⁹, a sama Rudecka jest w *Trędowatej* charakteryzowana przez wyobrażenia o charakterze hagiograficznym, zakorzenione w nieświadomości zbiorowej. Dominantą deskrypcji bohaterki jest jej podobieństwo do Marii Magdaleny. Stefcia to „postać magdaleniczna”, „rozumiana, jako sumaryczne połączenie w jednej bohaterce kilku historycznych postaci nowotestamentowych”³⁰. Przywołajmy fragment,

²⁷ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 5.

²⁸ A. Martuszevska pisze o podstawowych postaciach romansów Rodziewiczówny: Herosie, Demonie, Aniele i Kobiecie Fatalnej, więcej: tejże, *Jak szumi Dewajtis?*, dz. cyt., s. 189.

²⁹ Por. J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 100.

³⁰ Por. E. Jakiel, *Marii Magdaleny portret religijny*, [w:] *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia*, Gdańsk 2007, s. 193. Więcej na temat Marii Magdaleny w literaturze Młodej Polski przykładowo D. Trzeźniowski, *Portret „wielkiej miłośnicy”. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000; tegoż, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001, zwłaszcza s. 141-143; G. Legutko, *Młodopolski*

w którym imię świętej pojawi się aż trzy razy. Ordynat podziwiał obrazy w swoim zamku:

Nagle zatrzymał się. Jeden duży obraz, już zblakły ze starości, przedstawiał jakąś scenę religijną. Z boku stała odwrócona profilem Maria Magdalena. W niebieskiej opończy, z przewiniętym dookoła szyi białym welonem, miała rozpuszczone długie włosy i ślicznie rzeźbione rysy. Oczy pełne wyrazu ocieniały bujne, ciemne rzęsy i regularne łuki brwi. Cała postać miała w sobie dużo powagi, lecz i ślicznej zalotności. Waldemar patrzył długo i usta drgały mu nerwowo. – Stefcia... – wyszeptał. A po chwili znowu: – Bajecznie do niej podobna. Ten sam typ. (*T*, I 371)

Bohater świadomy jest uroku dziewczyny: „Czuł, że w tym korytarzu postać Magdaleny będzie go przykuwała do siebie” (*T*, I 371). Za chwilę Waldemar widzi Stefcie ubraną niemal identycznie:

Naprzeciw niego również ze schodów schodziła Stefcia. Była w bładoniebieskiej flanelowej sukni z luźną bluzką, na ramiona miała zarzucony biały, miękki szal, spod którego wyglądały włosy spuszczonego warkocza. Przed chwilą widziana postać Magdaleny stanęła przed oczyma ordynata – podobieństwo stroju wzmocniło wrażenie. (*T*, I 371)

Bezpośrednio formułowane przez Waldemara porównania bohaterki do postaci z obrazu, wymagają szerszego omówienia oraz wskazania innych cech łączących Rudecką ze świętą z *Nowego Testamentu*³¹. Maria Magdalena była traktowana

mit „świętej grzesznicy”. *Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.

³¹ Pierwszy trop o charakterze ogólnym jest oczywisty – Stefcia jest osobą głęboko wierzącą: „Stefcia po pierwszym wstrząśnieniu, ochłonawszy, zatopiła się w modlitwie. Nigdy może nie miała tak szczerego natchnienia. W duszy jej śpiewał jakiś sonet radosny. Zrywały się w niej nieznanne uczucia, ogarniał ją spokój, słodczy zalewała serce. Dziękując Bogu za tę chwilę, pragnęła przedłużyć ją do nieskończoności (...)” (*T*, I 224).

przez pisarzy przełomu XIX i XX wieku w kontekście „archetypu, mitu i metafory”³². W tradycji chrześcijańskiej jest figurą przechodzącą metamorfozę: od grzechu do świętości. Wzrost edukacyjny tej przemiany był niezwykle silny w polskiej kulturze i literaturze. W *Biblii* Maria Magdalena powiązana jest głównie z dwoma wydarzeniami: śmiercią Jezusa i Jego zmartwychwstaniem. Przyjmuje się, że na postać tę złożyły się losy dwóch kobiet; bezimiennej grzesznicy i siostry Łazarza, Marii z Betanii³³. Imię Magdalena traktowano jako eufemizm określający kobietę prowadzącą niemoralny tryb życia. Ze względu na swoją rolę świadka złożenia Jezusa do grobu, była od początku obdarzona misją „opowiedzenia”, dania świadectwa, zaangażowania.

W tradycji gnostycznej, w tekście z II wieku zwanym *Ewangelią według Marii*: „Maria wstępuje na miejsce Jezusa, aby uczniom uprzytomnić powszechność misji i zapowiedź obecności Pana”³⁴. Maria Magdalena jest symbolem przemienienia (Waldemar w powieści doznaje przemiany, porzucając rolę kobieciarza i angażując się w narzeczeństwo), nowego życia i ofiary. To patronka wielu cechów rzemieślniczych, a przede wszystkim jako że nieodłącznym atrybutem postaci były bujne włosy (Magdalena na obrazie, który podziwia Waldemar ma bujne, rozpuszczone włosy), święta ta była patronką fryzjerów i grzebieniarzy, ale też studentów, uczniów, więźniów i chorych dzieci. Kult Marii Magdaleny krzewiły zakony żebracze.

W literaturze przełomu XIX i XX wieku Maria Magdalena należała do podstawowego kanonu postaci biblijnych, których wizerunki ulegały licznym interpretacjom, wymienimy chociażby

³² Por. G. Legutko, *Młodopolski mit...*, dz. cyt., s. 125.

³³ Pełną typologię postaci biblijnych, które możemy utożsamiać z Marią Magdaleną, podaje E. Jakiel, *Młodopolskie portrety biblijne*, dz. cyt., s. 204.

³⁴ E. Krawiecka, *Staropolskie portrety św. Marii Magdaleny*, Poznań 2006, s. 10. Po hebrajsku *magaddelana* oznacza również „pielęgnowająca włosy”, tamże, s. 10.

Ewę, Sarę, Judytę, Salome, Rebeke. W Młodej Polsce wystąpiło charakterystyczne dla zapisów apokryficznych i hagiograficznych utożsamienie: „Marii z Magdali – świadka zmartwychwstania Chrystusa, z której ten wypędził siedem demonów – z nawróconą jawno grzesznicą ocaloną przed ukamienowaniem, a także z Marią z Betanii namaszczejącą Proroka drogocennym olejkiem”³⁵. W literaturze nastąpiło spolaryzowane jej sylwetki rozumianej jako

współistnienie podświadomości i świadomości, sił szatańskich i boskich, walki ciemności i światła, działania instynktu i woli – słowem: uruchomiła [Maria Magdalena – przyp. M.K.] myślenie mityczne, związane z tajnikami ludzkiej psychiki, sensem życia i przeznaczeniem³⁶.

Wśród autorów, którzy sięgali do losów postaci w swojej twórczości, wymienić można: Kazimierę Zawistowską (cykl *Magdalena* z 1902 roku), Jana Kasprowicza (wiersz *A kiedy zmartwychwstał...* z 1908), Bronisławę Ostrowską (wiersz *Magdaleno, ciszo polna...* z 1919), Kazimierza Przerwę-Tetmajera (wiersz *Magdalena i Chrystus* z 1894 roku, dramat *Judasz* z 1917), Antoniego Szandlerowskiego (dramat *Maria z Magdaleny* z 1906), Gustawa Daniłowskiego (jego *Maria Magdalena* z 1912 to jedyna młodopolska powieść, w której bohaterka jest postacią pierwszoplanową). W przywołanych utworach podkreślano najczęściej seksualną stronę zachowania postaci.

Dwubiegunowość wizerunku świętej, budująca napięcie w wielu młodopolskich tekstach, ukształtowała podstawowe schematy działania tej postaci, wśród których najważniejszymi są motyw nawrócenia oraz spotkanie z Jezusem. Mniszkówna, zgodnie z logiką powieści popularnej, tego typu rozumienie Marii Magdaleny upraszcza. Rudecka (a przyjmujemy, że realizuje ona cechy typowe dla „postaci magdalenicznej”) nie ma

³⁵ G. Legutko, *Młodopolski mit...*, dz. cyt., s. 125.

³⁶ Tamże, s. 125.

grzesznego wymiaru, w jej charakterystyce podkreślone są te elementy legendy świętej, które wpływają na przemianę innych; przede wszystkim Waldemara: „Taka kobieta, gdy modli się, jest aniołem – powtarzał w myśli. Wobec niej pesymizm jego ginął, cynik i filozof przeistaczał się, skrywał za ścianą bardziej idealną” (*T*, I 224). Wizerunek Stefcy – nowej Marii Magdaleny – jest w *Trędowatej* rozbudowany i stanowi swego rodzaju kryptogram.

Krawiecka zwraca uwagę na symbolikę perły, z którą wiele razy łączono Magdalenę: „w ikonografii często urodziwą jawno-grzesznicę z Magdali ukazywano w perłowej biżuterii, daleko jednak piękniejsza (symbolicznie) jest bez ozdób, w pokutnym stroju, roniąca obfite łzy”³⁷. Także bohaterka z powieści Mniszkówny nosi perły: w czasie jednego z balów Stefcia „Szyję ozdobiła sznurkiem pereł dość cennym” (*T*, I 384). Z kolei Waldemar podarowuje Stefcy pamiątkę z rodowych dóbr:

Sam wybrał dwa sznury bardzo cennych pereł z małą klamerką sadzoną brylantami i z uśmiechem zapiął je na szyi Stefcy. Perły na bladoliliowej jedwabnej bluzce błyszcząły jak rosa na smukłym irysie. (*T*, I 188)

Perły zostają umieszczone na portrecie Stefcy zawieszonym w galerii portretów po śmierci bohaterki: „Krótki staniczek wycięty, obramowany gaza, lekko odsłaniał śliczne kontury ramion i szyi, ozdobionej perłami” (*T*, I 303). Jest to o tyle istotny opis, że przypomina wcześniejszą deskrypcję żony dziadka Macieja, babci Waldemara, Gabrieli de Bourbon Maciejowej Michorowskiej, kobiety nieszczęśliwej: „W ciężkiej aksamitnej sukni, ozdobionej brabanckimi koronkami, w perłach, stała młoda kobieta” (*T*, II 172). Znacząca jest również metaforyka w opisie sukni ślubnej Stefcy podczas przymierzania:

³⁷ E. Krawiecka, *Staropolskie portrety...*, dz. cyt., s. 81.

Delikatne jedwabne fale welonu tworzyły cudne a niepochwytnie tło dla jej stylowej główki w masie włosów, połyskujących złotem, i dla jej rysów rzeźbionych subtelnie, z artyzmem, jakby z jednej perły w przedświcie jutrzeńki. (*T*, II 249)

Niektóre elementy wyglądu zewnętrznego przekazywane w hagiograficznym wizerunku świętej zostały bezpośrednio przeniesione na charakterystykę wyglądu bohaterki, np. jej włosy „mienia się jak stare złoto” (*T*, II 55). Bujne włosy protagonistki zostają wyeksponowane na pierwszym planie jej pomnikowego nagrobka, a pierścionek z perłą – na portrecie, który Waldemar wiesza w zakończeniu powieści w portretowej galerii przodków. Jeszcze wcześniej babcia ordynata pokazuje Stefci diadem z pereł i z brylantów, a Waldemar podczas nieobecności bohaterki bawi się jej koralami i naszyjnikami.

Ale najpełniej do apokryfów związanych z osobą świętej nawiązuje opis śmierci Rudeckiej. W klasycznym dla polskiej hagiografii dziele Karola Józefa Kwinty (1716–1783) zatytułowanym *Romans zbawienny albo Opisanie życia S. Maryi Magdaleny pokutnicy*, wydanym w roku 1779, spotykamy opis śmierci świętej, w którym „święty Michał i pułk aniołów unoszą jej ciało do nieba”³⁸. W powieści Mniszkówny hufiec aniołów wnosi do nieba duszę Stefci, a barwny opis zdarzenia wymaga zacytowania dłuższego fragmentu z zachowaniem oryginalnej pisowni:

Cisza wielka, cisza jakaś mistyczna spłynęła na jasny, wonny pokój. Nagle w tę ciszę uroczystą posypały się delikatne rytmy, jak trele na flecie ze złota i pereł. W brzozie pod oknem, w otoczeniu gęstych krzaków, zaśpiewał słowik (...).

I od stóp Boga zerwały się jasne duchy piękne, natchnione, wysnute z mgieł srebrnych bieli obłoków.

Cały hufiec niebieski z szelestem sfrunął w powodzi jaskrawych pasm na bujną brzozę, gdzie sygnalizował ptaszek.

³⁸ Tamże, s. 108.

I razem ze światłością poranku, razem z zapachami kwiatów i cudną melodią wiośnianą jasne duchy dotarły do Stefci, otaczając śliczną głowę dziewczyny cichym, dobrym tchnieniem. Słowik trylował, cieniując pojedyncze nuty, jakby przygrywkę jakąś tęskną do rapsodu Aniołów.

Gdy łóżko Stefci zapłonęło ogniem słońca w całej świetni jego potęgi, hufiec niebieski zaszumił skrzydłami, uniósł się i na złotym szlaku wyfrunął z pokoju, powiększony o jedną przeczystą duszyczkę – Stefci.

Błękitni wysłańcy nieśli ją niepokalaną, jak ich pióra, snując nad nią czarowną glorię nieuchwytnych blasków. I lecąc ku błękitom, dążąc do stóp Boga, cały chór anielski i ta jasna nowa duszyczka dziewczyny wzniesli hejnał pobożny: – *Salve Regina...* (*T*, II 271-272)

W przytoczonym fragmencie wszystkie silnie nacechowane emocjonalnie³⁹ elementy wizualne budują ostatnią ekspozycję Rudeckiej. Symbole te tworzą ciągi semantyczne związane z sacrum, jak zauważył Paul Ricoeur „każdy symbol jest w końcu jakąś hierofanią, jakimś przejawem więzi człowieka z sacrum”⁴⁰. Pierwszym zestawem określeń, przedstawionym w tym sugestywnym obrazie, jest opis bohaterki, który nie zawiera akcentów fizjologii czy śmierci, a eksponuje jej urodę i bujne włosy⁴¹. Drugi ciąg określeń związany jest z tłem, uczestniczącą i uświetniającą odchodzenie Stefci przyrodą, śpiewem słowika, wonią kwiatów, „cudną melodią wiośnianą”. Trzeci ciąg tworzą nazwy ewokujące obecność aniołów: hufiec anielski, błękitni wysłańcy. Kontekstem całej sceny jest opis „katafalku”, na którym jest wystawione ciało Stefci, ubrane w strój panny młodej, symbol „boskich zaślubin”, podkreślających siłę nieśmiertelnej miłości. Podwyższony katafalk staje się elementem teatralnej

³⁹ Por. B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku (Z historii tragedii nieregularnej)*, dz. cyt.

⁴⁰ P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, [w:] tegoż, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 336.

⁴¹ A. Martuszevska, *Wniebowzięcie heroiny*, [w:] *Ta trzecia*, dz. cyt., s. 172-175.

ekspozycji, stanowi jednocześnie ołtarz i łożo miłosne⁴². Istotne jest również światło („światłość poranku”, łożko „płonące ogniem słońca”, „czarowna gloria nieuchwytnych blasków”). O świetle Tischner pisał, że „symbolizuje sens”⁴³.

Mniszkówna „dokonuje” widowiskowego wniebowzięcia. Śmierć Stefci ma charakter podniosły, jest połączeniem porządku doczesnego i planu ponadczasowego, kosmicznego, ma przynosić wszystkim bohaterom nadzieję, zmuszać ich do refleksji i oczyszczenia. Wydaje się, że ze śmiercią tytułowej heroiny smuci się cały świat i oddaje jej cześć. Przyroda staje się opiekuńcza, zmarła zostaje obdarzona jej hołdem, umiera w chwale w towarzystwie śpiewającego dla niej słowika, a po śmierci jej łożko zostaje odpowiednio oświetlone, co potęguje teatralną ekspozycję całej sceny: „Gdy łożko Stefci zapłonęło ogniem słońca w całej świetni jego potęgi, hufiec niebieski zaszumił skrzydłami, uniósł się i na złotym szlaku wyfrunął z pokoju, powiększony o jedną przezrystą duszyczkę – Stefci” (*T*, II 272).

Dodatkowo śmierć Stefci zapowiadają spektakularne, znane również ze sceny teatralnej, efekty dźwiękowe, podkreślające nastrój niezwykłości i przerażenia: burze, wichury i zachmurzone niebo, a także: „Jęk chłostanej zimy i straszliwe pułki Boreasza” (*T*, II 195), czyli wycie wiatru, w czasie którego szyby okienne brzęczą załóżnie od „gęstych plag szarugi” (*T*, II 199). Poszczególne wydarzenia związane ze śmiercią heroiny są opisywane atemporalnie, ziemski czas wobec czasu idealnej miłości nie odgrywa tu większego znaczenia. Światu ciężko jest się żegnać z bohaterką, melodramatyzm wprowadza zasadę przedłużonego oczekiwania. Czytelnik zostaje unieruchomiony, zahipnotyzowany skalą przywołanych, działających na emocje, obrazów. Triumf dobra został pokazany za pomocą sygnałów pozawerbalnych. Ale ofiara Rudeckiej nie idzie w niepamięć, bowiem w Głębowiczach powstają szpital

⁴² Tamże, s. 180.

⁴³ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 93.

i ochronka imienia bohaterki, a jej portret zostaje zawieszony w arystokratycznej galerii portretów na zamku.

Rozbudowane opisy oraz stylistyka spektaklu zbliżają fabułę *Trędowatej* do scenicznych źródeł melodramatu rozumianego jako *grand spectacle*⁴⁴, którego najpełniejszy wyraz dał w swoich utworach Pixérécourt. Estetyka melodramatyczna zakłada prymat wizualności nad mową. Nośnikiem znaczenia w melodramacie są sceny przełomowe o wyrazistym charakterze obrazowym, w których następuje niejako zamrożenie fabuły i zintensyfikowanie różnych jej przełomów, wywołanych zmianą okoliczności, nagłym zwrotem fabularnym. Tego typu sytuację możemy określić za Claudem Beylie „efektem melodramatycznym”⁴⁵, zogniskowanym w scenie o charakterze teatralnej prezentacji. Melodramatyzm takich efektów wynika z nagłego zatrzymania fabuły, przełomu odbywającego się po dramatycznym wydarzeniu prezentowanym w charakterze ekspozycji, zmuszającej odbiorcę, zgodnie z regułami kształtującymi sceniczne widowiska, do osiągnięcia katharsis niezależnie od wykształcenia czy wiedzy. Siła powieściowego melodramatu tkwi w ekspozycji i spektakularności, w zawieszeniu działania rozumu. Melodramatyczne ekspozycje powinny być przedłużane, kompulsywnie zwielokrotnione, tak, aby utrwalone w nich napięcie jak najdłużej działało na czytelnika. Temu też służą liczne sceny zbiorowe, polowania, wyścigi, wystawy, obiady.

Melodramatyzm to sztuka wyzwalania emocji, ich prowokowania, zarówno w świecie wewnętrznym powieści, jak i na poziomie deszyfracji wydarzeń, chociażby przez bohaterów powieści: „dreszcz przebiegł obecnych, jakby odlatujące duchy dotknęły wszystkich rąbkiem swoich szat” (*T*, II 272). Steficia, wypełniając przymierze z naturą, jednocześnie osieroca

⁴⁴ Por. B. Pięczka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Melodramat*, dz. cyt., s. 370.

⁴⁵ Por. C. Beylie, *Refleksje o melodramacie*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1982, z. 286, s. 6.

świat, który ją odrzucił. Fizyczny brak bohaterki sprawia, że w zakończeniu powieści opis zamku eksponuje smutek miejsca: „W zamku panowała głucha, tragiczna cisza, jakby ostatecznie zmarło w niej szczęście” (*T*, II 305).

Charakterystyka Rudeckiej zmierzała do pokazania jednego biegunu wartości właściwej dla melodramatyzmu polaryzacji świata przedstawionego. Skupmy się teraz na analizie elementów składających się na sferę zła w *Trędowatej*. Bohaterka umiera psychicznie wyniszczona, jej śmierć jest rezultatem spisku arystokratów powołujących się na monolityczność rodowej tradycji, której symbolem są liczne dobra materialne: zamki, pałace, kolekcje. Choroba Stefci, zwana w powieści zapaleniem mózgu, wywołana została anonimowymi listami. Przedstawiciele sfery zła to: dawny ukochany Rudeckiej, Edmund Prątnicki, margrabina Wera, dawna kochanka Waldemara z Rzymu, hrabianka Barska z ojcem, hrabia Barski, oraz hrabina Ćwilecka. Zarzucają oni bohaterce, że swoimi zaletami i urodą odbiera powodzenie pannom z ich sfery i że zostaje ona niesłusznie wprowadzona w krąg utytułowanych hrabiowsko-magnackich znajomych Waldemara. Hrabia Barski mówi:

Nasz stygmat nie leży w tej samej koronie, lecz i w tradycji. To, co świat cały nazywa arystokracją, wymaga u nas pewnej baczności, nawet pieczołowitości. Nie wolno nam zapominać o tym! Nie wolno nam wprowadzać obcych pierwiastków w nasze zgromadzenie, aby nie wywołać gangreny, paraliżującej nasze poglądy, najświętsze dążenia. (*T*, I 342)

Wypowiedź ta ma na celu stygmatyzację Stefci, która dla wymienionych jest „obca” czy wreszcie (to określenie pada po raz pierwszy z ust Barskiego) – „trędowata”.

Rudecka, od chwili, gdy jasnym staje się jej uczucie, zostaje napiętnowana przez tę grupę. Zachowanie Stefci, podsycane działaniem ludzi wrogich Michorowskiemu, nabiera charakteru niepokojącego. Jasny świat, w którym początkowo poznajemy bohaterkę, staje się mroczny, przytłaczający, w jego opisach po-

jawiają się akcenty właściwe dla romansu gotyckiego⁴⁶. Częścią światopoglądu gotyckiego jest zanik tradycyjnego porządku regulowanego przez prawa rozumu, doprowadzającego finalnie bohaterów do przerażenia oraz do psychicznego rozchwiania. W utworach sięgających do estetyki gotyku opisywana jest nerwica⁴⁷ głównej bohaterki⁴⁸, działanie postaci bywa motywowane wieloma lękami. W zachowaniu Rudeckiej z czasem pojawiają się obsesje, sny na jawie, nadmierna podejrzliwość, przesadny strach. Bohaterka odczuwa niczym nieusprawiedliwiony gniew: „Z jaką przyjemnością cisnęłaby w twarz tego magnata serwetką lub talerzem” (*T*, I 25); stany lękowe: „Ogarniał ja chłód, nurtował w niej nieokreślony niepokój. – Co ja tu robię?... Ja... obok tego magnata...” (*T*, I 160); przesadną podejrzliwość: „Wszyscy tu patrzą na nią jak na istotę pozbawioną praw ludzkich, nie należącą do świata” (*T*, I 59); poczucie izolacji i zagubienia: „Gmach zamkowy przytłaczał ją; ogromne mury, wieżycy i baszta z rozwianą chorągwią robiły na niej wrażenie ciężaru, który ją gniółł. Doznała niemal fizycznej potrzeby stracenia z oczu wyniosłych ścian” (*T*, I 169), „spojrzała po sali, lęk coraz większy a niepojęty wypełzał z mrocznych kątów i sunął do niej groźny, nieubłagany. Oczy portretów biczowały ją ostrym wzro-

⁴⁶ Na istnienie gotyku w *Trędowatej* zwracała uwagę H. Kubicka, która zauważyła, że „Zagubienie w zamku, bezradne błądzenie po labiryncie komnat – osadza Stefcię w roli więźnia i ofiary, stając się antycypacją jej finalnej klęski. Iluzja nieskończoności labiryntu galerii i pokoi, pozorne replikowanie się sal *ad infinitum* pozwalają zbudować numinotyczne, wzbudzające lęk i grozę otoczenie”, H. Kubicka, *Baśniowość i groza. Sposoby modelowania przestrzeni w „Trędowatej”*, [w:] Helena Mniszkówna, dz. cyt., s. 26.

⁴⁷ Por. S. Trzebiński, *Psychoza i nerwica w beletrystyce polskiej*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 1925, t. 3; E. Piasecka, *Choroby psychiczne*, [w:] „Dolina mroku”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006. Por. również pracę K. Kłosińskiej, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988. O literackich szaleńcach w XIX wieku A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.

⁴⁸ T. Modleski, *Loving...*, dz. cyt., s. 62.

kiem” (*T*, I 173). Stany emocjonalne Rudeckiej, potęgujące się uczucie obcości, braku akceptacji czy wręcz odrzucenie oraz poczucie bycia intruzem idą w parze z jej reakcjami somatycznymi (nagle czerwienie twarzy) i psychicznymi (przesadna podejrzliwość). Istotne są zwłaszcza histeryczne stany bohaterki, chwile jej długotrwałego milczenia, zamykania się w sobie. Represjonowana obmową i władzą silnej, posiadającej autorytarną pozycję grupy, bohaterka zaczyna popadać w histerię polegającą na długotrwałych okresach wewnętrznego niepokoju i milczenia. Michael Foucault zauważył, że „histerię przede wszystkim cechuje zjawisko utraty pamięci, całkowitego nierozpoznawania siebie przez podmiot, który w wyniku nasilenia objawów histerycznych potrafi zapomnieć cały fragment swej przeszłości lub pewną część swego ciała”⁴⁹. W przypadku Rudeckiej ciało zaczyna funkcjonować poza kontrolą bohaterki, która na dworze nigdy autentycznie „nie była”, lecz zawsze wcielała się w rolę narzuconą przez sytuację. Reakcje ciała zastępują język⁵⁰, staje się ono, niczym w pantomimie, wiadomością, wysyłającą ukryty przekaz.

Brak zrównowżenia nerwowego w postępowaniu Rudeckiej widoczny jest w zmienności nastrojów postaci, jej nerwica nosi znamiona neurozy uczuciowej⁵¹, o charakterze neurastenicz-

⁴⁹ M. Foucault, *Seksualność i władza*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000, s. 201.

⁵⁰ „Użycia ciała, jego akcji, gestów, jego możliwości pokazywania irytacji i ekscytacji, dla zaprezentowania znaczenia, ponieważ jednostka, będąca pod wpływem represji, nie ma na to innego środka”, por. P. Brooks, *Melodrama, Body, Revolution*, [w:] *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, red. J. Bratton, J. Cook, Ch. Gledhill, Londyn 1994, s. 19.

⁵¹ Więcej na temat różnego rodzaju nerwic i neurozy: J. Tomkowski, *Wszyscy chorujemy na nerwy*, [w:] *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993; B. Bobrowska, *Dezintegracja osobowości a dezintegracja społeczna*, [w:] *Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. B. Mazan, Łódź 2005.

nym. Histeria w melodramacie⁵² służy przekazywaniu emocji, ich odgrywaniu poprzez ruchy i gesty, ujawnia położenie bohaterki, jej stan psychiczny, którego nie można przekazać za pomocą samych słów⁵³. Apatia i milczenie skontrastowane są z wiarą w nadludzką moc Waldemara, nadmierne pobudzenie zastępuje długotrwała stagnacja. Zachowanie bohaterki opóźnia całą fabułę, jest to zabieg celowy, służący maksymalnemu zaangażowaniu odbiorcy w losy bohaterki. Milczenie Rudeckiej z jednej strony, potęgując anonimowość postaci, przyczynia się do funkcjonowania plotek na jej temat, z drugiej zaś, jest zbliżeniem działania Stefci do kodu pozawerbalnie rozumianej miłości pokazującej brak zaufania w słowo i apoteozę komunikacji idealnej. W melodramatyzmie każdy gest, także ten, który wyraża stany bezwoli postaci, ma charakter znaczący, milczenie jest wyrazem buntu wobec rzeczywistości, przekonaniem, że przesłanie, wiadomość ma silniejszą wymowę wtedy, gdy składa się ze znaków pozawerbalnych.

Stany psychicznego zagubienia są potęgowane odbiorem przestrzeni przez Rudecką, źródłem paranoi jest sfera codzienności, zamek w Głębowiczach oraz detale składające się na jego wnętrza. Głębowicze, początkowo wpływające entuzjastycznie na bohaterkę, wraz z zawiązaniem nieprzyjaznego wobec niej spisku, odkrywają mroczną stronę: „Mury te wydały się Stefci klatką, ogromnym pomnikiem, przygniatającym wielką przeszłość ludzką” (*T*, I 373). Lęk Stefci potęgowany jest przez emocjonalnie nacechowaną przestrzeń, będącą w estetyce gotyku „zapowiedzią czegoś otwartego, pozbawionego granic i stałych

⁵² Geoffrey Nowell-Smith zauważył, że melodramatyzm polega na wywoływaniu różnych skrajnych emocji, także hysterii w narracjach prezentujących ideologię patriarchalną, stając się w ten sposób wyraźnym buntem wobec niej, tegoż, *Minnelli and Melodrama*, [w:] *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Ch. Gledhill, London 1987, s.10-14.

⁵³ Wyolbrzymianie ekspresji, zwłaszcza ekspresji twarzy zostanie wykorzystane później w niemym kinie, szczególnie w filmach W.D. Griffitha.

punktów odniesienia”⁵⁴. Gigantyczny zamek opisywany jest początkowo, jako okazała rezydencja magnacka, jednak z czasem przestrzeń ta zaczyna przypominać więzienie: „W końcu zaczął ją ogarniać lęk. Zbłądziła, ale jak wyjść z tego labiryntu, nie miała pojęcia” (*T*, I 160). Edmund Burke w 1757 roku zauważył, że „wielkość rozmiarów jest potężną przyczyną wzniosłości”⁵⁵, ale konsekwencje odczucia wzniosłości najczęściej prowadzą do odczucia trwogi i zagubienia. Bohaterka, będąc obcą, przebywa w zamku niezadomowiona, pozbawiona prawa do bycia w tym miejscu⁵⁶. Oglądając zawieszane w rezydencjach obrazy⁵⁷, staje się ofiarą „dworskiego” zabobonu przejawiającego się wiarą

⁵⁴ Por. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 26.

⁵⁵ E. Burke, *Dociekania filozoficzne. O pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 81.

⁵⁶ Por. rozważania Tima Edensora na temat ‘odgrywania’ w przestrzeni popnacionalistycznej: „odegrania stale na nowo określają, kto należy do danego miejsca i, co ważniejsze, kto do niego nie należy”, cyt. za: T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, s. 96. Więcej na ten temat: M. Kochanowski, *Dworki i pałace w literaturze popularnej na przykładzie powieści Heleny Mniszkówny*, [w:] *Rzeczpospolita domów. Zamki, dworki, pałace*, red. K. Krawiec-Zlotkowska, Słupsk 2008, zob. też: *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wigrowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1997.

⁵⁷ Portrety na ścianach były zawsze stałym elementem dworków ziemiańskich, symbolizowały ich zakorzenienie w tradycji oraz nadawały przestrzeni niezwykłą rangę, por. S. Siekierski, *Dworek ziemiański we wspomnieniach współczesnych*, [w:] *Dworki, pejzaże, konie*, red. K. Stępnik, Lublin 2002, s. 25, tam szczególnie fragment: „Zwraca uwagę wszechstronne, niemal wszystkimi zmysłami postrzeganie ukochanego pałacu. Na pierwszym planie widok ogólny, dalej rozmieszczenie przestrzenne, ciepłota, zapachy, nie tylko starego dworu, ale także rzeczy, wydawałoby się, przypadkowych, jak woda z wiadra przyniesiona z Prypeci. W innych partiach mamy dokładny opis architektury wraz z detalami dotyczącymi obramowania okien, drzwi, itd. Osobne miejsce zajmowały portrety wiszące na ścianach, ale ważne były tylko te w jakimś stopniu związane ze świadomością dorastającej panienki”.

w duchy przodków żyjących w starych rzeczach i portretach⁵⁸. „Osaczenie” Rudeckiej przez represyjną wobec jej osoby tradycję magnacką najpełniej pokazuje scena z portretami przodków Michorowskich: „Stefcia miała wrażenie, że postacie te poruszają się, że martwe szare oczy spoglądają na nią zdziwione, a usta mówią: – Czego chcesz? Skąd się wzięłaś?” (*T*, I 172)⁵⁹. Mniszkówna rezygnuje z rozbudowanych partii dialogowych na rzecz nadmiernej opisowości i charakterystyki psychologicznej swoich bohaterek. Brak jest w jej powieściach znaczącego chociażby dla Rodziewiczówny „upraszczania struktur utworów”⁶⁰ w zakresie deskrypcji przestrzeni i postaci, polegających na zmniejszeniu liczby wyrazów w zdaniach wchodzących w skład opisów i dialogów, są to raczej najbardziej rozbudowane elementy w tekstach autorki *Gehenny*.

Wraz ze wzrastającą podejrzliwością Rudeckiej wobec otoczenia zamek w Głębowiczach staje się coraz bardziej obcy:

Przyćmiony korytarz i to wąskie okno zalane deszczem, w ciszy potężnych murów czyniło ponure wrażenie, trochę klasztorne i ciężkie. Mury te wydały się Stefci klatką, ogromnym pomnikiem, przygniatającym wielką przeszłość ludzką, ale niewesołą. (*T*, I 373)

⁵⁸ W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006, s. 123.

⁵⁹ „Stefcia spojrzała po Sali, lęk coraz większy a niepojęty wypełzał z mrocznych kątów i sunął do niej groźny, nieubłagany. Oczy portretów biczowały ją ostrym wzrokiem. Miała wrażenie, że ją wypędzają z sali, że gniewają się na nią za wtargnięcie do przybytku ich pośmiertnej chwały, że mówią do niej:

– Ruszaj stąd, dziewczyno. Tu miejsce nie dla ciebie, to nie twój świat. Idź, bo cię zgniemy wielkością!...

(...) Każdy nerw dygotał w niej, wrodzona wrażliwość znalazła silną podniechęć. Pochłonięta halucynacją zmysłów, wpatrzona w portret, nie słyszała kroków w sąsiednim salonie” (*T*, I 174).

⁶⁰ Por. A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

Zamek⁶¹ wyobcowuje bohaterkę, jego przestrzeń przemienia się w sferę wątpliwości, lęków i hysterii. W Rudeckiej wzmagają się doznania związane z osaczeniem, zamek zaczyna symbolizować przyszłą klęskę bohaterki:

Doznawała dziwnych uczuć: że chce się bronić – coś woła na nią: „za późno!”. Było jej tak ciężko, jakby ten ogromny zamek walił się na nią. Przepych, wspaniałość znowu zaczęły ją dławić. Żal niesłychany rozrywał piersi łkaniem. Tłoczyły ją uczucia i paliły ogniem”. (T, I 394)

Budowla ta zaczyna żyć swoim własnym życiem:

Wtem spoza murów rozległ się głuchy, basowy pomruk dzwonek kościelnych. Jakiś przykry dreszcz uderzył w nerwy Waldemara.
– Co ci jest? – powtórzył ciszej.
– Nic, nic! Zmówmy Anioł Pański. (T, II 182)

Melodramatyzm w *Trędowatej* ma charakter spolaryzowany, dobroć bohaterki jest skonfrontowana ze złym światem, wykorzystującym newralgiczne punkty psychiki Rudeckiej, takie jak uległość, skłonność do fantazji⁶², doprowadzając ją do sytuacji, w której nie odczuwa ona satysfakcji z rozgrywających się wydarzeń: „Była narzeczoną ordynata, lecz nie mogła wyobrazić siebie żoną jego. Zdawało się jej to szczęściem tak wielkim, że aż zabijającym” (T, II 242). Jej „obłąkanie”, bo też i taki termin stosuje Mniszkówna, będące reakcją na anonimowe listy⁶³, stopniowo

⁶¹ O roli zamku w światopoglądzie gotyckim: Z. Sinko, *Gotyckie ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia–Polska)*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9; M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, dz. cyt., s. 238-240.

⁶² Por. Z. Freud: „Narastanie i nasilenie się fantazji stwarza warunki do popadnięcia w nerwice lub psychozy”, cyt. za: tegoż, *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teorie badań literackich za granicą*, przeł. M. Leśniak, wybór, wstęp S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Kraków 1974, s. 513.

⁶³ Anonimy piszą Barscy i hrabina Ćwilecka.

doprowadza ją na skraj rozstroju nerwowego⁶⁴. Zwiększająca się ilość różnego rodzaju plotek potęguje w zachowaniu Rudeckiej odruchy somatyczne (ból głowy i bezsenność), skutki choroby Stefci są widoczne przede wszystkim na jej twarzy: „Zbladła, oczy przygasły, nie sypiała po nocach. Usta, zawsze pąsowe, świeże, miała teraz spieczone wewnętrzną gorączką. Stała się niesłuchanie drażliwą” (*T*, II 245)⁶⁵. Pod koniec powieści działanie bohaterki zostaje ograniczone wyłącznie do gestów, zamiast słów pojawiają się łzy, monosylaby, westchnienia i jęki, będące próbą przywrócenia „autentycznego” języka⁶⁶.

Inną konsekwencją nacisku na wizualną stronę fabuły są liczne opisy arystokracji, jej rytuałów, salonowych gier, różnego rodzaju ekspozycji (wystawy, polowania, wyścigi konne, posiłki, gry dworskie). Już jednak przesadne nagromadzenie elementów z różnych stylów i nurtów architektonicznych potęguje sztuczność prezentowanych wnętrzy⁶⁷ oraz ujawnia ich, używając okre-

⁶⁴ „Czatowała na pocztę wyławiając z niej często coś dla siebie straszego. Z każdego takiego łachmana podłości dowiadywała się, że jest szlachcianceczką, parwienuszką polującą na miliony ordynata, na jego nazwisko i mitrę w herbie; że marzy o tytule ordynatowej (...). Stefcia nie wierzyła, lecz jad zatruł jej duszę.” (*T*, II 243).

⁶⁵ „W mózgu miała tysiące młotów. Ogarniał ją ogień.” (*T*, II 252). Józef Tischner opisując twarz człowieka w spotkaniu ze złym, używa określenia – „wystawiona”: „Twarz zawiera w sobie jakiś odblask idealnego piękna, idealnego dobra, idealnej prawdy. Twarz jest wyższością, jest skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspaniałością człowieka. Zdolna jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata ku poetyce istnienia. Ale jest ona także kruchością, zagubieniem, krzywdą lub biedą. Są na niej znaki minionych bólów, są miejsca dla bólów przyszłych. To przede wszystkim na twarzy człowieka przemija – jego piękno i jego życie”, J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 69.

⁶⁶ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 66.

⁶⁷ Przedmioty, zestawione w jednej deskrypcji, zaczynają przypominać muzealne kolekcje osobliwości, ekspozycje, których nie wolno domownikom zburzyć: „Duży stół, przykryty obrusem holenderskim, z wytkanym na środku herbem Michorowskich, zastawiony był do kolacji. Po brzegach stały talerze z pysznej porcelany, malowanej w nikiel wzory,

ślenia Wasilija Szczukina, „obciążenie pamięcią kulturową”⁶⁸. Pałacowe wnętrza są nie tylko opisywane w ramach melodramatycznej estetyki nadmiaru, ale i w kategoriach kiczu oraz eklektyzmu i gigantyzmu:

Idąc spoglądała na makaty, kobierce i gobeliny. Migaly jej przed oczyma bogate ramy obrazów, wielkie żyrandole z brązu, malachitu lub całe z weneckiego kryształu, zwieszające się ze wspianiałych sufitów płaskich i sklepionych, zdobnych w malowidła i rzeźby. Postać jej odbijała się w ogromnych zwierciadłach lub całych ścianach lustrzanych, w których szeregi sal przybierały rozmiary nieskończone. (*T*, I 171)

Wnętrza te nie tyle są bogato i gustownie urządzone, co przede wszystkim stanowią metaforyczne muzeum, pełne galerii z pamiątkami z różnych stylów i epok, zgromadzonych po bieżnie, gdzie jedynym pretekstem do ich umieszczenia razem, oprócz kodu patriotycznego, jest również stworzenie kiczowatej⁶⁹

jak żołnierze w galowych mundurach. Obok na podstawkach spoczywały z godnością srebrne noże, widelce i wydatne kształty łyżek deserowych. Po drugiej stronie sterczały sztywne serwety, niby budki szyldwachów, z ciemniejszymi plasterkami chleba wewnątrz. Kryształowe kosze z owocami, szklanki, kieliszki, parę wspianiałych bukietów uzupełniało zastawę. Przy każdym nakryciu leżały wiązanki kwiatów. Kwiaty rozrzucone po stole nadawały mu wygląd majowy” (*T*, I 54).

⁶⁸ Por. uwagi W. Szczukina na temat wyglądu dworców w literaturze rosyjskiej, których główną cechą jest „obciążenie pamięcią kulturową, zaś pobocznymi [...] jego ważnymi elementami będą także: biblioteka dziadka ze «starożytnymi», (czyli osiemnastowiecznymi) tomami w kilku językach, fortepian, na którym często grają bohaterowie... kwiaty i kwitnące drzewa, śpiew ptaków, zaciszne zakątki w parku (ławki, altanki...)”, [w:] tegoż, *Mit szlacheckiego gniazda...*, dz. cyt., s. 139.

⁶⁹ O kiczu: H. Broch, *Kicz*, [w:] tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. G. Borkowska, Warszawa 1998; C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Obrońca modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006; P. Kowalski, *Kilka słów o kiczu*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.

krainy marzeń i łatwego szczęścia. Opisy zamków, dworców i pałaców w *Trędowatej* przypominają przeanalizowane przez Umberto Eco amerykańskie baśniowe rezydencje milionerów, w których panuje, jak zauważa włoski uczony: „obsesyjna chęć niezostawienia żadnego miejsca, które by czegoś nie przypominało”⁷⁰.

Obyczaje arystokracji przedstawione w *Trędowatej* są, według jej reprezentantów, gwarantem ocalenia etycznego ładu⁷¹, ale sfera propagowanych przez nią wartości przypomina świat biedermeierowski, w którym dominująca kultura jest zamknięta i powiązana jedynie z przeszłością, brak w niej miejsca na „heroiczną koncepcję człowieka, na indywidualistyczny bunt przeciw normom tradycji, porządku społecznego i zinstytucjonalizowanej religii”⁷². To universum pozbawione uczuć, gdzie autentyczność zachowań uwarunkowanych miłością jest nie

⁷⁰ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 33.

⁷¹ Nawet konie Waldemara noszą nazwy muz greckich, świerki są „piramidalne” (*T*, I 90), a pan Maciej z Waldemarem zawsze wyglądają „klasycznie”, dodatkowo ojciec rodu opisywany jest stale jako „typ patrycjuszowski minionej epoki” (*T*, I 104). Również podstawowy konflikt w powieści, zostaje pokazany w kategoriach antycznego fatum: mezaliani – związek babci Waldemara, Gabrieli z młodym Gwidonem, i związek pana Macieja z babcią Stefci. Nieszczęśliwie zakochana Gabriela de Bourbon poznaje pana Macieja, równie nieszczęśliwie zakochanego, i razem wiążą się w małżeństwo także nieszczęśliwe. Tego typu elementy powieści, które umieszczają fabułę w intrygujących formułach kreacji postaci i ich zachowań, prowadzą do sytuacji, w której czytelniczka romansów zostanie urzeczona czynnością zmierzającą do tego, jak zauważyła Janice Radway, że: „Czytanie romansów uzmysłowi jej w sobie pierwiastki utopijnego protestu, tęsknoty za lepszym światem”, J. Radway, *Reading Romance. Woman, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill 1984, s. 210.

⁷² Z. Przychodniak, K. Trybuś, „Córka Miecznika” Konstantego Majerowskiego – zapomniany melodramat według „Marii” A. Malczewskiego, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992, s. 275.

do przyjęcia, naturalne uczucia zostają wyparte bądź zdegradowane, starsze pokolenie jest zgorzkniałe. Pan Maciej, który poświęcił indywidualne szczęście dla zasad swojego rodu, z przejęciem przeżywa związek Stefci i Waldemara. Bohaterka w *Tre-dowanej* jest nie tylko ofiarą spisku, ale i wcieleniem życia autentycznego, odnalezionego przez patrona Michorowskiego w osobie Rudeckiej.

Przeciwwagą dla presji rodu i arystokracji, dla dominacji tradycji i rządów „starych” powinna być w melodramacie młodość. Jej głównym reprezentantem jest Waldemar. Mniszkówna konstruuje postać ordynata z doświadczeń zdobywcy, łamacza serc, naukowca, znawcy sztuki, znamienitego patrioty i filozofa:

Znał całą Europę. Zwiedzał Algier i Egipt. Polował w Indiach i w stepach amerykańskich, wdrapywał się na szczyty gór, marzył na fiordach norweskich. Zwiedzał kliniki, miał dysputy z uczonymi, ciekawie zaglądał do wielkich laboratoriów chemicznych, w obserwatoriach meteorologicznych robił doświadczenia. Pociągały go fabryki, w dokach nowojorskich wtajemniczał się drobiazgowo w pracę robotników. Jego stosunki i miliony otwierały mu wszelkie instytucje. Miał wstęp do zakładów Kruppa w Essen, w odlewniach armat pracował kilka dni, powodowany nieprzepar-tą chęcią poznania wszystkiego... Na Wezuwiuszu zapalał cygaro... Odbił kilka pojedynków, zakończonych zwycięstwem, zawdzięczając to swej odwadze i ćwiczeniom w fechtunku i strzelaniu. W Jockey Clubie wiedeńskim zrobił raz awanturę jednemu z arcyksiążąt za to, że ten nazwał Polskę krajem podgolonych łbów i grzmiących języków... Kobiety szalały za nim: jedne olśniewał blask milionów i świetna partia, inne kochały go prawdziwie. (*T*, I 61)

Michorowski początkowo znajomość ze Stefcią uważa za „walkę”, „zdobywanie”, „złamanie”: „Muszę ją mieć, muszę! Drażni mię, działa jak haszysz. Chcę się nią upić. I długo chodząc po sypialni, układał plany oblężnicze” (*T*, I 65). Waldemar sądzi, że został „okielznany” i „poskromiony”: „Moja brutalność ginie wobec uroku twych aksamitnych oczu” (*T*, I 83). Jego zachowanie pokazywane jest w ramach estetyki melodramatu, dla której najważniejszymi przymiotnikami są: wyolbrzymiony,

przesadzony, nadmierny. Również ekspresywny nadmiar określeń oddających emocje w jego wypowiedziach ma charakter kluczowy, napięcie emocjonalne wyrażone w ekspresyjnych formułach sygnalizuje sytuacje melodramatyczne związane z podbojem i zdobyciem – Rudecka jest dla niego wyzwaniem, bohater w każdej chwili musi powstrzymać swoje żądze:

Miał wygląd orła gotowego do zadania ciosu, szeptał już wściekły: – Ona musi być moja... Kobieta, która tak porywa mężczyznę, musi ulec. Zdobywałem wiele mniej pożądanых, więc i ją mieć będę... To ogień! Wulkan... Ale dwa ognie poparzyć się nie mogą... i tyle rozkoszy!... Nagły prąd pchnął go naprzód (...). Ostatnią siłą woli panował nad sobą, by nie porwać jej w ramiona. Czuł rozkosz, lecz i dziwną niemożebność tego czynu. Szatan namiętności zapalał go, a biały, czysty duch owiewał Stefcie iluzją, jakiej nawet jego demon rozedrzeć nie śmiał. Waldemar walczył... (*T*, I 76)

Ale finalnie Michorowski nie potrafi zmierzyć się ze światem, by uratować Rudecką. Jego działanie polega wyłącznie na niekontrolowanych wybuchach złości, agresji wobec otoczenia. Nawet samobójcza próba, podjęta po śmierci Stefci, kończy się niepowodzeniem. Mniszkówna pokazuje Waldemara jako człowieka wybitnego i przeciętnego zarazem. Oglądając ściany wypełnione obrazami przodków w pałacu, Waldemar widzi puste miejsce: „Dziwny niepokój wiał z tej pustej ściany, wciskał się do duszy. Ordynat zadrzał” (*T*, II 49). Jego strach zapowiada koniec życia Stefci, a puste miejsce na ścianie stanowi zapowiedź jej śmierci, której ordynat nie potrafi zapobiec.

Melodramatyzm w *Trędowatej* Heleny Mniszkówny realizowany jest przez obrazowanie charakterystyczne zarówno dla romansu, jak i powieści gotyckich. Prezentacja uczuć bohaterki została zbudowana w oparciu o istotne dla melodramatu spolaryzowanie świata wartości, a zamach na miłość jest atakiem na walory fundamentalne, takie, które dotyczą wszystkich sfer życia człowieka. Ale zło w *Trędowatej* nie stanowi wyłącznie części działania negatywnych postaci, lecz bywa wpisane w społeczny porządek świata, niszcząc go niejako od wewnątrz.

Widzialnymi znakami tego porządku są przedmioty i otoczenie charakterystyczne dla arystokracji, a szczególnie jej dziejowy wytwór, związany z przeszłością i ze skostniałą atmosferą rodu, czyli zamek. Jego przestrzenie stają się emblematyczną sferą sił zła, zagrażającą nieznanym żadnym barierom miłości bohaterów. W ten sposób podstawowy konflikt w powieści został rozpisany nie tylko między ordynatem i pozostałymi arystokratami, ale przede wszystkim pomiędzy wartościami duchowymi (miłość bohaterów), wartościami chrześcijańskimi: dobroć, pokora głównej bohaterki, a materialnymi (zamek, szczegóły wnętrza, portrety, kolekcje). Podstawowe formuły, jakie złożyły się na fabułę powieści: mezalians, bezgraniczna miłość, zaborcza rodzina, to zestaw schematów wykorzystanych w każdej formie melodramatyizmu.

2. Groza i przemoc. *Gehenna*

Gehenna czyli dzieje nieszczęśliwej miłości wpisuje się w schemat powieści rozwojowej⁷³, zawierającej dużą liczbę elementów sensacyjnych. Fabuła dotyczy historii heroiny, którą spotkani mężczyźni pragną wykorzystać seksualnie, bądź zdobyć jej majątek. Utwór zawiera wiele nieprawdopodobnych, melodramatycznych wydarzeń, w powieści przedstawione są porwania, zamachy na dobrych bohaterów, brutalne morderstwa, gwałty, uwięzienia bohaterek przez mężczyzn, hazard.

Gehenna to powieść dziś zapominana, warto więc wstępnie przybliżyć jej treść⁷⁴. W utworze mamy przedstawione nieszczęśliwe losy Andzi Tarłówny (zwanej w powieści również Handzią), prześladowanej przez swojego ojczyma Kościeszę, właściciela majątku w Wilczarach, który pragnie dokonać zamachu na jej niewinność. Teodor Kościeszka, demoniczny boha-

⁷³ T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”*, dz. cyt., s. 76.

⁷⁴ Jak pisze T. Kalita, powieść ta zawiera wiele wątków autobiograficznych, por. tegoż, *Mniszkówna*, dz. cyt., s. 7.

ter powieści, był drugim mężem mamy Andzi, zmarłej parę lat po ślubie, małżeństwo to uznaje się w powieści za nieudane, spotykamy wzmianki mówiące o tym, że Kościeszka znęcał się nad żoną fizycznie i psychicznie. O rękę Tarłówny stara się za- możny książę Andrzej Olelkowicz. W Andzi podkochuje się Jaś Smoczyński, jej daleki kuzyn, a w Olelkowiczu – siostra Jasia, Lorka. Tego typu sytuacja prowadzi do licznych komplikacji i spotkań pomiędzy adwersarzami, które stopniowo dynamizują fabułę pierwszego tomu.

Andzię poznajemy, gdy ta kończy siedemnaście lat. Mimo jej wieku, Kościeszka zachowuje się wobec niej nieprzyzwoicie, sadza ją sobie na kolanach i całuje. Jego gesty i sygnały mają charakter erotyczny, ale demaskacja działań demonicznego ojczyma, zgodnie z zasadą polegającą na stopniowaniu napięcia w melodramacie, zostaje celowo odsunięta w czasie. Relacje pomiędzy Andzią i Kościeską przedstawione są w domu, stającym się stopniowo więzieniem głównej bohaterki. Pierwszy tom kończy się śmiercią Andrzeja, ginącego z rąk demonicznego Chwedźki, sługi Kościeszki, który następnie zostaje zgładzony przez swego pana. W zakończeniu tego tomu matka Lory i Jana wypowiada swoje ostatnie życzenie i chce, aby Jan poślubił Andzię, a przed śmiercią udziela im symbolicznego ślubu, wymuszając zgodę obu stron.

W drugim tomie *Gehenny* Andzia jedzie pociągiem na Lazurów Wybrzeże, tam też, w okolicach Nicei, dzieje się fabuła⁷⁵. Bohaterka zatrzymuje się u swojej kuzynki Lorki w Monte Carlo. W międzyczasie Jana odwiedza na Wołyniu Kościeszka, który informuje go o tym, że jego siostra została prostytutką, a narzeczona żyje z nią pod jednym dachem i spotyka się z demonicznym pół-Polakiem, pół-Anglikiem, Oskarem Horskim. Na wiadomość o trybie życia, jaki prowadzi Andzia, Jan popełnia samobójstwo, rzucając się pod koła pociągu w miejscu ich

⁷⁵ Więcej na temat symboliki przestrzeni Lazurowego Wybrzeża w literaturze popularnej: J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy: krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.

wcześniejszych zabaw. Uwolniona od narzeczeństwa Andzia poślubia Horskiego i wyjeżdża z nim do Anglii. Tam odwiedza ją Drohobycki, przyjaciel Andrzeja, informując ją, że Horski doprowadził jej majątek do upadku. Drohobycki pojedynkuje się z Horskim, ale przegrywa, a Temnyj Hrad, miejsce, w którym zginął Andrzej, zostaje wykarczowane. Zakończenie przedstawia Andzię na karczowisku. Bohaterka nie chce żyć, ale Grzeško mówi jej, że musi nastąpić poświęcenie dla ziemi. W ten sposób w świecie przedstawionym w powieści nastąpiło rytualne zamknięcie cyklu, początek heroicznej pracy nad odbudową zburzonego ładu.

W *Gehennie* podstawowym schematem melodramatycznym jest przedstawienie losów głównej bohaterki przez kolejne spotkania z prześladującymi ją mężczyznami. W powieści brak jest skonstrastowanej ze wszystkimi złymi postaciami męskimi wersji herosa, nawet jeśli się takowy pojawia, to na skutek spisków bądź różnych intryg, zostaje wyeliminowany i pozbawiony życia⁷⁶. Andzia wielokrotnie bywa samotnie stawiana w sytu-

⁷⁶ Podstawową zasadą w melodramatyzmie jest manichejska biegunowość. Złej postaci musi być przeciwstawiona postać dobra. Ale zarówno w *Gehennie*, jak i w *Trędowatej* męscy herosi prezentowani są znacznie bardziej schematycznie niż ich konkurenci. Pozytywne postacie opisywane są zgodnie z charakterystyczną dla melodramatu zasadą amplifikacji, znaczący jest już chociażby gabinet Olelkowicza, w którym na centralnym miejscu usytuowany jest wypchany niedźwiedź, symbolizujący siłę głównego bohatera: „Ręka, podpierająca głowę, silna była i muskularna; cała postać nacechowana tężyzną młodego, dzielnego ciała, które trudów się nie boi ani walki, pomimo sybarytycznej pozy w pięknym, wygodnym gabinecie. Buty młodego pana zdradzały świeżo odbytą wycieczkę, gdyż na ich lśniącej powierzchni znaczył się matowo pył i występowały rysy od kółców w gąszczach leśnych nabyte” (*G*, I 196). Olelkowicz w sytuacji, gdy zawodzą jakiegokolwiek, zgodne z prawem środki, nosi się z zamiarem porwania Andzi. Andzia razem z Andrzejem reprezentują jasną stronę melodramatu, która w powieści nie oznacza wyłącznie spełnienia miłosegno, ale, podobnie jak w *Trędowatej*, spełnienie społeczne: „Kochali oboje lud wołyński i marzyli o tym, że wniosą w tę czerń dużo światła,

acji represywnej⁷⁷, a pożądający ją mężczyźni są urzeczeni jej niewinnością, będącą dla nich pociągającym fetyszem. Powieść zawiera wiele elementów jawnie „pożyczonych” z innych gatunków, jednakże czytelnik nie ma wrażenia sztuczności i wtórności. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, iż autorka nie eksponuje nadmiernie wątków związanych z miłością, skupiając się przede wszystkim na elementarnym przetrwaniu Andzi w świecie zdominowanym przez instynkty erotyczne. Mamy bowiem w *Gehennie* do czynienia z oglądem działań różnych postaci, zarówno ofiary, jak i jej prześladowców, a nie jedynie ze schematycznym ujęciem wątków miłosnych.

Powieść zaczyna się obrazowaniem właściwym dla romansu sentymentalnego, opisem letniej przyrody oraz zabawą dwójki nastolatków, Jasia i Handzi, strofowanych następnie za swoje postępowanie przez Kościeszę. Zmianę w idyllicznej atmosferze utworu wprowadzają stopniowo dawkowane składniki poetyki gotyckiego romansu grozy. W *Gehennie* elementy gotyckie, będące częścią powieściowego melodramatyzmu, związane są z potęgującym się w powieści klimatem osaczenia bohaterki. Początkowo nic nie wskazuje na to, że życie Andzi może być zagrożone. Melodramatyzm podważa jednak uporządkowaną

dużo nie znanych tam dotąd przewodników cywilizacji. Razem tworzyli piękne projekty, kończąc je zawsze zapatrzeniem się we własne serca.” (G, I 241). Miłość, będąca podstawą ich związku, stanowi rodzaj duchowej wspólnoty, w której inicjacja erotyczna jest świadomie odwlekana: „Oczy miał spuszczone, zatopione w jej rzęsach. Nie całował jeszcze jej warg, upajał się tą wspólną chwilą oczekiwania” (G, I 242). Idealizm, duchowa komunია postaci, istnienie lepszego świata, widoczne jest już chociażby w tytułach poszczególnych rozdziałów, rozdział, w którym następuje śmierć Andrzeja, nazywa się *W krainę cieniów*.

⁷⁷ Jak zauważył B. Schlossman, w modernizmie dziewictwo, nieśmiałość, stały się wartością czysto erotyczną, a sylwetka kobiety jest zarysowana na przecięciu dwóch kodów: kodu sakralnego i kodu zsekularyzowanego. Por. B. Schlossman, *Objects of Desire. The Madonnas of Modernism*, dz. cyt., s. 3-14.

wizję świata i wprowadza jego desakralizację, znane bohaterce przestrzenie, rzeczy i postacie zaczynają zwracać się przeciwko niej, nieznaczące początkowo elementy (gabinet opiekuna, nieodległe ruiny, figury służących) zaczynają nabierać dwuznaczności⁷⁸. Idylliczny początek powieści zarysowuje ramy przyszłego osaczenia przez demona „w biedermeierowskim stroju”⁷⁹. W *Gehennie* podstawową formułą modyfikującą fabułę powieści są rozwiązania znane z melodramatu gotyckiego, znacznie silniej niż w *Trędowatej* wpływające na fabułę całego utworu⁸⁰.

Gotycyzm⁸¹ literacki narodził się w XVIII wieku, najpełniejszy wyraz uzyskał w powieściach zwanych również czarnymi romansami lub romansami grozy, będącymi

⁷⁸ Z. Sinko zauważyła, iż romans grozy jest naturalną kontynuacją sentymentalizmu i wynika z ubarwienia egzotycznymi i atrakcyjnymi treściami powiązanej z miłością fabuły, Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 96. Więcej na temat procesu wyłaniania się z sentymentalizmu romansu grozy A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976, s. 75.

⁷⁹ M. Janion, *Zbójcy i upiory*, dz. cyt., s. 317.

⁸⁰ Przykładami melodramatu gotyckiego są *Tajemnice zamku Udolpho* Ann Radcliffe z 1794 i *Kobieta w bieli* Wilkie Collinsa z 1887 roku. Tematami obu utworów są tajemnice rodzinne, zbrodnie, brak czynników nadprzyrodzonych, opisywanie zdarzeń zgodnie z konwencjami właściwymi dla powieści realistycznej i ówczesnej moralności, por. F. Botting, *Gothic*, London – New York 1996, s. 42.

⁸¹ We współczesnej kulturze popularnej można zauważyć swoisty renesans gotycyzmu polegający na różnego rodzaju „reinterpretacjach figur myślowych znamiennej dla – najszerzej pojętej – twórczości gotyckiej. Szczególnie eksponowany jest perwersyjny erotyzm, połączony najczęściej z formami seksualności pozostającymi na marginesie kulturowego tabu bądź też przekraczającymi je”. Cyt. za: A. Mazurkiewicz, „*Role Playing Games*” wobec tradycji. Na przykładzie aktualizacji figur gotyckiej wyobraźni serii komputerowych gier „*Diablo*”, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” t. XVII, red. A. Gemra, Wrocław 2011, s. 25.

wyrazem sprzeciwu wobec ideałów klasycystycznego racjonalizmu, które apelowały przede wszystkim do wyobraźni i uczuciowości czytelników, ukazując ich oczom mroczny i pociągający obraz odległej epoki z jej tajemniczymi wierzeniami, legendami, ponurą gwałtownością i krwawymi epizodami⁸².

Najbardziej znane dla tego gatunku utwory wyszły spod piór Horacego Walpole'a, Ann Radcliffe⁸³ i Mathew G. Lewisa⁸⁴,

⁸² Por. J. Illg, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 133.

⁸³ *Gehenna* wykorzystuje również schematy właściwe dla powieści tajemnic, która, jak zauważyła M.J. Olszewska: „zajęła szczególne miejsce w literaturze światowej. Warto zwrócić uwagę, że słowo „tajemnica” pojawia się w wielu tytułach wcześniejszych powieści, jak np. *Tajemnice zamku Udolpho* Ann Radcliffe wpisujących się w dziedzinę fantastyki. Rys niezwykłości jest tu znaczący, gdyż otwiera czytelnika na ciemne aspekty bytu i natury ludzkiej. Powieści tajemnic poprzedzały różne odmiany powieści sentymentalno-obyczajowych, powieści gotyckie, grozy, fantastyczne i frenetyczne, czarne romanse itp., uznające wartość poznawczą sytuacji granicznych, potraktowanych w kategoriach dążenia do samopoznania. W tego typu powieściach ważną rolę odgrywa pierwiastek tajemnicy – tego, co „cudowne” i „ponadnaturalne”. Nadprzyrodzoność, stany szaleństwa, halucynacji, perwersje, strach, okrucieństwo, demonizm, makabryzm, itd. tworzą tkankę tych powieści o charakterze czysto estetycznym. Natomiast rzeczywistość powieści tajemnic, począwszy od Sue, doceniającego wartość realizmu, to świat znany, codzienny. Nawet najbardziej niesamowitym zdarzeniom przypisywana jest motywacja w kategoriach prawdopodobieństwa życiowego. Są one dobrze osadzone w kontekście historycznym, społeczno-obyczajowym i politycznym, i dowartościowują realistyczny konkret”, cyt. za: *Opowieść o mrocznej stronie miasta – Henryk Nagiel „Tajemnice Nalewek”, [w:] Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2010, s. 141.

⁸⁴ Angielska powieść gotycka silnie oddziaływała na wczesny melodramat francuski. Por. B. Pięczka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Melodramat*, dz. cyt., s. 371.

których to teksty wpłynęły na wczesny melodramat sceniczny⁸⁵, romantyzm, ale także i na ballady Niemcewicza⁸⁶.

Ponieważ gotycyzm doczekał się już wyczerpujących i obszernych opracowań⁸⁷, także w związku z jego relacjami z melodramatyzmem⁸⁸, poniżej scharakteryzowana zostanie jego

⁸⁵ Por. A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*, dz. cyt., s. 31.

⁸⁶ J. Kleiner, *Lewis i jego „Tales of Wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*, [w:] *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925, s. 55-63.

⁸⁷ Więcej na temat gotycyzmu: Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska 1764–1830*, Warszawa 1961; M. Janion, *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; W. Ostrowski, *Gothic novel (Gothic Romance)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, z. 1; M. Janion, *Zbójcy i upiory*, [w:] *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972; M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brehmera, Warszawa 1974; M. Wydmuch, *Gra ze strachem: fantastyka grozy*, Warszawa 1975; A.M. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977; P. Mróz, *Angielska powieść grozy (Gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku*, [w:] *Estetyka i sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983; M. Janion, *Gotycyzm*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984; G.E. Haggerty, *Gothic Fiction/Gothic Form*, University Park 1989; B. Paczkowska, ‘Gotycyzm’, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 1995; M. Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, London 1995; Z. Sinko, hasło ‘Gotycyzm’, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996; T. Żabski, hasło ‘Powieść gotycka’, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997; *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, red. J.E. Hogle, Cambridge 2002; *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Łódź 2003; hasło ‘Gothic fiction’, [w:] *Encyclopedia of the Romantic Era 1760–1850*, red. Ch.J. Murray, New York 2004, t. 1. s. 439; M. Brown, *The Gothic Text*, Stanford 2005; P.R. O’Malley, *Gothic*, [w:] *A Companion to Sensation Fiction*, red. P.K. Gilbert, Hoboken (NJ) 2011.

⁸⁸ B. Evans, *Gothic Drama and Melodrama*, [w:] tegoż, *Gothic Drama from Walpole to Shelley*, Berkeley 1947, s. 162-176.

„żeńską” odmiana⁸⁹, ważna dla zrozumienia treści *Gehenny*, to znaczy pisane przez kobiety romanse gotyckie, opowieści, w których przedstawiana jest bohaterka próbująca uciec z wrogiego jej, nieprzyjaznego środowiska, domostwa czy zamku. Czynnikiem dynamizującym fabułę w kobiecych odmianach powieści gotyckiej był łotr, uwodziciel, sportretowany przez Ann Radcliffe (1764–1823), autorkę eliminującą zjawiska nadprzyrodzone ze swoich utworów⁹⁰, budującą złowieszczą atmosferę przez dawkanie elementów grozy. Radcliffe była mistrzynią niedopowiedzenia, w jej powieściach nie tyle świat zwraca się przeciwko bohaterkom, lecz one na podstawie różnych sygnałów, insynuacji budują we własnej wyobraźni jego nieprzystępny i mroczny wizerunek.

Specyfika kobiecego gotycyzmu polega na „pisanu przez kobiety utworów literackich w ramach estetyki gotycyzmu”⁹¹. Ta dosyć pojemna definicja wymaga rozbudowania, zwłaszcza, jeśli chodzi o bohaterkę świata przedstawionego. W „kobiecym” gotyku bohaterka musi przejść szczególną próbę polegającą na pokonaniu licznych przeciwieństw wynikających nie tylko z działania demonicznego mężczyzny, ale i z wiszącego nad nią fatum. Protagonistka jest najczęściej postacią w ruchu: w podróży będącej ucieczką, jej świat wyznacza przejściowość opozycyjną wobec tradycyjnych męskich ról, form i norm. W żeńskiej odmianie gotycyzmu szczególną rolę odgrywa architektura, przy czym jej prymarny, użytkowy charakter ulega przemianie. Budynki przestają być azylem i stają się miejscem

⁸⁹ Dość niefortunne, lecz zastosowane z braku innych tłumaczenie anglosaskiego terminu ‘female gothic’, por. D. Punter, G. Byron, *Female Gothic*, [w:] *The Gothic*, Oxford: Blackwell 2004, s. 278; R. Miles, “*Mother Radcliffe*”. *Ann Radcliffe and the Female Gothic*, [w:] *The Female Gothic. New Direction*, red. D. Wallace, A. Smith, London 2009.

⁹⁰ Por. L. Štěpan, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych formach gotycyzmu*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

⁹¹ E. Moers, *Literary Woman*, New York 1976, s. 90.

pełnym zagrożeniu. To właśnie lęki prześladowanej bohaterki pokazują to, co do tej pory było ukryte pod płaszczykiem rodzinności i konwenansu, a zagrożenie dla niej stanowi złowrogi mężczyzna. Fabuła w takich powieściach przedstawia „kobietę, która jest początkowo opisywana w idyllicznym i zacisznym otoczeniu, zmieniającym się następnie w zamknięcie i więzienie, wizualizowane najczęściej jako pałac lub zamek”⁹². Bohaterka, na skutek działań złego, dążącego do pozbawienia jej życia, zaczyna odczuwać zagubienie, a otaczająca ją przestrzeń nabiera cech przestrzeni labiryntowej⁹³.

Fabuła *Gehenny*, podobnie jak *Trędowatej*, umiejscowiona jest w zamkach i dworach. Zamek gotycki, gotyckie domostwo z jego podziemiami, spiralnymi schodami, fosami jest odwzorowaniem Freudowskiego schematu świadomości z wyraźnym naciskiem na rolę tego, co ukryte w podświadomości, symbolizującego podziemia⁹⁴. Freud, tworząc koncepcję *Niesamowitego* z 1919 roku, zauważył, że istnieją chwile, w których oswojone przestrzenie wywołują „lęk i grozę”⁹⁵, a to, co od dawna znajome, staje się nagle obce i wrogie. Chwile te implikują spirytualny charakter otoczenia, a także brak zdolności postaci do integracyjnego kreowania własnego środowiska, sugerując, że

⁹² Tamże, s. 279.

⁹³ W *Tajemnicy zamku Otranto* Horacego Walpole’a heroina, po stracie swego męża Conrada, zostaje uwięziona w zamku przez jego ojca, złowieszczonego Manfreda.

⁹⁴ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 19. M. Aguirre zauważył, iż gotycyzm wyznaczony jest przez dwie przestrzenie: „z jednej strony racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat „Inności”, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania; obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progu, a fabuła niezmiennie eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, który bardzo często jest postrzegany jako transgresja, naruszenie granic”, M. Aguirre, *Anatomia strachu*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, dz. cyt., s. 17.

⁹⁵ Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Prace psychologiczne. Dzieła*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 235.

zachowanie protagonistów uzależnione jest od innych porządków – postacie są niejako skazane, przez odgrywanie różnych ról, na działanie fatum i losu. Nie mając wpływu na otoczenie, posługują się zaklęciami, formułami, będącymi wyrazem przekonania o istnieniu pozarozumowej matrycy regulującej zasady świata. Elementy te wprowadzane są stopniowo, niemalże paralelnie do odkrywania seksualności bohaterów. Przykładowo, stary borowy Grzeško, wierząc w wilkołaki i inne bestie, uznaje wszechobecność siły zła w świecie, w którym ludzkie losy są zdeterminowane niezależnymi od nas decyzjami. Tezę o spirytualnym charakterze świata potwierdza motyw „starej Cyganki” Makruny, wróżącej Andzi nieszczęście i klęskę oraz śmierć Andrzeja i Jasia. Postacie, które umierają albo te nieżyjące, ingerują w terażniejszość. Kościeszę przestrzega przed skrzywdzeniem Anny duch jej matki: „A duch zmarłej, który unosił się dziś nad tą samotną ławeczką, echa swe budząc, gonił za Kościeszą ponurym szmerem dawno wypowiedzianych słów na ziemi: «sumieniu twemu polecam dziecko, Teodorze»” (G, I 83). Z kolei Andzia, gdy siedzi na balkonie tarasu i patrzy na wschód słońca, widzi nad morzem ducha Jana: „Sylwetka znajoma, owal szczupły, jakiś trupi... Oczy patrzą martwo zasnutę” (G, I 133). Andzia jeszcze nie wie o jego śmierci, ale się jej domyśla, a swoje widzenia traktuje jako ostrzeżenie. Matka Oskara Horskiego organizuje seanse spirytystyczne, w czasie których rozmawia z duchami, m.in. z duchem Dantego. Andzia także okazuje się dobrym medium i wywołuje ducha Jana, który oskarża ją o brak miłosierdzia i mówi jej o nieustającej karze.

Elementy krajobrazu gotyckiego, takie jak zamek Kościeszę i dom Horskiego, zostają zdemonizowane przez opisy przyrody, pełniące rolę ekwiwalentów stanów psychicznych bohaterów i nadchodzących wydarzeń. Przestrzenią gotycką jest Temnyj Hrad, miejsce tajemnicze, pełne ruin, związane z legendami opowiadanymi przez starego Grzegorza. Ruiny symbolizują ukryte popędy i pożądania, także złe emocje. To miejsce kuszenia Olelkowicza przez Lorkę. W Temnym Hradzie Kościeszę ujawnia się ze swoją fascynacją erotyczną względem Andzi.

Również powieściowy Londyn charakteryzowany jest w sposób spotykany w powieściach gotyckich: „W gęstej wilgotnej mgle, zatapiającej w sobie ulice Londynu, szła Andzia ociężałym krokiem, jak lunatyczka” (*G*, II 300)⁹⁶. Gotycyzm, łącząc się w *Gehennie* z melodramatyzmem, pokazuje stan progowy, gdzie działanie postaci zostanie umiejscowione pomiędzy instynktownymi siłami. Sens ich postępowania ma charakter doraźny i wynika z rozmaitych napięć seksualnych. Sfera słusznego porządku moralnego, determinującego fabułę *Tředowatej*, zostanie tutaj wzięta w nawias. To poziom możliwy, ale nie najważniejszy, istotniejsze są zachowania zmysłowe.

W *Gehennie* Lorka, zgodnie z melodramatyczną zasadą kontrastu, jest spolaryzowanym dopełnieniem anielskości Andzi:

Podczas rozmowy najwięcej śmiała się i trzepotała Lorcja Smoczyńska, rówieśnica Tarłówny, bardzo ładna. Zupełnie odrębny typ niż tamta. Andzia smukła, wysoka, ale raczej drobna w budowie, z czarnymi lśniącymi włosami i oczami tegoż koloru, mieniącymi się w złote refleksy, o fiołkowych połyskach białek: oczami czasem smutnymi, czasem pełnymi bujnego życia, zawsze za lekko łzawą powłoką, błyszczące, głębokie jak toń jeziora... Była to uroda nie tyle piękna, ile niezwykła i wymagająca znawcy. Lorcja przeciwnie, od razu każdemu rzucała się w oczy; była wysoka, zgrabna, klasyczna, z włosami rudawymi o nadzwyczaj jasnych tonach i oczami koloru pysznego błękitu ...Zawsze roześmiana, wrzaskliwa, przypominała nakręconego i huczącego bąka lub ptaka wiercącego się jak na sprężynie. (*G*, I 47-48)

W opisie Lorki zostają wyeksponowane jej cechy związane z seksualnością. Wygląd Andzi zdradza zaś rozbudowane życie wewnętrzne. Andzia żyje początkowo w świecie marzeń, postawa bohaterki wymaga życiowej korekty; Lorka kilkakrotnie odwiedza kuzynkę w nocy w jej sypialni, wygłaszając półnago

⁹⁶ Więcej na temat sposobów opisu miasta w powieści gotyckiej: R. Mighall, *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, Oxford 2003, s. 27-77.

przemowy gloryfikujące rozkosz cielesną. Obie bohaterki przechodzą przez pierwsze inicjacje⁹⁷, a motyw dziewczęcej sypialni służy budowaniu atmosfery zmysłowości. Postacie reprezentują dwie strony miłości: erosa i agape, Lorka przejmuje inicjatywę w zaaranżowanych przez siebie grach seksualnych:

Lora inaczej odczuwała bujność przyrody, mówiła gorączkowo: – „Patrz Andziu, jak kuropatwy parami już spacerują, wszystko się kocha na zabój i aż drży do miłości... Motyle tłuką się na mierzwej trawie. Gdzie spojrzysz, tam wesele i miłość! Oj, Andziu! I mnie tak coś rozpiera, jakby jakieś soki we mnie wzbierały, niby w roślinie, co ma zakwitnąć. Tak mi gra we krwi, że rzuciłabym się na ciebie bodaj i ... całowała aż do zapamiętania. Pocałuj mnie, Aniu!” Przypadła do Tarłówny i nagle wpiła się w jej wargi z pożądliwością niesłychaną, gwałtowną, drapieżną niemal. Żywym ogniem sparzył Andzię ten pocałunek, chciała się cofnąć, lecz Lora porwała jej głowę w obie silne dłonie i piekła usta dziewczyny coraz namiętniejszymi pocałunkami (...). Splotła drżące z podniecenia palce rąk i przytknąwszy do ust zaczęła je gryźć białymi zębami. Głuchy jęk czy skowyt wydobywał się z jej piersi. – Ja się naprawdę... wścieknę, już nie mogę... nie mogę!.... Pobiegła pędem w głąb lasu. (G, I 105)

Erotyzm⁹⁸ w roli edukacyjnej, odważne opisy relacji seksualnych między kobietami, to nowe cechy powieściowego melodramatyzmu.

Lorka jest dziewczyną odczuwającą otoczenie na sposób erotyczny, jej przyspieszone dojrzewanie zapowiada przyszłą klęskę postaci, która w drugim tomie powieści zakończy swój

⁹⁷ Na temat transgresji i przekraczania rozmaitych barier moralnych i obyczajowych w powieści gotyckiej: F. Botting, *Gothic*, dz. cyt., s. 13.

⁹⁸ Więcej na temat znaczenia cielesności w polskim modernizmie: W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, dz. cyt., s. 23; K. Jakowska, *Nałkowskiej atlas anatomiczny, [w:] Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta*, dz. cyt., s. 149-155.

los jako zniszczona życiem kurtyzana⁹⁹. Zachowanie bohaterki od początku powieści zdeterminowane jest jej erotyzmem, Lorka lubi oglądać przed lustrem swoje nagie ciało¹⁰⁰: „patrzac na swoje kształty, podziwiam w nich naturę, artyzm” (G, I 106). Jej erotyczny rozwój obejmuje fascynację ciałem drugiej kobiety: „Ja cię kiedyś podglądałam w kąpieli, ale i bez tego wiem, że cudownie jesteś zbudowana” (G, I 107). Bohaterka wielokrotnie zmusza Andzię do porównań szczegółów swojej anatomii, sama jako pierwsza nabiera większej wiedzy o seksualności kobiety i rozbudza w Andzi pożądanie:

Andzia zawinęła się szczelnie w koldrę, lecz oczy jej rozpalily się. Ciekawość ją porwała nagle, jak by też wyglądała w takim stroju i czy byłaby piękna jak Lora. Dreszcz ją przenikał, chciwe pragnienie tego widoku ogarnęło ją burzą. Zbudziła się w niej zalotność i przecucie własnej piękności, i niezmierna ochota, aby pokazać się w całym blasku urody Lorce, pyszniącej się bogactwem własnych wdzięków. Niepokojący dreszcz zmienił się w dygot namiętny, w pragnienie ujrzenia nagości swego ciała w dziewiczym rozkwicie. (G, I 107)

⁹⁹ Mniszkówna wykorzystuje wątek rozbudzonej seksualnie kobiety, która pragnie w sposób nieskrępowany realizować swoje potrzeby seksualne, a kończy jako prostytutka. Por. S. Żeromski, *Dzieje grzechu*; H. Orlicz-Garlikowska, *Żar*, Warszawa 1916.

¹⁰⁰ Narcystyczny motyw przyglądania się własnemu odbiciu związany jest z przemianą i budzącą się aktywnością erotyczną postaci, por. powieść Tadeusza Nalepińskiego *Kazia. Powiastka o niegrzecznej pannie* z 1919, w której to książce tytułowa Kazia nabiera przekonania co do wartości i potęgi swojej cielesności dzięki długotrwałym sesjom przed lustrem. Tytułowa panna Mery z powieści Tetmajera stojąca przed lustrem nadaje sobie różne przydomki: „księżna”, „princesse” zastanawiając się nad swoim życiem, nie wyobraża sobie, że nie może zrobić w przyszłości kariery. Utwierdza się w tym przekonaniu poprzez rytualne wpatrywanie się w zwierciadło. Jest zafascynowana niektórymi szczegółami swojego wyglądu, zwłaszcza ustami, które wzbudzają w niej niepokój: „Jeżeli się jej ktoś podobał, odczuwała to naprzód jak gdyby na ustach”, cyt. za: K. Przerwa-Tetmajer, *Panna Mery*, Warszawa 1903 (korzystam z wydania z roku 1920), s. 13.

Lorka doznaje wielu miłosnych ekstaz, zachowanie dziewczyny, sposób odbioru świata wskazują używane przez nią słowa: „szał”, „popęd”, „zmysły”. Przyspieszone dojrzewanie i świadomość własnej seksualności uwrażliwiają ją na erotyczne dewiacje Kościeszki, wiedza, jaką zdobędzie, pozwoli jej ostrzec Andzię, zaczynając budować dystans wobec swego prawnego opiekuna. Poczucie zagrożenia ze strony „złego” wyzwala w bohaterkach chęć zbliżenia do innej ofiary¹⁰¹, wspólne doświadczenia ujawniają potrzebę zrozumienia i eksperymentu z osobami tej samej płci. Odczucie własnej wolności zaczyna skrycie fascynować Andzię¹⁰², do której kuzynka mówi w środku nocy:

Ty nie masz pojęcia, jaka to rozkosz, gdy się odczuje taki szalony popęd mężczyzny do siebie, to tak bierze kobietę, porywa ją huragan... zniewala i... żąda rośnie, potężnieje, aż wybucha. Zmysły to potęga. (G, I 170)

Najbardziej znaczącym, melodramatycznym elementem w powieści Mniszkówny, połączonym z estetyką gotycyzmu są postacie łotrów: ojczyma Andzi, Teodora Kościeszki¹⁰³ oraz

¹⁰¹ Więcej na temat związków lesbijskich w powieści gotyckiej: P. Palmer, *Lesbian Gothic*, London 1999.

¹⁰² Cała opowieść o dwóch kuzynkach, jednej niewinnej i drugiej pobudzonej erotycznie, a także rozpasanym erotycznie ojczymie wydaje się być literacką zapowiedzią *Białego małżeństwa* Różewicza.

¹⁰³ W jego kreacji widać związek z tytułową postacią opery Mikołaja Rymskiego-Korsakowa *Kościej Nieśmiertelny* z roku 1902. Korsakow stworzył libretto w oparciu o starą rosyjską baśń o Kościeju Nieśmiertelnym, który prześladował młode dziewczęta. W wersji Korsakowa mamy młodą księżniczkę, uwięzioną przez złowrogiego czarownika Kościeja, który dokonując złych uczynków, posługuje się demoniczną postacią Burya-Bogatyrza, odpowiednika powieściowego Chwiedźki. Jak zauważyła Waslas: „I *Trędowata*, gdy spojrzeć na nią z daleka, odsłania swój szkielet baśniowy, swoje organiczne związki z tradycją ludową”, też, *Postowie do...*, dz. cyt., s. 313. Por. również M. Bujnicka, *Romans popularny – baśń kultury masowej*, [w:] *Modele świata i człowieka*, red. J. Święch, Lublin 1985.

Oskara Horskiego. Kościeszka to „typ bohatera-łotra z domieszką cech satanicznych”¹⁰⁴. Stary Grzeško¹⁰⁵ twierdzi, że śmierć matki Handzi nastąpiła na skutek „wyssania krwi”, a sprawca tej śmierci, Kościeszka, jest wielokrotnie nazywany w utworze wampirem. Kościeszka jest postacią demoniczną, człowiekiem pragnącym zdobyć Andzię i wykorzystać ją seksualnie¹⁰⁶:

Lubił ją pieścić, ale ona się instynktownie broniła, zwłaszcza, gdy chciał całować w usta lub rozplatać jej ciemne warkocze. Wyszarpywała mu się wówczas z rąk z taką pasją, że go to obezwładniało. Andzia przypomina sobie, że i teraz często, może nawet częściej, Kościeszka patrzy na nią dziwnie, przepala ją oczami. Jej się wtedy robi przykro, jak by coś złego się działo; i zawsze ten lęk poprzedza wizję oczu matki, które stoją przed nią z całą wyrazistością, patrzą groźnie, a zarazem tkliwie, niby mówiąc: „strzeż się. (G, I 81)

Gotycyzm w *Gehennie* wprowadza do melodramatu erotyzm, groza staje się częścią fabuły, nie tylko jednak ją uatrakcyjnia, ale i rozbudowuje schematyczny, romansowy przekaz o dyskurs związany z seksualnością. W wypowiedziach Kościeszki ujawnia się zapis erotyczny zakamuflowany kodem dydaktycznym i wychowawczym: „Nie chcesz zrozumieć moich dla ciebie uczuć, być dla mnie osłoda, co jest zadaniem kobiety od najmłodszych lat. Zatem powiem ci teraz wyrok, już nie mój. Oto matka twoja,

¹⁰⁴ Por. A.M. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁵ Postać starego służącego to bodajże jedyny element komiczny w całej powieści Mniszkówny, w której wszystkie wydarzenia opisywane są w skrajnej, niezwykle patetycznej, a przez to kiczowatej tonacji. Więcej na temat komizmu w sztuce gotyckiej: M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa, 1973, tam szczególnie strony 221-229.

¹⁰⁶ Mężczyzna, który prześladowa erotycznie obiekt swojej miłości, pojawiał się już w różnych wersjach *Żywota św. Genowefy* i w *Klarysie* Samuela Richardsona (1748). Erotyczna fascynacja ojca córką została opisana w baśni *Ojciec i córka* (1900) Marii Komornickiej, w którym to tekście ojciec również przelewa swoją miłość ze zmarłej matki na córkę.

umierając, powierzyła mi ciebie i zastrzegła, abym cię do pełnoletności z domu i spod opieki swej nigdzie nie wypuszczał” (G, I 24). W melodramatyzmie wzbudzająca strach postać złego musi zostać rozpoznana i zdemaskowana¹⁰⁷. Długotrwała, przeprowadzona na wielu stronach prezentacja czarnego charakteru wymusza na czytelniku zaangażowanie własnych emocji, zrozumienie roli i pozycji ofiary. Wygląd zewnętrzny zdradza zamiary oraz charakter bohatera. Kościeszka ma wyraz rysów „twardy, niemal złowrogi, brwi zmarszczone” (G, I 17). Andzia pamięta, że ojczym bił jej matkę i w rozmowach z nią używał podniesionego głosu. We wróżbach Makruny pojawia się jako czarny kruk. W jego opisie zewnętrznym występuje bardzo wiele elementów związanych z mrokiem, nocą, ponurością i szatańskością:

Włosy czarne sterczały na głowie twardo, na jeża; wąs krótki, przystrzyżony i takąż broda, okalająca sztywno kamienny profil. Dwie władze były cechą wybitnej tej twarzy; wzbudzała dreszcze przestachu, lęku przed jasnowidzącym i magnetyzując siłą dziwną, potrafiła panować, brać ofiary, które idą zniewolone, lecz z odrazą. Cała postać wielka, ociążała sunęła rytmicznie, ruchem nieco niedźwiedzim. Ręce założone na plecy trzymały w dłoniach laskę i były w ciągłym ruchu, palce przebierały kurczowo niby prądem elektrycznym poruszane. (G, I 61)

¹⁰⁷ Często okazuje się nim ktoś z bliskiej rodziny. Tego typu schemat pochodzi z tragedii greckiej, w której przeciwnikiem może okazać się ojciec (Kreon z *Antygony*) czy syn (*Król Edyp* Sofoklesa). Jak zauważa Joseph Campbell: „Postać tyрана-potwora znana jest w mitologiach, tradycjach ludowych, legendach, a nawet koszmarach całego świata, a jej cechy szczególne są wszędzie zasadniczo takie same. Jest on zaborcą dobra ogólnego. Jest chciwym potworem, zazdrośnie strzegącym tego, co «moje». W mitologii i baśni powodowany przez niego chaos nie omija żadnego obszaru jego działania (...). Rozdęte ego tyрана jest przekleństwem dla niego samego i dla jego świata, bez względu na to, jak dobrze zdają się układać sprawy osobiste”, J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 26-27.

Zły nie musi mieć rozbudowanej sfery psychicznej, powinien przede wszystkim straszyć swoim wyglądem¹⁰⁸. Melodramatyczny porządek zakłada spolaryzowane wyobrażenia, to właśnie po wyglądzie należy domyślać się celów działania postaci. Wypunktujmy te cechy opisu bohatera zdradzające jego demoniczną naturę. Ważne są przede wszystkim oczy: „jakby wyraz oczu węża przed ukąszeniem” (G, I 77), sylwetka: „ponury, czarny, robił wrażenie siły wrogiej, złej i jakby zapory” (G, I 100). Śmiech Kościeszki przypomina „rechot piekielny”¹⁰⁹. Bohater działa w afekcie, swoich przeciwników pragnie „zabić”, „strzaskać”, „zdrzgotać”, „sponiewierać”. Nazywany jest zarówno przez narratora, jak i przez Andzię wampirem: „Znowu Kościeszka? Wampir?”¹¹⁰ (G, II 143). Kościeszka ma również swojego demonicznego pomocnika, wzbudzającego obrzydzenie wszystkich pozostałych postaci, Chwiedźkę¹¹¹.

Aspekt seksualny stanowił w literaturze, chociażby u Polidorigo, nieodłączną część wampiryzmu¹¹², będącego nośnikiem różnego rodzaju perwersji erotycznych¹¹³. Kościeszka ma naturę pożądlivą i sadystyczną, przemoc jest jego jedynym sposobem na pokonywanie przeszkód i rozwiązanie konfliktów. W celu zaspokojenia popędów sięga nawet do gwałtu. Zacytujmy dłuższy fragment:

¹⁰⁸ P. Brooks, *The Melodramatic...*, dz. cyt., s. 16.

¹⁰⁹ W *Gehennie* zostanie on bezpośrednio porównany do Sinobrodego, wielokrotnego mordercy swoich żon z utworu Charlesa Perraulta.

¹¹⁰ Więcej o przestępcach w powieści gotyckiej: D. Punter, *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*, New York 1998, s. 204.

¹¹¹ Motyw wiernego służącego również ma pochodzenie gotyckie. Por. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 240.

¹¹² Por. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, dz. cyt., s. 129.

¹¹³ Por. E. Piasecka, „*Dolina mroku*”, *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006, s. 115.

Wyrwała rękę z uścisku Kościeszki i zakryła oczy. Szlochając podniosła głowę do góry, usta jej mokre paliły się żarem i rozwarłe lekko dyszały namiętą rozpaczą. Przegięta w tył jak dziecko płaczące, ukazywała w całej świetności smukłą, a toczoną jakby ręką snycerza figurę dziewczęcą, uwypukliła się w tym ruchu drobna a kształtna jej pierś i z szybkiego oddechu falowała ślicznie. Czar bił od niej potężny, nawet płacz jej miał swój urok. Świeżość, uroda – podziały na Kościeszę. Skoczył jak ugodzony. Zatrzymał się, ręce mu drżały, twarz zesześcił konwulsyjny skurcz. Przybliżył się do niej ze zniżoną głową, z oczami zbielełymi i jakby we mgle, usta dziwnie rozsunięte bydlęcy miały wyraz. Był jak potworny tur zbliżający się złowrogo do swojej ofiary. Drżał cały, podniecony bez granic, wargi mu zsiniały, czoło osiadły gęsto sinoczerwone sznury żył, policzki skłębiły się w jeden wstrętny węzeł. Bładoszary jak glina. Lśnił potem, przerażał wyglądem. Zmagał się z sobą demonicznie, trzymał samego siebie na mocnym łańcuchu, ale szarpał go, gryzł z wściekłości, topił tę zaporę w ogniu własnej krwi, gigantycznie rozkipiałej, rozbestwionej do okrucieństwa. Drażniły go pęta.

I... zerwał hamulec. Z pomrukiem zdławionym rzucił się na Andzię jak wąż boa dusiciel, zamknął ją silnie w swych ramionach, zgniótł, ogarnął całą, że nie mogła krzyknąć, ani oddychać. W pierwszej sekundzie straciła jakby przytomność, lecz wnet myśl obłądana zawirowała w jej głowie, że on chce ją dusić, że ginie... Szarpnęła ramiona, bez skutku, ścisnęła ją jakby żelazne klamry. (G, I 226)

We fragmencie bohater zostaje porównany do agresywnego drapieżnika, który rozpoczyna polowanie na niewinną ofiarę. Erotyzacja opisanej sytuacji odbywa się przez seksualną uległość pokrzywdzonej, bohaterka ma lekko rozwarłe, mokre „usta”, ciało reagujące na erotyczne bodźce („drobna, kształtna, falująca pierś”). Po tym, gdy Andzia ucieka z ramion złego, następuje opamiętanie Kościeszki: „Złożył dłonie na kolanach i siedział cicho, czekając, aż minie odrętwienie” (G, I 226).

W utworach melodramatycznych rozpoznanie działania złej postaci przez odbiorcę nie musi iść, i najczęściej nie idzie, w parze z rozpoznaniem zagrożenia przez powieściową ofiarę. Czytelnik, od momentu pojawienia się na kartach powieści Kościeszki, na podstawie opisu jego wizerunku, zaczyna orientować się, że jest

to postać pozbawiona szczerości i autentyczności. W melodramatyzmie panuje zasada „podwójnego widzenia”, z jednej strony znane są odbiorcom wrażenia Kościeszki, który patrzy na Andzię „pożądliwie” (G, I 24), jego pożądanie zdradzane jest przez spojrzanie, ruchy głowy, skradanie się. Z drugiej zaś, mamy wzbudzającą współczucie postawę bohaterki, niepotrafiącej w tego typu postępowaniu dostrzec ewidentnie erotycznych zamiarów ojczyma. Retardacyjne napięcie wynikające z braku rozpoznania sytuacji przez ofiarę zostaje w powieści skumulowane w opisie szczególnej łączności pomiędzy powieściową heroiną a jej matką, która pojawia się we wspomnieniach bohaterki. Na łożu śmierci matka Anny poprosiła ciotkę Smoczyńską o opiekę nad Andzią, z wyraźnym lękiem wskazując na Kościeszkę, czyniąc go w ten sposób osobą odpowiedzialną za własną śmierć. Matka przeprosza również swoją córkę za to, że ją „skazuje” na ojczyma. Przeniesienie rodowego przekleństwa z matki na córkę, jej „genetyczne” obciążenie doprowadza Andzię do symbolicznej „przemiany w matkę”, będącą ofiarą zagrożeń ze strony Kościeszki¹¹⁴. Chociaż Andzia nie ma jeszcze tej wiedzy, to odbiorca powieści, świadomy wcześniejszego położenia matki Andzi, obawia się, że również ona będzie ofiarą czynów demonicznego ojczyma. Dodatkowo Kościeszka powieliła swoje zachowanie względem obu kobiet, dając Andzi perły należące wcześniej do jej matki, nazywając niejako swoją ofiarę, a zamknięcie bohaterki przez ojczyma w murach zamku wzmacnia jej izolację¹¹⁵.

Melodramaty grozy pokazywały ukryte lęki bohaterek, Ann Radcliffe w *Tajemnicach zamku Udolpho*, wskazuje, w jaki sposób dom, będący naturalną przestrzenią życia bohaterek z romansów, ich ekosferą, staje się miejscem pełnym zagrożeń.

¹¹⁴ Uwagi Modleskiego poczynione są z perspektywy krytyki feministycznej. T. Modleski, *Loving...*, dz. cyt., s. 70.

¹¹⁵ W romansach gotyckich zagrożenie jest sygnalizowane córkom właśnie przez matki, które w ten sposób oskarżają świat stworzony przez mężczyzn, przyczyniający się do ich niedoli, por. T. Modleski, *Loving...*, dz. cyt., s. 19.

Tak też dzieje się i w *Gehennie*. Opisywany w jasnych barwach pokój Andzi wyróżnia się na tle ponurego domostwa Kościeszki. Znaczący jest już chociażby sam balkon:

Biała z tego okna i balkonu młodość i wesele, różne od całości gmachu. Fragment ten był jakby uśmiechem dworu, jakby śpiewką i szczęściem szarych ścian. Rozumiały to i gołębie, gdyż całą chmurą białosiwą obsiadły gzymsy nad oknem i kraty balkonu. (G, I 64-65)

Na balkonie pojawiła się Andzia, gołębie furkotały skrzydłami i opadły ją zewsząd, siadły jej na ramiona, na głowie: jeden białym swym puchem przypadł do piersi dziewczyny i dziobek wysunął niby do pocałunku... Kwiliły do niej swe codzienne skargi, ona je zaś pocieszała, i groch sypiąc na płaskie korytka, była matką i przyjaciółką ptasiej gromady. (G, I 65)

Bohaterka prezentowana w otoczeniu gołębi to stały obraz z wielu powieści sentymentalnych, podkreślający niewinność postaci. Przywołajmy dla porównania opis pozostałych części pałacu: „Wszystko tu było ciężkie, nawet ponure, ale dostatnie” (G, I 64). Zamek w tradycji powieści gotyckiej jest „źródłem grozy pasywnej, gdy źródłem grozy aktywnej staje się srogi tyran”¹¹⁶. Kościeszka blokuje Andzię różnymi ograniczeniami przestrzennymi we własnym domu, dlatego oznaką wolności, oswobodzenia się spod jego wpływów staną się podróże protagonistki. Wyjazd bohaterki na Lazurówkę Wybrzeże można traktować jako formę buntu wobec represji ojczyzny, jako wyraz niechęci do ingerencji we własne losy, ale też i jako pokusę wobec potencjalnych, wolnych od domowego zamknięcia wydarzeń.

Innym demonicznym bohaterem spotkanym przez Andzię jest Oskar Horski. Już charakterystyka tej postaci jako nieprzypisanej do żadnej narodowości zdradza brak zakorzenienia bohatera w tradycji, w świecie norm i wartości. Horski ma zdol-

¹¹⁶ Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 34.

ności hipnotyczne, przy pomocy których jest w stanie manipulować swoją ofiarą, ma: „oczy półprzymknięte, magnetyzujące” (G, II 144). Nazywany jest w powieści głowonogiem. Andzia odnosi wrażenie, że jego działanie przypomina erotyczne oplatanie: „Oto jedna macka dosięgła już jej i owija... owija” (G, II 140). Psychologiczny wampiryzm bohatera wpływa na sposób postrzegania świata przez Andzię, która, będąc pod wpływem przyszłego męża, bardzo szybko racjonalizuje samobójstwo Jana: „zawodu mu nie zrobiła, nie ludziła go nigdy, nie obiecywała mu gorących uczuć. Lecz i teraz nie wyznała mu całej prawdy. Nie kusiała, ale i nie odpychała brutalnie... Za dużo od niej wymagał, za dużo” (G, II 142). Przemoc Horskiego ma charakter seksualny, jego opis zewnętrzny ewokuje lęki, które pojawiają się w snach¹¹⁷.

Zły w melodramatyzmie musi mieć demoniczną, nieludzką siłę, wzmacniającą jego działanie. A jednocześnie jest fascynujący, w negatywnym sensie, ponieważ tworzy atmosferę tajemnicy. Zło żeruje na ludzkim zaufaniu, zjawia się w „dwóch przeciwstawnych sobie doświadczeniach: w doświadczeniu groźby i w doświadczeniu pokusy. Groźby wywołują odruch ucieczki, pokusy – odruch zbliżenia. Ale jedno nie da się oddzielić od drugiego”¹¹⁸. Horski uzależnia Andzię od siebie potężną, wewnętrzną mocą:

Dominował niezrozumiały magnetyczny wpływ Oskara, przykuwał on ją do niego mocą silniejszą niż miłość. Nawet, gdy poryw zmysłowy Andzi do męża zanikł, tamto pozostało i było zawsze władcze. Wpływ ten roztaczał się szeroko; niweczył indywidualność Andzi, zabijał jej wolę. Oskar umiejętnie, stopniowo tłumił w niej wszelkie ideały i odzierał z marzeń. (G, II 281)

¹¹⁷ Patrick William Day zauważył, że uniwersum gotyckich fantazji imituje świat znany ze snów i fantazji: *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago 1985, s. 30.

¹¹⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt. s. 143.

Cytowany Burke zauważył, że „przykrość zawsze jest dziełem mocy w jakiś sposób przemożnej, bo nigdy nie poddajemy się jej z własnej woli”¹¹⁹. Nieokreślona przyjemność wynikająca z grozy, prowadzi do umiejętności i zdolności czynienia krzywdy, ból, strach składają się na emocje uzależniające, prowadzące do wywołania silnych wzruszeń. Bohater manipuluje emocjami żony, flirtuje z obcymi kobietami, wykorzystuje swoje zdolności hipnotyczne do celów erotycznych¹²⁰: „Napłynęła ku niej moc dziwna, której nie rozumiejąc czuła, że się nie oprze” (G, II 158), „Pod władzą jego źrenic spuściła oczy” (G, II 158), „Nie rozumiała, że woła na nią, że ją wzywa moc potężna, której się nie oprze” (G, II 173). W dążeniu do zaspokojenia własnych przyjemności jest w stanie nawet dopuścić się brutalnego gwałtu¹²¹, niewyobrażalnego w romansach sentymentalnych. Dodatkowo Horski poniża Annę w Temnym Hradzie, jego działanie jest świadomym buntem wymierzonym w świat wartości reprezentowanych przez ponadczasową, idealną symbiozę miłosną Andzi i Andrzeja¹²².

¹¹⁹ E. Burke, *Dociekania filozoficzne...*, dz. cyt., s. 73.

¹²⁰ Por. E. Piasecka, „*Dolina mroku*”, dz. cyt., s. 112.

¹²¹ W II tomie *Gehenny* można spotkać wiele opisów podkreślających zgubny, demoniczny wpływ męża na Andzię, stającą się ubezwłasnowolnioną ofiarą domowej przemocy. Poniżenie żony przez Horskiego jest stale intensyfikowane, nie uspokajają go nawet liczne romanse, bohater dąży do ekstremalnego upokorzenia swojej żony: „Po orgiach zmysłowych z francuską heterą, wyzuty z wszelkich etycznych i ludzkich względów, pastwił się nad żoną, opluwając ją resztą swych żądz nienasyconych, ohydnych” (G, II 291).

¹²² „Oskar chwycił ją w ramiona i z dziką pasją, ze zwierzęcym pomrukiem wściekłości i zmysłowego szału przycisnął ją do grubego pnia i całował zachłannie z piekielną żądzą, z brutalnością, jakby chciał ją zagryźć pocałunkami, zadławić w uściskach. Usta jej gniótl aż do fizycznego bólu, łapał zębami jej wargi płonące, wżerał się w nie jak tygrys, złopiący krew rozszarpanej ofiary” (G, II 268).

3. Podsumowanie

W melodramacie przełomu XIX i XX wieku nasila się, zapoczątkowana w *Mnichu* Lewisa, prezentacja zachowań dewiacyjnych, związanych z seksualnością¹²³, z sadyzmem, wystarczy wymienić zmysłowe i erotyczne opisy tytułowej bohaterki wspomnianej *Dzikuski Zarzyckiej*, sceny relacji lesbijskich między Marią Magdaleną a Deborą i Melitą w powieści Daniłowskiego (*Maria Magdalena*), wątki erotyczne w twórczości Tadeusza Jaroszyńskiego (*Chimera* 1903, *Doktor Tomasz* 1907), Stefana Kiedrzyńskiego (*Trujący kwiat* 1914, *Krzyk w nocy* 1919), Tadeusza Nalepińskiego (*Kazia. Powiastka o niegrzecznej pannie* wydana po śmierci autora przez jego żonę w 1919), Mieczysława Srokowskiego i w jego wspomnianym *Kulcie ciała* z 1910, pożądanie w *Pannie Mery* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Erotyzm, jak już wielokrotnie pisali o tym badacze¹²⁴, był stałą częścią literatury modernistycznej, zarówno w poezji (Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Bronisławy Ostrowskiej, Marii Komornickiej, Kazimiery Zawistowskiej), jak i w prozie (powieści Zofii Nał-

¹²³ J. Bachórz utożsamia romans z erotyką pisząc o „wszechobecności erotyki w powieściopisarstwie ubiegłego stulecia”, [w:] tegoż, *Anatomia heroiny romansu*, dz. cyt., s. 123. O dosyć odważnym ujęciu tematów związanych z seksualnością w *Gehennie* może świadczyć również opis oglądanych przez Andzię na Riwierze prostytutek: „Andzia patrzyła na nie z przerażeniem w duszy. Wstręt najgorszy uczuła dojrawszy jedną, niemłodą już, okropnie wymalowaną, w stroju małej dziewczynki; sukienka do kolan, dziecinnego kroju, nisko opasana szarfą z dużą kokardą z tyłu, warkoczyki opasywały głowę, kokardy po bokach, nogi w pantofelkach i skarpetkach, przy tym twarz rozwiązłej ładaczniczki” (*G*, II 101).

¹²⁴ Chociażby A.Z. Makowiecki, *Ten wyuzdany fin de siècle...*, [w:] tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, dz. cyt.; tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999. Więcej na temat przemian cywilizacyjnych w związku z miłością w kulturze Zachodu: K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.

kowskiej, Stanisława Przybyszewskiego, Gabrieli Zapolskiej, Stefana Żeromskiego).

Wykorzystanie estetyki właściwej dla powieści gotyckiej umożliwiło zademonstrowanie ukrytych pragnień postaci oraz tematów związanych z pożądaniem, połączenie sentymentalizmu i gotycyzmu, pojawiające się, jak zauważyła Maria Janion, w analizowanym przez badaczkę *Mnichu* (pełny tytuł *The Monk, A Romance* z 1796) Lewisa, powieści o „demonizmie libido”¹²⁵. Przykładowo *Gehenna*, chociaż zachowuje ideologię powieści kresowej, konserwatywnej, charakterystycznej dla większości polskich utworów przełomu wieków (Marii Rodziewiczówny, Józefa Weyssenhoffa, Stefana Kiedrzyńskiego, Juliusza Germana, Artura Gruszeckiego, Edmunda Ligockiego, Tadeusza Kończyńskiego, Alfreda Konara i wielu innych¹²⁶), to zawiera dosyć śmiało opisy zachowań bohaterów, znacznie odważniejsze niż relacje różnych egzaltacji cielesnych i szaleństw w powieściach klasyków polskiej powieści grozy: Mostowskiej, Wirtemberskiej, Kropińskiego, Bernatowicza, Skomorowskiego, czy też w utworach pisarzy poruszających problematykę ziemiańską¹²⁷: Klemensa Junoszy (właściwie Klemensa Szaniawskiego), Jana Zachariasiewicza. Wyjątkowość fabuły *Gehenny* na tle innych romansów widoczna jest przede wszystkim w odwadze opisu

¹²⁵ M. Janion, *Zbójcy i upiory*, dz. cyt., s. 371-375.

¹²⁶ Por. chociażby H. Kirchner, *Polska powieść popularna w latach międzywojennych*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986, s. 408-409; S. Uliasz, *Fascynacje kresowo-zemiańskie w popularnej powieści dwudziestolecia międzywojennego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna”, t. II, Wrocław 1992.

¹²⁷ Więcej na temat Kresów w literaturze, na przykładzie powieści Marii Rodziewiczówny: J. Głuszenia, *Maria Rodziewiczówna. Strażniczka kresowych granic*, Warszawa 1997; J. Szcześniak, *Drzewo wiecznie szumiące niepotrzebne nikomu. Kresy w powieściach Marii Rodziewiczówny*, Lublin 1998; E. Tierling-Śledź, *Mit Kresów w prozie Marii Rodziewiczówny*, Szczecin 2000.

relacji pomiędzy dojrzewającymi dziewczętami, Andzią i Lorką. Jeśli nawet romans zawierał w swojej fabule sceny erotyczne, to były one najczęściej pokazywane w przestrzeni idyllicznej, a sama „erotyka romansu kryła się w potencjalnej zdarzeniowości, była raczej sztuką opisu niż budowania fabuły”¹²⁸. Różnorodne formy agresji seksualnej i gwałtów są częścią wielu inicjacji Andzi¹²⁹. Erotyzacja jej sylwetki wynika z połączenia w charakterystyce bohaterki cech seksualnych i tych, które są związane z niewinnością postaci. Andzia nieświadomie prowokuje mężczyzn, wyzwalając w nich potrzebę władzy, zgodnie z uwagami Foucaulta, że

władza funkcjonuje niczym mechanizm wezwania, przyciąga i wydobywa osobliwości, nad jakimi czuwa. Przyjemność rozprze-strzenia się na władzę, która ją tropi – władza utwierdza rozkosz, którą wypłasza z ukrycia¹³⁰.

¹²⁸ M. Bujnicka, *Erotyka romansu popularnego. Konteksty i podteksty*, dz. cyt., s. 15. Jak zauważa M. Bujnicka, pojawienie się drastycznej erotyki nie było rażące pod warunkiem, że poddane zostało odpowiedniemu wartościowaniu, np. jako element uzupełniający miłość idealną. Bujnicka podkreśla także, że miłość erotyczna była związana z pozyskiwaniem nowych odbiorców przez literaturę popularną, pikanteria opisów erotycznych przyciągać musiała szczególnie uczniów i młodych chłopców. Tamże, s.11.

¹²⁹ Jak słusznie zauważyła jedna z badaczek prozy Mniszkówny, *Gehenna* to „studium miłości złej, występnej, poniżającej i nierządki upodlającej człowieka, sprowadzonego wyłącznie do sfery zmysłowej, pozbawionej zasad i uczuć wyższych”, J. Ługowska, *Helena Mniszkówna jako baśniopisarka*, [w:] *Helena Mniszkówna*, dz. cyt., s. 17.

¹³⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 47. Foucault uważa, że sterują nami: „urządzenie seksualności, zorganizowane przez władzę ujarzmiającą ciała, ich materialność, siły, energie doznania, przyjemność”, cyt. za: tamże, s. 136. Zob. też: D. Kałwa, *Kobięca seksualność w świetle teorii Michela Foucaulta. Spojrzenie na Polskę międzywojenną*, [w:] *Kobięta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2006.

Reprezentowane przez nią dobro stanowi rodzaj wyzwania dla wszystkich spotkanych mężczyzn¹³¹. Tarłówna, uciekając przed Kościeszą, nie potrafi się uwolnić od męskich wyobrażeń kształtujących jej rolę w świecie.

W zakończeniu powieści bohaterce zostaje kawałek ziemi, który ta musi ocalić bez względu na wszystko. Ten powrót do mitycznego rozumienia ziemi jako żywiołu dającego siłę zawiera jednak w sobie pewien aspekt pocieszenia. Przyroda w obu powieściach jest powierniczką bohaterek, ich jedyną słuchaczką, łączniczką ze sferą idealną. Stefcia umierająca w *Trędowatej* zostawi pozytywny ślad swojej obecności w dalszej działalności Michrowskiego, Andzia, ocalona z wielu represyjnych sytuacji, poprzez ponowne złączenie z ziemią dostanie szansę na poprawę swojego losu.

W literaturze popularnej, w połowie XX wieku wyodrębnił się nowy rodzaj literatury, zawierającej połączenie dwóch kodów: sentymentalnego i erotycznego:

W przeciwieństwie do historii o seksualno-kryminalnym wątku literatura ta odznacza się silnym akcentowaniem problemów moralnych, reprezentuje przy tym manichejski system etyczny często spotykany w filozofii moralnej kultury masowej (...). Moralizmu prasy sentymentalnej nie należy jednak identyfikować z moralizatorstwem dziewiętnastowiecznej dydaktycznej literatury. Bohaterki ilustrowanych magazynów chętnie igrają

¹³¹ Po próbach gwałtu ze strony Kościeszki, ale jeszcze przed tym, zanim zacznie ją erotycznie poniżać i gwałcić jej własny mąż, zagrożeniem stanie się dla niej mąż Lorki, Robert Nordica:

„Przed nią stał Robert Nordica, bez surduta, pijany, straszny. Andzi zabrakło tchu w piersiach. Krzyk uwiązał jej w gardle. Cofnęła się w tył przerażona. On skoczył do niej jak zwierz i chwycił w ramiona.

– Czekałem długo na tę chwilę... Musze cię mieć... tu, zaraz...

– Precz – krzyknęła Andzia.

Uderzyła go w twarz z całej siły, odpychając na środek pokoju. Rzucił się do niej wściekły, z jakimś nieludzkim rykiem, ale Andzia dopadła do drzwi, szarpnęła je i omal nie przewróciła panny Eweliny, biegnącej na ratunek” (G, II 107).

z grzechem, nim zdecydują się na jego potępienie. Autorzy nowel i serii telewizyjnych posługują się często schematem dwuznacznych sytuacji, stereotypem dobrej „złej” dziewczyny, którą pozory grzechu czynią bardziej atrakcyjną, nie odbierając jej zarazem aprobującej sympatii czytelników lub widzów¹³².

Łączenie szczęścia ze sferą erotyczną polega na doznaniu wiedzy ułatwiającej orientację w świecie. W utworach melodramatycznych pierwszych lat XX wieku występują historie, przemoc, sensacja, groza, stany paranoiczne, nerwice. Tego typu nasycenie fabuły elementami, których brak w romansie, pojawia się już w omawianych powieściach Mniszkówny, najśłynniejszej autorki polskich melodramatów, której sukces¹³³ polegał na tym, że z powodzeniem łączyła ona elementy właściwe chociażby dla romansu, powieści gotyckiej, szeroko rozumianej kultury wysokiej ze schematami właściwymi dla literatury popularnej¹³⁴. Realizacja oczekiwań czytelników, wpłynęła też na czytelniczy sukces i imponującą liczbę wydań *Trędowatej*: 16 do 1939 roku, wydania powojenne (1972, 1988, edycje w porażających dziś nakładach 100 tysięcy egzemplarzy), dodatkowo wydanie odcinkowe powieści na łamach „Kurierza Polskiego” i „Expressu Wieczornego” w latach 1971–1972, a więc w gazetach ukazujących się w nakładzie pół miliona egzemplarzy.

¹³² Tamże, s. 303-304. Por. także G. Szelągowska, *Seksualność i erotyzm w kulturze masowej w XIX i na początku XX wieku – zarys problematyki*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 2006. Tam także tekst T. Cegielskiego.

¹³³ B. Wachowicz pisze o entuzjazmie Prusa wobec pierwszych rękopisów Mniszkówny; B. Wachowicz, *Tropem „Trędowatej”*, [w:] tejsze, *Malwy na lewadach*, Warszawa 1983, s. 510.

¹³⁴ „Przeciętny czytelnik rozpoznał w *Trędowatej* te same schematy i problemy, którymi karmiła go wysoka literatura”. Cyt. za: T. Walas, *Postłowie*, dz. cyt., s. 308: „*Trędowata*, dzięki swoim powiązaniom literackim, sytuuje się blisko granicy literatury «wysokiej» i temu właśnie, w znacznym stopniu, zawdzięczała swój sukces”, por. M. Bujnicka, *Romans popularny – „Trędowata” propozycja lektury*, dz. cyt., s. 31.

Wymieńmy jeszcze dwie przedwojenne ekranizacje¹³⁵, jedną powojenną, dwie współczesne adaptacje serialowe.

Najważniejszy w analizowanych powieściach jest schemat „kobiety w opresji”, łączący tematykę obu utworów. Protagonistki nie potrafią pokonać zła i cierpienia, ich poczynaniami kieruje przerażenie. Z kolei mężczyźni w obu powieściach Mniszkówny reifikują otaczające ich kobiety. Jak zauważyła Anna Martuszevska, pisząc o występującym w *Gehennie* schemacie Pięknej i Bestii: „Przyczyniła się również do tego rola postaci demonicznego łotra, występującego zarówno w powieści gotyckiej, jak i w literaturze romantycznej”¹³⁶. Obie analizowane powieści kończą się klęską bohaterek: Stefcia Rudecka umiera na skutek towarzyskiej obmowy, doprowadzającej ją do nerwowego rozstroju, Andzia traci w powieści wszystkich kochających ją mężczyzn; Andrzeja Olelkowicza, Jasia Smoczyńskiego, a na skutek uzależnienia męża od hazardu, gubi też swój majątek (syn Kościeszki fałszuje jej podpisy na wekslach). Wizualne oznaki cierpienia bohaterek, ich fizyczne wyniszczenie opisywane są w sposób emocjonalnie nacechowany, nakierunkowany na uaktywnienie emocji czytelników¹³⁷.

Mniszkówna w analizowanych powieściach wykorzystuje formuły charakterystyczne zarówno dla tradycyjnych roman-

¹³⁵ Więcej na temat tych ekranizacji: A. Madej, *Mechanizm i system fikcji filmowej (na przykładzie „Trędowatej”)*, [w:] tejże, *Mitologie i konwencje*, dz. cyt. Na temat wczesnych ekranizacji *Trędowatej*: *Między „Trędowatą a „Kobietą samotną”*: obraz samotnej kobiety w filmie polskim, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa*, dz. cyt.

¹³⁶ A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, dz. cyt., s. 35.

¹³⁷ „Receptą na udany suspens jest postawienie postaci mających racje moralne w sytuacji zagrożenia, które najprawdopodobniej je przytłoczy. Sentymalną reakcję na melodramat najłatwiej wyzwolić, umieszczając wzbudzających podziw bohaterów w pożałowaniu godnych warunkach”, N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk, 2011, s. 64. Już Korzeniewski w swojej klasycznej pracy o dramacie podkreślał rolę efektu w oddziaływaniu melodramatu na odbiorcę, [w:] B. Korzeniewski, *„Drama”* dz. cyt., s. 55.

sów, jak i melodramatów gotyckich, sięga do atrakcyjnych schematów, dąży do zaskoczenia odbiorcy, wywołania w jego postawie oczyszczającego efektu. Melodramat powieściowy w wydaniu Mniszkówny z pozoru nie wydaje się formą skomplikowaną, fabularnie jednak jest konstrukcją ciekawie i świadomie skomponowaną, zawierającą odwołania do tradycji powieści grozy (zwłaszcza w *Gehennie*). Zachowując schematy właściwe dla powieści obyczajowej, rozwojowej, kresowej pisarka pokazuje ingerencję sił zła w codzienność postaci, nie tak znowu baśniową, ani wyidealizowaną. Jednocześnie są to teksty konserwatywne w swojej ogólnej wymowie, gotycyzm służy w nich poszerzeniu prawdy na temat funkcjonowania „dialektyki Dobra i Zła”. Od czasów *Mnicha* Lewisa forma gotycka pozwala na dosadniejsze i mniej skrępowane wymogami obyczajowej cenzury pokazanie ludzkiej seksualności, dlatego też Mniszkówna sięga po obrazowanie właściwe dla powieści gotyckiej, zachowując jednakże dydaktyczne przesłanie omawianych utworów. Obecne w nich melodramatyczne środki wyrazu nie tylko uatrakcyjniają fabułę, ale również zmierzają do „pouczenia” odbiorcy o funkcjonowaniu instynktów, aktualności bądź zmięczeniu tradycyjnych wyobrażeń na temat miłości, pokazania gry seksualności¹³⁸ i władzy, pożądania i opresji.

¹³⁸ Nie bez znaczenia były również inne czynniki sprawiające, iż w literaturze modernizmu pojawiły się nowe sposoby erotycznego obrazowania, takie jak: wzrastająca liczba wykształconych kobiet, przyznanie kobietom praw obywatelskich, przeobrażenia w zakresie statutu rodziny i małżeństwa, por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, dz. cyt. Ostatnio o miłości erotycznej w twórczości Przybyszewskiego ciekawie pisała K. Badowska, [w:] „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, zwłaszcza rozdział *Fenomen Przybyszewskiego – w erotycznej aurze epoki, w oczach krytyki*.

IV

Andrzej Strug. Anomia i sensacja

W tym rozdziale zostaną przedstawione elementy melodramatyczne w wybranych powieściach Andrzeja Struga¹: *Pieniądz* (druk prasowy w 1914, pierwodruk w 1921), *Żółty krzyż* (t. I i II – 1932, t. III – 1933) i *Miliardy* (t. I – 1937, t. II – 1938)².

¹ Andrzej Strug, czyli Tadeusz Gałęcki (1871–1937) był człowiekiem wszechstronnym i doświadczonym przez życie: konspirator, działacz ruchu socjalistycznego, uczestnik rewolucji 1905–1907, PPS-owiec, więzień X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej, zesłaniec w archangielskiej guberni, emigrant w Paryżu, pilsudczyk, polityk (wiceminister propagandy, senator), prezes Zarządu Związku Zawodowego Literatów Polskich, mason, człowiek filmu, scenarzysta. Dodajmy do tego dorobek prozatorski w postaci kilkudziesięciu opowiadań, kilkunastu powieści, scenariuszy filmowych. Więcej na temat życia pisarza: Z. Dębicki, *Portrety*, Warszawa 1928; H. Naglerowa, *Bezkomromisowy*, [w:] *Wspomnienia o pisarzach*, Londyn 1960; M. Ruszczyk, *Andrzej Strug*, Warszawa 1962; *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, wstęp i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965 oraz numery specjalne czasopism poświęcone pisarzowi i jego twórczości, które ukazały się po jego śmierci: „Wiadomości Filmowe” 1937, nr 24; „Gazeta Polska” 1937, nr 343, „Czarne na Białym” 1938, nr 7; „Robotnik” 1938, nr 1, „Sygnały” 1938, nr 38, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 10. Na temat ówczesnej recepcji tekstów pisarza M. Sadlik, *Dzieło-czynu testament – Andrzej Strug w oczach krytyki (1902–1939)*, [w:] *Andrzej Strug*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011. Najważniejsze pozycje zawiera bibliografia na końcu książki.

² W tekście korzystam z następujących wydań powieści Andrzeja Struga oraz skrótów podanych w nawiasie: *Pieniądz: powieść z obcego życia (P)*, Warszawa 1957; *Żółty krzyż (Żk)*, t. I-III, Warszawa 1956 (tytuły

Istotną częścią melodramatyzmu w omawianych tekstach jest sensacja, dominująca w środowisku wielkomijskim. Źródła powieści sensacyjnej badacze upatrują w XIX-wiecznej Anglii³, utwory sensacyjne zawierały liczne zwroty akcji, apelowały bezpośrednio do czytelników, podejmowały aktualne, opisywane w mediach tematy, przede wszystkim katastrofy, przestępstwa, zamieszki, wypadki, plotki z życia sławnych rodzin. Autorzy, w celu zdynamizowania narracji, podpatrywali melodramatyczną sztukę sceniczną⁴. Powieść sensacyjna rozbudowała elementy właściwe dla melodramatyzmu, przedstawiając większą złożoność ludzkiej motywacji⁵. Szukając prawdy o własnym położeniu, postacie eksplorują obce dla ich naturalnego środowiska przestrzenie, spotykają różnego rodzaju przestępców, prostytutki, osoby wykluczone poza nawias społeczeństwa⁶.

W *Przedmowie* do powieści Antoniego Marczyńskiego *Czarna Pani* z 1928 roku Zdzisław Dębicki pisał, że literatura sensacyjna nie spotkała się do tej pory z przychylnym spojrzeniem krytyki, gdyż dominują w niej zbrodnia i perwersja: „dwa zasadnicze motywy, nadużywane i naciągane do najcieńszych nitek przez

poszczególnych tomów: *Tajemnica Renu, Bogowie Germanii, Ostatni film Ewy Eward*); *Miliardy*, t. I, Warszawa 1937, *Miliardy (M)*, t. II, Warszawa 1938. Wszystkie cytaty oznaczam w tekście głównym skrótami z numerem tomu (cyfrą rzymską) i numerem strony (cyfrą arabską).

³ P.K. Gilbert, *Introduction*, do: *A Companion to Sensation Fiction*, red. P.K. Gilbert, Hoboken (NJ) 2011, s. 2. Por. W. Hughes, *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*, Princeton 1980; P. Brantlinger, *The Reading Lesson: The Threat of Mass Literacy in Nineteenth Century British Fiction*, Bloomington 1998; M. Diamond, *Victorian Sensation; or The Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth – Century Britain*, London 2003.

⁴ R. McWilliam, *Melodrama*, [w:] *A Companion to Sensation Fiction*, dz. cyt., s. 54.

⁵ Tamże, s. 59.

⁶ Por. P.K. Gilbert, *Disease, Desire and the Body in Victorian Women's Popular Novels*, Cambridge 2005, s. 80.

współczesnych powieściopisarzy sensacyjnych”⁷. Dębicki podkreśla, że nie można usunąć powieści sensacyjnej poza granice literatury, ale należy poddać ją refleksji krytycznej. W związku z zalewem różnego rodzaju tanich, zagranicznych, dodatkowo nieumiejętnie tłumaczonych zeszytowych wydawnictw, krytyk postuluje stworzenie rodzimej odmiany powieści sensacyjnej: „zdrową, moralną w swoim rdzeniu i wychowującą szerokie masy w duchu koniecznego dla świata zwycięstwa dobra nad złem”⁸. Przykładem takiej „zdrowej” powieści sensacyjnej, będącej jednocześnie przestrogą i pouczeniem dla czytelników, może być *Czarna Pani* Marczyńskiego, w której autor, według Dębickiego, zmierza do zainteresowania czytelnika schematyzmem, bohaterkością opisywanych charakterów, egzotyzmem. Krytyk akceptuje schematy charakterystyczne dla literatury sensacyjnej pod warunkiem, że zostaną one sfunkcjonalizowane, będą służyć wyższemu celom, a ich autor:

Może być, o ile zechce – nauczycielem szerokich rzesz, może je podnosić moralnie, może w nich podnosić entuzjazm dla rzeczy dobrych i szlachetnych, może budować pomiędzy nimi a społeczeństwem i państwem most porozumienia. Może siać dobre ziarno i może zebrać obfity plon⁹.

Uwagi Dębickiego są istotne w kontekście obecności sensacji, stałego elementu melodramatycznego, w wybranych powieściach Andrzeja Struga. Omawiane utwory mają tematycznie znikomy związek z jego wcześniejszymi dziełami, z problematyką właściwą dla zaangażowanego ideowo socjalisty¹⁰ (*Ze wspom-*

⁷ Z. Dębicki, *Przedmowa* do: A. Marczyński, *Czarna Pani*, Warszawa 1928, s. I.

⁸ Tamże, s. IV.

⁹ Tamże, s. X.

¹⁰ Takie odczytanie dominuje w większości prac poświęconych Strugowi, wydanych do roku 1989. Por. chociażby: I. Fik, *Rodowód społeczny literatury polskiej*, Kraków 1938 (zwłaszcza s. 137-138); S. Sandler, *Andrzej Strug. Wśród ludzi podziemnych*, Warszawa 1959; H. Karwacka, *Kształ-*

nień starego sympatyka, *Dzieje jednego pocisku*), z zagadnieniami związanymi z „ludźmi podziemnymi” (trzy tomy opowiadań *Ludzie podziemni*) i zostaną one potraktowane jako odrębna w dorobku autora *Chimery*¹¹, tematyczna całość¹². W powieściach Struga człowiek staje naprzeciw ekspansji świata materialnego, popychającego ludzi do zbrodni. Ten klasyczny, manichejski konflikt między wartościami a materią, związany jest z nostalgią za czasami porządku, spokoju, jaką przejawiają niektóre postacie, wynika on z zagrożeń świata zewnętrznego, którym poddana jest przede wszystkim rodzina i jej poszczególni członkowie.

Wszystkie postacie z przywołanych powieści Struga cechuje zagubienie w otoczeniu, w którym „złym” jest reprezentowany

townanie się oblicza ideowego A. Struga w latach 1902–1909, „Zeszyty Naukowe UŁ” 1959, z. 13; M. Ruszczyk, *Andrzej Strug*, Warszawa 1962; *Wspomnienia o Andrzejku Strugu*, wstęp i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965; J. Pieszcachowicz, *Na tropach „Ludzi podziemnych” – Andrzej Strug*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972; J.Z. Jakubowski, *Wczesne piarstwo Andrzeja Struga (Na przykładzie „Dziejów jednego pocisku”)*, [w:] *Trwale przymierza*, Warszawa 1988; H. Michalski, *Andrzej Strug*, Warszawa 1988; S. Kryński, *Wizja rewolucji we wczesnej prozie Andrzeja Struga (1902–1912)*, Rzeszów 1989. Paradoxy odczytań prozy Struga oraz rozbieżności interpretacyjne występujące w ocenie tych samych dzieł przez różnych krytyków omówili K. i K. Kłosińscy w szkicu *Proza Struga: między modernizmem a dwudziestoleciem. Próba interpretacji*, [w:] *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki i S. Gębała, Kraków 1981, s. 7-10.

¹¹ Brak też jest w omawianych tekstach akcentów komicznych (występujących chociażby w *Zakopanoptikonie*, *Wielkim dniu*, niedokończonych *W Nienadybach byczo jest...*). Strategiom narracyjnym Struga, schematom fabularnym z jego powieści oraz sposobom modulowania bohatera poświęcona jest cenna praca B. Pięczki, *Proza narracyjna Andrzeja Struga*, Wrocław 1987.

¹² Również niektórzy krytycy po śmierci Struga zwracali uwagę, na tendencyjne cechy jego powieści: „w ostatnim okresie twórczości przerzucił się na tendencyjną powieść sensacyjną. Powieść sensacyjna w dobrej klasie, co u nas rzadkie”, cyt. za: S. Piasecki, *Oszustwo tzw. poziomu*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 4, s. 1.

przez finansjerę pieniądź, obecny w mechanizmach działania przemysłu filmowego w *Żółtym krzyżu*, wpływający na postępowanie rodzin w *Pieniądzu* i w *Miliardach*. Nie jest to problematyka obca powieściowym melodramatom, ale w omawianych tekstach, inaczej niż w klasycznym melodramacie, jakim jest chociażby *Hrabia Monte Christo* Dumasa, gdzie dobra materialne służą naprawie krzywd i ukaraniu złych ludzi, sfera związana z pieniądzem degradowuje świat wartości, niwelując autentyczne potrzeby człowieka. W tym sensie powieści autora *Pokolenia Marka Świdry* dotyczą również i współczesnych problemów, takich jak konsumpcjonizm, ekspansja kultury masowej, dehumanizacja sztuki.

Świat w ostatnich utworach Struga jest przestrzenią anomii. Upadek sfery wartości pokazuje rozpad formacji umysłowej, zmierzającej do tego, by przy pomocy sztuki wpływać na rzeczywistość. Dlatego w powieściach autora *Żółtego krzyża* klęskę ponoszą zarówno reprezentanci konkretnych dziedzin sztuki (gwiazda filmowa, reżyserzy), jak też i ci, którzy są nią nadmiernie zauroczeni (fascynacja filmem kasjera Śpiewankiewicza). Na przykładzie analizy wymienionych powieści, zwłaszcza *Miliardów* i *Żółtego krzyża*, zostanie poddana refleksji melodramatyczna estetyka sensacji¹³ związana z uczestnictwem postaci

¹³ Przez sensację rozumiem obrazowanie, które „nakierunkowane jest precyzyjnie na wstrząśnięcie publicznością”, cyt. za: T. Gunning, *The Horror of Opacity. The Melodrama...*, s. 51. Więcej na temat sensacji rozumianej jako elementarna część melodramatyizmu: B. Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York 2001, szczególnie w rozdziale *Melodrama and the Consequence of Capitalism*, s. 131-148: „Melodrama dramatyzowała atomizację, będącą produktem rozwoju kapitalistycznego i pokazywała krytyczną refleksją podziałów kulturowych rozwarstwowanego społeczeństwa”, tamże, s. 148. Jeden z rozdziałów tej książki, zatytułowany „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności (*Sensationalism and the World of Urban Modernity*) został opublikowany [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, dz. cyt. W ostatnim czasie ukazały się dwie interesujące, poświęcone sensacji monografie: *Zbrodnie, sensacje i katastrofy*

w przemianach cywilizacyjnych, z ich działaniem w konkretnej przestrzeni, a w Nowym Jorku i w Ameryce¹⁴ w szczególności. Omawiane utwory Struga z tekstami Żeromskiego, Mniszkówny łączy również przekonanie o wyraźnie przejściowym charakterze świata. W *Pieniądzu* fabuła opowiada o ostatnich latach przed pierwszą wojną światową, w *Żółtym krzyżu* związana jest już bezpośrednio z zawieruchą wojenną. Najwięcej uwag dotyczących tymczasowości i przejściowości występuje w *Miliardach*, co wskazuje m.in. cytat: „Cały świat miotał się, burzył się, kłócił i w końcu nic nie mógł i nic nie wiedział” (M, II 19).

O melodramatycznym charakterze fabuł powieści Struga świadczyć może już pobieżne ich streszczenie i katalog występujących w nich postaci. W *Żółtym krzyżu* główną bohaterką jest uwikłana w aferę szpiegowską gwiazda kina niemego. Perypetie w trylogii osadzone są w centrum spektakularnych wydarzeń; bitwy, ustawiczne zmiany miejsc, zagrożenia wynikające z użycia broni masowej zagłady, pościgi i zmiany tożsamości bohaterów, spiski, intrygi, procesy. W *Pieniądzu* sensacyjny charakter ma działanie artysty, awanturnika i przestępcy Chuana, powieść obfituje w widowiskowe, niebezpieczne wyczyny alpinistów, najbardziej spektakularnym wydarzeniem jest wzorowana na tragedii Titanica katastrofa statku Atlantic. W *Miliardach* spo-

w prasie polskiej do 1914 roku, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2010 oraz *Sensacja w dwudziestoleciu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011. W obu tych publikacjach sensacja potraktowana jest nie tylko, jako „kategoria estetyczna, lecz również socjologiczna i kulturowa”, cyt. za: K. Stępnik, M. Gabryś, *Wstęp*, do: *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, dz. cyt., s. 5. Są to teksty, szczególnie *Pieniądz* i *Miliardy*, którymi krytycy zajmowali się do tej pory sporadycznie.

¹⁴ Chociaż Strug nigdy nie był w Ameryce, to jego sposób pracy wskazuje na niezwykle zaangażowanie w opisywany temat. Jak wspominała Nelly Strugowa „Do *Miliardów* czytał wiele z Biblioteki Sejmowej, zasobnej w dzieła z dziedziny politycznej i ekonomicznej”, cyt. za: N. Strugowa, *Fragmenty wspomnień*, [w:] *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, wstęp i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 244.

tykamy Lucy Rascob, nieszczęśliwą kobietę, tęskniącą do swojego byłego kochanka Chuana, który okaże się Emerym Eltonem, prawdziwym ojcem jej syna, ingerującym po latach nieobecności w życie rodziny. Spektakularnym, wykonanym przez bohaterkę aktem jest oszpeccenie kwasem twarzy Iny Bernato, kochanki i miłości jej syna. Znaczące są też postacie z dalszego planu: demoniczni profesorowie: von Zypen, Borowiczenko, artyści kabaretowi, spekulanci, spiskowcy, przestępcy i policjanci.

1. „Międzyczas”

W grudniu 1932 roku Andrzej Strug wygłosił w Łodzi odczyt pod tytułem *Między wczoraj a jutrem*, w którym zawarł analizę współczesnej sytuacji społeczno-gospodarczej na świecie. Odczyt ten jest streszczeniem poglądów Struga, zarysowanych w późniejszych o kilka lat *Miliardach*¹⁵. Znaczący wydaje się tytuł wystąpienia, podkreślający przejściowość, chaos i brak wartości w świecie. Jak wynika ze sprawozdań uczestniczących w spotkaniu słuchaczy, wykład dotyczył okresu przejściowego, pozbawionego porządku i norm. Autor *Żółtego Krzyża* podzielił się wątpliwościami wynikającymi z obserwacji rozwoju ludzkości, która według niego wegetuje w nastroju niepewności istnienia („międzyczasie”), a także swoimi spostrzeżeniami na temat kapitalizmu¹⁶, odbierającego człowiekowi poczucie stabilizacji.

¹⁵ Nie zachował się stenogram z odczytu, sporządzony przez E. Ajnenkla, o jego treści wiemy przede wszystkim ze streszczenia dokonanego przez Bolesława Dudzińskiego. Por. B. Dudziński, *Andrzej Strug o kryzysie światowym, Fragmenty wspomnień*, [w:] *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, wstęp i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 187; por. też H. Michalski, *Andrzej Strug*, dz. cyt., s. 279. Próbę oddania atmosfery wykładu Struga stworzył M. Ruszczyk w książce *Andrzej Strug*, dz. cyt., s. 250-251.

¹⁶ Kapitalizm rozumiem jako „system wytwarzania towarów, oparty na stosunku prywatnej własności kapitału do pozbawionej własności pracy zarobkowej, który to stosunek wyznacza główną oś systemu klasowego”.

I chociaż tekst odczytu się nie zachował, to w materiałach pozostawionych przez pisarza¹⁷ znajduje się niepublikowany, szesnastostronicowy zeszyt, zawierający robocze notatki autora do planowanych *Miliardów*. Zapiski pochodzą z czerwca 1932 roku i związane są z holistycznymi przemyśleniami Struga na temat kapitalizmu. Możemy domyślać się, że w jakimś stopniu wpłynęły one na problematykę planowanej powieści i tematykę wygłoszonego pod koniec roku wykładu. Sporo jest w tych uwagach haseł w rodzaju: „chaos”, „świat drży w posadach”, „bezsenne noce państw świata”, „struktura zwątpienia”, a także zdań związanych z kryzysem. Całość refleksji Struga ma charakter pesymistyczny, planowana powieść rozgrywać się będzie w przededniu wielkiego kataklizmu dziejowego: „Nadchodzi okres zdziczenia... ja to nazywam okresem walki wręcz, walki otwartej, czyli wojny totalnej”¹⁸. Ta batalia ma odbijać się cieniem na przyszłych losach wszystkich postaci, a jej skutki zostają zapowiedziane przez trwający powszechny chaos ekonomiczny, wywołany wielkim kryzysem. Strug notuje, że jego zamierzeniem jest opisanie rozpadu dotychczasowego świata, będącego „złudzeniem normalności”, pokazanie załamania się wiary w kapitalizm i „w moc pieniądza, a więc we wszystko”¹⁹. Pisarz zadaje sobie podstawowe pytania co do sensu istnienia nie tyle kapitalizmu, ile kumulowania różnych, sztucznie wytworzonych potrzeb, pragnienia posiadania przedmiotów: „Rozpasanie produkcji, rozmach spotworniałej twórczości – pytającej: co, jak, po co, dla kogo?”²⁰. Symbolem cywilizacyjnego upadku w notat-

A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 42. Por. również: *Uwagi wstępne*, do M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu. Protestantckie „sekty” a duch kapitalizmu*, przeł. B. Baran, J. Miziński, Warszawa 2010, s. 8-14.

¹⁷ Archiwum w Muzeum Andrzeja Struga, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 527.

¹⁸ Tamże, notatka z 19 czerwca, 1932 r., s. 10.

¹⁹ Tamże, notatka z 18 czerwca 1932 r., s. 3.

²⁰ Tamże, notatka z 9 lipca 1932 r., s. 32.

kach jest deifikacja złota. W czasach przejściowych następuje intensyfikacja wartości materialnych, wypierających wartości moralne. Pieniądz zastępuje wartości transcendentne, stając się niszczącą, metafizyczną siłą: „Pieniądz ich mytem, fikcją, opętaniem ludzkości”²¹.

Kapitalizm rozumiany jako sfera zła oraz jego zgubne skutki przedstawia wydana kilka lat przed ogłoszeniem odczytu powieść zatytułowana *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*. Opowiada ona o przestępstwie tytułowego 47-letniego kasjera Hieronima Śpiewankiewicza, który motywowany uczuciem do kobiety fatalnej kradnie z banku pieniądze, aby razem ze swoją heroiną Adą uciec w świat. Bohater utożsamia się ze zbrodniarzami, fałszerzami pieniędzy, złodziejami wydzierającymi kapitalistom ich majątek. Dlatego też jego czyn to dla niego wyrównanie krzywd – „ukradłem najbardziej złodziejskiemu z banków”²² – racjonalizuje swój postępek Śpiewankiewicz, traktując go jako formę antykapitalistycznego działania wywrotowego: „ażeby w ciągu paru lat dorobić się w Ameryce i w Australii i zalać Polskę złotem”²³. Fascynacja bohatera czarnymi charakterami, przede wszystkim z niemego kina, ma wymiar groteskowy²⁴ oraz pejoratywny. Kasjer miewa stany kataleptyczne, letargiczne, fantazmaty ze świata kultury masowej zapełniają jego wyobraźnię, czyniąc z niego osobowość bowarystyczną, niezdolną do racjonalnej oceny rzeczywistości i do odróżnienia dobra od zła: „Dreszczem zachwyty zdejmowały go dzieje zakopanych skarbów, skradzionych klejnotów, porwanych dzieci amerykańskich milionerów”²⁵. W świadomości Śpiewankiewicza realne postacie

²¹ Tamże, notatka z 24 czerwca 1932 r., s. 17.

²² A. Strug, *Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, Warszawa 1958, s. 113.

²³ Tamże, s. 181.

²⁴ K. i K. Kłosińscy czytają przywołaną powieść Struga jako groteskową „modernistyczną pseudobiografię z bohaterem prowadzącym”. Por. K i K. Kłosińscy, *Proza Struga...*, dz. cyt., s. 23.

²⁵ A. Strug, *Fortuna kasjera*, dz. cyt., s. 32

z jego otoczenia mieszają się z bohaterami fikcyjnymi, narracja, początkowo realistyczna, właściwa dla powieści obyczajowo-środowiskowej, nabiera charakteru onirycznego, nie mamy pewności co do autentyczności sądów wypowiedzianych przez bohatera ani co do jego przemyśleń: „Nieprawdopodobny, okropny koszmar jego położenia stał się naraz snem, który natychmiast, lada sekunda urwie się – czuł to dobrze. Co za głupi sen”²⁶. Przejęte z ekranu i z lektur wzorce wprawiają go w stan letargu, mentalnego uśpienia, koszmaru, bohater próbuje zdefiniować własne doznania, starając się odnaleźć w nich głębszy sens: „Ogród wyglądał jak sen... Ale całe jego życie również było tylko snem. Komuż u diabła mógł się przyśnić taki kasjer Śpiewankiewicz? Ciężka sprawa... Śmieszna rzecz... Że sam nie spał, na to miał dowody”²⁷. Zagubiony w niemożliwości odróżnienia tego, co realne, od tego, co irracjonalne, zaczyna popadać w stany patologiczne²⁸. Brak samozachowawczej umiejętności orientacji w świecie oraz bezkrytyczna fascynacja Śpiewankiewicza kulturą masową w jej wizualnej formie, czyni z niego jednostkę bez-

²⁶ Tamże, s. 6.

²⁷ Tamże, s. 85.

²⁸ Por. B. Pięćka, *Proza narracyjna Andrzeja Struga*, dz. cyt., s. 134. Pięćka zwraca uwagę na melodramatyczne i przygodowo-sensacyjne motywy fabularne modyfikujące fabułę powieści Struga: *Pieniądza, Fortuny kasjera Śpiewankiewicza, Żółtego krzyża i Miliardów*: „U podstaw pierwszego z nich leżą zwykle takie elementy jak silne oddziaływanie emocjonalne, polaryzacja postaw moralnych oscylująca w kierunku manichejskiej dychotomii dobra i zła, krańcowe stany istnienia, sensacyjność wydarzeń, przewaga stanów uczuciowych nad intelektualnymi czy wreszcie przesunięcie konfliktów wewnętrznych na rzecz komplikacji w układach międzyosobowych, prowadzące często do ujęć schematycznych”. Tamże, s. 169. W przypadku *Fortuny* rezultat zagubienia bohatera spotęgowany jest również faktem, że: „mocą nałożonych na siebie dwóch perspektyw: osobowych relacji bohatera i implikowanego punktu widzenia narratora, rzeczywistość przedstawiona w *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* zostaje ujęta w ironiczny cudzysłów i w następstwie tego nabiera cech ambiwalentnych”, tamże, s. 206-207.

wolną, produkt „międzyczasu”, przejściowych wartości i zgubnych, fikcyjnych autorytetów²⁹.

Również we wcześniejszym *Pieniądzu* pisarz przedstawia bohaterów funkcjonujących pod wpływem sztucznych, narzucanych potrzeb:

Na chwilę obnażyła się bez wstydu nieposkromiona żądza. Wypelzła na twarze ludzkie z głębi dusz. Istota i treść życia stanęła jawnie między ludźmi, zgięła karki, starła wszelką obłudę, wydobyla z człowieka całą prawdę, na wszystkich rozpostarła swoje władztwo. – *Lotterie de Millions!* (*P*, 232)

Postacie tracą zdolność aksjologicznej orientacji w świecie, zatracają poczucie odróżniania dobra od zła. Mariette, jedna z bohaterek, przymierzając naszyjnik miss Lucy, w kontakcie z klejnotami ma doznania mistyczne:

Kiedy poczuła na sobie perły, westchnienie cierpienia i rozkoszy wzdęło wysoko jej pierś. Przymknęła oczy, przechyliła w tył głowę. Zdawało jej się, że złożono na jej piersi bezmierny ciężar. Czowała na sobie każdą perłę, bolącą jak rana, rozkoszną jak pocałunek nieznannej potęgi. (*P*, 134-135)

Antykapitalistyczna wizja „międzyczasu”³⁰ Struga jest pesymistyczna, to diagnoza świata pozbawionego możliwości nada-

²⁹ G. Desilet, *Our Faith In Evil. Melodrama and the Effects of Entertainment Violence*, London 2006, s. 105.

³⁰ „Międzyczas” jest stanem przejściowym, momentem zachwiania działania rozumowego, generuje obecność jednostek, którym zależy wyłącznie na anarchii i chaosie. Dlatego też zarówno w *Pieniądzu*, jak i w *Miliardach* występują szaleni naukowcy, którzy mają wpływ na kapitalistów. W *Pieniądzu* będzie to doktor Hebrard, w *Miliardach* profesor van der Zypen. Ten pierwszy przewiduje egzystencję społeczeństwa przyszłości w postaci oglupionych mas oraz rozkwit kultury wybranych, na których kończy się świat ludzi wolnych. Doktor wierzy, że świat zostanie podzielony na kasty, w których religia i wiedza tajemna pozostaną do użytku wyłącznie wtajemniczonym, tak samo zresztą, jak nauka. A wszystkie te

nia mu sensu innego, niż złudne poczucie mocy wynikające z umiejętności gromadzenia pieniędzy.

Tezy z odczytu pisarza najpełniej znajdują odzwierciedlenie w ostatniej, nieskończonej powieści Struga. W *Miliardach* „międzyczas” ma charakter globalny, świat przeżywa kryzys, w powietrzu wisi groźba bolszewizmu, mieszkańcy Ameryki są wyjałowieni potrzebą ustawicznego pomnażania majątku. W powieści mowa jest o przemijającej „złotej erze” (M, I 259), trwającej „burzy dziejowej” (M, I 295), „przeklętym bogactwie” (M, II 309). Regres cywilizacyjny jest tu połączony z dosadną krytyką kapitalizmu, opisaną na przykładzie losów nie tylko głównych bohaterów, ale i postaci z dalszego planu; wspomina się w tekście o więźniach, którzy nie chcą wychodzić z więzienia, bo wiedzą, że na wolności brak jest podstawowych środków do życia. O ludziach połykających pijawki, wywołujące choroby żołądka, chcących znaleźć się w szpitalach, gdzie jest darmowe jedzenie. Aktorki podpisują umowę na występy w filmach „do poufnych wyświetleń w zamkniętych klubach” (M, I 308) w scenach o charakterze „mitologiczno-pornograficznym” (M, I 308). Światu i jego mieszkańcom, których pisarz przedstawia nie tylko w *Miliardach*, ale i we wszystkich omawianych powieściach, brak jest autorefleksji, dominują w nim sensacja i działanie powierzchowne. Zrozumienie własnego położenia odbywa się dopiero w sytuacjach granicznych, związanych ze śmiercią (Eva Evard z *Żółtego krzyża*), wykluczeniem ze społeczności (Rald Rascob z *Miliardów*), grzeszną miłością oraz jej nagłym końcem (Lucy Rascob z *Pieniądza*). Nie ma tam tradycyjnie pojmowanej miłości, dominują zachowania skrajne: przemoc, gwałt, śmierć, szaleństwo czy nawet tortury (*Fortuna kasjera Śpiewankiewicz*). Te postawy, wykluczające ład i harmonię, zmuszają bohaterów do ponownego przyjrzenia się otoczeniu i zdefiniowania w nim własnego położenia.

zmiany zostaną wprowadzone przy pomocy pieniędzy. Drugi manipuluje bogaczami, chcąc dzięki ich majątkowi uzyskać władzę nad światem.

2. Przejściowość i katastrofa

Pieniądz: powieść z obcego życia to utwór napisany w Paryżu w latach 1913–1914 i opublikowany w odcinkach w „Romansie i Powieści”, dodatku do tygodnika „Świat” w 1914 roku³¹. *Pieniądz* opisuje spotkania zamożnych amerykańskich dorobkiewiczów z przedstawicielami zdeklasowanych, biedniejących rodów europejskich w 1912 roku. Fabuła rozgrywa się w przestrzeni alpejskich lodowców w szwajcarskim miasteczku Zermatt, w Paryżu i na statku płynącym do Stanów Zjednoczonych, który w zakończeniu utworu ulegnie katastrofie. Tematyka dzieła, czyli opis pogoni za pieniędzmi, zatracenie się w wartościach materialnych zostają pokazane przez działanie kilku postaci: miss Jenny, bratanicy Toma Shurmana, jej kochanka Roberta Courtney’a, damy do towarzystwa, feministki mistress Brigs, bogacza Toma Shurmana, miss Lucy Slazenger, perwersyjnego bankiera z Chicago van Joerga i alpinistów – kolekcjonerów kamieni Lyttonów. Postacie te posiadają prawie wyłącznie negatywne cechy charakteru: Lyttonowie, wydając fortuny na kolejne wyprawy, nie znają miary w realizacji swojej pasji, Lucy Slazenger popada w irytację i histerię, Ada Hartley jest zafascynowana seksualnie nieletnią Mariette. Najbardziej odstręczająca postać to wspomniany van Joerg, miłośnik nastoletnich dziewczynek, wykorzystujący je cielesnie za zgodą ich rodziców.

W powieści w większości występują złodzieje i rabusie, jak Derjac i van Dooren, para starych przyjaciół z Sorbony. Pierwszy zarządza międzynarodową siatką przestępców, drugi jest „naganiaczem, pośrednikiem i dostawcą bogaczy, którzy ciekawi są najtajniejszych osobliwości Paryża, opiekunem i nauczycielem młodzieży, chorej na nadmiar pieniędzy” (*P*, 186). Obaj ukrywają przed sobą swoją profesję, ale też i razem wyczuwają, że są zarówno jednostkami nieprzeciętnymi, jak i niebezpiecznymi,

³¹ Pierwodruk: „Świat” 1914, nr 1-46. Wydanie książkowe: Warszawa 1921.

nie potrafią zapanować nad swoimi emocjami i instynktami. Derjac odczuwa nienaturalne podniecenie w czasie popełniania kolejnych przestępstw:

Budziła się w nim szalona energia – to samo, co prowadziło go w najkrytyczniejszych momentach, kiedy wślizgiwał się do przedziału sleepingu, pomiędzy śpiących ludzi, kiedy się przemykał po zawilych zakątkach skarbcza bankowego oplecionego drutami aparatów alarmowych – kiedy zabijał człowieka. (P, 59)

Jedną z bohaterek jest Lucy Slazenger, bogata dziedziczka milionowej fortuny. Jej losy mają charakter przygodowy, zaręczona ze spadkobiercą wielowiekowego, zubożałego rodu francuskiego wdaje się w romans z malarzem przestępcą³², wykorzystującym depresyjny i niestały charakter protagonistki.

W utworze dominuje przekonanie o przejściowości i tymczasowości opisywanych czasów:

Niegdyś, jeszcze niedawno, panowały nad światem stare, staceczne fortuny, których ogrom wzrastał w ciągu stuleci przez pracę i zapobiegliwość pokoleń przez szczęśliwe koligacje, przez przywileje monarchów przez szlachetny łup wojenny. Bogactwa, skupione w starych rodach, potężniały niepowstrzymanie, jak odwieczne dęby na polanach. Uświecała je tradycja wieków, łaska Opatrzności, błogosławieństwo Kościoła. Utwierdził je przywilej, który, dając władzę, domagał się w zamian ofiarnej służby całego żywota. A teraz pojawiać się zaczęły niepojęte skupienia bogactw, powstające z dnia na dzień, wybuchające ośleplym blaskiem. (P, 48)

³² Por. uwagę Pięczki: „W *Pieniądzu* wątek romansowy uwidoczni cechy sięgające nawet estetyki romantycznego kontrastu brzydoty i piękna (przystojny malarz i upośledzona fizycznie Lucy Slazenger), znanego chociażby z francuskiej literatury frenetycznej (Esmeralda i Quasimodo lub Blanka i Trybulet z powieści i dramatu W. Hugo) czy też z konwencji bajkowej (motyw „pięknej i bestii)”, cyt. za: B. Pięczka, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s. 170.

Rozmyślania te snuje hrabia de Chappedelaine, żywiący „religijną cześć dla odwiecznego ładu świata” (P, 48). Koniec wielbionego przez arystokratę świata nastąpił w czasie rewolucji francuskiej³³, zwanej przez niego „okropną burzą dziejową” (P, 48), współczesność jest dla hrabiego stanem przejściowym, „przewlekłym nieporozumieniem” (P, 48). Brak fundamentów organizujących teraźniejszość, chaos w świecie, rozpoczął się u schyłku XVIII wieku, zburzył doznanie istnienia Boskiej harmonii oraz umiejętność rozpoznania dobra i zła³⁴. Przejściowość doprowadziła do przypadkowych karier obcych, przyjezdnych zza oceanu, traktowanych w powieści jako nowi, dokonujący materialnego podbicia, kolonizatorzy³⁵.

Hrabia reprezentuje świat odchodzący, uniwersum wartości i porządku, którego wyznacznikiem były wielowiekowe rody. Jest to jednakże postać groteskowa, nierozumiejąca otoczenia, ulegająca pokusom związanym z wielkimi majątkami – jego syn zaręcza się z Lucy Slazenger. Przygotowania do ślubu stają się okazją do opisu mariażu dwóch kultur, tradycyjnej, europejskiej i hałaśliwej, nowobogackiej, amerykańskiej. Strug wnikliwie opisuje negatywne skutki działania kapitału na mentalność jednostek. Gustawa de Chappedelaine odwiedza w domu jeden

³³ Do zagłady jego rodu przyczynił się wynalazek gilotyny, będący w wyobrażeniach arystokraty narzędziem szatana rozbijającym podwaliny europejskiej stabilizacji: „Najzacniejsze rody ulegały zarazie” (P, 49).

³⁴ Jak zauważył jeden z komentatorów myśli Leszka Kołakowskiego, ludzie epoki przedindustrialnej potrafili lepiej rozpoznawać dobro i zło, żyli w obszarze mitu, który porządkował świat człowieka i jego otoczenia, nadając mu odpowiednią wartość: „Oświecenie wyłączyło świat fizyczny spod boskiego nadzoru i odkryło tkwiące w nim immamentne prawa (...). W centrum świata stanął człowiek”, cyt. za: Z. Dymarski, *Dwugłós o złu. Ze studiów nad myślą Józefa Tischnera i Leszka Kołakowskiego*, Gdańsk 2008, s. 164.

³⁵ „Najgorszą zmorą jego starości było przyćmienie szlachetnej rasy przez nawałę ludzi nowych, którzy przywozili zza morza niesłychane bogactwa (...). Właziło to wszędzie, pchało się z arogancją niesłychanego zbytku, sypiąc złotem” (P, 49).

z ważniejszych działaczy politycznych, widzący w małżeństwie młodego arystokraty z bogaczką możliwość odrodzenia Francji na arenie międzynarodowej, Gustaw tłumaczy swoją postawę zamiłowaniem do dyplomacji. W celu zdobycia fortuny wybranki młody Chappedelaine, potomek niezwykle wpływowych rodów, jest w stanie znosić fizyczne upokorzenia zadawane mu przez przyszlą żonę. Działania te akceptuje jego ojciec.

Centralną metaforą w powieści jest obraz tonącego statku, wzorowany na katastrofie Titanica, który zatonął zaledwie kilkanaście miesięcy przed ukazaniem się w prasie pierwszych odcinków powieści Struga. Temat katastrofy jest znamieny dla melodramatu scenicznego, już w dramatach Pixérécourta działaniu złego, scenom wymierzania mu kary, towarzyszyły spektakularne przerywniki: zapadające się mosty, błyskawice, erupcje wulkanów, powodzie, trzęsienia ziemi (prezentowane w formie uzależnionej od budżetu danego przedstawienia)³⁶, przykładowo w *Marguerite d'Anjou* pojawił się pożar lasu, a w *La Cisterne* potężna eksplozja. Efekty te sugerować miały publiczności, że nad przełomowymi chwilami w życiu czuwa Opatrzność, a jej ingerencja ma charakter podniosły, nietypowy, godny zapamiętania i dydaktyczny zarazem.

Motyw tonącego statku pojawia się w kilku innych utworach pisarza i jest obecny w wielu tekstach kultury³⁷ po 1912 roku,

³⁶ F. Rahill, *The World of Melodrama*, dz. cyt., s. 42.

³⁷ Pierwszym filmem opowiadającym o katastrofie Titanica było niemieckie dzieło powstałe już miesiąc od zatonięcia statku *In Night and Ice* z 1912 roku w reżyserii Mime Misu. Więcej o kulturowym znaczeniu zatonięcia Titanica: *The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture*, red. T. Bergfeldger, S. Street, London 2004. Najśłynniejszym obrazem filmowym w dziejach był oczywiście *Titanic* Jamesa Camerona z 1997 roku. O katastrofie Titanica w swojej twórczości pisali m.in.: Iwan Bunin, *Pan z San Francisco* (1915), H. Mniszkówna, opowiadanie *Ajudzi Sadio Oktohama* z tomu *Kwiat Magnolii* Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Titanic*, Czesław Miłosz, *Titanic (1912)*, Hans Magnus Enzensberger *Zagłada Titanica*, Thomas Brezina, *Titanic – zgłoś się*, Clive Cussler, *Podnieść Titanica*, Mary Pope Osborne, *Noc na*

jak np. w *Ameryce* Franza Kafki czy też na obrazie Maxa Beckmanna *Zatonięcie Titanica*, namalowanym w latach 1912–1913, a także w tekstach polskich pisarzy³⁸. W drugiej części *Pieniądza* postacie z powieści spotykają się na statku Atlantic płynącym do Ameryki; jego konstrukcja przypomina Titanica: Atlantic ma cztery potężne kominy, jest w stanie zabrać na pokład kilka tysięcy osób, pasażerowie rozlokowani są na nim hierarchicznie – na samym dole jest biedota, wyżej zamożniejsi podróżni. Strug podkreśla szczegóły wystroju oraz bogactwo wnętrza, architekturę, ornamentykę, przepych, a więc te elementy, w których lubowała się opisująca Titanica ówczesna prasa³⁹.

W *Pieniędzu* do finalnego zatonięcia doprowadza terrorysta Niemy, a nie warunki naturalne, chociaż również w pierwszych relacjach dotyczących katastrofy Titanica pojawiały się informacje na temat wybuchu pożaru w komorze węglowej, zauważonego jeszcze przed wyruszeniem statku z Southampton⁴⁰. W powieści nie do końca są znane motywy postępowania Niemego, po części wpływają one z jego anarchistycznych poglądów,

Titanicu. O losach orkiestry na Titanicu opowiada też znakomita książka Erika Fosnesa Hansena *Psalm u kresu podróży* (1990), w szerszym świetle przedstawiająca zmierzch epoki wiktoriańskiej i symboliczne narodziny XX wieku.

³⁸ K. Stępnik w książce *Titanic. Recepcja katastrofy w prasie polskiej (1912)*, Lublin 2012, omawia głównie te teksty literackie, które ukazały się na łamach prasy w 1912 roku. Są to m.in.: eseistyczny komentarz Zdzisława Dębickiego *Bohaterowie nowocześni*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 18 (4 maja), s. 367; opowiadanie Jana Augusta Kisielewskiego *Tytan*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 21 (25 maja), s. 441. Stępnik wspomina również o *Xiędzu Fauście* (1913) Micińskiego, w której to powieści, w rozdziale XXIV *Wędrówka magów* pojawia się wzmianka o katastrofie statku. Ostatnio do katastrofy Titanica w stulecie jego zatonięcia powrócił w ciekawym tekście A. Kożuchowski, por. tegoż *Anatomia legendy*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 15.

³⁹ Zostały one świetnie opisane przez K. Stępnika w jego książce.

⁴⁰ O pożarze, który znacznie osłabił burty statku, miał wiedzieć wówczas kapitan Edward John Smith z Titanica i jego załoga: K. Stępnik, *Titanic. Recepcja katastrofy...*, dz. cyt., s. 70.

po części są rezultatem działania człowieka stojącego po stronie odwiecznych praw natury:

Ocean, burza, głębia, ryk wichru – wszystko, co wielkie i potężne – brzydziło się tym okrętem i natłoczonym w nim robactwem ludzkim. Równi byli przed gniewem żywiołów i jednakowo ohydni panowie i słudzy, królowie i poddani. Jednakowo winni byli, że istnieją. (P, 327-328)

Bohater terrorysta uważa, że mają słuszność zarówno wyznawcy pieniądza, kapitaliści, jak i socjaliści, jest targany między: „żądzą zniszczenia, a żądzą posiadania” (P, 207). Niemy nie uznaje kompromisu i współpracy, działa w pojedynkę, uważa, że świat upada z powodu zepsucia moralnego ludzkości⁴¹.

Przebieg powieściowego wypadku naśladuje katastrofę Titanica z takimi jej elementami, jak „ciemność nocy, lodowata woda, otchłań, skrajne osamotnienie, rozpacz”⁴². W *Pieniądzu* ratują się jednak zaledwie dwie osoby (o drugiej dowiadujemy się w dopiero w *Miliardach*), katastrofa ma charakter globalny, postacie zostają usunięte ze sceny, wraz z nimi odchodzi ich świat oraz reprezentowane przez nich konflikty. W książce, tak jak w rzeczywistości, świadomość katastrofy dociera powoli

⁴¹ „Wiedział już wszystko. Świat cały stał się błahością ze wszystkimi swymi zagadnieniami, z okropnością swoich klęsk, krzywd i walk. Ludzkość? Za dawno już istnieje i cuchnie we wszechświecie swoją kulturą. Jedy-
na mądrość to czynić, co można, by zniszczyć wszystko, co tylko istnieje: ból i radość, okrzyki tryumfu i jęk niewoli, boskie istnienie jednych i upodlenie reszty” (P, 329-330). W planie Tischnerowskiej filozofii dramatu można Niemego porównać do demona władzy, pragnącego potęgi absolutnej: „Jest to nie tylko władza nad żywiołami nieba i ziemi, ale również władza nad prawdą i fałszem. Podstawowym pragnieniem władzy totalnej nie jest poznanie, lecz budowanie nowego „lepszego” świata. Pierwszym sługą tej władzy jest rozum polityczny, który tym samym zostaje podniesiony do poziomu rozumu metafizycznego. Rozum ten jest zdolny do posługiwania się pospolitym rozumieniem prawdy – nie odrzuca jej, bo i po co. Czyż nie przyda mu się, gdy trzeba będzie oskarżać i sądzić przeciwników?”, J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 132.

⁴² K. Stępnik, *Titanic. Recepcja katastrofy...*, dz. cyt., s. 15.

do pasażerów, odczuwających początkowo zaledwie „lekkie wstrząśnienie”⁴³. Mniej zamożni podróżni nie zostają, tak jak w przypadku autentycznej katastrofy *Titanica*, wpuszczeni na górny pokład przez obsługę statku po zderzeniu z górą lodową. Załoga w powieści, podobnie jak *Titanica*, znajdowała się pod wpływem alkoholu. Na obu okrętach brakuje miejsca w szalupach, lecz z *Titanica* ratuje się ponad 700 osób. Bohaterów gubi, jak załogę *Titanica*, buta, wiara w postęp i we własne możliwości. Na pokładzie *Atlantica*, podobnie jak na pokładzie *Titanica*, zginęło wielu zamożnych i wpływowych ludzi. Akcja ewakuacyjna jest bardzo chaotyczna. W powieści mowa jest o „źle spuszczo-nych, przeciążonych łodziach” (*P*, 368), kominy się łamią, gnio- tąc ludzi, zimno wychładza i zabija tych, którzy spadli prosto do wody. Ostatnia scena przedstawia bogacza Shurmana, który wraz z przypadkowo spotkanym człowiekiem dryfuje na ocalałej szalupie ładunkowej. Shurman oferuje anonimowemu rozbitko- wi milion dolarów w zamian za suche ubranie, tamten skuszony sumą, umiera z wychłodzenia. Tytułowy pieniądz okazuje się finalnie znacznie ważniejszy niż wartość życia ludzkiego⁴⁴.

⁴³ Tamże, s. 43.

⁴⁴ Katastrofę statku przedstawia też inna powieść Andrzeja Struga – *Wyspa zapomnienia*, w której pojawia się parowiec *Treyannik*, również ulegający zatopieniu. Zdarzenia przedstawione w książce koncentrują się wokół losów ocalałego z katastrofy Jorga, który ląduje na bezludnej wyspie. Statek z powieści nie idzie na dno, lecz zostaje wyrzucony wraz z marynarzem na brzeg wyspy, nie znamy przyczyny jego zatonięcia, wydaje się, że mamy w powieści do czynienia ze zużyciem materiału – łódź tonie ze względu na wysługę lat: „Dogorywał stary wielorybniczy szkuter «Treyannik». Od wielu, wielu lat przebiegał odludne pustynie oceanu, błędząc od krańca do krańca wód, ślizgając się po kuli ziemskiej od zimnych skał Ziemi Ognistej przez gorące wody równika, mijając kwitnące wyspy aż do mroźnych, w wiecznych mgłach stojących wybrzeży Sachalinu (...). Wciąż naprzód i naprzód w pogoni za wędrowną zdobyczą, której siedziba wszędzie i nigdzie, której spuścizną rodzinną jest cały świat, pełen grozy i tajemnic, zdradny, nieodgadniony ocean. Dziś «Treyannik» wymawia służbę, jak robotnik zmęczony trudem całego życia. Umiera ze starości, jak człowiek”, cyt. za: A. Strug, *Wyspa zapomnienia*, Warszawa 1962, s. 11.

W związku z przedstawionymi uwagami nasuwa się pytanie o powody wykorzystania przez pisarza katastrofy Titanica, o cel tej inspiracji, jej znaczenie w powieści oraz dramaturgiczną rekonstrukcję. Spektakularne, autentyczne wydarzenie staje się dla pisarza, tak jak dla autorów melodramatów scenicznych XIX wieku, inspiracją do skonstruowania przenośni obrazującej rzeczywistość społeczną konkretnego czasu. Dramat tonącego statku w *Pieniądzu* został opisany szczegółowo, ale i zarazem sensacyjnie, w sposób, w jaki opisywała go ówczesna prasa. Pierwsza przyczyna wydaje się czytelna, Strugowi chodziło o przywołanie nośnej metafory „międzyczasu”, ilustrującej upadek świata wypełnionego sporami, rywalizacjami, intrygami, pożadaniami. Tego typu zabieg był również wykorzystywany przez twórców francuskiej melodramy, gdzie na gruzach katastrofy tworzył się nowy świat. W *Pieniądzu* jego symbolem zostaje Shurman, bezlitosny bogacz i ciemniejszy, kierujący się w życiu celami materialnymi, zaprzeczający swoim postępowaniem istnieniu wartości humanitarnych. Druga przyczyna, związana z opisywaniem przepychu statku, a także dystansu materialnego dzielącego najbogatszych pasażerów od biedoty podróżującej na dolnym pokładzie, związana jest z odzwierciedleniem w mikroskali społeczeństwa zarysowanego w pierwszej części powieści, świata ludzkości w przededniu pierwszej wojny światowej. Dominuje w nim sfera miliarderów, bogaczy, zdeklaszowanych arystokratów, ich perspektywa jest wyraźnie uprzywilejowana. Ale Strug wspomina też o mrocznej sile reprezentowanej przez ludzi ukrytych na dolnych pokładach Atlantica, o kiełkujących w nich nastrojach rewolucyjnych i destrukcyjnych, wprowadza także, używając elementu zaskoczenia, na zasadach deus ex machina, ich emisariusza – Niemego. Ten wyraźny podział na bogatych i uprzywilejowanych, ale nieświadomych nadchodzącej katastrofy, i na biednych, odgradzonych od nich kratami, widoczny jest w innych tekstach kultury, jak chociażby w *Wehikule czasu* Wellsa z 1895 roku czy w *Metropolis* Fritza Langa z 1927 roku. W notatkach do *Miliardów* Strug pisał o „stadzie, plebsie kapitalizmu”, nieznaczącym i pozba-

wionym własnej opinii tłumie⁴⁵, który drzemie pod podszewką globalnych wydarzeń czekając na swój moment i swoją rolę. Brak zdolności samozachowawczej i przewidywania przyszłości przez bogaczy sprawi, że, jak notował brutalnie Strug „ci ludzie muszą zginąć”⁴⁶, wobec nadchodzącej zemsty socjalnej „uczucia nagromadzonego przez pokolenia w niewolnikach i nędzarzach, karmionego przez strach”⁴⁷. Z drugiej strony, co podkreśla przejściowość analizowanego przez pisarza czasu, mowa jest o „budzeniu się wulkanów” w postaci 25 milionów bezrobotnych, o konającym ustroju, jego przedstawicielach, ale i o „nowym lepszym świecie”. W tym sensie katastrofa Atlantica jest finalnym symbolem „międzyczasu”, pokazuje triumf sił niszczycielskich nad dorobkiem cywilizacyjnym człowieka⁴⁸, ale też i zapowiada dwie kolejne powieści, czyli *Żółty krzyż* i *Miliardy*, w których atmosfera progowości, przejściowości, upadku wartości i autorytetów zostanie znacznie szerzej i pełniej przedstawiona oraz wzbogacona o estetykę sensacji.

3. Sensacja i anomia. *Miliardy*

Miliardy to nieskończony utwór, który jest kontynuacją *Pieniądza*. Pierwszy tom powieści ukazał się jeszcze za życia zmarłego w 1937 roku Struga, drugi został wydany z rękopisu pisarza, powstałego pomiędzy 22 czerwca a 4 listopadem 1934 roku. Po-

⁴⁵ Zainteresowanie psychologią tłumu nastąpiło na przełomie XIX i XX wieku, dwie najważniejsze dla tego nurtu prace to: G. Le Bon, *Psychologia tłumu* z 1895 oraz G. Tardego *Opinia i tłum* z 1901 roku.

⁴⁶ Nr inw. 527, dz. cyt., notatka z początków lipca (brak daty), s. 24.

⁴⁷ Tamże, s. 24.

⁴⁸ W podobny sposób katastrofę Titanica jako karę zadaną ludzkości za jej pychę, zbytek, zatracenie się w celach materialnych, jej zaborczy indywidualizm, opisał T. Jeske-Choiński w tekście *Mozaika literacka*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 17 (27 kwietnia), s. 270. Tekst ten omawia K. Stępnik, *Titanic. Recepcja katastrofy...*, dz. cyt., s. 121-122.

wieść przedstawia symultanicznie⁴⁹ losy kilku bohaterów: Lucy Slazenger (Rascob), Harry'ego Shurmana, Ralda, syna Lucy, w ostatnich latach kryzysu wywołanego krachem na amerykańskiej giełdzie⁵⁰. W utworze pojawiają się uwagi nawiązujące do przekształceń społeczno-ekonomicznych w drugiej połowie lat dwudziestych w Europie, gdzie można było zauważyć pierwsze objawy kryzysu, którego eskalacja przypadnie na lata załamania gospodarczego. Wydarzenia te doprowadziły do prezentacji w kulturze jednostki przekraczającej obowiązujące normy i zasady moralne⁵¹.

W zapiskach Struga *Miliardy* nazywane są „drugim *Pieniądzem*”, „kontynuacją tematu z roku 1913–1914”, powieścią opisującą „wielkie bogactwo bez żadnych uroszczeń socjologicznego pogłębienia”⁵². Uwagi te pozwalają na potraktowanie

⁴⁹ Na temat symultanizmu w prozie Struga: A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998, s. 83.

⁵⁰ W drugim tomie *Miliardów* pada zdanie oddające lęk Shurmana przed potencjalną próbą uprowadzenia jego córki Sisley: „Mania zaostrzyła się po zbrodni, która wzburzyła Amerykę i cały świat – po porwaniu i zamordowaniu dziecka Lindbergha (M, II 67). Uprowadzenie i morderstwo dziecka Charlesa Lindbergha, słynnego lotnika i społecznika, który pierwszy pokonał bez lądowania trasę Ameryka Północna – Europa, miało miejsce 1 marca 1932 roku, a śmierć dziecka nastąpiła prawdopodobnie zaraz po porwaniu. Strug opisuje również powstanie i działalność National Industrial Recovery Act (w skrócie NIRA), historycznego planu walki prezydenta Roosevelta z kryzysem, który wszedł w życie 16 czerwca 1933. Tom drugi *Miliardów* kończy się u schyłku 1933 roku.

⁵¹ Por. A. Hauser, *Pod znakiem filmu*, [w:] *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, s. 363-365. Przykładem takiej postaci może być chociażby literat Bielecki, bohater filmu Henryka Szaro *Mocny człowiek* z 1929 roku, będącego adaptacją powieści Stanisława Przybyszewskiego o tym samym tytule. Opracowania literackiego do filmu podjął się Andrzej Strug, por. M. Kochanowski, *Modernizacja mocnego człowieka („Mocny człowiek” Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)*, [w:] *Kody kultury*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.

⁵² Archiwum w Muzeum Andrzeja Struga, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 527.

omawianego utworu jako kontynuacji wcześniejszej tematyki. W *Pieniądzu* spotykamy ludzi, którzy dążą do zdobycia bogactwa i ulegają różnym jego pokusom, zatracając w ten sposób elementarne wartości, w *Miliardach* protagoniści bogactwo to już mają lub właśnie je sensacyjnie tracą⁵³. Złoto i miliardy działają na nich patologicznie i deprawująco, wywołując anomię⁵⁴, co w rozwoju społeczeństwa w sensie Durkheimowskim oznacza stan, w którym zostaje ono pozbawione wypracowanych holistycznie norm i wartości. Anomia w *Miliardach* zostanie pokazana na przykładzie losów reprezentantów dwóch klanów: Shurmanów i Slazengerów. Według Durkheima jest na nią podatny szczególnie świat handlu i przemysłu⁵⁵, reprezentanci tych dziedzin oraz

⁵³ Pieniądz nie jest w *Miliardach* celem, a raczej piętnem i przekleństwem, jak słusznie zauważył Pięczka: „Zakrawa na paradoks, że w «kapitalistycznych» powieściach A. Struga pieniądz zostaje pozbawiony swej funkcji «operacyjnej». Jest przedmiotem układu skrzepniętego, «martwą» cyfrą na ogromnych kontach bankowych, będących emblematycznym wyznacznikiem stanu posiadania. Ich właściciele (milionerzy, miliarderzy) uginają się pod ciężarem zgromadzonej fortuny, żyją w jej «niewoli», świadomie czy nieświadomie poszukują sposobów, żeby uwolnić się spod jarzma milionów. W aspekcie fabularnym bohaterowie pojawiający się w sytuacjach inicjalnych określani są więc przez ekonomiczny «punkt dojścia» do ogromnego bogactwa, co z kolei eliminuje możliwość pojawienia się na płaszczyźnie wydarzeń motywu «pogoni za pieniądzem». Przeciwnie, jego posiadanie warunkuje motyw ucieczki”, B. Pięczka, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s. 239.

⁵⁴ Na pojęcie anomii w rozumieniu myśli Roberta K. Mertona powołuje się również E. Paczoska w pracy „*Lalka*” czyli rozpad świata, Białystok 1995, s. 56.

⁵⁵ É. Durkheim, *Samobójstwo. Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2011, s. 326. Pierwsze wydanie książki Durkheima ukazało się w 1897 roku, kilkadziesiąt lat później, w 1938 roku zostaje wydana praca Roberta K. Mertona zatytułowana *Struktura społeczna i anomia*, w której autor pisze, że anomia powstaje jako rezultat procesu polegającego na faworyzowaniu przez konkretne jednostki jednych celów, ponad cele innych grup, powodujące w konsekwencji demoralizację tychże. Merton podaje przykład współczesnej mu kultury amerykańskiej, w której bogactwu przypisuje się najwyższe miejsce w skali wartości, a obowiązek

ich rodziny są głównymi bohaterami *Miliardów*, gdzie świat przedstawiony poddany jest „gwałtownemu wzrostowi potęgi i bogactwa”⁵⁶, postawiony w sytuacji, gdy świadomość społeczna potrzebuje czasu dla właściwej oceny otoczenia:

Dobrobyt wzrósł, a więc pragnienia zostały pobudzone. Większe możliwości, jakie są dostępne, sprawiają, że wymagania się zwiększają i że zwraca się mniejszą uwagę na jakiegokolwiek zasady właśnie dlatego, że tradycyjne zasady utraciły swój autorytet. Uczucia są, zatem mniej powściągane właśnie wtedy, kiedy powinny być bardziej zdyscyplinowane, i właśnie dlatego stan rozprężenia lub anomii jest większy⁵⁷.

Opisywane w powieści rodziny funkcjonują na szczytach drabiny ekonomicznej, ale ich członków cechują zagubienie, pesymizm, brak zdolności do postępowania integracyjnego, podatność na wpływy obcych, gwałtowność usposobienia. Obok sylwetek Lucy i Ralda Rascob, Shurmana pokazane są postacie drugoplanowe, których działanie uzależnione jest od finansów wspomnianych rodzin. Należą do nich m.in. profesor van der Zypen, uważający, że drogą ratunku przed bolszewikami, wykorzystującymi konanie kapitalizmu, jest system „gospodarczej, politycznej i moralnej” blokady (*M*, I 247) oraz oszpecona kwasem przez Lucy aktorka Ina, kochanka Ralda.

Główną przestrzenią działań wszystkich postaci jest Nowy Jork, miasto wyniszczone Wielkim Kryzysem, gdzie mieszkańcy doznają nagłej transformacji wynikającej z przejścia od materialnej stabilizacji i optymistycznego rozwoju ekonomicz-

jego zdobycia staje się zarazem najważniejszym celem jednostki, podtrzymywanym i wzmacnianym przez instytucje kładące nacisk na jego zdobycie, jak szkoła, rodzina, praca. Korzystam z wydania *Struktura społeczna i anomia*, [w:] R.K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żułowski, Warszawa 2002, tam szczególnie strony: 202-220.

⁵⁶ É. Durkheim, *Samobójstwo...*, dz. cyt., s. 324.

⁵⁷ Tamże, s. 324-325.

no-przemysłowego pierwszych dwóch dziesięcioleci XX wieku do chaosu wytworzonego przez krach ekonomiczny. Kryzys stanowi w utworze tło dla cywilizacyjnej zapaści, której odzwierciedleniem są przedstawione w powieści stosunki ogólnoludzkie, rodzinne w szczególności. Dlatego nie do końca słuszna wydaje się opinia Janusza Rohozińskiego, że w *Miliardach* następuje przesunięcie analizy z poziomu obserwacji psychologicznej bohaterów, ich przeżyć wewnętrznych⁵⁸ na poziom opisu kryzysu cywilizacyjnego; bliższa moim rozważaniom jest raczej teza Tomasza Burka:

Strugowi chodziło o pokazanie deprawacji i zwyrodniałej atmosfery duchowej, jaką sprowadza zarówno brak pieniędzy i miraż bogactwa, jak i samo bogactwo, nadmiar pieniędzy, nadprodukcja miliardów⁵⁹.

Pisarz przedstawia masę i tłum, cywilizację wielkoprzemysłową, wykorzystując modernistyczną wersję legendy „miasta potwora”, molocha. Ale nie rezygnuje jednocześnie z analizy psychiki postaci, stawiając podstawowe pytania co do ich kondycji moralnej.

W celu zdynamizowania fabuły Strug stosuje liczne analogie ze sztuką filmową⁶⁰ (podobnie jak w *Fortunie kasjera Śpiwankiewicza* czy *Żółtym krzyżu*) widoczne w wypowiedziach bohaterów. Ina, odwiedzająca malarza Eltona, w chwili, gdy

⁵⁸ Por. J. Rohoziński, *Andrzej Strug*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 190-191.

⁵⁹ T. Burek, *Jaka niepodległość? Wokół dylematu odrodzonego państwa. Andrzej Strug i Juliusz Kaden-Bandrowski*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 510.

⁶⁰ O wpływie filmu na świadomość bohaterów świadczy również wypowiedź córki Shurmana, która mówi, że jej dzieciństwo zostało ukształtowane przez filmy (*M*, I 258).

dowiaduje się, że to on jest ojcem Ralda, mówi: „Po prostu nie wiem, co z panem począć, bo to jest niepodobne do wiary, toć to amerykański dramat kinowy” (*M*, II 10). Elementy charakterystyczne dla terminologii filmowej pojawiają się również w innych opisach i wypowiedziach: „Podobnych twarzy, podobnych łachmanów nie spotyka się nigdy w śródmieściu, chyba na ekranie w melodramatach «z życia szumowin portowych»” (*M*, I 214). Oprócz obrazowania filmowego w powieści występuje analiza działalności świata mediów i prasy codziennej. Media nie tylko przedstawiają sensacyjne życie w mieście, ale i je kreują⁶¹:

Mówi się również, że dziennikarze przesadzają, dołgują, lub zgola zmyślają wiedząc doskonale, że w życiu współczesnym nie podobna odróżnić prawdy od zakłamania a realnego faktu od niedopuszczalnej, absolutnej niemożliwości. (*M*, I 290)

W *Miliardach* największą rolę odgrywa sensacja, wynikająca z życia w nowoczesnym mieście. Sensacja zwiększa liczbę cielesnych bodźców, przebywanie bohaterów w wielkim mieście wzmacnia wyczerlenie na dźwięki i ruch, intensyfikuje stres i wrażliwość na hałas. Miasto wytwarza nowe formy intensywnego spektaklu, zmienia ludzką percepcję. Świat protagonistów jest wypełniony przez różne mnożące się i pozbawione kontroli, działające na zmysły obrazy: „do czwartego piętra sięgało kolosalne jaskrawe i ordynarne malowidło reklamowe” (*M*, II 70). Odczucie wewnętrznego zamętu wprowadzają pulsujące neony,

⁶¹ „Nowe pomniejsze napady bankowe na banki w Chicago, w Bostonie, w San Francisco, nowe bankructwa, nowe tumulty bezrobotnych, nowe filmy, nowy spadek kursów na giełdzie, nowe samobójstwa, nowe rekordy sportowe, nowe zwroty w międzynarodowych konferencjach genewskich, lozańskich, nowe cła wwozowe, nowe bombardowanie Szanghaju, nowe gabinety w Europie, nowe rewolucje w Ekwadorze i Chili, nowe huragany w Arizonie, nowe powodzie w dorzeczu Missisipi i tak dalej, i tak dalej” (*M*, I 109).

dobiegające zewsząd dźwięki i ostre światło. Sensacja zwiększa liczbę cielesnych bodźców, życie w wielkim mieście wzmaga wyczulenie na dźwięki i ruch. Czynniki te składają się na kinematyzację⁶² życia ludzkiego, które zaczyna przyspieszać niczym zmieniające się błyskawicznie obrazy na ekranie – gdy bohater z nadbrzeża Brooklynu obserwuje trzy najbardziej znane na Manhattanie mosty, ogarnia go dziwne uczucie, będące syntezą pobudzenia i przerażenia: „upojenie ogromu i potęgi, jak gdyby po raz pierwszy w życiu pojął, czym jest w istocie ów twór wspałały i straszliwy cud koszmarny, dziwoląg nieprawdopodobny, jakby przyśniony – New York” (*M*, I 223).

Sensacja związana jest z opisywaniem życia ludzkiego jako spektaklu pełnego dowolnych i przypadkowo czynionych wyborów – przykładowo zagubione w chaosie cywilizacyjnym postacie preferują różne formy powierzchownego ekologizmu i mistycyzmu: szalony, zdziczały podróżnik Rufus Rascob, mąż Lucy, zwany „uroczym pięćdziesięcioletnim dzieckiem” (*M*, II 91), wybierający życie wśród eskimoskich plemion, jest postacią podatną na skrajne doznania, których nie rozumie, przypomina bohaterów Reymontowskiego *Wampira*, wciągniętych w niebezpieczne działania różnego rodzaju sekt. Anomiczność relacji międzyludzkich opisana jest również w codziennym życiu postaci, w ich podejściu do drugiego człowieka: samochody bogaczy bez żadnych konsekwencji przejeżdżają po ludziach biednych, zabijając ich na miejscu. W *Miliardach* panuje groza niekontrolowanego i wszechobecnego, niemalże nadnaturalnego niebezpieczeństwa; bogacze są porywani z ulicy podstawionymi taksówkami, za działaniami miliarderów stoją szaleni naukowcy.

Atmosfera dezintegracji⁶³ kształtuje czas wolny bohaterów, którzy w swoich prywatnych domach prowadzą ustawiczne kłót-

⁶² Więcej na ten temat: E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, szczególnie fragmenty poświęcone kinematyzacji życia w mieście, tamże, s. 124-132.

⁶³ O dezintegracji może świadczyć opis przestrzeni, która zaczyna żyć własnym życiem: „Jedno zdążył i zdołał dostrzec – zło, okrucieństwo, bijące

nie, rozmawiają wyłącznie na ulicach i w klubach rozrywkowych, zastępujących postaciom udział w życiu kulturalnym (muzea, galerie). Brak jasnej klasyfikacji norm w społeczeństwie wzmaga nastroje hedonistyczne i katastroficzne. Bogactwo, pisze Durkheim⁶⁴, łatwo staje się siłą napędową zachowań niemoralnych – pośrodku klubu „Uistiti” stoi przerażająca, stworzona na wzór wykopalisk z grobowca Tutenhama rzeźba będąca figurą współczesnego Złotego Cielca, z którym Ina, znajoma Ralda, odgrywa taneczną scenę kopulacji. Występuje tam również współczesny bard, Lot Bolter, „poeta proletariatu i rewolty” (*M*, I 143), deklamujący ballady o wydarzeniach opisywanych w prasie popularnej. Wobec regresu wynikającego z braku jakichkolwiek norm służących możliwości uporządkowania świata i indywidualnego otoczenia, postacie wybierają rozwiązania schematyczne, zapożyczone z innych przekazów kulturowych. Marzenia Ralda o związku z Iną mają charakter wyłącznie melodramatyczny, bohater pragnie wspólnego spożycia trucizny, gdzieś w ciemnym pokoju:

we łzach i w ekstazie, w rozpacz i w rozkoszy przelkną piorunująca truciznę. Każą się pochować we wspólnym grobowcu, który ma być pomnikiem tragizmu i piękna; w płaskorzeźbie ze złoczonego brązu jakiś artysta, wielki na cały świat, w świetnej i głębokiej symbolice da wyraz okrutnego fatalizmu, który poraził ich młodość i piękność. (*M*, II 172)

jak mroźny wicher od tego miasta, przystrojonego w ognie, łuny i blaski. Jego nieprzebrane bogactwo, jego światowa potęga tchnęły fałszem, były znikomością wobec czegoś niewiadomego, co wzbiera tajemnie, gromadzi się i grozi, jak nowy potop. Ten Nowy York jest skazany i zginie, szczególnie pod gniewem i mocą jakiegoś wielkiego jutra, jak Sodom i Gomora, które dosięgał dzień ognia i pomsty obrażonego bóstwa” (*M*, I 226). Przykładem upadku mogą być również losy Iny, aktorki, w której podkocha się Rald. Ina straciła całą rodzinę, jej ojciec zginął w kopalni, a rodzeństwo umarło z głodu. Zostaje oblana kwasem, lekarze usuwają jej uszkodzone oko razem z dolną powieką. Jeden z bohaterów truje ją z litości.

⁶⁴ É. Durkheim, *Samobójstwo...*, dz. cyt., s. 326.

Wszystkie postacie z powieści, zarówno pierwszo-, jak i drugoplanowe, dążą do umacniania swej pozycji w świecie przy pomocy dóbr materialnych. Zaburzenia różnych wartości organizujących świat przedstawiony obrazuje historia zuchwałego napadu⁶⁵. Zapakowane i przewożone przez centrum miasta złoto⁶⁶ staje się przedmiotem rabunku. Bandyci zabijają ochronę, ale sami zostają unieszkodliwieni przez policję, będącą właściwie szajką przestępców, która upozorowała całe zajście. Znaczące są zwłaszcza wydarzenia, jakie miały miejsce po napadzie; przestępcy stają się narodowymi bohaterami, sprzeciwiającymi się władzy wszechobecnych w Nowym Jorku korporacji:

Bandyci urosli do symbolu mistycznych aniołów mścicieli, zapomniano ich okrucieństwa, porywanie dzieci, podłe szantaże, terror, pod którymi trzymali całe dzielnice miasta, zamieszkałe

⁶⁵ Złoto w *Miliardach* jest personifikowane, staje się niemalże równorzędnym bohaterem posiadającym ludzkie cechy: „Tymczasem uwięzione złoto odwiecznym wzorem niezadowolonych więźniów uciekło się do jedynej broni uciśnionych za kratami – wszczęło strajk głodowy (...). Amerykańskie złoto wyrwało się z więzów i upojone wolnością dalej wyprawiało swoje harce i psoty, znowu wszczęło fantastyczne podróże w baryłkach, w skrzynkach, w workach; drogą lądową, morską, powietrzną, przenosiło się do dalekich, obcych skarbców bankowych, nieraz jak w odwiedzinach krótsze lub dłuższe i wcześniej czy później wracało do domu. Czasami nie wracało i rozlażiło się po zachłannych, międzynarodowych kieszeniach” (*M*, II 85). „Demon Złota nie dawał się zakląć żadnym magicznym słowem, żadnym egzorcyzmem formuły” (*M*, II 86). Złoto wywołuje również szaleństwo, ulega mu docker Metcalf pakujący kruszec na statek: „poczuł się niedobrze, zaćmiło mu się w uszach, zatoczył się i usiadł na pierwszej z brzegu beczulce. Natychmiast zerwał się na równe nogi, jakby złoto sparzyło go przez grube, dębowe klepki. Błędny oczami rozejrzał się dookoła...” (*M*, I 60).

⁶⁶ Złoto jest również tematem *Wyspy zapomnienia*. Jorg, główny bohater, pragnie, wykorzystując złoto, zburzyć porządek świata. Więcej na temat tej powieści w kontekście związków Struga z wolnomularstwem H. Michalski, *Mason rewolucjonista. Andrzej Strug (Tadeusz Gątecki, 1871–1937)*, „Ars Regia” 1993, nr 1, s. 57.

przez ubogą ludność, teraz byli oni mitem, baśnią, umiłowan-
niem. (*M*, I 110)

Nieobojętne dla pokazania świata sensacji jest również jej utowarowienie, media nie tylko przekazują informację o napa-
dzie, ale same dopisują nowe fakty kreując w ten sposób wiado-
mości. Sposób modelowania informacji w *Miliardach*, pokazuje,
że zaczyna tam przechodzić negatywną transformację, zamienia
się w sferę *anomos* (a – bez, *nomos* – prawo), bezprawia, aksjo-
logicznego odwrócenia. W batalię dobra i zła zostają wciągnięci
zwykli mieszkańcy, którzy obstawiają zakłady u bukmacherów
o to, kto jest w stanie zwyciężyć w potyczce między policjantami
a przestępcami⁶⁷.

Na znaczenie kreacji postaci w semantyce różnych dzieł
literackich zwracał uwagę Strug już w swojej debiutanckiej
rozprawce poświęconej utworom Stefana Żeromskiego⁶⁸. Także
w *Miliardach* anomia widoczna jest przede wszystkim w co-
dziennym życiu bohaterów, w całym utworze opisywane są
wyłącznie rodziny zdefragmentowane⁶⁹. Niektórzy bohaterowie
nie wiedzą, kto jest ich prawdziwym rodzicem. Jedną z głów-
nych postaci, czterdziestoosmioletnia, nadużywająca alkoholu,
żyjąca w świecie fantazji i wspomnień o byłym kochanku, Lucy
Rascob, matka playboya i utracjusza Ralda, nie ma wiedzy
na temat tego, jak pomnażany jest jej majątek, nie zna się na
ekonomii, nie stara się i nie potrafi zrozumieć najważniejszych
wydarzeń na świecie: „Nic jej nie obchodziła klęska Europy,
świata, wreszcie ojczystej Ameryki, którą w swoim czasie rów-

⁶⁷ Pomysł przedsięwzięcia pokazuje zdolności Struga do tworzenia atrak-
cyjnych, niemalże hollywoodzkich historii.

⁶⁸ Zob. T. Gałęcki, *Stefan Żeromski*, [w:] *Charakterystyki literackie*, Lwów
1902, s. 24. Była to rozprawa wyróżniona na konkursie literackim zorga-
nizowanym na cześć Henryka Sienkiewicza w 1901 roku we Lwowie.

⁶⁹ O przemianach tradycyjnego modelu rodziny w literaturze XIX i XX
wieku: „Prace Polonistyczne” 2006, seria LXI, t. 1, tam teksty W. Gu-
towskiego, R. Koziółka, G. Matuszek, E. Flis-Czerniak, A. Czabanow-
skiej-Wróbel.

niez dosięgła epidemia «depresji», czyli tak zwanego w Europie kryzysu” (*M*, I 17).

Rascob, chociaż ma w domu dzieła El Greca, Leonarda da Vinci, Delacroix, Renoira, szkice Michała Anioła, nie potrafi autentycznie przeżywać sztuki („Zbieranina niepotrzebna nikomu, nikt w domu nie interesował się sztuką ani za życia rodziców, ani potem, ani teraz” (*M*, I 11)). Jej codzienność wyznaczają wartości materialne. Lucy męczy się w swoim pałacu, przypominającym wystawną ekspozycję, ulokowanym w centrum Manhattanu przy 42. Ulicy. Bohaterka żyje w świecie zdefragmentowanym, złożonym z odprysków różnych, związanych ze sztuką kulturowych narracji, nie ma zdolności skupienia się na swoich uczynkach ani wyciągania z nich jakichkolwiek wniosków. Jak zauważył Robert K. Merton, anomia związana jest z wieloma zachowaniami dewiacyjnymi, nie tylko o charakterze przestępczym, ale i takimi, które nastawione są na nadmierny konformizm lub zbytnią uległość, powoduje wycofanie się z jakichkolwiek działań społecznych⁷⁰. Odrzucenie norm i celów, apatia, prowadzą w przypadku Lucy do utraty zaangażowania w uznawane wcześniej cele kulturowe. Za przyczynę tego stanu rzeczy bohaterka uznaje majątek, jaki posiada: „Ta nuda, pustka bogactwa, niechże będą przeklęte moje miliony i ojciec, który je mnie zostawił!” (*M*, II 104).

Szukając powodów zachowania protagonistki, należy wrócić do powieści przedstawiającej wydarzenia z przeszłości, czyli do *Pieniądza*. Lucy Rascob jest dalej nieszczęśliwie zakochana w opisanym tam awanturniku i przestępcy, występującym w *Miliardach* pod pseudonimem Emergo Eltona. Brak zainteresowania otoczeniem wynika z depresyjnego, alkoholowego pogrążania się we wspomnieniach, stany odurzenia wywołują w jej wyobraźni obraz demonicznego Chuana, kochanka, arty-

⁷⁰ R.K. Merton, *Teoria struktury społecznej i anomii*, [w:] R.K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, dz. cyt.

sty, przestępcy, rabusia, prawdziwego ojca jej syna. To w związku z brakiem zaufania do nieprzemyślanych poczynań Ralda Lucy wynajmuje setki agentów i śledzi wszystkie jego działania, oszpeca kwasem, a w konsekwencji pozbawia życia również Inę Bernato, piękną, aczkolwiek ubogą tancerkę kabaretową. Finalnie narrator sugeruje, że Lucy jest w stanie dokonać samoświadomienia: „Niepotrzebnie żyję, jak przez sen koszmarny, jak w obłądnie...” (*M*, II 104). Poniżona przez Shurmana słyszy w głębi ducha XIX-wieczną angielską pieśń religijną zatytułowaną *Nearer, my God, to Thee*⁷¹ (*Być bliżej Ciebie chce*), a jeszcze wcześniej odgłos wielkiego dzwonu odzywającego się „gdzieś w głębinie na dnie” (*M*, II 108). Jak twierdzili ocaleni świadkowie, to właśnie ten utwór był grany przez orkiestrę podczas zatonięcia Titanica. Kontekst katastrofy statku został zwerbalizowany w widzeniu Rascob, prawdopodobnie jest również związany z zatonięciem Atlantica z *Pieniądza*:

Nie ma w tych dźwiękach strachu, rozpacz, chaosu ostatniej chwili, gdy w ową noc straszliwą, w mrozie, w wichrze, w ciemnościach tłum potępieńców miotał się, parł siłą, walczył pięściami, zębami o miejsce na łodziach, zsuwając się po przechylonych pokładach, depcąc i miażdżąc wszystko po drodze. (*M*, II 108)

⁷¹ Rolę tej pieśni w relacjach z katastrofy statku uwypukliły przede wszystkim pisma katolickie, takie jak „Gazeta Kościelna”, która pisała o pasażerach „polecających się Bogu”. Fragmenty słów hymnu podane przez redakcję:

Boże, spieszmy do Twych stóp
 Bliżej do Ciebie!
 Do Ciebie nas wznosi cierpienie!
 I tylko brzmi pieśń:
 Bliżej, mój Boże, do Ciebie,
 Bliżej do Ciebie!

„Gazeta Kościelna” 1912, nr 18 (3 maja), s. 220.

Cyt. za: K. Stępnik, *Titanic...*, dz. cyt., s. 125. Hymn był również śpiewany w zakończeniu filmu *San Francisco* (1936), wyreżyserowanym przez Griffitha i nominowanym w wielu kategoriach do Oscara.

Jednak w *Miliardach* trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy ta swoista epifania to wynik religijnego oświecenia, czy też może chwilowego, alkoholowego zamroczenia albo nawet szaleństwa, bo o tym stanie narrator, kreśląc sylwetkę bohaterki, również wspomina.

Drugą główną postacią w powieści jest Harry Shurman, syn milionera, uratowanego w zakończeniu *Pieniądza*, mającego, dzięki namowom profesora van Zypena objąć kierownictwo nowego ustroju, zbudowanego na gruzach kapitalizmu i socjalizmu⁷². Shurman, zamożny bankier dowodzący wieloma firmami, czuje się zmęczony pomnażaniem pieniędzy:

Nieludzka, niewolnicza praca trzydziestu pięciu lat jego życia nie dodała mu nic dla duszy, dla serca, nawet dla byle jakiej przyjemności (...). Mijały lata, wreszcie popadł w nałóg zbijania milionów, mechaniczny, bezduszny, pozbawiony uroku wielkich zamiarów, bez ambicji, bez planu, bez świadomego celu. (*M*, II 62)

W ciągu wielu lat pragnienia zawodowe bohatera były intensyfikowane, lecz potrzeba osiągnięcia coraz to lepszych i większych wyników doprowadziła do sytuacji braku spełnienia i niezadowolenia oraz zwiększyła konieczność walki z podobnie aspirującymi do większego sukcesu bogaczami. Tego typu postawa spowodowała alienację protagonisty. Shurman staje się niewolnikiem ustawicznego powiększania majątku:

Opętanie miliardów pożarło i strawiło bez mała wszystkie jego lata, całą młodość i wiek dojrzały, i to wielkie szczęście, że choć na

⁷² Zypen jest wyznawcą anarchii, chce wykorzystać pieniądze Shurmana do przewrotu totalnego: „Dla wielu najbardziej dręcząca jest przyszłość, ta roztwierająca się przepaść, troska o rodzinę, o dzieci... I zaprawdę mówiąc uczciwie, bez fałszywej obłudy, nędza i głód dzieci bezrobotnego proletariusza lub zrujnowanego człowieka średniej sobie miary są niczym z poniewierką dziecka grubszego milionera (...). Dla niejednego z naszych bardziej opornych kandydatów momentem decydującym może stać się po prostu żywa troska o rodzinę, o dziecko, nieraz jedynie...” (*M*, I 328).

starość wydarł się z przeklętego jarzma. Fatum bogactwa odebrało mu wolność, rozum i dostojeństwo ludzkie, wyzwolił go zaiste cud. (*M*, II 195)

Ukierunkowanie celów na czynniki materialne przy niemożności ich zaspokojenia prowadzi do zwiększenia zachowań dewiacyjnych; Shurmana do działania motywuje z czasem jedynie chorobliwy strach przed utratą jedyne dziecko w wyniku porwania przez rocketeersów – wykwalifikowanych przestępców. Dlatego wraz z córką żyje w całkowitym zamknięciu, poruszając się po mieście opancerzonym samochodem, w eskorcie 6 ludzi.

Z kolei zanik więzi komunikacyjnych między reprezentantami różnych rodzin pokazuje przykład młodego pokolenia, którego głównym przedstawicielem w powieści jest Rald Rascob. Rald broni robotników pracujących w kopalni jego matki przed policją. Na ironię zakrawa fakt, że młody Rascob zostaje dotkliwie poturbowany w czasie ekspedycji intelektualistów społeczników do Kentucky, ale okazuje się, że pobili go ludzie ochraniający kopalnię należącą do jego matki. Działania Ralda naznaczone są chaosem, bohater nie odczuwa satysfakcji z materialnego poziomu swojego życia, brak mu idei i celu, doświadcza, tak jak większość postaci w powieści, nudy, spleenu.

Przestrzenią szczególną jest w *Miliardach* Ameryka, będąca miejscem sensacyjnych wydarzeń, obszarem pozbawionym kulturowego podłoża, zapładniającym wyobraźnię bohaterów powieści licznymi fantazmatami. Wskazane elementy jej kreacji zauważamy już we wcześniejszej twórczości, przede wszystkim w *Fortunie kasjera Śpiwankiewicza*, w której pojawia się ona na wyraźnych zasadach kontrastu wobec rzeczywistości dostępnej bohaterom⁷³ i ma charakter utopijny, i w mentalnej

⁷³ W *Podróży naokoło świata* z groteskowego tomu opowiadań *Kronika Świeciechowska* (1916) San Francisco wymienione jest obok Szanghaju, Sajgonu, Kalkuty i innych orientalnych metropolii jako miasto fascynujące, znaczący przystanek w podróży jednej z bohaterek. W tym samym

perspektywie głównego bohatera – fascynujący. Fascynacja ta obejmuje wiele poziomów egzystencji protagonisty, ma jednak przede wszystkim charakter melodramatyczny, ukształtowany przez lektury, obejrzone filmy, plakaty i realizowany w roman-sie z Adą. Już na pierwszych stronach powieści główny bohater, będący cały czas w stanie gorączkowego podniecenia wynikają-cego z dokonanej kradzieży, wielokrotnie próbuje się uspokoić, przywołując w wyobraźni różne obrazy:

Lazur nieba, lazur morza. Biały parowiec zawieszony w bezgra-nicznej przestrzeni, dymi z czterech kominów, patrzy nań niezli-czonym mnóstwem okienek. Tam będzie spokój, dopiero tam sen prawdziwy! Tam zacznie się nowy człowiek i jego nowe życie⁷⁴.

Chociaż w przytoczonym cytacie Ameryka nie jest wymie-niona, to możemy się domyślać, że przywołany biały parowiec, znany z powieści Marka Twaina, a także konotacje związane ze słowami „nowy człowiek, „nowe życie” (występujące w powieści wtedy, gdy bohater projektuje swój pobyt z Adą w Ameryce) od-syłają nas właśnie do Stanów Zjednoczonych. Z Ameryką kojarzą

tomie, w opowiadaniu *Żywot lorda Camelford*, tytułowy Camelford jest emanacją wyobraźni młodego farmaceuty Dziadoszka, ujawniającą się po kilku szklankach ponczu. Camelford mieszka w dużym namiocie na Florydzie, kraju, jak go sobie wyobraża Dziadoszek, płaskim i nizinnym: „Siedzi na składanym krześle przy bambusowym stoliku i pisze list. Mu-rzyni w białych płóciennych ubraniach mu usługują. Jest gorąco i parno”, A. Strug, *Kronika Świeciechowska*, Warszawa 1958, s. 72. Towarzyszy mu przecudnej urody Kreolka, postać konstruowana opozycyjnie do Fan-fary, realnej towarzyszkii farmaceuty, notorycznie go bijącej. Wyobraźnia Dziadoszka kreuje Camelforda, jako jego idealne alter ego, sobowtóra, fantazmat ekspiacyjnych dążeń w ramach osiągnięcia utopijnej wolności kreowanej wobec realnego, poniżającego życia. Lord ma wszystkie cechy bohatera awanturniczego – jest znanym przestępcą, który w otoczeniu pięknych, orientalnych kobiet ukrywa się na Florydzie przed sprawiedli-wością.

⁷⁴ A. Strug, *Fortuna kasjera...*, dz. cyt., s. 7.

się również Śpiewankiewiczowi piękne kobiety w Kordylkach, a także charakterystyczny styl bycia: „A on pakuje ręce po same łokcie do kieszeni spodni, jak to czynią Amerykanie, i wygłasza wielką mowę, złożoną z urywanego bełkotania, z nosowo-gardłowych odburknięć (...)”⁷⁵. Główny bohater nigdy nie był w Stanach Zjednoczonych. Zna je tylko na sposób zapośredniczony; jego wizja Ameryki kształtowana jest na podstawie obejrzanych filmów i przeczytanych książek brukowych, ma być odskocznią od wyjaławiającej pracy w banku. Intryguje go Ameryka sensacyjna, którą poznał w wersji popularnej, w celu jej zrozumienia uczy się języka angielskiego. Marzenia o wspomnianym „nowym życiu” Hieronim Śpiewankiewicz zaczerpnął z tandetnych, melodramatycznych produkcji filmowych⁷⁶, oglądanych w kinach o znaczących nazwach „Mimoza”, „Raj” czy „Bajka”.

Ten wyidealizowany, zapożyczony przez bohatera z kultury popularnej obraz Ameryki został skonfrontowany z Ameryką będącą realną, aczkolwiek krytycznie ujmowaną, drobiazgowo opisywaną przestrzenią w *Miliardach*. Reprezentuje ją w tej powieści Nowy Jork⁷⁷, zamieszkały przez ludzi żyjących w poczuciu tymczasowości oraz zagubienia między wieżowcami Manhattanu. Podstawowymi wyznacznikami opisywanej metropolii są pęd

⁷⁵ Tamże, s. 206.

⁷⁶ Rolę filmu w twórczości A. Struga omówiła wnikliwie A. Kisielewska w pracy *Film w twórczości Andrzeja Struga*, dz. cyt. Jak zauważa autorka, na artystyczną postawę Struga wpłynęły przede wszystkim dwa zjawiska: rewolucja 1905 roku i wynalazek kinematografu, tamże, s. 11. Por. również uwagi autorki na temat konfrontacji mitów filmowych z rzeczywistością, tamże, s. 66.

⁷⁷ Jerzy Paszek w swoich uwagach dotyczących stylu autora *Pieniądza* zwrócił uwagę na to, że motyw miasta molocha, miasta polipa jest stale obecny w prozie Struga, a obserwacja wielkich metropolii, czyniona chociażby przez Przeclawa z *Chimery* dokonywana jest najczęściej o zmierzchu, który jest symbolicznym odpowiednikiem odczuć katastroficznych. Por. J. Paszek, *Styl Struga*, [w:] *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki, S. Gębala, Kraków 1981, s. 116-118.

i szybkość. Wprowadzają one zarówno do opisów, jak i percepcji postaci charakter iluzoryczny, przypadkowy, wręcz chaotyczny: „masa ludzi, mknących w masie samochodów, zdawała się być opętana przez czyjąś obcą wolę i we śnie bezwiednym gnała kędyś wypełniając niepojęty rozkaz” (*M*, I 8). Dla oddania tej szybkości autor wykorzystuje wyobrażenia akwatywne, drogi zaczynają przypominać potoki, z którymi trzeba się cały czas wadzić. Już w pierwszym opisie miasta spotykamy określenia w rodzaju „nieprzerwany potok pojazdów”, „drugi nurt” samochodów, „dwie pstre rzeki samochodów”:

(...) nieprzerwany potok pojazdów, mknących jeden za drugim, jeden przy drugim w trzy rzędy, drugi nurt szedł w przeciwną stronę. Ciągnęły bez momentu przerwy, mijaly się zwieraly się, zwalniając, i wnet ruszały, rozciągały się luźniej i gnały nawałą w obie strony jak wielobarwny, nieskończony pas transmisyjny, nastawiony na wieczny pęd, wprawiający w ruch niewiadomą, potworną maszynę (...). Dwie pstre rzeki samochodów, mijające się w jednym łożysku ulicy, odrabiały jakąś tajemną pracę, a cel jej był nieodgadniony. (*M*, I 7)

Nowy Jork stanowi wizytówkę opisywanej przez Struga Ameryki oraz mentalności jej mieszkańców. Miasto narzuca drapieżny styl życia związany z poddaniem się celom materialnym – wszystkie konwersacje bohaterów ograniczone są do zarabiania oraz pomnażania majątków. Mentalność zdepersonalizowanych mieszkańców⁷⁸ zostaje odzwierciedlona w architekturze tego miasta:

⁷⁸ B. Pike zauważył, że depersonalizacja jest cechą współczesnych, monumentalnych budynków, takich jak drapacze chmur w Nowym Jorku, które odzwierciedlają równie zdepersonalizowany, nowoczesny styl życia. Por. B. Pike, *Individual and Mass*, [in]: *The Image of the City...*, dz. cyt., s. 133-134. Więcej o mentalności mieszkańców wielkich miast czytaj także w klasycznej pracy G. Simmla, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.

Martwo czerniały niezliczone szeregi okien bezludnych kolosów. Tysiące i tysiące ludzi automatów clarków, niewolników, spuszczonej na noc z łańcucha, już opuściło biura, kantory, sklepy, składy, zostały milczące maszyny do pisania i telefony, księgi handlowe, stosy papierów, kartoteki, segregatory, skoroszyty, wymyślne genialne, patentowane drobiazgi, znakomicie racjonalizujące pracę biurową i z dnia na dzień redukujące mniej sprawny i zbędny materiał ludzki.(...) Cel i jedyna racja wszystkiego – gotowy pieniądz – dolar. (*M*, I 28)

Jednostka w *Miliardach*, przeciętny mieszkaniec Nowego Jorku, nie dysponuje czasem wolnym; w powieści brak jest opisów codziennych czynności jej mieszkańców. Narrator zwraca przede wszystkim uwagę na związek bohaterów z działalnością zawodową dla wielkich korporacji. Zwykłych pracowników stać jedynie na przedmioty podsuwane im przez reklamę, czyniącą z nich bezwolne monady działające dla takich rzeczy, o jakich marzy jedna z drugoplanowych postaci, buchalter Baxter Genobles:

(...) własny domek w Ulmer Park nad morzem, własny Ford, w rok potem okazyjny Chrysler, parlofon pierwszej marki, odkurzacz Ponsell Floor, elektryczna lodownia Seegera, pierwszorzędne pięciolampowe radio (...). (*M*, I 36)

Zautomatyzowany „człowiek – maszyna”, ogarnięty manią posiadania, jest symbolem opisywanej przestrzeni, jej ekstraktem zdeterminowanym żądzą zysku. Narrator tego typu podejście mieszkańców Nowego Jorku określa jako „manię” posiadania, niebezpieczną, ponieważ jest to: „mania ostra, zabójcza dla zdrowia, ona to ścierała w nim z roku na rok cechy człowieczeństwa, aż zniweczyła je wreszcie i stworzyła doskonały automat, człowieka – maszynę” (*M*, I 183). Ale wskazana przez Struga metafora „człowieka – maszyny” nie wyznacza tylko egzystencji człowieka przeciętnego, zatrudnionego dla pomnażania zysków miliarderom. Jest ona również adekwatna dla zachowań bohaterów ze szczytu materialnej piramidy:

Shurman, na którego pracowały setki tysięcy ludzi, był sam najbardziej upośledzonym niewolnikiem swego bogactwa. Mozolił się bez miary i sensu i upadał ze znużenia. Od rana do nocy zagrzebany w papierach, w raportach, w kalkulacjach, w potwornej korespondencji... (*M*, I 183)

Shurman, podobnie jak jego podwładni, nie potrafi odpoczywać ani korzystać ze swoich pieniędzy, stając się ich niewolnikiem. Zestawienie człowieka z maszyną sprawia, że w świecie dużych firm ludzie zostają zredukowani, niczym w *Dzisiejszych czasach* Chaplina (1936), do bezwolnych trybów funkcjonujących w ramach bezdusznej maszyny.

Charakter wykonywanej pracy rzutuje na wygląd i zachowanie urzędników:

Jedni, osadzeni na wysokich stołkach, klęczeli schyleni nad kolosalnymi księgami, niemal leżąc piersią na mrowiu cyfr, i umęczonymi oczami i mózgiem sumowali, sprawdzali, szperali szukając błędu lub fałszerstwa. Inni otaczali gromadą ze wszystkich stron szerokie stoły i grzebali w stosach kartek coś podcyfrowywując, znacząc, stemplując. (*M*, I 11)

Budynki korporacyjne przedstawiane są niczym polipy, nad którymi nikt nie panuje, jako współczesna, rozrastająca się na wszystkie strony zaraza: „Obrzydłe, nadmierne gmaszyska, wyrosłe z żądzы zysku, z opętania rekordów wyścigu byle wyżej” (*M*, I 34). Nowy Jork w *Miliardach* to miasto apokaliptyczne⁷⁹, w którym praca służy tylko i wyłącznie wyzyskowi biednych przez bogatych. Rozrastająca się, pozbawiona kontroli metropo-

⁷⁹ J.N. Miller zauważa, że *Miliardy* przedstawiają „agonię kolosa kapitalizmu na tle kryzysu i nadprodukcji miliardów w klasycznym kraju trumfów kapitalistycznych – Stanach Zjednoczonych”, cyt. za: tegoż, *Andrzej Strug*, [w:] *Bez kropki nad „i”*, Warszawa 1964, s. 399-400. Miller uznaje apokalipsę w *Miliardach* za „kosmiczną tragedię” oraz „grozę stygnących światów”, tamże, s. 400.

lia zdaje się nie respektować żadnych ograniczeń ani zasad czy to w zakresie architektury, czy ludzkich możliwości:

Poczwarna zagadka najogromniejszego zbiorowiska ludzkiego, stłoczonego w zbitej siedmiomilionowej masie w murach miasta w jego nieogarnionej przestrzeni, w jego podziemiach i ponad ziemią... Zbiegły się i skupiły tu wszystkie języki, wszystkie rasy, narody, plemiona świata... Po co? Na co?. (*M*, I 34)

Zasygnalizowane w cytacie pomieszanie języków to czytelne odwołanie do wieży Babel, zakwestionowana zostaje więc celowość istnienia metropolii, która, według narratora, zaczyna przypominać miasto apokaliptyczne. Apokalipsa⁸⁰ jest w powieści Struga opisywana przez ekspresjonistyczną⁸¹ estetykę krzyku oraz nadmiaru, ale również z wykorzystaniem ujęć aksjologicznych polegających na różnego rodzaju sensacyjnych schematach odwrócenia wartości – w Nowym Jorku pozytywne postacie to rabusie i złodzieje, w mediach popularne są napady na banki i konwoje wiozące złoto. Bandyci drwią z prawa, stają się nowymi, masowymi bohaterami, a ich coraz bardziej pomyślowe wyczyny są pożywką dla prasy. Akty różnych rabunków odbywają się z milczącym przyzwoleniem tych grup zawodowych, które powinny stać na straży sprawiedliwości:

Policjanci, obojętni na wszystko, urzędnicy banku, zawodowi rutynowi kapłani, obsługujący w dniu powszednim Złotego Cielca, mieli sprawując to misterium twarze napuszone powagą i bacznością. (*M*, I 54)

⁸⁰ Wymiar apokaliptyczny *Miliardów* był sygnalizowany przez I. Fika [w:] *Wybór pism krytycznych*, dz. cyt., s. 195 i H. Michalskiego [w:] *Andrzej Strug*, dz. cyt., s. 290. Reminiscencje biblijne w *Miliardach* były również skrótowo omówione przez Pięczkę w jego cytowanej książce, B. Pięczka, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s. 241.

⁸¹ Na temat ekspresjonizmu w prozie Struga: K. Kralkowska-Gątkowska, *Ekspresjonistyczna wizja wojny w prozie Andrzeja Struga*, [w:] *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki i S. Gębala, dz. cyt.

4. Melodramatyczna dialektyka fascynacji i negacji

W *Miliardach* podstawową zasadą deskrypcji jest melodramatyczna dialektyka fascynacji i negacji⁸², wyrażana za pomocą ekspresjonistycznych⁸³ środków wyrazu. Fascynacja ta połączo-

⁸² Dialektyka fascynacji i negacji ujawniła się już w powieści *Młodej Polski*, jak zauważyła Irena Maciejewska, która analizowała obraz wielkiego miasta w epoce: „W tak skonstruowanym obrazie miasto-potwór ujawnia swą wieloznaczną postać; budzi nienawiść, ale także złowrogą fascynację”, cyt. za: I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski i J. Saloni-Kulczycka, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984, s. 222. Fascynacja i negacja Nowym Jorkiem obecna jest w twórczości i doświadczeniach życiowych wielu pisarzy tamtych czasów. Howard Phillips Lovecraft, klasyk literatury grozy, w 1924 roku poślubia Sonię Haft Greene, dla której przenosi się z ukochanego Providence do Brooklynu. Po okresie szaleńczego optymizmu i zachwytu miastem, na skutek kryzysu ekonomicznego w rodzinie, pisarz zaczyna postrzegać Nowy Jork skrajnie pesymistycznie, a jego mieszkańców jako ludzi zdeklasowanych, opuszcza w 1926 roku miasto, fakt ten podsumowuje jeden z komentatorów jego twórczości: „Można nawet stwierdzić, że jeden z podstawowych obrazów w dziele Lovecrafta – wyobrażenie gigantycznego, potężnego miasta, w którego fundamentach roją się odrażające stwory rodem z koszmaru – wywodzi się bezpośrednio z jego nowojorskich doświadczeń”, cyt. za: M. Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*, ze wstępem S. Kinga, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2007, s. 110.

⁸³ Na połączenie ekspresjonizmu i naturalizmu w prozie Struga zwracał już uwagę J. Rohoziński w swoim omówieniu twórczości autora *Miliardów* [w:] *Andrzej Strug*, dz. cyt., s. 196. Analizując ekspresjonizm pisarza Rohoziński zwraca uwagę, że składa się on z: operowania hiperbolicznym obrazem, zanimizowaną metaforą, symultaniczną kompozycją, formami wizyjno-obrazowymi, licznym występowaniem motywów snu, halucynacji oraz patetycznym kształtowaniem warstw językowo-stylistycznych. Tamże, s. 196. Więcej o związkach ekspresjonizmu z cywilizacją wielkoprzemysłową, miastem i masą: K. Rudzińska, *Artysta wobec*

na została z grozą ujawniającą się w opisywanej przestrzeni. Dzięki temu zespoleniu analizowaną powieść Struga trudno jest spiąć w jedną dominującą formułę, wymyka się ona zarówno pesymistycznym ujęciom cywilizacji, widocznym w twórczości ekspresjonistów⁸⁴, jak i aprobatywnemu do niej podejściu, obecnemu chociażby w pismach futurystów i Peipera⁸⁵. Nowy Jork, symbol opisywanej przez Struga Ameryki, to miasto pozbawione przeszłości i tradycji, anonimowa metropolia, którą cechuje brak miejsc stałych i rozpoznawalnych. Monumentalizm, gigantyzm, nierzeczywistość opisywanej przestrzeni sprawiają, że w deskrypcjach Ameryki pojawia się automatyzacja, standaryzacja oraz poczucie braku zakorzenienia mieszkańców Nowego Jorku w otoczeniu, zniewalającym ich potrzeby, redukującym je do dóbr materialnych.

Strug jednak, tworząc wizję przestrzeni pełnej sensacji, anomii i rozpadu zachował w niej elementy o charakterze opozycyjnym wobec spojrzenia pesymistycznego, zakładające postrzeganie perspektywiczne. Przywołani Durkheim i Weber reprezentują myślenie krytyczne, ale już w ujęciu Marshalla Bermana, jak zauważyła Agata Bielik-Robson, nowoczesność zostaje wzbogacona o czyn i działanie:

to nowy sposób bycia, odczuwania, myślenia; to nowa formuła egzystencji pojmowanej jako całość, integralnie utkana z poli-

kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy, Wrocław 1973, s. 34-36. Por. także, te same, *Artysta wobec cywilizacji*, [w:] *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978, s. 93-112.

⁸⁴ Uwaga powyższa zgodna jest z ustaleniami B. Pięczki, który zauważył, że proza Struga nacechowana jest spolaryzowaną koncepcją narracyjną „realizującą się poprzez dialektyczną grę dwóch perspektyw: auktorialnej i personalnej, przemiennie występujących z różną intensywnością w poszczególnych fazach narracyjnego zapisu”, która determinuje świat przedstawiony, B. Pięczka, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s. 113.

⁸⁵ K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury*, dz. cyt., s. 146.

tyki, sztuki, literatury; to nowe, osobliwe doświadczenie czasu, całkowicie zmieniające naszą postawę wobec świata i historii. W nowoczesności czas rzeczywiście przyspiesza, jednocześnie kusząc obietnicą tego, co jeszcze do zrobienia – i porywając w wir niekontrolowanych zmian⁸⁶.

W tym sensie, obok różnego rodzaju mitów antyurbanistycznych opisanych przez Elżbietę Rybicką⁸⁷, pisarz przekazuje niepowtarzalność doświadczenia miejskiego, złożonego z antynomii charakterystycznych dla światopoglądu melodramatycznego: fascynacja – przerażenie, zagubienie – pochwała wolności, tradycja – pęd ku nowości.

Złożoność fascynacji i negacji protagonistów przestrzeni⁸⁸ jest widoczna na przykładzie młodych bohaterów Struga, kształtujących swoje osobowości (zgodnie z tym, o czym pisał Baudelaire

⁸⁶ A. Bielik-Robson, *Wstęp do: M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp, A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s.VII-VIII.

⁸⁷ Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, dz. cyt., s. 81-84.

⁸⁸ Literatura na temat nowoczesnego miasta, rozumianego głównie jako labirynt, czytanego w ramach różnych mitów antycywilizacyjnych, demonicznego polipa, „współczesnego Babilonu”, jest dziś niezwykle rozbudowana, wymieńmy kilka istotnych pozycji: J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5; M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994; R. Sennet, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996; *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997; P. Bailey, *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge 1998; H. Paetzold, *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999; A. Molisak, *Miejska przestrzeń literatury dwudziestowiecznej – Berlin, Berlin...*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004; E. Rewers, *Post – polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, dz. cyt.; E. Paczoska, *Stolica „świata zwyrodniałego”. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, [w:] E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, Warszawa 2010.

w *Malarzu życia nowoczesnego*, jako o potrzebie budowania własnej tożsamości) w ciągłym spotkaniu z innym⁸⁹. W *Miliardach* poruszanie się postaci w przestrzeni miejskiej zmusza ich do refleksji, prowokuje do ustawicznego podważania jakiegokolwiek mentalnej stabilizacji. Jak zauważyła Rybicka: „Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakłada nieruchomy punkt widzenia, ogląd całości i dystans przestrzenny, perspektywę przechodnia natomiast warunkuje ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu”⁹⁰. Na początku powieści Strug wykorzystuje zewnętrzny ogląd, by w dalszych częściach powieści przejść do wewnętrznego punktu widzenia, zmniejsza się perspektywa widza, a powiększa status współuczestnika widowiska. Odgrywanie własnej roli w tłumie polega na ekstatycznym przeżywaniu, niweluje dystans między postacią a otoczeniem, odczuwane przez nią emocje są hiperbolizowane: „podmiotowe «ja» rozprasza się w potoku wrażeń, utożsamia z najbardziej ulotnymi manifestacjami życia miejskiego, roztopia się jakby w miejskim wirze”⁹¹. Perspektywa zobiektywizowanego widzenia dominuje na początku każdego z rozdziałów, gdzie autor przedstawia sytuację ekonomiczną na świecie. Na przykład, pierwszy rozdział tomu drugiego, zatytułowanego *Dwadzieścia lat*, przynosi opis podziemi bankowych, w trzecim opisana została kariera medialna dokera Metcalfa, fragment *Świat będzie uratowany* rozpoczyna się od zwykłej informacji na temat zatopienia milionów worków kawy w Brazylii. Podobnie w *Chińskiej wazie* początek napisany jest w stylu właściwym dla ekonomicznych raportów, to sprawozdanie z aktualnej sytuacji na świecie. Tego typu zabieg ma na celu zarysowanie sceny, na której swoje role muszą odegrać poszczególne postacie, umożliwia on skrócenie dystansu między odbiorcą a fabułą, czytelnik, niczym w melodramacie scenicznym, postrzega opi-

⁸⁹ Por. E. Paczoska, *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, [w:] tejsze, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, dz. cyt., s. 21.

⁹⁰ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, dz. cyt., s. 109.

⁹¹ Tamże, s. 127.

sywany świat w sposób nielogocentryczny, emocje, szczególnie młodych postaci będących w sytuacji przejściowej, stają się jego emocjami. Spersonalizowane widzenie miasta skraca dystans, młody bohater jest symbolem zarówno nadziei, jak i przemiany, percepcja Ralda nabiera cech ekstatycznych:

Niespodziewanie ogarnęło go upojenie ogromu i potęgi, jak gdyby po raz pierwszy w życiu pojął, czym jest w istocie swojej ów twór wspaniały i straszliwy – cud koszmarny, dziwoląg nieprawdopodobny – New York. (*M*, I 223)

„Jest przerażające i wspaniałe, odtrąca i pociąga jak szaleństwo, jak zbrodnia... Kryje w sobie odmęt zagadek, całe jest jedną niezgłębioną tajemnicą” (*M*, I 224). W planie melodramatyzmu przemiana Ralda motywowana jest miłością do Iny, aktorki, erotycznej tancerki z „Uistiti”. Nawet jeśli kontakt z nią ma podłoże wyłącznie erotyczne, to wyrывa go z letargu wywołanego nieograniczonym bogactwem ofiarowywanym mu przez matkę: „Niósł w sobie cud pierwszego tchnienia rozkoszy, obudzonej z młodzieńczego uśpienia” (*M*, I 152).

Doznania Ralda Rascoba są opisane w rozdziale, którego tytuł odsyła zarówno do tradycji powieści rozwojowej, jak i prozy inicjacyjnej (*Szkola życia młodego Ralda*). W jego obserwacjach pojawiają się określenia podkreślające schorzenie, chorobę, a także nienaturalność obserwowanego miasta: „chorobliwy, spotworniały przerost wszelkiego pojęcia o zbiorowisku ludzkim”. Metropolia staje się bytem przerażającym „uragowiskiem ze zdrowego snu, szatańskim eksperymentem” (*M*, I 223). Odczucie zamętu u człowieka obserwującego miasto wprowadzają pulsujące neony, dobiegające zewsząd dźwięki i ostre światło. Rald zaczyna odczuwać „wzrost natężenia podniet nerwowych”⁹², jest bombardowany licznymi bodźcami. Wrażenie ab-

⁹² G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, dz. cyt., 1975, s. 514.

surdu zostaje podkreślone końcową puentą jednego z rozbudowanych opisów: „Nic się nie stało w Nowym Yorku. Tak samo jest co wieczora” (*M*, I 225).

Perspektywa Ralda umożliwia poznanie innych rejonów Ameryki. Im dalej od Manhattanu, tym kryzys staje się coraz bardziej widoczny. Bohater, siedząc w restauracji położonej około pół godziny drogi od centrum Manhattanu, widzi ludzką biedę wegetujących na suburbiach, wyrzuconych poza nawias mieszkańców Ameryki, którzy:

łażą powłócząc nogami jak ludzie chorzy bądź śmiertelnie znużeni. (...) Były to widma, cienie ludzkie, istoty wygnane poza nawias życia, wykreślone przez los, niepotrzebne sobie ani światu – bezrobotni. (*M*, I 204)

Bieda, efekt Wielkiego Kryzysu, jest też widoczna w czasie wyprawy koła intelektualistów społeczników wyruszających na miejsce strajku górników w Saltplacid (Kentucky), w której uczestniczy Rald. Pierwsze, co rzuca im się w oczy, to nienaturalna brzydota pokonywanych przestrzeni, która jednak zdaje się również fascynować głównego bohatera:

Rald rozglądał się ciekawie, po raz pierwszy w życiu znalazł się w zagłębiu węglowym, wszystko tu było potwornie ciężkie, tytaniczne, odpychające, ponure, czarne i złe, przede wszystkim złe – nieludzkie, bezlitosne. Mury, kominy, kable powietrzne, tory kolejowe, nasypy, wiadukty, wykopy, wyniosłe pasma czarnych nagich hałd, których bezpłodnego zbocza nie czepi się źdźbło trawy – to było oblicze ziemi, gdzie rodziły się, pracowały i marły setki, krocie tysięcy ludzi, z których olbrzymia większość nie wyrzy nigdy w szerszy świat. (...) Żelazne rusztowania wyciągów o zawikłanej konstrukcji, strzelające w niebo na każdym kroku, a na ich szczytach koła z nawiniętymi linami, obracające się gorączkowo, śpiesznie lub leniwie w tę lub w drugą stronę, znamionowały, że sprawa najgłówniejsza, najgorsza, prawdziwa istota rzeczy odprawia się w bezdennych podziemiach, w ciasnych powikłanych kretowiskach, gdzie zalega niezmierne na miliony lat bogactwo. (*M*, I 270)

Rald, obserwujący tłumienie buntu przez policjantów, widzi dantejskie sceny bicia starych kobiet w czasie zamieszek, bezdomnych i otępiałych brakiem stałej pracy mężczyzn. W jego spostrzeżeniach ludzie zaczynają nabierać cech zautomatyzowanych, są to jednostki wyjałowione i puste:

Wszędzie ta sama publika, te same szablonowe panie o jednakowej sylwecie, tak samo uczesane, tak samo umalowane, tak samo uśmiechnięte do swoich młodych i starych panów, bezmyślne lalki nakrecone do tanga, do foxtrota, do rumby. (M, I 298)

Młodzi bohaterowie Struga doświadczają otoczenia bezpośrednio na ulicy, są ciekawi własnych doznań. Konfrontując swoje przeżycia z rzeczywistością, poddają jednocześnie krytyce efekty działań swoich rodziców, które doprowadziły do stworzenia starego świata, a w konsekwencji do przesilenia ekonomiczno-społecznego:

Nadmierna wybujałość produkcji rolnej – południowa Afryka, Australia, Indie, Chiny... Powstanie i nieoczekiwany rozwój nowych ośrodków produkcyjnych... Nazbyt wysoki przeciętny poziom kosztów produkcji... Dysproporcja między pieniądzem i kredytem a rezerwami złota... Dysharmonia między wytwórczością surowców towarów a odnośną absorpcją rynków... Kryzys zaufania, powodujący złą repartycję złota... Terror związków zawodowych, wysokie płace robotnicze, ustawodawstwo socjalne... Ograniczenia kredytowe... Panika finansowa i tezauryzacja kapitałów... spadek cen srebra... Przerost ingerencji państw, łamiących prawa ekonomiczne... Paraliż wymiany międzynarodowej, system kontyngentów i ceł... korsarski dumping... Kontrola dewiz zagranicznych... Niepostrzeżony w czas nadmierny przerost mechanizacji i racjonalizacji... (M, I 58-59)

Rald Rascob i Eddy Wychgram, syn bankruta samobójcy, nie tyle buntują się przeciwko zastanemu porządkowi, co mu nie ulegają, wybierając w zamian „dryfowanie” po różnego rodzaju przypadkowych doznaniach. Jak Ewa Pobratyńska, i oni doznają swojej przejściowości, ale w przeciwieństwie do boha-

terki *Dziejów grzechu* nie ma w nich samych odczucia istnienia wyższego porządku.

Przemiana bohaterów wywołana jest czynami związanymi z przemocą. Pobity przez ochroniarzy Rald i anarchizujący Eddy porzucają myślenie analityczne, ich nastrój, zachowanie wypływa z doznania chwili. Wychgram⁹³ trafia do więzienia, z którego wychodzi jako człowiek odmieniony, inaczej patrzący na świat: „Po raz pierwszy w życiu spostrzegł ogrom i potęgę rozonego miasta i jego niesamowity urok. Wciągał go w swój wir New York, osobliwość i dziwowisko świata, opętująca zagadka” (*M*, II 223). Po epifanii wynikającej z doznania anonimowości, z przebywania w tłumie, kolektywnego doznania jego emocji następuje okres deziluzji, wtedy Eddy widzi na ulicach pijanych mieszkańców i zaczyna czuć do nich odrazę. Miasto staje się doświadczeniem, ale w takim rozumieniu, w jakim charakteryzuje je Ryszard Nycz, doświadczenie to jest zmienne:

Dla nowoczesnych bowiem kategoria doświadczenia zdaje się obejmować terytorium, w którym granice między wnętrzem i zewnątrzem mają charakter względny (czy jednostronny), relacje zaś pomiędzy indywidualnym i wspólnotowym, myślanym i przeżywanym, dyskursywnym i rzeczywistym nie dają się już wpisać w system statycznych opozycji i sztywnych granic, lecz raczej w sieć dynamicznych, płynnych różnicowań, w continuum procesów translacji i reinterpretacji⁹⁴.

⁹³ J.N. Miller twierdzi, że Eddy Wychgram to kolejne wcielenie Strugowskich rewolucjonistów, w tym przypadku protagoniście chodzi jednak o „rewolucję moralną, która ma poprzedzić rewolucję społeczną”. Miller zestawia rewolucję moralną młodego Wychgrama z myślą społeczną Edwarda Abramowskiego, dz. cyt., s. 400-401. W tym rozumieniu bohater ma za zadanie „wpleść świadomość moralną jednostki w krąg solidarnych interesów świata pracy, przeobrazić go wewnętrznie, nim pozwoli mu przeobrażać mu świat zewnętrznie”, J.N. Miller, *Andrzej Strug*, [w:] tegoż, *Bez kropki nad „i”*, Warszawa 1964, s. 402.

⁹⁴ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 67.

Straciwszy siłę, zostaje przedstawicielem tłumu, obserwując go jednocześnie niejako z zewnątrz w oczekiwaniu na kolejną epifanię:

Stał się małym, nieporadnym i znowu był tym, czym był zawsze – wykolejonym młodym człowiekiem, niezdolnym do niczego, o poszarpanych nerwach, o niepoczytalnych marzeniach, był zerem, był niczym. (*M*, II 229)

Burton Pike zauważył, że wizerunek miasta w powieści modernistycznej modelowany jest przez konfliktowe spojrzenie na metropolię z dwóch przecinających się punktów: z perspektywy zamkniętego w sobie reprezentanta klasy średniej, indywidualisty, skonfrontowanego z żywotnym oraz posiadającym władzę tłumem⁹⁵. Spojrzenie Eddiego, wcześniej zarówno przedstawiciela tłumu, jak i miliarderów, jest naznaczone doświadczeniem uczestnika i „wykluczonego”, dystansem, pozwalającym mu na odkrycie prawdy o naturze mieszkańców miasta:

Tonął, nurzał się wśród tłumów, które rozpędzonymi huczącymi rzekami płynęły przez ulice i wpatrywał się w obojętne, zimne twarze przechodniów, a każdy był jakby osamotniony w ciżbie i zgiefku, niosąc w sobie własny świat, odcięty od reszty, zasklepiony w nieprzejeźdzanym, ślepym egoizmie. To piętno wzajemnej obcości znaczyło wszystkie oblicza raz na zawsze zestandaryzowane, ujednostajnione, zakrzepłe w swym wyrazie. (*M*, II 224)

Dla Eddiego życie w Nowym Jorku nacechowane jest obojętnością i brakiem wrażliwości, prowadzących do standaryzacji jednostki, jej gestów, mimiki i strojów. Paradoksem przemiany bohatera jest fakt, że odbywa się ona w tłumie, który go fascynuje, odpycha, ale i przyciąga:

Teraz w tłumie ulicznym, w liczbach, wykresach, w traktatach o sprawie społecznej dostrzegał i uznawał każdą jednostkę,

⁹⁵ Por. B. Pike, *Individual and Mass*, [w:] *The Image of the City in Modern Literature*, dz. cyt., s. 100-101.

która jak kropla w oceanie składała się na krocie setek milionów i buduje narody ziemi i ludzkość (...)”. (*M*, II 225)

Zniesienie granicy między bohaterem a przestrzenią sprawia, że zaczyna on dostrzegać detale, będące wcześniej poza jego uwagą. Jego egzystencja nabiera cech związanych z obcością, o której Simmel pisał jako o stanie pozytywnym, umożliwiającym w sposób obiektywny dostrzeżenie niektórych, wcześniej marginalizowanych, właściwości przestrzeni w sposób oparty na dialektyce „bliskości i dystansu”⁹⁶:

Na długie godziny zapuszczał się w niezgruntowane głębiny miasta, przemierzał je wzdłuż i w poprzek od krańca do krańca, jeździł kolejami, tramwajami, busami, tubem, żelaznymi promami, do ostatniego wyczerpania, włóczył się po dalekich dzielnicach. Zduszony i zdrętwiały w ciasnocie więziennej potrzebował przestrzeni i ruchu, cieszył się cudem odzyskaną wolnością, ale zarazem gonił za czymś jakby czegoś szukał. Po raz pierwszy w życiu spostrzegł ogrom i potęgę rodzzonego miasta i jego niesamowity urok. Wciągał go w świat wir New York, osobliwość i dziwowisko świata, opętująca zagadka. (...) W takich chwilach popadał w zadumę pełną skłębionych obrazów na podobieństwo snów, wśród nich z trudem, wciąż ginąc i gubiąc się i jawiąc się na nowo, przebijała się jakaś myśl jak daleka gwiazda, która lśnienie na mgnienie oka wśród nawały mknących chmur”. (*M*, II 222-223).

Doświadczenia Eddiego, wywołane spotkaniem z miejskością, są ekstatyczne, dionizyjskie, związane z zespoleniem wielu bodźców łączących się w skrajne doznania⁹⁷:

W tych ekstazach było niezaznane szczęście, momenty radości z osiągnięcia wiedzy prawdziwej o rzeczach ukrytych, niepojętych

⁹⁶ G. Simmel, *Obcy*, [w:] tegoż: *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 301-304. Simmel zwraca uwagę na wędrowanie „obcego” w kontekście przestrzennym, w czasie, gdy „wyraźnie zaznacza się «obiektywność» sytuacji obcego”, tamże, s. 301.

⁹⁷ Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, dz. cyt., s. 129.

dla rozumu, niepoddających się dociekaniu ani żadnej formule. Choćby na całe lata zagrzebał się w księgach i cyfrach, najzmudniejsze badania nie dałyby mu dostąpić wyżyn i głębi poznania, jakie roztwierały się przed nim w tych wędrówkach po niezmiernym mieście. (*M*, II 224)

Jest to jednocześnie działanie melodramatyczne, ponieważ opisuje status postaci i jej doznanie fragmentaryczności, odczucie własnej przejściowości. Rozdwojenie doznań młodych bohaterów *Miliardów*, fascynacja miastem i jego jednoczesna negacja, pokazują, że Strug traktuje nowoczesność jako wyzwanie, przedstawia świat za pomocą obrazów, unika ujęć syntetycznych, finalne wnioski pozostawiając czytelnikom. Jego postacie są wyrwane z kontekstu tradycyjnych relacji, sytuacja ta pozwala im na spojrzenie z zewnątrz, wzbudza dystans zarówno do mieszkańców, jak i przestrzeni, wzmaga mobilność.

Strug, opisując działanie swoich bohaterów, przedstawia świat przejściowy, w którym zanika zdolność kontroli człowieka nad rzeczywistością, kres jego zdolności kreacyjnych: „Czas przeskoczył przez znękanego człowieka i wyprzedzał go, uciekał kędyś. Wszyscy żyli w tragicznym opóźnieniu, fakty rodziły się samowolnie jakby poza wolą i wiedzą odwiecznych regulatorów świadomego życia” (*M*, I 290)⁹⁸. Bohaterowie *Miliardów*, szcze-

⁹⁸ Czas w całej powieści staje się przedmiotem licznych uwag i refleksji, nie występuje w roli porządkującej zdarzenia, lecz raczej w funkcji metaforycznej, jako wspomniany „międzyczas”, próbujący oddać doznanie uniwersalne w sytuacji kryzysu: „niepojęta, niezgłębiona jest tajemnica czasu, na który brak ludzkiej miary” (*M*, II 15). W tym kontekście powieściowe refleksje pisarza wyprzedzają analizy socjologiczne z lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Anthony Giddens, pisząc o konsekwencjach późnej nowoczesności, zwracał uwagę na jej nieciągłość prowadzącą do wykorzenienia, w którym: „Oddzielenie czasu i przestrzeni oraz ich przekształcenie w zestandaryzowane, «puste» wymiary przecięło powiązania między działaniem społecznym a jego «zakorzenieniem» w specyfice kontekstów konkretnej obecności”, A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 14. I jeszcze jeden cytat z Giddensa na

gólnie przedstawiciele najmłodszej generacji, Rald i Eddy, ustawicznie mierzą się z poczuciem rozdarcia, zmuszającym ich do podejmowania wyborów. Eksplikowane w ich zachowaniu stany euforyczne są zastępowane przez grozę i lęk. W *Miliardach* każda postać działa samodzielnie, a jej postępowanie pozbawione jest celu i planu. Przyczyną utraty wiary w możliwości naprawy bywa również deklasacja, pogorszenie warunków bytowych jednostki, pragnącej na powrót „rozpocząć edukację moralną”⁹⁹. Przepracowany Genobles planuje popełnienie samobójstwa; poczucie biedy i wykluczenia, brak stabilizacji finansowej, którą kiedyś posiadał, sprawiają, że bohater próbuje na powrót zdefiniować sens swego istnienia: „odkrył absurd życia, w którym się urodził, wychował i dojrzewał” (*M*, I 35).

podkreślenie aktualności przywołanego cytatu z *Miliardów*: „«Historia» nie stoi po naszej stronie, nie jest nastawiona teleologicznie i nie daje nam żadnych gwarancji”, tamże, s. 109. Więcej na temat kulturowych znaczeń kapitalizmu: D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1998.

- ⁹⁹ É. Durkheim, *Samobójstwo...*, dz. cyt., s. 323-324. W koncepcjach Durkheima szczególną rolę odgrywa samobójstwo anomiczne, wywołane różnymi czynnikami zewnętrznymi, stanami kryzysowymi, jak chociażby kryzysy gospodarcze, przemysłowe lub finansowe. Według badacza, członkowie społeczeństwa w stanie zamętu, kryzysu bądź nagłych przekształceń, są bardziej podatni na samobójstwa. Samobójstwo anomiczne pojawia się więc w momencie, gdy społeczeństwo nie jest już w stanie regulować więzi między jednostkami, które pozostawione samym sobie, własnym pragnieniom i popędem wybierają śmierć, wydającą się im jedynym sposobem rozwiązania problemów: „w uczuciach czysto indywidualnych społeczeństwo jest nieobecne, wskutek czego uczucia te nie mają regulującego je hamulca”. É. Durkheim, tamże, s. 331. Jego popełnienie umożliwia stan braku kontroli nad postępem oraz cierpienie wywołane ciągłym pobudzeniem wrażeń.

5. Melodramatyzm i fałsz. *Żółty krzyż*

Andrzej Strug był życzliwym admiratorem, współtwórcą i aktywnym pasjonatem polskiej kinematografii¹⁰⁰. Zainteresowania filmowe stały się częścią aktywności artystycznej pisarza, jego czynnego zaangażowania się w świat ówczesnego filmu, przede wszystkim w ramach realizacji profesji scenarzysty. Jak zauważyła Alicja Kisielewska: „W latach dwudziestych Andrzej Strug był w zasadzie jedynym pisarzem swojej generacji, który podjął bezpośrednią współpracę z polską kinematografią”¹⁰¹. Lata, w jakich tworzył Strug, zbiegły się z najbardziej dynamicznym okresem formowania awangardy. Na początku XX wieku w kulturze zaszła zmiana polegająca na zwiększeniu ilości bodźców wizualnych, wynikających z eks-

¹⁰⁰ Kino i zabiegi związane z kinem występują w wielu utworach Struga, m.in. w *Chimerze*, *Pokoleniu Marka Świdy*, *Dziejach jednego pocisku*, *Zakopanoptikonie*, por. A. Kisielewska, *Filmowa poetyka twórczości Andrzeja Struga*, [w:] *Film w twórczości Andrzeja Struga*, dz. cyt., s. 43-103 (także bibliografia w pracy Kisielewskiej). Więcej na temat początków polskiego kina: W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966; W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. I: 1895-1929, Warszawa 1989; M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993; K.S. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu – narodziny masowego zjawiska*, Warszawa 1998.

¹⁰¹ Więcej na temat związków Struga z filmem i z kinem: A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, dz. cyt. (także bibliografia). Jak zauważa autorka, praktyczne „filmowe” doświadczenia Struga trwały zaledwie trzy lata (1927–1930) i zaowocowały trzema ekranizacjami powieści autora *Pokolenia Marka Świdy* i jego własnymi scenariuszami do *Pana Tadeusza* Mickiewicza, *Przedwiośnia* Żeromskiego i *Mocnego człowieka* Przybyszewskiego. Por. również: A. Hauser, *Pod znakiem filmu*, [w:] tegoż, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. II, przeł. J. Ruszczykówna, Warszawa 1974; M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni...*, dz. cyt.

pansji kina i jego wpływów na literaturę¹⁰². W tym też czasie zostały sformułowane liczne wypowiedzi traktujące film jako sztukę powszechną, która w przyszłości zastąpi literaturę¹⁰³. Rozwój i ekspansja sztuki filmowej wprowadziły nowe treści do powieści, ale i powstanie kina wynikało ze skłonności do „żywych i mocnych wrażeń”¹⁰⁴. Pierwsze filmy Griffitha miały na celu wywołanie „pierwotnego poruszenia i grozy”¹⁰⁵. Kino nieme przejęło z melodramatu scenicznego sposoby przedstawiania kobiecych sylwetek i ich emocji, gestów i mimiki twarzy¹⁰⁶. Stanowiło ono część dynamicznej kultury spektaklu, w której, podobnie jak w melodramie scenicznej, a później w powieści, następuje dramatyzacja i teatralizacja codzienności bohaterów. Film sprawiał, że w sali kinowej następowała niwelacja różnic związanych z pochodzeniem, barierami majątkowymi, intelektualnymi, skupiał w jednym miejscu niczym w klasycznym teatrze zróżnicowaną pod wieloma względami publiczność, kreował wzorce związane z pożądaniem, zastępował postacie charakterystyczne dla melodramatu scenicznego własnymi idolami¹⁰⁷. Nieme kino wykorzystało bogatą symbolikę ciała, jego ekspresji oraz przekazywanych przy jego pomocy znaczeń, pojawiających się wcześniej w melodramatach po rewolucji francuskiej,

¹⁰² Por. R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa 1990, s. 5-6. Więcej: M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.

¹⁰³ Por. wypowiedzi Apollinaire’a o filmie, który niedługo zastąpi literaturę J. Toeplitz, *Guillaume Apollinaire o filmie*, „Kino” 1969, nr 3, s. 45-51.

¹⁰⁴ B. Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności (*Sensationalism and the World of Urban Modernity*), dz. cyt., s. 179.

¹⁰⁵ Tamże, s. 180.

¹⁰⁶ Por. A.N. Vardac, *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith*, Cambridge (MA) 1949.

¹⁰⁷ Por. E.A. Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother In Popular Culture and Melodrama*, London 1992, s. 62-63.

kładło nacisk na przekaz sugerowany przez ekspresję, gdyż z racji technicznych nie mogło posługiwać się słowem¹⁰⁸. Znane ze sceny figury, efekty sceniczne zostały przeniesione na ekran filmowy¹⁰⁹. Fascynujący był również sam kontekst kina, kolejnym premierom towarzyszyły przerysowane, krzykliwe reklamy, atmosfera sensacji i skandalu, podsycana przez artykuły prasowe opisujące hollywoodzkie awantury¹¹⁰.

Rozwijający się intensywnie film bardzo szybko zaciekał pisarzy¹¹¹, którzy widzieli w nim wizytówkę nowoczesności, medium będące w stanie trafić do wszystkich, niezależnie od wieku i wykształcenia¹¹², ale także nowinkę dynamizującą historię. Tak jest chociażby w ciekawym zbiorze parodystycznych opowiadań Antoniego Langego *Nowy Tarzan*¹¹³, gdzie główna

¹⁰⁸ P. Brooks, *Melodrama...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁹ B. Singer, *Meanings of Melodrama*, [w:] tegoż, *Melodrama and Modernity...*, dz. cyt., s. 12.

¹¹⁰ Por. A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979, s. 115.

¹¹¹ Z filmem współpracowali w dwudziestoleciu m.in. Leo Belmont (autor scenariuszy filmowych: *Przeznaczenie* z 1928, *Niepotrzebny człowiek* z 1928, *Droga człowieka* z 1928, *Strzał* z 1932), Anatol Stern, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, Jalu Kurek, Karol Irzykowski.

¹¹² „Przed wszystkim dla polskich pisarzy tego okresu kino stało się istotnym źródłem inspiracji, determinującym zakres tematyczny oraz poetykę tekstów literackich. Poeci futurystyczni, a także skamandryci upatrywali w kinie zwiastuna nowoczesności, techniczną rewelację umiejętnie oddającą rytm wielkomiejskiej cywilizacji, fascynowali się jego masowością i jarmarcznością, teksty wypełniali postaciami, rekwizytami oraz motywami filmowymi. Reprezentanci Awangardy Krakowskiej w sposób przemyślany transponowali na grunt literacki techniki filmowego obrazowania i ukazywania rzeczywistości zarówno w poezji, jak i w prozie”, J. Lachowski, *Andrzej Strug jako twórca adaptacji filmowych (czyli o ekranizacji „Mocnego człowieka” Stanisława Przybyszewskiego)*, [w:] *Andrzej Strug*, dz. cyt., s. 199.

¹¹³ A. Lange, *Nowy Tarzan. Opowiadania wesole i niewesole*, Warszawa 1925.

bohaterka, nadzwyczaj utalentowana mała, jest zafascynowana pokazowanymi na dużym ekranie *Przygodami Tarzana*. Po słownictwo charakterystyczne dla filmu sięgali nie tylko poeci znani, ale też i ci mniej popularni. Obok tomów uznanych twórców (wymieńmy *Przemysły* Mieczysława Brauna z 1928, *Pieśni fanatyczne* Kazimierza Wierzyńskiego, *Raz* Tadeusza Peipera, oba z 1929 roku) ukazywały się książki Kazimierzy Alberti, autorki zbioru poetyckiego *Mój film*¹¹⁴, w którym znaczną część zajmuje poemat, gdzie każdy fragment kończy się opisem zapalanych w sali kinowej świateł, a tytuły filmów są komentarzem do prezentowanych scen.

Fascynacja kinem występuje też w *Żółtym krzyżu*¹¹⁵, trytomowej powieści, opisującej wydarzenia rozgrywające się w czasie pierwszej wojny światowej. Utwór ma skomplikowaną strukturę. Antywojenna, pacyfistyczna wizja świata prezentowana jest głównie przez poetykę właściwą dla ekspresjonizmu¹¹⁶, a styl powieści, w postaci urwanych i postrzępionych zdań, jest odzwierciedleniem ogólnego chaosu wojennej rzeczywistości. Obok scen batalistycznych występują w trylogii fragmenty realistyczne, wypełnione dialogami i elementami języka charakterystycznego dla ówczesnych mediów, polityki i ekonomii. Niewątpliwą nowością w powieściowej trylogii Struga jest przenikanie się środków artystycznych i określeń

¹¹⁴ K. Alberti, *Mój film*, Warszawa 1927.

¹¹⁵ Pierwszym krytykiem, który zwrócił uwagę na „filmowość” *Żółtego krzyża*, był Jan Nepomucen Miller, por. tegoż, *Dyktatura wzroku*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17. Więcej na temat „powieści filmowej” i „filmowości” prozy Struga: J. Krzyżanowski, *Dwie powieści Andrzeja Struga*, [w:] J. Krzyżanowski, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962; J. Lachowski, *Andrzej Strug...*, dz. cyt., s. 199. A. Kisielewska zwraca uwagę, że *Żółty krzyż* został napisany w konwencji scenariusza filmowego, a filmowe aspiracje pisarza najpełniej zaczęły dochodzić do głosu w jego późnej twórczości prozatorskiej, por. tejże, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, dz. cyt., s. 30 i 260-264.

¹¹⁶ Por. K. Kralkowska-Gatkowska, *Ekspresjonistyczna wizja wojny w prozie Andrzeja Struga*, [w:] *Proza Andrzeja Struga*, dz. cyt.

charakterystycznych dla dwóch różnych dziedzin sztuki: literatury i filmu. Sfera związana z filmem w *Żółtym krzyżu* jest już widoczna w konstrukcji powieści, dominują w niej liczne ujęcia sekwencyjne, występuje dynamizacja opowiadania, symultanizm, ustawiczne zmiany miejsca akcji (Paryż, Berlin, Szwajcaria, łódzie podwodne, bitewne pola, laboratoria chemiczne, hale i magazyny, w których kręci się filmy, plany filmowe), w opisach stosowane są określenia nawiązujące do filmu i występują bohaterowie wykonujący filmowe zawody: reżyserów, aktorów¹¹⁷. W dwudziestoleciu¹¹⁸, w ramach semio-

¹¹⁷ Powieści filmowe można łączyć z filmem ze względu na ich podobieństwa w zakresie tematyki bądź poetyki: „To znaczy: albo opowiadają o odwiedzinach w kinematografie, traktują o możliwościach wykorzystania nowego wynalazku, rozgrywają się w światku filmowym, itp. – i na tym polega podobieństwo tematyczne; albo w ich kompozycji, narracji, użyciu środków, chwytów, stylu, dających się opisać jako filmowe – i wtedy mamy do czynienia z podobieństwem poetyki”, cyt. za: K. Taras, *Witkacy i film*, Warszawa 2005, s. 15. Taras, rekonstruując wypowiedzi krytyków z dwudziestolecia, zauważa, że na filmowość utworów literackich składają się: behawioryzm, tempo, symultanizm, wizualność. Współcześni badacze wyróżniają również ograniczenie wiedzy narratora, ograniczenie opisu, uproszczenie toku składniowego. O związkach filmu i powieści J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1952; A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971; K. Żygulski, *Związki filmu z literaturą*, [w:] *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa 1973; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974; A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, dz. cyt.; A. Gaudreault, F. Jost, *Enunciation and Narration*, [w:] *A Companion to Film Theory*, red. T. Miller and R. Stam, Oxford 2004. Do najbardziej udanych realizacji „powieści filmowej” w literaturze polskiej należą powieści: J. Brzękowskiego (*Psychoanalitik w podróży*, 1929, *Bankructwo profesora Muellera*, 1931), Jalu Kurka (*Kim był Andrzej Panik. Andrzej Panik zamordował Amundsen*, 1926, *SOS. Zbaw nasze dusze*, 1927). Więcej na ten temat J. Lachowski, *Andrzej Strug...*, dz. cyt.

¹¹⁸ Kino dwudziestolecia było przede wszystkim wypełnione produkcjami melodramatycznymi i sensacyjnymi, często o bardzo skromnym budżecie.

tycznego modelu przenikania się sztuk, na kartach literatury pojawiają się postacie literackie związane z X Muzą, zmienia się również sposób prezentacji głównych bohaterów, technik opowiadania bądź kreowania rzeczywistości.

Poniżej pragnę wskazać trzy podstawowe poziomy możliwości interpretacji utworu, a następnie, na przykładzie analizy działań i wyglądu Ewy Eward, przejść do odczytania ostatniego z nich. Pierwszym poziomem będzie sfera historii ujawniająca się w opisach działań wojennych w czasie pierwszej wojny światowej¹¹⁹, zilustrowana przez liczne przywołania autentycznych miejsc, postaci i scen batalistycznych. Drugim poziomem możliwej deszyfracji utworu jest sfera katastroficzno-światopoglądowa¹²⁰, czyli pacyfistyczna, antywojenna wykładnia stosunku autora do pieniądza, polityki, kapitalizmu, ekonomii. Jest to temat kontynuowany przez Struga także w *Wyspie Ocalenia*, *Pieniądzu*, *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza*, *Miliardach*. I trzecim, ujętym w ramy powieści szpiegowskiej¹²¹ poziomem, będącym przedmiotem analizy, jest sfera związana z melodramatyczną atrakcyjnością działań głównych postaci.

Wskazane warstwy znaczeniowe interpretacji *Żółtego krzyża* mają charakter komplementarny. Strug prezentuje świat przedstawiony przez działanie różnego rodzaju indywidualności, takich jak francuski szpieg, kapitan Claude Déspaix, profesor Wager, wynalazca tytułowego gazu „Żółty krzyż” oraz uwikłana

cie. Bardzo szybko uległo też komercjalizacji oraz schematyzacji, dostosowując się do możliwości odbiorczych niewyrobionego kulturowo odbiorcy. Głównym gatunkiem dwudziestolecia był melodramat wykorzystujący motywy pieniądza i bogactwa. Por. A. Madej, *Mitologie i konwencje...*, dz. cyt.

¹¹⁹ Strug we wcześniejszych utworach często przedstawiał pierwszą wojnę światową (*Odznaka za wierną służbę*, *Klucz otchłani*, *Mogiła nieznanego żołnierza*), w *Żółtym krzyżu* zrezygnował jednakże całkowicie z prezentacji analizowanych wcześniej spraw narodowych.

¹²⁰ Por. H. Michalski, *Andrzej Strug*, dz. cyt., s. 330-331.

¹²¹ O „sensacyjności” *Żółtego krzyża* S. Sandler, *Tajemnice Żółtego krzyża*, „Prace Polonistyczne” 1958, seria 14, s. 113.

w aferę szpiegowską Eva Evard. Każda z tych postaci dąży do zakończenia wojny i każda też wybiera do tego celu narzędzia, które są jej najlepiej znane, sprawdzone doświadczalnie. Dla Evy taką sferą jest sztuka, świat filmu i wszystkie jego elementy: produkcja, promocja, kreacja, gra, reżyseria. Finalna śmierć bohaterki ma sens metaforyczny, jest końcem nadziei i oczekiwań widzów śledzących jej losy, ale zarazem potwierdza niemożliwość racjonalnego rozwiązania konfliktów wojennych. Nieprzypadkowo ostatni tom powieści jest wprost zatytułowany *Ostatni film Evy Evard*¹²².

Najważniejszym środkiem estetyki melodramatyizmu, bez względu na rodzaj formy artystycznej, była zawsze kreacja bohaterki. Dlatego istotna jest wszechstronna charakterystyka postaci Evy w *Żółtym krzyżu* i odpowiedź na następujące pytania: w jaki sposób w omawianej trylogii funkcjonuje całkiem nowy w rodzimej literaturze bohater, gwiazda filmowa, i na ile wyobrażenia protagonistki na temat własnej roli w społeczeństwie, a także celów sztuki, wynikają z umiejętności oceny sytuacji i reakcji na nią? Prezentacja gwiazdy filmowej w *Żółtym krzyżu* ilustruje szczególną sytuację, w której autor powieści i scenariuszy filmowych, aktywny pasjonat kina, tworzy postać ujawniającą swoim postępowaniem negatywny rewers kulturowego wpływu filmu. W uwagach autora dotyczących Evy Evard pojawia się swego rodzaju fałsz, jaki film wprowadza. Według pisarza, film składa się nie tylko z naturalnych znaków, z symboli nastawionych na komunikację pozawerbalną, ale i tworzy mistyfikacje, której ulegają widzowie oraz aktorzy. Już w *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza*, wcześniejszej o kilka lat powieści Struga, tytułowy bohater uzależnia się od ekranowych fantazmatów.

¹²² Jak zauważył Pięczka, pisząc o powieściach Struga osnutych wokół wydarzeń z lat 1914–1918: „wojna przedstawiona jest jako demoniczny żywioł, który rozpętał sam człowiek, ale którego nie potrafi on już opanować. Żywioł, który nad nim góruje i bezustannie wymyka się mu spod kontroli”, tegoż, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s.33.

Narodziny i rozwój sztuki filmowej były niezwykle znaczące dla ewolucji formuły powieści, fabuły i konstrukcji głównych bohaterów. Gwiazda filmowa jako bohaterka powieściowa pojawiała się często w literaturze dwudziestolecia międzywojennego przede wszystkim w prozie popularnej¹²³. W *Żółtym krzyżu* to postać pierwszoplanowa, jej charakter jest ściśle związany z wykonywaną profesją i ze światem filmu. Evę Evard, trzydziestoczteroletnią ikonę kina niemego wychowywaną przez kanadyjskiego drwala, poznajemy u szczytu jej kariery. To dziecko Francuza i Angielki, postać, która dzięki korzystnemu związkowi uzyskała obywatelstwo norweskie. Bohaterka jest opisywana w ramach wielu opowieści i licznych plotek, jej filmowe role nakładają się na fakty z życia osobistego. Przygodność, tymczasowość istnienia aktorki poświadczają próby przypisania jej do jakiegokolwiek przestrzeni geograficznej i narodowej:

Eva nie miała ojczyzny. Brytyjskie dominium Kanada? Imperium rozpostarte po całej kuli ziemskiej? Słodka Francja? Słoneczna Italia? Bezbrzeżna, dzika Rosja? Wszędzie było jej dobrze i jednakowo. (*Żk*, II 107)

O charakterze Ewy wiadomo niewiele. To przede wszystkim postać pozbawiona zakorzenienia, celu, trwałości i tożsamości; funkcjonująca w sferze publicznej wyłącznie ze względu na swoje kreacje, w ramach ról, jakie narzuciła jej sztuka. Jej związek ze sferą wielkiego filmu i sztuczność podkreślają już charakterystyczne, podwojone litery inicjałów imienia i nazwiska,

¹²³ Por. przykładowo: A. Marczyński, *Kaprys gwiazdy filmowej*. Znacznie więcej przykładów utworów, w których występują autentyczne gwiazdy filmowe, można wskazać w ówczesnej poezji. W. Otto, *Gwiazdy filmowe*, [w:] *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007. Ale już film rozumiany jako motyw literacki pojawia się w twórczości wielu pisarzy początku lat dwudziestych XX wieku, m.in. u B. Prusa, W. Wolskiego, S. Żeromskiego, K. Irzykowskiego, A. Marczyńskiego, L. Belmonta, J. Relidzińskiego i wielu innych.

znaczące dla znanych z dziejów kina gwiazd (Charlie Chaplin, Greta Garbo, Marylin Monroe, Brigitte Bardot).

Interakcje świata opisywanej rzeczywistości i filmu mają charakter wielopoziomowy i złożony. Eva jest nie tylko aktorką, ale również postrzega otoczenie przez pryzmat sztuki, ekran¹²⁴ to dla niej swoiste lustro, narzędzie racjonalizacji rzeczywistości, służy np. zrozumieniu i opisaniu chaosu w czasie rewolucji w Rosji:

Zresztą Rosja, nawet ta sprzed dwóch lat, robiła na mnie wrażenie dobrze zrobionej sztuki filmowej. Wojna, dwór, ogrom i różnorodność kraju, jego osobliwości i tajniki, no i taki wspaniały filmowo Rasputin. (...)” (*Żk*, I 65)

Język i określenia znamienne dla sztuki filmowej pojawiają się w *Żółtym krzyżu* najczęściej w czasie prezentacji emocji i wyobrażeń aktorki. Rozgrywające się wypadki są dla protagonistki swoistym seansem, którego sens, dzięki wykorzystaniu kinowej perspektywy, tylko ona jest w stanie zrozumieć: „Oto rozkosznie wstrząsające kino – obraz wojny począł się i trwał wyłącznie dla niej jedynej, aby chłonęła w siebie epokowe widowisko dla własnej wyłącznej uciechy” (*Żk*, II 106).

W opisywaniu wydarzeń z życia aktorki narrator wielokrotnie wykorzystuje terminologię z zakresu sztuki filmowej. Słownictwo charakterystyczne dla filmu staje się nie tylko częścią konwencji opisu świata przedstawionego: „Teraz dopiero – w dwadzieścia lat później, jak się to mówi w napisach filmowych – drgnęło w piersi i odezwało się proletariackie serce Evy Evard, córki kanadyjskiego drwala.” (*Żk*, II 126), ale i elementem charakterystyki doświadczeń bohaterki oraz jej podejścia do świata, w którym na co dzień funkcjonuje: „Zachwycające,

¹²⁴ Jak zauważyła A. Kisielewska: „Kino stanowi w *Żółtym krzyżu* główny motyw trzeciego tomu zatytułowanego *Ostatni film Evy Evard*, a zarazem rodzaj konwencji artystycznej – główną metaforę dotyczącą świata przedstawionego. Wszyscy bohaterowie powieści odgrywają jedynie pewne role”, tejsze, *Film w twórczości*, dz. cyt., s. 55.

tęchnące grozą opowieści ukochanego, mniej podobne do prawdy niż do niebywałego, fantastycznego filmu, teraz budziły w niej odrazę” (*Żk*, II 189). Film uzależnia Evę od wykonywanych ról, sprawia, że teatralizuje ona własne działanie i wizerunek. Prymarnym sposobem oceny rzeczywistości przez Evard jest świat ekranu, czyniący jednocześnie z sylwetki protagonistki system znaków ikonicznych, wpływający na odbiór tej postaci przez pozostałych bohaterów powieści oraz na własne postrzeganie samej siebie.

Twarz i kreacja

Projektowanie opisów literackich na podobieństwo filmowych kadrów ma na celu zintensyfikowanie elementów wizualnych składających się na deskrypcje. W kinie, jak zauważył Anatol Stern, wywołanie konkretnych wrażeń u widzów służy zawieszeniu poznania intelektualnego przez wyzwolenie emocji: „Przed świetlistym płótnem ekranu widz nie myśli o obrazach, lecz myśli obrazami”¹²⁵. Podstawowym znakiem semiotycznym wczesnego kina niemego, opisanym również w *Żółtym krzyżu*, jest powiększona na białym ekranie twarz¹²⁶. Grymasy i reakcje twarzy są częścią kodu pozawerbalnego, zdradzają ludzkie emocje. Na ekranie emocje te nabierają cech artystycznych, wyolbrzymionych. Eva w wolnych chwilach obserwuje w lustrze swój wizerunek:

Gdy urabiała grę twarzy dla jakiejś roli, pogrążała się w ekstazie zachwytu, widząc szybkozmienne swoje przeobrażenia. Chwytała najsubtelniejsze drgnienia rysów i uczyła się ich pracownicy, by w razie potrzeby wywołać je nieomylnie. Przygotowywała je dla wielkich, niebezpiecznych zbliżeń ekranowych. (*Żk*, I 307)

¹²⁵ A. Stern, „Pan – Pan”, czyli o świecie odnowionym przez film, [w:] *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 24, 25, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa 1990, s. 75.

¹²⁶ Por. A. Kisielewska, *Film w twórczości...*, dz. cyt., s. 64-65.

W jej zachowaniu możemy zaobserwować skrajny perfekcjonizm, dla Evy liczy się wyłącznie gra, praca nad kreacją i ekspresją twarzy.

W powieści wielokrotnie spotykamy ekranowy opis wizerunku głównej bohaterki. Zostaje on poddany deifikacji¹²⁷; powiększona na ekranie twarz przypomina odbiorcom obraz bóstwa¹²⁸, jest dla nich wcieleniem mitu, nadaje głębszy sens i uniwersalne znaczenie różnym wydarzeniom, widzowie wierzą, że role filmowe Evy mogą stać się wzorem do naśladowania. Zapamiętana i rozpoznawalna przez wszystkich twarz wyzwala emocje odbiorców, szczególnie tych prostych, niebędących w stanie zrozumieć świata, który i tak dodatkowo znajduje się w wojennym rozpadzie. Na obliczach widzów oglądających kolejne filmy z Evą widnieje „jasność”, „radość”, oni sami zaś zapadają w kinach pod wpływem ekranowego spojrzenia gwiazdy w stan hipnozy. Roland Barthes, pisząc o twarzy Grety Garbo, zauważył, że jej wizerunek zmuszał do uległości, ponieważ posiadał „czarodziejską moc”¹²⁹, nieprzypadkowo Garbo była nazy-

¹²⁷ Umysł deifikowanej gwiazdy filmowej zaczyna gromadzić i chłonać w nadmiarze przenikające się obrazy wypełnione rytmem nowoczesnego życia: „Gromadziła fakty, wiadomości, cudze myśli, powikłane stosunki politycznego świata, intrygi, plotki i przerabiała w sobie ten chaos bawiąc się wówczas nierównie lepiej niż w roztargnionym gwarze wielkich przyjęć lub na ustronnych rozmowach z wybitnymi osobistościami. Opadał wówczas ze spraw ludzkich pył powszedniości, odpadały rzeczy puste, nudne i zbędne, a ujawniały się zjawiska z samego rdzenia życia, które składały się na jej wiedzę tajemną, hodowaną pieczołowicie od wielu lat” (*Żk*, II 103).

¹²⁸ A. Madej, omawiając książkę Edgara Morina *Les stars* (Paryż 1972), pisze, że według Morina, wizerunki gwiazd filmowych „są maskami wyrażającymi nadludzkie właściwości i boską harmonię. Urodę twarzy utożsamia się z wewnętrznym bogactwem, kosmiczną głębią. Piękno twarzy aktorów jest w istocie świętą maską skrywającą w wyobrażeniu widza cnotę, dobro, prawdę, sprawiedliwość, miłość”. A. Madej, *Mitologie i konwencje*, dz. cyt., s. 65-66.

¹²⁹ R. Barthes, *Twarz Grety Garbo*, [w:] *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 98-99.

wana „boską Gretą”. Eva również jest określana w powieści, jako „posągowa”, „boska” bądź bywa tytułowana „kapłanką czystej sztuki”. Swoista aura bijąca z ekranowego wizerunku protagonistki zostaje przeniesiona w świat pozafilmowy, zresztą bohaterka nie widzi w życiu prywatnym innych ludzi niż tych, którzy znają jej wizerunek z ekranu. Nawet przypadkowo spotkany przez nią na moście stary pijak przypomina sobie, że gdzieś widział ją kiedyś, w kinowej sali, a Eva patrzyła na niego jak „anioł” i „Panna Najświętsza”.

W przeciwieństwie do literatury, sztuki słowa, nieme kino operowało wizualnością¹³⁰. Film nie wymagał specjalnego, kulturowego przygotowania, rozwiniętej gramatyki i słownictwa¹³¹. Obraz filmowy wpływał na emocje i wyobraźnię masowego odbiorcy, posługując się prostymi sygnałami, dążył do wyzwolenia w widzach najprostszycy emocji i pragnień. Jak zauważył Walter Benjamin: „ludzie, których nic już nie wzrusza i nie porusza, w kinie znów uczą się płakać”¹³². Według autora *Żółtego krzyża*, fizjonomia jest w stanie zakomunikować znacznie więcej niż dialog czy rozmowa. Twarz, ciało zamieniają się na ekranie w znak¹³³. Bohaterka w oczach swoich odbiorców, a także spotkanych przypadkowo na ulicy ludzi, wyzwała prymarne odczucia: „Eva Evard, mistrzyni niemej sztuki, nie potrzebuje słów, umie całą duszę własną wywołać na jaw w jednym spojrzeniu, w jednym uśmiechu, w jednym ruchu ręki – każdy ją zrozumie.”

¹³⁰ Por. M. Hopfinger, *Przemiany filmu i jego związków z literaturą*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria 2, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974, s. 302-309.

¹³¹ Por. F. Hoveyda, *Influence of Literature on Cinema*, [w:] *The Hidden Meaning of Mass Communications. Cinema, Books and Television in the Age of Computers*, Westport 2000, s. 30. Por. również rozdział *Film Shows, Literature Says* z tej samej książki.

¹³² W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 57.

¹³³ Por. uwagi P. Skrzypczaka na temat aktora w czasach kina niemeego w interesującej rozprawie *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemeego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009, s. 23.

(*Żk*, III 169). Kreacje Ewy są rolami melodramatycznymi, a więc takimi, które przede wszystkim trafiają do niewyrobionej kulturowo publiczności¹³⁴. Film, według Panofskiego, ma zdolność przekazywania doznań psychicznych, rzutując ich treść bezpośrednio na ekran¹³⁵. Dlatego też powiększona twarz bohaterki dzięki odgrywanym na ekranie scenom wywołuje konkretne emocje, takie jak lęk, pożądanie, głód; zaspokajają fetyszystyczną potrzebę posiadania totemu, stałego punktu i ważnego znaku organizującego świadomość mas w tej „epoce strachu przed jutrem”, jak określa ją narrator. Twarz Ewy prowokuje podświadomość, manipuluje odbiorcami. Jak zauważył Benjamin: „metody pracy kamery stanowią równie wiele procedur, dzięki którym zbiorowa percepcja publiczności może przyswoić sobie indywidualne formy percepcji psychotyka czy śniącego”¹³⁶. Aktorka za pośrednictwem filmu wywołuje w odbiorcach stan oczyszczenia, który, idąc dalej tropem podsunętym przez Benjamina, związany jest z „terapeutycznym rozsądzeniem „nieświadomego”¹³⁷. Furia, agresja zostają zredukowane do przeżyć sugerowanych przez ekran, ale i sama postać zostaje pozbawiona swych naturalnych, autentycznych właściwości i staje się wyłącznie katalizatorem przeżyć masowych.

Kreacje filmowe protagonistki modelują jej spotkania z ludźmi, rzutują na sposób, w jaki odbierają ją inni ludzie.

¹³⁴ Jak zauważyła jedna z badaczek pism Kracauera: „Kino oferuje szerokiej publiczności uniwersalny język obrazów, działając zarazem na rzecz inkluzji grup zmarginalizowanych”, cyt. za: M. Karkowska, „*Nowa sfera publiczna*” albo kino według Kracauera, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 285.

¹³⁵ Por. E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 133.

¹³⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 45.

¹³⁷ Tamże, s. 46.

Wpływ Ewy na księcia Siergieja Uchmatowa opisywany jest przez filmowe role bohaterki:

Bolszewicki książę nie wytrzymał nakazującego spojrzenia Ewy Eward, znanego na całej kuli ziemskiej. Uginali się pod nim egzotyczni monarchowie (*Tron za miłość*), zakamieniali bandyci nowojorscy (*Zemsta Parkera Kose Oko*), nawet dzikie zwierzęta, wąż boa i lampart w *Kapłance Shivy*. (*Żk*, II 112)

Dla Uchmatowa Eva jest „nadkobietą”, tytanem, istnieje wyłącznie ze względu na swoje role. Filmowy ekran czyni z niej współczesną boginię zdolną wpływać na bieg historii. Inny bohater, porucznik Jacques Percin, mitologizuje Ewę w życiu „pozaekranowym”, patrząc na nią jak na boginię¹³⁸ z wieloma twarzami z różnych, tematycznie odmiennych kreacji. Pozbawiona normalności, możliwości konfrontacji świata rzeczywistości i świata filmu również bohaterka zaczyna wierzyć, że ma wpływ na globalne wydarzenia (wywierała go przecież nieraz na ekranie), że może je oswoić i jest w stanie manipulować historią, stając się wcielonym mitem – przygotowując się w Berlinie do roli Brunhildy, jednej z dziewiętnastu Walkirii, wojowniczek z mitologii nordyckiej, wierzy, że może wpłynąć na bieg wojny.

Zatrącenie się we własnych kreacjach doprowadza ją do stanu swoistej neurozy, w którym adoracja widzów zostaje przez nią zinterpretowana w ramach potwierdzenia jej nadprzyrodzonych możliwości. Eva jako żywa postać przestaje istnieć, zaczyna funkcjonować przez wcielenie różnych, najczęściej melodramatycznych ról, zresztą nieprzypadkowo – wszystkie jej kreacje mieściły się w szeroko pojętym katalogu kobiet rodem z melodramatu¹³⁹: zbrodniarka, rozpustnica, szpieg, kochanka,

¹³⁸ Już pierwszy opis Ewy zdradza jej niezwykły status: „Górowała wyniosłą postacią ponad ten tłum salonowców. Była jak bóstwo. Wszystko dookoła niej stawało się naraz ordynarne i pospolite, pogasły tak zwane piękne kobiety, których przed chwilą bynajmniej nie brakowało” (*Żk*, I 53).

¹³⁹ W swoim najnowszym filmie, *Pax mundi*, Eva gra rolę Mary Milord, streszczenie tego filmu autor prezentuje jak krótką notkę reklamową:

zakonnica, ofiara wykorzystana przez mężczyzn. Dla swoich widzów istnieje wyłącznie jako ta, która również i w życiu osobistym powtarza swoje ekranowe obsady: „W duszy Ewy Evard są wszystkie role! Pani musi być czystą i bohaterką, i wierną, i cudownie czułą, ale tak samo jest w pani demon zepsucia bezwstydnego i jawnogrzesznego” (*Żk*, I 69). Melodramat dawał możliwość symbolicznego zapanowania nad rzeczywistością, zaspokajał potrzebę pierwotnych uczuć; w jednym ze swoich filmów bohaterka była szpiegiem, a skoro „bycie szpiegiem” znakomicie sprawdzało się na ekranie, to Eva będzie chciała zrealizować tę kreację w rzeczywistości.

Tuż przed wyrokiem skazującym bohaterka zamierza zrealizować film, który ma być całkowicie pozbawiony słów. Projektowane dzieło zostanie wyreżyserowane wyłącznie przez połączenie sekwencji różnych, dynamicznych i nakładających się wizualizacji złożonych z „obrazów, scen, gestów, wyrazistych twarzy.” (*Żk*, II 268). Eva nazywa planowany film *Opiętane miasto*. Historia ma dotyczyć życia w nowoczesnym, pełnym pośpiechu i chaosu anonimowym, miejskim Babilonie. Marząc o realizacji swojego ostatniego dzieła, które pragnie zarówno reżyserować, jak i wystąpić w głównej roli, bohaterka postrzega siebie jako wcielenie „nowej kobiety”:

Na to olbrzymie tło, pozostające w ciągłym ruchu, wstępuje, na początek nieznacznie i z rzadka, postać kobieca i przemyka się wśród odmętu obrazów, a dalej raz po raz ukazują się przelotnie,

„Obrazy pokoju i miłości, regaty w Brighton, wybuch wojny, Milord ojciec i Milord syn, zaślepienie nienawiści rasowej, męstwo miłości pięknej Mary, która stawiała czoła zdzičeniu całego swego narodu (...). Miśtyczny związek dwojga serc, ich porozumienie się przez fronty i morza w snach i wizjach, bohaterskie czyny hrabiego, miarkowane przez jego niewymowną szlachetność, jego ciężka niewola w starym forcie irlandzkim, szczęśliwe spotkanie z narzeczoną i mnóstwo stąd płynących konfliktów, wreszcie upragniony pokój świata bez aneksji i odszkodowań i symboliczne weselisko dwojga zakochanych w zamku Milford w górach Szkocji” (*Żk*, I 142).

a zawsze z niezapomnianą swoistą wyrazistością, w splocie indywidualnych wydarzeń – to w tłumie ulicznym, to wśród fotografii na szpaltach starego dziennika, to w złotych ramach portretu na wystawie sztuki... (*Żk*, II 274)

Ostatnia rola Evy jest dobitnym potwierdzeniem jej zatracenia się w świecie obrazów i kreacji¹⁴⁰, niemożności racjonalizacji rzeczywistości. Artystyczna synteza, którą planuje stworzyć, nie dotyczy świata, lecz jest jedynie sumą jej wewnętrznych projekcji, zestawieniem ekranowych wcieleń, których nie potrafi odróżnić od rzeczywistości. Trzeci tom powieści pokazuje jednakże, że wiara w sztukę, będącą w stanie zmienić otoczenie, nie ma żadnych szans w starciu z pragmatyzmem historii.

Upadek gwiazdy

Zaangażowanie Evy w aferę szpiegowską wynika z próby zmiany własnego statusu. Evard, reprezentantka sztuki „przedstawiającej” rzeczywistość, pragnie „zakosztować okopów, grozy szturm, ognia działowego” (*Żk*, I 65). Zmęczona tymczasowością swojej egzystencji postanawia zrezygnować z powierzchownego, pełnego udawania życia. Mając nadzieję na samodzielne przyspieszenie rozwiązania konfliktu wojennego, powtarzając jedną ze swoich słynnych ról, postanawia zostać szpiegiem. Uczestnictwo w szpiegowskiej aferze daje Ewie poczucie wyższości i spełnienia: „Na razie pochłania ją gra, ciekawy, niebezpieczny eksperyment nad ciekawym i niebezpiecznym człowiekiem” (*Żk*, I 305). Bohaterka zostaje kochanką niemieckiego generała

¹⁴⁰ Por. także: „Musiała odpędzać z pamięci niezliczone podobieństwa, analogie, wzory obrazów, w których grała i które widziała kiedykolwiek, bo wszystko już było i powtarzało się po stokroć, zda się, że film zużył i wykorzystał do dna każdą ludzką możliwość i że już nic dla niej nie zostało. Gubiła się w swym doświadczeniu i erudycji...” (*Żk*, II 268). Nawet wyobrażenia o własnej śmierci układają się w wyobraźni protagonistki w ciąg zdjęć i informacji o charakterze wizualnym, medialnym.

von Sittenfelda, którego poniża, odmawiając mu przyjemności erotycznych, a znajomość z nim wykorzystuje do kradzieży wojskowych planów.

Wmieszana w sensacyjną intrygę, potępiona przez prasę, wreszcie zdemaskowana, osądzona i skazana przez francuską agenturę Evard nawet nie ma świadomości tego, co się dookoła niej dzieło i dalej dzieje: „Eva nikogo nie zwalczała i nikomu nie sprzyjała, nie chciała nikomu pomagać ani szkodzić, po prostu chciało się wystąpić na scenie, wziąć udział w wielkim przedstawieniu.” (*Żk*, II 107). Evę gubi potrzeba pozostawania w centrum uwagi, dążenie do wypełnienia swojej roli w społeczeństwie. Nawet tuż przed aresztowaniem bohaterka odbiera całą sytuację na podobieństwo sceny filmowej: „Co za banalny epilog! Ileż tysięcy razy grany na wszystkich ekranach świata!” (*Żk*, II 277). Awantura dookoła własnego procesu i jego obserwacja rozgrywa się w jej wyobraźni w pojęciach i stylu właściwym dla estetyki filmu:

Jej ciekawość wzrastała z dnia na dzień, czekała z niecierpliwością i zgadywała naprzód, jak dalej będzie się rozwijał dramat osobliwej kobiety, rzuconej w odmęt intrygi, a jeżeli nadchodził moment strachu, był on raczej strachem widowiskowym i odczuciem artystycznym pewnych niespodzianych lub groźnych zwrotów toczącej się przed nią akcji. (*Żk*, III 72)

Ostatnie sceny procesu nabierają charakteru groteskowego, komentarz narratora zmierza w stronę wyraźnej parodii fabuł melodramatycznych, potęgując czytelnicze poczucie nierealności historii Evard: „Czy bohaterka podola walce z potęgą pozorów? ...Czyżby można wymagać od nich zimnej rozwagi lub tym bardziej wierności w przyjaźni wobec widma zdrady?” (*Żk*, III 73), „Widzów przenika dreszcz zgrozy, widmo zguby zagląda w struchlałe oczy bohaterki – klasyczny efekt filmowy (...)”¹⁴¹ (*Żk*, II 277).

¹⁴¹ Podobny zabieg, polegający na dawkowaniu zaskoczenia i wzmaganie ciekawości czytelników, spotykamy w *Miliardach*: „Czy zostanie owym

Fałsz, w którym uczestniczy gwiazda filmowa, zatracając się w kolejnych kreacjach, prowadzi ją do przegranej. Eva poniosła klęskę, ponieważ uwierzyła, wzorem wczesnych modernistów, że sztuka jest w stanie zmienić świat. Świadoma przegranej nawet w więzieniu wciela się w bohaterkę, odgrywaną w filmie *Cześć kobiety*, w którym:

(...) również siedziała w więzieniu, stawiała przed sądem, ale w końcu zwyciężała najczarniejsze intrygi wrogów i wyszła za mąż za swego pięknego, ubogiego chłopca, który zresztą na godzinę przed ślubem został milionerem. (*Żk*, III 99)

Katarktyczne chwile oświecenia przeżywa w czasie swojego procesu, a przecucie przegranej pomaga jej choć na moment zrozumieć absurd całej sytuacji:

I ci, i tamci mają ją za wroga. Komu służyła?! Własnej fantazji, jak zawsze i we wszystkim w ciągu ostatnich dziesięciu lat swego górnego życia, w peregrynacjach po szerokim świecie, w eksperymentach miłości. (*Żk*, III 137)

Niezwykłe znamienne jest opis śmierci bohaterki, twarzy zmarłej i reakcji ludzi na jej ciało:

Na miejscu Evy Evard z dawnej Evy Evard pozostała zniekształcona, potworna maska, krwawa miazga strzaskanej, rozsadzonej twarzy. Ujrzano obnażoną ohydę śmierci i wojny, ich prawdziwe oblicze – to, z którym polegli zostają na pobojuwisku, na polu chwały. Na polu wielkiej zbrodni. (*Żk*, III 298)

Tuż przed swoją śmiercią Eva osiąga chwilowy stan samopoznania, krótkotrwałej szczerości i autentyczności wynikający

nieprawdopodobnym, wyobraźalnym Autarchą, panem świata? Czy wielki spisek zwycięży kapitalizm, socjalizm i wszystkie egoizmy, rozbieżności i przeciwieństwa starej ludzkości? Gdy to rozważyć, myśli rozbiegają się w popłochu, ale sama idea uderza do głowy jak wspaniałe wino, budzi wyobraźnię, zapal, żądę czynu, namiętność władzy, rozkoszną ciekawość – co będzie?” (*M*, II 72).

z wzięcia w nawias własnych kreacji. Jako jednostka, a nie gwiazda filmowa, staje się jedną z wielu ofiar wojennych. Jej potwornie zmasakrowane oblicze ujawnia prawdę o znaczeniu indywiduum, o daremności artystycznej ingerencji w historię i próbach jej naprawy, wreszcie o wojnie, sprowadzającej każdego bez wyjątku do roli anonimowego statysty, a nie głównego aktora mechanizmów dziejów.

Do swoich ostatnich chwil ma kłopoty z odróżnieniem fikcji od rzeczywistości, nawet gdy jest przewożona na stracenie, odbiera otaczający ją świat w sposób filmowy:

Spisek zaprzysiężonych przyjaciół... Odruch żywiołowej sprawiedliwości, jakiegoś fantastycznego tłumu, który ją zna, podziwiał ją i kocha... wypadnie z bocznej uliczki, zajedzie im drogę czarna limuzyna bez świateł. Zamaskowani ludzie... (*Żk*, III 167)

W *Żółtym krzyżu* sfera melodramatycznego, filmowego imaginarium tworzy imponującą skalę ludzkich emocji. Z drugiej strony film, kreując świat idealny, doskonały, niweluje świat rzeczywisty. Dlatego też żyjąca na styku tych sfer Eva Evard pozbawiona jest autentyczności, w odczuciach swoich widzów istnieje wyłącznie przez odgrywane przez siebie role, które w ich doznaniach oraz w świadomości bohaterki mieszają się z realnością. Podstawowym niebezpieczeństwem jest, według Struga, zaburzenie granicy między sztuką, rolami, ambicjami, a rzeczywistością historyczną. I właśnie tej samozachowawczej cechy brakuje głównej bohaterce, której absurdalna śmierć wynika z fałszywej świadomości, z bezgranicznej wiary w moc ekranu i filmowych kreacji.

6. Podsumowanie

W omówionych powieściach Andrzeja Struga spotykamy postacie, które w związku z odczuciem wielu kryzysów (świata wielkiej historii i polityki, rodzinności, komunikacji międzyludzkiej) doświadczają pustki, bezwładu i własnej bezbronności, a tym samym zmierzają do przywrócenia w otoczeniu różnych form porządku¹⁴². W *Żółtym krzyżu* będą to Eva Evard, Déspaix, Profesor Wager, Jacques Percin, w *Pieniądzu* – hrabia de Chappedelaine, Lucy Slazenger, w *Miliardach* zaś – Rald Rascob, jego matka Lucy, Eddy Wychgram, Robert Shurman. Powieści te przedstawiają jednostki w obliczu rozpadu ich otoczenia, sprawdzają ich kondycję i umiejętności rozwiązywania problemów. Działania głównych bohaterów wynikają z niezrozumienia mechanizmów rządzących rzeczywistością, z braku właściwej oceny swego status quo¹⁴³. Indywidualności te przegrywają, ponieważ wytworzona sfera społeczna narzuca protagonistom melodramatyczne role, zmuszając ich do działania nieautentycznego i pozbawionego normalnych relacji z otoczeniem. Jedną z takich postaci jest gwiazda filmowa Eva Evard. Zmiany wywołane w jej świadomości związane są z nerwowym podnieceniem, z wpływem fałszu na wszystkie czyny. Świadomy kulturowej roli kina Strug pisze powieść pokazującą ludzi zafascynowanych iluzją ekranu, jego zdolnością prowokowania różnych działań. Fałsz wielkiego ekranu ujawnia już

¹⁴² W pierwszym rozdziale *Żółtego krzyża* kapitan Déspaix, uczestniczący w działaniach wojennych, zostaje ranny na polu bitwy: „Pustka, bezwład. Postrzega jakąś potworną własną nieobecność” (*Żk*, I 13).

¹⁴³ Jak zauważył Pięczka, są to postacie o skłonnościach neurotycznych, posiadające słabą konsytuację psychiczną i dużą podatność na różnego rodzaju używki i nałogi, co w konsekwencji prowadzi do tego, że: „Towarzyszące tym postaciom stany afektu i ekstazy, nerwowego podniecenia i psychicznego napięcia, nakładają specjalne «zobowiązania» na język narracji: frenetycznym stanom ducha odpowiada swoista frenezja językowo-stylistyczna”, tegoż, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s. 75-76.

Fortuna kasjera Śpiewankiewicza, ale dopiero melodramatyczny wizerunek Ewy staje się intrygujący dla jej widzów, którzy próbują umieszczać postać z powieści w ramach modernistycznego wzorca artysty, funkcjonującego niejako poza naturalnym porządkiem historii¹⁴⁴. Bohaterka istnieje wyłącznie jako postać filmowa, w płaszczyźnie wizualnej, w ramach realizacji wielu swoich ról. Autentyczność przynosi jej doznanie ekstremalne, a takim jest chwilowe uświadomienie sobie własnego końca i przecucie śmierci.

Z kolei w *Miliardach*, w związku z brakiem zakończenia powieści, możemy jedynie domyślać się konsekwencji sensacyjnych szantaży wskrzeszonego z *Pieniądza* kochanka Lucy, Chuana, występującego pod przydomkiem Emery'ego Eltona, działań Shurmana, a także niepokojów związanych z funkcjonowaniem młodego pokolenia. Andrzej Strug pisze w swoich notatkach do *Miliardów* o roli powieściopisarza, który powinien: „postawić problemat i zobrazować go, wcielić go w ludzi. Zadać zagadkę światu”, zmuszając postacie do „dawania odpowiedzi” i „wskazywania dróg”¹⁴⁵, wreszcie „odtworzyć grozę mistyczną”¹⁴⁶. Opowieść o końcu świata („stary świat staje na progu rezygnacji sam tego nieświadomy”¹⁴⁷) budowana jest przez opis zagubienia najbardziej wpływowych obywateli, egoistycznych przedstawicieli klas posiadających: „W epoce poprzedzającej jutrzejszy przewrót, ta mądra, panująca klasa staje się podobną gromadzie owiec, które nie chcą opuścić płaczącej owczarni”¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Więcej na temat kina i historii M.B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, dz. cyt., s. 265.

¹⁴⁵ Archiwum w Muzeum Andrzeja Struga, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 527, notatka z 24 czerwca 1932 r., s. 17.

¹⁴⁶ Tamże, notatka z 25 czerwca 1932 r., s. 18.

¹⁴⁷ Tamże, notatka z 27 czerwca 1932 r., s. 22.

¹⁴⁸ Tamże, notatka z 2 lipca 1932 r., s. 23.

Nadchodząca przemiana, zapowiadana wstępnie przez krótkotrwałe epifanie Ralda i Eddego, będzie napędzana agresją i poczuciem odrzucenia nędzarzy dążących do zemsty za lata materialnego wyzysku. Ale koniec, który Strug planował opisać w *Miliardach*, miał mieć charakter totalny – upadkowi etyki towarzyszyć będzie upadek znanej nam cywilizacji. Opis postaci w sytuacjach różnych zmian, ich sensoryjne działanie pełni w tej powieści identyczną rolę, jaką pełnił w melodramie scenicznej: zmierzał do skrócenia dystansu między odbiorcą a uczestnikami wydarzeń. Istotną cechą wszystkich powieści Struga jest ich nierozstrzygalność, brak jednoznacznego pozytywnego zakończenia. Formuła „melodramatu klęski” w przypadku chociażby *Żółtego krzyża* jest zbyt wąska, Eva umiera nie w celu zilustrowania pewnej idei, lecz w sposób absurdalny. Jej śmierć przypomina inne tragiczne zakończenia z wybitnych powieści literatury artystycznej, takich autorów jak Fiodor Dostojewski (*Biesy*), Franz Kafka (*Proces*), Witkacy (*Pożegnanie jesieni*).

Miliardy są podsumowaniem przemyśleń autora na tematy związane z kondycją jednostki w momencie ważnego przesilenia cywilizacyjnego. Obok jednak charakterystycznej chociażby dla wczesnej poezji Młodej Polski niechęci do wielkiego miasta i jego elementów¹⁴⁹, pisarz ujawnia również fascynację i uzależnienie postaci od sensacji. W powieści opisywana jest bowiem sytuacja anomiczna, czyli społeczeństwo w okresie transformacji, które nie potrafi znaleźć dla siebie stabilnych paradygmatów działania. Świat pozbawiony porządku ma jeden ład – to rytm cywilizacji, fascynujący wszystkich ruch maszyny.

W powieściach autora *Pieniądza* nie ma transcendencji ani jakiegokolwiek instancji zewnętrznej, zdolnej do zaprowadzenia ładu i harmonii. Zachowanie ludzi zostaje poddane prawom standaryzacji. Przykładowo Genewa w *Żółtym krzyżu* w czasie pierwszej wojny światowej skupia przedstawicieli wszystkich

¹⁴⁹ Por. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

zawodów i grup społecznych, połączonych uzależnieniem od dóbr materialnych: „Nad gwarem miasta o podwojonej ludności, gdzie nowi przybysze wzniesli zamęt, zgiełk i niespokojny nocny obyczaj stolic europejskich, górował ciężki, złoty brzęk i sztywny, przenikliwy szelest banknotów” (*Żk*, I 134). Postacie, zarówno pierwszo- jak i drugoplanowe, dążą do umacniania swej pozycji w świecie przez zastosowanie czynników materialnych. To egoiści, dla których nie istnieje pojęcie grupy, narodu czy rasy. Posiadanie majątku daje im poczucie niezależności, ale potęguje atomizację i separację, oddziela od innych członków rodziny, wyklucza przyjaciół. Wzrost i poprawa warunków życia, przebywanie na najwyższym szczeblu drabiny ekonomicznej oznacza utratę kontaktu z ludźmi, którzy przyczyniają się do bogactwa opisywanych protagonistów. Osamotnienie poszczególnych bohaterów ma związek z ich lękami (Shurman i Lucy to jednostki neurotyczne, niespokojne, wybuchowo reagujące na każdą sytuację). Tragiczny regres cywilizacyjny, pokazany na przykładzie kilku bohaterów z elit ekonomicznych, doprowadza niestety do konkluzji skrajnie pesymistycznych. Konsekwencje działań miliarderów są widoczne w zachowaniu niższych warstw społecznych, w ich cofnięciu się aż do czasów niewolnictwa, do chwili, gdy siła fizyczna, a nie cywilizacja, była jedynym gwarantem ludzkiej użyteczności: „Na targowiskach, w portach, na rogach ulic ustaliły się nieoficjalne giełdy pracy, gdzie młodzi, silni ludzie obnażali swoje bicepsy, walili się w klatkę piersiową (...) na znak doskonałego zdrowia” (*M*, I 291).

Jeden z nielicznych interpretatorów prozy pisarza po roku 1945 zauważył, że

schemat melodramatyczny funkcjonuje w strukturach powieściowych A. Struga jako współczynnik konstrukcji fabularnych nie posiadający pełnej autonomii, stanowi jedynie rodzaj tła, upodrzedzonego i zdominowanego przez nadrzędne (konotacyjne) u A. Struga treści psychologiczne, służące z kolei arty-

kulacji trzech wielkich tematów: rewolucji, wojnie i wielkiemu kapitałowi¹⁵⁰.

Szersze potraktowanie w powyższych analizach sensacji jako podstawowej kategorii melodramatyizmu pokazuje, że w prozie Struga występuje ona w fabułowórczej roli i polega na ukazaniu człowieka działającego pod wpływem wielu szoków modelujących jego zachowanie, w świecie, w którym tradycyjny porządek moralny został nie tyle zagubiony, co rozproszony, podporządkowany innym celom, przede wszystkim zaś dążeniom materialnym.

¹⁵⁰ B. Pięczka, *Proza narracyjna...*, dz. cyt., s. 170.

V Zakończenie

Melodramatyzm, występujący i ukształtowany w melodramacie scenicznym, pod wpływem procesów i przemian demokratyzacji kultury, staje się odrębną kategorią estetyczną o szerokim znaczeniu i oddziaływaniu. Estetyka melodramatyczna obecna jest w prozie przełomu XIX i XX wieku, następnie w niemym kinie m.in. w dziełach Dawida W. Griffitha, Charlesa Chaplina, Ericha von Stroheima, później Douglasa Sirka, Elie Kazana, w hollywoodzkich produkcjach¹, a współcześnie chociażby w operach mydlanych. W skład melodramatyzmu wchodzi elementy charakterystyczne zarówno dla kultury popularnej (np. występowanie klisz literackich, powtarzalnych postaci i ich zachowań²), jak i dla kultury wysokiej (np. konflikt między wartościami duchowymi i materialnymi, świat spolaryzowany³: dobro i zło, cnota i zagrożenie, niewinność i doświadczenie; wielkie spektakle historyczno-społeczne, jako tło wydarzeń: rewolucja, wojna). Melodramatyzm przedstawia zdesakralizowany świat w chaosie, w którym społeczność musi odnaleźć bądź zrekonstruować system znaków w celu pokonania i usunięcia zła, dla oczyszczenia porządku socjalnego⁴.

¹ Omawia je G. Stachówna, *100 melodramatów*, Kraków 2000.

² Por. E.F. Bargainnier, *Melodrama as Formula*, "Journal of Popular Culture" 1975, nr 9, s. 726-733.

³ Por. B. Singer, *Meanings of Melodrama*, [w:] tegoż, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, dz. cyt., s. 45-47.

⁴ Tamże, s. 12.

Obecnie melodramatyzm staje się kluczowym pojęciem w wielu badaniach z zakresu filmu, literatury, historii sztuki, studiów nad miejską performatywnością. Z jednej strony narzuca on na ludzki odbiór świata zestaw wizualnych schematów „już gdzieś kiedyś obejrzanych i przyswojonych”, z drugiej pozwala na ekspresję uczuć w świecie zapośredniczonym:

Człowiek nowoczesny pojmując, że rzeczywistości nie potrafi już doświadczyć bezpośrednio, a tylko w tej postaci, w jakiej zostaje uformowana ona przez ludzkie władze doświadczenia i poznawania (zmysły, przeżycia, pojęcia), media języka i przedstawiania⁵.

Melodramatyzm nadaje doświadczeniu nową jakość, także ze względu na swój polifoniczny, kompensacyjny przekaz. Dostarcza form do przedstawiania życia człowieka w postsakralnym świecie⁶. Postępujące zeświecczenie społeczeństwa, odchodzenie od różnych form życia religijnego, zanik poczucia tragizmu na rzecz doznania ciągłych wizualizacji, sensacji, akcji, doprowadziły do zwiększenia jego roli. Odbiorca literatury nowoczesnej, podobnie jak melodramatyczny bohater, funkcjonuje w świecie pozbawionym norm i wartości, dokonuje poszukiwań w obrębie różnych zmutowanych form zachowań oraz rytuałów. Obecnie, tak jak i w analizowanych książkach, coraz bardziej „spektakularny” aspekt nowoczesności znacząco wpływa na doznanie codzienności. Jak zauważa jedna z zachodnich badaczek analizująca internetowe portale społecznościowe:

(...) uczestnicy nie tylko codziennie tworzą awatary, wykorzystując ekrany do dramatyzacji swoich twarzy, ale i własnego życia, tworząc z nich narracje typowo melodramatyczne z wykorzystaniem zdjęć, muzyki i innych mediów (...). W odpowiedzi na nowe

⁵ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, dz. cyt., s. 58.

⁶ M. Rooney, „Voir Venir”: *The Future of Melodrama?*, „Australian Humanities Review” 2013, nr 54, s. 81-102.

sytuacje, nowe technologie, nowe happeningi, melodramat będzie rozwijał się w sposób nieprzewidywalny⁷.

Melodramatyzm jest tworzony przez pięć podstawowych elementów: silny patos, emocjonalne opisy sytuacji i postaci, moralna polaryzacja, nieklasyczna struktura narracji i spektakularne efekty⁸. Przedstawia świat poddawany przeobrażeniom, dlatego też jego bohaterami są postacie przebywające w zmiennej, fragmentarycznej przestrzeni. Otoczenie to sprawia początkowo wrażenie idealnego, dopiero wtargnięcie złego powoduje, iż musi ono zostać poddane redefinicji. Fabuła utworu melodramatycznego jest osadzona w konkretnej historii, ale ze względu na ilość wydarzeń, wątków (przygodowych, sensacyjnych), nagłych zmian, czytelnik odnosi wrażenie, że spotka się z uniwersum, które wymyka się kontroli.

Od początku XX wieku w romansach następuje rozbudowanie niektórych wątków, czynione pod kątem wykształconych odbiorców, takich, dla których prostota formuł romansowych przestaje być wystarczająca. Te nowe formy, nazywane melodramatami socjalnymi⁹, przedstawiały działanie typowych postaci (zły, heroina, szlachetny kochanek) w ramach fabuł będących ramą dla zaprezentowania problemów związanych ze mezaliansem i wykluczeniem (*O czym się nie mówi* Gabrieli Zapolskiej), problemów wynikających z odważnych zachowań seksualnych (*Kult ciała. Dziennik człowieka samotnego* Mieczysława Srokowskiego), stosowania używek (*Mocny człowiek* Stanisława Przybyszewskiego), poszukiwaniem narodowej tożsamości (powieści Antoniego Ossendowskiego), problemów życia

⁷ Tamże, s. 99-100.

⁸ Bardziej rozbudowane analizy wszystkich tych pojęć przedstawia B. Singer, *Meanings of Melodrama*, dz. cyt. s. 45-53.

⁹ J.G. Cawelti, *The Best-Selling Social Melodrama*, [w:] *Adventure, Mystery and Romance*, dz. cyt., s. 271.

w wielkim mieście i materialnych degradacji (*Fortuna kasjera Śpiewankiewicza*, *Miliardy* Andrzeja Struga).

Zinterpretowane fabuły pokazywały świat, w którym zło staje się nieumotywowane i nieprzewidywalne (*Dzieje grzechu*), a przeszkody dla działań bohaterów są mnożone i niemożliwe do usunięcia (powieści Andrzeja Struga). Typowy dla melodramatyzmu schemat:

1. Prezentacja świata, który zostanie poddany próbie.
2. Ukazanie typowych bohaterów z wyszczególnieniem niewinnej ofiary.
3. Wtargnięcie złego i uwiedzenie.
4. Załamanie się uniwersum.
5. Tryumf złego.
6. Walka „oświeconej”, najczęściej przez mentora, ofiary z sytuacją przy pomocy „dobrych” bohaterów drugoplanowych.
7. Rewizja własnego stosunku do świata. Gorzkie lekcje prawdy protagonistów.
8. Próby restytucji wartości, potrzeby zrozumienia innych i działanie empatyczne skrzywdzonej ofiary.
9. Pokonanie obcego (sukces) bądź uleganie mu, ze świadomością, iż ofiara nie poszła na marne (klęska).

W omawianych powieściach przestaje funkcjonować. W tekstach Żeromskiego występuje on w funkcji podrzędnej wobec tragicznego wydzwiku działań postaci. Mniszkówna, królowa polskiego melodramatu powieściowego, pokazuje z kolei mroczną stronę opętanych pożądaniem mężczyzn i umiejętnie łączy różne kody (sakralny, psychologiczny, właściwy dla powieści gotyckiej). Andrzej Strug w sposób uniwersalny definiuje wpływ kapitału na kondycję jednostki, nie dając bohaterom nadziei na zachowanie jakichkolwiek tradycyjnych fundamentów świata sprzed przemiany. Zmusza ich do indywidualnych wyborów, które czynią z różnym skutkiem. W niektórych powieściach

ofiary zostają zepchnięte na dalszy plan, a zaciekawienie i ekscytacje bohaterów wywołuje działanie postaci złych (Pochroń, Płaza, Lucy Rascob). W analizowanych utworach coraz mniejszą rolę zaczyna odgrywać tradycyjnie rozumiana miłość – fundament melodramatyzmu – staje się ona dewiacyjna, drapieżna, nieopanowana, patologiczna, prowadzi do zgonu, bądź, tak jak w tekstach Struga, jest niepotrzebna. Postacie przestają mówić (Pobratyńska, Rudecka, Tarłówna, aktorka Ina), a ich artykulacja polega na uruchomieniu kodów symbolicznych, kulturowych wizualnych, protagoniści są aktywni, zostają zmuszeni do działania w środowisku, w którym występuje „mocne nacechowanie emocjonalne wszystkich składników świata przedstawionego”¹⁰.

Melodramatyczne, upraszczające przedstawienia pokazywały środowiska słabo pisarzom znane, obce im, ale ważne i interesujące dla podjętej przez nich refleksji nad światem. Nawet jeśli Żeromski w przedstawieniach uwodziciela nawiązuje do własnych doświadczeń opisanych w *Dziennikach*, to są to doświadczenia bohatera stworzonego na potrzeby tekstu. Język czy gesty postaci Mniszkówny nie są autentyczne, bo sporadyczne kontakty z arystokracją nie dały jej możliwości oddzielenia przypadkowego i indywidualnego od typowego. Obraz Ameryki Struga jest zaś stereotypowy i również osobiście nierozpoznany. Melodramatyczne, spolaryzowane i jednoznaczne obrazowanie służy autorowi *Żółtego krzyża* do przedstawienia abstraktu, konstrukcji światopoglądowej, mechanizmu rządzącego światem, a nie świata. Zastępuje dyskurs, a właściwie, jak wynika ze streszczonego odczytu Struga, ilustruje go.

Literatura, chcąc realizować swoje ambicje poznawcze i funkcje dydaktyczne (co zostało podkreślone w rozdziale poświęconym Mniszkównie), zmuszona jest do zastąpienia refleksji przez środki wizualne – w tym melodramatyczne – dla zachowania

¹⁰ B. Pięczka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Melodramat...*, dz. cyt., s. 375.

więzi z czytelnikiem, ale i dlatego, żeby nadażyć z przetworzeniem zalewu informacji, zachować aktualność.

W poszczególnych rozdziałach zostały przeanalizowane związki powieściowego melodramatyzmu z rytuałem, romansem, powieścią gotycką, sensacją. Jednocześnie zwrócono uwagę na stałe dla melodramatu figury oraz ich przeobrażenia w konfrontacji z nowoczesnością. Przedstawione w pracy rozważania poświęcone melodramatyzmowi w wybranych powieściach napisanych przed 1939 rokiem z pewnością nie wyczerpują wszystkich aspektów jego funkcjonowania ani w omawianych utworach, ani – zwłaszcza – w literaturze polskiej pierwszych dziesięcioleci XX wieku, ale dowodzą, że zarysowana problematyka zasługuje na wyodrębnienie i badanie.

Nota bibliograficzna

Pierwsze wnioski i interpretacje pojawiające się w prezentowanej książce wykorzystałem w znacznie zmienionej formie w poniższych artykułach.

- 1) *„Piękna sztuka pisania romansów” – uwagi o powieściach Heleny Mniszkówny*, [w:] *Mniszkówna*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2009, s. 66-77.
- 2) *Ameryka w powieściach Andrzeja Struga*, [w:] *Andrzej Strug*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011, s. 143-155.
- 3) *Portret uwodziciela. Leszek Śnica z „Charitas” Stefana Żeromskiego*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Katowice 2011, s. 118-134.
- 4) *Wizerunek gwiazdy filmowej w „Żółtym krzyżu” Andrzeja Struga czyli „Ostatni film Ewy Eward”*, [w:] *Sensacja w dwudziestoleciu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011, s. 315-324.
- 5) *Rytuał i inicjacja. Doświadczenia liminalne w „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*, „Literacje” 2011, nr 2 (21), s. 48-57.
- 6) *Nie tylko o łotrach. Melodramatyzm w wybranych utworach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, wstęp i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykova, G. Kowalski, Białystok 2013, s. 367-380.
- 7) *Świat osierocony. Ojcowie i córki w powieściach Stefana Żeromskiego z lat 1908–1919*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, t. 2, red. A. Janicka, E. Wesółowska, G. Kowalski, Białystok 2013, s. 455-477.
- 8) *Anomia w Miliardach Andrzeja Struga*, [w:] *Andrzej Strug. Dzieło i Czasy*, red. A. Kargol, Warszawa 2014, s. 131-141.

I. Bibliografia podmiotowa

Stefan Żeromski:

Wszystkie utwory Żeromskiego cytowane są według: S. Żeromski, *Dzieła*, seria I-V, red. S. Pigoń, wstęp, H. Markiewicz, Warszawa 1955–1970. Cytaty oznaczam w tekście głównym skrótami z numerem tomu liczbą rzymską i numerem strony liczbą arabską:

- Dg* – *Dzieje grzechu* (t. VII-VIII Dzieł),
Uż – *Uroda życia* (t. IX),
Wr – *Wierna rzeka* (t. X).

Walka z szatanem (t. XI-XIII Dzieł):

- NJ* – *Nawracanie Judasza* (t. XI),
Z – *Zamięć* (t. XII),
Ch – *Charitas* (t. XIII).

Helena Mniszkówna:

- T* – *Tředowata*, t. I-II, Kraków 1989,
G – *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, t. I-II, Kraków 1992.

Andrzej Strug:

- P* – *Pieniądz. Powieść z obcego życia (P)*, Warszawa 1957,
Żk – *Żółty krzyż*, t. I-III, Warszawa 1956 (tytuły poszczególnych tomów: *Tajemnica Renu*, *Bogowie Germanii*, *Ostatni film Evy Evard*),
M – *Miliardy*, t. I, Warszawa 1937, t. II, Warszawa 1938.

II. Bibliografia przedmiotowa dotycząca poszczególnych pisarzy. Przywołuję tylko te pozycje, które zostały zacytowane, wspomniane lub mają bezpośredni związek z tematyką pracy

Stefan Żeromski

- Adamczewski S., *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949,
- Adamczyk Z.J., „*Dzienniki*” jako dokument formowania się programu literackiego i poglądów estetycznych Stefana Żeromskiego, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 3.
- Adamczyk Z.J., *Świadomość estetyczna i program pisarski Stefana Żeromskiego w latach 1900–1918*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 1.
- Adamczyk Z.J., *Żeromski: z dziejów recepcji twórczości: 1895–1964*, Warszawa 1975.
- Backvis C., *Myśli cudzoziemca o Żeromskim*, „Przegląd Współczesny” 1936 nr 9.
- Baley S., *Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości*, Warszawa 1936.
- Borowy W., *O dziennikach młodzieńczych Żeromskiego 1882–1883*, „Zeszyty Wrocławskie” 1950, nr 3-4.
- Borowy W., *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960.
- Borowy W., *Żeromski*, Londyn 1936.
- Borowy W., *Żeromski i świat książek*, Kraków 1926.
- Brzozowski S., *O Stefanie Żeromskim*, [w:] tenże, *Eseje i studia o literaturze*, t. I, Wrocław 1990.
- Ćwikliński K., *Prawdziwe życie generała Rozłuckiego*, „*Twórczość*” 2008, nr 6.
- Dąbrowska M., „*Wierna rzeka*”, „*Prawda*” 1913, nr 18, przedruk [w:] tenże, *Pisma rozproszone*, red. E. Korzeniewska, Kraków 1964, t. I.
- Eile S., *Alogiczność i przypadek w prozie Żeromskiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1976, z. 1.

- Eile S., *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965.
- Eile S., „*Wierna rzeka*” jako powieść historyczna, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*” 1957, z. 3.
- Eile S., Kasztelowicz S., *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, Kraków 1976.
- Feldman W., *Wizerunek bohatera polskiego*, „*Krytyka*” 1910, t. IV, z. 7.
- Gabrys M., *Diabelska (nie)obecność w „Dziennikach” Stefana Żeromskiego*, [w:] *Język, tożsamość i komunikacja międzykulturowa*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Szczecin 2010.
- Gabrys M., *Kobiety i konie w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Dwórki-pejzaże-konie*, red. K. Stępnik, Lublin 2002.
- Gabrys M., *Metafizyczne niepokoje. Bóg w twórczości Stefana Żeromskiego*, Lublin 2011.
- Gabrys M., *Niebo i piekło, Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. XIV, Kraków 2007.
- Gabrys M., *Niewinność dziecięcych bohaterów prozy Stefana Żeromskiego*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000.
- Gabrys M., *W kręgu niewinności. O męskich bohaterach prozy Stefana Żeromskiego*, [w:] *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie*, red. J. Szcześniak, D. Trześniowski, Lublin 2001.
- Gacki W., *Kobiety i miłość w twórczości St. Żeromskiego*, Warszawa 1936.
- Galiński A., *Powieść liryczna. Przybyszewski – Żeromski – Daniłowski – Strug*, Łódź 1930.
- Gałęcki T., *Stefan Żeromski*, [w:] *Charakterystyki literackie*, Lwów 1902.
- German I., *Biblia w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- Głowiński M., *Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu”)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

- Godlewski G., *Polska myśl kulturalna na progu niepodległości. Żeromski, Zdziechowski, Znaniecki*, [w:] *Historia i kultura. Studia z dziejów polskiej myśli kulturalnej*, red. A. Mencwel, Warszawa 1987.
- Gogolin A., *Miłość w twórczości Stefana Żeromskiego*, „Akant” 2006, nr 12.
- Górski K., *Żeromski i katolicyzm*, [w:] *Literatura a prądy umysłowe*, Warszawa 1938.
- Grodzki B., *Salomea Brynicka i „ciche bohaterki”, czyli o „Wiernej rzece” S. Żeromskiego – inaczej*, [w:] *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie*, red. J. Szcześniak, D. Trześniowski, Lublin 2001.
- Grzymała-Siedlecki A., *Listy literackie. „Charitas” Żeromskiego i jej naczelné idee*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 42, 43 i 44.
- Gutowski W., *Stefan Żeromski – „Dzieje grzechu”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Handke K., *Stosunek Stefana Żeromskiego do pejzaży natury i miasta*, [w:] *Dworki – pejzaże – konie*, red. K. Stępnik, Lublin 2002.
- Handke K., Handke R., *Świat kobiet i świat mężczyzn. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. XIII, Kraków 2007.
- Hass L., *Strug – Żeromski – wolnomularstwo. Na marginesie artykułu H. Michalskiego „Mason rewolucjonista”*, „Ars Regia” 1993, nr 3-4.
- Hutnikiewicz A., *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.
- Hutnikiewicz A., *Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1.
- Hutnikiewicz A., *Stefan Żeromski*, Warszawa 1991.
- Hutnikiewicz A., *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956.
- Ivaničková H., *Kształtowanie się poglądów Stefana Żeromskiego na inteligencję w epoce „Dzienników” 1882–1891*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Jakubowski J.Z., *Niepokoje filozoficzno-moralne Stefana Żeromskiego*, [w:] *O Stefanie Żeromskim. Materiały z sesji naukowej, Kielce 14–16 października 1974*, red. J. Paclawski, Warszawa 1976.

- Jakubowski J.Z., *Nowe spotkanie z Żeromskim. Studia – szkice – polemiki*, Warszawa 1967.
- Jakubowski J.Z., *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964.
- Jampolski W., *Stefan Żeromski, duchowy wódz pokolenia*, Kraków 1930.
- Janaszek-Ivaničková H., *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.
- Jazukiewicz-Osełkowa L., *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1980.
- Kalemba-Kasprzak E., *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000.
- Kamińska K., *Upadek Ewy P.*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2009, nr 13.
- Kawyn S., *Edward Abramowski i jego idee w twórczości Żeromskiego*, [w:] *Studia i szkice*, Kraków 1976.
- Kawyn S., *Stefan Żeromski i Edward Abramowski. Materiały*, „Prace Polonistyczne” 1989, s. XXV.
- Kądziała J., *Młodość Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1976.
- Kądziała J., *Przedmowa*, do: S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1975.
- Kądziała J., *Wstęp*, [w:] S. Żeromski, *Dzienniki*, Wrocław 1980.
- Kądziała J., *Wstęp*, [w:] S. Żeromski, „*Dzienników*” tom odnaleziony, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył J. Kądziała, Warszawa 1973.
- Kleiner J., *Stefan Żeromski „Walka z szatanem”*, „Sfinks” 1917, IV.
- Kochanowski M., *Portret uwodziciela. Leszek Śnica z „Charitas” Stefana Żeromskiego*, [w:] *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI*, red. K. Kralkowska-Gałkowska, B. Nowacka, Katowice 2011.
- Kochanowski M., *Nie tylko o łotrach. Melodramatyzm w wybranych utworach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok 2013.
- Kochanowski M., *Rytuał i inicjacja. Doświadczenia liminalne w „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*, „Literacje” 2011, nr 2 (21).

- Kochanowski M., *Świat osierocony. Ojcowie i córki w powieściach Stefana Żeromskiego z lat 1908–1919*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013.
- Kordaczuk W., *Nieznane zakończenie „Urody życia”*, „Więź” 1987, nr 5.
- Kościewicz K., *Bohaterowie powieści Stefana Żeromskiego w perspektywie nowoczesności*, [w:] *Modernistyczne źródła Dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003.
- Kowalczyk U., *Żeromski w listach swoich współczesnych*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005
- Krzyżanowski J., *Magia ziemi w dziele Stefana Żeromskiego*, [w:] *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.
- Kulczycka-Saloni J., *Pozytywizm i Żeromski*, Warszawa 1977.
- Kulczycka-Saloni J., *Romantyk w kapeluszu pozytywisty – czyli o naturalizmie Stefana Żeromskiego*, [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, Warszawa 1992.
- Lange A., *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprowicz*, Warszawa 1926.
- Linkner T., *W mitycznym nurcie „Wiernej rzeki”*, „Ruch Literacki” 2000, z. 2.
- Łoch E., *Niektóre problemy osobowości twórczej Żeromskiego*, [w:] *Stefan Żeromski. O twórczości literackiej*, red. E. Łoch, Lublin 1995.
- Łoch E., *Stefan Żeromski i Władysław Reymont. Zarys problematyki badawczej*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000.
- Łoch E., *Stefan Żeromski, Władysław Reymont i Jerzy Żuławski wobec pierwszej wojny światowej*, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999.
- Łoch E., *Żeromski jako ekspresjonista. Problemy katastrofizmu wojennego*, [w:] *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.

- Łojek M., *Refleks myśli filozoficznej w „Dziennikach” i powieściach Stefana Żeromskiego*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”, *Studia Filologiczne*, 1990, z. 34.
- Markiewicz H., *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1964.
- Markiewicz H., *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977.
- Matuszewski I., *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa 1921.
- Mencwel A., *Przedwiośnie czy potop. Dylematy Stefana Żeromskiego*, [w:] *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997.
- Nasierowski T., *Żeromski, Strug, Dąbrowska a psychiatrzy wolnomularze*, Warszawa 1997.
- Natanson W., *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1970.
- O Stefanie Żeromskim, Materiały z sesji naukowej*, red. J. Paclawski, Kraków 1976.
- Ociepa J., *Kobiecość i sensacyjność w „Walce z szatanem” Stefana Żeromskiego*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Olkusz K., *Przygoda z mesmeryzmem: o magnetyzmie i hipnozie w „Dziennikach” Stefana Żeromskiego*, „*Studia i Szkice Slawistyczne*” 2008, nr 9.
- Olszewska M.J., *Czy przyjdzie kiedy wiosna? „Walka z szatanem” Stefana Żeromskiego jako „nieustająca lektura” „Lalki” Bolesława Prusa*, [w:] *Świat „Lalki” piętnaście studiów*, red. J.A. Malik, Lublin 2005.
- Paczoska E., *Stefan Żeromski w kręgu etyki ariańskiej*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006.
- Papeś S., *Teatr Stefana Żeromskiego*, Poznań 1926.
- Parulska B., *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska XXIV*”, 1985, z. 149.
- Paszek J., *Danae Żeromskiego*, „*Teksty*” 1974, nr 1.

- Paszek J., *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce*, Katowice 1984.
- Paszek J., *Żeromski*, Wrocław 2001.
- Pigoń S., *Glosy do związku przyjaźni S. Żeromskiego z E. Abramowskim*, „Prace Polonistyczne” 1969.
- Pigoń S., *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.
- Popiel M., „*Dokąd płynie ta woda, dokąd płynie?*”, „Ruch Literacki” 1980, nr 5.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003.
- Potocki A., *O „czującym widzeniu” Żeromskiego*, [w:] *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903.
- Potocki A., *Wielki inkwizytor*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 10-11.
- Prędką A., *Kobiecość w cieniu grzechu: o „Dziejach grzechu” Waleriana Borowczyka*, „Images” 2008, nr 11/12.
- Przybyła Z., *Żeromski i jego współcześni (relacja z sesji w siedemdziesiątą rocznicę śmierci Żeromskiego 27–28 listopada 1995 w Lublinie i Nałęczowie)*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 6.
- Ratajczak W., *Powieści o Polaku w rosyjskim mundurze. Kraszewski, Jeż, Żeromski*, [w:] *Na pozytywistycznej niwie*, „Prace Komisji Filologicznej. Poznańskie Towarzystwo Nauk” 2002, t. XLV.
- Rodak P., *Miłość w „Dzienniku” Stefana Żeromskiego: między sztambuchem, listem i powieścią*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2.
- Rosiński P., *Stefan Żeromski wobec sztuki – tematy i motywy chrześcijańskie*, [w:] *Z problematyki literatury i sztuki Młodej Polski. Religie i wierzenia polskiego modernizmu*, red. H. Ratuszna, Toruń 2009.
- Rosner I., *Dzieje grzechu*, „Czas” 1908, nr 98.
- Sokołowski C., *Problemat nawrócenia w najnowszej powieści Żeromskiego. Szkic krytyczny*, Warszawa 1917.
- Stefan Żeromski w pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Studia i szkice*, red. Z. Goliński, Warszawa 1977.
- Stefan Żeromski. Szkice i materiały*, red. A. Stawarz, Warszawa 2003.
- Stefanowi Żeromskiemu w setną rocznicę urodzin*, red. S. Zabierowski, Katowice 1967.

- Stępnik K., *Rekonesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Lublin 1997.
- Światy Stefana Żeromskiego: studia, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005.
- Trzeciakowski W., *Diabelski świat i mała kropla utopii: o manicheizmie w twórczości S. Żeromskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 5.
- Turek W., *O pierwszym wydaniu „Wiernej rzeki” Stefana Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.
- Wańczowski M., *Rola sztuki w twórczości Stefana Żeromskiego*, Opole 1972.
- Wasilewski Z., *Wspomnienia o Janie Kasproviczu i Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1927.
- Waszczuk W., *Role czytelnicze Stefana Żeromskiego*, „Ruch Literacki” 1999, nr 5.
- Wojtatowicz M., *Biblia i człowiek w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001.
- Wrońska A., *Elementy paraboli w „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*, „Kieleckie Studia Filologiczne” 1997, t. XI.
- Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, oprac. S. Eile, Warszawa 1961.
- Wyka K., *Główne etapy twórczości Żeromskiego*, [w:] tegoż, *Szkice literackie i artystyczne*, t. I, Kraków 1956.
- Wyka M., *Żeromski albo „nasze ja i historia”*, [w:] tejże, *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996.
- Zacharska J., *Kobieta, wina i grzech w utworach Żeromskiego*, [w:] *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.
- Zdanowicz A., *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005.
- Zdanowicz A., *W poszukiwaniu nowej „szkoły umierania” – o wczesnej twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska, U. Kowalczyk, Warszawa 2002.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.
- Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z.J. Adamczyk, Warszawa 1975.
- Żeromski i Reymont*, red. J. Detko, Warszawa 1978.

Żeromski. *Tradycja i eksperyment, Studia*, wstęp i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykova, G. Kowalski, Białystok 2013.

Helena Mniszkówna

- Babinicz W., *W dolinie trędowatych*, „Polityka” 1964, nr 21.
- Brzuchowska Z., *Wartości zdegradowane (z problematyki powieści popularnej dla kobiet)*, [w:] *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki, A. Horbowski, Rzeszów 1988.
- Bujnicka M., *Bohaterki romansu popularnego (z zagadnień konstrukcji)*, [w:] *Postać w dziele literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1982.
- Bujnicka M., *Erotyka romansu popularnego. Konteksty i podteksty*, „Literatura Ludowa” 1985, nr 1-2.
- Bujnicka M., *Feministki czytają „Gehennę” Heleny Mniszek*, „Ruch Literacki” 1998, nr 1.
- Bujnicka M., *Mniszkówna Helena*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006.
- Bujnicka M., *Romans popularny – „Trędowata”. Propozycja lektury*, „Literatura Ludowa” 1988, z. 2.
- Bujnicka M., *Prawdziwa i prawdopodobna biografia Heleny Mniszek*, [w:] H. Mniszek, *Gehenna, czyli dzieje nieszczęśliwej miłości*, Warszawa 1989.
- Derecki M., „Trędowata” (*Powieść i filmy*), „Kamena” 1976, nr 26.
- Dmitruk K.M., *Historia i melancholia (polityka w „Trędowatej” Heleny Mniszek)*, [w:] *Z problemów aksjologii literatury i kultury popularnej. Prace ofiarowane Józefowi Nowakowskiemu*, red. S. Siekierski, Rzeszów 1996.
- Drogoszewski A., *Recenzja „Trędowatej”*, „Książka” 1991, nr 14.
- Helena Mniszkówna*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2009.
- Holmgren B., *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4.
- Kalita T., *Mniszkówna*, Londyn – Warszawa 1993.

- Kirchner H., *Polska powieść popularna w latach międzywojennych*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Grodzka, Wrocław 1986.
- Kochanowski M., *Dworki i pałace w literaturze popularnej na przykładzie powieści Heleny Mniszkówny*, [w:] *Rzeczpospolita domów. Zamki, dworki, pałace*, red. K. Krawiec-Złotkowska, Słupsk 2008.
- Kochanowski M., „Piękna sztuka pisania romansów” – uwagi o powieściach Heleny Mniszkówny, [w:] *Mniszkówna*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2009.
- Krzyżanowski J., *Romans polski XVI wieku*, Warszawa 1962.
- Łozińska K., Recenzja „Trędowatej” H. Mniszkówny, „Bluszcz” 1909, nr 30.
- Martuszevska A., „Ta trzecia”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- Martuszevska A., Pyszny J., *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.
- Miłosz Cz., *Rodziewiczówna*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996.
- Nowakowski J., *W kręgu źródeł polskiej literatury popularnej*, [w:] *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki, A. Horbowski, Rzeszów 1988.
- Pyszny J., *O konstrukcji bohaterów „Trędowatej”*, „Litteraria” 1977, t. IX.
- Strzelecki A., Recenzja „Trędowatej”, „Sfinks” 1909, nr 7.
- Szyborska W., *Polski romans sentymentalny*, [w:] tejże, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1973.
- Tazbir J., *Od Kopciuszka do Isaury*, [w:] tegoż, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989.
- Walas T., *Bez szlachectwa. O międzywojennej powieści popularnej*, „Życie Literackie” 1969, nr 30,
- Walas T., *Posłowie*, do: H. Mniszek, *Trędowata*, Kraków 1972.
- Walas T., *Zagadka „Trędowatej”*, [w:] *Lektury pozytywistyczne*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Wachowicz B., *Tropem „Trędowatej”*, [w:] *Malwy na lewadach*, Warszawa 1983.

- Wańkowicz M., *W szrankach o Mniszkównę*, [w:] tegoż, *Karafka La Fontaine'a*, Kraków 1983.
- Witkowska A., *Wstęp*, do: *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.

Andrzej Strug

- Andrzej Strug*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011.
- Burek T., *Jaka niepodległość? Wokół dylematu odrodzonego państwa. Andrzej Strug i Juliusz Kaden-Bandrowski*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
- Burek T., *Problemy wojny, rewolucji i niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
- Dębicki Z., *Portrety*, Warszawa 1928.
- Fik I., *Rodowód społeczny literatury polskiej*, Kraków 1938.
- Jakubowski J.Z., *Wczesne pisarstwo Andrzeja Struga. (Na przykładzie „Dziejów jednego pocisku”)*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 4.
- Kijowski A., *Nowa powieść Andrzeja Struga*, [w:] tegoż, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964.
- Kisielewska A., *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998.
- Kochanowski M., *Ameryka w powieściach Andrzeja Struga*, [w:] *Andrzej Strug*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011.
- Kochanowski M., *Wizerunek gwiazdy filmowej w „Żółtym krzyżu” Andrzeja Struga czyli „Ostatni film Evy Evard”*, [w:] *Sensacja w dwudziestoleciu międzywojennym (prasa, literatura, radio, film)*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011.
- Kryński S., *Wizja rewolucji we wczesnej prozie Andrzeja Struga (1902–1912)*, Rzeszów 1989.
- Krzyżanowski J., Wereszczycki H., *Galecki T.*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. VII, Kraków 1948-1958.
- Kubacki W., *Idolum Thematicis*, [w:] *Lata terminowania, Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963.

- Maciejewska I., *Literatura Młodej Polski a rewolucja lat 1905–1907*, [w:] tejsze, *Rewolucja a niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Kielce 1991.
- Maciejewska I., *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3., E. Jankowski, J. Saloni-Kulczycka, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984.
- Michalski H., *Andrzej Strug*, Warszawa 1988.
- Michalski H., *Mason rewolucjonista. Andrzej Strug (Tadeusz Galecki, 1871–1937)*, „Ars Regia” 1993, nr 1, s. 57.
- Miller J.N., *Andrzej Strug*, [w:] tegoż, *Bez kropki nad „i”*, Warszawa 1964.
- Miller J.N., *Dyktatura wzroku*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17.
- Naglerowa H., *Bezkompromisowy*, [w:] tejsze, *Wspomnienia o pisarzach*, Londyn 1960.
- Piasecki S., *Oszustwo tzw. poziomu*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 4.
- Pieszczachowicz J., *Czytajac Struga*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 5.
- Pieszczachowicz J., *Na tropach „Ludzi podziemnych” – Andrzej Strug*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972.
- Pięczka B., *Proza narracyjna Andrzeja Struga*, Wrocław 1987.
- Pomirowski L., *Ludzie na wojnie i wojna w ludziach*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 10.
- Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki, S. Gębala, Kraków 1981.
- Rohoziński J., *Andrzej Strug*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973.
- Rosiak E., *Andrzej Strug jako krytyk literacki*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1964, t. 16.
- Ruszczyc M., *Andrzej Strug*, Warszawa 1962.
- Sandler S., *Andrzej Strug. Wśród ludzi podziemnych*, Warszawa 1959.
- Sandler S., *Tajemnice „Żółtego krzyża”*, „Prace Polonistyczne” 1958, seria. 14.
- Wierzewski W., *Doświadczenie kinematograficzne Andrzeja Struga*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 2.

Wspomnienia o Andrzej Strugu, wstęp i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.

III. Melodramatyzm. Bibliografia przedmiotowa

- A Companion to Sensation Fiction*, red. P.K. Gilbert, Hoboken (NJ) 2011.
- Allen Smith J., *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the Nineteenth Century*, New York 1955.
- Allévy-Viala M.A., *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, wstęp. Z. Raszewski, Warszawa 1958.
- Amengual B., *Uwagi pedantyczne o melodramacie współczesnym i fałszywym melodramacie dzisiejszym*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1982, nr 6.
- Bailey P., *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge 1998.
- Bargainnier E.F., *Melodrama as Formula*, “Journal of Popular Culture” 1975, nr 9, s. 726-733.
- Barzun J., *Henry James the Melodramatist*, [w:] tegoż, *The Energies of Art*, New York 1962.
- Benjamin W., *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London 1997.
- Beylie C., *Refleksje o melodramacie*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1982, nr 6.
- Bentley E., *The Life of the Drama*, London 1965.
- Booth M.R., *English Melodrama*, London 1965.
- Booth M.R., *Victorian Spectacular Theatre 1850–1910*, London 1981.
- Brantlinger P., *The Reading Lesson: The Threat of Mass Literacy in Nineteenth Century British Fiction*, Bloomington 1998.
- Brooks P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995.
- Cavell S., *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago 1996.
- Cawelti J.G., *The Study of Literary Formulas*, [w:] *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago 1976.

- A Companion to Sensation Fiction*, red. P.K. Gilbert, Hoboken (NJ) 2011.
- Cuddon J.A., *Melodrama*, [w:] *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1997.
- De Man P., *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybyślawski, Kraków 2004.
- Desilet G., *Our Faith In Evil. Melodrama and the Effects of Entertainment Violence*, London 2006.
- Diamond M., *Victorian Sensation: or, The Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth – Century Britain*, London 2003.
- Disher M.W., *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*, London 1949.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996.
- English Drama: Forms and Development. Essays in Honour of Murial Clara Bradbrook*, red. R. Williams, M. Axton, Cambridge 1977.
- Evans B., *Gothic Drama and Melodrama*, [w:] tegoż, *Gothic Drama from Walpole to Shelley*, Berkley 1947.
- Feldman J.R., *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca 1993.
- The Flâneur*, red. K. Tester, London 1994.
- Frye N., *Dickens and the Comedy of Humors*, [w:] *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute*, red. R.H. Pearce, New York 1968.
- Frye N., *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Harvard 1976.
- Gaiffe F., *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Paris 1910.
- Gilbert P.K., *Disease, Desire and the Body in Victorian Women's Popular Novels*, Cambridge 2005.
- Ginisty P., *Le Mélodrame*, Paris 1910.
- Gledhill Ch., *Introduction*, [w:] *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Ch. Gledhill, London 1987.
- Glück M., *The Romantic Bohemia and the Performance of Melodrama*, [w:] *Popular Bohemia. Modernism and Urban culture in Nineteenth – Century Paris*, Harvard 2008.

- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.
- Gordon M., *The Grand Guignol: Theater of Fear and Terror*, New York 1988.
- Grimstead D., *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture 1800–50*, Chicago 1968.
- Grimstead D., *Melodrama as Echo of the Historically Voicless*, [w:] *Anonymus Americans: Explorations in Nineteenth-Century Social History*, red. T.K. Hareven, New Jersey 1971.
- Grzędzielska M., *Przepis na meloromans*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio F, Humaniora. Vol. 32.
- Hadley E., *Melodramatic Tactics: Theatricalized Dissent in the English Marketplace, 1880–1885*, Stanford 1995.
- Hartog W.G., *Guilbert de Pixérécourt: sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris 1913.
- Heilman R.B., *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Washington 1968.
- Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Ch. Gledhill, London 1987, tamże: G. Nowell-Smith, *Minelli and Melodrama*; T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*.
- Hemmings F.W.J., *Culture and Society in France 1789–1848*, New York 1987.
- Hoveyda F., *Influence of Literature on Cinema*, [w:] *The Hidden Meaning of Mass Communications. Cinema, Books and Television in the Age of Computers*, Westport 2000.
- Hughes W., *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*, Princeton 1980.
- Illg J., *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.
- Jameson F., *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London 2002.
- Janion M., *Eros i Psyche melodramatu: kino i fantazmaty*, „Kino” 1975, nr 5.
- Janin J., *Historie de la littérature dramatique*, Paris 1885.
- John J., *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford 2006.

- Kaplan E.A., *Motherhood and Representation. The Mother In Popular Culture and Melodrama*, London 1992.
- Kilgarriff M., *Rise and Fall of Melodrama*, [w:] tegoż, *The Golden Age of Melodrama*, London 1974.
- Kłosiński K., *Powieść jako melodramat*, [w:] *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990.
- Kochanowski M., *Modernizacje mocnego człowieka („Mocny człowiek” Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.
- Korzeniewski B., *„Drama” w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego (1814–1831)*, Warszawa 1934.
- Kozuchowski A., *Anatomia legendy*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 15.
- Krzemiński I., *Goffman: Życie jako teatr*, „Dialog” 1979, nr VI.
- Kuniczuk-Trzciniowicz A., *Między melodramatem a egzotyką. Konwencje literatury popularnej w twórczości Henryka Sienkiewicza*, Poznań 2011.
- Kuniczuk-Trzciniowicz A., *O melodramatyzmie w „Na marne” Henryka Sienkiewicza*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna”, t. VIII, red. T. Żabski, Wrocław 1999.
- Kwak S., *Problem płci w literaturze popularnej okresu międzywojennego: samiec i impotent w prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4.
- Lang R., *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton 1989.
- Langford B., *Before Genre: Melodrama*, [w:] *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh 2005.
- Leibovitz F., *Apt Feelings, or Why “Women’s Pictures” Aren’t Trivial*, [w:] *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, Madison 1996.
- Łopatyńska L., *Melodramat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962, z. 1,
- Madej A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994
- Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

- Mason J.F., *Melodrama in France from the Revolution to the Beginning of Romantic Drama, 1791–1830*, Baltimore 1911.
- Mason J.D., *Melodrama and the Myth of America*, Bloomington 1993.
- Martuszevska A., *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.
- Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*, red. M. Hays, A. Nikolopoulou, London 1996.
- Melodrama. Stage, Picture, Screen*, red. J. Bratton, J. Cook, Ch. Gledhill, London 1994.
- Melodrama: The Cultural Emergence of the Genre*, red. M. Hays, A. Nikolopoulou, New York 1996.
- Melodrama*, red. D. Gerould, New York 1980.
- Mercer J., Schindler M., *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, London 2004.
- Murphy F.A., *From Theodicy to Melodrama*, [w:] *God Is Not a Story: Realism Revisited*, Oxford 2007.
- Nicoll A., *Dzieje dramatu*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. I, Warszawa 1975.
- Nikolopoulou, Hays M., *Melodrama: the Cultural Emergence of a Genre*, New York 1996.
- Olszewska M.J., *Opowieść o mrocznej stronie miasta – Henryk Nagiel „Tajemnice Nalewek”*, [w:] *Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2010.
- Ostrowski W., ‘Melodrama’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Otto W., *Gwiazdy filmowe*, [w:] tegoż, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.
- Partyga E., *Ibsena i Czechowa gry genologiczne*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Partyga E., *Melodramatyczne formy absurdystów*, [w:] *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Partyga E., *W szponach czy objęciach gatunków popularnych? O Czechowskim „tra-la-la”*, [w:] *Niebezpieczne związki. Dramat*,

- teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga, P. Morawski, Warszawa 2010.
- Pawłowiczowa J., hasło: 'Drama', [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991.
- Pięczka B., Kuniczuk-Trzciniowicz A., 'Melodramat', [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006.
- Pięczka B., *Pixérécourt René-Charles Guilbert de*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006.
- Prendergast Ch., *Balzac: Fiction and Melodrama*, London 1978.
- Przyboś J., *Melodrama as a Social Ritual*, [w:] *Theater and Society in French Literature*, "French Literature Series 15" 1998.
- Przyboś J., *L'entreprise mélodramatique*, Paris 1987.
- Przybylski R., *Testament zamordowanego Królestwa*, [w:] tegoż, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.
- Przychodniak Z., *Alojzy Feliński, Barbara Radziwiłłówna. Między tragedią a melodramatem*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, cz. I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i oprac. D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.
- Przychodniak Z., *W kręgu melodramatu. O nowych publikacjach francuskich i jednej polskiej sprzed półwiecza*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992.
- Przychodniak Z., Trybuś K., „Córka Miecznika” Konstantego Majeranowskiego – zapomniany melodramat według „Marii” A. Malczewskiego, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992.
- Radway J., *Reading Romance. Woman, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill 1984.
- Rahill F., *The World of Melodrama*, Philadelphia 1967.
- Ratajczakowa D., *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.
- Ratajczakowa D., *Wstęp do: Polska tragedia neoklasykistyczna*, Wrocław 1988.
- Refiguring American Film Genres: Theory and History*, red. N. Browne, Berkley 1998.
- Rooney M., "Voir Venir": *The Future of Melodrama?*, "Australian Humanities Review" 2013, nr 54.

- Rousseau J.J., *Pigmalion. Scena liryczna Jana Jakuba Rousseau, wierszem przełożona przez T.K. Węgierskiego*, [w:] *Poezyje Tomasza Kajetana Węgierskiego*, Lipsk 1837.
- Rousseau J.J., *List do d'Almberta o widowiskach*, [w:] *Umowa społeczna, Uwagi o rządzie, Przedmowa do „Narcyza”, List o opatrności, Listy moralne, List do arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa*, przeł. B. Baczeko i inni, oprac., wstęp i przypisy B. Baczeko, Warszawa 1966
- Rustowski A.M., *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977.
- Sacher H., *Die Melodramatik und das romantische Drama in Frankreich*, Leipzig 1936.
- Sennet R., *Upadek człowieka publicznego*, Poznań 2009.
- Schlossman B., *Objects of Desire. The Madonnas of Modernism*, Ithaca 1999.
- Singer B., *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, New York 2001.
- Singer B., „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności (*Sensationalism and the World of Urban Modernity*), przeł. Ł. Biskupski, W. Marzec, J. Słodkowski, A. Zysiak, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Smith J.L., *Melodrama*, London 1973.
- Spory o biedermeier*, red. J. Kubiak, Poznań 2006.
- Sobieraj T., *Codziennosc melodramatów i sensacji. O konwencjach fabularnych polskiej powieści popularnej okresu pozytywizmu*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007.
- Sobieraj T., *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2008, rok I (XLIII).
- Skrzypczak P., *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009.
- Stachówna G., *100 melodramatów*, Kraków 2000.
- Stachówna G., *Niedole miłowania: ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- Steele W.P., *The Character of Melodrama*, Orono 1968.

- Stępnik K., *Titanic. Recepcja katastrofy w prasie polskiej (1912)*, Lublin 2012.
- Sucksmith H.P., *Melodrama, Sensation, and Suspense*, [w:] tegoż, *The Narrative Art of Charles Dickens*, Oxford 1970.
- Taylor J.R., *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth 1966.
- Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, oprac. E. Szwanowski, Wrocław 1954.
- Thomas Ch., *Heroism in the Feminine: The Examples of Charlotte Corday and Madame Roland*, [w:] *The French Revolution 1789–1989*, red. S. Petrey, Lubbock 1989.
- The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, red. K. Powell, Cambridge 2004.
- The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture*, red. T. Bergfeldger, S. Street, I.B. Tauris, London 2004.
- Tomaszewski B., *Francuski melodramat początku XIX wieku. (Z historii tragedii nieregularnej)*, przeł. E. Szrojt, „Dialog” 1967, nr 11.
- Thomasseau J.M., *Le Mélodrame*, Paris 1984.
- Vardac A.N., *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith*, Cambridge (MA) 1949.
- Vicinus M., *“Helpless and Unfriended”: Nineteenth-Century Domestic Melodrama*, [w:] *When They Weren’t Doing Shakespeare: Essays on Nineteenth Century British and American Theatre*, red. J.L. Fisher, S. Watt, Athens 1989.
- Virely A., *René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773–1844)*, Paris 1909.
- Williams L., *Melodrama Revised*, [w:] *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, red. N. Browne, Berkeley 1998.
- Zbrodnie, sensacje i katastrofy w prasie polskiej do 1914 roku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2010.
- Żmigrodzka M., *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.
- Żurowski A., *Szekspiady polskie*, Warszawa 1976.

IV. Bibliografia ogólna. Opracowania cytowane i wspomniane

- Abramowska J., *Peregrynacja*, [w:] tejsze, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Bachórz J., *Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powieściach tajemnic (1908–1938)*, [w:] *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974.
- Bachórz J., *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972.
- Bachórz J., *Realizm bez „chmurnej jazdy”. Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.
- Bachórz J., *Romantyzm a romanse: studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.
- Baczko B., *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994.
- Badowska K., „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011.
- Banaszkiewicz W., Witczak W., *Historia filmu polskiego*, t. I: 1895–1929, Warszawa 1989.
- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- Baudelaire Ch., *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1998.
- Benjamin W., *Charles Baudelaire. Liryk w epoce rozwiniętego kapitalizmu*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Benjamin W., *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970.

- Benjamin W., *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. Z. Bauman, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997.
- Berman M., „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp, A. Bielik-Robson, Kraków 2006.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. wstęp i posł. D. Danek, Warszawa 2010.
- Błoński J., *Wypiański wielokrotnie*, Kraków 2007.
- Bobrowska B., *Dezintegracja osobowości a dezintegracja społeczna*, [w:] *Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. B. Mazan, Łódź 2005.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Botting F., *Gothic*, London – New York 1996.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne. O pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.
- Broch H., *Kicz*, w: tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. G. Borkowska, Warszawa 1998.
- Brodowski F., *Literatura i sztuka. Oczekiwania i obawy*, „Prawda” 1889, nr 17.
- Brottman M., *High Theory/Low Culture*, New York 2005.
- Brown M., *The Gothic Text*, Stanford 2005.
- Călinescu M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham 1987.
- Cambridge Companion to Gothic Fiction*, red. J.E. Hogle, Cambridge 2002.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.
- Campbell J., *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Chruściński K., *Lazurowe wybrzeże w literaturze polskiej drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993.

- Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy. Wyrażenie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- Czarnik O., *Utwory beletrystyczne w polskiej prasie codziennej lat 1919–1923 (Z problemów badawczych)*, [w:] *Spoleczne funkcje utworów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974.
- Czernianin W., *Twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera w krytyce młodopolskiej*, Wrocław 2004.
- Daly N., *Modernism, Romance and the Fin de Siècle. Popular Fiction and the British Culture*, Cambridge 1999.
- Day P.W., *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago 1985.
- Doody M., *The True Story of the Novel*, New Brunswick 1996.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007.
- Durkheim É., *Samobójstwo, Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2011.
- Dymarski Z., *Dwugłos o złu. Ze studiów nad myślą Józefa Tischnera i Leszka Kołakowskiego*, Gdańsk 2008.
- Dąbrowski M., *Struktury poznawcze powieści modernistycznej (zarys)*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003.
- Eco U., *Mowa twarzy*, [w:] *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996.
- Edensor T., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Eysteinsson A., *The Concept of Modernism*, Ithaca 1990.
- Filipkowska H., *Tułacze i wędrownicy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Flatley J., *Affective Mapping: Melancholia and The Politics of Modernism*, Cambridge (MA) 2008.
- Fokkema D., Ibisch E., *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987.

- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Foucault M., *Czym jest oświecenie?*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Seksualność i władza*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
- Freud Z., „Kulturowa” moralność seksualna a współczesna neurotyczność, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, wybór tekstów, Wrocław 1991.
- Freud Z., *Niesamowite*, [w:] *Prace psychologiczne, Dzieła*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teorie badań literackich za granicą*, przeł. M. Leśniak, wybór, wstęp S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Kraków 1974.
- Frye N., *Dickens and the Comedy of Humours*, [w:] *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute*, London 1968.
- Gaudreault A., Jost F., *Enunciation and Narration*, [w:] *A Companion to Film Theory*, red. T. Miller, R. Stam, Oxford 2004.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gennep van A., *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, wstęp. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.
- Giddens A., *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa, 2006.
- Gilbert M., *Pierwsza wojna światowa*, przeł. S. Amsterdamski, Poznań 2003.
- Girard R., *Jedność wszystkich rytuałów*, [w:] *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, t. II, Poznań 1994.

- Giżycki M., *Awangarda wobec kina. Film w kręgu awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.
- Gloger M., *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1.
- Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
- Głuszenia J., *Maria Rodziewiczówna. Strażniczka kresowych granic*, Warszawa 1997.
- Gothic fiction*, [w:] *Encyclopedia of the Romantic Era 1760–1850*, red. Ch.J. Murray, New York 2004, t. 1.
- Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Grzymała-Siedlecki A., *Poza Romansom panny Opolskiej*, „Museion” 1913, z. 4.
- Gutowski M., *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa, 1973.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
- Haggerty G.E., *Gothic Fiction/Gothic Form*, Philadelphia 1989.
- Hauser A., *Pod znakiem filmu*, [w:] tegoż, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. II, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Hopfinger M., *Przemiany filmu i jego związków z literaturą*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria 2, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974.

- Houellebecq M., *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu, ze wstępem S. Kinga*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 2007.
- Huysen A., *Modernism at Large*, [w:] *Modernism*, red. A. Eysteinson, V. Liska, t. I, Amsterdam – Philadelphia 2008.
- Jackiewicz A., *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.
- Jakiel E., *Marii Magdaleny portret religijny*, [w:] *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia*, Gdańsk 2007.
- Jakowska K., *Natkowskiej atlas anatomiczny*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
- Jakóbczyk J., *O powieści o-powieści*, [w:] *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Jameson F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1981.
- Janion M., *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] *też*, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Zbójcy i upiory, Tragizm*, [w:] *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1991.
- Jedlicki J., *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5.
- Jeske-Choiński T., *Mozaika literacka*, „Kronika Powszechna” 1912, nr 17.
- Jewsiewicki W., *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966.
- Kaszewski K., *Cham*, „Kłosy” 1889, nr 1227.
- Kerschner B., *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, Raceight 1989.
- Kielak D., *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.
- Kilgour M., *The Rise of the Gothic Novel*, London 1995.
- Kirchner H., *Polska powieść popularna w latach międzywojennych*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986.

- Kleiner J., *Lewis i jego „Tales of Wonder”, jako źródło ballad Niemcewicza*, [w:] *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925.
- Kleiner J., *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795–1822*, wydał z rękopisu i oprac. J. Starnawski, Kraków 1975.
- Kluszczyński R.W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa 1990.
- Kłosińska K., *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988.
- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie*, Kraków 1999.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.
- Kochanowski M., *Stanisław Ignacy Witkiewicz i Queenie Dorothy Leavis – dwie modernistyczne wizje publiczności literackiej*, [w:] *Witkacy; bliski czy daleki?*, red. J. Degler, Słupsk 2013.
- Kochanowski M., *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007.
- Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy: krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowalczykowska A., *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- Kowalski P., *Kilka słów o kiczu*, [w:] tegoż, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
- Kowalski P., *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002.
- Krawiecka E., *Staropolskie portrety św. Marii Magdaleny*, Poznań 2006.
- Kurkowska M., *Biedermeier polski? Ideały niemieckiego mieszczaństwa i ich recepcja na ziemiach polskich*, Warszawa 2002 (nieopublikowana rozprawa doktorska).
- Kurkowska M., *Dwa światy pod jednym dachem. Kobiety i męskie ideały życia i wzorce obyczajowe epoki biedermeieru*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Kurkowska M., *Utwory kultury popularnej, jako źródło poznania historii społecznej. Popularna powieść niemiecka epoki biedermeieru (pierwsza połowa XIX w.)*, „Przegląd Historyczny”, Warszawa 2001, nr 4.

- Krzemińska W., *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985.
- Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1980.
- Leach E., *Kultura i komunikowanie*, przeł. M. Buchowski, [w:] E. Leach, A.J. Greimas, *Rytuał i narracja*, przeł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Warszawa 1989.
- Legierski M., *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999.
- Legutko G., *Młodopolski mit „świętej grzesznicy”. Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
- Libera Z., *Z problemów sentymentalizmu w Polsce*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Prace historyczno-literackie na IV Międzynarodowy Kongres Sławistów w Moskwie, 1958*, Warszawa 1958.
- Literatura wobec I wojny światowej*, red. M.J. Olszewska, J. Zacharska, Warszawa 2000.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
- Mach Z., *Symbolika „Wesela” w tożsamości zbiorowej Polaków*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Michalik, A. Stafiej, Kraków 2003.
- Maciejewska I., *Polska proza lat 1914–1918 wobec wojny światowej*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.
- Maciejewski J., *Przedburzowcy. Z problematyki przelomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
- Madej A., *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979.
- Magnone L., *Konopnicka w zimowej stolicy Europy*, [w:] *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ihnatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010.
- Makowiecki A.Z., *Ten wyuzdany fin de siècle...*, [w:] tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985.
- Martuszevska A., *Jak szumi „Dewajtis”? : studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.
- Martuszevska A., *Przemiany romansu*, [w:] A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.

- Martuszevska A., *Opowiadanie i opis w strukturze powieści popularnej*, [w:] „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i kultura popularna”, red. J. Kolbuszewski, T. Żabski, t. III, Wrocław 1991.
- Martuszevska A. „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- Martuszevska A., *Upraszczenie struktur*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.
- Martuszevska A., *Wstęp*, do: M. Rodziejowiczówna, *Dewajtis*, Wrocław 2005.
- Martuszevska A., *W stronę powieści popularnej. Pisarstwo Rodziejowiczówny w latach 1887–1904*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Pozytywizmu*, t. I, Wrocław 1980.
- Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918*, wybór, oprac. i wstęp W. Czernianin, Wrocław 2006.
- Mazurkiewicz A., „*Role Playing Games*” wobec tradycji. Na przykładzie aktualizacji figur gotyckiej wyobraźni serii komputerowych gier „*Diablo*”, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” t. XVII, red. A. Gemra, Wrocław 2011.
- Mencwel A., *Trzy modernizmy. Próby i studia*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne*, Warszawa 2006.
- Merton R.K., *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Warszawa 2002.
- Michalewicz K.S., *Polskie rodowody filmu – narodziny masowego zjawiska*, Warszawa 1998.
- Mighall R., *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, Oxford 2003.
- Miles R., „*Mother Radcliffe*”. *Ann Radcliffe and the Female Gothic*, [w:] *The Female Gothic. New Directions*, red. D. Wallace, A. Smith, London 2009.
- Modleski T., *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for woman*, New York 1982.
- Moers E., *Literary Woman*, New York 1976.
- Molisak A., *Miejska przestrzeń literatury dwudziestowiecznej – Berlin, Berlin...*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004.

- Morawski S., *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie” (*Modernizowanie modernizmu*) 1994, nr 5/6.
- Możejko E., *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” (*Modernizowanie modernizmu*) 1994, nr 5/6.
- Mróz P., *Angielska powieść grozy (Gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku*, [w:] *Estetyka i sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983.
- Myerhoff B.G., *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbano-wicz, Warszawa 2009.
- Nowakowski J., „*Brukowce*” Kazimierza Przerwy-Tetmajera, [w:] tegoż, *W kręgu obiegowych ideałów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Rzeszów 1980.
- Nowakowski J., *W kręgu źródeł polskiej literatury popularnej*, [w:] *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki, A. Horbowski, Rzeszów 1988.
- Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Kraków 2012.
- Obraz domu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wigrowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1997.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Olkuśnik M., *Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji a presją „podwójnej moralności”*, [w:] *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2004.
- Olszewska M.J., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, Warszawa 2004.

- O'Malley P.R., *Gothic*, [w:] *A Companion to Sensation Fiction*, red. P.K. Gilbert, Hoboken (NJ) 2011.
- Ostrowski W., *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, z. 1.
- Paczkowska B., *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 1995.
- Paczoska E., *Lalka czyli rozpad świata*, Białystok 1995.
- Paczoska E., *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Paetzold H., *Miasto jako labirynt. Walter Benjamin i nie tylko*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- Palmer P., *Lesbian Gothic*, London 1999.
- Panofsky E., *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
- Piasecka E., *Choroby psychiczne*, [w:] „*Dolina mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006.
- Pike B., *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton (NJ) 1981.
- Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.
- Piwińska M., *Bohater siedzi na krawędzi*, [w:] *Złe wychowanie*, Warszawa 1981.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Mako wiecki, Warszawa 1997.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, cz. 2: *Kult zbiorowości 1890–1910*, Warszawa 1911.
- Potocki A., *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brehmera, Warszawa 1974.

- Prokop J., *Rodzina pod zaborami*, [w:] tegoż, *Uniwersum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993.
- Punter D., Byron G., *Female Gothic*, [w:] *The Gothic*, Oxford 2004.
- Punter D., *Gothic Pathologies. The Text, the Body and the Law*, New York 1998.
- Ratuszna H., „Artysta i chimera” – „Anioł śmierci” Kazimierza Przerwy-Tetmajera, [w:] *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. E. Owczarz, W. Gutowski, Toruń 2006.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Ricoeur P., *Symbol daje do myślenia*, [w:] tegoż, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Ritz G., *Nowy świat i dawny wizerunek kobiety. Polska awangarda po 1918 roku a kulturowe aspekty płci*, przeł. M. Łukasiewicz, „Kresy” 1997, nr 3.
- Rothenbuhler E.W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.
- Rudzińska K., *Artysta wobec cywilizacji*, [w:] *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978.
- Rudzińska K., *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*, Wrocław 1973.
- Rustowski A.M., *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Schlossman B., *Objects of Desire. The Madonnas of Modernism*, Ithaca 1999.
- Sennet R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996.

- Sennet R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009.
- Siekierski S., *Dworek ziemiański we wspomnieniach współczesnych*, [w:] *Dworki, pejzaże, konie*, red. K. Stępnik, Lublin 2002.
- Simmel G., *Fragmentaryczny charakter życia. Z wstępnych studiów metafizycznych*, [w:] *Most i drzwi*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.
- Simmel G., *Z psychologii mody. Studium psychologiczne*, [w:] *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Sinko Z., 'Gotycyzm', [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
- Sinko Z., *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9.
- Sinko Z., *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
- Sinko Z., „Spectator”, Wrocław 1957.
- Sinko Z., *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.
- Skorupa E., *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.
- Sobieraj T., *Fabuły i „światopogląd”. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.
- Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006.
- Starczewska K., *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.
- Stern A., „Pan – Pan”, czyli o świecie odnowionym przez film, [w:] *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959.
- Szcześniak J., *Drzewo wiecznie szumiące niepotrzebne nikomu. Kresy w powieściach Marii Rodziewiczówny*, Lublin 1998.
- Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda: studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.
- Szelągowska G., *Seksualność i erotyzm w kulturze masowej w XIX i na początku XX wieku – zarys problematyki*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksu-*

- alności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2006.
- Sztachelska J., *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003.
- Święch J., *Wojna a „projekt nowoczesności”*, [w:] *Modernistyczne źródła Dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki, Warszawa 2003.
- Świętochowski A., *Sen prasy naszej*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, M. Brykalska, Warszawa 1973.
- Taras K., *Witkacy i film*, Warszawa 2005.
- Tarnowski S., *Romans polski w początku XIX w.*, Kraków 1871.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychtel, Ł. Sommer, Warszawa 2001.
- Tierling-Śledź E., *Mit Kresów w prozie Marii Rodziewiczówny*, Szczecin 2000.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Paryż 1990.
- Toeplitz J., *Guillaume Apollinaire o filmie*, „Kino”, 1969, nr 3.
- Toeplitz J., *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1952.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.
- Tomkowski J., *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.
- Trzebiński S., *Psychoza i nerwica w beletryście polskiej*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny” 1925, t. 3.
- Trześniowski D., *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001.
- Trześniowski D., *Portret „wielkiej miłośnicy”. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, [w:] *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

- Turner V., *Pomiędzy (Betwix and Between): faza liminalna w rites de passage*, [w:] tegoż, *Las symboli: aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006.
- Turner V., *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.
- Uliasz S., *Fascynacje kresowo-ziemiańskie w popularnej powieści dwudziestolecia międzywojennego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna”, t. II, Wrocław 1992.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp, A. Zawadzki, Kraków 2006.
- Wallis M., *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973.
- Watt I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.
- Weber M., *Etyka protestancka a duch kapitalizmu. Protestantckie „sekty” a duch kapitalizmu*, przeł. B. Baran, J. Miziński, Warszawa 2010.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Witkowska A., *Wstęp do: Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971.
- Wojtatowicz M., *Biblia i człowiek w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] *Wśród tułaczy i wędrowców*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001.
- Wydmuch M., *Gra ze strachem: fantastyka grozy*, Warszawa 1975.
- Wyka K., „*Macie serc waszych wykładowcy...*”, [w:] tegoż, *Wędrując po tematach*, t. II, *Puścizna*, Kraków 1971.
- Zalewska A., *Theatrum Mundi czy Theatre of Absurd*, [w:] *Świat „Lalki”*, red. J.A. Malik, Lublin 2005.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Zeidler-Janiszewska A., *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3.
- Zimand R., „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964.

Żabski T., *Powieść gotycka*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.

Żmigrodzka M., *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

Żurowski A., *Szekspiriady polskie*, Warszawa 1976.

Żygulski K., *Związki filmu z literaturą*, [w:] *Bohater filmowy. Studium socjologiczne*, Warszawa 1973.

Summary

The analyzes collected in the book show that melodramaticism occurring and shaped in stage melodrama is becoming a distinct esthetic prose category exerting widespread importance and impact due to the processes and changes resulting from culture democratization. Melodramaticism consists of elements characteristic for both popular culture (e.g. the occurrence of literary cliches, recurring characters and their behaviors) and high culture (e.g. the conflict between spiritual and material values, the polarized world: good and evil, virtue and threat, innocence and experience, or great historical and social spectacles as a background of events: a revolution or a war). Melodramaticism depicts a deconsecrated world in chaos where a community must find or reconstruct the system of signs or symbols in order to defeat and eliminate evil and purify social order.

Melodramaticism creates five elementary elements: strong pathos, emotional descriptions of situations and characters, moral polarization, non-classical narrative structure and spectacular effects. It shows a changing world subject to transformations, hence its characters are individuals living in variable fragmentary space. Initially, this surrounding appears to be ideal but the intrusion of evil evokes its necessary redefinition. The plot of a melodramatic work is set within a specific story but because of the number of events, threads (adventurous and sensational) and sudden changes, a reader has an impression that they will encounter the universe which is getting out of control.

The methodology of the work assumed a critical connection of two scientific discourses: one appropriate for research on culture and popular literature and another referring to culture and high literature. Verification of the following hypotheses seemed to be particularly important. Firstly, melodramaticism appears when the presented world modeled on a historical one contains many elements confirming its temporariness, decay and defragmentation of traditional values and their representatives, which occurs due to: revolutionary events leading to relativization of human behaviors, an alien interfering in a closed group of people fossilized by customs and imaginations, a social state, economic and perceptual crisis resulting from the lack of an individual's adaptive skills, strengthened by sensational and catastrophic events modified by mass media and popular entertainment. Secondly, melodramaticism introduces intensification of all devices used to describe this world and, under the rules of an experiment, ceases to be identified solely with entertainment and becomes an important *modus* for the matters which have frequently been ascribed exclusively to elite culture. Thirdly, getting entangled in situations connected with love, characters acquire a status of an *alien* in many environments, participate in various ritual forms of transition entering the sphere of *sacrum* and *profanum* alternately while their behavior is subject to modifications connected with entering specific space.

The choice of exactly those three writers has not been accidental as well since it has been the author's particular intention to present representatives of different levels of literary circulations and such their works which contain elements typical for both high and popular literature, particularly in case of S. Żeromski and A. Strug's texts. The author's research intention is to fill in a considerable gap in the studies on the presence of elements typical for melodramaticism in selected prose writings before 1939 and draw attention to the factors displayed in the analyzed texts, the knowledge, discovery and interpretation of which do not only enrich previous comprehension of

Stefan Żeromski, Andrzej Strug or Helena Mniszkówna works, but also reveal in a more profound manner dynamism of our national modernism whose opposing attitude is determined, among others, by dialectics of high and popular literature.

The interpreted plots presented the world where evil became unmotivated and unpredictable (*Dzieje grzechu – The Story of Sin*) whereas obstacles for main characters' actions were multiplying and impossible to surpass (Andrzej Strug's novels). Melodramaticism in S. Żeromski's texts fulfills a subordinate function towards a tragic undertone of the characters' actions. H. Mniszkówna, on the other hand, depicts a dark side of men possessed by lust and skillfully combines different codes (sacral, psychological and typical for Gothic novels). Andrzej Strug universally defines the impact of capital on an individual's condition depriving main characters of hope to preserve any traditional foundations of the world before transformation. He forces them to make individual choices, which yield different results.

In the analyzed works, traditionally understood love – the basis of melodramaticism – is beginning to play a less significant role: it becomes deviant, rapacious, unrestrained, pathological, leading to death or, as in A. Strug's texts, unnecessary. The characters stop talking (Pobratyńska, Rudecka, Tarłówna or actress Ina) and their articulation involves activation of symbolic, cultural or visual codes.

Melodramatic and simplified presentations showed the environments that the writers were not familiar with. Nevertheless, they were important and interesting because of the reflection on the world they depicted. Even if S. Żeromski refers to his own experiences described in *Dzienniki (Journals)* presenting a seducer, these are still experiences of the main character created for the needs of a text. The language or gestures of H. Mniszkówna's characters are not authentic because her sporadic contacts with aristocracy did not provide her with an opportunity to separate the accidental and individual from the typical. What is more, A. Strug's image of America is stereotypical and not personally discovered as well. Melodramatic, popu-

larized and unambiguous imaging serves the author of *Żółty krzyż* (*Yellow Cross*) to present the abstract, a construction of the worldview and a mechanism ruling the world rather than the world itself. It replaces a discourse or, in fact, illustrates it as it results from A. Strug's summarized interpretation.

In individual chapters, the relations between fictional melodramaticism and ritual, romance, Gothic novel and sensation have been analyzed. At the same time, attention has been drawn to figures occurring on a permanent basis in melodrama as well as their transformations in confrontation with modernity. Distinct authors were purposefully selected to provide a fuller image of melodramaticism. Reflections on melodramaticism in selected novels written before 1939 presented in the work definitely do not exhaust all aspects of its functioning neither in discussed works nor in the Polish literature of the first decades of the 20th century in particular. Nevertheless, they prove that the outlined issues deserve distinction and research.

Indeks osobowy

A

Abramowska Janina 87, 88, 98, 103,
123, 355
Abramowski Edward 77, 92, 136,
297, 338, 341
Adamczewski Stanisław 335
Adamczyk Zdzisław Jerzy 70, 74,
335, 342
Adamski Jerzy 167
Aguirre Manuel 229
Ajnenkl Eugeniusz 256
Alberti Kazimiera 305
Allen Smith James 347
Allévy-Viala Marie-Antoinette 21,
24, 347
Amengual Barthelemy 347
Amsterdamski Stefan 132, 301, 355,
358
Amundsen Roald 306
Anczyc Władysław Ludwik 72
Antkowiak Michał 56
Apollinaire Guillaume 303, 368
Apulejusz z Madaury 149, 151, 156,
157
Assmann Jan 148, 158
Augustyn Święty 148
Axton Marie 34, 348

B

Babincz Waldemar 343

Bachórz Józef 49, 53, 66, 192, 227,
243, 355, 365
Backvis Claude 70, 187, 335
Baczko Bronisław 19, 23, 353, 355
Badowska Katarzyna 249, 355
Bailey Peter 292, 347
Bachtin Michał 66, 360
Baley Stefan 183, 335
Balzak Honoriusz 12, 14, 15, 44, 45,
46, 59, 74, 138, 170, 347, 352
Banasiak Bogdan 161, 245, 358
Banaszkiewicz Władysław 302, 355
Banek Kazimierz 148, 150, 156
Baran Bogdan 257, 369
Barański Janusz 80, 366
Bardot Brigitte 310
Bargainnier Earl F. 326, 347
Barthes Ronald 312, 355
Barzun Jacques 12, 347
Baudelaire Charles 11, 108, 109, 110,
111, 114, 152, 161, 292, 347, 355
Baudrillard Jean 165, 175
Bauman Zygmunt 114, 356
Bąbiak Grzegorz Paweł 70, 81, 339,
342
Beaumont de Christophe 19, 353
Beckmann Max 266
Bednarowski Józef 141
Beethoven Ligvig van 19
Bell Daniel 301, 355
Belmont Leo 37, 304, 309

- Benjamin Walter 109, 110, 114, 292,
313, 314, 347, 355
Bentley Eric 14, 347
Berent Waclaw 108, 138, 341
Bergfeldger Tim 265, 354
Berman Marshall 10, 64, 291, 292,
356
Bernatowicz Feliks 54, 244
Bettelheim Bruno 177, 356
Beylie Claude 208, 347
Biały Beata 83, 358
Bielik-Robson Agata A. 10, 64, 135,
291, 292, 356
Bieńczyk Marek 97
Bietak Wilhelm 56
Biskupski Łukasz 32, 353
Błok Aleksander 161
Błoński Jan 47, 214, 356, 363
Bobrowska Barbara 145, 211, 356
Bogusławski Wojciech 32, 354
Bolecki Włodzimierz 14, 232, 356
Bond Christopher 94
Booth Michael R. 21, 29, 347
Bordwell David 60, 350
Borkowska Grażyna 36, 201, 217, 353,
356, 362
Borowczyk Walerian 341
Borowski Mateusz 50, 351
Borowy Waclaw 108, 180, 335
Botting Fred 225, 356
Boucicault Dion 30
Boy-Żeleński Tadeusz 68
Braddon Mary 30
Brantlinger Patrick 251, 347
Bratton Jacky 17, 28, 211, 351
Braun Mieczysław 305
Brehmer Mieczysław 227, 365
Brezina Thomas 265
Broch Herman 217, 356
Brodowski Feliks 48, 356
Brodzka Alina 244, 274, 345, 360
Brontë Emily 61
Brooks Peter 12, 14, 15, 17, 22, 44, 45,
46, 47, 59, 120, 170, 173, 182,
188, 200, 211, 216, 229, 237,
304, 347
Brottman Mikita 66, 356
Browne Nick 35, 352, 354
Brown Marshall 227, 356
Brykalska Maria 38, 368
Brzękowski Jan 306
Brzozowski Jacek 108, 138, 338
Brzozowski Stanisław 335
Brzuchowska Zofia 198, 343
Bucholc Marta 97, 357
Buchowski Michał 83, 362
Buckstone John Baldwin 30
Bugaj Roman 148
Bujnicka Maria 191, 192, 194, 197,
234, 245, 247, 343
Bujnicki Tadeusz 253, 285, 289, 346
Bunin Iwan 265
Burek Tomasz 274, 345
Burke Edmund 213, 242, 356
Byron George Gordon 144, 228, 366
- C**
- Călinescu Matei 10, 356
Cameron James 265
Campbell Joseph 20, 236, 356
Cancik Hubert 149
Carmouche Pierr François Adolphe
32
Carrier 20
Carroll Noël 60, 248, 350, 356
Casaubon Isaac 149

- Cavell Stanley 347
 Cawelti John G. 57, 328, 347
 Cegielski Tadeusz 162, 247
 Centnerszwerowa Róża 153
 Chaplin Charlie 288, 310, 326
 Chaussée Pierre Claude Nivelles de
 La 20
 Chłopecki Jerzy 192, 198, 343, 344,
 364
 Choromański Michał 37, 49
 Chruściński Kazimierz 96, 356
 Ciara Stefan 96, 362
 Cichowicz Stanisław 166, 184, 206,
 366
 Ciechowicz Jan 32, 71, 352
 Coleman Georg 30
 Collins Wilkie 31, 74, 225
 Conrad Joseph 45
 Cook Jim 17, 28, 211, 351
 Courths-Mahler Hedwig 195
 Courtine Jean-Jacques 170, 357
 Cuddon John Anathony 15, 348
 Curie-Skłodowska Maria 37, 42, 346,
 349
 Cuvelier Jean 43
 Czabanowska-Wróbel Anna 279
 Czarnik Oskar 13, 357
 Czechow Anton 50, 351
 Czernianin Wiktor 357, 363
- Ć**
- Ćwikliński Krzysztof 335
- D**
- D'Abbans Achilles François Léonor
 de Jouffroy 33
 Daly Nicholas 194, 357
 Danek Danuta 177, 356
 Daniłowski Gustaw 200, 203, 243,
 336, 368
 Dante Alighieri 230
 Darwin Karol 167
 Data Jan 356
 Daudet Alfons 74
 Day Patrick William 241, 357
 Dąbek-Wigrowa Teresa 80, 213, 364,
 365
 Dąbrowska Maria 37, 126, 150, 335,
 340
 Dąbrowski Mieczysław 14, 103, 292,
 339, 357, 363, 368
 Defoe Daniel 33, 369
 Degler Janusz 33, 361
 Delacroix Eugène 280
 De Man Paul 348
 Dembowski Ignacy 208, 347
 De Molina Tirso (właśc. Gabriel
 Telléz) 160
 Deotyma (właśc. Jadwiga Łuszczew-
 ska) 74, 152
 Derecki Mirosław 343
 Desilet Gregory 16, 72, 260, 348
 Destouches Philippe Néricault 20
 Detko Jan 342
 Dębicki Zdzisław 188, 250, 251, 252,
 266, 345
 D'Holbach Paul Nenry Thiery 167
 Diamond Michael 251, 348
 Dibdin Charles 29
 Dickens Charles 12, 15, 30, 31, 33, 45,
 51, 74, 138, 170, 171, 189, 358
 Diderot Denis 167
 Disher Maurice Wilson 348
 Dmitruk Krzysztof M. 191, 198, 343
 Dmuszewski Ludwik Adam 43
 Dobkowski Mariusz 169

Dołęga-Mostowicz Tadeusz 37, 68,
195, 304, 350
Doody Margaret 195, 357
Dostojewski Fiodor 12, 45, 323, 338
Douglas Mary 97, 99, 357
Drogoszewski Aureli 343
Drozdowicz-Jurgielewiczowa Irena
100
Ducange Victor 33
Dudziński Bolesław 256
Dumas Aleksander (ojciec) 26, 36,
254
Dumas Aleksander (syn) 36
Durkheim Émile 272, 273, 277, 291,
301
Dymarski Zbyszek 264, 357
Dziadek Adam 312, 355
Dziamski Grzegorz 217, 359
Dziekan Jacek 84, 368
Dziekan Małgorzata 84, 368
Dzierzkowski Józef 55
Dżurak Ewa 82, 369

E

Ebeling Florian 148, 155, 158
Eco Umberto 149, 174, 218, 357
Edensor Tim 213, 357
Eile Stanisław 69, 70, 77, 78, 96, 188,
335, 336, 342
Eksteins Modris 132, 348
El Greco 280
Eliade Mircea 99, 100, 357
Elsaesser Thomas 349
Enzensberger Magnus 265
Epikur 167
Esteja (właśc. Józefa Kisielnicka) 41
Eurypides 71

Eustachiewicz Lesław 165
Evans Bertrand 227, 348
Eysteinnsson Astradur 14, 66, 357,
360

F

Faivre Antoine 148
Falkowski Stanisław 150
Faron Bolesław 253, 346
Faÿtt Aniela 141
Faÿtt Michał 141
Faÿtt Natalia 141, 168
Feldman Jesica R. 348
Feldman Wilhelm 81, 336
Feliński Alojzy 32, 71, 352
Ficino Marsilo 149
Fielding Henry 21, 33, 369
Fik Ignacy 252, 289, 345
Filipkowska Hanna 86, 88, 357
Fisher Judith L. 30, 354
Fita Stanisław 88, 131, 188, 336, 342,
369
Fitzball Edward 29
Flach Józef 78
Flatley Jonathan 97, 357
Flis-Czerniak Elżbieta 279
Floryńska Hanna 198
Fokkema Douwe 14, 357
Forstner Dorothea 102, 358
Foucault Michael 11, 161, 167, 174, 211,
245, 358
Fouché Joseph 20
Fowden Garth 148
Freud Zygmunt 71, 114, 215, 229, 358
Frye Northrop 17, 33, 194, 348, 358
Fuchs Barbara 195

G

- Gabrys Monika 86, 88, 94, 146, 191,
226, 250, 255, 333, 336, 343,
345, 351, 354
- Gacki Władysław 91, 102, 110, 336
- Gaiffe Félix 348
- Galasiewicz Jan Kanty 39
- Galiński Adam 336
- Garbo Greta 310, 312
- Garrick David 354
- Gasset José Ortega y 166
- Gaudreault André 306, 358
- Gazda Grzegorz 12, 28, 227, 228, 351,
359
- Geertz Clifford 71, 75, 189, 358
- Gemra Anna 213, 225, 237, 358, 363
- Gennep Arnold van 83, 84, 111
- Genowefa Święta 235
- German Iwona 336
- Germana Juliusz 37, 244
- Gerould David 28, 30, 94, 351
- Gębala Stanisław 253, 285, 289, 346
- Giddens Anthony 9, 257, 300, 358
- Gilbert Martin 132, 358
- Gilbert Pamela K. 29, 227, 251, 347,
348, 365
- Ginisty Paul 348
- Girard René 76, 81, 83, 119, 358
- Giszczak Jacek 290, 360
- Giżycki Marcin 303, 359
- Gledhill Christine 17, 28, 211, 212,
348, 351
- Gloger Maciej 10, 359
- Glück Mary 27, 34, 348
- Głowiński Michał 66, 70, 81, 85, 90,
161, 171, 292, 336, 359
- Głuszenia Jan 244, 359
- Godlewski Grzegorz 337
- Goethe Johan Wolfgang von 24, 28
- Goffman Erving 59, 125, 349, 350
- Gogolin Anna 337
- Goliński Znigniew 341
- Gołaszewska Maria 227, 364
- Gombrowicz Witold 14, 49, 68, 215,
362
- Gomulicki Wiktor 108, 197
- Goodrick-Clarke Nicholas 148
- Gordon Mel 349
- Górski Konrad 337
- Graff Piotr 213, 356
- Greenberg Clement 217, 359
- Greene Sonia Haft 290
- Greimas Algirdas Julien 83, 362
- Griffith Dawid W. 212, 281, 303, 326,
354
- Grillparzer Franz 43
- Grimstead Dawid 349
- Grodzka Alina 344
- Grodzki Bogusław 337
- Grot-Bęczkowska Wanda 37
- Grubiński Waclaw 37
- Gruszczyński Marcin 10, 368
- Gruszecki Artur 244
- Grzegorzczak Anna 83, 362
- Grzędzielska Maria 37, 349
- Grzymała-Siedlecki Adam 184, 337,
359
- Gunning Tom 254
- Gutowski Maciej 140, 235, 359
- Gutowski Wojciech 77, 80, 81, 94, 95,
99, 120, 122, 125, 152, 169, 183,
186, 243, 249, 279, 323, 337,
359, 366
- Guze Joanna 11, 355

H

Habermas Jürgen 10, 359
 Hadley Elaine 15, 64, 349
 Haggerty George E. 227, 359
 Hajota (właśc. Helena Janina Pajzderska-Rogozińska) 197
 Handke Kwiryna 180, 337
 Handke Ryszard 196, 337
 Hansen Erik Fosnes 266
 Hansen Miriam Bratu 322
 Hareven Tamara K. 349
 Haroche Claudine 170, 357
 Hartog Willie G. 23, 349
 Hass Ludwik 150, 337
 Hauser Arnold 271, 302, 359
 Hays Michael 14, 120, 351
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 71
 Heilman Robert 14, 56, 72, 349
 Helman Alicja 304, 314, 362, 365
 Hemmings Frederick William John 349
 Hendrykowska Maria 302, 359
 Hermes 151
 Herodot 167
 Hogle Jerrold E. 227, 356
 Holcroft Thomas 28, 29
 Holder Heidi J. 29
 Holmgren Beth 343
 Homer 195
 Hopfinger Maryla 13, 50, 244, 306, 313, 355, 357, 359, 360
 Horbowski Adam 192, 198, 343, 344, 364
 Houellebecq Michel 290, 360
 Hoveyda Fereydoun 313, 349
 Hughes Winfrid 349, 251

Hugo Victor 17, 26, 36, 45, 74, 263
 Hutnikiewicz Artur 70, 80, 96, 120, 140, 141, 171, 183, 274, 337, 346
 Huyssen Andreas 66, 360

I

Ibisch Elrud 14, 357
 Ibsen Henrik 50, 351
 Ichnatowicz Ewa 96, 340, 362
 Illg Jerzy 226, 349
 Irzykowski Karol 50, 304, 309
 Iwański August 122
 Iwaszkiewicz Jarosław 49, 169
 Izdebska Agnieszka 227, 228, 359

J

Jabłonowski Władysław 126
 Jackiewicz Aleksander 306, 360, 368
 Jakiel Edward 200, 202, 360
 Jakowska Krystyna 232, 360
 Jakóbczyk Jan 360
 Jakubowski Jan Zygmunt 253, 337, 345
 James Henry 12, 14, 15, 44, 45, 347
 Jameson Frederic 194, 349, 360
 Jampolski Włodzimierz 124, 338
 Janaszek-Ivaničková Halina 122, 124, 136, 337, 338
 Janicka Anna 77, 333, 338, 339, 343
 Janin Jules 349
 Janion Maria 21, 49, 71, 215, 225, 227, 237, 244, 349, 360
 Jankowiak Mieczysław 47, 360
 Jankowska Hanna 34, 367
 Jankowski Andrzej 236, 356
 Jankowski Edmund 70, 290, 346
 Jaroszyński Tadeusz 37, 243

- Jaworski Stanisław 214, 363
Jazukiewicz-Osełkowa Ludwika 338
Jedlicki Jerzy 292, 360
Jerrold Douglas 29, 30
Jeske-Choiński Teodor 270, 360
Jewsiewicki Władysław 302, 360
Jeziernski Michał 55
Jeż Teodor Tomasz (właśc. Zygmunt Miłkowski) 171, 341
Jocz Artur 169
John Juliet 51, 60, 170, 189, 349
Jost François 306, 358
Joyce James 66, 108, 341, 360
Jókai Mór 74
- K**
- Kaczkowski Zygmunt 55
Kaden-Bandrowski Juliusz 274, 345
Kafka Franz 266, 323
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 70, 338
Kalita Tomasz 191, 198, 221, 343
Kałwa Dobrochna 245
Kamińska Katarzyna 338
Kamiński Jan Nepomucen 43
Kania Ireneusz 20, 114, 356
Kaniewska Bogumiła 232, 360
Kaplan Ann E. 303, 350
Kargol Anna 333
Karkowska Magdalena 314
Karwacka Halina 42, 252
Kasprowicz Jan 203, 339, 342
Kaszewski Kazimierz 48, 360
Kasztelowicz Stanisław 69, 70, 77, 78, 96, 188, 336
Kawyn Stefan 338
Kazan Elie 326
Kądziała Jerzy 74, 75, 144, 338
- Kerényi Karl 155, 157, 159
Kerschner Brandon 66, 360
Kiedrzyński Stefan 37, 243, 244
Kielak Dorota 134, 137, 360
Kierkegaard Søren 140, 169
Kijowski Andrzej 345
Kilgarriff Michael 31, 350
Kilgour Maggie 227, 360
King Stephen 290, 360
Kirchner Hanna 244, 313, 344, 359, 360
Kisielewska Alicja 51, 271, 285, 302, 305, 310, 311, 345
Kisielewski Jan August 266
Kleiner Juliusz 52, 70, 227, 338, 361
Klekot Ewa 257, 300, 358
Kluckhon Paul 55
Kluszczyński Ryszard Waldemar 303, 311, 361
Kłosińska Krystyna 172, 210, 253, 258, 361
Kłosiński Krzysztof 16, 38, 48, 49, 59, 253, 258, 350
Kłoskowska Antonina 11, 361
Knysz-Rudzka Danuta 339
Kochanowski Marek 49, 55, 213, 271, 338, 339, 340, 344, 345, 350, 361
Kocowska Barbara 114
Kolbuszewski Jacek 198, 222, 361, 363
Kołakowski Leszek 264, 357
Komendant Tadeusz 161, 245, 358
Komornicka Maria 235, 243
Komorowska Ewa 336
Konar Alfred 37, 244

- Konikowska Magdalena 292,
366
Kończyc Tadeusz 37
Kończyński Tadeusz 244
Kopacki Andrzej 313, 356
Kopaliński Władysław 102, 103, 178,
361
Kordaczuk Wiesława 339
Korzeniewska Ewa 126, 335
Korzeniewski Bohdan 23, 32, 42, 43,
62, 161, 162, 248, 350
Korzeniowski Józef 53, 66, 355
Kostkiewiczowa Teresa 16, 227, 352,
367
Kościewicz Katarzyna 103, 339
Koźmiński Paweł 42
Kotzebue August von 22, 24, 31, 32,
43
Kowalczyk Urszula 70, 339, 342
Kowalczykowska Alina 36, 77, 210,
227, 333, 338, 343, 365
Kowalski Grzegorz 77, 333, 338, 339,
343
Kowalski Piotr 91, 107, 217, 361
Koziołek Ryszard 279
Kožuchowski Adam 266, 350
Kracauer Siergfried 314
Krankowska-Gątkowska Krystyna
289, 305, 333, 338
Kraśniński Zygmunt 227, 360
Kraszewski Józef Ignacy 11, 341
Krawiecka Ewa 202, 204, 361
Krawiec-Złotkowska Krystyna 213,
344
Kreczmar Agnieszka 33
Kropiński Ludwik 244
Kryński Stanisław 253, 345
Krzeczkowski Henryk 31, 351
Krzemińska Wanda 65, 199, 362
Krzemiński Ireneusz 59, 350
Krzewiński Julian 37
Krzyżanowski Julian 39, 184, 191, 192,
305, 339, 344, 345, 362
Kubacki Wacław 345
Kubiak Jacek 55, 353, 367
Kubicka Halina 210, 271, 350
Kubicki Roman 10, 369
Kulczycka-Saloni Janina 144, 290,
339, 346
Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka 15,
17, 23, 34, 48, 208, 226, 330,
350, 352
Kurek Jalu 304, 306
Kurkowska Mirella 55, 361
Kwak Sabina 37, 350
Kwiatkowski Jerzy 337
Kwinta Karol Józef 205
- L**
- Lachowski Janusz 304, 305, 306
Lalewicz Janusz 244, 360
Lam Jan 41
Lang Fritz 269
Lang Robert 350
Lange Antoni 152, 197, 304, 339
Langford Barry 35, 350
Latek Olga 10, 368
Leach Edmund 83, 85, 86, 87, 100,
111, 362
Leavis Queenie Dorothy 33, 361
Le Bon Gustave 270
Legierski Michał 14, 362
Legutko Grażyna 200, 202, 203, 362
Leibowitz Flo 60, 350
Leonardo da Vinci 280
Leszczyński Damian 11, 211, 358

- Leśmian Bolesław 161
 Leśniewska Maria 108
 Lévi Eliphaz (właśc. Alphonse-Louis Constant) 152
 Lewis Mathew G. 226, 243, 249, 361
 Lew-Starowicz Zbigniew 160
 Libera Zdzisław 53, 362
 Ligocki Edmund 244
 Lindbergh Charles 271
 Linkner Tadeusz 339
 Lipszyc Adam 10, 368
 Liska Vivian 66, 360
 Lovecraft Howard Phillips 290, 360
 Lubas-Bartoszyńska Regina 144, 362
- L**
- Ławski Jarosław 77, 333, 343
 Łoch Eugenia 75, 169, 200, 336, 339, 368
 Łojek Mieczysław 340
 Łopatyńska Lidia 12, 28, 350
 Łozińska Konstancja 344
 Ługowska Jolanta 245
 Łukasiewicz Małgorzata 10, 13, 79, 286, 299, 359, 366, 367
- M**
- MacAloon John J. 98, 364
 Mach Jolanta 314, 365
 Mach Zdzisław 82, 362
 Maciejewska Irena 132, 290, 346, 362
 Maciejewski Janusz 55, 362
 Madej Alina 36, 51, 248, 304, 306, 307, 312, 350, 362
 Magnone Lena 96, 362
 Mahe Jean-Pierre 149, 154
 Majchrowski Zbigniew 32, 71, 352
 Majewski Tomasz 314, 353, 366
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 14, 80, 103, 213, 243, 339, 357, 362, 364, 365, 368
 Makuszyński Kornel 37
 Malczewski Antoni 218, 352
 Malesherbes Guillaume-Chrétien de Lamoignon de 19, 353
 Malik Jakub A. 58, 88, 131, 188, 340, 342, 369
 Man Paul de 18
 Marczyński Antoni 37, 252, 309
 Margański Janusz 165
 Markiewicz Henryk 73, 81, 183, 334, 340
 Martuszevska Anna 66, 192, 193, 195, 197, 198, 200, 206, 214, 248, 344, 351, 362, 363
 Marzec Wiktor 32, 353
 Masłowski Michał 26, 27, 350
 Mason Jeffrey D. 21, 52, 54, 351
 Matuszek Gabriela 77, 100, 279, 337, 344
 Matuszewski Ignacy 66, 94, 116, 145, 340
 Matuszewski Krzysztof 161, 245, 358
 Mazan Bogdan 211, 356
 Mazanowski Antoni 81
 Mazur Aneta 36, 55, 353
 Mazurkiewicz Adam 225, 363
 McWilliam Rohan 251
 Mencwel Andrzej 10, 337, 340, 363
 Mercer John 172, 351
 Mercier Sébastien 20
 Merton Robert K. 272, 273, 280, 363
 Mervitta Paula 30
 Metastasio Pietro 15

- Metayer Léon 120
Michalak Agnieszka 10, 368
Michalewicz Kazimierz St. 302, 363
Michalik Jan 82, 362
Michalski Henryk 150, 253, 256, 278,
289, 307, 337, 346
Michał Anioł 280
Miciński Tadeusz 152, 226, 349
Mickiewicz Adam 51, 271, 302, 322
Mighall Robert 231, 363
Miles Robert 228, 363
Miller Jan Nepomucen 102, 228, 297,
305, 346
Miller Toby 306, 358
Miłosz Czesław 9, 265, 344
Misu Mime 265
Miziński Jan 257, 369
Mniszkówna Helena 12, 13, 51, 52, 55,
65, 67, 191, 196, 197, 198, 199,
203, 204, 205, 207, 214, 215,
220, 233, 235, 245, 247, 248,
265, 329, 330, 333, 343, 345
Modleski Tania 195, 210, 239
Moers Ellen 228, 363
Mojżesz 149
Molière (właśc. Jean Baptiste
Poquelin) 19, 160, 162, 163,
164, 166, 168
Molisak Alina 292, 363
Moncrieff William Thomas 30
Monroe Marylin 310
Montaigne Michel de 167
Monvel (właśc. Jacques-Marie
Boutet) 17
Morawska Ewa 273, 280, 363
Morawski Piotr 50, 352
Morawski Stefan 14, 364
Morin Edgar 312
Mostowska Anna Olimpia 244
Moyers Bill 20, 356
Mozart Wolfgang Amadeusz 19, 160,
163
Możejko Edward 14, 364
Mróz Piotr 227, 364
Murphy Franceska Aran 351
Murray Christopher John 227, 359
Musiał Łukasz 56
Myerhoff Barbara G. 97, 364
- N**
- Nagiel Henryk 226, 351
Naglerowa Hermina 250, 346
Nalepiński Tadeusz 233, 243
Nałkowska Zofia 232, 243
Nasierowski Tadeusz 150, 340
Natanson Wojciech 21, 340, 347
Nicoll Allardyce 31, 351
Niedzielski Czesław 194, 343
Niemcewicz Julian Ursyn 227, 361
Niepokólczycki Wacław 31, 351
Nietzsche Fryderyk 18, 64, 71, 167,
348
Niklewicz Piotr 166
Nikolopoulou Anastasia 14, 120, 351
Nodier Charles 20, 32
Norwid Cyprian Kamil 63
Nowacka Beata 333, 338
Nowacki Jerzy 31, 351
Nowakowski Józef 192, 195, 196, 199,
343, 344, 364
Nowell-Smith Geoffrey 212, 349
Nycz Ryszard 10, 11, 14, 68, 138, 297,
327, 364

O

Ochab Maryna 184, 206, 366
Ociepa Justyna 81, 107, 111, 125, 340
Okońska Alicja 184
Olkusz Ksenia 340
Olkuśnik Marek 96, 364
Olszewska Maria Jolanta 70, 72, 81,
132, 134, 136, 138, 226, 339, 340,
342, 351, 362, 364
O'Malley Patrick R. 227, 365
Opaliński Dariusz 96
Opęchowski Jan 109
Orlicz-Garlikowska Helena 233
Orzeszkowa Eliza 16, 36, 38, 48, 70
Osborne Mary Pope 265
Osiński Ludwik 23, 32, 42, 43, 350
Ossendowski Antoni 68, 328
Ostrowska Bronisława 203, 243
Ostrowski Witold 12, 29, 227, 351,
365
Otto Wojciech 309, 351
Oven Dorine van 149, 154
Owczarz Ewa 366
Owidiusz 17, 144

P

Pachciarek Paweł 102, 358
Paclawski Jan 340
Paczkowska Barbara 227, 365
Paczoska Ewa 10, 11, 111, 272, 292,
293, 339, 340, 342, 365
Paetzold Heinz 292, 365
Palmer Paulina 234, 365
Panofsky Erwin 314, 365
Papeé Stefan 340
Partyga Ewa 50, 351, 352

Parulska Bożena 78, 141, 340
Paszek Jerzy 98, 108, 285
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
265
Pawłowiczowa Janina 16, 161, 162,
352
Pawłowski Kazimierz 151, 159
Pearce Roy Harvey 33, 348
Peiper Tadeusz 291, 305
Perrault Charles 237
Petrey Sandy 20, 354
Piasecka Ewa 210, 237, 242, 365
Piasecki Sergiusz 68, 253, 346
Pichler Karolina 56
Piechaczek Maria M. 71, 358
Pieńkowski Stanisław 70
Pieszczachowicz Jan 253, 346
Pięczka Bogdan 15, 17, 23, 24, 34,
208, 226, 253, 259, 263, 272,
289, 291, 308, 321, 325, 330,
346, 351, 352
Pigoń Stanisław 73, 92, 334, 341
Pike Burton 104, 286, 298, 365
Piszczek Zdzisław 154
Piwińska Marta 101, 365
Pixérécourt Guilbert de 16, 22, 23,
24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 208,
265, 349, 352, 354
Platon 103, 167
Plecińska Maria 76, 81, 358
Pleciński Jacek 76, 81, 358
Płuciennik Jarosław 227, 228, 359
Pocock Isaac 30
Podraza-Kwiatkowska Maria 35, 80,
86, 88, 118, 357, 365
Pomirowski Leon 346
Pomorski Adam 28

Pongs Hermann 56
 Ponte Lorenzo Da 161, 163
 Popiel Magdalena 92, 97, 341
 Pospiszyl Kazimierz 114, 160, 164,
 165, 358
 Potocki Antoni 41, 78, 179, 341, 365
 Powell Kerry 30, 354
 Praz Mario 227, 365
 Prendergast Christopher 12, 352
 Prędką Anna 341
 Prokopiuk Jerzy 152, 155
 Prokop Jan 80, 152, 193, 366
 Proust Marcel 18, 348
 Prus Blesław (właśc. Aleksander
 Głowacki) 36, 38, 39, 40, 41,
 81, 247, 309, 340
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 57,
 203, 233, 243, 357, 360, 364,
 366
 Przyboś Julian 82, 352
 Przyboś Julia 76, 82
 Przybylski Ryszard 352
 Przybyła Zbigniew 341
 Przybyszewski Artur 18, 249, 302,
 336, 348, 350, 355
 Przybyszewski Stanisław 244, 271,
 304, 328
 Przychodniak Zbigniew 16, 32, 71,
 82, 218, 352
 Przyłipiak Mirosław 248, 356
 Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna
 98, 364
 Puchalska Mirosława 274, 346
 Punter David 228, 237, 366
 Puszkina Aleksander 161
 Pyszny Joanna 192, 344, 351,
 362

Q

Quispel Gilles 149

R

Rabińska Krystyna 132, 348
 Radcliffe Ann 29, 30, 225, 226, 228,
 239
 Radway Janice 218, 352
 Radziszewska z Zeitheimów Helena
 141
 Radziwiłłówna Barbara 71, 352
 Rahill Frank 14, 17, 20, 24, 25, 29,
 265, 352
 Rank Otto 165
 Rasiński Lotar 11, 211, 358
 Raszewski Zbigniew 347
 Ratajczakowa Dobrochna 16, 22, 32,
 61, 71, 82, 218, 352
 Ratajczak Wiesław 341
 Ratuszna Hanna 183, 341, 366
 Relidziński Józef 309
 Renoir Auguste 280
 Reszke Robert 110, 229, 314, 355, 358
 Rewers Ewa 276, 292, 365, 366
 Reymont Władysław Stanisław 70,
 339, 342
 Richardson Samuel 21, 33, 235, 342
 Ricoeur Paul 184, 206, 366
 Rilke Rainer Maria 18, 348
 Rittner Tadeusz 161
 Ritz German 13, 366
 Rodak Paweł 341
 Rodinow Auguste 112
 Rodkiewiczowa Oktawia 145
 Rodziewiczówna Maria 37, 41, 74,
 192, 193, 200, 214, 244, 359,
 362, 363, 367, 368

- Rohoziński Janusz 274, 290, 346
Rooney Monique 327, 352
Roosevelt Franklin Delano 271
Rosiak Elżbieta 42, 346
Rosiński Piotr 341
Rosner Ignacy 341
Rostkowska Agnieszka 10, 368
Rostworowski Karol Hubert 72
Rothenbuhler Eric Walter 80, 113,
188, 366
Rougemont Denis de 165
Rousseau Jan Jacques 17, 18, 19, 348,
353
Różewicz Tadeusz 234
Rudzińska Kamila 13, 50, 290, 355,
366
Rustowski Adam Maciej 33, 227, 235,
353, 366
Ruszczyc Marek 250, 253, 256, 346
Ruszczycówna Janina 271, 302, 359
Rybicka Elżbieta 79, 109, 232, 292,
293, 299, 366
Rychtel Marcin 10, 368
Rymski-Korsakow Mikołaj 234
Rzązewski Adam 141
- S**
- Sacher Herbert 353
Sade Donatien Alphonse Françoise
de 21
Sadlik Magdalena 250
Sadza Agata 213, 357
Salaman Clement 149, 154
Salezy Franciszek 102
Salwa Piotr 218, 357
Samozwaniec Magdalena 191
Samsel Justyna 171
Sandler Samuel 38, 250, 252, 253,
255, 256, 307, 346, 368
Saniewska Diana 171
Sardou Victorien 74
Scheler Max 71
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
von 108
Schiller Friedrich 24
Schindler Martin 172, 351
Schlossman Beryl 164, 224, 353, 366
Schneider Ferdinand Joseph 56
Schneider Helmuth 149
Schopenhauer Artur 35, 187, 365
Schuré Édouard 152, 153, 154, 158,
159
Scott Walter 16, 30
Sedain Michel Jean 20
Sellmer Izabela 56
Sennet Richard 34, 292, 353, 366
Sheppard Richard 10
Siekierski Stanisław 197, 199, 213,
343, 367
Sienkiewicz Barbara 169
Sienkiewicz Henryk 39, 42, 47, 143,
279, 350, 368
Simmel Georg 79, 80, 111, 286, 294,
299, 367
Singer Ben 31, 32, 51, 254, 303, 304,
326, 328, 353
Sinko Zofia 53, 215, 225, 227, 240,
367
Sirk Douglas 326
Skomorowski Ludwik 244
Skorupa Ewa 170, 171, 367
Skrzyńska Kazimiera 19
Skrzypczak Piotr 313, 353

- Skwarczyńska Stefania 215, 358
 Sławiński Janusz 214, 363
 Słodkowski Jędrzej 32, 353
 Słoński Edward 197
 Słowacki Juliusz 26, 43
 Smith Andrew 228, 363
 Smith Edward John 266
 Smith James L. 14, 16, 19, 29, 31, 47,
 59, 60, 61, 353
 Sobieraj Tomasz 13, 36, 53, 55, 78, 88,
 120, 123, 129, 144, 221, 353, 367
 Sofokles 198, 236
 Sokołowski Czesław 341
 Sokrates 103
 Sommer Łukasz 10, 368
 Sondheim Stephen 30
 Speina Jerzy 194, 343
 Srokowski Mieczysław 37, 243, 328
 Stachówna Grażyna 50, 326, 353
 Stafiej Anna 82, 362
 Stala Marian 153
 Stam Robert 306, 358
 Stanulewicz Danuta 336
 Starczewska Krystyna 243, 367
 Starnawski Jerzy 52, 361
 Staśko Paweł 37
 Stawarz Andrzej 341
 Steele William P. 353
 Štěpan Ludwik 228
 Stern Anatol 304, 311, 367
 Stępnik Krzysztof 75, 134, 191, 213,
 226, 250, 255, 266, 267, 270,
 281, 333, 336, 337, 339, 342,
 343, 345, 351, 354, 367
 Stifter Adalbert 36, 55, 56, 353
 Stoker Bram 194
 Street Sarah 265, 354
 Stroheim Erich von 326
 Strug Andrzej (właśc. Tadeusz Ga-
 łecki) 12, 35, 42, 51, 55, 58, 66,
 67, 150, 250, 252, 253, 254, 255,
 256, 257, 258, 259, 261, 264,
 265, 266, 268, 269, 270, 271,
 272, 274, 278, 279, 284, 285,
 286, 287, 289, 290, 291, 292,
 293, 296, 300, 302, 304, 305,
 306, 307, 308, 320, 321, 322,
 323, 324, 325, 329, 330, 333,
 336, 340, 345, 346
 Strug Nelly 255
 Strzelecki Adolf 198, 344
 Sucksmith Harvey Peter 12, 354
 Sue Eugeniusz 26
 Sugiera Małgorzata 50, 351
 Surma-Gawłowska Monika 10, 369
 Surowska Barbara 110, 114, 355
 Suszka Cecylia 153
 Swoboda Tomasz 170, 357
 Szandlerowski Antoni 203
 Szaro Henryk 271, 350
 Szcześniak Janina 244, 336, 337, 367
 Szczukin Wasilij 214, 217, 367
 Szekspir William 19, 26, 29, 93
 Szelałowska Grażyna 247, 367
 Szostak-Król Katarzyna 105
 Szrojt Eugeniusz 19, 354
 Sztachelska Jolanta 38, 368
 Szulżycka Alina 9, 125, 358
 Szuster Marcin 10, 292, 356
 Szwankowski Eugeniusz 32, 354
 Szwarc Andrzej Stanisław 96, 162,
 245, 247, 364, 368
 Szyjewski Andrzej 94, 368
 Szymanowski Adam 149
 Szyborska Wisława 344

Ś

Śpiewak Helena 59, 349
Śpewak Paweł 59, 349
Śpik-Dziamaska Maria 217, 359
Święch Jerzy 132, 234, 368
Świętochowski Aleksander 38, 39,
40, 41, 368

T

Taranek Olga 271, 350
Taras Katarzyna 306, 368
Tarde Gabriel 19, 270
Tarnowski Stanisław 194, 368
Taylor Charles 10, 135, 368
Taylor John Russel 354
Tazbir Janusz 344
Tester Keith 348
Thomas Chantal 20, 354
Thomasseau Jean-Marie 354
Tiedemann Rolf 114, 356
Tierling-Śledź Ewa 244, 368
Tischner Józef 58, 59, 207, 216, 241,
267, 357, 368
Toeplitz Jerzy 303, 306, 368
Tokarska-Bakir Joanna 82, 83, 84,
97, 357, 369
Tołstoj Lew 161
Tomasik Wojciech 90, 91, 368
Tomasz z Akwinu 134, 187
Tomaszewski Borys 19, 24, 26, 206,
354
Tomkowski Jan 211, 368
Trybuś Krzysztof 218, 352
Trzebiński Stanisław 210, 368
Trzeciakowski Wiesław 342
Trzeźniowski Dariusz 77, 169, 172,
200, 336, 337, 368

Turek Wojciech 342
Turgieniew Iwan 12
Turner Victor 82, 83, 84, 94, 102, 105,
106, 188, 368, 369
Turzyński Ryszard 102, 358
Twain Mark 284
Tynecka-Makowska Słowinia 12, 351

U

Ugniewska Joanna 218, 357
Uliasz Stanisław 244, 369
Umińska-Plisenko Ewa 83, 362

V

Valéry Paul 152
Vardac Nicholas A. 303, 354
Vattimo Gianni 10, 369
Vicinus Martha 30, 354
Virely André 23, 354

W

Wachowicz Barbara 247, 344
Wajs Joanna 174, 357
Wakar Krzysztof 272
Walas Teresa 198, 234, 247, 344
Wallace Diana 228, 363
Wallis Mieczysław 178, 369
Walpole Horacy 29, 226, 229
Wańczowski Marian 342
Wańkiewicz Melchior 196, 345
Wasilewski Zygmunt 342
Waszczuk Witold 342
Watt Ian 33, 369
Watt Stephen 30, 354
Wawrzyszko Paweł 10
Weber Max 257, 291, 369
Wells Herbert George 269
Welsch Wolfgang 369

Wereszczycki Henryk 345
 Wertenstein-Żuławski Jerzy 273,
 280, 363
 Wesołowska Elżbieta 333, 339
 Weysenhoff Józef 244
 Węgiński Tomasz Kajetan 18, 353
 Wharton William D. 149, 154
 Whitman Walt 104
 Wierusz-Kowalski Jan 99, 357
 Wierzewski Wojciech 346
 Wierzyński Kazimierz 305
 Wilczyński Albert 55
 Williams Linda 35, 354
 Williams Raymond 34, 348
 Wirtemberska Malwina 244
 Wiśniewska Lidia 201, 362
 Witczak Witold 302, 355
 Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy
 Witkiewicz) 13, 33, 49, 291,
 306, 361, 366, 368
 Witkowska Alina 194, 345, 369
 Wojtatowicz Monika 131, 136, 188,
 342, 369
 Wolski Waclaw 309
 Wójcik Tomasz 292, 363
 Wrońska Anna 342
 Wróblewska Teresa 153
 Wydmuch Marek 227, 369
 Wyka Kazimierz 274, 342, 346, 369
 Wyka Marta 342
 Wysłouch Seweryna 232, 360
 Wypiański Stanisław 47, 66, 94, 145,
 360

Z

Zabierowski Stanisław 341
 Zachariasiewicz Jan 55
 Zacharska Jadwiga 54, 55, 92, 132,
 340, 342, 361, 362
 Zakrzewska Wanda 102, 358
 Zalewska Agata 58, 369
 Zapolska Gabriela 124, 244, 328
 Zarzycka Irena 37, 195, 243
 Zawadzka Anna 141
 Zawadzka Joanna 53, 62, 200, 345,
 369
 Zawadzki Andrzej 10
 Zawistowska Kazimiera 203, 243
 Zaworska Helena 274, 345
 Zbienievska Łucja 140
 Zdanowicz Anna 77, 119, 124, 131,
 150, 177, 342
 Zdziechowski Marian 337
 Zeidler-Janiszewska Anna 10, 11, 84,
 292, 364, 365, 369
 Zieliński Tadeusz 148
 Zimand Roman 11, 141, 143, 144, 193,
 342, 369
 Znaniński Florian 337
 Zoroastes 103
 Zysiak Agata 32, 353

Ż

Żabicki Zbigniew 313, 337, 359
 Żaboklicki Krzysztof 227, 365
 Żabski Tadeusz 15, 24, 48, 192, 197,
 198, 227, 343, 350, 352, 363, 370

- Żarnowska Anna 96, 162, 245, 247,
 364, 368
 Żeromski Stefan 12, 42, 51, 52, 55, 60,
 62, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75,
 77, 78, 81, 85, 86, 88, 89, 91, 92,
 94, 96, 98, 100, 102, 103, 105,
 108, 110, 114, 116, 119, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 128, 131, 134,
 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 145, 146, 150, 154, 168,
 169, 171, 172, 176, 177, 178, 180,
 181, 183, 184, 186, 187, 189, 190,
 200, 233, 244, 279, 302, 309,
 329, 330, 333, 334, 335, 336,
 337, 338, 339, 340, 341, 342,
 368, 369
 Żmigrodzka Maria 55, 354, 370
 Żółkiewski Stefan 13, 50, 274, 345,
 355, 357
 Żuławski Jerzy 339
 Żurowska Maria 165
 Żurowski Andrzej 27, 53, 225, 227,
 354, 370
 Żygulski Kazimierz 306, 370
 Żyło Bogusław 214, 367

