

PAULINA ABRISZEWSKA

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

## POLIFONIA INTERTEKSTÓW W „PIEŚNI PRZERWANEJ” ELIZY ORZESZKOWEJ

**Starcia różnych światów wartości**, walka idealizmu i cynizmu, zderzenie męskiego i kobiecego doświadczenia, klasowe antagonizmy czy opozycja jasności i ciemności składają się na świat przedstawiony *Pieśni przerwanej* Elizy Orzeszkowej. Wszystko to splecione jest w całość za pomocą skomplikowanego intertekstualnego dialogu romantycznych (i nie tylko) literackich kontekstów oraz dialogu polskiej i obcej literatury, jaki można odnaleźć w utworze. Oczywiście przywołania obecne *explicite* i *implicite* to *W Szwajcarii* Słowackiego, *Pan Tadeusz* Mickiewicza, dwa wiersze Heinricha Heinego z *Księgi pieśni* i tekst bynajmniej nie romantyczny, ale od ponad dwóch wieków funkcjonujący w kulturze europejskiej – *Maksymy i rozważania moralne* François de La Rochefoucaulda. Utwory Słowackiego i Mickiewicza stanowią pod koniec XIX wieku kanon literacki, a wznawiane tłumaczenia La Rochefoucaulda i Heinego znajdują się w obiegu czytelnictwa. Wszystkie te dzieła wprowadzane są na scenę *Pieśni przerwanej* jako lektury dwojga głównych bohaterów, a ich obecność w utworze jest wielopoziomowa. Z jednej strony to materialne obiekty – mała książeczka (tak myśli o *Maksymach...* bohater) lub stare, zniszczone książki z zapiskami czytelników, które brane są do koszyczka, do ogrodu i stają się ważnymi rekwizytami na scenie romansu. Z drugiej strony, utwory te stanowią budulec znakomitej części narracji utworu (tak dzieje się w przypadku poematu Słowackiego), stają się komentarzem do zdarzeń, charakteryzują postaci, prezentują ich światopogląd, są wzorcem budowania przestrzeni, przedstawiania relacji. Literackie aluzje otwierają i zamykają utwór, stanowią zaskakująco obszerną część utworu, wchodzą ze sobą w skomplikowane interakcje, tworząc nieoczywiste sensy. Przywoływane utwory nie są po prostu tłem<sup>1</sup>, lecz wytwarzają

<sup>1</sup> Mnogość literackich przywołań w utworze Elizy Orzeszkowej w sposób oczywisty znajduje swoje odbicie w artykułach poświęconych *Pieśni przerwanej*. Najczęściej są one jednak omawiane wybiórczo i krótko, bądź w powiązaniu z innymi tematami. O przerwanej idylli, romantycznym wątku „rozkoszy cierpienia” pisała np. Aneta Mazur, wymieniając również *W Szwajcarii*, *Pana Tadeusza*

świat znaczeń *Pieśni przerwanej*, która rozrasta się poprzez mozaikową konstrukcję, stając się literacką interpretacją. W niniejszym artykule przyglądam się temu intertekstualnemu dialogowi przybierającemu polifoniczny kształt.

W punkcie wyjścia wydaje się, że przywoływane przez bohaterów utwory stają się argumentami w dyskusji różnych światów wartości – tę walkę również prezentuję, jednak moim celem jest pokazanie, że obraz ostateczny nie będzie oczywisty, interteksty w utworze Orzeszkowej powracają, są mniej lub bardziej obecne, zacierają, czyniąc nieoczywistymi, wspomniane agony, a użycie kontekstu romantycznego przez Orzeszkową okazuje się ostatecznie autorskim *clinamenem*<sup>2</sup>.

### Preludium. La Rochefoucauld

Światy dwojga bohaterów, Klary Wygryczówny i księcia Oskara, są od siebie odległe pod wieloma względami. Klara w finale utworu ucieka przed przepaścią, jaką jest klasowa różnica, ale także światy wartości obojga bohaterów jawią się jako krańcowo różne. Zakończenie utworu nie rozstrzyga, czy altruistyczny idealizm Klary ocalał, czy też zdołała się ona zatrzymać nad przepaścią rozbitcia najważniejszych dla niej wartości. Cynizm i pesymizm to dominujące sposoby postrzegania świata przez bohatera utworu. Zostają one przedstawione w otwierającym utwór fragmencie będącym zło-

i utwory Heinego w nieco węższym interpretacyjnie znaczeniu jako „słynne motywy nostalgicznego marzenia” (zob. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010, s. 149). Autorka również lapidarnie wspomina o *Maksymach i rozważaniach*, jednak ogólnie związane zaprezentowanie intertekstów podporządkowane jest głównemu celowi książki, jakim jest przedstawienie saturnicznej topiki w *Pieśni przerwanej*, nie są one celem samym w sobie. Zgadzam się też z niektórymi oczywistymi tropami interpretacyjnymi, jakie znajdziemy w artykule Anety Narolskiej („*Pieśń przerwana*” *Elizy Orzeszkowej – „sielanka” z romantycznymi poematami w tle*, w: *Wokół tekstów kultury. Literatura – Język – Teatr – Internet*, red. M. Januszkiewicz i T. Ratajczak, Zielona Góra 2009), jednak moja perspektywa jest zgoła inna – interteksty nie stanowią według mnie tła, lecz są kluczowe dla odczytania całego utworu. W artykule ze względu na ograniczenia objętości tekstu pomijam wielokrotnie omawianą w literaturze przedmiotu grę z tradycją idylli, sielanki oraz np. z motywem miłości romantycznej, kobiety-aniola etc.

<sup>2</sup> Odwołuję się tu do pojęcia zaproponowanego przez Harolda Blooma. *Clinamen* to zabieg twórczego rewizjonizmu, intencjonalnej i jednocześnie nieświadomej błędnej interpretacji utworu poprzednika, jakiej dokonuje jego następca (zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002, s. 86–89).

zoną charakterystyką obojga bohaterów utworu, w którym pojawia się pierwszy intertekst: *Maksymy i rozważania moralne* La Rochefoucaulda. „Mała książeczka jest obecna, zanim zostanie wspomniany jej autor i tytuł. Książę Oskar „myśli” Rochefoucauldem – i z takiej perspektywy widzi go po raz pierwszy odbiorca. Oskar krążąc po ogrodzie, snuje rozważania:

A proszę mi pokazać wśród ludzi takie cudo, które by nie znało udawania, obudy, pochlebstwa, zalotności. Mężczyźni są pochlebcami, kobiety zalotnicami, a nieraz spotkać można oba te piękne przymioty połączone w osobnikach płci każdej. Przyjaźń mężczyzny i miłość kobiety – żart natury ukazujący ludziom ideały dlatego, aby przez całe życie byli dziećmi, goniącymi za motylami.<sup>3</sup>

Myśli te niemalże parafrazują niektóre maksymy francuskiego pisarza<sup>4</sup>, który na różne sposoby pokazywał, że „Nic nie kochamy poza obrębem swego egoizmu”<sup>5</sup>. Są też zapowiedzią niemożliwego – za moment Oskar pozna „cudo” w postaci Klary, ale nawet jeśli fragmenty jego światopoglądu zaczną się kruszyć, bohater pozostanie uczniem Rochefoucaulda. Przywołanie tego właśnie dzieła nie jest przypadkowe. Jak już wspomniałam, wszystkie utwory pojawiające się w *Pieśni przerwanej* obecne były pod koniec drugiej połowy XIX wieku w obiegu czytelnickim. To, jak zostały wykorzystane w utworze przez Orzeszkową, nie tylko współtworzy świat przedstawiony, ale też staje się odautorskim komentarzem na temat współczesności. *Maksymy...* wyjątkowo popularne już za życia autora, cieszyły się popularnością również dużo później, były także wielokrotnie wydawane w kolejnych polskich tłumaczeniach. Orzeszkowa prawdopodobnie odwołuje się do faktu kolejnego polskiego wydania, które miało miejsce kilkanaście lat wcześniej przed wydaniem *Pieśni przerwanej* – czyli w 1880 roku – w Wydawnictwie Dzieł Tanich Adama Wiślickiego. To mała, „kieszonkowa” książeczka, w której prospekcie wydawca wyjaśnia konieczność istnienia taniego wydawnictwa, upowszechniającego wiedzę o literaturze rodzimej i obcej. Zważywszy na wymowę *Pieśni przerwanej*, jest to zatem autorski komentarz na temat trafności wyboru dzieła wydrukowanego przez wydawnictwo mające ambicje stymulujące rozwój oświaty. Pozytywistyczny i optymistyczny w duchu projekt budowania taniej edukacji powszechnej zderza się z samym dziełem,

<sup>3</sup> E. Orzeszkowa, *Pieśń przerwana*, w: tejsze, *Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 25, Warszawa 1948, s. 179. Wszystkie cytaty z *Pieśni przerwanej* pochodzą z niniejszego wydania, dalej podaję stronę w nawiasach bezpośrednio o cytacie.

<sup>4</sup> Ten fragment odpowiada przeróżnym uwagom Rochefaucaulda o przyjaźni, egoizmie, kokieterii – por. uwagi 197, 201, 172, 173, 272, 274, 322 (La Rochefoucauld, *Maksymy i myśli moralne*, na podstawie ostatnich wydań spolszczył J.J. Finkelhaus, Warszawa 1880, odpowiednio: s. 37, 33–34, 48–49, 54).

<sup>5</sup> Uwaga 172, tamże, s. 33

które kilkadziesiąt lat później jego kolejny tłumacz, Tadeusz Żeleński-Boy, opisze tak: „Głęboki pesymizm, niewiara w naturę ludzką wieją z tej książeczki. Egoizm, miłość własna, lęk lub pragnienie korzyści, oto składniki, które znajduje, ilekroć rozbierze z osłonek jakąkolwiek czynność ludzką”<sup>6</sup>. Wydanie, do którego – jak można przypuszczać – odwołała się Orzeszkowa, zawierało krótki wstęp Finkelhausa tłumaczący popularność dziełka siedemnastowiecznego pisarza pod koniec XIX stulecia tym, że patrzących na życie z perspektywy uwag w XVII wieku „była zaledwie garstka – dzisiaj liczy się ich na miliony”<sup>7</sup>. Tłumacz stwierdził:

Wiek nasz nie jest jednak gorszym od innych. Przeciwnie, zwolennicy moralnego postępu ludzkości odnajdą w nim nawet zgodną z teorią cechę. Brak mu obłudy. [...] Miłość własna panuje teraz z równą jak dawniej siłą. Tylko dzięki Benthamowi i Millowi, my jej spokojnie zaglądamy w oczy – kiedy przeszłość powodując się nią w równym z nami stopniu, nie widziała, czy też widzieć nie chciała.<sup>8</sup>

Orzeszkowa nigdy nie umieściła w swoich utworach „miłości własnej” jako cechy odautorsko aprobowanej. Jej pozytywne bohaterki to anioły poświęcenia. W *Pieśni przerwanej* Rochefoucauld patronuje dekadencekniemu pesymizmowi Oskara. Można tu przedstawić dwie możliwe interpretacje – *Maksymy...* stają się przykładem niewłaściwie odczytanej wykorzystanej literatury lub po prostu zostają pośrednio przez Orzeszkową skrytykowane, ponieważ prezentują świat wartości obcy pisarce (aczkolwiek nie świat emocji i rozczarowań rzeczywistością). Druga interpretacja wydaje się wysoce prawdopodobna, zwłaszcza, że *Maksymy...*, a z nimi świat wartości, światopogląd księcia natychmiast zostają zderzone z kolejnym intertekstem – *Panem Tadeuszem*. Odpowiadałoby to również na pytanie, czy ta obecność jedynego nieromantycznego intertekstu może być celowa. Józef Bachórz pisał, że według Orzeszkowej „odnawianie kontaktu z idealizmem romantycznym”<sup>9</sup> jest konieczne jako remedium na postawy egocentryczne, dekadencecki pesymizm, któremu odmawiała prawa do romantycznych korzeni. Orzeszkowa celowo wydaje się sięgać do *Maksym...*, nie wskazując tradycji romantycznej jako źródła światopoglądu reprezentowanego w utworze przez księcia Oskara

<sup>6</sup> T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, w: La Rochefoucauld, *Maksymy i myśli moralne*, przeł. wstęp i objaśnienia T. Boy-Żeleński, Kraków 1925, s. XIV.

<sup>7</sup> J.J. Finkelhaus, *La Rochefoucauld*, w: La Rochefoucauld, *Maksymy i myśli moralne*, na podstawie ostatnich wydań spolszczył J.J. Finkelhaus, Warszawa 1880, s. 6.

<sup>8</sup> Tamże, s. 6.

<sup>9</sup> J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 31.

ra. Ostatecznie jednak interpretacja obecności tego intertekstu wcale nie będzie taka oczywista, w dynamicznym intertekstualnym dialogu może się ona zmieniać, do czego powrócę w dalszej części artykułu.

### Antagonizmy. Mickiewicz

Podczas pierwszego spotkania Oskar spostrzega w koszu Klary książkę. W pierwszym momencie wzięcie jej do ręki to jedynie pretekst do przedłużenia spotkania i poznania nieznanego. W planie intertekstualnych pojedynków Rochefoucauld trafia na swojego oponenta w osobie Mickiewicza. Bohater czyta na głos fragment *Inwokacji* zaznaczony przez Klarę ołówkiem. Piękna deklamacja kilku wersów robi kolosalne wrażenie na bohaterce. Całkiem inaczej reaguje książę, który na moment zawiesza lekturę, żeby pomyśleć: „Jednak daleko znalazłem się od Rochefoucaulda... w stronie zupełnie przeciwnej...” (184–185). Zaznaczony fragment *Inwokacji* to opis piękna oczyszczonej przyrody<sup>10</sup>. W rozmowie z mężczyzną Klara – przed którą Oskar zataił swoją tożsamość, przedstawiając się jako Juliusz Przyjemski – mówiąc o księciu, wspomina, że gdyby posiadała taki majątek, byłaby jak Matka Paryska, pomagająca potrzebującym. Z jednej strony jest to element motywu „uanielania” Klary, z drugiej gra z intertekstem – W *Inwokacji* Matka Ostrobramska to muza i wybawicielka, Klara ma odegrać podobną rolę. Matka Ostrobramska została zastąpiona innym wizerunkiem akcentującym przede wszystkim altruistyczny charakter bohaterki. Pożyczona od Klary książka staje się pretekstem do następnego spotkania. Na drugi dzień na długo przed oznaczoną godziną Oskar obserwuje dom Wygryczów. Czekając, spogląda na trzymaną książkę: „Nie był to Rochefoucauld, ale ta stara książka w podartej oprawie, którą wczoraj pożyczył od swojej nowej znajomej” (195), czytamy. Mickiewicz pokrzyżował wcześniejsze plany księcia związane z lekturą *Maksym...* w zacisznym ogrodzie. Ponownie bohater czyta kolejny zakreślony przez Klarę fragment:

Słońce już zgasło, wieczór był ciepły i cichy,  
Okrąg niebios gdzieniegdzie chmurkami zasłany,  
U góry błękitnawy, na zachód różany... (195)

Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku Oskar czyta nie tyle utwór, co poznaje Klarę – to, jakie fragmenty wybrała, jest źródłem wiedzy o jej upodobaniach. Jednak za drugim razem odczytany ustęp nie tylko staje się elementem pośredniej charakterystyki Klary. Tym razem, jako lektura

<sup>10</sup> Nie jest to cała *Inwokacja*, lecz fragment opisujący piękno nadniemeńskiej przyrody (s. 184–185).

dzieciństwa Oskara, wywołuje wspomnienia i postanowienie: „dziś jeszcze nie oddam jej tej książki i przeczytam ją od początku do końca” (195), myśli bohater, ale dopiero wieczorem będzie okazja do spotkania. Oskar dziękuje za książkę, zapowiadając, że jeszcze kilka dni ją przetrzyma – wcześniej była jedynie pretekstem, teraz celem. Mówi: „Wspaniały poemat! Znałem go, ale z daleka. Wdzięczny jestem pani za to, że zawiązałem z nim znajomość bliższą” (204). Te słowa są dwuznaczne. Z jednej strony stwierdzenie „znałem go, ale z daleka” odnosi się do dystansu czasowego, z drugiej zaś – Oskar przekracza granice światów, granicę różnic społecznych wartości etc. Za sprawą Klary Wygryczówny Oskar wkracza do Mickiewiczowskiej „pieśni”.

Domek Wygryczów, urocza „ruderka”, wydaje się dalekim krewnym dworku z *Pana Tadeusza*<sup>11</sup> (który sąsiadował z zamkiem Horeszków – tu mamy pałac Oskara). W tym miejscu znajduje Oskar nie tylko poemat *W Szwajcarii*, ale przede wszystkim wartości, które ciągle podawał w wątpliwość. *Maksymy...* patronujące myśleniu księcia prezentują niezbywalny egoizm jednostki i podważają tym samym wszelkie myślenie wspólnotowe, działanie dla dobra innych, i – co ważne w kontekście schematu romansowego – prawdziwą bezinteresowną miłość. Zantagonizowanej przestrzeni intertekstualnej (Roche-foucauld i Mickiewicz) odpowiadają antagonizmy w świecie przedstawionym, co nawiązuje do *Pana Tadeusza*, zbudowanego na agonistycznych schematach nawiązujących do oralnej tradycji eposu. Ze względu na romansową konieczność zachowania spójności postaci anielskiej Klary, bohaterka nie może wygłaszać ostrych sądów, jak czyni to jej ojciec, działa jedynie pośrednio. Spór i bezpośrednio wyrażona różnica postaw widoczna jest w dyskusji starego Wygrycza i Oskara. Ojciec Klary prezentuje stanowisko wspólnotowe – jednostka żyje dla zbiorowości, Oskar zaś indywidualistyczne i cyniczne – jednostka to „istota marna, samolubna, zmienna w tym znaczeniu, że przelatuje po różnych odmianach złego, jak motyl po kwiatach...” (225), stwierdza, ponownie wygłaszając sądy w duchu i w kształcie przypominającym jedną z maksym francuskiego pisarza. Ojciec Klary w prostych słowach, właśnie od egzystencjalnej wspólnoty wychodząc, stwierdza, że wszyscy ludzie są równi: „Wszystkich jeden Bóg stwarza i jedna ziemia nosi... wszyscy grzeszą, cierpią i muszą umierać, a to jest wielka jednostajność” (226), zarzuca nieobecnemu księciu, że nie pamięta o tej równości i nie działa na rzecz wspólnoty: „Albo człowiek słuca prawa boskiego, służy bliźnim swoim i każdej sprawie dobrej, albo nie czyni tego” (227). Orzeszkowa czyni Wygrycza tłem dla Klary mówiącej:

<sup>11</sup> Zaprezentowany we wstępie utworu opis domku Wygryczów odpowiada wprowadzeniu w przestrzeń dworku w cytowanej *Inwokacji*.

Mnie się zdaje, że ludzie tak możni i tak urodzeni, jak książę, żyjąc zupełnie inaczej, niż my wszyscy, muszą... muszą nabywać innych wyobrażeń, potrzeb, przyzwyczajzeń, tak, że później to, o czym my wiemy dobrze, dla nich jest niewiadomym, co dla nas jest obowiązkiem, im wydaje się niepotrzebnym, albo zanadto trudnym. Może książę jest bardzo dobrym, tylko nie umie żyć tak, jak my wyobrażamy sobie, że żyć powinien... (226)

Dziewczyna biorąc w obronę księcia, zyskuje w oczach swojego adoratora. Jednak nie jest to prosty, romansowy zabieg. Ma on znaczenie podwójne – Klara nie wygłasza swego przekonania w naiwny sposób. W sposób wyrozumiały – owszem, ale świadomy różnic społecznych. Wygrycz mówi o „przyrodzonej” (metafizycznie usankcjonowanej) wspólnoty, Klara o społecznej różności. Republikanizm eschatologiczny zderza się z psychologiczno-społeczną obserwacją – inne wychowanie tworzy innego człowieka. Widać niewątpliwie odautorską aprobatę dla pozytywistycznych postulatów stawianych przeciwko dekadencej postawie Oskara, ale pozytywistyczne ideały zostały włożone w usta zgorzkniałego, schorowanego człowieka, ostro formułującego sądy prezentujące czarno-biały świat, co osłabia ich wyraz. Klara wydaje się punktem łączącym te dwie sfery, muzą i wybawicielką.

Nie inaczej konstruowana jest w utworze przestrzeń. Usadowiona na granicy swego ogródka i przypałacowego ogrodu Klara znajduje się w nieokreślonym „pomiędzy”. Przyległość tych tak dwóch różnych przestrzeni wydaje się pewną aberracją, zakłóceniem porządku społecznego, w planie fabuły ten przypadek umożliwia bohaterom spotkanie, zderza świat bohatera i bohaterki<sup>12</sup>. Dom Klary – urocza ruderka, skromny ogródek, altanka z bzu koralowego są przestrzenią swojską, zaś odległy pałac – obcą. Obcą nie tylko bohaterce, ale też sprawiającą wrażenie elementu niepasującego do małomiasteczkowej rzeczywistości jako przestrzeń bezużyteczna – niezamieszkała, niepowiązana ze swoim otoczeniem; ogromnie ona w oczach Klary do magicznych rozmiarów, niedosiężna, dla Oskara – niewystarczająca, chwilowa przystań. Znajdziemy tu dialog z romantycznym sztafżem, ale też romansowym schematem. Tajemniczy pałac, górujący nad okolicą, romantyczno-sentymentalna uboga „altanka”, a w niej szyjąca Klara, podglądana niczym Zosia przez Hrabiego. Jest to aluzja do *Pana Tadeusza*, ale też nawiązanie do voyerystycznego pierwiastka obecnego w poemacie Słowackiego. Klara zakorzeniona w swojej z trudem wywalczonej oazie (natura, odizolowanie), w wartościach, w jakich wychował ją ojciec, ale też (być może przede wszyst-

<sup>12</sup> O stratyfikacji przestrzennej i mechanizmach antagonizowania przestrzeni w powieściach *Dwa bieguny* i *Ad astra* pisała Krystyna Kłosińska (*Zepsuty romans („Dwa bieguny” i „Ad astra” w świecie powieści o „wieku nerwowym”*), w: *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 43).

kim) matka, w świecie literatury dostarczanej przez skromną biblioteczkę matki (Mickiewicz, Słowacki) zderza się z bezdomnym<sup>13</sup> Oskarem, kosmopolitycznym podróżnikiem bez korzeni. Zatem rozbudowany antagonizm, za-sygnalizowany jako starcie perspektyw widzenia świata *Pana Tadeusza* i *Maksym*, to wybór między wspólnotą a jednostką.

Nie można jednak sprowadzić Mickiewicza jedynie do roli patrona ducha wspólnotowego patriotyzmu<sup>14</sup>. Wygryczówna nieintencjonalnie „nawraca” zbłąkanego<sup>15</sup>, ale Rochefoucauld poczynił już spustoszenia. Romantyczny kontekst, w którym zanurzona jest Klara, jeśli chodzi o konkretne tytuły – wydaje się skromny: *Pan Tadeusz* i *W Szwajcarii*. To zestawienie prezentuje wewnętrzną dialektykę romantyzmu, a także upodobania Orzeszkowej. Twórczość autora *Dziadów* Orzeszkowa z jednej strony ceniła ze względów warsztatowych (epicka plastyczność) i – przede wszystkim – ideowych jako „fundament kultury polskiej”<sup>16</sup>. Niewątpliwie sama obecność *Pana Tadeusza*, książki jako rekwizytu, jest elementem pośredniej charakterystyki Klary, tego, jakie wartości wynosi z domu, ale obok wspólnotowego aspektu kulturowego pojawia się coś jeszcze – istotne jest, jakie fragmenty dzieła Mickiewicza pojawiły się w utworze. Jak już zostało powiedziane, nie są to przypadkowe cytaty. Oskar czyta trzy pierwsze (zaczerpnięte z *Inwokacji*) w obecności Klary, kolejny pod jej nieobecność. Wszystkie fragmenty, zaznaczone przez Klarę jako ulubione, stanowią opisy nadniemeńskiej przyrody. Na bok został odsunięty nie tylko wprost wyrażany patriotyzm, ale także chociażby epicki rozmach *Pana Tadeusza*, humor i portrety postaci. Zatem estetyczna wrażliwość dziewczyny na piękno staje się wabikiem, przykuwa uwagę Oskara, zauroczonego już powierzchownością dziewczyny – wcześniej on sam został przedstawiony jako ten, który ulega urokom przypałacowego ogrodu. Wybór

<sup>13</sup> Tamże, s. 45.

<sup>14</sup> W całym planie intertekstualnych przemieszczeń sensów Mickiewiczowski kontekst nie pozwala się sprowadzić jedynie do funkcji porównywania Klary do Zosi i „przypominania o wspólnocie” (A. Narolska, dz. cyt., s. 89); redukcja tego motywu jest dość częsta w opracowaniach utworu.

<sup>15</sup> Jest to rola, jaką Orzeszkowa przypisuje kobietom w swoim emancypacyjnym projekcie – kobieta jako przewodniczka mężczyzny w sferze moralności (por. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; A. Górnicka-Boratyńska, *Marta i Maria – kwestia kobieca w twórczości Elizy Orzeszkowej*, w: tejsze, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001, s. 60–63).

<sup>16</sup> I. Sikora, A. Narolska, „*Utajony romantyzm*”. *Eliza Orzeszkowa a tradycja romantyczna*, Zielona Góra 2016, s. 44 (rozdz. poświęcony Mickiewiczowi: s. 31–44). W monografii relacja ta została przedstawiona przede wszystkim na podstawie publicystyki i listów Orzeszkowej.



opisów przyrody najprawdopodobniej był też podyktowany koniecznością ominięcia cenzury, ale aluzja literacka wystarczy, żeby w *Pieśni przerwanej* pojawiło się zderzenie polskości, swojskości pozytywistycznego patriotyzmu świata i kosmopolitycznej bezdomności, które to zderzenie tak bardzo widoczne było w rozmowie Wygrycza z księciem. Jednak nie możemy ostatecznie rozstrzygnąć, czym wybór fragmentów został podyktowany. Zinterpretować możemy sens zacytowania tych, które znajdujemy w utworze Orzeszkowej. Zaznaczone przez Klarę fragmenty łączy jednak nastrój nostalgii i biernej kontemplacji marzenia o przeszłości. Podkreśla to niezwykle wrażliwość bohaterki na piękno, nastrój, melodię słowa oraz – w jakimś stopniu – jej melancholiczną predyspozycję<sup>17</sup>.

W Mickiewiczowskiej idylli kryje się więc pierwiastek elegijnego, melancholicznego nastroju, zatem ten intertekst funkcjonuje w utworze w złożony sposób, nie jest prostym wsparciem dla postawy pozytywistycznego patriotyzmu. Być może miało to wymiar intencjonalny, bardziej jednak prawdopodobne, że ma to charakter pisarskiego *clinamenu*, na skutek którego elegijny pierwiastek prowadzi z jednej strony do ukazania innego oblicza poematu Mickiewicza, z drugiej zaś – stanowi autoteliczną zapowiedź zniszczenia idylli. Pieśń zostaje jednak przerywana, gdy Klara w pałacowym ogrodzie zamienia się w romantyczną heroinę, gdy na scenę wkracza Słowacki. Altruistyczny, prospołeczny wymiar światopoglądu Klary zostaje zderzony z jej egzystencjalnym przeżyciem, emocjami, które oddzielają *ego* od społecznego wymiaru. I jest to prawdziwie piękna katastrofa.

### „Sen złoty”. Harmonia – Słowacki

W domu Klary księżę usłyszy krytykę swojej klasy, dostanie trudną lekcję na temat społecznej solidarności od jej ojca – od niej zaś otrzyma wsparcie i kolejną książkę. Z domu Wygryczów wychodzi zatem z dwoma poematami. Pierwszym jest opowieść o małżeństwie Wygryczów, którą Oskar komentuje słowami „więc są na ziemi poematy takich związków i takich wspomnień”

<sup>17</sup> Aneta Mazur pisze o Klarze i Oskarze: „trudno oprzeć się wrażeniu, że oto spotyka się dwoje dzieci Saturna, w pewien sposób wyjątkowych i tkniętych skazą melancholii romantycznej, subtelnej i poetyckiej” (A. Mazur, dz. cyt., s. 149). Zgadza się, że obecny jest w charakterystyce bohaterki rys melancholii. Jednak Klarę wyróżnia przede wszystkim energiczność, praktyczność, miłość do bliskich, pracowitość, umiejętność radowania się małymi rzeczami. Te cechy i predyspozycje znajdują się na przeciwnym biegunie „spleenowej niemocy” księcia. Właśnie ta biegunowa różnica stanowi część czaru, jaki rzuca Klara na Oskara. Ale niewątpliwie konieczny był pomost – jest nim niezwykle wrażliwość Klary, siła emocji, które jednak potrafi powściągnąć z myślą o bliskich.

(228), drugim – poemat *W Szwajcarii*, o którym gość mówi: „Poemat znam; zdaje mi się, że znam... ale może nie, może i nie!” (230).

Poemat Słowackiego w *Pieśni przerwanej* stał się książką prawdziwie „zbójcejką”, narzędziem uwodzenia. Warto zauważyć, że kilka lat później intertekstualny dialog z wzorcem romansu z poematu Słowackiego pojawi się w powieści *Ad astra*, a Orzeszkowa i Garbowski również z upodobaniem powracają do tego literackiego kontekstu, tworząc epizod romansu Henryki i Tadeusza Rodowskiego<sup>18</sup>. Orzeszkowa ceniła Słowackiego jako poetę lirycznego, operującego uwodzącą czytelnika wyobraźnią<sup>19</sup>. Klara została uwiedziona. Ale sam poemat potrzebował oprawy i deklamatora. Przestrzeń przypałacowego ogrodu stała się małomiasteczkowym odbiciem Szwajcarii i w połączeniu z przeżywanymi emocjami i bliskością mężczyzny stworzyła miłosną sieć. To już nie jest bezpieczny ogródek Klary, ogród księcia w towarzystwie słów poematu ogromnieje do sceny miłości. Aleje, cisza, bujna zieleń i wręczone w niezręcznej sytuacji (lub wręcz przeciwnie<sup>20</sup>) kwiaty zerwane na rozkaz jej adoratora budują romantyczne (a raczej romansowe<sup>21</sup>) rekwizytorium. Klarę odurzają wrażenia, widoki, przestrzeń, zapachy

<sup>18</sup> „Pisanie” Słowackim w „eklodze w Giessbach” zostało szczegółowo opisane w monografii Irenusza Sikory i Anety Narolskiej (dz. cyt., s. 131–143).

<sup>19</sup> Por. tamże, s. 46. Autorzy monografii odnoszą się do rozprawy Orzeszkowej o Krasieńskim z 1901 roku. Rekonstruuje sądy Orzeszkowej o trójce romantyków, wskazując poemat *W Szwajcarii* jako szczególnie jej bliski (tamże, s. 47 i 54). Autorzy w sposób przekonujący opisują czytanie twórczości Słowackiego przez Orzeszkową przez pryzmat klasyfikacji stylów odbioru Michała Głowińskiego i piszą: „Wydaje się, że eksponując takie kategorie jak liryzm, kolorystyka obrazów poetyckich, wyobraźnia, patos, tragizm – najczęściej skłaniała się ku modelowi lektury estetyzującej (autotelicznej), w której dzieła Słowackiego stawały się niezwykłą emanacją poetyckiego piękna (>rzeczą wyobraźni<)” (tamże, s. 48).

<sup>20</sup> Orzeszkowa sprawnie korzysta ze schematu romansu, rekwizytów, utartych motywów. Krótka historia Klary i Oskara została stworzona z drobiazgów, szybkich spojrzeń, zbiegów okoliczności, nieodpowiedzeń, niezaplanowanych w świecie przedstawionym gestów, ale jednocześnie narracyjnie starannie wyreżyserowanych. Tak jest też i w tym przypadku. Klarze spada z kolan czepeczek i koronki, Oskar trzymający świeżo zerwane kwiaty klęka przed Klarą, jedną ręką podając robótkę, drugą – kwiaty i w tej pozycji przez chwilę patrzy jej w oczy. Prawie natychmiast podnosi się, ale wszystkie doznania zlewają się w wyobraźni, emocjach Klary „w jedno wrażenie wstrząsające” (241), stają się preludium koncertu deklamatorskiego, czyli czytania poematu *W Szwajcarii*.

<sup>21</sup> To rozróżnienie jest ważne. Jak pisała Marta Piwińska: „Orzeszkowa romantyczny mit pojmowała, nienawidziła jego degradacji do roli romansowego stręczycielstwa i sfalszowania w kształt maski całkiem odmiennych pragnień” (M. Pi-

i dźwięki, księcia odurza jej wrażliwość, jej przeżycie. Bohaterka *W Szwajcarii* zlewała się nieomalże z przyrodą, była romantyczną Panią Ogrodu<sup>22</sup>, bohater widział otoczenie przez jej pryzmat – ona była centrum jego zmysłów, jego spojrzenia. W *Pieśni przerwanej* również wrażenie zmysłowe mężczyzny jest przede wszystkim wzrokocentryczne, do tej kwestii jeszcze powrócę. Bohaterów *W Szwajcarii* do pocałunku doprowadza wspólna lektura, źródło fizycznej i emocjonalnej bliskości:

I chciała nas już miłość ująć zdradą –  
 Było to rankiem – pomnę – pod kaskadą –  
 Byliśmy niczym nie strwożeni – sami –  
 Czytając książkę pełną łez, ze łzami.  
 Wtem duch jakiś mi podszepnął do ucha,  
 Ażebym na nią z książki spojrział okiem. [...]  
 Że nie wiem dotąd, jak się wszystko stało;  
 Alem ją w usta różane całowałam<sup>23</sup>

Bohaterów utworu Orzeszkowej zbliżył akt wspólnej lektury poematu Słowackiego, „książki pełnej łez”, współtworzącej erotyczny charakter sytuacji narracyjnej, którą Orzeszkowa buduje tak, że zlewa się ona w harmonicznym współbrzmieniu z przywoływanymi fragmentami poematu. Zapada zmierzchu. Na tle wyciszzonego, ciemniejącego krajobrazu słychać słowa poematu taki właśnie krajobraz opisujące. Cały fragment zbudowany jest dość schematycznie – cytowanemu fragmentowi poematu odpowiada fragment narracji przedstawiający czy to Klarę, czy otoczenie. Przywołany w *Pieśni przerwanej* fragment z poematu opisujący ciszę przed wschodem księżyca:

Jest chwila, gdy się ma księżyc pokazać,  
 Kiedy się wszystkie słowiki uciszą,  
 I wszystkie liście bez szelestu wiszą,  
 I ciszej źródła po murawach dyszą... (242)

zostaje wpleciony w świat i narrację *Pieśni przerwanej*: „Liście bez szelestu padały z drzew to tu, to ówdzie; aleja dyszała spokojem i zaczynała nabierać zmierzchu” (242). Analogiczna pora dnia, cisza i powtórzenie zwraca-

wińska, *Erotyka w powieściach Elizy Orzeszkowej*, w: *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 313).

<sup>22</sup> O Pani Ogrodu w romantycznych ogrodach – por. R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978). O zlewaniu się bohaterki *W Szwajcarii* z naturą – zob. J. Tretiak, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji*, t. I, Kraków 1904.

<sup>23</sup> J. Słowacki, *W Szwajcarii*, w: tegoż, *Poematy*, t. 1, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. 609.

jącego uwagę słowa „dyszeć” spajają oba utwory. Ostatni przywołany cytat z poematu poprzedzony jest po prostu jego streszczeniem: „Minuty płynęły; poemat zbliżał się do końca. Kochanka uwiedziona „»zniknęła jak sen jaki złoty«; kochanek, który wierzył, że »z tęczy wyszła«, żalił się na jej utratę” (242). Wróćmy jednak do początku sceny czytania.

Pierwsze wersy *W Szwajcarii* cytowane przez Orzeszkową mają ton elegijny, początek poematu to jednocześnie zakończenie opowiadanej historii – „Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty” (241) – i są one splecione ze światem przedstawionym *Pieśni przerwanej*. Pojedyncze żółte i „rumiane” liście opadają z drzew, światło zachodzącego słońca tworzy „złote kółka na ciemnej ziemi, coraz mniejsze i mniej liczne” (241), światło i złoto gra też w oczach Klary, która słucha z: „żrenicami nalany mi iskrzącym się złotem” (241). Dzieje się „sen złoty”, ale jednocześnie się kończy. W jakimś sensie *W Szwajcarii* staje się intertekstualnym fatum – Klara musiała zniknąć „jak sen jaki złoty”, ale krucha chwila trwa. „Wonnej jak kadzidło mirry” (241) bohaterce poematu towarzyszy upajający zapach kwiatów podarowanych Klarze. Nie bez powodu używa Orzeszkowa słów „napowietrzny trunek zapachów” (241), nawiązując z jednej strony do niezwykle sensualnej wrażliwości Słowackiego, z drugiej wskazując na to, że zmysłowe przeżycie Klary jest tak silne, że wręcz uniemożliwia jakąkolwiek zdroworozsądkową reakcję. Wprost nie mogła napisać Orzeszkowa o tym, że Klara „płonęła wonna jak kadzidło mirry”. Po pierwsze, byłoby to nazbyt otwarcie erotyczne. Po drugie, ten fragment stanowi przede wszystkim opis Klary i jej przeżyć, to ją upajają zapachy – mężczyzna jest głosem, a uwaga czytelnika kierować ma się przede wszystkim na bohaterkę. Podobnie jak w poemacie Słowackiego, obecny jest tu element voeyrystyczny. Bohaterka Orzeszkowej, tak jak Pani Ogrodu, jest obiektem widzianym przez mężczyznę, czytelnik patrzy z tej właśnie perspektywy. Nagromadzenie wrażeń ma uwodzicielską moc i Klarę „podglądamy” w trakcie intymnego przeżycia. W całym fragmencie opisującym lekturę tylko raz dowiadujemy się o przeżyciach Oskara, czytamy „z drugiej strony głos piękny i wzruszony czyta”. Ten głos należy do moderatora sytuacji. Poemat, zmysłowe wrażenia w połączeniu z deklamacją tworzą przeżycie Klary, które jest wielozmysłowe i wszechogarniające. Mężczyzna tylko patrzy<sup>24</sup>. To nie pierwszy raz, gdy Orzeszkowa w ten właśnie sposób przedstawia erotyczne przeżycie. Kobieta jest pełna, wielozmysłowa, opisana z perspektywy bohaterki; męskie płynie z patrzenia na bohaterkę, narracja nie koncentruje się na jego innych zmysłowych doznaniach, bohater w tej sytuacji jest postrze-

<sup>24</sup> „To ona jest zakochana. Narrator obserwuje i podziwia”, pisała Marta Piwińska o bohaterach poematu Słowackiego (M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984, s. 592).

gany z pewnym dystansem. Sama Klara jest bierna, odpowiada to interpretacji Orzeszkowej postaci bezimiennej bohaterki *W Szwajcarii*, która zostaje nazwana „kochanką uwiedzioną” (242). Nie zgadza się to jednak z literalnym sensem utworu Słowackiego. Pani Ogrodu pierwsza wyznaje miłość, inicjuje fizyczne zbliżenie<sup>25</sup>. Ta odautorska interpretacja definiuje *W Szwajcarii* jako intertekst najmniej jednoznaczny. Nie tylko piękna deklamacja utworu ma „zdeprawować” bohaterkę, ale też sama treść – opowieść o uwiedzionej dziewczynie, o erotyce wyrastającej z wyobraźni Słowackiego. A przecież w punkcie wyjścia skromna biblioteczka Klary wydawała się mieć inne przeznaczenie. Miała kosmopolitycznego Przyjemskiego zwrócić ku rodzimej literaturze. Bohater mówi: „Jakim ja wdzięczny pani za poznajamianie mię z takimi rzeczami! Większą część życia spędziłem za granicą, w towarzystwie literatur zagranicznych. Jednak i ta jest wspaniałą!... Ja się wiele nauczyłem od pani...” (244).

To drugi już moment, kiedy książkę podkreśla, że czegoś się uczy, że zawdzięcza Klarze coś wartościowego. Za każdym razem jest to książka, niezrównany poemat (i, oczywiście, polski). Rzecz jasna dzieje się tak między innymi, gdyż nie może wprost mówić o swoich uczuciach, jednak *Pieśń przerwana* to wielki hołd oddany literaturze, mocy literackiego dzieła (nawet jeśli zarysowany ostrzem ironii)<sup>26</sup>. Orzeszkowa wydaje się polemizować w swoim utworze ze Słowackim, ale jednocześnie tworząc łańcuch splatający stylistykę narracji z dykcją *W Szwajcarii* daje wyraz swemu podziwowi dla warsztatu i uroku dzieła romantyka. Tworząc swoją idyllę, modyfikuje, bawi się romantyczną (i nie tylko) konwencją, dokonuje twórczego przesunięcia interpretacyjnego, bo nie tylko konkretne utwory stanowią tu materiał twórczy, szerzej to, między innymi, motyw kobiety-anioła, miłości romantycznej, połączenia dusz<sup>27</sup>. Orzeszkowa ceniła bardzo studium Antoniego Małeckiego,

<sup>25</sup> Również w powieści *Ad astra*, „dialogującej” z poematem Słowackiego, Henryka różni się od Pani Ogrodu biernością. Zob. I. Sikora, A. Narolska, dz. cyt., s. 136.

<sup>26</sup> Jarosław Ławski, reinterpetował Marię Orzeszkowej, pokazując wagę gry z archetekstami, intertekstami, stwierdzając, że „Orzeszkowa świadomie pokazała – inkrustując dziełko taką ilością intertekstów i całą masą metaokreśleń z dziedziny literatury – SZTUCZNOŚĆ wszystkiego, co zapisuje jako powieść [...]. Autometatekstowość, nawarstwienia się literackich i z literatury czerpanych określników życia wyprowadza słowo poza horyzont literatury, odsyła do samego życia i... z tej perspektywy każe zobaczyć raz jeszcze słowo i literaturę jako zgodne z życiem, prawdziwe w swym nieprawdopodobieństwie” (J. Ławski, *Sekrety „Marii”. O „najgorszej” powieści Elizy Orzeszkowej*, w: *Sekrety Orzeszkowej*, s. 211).

<sup>27</sup> Ale też ironii romantycznej. Wspominam o tym tylko na marginesie, ale jest to temat wart interpretatorskiej uwagi. Postać Oskara, niektóre elementy miłosnej historii wydają się dialogiem z jeszcze innym dziełem literackim – z *Bez*

który o *W Szwajcarii* pisał z wielkim entuzjazmem: „z niezrównanym wdziękiem wykonana sielanka”<sup>28</sup>. Małecki czytał poemat kluczem biograficznym, pisząc, iż źródło romansu było prawdziwe, zaś „środek dramatu był już dośnuty z wyobraźni”<sup>29</sup>. Według autora to połączenie prawdy i zmyślenia poddyktowało zakończenie sielanki, które nie mogło być inne. Tym tropem idzie też Orzeszkowa – jej pieśń miała również być wspaniałą sielanką nieuchronnie zmierzającą do gwałtownego przerwania. Dialog dwojga bohaterów może tu posłużyć za przewrotny komentarz tego pomieszania prawdy i fantazji, realności i wyobraźni przełożony na kategorie literackie:

– Dwom panom służyć nie można. Pani chciała służyć zarazem poezji i prozie; proza się nie udała...

Zastanowiła się chwilę.

– Kiedy ja o tym inaczej myślę. Mnie się zdaje, że w każdym zajęciu, nawet najprozaiczniejszym, może być poezja. To zależy od zamiarów, z którymi robimy... (245)

„Elegijność, sielankowość, wrażliwość, tkliwość etc. etc. nie są żadnymi dobrodziejstwami natury”<sup>30</sup> – pisała Orzeszkowa, dodając, że jej natura jest aż nazbyt mocno wyposażona w takie skłonności. W jakiejś mierze intertekstualny dialog w *Pieśni przerwanej* jest wyrazem tej autorskiej skłonności i jej jednoczesnego potępienia. Pokusa uroku idylli, czy Mickiewiczowskiej, czy Słowackiego, zderzona jest z perspektywą Rochefoucaulda, która w całym intertekstualnym dialogu staje się jej uzupełnieniem, przeciw wagą.

Zanim lektura poematu zostanie skończona, następuje scena nawiązująca do cytowanego powyżej fragmentu poematu, Oskar przerywa tknięty tym samym impulsem, co narrator-bohater *W Szwajcarii*: „Ażebym na nią z książki spojrział okiem”. Jednakże to świat konwenansu, to proza, nie zaś świat poetyckiej romantycznej wyobraźni. Do pocałunku nie dochodzi. Klara wzdryga się, gdy mężczyzna próbuje objąć ją ramieniem, zawstydzona usuwa się, chce wrócić do domu. Jednak to nie jej gest przerywa ostatecz-

*dogmatu* Henryka Sienkiewicza. Ewa Owczarz pokazując, że wymieniony utwór tworzy ironiczną dylogię z *Rodziną Połanieckich*, pisze: „Na styku obu powieści rodzi się ten rodzaj gry literackiej, który można chyba uznać za pewną odmianę ironii romantycznej” (E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Szturmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009, s. 252). W przypadku *Pieśni przerwanej* ironia nie tylko powiązana jest z postacią księcia Oskara, wpisana jest w rozwiązanie fabuły, lecz wyłania się także na styku zetknięć, zderzeń, zgrzytów intertekstów.

<sup>28</sup> A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901, s. 182.

<sup>29</sup> Tamże, s. 184.

<sup>30</sup> E. Orzeszkowa, *O sobie...*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 51.

nie sielankę, lecz wtargnięcie kolejnego intertekstu, porzucenie poematu Słowackiego na rzecz utworu niemieckiego poety.

### „Zgrzytnięcie zębami”. Dysonans – Heine

Zagniewany Oskar, po nieudanej próbie objęcia Klary, przypomina sobie wiersz Heinego. To zgrzyt, dosłowny, aluzyjny, ironiczny. Również Oskar przybiera na powrót maskę ironisty, która nieustannie zwycięża z chwilowymi romantycznymi uniesieniami. Romantyczną niedosłowność „pieśni anielskiej”, jak nazywa *W Szwajcarii*, chce zamienić w konkret romansu. Zapowiada więc, że zacytuje coś, co brzmi na tle czytanego poematu jak „zgrzytnięcie zębami” (243). Jednak nie deklamuje natychmiast. Co charakterystyczne, podobnie jak gdy po raz pierwszy cytował fragment z Heinego, przepytował Klarę, czy wie, kim jest ten autor, tak i teraz rozlegle opowiada o znalezionym w pokoju przyjaciela tomiku pieśni miłosnych Heinego w polskim tłumaczeniu. Do tej pory znał tylko oryginał, ale tłumaczenie przypadło mu do gustu do tego stopnia, że niektóre wiersze zapadły mu w pamięć. Deklamuje fragment z Heinego:

Oboje czcili się bardzo,  
Miłości wyznać nie śmieli,  
Patrzyli na się z ukosa,  
Chociaż miłością płonęli.

A gdy się wreszcie rozstali  
W najgrubszej serca żałobie,  
Pomarli od siebie z dala,  
Nie wiedzą nawet o sobie... (244)

Wykładając interpretację utworu Klarze (warto zwrócić uwagę na fakt, że Klara odbiera literaturę emocjonalnie i zmysłowo, wrażliwa na moc „słów rytmicznych, pieszczących słuch i serce” (213), zaś Oskar – intelektualnie, wygłasza sądy estetyczne, krytyczne oraz uwagi na temat światopoglądu obecnego w dziele etc.), przedstawia jednocześnie swoją koncepcję miłości. Zgrzyt i dysonans to miłość wzniosła i zmysły. Jedno i drugie wyklucza się nawzajem. Nie jest jednak tak, że zawiedzione pożądanie każe bohaterowi bronić zmysłów. Podsumowanie jest pełne goryczy: „Nic na świecie nie jest prostym i łatwym, tylko wszystko skomplikowanym i trudnym”. Ostatecznie jednak utwór niemieckiego poety zostaje przywołany w funkcji aluzji, dość oczywistej z perspektywy odbiorcy, niekoniecznie zaś Klary. Nie jest jednak tylko aluzją, którą ma rozszyfrować Klara. Oskar rozmawia za pomocą tych kontekstów literackich sam ze sobą – sygnalizuje nierozwiązywalny w swoich oczach konflikt szacunku i miłości (powiązanej z pożąda-

niem), zmysłowości i duchowości. Powtarza tym samym klęskę romansu z poematu Słowackiego – to klęska miłości romantycznej, którą zmysły skazują na unicestwienie<sup>31</sup>. Zatem obecność Heinego nie jest bynajmniej zgrzytem między polską literaturą a kosmopolitycznym kontekstem romantycznym.

Jak już wspomniałam, Heine pojawia się w *Pieśni przerwanej* dwukrotnie. Pierwsze przywołanie to cytat, wypowiedziany drugiego dnia akcji, wieczorem, w ogrodzie. Oskar cytuje fragment pieśni niemieckiego poety:

..Ty jesteś jak kwiat  
Piękną, czystą powiewną:  
Gdy patrzę na cię, ma pierś  
Boleścią ściska się rzewną...  
I rad bym wznieść dłoń  
Do nieba z modlitwą śpiewną:  
Oby zachował cię Bóg  
Tak piękną, czystą powiewną! (212)

Konwencja romansu wymusza strategię retardacyjną<sup>32</sup>. Wprost sformułowane wyznanie jest niemożliwe ze względu na schemat narracyjny, w planie fabuły zaś spłoszyłyby adresatkę. „Wyręczenie się” słowami poety pozostawia sytuację na granicy akceptowalności z perspektywy konwenansu. Porównanie do kwiatu mogłoby wydawać się już dość zużyтым orężem w miłosnych zawodach<sup>33</sup>, jednakże jeśli mogłoby być tak na salonach, na których swoją szermierkę uwodziciela ćwiczył Oskar, dla Klary jest to prawdziwie romantyczne przeżycie: muzyka, ogród, spadające gwiazdy i „aksamitny, pełen pieśzcoty” (212) głos mężczyzny, potem koncert na wiolonczelę i fortepian „czarem upajającym ogarniały dziewczynę opartą o sztachety i twarz kryjącą w dłoniach” (212). Ten nadmiar wydaje się nieprawdopodobny. Z jednej strony, wynika to ze zderzenia realistycznej i romantycznej poetyki, z dru-

<sup>31</sup> Wypada zgodzić się z Martą Piwińską (dz. cyt., s. 591), która podkreślała, że *W Szwajcarii* nie jest poematem o miłości romantycznej, lecz – jako wyraz romantycznego pesymizmu – o „ulotności i nietrwałości zmysłowego piękna, które zachwyca, kusi i znika”.

<sup>32</sup> Zob. K. Kłosińska, dz. cyt., s. 52.

<sup>33</sup> Kwiaty w *Pieśni przerwanej* są wszechobecne. Najczęściej tworzą anonimowy gąszcz, ale są też indywidualnie wymieniane, te najzwyklejsze: rezedy, lewkonia, fasola (wokół domu i pojedynczy kwiatek we włosach Klary), czy bukiet kwiatów z przypałacowego ogrodu, spośród których werbeny zwracają szczególną uwagę Wygrycza: „Formalnie pieścił się z nimi, wachał je, gładził dłonią. Szczególnie zachwycały go werbeny. »Jak gwiazdki!« – mówił z uśmiechem, który, na tę chwilę, cały kwas swój utracił”. O florystycznym upodobaniu Orzeszkowej – zob. A. Bannot, *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Bielsko Biała 2011.



giej – z chęci uwiedzenia czytelniczki<sup>34</sup>. Zarówno we fragmencie dotyczącym czytania poematu Słowackiego, jak i w ogródku, w trakcie słuchania muzyki i obserwacji spadających gwiazd Orzeszkowa pokazuje swoją bohaterkę w trakcie niezwykłego uniesienia, które jest upojeniem zmysłów, ale nie jest jawnie erotyczne. Niewinność Klary została zachowana, odurzające ją zmysłowe wrażenia, wywołane pięknem literatury, przyrody, stają się sublimacją libido<sup>35</sup>. Oskar cytując po raz pierwszy Heinego, w jakiejś mierze (nie możemy negocjować autentyczności jego wzruszenia) traktuje go instrumentalnie, zatem pojawienie się utworów z *Księgi pieśni* (tytuł *Pieśni przerwanej* może też nawiązywać do tytułu zbioru niemieckiego poety<sup>36</sup>) charakteryzuje postawę bohatera, która ostatecznie okazuje się niejednoznaczna. Tak jak niejednoznaczny z perspektywy odautorskiej okazuje się sam cytowany niemiecki poeta. Przypomnijmy, że Orzeszkowa sarkastycznie pisała o niewłaściwym odczytywaniu Heinego przez polskich pozytywistycznych pisarzy, podkreślając, że jego twórczość jest pełna sprzeczności, łączy ostrze satyry z „dźwiękami bezbrzeżnej tęsknoty”<sup>37</sup>.

Przytoczyłam cytaty z Heinego w odwrotnej kolejności, niż w tej, którą znajdziemy w utworze Orzeszkowej, ale warto zwrócić uwagę na jeszcze

<sup>34</sup> Nie jest to przejęzyczenie. Umiejętne budowanie napięcia, uroku miejsca, postaci, ich relacji, ale przede wszystkim opisywanie tego z perspektywy bohaterki składa się na siłę impresji tego utworu. Zaprojektowane uwodzenie czytelniczki, korzystanie z mechanizmu utożsamiania się z bohaterką, ma za zadanie zwiększyć zaskoczenie zakończeniem utworu. Fantazja czytelniczki ma skończyć się zawodem – odpowiednikiem miłostnego zawodu Klary.

<sup>35</sup> Klara przeżywa właśnie pierwsze zauroczenie, nie nazywa, tylko czuje, nie rozumiejąc swych uczuć, ganiąc je, lub poddając się im. Erotyka oczywista jest dla czytelnika, w wymiarze sytuacji narracyjnej jest zaś łagodzona przez niewinność Klary, „rozpuszcza się” w akcie sublimacji (przeżywania piękna). Ascezę i wyrzeczenie wskazywała Grażyna Borkowska (*Cudzoziemki*, s. 166–170), opisując „model samoograniczający”, w jaki Orzeszkowa wpisywała swoich bohaterów.

<sup>36</sup> Zob. I. Fedorowicz, „Pieśń przerwana” *Elizy Orzeszkowej – sielanka pozytywistyczna*, w: *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, red. I. Wiśniewska i B. Obsulewicz, 2010 Lublin, s. 57. W wielu komentarzach interpretacyjnych (por. np. A. Mazur, dz. cyt., s. 148) pojawia się też powiązanie tego utworu z imieniem bohaterki: Klara – „czysta, jasna”. Na marginesie należy dodać, że Orzeszkowa korzysta z tłumaczenia Kraushara (H. Heine, *Pieśni Heinego*, wstęp i przekł. A. Kraushar, Warszawa 1880), ale w tym samym roku *Księga pieśni* wydana została w Wydawnictwie Dzieł Tanich Adama Wiślickiego (tłum. A. Mielezko-Maliskiewicz, Warszawa 1880).

<sup>37</sup> E. Orzeszkowa, *Listy o literaturze. List I. Wiek XIX i tegocześni poeci*, w: tejeże, *Pisma krytycznoliterackie*, zebra. i oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 110.

jedną kwestię. Za pierwszym razem Oskar uwodzi fragmentem utworu idealizującym kochankę, będącym zgodą na jej anielskość i wyrazem pragnienia zachowania czystości. Za drugim, Heine staje się zgrzytem – anielskość uniemożliwia miłość. Oskar posługujący się dość pospolitym retorycznym chwytem, porównaniem Klary do anioła (nazywa ją tak w kluczowych momentach, np. w domu Wygryczów), pragnie jednocześnie wyrwać ją z „anielskości”, mimo iż wie, że nieuchronnie doprowadzi to do katastrofy. Dwa cytaty z Heinego „zgrzytają” między sobą – wynika z tego metapoziomowa refleksja: romantyczna retoryka, język uwodziciela odwraca swoje ostrze – uwodzi on sam siebie, dostrzegając tym samym niemożliwość doskonałego spełnienia. Co więcej, ta dysonansowość koreluje z tym, jak odczytuje Heinego Orzeszkowa.

### Koda. Rochefoucauld i Heine

Klara wyznaje miłość Oskarowi, ale w tym miejscu, zanim doszło do pierwszego pocałunku, pojawia się *deus ex machina*<sup>38</sup> – służący, który demaskuje księcia. Klara ucieka i czytelnik więcej już jej nie zobaczy. Bohater, siedząc samotnie w ogrodzie, myśli ponownie w tonie Rochefoucaulda w trybie XIX-wiecznego socjobiologicznego dyskursu: „Taki jest porządek świata. Samica ucieka przed samcem, jeżeli nie ma założyć z nim gniazda” (255). Jego rozterki – czy szukać Klary, czy nie – przerywa ponownie zgrzyt w postaci pieśni Heinego: „Oby cię Bóg zachował tak piękną, czystą, powiewną” (255), przypomina sobie książkę i podejmuje decyzję o zachowaniu tego kwiatu. Łączy tym samym w jednej refleksji dwie niemożliwe do pogodzenia perspektywy, cynizm i idealizm, prozę i poezję. W tym rozdarciu pozostanie.

\* \* \*

Polifonia, preludium, dysonans, koda – nie bez powodu terminy muzyczne pojawiły się w tytule i podtytułach niniejszego artykułu. Utwór Orzeszkowej tworzy kilka głosów, grając intertekstualny koncert. Sam tytuł zachęca do muzycznego spojrzenia na utwór. Polifonia znakomicie oddaje charakter tego literackiego przeplotu, w duchu Bachtinowskim pokazuje wielogłosowość literatury. Świadomy autorski zabieg budowania swojego dzieła z tworzywa utworów innych pisarzy nie kłóci się bynajmniej z tym, że głosy te

<sup>38</sup> Na wielokrotnie wprowadzaną ironię wpisaną również w zakończenie *Pieśni przerwanej* zwracała uwagę Aneta Mazur (dz. cyt.). W ostatnim przypisie pragnę również wyrazić swoją wdzięczność za inspirujące uwagi prof. Ewie Owczarz i Mirosławie Radowskiej-Lisak.

tworzą harmonię, dysonanse niezależnie od woli autorskiej. Wyjściowa antagonizacyjność wartości, kontrapunkty i kontrasty między reprezentującymi je utworami literackimi przestają być w miarę czytania utworu oczywiste. Nie ma w tym intertekstualnym / miłosnym pojedynku zwycięzców. To, w jaki sposób przemieszczają się obecne w utworze interteksty, w ruchu wzajemnych zależności, dialogu, oddaje walor całego utworu. *Pan Tadeusz* z racji doboru takich, a nie innych cytatów staje się nie tylko nośnikiem patriotycznych wartości, lecz również źródłem nostalgii, estetyzującego oglądu świata. Z kolei poemat Słowackiego, który pełni funkcję oręża uwodziciela, wydaje się jednocześnie swym nieodpartym urokiem pociągać samą autorkę. Klara doprowadziła księcia do zrozumienia ideału czystej miłości, ale sama doświadczyła rozczarowania – wcześniej zawiodła się na przyjaźni, teraz zawiodła ją miłość. Rochefoucauld wkroczył więc do świata Klary. Parafrazując myśli Oskara, Klara zostaje z doświadczeniem potwierdzającym słowa: „Przyjaźń kobiety i miłość mężczyzny – żart natury”. W efekcie *Maksymy...*, negatywnie pokazane w początkowych partiach utworu, stają się brutalnym, ale prawdziwym opisem świata. Retoryczne ostrze pieśni Heinego, która miała uwodzić i deprawować, zwraca się przeciwko używającemu go szermierzowi, ale ostatecznie staje się źródłem szlachetnego gestu. Nie ma tu jednej interpretacyjnej możliwości, polifonia zakłada współistnienie różnych głosów, przemieszczanie. I na tym właśnie polega walor *Pieśni przerwanej*.



Paulina Abriszewska (Nicolaus Copernicus University in Toruń)  
ORCID: 0000-0001-5938-3163, e-mail: pabrisz@umk.pl

POLYPHONY OF INTERTEXTS IN “THE INTERRUPTED SONG”  
BY ELIZA ORZESZKOWA

ABSTRACT

The article presents the clash of different worlds of values, the struggle between idealism and cynicism, the clash of male and female experience, class antagonisms, and the opposition of light and darkness, which make up the world presented in Eliza Orzeszkowa's *Pieśń przerwana*. All these elements are interwoven into a whole using a complex intertextual dialogue of romantic (and not only) literary contexts, a dialogue of Polish and foreign literature, which can be found in the work (*W Szwajcarii* by Juliusz Słowacki, *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz, two poems by Heinrich Heine, maxims by François de La Rochefoucauld).

KEYWORDS

intertextuality, polyphony, Eliza Orzeszkowa, novel