

291 e97.

TOWARZYSTWO LITERACKIE im. ADAMA MICKIEWICZA
ODDZIAŁ W ŁODZI

JANINA KULCZYCKA-SALONI

Z dziejów Dickensa w Polsce:
„Emancypantki“ a „Bleak House“

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA „POLONISTA“

Odbitka z Prac Polonistycznych serii V Łódź 1947

I 17.367



Z DZIEJÓW DICKENSA W POLSCE: „EMANCYPANTKI” A „BLEAK HOUSE”

Moja obecna praca należy do tej dziedziny historii literatury, która od najdawniejszych czasów cieszy się jak najgorszą sławą. W języku laików nosi pogardliwą nazwę „wpływologii“, terminologia zaś historycznoliteracka nazywa ją badaniem wpływów i zależności.

Mimo to jednak, ponieważ uznać ją musimy za jedno z ważniejszych, jeżeli nie za centralne zagadnienie historii literatury, poprobuję na pewnym drobnym przykładzie bronić celowości i sensowności podobnych dociekań.

W naszej literaturze historycznoliterackiej znalazłam dwie rozprawy ujmujące tę sprawę teoretycznie i przynoszące uzasadnienie wpływologii: pierwsza z nich to ogłoszona w r. 1901 rozprawka Józefa Tretiaka pt. *Rodzimość i wpływ obcy w literaturze*, w pewnym sensie zapomniana, drugą jest praca Wacława Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze*, wchodząca obecnie do kanonu wykształcenia metodologicznego polonisty.

Tretiak, tak jeszcze bliski epoki pozytywizmu i jej ujęć, traktuje rozwój kultury narodu, a w tym zakresie także jego literatury, jako analogiczny do rozwoju każdego organizmu zwierzęcego. Odbywa się on pod wpływem dwóch czynników: siły zewnętrznej i oporu wewnętrznego. W stosunkach kulturalnych pierwsza z nich to wpływ obcy, druga — to rodzimość. Tak jak w organizmie nie wszystkie rejony ulegają w równym stopniu działaniu sił zewnętrznych, tak samo w życiu narodu łatwo ulega wpływom obcym warstwa górna, tj. inteligencja, długo natomiast opiera się warstwa dolna, tj. lud.

Kontakt kulturalny z narodami wyżej stojącymi uważa Tretiak za konieczny warunek rozwoju kulturalnego, zwraca tylko uwagę, że zdrowe stosunki wymagają zależności od narodu odznaczającego się rzeczywiście wyższą kulturą oraz przestrzega przed bezkrytycznym, nietwórczym uleganiem obcości. Za prawdziwych dobroczyńców narodu uważa tych,

którzy stojąc mocno na gruncie rodzimym wchłaniają w siebie najsilniejsze prądy wieku, ażeby je przystosować do treści narodowej i w ten sposób umocnić ją, - podnieść i rozszerzyć¹⁾. Za szczególnie ważne dla badacza literatury uważa momenty „zwrotowe“, tj. takie, kiedy literatura pod działaniem wpływów obcych zmienia swój dotychczasowy kierunek. Samo wykrycie obcego wpływu nie jest wystarczające; przed badaczem stoi ważniejsze zadanie — musi on zbadać i ocenić stosunek dwóch sił: natarcia obcego wpływu i oporności rodzimej treści.

Ten sam problem staje przed badaczem twórczości poszczególnych pisarzy. Jeśli o tę sprawę chodzi, wyróżnia Tretiak trzy zasadnicze typy:

1. wpływ obcy panuje niepodzielnie nad dotychczasową treścią duchową pisarza;

2. napotyka na jego bezwzględną oporność i przyczynia się tylko do jeszcze większego zasklepienia się we własnej treści;

3. wpływ obcy porusza duszę pisarza, użyźnia jego treść duchową i pobudza ją do wewnętrznego wzrostu. Ten typ ostatni jest najwartościowszy dla zbiorowości.

Przeciwstawiona wpływowi obcemu rodzimność jest, także przedmiotem zainteresowania autora: nie uważa jej określenia za sprawę prostą. Przede wszystkim stwierdza, że istnieją rozmaite stopnie rodzimości, której wykazaniu i scharakteryzowaniu służyć powinno wykrywanie wpływów obcych, następnie podkreśla, że treść duchowa naszego narodu nie jest jednolita, że złożyły się na nią rozmaite pierwiastki etniczne, należy więc rodzimność pisarza rozłożyć na jej składowe żywioły plemienne.

Określenie rodzimości i wpływów obcych nie może jeszcze wyczerpać twórczości pisarza, pozostaje w niej jeszcze wkład osobisty: pierwiastek oryginalny, twórczy.

Te teoretyczne rozważania kończy Tretiak wnioskiem zupełnie praktycznym: zgodnie ze swoją awersją do tendencji literatury francuskiej, którą zmanifestował w innych rozprawach, przestrzega przed wpływami kulturalnymi Francji jako społeczeństwa moralnie chorego. Chociaż obecnie trudno zgodzić się na język, w którym Tretiak formułuje swoje zasady, jak również i na praktyczne wnioski, które z nich wyciąga, przyjąć trzeba jego zasadnicze stwierdzenia: że żaden

1) Józef Tretiak: *Szkice literackie*, seria II, Kraków 1901, str. 330.

cywilizowany naród nie rozwija się w kulturalnej próżni, że ulega oddziaływaniu sąsiadów i sam w zamian na nich oddziałuje, i że należyte zrozumienie dróg jego rozwoju osiągnąć można poprzez wykrycie związków łączących go przynajmniej z wielką europejską rodziną.

Rozprawa Borowego powstała z polemiki z publicystami, która narzuciła jej charakter przekonywania, argumentowania dopasowanego do zarzutów wytaczanych przez przeciwników. Mimo tego charakteru aktualnych, dla potrzeb doraźnych skreślanych uwag polemicznych, zawiera sformułowania o nieprzemijającej wartości.

Przede wszystkim Borowy określa, dlaczego tzw. krytyka gniewa się na wykazywanie wpływu, dlaczego widzi we wpływozłogu „pomniejszyciela olbrzymów”, którego należy unieszkodliwić przez wysmianie. Stanowisko to jest wynikiem jak najbardziej błędnego pojmowania literatury, jej funkcji społecznej oraz tego procesu rozwojowego, który doprowadził do jej obecnego stanu. Literatura bowiem *była dla niej (publicystyki) amboną, konfesjonalem lub listem miłosnym. Myśl o zależności dzieła literackiego od jakiegoś wzoru była dla tej krytyki niby myśl o kazaniu wygłaszanym z podręcznika, o spowiedzi wedle katalogu grzechów z książki do nabożeństwa albo o liście miłosnym pisanym wedle „poradnika dla zakochanych”* ²⁾.

Tu chyba utrafił autor w sedno rzeczy, wskazując, że w przekonaniu potocznym najważniejszą zaletą pisarza jest jego „oryginalność”, natomiast nic mu tak nie uwłacza, jak wykazanie zapożyczeń. Tymczasem, jak to Borowy wykazał, zetknięcie się z wypowiedziami pisarzy na temat własnej twórczości dostarcza obfitego materiału dowodzącego, że twórcy mają niewątpliwie poczucie zależności od poprzedników i że własną działalność pisarską traktują jako jedno z ogniw w długim łańcuchu rozwojowym.

Tzw. „wpływy” klasyfikuje Borowy na: 1. ideologiczne, 2. techniczne, 3. tematowe, 4. stylistyczne, 5. frazeologiczne.

Wpływowi przypisuje rolę ogromną w rozwoju literatury: przypomina spostrzeżenie Edgara Poe, że liczba odmian w zwrotce i rytmice jest teoretycznie nieskończona, a przecież w ciągu stuleci nikt nie dokonał w tej dziedzinie nic oryginalnego. Przykładem polskim może być 13-zgłoskowiec *Pana Ta-*

²⁾ Wacław Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921, str. 3.

deusza, którego tradycja utrwaliła się już w w. XIV. Przypomina dalej cytowany przez Baldenspergera ³⁾ fakt, że angielscy emigranci, prócz innego dobra uniesionego z wysp brytyjskich, zabrali także słowika i skowronka jako rekwizyty liryki wszelkiego typu i niemal stu lat było potrzeba, nim zauważyli, że ich nowa ojczyzna nie zna tych gatunków ornitologicznych i że ptaszki te, towarzyszące pracy człowieka lub jego uniesieniom miłosnym, są zwietrzałym schematem literackim, tkwiącym w literaturze siłą bezwładu i przyzwyczajenia.

Te schematy techniczne uważa Borowy zarówno za hamulec jak i za dźwignię literackiego postępu. Hamulcami są, bo przesłaniają pisarzom prawdę życia, uniemożliwiają im bezpośredni stosunek do rzeczywistości. Są jednak także dźwigniami postępu, bo umożliwiają specjalizację talentu, jego doskonalenie się w pewnej tylko jemu właściwej dziedzinie przy pozostawieniu innych w stanie tradycyjnym.

Spełniają one także poważną rolę społeczną — tu cytuje Borowy zdanie Baldenspergera, który pisze, że dla grup społecznych nie to jest ważne, aby sztuka wyrażała różnorodność zjawisk, ale raczej to, aby uczucia, namiętności, przedmioty zewnętrzne kojarzyły się z pewnymi wyrażeniami mniej więcej stałymi, wiadomymi i mało zmiennymi, których może używać codzienne doświadczenie i które pozwalają przyszłości bez wstrząsów wiązać się z przeszłością.

Rozprawa Borowego przynosi więc dalsze uzasadnienie „wpływologii“, pokazuje bowiem zależność od poprzednika jako jeden z uświadamianych czynników twórczości poetyckiej, klasyfikuje wpływy, następnie stwierdza istnienie schematów literackich, pewnych tradycją usankcjonowanych systemów chwytów technicznych, uświadamianych przez twórców literatury, jako system obowiązujących norm twórczych, uświadamianych także przez odbiorców literatury. Publiczność czytająca nie lubi bezwzględnej nowości, ma określone przyzwyczajenia, automatyzowany sposób reagowania na elementy utworu, ma wyrobiony sąd o literaturze w sensie takim, że się czegoś bardzo określonego po utworze danego typu spodziewa i że nowe zjawiska literackie konfrontuje z tym swoim tradycyjnym przekonaniem o literaturze. Jaskrawym przykładem może tu być potoczna opinia o nowatorskiej sztuce Juliana Przybosia, w której dostrzega się jedynie godne wyśmiania niezrozumiałstwo.

³⁾ w książce: *La Littérature, création, succès, durée* 1913.

Praktyczne wskazówki dla badaczy „wpływologii“ daje Korbut w swoim *Wstępie do literatury polskiej*⁴⁾, który określa zewnętrzne warunki poprawnego przeprowadzania badań wpływologicznych. Bezwzględnie stwierdzić trzeba, że utwór, który wpływ wywarł, mógł być znany autorowi, na którego wpływ wywarł, a więc że był ogłoszony drukiem o tyle wcześniej, że mógł trafić do jego rąk, albo że przynajmniej mógł być autorowi znany w rękopisie. Uświadamia także fakt niezmiernie istotny, mianowicie, że tak zwane „arcydzieła“ mogą wpływać pośrednio, że wywołują liczne naśladowstwa, tworzą istne manie zainteresowania danym tematem i że utwór przypominający dane arcydzieło mógł powstać pod wpływem jakiegoś całkiem miernego tworu, pisanego także pod wpływem arcydzieła, o które chodzi.

Podaje jeszcze jedną wskazówkę, którą złotymi literami powinien by w swojej pracowni wypisać każdy „wpływolog“, a uchroniłaby go niechybnie od niejednego „odkrycia“, które w końcu okazuje się tylko pozorne. *W śledzeniu tym jednak — pisze Korbut — trzeba być bardzo ostrożnym i nie dopatrywać się wpływu tam, gdzie są jedynie przypadkowe podobieństwa, nie trzeba bowiem zapominać, że objawy życiowe wszędzie, od niepamiętnych czasów powtarzają się w tych samych warunkach, stąd pochodzą analogie i podobieństwa*⁵⁾.

W zakończeniu rozważań temu zagadnieniu poświęconych podaje Korbut bibliografię ważniejszych prac „wpływologicznych“. Rzeczą charakterystyczną jest, że zawiera ona przede wszystkim pozycje, opracowujące literaturę staropolską, następnie romantyzm, którego związki z literaturą europejską są w znacznym stopniu zbadane. Natomiast nie zawiera ani jednej pozycji poświęconej literaturze późniejszej. Nie mamy prac przedstawiających np. rolę Dickensa, Balzaca, Zoli czy Dostojewskiego w kształtowaniu się polskiej powieści, prac analogicznych do tych, które zbadaly i przedstawiły w sposób wyczerpujący i systematyczny np. wpływ pieśni Osjana, Wertera czy Byrona na literaturę polską⁶⁾. Intuicja czytelnik-

4) Gabriel Korbut: *Wstęp do literatury polskiej* (Zarys metodyki badania literatury). Warszawa 1924.

5) op. cit. str. 34.

6) Marian Szyjkowski: *Osjan w Polsce*.

Konstanty Wojciechowski: *Werter w Polsce*.

Marian Zdziechowski: *Byron i jego wiek*.

Ignacy Matuszewski: *Byron i wpływ jego na literaturę polską*.

ków, przygodne spostrzeżenia badaczy pozwalają określić tę rolę jako ogromną, ale tym niemniej sprawa pozostaje nieznana. Zainteresowanie poszczególnymi pisarzami kazało sięgnąć do tzw. źródeł i określić np. stosunek *Quo vadis*⁷⁾ do informatorów takich, jak Chateaubriand, Dumas, Renan. Dotychczasowe badania nad Prusem wykryły także pewne jego związki z powieścią zarówno zachodnio-europejską jak rosyjską.

Rzeczą więc zastanawiającą jest ubóstwo osiągnięć praktycznych, przynajmniej w stosunku do polskiej literatury poromantycznej, w porównaniu z tym, jak poważnie i ciekawie jest stawiany ten problem w teoretycznych sformułowaniach badaczy. No i wpływoologia nadal jest jednym z najbardziej niepopularnych dziedzin tak ostatnio niepopularnej i ze wszech stron atakowanej historii literatury.

Ponieważ Borowy szukał i chyba znalazł, na czym polega wina ze strony tych, którzy na wpływoologię się oburzają i biorą w obronę pomawianych niesłusznie o naśladownictwo pisarzy, może warto było by uzupełnić te jego sformułowania i zapytać, czy całkowicie bezzasadnie vox populi, w krytykach upersonifikowany, występuje tak gwałtownie w obronie pisarza.

Przykład Prusa i uprawianej na nim wpływoologii może będzie na to pytanie próbą odpowiedzi.

Otóż badacze jego nie pamiętają zupełnie o złotej maksymie Korbuta i nie uświadamiają sobie, że niekoniecznie trzeba o tragediach miłosnych czytać, żeby je później opisać — wystarczy je tylko przeżyć. Że podobieństwo między utworami może wynikać: a) z podobieństwa sytuacji życiowej autorów, b) z zastosowania schematów literackich, które są po prostu własnością niczyją, jakby dobrem publicznym, składową częścią inwentarza literackiego danej epoki, a więc wskazanie drugiego utworu o tym samym motywie (nawet utworu wcześniejszego) jest tylko wskazaniem utworu w celu zarejestrowania, co może mieć ogromne znaczenie dla budowania historii motywów literackich, ale nie upoważnia do wyciągania jakichkolwiek wniosków na temat oddziaływania jednego utworu na drugi.

Zresztą najczęściej badacze-wpływologowie nie pamiętają, że wyłapywanie wpływów nie powinno być celem samo w so-

7) Alfons Bronarski: *Stosunek „Quo vadis“ do literatur romańskich*. Poznań 1926.

bie, że nie powinno się poprzestać na wykazaniu, że ten a ten autor korzystał z tego lub innego wzoru. Rozważyć tę sprawę należy szczegółowiej, np. motyw miłości między bohaterem a bohaterką jest motywem ulubionym i mającym nienaruszalne, trwale prawa w nowożytnej powieści europejskiej od jej osiemnastowiecznych początków aż po czasy ostatnie. Powody te mogą być rozmaite: obok względów psychologicznych decydują tu także czysto literackie. Jest to motyw bardzo „wygodny“, łatwo nim zainteresować czytelnika, w którego ciekawości czynnik erotyczny jest jednym z najważniejszych, poza tym jest to motyw artystycznie płodny, tj. dający się stosować w najrozmaitszych związkach i kombinacjach z motywami społecznymi, psychologicznymi, politycznymi. Wystarczy przypomnieć, że największe arcydzieła z różnych zresztą epok obok najgorszych szmir zbudowane są na tej osi krystalizacyjnej z najrozmaitszych motywów. Para szczęśliwych czy nieszczęśliwych kochanków rzutowana bywa na tło najrozmaitszych katastrof społecznych, rzucona w świat celem dalekich podróży, jednym słowem — jak to mówił Prus — jest na kształt szpilki w damskim ubraniu, bez której się obejść nie podobna, chociaż się ją lekceważy.

Jeżeli by zaś ktoś zadał sobie trud wyliczenia teoretycznie możliwych sytuacji kochanka i kochanki, zauważyłyby, że liczba tych możliwości nie jest bynajmniej wielka. Więc ponieważ z samego założenia powieści tego typu wynika, że historia owej miłości musi być skomplikowana przeszkodami (bez przeszkód bowiem nie było by powieści), zauważymy, że prędko wyczerpią się nam możliwości wymyślenia owych przeszkód. Np. przeszkody zewnętrzne: przynależność do różnych sfer społecznych; wewnętrzne: ona — bezwartościowa, on — wartościowy i odwrotnie, ona kocha, on nie kocha i odwrotnie, ona głupia, on mądry i odwrotnie, ona zła, on dobry i odwrotnie. Te przeszkody nie dadzą się bynajmniej mnożyć w nieskończoność, więc sytuacji życiowych będzie liczba ograniczona, natomiast utworów opiewających miłość dwojga kochanków mamy ilość chyba niezliczoną. I stąd wniosek, że mogą być dwa utwory o sytuacji *a*, napisane przez autorów wzajem o sobie nic nie wiedzących. Możliwe jest, że autor, w poszukiwaniu rozwiązania dla sytuacji w swojej powieści odpowiadającego jej typowi motywacji, natrafi samorzutnie na rozwiązanie przed nim już wielokrotnie zastosowane.

To są zastrzeżenia dotyczące wykrywania wpływów i zależności w zakresie motywów powieściowych; również poważ-

ne zastrzeżenia budzi metoda wykrywania zależności w zakresie tematyki utworu powieściowego: tu nie można traktować utworu literackiego jako zawieszzonego w próżni ponad życiem epoki, przeciwnie — powiązanie go z epoką, z jej przemianami społecznymi może włączyć utwór w szereg pogłosów przemian społecznych, a odjąć mu piętno naśladownictwa.

Teraz nieco konkretnych przykładów. Mamy obszerną książkę traktującą o stosunku Prusa do romantyzmu⁸⁾, gdzie jako dowód jego zależności od problematyki i techniki romantyzmu przytoczone zostało zainteresowanie Prusa psychopatologią i zamiłowanie do odtwarzania stanów patologicznych. Twierdzenie to jest wzmocnione długą listą utworów romantycznych (w sensie historycznym), w których autorowie interesują się takimi stanami czy postaciami. A więc mamy taki proces badawczy: przeżycia Wokulskiego czy pani Latter zostały wydarte z kontekstu powieści, potraktowane autonomicznie, jak przedmioty niezależne od utworów, których są częścią. Natomiast potraktowane w całości powieści nie byłyby wyrazem psychologicznej ciekawości romantyków, zainteresowanych tym, co chore, co ciekawe w swej anormalności, przeciwnie — są momentami w konstruowaniu obrazu psychiki bohatera opartego na zupełnie różnych niż u romantyków przesłankach światopoglądowych i artystycznych. Analogicznie zupełnie scena z *Faraona*, kiedy to Ramzes tęskni do Kamy pod oknami jej pałacyku, porównana jest do sceny, kiedy to bohater *l'Education sentimentale* Flauberta błąka się pod oknami ukochanej. Rzeczywiście sytuacja jest zupełnie identyczna, ale czyż tu może być mowa o jakiegokolwiek zależności, czy są podstawy, aby o tym mówić.

Prus i Flaubert skonstruowali dla swych bohaterów identyczną sytuację „wyjściową“ — obaj kochają i obaj nie mają możliwość otwartego, „urzędowego“ odwiedzenia ukochanej, wobec tego znajdują wyjście zastępcze: kochanek, który nie może wejść drzwiami, tęskni pod oknem.

Sytuacja, którą każdy mężczyzna może poznać z życiowej obserwacji, ba — nawet przeżyć kilkanaście razy w życiu — więc znów pomawianie o wpływ jest przedwczesne. Wyrwanie z ogromnego kontekstu powieściowego produkcji europejskiej dwóch utworów i mówienie o wzajemnym oddziaływaniu na

⁸⁾ Klara Turey: *Bolesław Prus a romantyzm. Badania Literackie VIII*, Lwów 1937.

siebie jest całkowicie bezpodstawne. Jest tu tylko literacka analogia, wyzyskanie tego samego, bezpieczeństwa schematu sytuacyjnego błakającego się po literaturze. Na to, by ustalić wpływ, trzeba znaleźć jakieś piętno indywidualności, coś, co wyróżnia dany utwór z całej gromady utworów o tym samym motywie, a co powtórzy się w utworze, który podejrzewamy o uleganie wpływowi.

W sposób niezupełnie przekonywujący ujmuje sprawę wpływów na twórczość Prusa Zygmunt Szweykowski w swej doskonałej zresztą książce o *Lalce*. Dla niego sprawą istotną jest tzw. problem czy temat powieści ujmowany w sposób bardzo abstrakcyjny. Stąd np. możliwe jest przeciągnięcie linii genetycznej od *Lalki* aż po *Don Kichota* na tej podstawie, że obydwa te utwory przedstawiają daremne zmagania się bohaterów w walce o zrealizowanie ideałów. Najpoważniejszym niebezpieczeństwem tego rodzaju stawiania sprawy jest wprowadzenie silnych momentów subiektywnych ze strony badacza, który może określić tzw. problem powieści w zależności od dowolnej interpretacji motywów fabularnych.

W momencie, gdy badacz powieści skończy czysto inwentaryzacyjny opis motywów badanego utworu — opuszcza teren „bezsportnych“ stwierdzeń, wkracza w dziedzinę dowolności, własnych pomysłów, którym można przeciwstawić inne pomysły, przy czym o zwycięstwie w takim konflikcie zadecydują na pewno nie względy naukowe, nie poprawność konstrukcji.

Tym niemniej interpretacje takie są uprawnione i potrzebne (znajdują bowiem czytelników), a autorów ich nie powinien zrazić zarzut „nienaukowości“. Możliwość tworzenia rozmaitych interpretacji tego samego przebiegu fabularnego świadczy o bogactwie i wartości utworu. Utwory żywe bowiem, o długotrwałym oddziaływaniu — to te właśnie, które dopuszczały możliwość rozmaitego interpretowania, które kryły w sobie rozmaite możliwości. Prześledzenie kariery *Pana Tadeusza* przy włączeniu do materiałów, zebranych w książce prof. Pigońa⁹⁾ pięknego essey'u Juliana Przybosa¹⁰⁾ najlepiej chyba tę sprawę wyjaśni: żyje bowiem ten utwór, w którym każda epoka, każde pokolenie doczytać się może tego, czego mu potrzeba.

⁹⁾ Stanisław Pigoń: *Pan Tadeusz — dzieło, wzrost, sława*.

¹⁰⁾ Julian Przybos: „*Historia szlachecka*“, czyli „*baśń*“. *Odrodzenie* r. II (1945) nr 52

Żywotność taką, trudną do określenia, wykazuje także *Lalka*, która posiada najlepszą legitymację na dalsze przetrwanie, skoro wbrew tradycją uświęconym nałogom można ją było bez „naciągania“, bez fałszowania obrazu zinterpretować tak, jak to uczynił Kott w swojej *Przedmowie do „Lalki“*¹¹⁾.

Ta dłuższa dygresja potrzebna była dlatego, żeby uświadomić, że uznanie np. konfliktu jednostki ze społeczeństwem (a na dobrą sprawę to by i *Iliadę* przy pewnej zręczności dialektycznej dało by się podciągnąć do kategorii utworów o tym temacie) za cechę wyróżniającą utwór literacki oraz uprawniającą do zestawienia go z innymi utworami uznać nie podobna, ponieważ zestawia się nie utwory, lecz własne na ich temat rozważania. Jest to czynność, która w refleksji nad literaturą, w wysiłku jej poznawania i wyjaśniania ma aż nadto wystarczające wyjaśnienie, jest natomiast zabiegiem fałszywie zastosowanym, jeżeli chodzi o badanie wpływów i zależności. Przykładem może tu być piękny artykuł Ewy Korzeniewskiej pt. *Z zagadnień realizmu*¹²⁾ zestawiający *Lalkę* oraz *Czerwone i czarne*. Zestawienie to zmierza do charakterystyki dwóch typów powieści realistycznej, powstrzymuje się natomiast od wszelkich wniosków wpływologicznych.

Drugim typem „problemu“ czy tematu powieści, na podstawie którego Szwejkowski określa powieści *oddziałujące na „Lalkę“*, jest temat w sensie środowiska społecznego, do którego należy bohater i w którym przebiega akcja. Na tej podstawie formułuje wniosek o wpływie na Prusa Spielhagena (*Die problematischen Naturen*), Freytaga (*Soll und haben*), Zoli (*Au bonheur des dames*) — tematyka kupiecka, sklep jako komórka społeczna i jako temat zainteresowania artystycznego, odtworzenie codziennego życia mieszczanina, w którym heroizm polega na cierpliwości i wytrwałości, konflikt pokolenia romantycznego i poromantycznego potraktowany jest jako dostateczna nić filiacji łącząca te mieszczańskie powieści. Myślę, że socjolog inne z tej zbieżności wyprowadziłyby wnioski, łącząc wymienione powieści z „momentem dziejowym“ i ich tematykę stamtąd wyprowadzając, filiacji literackich natomiast poradziliby szukać gdzie indziej.

Czyli że grzechem wspólnym badań wpływologicznych, które przeprowadzone zostały ex re Prusa, jest niedostateczne

¹¹⁾ *Kuźnica*, r. 1947, nr 13—16.

¹²⁾ *Kuźnica*, r. 1947, nr 20.

umotywowanie wniosków, ich pośpieszne wyprowadzenie ze zbieżności, które mogą znaleźć inne jeszcze uzasadnienia i w odczuciu czytelnika mogą napotykać na sprzeciw, odmawiają bowiem pisarzowi tak cenionej powszechnie cechy oryginalności, nie mogąc swego „zarzutu“ należycie umotywować.

Drugim błędem tego rodzaju badań jest uznanie, że wykazanie wpływu może być celem samo w sobie: schwytano się autora na gorącym uczynku. Zależności natomiast nie próbuje się już określać: ani jej stopnia, ani charakteru.

Omawiając te grzechy wpływologii zdaję sobie doskonałą sprawę, jak trudne są one do uniknięcia. Produkcja powieściowa, nawet tak uboga jakościowo, jak naszej Warszawy w latach Prusa, jest ilościowo przeogromna. Znamy tylko jej szczyty, tylko arcydzieła, które przetrwały do naszych dni jako żywe pozycje czytelnicze — badacz okresu może sięgnąć do pozycji utrwalonych w wydaniach książkowych, a co kryje się po rocznikach naszych czasopism, tego nie znamy nawet w przybliżeniu. Dlatego też sąd nasz o literaturze tego okresu i typie wiążących ją z innymi literaturami związków jest oparty na niedostatecznych podstawach. Badania zaś, które doprowadzą do wyników zadowalających, muszą być poprzedzone poważnym wysiłkiem bibliograficzno-inwentaryzacyjnym.

Uświadamiam więc sobie, że choć tak łatwo potrafiłam wskazać cudze grzechy, nie potrafię pewno ustrzec się od własnych i że w swoich dociekaniach mimo woli nieraz pewnie zboczę na dobrze wydeptane ścieżynki dawnych uproszczeń.

* * *

Przedmiotem moich zainteresowań są tym razem *Emancypantki*, ponieważ wydaje mi się, że odnalazłam powieść, która mogłaby być ich wzorem. Chodzi tu o powieść Dickensa. A więc pisarza, którego pokrewieństwo ogólne z Prusem było wielokrotnie podkreślane, a zależności od poszczególnych utworów tak samo wielokrotnie wykazane. I tak wymieniono *Oliwera Twista* jako wzór *Sieroczej Doli*, *Opowieści o dwóch miastach* jako wzór *Faraona*, epizody ze studentami w *Klubie Pickwicka* zestawiono z analogicznymi epizodami *Lalki*. Przeoczono jakoś dotychczas jedną z późniejszych powieści Dickensa, na ogół nie uważaną za arcydzieło. Jest to powieść *Bleak House*, ogłoszona w roku 1853. Powieść ta była przetłumaczona na język polski

już w r. 1857¹³⁾, przekład następny ukazał się w r. 1914 — 1918¹⁴⁾.

Mamy więc warunki chronologiczne, konieczne do zaistnienia zależności między utworami: *Bleak House* było ogłoszone drukiem na 40 lat przed *Emancypantkami*, mógł je Prus znać nawet z tłumaczenia polskiego. Ponieważ zaś dane biograficzne i wypowiedzi o własnej twórczości informują nas, że Prus był pilnym czytelnikiem i wielbicielem Dickensa, że uznawał jego twórczość za jeden ze szczytów kulturalnej działalności człowieka, więc można przyjąć jako fakt prawdopodobny, że *Bleak House* czytał.

Bleak House jest powieścią o tyle interesującą pod względem formalnym, że jej motywy skoncentrowane są koło postaci dwóch bohaterek, których dzieje autor rozwija równolegle. W *Emancypantkach* zaś mamy także dwie bohaterki co prawda w innym nieco formalnym układzie. U Dickensa opowieść o lady Dedlock przeplata się z osobnymi rozdziałami powieściowymi o Esterze, u Prusa zaś bohaterką wyłączną tomu I jest pani Latter, Madzia zaś występuje jako postać całkowicie drugorzędna, zupełnie pogrążona w cieniu, który rzuca tragiczna indywidualność przełożonej, aby dopiero po jej śmierci awansować na naczelną bohaterkę dalszych trzech tomów. U Dickensa więc mamy dwa toki fabularne, rozwijane równocześnie i zbiegające się dopiero w zakończeniu powieści, u Prusa, jak to już niejednokrotnie podkreślano, mamy właściwie do czynienia z dwiema różnymi powieściami połączonymi dość sztucznie. Spotykamy tu coś analogicznego np. do cyklów balzakowskich, gdzie postać drugorzędna w jednej powieści stawała się postacią naczelną w następnej.

Kiedy przyjrzymy się bliżej tym dwu parom postaci kobiecych, zauważymy tu także pewne pokrewieństwo; pamiętamy doskonale wspaniałą postać pani Latter, która pomimo lat czterdziestu kilku (jakie tu mamy zlekceważenie konwensu literackiego w obraniu za bohaterkę kobiety w pojęciu owej epoki starej i stworzeniu z niej postaci pełnej blasku i atrakcyjności) zachowała jeszcze pełnię urody i doskonałości fizycznej. Znawcy twierdzili, że takimi oczyma mogła zawojować niejednego bogatego wdowca. *Nieszczęściem, właścicielka*

13) *Bleak House (Pustkowie)*. Tłum. z ang. W. N. 5 t. Warszawa, W. Natanson 1857. (*Wybór przekładów* t. 19—23).

14) *Pustkowie*. VI—VII Wyboru dzieł, Poznań 1914—1918.

„czarnych diamentów” miała spojrzenie raczej przenikliwe aniżeli tliwie, co w połączeniu z wąskimi ustami i postawą imponującą budziło dla niej przede wszystkim — szacunek, zarówno w kobietach jak i w mężczyznach (t. I, str. 7).

W ówczesnej (rzecz się dzieje około 1870) Warszawie pani Latter jest postacią interesującą, taką, o której dużo mówią, interesując się nią w sposób zarówno pozytywny jak negatywny, wzmianki o matrymonialnych sukcesach jej uczennic zjawiają się często w gazetach. Imponuje ona wszystkim, szanują ją, liczą się z jej opinią, uczennicom narzuca posłuszeństwo, choć nigdy ich nie strofuje i nie karze. Jej przejście przez szkołę pociąga za sobą spontaniczne ucieszenie się rozdokazywanych dziewcząt, które w jej obecności nie potrafią ani śmiać się, ani nawet głośno mówić. Pani Latter jest stworzona na to, by rządzić, by rozkazywać, by władać ludźmi samą swoją obecnością, osobą, sposobem postępowania narzucać otoczeniu swoją wolę.

Jednak ta wspaniała indywidualność kobieca ukrywa jakąś tajemnicę, ma jakąś zgryzotę, z którą się pasuje w chwilach samotności, przeżywa coś, co chce przezwyciężyć sama, własnym wysiłkiem, rozstrzygnąć tylko w sobie. Istnienia tej tajemnicy domyślają się wszyscy, całe otoczenie widzi, że przełożona się zmieniła, że ją coś dręczy, ale nie wiedzą nic — pani Latter doskonale się maskuje, doskonale gra komedię nawet przed takimi spryciarzami i wygami, jak Zgierski. Gra ją dlatego, że powinna to robić ze względów taktycznych — szczerść w jej sytuacji byłaby największym błędem, ale gra dlatego także, że odpowiada to jej psychice, jej wyobrażeniu o sobie samej, że jest zgodne z przyjętym przez nią stylem życiowym. Taka kobieta, jak ona, nie może mieć powiernika ani doradcy, choć faktycznie ugina się pod brzemieniem obowiązków; dla niej przyznanie się do klęski, do niepowodzenia byłoby ostateczną klęską wewnętrzną.

I dlatego ludzi swoje otoczenie pozorem spokoju i opanowania, czytelnika zaś Prus od początku powieści informuje, że tą tajemnicą pani Latter jest zbliżające się nieuchronnie bankructwo.

Dickens wprowadza także postać wspaniałej lady Dedlock informując, że właśnie gazeta podała wiadomość o wyjeździe pięknej pani do Paryża, ponieważ znudził ją pobyt w rodzinnym majątku. Uzupełnia zaraz, że w londyńskim *high life* lady Dedlock jest postacią naprawdę interesującą. Chociaż dawno przekroczyła czterdziestkę, jest jeszcze imponująco piękna, widok zaś jej klasycznej twarzy, na której osiadł wyraz dystyn-

gowanego spokoju i opanowania, nasuwa refleksję, jak uwodzicielsko piękna musiałaby być, gdyby umiała na kogoś spojrzeć tkliwie lub uśmiechnąć się z prawdziwą radością. Z mężem swoim sir Leicester Dedlockiem, który nie bacząc na jej niskie pochodzenie poślubił ją z prawdziwej miłości, stanowi doskonałą parę. Umiała bowiem nie tylko nadzwyczaj prędko przystosować się do wymagań świata, do którego wprowadziło ją świetne małżeństwo, ale nawet stać się dla niego atrakcją i wyrocznią. Otoczeniu swemu narzuca lady Dedlock szacunek nakazujący zachowanie dalekiej rezerwy: jest opanowana, spokojna i lodowato obojętna na wszystko i na wszystkich. A jednak niektórzy ludzie z jej otoczenia (a przede wszystkim czytelnik, któremu autor to dyskretnie, ale ciągle sugeruje) odczuwają, że ten spokój i dostojeństwo lady Dedlock są tylko maską dla jej jakichś istotnych, głębokich przeżyć. Niekiedy bowiem zdradza się jakimś zdenerwowaniem, jakimś nieopanowaniem, i tak np. porzuciła rodowe gniazdo i wyjechała do Paryża, ponieważ zdenerwował ją obrazek, który dojrzała ze swego okna poprzez smugi jesiennego deszczu: oto z chaty ogrodnika wybiegło roześmiane dziecko, a za nim młoda kobieta i oboje biegli radośnie na powitanie idącego z parku mężczyzny. Lady patrząc na to nie potrafiła ani ukryć swego wzruszenia, ani zamaskować, co było jego powodem.

Drugim, gorszym błędem lady Dedlock było nieopanowanie: Sir Leicester odwiedził jego adwokat, który referował mu przebieg jakiejś skomplikowanej sprawy. Pani przysłuchiwała się rozmowie panów ze wzgardliwą obojętnością i niedbale przerzucała dokumenty przyniesione przez adwokata. Nagle krzyknęła boleśnie i zemdląła, tak wzruszył ją widok pisma, w którym doświadczony prawnik poznałby człowieka, co przypadkowo wziął się do przepisywania dokumentów. Sir Leicester i domownicy byli do głębi wstrząśnięci i przerażeni wypadkiem, ponieważ lady Dedlock nigdy dotychczas nie zemdląła, obawa o jej zdrowie napełniła ich serca. Inaczej tę sprawę zinterpretował adwokat z boku obserwujący całą scenę: zaczął podejrzewać tu istnienie jakiejś tajemnicy, a upewnił się w swym przekonaniu, kiedy w kilka dni później lady Dedlock z nonszalanckim uśmiechem i kokieterią piękności przywykłej do rozkazywania prosiła go o zebranie informacji o człowieku, który przepisywał ten dokument. Prośbę swą uzasadniła kaprysem kobiety, irracjonalnymi względami; adwokat czuł doskonale, że piękna pani kłamie, ale on kłamał także, udając, że jej wierzy.

Mamy tu więc także tajemnicę, skrywaną skrętnie pod maską opanowania i pozornego spokoju, ale tajemnicę tę odkryje Dickens zgodnie z artystycznym typem swego utworu dopiero w jego zakończeniu.

Jak już wyżej zaznaczyłam, w cieniu imponującej postaci pani Latter przesuwają się w pierwszym tomie *Emancypantek* Madzia Brzeska, skromna dama klasowa na znakomitej pensji, przejęta jeszcze pensjonarskim strachem wobec przełożonej. Posługując się pewnymi szablonami tzw. literackich rozbiorów możemy uznać Madzię za postać kontrastową, założoną jako przeciwieństwo Latterowej. Przede wszystkim Madzia jest młodzieńką dziewczyną, prawie dzieckiem: w chwili rozpoczęcia akcji ma lat siedemnaście. I jeśli postawa życiowa pani Latter polega na odczuciu własnej niepopolitej wartości i żądania od otoczenia uznania dla niej, to naczelnym rysem Madzi jest poczucie własnej bezwartościowości. W każdej sytuacji przeżywa nękające ją przekonanie, że jest głupia, dziecinna lub zuchwała i zrozumiiała, i że za te grzechy spotka ją jakaś straszna kara. Z takiego przekonania o sobie płynie uznanie Madzi dla otoczenia: wszyscy, a pani Latter przede wszystkim, są mądrzy i szczególnie dobrzy, ponieważ potrafią kochać tak bezwartościowego człowieka, jak ona. Nie uświadamia sobie zupełnie, że ona jest inicjatorką tego serdecznego stosunku do siebie, że od niej wychodzi dobrotliwe, pełne poświęcenia zainteresowanie bliźnim. Przekonana więc jest, że żyje w jakimś rajku, w środowisku ludzi doskonałych, którzy umieją miłować nawet swych zupełnie niedoskonałych bliźnich, tymczasem w rzeczywistości jest świadomie lub nieświadomie wyzyskiwana przez ludzi znających jej ogromną dobroć.

Jak już wyżej wspomniałam, obok akcji lady Dedlock i dostojnego bezruchu jej obecnego życia mamy w *Pustkowie* drugą akcję, której bohaterką jest młodzieńca dziewczyna (więc znowu ten kontrast wieku), Estera. Esterę poznajemy z jej własnego pamiętnika, który jest wpleciony w wątek zasadniczy opowiadany przez autora. Tu dla zarejestrowania ciekawego faktu literackiego, a nie dla wyciągnięcia jakichkolwiek wniosków wpływologicznych w stosunkach do *Lalki*, zwracam uwagę, że *Pustkowie* ma analogiczną konstrukcję fabuły, tzn. że relacja autora jest uzupełniona relacją jednego z głównych bohaterów. Naturalnie cel, dla którego Dickens posłużył się tym chwytem, jest daleki od tego, który przyświadczał Prusowi. Ale to temat odrębnych rozważań.



Estera, w chwili gdy rozpoczyna pisanie swojego pamiętnika, jest młodziutką dziewczyną, sierotą, która nie zna swego pochodzenia. Sieroctwo swe i piętno niestawy odczuwa boleśnie, szczególnie brak matki pada ponurym cieniem na całe jej dzieciństwo: wie, że nie jest taka, jak inne dziewczynki, właśnie dlatego, że nie miała matki. Tu przy sposobności zwracam uwagę, że chociaż Madzia ma matkę, jednak dzieli ją od niej głębokie nieporozumienia, które Madzia ciężko przeżywa, i ten brak oparcia w rozumiejącej i kochającej matce jest jedną z przyczyn jej późniejszego załamania. Estera więc jest sierotą, obarczoną także kompleksem małowartościowości: uważa się za głupią i niezdolną. Każdą refleksję nad jakimś sukcesem uważa za dowód zarozumiałstwa. Jest skryta i nieśmiała. Potrafiła zwierzać się tylko ukochanej laleczce, którą pogrzebała w chwili odjazdu do szkoły, obecnie takim powiernikiem jest jej pamiętnik. Tajemniczy opiekun, który kieruje jej losem, oddaje ją do szkoły guwernantek, aby przygotowała się do pracy zarobkowej. Tam zdobywa powszechne uznanie i miłość młodszych uczennic, którymi opiekuje się z prawdziwie macierzyńską czułością. Czuje tu się otoczona powszechną dobrocią, podziwia więc wszystkie nauczycielki i koleżanki, że swym uznaniem i uczuciem potrafią darzyć osobę nie zasługującą na względy bliźnich, bo pozbawioną całkowicie wszelkich zalet. Gdy Estera ukończyła szkołę, dostaje się jako towarzyszką do dwójga młodych arystokratów (tu pomijam skomplikowaną sprawę sukcesji Jarndyce, która jest uzasadnieniem tej sytuacji). W domu zorganizowanym przez starego Jarndyce'a staje się ośrodkiem życia, najczulszą opiekunką i powiernicą dwójga niewiele od siebie młodszych ludzi, delikatną wychowawczynią, która w sposób subtelny prostuje ich drobne błędy i niedociągnięcia. Gdziekolwiek się zjawi Estera, wszędzie zaczyna być lepiej i pogodniej, ludzie przychodzą do niej ze swymi troskami, pytają ją o radę, czym ją ciągle dziwią, bo nie rozumie, dlaczego jest tak ceniona i szanowana. Tu przychodzą na myśl perypetie Madzi, która staje się niepostrzeżenie punktem centralnym domu Korkowiczów, oraz jej rola jako towarzyszki czy przyjaciółki Ady Solskiej (nb.: młoda panienska, którą opiekuje się Estera, także ma na imię Ada).

W głównych figurach powieściowych, w założeniach psychologicznych (tego wyrazu muszę użyć w cudzysłowie w odniesieniu do Dickensa) określających dalsze ich losy, dalszy tok akcji, widzę zasadnicze podobieństwo: u Prusa i Dickensa bowiem głównymi aktorami dramatu będą pary kobiet skon-

trastowanych we wszystkich swoich cechach. Konstrukcje tych przeciwstawnych postaci składają się z tych samych elementów: w obydwu powieściach bowiem mamy kobiety dojrzałe, co więcej stojące u kresu wieku dojrzałego przeciwstawione młodym dziewczynom, egoistki zamknięte w kręgu własnych przeżyć — entuzjastycznym krzewicielkom dobra i miłości, zarozumiałe własną doskonałością — pełnym pokory i przekonania o własnej niedoskonałości, wielkie mistrzynie gry i oszustwa w stosunku do otoczenia — przedstawicielkom prawdomówności i szczerości posuwanej aż do głupoty, damy wielkiego świata (Pani Latter w nim się urodziła, ale skutkiem nieokreślonych bliżej perypetyj materialnych już do niego nie należy, zachowała natomiast wszystkie cechy tego typu kobiety. Lady Dedlock urodziła się gdzieś na nizinach, ale z zadziwiającą inteligencją potrafiła się przystosować do wyżyn) przedstawicielkom warstw niższych, w ten czy inny sposób upośledzonym i pokrzywdzonym.

Tu wydaje mi się, że wpływ Dickensa na Prusa został rzeczywiście udowodniony: autor *Emancypantek* wykorzystał bowiem pomysł oparcia akcji na wprowadzeniu w grę dwóch skonstruowanych bohaterek (tu podkreślam: bohaterek, nie bohaterów!) o równorzędnej w powieści roli, co w dalszym ciągu wykażę, a co więcej — w przeprowadzeniu tego kontrastu poszedł także za wzorem Dickensa. I mam wrażenie, że pomysł ten, w tym przynajmniej wariacie (tu nasuwa się przypomnienie odwiecznego w literaturze kontrastu dwu siostr) można potraktować jako własność Dickensa i napotkawszy go u Prusa mówić o zależności od niego ¹⁵).

Z kolei rozpatrzyć należy akcję powieści, czyli te perypetie, te ruchy, którym autorzy poddali tak obmyślane, tak skonstruowane postaci. Akcja *Emancypantek*, choć bogata i rozgałęziona w liczne epizody, jest bardzo prosta. Prowadzi ją autor po linii następstwa ściśle chronologicznego, nie wybiegając nigdy naprzód, cofając się wstecz tylko dla koniecznych wyjaśnień.

Bohaterką tomu pierwszego — jak to już wyżej zaznaczyłam — jest pani Latter i autor zajmuje czytelnika wyłącznie

¹⁵) Przypominając to, co mówiłam poprzednio o trudnościach, na jakie napotyka badacz powieści, wdzięczna będę czytelnikom niniejszych uwag, jeśli mi wskażą powieści oparte na tym samym schemacie kompozycyjnym.

jej perypetiami. Madzia występuje tu tylko jako osoba związana z życiem pensji, która jest tutaj *sui generis* zbiorowym bohaterem powieści, podobnie jak sklep w *Lalce*, oraz jako osoba bliska i współpracująca, która z dziecięcą naiwnością poszukuje ratunku dla ukochanej przełożonej.

Reszta postaci, które w dalszych tomach nabierają rumieńców samodzielnego życia (w pierwszym interesują nas tylko w odniesieniu do pani Latter, jako nieświadomi uczestnicy czy sprawcy jej katastrofy: dzieci Latterowej, nauczycielki i uczennice, oboje Solscy, Mielnicki, nawet Arnold, którego widok zbudził w przełożonej nieokreślone tęsknoty), pokazywane są przez autora tylko jako czynniki hamujące lub przyspieszające ostateczną katastrofę. O tym, że katastrofa ta nastąpić musi, wie i pani Latter, wyglądająca ratunku chyba z nieba i tzw. opinia publiczna, i Dębicki, *porte-parole* autora, i panna Malinowska reprezentująca nowy typ kobiety.

Czytelnik śledzi z uwagą i zainteresowaniem wysiłki pani Latter, widzi, jak po kolei przegrywa ona wszystkie swoje atuty, jak wydobywa nowe, czepiając się ciągle nadziei.

Wreszcie ukrywana skrętnie tajemnica pani Latter przestaje być tajemnicą: wszyscy na pensji i w mieście wiedzą o jej bankructwie oraz znają jej zupełne załamanie się psychiczne. I teraz pani Latter, „człowiek, który ucieka przed samym sobą“, opuszcza miejsce swojej udręki, ucieka z pensji. W drodze do Mielnickiego na pół świadomie popełnia samobójstwo, jakby realizując nawiedzające ją ciągle pragnienie spokoju, uwolnienia się od zbyt wielkiego ciężaru obowiązków. I tak znalazła spoczynek w rowie przydrożnym. *Odwieźli ją do przyczółku, próbowali ją cucić, wreszcie położyli w rowie obok gościńca. A że miała otwarte oczy i ludzie bali się, więc karczmarz nakrył ciało starym workiem. I tak leżała cicho, z twarzą zwróconą do nieba, i już tylko stamtąd wyglądając miłosierdzia, którego nie mogła doczekać się na ziemi.* (Tom I, str. 365).

Z tomem drugim *Emancypantek* rozpoczyna się właściwie druga powieść, luźno związana z pierwszą. Pierwsza skończyła się katastrofą bohaterki, katastrofą „integralną“, poniesioną we wszystkich dziedzinach — zawiodła ją praca, dzieci, wdzięczność wychowanek, srodze zemściły się błędy popełnione w stosunku do drugiego męża. Dla niej rzeczywiście na ziemi nie było ratunku ani miłosierdzia.

Gdy więc na scenę powieści wkracza Madzia, która pomyślana jest jako kontrast pani Latter, czytelnik spodziewałby

się rozładowania nastrojów kłęski dominujących w tomie pierwszym. Tymczasem nie jest to tak proste: trzy tomy, których bohaterką jest Madzia, to także ciąg kłesk i niepowodzeń: najpierw Iksinów, pobyt w domu rodziców i działalność na tle małego miasteczka, do którego plotek, komeraży, intryzek, interesowności i wyrachowania nie może przystosować się naiwny entuzjazm i altruizm Madzi. Opuszcza rodzinne miasteczko, przekonana, że w nim nie ma dla niej miejsca, skłócona z tzw. opinią publiczną; życzliwi jej ludzie, jak ojciec, Major, uważają, że nie dla niej jest Iksinów, że słusznie postępuje opuszczając go.

W Warszawie zaczyna się nowy cykl niepowodzeń: Korkowiczowa przyjmuje ją jako guwernantkę swych córek w nadziei, że jako bliska przyjaciółka panny Solskiej stanie się łączniczką między nią a domem dorobkiewiczów. Gdy ją te nadzieje zawiodły daje odczuć Madzi swoją niełaskę w sposób bolesny. U Solskich nie jest jej lepiej, odczuwa dotkliwie swoją niewyraźną sytuację w ich domu, nie chce korzystać z pańskiej łaski, a obawia się jej odrzucenia, aby nie urazić stęsknionej do miłości Ady. Wreszcie forma oświadczyn Stefana Solskiego, którego nieświadomie kocha, oraz stosunek jego rodziny do matrymonialnych projektów wielkiego pana zmusza ją ostatecznie do opuszczenia ich domu.

„Samodzielne“ życie „emancypantki“ w umeblowanych pokojach pani Burakowskiej przynosi jej nowe kłęski: rozczarowuje się ostatecznie do Kazia Norskiego, którego uważała za niezrozumianego geniusza, a który rzeczywiście zmierzał do wyzyskania naiwności swej opiekunki, dobroć jej okazywana ludziom staje się podstawą jej szkalowania, wreszcie traci brata, z którym wiązała ostatnie nadzieje w swoich zawodach, co staje się powodem jej ostatecznego załamania.

Madzia, podobnie jak jej przełożona, pragnie tylko spokoju, chce uciec od świata, z którym nie może sobie poradzić, do którego nie może się dostosować. Znajduje schronienie u szarytek, w ciszy klasztoru szuka ukojenia — nad jej dalszymi losami stawia autor znak zapytania.

Trzy ostatnie tomy *Emancypantek* odznaczają się wielką prostotą fabuły, przypominającą swą konstrukcją pierwotne formy powieściowe, gdzieś z końca w. XVIII. Bo o ile podstawą tomu pierwszego była pełna napięcia walka pani Latter z piętrzącymi się przed nią trudnościami, to Madzia, na wzór jakiegoś pana Pickwicka, wędruje z jednego miejsca na drugie, styka się coraz to z innym środowiskiem, wchodzi w kontakt

z rozmaitymi ludźmi. Chwył to stary i zużyty, chwył — jak to określają rosyjscy formalisci — nizania pojedynczych nowel na postać głównego bohatera, który staje się łącznikiem — często tylko formalnie — między poszczególnymi nowelkami. *Emancypantki* pod tym względem robią takie wrażenie: perypetie Madzi mogą wydać się konstrukcją wprowadzającą obrazy różnych środowisk: najpierw małego miasteczka, potem pensji panny Malinowskiej zorganizowanej na nowoczesnych zasadach, domu dorobkiewiczów, domu arystokratów, stowarzyszenia samodzielných kobiet, mieszkania pani Burakowskiej, w którym gnieździ się rozmaita inteligentna biedota, domu akuszerki, zakładu dla podrzutków, wreszcie klasztoru.

Ale równocześnie taka konstrukcja ma także swój znaczeniowy wydźwięk: Madzia w każdym z tych środowisk (z wyjątkiem klasztoru, o którym nic nie wiemy) jest elementem obcym, wrogim, nigdzie nie jest przyjęta życzliwie i serdecznie. Jej wędrówka to nie tylko oglądanie i pokazywanie czytelnikowi różnych obrazków, ale także poszukiwanie właściwego miejsca dla bohaterki.

Wędrówka ta w miarę narastania akcji traci coraz wyraźniej czynnik pozytywnego poszukiwania i staje się po prostu ucieczką¹⁶⁾.

Inaczej skonstruowane jest *Pustkowie* — rozpoczyna je autor od satyrycznego wprowadzenia w sprawę Jarndyce'ów, toczącą się od lat całych, w której zatracone zostało już *meritum* sprawy, strony zaś i sędziowie, zasugerowani urokiem biurokracji, interesują się już tylko formalnymi nieścisłościami. Nikt nie wie już, o co się sprawa toczy, dokoła niej urosły stopy zapisanego papieru, którego przeczytanie przekracza siły pojedynczego człowieka. Osoby zaś zainteresowane w wyniku sprawy, szczególnie małoletni spadkobiercy, żyją ciągle w stanie ciągłej tymczasowości, w oczekiwaniu wyroku decydującego o ich losach, i pozostają pod opieką lorda kanclerza. Po tej wstępnej informacji rozpoczyna autor i prowadzi równoległe dwie akcje: pełną bezruchu zewnętrznego i wewnętrznego niepokoju akcję lady Dedlock, której świetne życie odmalowuje przede wszystkim w zakresie jej życia rodzinnego, oraz pełną dynamiki i bujności akcję Estery.

¹⁶⁾ Na taką budowę *Emancypantek* zwrócił już uwagę Zygmunt Szwejkowski w książce *Twórczość Bolesława Prusa*, t. II, str. 51 i 73.

Akcje te są na pozór zupełnie ze sobą nie powiązane, przeciwnie — czytelnik ma wrażenie, że jedyną więzią (o czym niżej) jest wplątanie — bardzo zresztą pośrednie — obu bohaterów w skomplikowany proces Jarndyce'ów.

Rozdziały t. I poświęcone lady Dedlock służą wytwarzaniu koło niej atmosfery tajemnicy: wspomniałam już o jej zdenerwowaniu na widok szczęścia rodzinnego, o omdleniu, gdy zobaczyła obojętny dla siebie dokument. Pałac Dedlocków jest także miejscem interesującym i niepospolitym: jest tam taras zwany ścieżką upióra, tam bowiem w czasach Karola I zmarła lady Dedlock skłócona z całą rodziną swego męża, zapamiętała w jakiejś dziwnej nienawiści do wszystkich jej członków. Umierając zapowiedziała mężowi, że każdy Dedlock, któremu będzie groziło niebezpieczeństwo, usłyszy jej kroki. Z tych statycznych rozdziałów możemy się domyśleć, że ważne dla pięknej pani fakty dokonały się już w przeszłości, że żyje ona oczekiwaniem tego, co się jeszcze stać może.

Przeciwieństwem tego są pełne dynamiki rozdziały stanowiące pamiętnik Estery: poznajemy więc jej pogrążone w mrokach jakiejś bolesnej tajemnicy dzieciństwo, stratę oschłej, choć pięknej opiekunki, tajemniczego opiekuna, który oddał ją do szkoły guwernantek, a następnie (wtedy dowiadujemy się już ona, że opiekunem tym jest John Jarndyce) powierzył jej prowadzenie swego domu i opiekę nad arystokratką Adą i jej kuzynem Rickiem. W drodze na „Pustkowie“ Estera także dużo „ogłada“: ręka tajemniczego opiekuna każe jej najpierw zetknąć się z domem mistress Jelliby, następnie szkołą tańców pana Terweydrop, filantropką mistress Pardigll i jej podopiecznymi. W domu Jarndyce'a staje się Estera dobrotliwą opiekunką i doradczynią wszystkich, którzy jej potrzebują.

Dotychczas więc jedynym węzłem łączącym te dwie akcje jest sprawa Jarndyce'a: Sir Leicester Dedlock jakoś jest w nią wmieszany, jakoś — bo ani on, ani jego adwokat nie potrafią powiedzieć, na czym jego udział w tej sukcesji polega, Estera zaś jest opiekunką, *dame de compagnie* Ady i Ricka, dwóch ofiar angielskiego sądownictwa i biurokracji. Jak już zaznaczyłam, dostojny spokój lady Dedlock pokrywa jej jakiś wewnętrzny niepokój: adwokat jej męża na prośbę pięknej pani zainteresował się tajemniczym przepisującym dokumentów, odnalazł go rzeczywiście, ale gdy do niego przyszedł, znalazł go zmarłego pod wpływem nadmiernej dawki opium. Nie wiadomo, czy było to samobójstwo, czy wypadek: po zmarłym

w ostatniej nędzy człowieka, który kazał nazywać się „Nemo“, nie został żaden dokument. Nikt go nie znał i nikt o nim nie wiedział. Pochowano go na cmentarzu dla nędzarzy. Adwokat doniósł o tym pięknej pani, bardzo prędko potem dowiedział się od jej pokojówki, która odprawiona bez powodu ze służby postanowiła się na niej zemścić, że lady Dedlock przebrana w jej suknie chodziła modlić się na grób nędzarza. To go zainteresowało, zaczął badać sprawę nie wiedząc, że w tym samym stopniu interesuje się nią mściwa Hortense.

Tymczasem okazało się, że zmarły Nemo miał ukryte w swojej izdebce kilka listów, w których pewien były żołnierz rozpoznał charakter pisma kapitana Haudona; równocześnie zaś jeden z urzędników adwokata zauważył zadziwiające podobieństwo między Esterą i lady Dedlock. Rozkochany w Esterze, pierwszy wykrył tajemnicę pięknej pani: zmarły nędzarz Nemo był właściwie kapitanem Haudonem, którego lady Dedlock kochała przedtem, nim starać się o nią zaczął sir Leicester. Z kapitanem Haudonem miała córeczkę, o której przekonana była, że nie żyje, ponieważ siostra jej (ta właśnie, którą z dzieciństwa pamiętała Estera) powiedziała jej, że urodziła dziecko nieżywe. W rzeczywistości zaś zmieniła nazwisko, aby nie mieć nic wspólnego ze shańbioną siostrą i poświęciła się wychowaniu dziecka, które traktowała oschle i surowo. Dowodem niezbitym tej przeszłości są listy pisane przez obecną lady Dedlock do Haudona, które znalazły się w rękach jego byłego sierżanta. I te właśnie listy młody urzędnik Guppi postanawia pokazać lady, aby zyskać w niej sprzymierzeńca w staraniu o rękę Estery. Ale wcześniej znalazły się one w rękach adwokata, który odwiedził piękną panią, rozmowa zresztą nie jest zrelacjonowana i jej przebieg jest dla czytelnika i bohaterów przedmiotem domysłów. I dalej akcja toczy się z szybkością kryminalnego romansu: naza jutrz odwiedza sira Leicesterę detektyw i zawiadamia go, że adwokat jego został w nocy zamordowany i że podejrzana o zabójstwo jest jego żona, którą na pewno późno nocą widziano wychodzącą z mieszkania adwokata. Dalszy tok sprawy wykazuje jednak, że faktyczną sprawczynią zbrodni była pokojówka Hortense, ale tym niemniej sprawa staje się znana wszystkim: począwszy od starej gospodyni, która opowiada, że słyszała nocami kroki lady Dedlock „na ścieżce upiora“, skończywszy na sir Dedlocku i jego rodzinie.

Lady Dedlock staje wobec ruiny tego życia, dla którego poświęciła kochanego człowieka: na pół przytomna opuszcza dom męża, nie wiedząc nawet, że został sparaliżowany po roz-

mowie z detektywem, dąży tylko do córki, by u niej znaleźć pomoc i przebaczenie. Wędruje po przedmieściach Londynu, gdzie już chodziła, by oglądać dom, w którym ostatnie lata spędził kapitan Haudon, by wreszcie pomodlić się raz jeszcze na jego grobie. W tej wędrówce opuszczają ją siły: wie, że na pewno umrze, pisze więc list wzywający córkę, by się z nią pożegnać. Tak oto po raz pierwszy Estera, żyjąca w domu Jarndyce'a, otrzymuje wezwanie od nieznaney matki, do której tak tęskniła: kilkakrotnie już widziała lady Dedlock, kiedy zaproszona była wraz z opiekunem do jego przyjaciela. Zawsze widok tej kobiety budził w niej dziwny niepokój i przywoływał niejasne wspomnienia z dzieciństwa. Zauważyła jednak, że lady Dedlock nie chce poświęcić jej uwagi i nie da się wciągnąć w rozmowę o niej Jarndyce'owi patrzącemu na nią surowo i przenikliwie.

Ale kiedy Estera wraz z Jarndyce'em udała się na poszukiwanie matki, znalazła jej ostygniętego trupa, leżącego przy parkanie cmentarza dla nędzarzy. Ponieważ zaś przed śmiercią lady Dedlock zamieniła się na suknie z ubogą kobietą, która się nią zaopiekowała, harmonizowała doskonale z nędzą przedmieścia i w niczym nie przypominała strojnej damy, która uprzedniego dnia opuściła pałac Dedlocków.

Rozpacz Estery, która odnalazła matkę, by ją natychmiast utracić, łagodzi jednak jej własne szczęście: wraca bowiem do domu na „Pustkowi“ nie jako gospodyni czy dama do towarzystwa, lecz jako jego faktyczna pani.

Akcję *Pustkowie* omówiłam bardzo schematycznie ograniczając się do wskazania jej głównego zrębu, ponieważ wśród powieści Dickensa można ją porównać do *Klubu Pickwicka* pod względem „gęstości zaludnienia“, ilości postaci i różnorodności charakterów zaczerpniętych z najrozmaitszych środowisk. Akcja zaś jest niezmiernie skomplikowana, jak w każdej powieści, której bohaterem jest detektyw. A tu mamy ich kilku, występują oni przeciw lady Dedlock, kryjącej swą tajemnicę: adwokat, pokojówka Hortense, zakochany w Esterze urzędnik Guppi, wreszcie rzeczywisty detektyw. Działania ich zachodzą na siebie, płaczą się i komplikują, tym bardziej że każda z licznych postaci powieści jest jakoś w akcję wplątana, nie jest tylko figurą epizodyczną, lecz bierze świadomie czy nieświadomie czynny udział w tej zawikłanej grze.

Akcje obu tych powieści wykazują zbieżności, ale większe jeszcze różnice. Zbieżność będzie polegała na tragicznym zakoń-

czeniu losów pani Latter i lady Dedlock. Samobójstwo, posiadające w dodatku wydźwięk jakiejś społecznej degradacji, upadku tych dwu świetnych kobiet, potęguje jeszcze wrażenie zbieżności. Odziane w nędzny łachman zwłoki lady Dedlock leżące pod murem cmentarnym na odludnym przedmieściu Londynu jakże żywo przypominają samobójczynię leżącą pod zebrakim całunem w przydrożnym rowie nad Bugiem.

Ale na tym kończy się analogia: Estera, co prawda, prowadzi równie czynne, w sensie tego, co chrześcijanie nazywają czynną miłością bliźniego, życie, jak Madzia, ale jakże różne od niej: Esterę kochają wszyscy, jej dobroć jest uznana przez całe otoczenie za niewątpliwą oznakę jej wyższości i doskonałości, każdy jej dobry uczynek, każda dobra rada przynosi natychmiastowy pozytywny skutek. Ona potrafi organizować życie swoich bliźnich, prostować ich błędne ścieżki, wyprowadzać ze ślepych uliczek ich błędów. Estera jest w swoim środowisku osobą pożyteczną i potrzebną.

Madzia natomiast, jak to bardzo ciekawie wykazała w artykule o *Emancypantkach* Irena Krzywicka¹⁷⁾, jest niepotrzebna i szkodliwa, w każdym razie jej dziecięca naiwność, jej niezajomość serc ludzkich, a w ich liczbie także swojego własnego, mogłaby się stać szkodliwa i destrukcyjna, gdyby marzenia Madzi (np. skojarzenie małżeństwa Solskiego i Heleny) były możliwe do zrealizowania. Dlatego też powodzenie we wszystkich poczynaniach cechuje życie Estery, ona od początku do końca powieści pozostaje entuzjastką altruizmu, szerzycielką mądrze pojętej dobroci i pomocy bliźniemu, wolna (a to wielkie w oczach Dickensa osiągnięcie) od wszystkich błędów urzędowej filantropii gorliwych społeczniczek. Nawet ogromne jej cierpienie potem, gdy wykrywa, kto był jej matką i kiedy ją natychmiast traci, złagodzone jest przecuciem zbliżającego się szczęścia i współczuciem całego otoczenia.

Madzię natomiast zawiodło wszystko, była ona rzeczywiście, jak to określił jej ojciec, wiśnią, co *zwiesz się przez parkan na ulicę... kto w Boga wierzy, obrywa ją nie tylko z owoców dojrzałych i niedojrzałych, ale nawet z kwiatów, liści i gałęzi!* (t. II, s. 270). W ten sposób u Dickensa przebieg życia dwóch skontrastowanych bohaterek jest tak różny, jak one same. Tragicznej śmierci lady Dedlock odpowiada *happy end* (przynaj-

¹⁷⁾ Irena Krzywicka: *Emancypantki dzisiaj*. *Wiadomości Literackie* 1932, nr 1.

mniej w zamierzeniu autora) dziejów Estery. U Prusa natomiast nie ma tego kontrastowania dwóch akcji przeciwstawianych sobie tak samo, jak skontrastowane są bohaterki, przeciwnie — są tu analogie: pani Latter znajduje ratunek przed przekraczającym jej siły trudem życia w samobójstwie, Madzia — w klasztorze. I od tego momentu możemy zacząć przeciwstawianie sobie tych dwóch utworów: Prus przejął od Dickensa pomysł skonstruowania akcji w oparciu o dwie skontrastowane na tych samych podstawach postaci kobiece, oraz losy jednej z nich zakończył śmiercią samobójczą. Ale w innych elementach powieści poszedł własnymi drogami.

Więc przede wszystkim — czego umyślnie nie powiedziałam poprzednio, kiedy charakteryzowałam pary bohaterek — lady Dedlock przypadła w udziale rola ciemnego charakteru, podczas gdy Estera ma rolę jasnej postaci. Powszechnie znana niechęć Dickensa do arystokracji, choć tutaj powściągnana, nadaje postaci pięknej pani zabarwienie negatywne. Lord Dedlock odmalowany jest jako zupełny idiota, jako karykatura naszkicowana dwoma rysami: zewnętrznej dystynkcji i wewnętrznej pustki. Żona jego nie wzbudza w autorze bynajmniej sympatii tym, że się tak łatwo umiała przystosować do arystokratycznego stylu życia. Co więcej, Dickens niekiedy zapomina, że obdarzył ją ciężką tajemnicą ukrywanego występku, że jej bezczynność, znudzenie, bezcelowa wędrówka po świecie jest prostą tego konsekwencją, i wpada w ton, tak u niego częsty, drwiny z arystokratów. Np. wydrwiwa jej poczucie wyższości nad otoczeniem, jej przekonanie, że jest osobą niepoznaną, *o tyle wymieszoną ponad wszystkich śmiertelnych, że nie mogą jej poznać i zrozumieć nigdy*. I zaraz potem dodaje, że przecież każdy służący zna na wylot jej kaprysy, rozumie jej pomyłki, wie o niej wszystko i naciąga ją jak małe dziecko, łudząc pochlebstwem o jej tajemniczości.

Tymczasem patrząc na ciężkie zapasy lady Dedlock, walczącej z tymi wszystkimi, którzy mogą wydać jej tajemnicę, zapasy przez tyle lat skuteczne, uznajemy za słuszne jej przekonanie, że potrafi się maskować i być niepoznana przez otoczenie. Gdy Dickens pokaże ją na tle salonu i ujmie w tak częsty u siebie szablon zewnętrznej dystynkcji, która służy jako pokrycie wewnętrznej pospolitości i pustki, to znów nasunie się uwaga, że jej dystynkcja ukrywa przynajmniej wielki niepokój i niepospolity występki.

Sam czyn lady Dedlock jest dla Dickensa przedmiotem szczerego oburzenia i bezwzględного potępienia. Jego prude-

ria¹⁸⁾ musiała czuć się pogwałcona samym wprowadzeniem takiej postaci i wskazywała mu drogę jej zatracenia bez cienia sympatii. Pisano już także o tym, że Dickensowi brak zmysłu odczuwania wielkości: jest on piewą małych cnót maluczkich ludzi. Grzesznik, a więc ten, który się wyłamuje z norm społecznych, jest dla niego niebezpieczną zagadką, której nie chce dociekać, od której się odwraca ze wstrętem. Nakreśliwszy obraz takiej bogatej indywidualności kobiecej, takimi wytrwały mi drogami kroczącej ku swej osobistej karierze, a równocześnie nie panującej nad swymi namiętnościami, nie potrafił zobaczyć w niej nic poza grzechem, ocenił ją też tylko jako grzesznicę, która zawiniła wobec wszystkich i którą należy potępić.

Dlatego więc losy swoich bohaterek rozwiązał według schematu: wina i kara, zasługa i nagroda. Świat jego powieści, przynajmniej jego porządek moralny, jest mimo pozornego skomplikowania prosty i zrozumiały. Grzesznicy ponoszą karę, cnotliwi natychmiast po dokonaniu dobrego uczynku cieszą się nagrodą. I tak też autor ani czytelnik nie ma najmniejszej wątpliwości, że łachman darowany przez nędzarke okrywa zwłoki wielkiej grzeszniczki, występnej matki i występnej żony, a jej upadek z rodowego zamku w Lincolnshire na bruk uliczny, jej śmierć będąca wyrazem jakiegoś głębokiego poniżenia jest przejawem sprawiedliwości, która pełni się w życiu człowieka. Zupełnie tak samo, jak pełni się w życiu Estery, przedstawicielki małych, codziennych cnót, wiodąc ją ku spokojnemu, pełnemu dosytu szczęściu.

Tak się przedstawia rozkład światła i cienia u Dickensa. Inaczej rozwiązał to Prus. — Chociaż naiwną Madzię darzy wielką sympatią, nie oszczędza jej momentu, kiedy jest śmieszna¹⁹⁾. Jest ona niekiedy rozbrajająco, niekiedy irytująco na-

18) Ta cecha Dickensa, widoczna szczególnie dla nie-Anglików, podkreślana była niejednokrotnie w studiach jemu poświęconych. M. in. Stefan Zweig (*Deux grands romanciers du XIX siècle*) pisze o fałszowaniu obrazu człowieka u Dickensa, któremu moralność mieszczańska nie pozwala mówić o sprawach erotycznych. Pisze w swym studium np.: „Dickens censure les sentiments au lieu de les laisser agir librement, il ne tolère pas, comme Balzac, leur débordement élémentaire, mais il les dirige à travers des digues et des fosses, dont des canaux ou ils font tourner les meules de la morale bourgeoise“ (p. 129).

19) Patrz studium St. Adamczewskiego pt. *Etyka pisarska Bolesława Prusa. Zagadnienia Literackie* nr 4, 5, 6, r. 1947.

iwna. Odnacza się taką niezajomością życia, tak dziecinnie interpretuje sobie pobudki ludzkiego działania, że czytelnik ma pełne prawo nisko stawiać jej inteligencję. A zdaje się, że i autor także. W tym wyraził się obiektywizm Prusa, dążność do bezstronnego ustosunkowania się do figur powieściowych, bez względu na to, czy są one bliskie czy dalekie autorskiemu sercu. I dlatego Prus nie zna grzeszników i świętych, zna ludzi, wobec których stara się być sprawiedliwy, których chce przede wszystkim zrozumieć.

Pani Latter jest dla niego przede wszystkim jedną z pierwszych „emancypantek“, choć nigdy w stosunku do niej ani autor w swoim imieniu, ani nikt z partnerów nie użył tego określenia.

Wielka dama straciwszy majątek w bliżej nie określonych okolicznościach, pozbawiona męskiej opieki, a obarczona dwójkiem dzieci, w których skupiła wszelkie nadzieje, z którymi złączyła całą swą radość życia — przenosi się do miasta, by w zmienionych nowych warunkach tworzyć egzystencję dla siebie i dla nich. Założywszy pensję zdobyła sobie dobrą opinię, stała się wychowawczynią kilkunastu roczników panien święcących triumfy w salonach Warszawy, wszystko zdawało się doskonale zorganizowane, gdy tymczasem w jej postępowaniu jest błąd, który ostatecznie musi doprowadzić do katastrofy. Ten błąd najlepiej scharakteryzuje panna Malinowska, jej następczyni na stanowisku przełożonej pensji. Pani Latter to nie jest kobieta dzisiejszej epoki, ma ona zupełnie inne pojęcia, *prowadzi dom jak wielka dama, to jest pracując za jedną wydatek za pięć, a może i dziesięć zwyczajnych pracowników* (str. 205, t. I). Nie dość tego: dzieci swoje wychowała na wielkich panów, zgodnie ze swą ziemiańską tradycją, przyzwyczajona do warunków, gdzie dzieci dziedziczyły po rodzicach majątek. Dzieci te nie umieją i nie chcą pracować, a ona w gruncie rzeczy samą swoją postawą przyznaje im rację, bo przecież pracę traktuje jako konieczność, do której zmusiły ją nieprzyjazne warunki, o pracy dla dzieci myśli tylko jako o karze za lekomyślność: Helena zostanie guwernantką za karę, że mając takiego konkurenta, jak Solski, nie wyrzekła się przyjemności kokietowania innych mężczyzn. Dlatego też dla pani Latter nie ma ratunku: jej błąd tkwi w zasadniczym nieprzystosowaniu się do wymagań nowej epoki. Dla niej nie ma miłosierdzia, bo nie jest ono zależne od ludzkich ani pozaludzkich potęg.

A Madzia — chyba dostatecznym wyjaśnieniem jej niepowodzeń jest jej intelektualne nieprzystosowanie do rzeczy-

wistości. O jej działaniu decydują porywy szlachetnego serca, nie poparte siłą i spokojem rozumu. Ona w większej części nie rozumie tego, co się wokół niej dzieje — przeżywa rozczarowanie do Ady, bo nie umie dostrzec, że Ada zakochana beznadziejnie w Norskim jest o nią zazdrosna, nie widzi, że Solski ją kocha i że ona jest w nim zakochana. Jej naiwność i prostota ma w sobie coś wzniosłego, jest jakaś bezgraniczna uczciwość świętych w tej dziewczynie. Dlatego też godzimy się na to, gdy Solski nazywa ją „geniuszem uczucia“, gdy przypuszcza jej nie siłę granitu wprawdzie, lecz siłę płomienia. Godzimy się wreszcie na zbyt może patetyczny w zastosowaniu do jej dziejów okrzyk Dębickiego, którym kończy on swe rozmyślanie: *biada orłom w menażerii, szczęśliwe gęsi w kojcu* (t. IV, str. 410).

*
*
*

W takim wypełnieniu przejętego od Dickensa schematu można dostrzec cechy indywidualne talentu Prusa, ale słuszniej może poszukać wyjaśnienia w przynależności do odmiennych epok kultury literackiej. Prus zupełnie inaczej niż Dickens pojmował zadania powieści i inne też sobie stawiał wymagania.

Powieść Dickensa należy do późnego okresu jego twórczości, kiedy to obserwujemy w nim krzyżowanie się dwóch tendencji: jego żywiołowego nieokiełznanego talentu oraz coraz silniejszych w literaturze angielskiej wpływów powieści realistycznej. Jak to stwierdza G. K. Chesterton, dostosowanie się do tych wymagań nie przychodziło Dickensowi z łatwością, przeciwnie — talent jego łamał się z wypracowanymi przez innych schematami, których nie umiał ani przewyciężyć, ani przyswoić. Równocześnie wzmożone doświadczenie życiowe: dostanie się do lepszego towarzystwa skutkiem awansu życiowego pisarza, dało mu poznanie rzeczywiste angielskich sfer wyższych. Stąd też postać sir Leicester Dedlocka jest doskonałą karykaturą, wspaniałą figurą powieściową, znacznie lepszą niż Mulberry Hawk.

Drugim pierwiastkiem tego realizmu, jeszcze rzetelniejszym i trwalszym, są obrazy londyńskich zaułków — dziecko i wychowanek londyńskiej ulicy odwdzięczał się jej uniesmiertelnieniem w powieści.

Ale z tych pierwiastków nie skonstruował Dickens powieści realistycznej: było na to jeszcze za wcześnie, w każdym razie było za wcześnie, by ją tworzył powieściopisarz tych możliwości technicznych, co Dickens.

W powieści tej odnajdziemy najróżnorodniejsze elementy; jej skomplikowana, powikłana fabuła jest spletem różnych bardzo motywów: „ścieżka upiora“ — zapowiedź nieszczęścia, które ma spotkać członka rodu, wygłoszona przez jego przodka, wywodzi się romansu tego typu, co *Zamek w Otranto* lub powieści Anny Radcliffe. Motyw, który doszedł do swego *apogeum* w romansie walterskotowskim i skończył z nim razem, razem z modą na opiewanie średniowiecznych zamczysk. Motyw zresztą w r. 1853 co najmniej spóźniony.

Wreszcie najbogaciej chyba reprezentowane są w *Pustkowiu* momenty romansu sensacyjno-awanturycznego: wywodzi się stamtąd cały szeroko rozbudowany system tajemnic, które są naczelnym chwytem zaciekawienia czytelnika. Dickens potrafi robić delikatne, ledwo uchwytnie aluzje, które budzą podejrzenie czytelnika, wskazują mu drogę kojarzenia faktów powieściowych, np. wyjaśnienia dwóch równoległych toków akcji, ale momentalnie potem skierowuje je w innym kierunku.

Tego rodzaju pomysły, jak tajemniczy narkoman, pochodzący zapewne z lepszych sfer społecznych, który umiera właśnie w momencie, kiedy staje się potrzebny do wyjaśnienia akcji, należą do tego samego typu romansu. Konstruowanie tych tajemnic odbywa się często kosztem pogwałcenia prawdopodobieństwa psychologicznego i sytuacyjnego, odbywa się bowiem w płaszczyźnie ustalonych konwenansów i schematów literackich.

Jeżeli teraz mielibyśmy zakwalifikować powieść Dickensa unikając wartościowania estetycznego, określić ją tylko jako typ powieści: można by powiedzieć, że należy ona do tej epoki w dziejach romansu, kiedy autor pojmował swoje zadanie społeczne jako zadanie kaznodziei i dostarczyciela rozrywki równocześnie. Chciał uczyć i bawić, ale obok tego ulegał nowym poglądom, nowym sposobom pojmowania zadań powieściopisarza, które nie odpowiadały mu w zupełności.

W epoce swej bowiem należał do grupy reakcji idealistycznej, ulegał wpływom Carlyle'a występując w obronie praw serca przeciw uroszczeniom rozumu. Z drugiej strony natura jego talentu, wyostrzony zmysł obserwacji predestynował go na realistę, ale było to, jak charakteryzują go E. Legouis et L. Casamian²⁰⁾ realizm opisowy („descriptif“) bez rygorów i systemu, rodzący się z wesołej ciekawości i zaufania do życia.

²⁰⁾ *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924, p. 1077-8.

Ce n'est pas une vue scientifique, ni qui cherche à l'être; elle ne saisit du réel que ce qui l'intéresse; et comme les besoins auxquels elle obéit sont ceux de l'émotion et de l'humour, la réalité s'organise en un spectacle varié, toujours intense, de tonalité dramatique ou plaisante. Dans cet univers, nul ne pénètre sans accepter la loi de l'artiste; mais telle est la prise de son charme, que notre esprit critique s'abandonne. Les sensibilités rebelles sont rares²¹⁾.

Równocześnie zaś powstaje w Anglii powieść realistyczna reprezentowana czy to przez dążącego do ideału powieści - dokumentu Trollope'a i Reade'a, czy też George Eliot, której twórczość świadoma i systematyczna przesycona jest kulturą intelektualną, rzetelną znajomością najnowszych zdobyczy wiedzy.

Są więc w powieści Dickensa różne elementy: odbiło się w niej krzyżowanie się różnych tendencji ideologicznych i artystycznych. Wypowiedział się w niej pisarz epoki nadziei i nieodłącznego od niej oczekiwania zmian, przedstawiciel idealizmu społecznego i radosnej aprobaty życia. Epoki — jak to pięknie określił Chesterton²²⁾ — kiedy to nie narodził się jeszcze romans pisany przez ludzi mądrych, romans będący opisem naszego życia i ułatwiający zorientowanie się w nim, a kiedy już stracił swoją żywotność romans-bajka, romans-poemat.

Wzywał więc Chesterton swych czytelników, wychowanych na innej filozofii i innym typie powieści, aby się przygotowali wewnętrznie do lektury Dickensa: *uwierzcie na jedną szaloną chwilę, że trawa jest zielona. Zapomnijcie o ponurej nauce, która wam się tak prostą wydaje — wyprzycie się za-*

²¹⁾ *Bleak House* — jak to już wyżej zaznaczyłam — należy do słabszych powieści Dickensa i tak jest oceniane. Ernest A. Baker charakteryzuje ją jako „an extraordinary miscelany of the sensational and sentimental, pseudo-tragic, and tragicomic, the satirical, fiercely polemical and almost as fiercely philanthropic“ (*The History of the English Novel*, 1934, t. VI, p. 292). Charakteryzując typ powieści pisze: „but they are so large an ingredient in *Bleak House* that this is probably the best modernised version of Radcliffian romance that nineteenth century can shaw. All the apparatus of terror is there and used with an ast and a sensitivity to occult suggestion far beyond Mrs Radcliffe“ (op. cit. 294).

²²⁾ *Charles Dickens*, 1929.

*bójczej wiedzy, tak dobrze wam znanej. Złóćcie w ofierze kwiat waszej kultury, najpiękniejszy klejnot waszej duszy: porzućcie beznadziejność, wy, którzy tu wchodzicie*²³⁾).

To wszystko, co powiedziałem wyżej dla scharakteryzowania powieści Dickensa, było równocześnie negatywną charakterystyką powieści Prusa. Tym wszystkim, czym nie była powieść Dickensa, była już powieść Prusa, znajdującego — jak to w swej pracy o *Lalce* wykazał Szweykowski — drogi, którymi poszedł dalszy rozwój powieści europejskiej.

Drogi te scharakteryzują nam najlepiej wypowiedzi samych pisarzy. Więc na gruncie angielskim np. George Eliot, która w przedmowie do swego *Adama Bede* pisała: *chcę przedstawić wiernie ludzi i rzeczy, tak jak się w mym umyśle przedstawiają. Zwierciadło to jest z pewnością wadliwe, kontury będą czasem spaczone, obraz mglisty i niewyraźny: chcę jednak oddać wiernie to odbicie, tak jakbym składała zeznanie pod przysięgą, na ławie świadków. Zola proponował zastąpienie nazwy „roman“ lepiej oddającą istotę rzeczy nazwą „studium“, odrywając w ten sposób powieść od jej fantastyczno-baśniowych początków, a zbliżając do tego, co było ideałem epoki — do nauki.*

*Uważał on, że cel pisarza jest taki sam, jak lekarza i fizjologa eksperymentatora. My także chcemy być panami objawów pierwiastków rozumowych i indywidualnych, aby nimi kierować. — W dniu, w którym będziemy trzymać w rękę mechanizmy żądz i namiętności, można je będzie leczyć lub osłabiać, a przynajmniej uczynić nieszkodliwymi. W tym użyteczność praktyczna i wysokie znaczenie moralne dzieł naturalistycznych, które eksperymentują na człowieku. Tak samo stwarzamy praktyczną socjologię, praca nasza dopomaga naukom socjologii i ekonomii. My sto razy powtarzamy doświadczenie wobec publiczności, nie będziemy jednak ani oburzać się, ani aprobować czegoś osobście*²⁴⁾).

Rolę społeczną tego nowego typu sztuki określił Zola w sposób następujący: *Pokazujemy mechanizm tego, co pożyteczne, i tego, co szkodliwe, tłumaczymy determinizm ludzkich i społecznych objawów, ażeby z czasem można było panować nad tymi zjawiskami i rządzić nimi. Jednym słowem, my w jednym szeregu z wiekiem wykonywamy wielką pracę ujarznienia przy-*

²³⁾ op. cit. str. 24.

²⁴⁾ cytuję według tłumaczenia w książce G. Piotrowskiego: *Zola i naturalizm*. Warszawa 1900, str. 97.

rody, rozszerzenia potęgi człowieka. Popatrzcież teraz i porównajcie z naszą — pracę pisarzy idealistów polegających na podstawach nadprzyrodzonych i nieracjonalnych, którzy po każdym uniesieniu wpadają w głęboki metafizyczny chaos. Po naszej stronie siła, po naszej moralność²⁵⁾.

Goncourtowie zestawiali zadania powieściopisarza z zadaniem historyka, a jedyną między nimi różnicę widzieli w tym, że historyk pisze dzieje epok minionych posługując się dokumentami pisanymi, podczas gdy powieściopisarz posługuje się dokumentami słyszanyymi, podpatrzonymi, *de la note prise au vol dans les rencontres de la vie*.

Prus zorientowany był w tych nowych kierunkach literackich zwalczających sztukę idealistyczną i wołających o nową, która by się legitymowała a) swoją prawdziwością, niemal naukowością opartą na obserwacji życia, b) użytecznością w całości kształcie życia ludzkości analogiczną do użyteczności nauki, służące człowiekowi w dążeniu do najwyższych celów. W sporze realizmu i idealizmu stał po stronie nowych kierunków, zwalczając idealizm, jego zużyte szablony artystyczne i zwietrzałe prawdy. Atakował w tym przede wszystkim naszą krytykę „artystyczną” i jej sprawdziany, według których oceniała dzieła. Tak np. z goryczą pisał: pewien autor napisał... powieść p. t. *Figa z Makiem* czy też *Dziura w Moście*, usiłując scharakteryzować w niej życie społeczne, stosunki i typy kilku pokoleń. W Anglii pytano by przede wszystkim, o ile owo typy i stosunki są prawdziwe i o ile są nowe. Tu jednak najniecierpliwiej dowiadywano się, dlaczego powieść nosi tytuł *Figa z Makiem* czy też *Dziura w Moście* i czy *Dziura* ożeni się z *Makiem*, a *Figa* z *Mostem*? ...Gdyby z góry było wiadome: kto się z kim ożeni i kto za kogo pójdzie, polska powieść nie miałaby czytelników.“²⁶⁾ Chce więc Prus najwyraźniej, aby kulturalny i świadomy czytelnik czy krytyk oceniał powieść według tego, czy prawdziwie przedstawia typy i stosunki społeczne, czyli inaczej — w jakim stopniu, jak to mówił Zola, służy ona budowaniu nowej socjologii, służy wzbogacaniu wiedzy ludzkiej. Gdy po licznych zawodach życiowych był Prus zmuszony do tego, by jąć się pogardzanej literatury, dokonał dla siebie samego jej rehabilitacji na drodze zestawienia jej

²⁵⁾ cytuję według tłumaczenia w *Szkicach literackich* Józefa Tretiaka, seria I, str. 327.

²⁶⁾ cytuję za Szwejkowskim, „*Lalka*“ Bolesława Prusa, str. 74.

z nauką, uznania jej za jedno z dwóch skrzydeł, którymi ludzkość posługuje się w dążeniu do rozwoju.

Widzimy więc, że ci przypadkowo dobrani przedstawiciele powieści tego okresu wysuwają na plan pierwszy cele poznawcze: w określaniu swej roli społecznej mówią o analogiach do historyków, czasem używają wprost terminu socjologia. Chcą stworzyć „studia“ oparte o dokumenty, studia o bezwzględnej wartości zdobywcy naukowych, przynoszących w samym zestawieniu faktów wnioski o znaczeniu praktycznym, które wpływać będą na postępowanie ludzkie. Chcą dawać współczesnym prawdę, obiektywne poznanie epoki, czasów bieżących, ambitniejsi marzą nawet o tym, że na tej podstawie wykrywszy mechanikę praw rządzących psychiką jednostek i zbiorowości kształtować będą przyszłość.

Tego rodzaju sformułowanie zadań romansopisarza zobaczyć musiało automatycznie zasób środków artystycznych, owych schematów literackich odziedziczonych po przeszłości. Odlecieć musiał z pracowni powieściopisarza „geniusz cudownych powieści“ nie tylko w sensie fantastyki, lecz nawet bujnej, atrakcyjnej fabuły. Powieść stawszy się „studium“ czy nawet dążąc do tego ideału, wyrzec się musiała zarówno tego, żeby czytelnika bawić, jak tego, by mu się podobać, by go podnosić na duchu czy umoralniać. Musiała mu dawać „prawdę“, musiała w obserwowanych rzetelnie i relacjonowanych „jak na ławie świadków“, pod przysięgą, „faktach“ przynieść poznanie i rozumienie praw rządzących ludzką jednostką i ludzką zbiorowością.

I teraz może czas na określenie stosunku *Emancypantek* do *Bleak House* i do wyjaśnienia tej istotnej rozbieżności, która kryje się pod zbieżnością dostrzeganą na pierwszy rzut oka. Mamy tu bowiem do czynienia z przeniesieniem pomysłu konstrukcyjnego z jednego typu powieści do drugiego. Z przeniesieniem twórczym w sensie uświadamiania własnych założeń i umiejętności przekształcenia zgodnie z ich wymaganiami odziedziczonych po przeszłości schematów literackich. Przejawszy od Dickensa pomysł grupowania bogatego materiału powieściowego koło losów dwóch skontrastowanych postaci kobiecych, przystosował go Prus do swoich celów, tj. do wymagań powieści realistycznej, powieści pokazującej typy i stosunki społeczne. Stąd też musiało odpaść wszystko, co u Dickensa było kaznodziejstwem, moralizowaniem, ale także co było awanturą, bujną przygodą, rozkochaniem się w życiu bogatym,

niezbadanym, gotowym zawsze sprawić przykrą czy radosną niespodziankę.

Czyli że dickensowski schemat napemnił Prus własnym materiałem powieściowym, stworzył szeroki obraz stosunków społecznych, szeroki w sensie geograficznym i socjologicznym, grupując go według osi kompozycyjnej. Był nią los dwóch skontrastowanych ze sobą kobiet: ale nie było już kobiety cnotliwej i kobiety występnej, były tylko dwie kobiety bardzo różne, które jednakowo ciężko borykały się z losem, w okresie, kiedy to, według słów Dębickiego, zaczęło być trudno o chleb i trudno o mężów.

* *
*

Fakt, że zaczęło być trudno o chleb i trudno o mężów, pociągnął za sobą poważne zmiany w schematach literackich: dokonywa się bowiem odwrócenie odwiecznego a przynajmniej już od całego stulecia mającego niezachwiane w literaturze prawa schematu: parweniusz i arystokratka. Zjawi się bowiem para mająca w literaturze naszej końca w. XIX i początku XX równie, co pierwsza, a może nawet liczniejszych reprezentantów: wielki pan, dziedzic głośnego nazwiska i okazałego majątku i kobieta z „nizin“ pochodząca (zwykle te „niziny“, to tylko zdeklasowana szlachta, pozbawiona majątku, ale za to zachowująca dawną godność i wyróżniająca się pod każdym względem dodatnio od tych rzeczywistych „nizin“), która swemu mężowi może wnieść w posagu: urodę, wykształcenie i inne wartości charakteru wyrobione przez nowe, na racjonalnych zasadach oparte wychowanie.

Wartości te i sama bohaterka, i zwykle autor uważa za wystarczający ekwiwalent arystokratycznego pochodzenia i majątku męża, jego środowisko natomiast protestuje gwałtownie przeciw mezaliansowi.

Motyw ten daje autorom doskonale pole do rozwijania uwag i spostrzeżeń o charakterze socjologicznym, przeciwstawiania dwóch światów: jednego, który legitymuje się urodzeniem i majątkiem, oraz drugiego, który legitymuje się pracą. Równocześnie zaś jest tutaj pewne odświeżenie literackiego szablonu, inowacja polegająca na uczynieniu kobiety przedstawicielką tego nowego, pozytywnie przedstawionego świata.

Aby schemat zachował właściwy wydźwięk społeczny, o który przede wszystkim chodzi, autorzy muszą się poddać pewnym rygorom w kształtowaniu materiału: arystokrata

i kobieta z „nizin“ muszą być pokazani jako przedstawiciele różnych światów, żyjących tylko obok siebie i całkowicie obcych sobie. Czyli że całkowicie wykluczona jest możliwość towarzyskiego poznania się tej nowej pary. Równocześnie zaś poznanie się, czyli zawiązanie intrygi powieściowej, musi się odbyć w warunkach takich, które nie rzuciłyby najlżejszego cienia na etykę kobiety, a równocześnie pokazały ją w pełnym blasku jej zalet.

Dlatego też zarówno obserwacja otaczającego życia, jak poddanie się i uczynienie zadość wymaganiom założeń powieściowych uczyniły motyw guwernantki szczególnie płodnym w drugiej połowie wieku XIX. Starczy tu chyba przypomnienie rozmaitych cnotliwych i mądrych guwernantek u Orzeszkowej (czy jej epigonki Rodziewiczówny), Bałuckiego, Gawalewicza itp.

Jedną z takich guwernantek jest Madzia Brzeska — jedną w licznym szeregu postaci powieściowych. Ale znów tutaj historyk literatury poprzestać musi na rejestrowaniu faktów, na stwierdzeniu płodności motywu literackiego oraz na poszukiwaniu różnic indywidualnych w jego ukształtowaniu. No i na szukaniu tego indywidualnego piękna, które pozwoli określić, że mamy do czynienia nie z bezpieczną własnością, lecz pomysłem zaczerpniętym z cudzej szkatuły twórczej.

I tu wśród tej licznej rodziny guwernantek spotkamy dziewczynę (także córkę szlacheckiej, ale także zubożałej rodziny), która jest guwernantką w domu bogatego i zanego wdowca hr. Siecierskiego. Jej sprawy miłosne są bardzo skomplikowane: w życie jej włątani są dwaj mężczyźni — jeden wartościowy, traktujący ją z całym szacunkiem należnym jej wiedzy, zaletom charakteru, altruizmowi, drugi rozwijający doskonale obmyśloną strategię miłosną, aby uwieść niedostępną i dumną dziewczynę. A to jest przecież sytuacja Madzi, która też nie potrafi połapać się we własnym sercu i tęskni do Solskiego, a „opiekuje się“ zapoznanym geniuszem, Kazimierzem Nor-skim.

Zobaczmyż jak wygląda motyw Prusowski w interpretacji Gawalewicza. W rozstrzygnięciach Madzi w stosunku do Solskiego jest tyle samo nieznamości własnych uczuć (np. Madzia nie ma siły myśleć o szczęściu, które czeka Solskiego, jeśli się ożeni z Heleną), co zdrowego instynktu moralnego kobiety „z nizin“, tej *parvenue*, która uważa się za równą wielkiemu panu, i która chce, by on ją tak traktował. Madzia bez chwili wahania odrzuca możliwość społecznego awansu, karierę, moż-

ność świadczenia bliźnim, skoro droga do stanowiska pani Sol-
skiej uwłacza jej godności.

W stosunku do Norskiego zaś też nie zdaje sobie sprawy, że w wypełnianiu woli zmarłej przełożonej ogromną rolę odgrywa uwodzicielski czar eleganckiego nicponia. Ale gdy tylko zdała sobie sprawę z istotnych zamierzeń swego „brata“, umiała sobie poradzić: rozbroić go i unieszkodliwić go swoją wzniosłą naiwnością. Z tej przygody Kazio wyszedł ośmieszony i skompromitowany, Madzię obdarzył Prus gorzką satysfakcją triumfu. Sprawa więc między nią a Norskim (można to nazwać taktem artystycznym lub pruderią pisarza) rozegrała się w sposób, który stał się dla niej jeszcze jednym rozczarowaniem, jeszcze jednym straconym złudzeniem, ale nie dotknął jej samej — z tej dwuznacznej sytuacji ofiary pana Norskiego wyszła tak, że nie straciła w oczach czytelnika nic ze swojej czystości i uroku.

Gawalewicz zaś przejąwszy od Prusa sytuacją wyjściową swojej bohaterki uważał za stosowne modyfikować ją i przetwarzać jej perypetie. Więc przede wszystkim Mira kochając Siecierskiego nie jest pewna jego uczuć, niekiedy zaś podejrzewa, że w ogóle jest dla niej najzupełniej obojętny. Z drugiej strony Feliks Czarski interesował ją i choć z początku wypowiada kilka frazesów, jakie wypowiedzieć przystoi cnotliwej heroinie powieściowej, przyjmuje jednak jego zaloty, spotyka się z nim poza domem niby to dla opiekowania się ofiarą jego jeździeckiej nieostrożności, wreszcie decyduje się na wycieczkę z Wilanowa w zamkniętym powozie, po której popełniła nieudane samobójstwo. To chyba dość dla najbardziej niedomyślnych czytelników. Dalsze jej losy toczą się drogą sensacyjnego melodramatu: zostaje zamordowana przez obłąkanego stryja, którego plotkarze warszawscy poinformowali mylnie o tym, że bratanica jego została skompromitowana przez Siecierskiego, on zaś ma służyć jako osłona jej hańby. Widzimy więc, jakimi drogami poszły te przekształcenia zapożyczonego motywu: dokonało się ono w obrębie tego samego typu powieści, tj. typu powieści realistycznej, mającej jeszcze pewne ambicje socjologiczne. Powieść Gawalewicza nosi tytuł *Warszawa* i najwyraźniej pretenduje do tego, by dać sugestywny i wierny obraz tego miasta. Przekształcenie zaś poszło po linii takiej, że sprawy załatwiane u Prusa w delikatnych aluzjach (np. zazdrość Solskiego o Norskiego), odbywające się gdzieś „za błękitami“, sytuacje trudno do zreferowania i opowiedzenia, przekształciły się w splot faktów, interesujących może nie tyle czy-

telni' powieści, co przede wszystkim czytelnika kroniki krymina.

Mamy więc do czynienia z przeniesieniem pomysłu w obrębie tego samego typu powieściowego, ale różnego poziomu, trywializowaniem zarówno chwytów artystycznych, jak artystycznych założeń. Trywializowaniem, które jest wynikiem braku wszelkiej samodzielności artystycznej, wynikiem chodzenia utartymi szlakami i plecenia własnych utworów z cudzych motywów.

Rodowód tych motywów jest niewątpliwy, 'gdy przypomnimy sobie, że podobnie jak Dębicki skończył swe rozważania o losach Madzi wykrzykiem: *Biada orłom w menażerii, szczęśliwe gęsi w koiu!*, tak jedna z postaci *Warszawy* mówi do głównego bohatera tej powieści, że przypomina mu sokoła w kurniku! ... *Nieraz się zapytywałem, po co on włazi w ten kurnik i dusi się pomiędzy szczeblami, o które postrzępi sobie pióra i porozbija skrzydła? Jemu się zdaje, że nauczy kury latać, a indykom wskaże drogę do słońca!* ...

Kiedy im, drogi panie, wygodnie na bantach syćać i grzebać w śmietniku, a gdy wygrzebią jakie ziarnko prosa, to gdaczą z wielkim triumfem, jak gdyby wygrzebały perłę uriańską (t. II, str. 290 i nast.).

* * *

Omówione powyżej przykłady wpływów i zależności ilustrują z jednej strony dwa możliwe przypadki: a) twórczego wyzyskania starych schematów literackich dla realizowania nowych zadań i celów, dla stworzenia nowego typu artystycznego oraz wyzyskania cudzego pomysłu dla braku własnych. Związanie *Emancypantek* z jednej strony z *Pustkowie* Dickensa ma także na celu wykazanie, co Prus zawdzięczał swoim poprzednikom i jak korzystał z ich dorobku, wykazanie zaś wpływu na Gawalewicza może się stać przykładem degenerowania się zdrowego ziarna na nieurodzajnej glebie.

I 17.367



10-

I
17.36

I

17367