

Kamila ŻukowskaUniwersytet Łódzki
Łódź**AMOR MŁODOPOLSKI.
O WYJĄTKOWOŚCI TRĘDOWATEJ HELENY MNISZEK****AMOR MŁODOPOLSKI.
O WYJĄTKOWOŚCI TRĘDOWATEJ HELENY MNISZEK****Słowa kluczowe:** miłość, Mniszkówna, Młoda Polska, romans**Key words:** love, Mniszkówna, Young Poland, romance novel

Tym, co bezsprzecznie funduje kultura popularna swoim uczestnikom, jest schematyzm bohaterów, popularyzowanych historii i fabuł¹. W czasach Heleny Mniszek kultura popularna (którym to określeniem będę się posługiwała wymiennie z wyrażeniem „kultura masowa”²), jeszcze nie do końca uformowana, próbowała imitować sztukę wysoką. Obecnie zaś, w przeciwieństwie do tych dawnych praktyk, kultura współczesna wytwarza artefakty epatujące przede wszystkim szeroko pojętym kiczem. Nie dba więc ona o złudę dawnego elitaryzmu. Próba zbliżenia się najsłynniejszej powieści Heleny Mniszek (utrzymanej w nowopowstałym nurcie literatury romansowej) do kultury egalitarnej częściowo daje odpowiedź na pytanie, dlaczego w *Trędowatej* zabrakło powszechnie pożądanego szczęśliwego zakończenia. Miast na satysfakcję czytającego, która współcześnie stanowi warunek *sine qua non* popularności tego rodzaju literatury, autorka postawiła na *quasi*-tragiczny patos, znosząc napięcie rozpisanej na dwa tomy historii miłosnej, i w ostatnich partiach książki po prostu uśmierciła bohaterkę. Mniszek umiejętnie wykorzystała czytelnicze przyzwyczajenie: z jednej strony odbiorca, rozpoznawszy wiodący schemat, w napięciu śledzi

¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. T. Kupś, Warszawa 1994, s. 142.

² Artykuł z konieczności pomija spory terminologiczny wokół teorii podtypów kultury. Warto jednak pamiętać, że sposób definiowania jej odmian zależy od ideologii przyjętej przez nazywającego. Zob. np.: Ch. Baker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2003 i M. Troszyński, *Kultura popularna – emancypacja czy zniewolenie?.* W: *Od kontrkultury do popkultury*, red. M. Golka, Poznań 2002.

perypetie głównych postaci, licząc, że finał historii będzie pomyślny, z drugiej zaś – aby doświadczenie nie przekształciło się w nudę – wie on również, że szczęście bohaterów jest zagrożone przez różnego rodzaju intrygi. *Trędowata*, mimo że wykorzystuje oba te mechanizmy, zaburza ich proporcję. Odbiorca po przeczytaniu całości romansu, w którego trakcie zgodnie ze schematem oczekiwał pozytywnego zakończenia, dowiadyuje się, że „jednak się nie udało”. Analizowana psychologicznie lektura *Trędowatej* wywołuje więc stan, który można określić jako niedowierzanie³, silniejsze tym bardziej, że wątek uczucia został przez autorkę wyeksponowany do maksimum. Mimo niejednoznacznej recepcji, powieść ta stanowi w historii polskiej literatury – w której wcześniej nie doszło do adaptacji zachodnich wzorców romanisu rozumianego jako opowieść o miłości – ważny dokument ilustrujący rodzimą specyfikę gatunku romansowego. Okoliczność, że gatunek ten w Młodej Polsce był jeszcze *in statu nascendi*⁴, pozwoliła autorce *Trędowatej* na konstrukcję nietypowego, ze współczesnego punktu widzenia, uczucia zakochanych. Niniejszy artykuł, oparty w znacznej mierze na badaniach etnologicznych i teorii kultury, dostarcza próby rekonstrukcji jego *differentia specifica*.

Brak w czasach Heleny Mniszek jednoznacznego rozstrzygnięcia, jakiego rodzaju literatura stanowi domenę *classicus*, a jaka należy do *populares*⁵. W konsekwencji autorka połączyła sentymentalny melodramatyzm z językowym ceremoniałem, który zapewne w jej mniemaniu miał korespondować z opisywaną przez nią warstwą społeczną. Mniszek, mimo że *Trędowata* poza przedstawianą wizją nieprawdopodobnie silnego uczucia traktuje pośrednio o próbie przekroczenia społecznych zakazów przez jednostkę, zadbała o elitarną w jej przekonaniu estetykę powieści. Naddatek określeń nasuwających skojarzenia z arystokracją, przepychem i bogactwem pojawia się w *Trędowatej* prawie na każdej stronie, a relacja między Stefanią a Waldemarem podczas każdego spotkania zamienia się w wytworny rytuał. Mniszek wierzyła zapewne, że zaprezentowany przez nią elitaryzm zwiększy szanse na komercyjne powodzenie *Trędowatej*. Oczywiście, nie pomyliła się. Autorka zastosowała strategię odmienną od współczesnego nam marketingu, ciągle dynamiczna kultura masowa wyzbyła się bowiem pretensji do idei elitarnych – jawnie przeczą one jej kapitalistycznym interesom. Z tego też powodu funkcjonuje ona w sposób paradoksalny –

³ Istotne jest odczucie zawodu, które pojawia się jako rezultat poznania zakończenia powieści. Niepoprawne natomiast jest użycie rzeczownika „zdumienie”, ponieważ zakłada ono nierozpoznanie konwencji lektury. Tymczasem odbiorca wie, że głównym bohaterem *Trędowatej* grozi niebezpieczeństwo i że ich związek jest w fazie konstytuowania się – brak zatem w powieści statycznego obrazu relacji.

⁴ Oczywiście mam na myśli powieść popularną, do której sukcesu przyczynił się wzrost alfabetyzacji klas, które wcześniej w dużej mierze pozostawały niepiśmienne. Schematyzm romansowy z kolei nie jest niczym nowym, ponieważ, jak udowodnił N. Frye, stanowi on jedną z wersji przesunięcia mitycznego i może występować w każdym czasie i w każdym gatunku (nie tylko tym, który nazywamy *stricte* romanssem). Zob.: N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokinić, Gdańsk 2012, s. 209-233. Na temat rozwoju polskich powieści popularnych pisał: J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994, zaś bezpośrednio o *Trędowatej* także: M. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji* (Żeromski, Mniszkówna, Strug), Białystok 2015.

⁵ W. Tatarkiewicz, *O znaczeniu terminu klasycyzm*. W: *Muzeum i twórca. Studium z historii kultury i sztuki ku czci prof. dr. Stanisława Lorenza*, red. K. Michałowski, Warszawa 1969.

propaguje swoiście pojęty indywidualizm zredukowany do funkcji rynkowych, likwidując tym samym indywidualizm *par excellence*, niepodlegający żadnym prawom rynku i niemanifestujący się w jakiegokolwiek materialnej formie⁶. Okazuje się jednak, że na początku XX wieku, w czasie technicznej transformacji i petryfikacji nowej społecznej grupy, która wyłoniła się z rzeszy robotników, funkcja kultury masowej była nieco inna, stanowiła ona bowiem przede wszystkim przedłużenie dawnego folkloru. Owa ludowa aksjologia obecna jest również w powieści: postać z „ludu” zmienia zastałe konwenanse, a miłość to uczucie, które łączy ponad podziałami społecznymi. Pisząc *Trędowatą*, Mniszek wykorzystowała mechanizm, który porównać można do sublimacji – w umiejętny sposób zbudowała z marzeń tych, którym od niedawna pozwolono na edukację i przekroczenie dawnych barier społecznych, idealną wizję miłosnego związku, którego nie kala nawet rysa tragizmu, konieczna, jak się okaże, do tego, by pokazać uczucie poza ziemskimi, temporalnymi ograniczeniami. Idea miłości, niepodlegająca czasowej degradacji i krusząca mieszczańskie konwenanse, okazała się wyjątkowo atrakcyjna dla nowej, niedawno poddanej alfabetyzacji masy. Tworząc miłosną historię rozgrywającą się między przedstawicielami różnych sfer społecznych, autorka do pewnego stopnia wykorzystwała sprawdzony baśniowy schemat, w którym triumfuje przedstawicielka niższej warstwy społecznej⁷.

Atrakcyjność *Trędowatej*, o czym zwykle się nie pamięta, została zbudowana także na wykorzystaniu *idée fixe* odchodzącego powoli pozytywizmu – Mniszek przejmuje jego aksjologię: „praca jawi się w powieści jako zajęcie chlubne i zmieniające rzeczywistość, a nieszczęście ludzkie jest po prostu skutkiem braku wiedzy o naturze człowieka”⁸. Mezalians, który rozgrywa się na kartach powieści, to również częsty motyw literatury pozytywistycznej⁹; tyle że autorka nie wykorzystuje go do ukazania jakiegś głębszej prawdy o naturze społeczeństwa, stanowi on dla niej przede wszystkim możliwość wprowadzenia postaci Kopciuszka – figury obracającej się na przecięciu zwykle odseparowanych od siebie społecznych sfer. W konsekwencji problematyka społeczna, która mogłaby kryć się za postacią transgresywną, zostaje zredukowana na rzecz głównego wątku – miłości rozpatrywanej w mikroskali, w swojej typowości, zawierającej (co zostało zaznaczone prawie na każdej stronie) przede wszystkim idiosynkrazje głównych bohaterów.

Innym rodzajem szablonu wykorzystanego przez autorkę jest model melodramatyczny, który za Anną Martuszewską można określić mianem schematu „Pięknej i Bestii”¹⁰. Najbardziej popularna jego wersja to ta, w której protagonistka, stanowiąca uosobienie cech pozytywnych, doświadcza ze strony męskiego bohatera niesprawiedliwości i przykrości – do pewnego stopnia Mniszek zastosowała go w *Trędowatej*, jako że w początkowych fragmentach powieści relacja między bohaterami opiera się głównie na słownych „bitwach”. Wraz z rozwojem akcji w niemal cudowny sposób

⁶ Zob. np.: „Indywidualizm tolerowane jest w systemie produkcji dopóki utożsamia się z tym, co ogólne” (M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia...*, s. 175).

⁷ T. Walas, *Zagadka „Trędowatej”*. W: *Lektury polonistyczne: od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, t. 2, Kraków 2001, s. 234.

⁸ Taż, *Bez szlachectwa (o międzywojennej powieści popularnej)*, „Życie Literackie” 1969, nr 30, s. 6.

⁹ Taż, *Zagadka „Trędowatej”...*, s. 248.

¹⁰ A. Pochłódka, *Młodopolski romans popularny – kłopoty z teorią*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 137.

Stefania przemienia zachowanie górującego nad nią intelektualnie i ekonomicznie głównego męskiego bohatera – ewoluuje on od bawidamka i flirciarza w stronę statecznego, dojrzałego mężczyzny. Z moralnego przeciwieństwa Stefanii, którym zrazu wydaje się bohater, przeistacza się on w analogon kobiecej postaci. Podoba się czytelniczkom, ponieważ jego przemiana w kobiece wyobrażenie o męskim ideale została dokonana przez kobietę.

Trędowata stanowi niewątpliwie jeden z najbardziej znanych polskich romanów. Jak pisze Anna Pochłódka: „Młoda Polska, okres jego powstania, przez część polskich badaczy bywa uważana za inicjalny dla wielu zjawisk literackich w tym także uznaje się, że stanowi on początek ekspansji tak zwanej literatury popularnej”¹¹. To proste stwierdzenie rodzi jednak konfuzję wśród tych, którzy jej badaniem się zajmują. Trudno bowiem jednoznacznie wskazać na wyróżniki tego typu literatury – a co za tym idzie, skonstruować odpowiednią aparaturę badawczą¹². Ciężko również w sposób równoznaczny wymienić twórców spod znaku tego gatunku, choć większość historyków literatury jest zgodna, że Helena Mniszek należy do pisarek tworzących przede wszystkim dla ludu. Rozbieżności pojawiają się, kiedy dyskusja obejmuje swoim zasięgiem zagadnienia genologii: Maria Bujnicka, jedna z najbardziej znanych badaczek twórczości Heleny Mniszek, twierdzi, że polski romans popularny rozpoczął się od wydania *Trędowatej* i skończył na wybuchu II wojny światowej; inni, iż świetnie radził sobie również po wojnie, kiedy anonimowo dopisywano kolejne części perypetii ordynata Michorowskiego i jego potomków¹³. Czesław Hernas na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na konieczność zbadania literatury brukowej, która stanowiła wówczas jeszcze naukową *terra incognita*¹⁴. Wśród gatunków obecnych w tego rodzaju twórczości oprócz romanów wymieniał on także piosenkę popularną, pieśń dziadowską czy powieść zeszytową. Hernas postawił tezę, że zajęły one miejsce rugowanych w środowiskach miejskich tradycyjnych w kształcie utworów i miały stworzyć nowy folklor zastępujący formę i treść już przebrzmiałe, nienadające się do powtarzania przez nowo ukształtowane, miejskie masy¹⁵. Działanie nowych form nie opierało się, jak dawniej, na tradycji ustnej, ale na znaku pisanim, dostępnym dla nowej, od niedawna kształconej grupy, która w pełni ukonstytuowała się dopiero w latach trzydziestych XX wieku. Rozbieżności te nadal obecne są w dyskusjach historyków literatury. Pewne jest natomiast, że polska powieść popularna, której główną tematyką jest miłość zakochanych, pojawia się w Młodej Polsce.

W epoce tej, inaczej niż w średniowieczu czy renesansie, kiedy to romanami zwano opowieści o dzielnych i niezwykłych bohaterach¹⁶, romans jest rozumiany jako konwencjonalna fabuła miłosna, a więc taka, której *sjuzet*, schemat całego utworu, wyznaczana aktywność stereotypowo skonstruowanych postaci, najczę-

¹¹ Tamże, s. 121.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ C. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973.

¹⁵ A. Pochłódka, *Młodopolski romans popularny...*, s. 122.

¹⁶ Studium nad specyfiką romansu zostało wyczerpująco przedstawione w: J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962.

ściej dwóch aktantów spersonifikowanych pod postacią amanta i heroiny – wzajemnie dopełniających się bohaterów, wokół których osnute są główne wątki powieści¹⁷. Wątki poboczne całkowicie podporządkowane są zakochanym w sobie protagonistom albo jak w parodii *Trędowatej* autorstwa Magdaleny Samozwaniec – w ogóle nieobecne¹⁸. Ideą *ex definitione* zawartą w gatunku romansowym jest oczywiście miłość, w czasach Mniszek będąca bez mała ideą platońską, odcieleśniającą zakochanych (inaczej rzecz wygląda w romansach współczesnych – *vide 50 twarzy Greya*¹⁹, którego specyfiką jest naiwne wyobrażenie o seksie i erotyzmie jako podstawie związku). To dzięki tej platońskiej idei Stefcia, główna bohaterka *Trędowatej*, nabiera w oczach Waldemara cech anielskich, stając się chodzącą alegorią dobroci i nieskażonego grzechem piękna, a on sam oddziałuje na nią przede wszystkim w warstwie związanej z niewinnością i powodowanym przez nią odczuciem wstydu; konfuzyja Stefanii, tak często opisywana na kartach *Trędowatej*, jest powodowana przede wszystkim nieumiejętnością uczestniczenia w żywiołowej rozmowie z obytym w świecie i wykształconym mężczyzną, te bowiem atrybuty autorka romansu przypisała bohaterowi. Wydaje się to nieprawdopodobne, zważywszy, czym na co dzień zajmuje się Stefcia – jest ona przecież nauczycielką kuzynki Waldemara, inteligentną zubożałą szlachcianką.

Trędowata nie była jednak jedynie „powieścią dla kucharek”, jak pogardliwie pisali o niej krytycy²⁰. Helena Mniszek stworzyła książkę, której problematyka wyabstrahowała w osobny problem – połączenia treściowego irrealizmu nasuwającego skojarzenia z baśniowym schematem i patetycznej, właściwej przede wszystkim dramatowi, formy językowej. Mniszek nałożyła nieprawdopodobny szablon rodem z baśni na względnie uproszczone sylwetki literackie i *quasi*-realną rzeczywistość²¹. To „pomieszanie stylu literackiego”, jak powiedziałby zwolennik poetyki normatywnej, stanowiło zapewne paralelę literacką ówczesnej sytuacji społecznej. Hiperboliczna konstrukcja *Trędowatej*, nowatorska w Młodej Polsce – chcąc nie chcąc – dzięki zastosowanym przez autorkę zabiegom łączenia tego, co do tej pory było rozłączne, na stałe wpisała się w historię literatury polskiej, wyznaczając kanon romansu.

Jego autorka pozostała konserwatystką, jeśli chodzi o wątki erotyczne – miłość prezentowana jako postplatońska²² *agape* nie pozwala na wprowadzenie treści o charakterze erotycznym. Po części z tego powodu *Trędowata* pozostaje wyegzaltowaną – by nie powiedzieć naiwną – opowieścią o miłości transcendentnej, którą ma poświadczyć tragiczna śmierć Stefci – ofiary złożonej na ołtarzu wyobrażenia o uczuciu idealnym²³. Funkcja jej aktanta ma dwa walory: zarazem jest ona niezbędnym

¹⁷ Pojęcia tego używam w znaczeniu zgodnym z intencją jego autora. Zob.: A. Greimas, *Elementy gramatyki narracyjnej*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 177-198.

¹⁸ M. Samozwaniec, *Na ustach grzechu*, Poznań 2012.

¹⁹ E.L. James, *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Katowice 2012.

²⁰ T. Walas, *Zagadka „Trędowatej”...*, s. 232.

²¹ Tamże, s. 240-241.

²² Przymiotnika „postplatoński” używam na określenie zjawisk filozoficznych mających swój początek w antymaterialistycznej teorii Platona, a kontynuowanych choćby przez filozofię chrześcijańską.

²³ Polemizuję z opinią T. Walas, która twierdzi, że śmierć Stefci ma przede wszystkim znamiona przypadku. Moim zdaniem jest ona wpisana w schemat powieści jako konieczność – zaktualizowana, młodopolska odmiana klasycznego fatum. Zob. inną interpretację: Taż, *Zagadka „Trędowatej”...*, s. 244.

elementem wiążącym konstrukcję *Trędowatej*, a jako postać kobieca personifikuje kulturowe wartości nieodmiennie wyznaczające społecznie pojętą kobiecość: jest delikatna, dobra, wrażliwa i w dużej mierze do końca swego życia pozostaje bierna. Wszystko to przez dopełnienie z cechami Waldemara tworzy całe aksjologiczne uniwersum świata romansu, świata o binarnym układzie (podobnie jak w baśniach), w którym dobro przeciwstawia się złu, nieśmiałość męstwu, a szlachetność podłości. Druga wartość zostaje wyznaczona przez śmierć bohaterki, stanowiącą w przypadku konceptu Mniszek konieczność – miłość dzięki śmierci zostaje utrwalona jako sama idea, stając się nieprzemijającym uczuciem do wyobrażenia, emocją, której nic nie może już zniszczyć²⁴. Ukazanie afektu idealnego jako uczucia do nieobecności jest oczywiście dość dyskusyjne.

W dwuwartościowym świecie bohaterów, których miłość jawi się jako coś „nie z tego świata”, główne przeszkody pojawiające się na ich drodze do szczęścia mają przede wszystkim charakter społeczny i są wynikiem zastałej segregacji klasowej. Przypisywanie podłości arystokracji, klasie niebudzącej, szczególnie po doświadczeniach XVIII- i XIX-wiecznej Polski, sympatii narodu, a w czasach powstania *Trędowatej* (1909 r.) zarazem warstwie anachronicznej, wydaje się zabiegiem przez autorkę przemyślanym²⁵. Barscy, z główną antagonistką Stefci, Melanią, nie są jednak przedstawieni w sposób realistyczny. Mniszek potraktowała ich instrumentalnie. Główną funkcją arystokratów staje się zaburzenie schematu i wykluczenie szczęśliwego zakończenia, albowiem zawistny, anonimowy list wysłany do Stefci doprowadza heroinę *Trędowatej* do przedwczesnej i nieco absurdalnej śmierci. To nieprawdopodobieństwo zdarzeń ujawnia koncept autorki – Stefcia, podobnie jak setki bohaterek przed nią, musiała z jakiegoś powodu się zdematerializować – pamięć o niej stanowi bowiem warunek pozwalający żyjącemu Waldemarowi (który mimo otwartego na inność umysłu pozostaje ciągle pozytywistą) wprowadzać wiele modernizacji społecznych: od pomocy biedniejszej grupie ludzi po zakładanie szkół. Jednocześnie śmierć Stefanii sprawia, że miłość ordynata staje się uczuciem idealnym, gdyż niezmiennie silnym i niezależnym od żadnych okoliczności, jak to przedstawia sama autorka w poczytnej swego czasu kontynuacji *Trędowatej – Ordynacie Michorowskim*²⁶. Klasycznie skonstruowana w romansie postać kobieca zbliża się w swej funkcji do bohaterek romantycznych, stając się *spiritus movens* działania męskiego aktywnego bohatera (wystarczy sobie przypomnieć choćby *Giaura* Byrona i motywy jego działań). Bierność kobiety nie stanowi, jak się okazuje, przeszkody, czytelniczki otrzymują bowiem od autorki wizję miłości, w której mężczyzna kocha na zawsze, będąc jednocześnie wiernym i dobrym. Romans ten sublimuje, jak powiedziała by Freud, kobiece fantazje wynikające z rozdźwięku między stanem faktycznym a rzeczywistymi potrzebami czytelniczek²⁷. Żywotność tego typu treści, mimo krytycyzmu teo-

²⁴ Tamże, s. 245.

²⁵ Tamże, s. 237.

²⁶ Dalsze losy Waldemara, który po śmierci Stefanii próbuje „wychować” swojego dalekiego krewnego, zostały opisane przez autorkę *Trędowatej*. Zob.: H. Mniszkówna, *Ordynat Michorowski*, Warszawa 1999.

²⁷ Podobna do teorii utożsamienia się z postacią fikcyjną staje się geneza twórczości literackiej. Zob.: Z. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. II, cz. I, Kraków 1974.

retyków literatury, wydaje się potwierdzać powszechną potrzebę projekcji i samoidentyfikacji²⁸. Tekst literatury masowej jest tym, czym jest, właśnie dlatego, że zakodowane są w nim pragnienia przeciętnego odbiorcy – za Umberto Eco powiedzieć można, że romans to podtyp literatury demagogicznej²⁹. Romans, którego wzorcowy przykład stanowi *Trędowata*, w oczach *opinio communis* traktowany jest jako gatunek podrzędny, o niskiej wartości artystycznej i prostej formie komunikowanych treści – jako literacka banalizacja uczuć i życia bywał oskarżany o szkodliwe działanie na umysły czytelników. Nie należy jednak zapominać, że stanowiąc ucieczkę przed światem, pełnił funkcję wentyla dla frustracji, na co wskazywał Freud.

Konstrukcja fabuły *Trędowatej* opiera się, jak twierdzi Anna Pochłódka, na powtórzeniu, gradacji i kontraście³⁰. Jej budowa służy przede wszystkim hiperbolizacji treści, sprzyjając głównej idei utworu – idealizacji uczucia. Pod pozorem wytwarzania informacji kryje się jednak redundancja, mająca utwierdzić czytelnika w tym, co od początku jest już wiadome – że to miłość determinuje zachowania bohaterów³¹. Z redundancją powiązana jest pośrednio inna, dystynktywna cecha gatunku romansego: specyficzna, często nieprzejrzysta i nieadekwatna do sytuacji protagonistów forma językowa, z którą autorka romansu ewidentnie sobie nie radzi – zdarzają się jej niepoprawnie zbudowane zdania i lapsusy językowe³². Pojawia się w *Trędowatej* również językowe uwznioślenie zbudowane za pomocą gradacji przymiotnika, sugerujące odbiorcy, że to, co dzieje się między głównymi postaciami, ma charakter podniosły i niezwykły. Dla odbiorcy, który choć trochę obeznany jest z literaturą piękną, efekt ten stanowi jednak zabieg sztuczny. Kompozycję fabularną od strony tematycznej budują linie napięć (podobnie jak w klasycznym dramacie) i wątki poboczne, krzyżujące losy głównych bohaterów (w przypadku *Trędowatej* taki wątek to nieszczęśliwa miłość babki Stefcy i dziadka Waldemara, Macieja)³³. Wszystkie drogi prowadzą zatem do zakochanych. Tak rozumiana powieść o miłości w sposób nieunikniony musi więc składać się ze stereotypów powodujących fabularne nawarstwienie, naddatek ciągle tej samej treści³⁴. W czasach Heleny Mniszek, kiedy literatura ta nie była jeszcze gatunkowo ukształtowana, pojawiają się w niej odwołania do literatury pięknej, przybierające postać pretensjonalnych zwrotów i naśladownictwa mającego wywołać podniosłe odczucia estetyczne³⁵. Odpowiedzialna za to staje się ornamentyka wykorzystanego przez autorkę słownictwa. Tak pojęta literackość powieści sentymentalno-obyczajowej stanowi jednak negatywne odniesienie do literatury wysokiej – próbując wykorzystać klasyczną bazę pomysłów literackich, romans wyjaskrawia je, popadając w komiczną egzaltację³⁶. Wykorzystanie klisz sprawia, że

²⁸ E. Morin, *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Warszawa 1963.

²⁹ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 18 i dalej.

³⁰ A. Pochłódka, *Młodopolski romans popularny...*, s. 122.

³¹ U. Eco, *Superman w literaturze...*, s. 225.

³² Konkretnie przykłady na podstawie fragmentów *Trędowatej* analizuje T. Walas. Zob.: tam, *Zagadka „Trędowatej”...*, s. 259.

³³ A. Pochłódka, *Młodopolski romans popularny...*, s. 122.

³⁴ T. Walas, *Zagadka „Trędowatej”...*, s. 254.

³⁵ A. Martuszewska, *Ta trzecia*, Gdańsk 1997, s. 45-46.

³⁶ A. Pochłódka, *Młodopolski romans popularny...*, s. 128.

treść przesycona jest bajkowym nieprawdopodobieństwem, a wyjaskrawienie głównych cech bohaterów przenosi czytelnika do świata utopii i mitu. Słowa, w tym przede wszystkim przymiotniki, podobnie jak w klasycznym eposie homeryckim, stanowią semantyczny rekwizyt, nie prowadząc do pozajęzykowych desygnatów³⁷. To dzięki tego rodzaju literaturze opierającej się na schemacie ludowej baśni, a więc jak epos pochodzącej z folkloru, na dobre zadomowiły się w świadomości zbiorowej zbitki słowne budujące stereotyp – bohaterka zawsze jest na przykład piękna i wrażliwa, a amant koniecznie musi łączyć siłę z władzą (np. określenie „piękna księżniczka”, choć w zestawieniu z określeniami z eposu, takimi jak „Achilles szybko nogi” uderza prostotą, wskazuje na dominujący element tożsamości: czy to ontologicznie pojętego gatunku – jak w przypadku „księżniczki”, czy to istoty – gdy chodzi o Achillesa). Przydawka przymiotna również w romansie pełni funkcję atrybutu określającego istotową cechę podmiotu, dlatego okazuje się niezbędną.

Bohaterowie *Trędowatej* przedstawieni są konsekwentnie jako postacie jednoznaczne. Typowe dla romansu jest zestawienie sylwetek literackich w skontrastowanych parach³⁸. Stefani, której anielska *physis* odpowiada równie anielskiemu zachowaniu, zostaje przeciwstawiona Melania Barska, śniada brunetka, przebijająca się za Izraelitkę na balu, co wraz z niepochlebnyymi wypowiedziami na temat Żydów włożonymi w usta głównego bohatera w pewien sposób oddaje poglądy samej autorki³⁹. Melania jest przedstawiona jako postać mało kobieca, mimo zmysłowej powierzchowności, cechują ją bowiem brawura, okrucieństwo (żądza polowań) i śmiałość. Stefania, jak to zostało powiedziane, to postać statyczna, Waldemar wielokrotnie porównuje ją do białej kalii czy tuberozy, a porównanie to pełni funkcję, o dziwo, komplementu⁴⁰. Parę Stefcia–Melania można by uogólnić do dwóch przeciwstawnych figur literackich: kobiety anioła i kobiety fatalnej, kobiety demona⁴¹. Tym samym potwierdza się teza Northropa Frye’a upatrującego w literaturze jedynie przemieszczenia mitu, tak by jego sens w nowych ramach czasoprzestrzennych mógł się klarownie zaktualizować⁴². Po stronie Waldemara brak jednoznacznego, negatywnego ekwiwalentu postaci, być może dlatego, że taki układ nie pasuje do powieści o miłości, ponieważ zamieniłby ją w powieść przygodową. Waldemar heros nie napotyka godnych, spersonalizowanych przeszkód. Klęska jego związku ze Stefanią i jej śmierć są raczej efektem czegoś na kształt modernistycznego fatum, nieokreślonej siły, której symptomy bohaterka antycypuje – jej nerwowość, nadwrażliwość, ból głowy i gorączka to klasyczne oznaki nieuleczalnej choroby *fin de siècle*, a nie racjonalna słabość ciała. Poza tą młodopolską skazą głównej bohaterki pozostałe elementy determinujące kondycję i zachowanie postaci nie są skomplikowane, dzięki czemu akcja w dużej mierze nabiera przewidywalności. Jak podkreśla Piotr Kowalski, etnolog i badacz

³⁷ A. Miciukiewicz, *Schematy powieści popularnej (na marginesie powieści I. Zarzyckiej „Dzikuska”)*, „Litteraria” 1971, r. III, s. 167.

³⁸ A. Pochłódka, *Młodopolski romans popularny...*, s. 137.

³⁹ H. Mniszek, *Trędowata*, t. 2, Kraków 1989, s. 124.

⁴⁰ T. Walas, *Zagadka „Trędowatej”...*, s. 236.

⁴¹ Na ten temat pisała m.in. A. Martuszevska. Zob.: taż, *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk 2014.

⁴² N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283-302.

kultury masowej, rodzi to paradoksy – z jednej strony romans przedstawia rzeczywistość mało prawdopodobną z punktu widzenia przeciętnego czytelnika, a z drugiej – po rozpoznaniu przezeń konwencji – wysoką przewidywalność fabuły⁴³. Wynika to z wymogów produktu kulturowego nastawionego na masową konsumpcję – czytanie musi bowiem przede wszystkim być rozrywką, a jako taka powinno sprawiać przyjemność, stanowić odskocznnię od „prozy życia” w stronę rzeczywistości literackiej utopii.

Od niedawna romans jako gatunek literacki stał się przedmiotem zainteresowania krytyki feministycznej⁴⁴. Podejście do niego zwykle jest dwojakie – z jednej strony romanse obnażają wzorce patriarchalne pojawiające się również, jako odbicie stosunków społecznych, na płaszczyźnie tekstu: przede wszystkim w konstrukcji bohaterów (bierna kobieta, aktywny męski bohater). Z drugiej natomiast patrzy się na nie jak na literaturę *stricte* kobiecą, skonstruowaną zgodnie z upłciowioną aksjologią⁴⁵. Oba te stanowiska tylko pozornie mogą wydawać się sprzeczne, albowiem badania rewizjonistyczne będące częścią krytyki kobiecej koncentrują się na przyczynach powstania konkretnego obrazu literackiego. Nie jest więc wykluczone, że (przyjmując tezę o kulturowym zdeterminowaniu płci) aksjologia kobieca będąca kulturowym wytworem hegemonii patriarchy zarazem władzę tę obnaża. Jednocześnie romans może stanowić świadectwo immanentnej specyfiki kobiecej płci, z jej odmiennym sposobem postrzegania (na przykład koncentrowanie się na zwykle pomijanych detalach, zajęcie się problematyką „niepoważną” z punktu widzenia kultury „wysokiej”). Brak jednoznacznych wyróżników, które mogłyby wyznaczyć linię demarkacyjną między romansem a innymi gatunkami powieści, nastęrcza, jak już zostało to wspomniane, problemów metodologicznych. Geneza tego zjawiska została trafnie wskazana przez przywołanego już twórcę amerykańskiej mitokrytyki, Northorpa Frye’a – literatura będąca efektem przemieszczania się mitu w strukturze dynamicznej kultury wyewoluowała w dwóch kierunkach: naturalistycznym i w stronę bajki ludowej⁴⁶. Scjentyistyczne podejście do literatury ufundowane przez dwudziesto-wieczną teorię determinuje również krytykę literacką: za bardziej wartościowe zwykle uważa się te utwory, które mają referencję realistyczną czy naturalistyczną, romans natomiast, powstały na skrzyżowaniu realizmu i konwencji baśni, jest gatunkiem „w połowie drogi”⁴⁷. Według Virginii Woolf, wiek XIX był okresem triumfu powieści, która mogła rozwinąć kobiecą emancypację – powieść XIX-wieczna zwykle nie zajmowała się polityką, a koncentrowała na codzienności i emocjach, tematyce kulturowo przypisanej kobietom⁴⁸.

Początkowo kobiety pisarki, w tym także Helena Mniszek, powielały wzorzec patriarchalny – budowały relacje międzyludzkie często na wzór tych, które propa-

⁴³ P. Kowalski, *Oswojony świat literackiej fikcji*. W: tegoż, *(Nie) bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej*, Opole 1996, s. 23.

⁴⁴ A. Setecka, *Romans – przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*. W: *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 187.

⁴⁵ Tamże, s. 190.

⁴⁶ Teoria przytoczona za A. Setecką. Tamże, s. 189.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 190.

gowało otoczenie społeczne. W konsekwencji bohaterka *Trędowatej* to osoba, która mimo swojej kruchości ma żelazne zasady moralne i niejako w nagrodę za tę niezłomność charakteru trafia się jej Waldemar, idealna partia do zamążpójścia⁴⁹. Typowe w klasycznym romansie było także to, że męski bohater (*Trędowata* również nie jest tu wyjątkiem) zwykle był starszy i w domyśle mądrzejszy od zakochanej w nim kobiety⁵⁰. Mniszek połączyła pragmatykę z idealistycznym podejściem do świata – wykorzystwała wariant popularnej historii, w której kobieta pod wpływem swej niecodziennej osobowości zmienia krótkotrwale zauroczenie bohatera w dozoną miłość. W romansie współczesnym często występują wariacje takiego wzorca – nawet jeśli kobieta buntuje się przeciwko dominacji mężczyzny, oddalając się od miejsca zamieszkania po to, by wszystko przemyśleć (popularny również w kinie *passus* podróży), to po spojrzaniu z dystansu na swoje życie zwykle wraca do punktu wyjścia lub też poznaje kolejnego mężczyznę, by w końcu zostać jego żoną. Mimo rozwoju techniki, nauki i społecznych zmian przynoszących kobiecie emancypację eksploatowany wzorzec nie bardzo się zmienił; i nie wiadomo już czy poświadcza to nadal hegemonię patriarchy w warstwie symbolicznej, czy też ów propagowany przez nią system wartości został tak silnie zinterioryzowany przez kobiety, że ciągle, mimo zmian społecznych, uważają go za swój. Pewne jest, że wizja świata pojawiająca się w romansach wydaje się czytelniczkom nadal atrakcyjna, w przeciwnym wypadku historii te nie cieszyłyby się aż taką popularnością. Nastawione na kobiety *target* powieści tego rodzaju cechują się odpowiednią szatą graficzną (*vide*: skonwencjonalizowane, kiczowate wizerunki zakochanych, kolorowa okładka i zwroty skierowane bezpośrednio do czytelniczek)⁵¹. Estetyka więc, podobnie jak treść, dookreśla i zarazem kształtuje odbiorcę, którym ma zostać stereotypowa kobieta. Proces ten wydaje się nie mieć końca.

Bibliografia

- Baker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2003.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Freud Z., *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Kraków 1974.
- Frye N., *Mit, fikcja, przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Frye N., *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.
- Greimas A., *Elementy gramatyki narracyjnej*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, 1984, z. 4.
- Hernas C., *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

- Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. T. Kupś, Warszawa 1994.
- James E.L., *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Katowice 2012.
- Kochanowski M., *Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji (Żeromski, Mniszkówna, Strug)*, Białystok 2015.
- Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.
- Krzyżanowski J., *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962.
- Kowalski P., *Oswojony świat literackiej fikcji*. W: tegoż, *(Nie)bezpieczne światy masywnej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej*, Opole 1996.
- Martuszevska A., *Ta trzecia*, Gdańsk 1997.
- Martuszevska A., *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk 2014.
- Miciukiewicz A., *Schematy powieści popularnej (na marginesie powieści I. Zarzyckiej „Dzikuska”)*, „Litteraria” 1971, r. III.
- Mniszek H., *Trędowata*, t. I i II, Kraków 1989.
- Mniszkówna H., *Ordynat Michorowski*, Warszawa 1999.
- Morin E., *Duch czasu*, przeł. A. Frybesowa, Warszawa 1963.
- Pochłódka A., *Młodopolski romans popularny – kłopot z teorią*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9.
- Samozwaniec M., *Na ustach grzechu*, Poznań 2012.
- Setecka A., *Romans – przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*. W: *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Tatarkiewicz W., *O znaczeniu terminu klasycyzm*. W: *Muzeum i twórca. Studium z historii kultury i sztuki ku czci prof. dr. Stanisława Lorenza*, red. K. Michałowski, Warszawa 1969.
- Troszyński M., *Kultura popularna – emancypacja czy zniewolenie?*. W: *Od kontrkultury do popkultury*, red. M. Golka, Poznań 2002.
- Walas T., *Zagadka „Trędowatej”*. W: *Lektury polonistyczne: od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, t. 2, Kraków 2001.
- Walas T., *Bez szlachectwa (o międzywojennej powieści popularnej)*, „Życie Literackie” 1969, nr 30.

Summary

The aim of the paper is to analyse the *Trędowata* by Helena Mniszek from the angle of the Polish novel about love – a kind of literature developed in the age of modernism. First, the constitutive elements of Mniszek's work (playing part in commercial success of the book) are distinguished. Next, the main characters of *Trędowata* are analysed from the wide methodological perspective which allows to recognize them as representations of cultural archetypes as well as of Greimasian structural functions. Finally, the paper takes up the question of socio-anthropological background of mass culture and focuses on some social problems connected with the popularity of the literature instantiated by *Trędowata*.

Biogram

Kamila Żukowska – absolwentka filologii polskiej, etnologii i podyplomowych Gender Studies w PAN. Stypendystka MNiSW. Publikowała teksty z zakresu antropologii kulturowej, filozofii Boecjusza, Nietzschego i Derridy. Przygotowuje monografię na temat nieodczytanych wątków w twórczości Ignacego Krasickiego.

eudajmone@gmail.com