

Instytut Filologii Polskiej UMCS

JANINA SZCZEŚNIAK

*Miłość na Kresach — funkcja romansu w powieściach
Marii Rodziewiczówny*

L'amour aux confins orientaux de la Pologne — fonction de l'amourette
dans les romans de Maria Rodziewiczówna

Twórczość Marii Rodziewiczówny budzi wśród krytyków oraz wciąż licznych odbiorców zarówno znaczne konrowersje, jak i ciągłą fascynację. Zastanawiając się nad fenomenem popularności pisarki, nie tylko w Polsce, lecz w recepcji europejskiej, ostatnio zaś amerykańskiej¹ można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że jej przyczyny tkwią przede wszystkim w podejmowanej problematyce Kresów, odwoływaniu się do konkretnej tradycji literacko-filozoficznej oraz w fakcie przynależności autorki do kręgu kultury Wschodniego Pogranicza. Rzeczywistość kresowa przybrała u autorki *Klejnotu* postać mitu. Punktem wyjścia w tworzeniu mitów było dla Rodziewiczówny własne

¹ Patrz: K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX Stulecia. Lata 1881–1900*, t. IV, Kraków 1916, s. 48–49; *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. XV: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, Warszawa 1972, s. 434–447; por. także: K. Czachowski, *Bibliografia utworów i ważniejsza literatura M. Rodziewiczówny*, [w:] *ibidem*, *Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Poznań b.r. 1935, s. 203–207, M. Kurzyna, *Maria Rodziewiczówna 1863–1944*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX w. Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Kraków 1973, t. III, s. 519; A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, rozdział I: *Spór o Rodziewiczównę*, s. 22–27; G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996, s. 147–148.

doświadczenie biograficzne, zaś ich celem wykreowanie uniwersalnego modelu Kresów: „[...] szczęśliwego geniuszu każdego miejsca i każdej osoby”².

Waloryzacja literackiej figury Kresów służy symboliczno-mitycznemu uporządkowaniu generowanej przestrzeni jako miejsca pracy człowieka oraz scenerii miłości. Ludzie Kresów tylko tam potrafią żyć i tylko do tych krajobrazów tęsknią, gdy swój raj utracą, tylko ta mała ojczyzna wydobywa z nich pozytywne cechy oraz wartości: pracy, obrony ojczyzny, trwania na swoich placówkach. I wreszcie — tylko w tych realiach krajobrazowych wybucha gorączka uczuć, pierwszej miłości, ale na całe życie, sentymentu.

Problematyka romansowa stanowi osnowę powieści autorki *Wrzосу* równie często jak narodowa — obie idą w parze. Ich koherencja stała się przedmiotem sporów krytyków i historyków literatury o dominację jednego z podstawowych wątków i schematów fabularnych. Większość badaczy (Czachowski, Martuszevska, Markiewicz i Kurzyna) konstatuje, że podstawę dominującego schematu fabularnego utworów Rodziewiczówny stanowi prezentacja z życia bohatera. Jest to epizod znaczący, ważny, który decyduje o dalszych losach postaci literackich, w którym rozstrzyga się również sprawa wyboru przezeń określonych wartości (np.: obrony ziemi przed przejściem w obce ręce, czyli obrony wartości patriotycznych lub wyboru narodowości).

Miłość była szczególnie ważnym elementem utworów autorki *Dewajtis*. Przejęła ona wzorzec literacki miłości jedynej, na całe życie. W romansach krzepiła czytelników przekonaniem, że szczęście jest osiągalne. Miłość bohatera na Kresach to uczucie zgodne z naturą człowieka. Miłość „jako część natury” była uczuciem zdrowym i silnym. Pisarka nigdy nie ukazywała miłości protagonistów w czasie kryzysu uczucia czy niewierności. Ulubionym motywem schematu romansowego jest tu konieczność założenia „gniazda rodzinnego” w miejscu szczególnym, najbliższej ojczyźnie.

Sądzę, iż specyfika badań nad literaturą popularną, zwłaszcza zaś nad romansiem popularnym, do którego to gatunku należy przeważająca większość utworów Rodziewiczówny, powinna się koncentrować wokół stopnia arbitralności, według którego potraktowane zostaną utwory podczas „przy mierzania” do nich określonej perspektywy problemowej. W interesującej nas problematyce jest to arbitralność wyboru nadrzędnego komponentu gatunkowego i kompozycyjno-strukturalnego w powieściach autorki *Jerychonki*. Badania nie ograniczają się jednak tylko do wykazania ważności funkcji romansu w tej twórczości, pozycja kluczowa tego zagadnienia nie oznacza przecież wyłączości.

Warto w tym miejscu podkreślić, iż przez kluczowość rozumiemy nie

² R. Dubos, *Tyle człowieka co zwierzęcia*, przeł. H. Wasylkiewicz, Warszawa 1973.

tylko akcent, jaki na romansie położyła w swoich utworach Rodziewiczówna i inni twórcy powieści popularnej, czy „ilościowe” występowanie tej kategorii, ale przede wszystkim jego rolę konstytuującą w strukturze powieści oraz szerzej — w projekcji i świadomości pisarki.

W planie metodologicznym oznacza to przyjęcie kategorii romansu jako głównej zasady strukturalizującej w twórczości Rodziewiczówny, która pozwala na globalną analizę interesujących zagadnień i ukazuje, jak poszczególne warstwy utworu są wobec siebie komplementarne i funkcjonują w ścisłym związku z główną problematyką.

W badaniach literackich poświęconych analizie i wartościowaniu konkretnych strategii utworów pozytywizmu oraz przełomu wieków owe teoretyczne kłopoty z przynależnością historii romansowych najczęściej nie wpływały obiektywnie na wyniki dociekań. Jeżeli jednak wyznaczenie linii demarkacyjnej pomiędzy powieścią a romansiem w tym typie badań nie musiało być odczuwane jako metodologiczna konieczność, to w rozważaniach poświęconych strukturom romansowym uświadomienie sobie ich autonomii powinno się okazać bardzo przydatne.³

W twórczości popularnej powinny się też lepiej niż w wysokoartystycznej odzwierciedlać upodobania i nastroje opiniotwórcze oraz bezpośrednio w życiu kulturalnym istniejące zapotrzebowania emotywnie i estetyczne. Żaden bowiem dziewiętnastowieczny gatunek nie wykazał takiej jak romans zdolności dostosowywania się do różnych poziomów zamówienia czytelników. Obok głównego nurtu powieści pierwszorzędnej funkcjonowały także gatunki romansowe, adresowane do szerokiego kręgu odbiorców. Ukonstytuowały się dla tej publiczności literackiej dwa subgatunki romansowe: — melodramat tryumfu i melodramat klęski — wedle terminologii zaproponowanej przez Smitha:

Melodramat tryumfu to wizja świata, w którym zło i podłość zostają pokonane, zaś cnota nagrodzona. W celu największej intensyfikacji — perypetie uczuć kochanków poprzedza seria spiętrzonych przeszkód i trudności. Z kolei — melodramat klęski — to obraz świata, w którym klęska bohatera kochanka nie jest przez niego zawiniona, lecz stanowi wynik działania fatalnego przypadku lub sił metafizycznych. Tragedia miłości zostaje wyrażona w romansie przez spontaniczne reakcje uczuciowe i postawy etyczne.⁴

³ Porównaj: K. Czachowski, *Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Poznań b.r. 1935, A. Martuszczyńska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 181–183, 495, 557; M. Kurzyńska, *Maria Rodziewiczówna 1863–1944*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX w.*, Seria V *Literatura okresu Młodej Polski*, t. III, Kraków 1973, s. 520.

⁴ Cytuję za: M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza. Bez dogmatu i Quo vadis?*, [w:] Henryk Sienkiewicz, *Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991, s. 138.

Specyfikę twórczości Rodziewiczówny stanowią niewątpliwie romansowe schematy fabularne, które pojawiają się niemal w każdej powieści tej pisarki. Z wcześniejszych utworów bez tego schematu obywają się jedynie *Hrywda* i *Czarny Bóg*, z późniejszych *Lato leśnych ludzi* i *Gniazdo Białozora*. W pozostałych zaś pełnią one najczęściej funkcję przewodnią albo znajdują się na równych prawach z wątkiem patriotycznym. Wątki miłosne są skierowane w większości utworów autorki *Dewajtis* ku rodzinie i małżeństwu. Warto w tym miejscu jako konieczną dygresję przypomnieć podstawowe funkcje spełniane przez wątki miłosne w polskiej powieści drugiej połowy dziewiętnastego wieku.

W literaturze pozytywistycznej, jak słusznie pisze J. Bachórz — „[...] miłość nie jest wartością autonomiczną i bezwzględna. Jest wartością [...] ze względu na małżeństwo i rodzinę”.⁵ Tę perspektywę ukazywały dzieła prezentujące przykładowe lub należyście skomentowane „historie” miłosne. W ten sposób od samego niemal początku okresu eskalacji wątków romansowych mamy w powieściopisarstwie do czynienia ze zjawiskiem wykorzystywania schematów romansowych wypełnionych miłością polemiczną w stosunku do koncepcji sentymentalno-romantycznej, niekiedy także, jak np. w *Lalce* Prusa, czy *Bez dogmatu* Sienkiewicza — demistyfikacji mitu romantycznej miłości.

W powieści tendencyjnej — miłość i sprawa zawarcia małżeństwa nie zawsze zresztą stanowią centralny punkt utworu mimo istnienia w nim wątku romansowego. Częściej uwikłanie protagonisty w sprawy miłosne jest potrzebne w tkance powieściowej po to, ażeby bohater otrzymał wynagrodzenie za jego społeczne zalety. Sama miłość stała się nagrodą za wybranie drogi obowiązku społecznego i wartości pracy.

W polskiej powieści dojrzałego realizmu, która nigdy do końca nie wyzwoliła się od tendencyjności, funkcje wątków miłosnych i ich typy ciągle ewoluują. Dominującą rolę w tych utworach pełni wątek erotyczny, który rozwija się między kochankami reprezentującymi dwa różne światy. Wątek ten ma bardzo silnie rozwiniętą proveniencję, począwszy od powieści sentymentalnej poprzez biedermeierowską aż po prozę organiczniczkowską — z tym jednak, że przestaje on służyć wyłącznie prezentacji środowisk oraz ukazywać wyższość jednego ze światów. W aprobującej ten wzorzec literaturze, podkreśla się rolę miłości (mimo ukazywania związanych z nią cierpień) w momencie zakładania, stojącego u podstaw tego uczucia — małżeństwa.

⁵ Przytaczam za: J. Bachórz, *Romans w powieści. O wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863*, [w:] *Tekst i fabuła. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 109.

Taki też model dominuje w późniejszych powieściach Orzeszkowej (*Australczyk*), u Sienkiewicza (*Rodzina Połanieckich*), a także i przede wszystkim u Rodziewiczówny. On też przesądza o pojawiającej się w jej powieściach koncepcji miłości. Pisarka eksponuje rolę uczucia w życiu protagonistów, czyniąc ten wątek właśnie magnesem dla czytelników jej powieści.

Dzieje miłości dwojga bohaterów na Kresach są również podporządkowane schematom, które autorka *Kądzieli* w swych powieściach powieliła w różnych wariantach. Generalnie możemy je podzielić na dwie grupy: utwory z romansowym schematem baśniowym oraz powieści o wyraźnym schemacie melodramatycznym. W romansowym schemacie baśniowym, po licznych perypetiach kochanków pojawia się wreszcie szczęśliwy happy end: wesele (książę poślubia kopciuszka) — ważny nie tylko w baśni, lecz odgrywający dużą rolę także we współczesnej kulturze masowej.

Trzeba jednak mocno podkreślić za Martuszewską⁶ problem nie doceniony przez resztę krytyków i badaczy tłumaczących popularność powieści Rodziewiczówny owymi stereotypami. Otóż szczęśliwa miłość uwieczniona w końcu małżeństwem, realizująca stereotyp kopciuszka, bynajmniej nie pojawia się we wszystkich utworach pisarki. Są one odmiennie skonstruowane, nie zawierające szczęśliwego finału, kończące się nie zwycięstwem miłości i zamierzonym ślubem, lecz śmiercią bohatera, poprzedzoną cierpieniem i klęską. Jest to schemat charakterystyczny dla melodramatu. I chociaż twierdzimy, że odbiorca literatury popularnej na ogół ceni sobie utwory oparte na baśniowym optymizmie, nie możemy zapominać, że lubi on także melodramaty. Toteż magnesem przyciągającym tego odbiorcę może być zarówno „bajeczna” miłość, jak i cierpienia miłosne. Tym tłumaczy się popularność chociażby *Wrzosu*, o schemacie czysto melodramatycznym. Bohaterowie tragiczni też mogą stać się przedmiotem identyfikacji odbiorcy, a prezentowana przez nich idea może bardziej oddziaływać emocjonalnie na czytelnika.

Koneserzy romansów popularnych najczęściej całą uwagę skupiają na losach bohaterów i na zdarzeniach, a więc na najbardziej sugestywnych elementach świata przedstawionego. Prawdliwość tę uzasadnił E. Balcerzan, stwierdzając, iż: „[...] pamięć czytelnika niewyrafinowanego zachowuje zwykle tylko to, co znajduje się na wyższych piętrach strukturalnych; czytelnik prymitywny od razu niejako wkracza w środek świata przedstawionego”.⁷ Świadomość tego faktu każe zwrócić szczególną uwagę właśnie na te elementy budowy dzieła, które najbardziej mobilizują uwagę odbiorcy, pobudzają

⁶ Trafnie zwróciła na ten problem uwagę A. Martuszevska w cytowanej monografii o autorce *Wrzosu*, *op. cit.*, s. 91–92.

⁷ E. Balcerzan, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990.

jego wyobraźnię, zaciekawiają dalszym ciągiem zdarzeń, stwarzając przez to wiele sposobności do wpływania na postawę czytelnika, a więc umożliwiając realizację funkcji instrumentalnej i psychologicznej tej prozy.

Najważniejszą dominantą kompozycyjną jest w badanych utworach bez wątpienia fabuła, która przyciąga czytelników. Bartoszyński⁸ w jej strukturze wyróżnia trzy warstwy: a) strukturę powierzchniowo-tekstową, b) funkcje fabularne, c) zespół schematów fabularnych.

Analiza funkcji fabularnych pozwala na wyodrębnienie modelu funkcjonalnego, którym posługuje się Rodziewiczówna w konstruowaniu swoich powieści romansowych. Śluszne wydaje się więc przypomnienie metody badawczej, wprowadzonej przez Proppa.⁹ Posługujący się nią badacze wykazali, iż nadaje się ona do analizy pewnych spetryfikowanych gatunków literackich, tworzonych według jednego utrwalonego przez tradycję wzorca, do którego należy romans. Każda z funkcji ma swoje miejsce w rozwoju fabuły romansu popularnego. Niektóre bowiem związane są zawsze z rozpoczęciem akcji, inne z jej dalszym rozwojem, a jeszcze inne występują zawsze w zakończeniu. Zdarza się, że niektóre funkcje powtarzają się w tym samym tekście. Nigdy jednak nie występują w izolacji od innych. Najczęściej powtarza się pewien ich ciąg: od tych, które rozpoczynają akcję, do tych, które ją zamykają.

Zarysowany tu zespół wątków fabularnych ma w poszczególnych utworach Rodziewiczówny rozmaite konkretyzacje. Zdiagnozowanie powieści jako romansowo-baśniowych czy melodramatycznych opiera się na analizie funkcji fabularno-kompozycyjnych w strukturze powieści. Najbardziej przejrzystą siatką analityczną, która wskaże różnice między schematem baśniowo-romansowym a melodramatycznym, jest kompozycja struktury morfologicznej. Mamy bowiem w tym przypadku do czynienia z materiałem literackim o silnym uschematyzowaniu, a celem postępowania jest właśnie wydobyć schematu, nie zaś tego, co oryginalne. Wykorzystując propozycje K. Bartoszyńskiego oraz J. Bachórze¹⁰ należy stwierdzić, że matryca romansu jest tu egzemplifikacją figury fabularnej o konstrukcji, której elementami są: cel działania jako wyjście poza stan istniejący, seria operacji przewycięzania przeszkód i realizacja (lub nie) celu, czyli otworzenie sytuacji nowej (+ -).

Gdyby materiał powieści M. Rodziewiczówny ogarnąć w syntetycznym ujęciu (biorąc pod uwagę nie tylko powieści kresowe) i w romansowych wąt-

⁸ K. Bartoszyński, *O badaniu układów fabularnych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 175–177.

⁹ W. Propp, *Morfologia bajki*, (tłum. W. Wojtyga-Zagórska), Warszawa 1976.

¹⁰ J. Bachórz w cytowanej rozprawie ukazał matrycę romansu w strategii fabularnej reprezentowanej w powieściach polskich okresu biedermeierowskiego, *op. cit.*, s. 115–117. Schemat ten w odniesieniu do powieści Rodziewiczówny sprawdza się całkowicie.

kach powieściowych lub w ogóle melodramatycznych poszukiwać inwariantnych sekwencji (synonimu) czy w terminologii Proppa funkcji — ujawniłby się — jak sądzę, schemat zaprezentowany w tab. 1:

Najważniejszym elementem konstrukcyjnym w schemacie romansowym powieści Rodziewiczówny jest obecność lub brak pokonania przeszkody. Mimo iż to prowadzi do rozpoznania schematu, jednak na uwagę zasługuje różnorodność rozwiązań fabularnych służących wypełnianiu poszczególnych funkcji, np. pierwsze spotkanie bohaterów może być przypadkowe lub umówione. W związku z tym inaczej otwiera się gotowość do rozpoczęcia romansu. Często łączą się ze sobą przysługa i rozwiązanie. Specyfika połączenia funkcji nakazuje nam powściągliwość w klasyfikowaniu powieści Rodziewiczówny jako schematycznego realizowania stereotypu. I to nobilituje tę powieść, a nie degraduje, świadczy też o dużej sprawności warsztatowej. Pokonanie przeszkody następuje tylko w romansowym schemacie baśniowym (między innymi w takich utworach, jak: *Straszny dziadunio*, *Dewajtis*, *Czahary*, *Między ustami a brzegiem pucharu*, *Jaskółczym szlakiem*, *Błękitni*, *Macierz*, *Kądział*, *Klejnot*). Komponent pokonania przeszkody prowadzi do rozpoznania schematu w tych powieściach.

W tym momencie naszych rozważań pragniemy zwrócić uwagę, że mimo iż utwory te są fabułami silnie skonwencjonalizowanymi, wątki romansowe ulegają w nich różnym konkretyzacji. Wyodrębnione zeń sekwencje w obrębie schematu „ołtarza” lub „mogiły” mogą pojawiać się w różnej kolejności, podlegać kontaminacji czy nawet eliminacji, repetycji i gradacji. Na uwagę zasługuje różnorodność rozwiązań fabularnych służących wypełnianiu poszczególnych funkcji, np.: gotowość do rozpoczęcia romansu w powieściach Rodziewiczówny najczęściej wyrażona jest poprzez samotność bohatera wśród ludzi, ale też silną potrzebę przeżycia prawdziwej miłości poprzedza śmierć rodziców (*Dewajtis*, *Pożary i zgliszcza*, *Czahary*, *Straszny dziadunio*, *Ona*, *Ragnorök*, *Między ustami...*). Natomiast pierwsze spotkanie bohaterów romansu jest najczęściej przypadkowe (*Błękitni*, *Magnat*, *Ona*, *Jaskółczym szlakiem*, *Klejnot*). W większości wypadków spotkanie dwojga jest powiązane z olśnieniem i zakochaniem się w sobie. Brak zainteresowania występuje we *Wrzosie*, w powieści zaś *Jerychonka* jest to zainteresowanie jednostronne w konfiguracji wszystkich trzech romansowych par. Warto pamiętać, że w niektórych utworach pierwsze spotkanie bywa umówione wcześniej (*Dewajtis*, *Wrzos*, *Magnat*, *Jerychonka*). W związku z tym inaczej otwiera się gotowość do rozpoczęcia romansu, inaczej występuje przysługa i pomoc w skomplikowanych momentach życia bohaterów (Punkt III) w większości interesujących nas utworów (pomijając *Wrzos*, *Jerychonkę*, *Onę*, *Nieoswojone ptaki*). Przysługa ma różny charakter: może to być opieka w czasie

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Macierz</i>	bohaterka marzy o wielkiej miłości	na skraju lasu bohater odnajduje chorą bohaterkę (spotkanie przypadkowe)	opieka w czasie choroby	bohaterka wyznaje miłość bohaterowi	bohater skazany na pięć lat więzienia przez	bohater czuje się wyklęty przez społeczeństwo	zaniechanie dokonania zemsty	zapowiedź ślubu	baśniowy
<i>Wrzos</i>	bohaterowie powieści przeżyli już swoją wielką miłość	w majątku ojca bohaterki spotkanie umówione wcześniej	—	ślub będący wynikiem umowy rodziców	pogoń za kochanką	bohaterka kocha innego mężczyznę	—	śmierć bohaterki	melo-dramatyczny
<i>Kądział</i>	wspólne dzieciństwo, odróżnianie się od środowiska (Stasia) pragnienie przeżycia miłości (Kazio)	—	opieka podczas choroby i przysługi materialne	wyznanie miłości bohaterce	celowe oddalenie się od bohatera w oczekiwaniu na wzajemność	inne cele życiowe jakie stawia sobie bohaterka	docenianie po latach bohaterkę i stałości uczuć bohatera	zapowiedź ślubu	baśniowy
<i>Jerychonka</i>	tesknoty i marzenia bohaterki o ukochanym	w pracowni Magdy (nieumówione)	—	ślub będący wynikiem umowy bohaterów	wyjazd z kochanką, porzucenie żony	bohater kocha inną kobietę	—	śmierć bohatera	melo-dramatyczny
<i>Regnarök</i>	samotność bohatera wśród ludzi, odróżnianie się od środowiska	w domu bohatera (nieoczekiwana wizyta)	obrona przed szkalowaniem bohaterki w prasie, artykuł napisany przez bohatera	bohaterowi uświadamiają sobie, że są zakochani	wyjazd bohaterki, która jest zobowiązana do przestąpienia kontraktu artystycznego	bohaterka jest mężatką	—	rozstanie kochanków	melo-dramatyczny

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
<i>Czahary</i>	samotność bohaterki, pamięć o przeżytej miłości młodzieńczej	umówione na prośbę bohaterki	pomoc w sprawach majątkowych (uratowanie ziemi przed sprzedażą w obce ręce)	o powrocie miłości świadczą spojrzenia bohaterów	wyjazd bohatera — obowiązki żony i prowadzonych spraw majątkowych	bohater jest żonaty	śmierć żony bohatera	zapowiedź ślubu bohaterów	baśniowy
<i>Klejnót</i>	bohaterka marzy o prawdziwej miłości	przypadkowe, podczas wizyty u sąsiadów	proponycja pożyczki bohaterowi w celu spłacenia długów majątkowych	bohaterka wyznaje miłość ukochanemu	celowe zerwanie bohatera z powodu różnicy majątkowej wyjazd ukochanej	różnice majątkowe	bohater odstępuje od przyszłości pod wpływem wielkiego uczucia	zapowiedź ślubu	baśniowy

choroby, pomoc materialna, ocalenie z niebezpieczeństwa bądź wystąpienie w obronie honoru kobiety (np. *Między ustami a brzegiem pucharu*). Zobowiązanie poprzedzone bywa wyznaniem miłosnym lub w schemacie melodramatycznym często ślubem (*Wrzos, Jerychonka*), będącym wynikiem umowy rodziców lub samych bohaterów. V — rozstanie — jest elementem bardzo znaczącym w schemacie baśniowym, gdyż jest to czas, w którym bohaterowie uświadamiają sobie siłę uczucia i konieczność bycia razem z ukochaną osobą. Przyczyny rozstań są różne: celowe — aby zdobyć wzajemność ukochanej poprzez własne zasługi czy rehabilitację, są też wyjazdy w celu uregulowania interesów majątkowych, powinności związanych z zawartymi umowami lub, jak w *Macierzy*, skazanie bohatera na pięć lat więzienia. Najczęściej jednak w romansach Rodziewiczówny mamy do czynienia z rozstaniem nieoczekiwanym, wynikającym z układów losowych. Natomiast w schemacie melodramatycznym rozstanie pogłębia jeszcze bardziej niechęć bohaterów do siebie.

Różnie też wypełniana jest w tych utworach funkcja przeszkody. W układzie romansowo-baśniowym przyczynami komplikacji miłosnych są: rywale, różnice majątkowe bohaterów, przynależność do dwu różnych światów (sfery lub wrogich narodowości). Natomiast w schemacie melodramatycznym ostateczną, nie do pokonania przeszkodą jest miłość do innej osoby lub mariaż. Są to elementy, które również przesądzają o schemacie gatunku; podobnie jak przysługa i rozwiązanie romansu. Pokonanie przeszkody następuje wyłącznie w schemacie romansowo-baśniowym.

Rozstrzygnięcie romansu zależy od rodzaju przeszkody i możliwości jej pokonania. Jeśli przeszkody zostaną pokonane, utwór kończy się ślubem lub zapowiedzią ślubu. Rozstrzygnięcie jest melodramatyczne, gdy przeszkody nie da się pokonać. Utwór kończy się wówczas śmiercią jednego z bohaterów lub rozstaniem kochanków; bądź wzajemnym rozczarowaniem kochanków albo też rozczarowaniem do świata w ogóle.

Oczywiście wymienione sekwencje pojawiają się w twórczości Rodziewiczówny w różnej kolejności i podlegają modyfikacjom. Modyfikacje typowego układu fabularnego romansu i sposoby operowania jego sekwencjami mają w utworach pisarki ścisły związek z funkcją romansu w całości świata przedstawionego oraz z charakterem przekazów perswazyjnych.

Nie ulega kwestii, że odbieganie przez Rodziewiczównę od schematu „figury” romansu, ambicja budowania w obrębie gatunku melodramatu oryginalnych wątków romansowych (np. w *Magnacie* wątek nieszczęśliwego uczucia ubogiego szlachcica i arystokratki, który dopiero powieliła Mniszkówna w *Trędowatej*) nakazuje nam powściągliwość w klasyfikowaniu tej twórczości w sposób jednoznaczny. W swoich powieściach, jak sądzę, autorka *Szarego*

prochu nie realizowała w sposób schematyczny ustalonego stereotypu strategii romansu. Pewna oryginalność budowania melodramatu złożyła się także na fenomen popularności jej utworów, wspomagając wyraźnie określoną kresowość, jeden z najważniejszych czynników recepcji.

Innowacje odmiennego gatunku zaproponuje Rodziewiczówna także w *Macierzy*. W tej powieści zatrzyma się na samej granicy konwencji. Motyw zasadniczy, romantycznej miłości, zredukuje tu do roli podrzędnej. Natomiast rozbuduje do rozmiarów wątku zasadniczego dzieje metamorfozy Magdy — Pokotyńki — motyw „człowieka nowego”. Konwencja „Nowego” została więc przez pisarkę przyjęta i rozwinięta do niebywałych rozmiarów, jeszcze krok, a stałaby się parodią samej siebie. Ale Rodziewiczówna tego kroku nie zrobiła. Rozbudowawszy konwencję, przeznaczyła jej funkcję zgodną z poetyką gatunku. Magda Pokotyńska i jej wybranek stanowią parę godnych siebie kochanków. Ich miłość ma cechy uczucia wielkiego, a konflikt otrzymuje rozwiązanie romansowo-baśniowe.

Ważną funkcję w strategii romansu pełnią również w tej twórczości motywy; podlegają one określonym układom, wchodząc w związki przestrzenne, czasowe, przyczynowoskutkowe oraz funkcjonalne. Tworzą zasadniczą linię tematyczną utworu, budują romans oraz dookreślają charakterystykę bohatera. Z motywem-przedmiotem spotykamy się u Rodziewiczówny wielokrotnie. Najbardziej reprezentatywnym motywem jest dąb Dewajtis. Motyw drzewa, jak wiadomo, ma swoją proveniencję baśniową: był chętnie eksploatowany także przez literaturę. Wystarczy przypomnieć stare orzechy z *Cierpień młodego Wertera* Goethego, ulubione miejsce spotkań Lotty i Wertera, czy jawor — ważny dla Laury i Filona, bohaterów utworu F. Karpińskiego.

Motyw dębu przewija się od początku do finału powieści, odgrywa również ważną rolę w konstrukcji romansu. Polana na Dewajcie jest ulubionym miejscem spotkań głównych bohaterów. Tam Irenka Orwidówna opowiada Markowi dzieje swego życia, tam wreszcie wyznaje mu miłość. A kiedy dziewczyna znika, Marek bezsilny, pokonany tą stratą, po całej dobie bezskutecznych poszukiwań idzie na polanę do swego dębu:

Na mchy i zeschniętym paprocie upadł Marek i zajączkał po raz pierwszy od wczoraj i dąb uciął w swej żalości i zda się spytał go z politowaniem: Kto cię skrzywdził młody, kto? . . . Czy ludzie? Bracia? . . . Nie płacz, nie tylko dla nich służysz i pracujesz! Dni przeminą, a ty zostaniesz olbrzymem! [. . .] Bóg ma prawo i moc nad tobą! Prawo jak ojciec, moc jak pan! Jeśli on cię dotknął, nie ożyjesz własną wolą! Proś łaski jak ja Go proszę o wiosnę i słońce, a nigdy mi nie odmówi. A oto zamieram i wierzę, że zmartwychwstanę, wierzę, wierzę.¹¹

¹¹ M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, s. 43.

Po tych słowach otuchy udaje się głównemu bohaterowi odnaleźć ukochaną. Szczęśliwemu zakończeniu miłości Ireny i Marka błogosławi święty, starodawny dąb. Motywem–przedmiotem, który W. Krzemińska¹² nazywa „magicznym”, jest też w cytowanej powieści pierścień rozcięty na dwoje, którego połowę zabral ze sobą do Ameryki Orwid, drugą zaś zostawił przyjacielowi, ojcu Marka Czertwana. Marek ostatnią wolą ojca został niejako „zapisany” Orwidom, przy czym jego „służba” w Poświciu ma oczywiście charakter symboliczny, chodzi przecież o nie wypuszczanie ziemi z rąk polskich. Po pierścieniu poznają się bohater i heroina romansu. Magiczne przesłanie zmarłego ojca jednoczy w sobie dąb Dewajtis, symbol wierności tradycji oraz wiary w potęgę sił przyrody.

Za motyw–przedmiot uznać należy również *Szarą księgę* Taidy Skarszewskiej z *Kądzieli*. Motyw księgi ma swoją bogatą tradycję, rozpoczynającą się od biblijnej Księgi Mądrości, w której autor zachęca do praktykowania cnoty. Pamiętnik Taidy jest poniekąd taką właśnie księgą mądrości, której wskazania zawierają wiele życiowych rad, zdrowy sąd, przezorność, poglądy na różne problemy ówczesnego życia, między innymi pozycję kobiet i ich rolę w społeczeństwie.

Z pamiętnika Taidy wiele cennych wskazówek czerpie bohaterka powieści Stasia Oziarska, którą od lat kocha bez wzajemności Kazimierz Skarszewski. Stasia wbrew woli rodziny, o własnych siłach zdobywa doktorat medycyny i chce pracować naukowo w instytucie dr. Schonemanna w Szwajcarii. Do zmiany decyzji przyczynia się lektura *Szarej księgi* i Stasia zostaje w kraju, by tu nieodpłatnie pomagać chorym i cierpiącym. Po przejściu przez różne doświadczenia życiowe i ona kończy na oddaniu swej ręki kochającemu mężczyźnie. Pośrednio wpłynęły na rozbudzenie uczucia w sercu Stasi uwagi zamieszczone w pamiętniku Taidy Skarszewskiej. Uświadamiają one młodej wyemancypowanej kobiecie zadania, jakie stawia przed nią jej płeć:

A wzywż wszystkiego, słabości jej dał Pan Bóg siłę kochania. Nie romanse jakieś ani poezje, ale kochanie. Ona powinna umieć kochać i kochania uczyć. Kochania Boga i ziemi, i obowiązków, i cierpień, i bliźnich, jak Pan Jezus kazał! Jeśli kobieta to rozumie i spełni to wszystko — wtedy taką ją nazwę wyemancypowaną.¹³

Ten fragment wzięła sobie bohaterka za zasadę i myśl życia przewodnią.

Ważną funkcję pełnią również w twórczości M. Rodziewiczówny motywy–przeżycia. Tego typu motywów jest w interesujących nas powieściach wiele, są znane jako ciągle powtarzające się w literaturze, niezbędne dla struktur

¹² W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985, s. 50–51.

¹³ W. Rodziewiczówna, *Kądziel*, s. 162.

romansowych. Usankcjonowanym przez literaturę miłosną motywem jest przeżycie związane z porażką, jaką ponosi główny bohater. Przykładem tego niech będzie pierwszy zawód miłosny, jakiego doznał Marek Czertwan. Jego ukochana, Marta Wojnatówna nie wytrzymała w wierności i obdarzyła swoimi względami Łukasza Grala. Ten zaś przyszedł do Marka, by uzyskać zgodę na związek z Martą:

Szlachcic wyciągnął palce ze stawów, spuścił oczy i jękając się, rzekł: — Wojnat... o... o... obiecał mi... Martę!

— Ha, to racja do wysługi. I ona ci obiecała?

— Ona się ciebie boi — szepnął Łukasz

— Boć? A mnie na co jej lęk? To brednie! Nie boi się ona, ale ty jesteś uczciwy, żeś przyszedł. Wczoraj myślałem żeś złodziej.

— Słyszałeś — zaczerwienił się chłopak. Marek głową kiwnął.

— Ja ją tak strasznie umiłowalem! — skarżył się smutny młodzieniec — ale żebyś co rzekł, tobym sobie poszedł za góry i rzeki! Od wyrostka to kochanie w sercu noszę! Czertwan milczał. Może i on równie dawno i równie głęboko kochał, ale słów nie umiał składać ani się poskarżyć.¹⁴

Ten pierwszy zawód miłosny zostaje wynagrodzony przez Irenkę Orwidównę, która pokocha miłością wierną swojego Wejdawuta.

Z podobnym wykorzystaniem motywu-przeżycia spotykamy się w powieści pt. *Straszny dziadunio*. Główny bohater Hieronim Białopiotrowicz zakochuje się w mieszkającej po sąsiedzku studentce, prowadzącej dosyć swobodny tryb życia. Jako człowiek prawy miłość uznaje za podstawę do oświadczyń. Zostaje jednak odrzucony i wyśmiany, ponieważ zasadą kobiety, którą pokochał, było: „lepszy najgorszy kochanek niż najlepszy mąż”. Było to dla młodego mężczyzny silne przeżycie i nauka na przyszłość. Ale tak jak Czertwan z *Dewajtis* i on otrzymuje nagrodę za swoje cierpienia miłosne. Powieściowe losy Hieronima również kończą się małżeństwem z kobietą godną jego uczuć. Motywem-przeżyciem jest również chętnie wykorzystywany w większości powieści romansowych schemat pierwszego spotkania — oczarowania głównych bohaterów.

Innym inwariantem tego samego motywu jest spotkanie po kilku latach Kazi Sanickiej i jej ukochanego Stacha z powieści *Wrzos*. Jest to dla młodej kobiety tak silne przeżycie, że prowadzi ją aż do śmierci. Innego rozwiązania wszak nie można się było spodziewać, ponieważ Kazia „zdradziła” swoją miłość.

Przyjrzyjmy się teraz przykładowi motywu-sytuacji. Z tego typu motywem, który ma swoje pochodzenie mityczno-baśniowe, spotykamy się w *De-*

¹⁴ M. Rodziewiczówna, *Dewajtis*, s. 62–63.

wajtis w momencie, kiedy Marek Czertwan odrzuca rękę wyznającej mu miłość Irenki Orwidówny:

Nie godzi się, pani! Kochać nie grzech, i robak słońce kocha, ale ja nie mąż dla pani. Służyć pani będę i życie dam w potrzebie, ale skarbów waszych nie chcę ani do Poświęcia na łaskę nie pójdę, bo wtedy by ludzie nikczemnikiem mnie nazwali słuszniej!... Dziwiła się pani, żem na pieniądze chciwy i szczęściem je zowię. Nie dla sławy i potęgi ich pożądam rzuciłbym je w tę otchłań i dopiero równy pani do nóg bym wam padł, prosząc o szczęście i spokój! Inaczej nie mogę, nie chcę... Wolę zmarnieć!...¹⁵

Zdaniem Czertwana tylko w bajkach pastuchy zaślubiają królowy, na ziemi tak być nie powinno. Po to by być godnym ręki swojej ukochanej, mężczyzna rzuci się w wir pracy i zdobywania pieniędzy, które według niego wyrównają dzielące ich różnice.

Za motyw-sytuację o proweniencji chrześcijańskiej możemy uznać decyzję Kostusi z powieści *Ona*, która w obronie ukochanego mężczyzny i w imię miłości skazuje się na wieczną poniewierkę. Taki sam motyw występuje w *Macierzy*, kiedy Magda decyduje się na tułaczkę, po to by strzec powierzonych jej przez Szczepańskiego dokumentów oraz żeby wychowywać jego dziecko. A także po to, aby odrodzić się moralnie w leśnej głuszy, z dala od ludzi, którzy pamiętali ją z czasów, kiedy królowała w karczmach.

Motyw-zdarzenie w powieściach Marii Rodziewiczówny jest wykorzystywany najczęściej i podobnie jak poprzednie ma swoje pochodzenie baśniowe. Dość przypomnieć porwanie Broni przez wysłannika dziada Polikarpa, którą opiekował się Hieronim w powieści *Straszny dziadunio*. W *Dewajtisie* Irenka Orwidówna, jak typowa bogdanka mitycznego herosa, ginie w podziemiach, gdzie znajduje ją ukochany. Takim zdarzeniem w *Macierzy* jest odnalezienie przez Szczepańskiego chorej Magdy Kołczur, nad którą roztacza on opiekę. Od tego momentu rozpoczynają się ich wspólne powieściowe dzieje.

Chętnie wykorzystywany w literaturze miłosnej i powielony przez Rodziewiczównę jest również motyw pojedynku dwóch rywali. Zdarzenie takie ma miejsce na przykład we *Wrzosie*, kiedy to Andrzej Sanicki pojedynkuje się z mężem swej kochanki, Filipa Osieckiego zaś z *Jerychonki* śmiertelnie rani z pistoletu baronowa Faustanger, dla której stał się on niewygodny.

Rodziewiczówna przyjęła szeroką i pojemną formułę romansu popularnego. Zademonstrowała w swoich powieściach romansowych niezwykłą elastyczność i wytrzymałość schematu, działającego sprawnie także wtedy, gdy starała się pozbawić go zasadniczego elementu konstrukcji romansu. Udowodniła, że o przynależności utworu do którejś z odmian literatury popularnej decyduje funkcja i układ poszczególnych elementów schematu, że po-

¹⁵ *Ibid.*

dobne wątki występować mogą w wielu gatunkach, ale o typologii decyduje ich wzajemna współzależność i hierarchia.

Fakt, że sztuka popularna nie może wykroczyć poza konwencje — pisał Z. Kubikowski:

[...] nie jest jej wadą, słabością, niższością, jest jej istotą. Jej drugoplanowość artystyczna i intelektualna polega na czym innym. Na tym, że to nie ona produkuje sądy, diagnozy, opinie, lecz sama jest produkowana przez obiegowe, małe, bezpieczne mity, że stanowi ich wierne odbicie. Że jest rodzajem rzemiosła i doniosłej społecznie zabawy, że nie atakuje odbiorcy, lecz sama jest przez niego kreowana. Inaczej nie byłaby ani masowa, ani popularna”.¹⁶

Nie znaczy to jednak, że Rodziewiczówna czuła się zwolniona z wynalazczości formalnej. Wręcz przeciwnie, jeżeli nie mogła zmienić konwencji, a więc schematu, postaw, tez, to starała się je realizować w różnych wariantach schematu romansowego.

Z wszystkich tych uwag wynika najważniejsza ocena powieści romansowych Marii Rodziewiczówny. Modyfikacje typowego układu fabularnego romansu i sposoby operowania jego funkcjami nobilitują twórczość autorki *Wrzосу*, a nie degradują jej. Świadczą bowiem o dużej sprawności warsztatowej pisarki oraz „magii” rozbudzania zaangażowań czytelniczych. W utworach melodramatycznych czytelnik stroni od intelektualnych dociekań, a spokój ducha osiąga w świecie intuicji i wizji, na pograniczu metafizyki, świata mitu i baśni.¹⁷

RÉSUMÉ

L'auteur examine le phénomène de la popularité de cet écrivain en Pologne et dans la littérature européenne, et récemment aussi dans la littérature américaine. Il conclut que les lecteurs sont attirés par la problématique des confins orientaux présente dans l'œuvre de Rodziewiczówna, par l'appartenance de l'écrivain à la culture de cette région, ainsi que par la valorisation des confins orientaux de la Pologne, présentés comme lieu du travail de l'homme et cadre de l'amour. La problématique sentimentale, décrite dans l'article et illustrée par de nombreux exemples, est le canevas des romans de Rodziewiczówna et elle se mêle à la problématique nationale. Parmi les romans analysés, l'auteur de l'article distingue deux catégories: le mélodrame du triomphe et le mélodrame de l'échec, et il explique leurs fonctions dans l'ensemble de l'œuvre de Rodziewiczówna.

¹⁶ Z. Kubikowski, *Bezpieczne małe mity*, Wrocław 1965.

¹⁷ *Ibid.*, s. 137.