

**Karolina Chyła**

ORCID: 0000-0002-1053-1433

Uniwersytet Wrocławski

## Zastrzyk z kurary, czyli *Dzieje grzechu* jako powieść metapopularna

**Słowa kluczowe:** *Dzieje grzechu*, gra z konwencją, literatura popularna XIX–XX wieku, powieść polska XIX–XX wieku, Stefan Żeromski

**Keywords:** *Dzieje grzechu* [The History of Sin], play with conventions, 19th–20th-century popular literature, 19th–20th century-Polish novel, Stefan Żeromski

Stefan Żeromski czytał literaturę popularną — to zdanie jest już stwierdzeniem faktu niewątpliwego i dość dobrze znanego. Taka literatura szczególnie wiele śladów pozostawiła w jego *Dziennikach*. Ów nigdy nienasycony pożeracz druku, jakim był pisarz w czasie ich prowadzenia, przewidywał dla niej niemało miejsca w swoim czytelnicznym jadłospisie. W jego zapiskach doskonale widzimy, ile dostarczała mu satysfakcji<sup>1</sup>. Stwierdzenie to prowadzi nas do innego, również o charakterze dość oczywistym, nie możemy go jednak nie wypowiedzieć: tamte lektury nie minęły bez śladu. W sposób mniej lub bardziej zauważalny, z intensywnością zmienną w różnych okresach, promieniowały one na teksty Żeromskiego. Powieścią, w której owo promieniowanie objawiło się bodaj z największą

<sup>1</sup> Oprócz znanych cytatów, pełnych zachwyty wobec powieści Marii Rodziewiczówny („Między ustami... ma miejsca takiej poezji, są tam takie dialogi, że ciskałem pismo, gdyż zagryzała mię piekielna zazdrość...” — S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 5, Warszawa 1965, s. 178; dalsze cytaty przywoływane za tą samą edycją: t. 1–7, Warszawa 1963–1970, oznaczane są skrótem D i oznaczeniem numeru tomu i strony) można przywołać również inne przykłady, chociażby: „Przeczytawszy nowelę Ouidy, traci się chęć do pisania i... nabiera się chęci do pisania. Traci się ze względu na niedościgłą skalę jej obserwacji, szalonej pewności siebie, diabelskiego wykształcenia i diabelskiego języka...” (D 4, 178). Ta zapomniana angielsko-francuska prozaiczka (właściwe nazwisko: Louise de la Ramé) była, jak informuje Jerzy Kądziała, autorką „wielu romansów sensacyjno-kryminalnych i miłosnych oraz nowel, obficie tłumaczonych na język polski w czasopiśmie” (D 7, 258).

mocą, są *Dzieje grzechu* (1908), pozycja zajmująca szczególne miejsce w całym twórczym dorobku autora *Róży*.

W ostatnich latach utwór ten skupia na sobie uwagę licznych badaczy i badaczek literatury, w skali nigdy dotąd niespotykanej. Jak do tej pory ukazał się wyłącznie im poświęcony numer czasopisma „Literacje”<sup>2</sup>, powstała pierwsza monografia książkowa<sup>3</sup>, a nie brakuje też artykułów w tomach zbiorowych<sup>4</sup>. Ostatnio wysunięto także postulat, by historia Ewy Pobratyńskiej wyszła w serii „Biblioteka Narodowa”, co równałoby się jej „zatwierdzeniu” jako części kanonu literackiego, dotąd bowiem, pomimo statusu twórcy, bynajmniej do kanonu nie należała, sytuując się raczej na jego skraju<sup>5</sup>. Wskazane literaturoznawcze zaciekawienie umożliwiło gruntowniejsze poznanie ważnego tekstu, dotąd z rzadka jedynie nawiedzanego przez krytyczną refleksję. Sięgano po rozmaite metodologie i formułowano różnorakie pytania pod adresem powieści. Przyglądano się pilnie postaci Ewy, choć chwilami zdarzały się wątpliwości, czy ta postać aby na pewno istnieje<sup>6</sup>; czytano powieść w perspektywie dziejów inteligencji i jej poszukiwań metafizycznych<sup>7</sup> oraz w świetle psychologii głębi<sup>8</sup>; wpisywano fabułę w strukturę mitu i nakładano na nią szeroką siatkę kulturowych odniesień<sup>9</sup>.

Te ostatnie praktyki sama również staram się wcielać w życie w niniejszym tekście, mają one jednak odmienny wymiar albo — mówiąc inaczej — odmienny wektor. Nie chcąc w najmniejszym stopniu negować wagi przywoływanych wcześniej cennych odczytań, pragnę tutaj wydobyć inne aspekty, inaczej trochę posłużyć się pojęciami. Jeżeli siatka kulturowych odniesień, to nie tych elitarnych, ale odwrotnie: trywialnych, „plebejskich”, zwykłych; jeżeli mit, to „prze-

<sup>2</sup> Zob. „Literacje” 2011, nr 21.

<sup>3</sup> Zob. A. Zalewska, *Legenda i lektura. O Dziejach grzechu Stefana Żeromskiego*, Warszawa 2016.

<sup>4</sup> Sam tylko tom *Żeromski. Tradycja i eksperyment* (idea i układ J. Ławski, red. A. Kowalczykowska, A. Janicka, G. Kowalski, Białystok-Rapperswil 2013) zawiera aż sześć tekstów o *Dziejach grzechu*. Obszerną bibliografię prac o powieści, od omówień tuż po publikacji do ostatnich szkiców i artykułów, można odnaleźć w monografii Zalewskiej.

<sup>5</sup> Ta propozycja została sformułowana w czasie konferencji „Niezwykłe i powikłane żywoty arcydzieł”, zorganizowanej w stulecie serii 23 października 2019 roku we Wrocławiu.

<sup>6</sup> Zob. D. Trześniowski, *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzecz o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2006, s. 423–435.

<sup>7</sup> Zob. G. Matuszek, *Inteligenci w przestrzeni zła (Żeromskiego Dzieje grzechu)*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment...*

<sup>8</sup> Zob. W. Gutowski, *Stefan Żeromski — Dzieje grzechu*, [w:] *Lektury polonistyczne. Pozytywizm — Młoda Polska*, t. 2. *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, zwł. s. 225–227.

<sup>9</sup> U Zalewskiej jest to mit adamicki (za główne interteksty służą *Genesis* oraz *Raj utracony*). Zasugerowana została również, chociaż autorka nie podąża tą drogą, frapująca możliwość lektury *Dziejów...* poprzez analogie z mitem faustycznym. Zob. A. Zalewska, *op. cit.*, s. 384.

brany”, zmieniony, na „dobre i złe” zanurzony w potoczność<sup>10</sup>. Tak postępując, nie próbuję zapewnić, że wzniosłe i dostojne oblicze tekstu mniej jest pasjonujące albo mniej warte badawczego namysłu. Sądzę tylko, że widząc i opisując tekst w pełnej krasie jego wielorakości i złożoności, bardziej się zbliżamy do rozpoznania fenomenu powieści, która istnieje na granicy dwóch światów, a właściwie żyje i mieszka w obu: i w tym popularnym, i w tym wysokim — stąd się właśnie wywodzi i to próbuje lapidarnie przekazać umowny termin umieszczony w tytule mojego szkicu, owa „powieść metapopularna”. Pod tym pojęciem rozumiem tekst powieściowy, świadomie konstruujący swój świat i przekaz z sytuacji, konwencji oraz schematów właściwych piśmiennictwu popularnemu i tę świadomość jawnie wyrażający. Podstawowe znaczenie ma tu rzecz jasna owa ekspresja wiedzy, aktywna pamięć o pierwotnych kontekstach, w jakich funkcjonowały popkulturowe elementy mozaiki, nim w procesie pokrewnym bricolage’owi zostały przemieszczone i przetworzone, zakorzenione w całkiem nowym układzie sił i odniesień.

*Dzieje grzechu* są wspaniałym przykładem tej właśnie nadświadomej strategii twórczej. Stale dekonspirują własny budulec, swój sztafaż środków i metody działania, a równocześnie nigdy nie posuwają się do parodii, nie rezygnują z chęci oddziaływania na nas, odbiorców i odbiorczynie fabuły. *Dzieje grzechu* to bowiem powieść niejednorodna, różnorodna i swoiście otwarta. Jej tekst włącza w swój obieg prasę codzienną, a zarazem cytuje Walta Whitmana; muzyka to w jej świecie i Piotr Czajkowski, i uliczna piosenka. Autor wykorzystuje też inne tropy — potoczne i poboczne, subkulturowe, każąc Pochroniowi i jego bandzie posługiwać się elementami gwary złodziejskiej, a Adolfowi Horstowi (drobnomieszczaninowi fantazjującemu o konsumpcji i zbytku) sypać nazwami marek ubrań czy perfum. To, co powstaje, oszałamia wielością faktur i barw, jest kolażem, całością proteuszową, demokratyczną niby sama codzienność, którą przecież wyróżnia wielość dyskursów współistniejących z sobą na równych prawach, splatających się w sposób niespodziewany, a częstokroć — odkrywco dysonansowy.

Wszystko to jednakże nie zmienia faktu, że przez dekady *Dzieje grzechu* były utworem, o którym źle mówili nawet najwięksi znawcy i entuzjaści dzieł Żeromskiego. Zestawmy dla przykładu kilka opinii. Waclaw Borowy pisze: „Całość powieści nabrała charakteru koszmarnego i spazmatycznego”<sup>11</sup>; Artur Hutnikiewicz dopowiada: „przyśpieszenie zmieniających się scen i sytuacji przypomina technikę romansu sensacyjnego i brukowego nieomal”<sup>12</sup>. Podobnie rzecz ujmuje Wojciech Gutowski: „Główne wątki fabularne powieści ogniskują się wokół stereotypu godnego bulwarowego romansu”<sup>13</sup>. I wreszcie, gwoli dopełnienia obrazu,

<sup>10</sup> Dlatego też wśród wielu nowszych lektur powieści najbliższa idei mojego szkicu jest propozycja Marka Kochanowskiego, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug)*, Białystok 2015.

<sup>11</sup> W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1964, s. 172.

<sup>12</sup> A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 392.

<sup>13</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 295.

przywołajmy słowa Tadeusza Rittnera, jednego z pierwszych recenzentów powieści, który swe dość pokrewne tamtym poglądy ubrał w metaforę alkoholową: „Chcę tylko stwierdzić, że z tego alkoholu, czy talentu, jest tym razem nie wino szampańskie, ale — wódka. Ta całkiem zwykła, popularna »pocieszycielka«, wywołująca świeczki w oczach i błogą tępość przy picciu, a pozostawiająca rozpaczliwy ból głowy i wstręt nieokreślony »do wszystkiego« — na pamiętkę”<sup>14</sup>.

Czym więc „upaja” Żeromski swoją publiczność? Gdzie na poziomie samego tekstu powieści miałyby tkwić i czym się manifestować te inspiracje, zbliżenia do popkultury i z popkulturą<sup>15</sup>, o których tyle już powiedziałam? Chcąc je odszukać, nie można koncentrować się na wybranym, całkiem określonym rodzaju treści — znaki są różnorakie i rozproszone. Część dostrzegamy w stylistycznych wyborach, w kształcie nadanym wypowiedziom postaci, część — w nieznaczących niby ruchach i gestach, pozycjach przyjmowanych przez ekstatyczne, pełne afektów ciała: rozmiłowane, udręczone, znużone; inne dochodzą do głosu w rzeczach, przedmiotach, środkach aranżowania wnętrza i przestrzeni, jeszcze inne mieszczą się w sytuacjach, w samej naturze zdarzeń i kształcie losów, jakie autor zgotowuje swoim postaciom<sup>16</sup>. Są wreszcie takie, może najmniej uchwytnie, a zarazem naj-

<sup>14</sup> T. Rittner, „*Dzieje grzechu*”, „Świat. Pismo Tygodniowe Ilustrowane” 1908, nr 13, s. 2, cyt. za: A. Zalewska, *op. cit.*, s. 32–33.

<sup>15</sup> Pojęcie „popkultura”, anachroniczne, bo w czasach Żeromskiego nieużywane, może budzić pewne wątpliwości w kontekście wypowiedzi o *Dziejach grzechu*. W gruncie rzeczy jednak ten sam charakter ma wyrażenie „książka/literatura popularna”, gdyż w języku epoki trzeba by mówić raczej o „książce/piśmiennictwie ludowym” czy też „dla ludu”, czego i tak nie możemy uznać za odpowiednik interesującego nas określenia. Decyduję się zatem na używanie owych współczesnych pojęć, które przy całej swojej inkluzywności, a nawet pewnej twórczej płynności znaczeń, przystają do autora *Ludzi bezdomnych* ściślej, niż tradycyjnie zwykło się sądzić, czego staram się dowieść w niniejszym szkicu.

<sup>16</sup> Pod tym akurata względem literatura, nie tylko popularna, lecz wprost brukowa, niekiedy się Żeromskim inspirowała. Co prawda przykład, który tego dowodzi, to tekst z wielu powodów dość osobliwy. Jest nim późne wcielenie nader lubianej swego czasu konwencji, jaką była tak zwana powieść tajemnic, a mianowicie *Tajemnice Warszawy*, wydane w roku 1908. Ich autorem był Adam Witold Koszutski, literat o przekonaniach socjalistycznych. Rewolucja 1905 roku, w którą się intensywnie zaangażował, dogasała w ponurej atmosferze zdrad, prowokacji, gazetowych napaści, zsyłek i egzekucji agitatorów, a także zwykłych aktów włamań i morderstw przypisywanych kołom rewolucyjnym. Z wszystkimi tymi i wieloma innymi patologiami życia na ziemiach ówczesnego Królestwa Koszutski podjął walkę za pośrednictwem formy literackiej zgoła niezwykłej, jaką była powieść zeszytowa, wydawana pod pseudonimem Adam Pierchnicki. To za jej pośrednictwem pragnął kształtować opinię środowiska robotniczego. Są tu: znany dziennikarz (cyniczny łajdak i współnik bandyckiej szajki), więzień idący na zsyłkę z pieśnią na ustach, renegat ksiądz, który lepiej żyje z socjalistami niż z własnymi jakoby braćmi w Chrystusie, czy ideowy inteligent marzyciel opanowany namiętnością do młodej, niezwykle pięknej i świadomej swojego celu kobiety, obcej mu i statusem, i wychowaniem. Wszystkie te wątki to strywalizowane realizacje motywów znanych z prozy wysokoartystycznej tego okresu, obecnych przede wszystkim u Żeromskiego, zwłaszcza zaś w *Róży*, *Słowie o bandosie* i *Dziejach grzechu*, choć na wkroczenie znamiennej postaci księdza trzeba poczekać aż do *Urody życia*, wydanej w roku 1912. Zob. przedruk fragmentu powieści: A.W. Koszutski [A. Pierchnicki], *Tajemnice Warszawy. Powieść na tle wypadków z lat ostatnich*,

silniej oddziałujące, które najlepiej nazwać fantazmatami: obiekty wystudiowane przez wyobraźnię, pełne znaczeń figury tej wyobraźni, zawierające w sobie wielką energię.

Jest wśród nich jeden wyjątkowo potężny: fantazmat cudownego zwierzęcia, niebezpiecznego, pięknego, które objęto wprawdzie ścisłą kontrolą (jej symbole to klatka i instrumenty agresywnej tresury), ale w którym przetrwała nienaruszona dzikość dawnych popędów, zagrażająca niespodzianym wybuchem i dzięki temu stale ekscytująca. Żeby ją przejrzeć, trzeba sięgnąć do źródeł, czyli do *Wenus w futrze* (*Venus im Pelz*, 1870; wyd. pol. 1920) Leopolda von Sacher-Masocha, gdzie skojarzenie siły, rozleniwienia, jedwabistej miękkości i żądy krwi po raz pierwszy znalazło swój pełny wyraz. Warto pamiętać, że twórczość tego autora<sup>17</sup> prowadziła w jego epoce podwójne życie: z jednej strony widziano w niej pornografię lub coś niezwykle blisko z nią związanego, czego na pewno nie powinno się czytać przy dziennym świetle, z drugiej natomiast — zamieszczały ją śmiało znane dzienniki, nie obawiając się spadku swego kredytu zaufania<sup>18</sup>. Jak długo topos drapieżnego zwierzęcia obsługujący sferę miłosnych doznań istniał w wyobraźni nowoczesnej, zwłaszcza modernizmu popularnego, świadczy na przykład międzywojenny szlagier *Złota pantera* (1929, słowa: Andrzej Włast, muzyka: Jakub Kagan), którego tekst, zbudowany w całości na tym obrazie, mimo motywu klatki usuwa przedział między podmiotem a przedmiotem pragnienia — trwają one w swoistym miłosnym kłinczu, zadając sobie nawzajem rozkoszny ból.

Takim zwierzęciem bywa dla bohaterów powieści Ewa: tak o niej fantazjują, takiej jej pragną. Zmienia się w nie stopniowo, niepostrzeżenie. W okresie gdy jest sama, mieszka w Warszawie jako „wolna dziewczyna”<sup>19</sup>, jest jeszcze w pełni ludzka, nie ma w niej żadnych zapowiedzi przyszłości. Podobnie w czasie,

---

[w:] *Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Ł. Biskupski, M. Rawska, Łódź-Warszawa 2017, s. 141–180.

<sup>17</sup> Na jego temat zob. np. P. Dybel, *Galicja jako genius loci masochizmu w XIX wieku. Sacher-Masoch oraz psychiatryczne koncepcje Krafft-Ebinga i Freuda*, [w:] *idem, Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 99–104.

<sup>18</sup> Oto jak sarkastycznie wypowiadał się o nim Bolesław Prus, kiedy „Kurier Warszawski” poinformował, że publikujące Sacher-Masocha „Revue des Deux Mondes” ma już wkrótce zamieścić kilka przekładów Józefa Ignacego Kraszewskiego: „Cóż to za dobrodziejstwo, cóż to za szczęście dla tak początkującego talenciku, jakim jest J.I. Kraszewski, zając miejsce takiej piramidy, jaką był p. Sacher-Masoch, autor sumienny, prawdomówny i gorąco miłujący społeczeństwo, wśród którego wyrósł jak maśluch w dębowym lesie i tyle mu akurat pożytku przyniósł! A moje »Revue des DeuxMondes« kochane! a mój panie Sacher-Masochu nieoszacowany! pilnujcie się też tam, pilnujcie, aby was Kraszewski nie skompromitował, boby mnie bardzo serce bolało! On, nieboże, taki nieśmiały, on dopiero pierwszy raz występuje (w towarzystwie pana Sacher-Masocha), pilnujcie go więc dobrze, bo się jeszcze zarumieni i ucieknie” — *idem, Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, t. 1, cz. 2, Warszawa 1956, s. 232.

<sup>19</sup> S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, Z.J. Adamczyk, t. 12–13. *Dzieje grzechu*, oprac. E. Jaworska, t. 1, Warszawa-Kielce 2015, s. 198. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem, opatrując je w tekście skrótem DG, a następnie numerem tomu i strony.

kiedy kocha Łukasza Niepołomskiego i jest kochana, kiedy ich miłość kwitnie, najpierw ukryta, wsparta tylko na listach, na sekretnych znakach porozumienia pod baczny okiem wszechobecnej rodziny, i potem, w mieście, którego nie znamy z nazwy, gdzie przeżywają pierwszy miłosny akt. Dopiero kiedy Łukasz wyjeżdża i kiedy Ewa, zgnębiona, osamotniona, pozbawiona wieści o ukochanym, z przerażeniem odkrywa, że jest ciężarna, gdy czuje się przepędzana i odpychana, relegowana na społeczny margines, jej udręczony umysł szuka ucieczki w projektowanych dla siebie zwierzęcych kształtach. Są to jednak kształty „nieerotyczne”, więcej — mające pomóc uciec z pułapki, jaką dla Ewy stała się seksualność: najpierw służy temu ulotna wizja siebie jako motyla, potem jako bezdomnego psa.

Ostateczne i pełne przeobrażenie dokonuje się jednak w innym momencie, skrajnie inny też będzie jego charakter. Dawne zwierzęta, zjawy z czasów niedoli, ucieleśniały pragnienie lotu lub biegu, swobodnego pokonywania wielkich przestrzeni, ostatecznego zostawienia za sobą miejsc naznaczonych samotnością i męką: ulic, gdzie raniły ją drwiące spojrzenia; poczty, z której wracała zawsze bez listu; cuchnącego podwórza; wreszcie pokoju, w którym przeżyła stan klinicznej depresji, choć oczywiście pisarz tak go nie nazwał.

Tymczasem transformacja, jaka ją czeka, nie ma nic wspólnego z dziką wolnością. Niczym w okrutnej baśni, w której życzenia są spełniane na opak, Ewa zostaje zwierzęciem, lecz nie we własnym, euforycznym odczuciu. Jest zwierzęciem w oczach patrzących na nią mężczyźni — pięknym, obcym obiektem do oglądania, wokół którego zbiegły się koncentryczne kręgi niewoli: miasto, menażeria i wreszcie klatka.

Miasto to znów Warszawa, rodzinne miejsce, wyjałowione już jednak z radosnej treści, martwe, opustoszałe, bo bez Łukasza. Menażeria to elegancki lokal, nowa cukiernia, w której Ewa pracuje, miejsce przekłete, zbudowane na fałszu, gdzie wszystko jest tylko blichtrzem i imitacją, gdzie nawet światło, „rozpuszne”, „lubieżne”, „bezduszne” (DG 1, 228), nielitościwie oblewa zmęczone ciało, odkrywa je, odsłania pornograficznie, czyni z niego przedmiot kontemplacji nieróżniący się niczym w swojej istocie od giętego świecznika czy blatu stołu z różowego marmuru. Ewa, zamknięta w szklanej „klatce kasjerki” (DG 1, 229), tkwi tutaj, podziwiana przez „Nieliczony, nieustający, nieprzebrany tłum mężczyzn” (DG 1, 229). Ich ciała są w jej oczach rozczłonkowane — po prostu płynię ku niej masa fragmentów, zawieszonych w próżni, anonimowych. Są to nie tyle ciała, ile postaci, których kompletny kulturowy rymsztunek przesłania sobą, dystansuje fizyczność, a zatem „naturalność”, „zwierzęcość” ciała. Co bowiem widać? „Połyskujące cylindry, wykwintne paltoty z podniesionymi kołnierzami, modne gorsy, jaskrawe krawaty”, po nich dopiero „wąsy, wąsiki, brody najróżnorodniejszego kształtu i barwy”, a nade wszystko „oczy zawsze bezwstydne” (DG 1, 229). Dotykana i oblegana nimi kasjerka Ewa jest — w przeciwieństwie do gości, ich właścicieli — pełna, kompletna, nieruchoma i nienaruszalna. Musi być taka, przecież stanowi fetysz, którego definicję Żeromski daje, mimo że nie używa samego

słowa; zamiast tego pisze: „kształt widomy męskich rojeń samotnych i widziadeł namiętnego snu” (DG 1, 229).

Choć w *Dziejach grzechu* nie ma mowy o kinie, szklany ekran dzielący Ewę od gości spełnia tu funkcję filmowego ekranu, na którym na potrzeby rozkoszy męskiego tłumu wystawiono na pokaz kobiece ciało. Podobieństwo zwiększa znamieny fakt, że w tej scenie Ewa nie ma głosu, tak jak nie miał go jeszcze ówczesny film<sup>20</sup>. W oczach mężczyzn nie jest ona zmęczona ani przytłoczona rolą ikony wyobraźni zbiorowej, tylko oszałamia swoją kwitnącą, pełną blasku urodą, a zarazem senną zagadkowością, piękna wdziękiem pantery lub tygryscy<sup>21</sup> — ten motyw wróci na ulicach Paryża, gdzie można dojrzeć, że ma „Coś tygrysięgo w stawianiu kroków” (DG 2, 46).

Ewa bywa kocicą, złotą panterą, tygrysicą z Paryża, ale jedynie w cudzych, łakomych oczach. Sama fantazjuje o innym pięknym, niebezpiecznym zwierzęciu: o dzikim koniu. Chce okiełznać jego samczą siłę; obraz samej siebie na jego grzbiecie daje poczucie mocy i ekscytacji. Ewa, myśląc o nim w czasie spaceru po paryskiej ulicy, zdaje się przeżywać niemaskowane seksualne spełnienie: „Widziała go przed oczyma wysiłkiem woli, czuła odór potu, gdy będzie pod nią rwał się i skakał. Każe sobie zrobić perski munsztuk i będzie panowała nad tym zwierzęciem. Do wysokich buczików każe przyprawić małe, ale nadzwyczaj różące ostrogi. Będzie się ogier miał z pyszna!” (DG 2, 47). Osobą, do której Ewa zwraca się z prośbą o ułatwienie spełnienia owej fantazji, jest Zygmunt Szczerbic, pragnący jej beznadziejnie kruchy dekadent, na którym roztaczane przez kobietę wizje gwałtu zadawanego „dzikiej naturze” robią, jak się wydaje, silne wrażenie.

Dochodzimy tu do kwestii szczególnej wagi. Otóż Ewa doskonale wie, że jej wyobrażenie narowistego, wspaniałego bachmata ma rodowód melodramatyczny i zbudowane jest z gotowych klisz. Nie wypiera się tego ani nie wstydzi. Nigdzie wcześniej nie ma wzmianki o tym, że Ewa lubi (czy w ogóle umie?) jeździć konno (nie ma zresztą po temu żadnej okazji). Sposób, w jaki wyraża swe fantazmaty, z miejsca w pełni obnaża ich fikcjonalność, chimeryczność, przygodność, a za-

<sup>20</sup> Kinowość *Dziejów grzechu* akcentowała już Bożena Parulska, pisząc w swoim szkicu między innymi: „Połóg Ewy, zamordowanie noworodka, zbrodnia na Szczerbicu, nekrofilia, sadyzm i wyuzdany erotyzm, podpalenie mieszkania po dokonaniu zbrodni, ucieczka Ewy i udział w całonocnej orgii z przygodnymi birbantami — to obrazy jakby podpatrzone okiem kamery filmowej” — *eadem*, *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1985, z. 149, s. 128. Analogie filmowe badaczka widzi również w innych tekstach autora *Róży*, jak na przykład w *Popiolach* czy *Pavoncellu*, obu z czasem zekranizowanych.

<sup>21</sup> Takie „zużytkowanie” pięknego ciała można skojarzyć z najwcześniejszym etapem rozwoju kina, które bynajmniej nie wkroczyło w kulturę przełomu wieków jako rewolucyjna nowość techniczna, ale przeciwnie, tkwiło mocno w tradycjach miejskich atrakcji drugiej połowy XIX wieku, jak menażerie, objazdowe muzea osobliwości, budy jarmarczne zwane bałaganami itp. Zob. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013.

razem ich obiegową, popularną naturę. Szcerbic entuzjastycznie oferuje swoje pośrednictwo w poszukiwaniach właściwego wierzchowca, ledwie jednak widać Pobratyńskiej zaczyna niebezpiecznie się ukonkretniać, Ewa spiesznie ucina ciąg wyobrażeń, które już zainfekowały umysł hrabiego. Można przypuszczać, że świadomie budzi podniecenie, które u Szcerbica jest wyraźnie widoczne, żeby móc potem jednym gestem zniweczyć „nieprzystojne” fantazje swego rozmówcy, jakby to on, nie ona, był ich autorem. Oto ich dialog:

— Panie, czy pan nie wie przypadkiem, gdzie tu można by kupić konia pod wierzch, ale siarczystego, dzikusa. Żeby to, wie pan, rżał, kopał doły kopytem, żeby był pyszny, z grzywą wzburzoną, rozbestwiony, z pianą u pyska. Musi być kary, kary jak noc, z aksamitną sierścią, z małym łebkiem. Oczy ma mieć koniecznie krwawe!...

— To dla pani taki potwór? — spytał Szcerbic ciekawie.

— Oczywiście.

— Ależ gotów jestem wyszukać!

— Nie prosiłam o wyszukiwanie. Prosiłam tylko o wskazówkę, dokąd się zwrócić.

— Czyż pani da sobie radę z załatwieniem takiej sprawy? Przyszłę pani człowieka, który wszystko...

— Zastrzegam, że dziękuję nawet za radę, jeżeli pan chce mi świadczyć usługi. Nie potrzeba mi wcale „człowieka”. Człowieka!

— Ależ!

— Nie mówmy już o tym. (DG 2, 48)

Widzimy tu, że Ewa bez skrupowania sięga po kulturowe prefabrykaty, z których składa się obraz dzikiego konia. Rozmawiający dobrze znają katalog tych wyobrażeń: „wie pan”, powiada Ewa, a Szcerbic wie. Nieokiełznany rumak jest metaforą niepożytego, płomiennego kochanka. Jak to ujął Edward Pieścikowski: „pęka w [...] powieści skonwencjonalizowany gorset: pojawiają się »cytaty« struktur romansowych [...], w krzywym zwierciadle ukazane są romansowe wzorce zachowań, inaczej formułując — stereotypy wyobraźni potocznej w tym względzie”<sup>22</sup>.

Dla hrabiego jasna i oczywista jest ta libidinalna treść fantazmatów pożądanej kobiety, ich intensywnie sadystyczna wymowa. Co prawda Szcerbic nie marzył o przemocy ze strony Ewy, jest jednak bezsporne, że to jej posągowość i nieprzystępność, a także pamięć, że była już kochanką kogo innego, niosą z sobą udrękę i ekscytację, kulminujące się w scenariuszu poddania i uległości:

Rzucić się do jej kolan! Dotknąć ustami jej czarnej sukni, leżącej bez ruchu nadobnymi liniami! Wyżebrać jedno muśnięcie po twarzy przez jej ręce, przez te cudze, obce, zaprzędane ręce o wąskich dłoniach [...]! [...] A trzeba było zrozumieć, że ona to właśnie jest cudzą własnością, cudzą kochanką, cudzą metresą, cudzą dziewczką do nocnych uciech! Ta!... Ona!... (DG 1, 256)

Z czasem jego pragnienie zostanie spełnione:

Nie spostrzegła, kiedy obok niej ukląkł. Nie bronila mu, kiedy odjął jej ręce z twarzy i otoczył sobie nimi szyję. [...] Czowała, jak drzenie tajemne po nim przebiega. To drzenie prze-

<sup>22</sup> E. Pieścikowski, *Od „Chybionej powieści” do „Anieli”*, [w:] *idem, Nad twórczością Bolesława Prusa*, Poznań 1989, s. 16.



mowało ją wstrętem, ale zarazem budziło w niej samej dreszcz namiętny. Myślała z politowaniem, jaki on jest słaby. Czowała, że nic na ziemi nie będzie w stanie uciszyć w nim tego wstrząśnienia, tylko to jedno, gdyby mu się oddała. (DG 2, 77–81)

Szczerbic jest rozedrgany i neurotyczny, a owe rozedrganie i neurotyzm budują jeden z dwóch biegunów powieści, czytanej jako utwór przełomu wieków. Drugim są oczywiście przemoc i zbrodnia. Co te oba bieguny do siebie zbliża, co przesądza o ich współistnieniu? Na to pytanie odpowiedział nader wyczerpująco pewien kronikarz „Tygodnika Ilustrowanego”:

Newroza rozstraja organizmy nie tylko pojedynczych osobników, ale całych społeczeństw, które się nadają, jeśli nie na pacjentów Krafft-Ebinga i Charcota, to przynajmniej pod ścisłą obserwacją psychiatrów. To pospolite, codzienne życie nabrało jakiejś dziwnej jaskrawości, jakichś melodramatycznych efektów, które dawniej spotykało się w scenicznych bombach lub kryminalistycznych powieściach, pisanych na urząd, aby wrażliwy widz lub czytelnik dostawał gęszej skórki i zęgnął się, jak przed upiorem, na wspomnienie strasznych bohaterów lub bohaterki i okropnych scen dostarczonych mu przez fantazję autora. A dzisiaj dzieje się to samo w rzeczywistości. [...] życie samo przyjęło na siebie rolę autora *à la* Gaboriau lub Ponson du Terrail. [...] Zabójstwa, morderstwa, samobójstwa stoją na porządku dziennym w całej Europie, a jakkolwiek nie są one objawem nowym w swojej istocie, mają jednak cechę odrębną pewnej wymyślnej oryginalności w formie<sup>23</sup>.

Przywołałam ten obszerny cytat nie tylko po to, by reprezentatywny głos *fin de siècle*’u przemówił sam w imieniu własnego czasu, ale również dlatego, że w tekście tym znajdziemy co najmniej dwa, niezwykle istotne, tropy ukazujące wyjątkowość momentu, a jednocześnie wyjątkowość dyskursu, który ów moment kreuje o sobie.

Spółceństwo, jakie odmalował komentator, to społeczeństwo nerwowców i histeryczek potrzebujących szpitalnego leczenia. Nie bez powodu pada tutaj nazwisko wielkiego autorytetu psychiatrycznego drugiej połowy XIX wieku, Jeana Charcota. Nie koniec na tym, skoro nad szpaltami tygodnika krąży widmo psychoanalizy — stąd wzmianka o Richardzie von Kraffcie-Ebingu, autorze głośnej *Psychopathii sexualis*. Jednocześnie jest to jednak społeczeństwo konsumujące z zapalem powieści akcji i sążniste sceniczne melodramaty, których efekty w jakiś sekretny sposób, jak twierdzi dziennikarz, przesyciły sobą życie codzienne.

W *Dziejach grzechu* występuje postać, która nie tylko ucieleśnia ów klimat i splot warunków, ale zarazem staje się jego medium, medium narracji o zbrodniarzach-herosach, o przestępcach — sztukmistrzach i supermanach<sup>24</sup>, których przykład wzmaga rozkosz użycia i pokazuje, czego należy pragnąć i jaką drogą dążyć do osiągnięcia wyśnionych celów. Ta postać to oczywiście Antoni Pochroń, równocześnie twór i twórca sensacyjności, a nade wszystko jej gorący amator. Oto niezwykła scena z jego udziałem — Pochroń rozpościera tutaj przed Ewą

<sup>23</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 35, cyt. za: S. Milewski, *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*, Warszawa 1982, s. 374.

<sup>24</sup> Nawiązując tutaj oczywiście do tytułu pracy Umberta Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008.

dzieje innego, mitycznego bandyty, arcy-Pochronia, niedoścignionego i zwycięskiego nawet w swojej przegranej, którego przykład budzi w nim dziki podziw i uwielbienie:

— E, był taki jeden. Jechał do Europy, gdzieś na wschód, w Rumunię, w Bulgarię, na Odessę, do Niżniego, bałamucił młode dziewczyny, Słowianki, Greczynki, Żydówki, Rumunki, Czeszki, Niemki, wszystko jedno, byle tylko nie była starsza nad dwadzieścia lat, żenił się oficjalnie i każdą z oblubienic wywoził w świat. Brał tylko posażne, i to grubo. Pożył sobie z każdą sześć, siedem miesięcy, a jak mu tylko zaczęła grubieć w pasie, spuszczał, a to strychninką, a to arseniczkiem, jak mu ta serce dyktowało. Mieszkał — to w Buenos Aires, to w San Francisco, to w Kairze, to w Bombaju. Chłop się nażył. Innej kobiety nie używał, tylko panienki, i to, co najpierwszy sort. Nareszcie go moralisci przydybali. Do światła go! No — trącili go elektryką. Na stołeczek, mosiężny cylinderek na główkę. Drwił sobie do ostatka z tych wszystkich drabów, ze szpiclów, sędziów i tym podobnych oprawców. Majątek cały, a uciułał z posagów swych żoneczek grzeczną sumkę, bo milion z górą dolarów, zapisał na stypendia dla wynalazców, na cele dobroczynne, na zasiłki dla ludzi, którzy po przyjeździe do Ameryki nie mają z czego żyć i zdychają z głodu. Punktów napisał w testamencie ze czterdzieści. A musiała hołota spełnić wszystko, co do joty, tak jak rozporządził. Bo według prawa wszystko zrobił — cha-cha...

— Gdzieś o tym czytałam... — ziewnęła — w jakimś piśmidle. Ty to z gazety, co? Wyczytałeś i powtórzyłeś, żeby mię nastraszyć. Patrz, kobieto, jakie to z nas bywają demony! I z taką przyjemnością rozповідаłaś. Malowało się na cyferblacie uczucie grozy... (DG 2, 100–101)

Ewa rozpoznaje i przychwytuje na gorącym uczynku lepką *jouissance*, która wylewa się wręcz ze słów Pochronia. Przecież i my, choć nie mieliśmy szansy poobserwować, jak rozlewa mu się „na cyferblacie uczucie grozy”, też to ze swojej perspektywy widzimy i odczuwamy. Lubość i lubieżność opowiadania zakodowana w długich łańcuchach miejsc, które nawiedził demoniczny kochanek, klasach i rasach kobiet, które zdobywał, a już zwłaszcza w obleśnym nadmiarze zdrobnień, jakby bandyta oblizywał się smacznie na naszych oczach — jasno wskazują, że Pochroń, którego Ewa z punktu zdemaskowała jako pseudoświatowca („Bo jesteś przecie wielki ryfa z małego miasteczka, gruboskórne drągalisko w cienkich kortach, szuja rodzima...” — DG 2, 95), opowiedział to wszystko głównie w tym celu, by móc się ponapawać bez ograniczeń wizją nadmiaru, gargantuicznym przesytem „światowych” doznań. Bohatera swojej opowieści nazywa „znawcą”, w jego rozumieniu był to więc ktoś, kto wiedział, jak trzeba używać życia, Pochroń przejrzał jego tajne mechanizmy i sycił się nim sprawnie i umiejętnie. Jego idol był prawdziwym dysponentem „wiedzy radosnej”, wiedzy o uciechach i zbrodniach świata.

Lecz skąd właściwie Pochroń wziął tę historię? Trzeba pamiętać, że morderczy seryjni uwodziciele od stuleci mieli stałe miejsce w wyobraźni ludowej<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Spotkamy ich zarówno w bajkach magicznych (*Zakazany pokój* — T 311 w klasyfikacji Juliana Krzyżanowskiego), jak i nowelistycznych (*Narzęczona zbójnika [Dziewczyna w zbójcekiej chacie]* — T 955), a także w balladach tradycyjnych (na polskim gruncie liczne są zwłaszcza wersje pieśni o incipicie *Jasio konie poił*, wątku oznaczonego jako 18 w katalogu autorstwa Elżbiety

i popularnej<sup>26</sup>. Jeśli jednak jest prawdą sugestia Ewy, że jej rozmówca ów „dreszczowiec” wyczytał z prasy, faktem jest jednocześnie, że był on w stanie nadać mu własną treść i przedstawić w sposób sugestywny. Kobieta dostrzega ordynarność historii, jej kiczowatość, widzi w niej przedstawienie pornograficzne, nasycone zachwytem dla okrucieństwa, ale nie tu się wyczerpują reakcje, jakie słowa Pochronia w niej wywołały: „Mówiła [...] lekceważąco, ale w gruncie rzeczy była tym opowiadaniem rażona. Czuli ją głębokim tętnem serca” (DG 2, 101). Jasne jest więc, że ani sprzeciw etyczny, ani kompetencje estetyczne (zdolność analizy własnych odczuć), ani nawet poczucie zagrożenia, które przecież musiało towarzyszyć słuchaniu tej historii w takim kontekście, sam na sam z kimś, kto dobitnie pokazał, że jest gotów na wszystko niczym jej podmiot, nie zwalnia od uwikłania w sieci afektów, zagarniających mimowolną słuchaczkę. Fakt, że opowieść zostaje rozpoznana jako historia o byle jakim, „kurierkowym” zapleczu, też nie przekreśla jej swoiście pojętej atrakcyjności. Zwłaszcza że Ewę z prasą codzienną łączy szczególny związek: jest ona dla niej źródłem specjalnych przeżyć, a świadczą o tym niecodzienne reakcje na tekst prasowy, których zapisy odnajdujemy w powieści.

Jedna ma miejsce jeszcze w pierwszym okresie biografii Ewy. Wyczytany w gazecie opis wypadku sugeruje możliwość przecięcia węzła beznadziejnego miłosnego impasu, w jakim właśnie znaleźli się ona i Łukasz. W rozmowie z Niepołomskim, którą prowadzą *nota bene* w hotelu (to ważne miejsce nowoczesnych uniesień), Ewa podsuwa lekarstwo na wszystkie troski:

- Raz czytałam... O jednym zdarzeniu.
- O jakim zdarzeniu?
- Że tak w hotelu wypili we dwoje jakiś tam kwas... (DG 1, 143)

Nie wiadomo, gdzie o tym przeczytała, nie wiadomo, kim byli tamci dwoje. Pozostał szkielet historii, miłość i śmierć, a także rekwizyt tragedii — dokładnie tyle, ile mogła odsłonić drobna, skrótowa reporterska notatka. To, że Ewa zwróciła na nią uwagę, zapamiętała i przywołała w rozmowie, już jest niezwykle. Takich wzmianek było wszak w dziennikach mnóstwo, jedna likwidowała wymowę drugiej. Ujmowane w ten sposób człowiecze losy stawały się nie tylko w pełni

Jaworskiej). Por. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1962, s. 93–94, 292–293; E. Jaworska, *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław-Warszawa 1990, s. 81–92.

<sup>26</sup> Dowodzą tego dzieje powieści zeszytowych. Ten sam „brukowiec”, poświęcony mordercy i bigamiście, ukazywał się przez wiele lat pod stale zmieniającymi się tytułami, między innymi *Czterdzieści razy żonaty, czyli niewinne ofiary miłości*. Była też inna powieść pod dość podobnym, a złowrogim tytułem: *Niewinnie na stracenie skazana, czyli hrabia Sinobrody i straszne losy jego żon* (około 1910 roku). Zob. A. Gemra, „Kwiaty zła” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wrocław 1998, s. 105, 140. Prześladowca Ewy Pobratyńskiej mógł czytać również którąś z licznych relacji, mniej lub bardziej upowieściowionych, o życiu „niewiastobójcy” Hugona Schenka; zob. T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993, s. 156–163.

wymienne, lecz na głębokim, międzyludzkim poziomie również nieistotne. Emocjonalnie mogły zaangażować jedynie bliskich; dla pozostałych były „niewykrywalne”, uczuciowo przejrzyste (jak w dzisiejszych programach informacyjnych). Oto, co mówi o tym Przemysław Pietrzak, analizując bujny, spleciony gąszcz gazetowej stronicy: „obecne na niej »telegramy« i krótkie doniesienia faktycznie mają charakter momentalny. Ujmują aktualną chwilę, by za moment unieważnić ją następną »epifanią«, wywołującą z kolei gorączkowe oczekiwanie dalszego ciągu”<sup>27</sup>. Tymczasem owo mnóstwo, owa trywialność codziennego dramatu („jakiś tam kwas”) nie przesłoniły Ewie prawdziwej treści wyczytanej notatki. Jest przecież dla niej jasne, że chodzi tutaj o coś ostatecznego, sprawę osobną, niesprowadzalną do tysiąca podobnych. Można to dostrzec nawet w samym języku — wszak Ewa o „wypadku” mówi „zdarzenie”, odkrywając tym samym i podkreślając jego oddzielną, jednostkową naturę.

Przytoczmy jeszcze drugą epifanię prasową, tym razem epifanię bez cudzy-słowu. W kasynie w Monte Carlo bohaterka natrafia w jakimś dzienniku na informacje, jakich nie brakowało nad morzem w okresach sztormów: o katastrofie małej rybackiej łodzi. Oto w Ewę uderza z całą potęgą bezlitosna natura rzeczywistości, ujawnia jej się, zamknięte w tych paru słowach, cierpienie niezawinione i przypadkowe, wkręcające w swe tryby losowych ludzi, całkowicie bezbronnych. Niepozorna notatka, na której oczy jakimś trafem spoczęły i która przecież, jak się może wydawać, powinna się zatrzymać gdzieś na powierzchni myśli i wrażliwości, zostaje tu „użyta” wbrew przeznaczeniu, którym było „spożycie” i zapomnienie, „użyta” w sposób, jakiego nie przewidywał jej bezimienny raczej autor-kronikarz. Jest jedną z wielu, zdawkowa, spisana pewnie gotowymi zwrotami, automatyczna. Tymczasem Ewa wyłuskuje ją z tłumy, dając jej to, co nie mieści się w trybie projektowanej standardowej lektury tego rodzaju doniesień o katastrofach, samobójstwach i klęskach: wielkie, płynące z głębi, ludzkie współczucie. Tragedia, siłą masowego przekazu odarta z treści, odzyskuje ją znowu czystym przypadkiem, za sprawą siły intymnego przeżycia, jakie zdołał wywołać jej zwięzły opis. Groza, wielkość i patos, których w nim nie ma, ale które istniały w samym zdarzeniu, przebiły i rozsadziły prasowy petit, aby uderzyć prosto w serce lektorki, obeszła-władnionę ich straszliwą ekspansją. Oto jak dokładnie przebiega scena:

Obok ręki leżała zmięta gazetka miejscowa. Ewa zaczęła ją machinalnie czytać, nie bardzo wiedząc, po co to robi i co czyta. Wśród mnóstwa banalnych plotek wydrukowane było grubymi czcionkami kilkakrotnie powtórzone zdarzenie. Łódź rybacka nie wróciła tego ranka z sześcioma ludźmi. „W burzy dzisiejszej nocy zginęli” — mówiła druga wiadomość. — „Szukano ich wszędzie, ale nie dotarli nigdzie. Jeden zostawił pięcioro dzieci, drugi troje, trzeci był to młody rybak, bezżenny”. Jeszcze jedna wiadomość — we dwanaście godzin później: „nie znaleziono nigdzie”. [...] Teraz na wspomnienie morza uderzył w nią strach bez granic, boleść prawie fizyczna. [...]

<sup>27</sup> P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Warszawa 2017, s. 37.

Myśl-dreszcz przeleciała tajemnym szlakiem nerwów:

— Nie warto żyć na świecie! Och, nie warto! Wszędzie to samo. Wszędzie krzywdy, podłość, przemoc! Wszędzie! Nie ma nigdzie sprawiedliwego sądu i obrony! (DG 1, 296–298)

Prasa nie tylko współtworzy dyskurs powieści i świadomość postaci, nie tylko jest cytowana jak cenne źródło najważniejszych rozwiązań wielkich kryzysów, ale — jak widać — sama zabiera głos, i czyni tak w momentach nieprzypadkowych: po to, by dotknąć najbardziej podstawowych spraw egzystencji; przynosi język, za którego pomocą można spróbować wysłować, choć z różnym skutkiem, doświadczenia graniczne. To przecież właśnie one zwykle sprawiają, że własny język zdradza nas i opuszcza.

Należy zwrócić też uwagę na miejsce, w którym Ewa przeżywa wtajemniczenie, zwłaszcza że jest to jedynie wstęp do innego niezwykłego wypadku, wielkiej, choć niespełnionej szansy jej życia. To szansa na ucieczkę, szansa na zmianę biegu całej biografii, która przychodzi, aby niemal od razu rozwiać się w nicłość, jakby tylko mignęły otwarte drzwi. Lecz choć trwa krótko, jest przecież jednoznaczna i pełna mocy. Wszak już za chwilę zjawi się Rudolf Jaśniach, mężczyzna, który — inaczej niż wszyscy inni — nie pragnie Ewy, a tym samym pozwala jej wystąpić z kręgu spalającego, niszczącego nadmiaru erotycznego, przynosi Ewie zrozumienie i troskę, które ona, zgodnie z logiką daru, może potem swobodnie zwrócić ku niemu, a następnie ku światu i samej sobie.

Wszystko to: epifania wyjęta z prasy, udaremniona, zatrzymana transgresja (próba samobójcza nad brzegiem morza), a zaraz potem wielka scena z Jaśniachem, któremu Ewa nagle, w ostatniej chwili, podbija w górę rękę z nabitą bronią, dzieje się nie gdzie indziej jak w Monte Carlo — w tej mekce luksusowej konsumpcji, tylekroć sugestywnie opisywanej w popularnych powieściach modernistycznych, zazwyczaj jako miejsce pięknego zła, cudów elegancji i światowości o demoniczno-magnetycznym uroku, gdzie cnotę bohatera oblegać będą wyszukane pokusy<sup>28</sup>, Ewę ogarnia mistyczny prąd, dotychczas w jej biografii płynący spodem, przysłonięty sprawami z innych porządków. Dopiero tu ujawnia on swoją siłę, w tak niespodzianym, tak bardzo nieprzystającym do tego miejscu.

Powróćmy jednak do Pochronia. Nie podkreśliliśmy bowiem jeszcze istotnej cechy, wyjątkowo istotnej, gdyż to jej ten „drab” zawdzięcza w największej mierze swoją władzę nad protagonistką. Pochroń jest przystojny i efektowny; jego męska uroda wprawia w podziw nawet wybredną Ewę. Lecz to uroda skażona, niedoskonała. Harmonię burzy jedna jaskrawa cecha, jakby Żeromski, tak zafascynowany w młodzieńczych latach Lavaterowską myślą fizjonomiczną<sup>29</sup>, świadomie zawarł w swej powieści jej echo. Jego bohater prezentuje się bowiem następująco: „był bardzo piękny, z czarnym leciutkim wąsikiem, prawdziwie

<sup>28</sup> Zob. np. J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.

<sup>29</sup> Zgłębiał ją zresztą przy pomocy „wyciągu” — popularnej polskiej adaptacji pióra Władysława Noskowskiego (zob. D 1, 139–140).

ozdabiającym górną, pąsową wargę. [...] Uderzyło to Ewę, że ów piękny, wyglądający na eleganta pierwszej wody, ręce miał ohydne jak rataj, wielkie, z ordynarnymi pazurami” (DG 1, 152).

Słowo „ordynarny” wróci jeszcze w pewnym znamionym i kluczowym dla tego tekstu momencie, odnosząc się tym razem nie do wyglądu, lecz do zasobów wyobraźni Pochronia, jego kulturalnego wyposażenia. W owym momencie Pochroń i Płaza-Spławski przedstawiają Ewie swój wielki plan zawładnięcia majątkiem jej nieszczęsnego wielbiciela Szczerbica, którego ona ma skłonić listem, by przyjechał do Wiednia, a potem zabić przy udziale ich dwóch. Ewa jednak stawia nagły opór. Plan wydaje jej się nie tyle nawet moralnie odrażający, ile wulgarny, tandetny, nieestetyczny. Żeby go zmiażdżyć, wybiera następujący argument: „To z jakiegoś romansu ordynarnego pisarza zjęłczyły pomysł” (DG 2, 120). Jednak to się właśnie w powieści stanie — to, nic innego. Szczerbic na swoją zgubę przyjeżdża do Wiednia mimo zrozumiałego niedowierzania, które w dotychczas platonicznym kochanku wzbudził list Ewy: jak to się stało, że tak niedawno jeszcze zimna i drwiąca, dzisiaj w najczulszych słowach zaklina go, aby do niej przyjechał, bezgranicznie spragniona jego widoku? W szczytowej chwili ich pierwszego zbliżenia, o którym marzył i o które daremnie błagał w Nicei, z ręki Ewy otrzyma zastrzyk trucizny, dostarczonej rzecz jasna przez jej współników i „zareklamowanej” przekonująco jako wręcz idealne narzędzie zbrodni: „Kurara jest niewątpliwa. Paraliżuje mowę, oczywiście... krzyk... Paraliżuje nerw błędny. Również ruchy. Nie zostawia absolutnie żadnego śladu. Ani kropli krwi. Przypadek... Niech się pani uspokoi... Zaraz skończy...” (DG 2, 151).

Ta niebywała scena, która zawiera w sobie *in nuce* wszystko, co da się zdefiniować jako zrośnięte z wyobraźnią, stylem i wrażliwością kultury popularnej przełomu wieków w jej romansowo-sensacyjnym wydaniu, mogła się tu wydarzyć z jednego tylko powodu. Mianowicie dlatego, że *Dzieje grzechu* to nie wyłącznie „flirt autora *Popiołów* z literaturą popularną”<sup>30</sup>. Biografia Pobratyńskiej jest też czymś więcej — powieścią cudownie samoświadomą, skłoną bez skrępowania wskazywać palcem, a nawet dyskredytować własne motywy, elementy własnej architektury<sup>31</sup>, co nie przeszkadza z nich otwarcie korzystać, miesić, wyrabiać i kształtować je według swej woli. Samoświadomość tę nazywam cudowną, gdyż nie tamuje ona i nie zamąca ani samego toku opowiadania, ani ogromnej żarliwości i siły emocjonalnej cechującej pisarstwo autora *Róży*. Inaczej mówiąc, ni-

<sup>30</sup> I. Poniatowska, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskiej powieści popularnej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 226.

<sup>31</sup> Jak przekonuje Aleksandra E. Banot, również autorka *Dziurdziów* wykorzystwała, i to w jednej ze swoich wczesnych powieści, nieco podobną „nadświadomą” strategię: „Czytając po wielokroć *Pamiętnik Waclawy*, można odnieść wrażenie, że Orzeszkowa gra romansową konwencją, z niejaką ironią i przekorą konstruuje fabułę powieści” — *eadem*, *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Bielsko-Biała 2011, s. 87. Postawę tę badaczka jest skłonna łączyć z parodystyczno-pastiszowym aspektem prozy Jane Austen.

czego nie odejmuje i nie wypacza, daje natomiast poczucie obcowania z „trzecim wymiarem” i tak już z wielu względów niezwyklej książki — z jej wymiarem metapopularnym.

W jakimś stopniu może się to kojarzyć z dziwnym przypadkiem Kazimierza Przerwy-Tetmajera, twórcy o wielu, nader różnych obliczach. Otóż będąc autorem i prawodawcą „bardzo wysokiej” poezji modernistycznej, był on skłonny ujawniać i drugą twarz: twarz autora „brukowców”, takich jak *Anioł śmierci* czy *Panna Mery*<sup>32</sup>, oraz twarz trzecią, w której rysy dwóch pierwszych zlewały się niejako, tworząc hybrydę całkiem podobną do tej, jaką na gruncie powieściowej twórczości miał się okazać *Romans panny Opolskiej z panem Główniakiem*. Był to pastisz gatunku popularnego, którego nazwę autor zawarł już w tytule, ponadto pełen sensacyjnych akcentów i podbarwiony młodopolską wzniosłością, dość obcesowo tym sąsiedztwem wykpioną<sup>33</sup>. Bliższe spojrzenie łatwo jednak ujawni, że owo podobieństwo z *Dziejami grzechu* ma charakter raczej incydentalny. *Romans...* jest bowiem jednoznaczną parodią, a inne Tetmajerowskie „płody skandalu”, abstrahując od motywu zemsty, jakiej pisarz miał na ich kartach dokonać, powstawały w celach zarobkowych, czego autor *Lubię, kiedy kobieta...* bynajmniej nie krył i co zresztą tym mocniej zakorzenia je w gruncie piśmiennictwa popularnego. Tymczasem *Dzieje...*, mimo że włączone przez Żeromskiego w konstelację popularnych tekstów w sposób tak jawny i tak śmiało grający swoją jawnością, nigdy nie przekraczają tej kruchej linii, która oddziela autentyczną opowieść oraz jej pastisz. Jak już wspomniałam, instynkt mimetyczności, stwarzania świata, angażowania i wciągania w ten świat, zawsze tak intensywny u Żeromskiego, kluczowy będzie również dla *Dziejów grzechu*, nie pozwalając na zmienienie powieści w „grę powieściową”, choć strategia i żywioł bliskie są grze.

Na koniec rozważań chciałabym podać jeszcze ostatni, nader znamienity, przykład owej strategii. Kiedy Ewa gdzieś w Austrii, w nocnym pociągu, napotyka Pochronia, swoją Nemezis, z którą się do tej pory tylko mijala, ten właśnie „Czytał jakiś romans francuski, rozcinając karty długim sztyletem korsykańskim” (DG 2, 85). W tym geście groźby i igraszki zarazem jest cały Pochroń. Są w nim także całe *Dzieje grzechu*, ich ciągle rozdwojenie, ich wieloznaczność.

W świetle fabuły doskonale wiadomo, dlaczego nóż pochodzi właśnie z Korsyki, jest to całkiem logiczne i zrozumiałe — część powieściowych zdarzeń tam się rozgrywa. Równocześnie owa broń bandyty każe nam myśleć o dziedzictwie powieści awanturkowej, gdzie takie właśnie ostrze jest atrybutem pełnych determinacji protagonistów. A jeśli przypomnimy sobie w dodatku, co o *Dziejach...* powiadał Michał Głowiński — „utwór, który mógł być traktowany jako dość banalna powieść obyczajowa (a przy mniejszym szacunku dla pisarza także jako

<sup>32</sup> Teksty te niosły z sobą posmak sensacji, dostrzegano w nich bowiem powieści z kluczem.

<sup>33</sup> Zob. J. Nowakowski, „Brukowce” K. Przerwy-Tetmajera, [w:] *idem, W kręgu obiegowych ideałów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Rzeszów 1980, s. 75–109.

»romans kolejowy«)<sup>34</sup> — niewykluczone, że z wolna zakiełkuje w nas podejrzenie, iż Pochroń całkiem zwyczajnie czytał o sobie. Może dlatego „widać było na twarzy, że żywo zajęty jest treścią” (DG 2, 86)?

## Bibliografia

### Teksty

- Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1963.  
 Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 4, Czytelnik, Warszawa 1965.  
 Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 5, Czytelnik, Warszawa 1965.  
 Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 7. *Przypisy — słowniki — skorowidze*, Czytelnik, Warszawa 1970.  
 Żeromski S., *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, Z.J. Adamczyk, t. 12–13. *Dzieje grzechu*, oprac. E. Jaworska, t. 1–2, IBL PAN–UJK, Warszawa-Kielce 2015.

### Opracowania

- Banot A.E., *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2011.  
 Biskupski Ł., *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury–Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2013.  
 Borowy W., *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, PIW, Warszawa 1964.  
 Dybel P., *Galicja jako genius loci masochizmu w XIX wieku. Sacher-Masoch oraz psychiatryczne koncepcje Krafft-Ebinga i Freuda*, [w:] *idem, Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Universitas, Kraków 2017, s. 99–104.  
 Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Znak, Kraków 2008.  
 Gemra A., „Kwiaty zła” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.  
 Głowiński M., *Konstrukcja a recepcja (Wokół Dziejów grzechu Żeromskiego)*, [w:] *idem, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973, s. 215–242.  
 Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.  
 Gutowski W., *Stefan Żeromski — Dzieje grzechu*, [w:] *Lektury polonistyczne. Pozytywizm — Młoda Polska*, t. 2. *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Universitas, Kraków 2001, s. 199–227.  
 Hutnikiewicz A., *Żeromski*, PWN, Warszawa 1987.  
 Jaworska E., *Katalog polskiej ballady ludowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa 1990.  
 Kochanowski M., *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug)*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół Dziejów grzechu Żeromskiego)*, [w:] *idem, Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 241.



- Kolbuszewski J., *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994.
- Krzyżanowski J., *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.
- Milewski S., *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*, PIW, Warszawa 1982.
- Nowakowski J., „Brukowe” K. Przerwy-Tetmajera, [w:] *idem, W kręgu obiegowych idealów estetycznych. Szkice o literaturze popularnej*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1980, s. 75–109.
- Papierowi bandyci. Wypisy z polskojęzycznych powieści obiegu brukowego do 1939 roku*, red. Ł. Biskupski, M. Rawska, Wydawnictwo Przepis–Uniwersytet SWPS, Łódź–Warszawa 2017.
- Parulski B., *Schematy literatury popularnej w prozie narracyjnej Stefana Żeromskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1985, z. 149, s. 113–130.
- Pieścikowski E., *Od „Chybionej powieści” do „Anielki”*, [w:] *idem, Nad twórczością Bolesława Prusa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 7–51.
- Pietrzak P., *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, PWN, Warszawa 2017.
- Poniatowska I., *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Prus B., *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 1, cz. 2, PIW, Warszawa 1956.
- Trzeźniowski D., *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzecz o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 423–443.
- Zalewska A., *Legenda i lektura. O Dziejach grzechu Stefana Żeromskiego*, Sub Lupa, Warszawa 2016.
- Żabski T., *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.
- Żeromski. Tradycja i eksperyment, idea i układ* J. Ławski, red. A. Kowalczykowska, A. Janicka, G. Kowalski, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego–Muzeum Polskie w Rapperswilu, Białystok–Rapperswil 2013.

## The Curare Injection, or *Dzieje grzechu* [The History of Sin] as a Metapopular Novel

### Summary

Literary works of Stefan Żeromski have been eloquently and fruitfully analyzed in search of schemes and conventions typical for popular literature and culture of the late 19th and early 20th century. However, these ingenious interpretations did not emphasize a crucial aspect of Żeromski's attitude toward popular fiction, which may be described as metaconscious. *Dzieje grzechu* [The History of Sin] is a novel in which Stefan Żeromski most unashamedly and outspokenly used various advantages and possibilities offered to him by the realm of popular culture. Yet, in this case being both outspoken and unashamed is not equivocal with a lack of literary self-awareness, as some earlier commentators suggested. Therefore, a central point for my interpretation is a famous scene of homicide committed by the novel's protagonist, Ewa Pobratyńska, on her lover during their erotic act. This scene, so long and so often dismissed by reviewers and researchers as exaggerated, sordid, cruel, and a sign of the writer's declining taste, is in fact a verbatim quotation from the late 19th-century penny dreadful as a specific literary convention. When Ewa's two relentless partners in crime first present her that project, she herself exposes its trivial sources, calling it a “rank idea” taken

directly from a vulgar romance. In this way, *Dzieje grzechu* unmasks fictional and popular elements of its own construction. Yet, it avoids becoming a sheer pastiche, remaining a multidimensional text of several facets and perspectives.