

Maria Grzędzielska

Przepis na meloromans

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora 32,
135-147

1977

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Instytut Filologii Polskiej
Wydziału Humanistycznego UMCS

Maria GRZĘDZIELSKA

Przepis na meloromans¹

Рецепт на мелороман

La recette pour un méloroman

Proponowany w tytule termin jest pewnego rodzaju skrótem, który ma objąć powieści podobne do melodramatów. Józef Bachórz używa określenia „powieść tajemnic”, lecz w omawianej odmianie romansu można spostrzec jeszcze inne cechy. Brak tu np. osobliwej formy narracyjnej, lecz istnieje szczególna konstrukcja kreowanego świata. Polski meloromans zrodził się w kręgu recepcji Eugeniusza Sue i dlatego zajmiemy się Józefem Symeonem Boguckim, którego *Klementyna* (1846) wprowadza pewnego rodzaju „tajemnice Warszawy”, a *Rodin* nawiązuje bezpośrednio do *Żyda wiecznego tulacza*.²

Akcja pierwszej z tych powieści rozpoczyna się od tego, że uwiedziona przez Brunona Kremontowskiego Klementyna Brańska ma nieślubną córkę. Antecedencje tej wyjściowej sytuacji stanowią zawily ciąg zdarzeń. Oto hr. Tyszowiecki miał z żoną Francuzką (à la *Mme Vauban*) syna Artura, ale po rozwodzie opuścił z nim Warszawę. Gdy zmarł w podróży, nieuczciwy opiekun zagarnawszy pieniądze i papiery po nieboszczyku malca porzucił na plebanii w Kremontówku, którego dziedzic, ojciec trzech córek (!), usynowił podrzutka i dał mu na imię Brunon. Opiekun śmiertel-

¹ Określenie wzięte z tytułu reprezentacyjnej powieści Eugeniusza Sue: *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*, 1844). Por. J. Bachórz: *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia* [w:] *Formy literatury popularnej*. Studia pod redakcją A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s. 115—135.

² J. S. Bogucki (1816—1855): *Klementyna, czyli życie sieroty*, t. I—VI, Warszawa 1845—1846. *Rodin, czyli duch na drodze pokuty. Romans alegoryczny*, t. I—VIII, Warszawa 1846. *Kapitałiści*, t. I—IV, Warszawa br. (1851), wyd. nast. 1852, stąd cytat.

nie ranny w pojedynku powierzył pieniądze i papiery pułkownikowi wojsk austriackich Brańskiemu, ten zaś, poszukując w Warszawie śladów Artura, poznał panią Tyszowiecką, ożenił się z nią i przed wykonaniem swojej misji otruty przez żonę zmarł. Macocha Klementyny oddała ją na wychowanie rozwódce Nałęczyńskiej, która wykradłszy wychowance papiery po ojcu wytropiła tajemnicę Brunona i postanowiła wydać się za niego.

Tak zbudowane antecedenecje wykazują już sporo sensacyjności: przywłaszczenie cudzego dobra, porzucenie sieroty, mężobójstwo itp. Nałęczyńska jest szantażystką: bierze na wychowanie dziewczęta ubogie i niskiego stanu, ażeby po świetnym zameściu zmuszać młode damy wykryciem ich marnej kondycji społecznej do opłacania się wychowawczyni. Koronuje tę osobliwą prehistorię uwiedzenie Klementyny przez Brunona: amant założył się z rozpustnymi jak on przyjaciółmi, że zbałamuci pannę. Wygraną zakładu była rasowa klacz.

Motywacje owych zdarzeń wyglądają naiwnie, choćby adopcja podrzutka z krzywdą trzech córek. Naiwności takie świadczą raczej o niezręczności autora niż o cechach genologicznych meloromansu. Cokolwiek by rzec o Eugeniuszu Sue, nie uznamy go za grafomana, zbyt bowiem dobrym był majstrem w rzemiośle pisarskim. Inna wszelako sprawa z Boguckim.

Romansowa prehistoria wyznacza bieg akcji: zabiegi Klementyny o rehabilitację ją ślub z Brunonem i starania Nałęczyńskiej o mariaż z Arturem Tyszowieckim. Tożsamość nosiciela dwóch imion rodzi konflikt, w którym przeszkodą jest dla intrygantki związek młodych, ich dziecko, ułożony przez rodzinę ożenek Brunona, a wreszcie jego romans z nader hojną hr. Laurą Zwołoszycową. Brunon-Artur nb. jest młodzieńcem, Nałęczyńska zaś dawno wkroczyła w wiek średni, to jednakże potęguje tylko aktywność intrygantki, która dobiera sobie pomocnice z różnych ciemnych figur powieści. Matka Artura-Brunona natomiast, przepuściwszy majątek synowski, wynosi się do Paryża, ażeby tam na bogobojnej pokucie w klasztorze dokonać grzesznego żywota i napisać pełen skruchy pamiętnik, przydatny nieco do odkrycia tajemnic, które dawno odgadł czytelnik, lecz których nie umiały dociec ofiary czarnej intrygi.

Sojuszniczki głównej intrygantki to najciekawsze chyba figury powieści. Brunon ulokował Klementynę u nielegalnie zajmującej się „babieniem” Müllnerowej przy ul. Świętojańskiej. Tam odwiedza ją potajemnie, związany tym, że w rękach byłej kochanki znajduje się kompromitujący go dowód zakładu. U Müllnerowej posługuje żebraczka Ślepietucha, odrażające babsko spod Gnojowej Góry.³ Zawiera z nią znajomość chodząca

³ Później, po uporządkowaniu Zielona Góra. Dawne wysypisko śmieci u wylotu ulicy Celnej. Opis Boguckiego wcale dobrze odpowiada późniejszemu drzeworytowi A. Gierymskiego.

tropami Brunona Nałęczyńska i za jej pośrednictwem znajduje sobie pomoc Estery z Grzybowskiego Placu. Jest to żona jubilera bez warsztatu (podejrzane!), cała jej rodzinka prowadzi różne „interesy”, sama zaś Estera roznosi po domach galanterię (dziś — „ciuchy”), oddaje panom, paniom i pannom dyskretne usługi, wyludza co może i pośredniczy, w czym się da. Byłaby to genialna głowa do interesów, lecz z powodu niezaradności oraz tępoty ofiar tej kobiety trudno być tego pewnym. Przy pomocy takich oto sojuszniczek Nałęczyńska osacza parę byłych kochanków, wyludza pismo poświadczające zakład o cnotę Klementyny, wykrada jej dziecko, a na koniec umieszcza prześladowaną w pracowni strojów i haftów, której firmantka Niesławska (czyżby *nomen-omen?*) okazuje się rajfurką. Zrywa też Nałęczyńska mający odbyć się ślub Brunona z wybraną przez rodziców panną, ucina jego stosunek z hojną hrabiną Laurą (wydając sekret hrabiemu), pozbawia go dziedzictwa i nadanego mu nazwiska. Polując w ten sposób na młodego lewka nie tyka starej lwicy, jego prawdziwej matki, czym przygotowuje sobie późniejszą klęskę.

Walna jej pomocnica, Estera z Grzybowa, kumuluje w sobie za wiele funkcji jak na jedną Żydowicę, a to samo można by rzec o Ślepietusze. Żebraczka z profesji, posługaczka z przypadku jest też złodziejką i hieną cmentarną. Dziecko wykradzione Klementynie zatrzymuje przy sobie jako żebraczy rekwizyt, a później usiłuje je utopić w szcurzym kanale na Solcu. Maleństwo ratuje od śmierci inna baba z Gnojowej Góry, wpierw śmieciarka, a na stare lata również żebraczka, Flisakowa. Udaremnia też ona zamach Ślepietuchy na solecki kościół Trynitarzy. Schwytaną *in flagranti* złodziejkę trafia „szlag”, a że w kupionej wcześniej od Ślepietuchy pierzynie dziecka schowane były listy Brunona do Klementyny, mała znajda ulokowana u Sióstr Miłosierdzia otrzymuje na chrzcie imię swojej matki. Z kolei bierze ją w opiekę miłosierna matrona polska, hrabina-kasztelanowa Podolecka, która nb. już dawniej zainteresowała się jej matką i bezskutecznie usiłowała ją wspomóc. Tak zapowiada się ocalenie bohaterki mającej w końcu trafić do domu kasztelanowej.

Nie można chyba odmówić Boguckiemu pomysłowości w konstruowaniu fabuły powieściowej i świata, w którym snują się czarne intrygi, a tajemnicze węzły łączą arystokratyczne salony z żebraczymi norami i melinami hien cmentarnych. Nabywczynią ekshumowanej galanterii jest rzeczona Estera z Grzybowa. Oto co opowiada Flisakowa Nałęczyńskiej, która z panną służącą (oczywiście — Żanetą) wybrała się szukać Ślepietuchy w błocie i ruderach Gnojowej Góry.

— Ślepietucha jakoś spomknęła się z Porębą i Dębaczką, aby w nocy wygrzebywać na Smętarczy trupy... Namówiła każda swojego dziada... potem obdzierali. [...] Ślepietucha na jedno mądra, na drugie głupia... nie umiała sobie postępować z rzeczami.

— Cóż ona z rzeczami robiła?

— Sprzedawała... to jest złoto, srebro i drogie kamienie zabierali zawsze dziady, a suknie przechodziły do bab. Slepietucha wszystkie nosiła na Grzybów.

— A tam do kogo?

— Do jednej Żydówki.

Pani Nałęczyńska i Żaneta, uderzone podobieństwem ze zbliżenia się Slepietuchy z żydówką w domu Müllnerowej, zapytały bardzo ciekawie.

— A czy nie znacie czasem tej Żydówki?

— O! jabym ją i teraz jeszcze poznała... wiem nawet, jak się nazywa.

— Wiesz nawet, jak się nazywa?

— Estera, wdowa, kupcowa... mieszka na Grzybowie... sprzedaje po domach towary.

(*Klementyna*, t. I, s. 147—152)

Mniejsza o stan cywilny Estery i o małe prawdopodobieństwo informowania ledwo co poznanych „lepszych pań” przez babinę zbierającą kości po śmietnikach i wyprażającą z nich olej na cuchnącym podwórku rudery. Ważniejsze, co też Estera kupowała:

[...] Już to białego atlasu to było u niej jak w sklepie: a skądże to wszystko?... jużci z sukien i poduszek kradzionych z trumien. A co ona sprzedawała pięknych loków i warkoczy dla państwa! Slepietucha wszystko do niej nosiła, nawet trzewiki i pończochy po trupach, a Estera robiła grosze. U niej koszul z Powązek było na tuziny; wszystkie poszły do ludzi... nawet drugi raz i nie wyprała.

(*Klementyna*, t. I, s. 147—152)

Przykładanie do tak skonstruowanego świata obcych mu skali probierczych, szukanie w takiej powieści wartości poznawczych obyczajowo i społecznie byłoby nieporozumieniem. Liczy się tu fabularna rola postaci, sztafażu, zdarzenia. Nie wprowadzając za wielu osób autor kumuluje w nich maksymalną ilość cech i funkcji, do granic prawdopodobieństwa zagęszczając przez to kreowany w powieści świat. Toż i na *Klementynę* spada lawina nieszczęść i przypadków, których starczyłoby na zawiązanie nie tylko *Dziejów grzechu*⁴, lecz bohaterka nie ma zadatków na Ewę Pobratyńską. Zwiedziona obietnicą ślubu, dziecko swoje ona kocha, rozpacza po jego utracie, raduje się jego odnalezieniem. Zagubiona w świecie i niezaradna nie szuka porwanego dziecka, ale z domu schadzek ucieka zaraz po zrozumieniu sytuacji. Do zakładu poprawczego trafia raczej przypadkiem. Mający na nią apetyt baron Szweryn staje się jej rycerzem i obrońcą. Formalnie tylko poślubiając u końca powieści swego uwodziciela (zagrożonego nb. aresztem za złodziejstwo), natychmiast z nim rozwódząc się i oddając go w ręce policji, *Klementyna* rehabilituje się we

⁴ Wymienioną powieść Żeromskiego można chyba rozważyć od tej strony. Jej społecznikowskie aspekty wcale temu nie przeczą, skoro powieści E. Suego niosły spory bagaż ideologiczny. Por. Umberto Eco: *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 1, s. 275—296.

czci niewieściej. Oddawszy rękę szlachetnemu, choć jurnemu baronowi, wraz z odzyskaną córką i spadkiem po śp. pani Podoleckiej bohaterka opuszcza okrutną Warszawę i udaje się do Nadrenii.

Skumulowanymi funkcjami obarczone są różne inne postacie, chociażby i baron. Poznajemy go u Niesławskiej jako rozpustnika, któremu uprzejma pani domu stręczy własną nieletnią córkę i który wygląda na wypróbowanego wygę, aliści daje się on podczas uwięzienia Klementyny obełgiwać i wyzyskiwać Esterze na rzecz Nałęczyńskiej. Nie jego charakter więc się liczy, lecz przypisana mu w fabule funkcja: rycerza, ofiarnego obrońcy, który w istocie okazuje się manekinem.

Tak skonstruowany świat meloromansowy różny jest od świata „kryminału”, w którym nie zdarza się mściwa zawziętość, z jaką intrygantka wspólnie z pomocnicą prześladują bohaterkę. Nie jest też do pomysłenia w powieści kryminalnej amant w rodzaju Brunona: bałamuci, zniesławia i w dodatku chce okraść, oszukać, zniszczyć matkę swojego dziecka. Amant taki zwykle stara się „odejść w siną dal”. W *Klementynie* nie ma też wiele miejsca dla policji, która tylko natchodzi zakład pani Niesławskiej, a pod koniec powieści aresztuje trójkę winowajców: Nałęczyńską, Esterę i na końcu Brunona. Nawet Ślepietuchę pochwyliła służba kościelna przy pomocy Flisakowej. Na „glinę” co prawda w meloromansie panuje zła koniunktura. W *Nędznikach* Wiktora Hugo (jest to arcydzieło meloromansu) Javerta nie obdarzono nawet tą odrobiną uznania, jaką w *Zbrodni i karze* Dostojewskiego cieszą się Ilia Pietrowicz i jego imiennik po ojcu, Porfiry. Prześladowania trapiące Klementynę pozostałyby zupełnie bezkarne, lecz zbrodniarze sami przygotowują sobie porażkę. Czasem zaś ingeruje przypadek, niemalże krasnoludki.

Rozważmy sprawę od innej strony. Kamilla Tyszowiecka to zła macocha, co „z domu wygnała, jeść nie dała, pić nie dała”, oddała Klementynę złej czarownicy — Nałęczyńskiej, której pomagają jeszcze dwie jędze, Estera i Ślepietucha. W bajkach czarownic oczywiście bywa mniej, lecz funkcjonują one podobnie. Natomiast Brunon występuje w dwu różnych funkcjach: jako zatwardziały krzywdziciel biednej sieroty, jednocześnie wyrodny ojciec, a w końcu oszust dybiący na majątek byłej kochanki, w innym zaś ciągu wydarzeń jako pokrzywdzone porwane dziecko. Nie jest on krewnym Klementyny, albowiem jako syn jej macochy może być nazywany „zimnym bratem”. W tej roli mógłby wystąpić jako poprawiony, moralnie zrehabilitowany kochanek i mąż. Byłoby to oczywiście także meloromansowe, lecz zgodnie z poetyką bajki funkcjonalnie niesprzeczne.⁵

⁵ Włodzimierz Propp w studium *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga - Zagórska, Warszawa 1976, nie wskazuje sprzężenia funkcji sprzecznych. Pokrzywdzony nie bywa krzywdzicielem, ale morfologia meloromansu jest dopiero do opracowania.

Poza tym, pani Podolecka to zdecydowanie dobra wróżka, a i Flisakowa, choć zbiera stare kości, praży z nich olej i żebrze, to raczej ta życzliwa baba Jaga. *Klementyna* przypomina bajkę „straszną”, w której bohaterka staje ustawicznie na skraju przepaści, lecz wyratowana przez dobre wróżki nigdy w nią nie wpada.

Obok kreacji świata w meloromansie zająć nas może jego układ. Jako powieść z tajemnicą, meloromans nie może być komponowany „od początku”, ale jako powieść o wartkiej, pełnej napięć akcji nie może też być komponowany „od końca”, co obok kryminałów zdarza się tak poważnym powieściom problemowym jak *Dziurdziowie* Orzeszkowej i *Granica* Nałkowskiej. Retroprogresywny układ meloromansu to kompozycja „od środka”. Narracja zaś, ten problem w danym wypadku drugorzędny, przybrała w *Klementynie* postać trzecioosobową. Narrator ma zapewne wiedzę wszystkich spraw, lecz udziela informacji oględnie i stopniowo, często za pośrednictwem przytoczeń. Wejście w powieść w *Klementynie* odbywa się przy ulewnym deszczu, w ciemny wieczór na Placu Zygmunta, gdy jakaś kobieta śledzi jakiegoś mężczyznę zmierzającego do któregoś domu przy ulicy Świętojańskiej. Kobieta tropiąca mężczyznę schodzi następnie do małego sklepiku w celu wypytywania sprzedawczyni o sprawy domu naprzeciwko położonego. Takie informacyjne dialogi wysypują za wiele faktów naraz, z ich to przyczyny tajemniczość w *Klementynie* zbyt szybko się rozjaśnia. Gdy zaś Brunon, skompromitowany donosami Nałęczynskiej, zostaje wydziedziczony przez pana Kremontowskiego, a następnie wyzuty przez wdowę i jej córki z nadanego mu nazwiska, odbiorca wyzbywa się reszty tajemnic, pozostają mu tylko piętrzone przez Nałęczynską intrygi. Informowanie przy pomocy dialogu bardzo przypomina ekspozycję w dramacie, pozornie tylko zwraca się do partnera, tak często niedomyślnego, czyni z postaci informującej nieopatrzoną gadułę. W istocie bowiem informacje te adresowane są do odbiorcy tym bardziej, że Bogucki nie zna myślowego toku wspomnień, refleksji ani projekcji marzeń postaci milczącej. Ślepietucha wędrująca nocą z Powiązek na Solec po prostu gada do siebie, monologuje jak na scenie.

— Wszelki duch Pana Boga chwali! — zawołała wchodząc pod arkady — zdaje mi się, że kogoś widzę... W imię Ojca i Syna... może i człeka co ostrzegło... Ale już nic nie ma przed oczami... eh! bo też widzę jak w malignie. — I śpiesznym krokiem zaczęła przebiegać pod kolumnadą.

Ślepietucha przystąpiła wreszcie do jednej framugi i wyciągnęła wielki worek wypchany heblowinami, na którym spało nieszczęśliwe dziecko Klementyny. — Kilka niedoperzy wyleciało spod worka, a dzięki ich piski odbiły się o posępne mury i wnet znikły ponad krzyżami.

— Masz ich przecie! — przemówiła stara — znowu te czarne motylki!... jakże lubią się grać przy ciepłym piecu!

— Zbudzone dziecko zaczęło krzywić się i płakać.

— Już! już!... zaczynasz śpiewać, ptaszku!... sprawię ja ci zaraz bankiet... przejdziemy się tylko na spacer, bo tu złe duchy na smętarczy.

(*Klementyna*, t. IV, s. 125)

W takiej narracji postać traktowana jest od zewnątrz, obserwowana i podsłuchiwana przez narratora, lecz te uzewnętrznione monologi same się kompromitują, gdy padają w nich wyrazy: *maligna* i *bankiet*. *Muzyka* nie jest już tak literacka, lecz występuje w literackim kontekście:

— Przekłęty wiatr od Pragi... lepsza już sprawa z duchami... Okropnie gra w uszach ta wiślana muzyka. — I obejrzała się za siebie.

(*Klementyna*, t. IV, *passim*)

Opowiadanie od zewnątrz, które wprowadza mowę niezależną w funkcji myśli, a więc krótko: niezależną mowę myślaną, implikuje coś w rodzaju scenicznej „mowy na stronie”, lecz Bogucki używając czasowników: przemówiła, zawołała, powiedziała sobie, czyli konsekwentnie podkreślając kreację narratora tropiącego krok postaci, ustawia tę postać blisko Flisakowej, świadka nie mającego słyszeć monologu.

Narrator-tropiciel to odpowiednik częstego w I połowie XIX wieku narratora zewnętrznego, który prezentując świat, oglądowo dramatyzuje jego obraz. W tym sensie *Klementyna* to istotnie melodramat opowiadany — meloromans. Powieściowym żywiołem *Klementyny* jest jednakże przestrzeń — zmienna, kreowana przez ruch postaci. Śledząca Brunona Nałęczynońska wchodzi w ulicę, obserwuje dom na piętrze, zstępuje do sutereny, wsiada do powozu, w którym przewdziewa mokrą salopę na wywrót. W dalszych rozdziałach idzie błotnistymi uliczkami sławetnej Gnojowej Góry, wstępuje do rudery Flisakowej, ze Ślepietuchą nawiedza obskurny szynk Trędacza, jeszcze później odwiedza dom Estery na Grzybowie i decydującą rozmowę prowadzi nie we wspólnej izbie rodzinnej, lecz w ciemnej i ciasnej komórce. Tak organizowana przestrzeń nie ma aspektu scenicznego, mogłaby zaś ukazać się w filmie, z natury rzeczy ukazującym świat od zewnątrz, w przestrzeni i w ruchu. Szkoda tylko, że przepadłby wówczas cały język narracji meloromansowej i wiele z dialogów, nastawionych także na maksymalne stężenie wyrazu. Postaci rozmawiając z kimś nienawistnym *wyszczerają zęby*, przemawiają *z drgającymi z zaciętości ustami*, a gdy zdradzona kobieta kieruje lufę w pierś uwodziciela, woła: „Jeszcze jeden wyraz, a ujrzę trupa w moim pokoju!” Stając z pistoletem w dłoni przed „nikczemnikiem” dyktuje mu słowa: „Znając twoją cnotę podszedłem cię jak wąż zdradziecki, niegodnym imienia człowieka podstępem”. Intrygantka również umie perorować: „Ha! zamilkłeś — odrzekła z dziką radością — spoglądasz na mnie jak na kobietę pozabawioną zmysłów”. Na co on: „O niepojęte wyrazy! czemu tak dziwnie odbijacie się w mojej duszy?” Słowa te padają w sytuacji, gdy odbiorca wszystko już zrozumiał, a zapędzony w kozi róg bohater nic jeszcze pojąć

nie może. Bogucki, jak widać, nie uruchomił wnętrza psychiki kreowanych przez siebie postaci, a dialog wystylizował na wzorcach poetyckich. Toteż na wieść o śmierci wyrodnej matki Brunon-Artur tak reaguje:

— Matko! matko moja! ja ci wszystko przebaczam, boć ty okropnie cierpiała w godzinę śmierci!

I kończąc te wyrazy padł na krzesło nieprzytomny... Obraz całego życia matki jeszcze raz stanął przed oczami jego duszy — zbladł jak w godzinie skonania i męczył się jak w ostatnim oddechu.

(*Klementyna*, t. VI, s. 108)

Wymawiający te słowa matki nie znał, kochać jej nie mógł, delikatności sumienia wcale nie wykazuje, wyższych uczuć nie żywi, kwestia przytoczona jakoś wypada z roli, więc autor wyjął mu ją z ust.

Cyprian Norwid w późnych swoich latach ułożył taki epigramat:

Weź głupiej szlachty figur trzy — przepiñuj,
Będzie sześć — dodaj Żydów z ekonomem,
Zamięszaj piórem albo batem wyłój,
I dolej wody, aż stanie się tomem —
Zagrzej to albo, gdy masz czas, umiñuj!...
Nareszcie pannę, zrumienioną sromem
Jak rzodkiew, zanurz — dla intrygi krótszej
Dodaj wór rubli — zamieszaj i utrzyj.

(Przepis na powieść warszawską)⁶

Nie jest to bynajmniej przepis na meloromans, lecz na coś w rodzaju *Spekulanta* lub *Kollokacji* Korzeniowskiego, *Interesów rodzinnych* lub *Miliona posagu* Kraszewskiego, a nawet wszedłby tu ze względu na daty *Eli Makower Orzeszkowej*⁷.

Klementyna to jeden z meloromansów, na które przepis musiałby mieć inne sformułowanie. Bogucki w rok po omówionej powieści wydał *Rodina*, ową kontynuację *Zyda wiecznego tułacza* swego mistrza. *Klementyna* jest meloromansem tajemniczym, sensacyjnym i awanturniczym, bez aspiracji ideologicznych, co jej zresztą ujmą nie przynosi. Sue natomiast aspiracje takie żywił uprawiając skandalizującą krytykę sfer wyższych z pozycji burżuazyjnych, ale z zamierzonym kokietowaniem socjalizmu utopijnego⁸. Pomawianie arystokracji o wszystkie grzechy główne i o pomstę do nieba wołające, tajemne powiązania książąt i markizów z mętami społecznymi były środkiem kompromitacji złych bogaczy, mocno nb. mitopeicznym. W *Klementynie* tego nie widać, natomiast w *Rodinie* intencja ideologiczna rzeczywiście wystąpiła, choć w świecie najzupełniej kosmo-

⁶ C. Norwid: *Pisma wszystkie*, t. II, Warszawa 1971, s. 243.

⁷ Powieść ta wyszła osobno w r. 1875, epigramat nosi datę 1879.

⁸ U. Eco (por. przyp. 4) propozycje E. Suego zowie „reformą ograniczoną tylko do takich zmian, by w zasadzie nic się nie zmieniło” (s. 293), a dalej mówi o „mystyfikatorskiej konsolacji” (s. 294).

politycznym. Polska występuje tu tylko epizodycznie, mimo że zjawiają się postacie Polaków.

Postaci to nie tyle pozytywne, ile prześladowane. Maksymilian Iganicki był (antecedencje) chirurgiem w armii napoleońskiej, jego żona Kreolka z wyspy Reunion, porwane i rzucone na flukta niebwywałych przygód dzieci, Teobald i Delfina, wychowywały się pod innymi imionami w Polsce, lecz wrogowie owej polsko-egzotycznej rodziny są awanturnikami na skalę światową. Dawny plenipotent Iganickiego, Wiliam Harlesding obdarł chlebobawcę z majątku i wspólnie ze swoim najzawziętym wrogiem kapitanem Rappinetem prowadzi nieczyste afery, w tym handel Murzynami. Iganicy, obdarci i rozproszeni, są w rękach wrogiego gangu marionetkami i przypadliby bez ratunku, gdyby nie kilkakrotna interwencja pokutującego na ziemi ojca Rodina. Ta figura przyjęta z *Żyda wiecznego tułacza* funkcjonuje zatem jako *spiritus e machina*. Romans awanturniczy wzbogaca się tym sposobem o element fantastyczny, mistyczny, a według określenia Boguckiego — alegoryczny. To wzbogacenie jest w meloromansie fakultatywne, a pełni funkcje nie tylko fabularne. Rodin, wielki grzesznik w powieści Eugeniusza Sue, demoniczny, przewrotny jezuita zniszczył rodzinę Rennepontów i zmarł w przededniu swojego triumfu, jaki miało mu dać najbliższe *conclave* w Rzymie. W romansie Boguckiego poznajemy zaświatowe dzieje Rodina: nie przyjmują go Niebios, odrzuca go Czyściec, brzydzi się nim Piekło, toteż potępieniec musi powrócić na ziemię i odrobić zło spełnione za życia. Niezmiernie to autorowi ułatwia ratunek Iganickich w płaszczyźnie fabularnej. Rodin zawładł majątkiem gangu powstałym z pomnażania wydartej Iganickim fortuny, około 4 milionów franków. Rappinet i Harlesding używający obecnie nazwiska hr. Émy Cruchard, swoimi sposobami dorobili się ponad 212 milionów. Otóż *spiritus e machina* zwraca Iganickim 12 milionów, a całą resztę powierza ostatnim spadkobiercom Rennepontów, z których jeden jest plebanem wioski Vives-Eaux w Solonii, a drugi dobrym jezuitą w Paryżu. Są i tacy u meloromanistów! Podzielona sprawiedliwie fortuna pójdzie na zbożne dzieła filantropii w metropolii i w ubogiej prowincji Saulogne, nb. krainie macierzystej francuskiego autora. Tak więc Bogucki przejął w *Rodinie* utopistyczne widoki mistrza razem z cudownymi ich motywacjami, albowiem w *Żydie wiecznym tułaczem* Rodin występował jako człowiek ze krwi i kości, lecz przecie postacią z legendy okazuje się figura tytułowa. *Rodin* stanowi zatem nieco inną niż *Klementyna* wersję meloromansu: awanturniczo-utopijno-mistyczną.

Kapitałści (1851) to ostatnia powieść Boguckiego, wykazuje ona co prawda związki z Suem, lecz rozgrywa się całkowicie w Polsce i przynosi w stosunku do mistrza pewne akcenty polemiczne. Przy tym utwór zaopatrzonej jest we dwa prologi i we dwa epilogi: A — fabularne i B —

egzemplarze. Te ostatnie przynoszą budujący komentarz. W *Prologu B* dwaj panowie po utracie majątku wzięli się do pracy, starszy do rolnictwa, a młodszy (desperat) do przemysłu. W *Epilogu B* starszy, po wychowaniu i wykształceniu swoich dzieci, rozdaje chłopom ziemię na własność. Młodszy nie umie tak postąpić z fabryką, pozostawia ją więc potomstwu. Pozytywna propozycja utopii, wedle tego, byłaby realna tylko w rolnictwie. Natomiast inny prolog i epilog wiążą się ściśle z fabułą romansu. *Prolog A*, rozgrywający się w r. 1804, i akcja tocząca się w r. 1849 niewiele mają wspólnego z dziejami Europy od koronacji Napoleona I po Wiosnę Ludów. Nie odmówimy jednak znaczenia dacie końcowej. W 1804 r. trzech małych oberwańców powzięło plany życiowe: Nikodem postanowił zbić majątek, Benedykt zostać księciem, a tylko Dominik dobrowolnie obrał łachmany żebracze. Przyczyną tak ważkich decyzji było spotkanie nad Wisłą młodego księcia Heliodora Otosławskiego. Po 45 latach Nikodem nie żyje, zmarła jego żona, zapodziała się gdzieś córka Zuzanna i przepadł majątek po lichwiarzu i sknerze zmarłym w nędzy. Zamiast Benedykta zjawił się z rodziną bogaty i miłośnierny bigot, pan Kamil Złotouski. A Dominik jest starym dziadem pijanicą. Ironia tej kariery jest oczywista, toteż kontrastuje z meloromansową fabułą.

Książę Heliodor w młodości romansował z panną Izabelą Hortensją, którą w pośpiechu wydano za lekarza Niemielnickiego. Małżonek nie uznał za wcześniej urodzonego syna żony i zginął w pojedynku z księciem. Eugeniusz, młodzieniec piękny, utalentowany i wykształcony, nie ma nazwiska. Zamieszkałszy z matką w dawnym lokalu Nikodema Łacha, gdzie podobno straszy, odkrywana, stryszku obok swojej izdebki skarb i testament lichwiarza uprawniający go do objęcia pochowanych w skrytce kosztowności i złota. Motywy podobne znajdziemy w *Marcinie podrzutku* i w *Milionerach* Eugeniusza Sue. W dodatku tytuł *Kapitałiści* odpowiada tytułowi *Milionerzy*. W tej powieści ubogi klerk, Ludwik Richard, syn rzekomo ubożego pisarza ulicznego, odkrywa po mniemanej śmierci ojca w jego kantorku złoto i papiery wartościowe. Majątek zdobyty sknerstwem i spekulacjami bohater obraca na szlachetną filantropię, w jego przedsiębiorstwach robotnicy uczestniczą w podziale zysków, mają domy, lekarzy i zaopatrzenie na wypadek kalectwa. Bogucki jednakże tę utopię sparodiował. Oto Eugeniusz w biedzie marzy o poprawie losu ubogich, o udziale robotników w zyskach przyszłych fabryk itd., rad by nawet pałac swojego naturalnego ojca przerobić na jakąś instytucję publiczną, ale gdy książę Helidor zaślubia *in extremis* panią Izabelę i legitymuje syna, utopia rozwiewa się jak dym. Świeżo upieczony książę restauruje rezydencję, wyrzeka się pięknej Zuzanny, której odzyskane bogactwa spłaciły ojcowskie długi, i żeni się z księżniczką Adelaidą, wydobytą trochę jak królik z cylindra. Zuzanna zamyka się w klasztorze, a Eugeniusz, nabraw-

szy wszystkich narowów arystokracji, nie bawi się również w filantropię. Takich sygnałów parodii znaleźć można więcej. Dr Niemielnicki, dając chrzcic Eugeniusza, zaprosił na kuma Dominika. Bohater chce zapewnić ojcu chrzestnemu dom i dostatek, ale dziad woli trzy talary w łapę i zapija się na śmierć. Sąsiad Eugeniusza na Starym Mieście, szwec Łukasz w pomiernym stanie wiele rozprawia o socjalizmie, lecz obdarzony sporą sumką, przystaje całym sercem do kapitalistów. Bogucki zatem istotnie wykpił utopię społeczną, a zwrot implikowany w parodii motywów Sue'owskich można tłumaczyć kryzysem ideowym po upadku Wiosny Ludów. Wolno też przypuszczać, że odstępując od utopizmu autor zamierzał zrewidować poetykę meloromansu, w czym przeszkodziła mu rychła śmierć (1855). Na możliwość ewolucji pisarza ku realizmowi wskazuje taka oto komentacyjna dygresja poświęcona warszawskiej Starówce:

Wprawdzie i to jest *Cité* jak w Paryżu, *City* jak w Londynie, ale na tak pocziwą skalę, że z tamtymi potworami nie zniosłoby żadnego porównania, jeśli tylko wierzyć mamy na autorskie słowo honoru tym wszystkim obrazom romansopisarzy, którymi nas w ostatnich latach tyle przerazili w swoich prawdziwych i nieprawdziwych *Tajemnicach*... Tu nie ma ani zbójców, ani złodziei, ani galerników, nikt tu sobie rozmyślnie nie wypala witrionem twarzy ani obrzyna nozdrzów dla niepoznaki przed policją jak w Paryżu. [...] Tu osiedli szczerzy, otwarci, choć prości w obyczajach [...] mieszczanie, mali obywatele, mali kupcy i kramarze, po piętrach emeryci i oficjaliści, po poddaszach szwaczki, a czasem i mali poeci lub artyści wszystkich muz dziewięciu [...]

(*Kapitałiści*, t. I, s. 157)

Tak zapowiadany temat rozwinęli inni pisarze: Włodzimierz Wolski, Bolesław Prus, Wiktor Gomulicki, Or-Ot, granice meloromansów zostały przekroczone, wchodzimy w krainę realizmu i humoru. Meloromans bowiem był poważny aż do śmieszności.

Proponując termin *m e l o r o m a n s* musimy w końcu dać przepis dla tej odmiany powieści. W kategorii meloromansu mieści się intryga, tajemnica i sensacja, kreowany w nim świat tylko pozornie jest realny. Mieszają się w nim w ostrym przeciwieństwie góry i doły społeczne, rządzi nim poetyka efektywnego zdarzenia, postaci zaś są nader stereotypowe, przejęte nieraz z fabuły innych romansów, jakoby *personae communes*. Cóż rzec o zajęciu hrabiego Zwołoszyca? — Cały dzień czytuje gazety angielskie, nie poluje, nie towarzyszy żonie w świecie, a to ma być arystokrata *à l'anglaise*. Taka sztabowa arystokracja znalazła się potem w *Trędowatej* Heleny Mniskówny. Skoro jednak czynimy to zestawienie, omijając mnóstwo ogniów pośrednich i późniejszych (choćby *Znachora* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza), suponujemy pewien zbiór genologiczny i pewien w nim ciąg czasowy. Kontrasty społeczne oraz intrygi w *Trędowatej* są dość ograniczone, ten meloromans jest ckliwy i miejscami nudny, tymczasem meloromans reprezentowany przez Boguckiego, równie niepo-

radny stylistycznie, nie jest ani nudny, ani ckliwy. Niziny społeczne, a raczej dno Warszawy ukazał on dosadnie i plastycznie, lepiej w każdym razie niż salony, których chyba nie znał i które najwięcej zawierają sztampy. Meloromans jest też naiwnie poważny, toteż humor, ironia i cokolwiek prawdy podająca satyra obyczajowa rozbijają jego konwencje. Na to wskazuje ostatnia powieść omówionego pisarza.

РЕЗЮМЕ

Термин мелороман предлагается как сокращенное название романа с мелодраматическими элементами. Часто также употребляется такое определение как роман тайн, но в мелоромане кроме тайн можно найти и другие элементы. Попытка применения этого термина предпринята здесь на романах Богуцкого. „Клементина или история сироты” (1845—1846) — это история обманутой, преследуемой интригантами девушки. Героиню преследуют несчастья, она подвергается опасности, но благоприятное стечение обстоятельств спасает ее и приводит к счастливому браку. Любовник и гонители наказаны. Роман переполнен сложными, запутанными событиями. Иногда его можно сравнить со сказкой о сироте и колдуньях. Композиция романа ретро-прогрессивная, повествование характеризуется внешней разработкой образов. Например, персонажи произносят вслух монологи.

Второй роман „Роден или дух на пути раскаяния” (1846) является продолжением романа Эжена Сю „Еврей, вечный странник” (*Le Juif errant*) и повествует о судьбах семьи Реннепонов и иезуита Родена — духа, искупающего свои грехи на земле. Роден избавляет от несчастий и опасностей семью поляка Иганицкого, которую преследует банда спекулянтов, при помощи нечестных сделок, например торговли неграми, во много раз увеличившая имущество своих жертв. После гибели злоумышленников Роден отдает Иганицкому 12 миллионов своего состояния, а 200 миллионов передает потомкам Реннепонов на благотворительные цели.

В последнем романе „Капиталисты” (1851) используются некоторые мотивы таких произведений Э. Сю как „Мартин-подкидыш” и „Миллионеры” причем Богуцкий пародирует утопичность последнего. Писатель как бы отказывался от мелоромана и в дигрессивных комментариях возвещал об обращении к реализму, которого, он, однако, не успел совершить.

Чертами мелоромана в произведениях такого рода являются следующие элементы: таинственность, условность мира, в котором переплетаются резкие общественные контрасты, стереотипность образов и, наконец, наивная сербзность. Ирония, юмор и сатира разбивают рамки мелоромана.

RÉSUMÉ

On propose le terme *méloroman* comme une abréviation pour: un roman avec des éléments *mélodramatiques*. On emploie souvent la définition: un roman des mystères, mais dans le *méloroman*, à côté du mystère, il y a d'autres éléments. L'essai de l'usage de ce terme on a fait ici sur les romans de J. S. Bogucki. *Clémentine ou l'histoire d'une orpheline* (1845—1846) c'est l'histoire d'une fille séduite et exposée aux persécutions des intrigantes. L'héroïne éprouve divers

malheurs et elle est exposée aux dangers, mais le concours favorable des circonstances la sauvent et la conduisent jusqu'au mariage heureux. L'amant méchant et les persécutrices sont punies à cause de ses fautes. Le roman a des antécédants embrouillés et une action pareillement compliquée. Parfois on le peut comparer à la fable de l'orpheline et des sorcières. La composition du méloroman est rétro-progressive, et la narration présente les personnages de dehors, de façon caractéristique. Les personnages par ex. énoncent des monologues à haute voix.

Le second roman, *Rodin ou l'esprit en voie de la pénitence* (1846) est la continuation du roman d'E. Sue, *Le Juif errant*, il introduit l'affaire de la famille Rennepont et le jésuite Rodin en tant qu'un esprit expiant sur la terre. Rodin délivre du malheur et des dangers la famille du Polonais Iganicki, persécutée par la bande des spéculateurs qui ont fait accroître bien de fois l'avoir de ses victimes avec des affaires malhonnêtes, par ex. le trafic des nègres. Après avoir détruit les malfaiteurs, Rodin restitue aux Iganicki plus que 12 millions de sa fortune, et il remet 200 millions aux derniers descendants des Rennepont pour les oeuvres de la philanthropie, à Paris et à Saugonne.

Le dernier des romans, *Les Capitalistes* (1851), utilise quelques éléments des oeuvres d'E. Sue, *Martin, l'enfant trouvé* et *Les Millionnaires*, mais il parodie le caractère utopique de ce dernier roman. Bogucki semblait de se détourner du méloroman et d'annoncer, dans le commentateur de digression, le détour vers le réalisme qu'il n'a pas eu de temps de réaliser.

La recette pour le méloroman met en évidence, dans cette variation de roman: le mystérieux, l'intrigue, la conventionnalité du monde dans lequel de divers contrastes sociaux s'unissent, la stéréotypie des personnages, et enfin le sérieux naïf. Ironie, humeur et satire font échouer le cadre du méloroman.