

Maria Woźniakiewicz-Dziadosz

O strukturze "Poganki" Narcyzy Żmichowskiej

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 25, 147-173

1970

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.

Maria WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

O strukturze *Poganki Narcyzy Zmichowskiej*

О структуре „Язычницы” Н. Жмиковской

Sur la structure de *Poganka (Paienne)* de Narcyza Żmichowska

Poganka jest jedną z nielicznych powieści swej epoki, które do chwili obecnej wzbudzają zainteresowanie badaczy: wywołują kontrowersyjne sądy i komentarze. Stosowano wobec niej różne klucze interpretacyjne — biograficzny¹, komparatystyczny², pokoleniowy³, socjologiczny⁴ — konfrontowano ją z realistyczną powieścią okresu, lecz mimo niewątpliwie słusznych ustaleń badaczy dzieło Żmichowskiej wymyka się wszelkim jednoznacznym konstatacjom. Wynika to, jak się wydaje, w dużym stopniu z faktu, iż w zasadzie analizie poddawano jedynie tę część utworu, która mówi o losach Beniamina, pomijając tzw. *Obrazek wstępny*.⁵

¹ Dla przykładu: P. Chmielowski: *Narcyza Żmichowska* [w:] *Autorki polskie w XIX w.*, Warszawa 1885; T. Żeleński-Boy: *Narcyza Żmichowska. Ludzie żywi. Pisma*, t. III, Warszawa 1956.

² Z. Wasilewski: *Aspazja i Alcybiades*, Warszawa 1955; M. Jakóbcówna, A. Zamorska: *Próba nowego odczytania „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej*, Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace Literackie V 1963.

³ M. Stępień: *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968.

⁴ M. Olszaniecka [wstęp do]: *Narcyza Żmichowska: Wybór powieści*, Warszawa 1953.

⁵ Na wspólny dla obu części utworu czas powstania wskazują bardzo wyraźne sugestie autorki. W 1848 r. w „Przeglądzie Naukowym”, t. II, usprawiedliwiając się z przerwania druku *Książki pamiątek* Żmichowska pośrednio wskazuje na czas powstania *Obrazka*. Pisze ona: „wyobraźcie sobie państwo, że właśnie gdym z nich ostatni ustęp czytała — przy owym kominku, o którym w tytule nadmieniałam tylko, wśród owego zgromadzenia które już raz opisałam, ale przy nieogłoszonym jeszcze drukiem początku różnych czytanych i słyszanych wówczas powieści [...]”. Chyba nie można mieć wątpliwości, o jaki to nieogłoszony początek powieści mogło chodzić,

Stwierdzano co najwyżej, że stanowi on „ramę” dla właściwej fabuły, która w ten sposób staje się egzemplifikacją dyskusji kominkowej. Takie rozumowanie występuje zarówno u tych badaczy, którzy stawiają tezę, iż *Obrazek wstępny* powstał znacznie później, bo dopiero około 1855 r. jako dopełnienie drukowanej w „Przeglądzie Naukowym” w 1846 r. bez owej ramy *Poganki*, jak i u tych, którzy nie kwestionują wspólnego dla obu części czasu powstawania.⁶

Nowe spojrzenie na powieść Żmichowskiej wynikać może z przesunięcia akcentów analizy z historii Beniamina na kominkową dyskusję, która w znacznej mierze określa ideowe perspektywy utworu. Typ pytań, na której próbuje odpowiedzieć *Poganka*, wyznacza problematyka lat czterdziestych XIX w., atmosfera przedrewolucyjnej dyskusji ideowej, stawiająca w centrum rozważań problem stosunku wartości jednostkowych wobec wartości społecznych. W języku omawianego utworu problematyka ta wyraża się jako wielkie romantyczne pytanie o sens życia, rozważane w związku z zagadnieniami egoizmu i ofiarności, autonomicznej wartości miłości i jej oceny przez pryzmat wymogów chwili, a więc miłości dziś i perspektyw miłości na przyszłość. *Poganka* podejmie również pytanie o wartości sztuki i miejsce artysty w „życiu”.

Celem podjętych w pracy rozważań będzie pokazanie — przez odwołanie się do metod analizy strukturalnej — jak wyglądają oceny wynikające z sygnalizowanych tu opozycji wartości. Wybór metody podyktowany został koniecznością: 1) uzasadnienia jedności budowy dzieła, wobec licznych głosów traktujących historię Beniamina jako utwór autonomiczny, 2) wykazania niejednoznaczności interpretacyjnej czy raczej residuum sensów *Poganki*, ponieważ na każdym poziomie tego utworu pozostaje zespół sensów niecałkowicie adekwatnych do znaczeń wynikających ze schematu fabularnego, nie mieszczących się w schemacie.

Zapożyczając technikę analizy nie przeprowadzam jej tak drobiazgowo jak twórcy metody, którym głównie chodzi o wykrycie w utworze reguł wydobywania sensów dzieła, mnie bowiem bardziej od samych reguł — stanowiących zresztą w intencji twórców podstawę klasyfikacji dzieła — interesują właśnie „sensy”.

R. Barthes stwierdza, że:

zważywszy, że poprzedniczką *Książki pamiątek* na łamach „Przeglądu Naukowego” była właśnie *Poganka*. Także w liście do Elli [I. Zbiegniewskiej] w 1871 r. Żmichowska napisze: „Wstęp do *Poganki* stanowi jedyny wyjątek, gdyż pierwotnie wcale ogłoszony być nie miał, dopiero po latach wielu za wyraźnym pozwoleniem większości wcisnął się na łamy zbiorowego wydania.”

⁶ Wasilewski: *op. cit.*, *passim*.

„Założeniem krytyki jest rekonstrukcja struktury formalnej dzieła, jego system znaków a nie rozszyfrowywanie sensu studiowanego dzieła.”⁷

Takie założenie wynika u cytowanego krytyka z koncepcji strukturalizmu jako swoistej „totalnej” metody ujmowania rzeczywistości:

„Celem wszelkiej działalności strukturalistycznej, czy jest ona refleksyjna czy poetycka, jest odtworzenie „przedmiotu”, tak aby w tym odtworzeniu przejawiała się zasada działania (funkcja) tego przedmiotu, struktura jest więc wizerunkiem przedmiotu, ale wizerunkiem ukierunkowanym, nie bezinteresownym, gdyż naśladowany przedmiot ujawnia to, co było niewidome, albo jeśli kto woli, niezrozumiałe w przedmiocie naturalnym.”⁸

Podobne założenie przyjmuje J. Lotman, traktujący dzieło sztuki jako model rzeczywistości, ale zarazem i osobowości autora, celem zaś jego analizy ma być odkrycie porządku⁹, a więc swoiste modelowanie na nowo, albo mówiąc słowami R. Barthesa — „pokrycie go własnym językiem”.¹⁰ W praktyce analiza strukturalna jest także poszukiwaniem sensu owego porządku — dowodem wnioski, jakie T. Todorov wysnuwa ze strukturalistycznego opisu *Niebezpiecznych związków*.¹¹

Przeprowadzona w tej pracy próba analizy *Poganki* odwołuje się do teorii poziomów¹², traktującej opowiadanie (powieść) jako hierarchię planów. Dzieło literackie rozwija się w dwóch płaszczyznach: 1) na poziomie historii, który kształtuje się poprzez poziom funkcji i poziom działań (postaci) — bada się tu zależności między sekwencjami sprowadzonymi do podstawowych sytuacji życiowych oraz analizuje bohatera, traktowanego jako aktanta wyłącznie w jego uwikłaniu w zdarzeniach, 2) na poziomie wypowiedzi (narracji).

Na każdym poziomie działają związki dystrybucyjne (w ramach poziomu) oraz integracyjne, wiążące elementy różnych poziomów. Znaczenie dzieła, jego „sens” jest wynikiem integracji planów i wykracza już poza sferę czysto immanentną dzieła i odnosi go do rzeczywistości zewnętrznej.

Analiza *Poganki*, zmierzająca do wyjaśnienia utworu wyodrębnić powinna w planie „historii” przede wszystkim trzy części, czy też trzy w pewnej mierze autonomiczne całości istniejące w obrębie tekstu na zasadzie konstrukcji szkatułkowej. Częścią kompozycyjnie „obejmu-

⁷ R. Barthes: *Czym jest krytyka?* [w:] *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 285.

⁸ R. Barthes: *Działalność strukturalistyczna* [w:] *Mit i znak*, s. 275.

⁹ J. M. Lotman: *Lekcyi po strukturalnoy poetikie*, Wyp. I, Trudy po znakovym sistiemam, I, Tartu 1964, s. 33 i n.

¹⁰ Barthes: *op. cit.*, s. 278.

¹¹ T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*, „Pam. Lit.” 1968, z. 4, s. 293—325.

¹² Patrz: R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, „Pam. Lit.” 1969, s. 327—359; C. Bremond: *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, „Pam. Lit.” 1968, s. 285—292; Todorov: *op. cit.*

jąca" jest *Obrazek wstępny*, stanowiący ramę dla opowieści Beniamina, w której z kolei wyodrębnia się baśń o rybaku i księżniczce o strukturze — wydaje się — najmniej skomplikowanej. Na poziomie historii mamy więc w *Pogance* trzy piętra: 1) baśń, 2) paraboliczna biografia Beniamina, stanowiąca bardzo skomplikowane przetworzenie schematu baśni, 3) paraboliczna dyskusja zawierająca kryptoprogram pokolenia, które E. Dembowski określił jako „młoda piśmienność warszawska”, a które ze względu na decydujący fakt pokoleniowy, nazwać by raczej należało generacją rewolucji 1848 r.

Kolejne piętra uhistoryczniają stopniowo sensy aż do ujawnienia sformułowanego metaforycznie programu działania i etyki spiskowca.

Analiza poziomu narracji wykazująca „piętrowość” konstrukcji także i na tej płaszczyźnie zmierzałaby do pokazania sposobów ujawnienia przez autorkę sensów niezupełnie przystających do stawianych w utworze tez moralistycznych.

Dla potrzeb tej analizy przydatne okazały się propozycje badawcze W. Proppa, dotyczące bajki magicznej¹³ z tym zastrzeżeniem, że występująca w powieści Żmichowskiej baśń Teresy stanowi jej specyficzny wariant oparty na baśniowych opowieściach o upiorach i strzygoniach i oczywiście, jest literacką stylizacją ludowych fabuł, przejawiającą się głównie w pominięciu pewnych ogniw akcji, we wprowadzeniu sugestii motywacyjnych obcych prymitywnej narracji ludowej oraz w nadawaniu znaczeń symbolicznych poszczególnym elementom fabuły.

Morfologia baśni o upiorze nie została opracowana, istnieje niewiele jej polskich wariantów¹⁴, ale odwołując się do typu analizy stosowanego przez autora metody można by spróbować skonstruować najbardziej ogólny model sekwencji baśni o upiorze¹⁵, stanowiącej zresztą szczególną odmianę Proppowskiej „bajki magicznej”. Punktem wyjścia dla niej jest sytuacja zagrożenia, płynąca z zetknięcia się bohatera z groźną istotą z zaświatów, pragnącą jego zguby. Dla baśni ludowych charakterystyczne jest to, że bohater nigdy świadomie nie chce kontaktu z upiorem, konsekwentnie broni się przed nim przy pomocy przedmiotów lub gestów magicznych, nie ma w tych fabułach fascynacji „tamnym świa-

¹³ W. Propp: *Morfologia bajki*, „Pam. Lit.” 1968.

¹⁴ Podaje je K. Moszyński w dziele *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, z. 1, Kraków 1934, s. 604 i n.; J. Świątek: *Lud nadrabski*, Kraków 1893, s. 493—504; J. Krzyżanowski: *Morfologia bajki*, Lublin 1947.

¹⁵ Opieram się tu zarówno na motywach wskazanych przez Moszyńskiego (*op. cit.*), Świątka (*op. cit.*), Krzyżanowskiego (*op. cit.*), jak i na literackich stylizacjach wątków demonologicznych zamieszczonych w *Powieściach ludu* spisanych przez Karola Balińskiego, Warszawa 1842 oraz w *Studiach, gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych* opr. przez Berwińskiego, Poznań 1962.

tem”, występuje jedynie lęk przed śmiercią czy wieczną zgubą. Przepuszczalny model tego typu baśni wyglądałby więc następująco: a) zagrożenie — zetknięcie się bohatera z demonem, spowodowane winą czy błędem bohatera lub kogoś z jego najbliższego otoczenia; b) obrona bohatera przed upiorem — walka przy pomocy magicznych rekwizytów (tu może być także wprowadzony pomocnik — starzec, ksiądz, lub po prostu tajemniczy nieznajomy „wiedzący” człowiek); c) zwycięstwo bohatera — lub klęska (w przypadku niewłaściwego użycia czaru lub w następstwie błędu bohatera).

Nieco inaczej wygląda to u Żmichowskiej. Rybak świadomie dobrowolnie oddaje się w moc upiora:

„[...] na trzecią noc [od śmierci księżniczki — przyp. M. W.] z dwunastą godziną uchyliły się drzwi chaty i weszła księżniczka [...]. Rybak wyciągnął do niej ręce” (s. 183.¹⁶)

Bohater pokochał bowiem księżniczkę, w związku z czym odrzuca pomoc z zewnątrz:

„Przyszedł doń ksiądz i mówił: spowiadaj się biedny człowieku [...] A on się dziwnie do księdza uśmiechnął i mówił: Nie jeszcze, jeszcze mam sześć nocy przed sobą [...]” (s. 183).

Tym samym Rybak przypieczętowanie swą zgubę, skazując się na potępienie wieczne.

Zasadniczą opozycją baśni Teresy, podobnie jak w ludowych opowieściach demonicznych, jest człowiek /istota z innego świata. Funkcjonuje ona w pewnym wyczuwalnym, choć nie zwerbalizowanym w opowieści związku przyczynowo-skutkowym z nacechowaną społecznie opozycją: wysoko/nisko oraz miłość pozorna (zaborcza, niszcząca)/miłość ofiarna.¹⁷

Z niejasnych sugestii baśni wynika związek przyczynowy między statusem społecznym księżniczki a jej pośmiertną funkcją upiora. Związane jest to także z konwencjami antyarystokratycznymi moralistyki tej epoki, jest baśniową, metaforyczną aluzją do „egoizmu” i pasożytnictwa warstw wyższych. Na wyższym piętrze fabuły — w biografii Beniamina powraca podobny układ w stosunku Aspazji pani zamku wobec „biednego góralskiego chłopca”, a na najwyższym poziomie w *Obrazku wstępnym* opozycja ta wyrazi się w przeciwstawieniu grona kominkowego „salonowi”.

Odwołująca się do struktury baśni demonicznej opowieść Teresy przekształca zarazem wyjściową sytuację „zagrożenia” bohatera przez

¹⁶ Wszystkie cytaty z *Poganki* pochodzą z wydania tego utworu w *Wyborze powieści*, Warszawa 1953. Wszystkie podkreślenia w tekście pochodzą od autorki pracy — M. W.

¹⁷ Odwołuję się tu do koncepcji mitu, jako struktury opartej na opozycjach binarnych. C. Levi-Strauss: *Struktura mitów*, „Pam. Lit.” 1968, z. 4, s. 244—266.

wprowadzenie obcego ludowej bajce motywu miłosnego zafascynowania rybaka, stanowiącego uzasadnienie dla jego postępowania. W ten sposób opowieść o upiornej księżniczce wprowadzona zostaje w obręb problematyki moralnej. Występuje opozycja między ślepą namiętnością a chrześcijańskim porządkiem moralnym.

Realizacja wyższego „uzupełniającego” systemu znaczeniowego dokonuje się u Żmichowskiej na poziomie języka¹⁸ zarówno w płaszczyźnie semantyki, jak — i przede wszystkim — gramatyki. Dla baśni Teresy charakterystyczne jest zastosowanie parataktycznej składni, co mogłoby się wiązać ze stylizacją na prymitywizm, ale w głównej mierze wynika z tendencji do zatarcia jednoznaczności interpretacyjnej tekstu. Zdania parataktyczne zderzone są na zasadzie krańcowym przeciwstawień typu:

„[...] bardzo wysoki zamek na bardzo wysokiej górze i bardzo mała chatka na bardzo niskim brzegu [...]” (s. 183).

Podkreślają one różnice życiowej i społecznej kondycji bohaterów, choć wskazanie na konwencjonalne cechy zewnętrzne: „piękny młody rybak” i „piękna młoda księżniczka” — zaciera, zgodnie z porządkiem baśni, akcentowane uprzednio różnice „pod względem kultury”.

Wprowadzenia parataksy pozostawia więc wiązania motywacyjne domyslności czytelnika. Na tę funkcję parataksy — ewokowanie większej liczby znaczeń niż by na to pozwoliła zrjonalizowana struktura hipotaktyczna — zwracają uwagę wszyscy badacze zajmujący się tym zagadnieniem.¹⁹ Także w bajce Teresy zestawienia parataktyczne służą pozornemu zaciemnieniu sensu, który można odgadnąć przez odwołanie się do obiegowego kodu. Czyn rybaka wykracza poza ramy baśniowego porządku świata, brak motywacji wewnątrzbaśniowych skłaniać też może do ambiwalencji w ocenie jego postępowania — rybak popełnia wprawdzie „grzech” oddając się w moc upiora, ale ofiara poniesiona w imię uczucia ujawnia jego wyższość moralną w przeciwieństwie do księżniczki, która nie umie kochać i której egoistyczna miłość jest pozorem, kłamstwem, niesie śmierć i zniszczenie.

Mówi o tym użycie raz jeden tylko czasu przeszłego w funkcji futurum, wskazujące na możliwość niedopełnienia przez księżniczkę obietnicy, która w ten sposób okazuje się dwuznaczna i niebezpieczna:

¹⁸ W przypadku bajki Teresy dla jasności przeprowadzonego w pracy wywodu konieczne jest odejście od przyjętej zasady analizowania rozdzielnie obu poziomów.

¹⁹ Przykładowo zagadnieniem tym zajmuje się E. Auerbach: *Blizna Odyseusza* [w:] *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu, t. I*, Warszawa 1968; Z. Klemensiewicz: *Problematyka składniowej interpretacji stylu* [w:] *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 175 i n.; Z. Stefanowska: *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego, Adama Mickiewicza*, Warszawa 1962, s. 49 i n.

„[...] rybak pokochał księżniczkę, księżniczka przyrzekła kochać rybaka [...]” (s. 83).

Ujawnione tu zostaje starcie wartości pozornych i rzeczywistych, co staje się punktem wyjścia dla motywacji historii.

We wprowadzonej do *Poganki* baśni rybak odrzuca pomoc księdza reprezentującego chrześcijańskie prawo moralne, które tylko jednoznacznie może ujmować jego postępowanie w kategoriach „grzechu” i „zła”. Ogólnokonwencyjnej moralistyce przeciwstawia rybak własną koncepcję szczęścia, swój system wartości indywidualnych — przełamuje lęk przed śmiercią, wybierając miłość jako wartość absolutną i szczęście jako jedyne prawo moralne. Rybak wprawdzie umiera, ale umiera szczęśliwy i to także jest sens obcy baśni ludowej, stawiający pod znakiem zapytania aksjomaty systemu moralnego, reprezentowanego przez księdza. Zacierają się w ten sposób jednoznaczny sens historii rybaka (popelnia on grzech w imię szczęścia, ale znów jego szczęście jest pozorne, bo oparte na kłamstwie księżniczki). Tak więc załamanie porządku historii w baśni Teresy jest skutkiem nakładania się porządku moralnego, wynikającego z przyjęcia struktury baśniowej oraz porządku związanego z parabolizowaniem znaków fabularnych, wychodzącego już poza utwór, odwołującego się do systemu wartości epoki sygnalizowanych tu przez opozycje: wartości indywidualne /społeczne normy moralne; miłość pozorna (niszcząca/ miłość prawdziwa (ofiarna); „góra” (jako świat wartości pozornych/ „dół” (jako świat wartości prawdziwych).

Wbrew praktyce baśni struktura opowieści Teresy jest niepełna ze względu na niezupełne pokrywanie się sensów fabuły i dopełniającego układu znaczeniowego, sygnały interpretacji moralistycznej nie realizują się bowiem w pełni w planie fabuły i odwrotnie, fabuła oparta jest na znakach przekraczających wpisany w baśń porządek moralno-filozoficzny.

Dopełnienie swoje baśni Teresy znajduje w drugim piętrze fabuły — w historii Beniamina, gdzie bohater interpretuje i ujednoznacza sens przytoczonej przez siebie opowieści:

„[...] mnie, co wiedziałem, że ona tym pocałunkiem kroplę krwi jego pije; mnie wtedy zawsze robiło się tak zimno, tak niespokojnie, jak gdybym czuł dotknięcie tych ust trupich i zabójczych” (s. 184).

Słowa te są zarazem antycypacją własnej historii i zaznaczeniem różnic między swoją sytuacją a losem rybaka, bo bohater baśni złożył ofiarę dobrowolnie i świadomie, Beniamin natomiast odczuwa lęk przed niszczycielską mocą upiora i stara się zatrzeć udział własnej woli przy nawiązaniu kontaktów z Aspazją-upiorem. Arbitralność, z jaką Beniamin ustala analogię między baśnią Teresy a własnymi przeżyciami, nadaje jej charakter przypowieści.

W tym typie parabolizacji nieważna wprawdzie staje się sama anegdota i jej logiczne konsekwencje, ponieważ dla egzemplifikacji założonego sensu o charakterze moralno-dydaktycznym można posłużyć się wieloma innymi historiami, niemniej w *Pogance* istnieją także uderzające analogie w samej fabule. Historia Beniamina powtarza podstawowy schemat sekwencji baśni o rybaku, komplikując go znacznie i przekształcając głównie w planie motywacji. Jest to zresztą charakterystyczne dla kompozycji *Poganki* jako całości, że w każdym piętrze ujawniają się większe komplikacje podstawowego modelu opozycji. Najbardziej uderzająca analogia dotyczy funkcji księżniczki-upiora i Aspazji z biografii Beniamina. Obie przynoszą zgubę bohaterowi i pasożytują w sensie dosłownym i przenośnym na egzystencji ofiary. Na analogię tę wskazują również sugestie tekstu w sferze atrybutów, np. martwe oczy Aspazji „oczy posągu”, czy jej dwuznaczne wyznanie:

„[...] Ja wracałam do życia i najpierw zdawało mi się, że odzyskałam wszystko tak jak niegdyś było [...]” (s. 178).

Istnieją w tekście również i inne aluzje zdające się wskazywać że bohaterka jest „upiosem” antycznej, pogańskiej koncepcji życia, sygnalizujące niejasny, dwuznaczny status jej egzystencji, przerwanej przecież spalaniem obrazu.

Tak więc analogia ta integruje strukturalnie baśń Teresy z historią Beniamina. Zależność jest tu obustronna: Beniamin wyjaśnia sens przytoczonej przez siebie bajki, niszczycielska siła miłości rybaka rozumiana jest w całej gromadzie dopiero na tle biografii Beniamina, a jednocześnie paraboliczny charakter opowiadania Teresy uświadamia jeden z sensów doświadczeń bohatera. Baśń jest zarazem sugestywnym skrótem jego historii, przez analogie między księżniczką a Aspazją potęgującym wyprawę kłeski bohatera.

Odwołując się do baśniowej struktury fabularną warstwę biografii Beniamina można ująć również w schemat baśni, operujący kategoriami Proppowskimi, ale w historii bohatera, zwłaszcza w funkcjach działających postaci, wystąpią poważne komplikacje obce baśni ludowej. Zastosowanie metody Proppa do analizy *Poganki* jest o tyle pożyteczne, że ujawnia szczególne zagęszczenie sytuacji i motywów baśniowych na poziomie „historii”, co nie będzie bez znaczenia dla rozważań o charakterze parabolizacji powieści. Porównanie ze schematem baśni ujawnia jednak również bardzo wysoki stopień zawikłania i niejednoznaczności w układzie funkcji. Tak więc z punktu widzenia struktury baśni niejasna pozostanie sprawa Przeciwnika bohatera, nie wszystkie bowiem relacje między Beniaminem i Aspazją dadzą się ująć w kategorii walki z Przeciwnikiem. Wprawdzie Propp mówi o możliwości akumulacji kilku funkcji przez postać baśniową, ale wydaje się, że dla wyjaśnienia skompli-

kowanych stosunków między Beniaminem a Aspazją bardziej przydatne okazałyby się kategorie analizy literackiej wprowadzone przez T. Teodorova²⁹, ujmujące doznania bohatera w dwóch poziomach: „być” i „wydawać się”, które tłumaczyłyby w *Pogance* sprawę „zaślepienia” i „zaczarowania” bohatera. Biografia Beniamina odchodząc w szczególności sposób od schematów baśni ukazuje „walkę” bohatera nie tyle z samym Przeciwnikiem, który jest — czy może właśnie stać się — „wartością” przez niego pożądaną, a nawet w pełni akceptowaną, ale z jego „złą siłą”, przy czym, inaczej niż w baśni, zniszczenie „siły” przeciwnika nie przynosi bohaterowi zwycięstwa, przeciwnie jego miłość ponosi wtedy ostateczną klęskę — wprowadza to możliwość ambiwalencji ocen sytuacji przedstawionych w *Pogance*.

Pewna niezupełnie ścisła odpowiedniość przedstawionego przeze mnie poniżej modelu funkcji w powieści i modelu baśni ludowej wynika także stąd, iż w utworze Żmichowskiej nakładają się na siebie kręgi akcji związane z poszczególnymi postaciami. I tak, krąg działań Cypriana i krąg działań Aspazji ujawnia się w tych samych zdarzeniach, celowo nie zostały jednak pokazane ich związki przyczynowo-skutkowe, nie występuje tu więc sytuacja „zmowy”, nie można też jednoznacznie zaklasyfikować obu postaci jako Przeciwników bohatera, ani ustalić hierarchii ich ról fabularnych. To nakładanie się „kręgów akcji” powoduje pewne niejednoznaczności motywacyjne, brak tu wyraźnych sugestii co do natury związku między rolą artysty a „złą siłą” zaklętą w jego obrazie. Otwarta, niedookreślona pozostaje sprawa odpowiedzialności Cypriana za klęskę Beniamina, bo przecież działająca w powieści Aspazja nie w pełni odpowiada ideałowi artysty.

Pewne sekwencje w zaproponowanym dalej modelu, nawet jeśli znajdują odpowiednik w modelu baśniowym, otrzymują w powieści inną rangę kompozycyjną, a nawet pełnią inne funkcje, co wiąże się ze specyficznym, obcym baśni, symbolicznym sensem tych znaków fabularnych. I tak np. krótko tylko zaznaczona w baśni sytuacja wyjściowa — szczęśliwe życie bohatera przed wystąpieniem zagrożenia — rozbudowana została u Żmichowskiej bardzo szeroko. Szczęście Beniamina w „oasis” to sekwencja fabularna, w której ujawnia się nie tylko właściwa pisarce utopia edukacyjna i akceptowany przez nią wzorzec etyki obywatelskiej, ale także i swoiste znaczenie takich znaków jak „matka”, „dom”, przyjęte w „ezopowej mowie” dziewiętnastowiecznej ideologii patriotycznej. Sekwencja ta ma istotne znaczenie dla historii bohatera, gdyż ostateczne niepowodzenie rodzinnego programu edukacji — roztrwonienie przez Beniamina otrzymanych wówczas darów — staje się

²⁹ Teodorov: *op. cit.*

przyczyną jego życiowej klęski. Ta skomplikowana symbolika literacka prowadzić też może do modyfikacji lub zmiany baśniowej funkcji znaku — w *Pogance* np. „powrót do domu” nie oznacza ocalenia jak w baśni.

Z uwagi na wskazane już komplikacje wynikające z faktu, iż mamy do czynienia z utworem bardzo wysoko zorganizowanym, w konstruowanym modelu nieuniknione jest posługiwanie się „streszczeniem historii”, będącym może nie tyle „interpretacją”, co raczej „wyborem” z wielu możliwości werbalizowania sytuacji tych, które istnieją w tekście, a przez samą autorkę nacechowane są semantycznie wyjątkowo bogato.

Warstwę fabularną poziomu historii opowieści Beniamina obrazuje więc następujący model sekwencji, w którym w nawiasach kwadratowych podano próbę skodyfikowania „historii” w kategoriach proppowskich:

I. Rodzina żyjąca wspólnie w *oasis* i działająca solidarnie [sytuacja wyjściowa] kochając Beniamina i pragnąc uczynić go człowiekiem szczęśliwym i „pięknym” [motywacja] ofiarowuje mu „dary” — system wartości godnych kochania oraz wzory zachowań (wśród nich obrazek Cypriana „Tobiasz w drodze do córki Requela” — wzór miłości zbawiennej i baśń Teresy — ostrzeżenie przed miłością zgubną) [przekazanie darów magicznych zbawiennych].

II. Cyprian opuszcza „*oasis*” [funkcja odejścia członka rodziny jednocześnie motywacją jego dalszej roli, brat z domatora-pomocnika staje się domatorem-kusicielem]; Cyprian chce przekształcić Beniamina w model planowanego obrazu „Aspazja i Alcybiades” [motywacja] w tym celu przedstawia inny ideał szczęścia i piękna [pierwsze poddanie bohatera próbie]; Beniamin ulega pokusie [„negatywna” reakcja bohatera]; Cyprian usiłuje pokazać bratu szkic Aspazji [pierwsze usiłowanie przekazania drugiego daru artysty, posiadającego w tej fazie „historii” działanie zgubne, jest jednocześnie pierwszym usiłowaniem transfiguracji bohatera — szkodzenia mu]; wejście matki uniemożliwia przyjęcie daru zgubnego [obrona bohatera przez głównego pomocnika i likwidacja pierwszego usiłowania szkodzenia].

III. Beniamin żyje z dala od *oasis* [funkcja odejścia bohatera jest jednocześnie motywacją dla działania przeciwnika-upiora]; Beniamin spotyka Aspazję i udaje się z nią do jej zamku [pierwsze spotkanie przeciwnika, pierwsze usiłowanie porwania bohatera] Aspazja oraz Kain z Ablem kuszą Beniamina ofiarowując mu bogate stroje, wśród nich kostium Alcybiadesa i zadając mu zagadki [drugie poddanie próbie i drugie usiłowanie transfiguracji, tym razem przez przeciwnika i jego pomocników] Beniamin odrzuca pokusę obcego piękna i szczęścia, rozwiązuje zagadki lub neguje podsuwane mu rozwiązania [„pozytywna reakcja bohatera”];

Aspazja usiłuje zatrzymać Beniamina [kontynuacja funkcji szkodzenia]; Beniamin odrzuca zabiegi Aspazji i opuszcza zamek [walka z przeciwnikiem zakończona zwycięstwem bohatera i likwidacją drugiego usiłowania szkodzenia].

IV. Beniamin otrzymuje obraz Cypriana [trzecie poddanie bohatera próbie, drugie usiłowanie przekazania daru zgubnego]; zachwyt Beniamina [„negatywna” reakcja bohatera i przyjęcie daru]; wiadomość o śmierci Cypriana [spotęgowana funkcja odejścia członka rodziny powodując chorobę Beniamina staje się równie motywacją jego uległości wobec przeciwnika], Beniamin ponownie spotyka Aspazję [drugie spotkanie przeciwnika]; Aspazja przyrzeka mu miłość [podstęp przeciwnika] nie proponuje jej pozostania z sobą [obiektywnie czwarta próba, na którą bohater reaguje „negatywnie”] Aspazja skłania Beniamina do opuszczenia domu [trzecie usiłowanie szkodzenia] Beniamin odjeżdża do zamku Aspazji, potem opuszcza kraj, staje się Alcybiadesem [porwanie bohatera; transfiguracja].

V. Beniamin zdobywa dla Aspazji dary bezużyteczne — majątek, zaszczyty, a traci dary zbawienne [właściwie szkodzenie bohaterowi przez przeciwnika — upiora] Beniamin otrzymuje listy z domu wzywające do powrotu [piąte poddanie bohatera próbie, tym razem przez pomocników i próba obrony, ale bohater reaguje „negatywnie”] Beniamin jest zagrożony w miłości do Aspazji przez rywala „uzurpatora” [modyfikacja funkcji bezpodstawnych roszczeń], Beniamin zabija rywala [ukaranie pierwszego uzurpatora], usiłuje odzyskać miłość Aspazji [druga walka z przeciwnikiem i pierwsze usiłowanie jego transfiguracji] Beniamin zostaje odrzucony przez Aspazję [zdemaskowanie przeciwnika, ale zarazem pierwsza klęska bohatera].

VI. Beniamin wraca do oazis [powrót do domu], wiadomość o śmierci ojca i braci [spotęgowane odejście większości pomocników], cierpienie i poczucie winy Beniamina [kara bohatera]; śmierć matki [spotęgowane odejście głównego pomocnika staje się jednocześnie spotęgowaniem kary i motywacją ostatecznej klęski bohatera]; Beniamin odnajduje oba obrazy Cypriana [ponowne przekazanie zbawionego i zgubnego daru magicznego]; Beniamin otrzymuje radę od Ludwika [swoiste poddanie bohatera próbie], Beniamin zgadza się na ekspiację [pozytywna reakcja bohatera] chcąc utożsamić Aspazję z Sarą [motywacja] wzywa ją do oazis [ponowne usiłowanie transfiguracji przeciwnika].

VII. Beniamin otrzymuje list od Kaina [wystąpienie nowego rywala — drugiego „uzurpatora”, ale podobnie jak dawniej pomagającego przeciwnikowi], zawierający odmowę Aspazji [ponowne zdemaskowanie przeciwnika, jednocześnie zniszczenie przezeń ostatniego daru zbawionego — nowe szkodzenie i nowa klęska bohatera]; Beniamin pali obraz Cypria-

na [zniszczenie daru zgubnego, walka z przeciwnikiem], śmierć Aspazji [zwycięstwo bohatera i ukaranie przeciwnika], ale i „śmierć” Beniamina, który przestaje być Alcybiadesem, zostaje „brzydki” i „nieszczęśliwy”, staje się „upiozem” [nowa transfiguracja jest ponownym ukaraniem i ostateczną klęską bohatera].

VIII. Beniamin nie odczuwa cierpień rodziny i kraju [obiektywnie możliwość udzielenia mu ratunku przez dawnych pomocników poprzedzona ponowną próbą — „negatywna” reakcja bohatera uniemożliwia „wskrzeszenie”].

IX. Część grona kominkowego ofiarowuje ratunek [wystąpienie nowych pomocników] Henryk uzależnia „wskrzeszenie” od miłości do „matki” i wiary w nieśmiertelność [ostatnie poddanie bohatera próbie] Beniamin odchodzi [negatywna reakcja bohatera rozstrzyga ostatecznie o tym, że szkoda nie została zlikwidowana].

Przedstawiony przeze mnie model fabuły *Poganki* niezupełnie sprowadza jednak historię Beniamina do typowych sytuacji przedstawionych w baśni. Odstępstwa te nie zawsze dadzą się wyjaśnić po prostu faktem, że wzorzec prymitywnej baśni ludowej uległ komplikacji na skutek przeniesienia w ramy utworu literackiego. Pewne zjawiska będą z pewnością następstwem swoistych konwencji właściwych powieści fantastyczno-parabolicznej — różnorodnej i bogatej semantyki jej znaków fabularnych, eliptyczności narracji, celowego zacierania wiązań przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami, rozluźnienia logiki działań postaci. W ten sposób np. można interpretować wielofunkcyjność pewnych działań, kompozycyjne przemieszczenie następstwa funkcji, tak zazwyczaj rygorystycznego w baśni, akumulację kilku funkcji przez jedną postać (Cyprian, Kain) — choć i to zdarza się w baśni, szczególnie różnorodność funkcji uszkodzenia (transfiguracja, porwanie, niszczenie darów zbawionych, czyli właściwe działanie przeciwnika — upiora, prowadzące do przekształcenia bohatera w upiora, czyli do nowej transfiguracji) poważne rozbudowanie motywacji i jej charakter (funkcje nie zawsze motywują się wzajemnie, uzasadnieniem dla nich stają się natomiast motywy ideowe, moralne, psychologiczne); wreszcie szczególne natręctwo funkcji poddawania bohatera próbie — charakterystyczne dla opowieści moralistycznej.

Niemniej pewne sprzeczności w układzie funkcji *Poganki* są tak wyraźne, że przekraczają ramy literackich przekształceń jednolitego schematu baśniowego, skłaniają do rozważań nad przyczynami jego zasadniczego podważenia.

Przed wszystkim analizowana w kategoriach zaproponowanych przez Proppa wielosekwencyjna historia Beniamina jest kontaminacją kilku wzorów baśniowych, także i takich, których funkcje wzajemnie się wy-

kluczają. Nie nasunie szczególnych problemów powiązanie baśni o zba-wiennych i zgubnych darach magicznych (jak w historii o śpiącej kró-lewnie, czy księżniczce obdarowanej przez wróżki) z baśnią o upiorze, w której szczególnie rozbudowana została rola magiczna daru, powodu-jącego transfigurację bohatera, co umożliwi działanie upiора, a także uzasadnia funkcje „kuszenia” i „porwania”.

Zasadnicze podważenie schematu występuje jednak w momencie, gdy Beniamin podejmuje walkę o odzyskanie zagrożonej, a potem utraconej miłości Aspazji. Pojawiają się wówczas postacie (rywale) i funkcje wła-sciwe baśni o zdobywaniu królowny, przy czym za „trudne zadanie”, któ-rego wykonywanie gwarantuje zwycięstwo bohatera należałoby uznać plan przemienienia Aspazji — transfiguracji królowny zaczarowanej (po-dobnie jak np. w cytowanej przez Kolberga bajce *Królowna — strach*). W tym momencie Aspazja pełni całkowicie sprzeczne role przeciwnika i podmiotu zabiegów bohatera, jak gdyby była baśnią postacią poszu-kiwaną czy skrzywdzoną, a równocześnie pewne działania bohatera mo-gą być interpretowane (co zostało uwidocznione w analizie) jako zde-maskowanie przeciwnika i walka z nim, a zarazem jako usiłowanie dokonania transfiguracji, czyli funkcje nie dające się pogodzić w sche-macie Proppa.

Tej sprzeczności nie usunie wprowadzenie funkcji, którą można by nazwać omyłką, błędnym działaniem bohatera, spowodowanym jego za-ślepieniem. Dwuznaczność funkcji powróci bowiem w zakończeniu his-torii Beniamina. Spalenie obrazu jest wprawdzie unicestwieniem prze-ciwnika — upiора, ale i samounicestwieniem się bohatera. Ostateczne zwycięstwo staje się równocześnie ostateczną klęską.

W tej perspektywie szczególnego znaczenia dla interpretacji boha-tera nabiera fakt pozornie nieistotny w schemacie fabularnym, pozor-nie uwarunkowany prawami kompozycyjnymi powieści fantastycznej — zatarcie relacji przyczynowo-skutkowych między działaniem Cypriana i Aspazji, niemożność przypisania żadnej z tych postaci funkcji pomoc-nika wobec drugiej. Uzasadnia to bowiem wątpliwości nasuwane przez różne motywacje działań tych postaci, czy Aspazja-bohaterka powieści i Beniamin-Alcybiades odpowiadają planowi Cypriana, są realizacją wy-znawanego przez niego systemu wartości. W tym momencie sprawa wchodzi jednak na grunt interpretacji, do której analiza poziomu „his-torii” nie dostarcza jeszcze dostatecznych przesłanek. Wystarczy w tej chwili zasygnalizować istnienie „residuum” sensów niejednoznacznych także i w autobiografii Beniamina.

Wyodrębnione przeze mnie sekwencje ukazują zasadniczy rys historii Beniamina — ścieranie się biografii bohatera przeciwstawnych sobie ro-dzajów wpływów i amplitudę jego wyborów oraz ujawniają najistotniej-

szą dla tej części fabuły opozycję wartości społecznych i indywidualnych; krąg wartości, które podporządkowują rozwój jednostki koniecznościom zbiorowości i autonomicznie traktowane wartości jednostkowe. Ponadto wykazują stałą przemienność w oddziaływaniu na bohatera „akcji upiora” i „działania magicznego daru”. W tym uwikłaniu bajka Teresy staje się swego rodzaju „vorgeschichte” dla historii Beniamina, wyjaśnia bowiem sprawę Aspazji, funkcjonując jako swoisty poziom interpretacji wobec parabolizowanej biografii bohatera. Analogia Aspazja-upiór przez swą jednoznaczność upraszcza zresztą sprawę klęski bohatera, dotyczy bowiem w zasadzie jednej tylko strony jego doświadczeń, „akcja upiora” ukazuje sferę jego doznań emocjonalnych:

„Przez ten czas Aspazja roztrwoniła wszystkie wspólne dostatki nasze, zapal, natchnienie, uczucie piękna, władzę cieszenia się, pojmowania, tworzenia coraz to nowych, a ciągle uiszczanych marzeń, władzę, szczęście — miłość całą moją ona wzięła i zmarnowała [...]” (s. 187).

Natomiast sam Beniamin przyznaje, iż wzbogaca go ona intelektualnie:

„[...] że umiem zbutwiałych rękopisów odgadywać słowa [...], że mi ani jeden rzut pędzla sławnych mistrzów stracony nie jest w ich cudnych obrazach, że mi się otworzyły skarby tylu języków, że widział, że poznał, jam tobie winien [...]” (s. 206).

Bilans ten funkcjonuje jednak wyłącznie w planie autonomicznie traktowanych wartości jednostkowych, zakwestionowanych później w *Obrazku*.

W skonstruowanym przeze mnie modelu dwie ostatnie funkcje istnieją już właściwie w trzeciej, wydzielonej dla potrzeb analizy całości fabularnej, w tzw. *Obrazku*. Powstaje zatem problem, który moment rozwoju zdarzeń uznać za zakończenie historii Beniamina — czy spalenie przez bohatera obrazu Cypriana, czy też ostateczne fiasko próby ocalenia Beniamina przez kominkowe grono. Opowieść odbywa się wprawdzie w kilka lat po zakończeniu przygody z Aspazją, ale w sytuacji strukturalnie paralelnej do wyjściowej sytuacji historii — zamknięty krąg postaci powiązanych jednorodnymi wzajemnymi relacjami ideowymi, tym samym systemem wartości moralnych i Beniamin włączony wprawdzie w to grono, ale zarazem przerywający krąg poprzez swoje wejście w historię, w której nie uczestniczy towarzystwo zebrane przy kominku, jak nie brała w nich udziału rodzina. Jednak poprzez dyskusję nad bohaterem, pełniącą funkcję „ofiarowania pomocy” — która okazuje się już i niemożliwa i odrzucona przez Beniamina, tak jak wcześniej odrzucił pomoc rodziny — przedłuża się historię poza wyznaczone zdarzeniami zakończenie akcji. W dyskusji następuje też ponowne, prowadzące do prób ratowania bohatera, ujednoznacznienie sensu jego losów, także zresztą w ramach opozycji chrześcijaństwo/pogaństwo. W tych

bowiem kategoriach rozpatruje się tu koncepcję miłości ofiarnej, opartej na wyrzeczeniu i egoistycznej.

Ale na tym poziomie (tzn. poziomie dyskusji) historia Beniamina zostaje już przeniesiona poza sferę tekstu, opozycja chrystianizm/poganizm odnosi się do, ogólnie biorąc, sytuacji kraju i w tej płaszczyźnie dopiero losy bohatera zostaną zinterpretowane.

Tak więc poziom historii w *Pogance* ukazuje pewien zamknięty krąg sytuacyjny. Bohater przekraczający ład oazys wchodząc w życie, które pozornie narzuca inny system wartości, w końcu odnajduje ten sam porzucony przez siebie porządek czy też raczej zostaje przezeń odnaleziony. Piętrowy z aspektu funkcji, a zarazem szkatułkowy kompozycyjnie układ fabuły sprawia, że każde piętro następne już na poziomie historii staje się swoistą płaszczyzną interpretacji ogniwa poprzedniego.

Wiązania strukturalne widoczne są także i na poziomie wypowiedzi. Elementem strukturalnie wiążącym poszczególne parastruktury *Poganki* jest starannie zarysowana w powieści sytuacja narracyjna, aktualizowana w utworze przez podwójne niejako założenia narracji o wyraźnie kolidujących ze sobą, a nawet sprzecznych tendencjach: tendencji do uwierzytelniania przekazu, którą realizuje konstrukcja opowiadania ustnego w gronie słuchaczy (jest to szczególnie istotne dla narracji biografii Beniamina) oraz tendencji do podkreślania „literackości” wypowiedzi realizowanej głównie przez narratora *Obrazka*, ale ta gra fikcji i autentyzmu w planie narracji charakterystyczna jest dla obu części *Poganki*.

W swej opowieści Benjamin nieustannie odwołuje się do kominkowego grona, jako rzeczywistych odbiorców historii:

„Wyobraźcie sobie państwo [...]” (s. 91)

szuka w nich potwierdzenia swych przypuszczeń, w ich ocenie próbuje znaleźć rozwikłanie własnych wątpliwości:

„Albercie filozofie, powiedz mi czy jest przecucie. Na szczęście twoje, że tak poważnym skinieniem głowy potakującą dałeś odpowiedź [...]” (s. 114).

Stanowi to jeszcze jeden dowód potwierdzający tezę o strukturalnej jedności *Obrazka* i historii Beniamina. Tak aktualizowana sytuacja narracyjna odnosi zarazem interpretację przedstawionych przez narratora-bohatera zdarzeń do kominkowej dyskusji będącej naturalną kontynuacją dyskursu narrator-odbiorca, odbywającego się „wewnątrz” historii. Dyskusja staje się poziomem ocen dla zaprezentowanej fabuły. Wynika to m. in. z konstrukcji narratora opowieści o losach Beniamina i Aspazji. Narrator nadrzędny, ujawniony w planie narracji *Obrazka*, ceduje swe funkcje bohaterowi.

Wiąże się z nim nieustanna fluktuacja czasowego dystansu narracji — perfektywność w stosunku do zdarzeń fabularnych i „zawieszającego” historię uobecnienia sytuacji narracyjnej. Porządek opowiadania w zasa-

dzie zachowuje czasowe następstwo zdarzeń, niemniej występują też interesujące odstępstwa od tej zasady. Zważywszy wspomnieniowy charakter opowieści Beniamina bardzo niewiele tu wyraźnych zwerbalizowanych sugestii antycypacyjnych. Sytuacja protencji pojawia się rzadko, narrator przez rozważania dotyczące możliwości ewentualnej zmiany swych losów w pewnych momentach ciągu zdarzeniowego sugeruje tym samym jej późniejsze fazy, a zarazem wskazuje na fakt nieodwracalnego wpisania swego losu w magiczny krąg oddziaływań upiora:

„Gdybym się wtedy kogo bądź o drogę zapytał, gdybym konia skręcił, gdybym wrócił do domu! ... ha, prawda, nic by to już nie pomogło [...]” (s. 142).

Zarówno protencja jak również rzadkie sytuacje retencji służą nie tyle konstruowaniu warstwy zdarzeń, ale raczej eksponowaniu samej sytuacji narracyjnej.

Duże znaczenie natomiast odgrywają wtręty fabularne (sen o strąceniu z raju, bajka o rybaku) stanowiące wyraźne analogie semantyczne w stosunku do biografii narratora — one to pełnią niejako funkcje ujawnionych schematów antycypacyjnych. Strategia opowieści Beniamina wskazuje, iż narrator pomija czasem porządek chronologiczny przyjmując tok logiczny zdarzeń ze względu na ich udział w przeżyciach psychicznych. Sprawia to, iż owe wtręty fabularne pojawiają się wtedy, gdy mogą już pełnić funkcje interpretacyjne (paraboliczne). Miejsce ich w układzie fabularnym — np. wzmianka o ofiarowanym Beniaminowi przez Cypriana obrazku Tobiasza — świadczy, iż bohater nie rozumiał wcześniej ich sensu, przypomniał sobie je wtedy, gdy okazywały się elementami mogącymi wyjaśnić sens jego biografii. Uzależnienie porządku opowieści od porządku wewnętrznej interpretacji minionych zdarzeń ujawnia pośrednio sam narrator, wskazując na świadomy w tym zakresie zamysł:

„Ja wam po prostu opowiedziałem moje życie jak powieść z pamięci [...]” (s. 213).

W ten sposób układ cząstek fabularnych w obrębie wypowiedzi staje się jednym z wyznaczników paraboliczności historii.

Wspomnieniowy charakter relacji wyznacza też jej perspektywę — osobisty punkt widzenia narratora-bohatera jako naczelną zasadę konstrukcji opowieści. Ów subiektywizm narracji sprawia, że interpretacje — bezpośrednie lub sugerowane — dokonywane są zawsze z perspektywy tragicznego dla opowiadającego zakończenia historii. Aspekt ten niejednokrotnie ujawnia się w narracji przez użycia waloryzujących i antycypujących zarazem określeń interpretacyjnych:

„[...] A cała ta okropność, czy też domyślacie się skąd przyczynę wzięła!” (s. 126).

Podobną funkcję pełni zamykające opowieść stwierdzenie o charakterze interpretacyjnym:

„Otóż ta kobieta była — poganką [...]” (s. 214).

Subiektywna perspektywa narracji wpływa nie tylko na charakter wpisanych w powieść ocen moralnych, ale także na rozłożenie akcentów w opowiadaniu, motywuje wybór „przedmiotu” narracji — ograniczenie jej do własnych przeżyć, tłumaczy brak zainteresowania bohatera „światem”, stąd wyraźna redukcja przedmiotowości w utworze, rezygnacja z przedstawienia rzeczywistości na rzecz prezentacji przeżyć osobistych.

Zdecydowanie subiektywny aspekt narracji przełamany jest w obrębie samej narracji dywagacjami natury ogólnej. Pozornie obiektywizujący sens tych refleksji kształtuje się zresztą nie tyle przez struktury narracyjne, ile raczej dzięki przedmiotowi rozważań, korespondującemu z tendencją narratora do przybierania postawy autorytatywnej z racji swych doświadczeń i dystansującego się wobec własnej historii i słuchaczy.

„[...] No proszę was, piękne panie i młodzi panowie, nie krzywcie się tak bardzo na ten wyraz. Rozsądek to jest kawałek owego powszechnego chleba, o który przecież w pacierzu matki was prosić uczyły, rozsądek najpośledniejszy wyrób ludzkiego mózgu [...]” (s. 147).

Swoistym, niezwykle wyrafinowanym sposobem pozornej obiektywizacji subiektywnej narracji bohatera w płaszczyźnie jego wypowiedzi staje się analogia. Pewien typ rozważań Beniamina może uzyskiwać walor ogólności dzięki wyraźnie zaznaczonej korespondencji myślowej i stylistycznej z rozważaniami narratora nadrzędnego na podobny temat. Odpowiedniość rozważań zachodzi tu nie tylko w sferze myśli, ale także struktur wypowiedzeniowych. Retoryczne w swej funkcji pytania w narracji Beniamina pełnią funkcję analogiczną do imperatywnych stwierdzeń narratorki Obrazka. Porównajmy:

„[...] Czyż nie lepiej byłoby, czyż nie lepiej, gdybym był zabił Aspazję wtedy, gdy ona ze mną razem na gwiazdy patrzyła, jak włosy i oczy moje całowała [...] ja umarłą bym owinął we wszystkie pamiątki moje i byłbym pochował na dnie serca, bez uszkodzenia, bez zmazy grobowej, byłbym ją kochał na wieki [...]” (s. 101).

i

„[...] Gdyby nam znów gościenne rozniecił ognisko, gdybyśmy się tak wszyscy dookoła niego zgromadzili — czyżby się też zapomniało uraz? [...] Nie, ja radzę, nie próbujcie nigdy powtórzenia przeszłości waszej, kto kochał wtedy, nich już teraz ukochanych swoich nie spotyka, kto w trumnie złożył najdroższych, niech dziś wskrzeszonych nie ogląda [...]” (s. 60).

Jednakże ta paralelność wypowiedzi, w różnych piętrach utworu mogąca sugerować „prawdziwość” sądów Beniamina, zarazem podważa „obiektywność” rozważań bohatera, ponieważ punkty wyjścia są tu nie-

jednakowe. Obie refleksje wypływają wprawdzie z romantycznej potrzeby ratowania wartości przed niszczącym działaniem czasu, ale podczas gdy Benjamin próbuje w ten sposób ocalić „pozorne” wartości jednostkowe, co nie tylko nie pozwala mu spojrzeć na własną historię z zewnątrz, ale dodatkowo wiąże go ze światem przedstawionym, sytuacja narratora *Obrazka* jest odmienna. Dystans czasowy pozwala mu bowiem na ocenę „minionego” z szerszego aspektu sytuacji krajowej i z tej perspektywy moment klęski okazuje się „apogeum” możliwości własnego pokolenia. Narrator *obrazka* wstępnego konkretyzuje się w utworze w dwójakiej roli. Występuje jako autor-medium, przekazujący jedynie wierne zasłyszaną autentyczną opowieść, „wprowadzający” narratora właściwego oraz jego słuchaczy:

„Benjamin twarz ukrył w obie ręce na kolanach wsparte i tak mówić zaczął [...]” (s. 90).

Czasem ustosunkowuje się do tej opowieści jako jeden ze słuchaczy, ale tylko z racji swych profesjonalnych obowiązków autora wobec odbiorcy, który zgodnie z dziewiętnastowieczną konwencją powieściową musi być zorientowany, jaki jest moralno-filozoficzny sens czytanego utworu:

„[...] zgódźmy się na znaczenie wyrazów, lub kiedy się zgodzić nie umiemy to na ciąg czytania tej książki przyjmijcie państwo moją własną definicję [...]” (s. 65).

Postawa ta ujawnia się szczególnie w eksponowaniu sytuacji narracji jako czynności pisania powieści przeznaczonej dla czytelników, ale opartej na faktach „prawdziwych”. Tej funkcji „przekaziciela” przeciwstawia się przyjęta przez narratora rola autora — twórcy powieściowej historii, świadomego swoich kreatorskich uprawnień w obrębie utworu. Wśród wypowiedzi świadczących, że narrator nadrzędny pragnie uchodzić tylko za „pośrednika”, kronikarza kominkowej dyskusji, wyodrębnia się bowiem jedna — jakkolwiek tylko wskazująca, że Benjamin-narrator jest w istocie kreacją jawnie fikcyjną, mającą pełnić rolę jednego z wielu celowo niejednoznacznych głosów narratora autorskiego:

„[...]jestem po trochu wszystkim, co w niej [powieści] napisałem, chociaż jestem daleko więcej tym, czego w niej nie napisałem wcale [...]” (s. 72).

Konkretyzowana przez ujawnianie sytuacji narracyjnej kategoria autora zawiera niedwuznaczne sugestie wskazujące na pozaliterackie istnienie postaci autorskiej. Obraz autora najpełniej zarysowuje się w zakończeniu utworu przez wskazanie na fakt, iż jest on zarazem autorem *Książki pamiątek* (s. 221), są także w tekście sygnały bardziej bezpośrednie, odwołujące się do literackiego pseudonimu Zmichowskiej, wskazujące na narratora jako konkretnie istniejącego pisarza:

„[...] ty sama Gabriello, głos pierwszy [...]” (s. 88).

Jednocześnie narrator autorski ujawnia się tu jako jeden z uczestników zdarzeń kominkowego zebrania.

Kontaminacja kategorii autora, narratora i bohatera — uczestnika dyskusji wyraża się stałym użyciem form pierwszoosobowych. One to podkreślają, że narrator autorski jest realnym źródłem informacji, a jego świadomość stanowi jedyną perspektywę narracji:

„[...] pamięć moja wiernie mi przekazała każdego, przekazała takim jakim go miała, w chwilach owych, nie takim jakim jest teraz, lub jakim ja go być sędzę [...]” (s. 60).

Stałe eksponowanie subiektywnej perspektywy narratorskiej służy tu wskazaniu na „literacką”, „sztuczną”, podporządkowaną zamysłowi autora konstrukcję „historii”.

„Obok Emilki jako zupełną inność Felicję sadzać lubilem” (s. 61).

Koncepcja ta najpełniej ujawnia się w płaszczyźnie bezpośrednio formułowanych ocen i sądów narratorskich oraz w tendencji liryzowania narracji.

Z subiektywną perspektywą narracji wiąże się problematyka czasu w *Obrazku*. Jego afabularna w zasadzie warstwa przedstawień ukazywana jest z dystansu perfektywnego, zaznaczonego użyciem gramatycznego czasu przeszłego i semantyką powracającego w tej partii przysłówka „wtedy”;

„[...] och! bo nam wtedy tak dobrze było jednym z drugimi, ach bo my wtedy kochaliśmy się tak szczerze [...]” (s. 59).

Wprowadzenie owego sugestywnego „wtedy” ujawnia założenia narracyjne *Obrazka* pisanego jako „wspomnienie”, jako wierna rekonstrukcja zdarzeń dokonywana po latach. Występuje tu sugestia nawet kilku lub kilkunastoletniej odległości czasowej, dzielącej czas kominkowej dyskusji od czasu narracji:

„[...] bo to okropność spostrzec, po latach dwóch, trzech, dziesięciu spostrzec [...]” (s. 59).

Jeśli przyłożymy do *Obrazka* klucz biograficzny okaże się jednak, że dystans czasowy był dość bliski. Powstaje więc pytanie, jaką funkcję pełniła owa mistyfikacja, nie pozbawiona znaczenia w perspektywie ideowych sensów utworu. Nie zaważyły tu bowiem względy na cenzurę, bo tej części książki Żmichowska nie miała zamiaru wówczas publikować. Otóż *Poganka* pisana jako wspomnienie miała celowo kształtować koncepcję narratora — świadka i uczestnika zdarzeń dawno minionych. Zamierzenie to wypłynęło — jak się wydaje — z oceny sytuacji krajowych środowisk demokratycznych po r. 1846. Okres kilku lat, dzielących czas powieściowego środowiska, tj. lata działalności entuzjastów ok. r. 1847, był dla Żmichowskiej istotnie całą epoką, w której dokonała się klęska jej pokolenia.

Na ile sugestia oddalenia czasowego przydatna jest w utworze, zważywszy, że przedmiotem narracji jest dyskusja? Reprodukacja dysputy

kominkowej przez narratora, odtwarzającego także i swoje własne ówczesne sądy, wskazuje na konieczność traktowania jego ocen na równi z głosami innych dyskutantów, a więc weryfikowanych i nie obowiązujących bezwzględnie. Konstrukcja ta przeczyłaby więc dość powszechnym sądom o *Pogance* jako powieści egzemplifikującej określoną moralistyczną tezę.

Narrator autorski, przybierający rolę uczestnika dyskusji, zaznacza sunku do innych uczestników zebrania, a z drugiej strony sygnalizując możliwość potraktowania ich głosów jako różnych „ról” podmiotu autorskiego, podważając wreszcie, w porządku subtelnych aluzji autentyzm narratorskich funkcji i kompetencji Beniamina, stwarza na poziomie wypowiedzi swoisty analogon fabularnej niejednoznaczności utworu.

Perfektywność narracji przełamuje liryzm, wynikający, jak to już było powiedziane, z subiektywnych założeń narracji *Obrazka*. Relację z dyskusji zakłócają liczne dygresje narratorskie o charakterze refleksji lub wyznania, aktualizujące poprzez konstrukcję czasu przedstawionego problematyką dyskusji, eksponujące waloryzujący aspekt wypowiedzi, bądź sugerujące emocjonalne zaangażowanie narratora:

„Och, jak to dobrze Henryku, że my się już nie spotkamy z sobą! Niech będzie znak krzyża Chrystusowego, pieśń i blask słońca nad wspomnieniem twoim [...]” (s. 76).

Liryzm podważa więc statystyczność konstrukcji perfektywnej i, co ważniejsze, aktualizuje kategorię narratora-autora w taki sposób, że zaznacza się jego pozycja już niejako „z zewnątrz” zdarzeń. Tak konstruowany narrator staje się pomostem między światem przedstawionym a rzeczywistością istniejącą poza nim — rzeczywistością, która staje się płaszczyzną odniesienia dla świata powieściowego. Dokonuje się więc w ten sposób konfrontacja „porządku dzieła” i „porządku rzeczywistości” czy raczej porządku autora z perspektywy rzeczywistości.

Narrator autorski, przybierający rolę uczestnika dyskusji, zaznacza swoją przynależność do kominkowej grupy, ujawniając swoje horyzonty narracji jako wspólne z resztą uczestników, ale zarazem jego istnienie „na zewnątrz” pozwala mu na dystansowanie się wobec świata, w którym także istnieje, rezerwując dla siebie rolę „gminu”, a więc świadka i sędziego zarazem:

„Ja będę gminem Waszym [...]” (s. 88).

Przyjęta, a nawet uzurpowana sobie funkcja „sędziego” dotyczy oczywiście ukazanej sytuacji fabularnej, ustalenia w wyniku dyskusji: „czy od dzisiejszego dnia będzie wolno kochać się, czy nie?” ale ów żart narratorski kryje daleko ważniejszą dla niego sprawę — oceny pokolenia,

do którego czuje przynależność.²¹ Problem sądów i ocen jest tu zresztą bardzo skomplikowany, ponieważ narrator unika wszelkich jednoznacznych sformułowań o charakterze komentarza, czy interpretacji. Płaszczyna ta jest jedynie sugerowana w sposobie prezentacji kominkowego grona. Następuje tu zderzenie apologii owego pokolenia, niekwestionowanego przekonania, że są to właśnie ci najlepsi, ale zarazem i dystansowania się wobec „ukochanych” poprzez subtelną ironię wskazującą, że i oni nie są pozbawieni ułomności. Jest to dystans głównie wobec arbitralnie głoszonych w dyskusji sądów. Tak np. o Felicji narratorka powie:

„[...] pieszczona, rozumna, śliczna, biała jak lilijka, jasna jak gwiazdeczka, tak snadnie wzbila się na wysokości człowieczeństwa, tak wygodnie zawarowała osobistość swoją w zatraceniu egoizmu, radość swoją w obowiązkach, że nie umiała sobie dobrać skali na mierzenie postronnych uchybień [...] i że na koniec jak każda wyższych przeznaczeń istota, wierzyła sama w siebie zaczęła [...]” (s. 62).

Nie jest to jedyny przykład dwoistości ocen narratora. Ów nieujawniony bezpośrednio nurt refleksji, jest genetycznie biorąc, dyskusją z programem pokolenia, wyrazem własnych wątpliwości w stosunku do jego założeń, przenosi więc dyskusję już poza dzieło. Temu wskazaniu na pozaliteracki układ odniesień *Poganki* służy też — jak się wydaje — wielokrotnie tu podkreślona gra fikcji i autentyzmu, uwierzytelnianie w narracji „prawdziwości” fabuły i „prawdziwości” narratora-Beniamina oraz ujawnieniu „literackości” założeń narracyjnych. „Historia prawdziwa” Beniamina opowiadana jest w związku z kominkową dysputą o miłości i funkcjonuje na prawach jednego z głosów w dyskusji, w obrębie tej wypowiedzi uzyskuje też negatywną autoocenę jako egzemplifikacja zgubnych skutków poddania się niszczącej sile namiętności. Ujawnienie przez narratora *Obrazka* literackiej fikcyjności bytu Beniamina umieszcza jego historię w nie ujawnionym wprost planie rozważań autora, wskazuje na konieczność traktowania opowieści jako układu fabularnych znaków uzyskujących pełny walor semantyczny dopiero w pośrednio wprowadzonym w narracji obrazkowej kontekście rozważań pokoleniowych autora, eksponuje jej charakter paraboliczny. Parabolizacja zachodzi zatem na każdym piętrze struktury. Najwyższym ujawnionym w powieści jest kominkowa dyskusja zawiązana wokół problemu miłości.

²¹ Przedstawione w *Obrazku* grono rzeczywistych znajomych pisarski, ukrytych pod łatwo dającymi się rozszyfrować biograficznie kryptonimami, poprzez stale ujawniane zabiegi literackie, wskazujące na świadomy zamysł konstrukcyjny, także w tej części powieści, zamysł podporządkowany innym regułom niż proste „wspomnienie” — stwarzają system dodatkowej semantyzacji postaci. Chodzi tu głównie o ujawnienie ich pokoleniowej reprezentatywności. Szczegółowe uzasadnienie tej tezy stanowi przedmiot odrębnej rozprawki. Tutaj sygnalizuję jedynie problematykę ze względu na fakt, iż wyznacza ona między innymi problemy narracji w *Pogance*.

Dyskusja próbuje ujednoczyć system pojęciowy pozwalający na zamknięcie opowieści Beniamina w kategoriach wartości społecznych, z tego też względu stanowi swego rodzaju kod wobec samej historii i funkcjonuje jako metastruktura. Ujawniona w opowieści Beniamina opozycja chrystianizm/poganizm w gronie kominkowej dyskusji wskazuje na przeciwstawienie systemu wartości, w którym rozwój jednostki podporządkowany jest normom społecznym i autonomicznie traktowanych wartości jednostkowych. W ten sposób poziom dyskusji nad losami Beniamina przenosi opozycję poganizm/chrystianizm poza sferę tekstu odnosząc ją do sytuacji kraju. Prezentacja grona kominkowego w narracji obrazkowej jako moralnego autorytetu, mimo wielu prywatnych wątpliwości narratorki w stosunku do programu działania, stwarza sugestię jednoznacznie negatywnej oceny wyniku doświadczeń Beniamina. Potępiające bohatera słowa Seweryny byłyby więc reprezentatywne dla postawy grupy:

„Za późno już, za późno użyteczna praca nie może być ani jako ćwiczenie, ani jako zachęta uważana. Bóg ją tylko na nagrodę dla wybranych swoich zachował [...]” (s. 220).

Jednoznaczność ocen jest jednak w obrazku podważana za pomocą „rozstrzelenia” głosów w dyskusji, co jest zarówno konsekwencją wyboru sytuacji fabularnej w obrazku, jak „rozbicia” głosu narratora. Prezentacja postaw wykazuje, że każde ujednoznacznienie sensu fabuły jest niepełne i zawsze upraszczające historię. Wszyscy uczestnicy w zasadzie akceptują wzór człowieka, którego rozwój ma służyć celom ponadindywidualnym i to jest perspektywa ocen negatywnych dziejów Beniamina, rozpatrywanych w kategoriach egoizmu i ofiary. Próbę obrony doświadczeń bohatera podejmuje Henryk, który jako jedyny nie widzi konieczności kolizji między miłością a obowiązkiem, dążeniem do szczęścia a zdolnością do ofiary, przeciwnie — jego zdaniem pełny rozwój możliwości człowieka gwarantuje jego maksymalną użyteczność dla społeczeństwa. Z głosem Henryka wiąże się szczególnie zagęszczenie sprzecznych sugestii. Z jednej strony nazywany jest nowożytnym Alcybiadem, co wskazuje, że on właśnie wcielił ideał Cypriana, ale z drugiej obwarowuje on ideał pełnego życia warunkiem, że trzeba umieć je w każdej chwili poświęcić. Poza tym wiadomo, iż jest to Edward Dembowski, którego koncepcja — z powodu okoliczności jego śmierci — nabiera waloru w pełni aprobowanej. Ale komentarz narratora wskazuje również na pewien dystans wobec metod postępowania bohatera i ujawnia smutny sceptycyzm wobec trwałości ideału „pełni”:

„Może później byłbyś się zmienił — może trochę więcej siebie lub inną ukochał kobietę, może byś stracił to młode zuchwalstwo swoje [...]” (s. 76).

Porządek strukturalny tej części wyznacza więc logika moralno-filozoficznej dyskusji kształtująca układ postaw wobec problemu Beniamina oraz utajony porządek sugestii wartościujących narratora. Grono kominkowe pełni funkcje podobne jak *oazis*, będąc zarazem wobec *oazis* komplementarne, przenosząc system wartości z planu dzieciństwa bohatera w sferę dojrzałości, kontynuując niejako pedagogiczne oddziaływanie „domu”. Istnieje także analogia struktury między opowieścią o *oazis* a sposobem prezentacji kręgu przyjaciół wobec znacznego nasycenia obu tych partii tekstu oznakami i atrybutami przy całkowitej niemal eliminacji fabuły, tzn. *oazis* wprowadza bohatera w system wartości społecznych, stanowiącego w planie dyskusji płaszczyznę odniesienia dla oceny jego życia. Stwarza to pozory pewnego zamknięcia struktury, kłopot interpretacyjny polega na tym jednak, iż na każdym piętrze zarówno poziomu historii, jak i poziomu wypowiedzi powstaje pewien zespół sensów nie mieszczących się w ramach ukazanego tu porządku dzieła. Otwartość poszczególnych poziomów sygnalizowana była już w pracy wielokrotnie. Moralistyczny schemat fabularny *Poganki* nie rozstrzyga jednoznacznie zagadnienia artysty. Nakładanie się struktur baśniowych w planie historii niejednoznacznie stawia problem „sprawcy” zła: czy Cyprian przez swą wizję „pełnego życia”, czy Aspazja-upiór jest powodem moralnej śmierci bohatera; czy sztuka zawsze jest zjawiskiem niebezpiecznym, ponieważ ukazuje ideały, których życie nie może zrealizować, czy tylko szczególne warunki sprawiają, że może stać się siłą niszcząca? W planie wypowiedzi Beniamin sam potępia sztukę jako wartość zgubną, ale artysta zostaje pochowany po śmierci obok ojca-powstańca. Czy znaczy to, że *oazis* uznaje wartość sztuki mimo jej niebezpieczeństw, czy jest to tylko znak przebaczenia dla artysty w imię jego cierpienia, męki twórczej i faktu, iż dzieło zostało opłacone jego śmiercią? Ten zespół wątpliwości wpisanych w strukturę *Poganki* wskazuje na załamanie porządku w planie historii utworu. W płaszczyźnie rozważań *Obrazka* porządek ten zostaje przywrócony poprzez ujawniony w dyskusji system wartości, ale „głos” Henryka ponownie wyeksponuje jego niepełność. Prezentuje on wizję pełnego człowieka, analogiczną do koncepcji Cypriana, podejmując w ten sposób próbę ocalenia wartości sztuki w systemie moralno-filozoficznym grona kominkowego. Wersja Henryka jest „uchrześcijanieniem” ideału Cypriana albo inaczej — jest jego wersją uhistorycznioną. Tzn. Henryk wie, że sytuacja historyczna wymaga ofiary z wartości indywidualnych, ale nie zawsze wartości te muszą ze sobą kolidować. Dla Beniamina nie ma już wprawdzie ratunku, bo nie wierzy w „ducha nieśmiertelności” (tzn. nie ma dla niego miejsca wśród walczących o wolność, podjąłby walkę z poczuciami obowiązków, solidarności, ale bez wiary w możliwość zmartwychwstania mat-

ki-ojczyzny), ale miłość, sztuka, piękno, pełny rozwój osobowości zostają w jego koncepcji ocalone. Głos Henryka zyskuje aprobatę narratora poprzez wskazanie, iż konstruowany w dyskusji ograniczony program moralny wynika z potrzeb chwili; w sytuacji przygotowań rewolucyjnych nie można akceptować dążenia do osobistego szczęścia, ale przyszłość, choćby daleka, może znieść dramatyczny konflikt wartości jednostkowych i społecznych. Możliwość taka wyłania się we wskazaniu przez narratorkę na Felicję, jako artystkę przyszłości, czy Emilię — „[...] kobietę jaka za trzysta lat, najprędzej i najpochlebniej dla rodzaju ludzkiego licząc, będzie dopiero mogła żyć bezpiecznie, błogo i szczęśliwie [...]” (s. 61).

Tzn., że na poziomie *Obrazka* powstaje także pewne zaznaczone *residuum* wartości nie dających się realizować obecnie, ale możliwych do osiągnięcia w przyszłości.

Tak więc logika związków powieściowych w *Pogance* okazuje się niesłychanie skomplikowana. Na poziomie historii wyodrębniają się części — dwupoziomowe parastruktury o funkcjach metastrukturalnych. Moralistyczny schemat fabularny biografii Beniamina funkcjonuje jako *exemplum* paraboliczne, ale istnieje w powieści stała opozycja między strukturą *exemplum* moralnego, pozornie jednoznacznie ustalającego hierarchię wartości, a systemem zastrzeżeń czy pytań, które na każdym poziomie wyznaczają pewną kolizję sensów: ambiwalencja sytuacji rybaka (śmierć szczęśliwa), dwuznaczność zysków i strat Beniamina, rozstrzelanie głosów wśród uczestników dyskusji, z których każdy jest uprawnionym reprezentantem pokolenia, a równocześnie wciela jakąś jego słabość lub niedostatek. Strukturę *Poganki* wyznacza więc stałe napięcie między jednoznacznością egzemplifikacji a ujawnianiem kolizji wartości.

Wyznacznikiem strukturalnym tej niejednoznaczności staje się także oscylacja zabiegów „uwierzytelniania” i uautentyczniania świata powieściowego i eksponowania jego literackości, fikcyjności, dokonywanych na poziomie wypowiedzi.

Układ poziomów narracji stanowi immanentny element dyskusyjności strukturalnej utworu, aktualizującej poprzez narrację sferę ocen moralnych włączających problematykę świata przedstawionego w nurt pozaliterackich, już pokoleniowych rozważań, dotyczących programu działania w sytuacji lat czterdziestych XIX w. Na poziomie narracji widać także stały wysiłek narratora, aby nie doprowadzić do pełnego ujednoczenia znaczeń sprzecznych. W ten sposób hierarchia planów w *Pogance* okazuje się strukturalnie zwarta, ale niezupełnie jednoznaczna w płaszczynie wpisanych w nią sensów.

РЕЗЮМЕ

Автор пытается дать новую интерпретацию „Язычницы“ Жмиховской при помощи метода структуралистического анализа, причем, по поводу специфического характера произведения, он ссылается на тип анализа, представляемый В. Проппом, как и более поздние пробы, конструирования модели структуры литературного произведения, предлагаемые особенно Р. Бартесом и Т. Тодоровым. Исходной точкой предпринятого анализа является тезис о структуральном единстве текста „Язычницы“, в связи с этим автор перемещает исследовательские акценты с истории Бениамина, части традиционно подвергаемой интерпретации историками литературы, на так называемую Вступительную картину, принимая ее за интегральную часть произведения, так как камерная дискуссия в значительных пределах определяет идейные перспективы произведения. Тип вопросов, на какие пробует ответить — метафорическим способом — „Язычница“, определяет проблематику со роковых годов, атмосфера дореволюционной идейной дискуссии, ставившая в центр размышлений проблемы отношений единичных достоинств перед общественными достоинствами. Анализ выделяет существующие в пределах произведения три в некотором смысле автономические (хотя взаимно обуславливающие друг друга) совокупности существующие в пределах текста, согласно принципу шкатулочной конструкции. Композиционно охватывающей частью является Вступительная картина, представляющая собой повествовательную раму и прежде всего интерпретационную плоскость, для рассказов Бениамина, в которой очередно выделяется сказка о рыбаке и княжной, так же выполняющая интерпретационные функции в отнесении к судьбе героя. Итак, на уровне „истории“ имеем в „Язычнице“ три этажа: 1) сказку, 2) параболлизированную биографию Бениамина, представляющую собой очень сложное превращение схемы сказки и 3) параболическую камерную дискуссию, заключающую в себе криптограмму поколения, которое Е. Дембовски определил, как „молодую варшавскую письменность“, а которая, принимая во внимание решающий факт поколений, может называться генерацией революции 1848 г. Очередные этажи делают постепенно историческими смыслом, до раскрытия метафорически сформулированной программы действия и этики заговорщика. Также анализ уровня повествования, указывающего „этажность“ на этой плоскости, стремится показать способы раскрытия автором смыслов не совсем прилегающих к поставленным в произведении мнимо одно значных моралистических тезисов.

Моралистическая фабулярная схема биографии Бениамина функционирует как параболическая иллюстрация, но существует в романе

постоянная оппозиция между структурой моральной иллюстрации, мнимо однозначно определяющей иерархию стоимости, и системой возражений или вопросов, которые на всяком уровне определяют некоторую коллизию смыслов. Итак, структуру „Язычницы” определяет постоянное напряжение между однозначительностью экземплификации и раскрытием коллизии стоимости. Система уровней повествования является также имманентным элементом структуральной дискуссии произведения, актуализующей повествованием сферу моральных оценок, включающих проблематику мира, изображенного в течение вне-литературных проблемных уже раздумий, касающихся ситуации сороковых лет XIX в. И на этом уровне видно постоянное усилие повествователя, чтобы не довести к полному унифицированию противоречивых значений. Тем способом иерархия планов в „Язычнице” оказывается структурально слитная, не совсем единозначная в плоскости вписанных в нее смыслов.

R É S U M É

Cette dissertation est un essai d'interprétation nouvelle de *Poganka* (*Faïenne*) de N. Zmichowska suivant la méthode de l'analyse structurale. Vu le caractère spécifique de l'oeuvre, on a ici envisagé aussi bien le type de l'analyse, représenté par W. Propp, que les tentatives futures de construire le modèle de la structure de l'oeuvre littéraire, proposées surtout par R. Barthes et T. Todorov. Le principe initial de cette analyse est la thèse de l'uniformité structurale du texte de *Poganka*. Pour cette raison on a déplacé l'accent dans les recherches de l'histoire de Benjamin — cette partie étant traditionnellement interprétée par les historiens de la littérature — le mettant sur l'Image préliminaire (*Obrazek wstępny*) traitée par moi comme une partie intégrante de l'oeuvre car la discussion près de la cheminée définit dans un degré considérable les perspectives d'idée de l'oeuvre. Le type des questions auxquelles *Poganka* essaie de répondre métaphoriquement, est défini par la problématique des années quarante, par l'atmosphère de la discussion idéologique d'avant la révolution, mettant dans le centre des considérations le problème du rapport des valeurs individuelles aux valeurs sociales. L'analyse fait ressortir trois totalités contenues dans l'oeuvre, autonomiques en certain sens, bien que se conditionnant réciproquement, existant selon le principe de construction de cassette. L'Image préliminaire (*Obrazek wstępny*) est une partie de construction embrassant la totalité; elle forme le cadre de narration et avant tout le plan d'interprétation pour le récit de Benjamin; dans ce plan on distingue à son tour le conte

du pêcheur et de la princesse, ce qui joue les fonctions d'interprétation par rapport au destin du héros. Ainsi donc, sur le plan de „l'histoire” on distingue dans cette oeuvre trois étages: a) le conte, b) la biographie parabolique de Benjamin, formant une transposition très compliquée du schéma du conte et c) la discussion parabolique près de la cheminée, contenant le cryptogramme de la génération qui a été définie par E. Dembowski comme „de jeunes littérateurs varsoviens” et qui, vu le fait décisif pour cette génération, aurait dû être plutôt appelée celle de révolution de 1848. Les étages successifs rendent progressivement le sens historique jusqu'à la présentation du programme d'action formulé métaphoriquement et de l'éthique du conspirateur. Egalement l'analyse du niveau de la narration démontre la structure „à étages” et, sur ce plan, tend à la mise à jour des façons de la révélation, faite par l'auteur, des sens non tout à fait adéquats aux thèses moralisatrices, en apparence univoques, formulées dans l'oeuvre.

Le schéma moralisateur de fable de la biographie de Benjamin fonctionne en tant qu'exemple parabolique, mais dans le roman il y a une opposition constante entre, d'un côté, la structure de l'exemple moral qui en apparence définit la hiérarchie des valeurs et, de l'autre côté, le système des réserves ou des questions qui, à tout niveau, définissent une certaine collision des sens. La structure de *Poganka* est donc fixée par une tension constante entre l'univocité de l'exemplification et la révélation de la collision des valeurs. Le système des niveaux de narration forme aussi un élément immanent du caractère discussif de la structure de l'oeuvre, actualisant, à travers la narration, la sphère des évaluations morales, embrassant la problématique du monde présenté dans le courant des dissertations extra-littéraires et concernant la situation des années quarante du XIX-e siècle. Et même à ce niveau on remarque l'effort durable du narrateur à ne pas aboutir à l'uniformisation totale des significations contraires. De cette façon, la hiérarchie des plans dans *Poganka* est compacte du point de vue de la structure, sans être pourtant complètement univoque dans le plan des sens y étant inscrits.