

# Stanisław Eile

---

## Ideał powieści pozytywistycznej : "Nad Niemnem" Orzeszkowej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/1, 83-105

---

1974

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW EILE

IDEAŁ POWIEŚCI POZYTYWISTYCZNEJ  
„NAD NIEMNEM” ORZESZKOWEJ

**Postulaty teoretyków pozytywistycznych**

Przodująca rola powieści w literaturze pozytywistycznej musiała znaleźć potwierdzenie w estetyce normatywnej. Łatwo je zidentyfikować w różnych wypowiedziach czołowych przedstawicieli epoki, wypowiedziach z okresu, gdy prostota haseł utylitarnych przestała wystarczać. Nie były to przekonania w pełni oryginalne, lecz dobór norm ściśle się wiązał z założeniami polskiego prądu i swoistym rozwojem rodzimej powieści. Jeśli zatem pozostawimy na uboczu antynomie postaw filozoficznych i estetycznych, przodujące miejsce przypadnie tendencji do harmonijnego, uporządkowanego i zarówno konstrukcyjnie jak problemowo zamkniętego obrazu świata. Gdy zaś w dodatku „myśl zacna” nawet po przełamaniu ograniczeń powieści tendencyjnych nadal była ważnym kryterium wartości, nie dziwnego, że np. propozycje powieści flaubertowskiej i naturalistycznej z trudnością torowały sobie drogę. Wprawdzie Antoni Sygietyński wskazał w 1880 r. na przełomowy charakter *Szkoły uczuć* i subtelnie odsłonił nowatorstwo proponowanych tam konwencji, które zdecydowanie rozkładały poetykę francuskiej powieści klasycznej (głównie balzakowskiej), nie można jednak powiedzieć, żeby co najmniej przed powstaniem grupy „Wędrowca” zasady aprobowane przez autora *Współczesnej powieści we Francji* zdobyły ogólniejsze uznanie.

Czołowy krytyk okresu, Piotr Chmielowski, skłania się przede wszystkim ku zasadom proponowanym przez Taine'a, wzbogaconym dodatkowo o paralelne poniekąd teorie Spielhagena<sup>1</sup>. Zgodnie z postulatami tych

<sup>1</sup> Teorie kompozycji u Taine'a i Spielhagena z jednej, a u Flauberta z drugiej strony przekonywająco przeciwstawia J. Detko (*Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*. Warszawa 1971, s. 203 n.).

krytyków przykłada szczególną wagę do rygorów kompozycji, opartych na dominacji teleologicznego rozwoju akcji. Zarazem niechętny nadmiernym ingerencjom narratora, symptomatycznym dla autorów dawniejszych, właśnie logice zdarzeniowości przypisuje Chmielowski podstawowe znaczenie w przekazywaniu zawartości ideowo-poznawczej dzieła, za drugi jej nośnik uznając dialog. Powieść w takim ujęciu staje się bliska dramатовi, a Taine'owska zasada zbieżności efektów, ukierunkowana na uwypuklenie konfliktu centralnego, wyklucza zarówno czystą opisowość epicką jak swobodną konstrukcję wielowątkową, charakterystyczną dla wielkich panoram społecznych w typie *Lalki* Prusa, której założeń kompozycyjnych Chmielowski nie mógł w konsekwencji ani zrozumieć, ani aprobować.

Znamienna dla tych czasów jest potrzeba jakiegoś podręcznika, który by, z jednej strony, pouczał początkujących literatów o regułach, z drugiej zaś — przygotowywał czytelników do prawidłowego odbioru poszczególnych gatunków literackich, a zwłaszcza powieści. Występujący w tym duchu Teodor Jeske-Choiński wytycza zarysy takiej normatywnej poetyki<sup>2</sup>. Zaaprobowałyby je zapewne większość ówczesnych krytyków, zaznajomionych z teoriami Taine'a, a tym bardziej ze Spielhagena *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1882), dziełem akceptowanym i prezentowanym obszernie w czasopismach. Gdyby wyrazić myśl Choińskiego w największym skrócie, mamy tu ideę powieści zarówno artystycznej jak realistycznej, przy czym — oczywiście — nie samo założenie, pod którym podpisałoby się wiele kierunków literackich, lecz sposób rozumienia obu tych pojęć wyznacza swoistą estetykę epoki.

Interesujące jest przede wszystkim, że kryterium logiki podporządkowując sobie zasadę prawdy i artyzmu rządzi wartościami poznawczymi i konstrukcyjnymi powieści. Prawda bowiem to nie tylko wierność wobec „rzeczywistych, istniejących stosunków”, ale też — a często przede wszystkim — „prawdopodobieństwo artystyczne”, czyli swego rodzaju umiejętność przekonywania, oparta na ścisłym, selektywnym toku przyczyn i skutków, charakterystycznym dla pozytywistycznego determinizmu metodologicznego:

Artysta zaś musi działać szybko, w zwartej, przejrzystej formie, i dlatego nie może uwzględnić niezliczonych przejść wiodących od przyczyny do wyniku. Wybiera on właśnie punkta wytyczne w działalności pewnego indywiduum i spleta z nich wynikliwą czynność, czyli osnowę<sup>3</sup>.

Z kolei za główną regułę konstrukcyjną uznaje Choiński „formę piramidalną”, tj. powiązaną przyczynowo akcję, z wyraźnym początkiem,

<sup>2</sup> Zob. T. Choiński, *Teoria powieści*, „Niwa” 1883, z. 207—208.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 228—229. Podkreślenia — tu i w innych cytatach — pochodzą od autora artykułu.

środkiem i końcem, co odnosi się nie tylko do całości fabuły, lecz także do budowy poszczególnych epizodów. Nasuwa się dygresja, że współczesne strukturalistyczne teorie opowiadania, a zwłaszcza model trójkowy Claude'a Bremonda, opisują jedynie taki — klasyczny, rzecz można — sposób kreowania świata fabularnego.

Inne założenie prozy realistycznej tego okresu, kanon iluzyjności, wiązało się również z zasadą logiki akcji, gdyż dotyczyło przede wszystkim „bezpośredniego”, dramatycznego kreowania świata przedstawionego, zasady proponowanej dobitnie, lecz kompromisowo w haśle przedmiotowego opowiadania. Trudno bowiem nie odnieść się sceptycznie do sformułowań głoszących pełną bezinteresowność autora, jeżeli będziemy taką postawę traktować głębiej, a więc także w odniesieniu do implikowanej struktury postaci i sytuacji powieściowych. Choiński stawiał sprawę jasno wtedy jedynie, gdy pisał, że idea wcielać się winna za pomocą postaci i charakterów, oraz równolegle zwalczał ingerencje narratora w imię „iluzyj prawdopodobieństwa” i doskonałości techniki pisarskiej. Tę samą zasadę rozpoznajemy wyraźnie w opinii Chmielowskiego na temat dygresji w *Szkicach węglem* Sienkiewicza:

Pod względem stylistycznym nic temu ustępowi zarzucić nie można: służy on do uwydatnienia niemej, choć głębokiej boleści w przeciwstawieniu z gadatliwą, choć powierzchowną i sztuczną; ale ponieważ jest tylko zwrotem retorycznym, przez samego autora zrobionym, a nie wpływającym bynajmniej z sytuacji, rozrywa więc niepotrzebnie wrażenie, nie potęgując go ani trochę<sup>4</sup>.

Dominacja pośrednich sposobów prezentowania idei, a zwłaszcza uporządkowanego toku zdarzeń, dostrojenie zasad techniki konstrukcyjnej do logiki układu przyczynowego, swoiste pojęcie przedmiotowości i waga przypisywana dialogowi prowadziły ku dramatyzacji cechującej powieść „dobrze skomponowaną”, która stanowi dojrzałą, ale też epigońską formę klasycznej, balzakowskiej postaci gatunku. W literaturze europejskiej odmiana ta w pewnej mierze stworzyła podłoże dla form rozwiniętych w w. XX<sup>5</sup>, lecz zarazem — przewyciężona przez pisarzy awangardowych — pozostała wzorcem popularnego pojęcia doskonałości artystycznej. Aż po dni ostatnie podstawowe normy rządzące takim właśnie modelem stanowią kryteria oceny nie tylko dla wielu czytelników, lecz także dla niektórych badaczy, silnie związanych z tradycją pozytywistyczną oraz dawnymi zasadami harmonii i proporcji.

W Polsce, gdzie pierwsza połowa XIX w. wykształciła luźną formę gawędy i dygresyjne powieści Kraszewskiego, Jeża oraz innych twórców

<sup>4</sup> P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*. T. 1. Warszawa 1961, s. 463.

<sup>5</sup> Zob. J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel*. New York 1960.

okresu międzypowstaniowego, założenia estetyki pozytywistycznej zdają się mieć szczególne uzasadnienie. Trudno się było spodziewać podobnej jak we Francji reakcji przeciwko klasycznym konwencjom powieści, gdyż gatunek ten osiągnął swoją dojrzałość dopiero pod piórem pozytywistycznych autorów. Nie bez znaczenia było też chyba forsowanie tradycji latyńskich w opozycji do wielkiej powieści rosyjskiej Tołstoja i Dostojewskiego, przeważnie szokującej ówczesną elitę kulturalną — na równi z „niemoralnością” i nową, naruszającą dotychczasowe gusty, konstrukcją powieści naturalistycznej. Walka o powieść „dobrze skomponowaną” była w rozumieniu współczesnych walką o powieść artystyczną, była próbą nobilitacji gatunku, pozostającego u nas daleko w tyle za liryką i dramatem. Nie ma więc pod tym względem ścisłej analogii z obroną modelu balzakovskiego przez Paula Bourgeta, gdyż we Francji podobne stanowisko miało już wyraźnie charakter zachowawczo-epigoński.

### Świadomość pisarska Orzeszkowej

Z trójki wybitnych powieściopisarzy pozytywistycznych Eliza Orzeszkowa zapewne najwierniej reprezentowała swoją epokę, realizując nie tylko jej ideały społeczno-filozoficzne, lecz także kanon estetyczny. W takim dokumencie jej świadomości literackiej, jakim jest studium *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle* (1879), odnajdujemy poglądy, pod którymi podpisałby się Chmielowski, równie jak patronujący obojgu Taine<sup>6</sup>. Dlatego proponowany przez Orzeszkową wzorzec jest bliski modelowi balzakovskiemu (Balzak obok Szekspira był ideałem autora *Filozofii sztuki*), mimo że podobnie jak większość krytyków pozytywistycznych (z wyłączeniem Chmielowskiego) nie należała do wielbicieli *Komedii ludzkiej*. To zresztą zrozumiałe, że Balzak, pomawiany u nas ciągle o niemoralność i brak ideowego zaangażowania, nadto patron nowego realizmu Zoli, nie mógł być bliski nastawionej zawsze dydaktycznie autorce, ale niepodobna zarazem stwierdzić, że wykład o kompozycji w studium o Jeżu był uogólnieniem praktyki pisarskiej Hugo, mimo że ten autor zyskał tam najwięcej pochwał. Nie jest to zresztą rozbieżność przypadkowa. Pozytywiści odwołując się do określonej tradycji literackiej polskiej i obcej brali pod uwagę głównie wartości ideowe i poznawcze, z przewagą tych pierwszych, a założenia estetyczne ujmowali przede wszystkim postulatywnie, nie uświadamiając sobie historycznych źródeł kanonizowanych konwencji. Właściwie wskazywali na mistrzów tylko w wypadku realistycznej plastyki opowiadania. Orzeszko-

<sup>6</sup> Wyczerpującą analizę tego studium daje M. Żmigrodzka (*Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa 1965, s. 289 n.).

wa mogła zatem z uczuciem pisać o walorach obywatelskich i poznawczych utworów Jeża czy Kraszewskiego, unosić się nad typowością i plastyką postaci, chociaż na pewno nie aprobowałaby poglądu głoszonego przez narratora *Ofiar*, iż celowo „rozwija rzeczy porządkiem chronologicznym, bardzo wygodnym pod tym względem, że nad konstrukcją powieści głowy łamać nie trzeba”<sup>7</sup>.

Pierwszoplanowość roli, jaką przyznawała Orzeszkowa lekceważonym przez starszego pisarza zasadom konstrukcyjnym, to teza wypływająca ze świadomej dążności do podniesienia rangi stale nie docenianego gatunku. Z pewną goryczą konstatuje autorka na wstępie swego studium:

Spomiędzy umysłowości ludzkiej najpowszechniej przez ogół znany, najgoręcej może miłowany, najsilniej wstrząsający największą liczbą serc i umysłów — powieściopisarz, wobec sądu krytyki, tak estetycznej jak naukowej, zajmuje w hierarchii umysłowych stanowisk stopień najniższy<sup>8</sup>.

Dlatego Orzeszkowa zdecydowanie odrzuca twórczość żywiołową, bagatelizującą racjonalną i przemyślaną pracę nad tekstem. Powieściopisarz — zgodnie ze swoistym dla niej rozumieniem pośredniego charakteru prozy fabularnej — winien łączyć wysiłki uczonego i artysty; zarazem interpretować przedstawianą rzeczywistość jak nadawać jej kształt dzieła sztuki. W proponowanych regułach twórczości Orzeszkowa wyraźnie zespała ze sobą oba plany, poznawczy i estetyczny, w płaszczyźnie racjonalnej logiki związków przyczynowych i problemowych korelacji:

Słowem, powieść nie tylko odtwarza, ale i tworzy także. Odtwarza ona zjawiska widzialne wszystkim, ale dążąc do wyrażenia piękna i prawdy, których ogół dostrzec nie może, tworzy pomiędzy zjawiskami ład i związek póty, aż podniesie je do estetycznej zarówno jak filozoficznej harmonii tonów i kształtów, podobieństw i kontrastów, przyczyn i następstw<sup>9</sup>.

Te generalne zasady rozwija Orzeszkowa objaśniając dwa kluczowe w swej teorii pojęcia: pomysłu i kompozycji. Oba dobitnie ilustrują wspomnianą wyżej dążność estetyki pozytywistycznej do naśladowania dramatu jako ideału dyscypliny kompozycyjnej i najlepszego przekąznika implikowanej zawartości ideowo-poznawczej. Nadto naszkicowany wzorzec ma harmonijnie łączyć przyczynowy tok rozumowania i estetyczne poczucie porządku z wiernością wobec zasady obserwacji realistycznej. Zatem na pomysł powieściowy ma się złożyć dramatyczny konflikt zaczer-

<sup>7</sup> Cyt. za: M. Ostrowska, *T. T. Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość*. Kraków 1936, s. 256.

<sup>8</sup> E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*. (1879). W zbiorze: *Polska krytyka literacka (1880—1918). Materiały*. T. 3. Warszawa 1959, s. 122.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 125.

pnięty z życia, chociaż — jak się równocześnie dowiadujemy — pisarza obowiązuje dostrzeganie i wybór sytuacji znaczących, uwypuklających ogólniejsze prawidłowości, a co więcej, odpowiednie przekształcenie materiału w racjonalną i harmonijną całość. Obserwację przeprowadzi więc człowiek wszechstronnie wykształcony, który już zna prawidłowości życiowe, wie, czego należy szukać i jak kojarzyć. Racjonalny stosunek do materiału życiowego powoduje, w myśl mniemań Orzeszkowej, że „treść może powstać jednocześnie z formą”, a twórca unika z jednej strony niebezpieczeństwa dydaktyzmu abstrakcyjnego, z drugiej — „cacek ładnie wymalowanych”, które wskutek braku filozoficznej analizy i syntezy jedynie „wstrząsają wyobraźnią” i „łaskotliwie działają na nerwy”.

Gdyby szukać miejsca dla Orzeszkowej w obrębie symptomatycznej antynomii tradycyjnej powieści realistycznej, wahającej się między ściśle mimetyczną obserwacją życia a kreowaniem jego zrjonalizowanego obrazu, podporządkowanego pewnym założeniom interpretacyjnym, niezrządkiem też postulatowi ideowemu, autorka *Nad Niemnem* znalazłaby się po stronie tej drugiej tendencji. Pierwsza bowiem — stosowana konsekwentnie — musiała prowadzić do protokolarnej narracji i przełamania toku selektywno-logicznego na rzecz złożonej pełni, gry sprzeczności i przypadków, a to wszystko było proponowanemu przez Orzeszkową modelowi najbardziej obce:

Bystrość spostrzegania nie przyda się na nic lub przyda się na niewiele, jeżeli nie towarzyszy jej zrozumienie spostrzeganych zjawisk i umiejętność czynienia pomiędzy nimi wyboru i kombinacji<sup>10</sup>.

Symptomatyczna jest również pod tym względem rola przyznawana kompozycji. Sposób, w jaki ma ona wcielać pomysł w kształt artystyczny, świadczy bowiem niedwuznacznie o nadrzędności logiki założeń filozoficzno-estetycznych wobec wierności odbicia:

kompozycja zależy już na porządkowaniu składowych części pomysłu, wykreślaniu tych, które zmącić by mogły harmonią dzieła, a układaniu w harmonią pozostałych<sup>11</sup>.

Kiedy autorka szczegółowiej precyzuje wymagania, dowiadujemy się, że wartość powieści zależy zarówno od „stopniowania wrażeń” i plastyki prezentacji, jak od typowości wybranego konfliktu (Taine’owska zasada „ważności cechy”) oraz logiki, z jaką idea „wysnuje się z dramatu”. W efekcie więc mamy typowy kompromis klasycznej formy powieści — pomysł oparty w punkcie wyjściowym na obserwacji życia, ale obserwacji kontrolowanej założoną hierarchią ważności cech; kompozycję od-

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 127.

tworzącą jakby przebieg konfliktów życiowych, ale podporządkowaną zarówno regułom wnioskowania, jak skonwencjonalizowanym prawom recepcji czytelniczej (wzrost napięcia dramatycznego). Nauka i wychowanie w formie artystycznej rozrywki — to właśnie, mówiąc najkrócej, cel Orzeszkowej. Będąc orędowniczką powieści „dobrze skomponowanej”, respektującej klasyczne reguły wyboru, harmonii i proporcji, mogła pozostać wierna twórczości „z tezą”, tyle że przełożonej na język właściwy prozie artystycznej.

### Pozorna nieingerencja

Zabierając się do pisania *Nad Niemnem* Orzeszkowa posiadała pełną świadomość własnych celów artystycznych i co więcej — zakładała, że tworzy dzieło wybitne<sup>12</sup>. Tak została też powieść oceniona przez współczesnych i potomnych. Nawet wymagający i nastawiony rewizjonistycznie wobec uznanych wielkości Stanisław Brzozowski nazwał *Nad Niemnem* „jedną z najpiękniejszych książek polskich”<sup>13</sup>. Zestawienia z *Panem Tadeuszem*, miano eposu nadniemeńskiej i arcydzieła — nadawały splendoru powieści, która i w pracach najnowszych jest uznawana za czołowe osiągnięcie Orzeszkowej. Gdy przypomnimy o kontrowersyjnej recepcji *Lalki* i wielu innych wybitnych utworów, nasuwa się pytanie, dlaczego właśnie *Nad Niemnem* uznano za arcydzieło. Warto się zatem bliżej przyjrzeć robocie artystycznej jego twórczyni.

Zacznijmy od narracji. Chmielowski zachwycał się przed laty:

Autorka, zgodnie z zasadą realistycznego traktowania rzeczy, nie zapuszcza się po staremu w analizę subiektywną, nie mówi od siebie, co w umysłach postaci przez nią stworzonych zachodziło, ale obrawszy odpowiednią chwilę, daje poznać ich głębię za pośrednictwem rozmowy i wzajemnego osób stosunku<sup>14</sup>.

Wówczas taki sposób pisania nazywano przedmiotowym i uznawano za jeden z podstawowych wyznaczników sztuki realistycznej. Jaki jest jednak charakter i granice owej chwalonej nieingerencji?

Opowiadanie zaczyna relacją quasi-obszwaratora, który ogląda jakby z pewnego punktu okolicę i zbliżające się postaci Marty i Justyny. Wprowadzenie takie nie było nowością. Stosowała je Orzeszkowa w poprzednich utworach, stanowiło ono popularną konwencję nawet wcześniej, już

<sup>12</sup> Zob. list do L. Méyeta z 19 XI 1886. W: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. T. 2. Warszawa 1955, s. 31.

<sup>13</sup> S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*. Warszawa 1971, s. 99.

<sup>14</sup> P. Chmielowski, *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*. W: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 405.



w literaturze międzypowstaniowej<sup>15</sup>. Nie chodziło bowiem o faktyczne ograniczenie wszechwiedzy narratora, lecz o iluzję bezpośredniego obcowania z bohaterami i otaczającym ich światem. Stąd indukcja stawała się pozorem, gdyż konkluzje nie tylko nieraz wykraczały poza implikacje przesłanek, ale w założeniach miały charakter prawd bezwzględnych, nie zrelatywizowanych na szczególne niby stanowisko obserwacyjne mówiącego. U Orzeszkowej zabiegi te znajdowały zresztą podbudowę teoretyczną w przekonaniu, że właściwe korzyści z aktu obserwacji odnosi tylko ten, kto ma już ugruntowaną wiedzę o świecie. Dlatego opis wsi w słoneczną letnią niedzielę zamyka uwaga nadająca głębszy sens zwyktemu, gwarliwemu powrotowi okolicznej ludności z kościoła:

W tym ruchu ludzkim odbywającym się na urodzajnej równinie czuć było najpiękniejszy dla wiejskiej ludności moment święta: wesoly i wolny w słoneczny i wolny dzień boży powrót z kościoła. [s. 9]<sup>16</sup>

Podobnie prezentacja wyglądu Marty i Justyny skrzętnie sygnalizuje wszystkie szczegóły mówiące o pozycji i usposobieniu obu kobiet, podsuwa, a nawet zawiera wnioski i kończy się — tak jak w pierwszym wypadku — myślą ogólniejszą:

Pogody, jaką nadaje ludzkim twarzom szczęście lub rezygnacja, w tej młodej i świeżej, ale niespokojnej i zamyślanej twarzy [Justyny] nie było, jakkolwiek rozjaśniało ją teraz to zupełnie fizyczne ożywienie, którym istotę ludzką, niezupełnie jeszcze przez życie zniweczoną, napelnia długa i swobodna kąpiel w kipiącym zdroju przyrody. [s. 11]

Kontrolę autorską dostrzegamy również we wstępnym dialogu obu kobiet, który ma wyraźnie charakter ekspozycyjny. Nie ma w nim bowiem nic okolicznościowego i przypadkowego — dominują informacje znaczące; określają one pozycję bohaterek i już teraz sygnalizują centralną problematykę w tym stopniu, w jakim łączy się ona z konfrontacją losów Marty i Justyny.

Połączenie kontrolowanej obserwacji z dyskretnymi uogólnieniami, które uzupełniają lub sumują spostrzeżenia, cechuje całą strategię narracyjną dwóch pierwszych rozdziałów, wprowadzających czołowe postaci powieści. Pozwala to oczywiście na pewną dynamizację statycznych z natury opisów, szczególnie obfitych — jak przeważnie w powieści bywało — na początku utworu, i sprzyja dramatyzacji. Niemniej — z wyjątkiem figur dalszoplanowych — nawet wyraźne wytyczanie kierunku wnioskowania nie wystarcza, gdyż rozdział 3 przynosi bezpośrednią, solidną, auktorialną charakterystykę Korczyńskich, a zwłaszcza Benedykta.

<sup>15</sup> Zob. A. Martuszevska, *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*. Gdańsk 1970, s. 113 n.

<sup>16</sup> Wszystkie cytaty z *Nad Niemnem* za wyd.: Warszawa 1965.

Zatem chwalona przez Chmielowskiego metoda pośredniej prezentacji cech stanowi jakby wstęp, po którym narrator zaczyna budować fundamenty progresywnego toku rozumowania. Zgodnie z tradycją zaczyna od typizacji bohatera (znamienny zwrot: „należał do ...”) mocno osadzając go w losach pokolenia powstaniowego, aby dalej poprzez sumaryczny zarys kolei życiowych naświetlić sytuację aktualną. Godne jest jednak uwagi, że i tutaj autorka dba o to, aby tok charakteryzatorsko-retrospektywny nie stanowił jedynie dyskursywnego wywodu, ale łączył uogólnienia z unaoczniającą prezentacją sceniczną.

Relacja narratora w zasadzie egzemplifikuje klasyczny dla wszechwiedzy tok rozumowania — od ogólnych prawidłowości do szczególnych przypadków:

Na gruncie pańszczyźnianym wytwarzającym gotowe dostatki, pod skalistym sklepieniem rozpęd wzroków i ruchy ramion tamującym, społeczeństwo było wodą stojącą, pełną zarazków oglupienia, zezmysłowienia się, lenistwa i apatii. Organizmy ludzkie — biedne te gąbki, które stosownie do drzewa, na którym rosną, wsiąkają w siebie rozkładające lub krzepiące soki — przeciw zarazkom broniły się, jak mogły. Mnóstwo uległo; pewna jednak liczba uzbrojona do walki w odziedziczone lub zdobyte siły oparła się zwycięsko. Do ostatnich należał ojciec Benedykta. [s. 49]

Z tą naukową tendencją sprzęga się czasem dążność do uwiarygodnienia obserwacji poprzez ograniczenie apriorycznych sformułowań na rzecz domysłów i sugestii, które — jak warto zaznaczyć — pozostawiają wszelako jedynie nieznaczny luz interpretacyjny:

Może też pragnął [ojciec Benedykta], aby synowie jego zażyli tych samych rozkoszy nauki, koleżeństwa, zaost్రzania wzroku przez szerokość dostrzeganych widnokręgów, których on sam w młodości swej zażywał. Może jeszcze cień nadchodzącej przyszłości dotykał czasem jego głowy [...]. [s. 50]

Czy ta metamorfoza przyszła mu [tj. Benedyktowi] z łatwością? Nigdy z tym nie zwierzał się przed nikim, a raczej przed jedną tylko osobą zwierzać się kiedyś chciał i próbował... [s. 56]

Szczególnym świadectwem pozorności ograniczenia wszechobecności narratora jest motywowanie retrospekcji biegiem myśli samych postaci. Ewolucję wzajemnego stosunku obojga Korczyńskich poznajemy niby za pośrednictwem rozmyślań Emilii — takie są przynajmniej sugestie opowiadacza:

Z gry jej delikatnych rysów poznać można było, że czyniła w tej chwili bolesne dla siebie uwagi i porównania. Myślała zapewne, że tego człowieka, który teraz obok niej siedział, nie takim wcale poznała i pokochała. Był on wtedy [... itd.]. [s. 59]

Niemniej tok myśli bohaterów, chociaż przekazywany miejscami w mowie pozornie zależnej, wyraźnie podporządkowuje autorka zabiegom

uogólniającym i strukturze wnioskowania. Widać to najlepiej na przykładzie nieco późniejszych *quasi*-wspomnień Justyny Orzelskiej. Otwierają je pytania retoryczne, które w obrębie kontekstu narracyjnego, jednoczącego zawężenie pola obserwacji do przeżyć bohaterki z równoczesną obecnością nadrzędnej instancji znaczeniowej, można w równym stopniu przypisać opowiadczeniowi jak postaci powieściowej. Ten przejściowy charakter wypowiedzi, oscylującej między podmiotem opowiadania a podmiotem przeżyć, pozwala zarazem na ukrywanie pośrednictwa narratora i zachowanie stałej kontroli nad mową przytaczaną:

Od kilku lat cierpiała wiele i coraz więcej... Dlaczego czuła się tak głęboko i bez ratunku nieszczęśliwą? Jakim sposobem życie jej taki kierunek przybrało? Dlaczego z gorącego snu pierwszej młodości obudziła się nie tylko samotna i smutna, ale zarazem obrażona i z nie wyschlą dotąd kroplą goryczy w sercu? W tłumnym nieładzie odłamy przeszłości zbiegały do jej pamięci [...]. [s. 107]

Oglądany z perspektywy bohaterki, ten cykl pytań miałby motywację w zdaniu wprowadzającym. Jednakże w świetle całościowej strategii narracyjnej — jest on jedynie retorycznym otwarciem wywodu, który nie tyle wyraża niepokoje Justyny, ile uświadamia czytelnika o pobudkach jej późniejszych decyzji, ściśle związanych z podstawową problematyką utworu. Wskazuje na to sam układ problemowy retrospekcji, który podbudowuje przyczynowo miłość do Bohatyrowicza, przypominając o smutnym dzieciństwie, trudnej młodości, nieszczęśliwym uczuciu do Zygmunta Korczyńskiego i wyniosłej postawie otoczenia wobec ubogiej krewnej. Stąd mowa pozornie zależna — wkomponowana pod koniec wspomnień — służy przede wszystkim podsumowaniu całości. Konkluzja Justyny:

Kimże więc była? jakim było jej miejsce i znaczenie pośród tych, z którymi upływało jej życie? O! naturalnie, powiedziano jej to kiedyś i sama to przyznawała — była ona nie wiedzieć kim! [s. 113]

— to już nie czysto osobista ocena, ale uogólnienie, usankcjonowane całym wcześniejszym wywodem, w którym zdecydowanie przeważa typizacja autorska nad subiektywnym nastrojem chwili. O obecności wszechwiedzącego narratora, pomimo pozorowania optyki bohaterki, świadczy nadrzędna klasyfikacja jej stanów duchowych („zrozumiała przede wszystkim ...”), czasem połączona z uogólnieniami typizującymi („Z tym na wpół wykwinutym paniczem, a na wpół rozegzaltowanym artystą łączyły się dla Justyny wspomnienia tych wszystkich wydarzeń i wzruszeń, które zazwyczaj stanowią wątek miłości świeżej, szczerzej, lata trwającej i obustronnie uczuwanej”; s. 110), a także szereg informacji, które Justynie musiały być trudno dostępne (np. przytoczone *in extenso* słowa Benedykta Korczyńskiego do Zygmunta).

Traktując rzecz ogólniej — całą narrację *Nad Niemnem* cechuje balans między pozorami obserwacji a nadrzędnym nadawaniem znaczeń. Stąd z jednej strony predylekcje do charakterystyki pośredniej, za pomocą opisu ruchów, gestów, zachowań, z drugiej zaś do relacji iteratywnej, pozwalającej na sumaryczne pod względem tematycznym i przyczynowym wiązanie zdarzeń oraz przeplatanie informacji przedmiotowych zabiegami interpretacyjnymi. Orzeszkowej nie interesują nastroje chwili, ale stany trwałe i u danej postaci lub w danej sytuacji typowe.

Pozycję opowiadacza jako nadrzędnej instancji znaczeniowej odsłania już weryfikacja informacji otrzymanych za pośrednictwem behawiorystycznego opisu:

Ręce jej [tj. Emilii Korczyńskiej] wspierając się o stół drżały i słychać było niemal przyspieszone bicie jej serca. Nie udawała: była istotnie bardzo zdenerwowaną i słabą. [s. 43]

Jeszcze dobitniej sygnalizują wspomnianą tendencję uogólnienia i komentarze. Obszerny opis konfliktu Benedykta Korczyńskiego z synem kończy np. sumująca refleksja, która wyjaśnia przyczyny zaistniałej sytuacji:

Łatwiej zapewne porozumieć by się mogli, gdyby obadwaj nie byli krewcy i wybuchliwi; gdyby nade wszystko nieustanne rozjątrzenie, w którym od lat dwudziestu kilku żył ojciec, nie przeszło drogą odziedziczenia i niejako zaszczerpienia w krew i nerwy syna. W krwi i nerwach obydwóch gorzkim warem płynęły z jednej strony przebyte, a z drugiej widziane i odczute niezmiernie cierpienia. [s. 424]

Narrator zabiera głos również wówczas, gdy przytoczone opinie figur powieściowych uważa za mylne, aby przez polemiczne odrzucenie uwypuklić różnicę między pozorem w świecie postaci a znaną mu „obiektywną” rzeczywistością:

Wiedział o tym [Zygmunt Korczyński], że po widnokręgach sztuki przelatują często meteory natchnień słabych i niedokrwistych, które raz błysnąwszy nie wracają już nigdy, że w ambitnych szczególnie głowach bywają miraże natchnień, a wyteżona ku jednemu celowi praca sprowadza czasem jeden jakiś wysiłony i odradzać się nie mogący owoc. Ale nigdy ani na mgnienie oka nie pomyślał, że te meteory, miraże, ułudy jego tyczyć się mogą. O niemotę swego geniuszu oskarżał świat zewnętrzny. Od zewnętrznego świata oczekiwał wszystkiego i na niego zwał wszystkie winy. Nie przychodził mu na myśl ani Tasso wielką pieśń swoją snujący w celi więziennej, ani Milton śpiewający o raju w wiekiustych ciemnościach ślepoty. Nie przychodziło mu na myśl, że w każdej fali powietrza, światła, woni, w każdym kamyku przydrożnym i każdej trawie polnej, w liniach każdego ludzkiego oblicza i westchnieniu każdej piersi ludzkiej tkwi cząstka duszy świata, niewidzialnymi nićmi połączona z duszą artysty i w ruch ją wprawić mogąca. Jeżeli tylko naprawdę jest to dusza artysty. [s. 375]

Nie stroni też, gdy uważa za konieczne, od bezpośredniej oceny. W ten sposób np. została zaprezentowana biblioteka Zygmunta:

Były to raczej książeczki niż książki: małe, ozdobne, lekkie. Panowały w nich poezja i powieść, jedna i druga w specjalnym i prawie wyłącznym gatunku: trochę tylko poetów polskich, zresztą zmysłowy Musset, tu i ówdzie Wiktor Hugo, wiele rozpaczliwego Byrona, sercowy Shelley, uperfumowany Feuillet, pesymista Leopardi, najniespodziewaniej spotykające się z tym poetą-myślicielem bajki starego Dumasa, awantury bezmyślnej Braddon; jeszcze coś z dzisiejszych ulubieńców francuskiej arystokracji: Claretiego, Craven *etc., etc.* [s. 373—374]

Wreszcie — jak już sygnalizowano — pojawiają się ogólne aforyzmy o życiu, spełniające funkcje motywacyjne wobec przeżyć jednostkowych:

Nieszczęście rzadko bywa mistrzem dobrym, a pogńębienie, jak olbrzymia tłocznia, szczyty nawet kruszy i wtlacza w padoly. W życiu jednostek i narodów bywają momenty taką miarą nieszczęść napełnione, że nic już w nich więcej zmieścić się nie może. Takiego momentu dzieckiem była Justyna [...] [s. 291]

Podane wyżej przykłady niedwuznacznie wskazują, że chwalona przez współczesnych nieingerencja narratora była tylko pozorem. Jedynie na tle przegadanej literatury okresu międzypowstaniowego i wczesnego pozytywizmu takie zabiegi pisarskie mogły uchodzić za nie kolidujące z „obiektywizmem”.

Tę samą dążność do kontroli i podporządkowania materiału powieściowego nadrzędnym celom odnajdujemy w przytoczeniach. Dialogi — jak już zauważył Chmielowski — stanowią podstawę uogólnień implikowanych, pośrednich, i pod względem ilościowym odgrywają w obrębie całościowej strategii narracyjnej wydatną rolę. Obecność świadomości autorskiej ujawnia tu sposób wprowadzania cudzej wypowiedzi i sama struktura przytoczeń. Weźmy choćby pod uwagę typową dla zastosowanej metody rozmowę Korczyńskiego z Darzeckim na temat nie wypłaconego dotychczas temu ostatniemu posagu żony (t. 2, rozdz. 2). Zanim postaci zabiorą głos, czytelnik został jakby z góry nastawiony na określony kierunek odbioru. Znane mu już były postawy życiowe obu bohaterów i motywy ich postępowania. Co więcej, dialog poprzedziło wprowadzenie narracyjne z odpowiednim rozkładem akcentów. Gradację wartości sugeruje już kontrastowanie postaci rozmówców. Usłużność Korczyńskiego ściśle się wiąże z jego troskami urodzonego gospodarza, występującego w „płóciennym surducie, w którym przed chwilą zamierzał udać się w pole” (s. 208). Z kolei odrębność Darzeckiego została zasygnalizowana w pierwszym zdaniu, a jak się okaże — nie jest to jedynie odrębność postaw, ale w równym stopniu odrębność ubioru, gestów, sposobu wypowiedzania się:

Doskonale przeciwieństwo z panem domu przedstawiał gość. Wysoki, cienki, tak sztywny, że można by go wziąć za chodzący posąg,

wytwornie ubrany, chodził on po salonie krokiem mierzonym, trochę drobniejszym, niżby z natury wypadło, z lekkim poskrzypywaniem błyszczącego obuwia. Ręce trzymał w kieszeniach, a blada, wąska, delikatna i krótkim, siwiejącym zarostem otoczona twarz jego okryta była wyrazem głęboko uczuwalnej i wielostronnej wyższości majątkowej, rodowej, cywilizacyjnej. Mową płynną i monotonną wyrażał on Korczyńskiemu głębokie swe ubolewanie nad tym, że niepokoić go musi upomnieniem się o dług swój, czyli o nie wypłacony mu dotąd posag żony. [s. 208—209]

Wreszcie w wymianie replik racje obu stron są wyraźnie niewspółmierne. Korczyńskim rządzi chęć utrzymania polskiego majątku na terenach zagrożonych rusyfikacją i pamięć o powstańczej mogile (sprawa ewentualnej sprzedaży lasu) — eksplikowana poza cywilizacyjną Darzeckiego usiłuje maskować snobizm i upodobanie do luksusów. Nie trzeba dowodów, że — zwłaszcza w kontekście powieści będącej apologią pracy — implikowane wartościowanie jest niedwuznaczne. Stąd zamykająca tę scenę opinia wygłoszona przez „pozytywnego” bohatera, Witolda, że Darzecki to „pyszałek, sybaryta, egoista [...], nie widzący dalej niż do końca swego nosa” (s. 219), doskonale zastępuje bezpośrednie uogólnienia narracyjne i tym bardziej jest wiarygodna, że Benedykt przeciwstawiając się synowi nie znajduje żadnych argumentów.

Generalnie rzecz biorąc, wymiana replik w dialogach zawsze opiera się na kontrastowaniu sądów słusznych z fałszywymi, przy czym powieść z reguły nie pozostawia wątpliwości, po której stronie leży prawda. Wprawdzie tylko nielicznym postaciom przysługuje stały przywilej rezererstwa (np. Witoldowi), ale w poszczególnych dyskusjach jedna ze stron jest nosicielką racji bliskich autorskim lub identycznym. Obok przygotowawczej funkcji narracji ważną rolę odgrywa tu zarówno konstrukcja poszczególnych wypowiedzi jak wzajemna relacja obu kontekstów.

W pierwszym przypadku poglądy usankcjonowane cechuje rzeczowy, wnioskujący bieg wywodu, którego logika przeważa nad elementami ekspresywnymi i autoprezentacyjnymi. Witold wyjaśniający rozgniewanemu ojcu, że parobek popsuł zniwiarkę nie ze złej woli, ale z powodu nieznamomości jej mechanizmu (t. 3, rozdz. 2), Marta Korczyńska opowiadająca Justynie o przyczynach swej tragedii życiowej (t. 2, rozdz. 5) — oto przykłady tej tendencji. Z kolei poglądy odrzucone operują argumentami skompromitowanymi w konfrontacji z normami filozoficzno-moralnymi dzieła i zakładaną u odbiorcy skalą wartości. Pogarda Zygmunta Korczyńskiego dla ziemi rodzinnej i przekonanie, że dla artysty tylko pobyt za granicą może stworzyć odpowiednią glebę pod pracę twórczą, stoją w kolizji z utrwalonymi przez tradycję zasadami patriotyzmu, nawiązując tu jakby do snobistycznych opinii hrabiego i Telimeny o wyższości krajobrazu włoskiego nad ojczystym. W dodatku takie mniemania brzmią szczególnie fałszywie w powieści poetyzującej piękno okolicy nadniemeń-

skiej, wdzięk i dostojność ludzi tam zamieszkałych i sakralną podniosłość pracy na roli.

Po drugie, zgodnie z zasadami powieści tradycyjnej, generalna zasada semantyki dialogu, oparta na krzyżowaniu się kilku kontekstów, została potraktowana czysto formalnie. Podczas gdy wartość poznawcza przysługuje w zasadzie jednemu ze stanowisk — inne wypowiedzi służą wyłącznie prezentacji mówiących („słowo przedstawione”<sup>17</sup>), a ich rola konstrukcyjna w dyskusjach sprowadza się przeważnie do wywoływania kontrargumentów i podtrzymywania wyводу właściwego, monologicznego w swej istocie. W sporze Benedykta z małżonką o wartości obywatelskie ludzi typu Różyca tylko dziedzic Korczyzna rozporządza rzeczowymi racjami. Emilia potrafi zaledwie jęknąć:

— Benedykcie! ja nie mogę... o mój Boże... ja nie mogę wyrazów takich słuchać... ja... takich zdań... o takim człowieku... nie mogę... ja... [s. 399]

Ale ten sam Benedykt kłócąc się z synem zajmie pozycję przeciwną; tutaj Witold operuje przekonywającą argumentacją, a jego ojciec zazwyczaj nadużywa autorytetu wieku i pozycji:

— Patrzcie, jaki mi sędzia! — z ironią wymówił. — Jeszcze ci nie pora...

I znowu:

— Witold! — zawołał Benedykt — nie pluć mi tak na krewnych!

Wreszcie — zamykająco i apodyktycznie:

— Milcz! milcz! milcz, błaznie! — coraz namiętniej powtarzał Korczyński i z oczu ciskał błyskawice [...].

— Jesteś złym i zarozumiałym chłopcem, który nic nie szanuje i nikogo nie kocha. [s. 220—222]

Dzięki wyraźnemu „ustawianiu” przytoczeń, określaniu ich miejsca w obrębie ogólnej semantyki powieści, istnieje oczywiście podatny grunt pod rezonerstwo i pośrednictwo postaci w komentowaniu zdarzeń. Wprawdzie realistyczna metoda indywidualizacji zapobiegała nadmiernym uproszczeniom, trudno jednak nie dostrzec, że Witold Korczyński nazbyt często staje się autorskim *porte-parole* i szablonowym „bohaterem pozytywnym”, który nawet żegnając się z ukochaną dziewczyną unika treści czyisto osobistych na rzecz ogólnych postulatów obywatelskich, zgodnych z założeniami całej powieści:

— Tak, moja droga Maryniu, wyjadę stąd pełen szczęścia, że cię znalazłem taką, o jakiej marzyłem: prostą, skromną, pracującą, zdolną zrozumieć i kochać te zadania, które kobieta oświecona i szlachetna dziś pełnić powinna...

<sup>17</sup> Termin M. Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Mordzelewska. Warszawa 1970, rozdz. 5, cz. 1).

— Kiedyż ja, Widziu, tak mało oświeconą jestem, tak mało jeszcze wiem i umiem...

— Prawda, że wiele jeszcze uczyć się musisz, ale nie tylko z książek... od życia i od ludzi także, i najwięcej... Ludzi kochaj, ludzi badaj, z ludźmi żyj...

— A jak pojedziesz, czy napiszesz kiedy do mnie? Czy kiedy prześlesz mi jaką książkę?

— Będę pisał, będę ci książki przysyłał i ani przez jeden dzień nie zapomnę o tobie, moja ty najmilsza i najlepsza. A gdy już na zawsze wrócę i w Korczynie zamieszkam, wtedy już nigdy rozstawać się nie będziemy, ale zawsze razem dla naszych drogich idei walczyć i pracować. [s. 483—484]

Jak już sygnalizowano, właściwe słowo na właściwym miejscu zastępuje często uogólnienia autorskie. Gdy starszy Korczyński mówi o zapale ideowym syna: „Falo, która nas niosła... powracająca falo” (s. 519) — to tylko głośno wyraża wniosek podsuwany samą logiką zdarzeń. Podobną funkcję spełniają słowa Witolda do Justyny po odrzuconych oświadczeniach Różyca:

— [...] Zdecydowałaś się więc tego zacnego chłopca uszczęśliwić, pracownicą drogiej ziemi naszej zostać, światło swoje pomiędzy biednych braci wnieść! [s. 550]

Wreszcie istotną rolę w sposobie opowiadania odgrywa wyraźny rozkład akcentów emotywnych, od sakralizacji pracy na roli<sup>18</sup>, poetyzacji przyrody i ludzi okolic nadniemeńskich po odpowiedni dobór określeń pejoratywnych, gdy w grę wchodzi dezaprobata.

### Logika konstrukcyjna

Zaczęliśmy od charakterystyki sposobu opowiadania, pragnąc już na tej płaszczyźnie wykazać pozorną chwaloną przez współczesnych nieingerencję. Świadectwem pełnej kontroli autorskiej nad wymową ideowo-poznawczą powieści jest jednak przede wszystkim konstrukcja świata przedstawionego. Tekst *Nad Niemnem* stanowi pod tym względem idealną realizację analizowanych tu na wstępie rozważań teoretycznych pisarki o logice związków przyczynowych i harmonijnej korelacji składników świata przedstawionego. Orzeszkowa sprawnie i konsekwentnie stosuje postulowaną zasadę dramatyzacji wątku głównego — miłości Justyny i Jana. Analiza zabiegów konstrukcyjnych ujawnia zarówno troskę o to, aby rozwój intrygi pobudzał zainteresowanie odbiorcy, jak dążność do zespolenia układu ról i ewolucji konfliktu („pomysłu”) z zamiarami ideowymi. Już pierwszy rozdział sygnalizuje tak rozumianą integrację, podporządkowując temu celowi system antycypacji i analogii. Wprowa-

<sup>18</sup> Zob. J. Cieślukowski, „*Nad Niemnem*” Elizy Orzeszkowej. *Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.



dzenie na scenę Marty i Justyny oraz wstępna rozmowa obu kobiet zapowiada w wydatnym stopniu paralelizm ich losów; obie są ubogie i pozostawione na łasce krewnych, obie żyją pod groźbą staropanieństwa, które w wypadku Marty jest już faktem, w wypadku Justyny — zupełnie realną możliwością. Z punktu widzenia ideologii powieści te podobieństwa i kontrasty dwu historii miłosnych zbiegają się z analogią między młodzieńczymi zapałami Benedykta i Witolda w kontrapunkt ideowy określany mianem „powracającej fali”, przy czym rytm powtórzeń sytuacyjnych cechują znaczące różnice między zestawionymi wariantami. Z drugiej strony — opowieść o tragedii panny ze dworu, która bała się poślubić „chłopa”, od początku rzuca cień niepokoju na dzieje Justyny, istotny zwłaszcza wówczas, gdy wątek miłosny zaczyna się krystalizować. Zatem zwykła przy takim ustawieniu konfliktu opozycja dwóch możliwych rozwiązań nabiera ostrzejszych konturów utrudniając przewidywalność zakończenia.

Warto także przypomnieć, że bohater wątku romansowego zostaje wprowadzony na samym wstępie powieści i że pierwsze spotkanie z Justyną sygnalizuje subtelnie, ale niedwuznacznie, przyszłą miłość obojga. Pojawia się niemal równocześnie — chociaż zrazu na dalszym tle — postać rywala, Różyca, a we wzmiankach rozmowy sylwetka innego rywala, Zygmunta Korczyńskiego. Skłonność pisarki do antytez powoduje zapewne, że Bohatyrowicz ukazuje się w otoczeniu dziarskich i sympatycznych dziewcząt, podczas gdy wykwinzny ekwipaż Różyca obciąża towarzystwo złośliwego Kirły. Stąd i sympatie czytelnika nabierają od początku pożądanego kierunku. Nie trzeba uzasadniać, że wprowadzony schemat fabularny (walka rywali o rękę panny) posiada bardzo starą tradycję, tyle że ulega przekształceniom zgodnym z potrzebami realistycznej powieści.

Dalsze rozdziały łączą rozwój wątku romansowego z prezentacją rodziny Korczyńskich i ich sąsiadów (przyjęcie imieninowe we dworze). Logika związków przyczynowych koreluje stale z rytmem podobieństw i kontrastów. Chorobliwe zapały erotyczne morfinisty i dekadenta oraz podobnego mu, pod niektórymi względami, artystycznego pięknoducha uzyskują ostre przeciwieństwo w romantycznej i szczerzej, aż do naiwnego uwielbienia, miłości człowieka z ludu, przy czym kontrast ogarnia równocześnie oba środowiska: snobistycznych nierobów z imieninowego przyjęcia i zaściankową szlachtę, nie pozbawioną wad (postać pieniacza Fabiana), lecz oddaną pracy, a wskutek tego zdrową fizycznie i moralnie. Odmiennosc obu kręgów stanowi uzasadnienie wyboru dokonanego przez Justynę, przekładającą towarzystwo Bohatyrowiczów nad ludzi z własnego otoczenia, i tym samym przygotowuje grunt pod przyszłe rozwiązanie fabuły. Z kolei wizyta na grobie Jana i Cecylii oraz opowieść o ich dziejach, poprzez wyraźną analogię z przyszłymi losami Justyny i Jana,

podbudowuje ideową pointę. W ten sposób tom 1 kończy się w momencie wyraźnego zarysowania intrygi (wprowadzona została nawet rywalka Justyny, Jadwiga Domuntówna) i równie przejrzystego zespolenia pomysłu fabularnego z zawartością ideową, postulowanymi tezami.

Tom 2 nie różni się pod względem konstrukcyjnym od tomu 1. Sceny w Olszynie to okazja do prezentacji innego niż Korczyn dworku oraz żeńskiego odpowiednika pracowitego Benedykta, Marii Kiriłowej, ale też i kolejny krok w ząbieniu intrygi, gdyż pod wpływem życzliwych uwag odwiedzonej kuzynki zaczyna w Różyca kielkować zamiar poślubienia Justyny. Podobnie następane rozdziały łączą charakterystykę wprowadzonych środowisk z sukcesywnym rozwojem wątku głównego i logiki argumentów uzasadniających podstawowe idee powieści. Rozmowy Darzeczkiego z Korczyńskim, dyskusje ojca z synem, sceny z życia Emilii, Marty i ludzi z zaścianka Bohatyrowiczów tworzą kontrastowe obrazy: pracowitości i jałowego życia, pseudopoetyckiego pozerstwa i przyziemnych trosk gospodarskich, starego i nowoczesnego sposobu myślenia. Równoległe — i na tym właśnie tle — dojrzewają decyzje Justyny. Jej refleksje nad otrzymanym listem Zygmunta i dołączonym do niego tomikiem Musseta (rozd. 2) nie tylko praktycznie zamykają historię starego romansu, ale też antycypują przyszłe odrzucenie propozycji romansowych nadawcy listu i w dalszym planie oświadczeń Różyca. Postawa ta została wyrażona z właściwą dla Orzeszkowej skłonnością do deklaracji i upodobaniem do zestawiania przeciwieństw:

Oczy jej oschły, podniosła głowę, myślała. Nie, nie! kochać nie jest to wątpić o sobie i o drugich ani czuć się gardzoną, zdradzaną... Nie jest to przede wszystkim plamić się i krzywdzić! Kochać to ufać i w dwa serca na raz spoglądać jak w czyste zwierciadła, razem iść drogą długą i czystą, a u jej końca móc dwa swe imiona wypisać złotem przywiązania niezłomnego i zwyciężonych wspólnie postrachów życia...

— Jan i Cecylia! [s. 236—237]

W ten sposób wątek miłosny pomimo zachowania starego schematu fabularnego cechuje odmienna i swoista dla pisarki pozytywistycznej strategia motywacyjna. Decyzje osobiste Justyny są niemal wyłącznie decyzjami ideowymi, które otrzymują racjonalne i ponadosobiste sankcje w przedstawionym obrazie środowiska społecznego. Sprawy czysto intymne, uczuciowe, tkwią u niej na dalszym planie i zdają się jedynie towarzyszyć przemyśleniom opartym na własnych losach i obserwacjach. Justyna wybiera Bohatyrowicza, gdyż nie chce być „nie wiadomo kim”, pragnie określić swoje miejsce w życiu przez udział w pracy; woli — mówiąc stylem pisarki — skromnych wyrobników ziemi od żurnalowych pięknoduchów. Tym samym — jak sugeruje powieść — włącza się ta postać w ciąg najlepszych tradycji przeszłości i towarzyszy przodującym

tendencjom współczesnym. Dalsze etapy zbliżania się jej do Jana to nie tyle sceny romansowe, co sytuacje nacechowane wymową społeczną: udział w żniwach, będący przełamaniem lęku przed pracą, który tak fatalnie zdecydował o losach Marty, udział — warto zaznaczyć — w pełni aprobowany przez „pozytywnego bohatera”, Witolda, oraz wyprawa na mogiłę powstańców r. 1863, symbolizującą związek idei patriotycznych z solidarnością dworu i wsi. Dzięki temu oba tomy zamykają się podobnymi sytuacjami — odwiedzinami symbolicznych mogił, co w zespoleniu z rozwojem wątku romansowego motywuje podstawową myśl powieści, zawartą w końcowej części tomu 3. Właśnie tam scena wspólnej wizyty Korczyńskiego z synem u stóp zbiorowego grobu powstańców połączy się ze śmiałą decyzją matrymonialną Justyny w kontrapunkt „powracającej fali”.

Tom 3 — podobnie jak poprzednie — rozpoczyna prezentacja nowego ośrodka, tym razem Osowiec, należących do Andrzejowej Korczyńskiej. Funkcje charakteryzatorsko-retrospektywne spełniają również spore fragmenty rozdziału 3: przy okazji wesela Bohatyrowiczówny zostaje jakby dopełniony obraz zaściankowej szlachty. Predylekcja epicka do opisów i tu jednak nie rozsadza dramatyczności wątku głównego oraz logiki argumentacyjnej podstawowych tez ideowych. Sceny w Osowcach zarówno przygotowują ostateczne rozwiązanie fabularne wątku Justyny i Zygmunta (klęska jednego z „rywali” pozytywnego bohatera), jak pozwalają zestawie kosmopolityzm pozera artystycznego z ukochaniem ziemi rodzinnej przez wiernych jej mieszkańców okolicy nadniemeńskiej. Z kolei retrospektywny przegląd stosunków między starym a młodym Korczyńskim, związany ściśle z pointą ideową, został wpleciony w obręb progresji fabularnej, zaś wesele Elżuni to nie tylko okazja do opisów ludzi i obyczajów, lecz zarazem dalszy krok we wzajemnym zbliżeniu Jana i Justyny, kulminacyjny punkt wątku rywalki, Domuntówny (znów klęska kontrpartnera wątku romansowego), oraz okazja do wprowadzenia postulatów solidaryzmu dworu i wsi.

Strategię rozwoju wątku głównego cechuje nadal przewaga duchowego dojrzewiania Justyny do małżeństwa z człowiekiem pracy nad ewolucją uczuć bardziej intymnych. Praca na polu, rozmowy z Witoldem i mieszkańcami zaścianka — oto właściwe przesłanki wyboru partnera. Miłość kobiety do mężczyzny zdaje się tu tylko upiększać racjonalno-ideowe w gruncie rzeczy decyzje, przy czym poznajemy ją raczej werbalnie, opierając się na słowach bohaterki, niż przez obserwacje rozwoju i charakteru uczucia. To, co nadaje bieg zdarzeniowości, zawiera się w takich np. rozmyślaniach panny Orzelskiej:

Teraz idee z szerokiego świata, z dobrych serc i umysłowych trudów ludzkich, z powszechnego oddechu ludzkości ku niej przylatujące, o pierś jej były

rozpalonymi skrzydły, a świetlistymi pasami przerzynały umysł. Wydało się jej, że to, co w drodze pomiędzy zagrodą Fabiana a korczyńskim dworem mówił jej Witold, niewidzialną nicią łączy się z godziną, którą spędziła na Mogile. Oderwane dotąd jej spostrzeżenia i wrażenia wiązać się zaczynały w całości kształt myśli i uczuć, nad którymi zastanawiała się długo [...]. [s. 415—416]

W rezultacie decyzje Justyny przekonują o tyle, o ile mieszczą się w płaszczyźnie logiki racjonalnego wyboru, ponieważ strona uczuciowa wątku bądź co bądź romansowego ograniczona jest właściwie do paru gestów. Chyba właśnie dlatego rozwija się on tak konsekwentnie. Ten sam trzeźwy racjonalizm, uwarunkowany przewagą założeń ideowych nad prawdopodobieństwem psychologicznym, zdecydował o bezwzględnej odprawie danej Zygmuntovi Korczyńskiemu.

Końcowe rozdziały powieści skrętnie rozwiązują dotychczasowe konflikty fabularne, zamykają charakterystyki, uwypuklają analogie i zmierzają do ideowej syntezy. Odrzucenie konkurów Różyca (klęska trzeciego kontrpartniera bohaterów wątku miłosnego) i przyjęcie oświadczyn Jana umieszcza autorka przy samym końcu powieści. Scenom tym z jednej strony towarzyszy rytmiczne eksponowanie jałowości i bezużyteczności życia ludzi pokroju Emilii i Zygmunta, z drugiej — symptomatyczna ewolucja „straconego pokolenia”: Benedykta, Marty i Anzelma, którzy przekazują swe nie spełnione idee w ręce młodszych i w ten sposób sami odradzają się duchowo. Rozmowy niedoszłych małżonków podczas wesela Elżuni, odwiedzenie przez dziedzica Korczyzna mogiły i później zaścianka uwypuklają związek między „starymi i młodymi laty”, ową „powracającą falę”, którą dostrzegł ostatecznie Benedykt. Dzięki temu wątki uboczne zespala się z dramatyczną progresją wątku głównego, tworząc zwartą całość fabularną, opartą na połączeniu toku przyczynowo-skutkowego z korelacją problemowo-tematyczną równoległych postaci i zdarzeń.

Reasumując: kompozycja *Nad Niemnem* ujawnia szereg skłonności znamienych dla epoki. Obok podkreślonej wyżej logiczności powiązań w układzie czasowym i korelacji zdarzeń w płaszczyźnie równoległego współistnienia — na uwagę zasługuje symetryczna budowa poszczególnych tomów i wyraźne ciążenie ku przewadze unaoczniających scen. Orzeszkowa, która i tak zamknęła zdarzenia powieści, mającej ambicje panoramy społecznej, w ramy dwóch miesięcy z górą (od ostatnich dni czerwca po schyłek lata) — z całego wycinka czasowego wybrała do szczegółowej prezentacji co najwyżej 10 dni (2—4 w każdym tomie). Dzięki temu nad istotną ze względów interpretacyjnych sumaryczną relacją narratora zdecydowanie przeważa udramatyzowana teraźniejszość, w razie potrzeby dopełniana za pomocą charakterystyk i retrospekcji. Te ostatnie, powiązane ze statycznymi opisami, przeważają na początku poszczególnych tomów, z których każdy — jak tu już zaznaczono — zaczyna się symetrycz-

nie w innym ośrodku (Korczyn, Olszynka, Osowce). Z tą samą regularnością powtarzają się w każdym tomie podobne i często skontrastowane sceny z życia głównych bohaterów: Orzelski ze skrzypcami lub przy stole, duszny salon Emilii, przeciwstawiany zazwyczaj pracowitej atmosferze dworu lub zaścianka, dowcipy Kirły, konflikty ojca z synem, powiedzonka Marty, Teresy; itp. W sposób symptomatyczny przy końcu każdego tomu następują odwiedziny grobu Jana i Cecylii (t. 1) lub mogiły powstańczej (t. 2 i 3). Dzięki temu Orzeszkowa łączy zasadę stopniowania napięcia z podporządkowaną ideologii techniką paralel i kontrastów.

Symptomatyczny jest również w tej zasadniczo panoramicznej powieści brak epizodów nie związanych z akcją i głównymi wątkami. Zdarzenia rozgrywające się poza Korczynem (Olszynka, Osowce) wiążą się bezpośrednio z konfliktem miłosnym, gdyż w obu wypadkach motywują postępowanie osób, których konkury Justyna odrzuci. Z kolei sceny zbiorowe, chociaż służą prymarnie prezentacji środowisk, stanowią także ogniwa w rozwoju wątku miłosnego. Imieninowe przyjęcie w Korczynie powoduje pierwszą „ucieczkę” panny ze dworu i pierwszą rozmowę z Janem, sceny przy stole, dzięki obecności Kirły, przypominają o zalotach Różyca, zaś obszernie prezentowane wesele Bohatyrowiczówny odgrywa również — jak już zaznaczono — ważną rolę w dziejach zbliżenia czolowej pary powieściowej. Stąd dość częste określenie „epos Orzeszkowej” należy raczej traktować metaforycznie. Pomimo opisowości epickiej, zmierzającej do zespolenia ludzi z nadniemeńską przyrodą, zasady konstrukcyjne powieści zostały podporządkowane przede wszystkim dramatycznej progresji konfliktu i taine’owskiej jedności akcji, chociaż — jak to wynika z przytoczonych wyżej wywodów — korelacje wątku głównego z ubocznymi mają przede wszystkim charakter problemowo-tematyczny (motyw „powracającej fali”). W ten sposób Orzeszkowa łączy ideał estetyczny powieści „dobrze skomponowanej” z pozytywistycznymi ambicjami światopoglądowymi, wcielając ideę w dramat, tak jak sama postulowała.

Zwarty, zamknięty charakter cechuje również świat postaci. Już dawniej dostrzeżono, że podstawową zasadą ich konstruowania jest powtarzalność ruchów, gestów, słów, sprawiająca, iż — zgodnie zresztą z regułami powieści klasycznej — figury świata przedstawionego utrwalają się plastycznie w pamięci<sup>19</sup>. Swoiste dla *Nad Niemnem* jest wszelako ściśle zespolenie bohaterów w pewną całość, której poszczególne elementy nawzajem się oświetlają. Tendencja ta, nieobca powieści tradycyjnej, jest tu szczególnie obecna dzięki wspominatej technice paralel i kontrastów. Korelują jednak nie tylko poszczególne ciągi zdarzeniowe (wątki), ale

<sup>19</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Epos Orzeszkowej*. W: *W kręgu wielkich realistów*. Kraków 1962, s. 189.

pewne zespoły cech, stanowiących o charakterze poszczególnych bohaterów. Związki między określonymi cechami górują nad związkami między postaciami. Stąd społeczna bezużyteczność Emilii Korczyńskiej czy Kirły uwypukla się tym silniej w zestawieniu z pracowitością ich współmałżonków, gdy z kolei hipochondria dziedziczki Korczyzna znajduje swoje kontrastowe *pendant* w lekceważeniu prawdziwej choroby przez Martę. Kosmopolityzm Zygmunta Korczyńskiego i Emilii, obojętnych na uroki okolicy nadniemeńskiej, ma swoje przeciwieństwo w postawie Benedykta, Witolda i Andrzejowej Korczyńskiej, wiernych ziemi rodzinnej i symbolowi mogiły, a zwłaszcza młodego Bohatyrowicza, który swe stanowisko tak określa:

Dla nas ani Paryżów, ani honorów, ani pięknych muzyczek, ani wesołych asamblów nie ma. Gniazdo nasze — wszystko nasze... i dla tej przyczyny trzymamy się jego zębami i pazurami... [s. 133]

Różyc jako kochanek kontrastuje z Janem Bohatyrowiczem, ale jako gospodarz — także z Benedyktem Korczyńskim i swą kuzynką, Kirłową; wreszcie jego przedwczesna o wiele starość, podobnie jak żurnalowy styl Zygmunta, znajdują zaprzeczenie w postaci zapalonego idealisty, Witolda. Nawet smutne wdowieństwo właścicielki Osowiec zostało zestawione z radosną, żywiołową postawą życiową innej wdowy po powstańcu, Starzewskiej, matki Jana Bohatyrowicza. Gdy chodzi o podniesienie prostej urody Justyny, odgrywającej w powieści rolę tradycyjnej heroiny romansu, autorka nie waha się poświęcić Jadwigi Domuntówny, która — mimo że posiada wiele zalet swego środowiska — jako rywalka jest przede wszystkim reprezentantką złego gustu, prostackich manier i niewybrednych złośliwości. Przykłady można mnożyć, ale poprzestańmy tu na uogólnieniu: postaci Orzeszkowej żyją przede wszystkim przez zestawienie ze swym otoczeniem. Wówczas ich cechy nabierają odpowiedniej wyrazistości, a dzięki oceniającemu charakterowi zestawień — uzyskują odpowiednie miejsce w proponowanej przez pisarkę skali wartości.

Zasadę tę najłatwiej odczytujemy śledząc konstrukcję poszczególnych scen. Weźmy np. pod uwagę spotkanie Korczyńskiego z Różycem:

Na powitanie gospodarza domu, pana Benedykta Korczyńskiego, dwaj goście szybko powstałi. Ręka, którą im on na powitanie podawał, wielką była, od opalenia zgrubiałą. Zimno dotknął dłoni Kirły, a szerszym nieco, choć obojętnym także uściskiem objął białą i gładką jak atlas, wypielęgowaną i wychudłą rękę Różycy. Teraz, gdy ten ostatni witając pana domu w świetle okna stanął, dokładnie obejrzeć było można powierzchowność jego arystokratyczną i jeszcze piękną, choć wyniszczoną i cierpiącą. Wysoki był i bardzo cienki, na małej i zgrabnej głowie fryzował włosy, dlatego zapewne, aby ukryć tworzącą się nad czołem łysinę; twarzą jego, o rysach prawidłowych i delikatnych, skóra biała i gładka jak welinowy papier, wstrząsały co chwilę nerwowe drgania przebiegające czoło i brwi. Od pierwszego rzutu oka poznać w nim było można

człowieka bardzo światowego, przez fizyczną może słabość łagodnego i z systemem nerwowym chorym. Gdy stanął obok silnego, barczystego, ogorzałego pana domu, dwie ich postacie przedstawiły sprzeczność tak wielką, jak gdyby każdy z nich urodził się i żył na innej planecie. [s. 32]

O ile w przytoczonym fragmencie mamy do czynienia tylko ze statycznym opisem, o tyle w innych sytuacjach powieściowych zestawienia rządzą całą sekwencją ujęć. Rozmowa Korczyńskiego z żoną w jednym z pierwszych rozdziałów (t. 1, rozdz. 3) oparta została na antynomii między słowami spracowanego gospodarza, którego troski streszcza zdanie: „Chciałbym czasem odetchnąć swobodniej, pewnym być, że wam wszystkim chleba nie zabraknie...” — a przekonaniem Emilii, że walka o byt materialny to „wyrzekanie się wszelkiego piękna i wszelkiej poezji”. Sens ideowy owego przeciwieństwa zostaje uwypuklony w wypowiedzi Benedykta, umieszczonej na samym końcu rozmowy, a zatem w uprzywilejowanej pozycji ostatniej racji:

— [...] Tylko pozwól powiedzieć sobie, że te twoje „kwiaty na piaskach”, „wstrząsające błyskawice”, „gwiazdy losu”, „mogily” i tym podobne górności nie są wcale poezją, jak to sobie wyobrażasz, ale przestarzała i złej wody romansowością. Ja także kiedyś na rzeczach wzniosłych i od pospolitości życia oderwanych znałem się, a wyrzekłem się ich nie dla hulanki i nie dla metresy, ale dla konieczności i obowiązków życia. Może i w tym jest także trochę poezji, ale ty się na takiej nie znasz... [s. 64]

Kontrastowanie to także ulubiony sposób kreowania scen zbiorowych, przy czym ogarnia ono również całe grupy postaci. Justyna, Kirlowa, Marynia Kirlanka czy Witold na imieninowym zgromadzeniu ukazują swe walory na tle zamożnych, lecz pustych duchowo sąsiadów. Jak dalece wspomniana zasada rządzi światem Orzeszkowej, widać choćby i w tym, że często decyduje nawet o sposobie myślenia niektórych postaci. Justyna ciągle zestawia dworskie otoczenie z Bohatyrowiczami, i to nie tylko wtedy, gdy chodzi o bliskiego jej Jana. Wrażenia ze spotkania z wiotką, lecz silną Antolką ujęła porównawczo:

Justyna zamyśliła się — o czym? Może przed jej pamięcią stanęła kobieta wątła także i delikatna, którą dziś widziała wysuwającą i cofającą drobne nóżki z niewymowną trwogą uczuwaną przed zejściem z kilku wschodów. [s. 136]

Również jej ukochany określa zazwyczaj swe uczucia poprzez przeciwstawienie ich manierom wyższych sfer. Np.:

— [...] Niech jutro zginę, jeżeli do tego czasu prawdziwe kochanie choć raz do serca mojego zajrzało! A czy to może być inaczej? Czy ja hrabia albo arystokrat, aby z kwiatka na kwiatek przelatywać i tylko sobie różne zabawki wymyślać? W naszym wieśniackim życiu do bałamuctwa ani czasu, ani ochoty nie ma. Jak nie przychodziło kochanie, to nie przychodziło, a jak przyszło, to już nie przejdzie... [s. 485]

Tak jak kontrasty służą uwypukleniu cech, tak podobieństwa służą uogólniającemu kreowaniu typów. Orzeszkowa nie zadowala się bowiem wyborem jednego reprezentanta określonych grup czy postaw, ale tworzy po kilka wariantów. Benedykt, Kiriłowa, Marta Korczyńska, nie mówiąc już o Bohatyrowiczach, uosabiają wspólne wartości związane z pracą na roli; Różyca uzupełnia inny pod wieloma względami, ale podobny jako typ społeczny, Zygmunt Korczyński, zaś zestawienie pokoju Benedykta z pustelnią Anzelma (t. 2, rozdz. 4) symbolizuje zapewne paralełę losów dwóch rozczarowanych rozbitków powstania styczniowego.

Świat *Nad Niemnem* stanowi zatem budowę o wyraźnych konturach i niedwuznacznym rozkładzie wartości. Nadrzędną świadomość utworu odczuwamy nie tylko w sposobie opowiadania i w naddanym komentarzu symbolicznym — rządzi ona całą konstrukcją przedstawionej rzeczywistości, gwarantuje jej ład i harmonię. „Arcydzieło” wymaga więc arbitralnej postawy światopoglądowej. *Nad Niemnem* pozostało wierne klasycznej formie gatunku.