

Beth Holmgren

Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3/4 (33/34), 68-86

1995

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.

Beth Holmgren

Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu

Pod koniec wieku (między 1890 a 1917 rokiem) w polskiej i rosyjskiej kulturze narodziła się literatura średnich lotów. Zjawisko to zostało wywołane przez gwałtowną urbanizację, uprzemysłowienie, rozwój i usprawnienie systemów komunikacji i transportu, znaczący wzrost liczby ludności umiejącej czytać oraz rozwój rynku wydawniczego — powszechnie dostępna prasa i przemysł wydawniczy doprowadziły do pojawienia się coraz większych zróżnicowań pośród pisarzy (powstają różne typy literatury: od ambitnej do masowej), tworzących dla nowych czytelników z różnych warstw społecznych i o różnych doświadczeniach literackich.¹ Mówienie o „narodzinach” literatury średnich lotów to przywoływanie odwiecznego sporu o to, co było pierwsze: kura czy jajko — literatura czy zapotrzebowanie rynku. Literatura średnich lotów wyłoniła się jednocześnie jako przyczyna powstania rynku literackiego i jako jego produkt. Gdziekolwiek się pojawiła i jakiegokolwiek były tego przyczyny, zjawi-

¹ Bliższą analizę prasy codziennej w Polsce można znaleźć w książce Z. Kmiecika *Prasa warszawska w latach 1908–1918*, Warszawa 1981, oraz Z. Kmiecik, J. Myśliński i in. *Prasa Polska w latach 1864–1918*, Warszawa 1976.

ko to uważane jest za punkt zwrotny w kulturze, zwiastun komercjalizacji kultury.

Ocena ta odnosi się szczególnie do powieści pisanych przez kobiety i głównie dla kobiet. Według historyków literatury kobiecej na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych istniał silny związek pomiędzy coraz większą liczbą kobiet odnoszących sukcesy na polu literackim a tym, że literatura nie powstawała już jedynie pod patronatem możnych, ale stała się częścią przedsięwzięcia handlowego.² Coraz częstsze pojawianie się kobiet piszących dla zarobku, jak również kobiet czytających w czasie wolnym świadczy o wzrastającej dominacji mieszczaństwa i towarzyszącym jej schyłku odbiorcy arystokratycznego.³ Powtarzając (a może przewidując) pogardę Nathaniela Hawthorne'a, dla „pismaka w spódnicy”, pisarze i krytycy literaccy (w tym też kilka piszących kobiet) zaangażowani w system mecenatu, skłaniali się ku opinii, że kobiety są kiepskimi pisarkami i przekupnymi czytelniczkami; uważali je za zwykłych wytwórców i konsumentów produktu, zaspokajającego jedynie blahe pragnienia i nieczytelną gusty, zamiast doskonalić umysł. Nawet jeśli kobiety piszące na Zachodzie odniosły materialne korzyści z powodu rozwoju mieszczaństwa potępiano je jako symbole przeciętności.

Podobne ataki rozbrzmiewają w polskim i rosyjskim społeczeństwie końca wieku: krytycy biją na alarm przerażeni nagłą popularnością literatury kobiecej.⁴ Gdy recenzenci na Zachodzie zgłębiali tajemnice

² Do pionierskich prac na ten temat należą: A. Douglas *The feminization of American Culture*, New York 1977; E. Showalter *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton 1977 oraz M. A. Jensen *Love's Sweet Return: The Harlequin Story*, Bowling Green, 1984, s. 21.

³ Bliższą analizę związku pomiędzy kobietami wywodzącymi się z klasy średniej i produkcją można znaleźć w pracy N. Armstrong *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York and Oxford 1987.

⁴ Następujące opracowania zapewniają rzetelną ogólną informację o sytuacji rosyjskich kobiet-pisarek: J. Brooks *When Russia Learned to Read*, Princeton 1985; L. McReynolds *The News Under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press*, Princeton, 1991, L. Engelstein *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siècle Russia*, Ithaca, 1992.

Sytuacja polskich kobiet-pisarek pod koniec XIX wieku zarysowana jest w artykule M. Czeszkowej-Peschler: *She is — A Nobody Without a Name: The Professional Situation of Polish Women-of-Letters in the Second Half of the Nineteenth Century*, zawartym w: *Women in Polish Society*, ed. R. Jaworski & B. Pietrow-Ennker, „East European Monographs”, no. CCCXLIV, New York 1992.

popularności rodzimych powieści i literatury sensacyjnej kobiecego autorstwa z połowy XIX wieku, rosyjscy i polscy komentatorzy ganili autorki najlepiej sprzedających się powieści za brak talentu i szerzenie pornografii. W obu przypadkach gwałtowność tej reakcji spowodowana była zaskakująco wysoką liczbą sprzedanych egzemplarzy i olbrzymimi nakładami. W obu przypadkach ta popularność nie tylko zagrażała dochodom pisarzy wysokich lotów, ale podważała też autorytet krytyków i autorów; jednak gdy zachodni krytycy, przyzwyczajeni do wymogów rynku, byli bardziej zainteresowani finansowym przetrwaniem, krytycy słowiańscy rozpaczali raczej nad wprowadzaniem w błąd masowego czytelnika. W obu przypadkach bestsellery autorstwa kobiet odrzucano jako *t o w a r* — a to określenie brzmiało szczególnie pogardliwie w mniej skomercjalizowanej kulturze Rosji i Polski.⁵

Ale nawet jeśli reakcje prasowe są podobne oraz podobny jest kontekst, który ukształtował te teksty, widoczne są ważne i intrygujące różnice. Jeśli przyjrzymy się bliżej dwóm bestsellerom z tego okresu: sześciotomowej publikacji *Klucze do szczęścia* (1908–1913) rosyjskiej pisarki Anastazji Werbickiej i trochę mniej obszernej polskiej powieści *Trędowata* Heleny Mniszkówny — znajdziemy świetny materiał do porównań; oba te teksty mogą być zaliczone do romansu, najbardziej popularnego gatunku wśród kobiet piszących na kapitalistycznym Zachodzie. Wywodzi się on z powieści sentymentalnej drugiej połowy XVIII wieku i przepełniony jest przykładami mieszczańskich cnót i pragnień.

W klasycznym romansie bohaterka, zwykle niższego pochodzenia niż bohater, broni się przed jego zamachami na swą „cnotę”, dopóki on nie uzna, że jedyną możliwością zdobycia jej jest małżeństwo. Oczywiście, od tej chwili on pragnie ją poślubić — oczarowany jej czystą dobrocią.

Rzeczywiście, podczas swej po-renesansowej ewolucji, w romansie znalazła odbicie sytuacja, w której bohaterka z klasy średniej uwodzi bogatego, hojnego adoratora z wyższej sfery, którego po pewnym

⁵ Zob. np. pogardliwe komentarze Czukowskiego o „taśmowej produkcji fikcji” tak popularnych autorek jak A. Werbicka i L. Charska. *Werbińska. Kniha o sowremiennych pisatciach* (St. Petersburg 1914) i Lidia Charskaja *Sobranie soczinienij w szesti tomach*, t. 6, *Stati 1906–1968 godow*, (Moskwa), 150–162.

71 SEDNO SPRAWY, CZYLI UNARODOWIENIE ROMANSU

czasie udaje jej się „udomowić” — nakłonić do małżeństwa i życia rodzinnego. Podobnie jak wszystkie kobiety z klasy średniej, bohaterka poświęca się, aby się podporządkować i podporządkowuje się, aby jeszcze bardziej się poświęcić, przez cały czas ucząc kochanka szacunku do siebie (wyrażającego się obietnicą małżeństwa) należnego jej za takie postępowanie. Co więcej, jak głoszą współczesne feministki, powieść wzorowana na romansach wyrażnie zwodzi czytelniczki obietnicami ucieczki od codziennej harówki i wizją kobiety, której marzenia o troskliwym mężczyźnie „o niemalże kobiecej wrażliwości” zostają w pełni zrealizowane.⁶ Nieprzypadkowo więc romans, pisany na zamówienie, sprzedawany w supermarketach i połykany przez miliony uzależnionych czytelniczek jest jednym z odnoszących największe sukcesy towarów.⁷

Chociaż romans był od zawsze zakorzeniony w hierarchii klasowej i kapitalistycznym etosie Zachodu, zarówno Werbicka, jak i Mniszek zdecydowały się na adaptację tego gatunku i przeniesienie go na grunt, na którym kapitalizm dopiero się rodził. To właśnie narodziły kapitalizmu umożliwiły im pisanie: Werbicka, córka szlachcica, pracowała jako guwernantka, nauczycielka, korektorka i dziennikarka zanim mogła zarobić na życie pisaniem, natomiast Mniszek — dwukrotnie owdowiała matka czterech córek, produkowała powieść za powieścią (*Trędowata* była pierwszą) w rodzinnej posiadłości. Adaptacja romansu udała się im częściowo dzięki nagromadzeniu kluczowych jego cech, takich jak: niearystokratyczna bohaterka, bogaty kochanek z wyższych sfer, początkowo obcesowy później oddany, szczegółowe opisy przedmiotów, posiadłości i krajobrazów obmyśla-

⁶ Zob. także: J. A. Radway *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill & London, 1991, s. 55, 61, 113 i T. Modleski *Loving whith a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden 1982, s. 58. Cytat zapożyczony jest przez Modleski od krytyka J. M. S. Tomkinsa.

⁷ W celu zapoznania się z historią współczesnych przeobrażeń romansu zob. J. A. Radway i M. A. Jensen.

Por. też dodatki do książki C. Turston *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Urbana & Chicago 1987, gdzie można znaleźć przedruki wskazówek edytorskich, udzielanych przez oficyny wydawnicze dobrze zapowiadającym się autorkom. Wskazówki dla „Harlequin American Romance” zalecają „by bohaterka była uosobieniem przeciętnej Amerykanki wywodzącej się z klasy średniej, tak by czytelniczka mogła łatwiej się z nią identyfikować”; bohater natomiast nie musi być bogaty, „powinien być mężczyzną odnoszącym sukcesy i pnącym się w górę” (s. 223).

nych tak, by uwieść czytelnika przepychem i wymaginowanymi podróżami. Laura Engelstein analizując *Klucze do szczęścia* zwraca uwagę na nadobowiązkowy wątek podróży po Europie wpleciony w życie bohaterki, Manii Jelcowej — tancerki w stylu Duncan. W *Trędowatej* wiele miejsca poświęca się opisom wspaniałego otoczenia i wyszukanych rozrywek bogaczy, przekazując w ten sposób to, co jedna z komentatorek, Teresa Walas, nazwała „formą i porządkiem miłości”⁸.

Tym, co przede wszystkim wyróżnia obydwie te teksty na tle ich własnych tradycji narodowych, jest ich — importowane z Zachodu — zainteresowanie romansem wraz z jego przerysowanymi opisami zalotów i przeżyć sensualnych. Werbicka, jako jedna z pierwszych, pisała w *Kluczach do szczęścia* i innych swoich powieściach o potrzebach seksualnych kobiet, chociaż był to temat ściśle zakazany w XIX-wiecznej literaturze rosyjskiej, przepelnionej krytyką zmysłowości i w ogóle zdominowanej przez mężczyzn. Chociaż powieść *Mniszkówny* sprawy te pomija, ona również odchodzi od tradycji narodowej już przez samą próbę napisania romansu w kraju, jak pisze Teresa Walas, którego literatura, inaczej niż na Zachodzie, „dźwigała ciężar służby narodowej i społecznej”, a „wątek miłosny ograniczał się w niej do wątku emocjonalnego, wspierającego akcję”. Tak jak Werbicka musiała przemycić seks, tak *Mniszek* musiała przemycić w pełni rozwiniętą historię miłosną.

Jednak sukces ich powieści nie zależał jedynie od poruszania zakazanych tematów. Obie pisarki musiały odpowiednio dostosować swoich bohaterów, akcje i morały biorąc pod uwagę brak (zarówno w Polsce jak i w Rosji) dominującej klasy mieszczańskiej wraz z jej poczuciem niezadowolającej pozycji społecznej. W związku z brakiem tradycji literackiej, wypływającej ze świadomości mieszczańskiej, Werbicka i *Mniszek* musiały czerpać pomysły z tradycji narodowych, aby ustalić ważne tematy i stworzyć wrażenie wiarygodnego kontekstu sytuacyj-

⁸ T. Walas *Posłowie*, w: *Trędowata*, t. 1–2, WL, Kraków 1972, wszystkie cytaty na podstawie tego wydania.

Zob. także L. Engelstein. W doskonałym porównaniu Werbickiej z angielską autorką romansów Elinor Glyn, L. McReynolds twierdzi, że „obie były pionierkami w tym sensie, że pisały o seksie dla innych kobiet”, chociaż Glyn doszła do tego ze „zdrowszej tradycji literatury kobiecej”. Cytując za nieopublikowanym rękopisem.

Dziękuję L. McReynolds za zgodę naacytowanie fragmentu tego eseju.

73 SEDNO SPRAWY, CZYLI UNARODOWIENIE ROMANSU

nego. W rezultacie obie pisarki wykreowały odmienne wersje bohaterki — i dodając bohatera, oraz zmieniając kontekst sytuacyjny, proponowały nowy rodzaj towaru dla polskich i rosyjskich czytelniczek.

Rodowód społeczny bohaterki

Jak w większości romansów, rozwój akcji w *Kluczach do szczęścia* i *Trędowatej* zależy od natury i rozwoju osobowości bohaterki. Czytelniczki muszą mieć szansę identyfikacji z sympatyczną i atrakcyjną postacią, aby przeżywać zastępczo jej miłosne igraszki, podboje i wreszcie — spełnienie uczuć.⁹ Czytelniczki zachodnich romansów miały taki udział zapewniony. Ich bohaterki, rzadko oszalamiająco urodziwe, były adorowane głównie za zalety charakteru, a nie wygląd czy majątek. Nieprzyzwyczajone do luksusu, były bystrzymi uczennicami (a pośrednio i nauczycielkami) zachłannej konsumpcji, choć zachowały zalety mieszczańskiej skromności, dobroci i cnoty. Nagroda, jaką otrzymywały, łączyła zaspokojenie mieszczańskich potrzeb moralnych (założenie rodziny) z zadowoleniem materialnym artystokracji (luksusowy styl życia, związek z przystojnym, wrażliwym i doświadczonym mężczyzną).

Werbicka i Mniszek również zdecydowały się na wprowadzenie atrakcyjnej bohaterki, nie należącej do wyższych sfer, musiały jednak utrudnić jej dostęp do świata arystokracji, co wywołało intrygujące konsekwencje. Mania Jelcowa jest przykładem używania bogactwa nie wywodzącego się z kręgu dworu. Poznajemy jej rodzinę, środowisko i charakter, z czego wylania się niezwykle skomplikowany typ osobowości zbuntowanej i pełnej sprzeczności. Mania rodzi się w ubogiej rodzinie inteligenckiej i jako owoc nielegalnego związku jest jednocześnie potępiana i kochana. Przyrodni brat i siostra ukrywają przed nią chorobę umysłową matki (z pewnością Mania też ma do tego skłonności) i z miłością pobbają jej ambicjom i kaprysom: wysyłają do ekskluzywnej szkoły z internatem w Szwajcarii, pozwalają na wakacje z bogatą przyjaciółką z rodziny ziemiańskiej i umożliwiają zrobienie kariery tancerki. Uderzająco (choć nie jednoznacznie) piękna, o namiętnej duszy i ciągle spragniona luksusu Mania chętnie wyko-

⁹ Mówiąc o romansach Harlequina, Jensen zauważa: „Uwaga koncentruje się na bohaterce, której wygląd, osobowość, pochodzenie społeczno-ekonomiczne, myśli i emocje opisywane są ze szczegółami. Bohaterka jest tą osobą, z którą czytelniczki mają się identyfikować, bez względu na to jak bardzo ona i jej doświadczenia różnią się od nich samych i ich życia” (s. 83).

rzystuje poświęcenie rodzeństwa. Najwyraźniej służy jej piękne otoczenie i wszelkie przejawy dobrego gustu bogaczy.

Jednak uznanie, jakim darzy luksusowe przedmioty i luksusowe życie, jest pozbawione zachłanności. Jak wyjaśnia jej oddana nauczycielka, Frau Kestler, Mania gwałtownie przywiązuje się do rzeczy, jest zauroczona przedmiotami, jednak „nie mają one władania nad jej duszą”. Mania po prostu zachowuje się „jak księżniczka”, gdy pożycza piękną biżuterię i zapomina ją oddać. A ona sama potwierdza tę opinię nazywając się „cyganką” i „wstrętną egoistką”.¹⁰ Ta dwojaka cygańsko-księżęca natura tłumaczy jej skłonność do poświęcenia i cierpienia, głębię, która zwiększa jej atrakcyjność i szansę. W decydującym momencie, oplakując swego zmarłego kochanka — Jana, poznaje przyszłego ukochanego i dobroczyńcę, żydowskiego potentata handlowego — Marka Steinbacha.

Jawi się nam więc Mania jako biedny bękart, rozpuszczona księżniczka, wariatka w początkowym stadium choroby i dziecko natury, altruistka i hedonistka. Taka sama dwoistość dominuje w jej seksualnym zachowaniu: wiecznie nienasycona, utrzymuje stosunki ze Steinbachem, nawet gdy goni za innymi romansami. Przed Nielidowem, mężczyzną, którego darzy największą miłością, odgrywa rolę prześladowanej dziewczyny, mimo że zostaje przez niego zgwałcona i zachodzi z nim w ciążę.

Podobnie waha się między patriotyzmem i wybrednym kosmopolityzmem; przywiązana do krajobrazu rodzinnego i przejęta losem biedoty rosyjskiej, jest jednocześnie zafascynowana wspaniałościami i możliwościami, jakie oferuje Europa. Mania jawi się czytelnikom jako kobieta stojąca gdzieś „pomiędzy”: dostatkiem i ciężką harówką, rozsądkiem i szaleństwem, swobodą seksualną i uległością, ciałem i duszą, ojczyzną i światem. Jest uosobieniem sprzeciwu wobec obowiązujących ról i konwencji, w które sama o mało nie wpada — ról matki i żony (zarówno Nielidow, jak i Steinbach oświadczają się jej), pełnej poświęcenia pielęgniarki (przykład jej rodzeństwa) i, co ciekawe, odnoszącej sukcesy artystki. Charakter Mani ukazuje więc czytelnikom gamę różnorodnych zastępczych doświadczeń i eksperymentalne odgrywanie różnych ról. Rozległość jej poglądów, zagadkowość i poszukiwania filozoficzne pozwalają doszukać się w tej

¹⁰ Wszystkie cytaty zaczerpnięte są z wydania *Kluczy do szczęścia*, Sankt-Petersburg 1993.

postaci znaczących podobieństw do znanych bohaterów rosyjskiej literatury narodowej. Mania mogła być postrzegana jako kolejne wcielenie wiecznic poszukującego, doświadczanego przez życie bohatera rosyjskiego, wywodzącego się z marginesu (*Człowiek z podziemia*) lub nie szlachty (raznoczynców), potępiającego społeczne konwencje, flirtującego z kulturą Zachodu i testującego różne odpowiedzi na „przekłete pytania” życia.

Stefcia Rudecka, „Trędowata”, bliższa jest mieszczańskiej bohaterce jeśli chodzi o pochodzenie i środowisko rodzinne, ale również ona wykazuje wyjątkową elastyczność. W polskiej hierarchii klasowej jej zamożna szlachecka rodzina plasuje się niżej niż magnaci, „pierwsze rody” ziemskie, a prostota i niezależny styl życia jej środowiska przypominają cnoty mieszczańskie, tak często chwalone w zachodnich romansach. Co więcej, powieść ta gdzieś tam krytykuje powszechne grzechy polskiej arystokracji: samolubstwo, zamknięcie we własnym kręgu, nieudolność i upodobanie do zachodnich towarów i mody, którym to cechom przeciwstawione są zalety Stefci. Jednak przykład Rudeckiej i krytyka głoszona w powieści mają w rzeczywistości przyczynić się do stworzenia lepszego artystokracji, a nie zastąpienia jej nową burżuazją. „Szlachectwo” pochodzenia, która świeciła słabym światełkiem w największym dziele polskiej kultury (rynkowej), w *Lalce* Bolesława Prusa, całkowicie oślepia w *Trędowatej*; z łatwością przyćmiewa dobroć, cnotę i mieszczańską uczuciowość. Portret Rudeckich, a szczególnie Stefci i jej ojca, nakreślony przez Mniszkównę ma dowiedzieć, że byliby oni w stanie „zdać egzamin” na arystokratów, a Stefcia jest nawet doskonalsza od urodzonej arystokratki. Podczas gdy Mania żyje pomiędzy klasami i ponad konwencjami, Stefcia wyróżnia się mistrzowskim opanowaniem zachowań charakterystycznych dla najwyższego stanu wraz z jego najbardziej wyszukаныmi konwencjami. Uważnie obserwowana przez ściśle przestrzegających konwencji klasowych arystokratów, Stefcia niezmiennie zadziwia ten „chór”, celując w rozrywkach możliwych: gra w tenisa, jeździ konno, tańczy na balach. Jej piękno, wdzięk, a nawet sposób ubierania się czynią z niej urodzoną, o ile nie dziedziczną arystokratkę, która wręcz przewyższa inne konkurentki.¹¹

¹¹ Narrator prawie zawsze zwraca uwagę na gustowny i efektowny strój Stefci, gdy wkracza ona na scenę, po części po to, by udowodnić jej „równość” i spełnić oczekiwania czytelnika, przywiązującego dużą uwagę do mody.

Ale nawet jeśli Stefcia tak dobrze czuje się w luksusowym otoczeniu, to podobnie jak Mania, nie wykazuje ona chęci posiadania i władzy.¹² W przeciwieństwie do hrabiny Barskiej, swojej głównej rywalki i kontrastu, Stefcia nie planuje przebudowy wspanialej posiadłości ukochanego — ordynata Michorowskiego. Dostojność Głębowicz, zwanych polskim Wersalem, zachwyca ją lub przeraża, w zależności od stopnia bogactwa.¹³ Stefcia, otoczona przez arystokrację, najbardziej pragnie zachować poczucie swobody, którego doświadcza naprawdę tylko na łonie natury. Powieść rozpoczyna się opisem przyrody, będącej prawdziwym domem Stefci, to z niej wywodzi się piękno i wdzięk tej postaci; okiem narratora widzimy ją najpierw w pałacu, a później przenosimy się do jeszcze wspanialej urządzonego parku.

Na palcach przeszła parę pokoi bogato i gustownie urządzonych. W ogromnej sieni pałacowej zatrzymała się bezradnie, ujrawszy ciężkie oszklone drzwi zamknięte na klucz.

Pomógł jej służący, który właśnie szedł po schodach ze szczotkami w ręku. Szeroko otworzył zaspane oczy na jej widok, ale uprzejmie pospieszył odkręcić zamek.

Po chwili wbiegła do parku.

Chodząc po żwirowych uliczkach, zrywała białe smukłe narcyzy. Liliowy bez o bujnych kiściach opadał z krzaków, rozkolysany, pachnący. [...]

Dziewczyna przychyliła do ust białe czarki i piła te łyż ze swawolnym uśmiechem" [t. I, s. 6–7].

Fragment ten inicjuje wyjątkowo szczegółowe zainteresowanie „bogactwem” kwiatów wraz z motywem przewodnim prowadzącym do późniejszego porównania Stefci do chabru — kwiatu polskich łąk, i przeciwstawienia go szklarniowym kwiatom (tzn. sztucznym i importowanym) arystokratycznych piękności. Podobnie przedstawiana jest w innych opisach — naturalna i patriotycznie nastawiona arystokratka, nie upiększana obcymi wpływami i nie zepsuta przez przywileje i szczególną troskliwość. Wspólne pochodzenie, poczucie moralne i patriotyczne zachęcają czytelnika do wzorowania się na bohaterce, arystokratce z ducha.

¹² Jest tylko jeden fragment w powieści, w którym narrator przyznaje, że Stefcia trochę za bardzo przyzwyczaiła się do wygod arystokratycznego życia (II, s. 37).

¹³ W pewnej chwili „splendor i wspaniałość” Głębowicz tak zachwycają Stefcię, że podziela los Wokulskiego: „Czuła się tak zdruzgotana jakby potężny zamek się na nią zwałił”. (I, 394).

Miłość i pieniądze

Wątek romansowy zarysowuje kolejne etapy miłości bohaterki, koncentrując się na dramaturgii załotów i tajemniczości kochanka. Jak zauważa Tania Modleski, zrozumienie bohatera stanowi jeden z głównych celów romansu, będącego być może odbiciem rzeczywistego problemu kobiet – trudności ze zrozumieniem mężczyzn, którym powierzają siebie i swój los.¹⁴ Możemy również odczytać to jako część transakcji pomiędzy cielesnością i duchowością: podczas gdy bohater stale ocenia bohaterkę pod względem jej dopasowania do społeczeństwa, usiłuje osiąść ją fizycznie oraz zapewnić jej byt materialny, ona stara się odgadnąć jego (często głęboko ukryte) wewnętrzne przymioty – chce „uratować” jego duszę i nią zawładnąć. W zachodniokapitalistycznym kontekście ich związek przynosi ze sobą wzajemne wsparcie i posiadanie – symbolizując początek rodziny, komórki społecznej, w której panuje ład moralny i materialny dobrobyt.

Chociaż zarówno Werbicka, jak i Mniszkówna zachowują wyższą pozycję i początkową tajemniczość kochanka, każda z autorek kształtuje na swój sposób nie tylko bohaterki, ale i bohaterów, a ich odmienne cechy określają odmienny bieg zdarzeń miłosnych. Jak można się spodziewać, wątek miłosny Mani jest o wiele bardziej burzliwy. Poprzez ciekawe odwrócenie tradycyjnych w literaturze rosyjskiej relacji zachodzących między kobietą i mężczyzną, gdzie kobiety mają symbolizować różne aspekty psychiki bohatera, w *Kluczach do szczęścia* dwoistość charakteru Mani odzwierciedlają postacie jej dwóch najważniejszych kochanków, reakcyjnego szlachcica rosyjskiego – Nielidowa oraz radykalnego potentata żydowskiego i mecenasa sztuki – Steinbacha. Obaj mężczyźni robią na niej wrażenie dzięki interesującej powierzchowności i otocze tajemniczości, jednak Mania nie podąża śladem tradycyjnych bohaterek romansów (początkowa wrogość; niemal uległość; prawdziwa miłość), i nie zakochuje się naprawdę w żadnym z nich. Związek z Nielidowem zapowiada znany

¹⁴ „Zarówno w romansach Harlequina, jak i w powieściach gotyckich, bohaterki zajmują się ciągłym rozszyfrowywaniem motywów postępowania bohatera. Bohaterka Harlequina stara się odkryć tajemnicę męskiej zagadkowości, podczas gdy czytelnik może przechrzyć bohaterkę i pierwszy znajduje «właściwe» wytłumaczenie dla zagadkowego postępowania i postawy mężczyzny” (Modleski, s. 34).

scenariusz załotów rozpustnego szlachcica do dziewczyny z niższych warstw, co prawie niechybnie kończy się gwałtem i ciążą. Brutalność seksualna Nielidowa nie jest czymś chwilowym, ale jest zgodna z jego przekonaniem politycznymi i zachowaniem typowym dla jego klasy: żelazną ręką zarządza on niechcący dobrze prosperującym majątkiem, wierzy w czystą rasę rosyjską (bez domieszek obcej krwi czy skaz fizycznych i umysłowych) i jest zdecydowany zdusić każdy bunt chłopski. Mania musi kochać Nielidowa pomimo jego okropnych grzechów. Zdaje sobie w pełni sprawę z jego charakteru, w najlepszym wypadku dwuznacznego: brutalny kochanek nigdy nie przemieni się bowiem w szlachetnego księcia. Historia Mani jeszcze bardziej odbiega od typowego modelu – buntuje się ona przeciw obowiązującym konwencjom zachowania cnoty przedmałżeńskiej i późniejszym rozkoszom małżeństwa. Odrzuca oświadczenia Nielidowa – jedyną próbę rekompensaty z jego strony i nie usiłuje go w żaden sposób oblaskawić ani ośwoić.

Związek Mani ze Steinbachem jest swoistą wariacją na temat wątku romansowego. Początkowy lęk przed Steinbachem – przystojnym, oddzielnym od niej społecznym dystansem potentatem, zamienia się wkrótce w połączenie przyjaźni i miłości łączącej miłośników sztuki i współników w walce przeciw rządzonemu pieniądzem światu. Mania jest kobietą, która opiera się uprzedmiotowieniu siebie jako żony i kochanki, by podążyć za swym powołaniem artystycznym. Steinbach jest bogatym Żydem, który finansuje nierentowne sprawy: sztukę i rewolucję. Chociaż Steinbach głęboko zakochuje się w Mani, jego poprzednie małżeństwo i jej okazjonalne napady antysemityzmu (Mania podziela niektóre z „uprzedzeń rasowych” Nielidowa) hamują rozwój namiętności. On nie może ofiarować jej swej ręki, a ona nie może ofiarować mu swego serca. Zamiast doprowadzić do końca swój romans, oboje zabierają się do interesów. Steinbach dba o ogólne wykształcenie Mani i jej karierę tancerki, natomiast Mania akceptuje jego zachęty i dobre rady (oraz akompaniament na fortepianie), ale nie przyjmuje proponowanych luksusów. Nawet obarczona utrzymaniem dziecka i niani upiera się przy płaceniu za siebie, okazując przy tym pogardę dla komercyjnych aspektów swej pracy. Takie szczegóły zostawia Steinbachowi i światowej nauczycielce tańca. A do swego wiernego opiekuna mówi: „Nie chcę myśleć o pieniądzach. Chcę

79 SEDNO SPRAWY, CZYLI UNARODOWIENIE ROMANSU

zarabiać dość na to, co jest najpotrzebniejsze. I chcę marzyć, marzyć! I pielęgnować marzenia jak kwiaty”.

Co ciekawe, Steinbach odczytuje ich związek jako odwrócenie tradycyjnych ról. Mania jest mężem („panem”), zajętym swoją sztuką i innymi sprawami, podczas gdy on — pełna poświęcenia żona („sługa pańszczyźniana”) zajmuje się drobnostkami życia codziennego i wierne czeka na powrót męża. Wizja ta, wraz z narzuconymi modelami męża i żony, odwraca role przyjęte także przez zachodnie mieszczaństwo: ciężko pracujący mąż i znudzona, rozleniwiona żona zabawiająca się sztuką i romansem — tutaj żona uprzyjemnia czas, podczas gdy mąż jest zajęty. Rozpatrywana w świetle któregośkolwiek z tych porównań teoria Steinbacha upewnia czytelnika o zamilowaniu Mani do sztuki i jej równoczesnej pogardzie dla doczesnych dóbr i gratyfikacji. Rzeczywiście, czuje się ona nieswojo nawet w nowoczesnym, partnerskim związku z wyrozumiałym Steinbachem. Kiedy tylko pojawia się groźba materialnego sukcesu lub domowych pieleszy, zaczyna ją to drażnić i szuka gdzie indziej klucza do szczęścia, próbując różnych, często zawodnych środków znanych społeczeństwu rosyjskiemu po 1905 roku — sztuki, seksu, polityki.

Stefcia Rudecka również przyciąga ku sobie dwóch kochanków, jednak pojawiają się oni w jej życiu w różnych momentach, co jest kolejnym przejawem jej arystokratyzmu ducha. Pierwsza przygoda miłosna, poprzedzająca początek powieści, rzuca ją na pastwę niecnego szlachcica Edmunda Prątnickiego, który tylko z powodu jej zbyt skromnego posagu nie decyduje się na małżeństwo. Wstręt Stefci wobec Prątnickiego jest reakcją na jego zachłanność: nie może ona kochać mężczyzny, który tak ukochał pieniądze. W intrygującej wariancji wobec motywu bohaterki-guwnantki w romansie i w powieści gotyckiej, Stefcia wybiera posadę nauczycielki w rodzinie arystokratycznej, bynajmniej nie dlatego, że potrzebuje pieniędzy, ale by uciec jak najdalej od miejsca, w którym doznała takiego rozczarowania, by zapomnieć o bolesnym odkryciu małostkowości cechującej arystokratów i własnej łatwowierności. W konsekwencji, doświadczona — ale ciągle bez skazy — trafia do rodziny (w większości) dobrych arystokratów, gdzie jest rozpieszczana przez pana Macieja, uwielbiana przez swą podopieczną Łucję, a w końcu uwiedziona przez prawowitego następcę — Michorowskiego. W ten sposób Prątnicki, który

w hierarchii klasowej stoi niżej od tej magnackiej rodziny, z powodu Stefci traci swoją posadę rządcy.

Kiedy już ustalone zostały przesłanki, by Stefcia mogła spotkać przeznaczonego jej szlachetnego rodu narzeczonego, romans rozwija się według utartego schematu: bohater i bohaterka przekomarzają się, ku zdziwieniu bohaterki bohater zabawia się w uwodziciela, by w końcu w wyniku oporu i zalet duchowych bohaterki jego żądza zamieniła się w miłość. Jak już wspomniałam wcześniej, to, że Mniszkówna pozwala sobie na taki wątek odróżnia *Trędowatą* od innych polskich powieści, łącząc ją tym samym z tradycją zachodniego romansu. Z kolei tym, co odróżnia *Trędowatą* od romansów zachodnich, jest sposób, w jaki ukazani są kochankowie — jako patrioci w rozwijającej się, przemysłowej i umiarkowanie demokratycznej Polsce — krótko mówiąc, udane wprowadzenie romansu w obowiązujący światopogląd pozytywistyczny i tradycję literacką. Teresa Wallas w swoim omówieniu powieści z łatwością wychwytuje pułapki tego pozytywizmu:

Powieść Mniszkówny mieściła się doskonale w ogólnym schemacie powieści pozytywistycznej i postpozytywistycznej, tej więc tradycji powieściowej, która nie będąc już w momencie powstania *Trędowatej* tradycją górującą była najszerzej przyswojona i potocznie uznana za wartościową. [...] Mezalians, tak istotny dla fabuły powieści Mniszkówny i tak nicobojętny dla jej odbioru, był jednym z podstawowych wątków tematycznych literatury polskiej od połowy XIX wieku. Szczególnie chętnie i często posługiwała się nim beletrystyka pozytywistyczna dla uzupełnienia przesądu klasowego i jego szkodliwości; udany mezalians bywał najczęściej symbolem zwycięstwa postępowych sił społecznych, a także znakiem unii wewnątrznarodowej, obrazem harmonii i zbawczego, wzajemnego przenikania się stanów.

Jednak w miejsce pozytywistycznych tendencji przeciwstawiających pasożytniczym arystokratom „postępowe siły społeczne” i jedność narodową, *Trędowata* usiłuje za wszelką cenę uratować honor arystokracji poprzez osoby dziedzica i szlachcianki. Michorowski wyposażony jest w cechy, które umożliwiają mu uratowanie własnego honoru bez niczyjej pomocy. To głównie on krytykuje własną sferę, wyszydzając jej samolubstwo i zamknięcie we własnym kręgu. Sam — energiczny, skuteczny i rozsądny filantropijny przemysłowiec — jest przykładem możliwości ocalenia tej klasy (i narodu). W narracji przynajmniej tyle samo miejsca poświęca się patriotyzmowi, pracowitości i dobroczynności Michorowskiego, co dowodzeniu duchowego arystokratyzmu Stefci. Być może najważniejsze jest to, że energiczny

bohater przelamuje uprzedzenia rodziny (i niewątpliwie swojej sfery), oświadczając się Stefci i zdobywając błogosławieństwo dla tego małżeństwa. Pokolenie wcześniej, pan Maciej, zaręczony z babcią Stefci, poddał się presji rodziny, zerwał zaręczyny i przypłacił to nie-szczęśliwym życiem w zamian za dobrobyt i uznanie swojej klasy.

Tak więc powieść ukazuje Stefcię i Waldemara — polską pannę, która pod wieloma względami przewyższyła swoje arystokratyczne rywalki i arystokratę, który usiłował przywrócić ducha patriotycznego swojej klasie — parę wzorcową, symbolizującą polskie piękno i majestat połączone z wartościami niezbędnymi dla rozwijającego się kraju (industrializacja, filantropia). Opowieść zawiera litanię przykładów wspaniałych uczynków i dobroci Michorowskiego: odnowiona i wspaniale prowadzona posiadłość, udane przedsięwzięcia w dziedzinie rolnictwa i przemysłu, wzorowa troska o chorych i nędzarzy, sprawna i kochająca służba. Sprytnie umiejscawiając bohatera w obowiązującej wtedy skomercjonalizowanej kulturze, Mniszkówna prezentuje jego osiągnięcia i umiejętności podczas wystawy krajowej, gdzie ordynat Michorowski ze znajomością rzeczy objaśnia gościom poszczególne fragmenty ekspozycji i, ufny w możliwości polskiego przemysłu, zdobywa pierwszą nagrodę za swe wspaniale stajnie.¹⁵ Kiedy Stefcia zgadza się zostać panią na jego nagrodzonych włościach i wraz ze swym ojcem pochwała patriotyczne i pozytywistyczne zasady Michorowskiego, to tym samym szlachta wyraża uznanie dla ciężko pracującego, kochającego naród arystokraty. Chociaż Michorowski, podobnie jak Nielidow, łączy patriotyzm z antysemityzmem, ta jego wada przechodzi prawie niezauważona i zupełnie nie jest oceniana w powieści, przyćmiona powtarzającym się stwierdzeniem, że „lud” (tzn. p o l s c y chłopci) oczywiście kocha Michorowskiego i kłania się nisko przed wrodzoną szlachetnością Stefci.¹⁶

¹⁵ W książce *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851–1914*, T. Richards argumentuje, że pierwsza taka wystawa, która miała miejsce w Londynie w 1851 roku „była odpowiedzialna za syntezę tego, co może być postrzegane jako szereg głównych zasad semiotyki prezentacji handlowych: ustalenie autonomicznej ikonografii dla wytworzonego przedmiotu; wykorzystanie obchodów ważnych wydarzeń w celu umiejscowienia przedmiotów w historii; wykorzystanie ideologii demokratycznej do promowania konsumpcyjnego modelu życia; przekształcenie stanu posiadania w język mówiący o statusie społecznym; ukazanie konsumenta; stworzenie mitu o zasobnym społeczeństwie” (58–59).

¹⁶ Michorowski oświadcza, że tak odizolowałby Żydów w swojej posiadłości, by nie zrobili jemu i „ludowi” żadnej krzywdy (II, s. 321).

W *Trędowatej* „postępowe siły społeczne” pozostają bezpiecznie zamknięte w swojej twierdzy; Waldemar i Stefcia popierają radosny rozwój kapitalizmu w postaci oświeconego feudalizmu.

Zwraca uwagę, że ta silna, piękna i utalentowana para jest ciągle zależna od aprobaty rodziny. W przeciwieństwie do Mani–dziecka natury, która łamie konwencje i stara się ucieść od wzorców rodzinnych (szaleństwa matki, pozbawione perspektyw życie zahukanego rodzeństwa), Stefcia i Waldemar są mocno konserwatywni w swym podporządkowaniu i poszanowaniu rodzinnych uczuć i obrządków. Ich romans częściowo wzmacnia wątek powieści dotyczący dominującej w kraju arystokracji — klasy, która określa się na podstawie dziedzictwa krwi i obyczaju. Nielidow — samotny arystokrata z *Kluczy do szczęścia* z pewnością żyje zgodnie z tymi przesłankami, jednak waga, jaką Stefcia przywiązuje do akceptacji rodziny, potwierdza jej wysoce sentymentalny pogląd na świat. Mimo śmiałej natury i ciętego języka, bohaterka nie może znieść myśli o przeciwstawieniu się rodzinie i życiu poza tym kręgiem szczęśliwości. Nie zechce poślubić Waldemara, dopóki ten nie uzyska błogosławieństwa babki; spora część powieści opisuje prowadzone negocjacje pomiędzy babką a wnukiem. Wydaje się, że Stefcia pragnie być nie tylko żoną, ale też wnuczką arystokratów. Chętnie przesiaduje u boku męża, gdy ten rozprawia o ważnych inicjatywach społecznych i znaczeniu przedsiębiorczości i u stóp dziadka, snującego opowieści o dawnej świetności Polski.¹⁷ Dlatego też romans Stefci i Waldemara pobrzmiewa sentymentalnym patriotyzmem, częstym też w innych utworach końca wieku.

Nieszczęśliwe zakończenia

Podczas gdy zachodnie romanse i wywodzące się z nich romanse drugiej połowy XX wieku zwykle mają szczęśliwe zakończenia, romanse Werbickiej i Mniszkówny kończą się śmiercią bohaterki. Taki kataklizm zburzyłby konstrukcję mieszczańskiego romansu, ponieważ, zgodnie z jego ideologicznymi założeniami, wszystkie wątki mają doprowadzić do stworzenia dla bohaterki domu, bohaterowi zaś zapewnić zdobycie jej: on ma pojąć ją, a ona jego majątek. Powieści Mniszkówny i Werbickiej wykluczają taką możli-

¹⁷ W powieści rzeczywiście znajdujemy scenę, w której Stefcia siedzi u stóp pana Macieja.

wość, a jednak obie okazały się szalenie popularne. Najwyraźniej ich czytelniczki, inaczej niż czytelniczki na Zachodzie, nie czuły się oszukane przez nieszczeniwe zakończenie.¹⁸ Chociaż nie mamy możliwości przeprowadzenia badań rynku ówczesnych odbiorców, wydaje się prawdopodobne, że śmierć bohaterki była w pełni zaakceptowanym, a może wręcz satysfakcjonującym rozwiązaniem w kulturze Polski i Rosji.¹⁹

W obu powieściach śmierć bohaterki poprzedza spełnienie marzeń i ostatecznie je uniemożliwia. Do tego sprowadza się sens nieszczęśliwego zakończenia. Jednak, parafrazując Tolstoja, każde nieszczęśliwe zakończenie jest nieszczęśliwe na swój sposób, i każda z nich zasługuje na uważną analizę. Choć oba zakończenia głoszą niemożność ustakowania się bohaterki poprzez małżeństwo, dom i dobrobyt, to ich konkretna treść wskazuje nie tylko ważne przyczyny tej niemożności, ale i odmienną krytykę wartości *s z c z ę ś l i w e g o* zakończenia.

Śmierć Mani w *Kluczach* jest dobrowolna i następuje właśnie w chwili, gdy bohaterka osiąga pewną stabilizację. Po zrobieniu kariery, wyjściu za mąż za Steinbacha i powrocie do Rosji wydaje się, że osiągnęła pewną równowagę pomiędzy powołaniem i związkiem małżeńskim, samookreśleniem się i seksualnym spełnieniem, po to tylko, by powtórne zjawienie się Nielidowa zburzyło tę sytuację. Stara namiętność rozpala się i ogarnia ich oboje, podczas gdy zobowiązania, zazdrość Nielidowa i stała niechęć Mani do bycia tradycyjną żoną uniemożliwiają im założenie rodziny. Miłość bohaterki bardziej pociągająca ze względu na swą zakazaną i „poetycką” naturę, powo-

¹⁸ Przeprowadzając ankietę wśród czytelników romansów Radway dowiedziała się, że znacząca większość czuła, iż „szczęśliwe zakończenie” jest „najważniejszym składnikiem dzieła” (s. 67). Jensen zauważyła koszty, jakie romans Harlequina jest skłonny ponieść za cenę szczęśliwego zakończenia „Harlequiny stylizowane są na klasyczne opowieści o miłości, w których kochankowie są stale pobudzani za pomocą piętrzących się trudności, np. Tristan i Izolda, Orfeusz i Eurydyka, Romeo i Julia. Śmierć staje na drodze miłości w tych opowieściach. Jednak Harlequiny, podobnie jak większość współczesnej beletrystyki o ściśle określonych schematach, zawsze mają szczęśliwe zakończenia. Czasami wielkie romanse mimetyczne z przeszłości są adaptowane przez autorki Harlequina, które piszą od nowa zakończenia, rezygnując z niezbyt lubianych tragicznych finałów” (s. 76).

¹⁹ Wiemy na przykład, że wiele rosyjskich niemych filmów różniło się od amerykańskich właśnie tym, że kończyły się śmiercią bohaterki. Teresa Walas zauważyła też, że śmierć Stefci odpowiada tradycji folklorystycznej, zgodnie z którą opuszczamy ziemski padół, by znaleźć szczęście wieczne w niebie (s. 314–15).

duje, że dotychczasowe szczęście wydaje się naciągane i niewystarczające: przyziemne uciechy związane z karierą, macierzyństwo, „wolne” małżeństwo i bogate życie nie mogą konkurować z wielką namiętnością. Kiedy jej arystokratyczny kochanek popełnia samobójstwo z rozpaczy, nie mogąc pogodzić miłości do Mani z (własnymi) reakcyjnymi poglądami i konserwatywnymi zwyczajami, Mania może tylko pójść w jego ślady.

Samobójstwo Mani interpretowane było jako porażka „nowej kobiety”, porzucającej otwierając się przed nią możliwości dla samowyniszczającej miłości; ostateczna uległość wobec Nielidowa zaprzecza zdecydowanie „pańskiej” męskości, przypisywanej jej przez Steinbacha.²⁰ Jednak samobójstwo Mani i Nielidowa sugeruje raczej że rozpacz jest jednaka dla obu płci, jako że ani kobieta, ani mężczyzna nie mogą znieść życia bez prawdziwej miłości. Rzeczywiście, popełniając samobójstwo po wypróbowaniu możliwości „nowej kobiety” — co dla męskich bohaterów sprowadza się do szukania okazji do przygód seksualnych, pościgu za karierą i życiem rodzinnym — Mania spełnia wszystkie wymagania, stawiane poważnemu męskiemu bohaterowi w literaturze rosyjskiej. Nie jest „biedną Lizą”, która topi się po pierwszym zawodzie miłosnym, nie jest też Anną Kareniną, która żyje i umiera w krępującym gorsecie, w którym więziła kobietę tradycyjna fabuła. Ta bohaterka przechodzi kryzys przekonań, który ją uszlachetnia, a który był udziałem XIX-wiecznych bohaterów realistycznych, i rzeczywiście porwał inteligencję rosyjską początku XX wieku. W romansie Werbiekiej głęboko doświadczona bohaterka niszczy i przezwycięża ciało, któremu tak pobrażała i nad którym tak doskonale umiała panować. Sama się unicestwia, nie mogąc znieść dłużej życia polegającego na używaniu i światowych rozrywkach.

Z kolei epitaforium Stefci ukazuje ją jako niewinną ofiarę: „Zmarła przedwcześnie, zatruta nienawiścią pewnych ludzi ze strony narzeczonego” (t. II, s. 304). Michorowski, człowiek o żelaznej woli, zyskuje dla niej akceptację swojej najbliższej rodziny, ale ani on, ani jej równie zapobiegliwy ojciec nie mogą ustrzec jej przed wrogością innych arystokratów, do których należy odtrącona hrabianka Barska. Stefcia reaguje zupełnie inaczej niż buntownicza Mania na okazywa-

²⁰ Engelstein proponuje taką interpretację: „Wolność to dla niej zbyt dużo. Ona nie chce być mężczyzną” (s. 413).

na wobec niej niechęć — anonimowe listy z ostrzeżeniami i pogróżkami przyczyniają się do jej śmierci. Te pogróżki wywołują śmiertelną chorobę i Stefcia w dzień swojego ślubu odchodzi z okrutnego, rozdartego konfliktami świata przy delikatnym akompaniamencie słówków. Jej sentymentalny pogląd na świat zostaje w ten sposób zburzony i zniszczony przez podziały w obrębie arystokracji, przez te czarne owce, które zagrażają społeczeństwu (symbolizowanemu przez Stefcię) i jego dalszym perspektywom (symbolizowanym przez jej małżeństwo). Wrogowie Stefci, nie potrafiąc docenić jej dobrego wpływu, określają zdrową, nieskazitelną bohaterkę mianem „trędowatej”. Przez patologiczną klasowość niszczy sentymentalny patriotyzm i rodzimą harmonię.

Twierdząc też, że symboliczny moment śmierci Stefci zawiera głęboką ambiwalencję dotyczącą jej drogi — od arystokratki z ducha do pewnej siebie pani dworu, od wolnej jednostki do posesjonatki. Bohaterka jest „dosłownie” wstrząśnięta złymi przeczuciami, które ją nachodzą, gdy widzi klejnoty Michorowskich, ponieważ ten przepych, przeciwstawiony jej ulubionym kwiatom, krystalizuje w jej oczach mroczną atmosferę tego rodu.²¹ Stefcia zapada na zapalenie opon mózgowych, gdy wdziewa strojną suknię ślubną, pierwszy (i ostatni) strój żony Waldemara. Zamiast przejść problematyczną przemianę w światową damę, Stefcia zostaje przekształcona (tak jak mogłaby życzyć sobie Bela) w dzieła sztuki, i w konsekwencji nie tylko unika pułapek życia małżeńskiego, ale też na zawsze „uduchawia” swego narzeczonego i jego wspańiałą posiadłość.

Pozbawiony narzeczonej z krwi i kości Michorowski zamawia jej podobizny — rzeźbę i portret — rzeźba zostaje postawiona na grobie, a portret zawieszony w galerii portretów rodziny Michorowskich. Stefci zapewnia się sentymentalne życie po śmierci, pozostaje na zawsze w formie dwóch pomników — jako trwały składnik pejzażu i jako postać należąca odtąd na wieczność do pierwszego rodu.

Zgodnie z tymi nieszczęśliwymi zakończeniami zarówno Mania, jak i Stefcia przestają być używającymi życia bohaterkami i zostają zmiażdżone przez okoliczności, które obie, jako nadwrażliwe istoty, przeżyły zbyt mocno. Sytuacja w Rosji i w Polsce nie pozwala im

²¹ Gdy babka Waldemara pokazuje Stefci te klejnoty i opowiada ich smutne historie oczy Stefci „wypelniają się łzami a jej ciałem wstrząsają dreszcze”.

dotrzeć do przystani, którą zachodnie bohaterki znajdują w swoim otoczeniu. Dobrobyt materialny, jaki obie mogłyby osiągnąć jako żony, nie gwarantuje im ani duchowego spełnienia, ani miłosnej wspólnoty, czego tak pragną. Ich śmierć świadczy raczej o narodowych dylematach, które muszą przyćmić powodzenie jednostki, a nawet całej klasy, osadzając ich historie w rodzinnej tradycji obsesyjnie związanej z charakterem i przeznaczeniem narodowym. W pewnym sensie szczęśliwe zakończenie nie złożyłoby należnej narodowi dаниny. Jedynie Mania-samobójczyni, związana z despotycznym arystokratą, mogła stosownie wyrazić kryzys przekonań i dążeń cesarstwa rosyjskiego i jego trwałych korzeni feudalnych. Jedynie Stefcia w roli wykorzystanej niewinności mogła ucieleśnić idylliczną Polskę — na przemian uwielbianą i odrzucaną przez arystokrację. Z punktu widzenia tożsamości i akcji powieści naród jest siłą bardziej znaczącą niż klasa czy płeć (lub nawet wpływy zachodnie).

Dlatego też to, co czytelnicy otrzymali w *Kluczach do szczęścia* i w *Trędowatej* było jeszcze jednym łatwym pocieszeniem; rosyjskie i polskie czytelniczki, podobnie jak czytelniczki romansów na Zachodzie, mogły pograżać się w przyjemnościach i rozkoszach, które były udziałem Mani i Stefci i ekscytować się szczegółowym opisem przeżyć erotycznych bohaterek. W obu powieściach spotykamy ten sam typ rozwijającej się na naszych oczach bohaterki, jaki nadal przemawia do czytelniczek na Zachodzie. Jednakże rosyjskie i polskie czytelniczki otrzymały w tych tragicznych romansach coś więcej: po pierwsze łatwo dostępne emocjonalne zaangażowanie w ważne kwestie, które uszlachetniały także prawdziwą literaturę i jej czytelników; po drugie — sposób rozładowania tłumionej frustracji i rozpacz z powodu wspólnego im tragicznego kontekstu sytuacyjnego (Rosja — politycznie i ideologicznie zacofana oraz Polska — opętana i umęczona przez podziały klasowe). Przypisując bohaterkom romansów rolę głęboko poruszającej narodowej męczennicy, ani Werbieckiej ani Mniszkównie nie udało się zawrzeć w swych powieściach głębszych znaczeń. Zamiast rozbudować złociste sny o mieszczańskiej szczęśliwości, ich otaczane miłością, zadbane i rozpieszczane bohaterki prowokacyjnie grały na uczuciach czytelniczek, bezlitośnie odcinając kupony od narodowego melodramatu.