

Aneta MAZUR

NIEWOLNIK I WŁADCA PRZEDMIOTÓW Człowiek wobec rzeczy w prozie realistycznej

Jednostka traktowana fizjologicznie, zdeterminowana ilością i jakością relacji z zewnętrznym światem „rzeczy” (konkretnych i abstrakcyjnych), zaczyna tracić nad nimi kontrolę, coraz widoczniej podlega ich oddziaływaniom, rozplywa się i zanika w gąszczu parametrów biologicznych oraz społecznych. Alienujący się świat „rzeczy” fascynuje uczniów czarnoksiężnika. To Flaubertowski i Zolowski „kult” przedmiotu, stającego się przedmiotem nienawistno-ironicznej (w przypadku pierwszego) bądź miłosno-zniewalającej (w przypadku drugiego) adoracji.

Rozważanie tropu „rzeczy”¹ w literaturze epoki, która od nich pośrednio bierze nazwę, samo w sobie wydaje się rzeczą osobliwą i rodzajem swoistej tautologii. Czymże bowiem była „rzeczywistość” realizmu, przed którą George Sand przestrzegała Gustave’a Flauberta: „Porzuć konwencje realistów i powrót do prawdziwej rzeczywistości, która jest mieszaniną piękna i brzydoty, bezbarwnego z olśniewającym, ale w której pragnienie dobra zawsze znajdzie swoje miejsce i spełnienie”². Zapewne nie tylko brakiem postulowanego ładu moralnego – ale także triumfem rzeczy materialnych nad autonomią świata idealnego (umysłu), osławionym „kartoflem” i gorszącą „wieprzowatością życia”, jakie w oczach romantyków przypominała współczesna epika³. Uszczegółowienie zobiektywizowanej narracji, determinizm przyrodniczy i środowiskowy, poszukiwanie kolorytu

¹ „Rzecz” będzie tutaj rozumiana szeroko: zarówno jako przedmiot wytworzony przez człowieka, jako wszelki byt „pozaludzki” czy element dany i zastany w świecie, tak martwy, jak ożywiony. Oprócz tego w odosobnionych przypadkach uwzględniłam abstrakcyjne, najszerze rozumienie „rzeczy” jako wydarzeń, relacji lub istoty zjawisk. O węższym, szerszym i najszerszym znaczeniu „rzeczy” por. M. H e i d e g e r, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 11n.

² G. S a n d, List do Flauberta z 12 I 1876, w: *Correspondence: Édition électronique*, red. Y. Leclerc, D. Girard, Centre Flaubert, <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=16411&mot=&action=M>. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – A.M.

³ Z racji nieuniknionego rozmycia pojęcia „rzeczy” w dyskursie lirycznym niniejsze rozważania dotyczą jedynie prozy. Dramat, gdzie rola przedmiotów-rekwizytów jest specyficznie określona, wydaje się przypadkiem osobnym. O „wieprzowatości życia wiejskiego” w *Panu Tadeuszu* mówił, jak wiadomo, Słowacki (por. J. S ł o w a c k i, *Raptularz 1843-1849*, oprac. M. Troszyński, Topos, Warszawa 1996, s. 143); porównanie powieści do kartofli było popularne od czasu wypowiedzi Wolfganga Menzla z roku 1828, choć autorowi chodziło raczej o sam fakt rozplenienia się – podobnie jak uprawy ziemniaka – „chwastu”, „Romanenkraut”, modnej powieści walterskotowskiej (por. W. M e n z e l, *Die deutsche Literatur*, t. 2, Verlag Gebrüder Franckh, Stuttgart 1828, s. 165). Za wskazanie tego źródła dziękuję pani dr hab. Magdalenie Rudkowskiej.

i diagnozowanie obyczaju, obniżenie tonacji i poszerzenie tematyki, orientacja informacyjno-obszerności i paranaukowe ambicje – to wszystko sprzyjało koncentracji na materii otaczającej życie i stanowiącej kondycję postaci. Mówią o tym sądy na temat literatury realizmu czy sztuki drugiej połowy dziewiętnastego wieku. To „kult rzeczy, jaki żywi Emma Bovary”⁴, „technika uprzedmiotawiająca świat przedstawiony”⁵, „swoiste uzupełnianie bohatera przez przedmiot”⁶ i silny „wiązek bohatera z przedmiotem”⁷; „znacząca rola”⁸, jaką „grają rozmaite przedmioty martwe [...] zarówno w relacji narratora jak w przeżyciach bohaterów”⁹, a także obrona Zoli przed zarzutem bycia „niewolnikiem przedmiotów”¹⁰. To wreszcie „przełom, który zaczyna się z epoką impresjonizmu”¹¹, i polega „przede wszystkim na ustaleniu nowej hierarchii”¹². „Przedmiot, zajmujący dotychczas w sztuce miejsce podrzędne, zaczyna z wolna wysuwać się na plan pierwszy, a w każdym razie nabiera takiego samego znaczenia jak człowiek”¹³. To wreszcie „przełom, który zaczyna się z epoką impresjonizmu”, i polega „przede wszystkim na ustaleniu nowej hierarchii” – „Przedmiot, zajmujący dotychczas w sztuce miejsce podrzędne, zaczyna z wolna wysuwać się na plan pierwszy, a w każdym razie nabiera takiego samego znaczenia jak człowiek”¹⁴. Znamienny był głos czołowego włoskiego krytyka, który w roku 1879 oznajmiał: „Aktualną treścią nowej sztuki nie jest już kontemplacja, bezsilna myśl Hamleta, lecz akcja, Faust znów młody; i powiadam, że motto poważnej sztuki brzmi: mało mówić i sprawić, by wiele mówiły rzeczy. *Sunt lacrimae rerum*. Dajcie nam łzy rzeczy i oszczędźcie nam waszych łez”¹⁵.

⁴ E. Paczowska, Antoni Sygietyński – teoretyk w laboratorium naturalizmu, w: J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczowska, *Naturalizm i naturalści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, Uniwersytet Warszawski – Instytut Literatury Polskiej Warszawa 1992, s. 149.

⁵ Tamże, s. 153. Paczowska pisze w swoim artykule o *Wysadzonym z siodła* Sygietyńskiego i polskiej powieści dojrzałego realizmu w ogóle – oczywiście wzorcem były słynne opisy rzeczywistości materialnej w prozie Zoli.

⁶ Tamże, s. 156, przyp. 15. Cytat dotyczy wypowiedzi Jerzego Michny o powieści *Na skalach Calvados* Sygietyńskiego (por. J. Michno, *Narrator w prozie Antoniego Sygietyńskiego 1880-1901*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 67).

⁷ Paczowska, dz. cyt., s. 149.

⁸ J. Kulczycka-Saloni, *Eliza Orzeszkowa – pozytywistka w poszukiwaniu prawd, których nie można głosić*, w: Kulczycka-Saloni, Knysz-Rudzka, Paczowska, dz. cyt., s. 118). Janina Kulczycka-Saloni pisze w ten sposób o *Z różnych sfer* Elizy Orzeszkowej.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zola „nie był niewolnikiem przedmiotów, lecz owszem, ich władcą” (W. Jabłoński, *Emil Zola (charakterystyka twórczości)*, G. Sennwald, Warszawa 1903, s. 20; cyt. za: Kulczycka-Saloni, Knysz-Rudzka, Paczowska, dz. cyt., s. 95).

¹¹ J. Gule, *Impresjoniści*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 6.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ F. De Sanctis, *Zola e „L'Assommoir”*, w: tenże, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, red. M.T. Lanza, Einaudi, Torino 1972, s. 453; por. też: *Novelle e Teatro di Giovanni Verga*, red. M. Pieri, UTET, Torino 2002, s. 689 (tłum. fragm. – M. Lenart, A.M.).

Pomimo że często można spotkać postulaty czy konstatacje w rodzaju wyżej przytoczonych, niełatwo konkretnie stwierdzić, na czym właściwie polega rola tak nieprecyzyjnie określonego fenomenu, jakim jest „rzecz”, w tak rozległym kontekście materiałowym, jakim był dziewiętnastowieczny weryzm literacki. Ten ostatni stanowił zbyt szerokie spektrum estetyczne (a także filozoficzne, antropologiczne i tak dalej), a samo stulecie przedstawiało zbyt eklektyczny stop tradycji i nowoczesności, by można było poprzestać na przykładach z pogranicza realizmu i naturalizmu – choć ten kontekst jest z pewnością najdokładniej przebadany i najlepiej uchwytany. Łatwiej także skonkretyzować rozpatrywaną kwestię, biorąc pod uwagę określony typ rzeczy czy przedmiotów, jak uczyniła to na przykład w swojej monografii Ewa Ihnatowicz¹⁶. W przypadku zwięzłego rekonesansu ogólnego (a taki charakter ma niniejszy artykuł), nie sposób pokusić się o syntetyczne i w pełni sprawdzone tezy, które mogłyby zostać wyłonione jedynie w obszernych zapewne monografiach badawczych. Stąd poniższe, selektywne i egzemplaryczne propozycje oraz klasyfikacje. Nie wydają się one zresztą całkiem przypadkowe. Pobieżny przegląd twórczości klasyków dziewiętnastowiecznego realizmu przynosi bowiem spostrzeżenia dość paradoksalne: rzeczy albo nie odgrywają w nich specjalnie istotnej roli (jak w przypadku Henriego Stendhala, Williama Thackeraya czy Fiodora Dostojewskiego), albo funkcjonują w sposób monotonicznie podobny – mniej lub bardziej intensywnie wypełniając malownicze bądź reprezentatywne tło, słynne milieu decydujące o kolorycie lokalnym czy dopełniające charakterystyki postaci (w dziełach Honoré de Balzaca, Gustave’a Flauberta i całej rzeszy innych). Sytuacja w prozie historycznej (na przykład w pismach Henryka Sienkiewicza) jest podobna; artefakty zaspakają wymóg danej rodzajowej czasoprzestrzeni, ale nie odgrywają samoistnej roli. Jedynie w nowelistyce (w utworach Alphonse’a Daudeta, Guy de Maupassanta czy Antoniego Czechowa) rola przedmiotów wydaje się bardziej ważka; zgodnie z tradycją gatunku oraz teorią Paula Heysego rzeczowy motyw „sokoła” staje się tam często centrum i dominantą świata przedstawionego.

Prezentowana niżej typologia nie wychodzi zatem od przeglądu twórczości czy nazwisk, ale od różnych konwencji mimetycznych (poetyk) literatury realizmu oraz, częściowo, od filozoficzno-estetycznego kontekstu „rzeczy”. W ten sposób stwarza szanse urozmaicenia ogólnego obrazu i uchwycenia orientacji, decydujących o randze „przedmiotów” w świecie przedstawionym dziewiętnastowiecznej prozy społeczno-obyczajowej.

¹⁶ Zob. E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Elipsa, Warszawa 1995.

RES METAPHYSICA

Do terminu „rzeczy” trwale przylgnał nobliwy kontekst filozoficzno-teologiczny – nie sposób go zatem pominąć. W świetle klasycznej tradycji ontologicznej rzeczywistość stanowi spójny, sensowny i celowy „łańcuch bytów”¹⁷, gdzie każde ogniwo ma swoje określone miejsce, pełni nieodzowną rolę, niezależnie od tego, czy jest ona wielka, czy mała. Dotyczy to zarówno wiekopomnych *res gestae* w biegu „rzeczy świata tego”, jak hierarchii i relacji poszczególnych bytów ożywionych i nieożywionych, składających się na wymowną (Boską) Księgę Natury, której pismo starały się odczytać szyfry alegoryczne i emblematyczne. W tym ujęciu ludzkie panowanie nad przedmiotami jest i absolutne, i złudne; *homo faber* (*naturans*) jest równocześnie *homo fabricatus* (*naturatus*). Trop „porządku rzeczy” pojawia się w twórczości wczesnych realistów z rodowodem klasycystycznym i *biedermeierowskim*.

SYMBOLIKA (ALEGOREZA) RZECZY

To najobszerniejsze zjawisko w prozie realistycznej, wykorzystującej mniej lub bardziej subtelnie dziedzictwo dawnych konwencji i poetyk. Symboliczne (alegoryczne) podteksty różnych elementów scenerii fabularnej występują licznie w utworach dziewiętnastowiecznego weryzmu, zwłaszcza bliskich orientacji parabolicznej lub modelowi „realizmu poetyckiego”. W znacznej mierze odwołania te bazują na tradycji religijnej (filozoficznej), dlatego przypadek symbolizacji można uznać za kontynuację poprzedniego, za pewien rodzaj respektowania sakralnego porządku rzeczy. Ich tajemny kod pozwala sugerować ukryty, słabo widoczny czy zanikający ład świata, obecny przynajmniej w kreacji literackiej („poetycka sprawiedliwość”¹⁸, „estetyczna zarówno jak filozoficzna harmonia tonów i kształtów”¹⁹). Ale także w *Zołowskim* naturalizmie święcą triumfy symboliczne podteksty i wizyjne wręcz wymiary rzeczy (na przykład lokomotywa w *Bestii ludzkiej*). Symbolika związana z typologią przyrodniczą pojawia się też w tytułach (na przykład *Menażeria ludzka* Gabrieli Zapolskiej)²⁰.

¹⁷ Zob. A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, tłum. A. Przybylski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

¹⁸ E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża. Z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*, w: *taż, Pisma krytycznoliterackie*, red. E. Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1959, s. 137. Kategoria poetyckiej sprawiedliwości (niem. poetische Gerechtigkeit) funkcjonuje w kontekście realizmu niemieckiego.

¹⁹ Tamże.

²⁰ W tekstach realistycznych w zdecydowanej większości onomastyka tytułów jest antropocentryczna, choć nazwy przedmiotów nieraz się pojawiają (np. *Płaszcz* Mikołaja Gogola, *Wóz śmierci*

Nieco podobnie funkcjonują rzeczy w słynnym balzakowskim milieu, którego demoniczna aura zdaje się kontynuować transcendentny wymiar realiów, choć w istocie mowa przedmiotów posiada już tylko symbolikę doczesną i immanentną; odsyła do mentalnego, psychofizjologicznego pejzażu wewnętrznego postaci, stanowiąc jego „organiczne” przedłużenie w środowisku zewnętrznym. Jak pisze badaczka problemu, realistom przyświeca założenie, iż „rzeczy charakteryzują człowieka, zatem pozwalają odkryć jego tożsamość”²¹:

Realistyczna zasada zależności między człowiekiem a rzeczami prowadzi w powieści nie tylko do „fizjonomicznego” charakteryzowania postaci poprzez jej wygląd i otoczenie, ale także do przedstawiania zbioru przedmiotów jako kolekcji przechowującej indywidualną i zbiorową tożsamość. Stąd postawy poznawcze i narratora, i niektórych bohaterów związane z kolekcjonowaniem²².

Do tego modelu wypada także zaliczyć przypadki fenomenów, które zakłócają mimetyczną wiarygodność świata przedstawionego: magiczne artefakty-symboly proveniencji romantycznej (jak Balzakowski „jaszczur”²³ czy późniejszy portret w powieści Oscara Wilde’a²⁴) albo quasi-fantastyczne przedmioty rodem z science-fiction (jak Prusowski metal lżejszy od powietrza²⁵). Rzeczy te bytują na pograniczu prawdopodobieństwa oraz przekraczających je kreacji alegorycznych. Równocześnie zanika wielowiekowa – baśniowa, romansowa, moralitetowa – tradycja fabularna, zgodnie z którą rekwizyty, na podobieństwo nowelistycznego „sokoła”, odgrywały kluczową rolę w zawiązaniu akcji, konstruowaniu intrygi czy perypetii (przypadkowe znaleziska, poszukiwane przedmioty czy skradzione listy).

Rola rzeczy-przedmiotów jest przy tym – jak już wspomniano – podrzędna; stanowią one kokon lub „las symboli” otaczający człowieka, a ich znaczenie sprowadza się do komentowania, uzupełniania, mapowania losów oraz osobowości bohaterów.

(niem. Schüdderump) Wilhelma Raabego, *Historia siwego włosa* Władysława Łozińskiego, *Lalka, Kamizelka i Katarynka* Prusa, *Lalki moich dzieci* Marii Konopnickiej, *Krzak bzu* Elizy Orzeszkowej czy *Dęby czarnobylskie* Tadeusza Micińskiego).

²¹ I h n a t o w i c z, *Literacki świat rzeczy*, s. 176.

²² Tamże, 177. Autorka zwraca uwagę na możliwość imitacji i kamuflażu, czyli pozornej wiarygodności poznawczej „mowy rzeczy” charakteryzujących postaci.

²³ Zob. H. B a l z a c, *Jaszczur*, tłum. T. Żeleński, J. Rogoziński, oprac. E. Bieńkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1999.

²⁴ Zob. O. W i l d e, tłum. M. Feldmanowa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.

²⁵ Por. B. P r u s, *Lalka*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Bachórz, B. Utkowska, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza – Wydawnictwo Episteme, Warszawa–Lublin 2017, t. 2, s. 208n.

ANTROPOMORFIZACJA PRZEDMIOTU I REIFIKACJA CZŁOWIEKA

To zjawisko dobrze rozpoznane w prozie naturalistycznej i ciężącej ku naturalizmowi, orientacja najbardziej reprezentatywna dla epoki scjentyzmu (materializmu), urbanizacji i technicyzacji; w przeciwieństwie do powyższych zwrócona nie w stronę tradycji, lecz nowoczesności. Jednostka traktowana fizjologicznie, zdeterminowana ilością i jakością relacji z zewnętrznym światem „rzeczy” (konkretnych i abstrakcyjnych), zaczyna tracić nad nimi kontrolę, coraz widoczniej podlega ich oddziaływaniom, rozpływa się i zanika w gąszczu parametrów biologicznych oraz społecznych. Alienujący się świat „rzeczy” fascynuje uczniów czarnoksiężnika. To Flaubertowski i Żolowski „kult” przedmiotu, stającego się przedmiotem nienawistno-ironicznej (w przypadku pierwszego) bądź miłosno-zniewalającej (w przypadku drugiego) adoracji. Ciągi martwych natur, z jakich zaczyna się składać świat fabularny, coraz mniej mówią o działającym podmiocie ludzkim, to raczej on się dostosowuje – na przykład do „rzeczy dziwnej i potwornej, jaką jest wielkie miasto”²⁶, albo małomiasteczkowa sceneria, w której monotonnie pracuje tokarka, albo surowa wegetacja normandzkich rybaków, rywalizujących o rybę i kobietę. Nawet niemieckojęzyczne utwory realizmu poetyckiego ukazują „proces urzeczowienia naszych lepszych ideałów [który – A.M.] można odczytać wprost ze ścian i odrzwi nieruchomości”²⁷. Pokrewna, choć odmiennie motywowana tendencja do reifikowania postaci ludzkich i demonizowania przedmiotów wystąpiła już wcześniej w ramach satyrycznej groteski w literaturze rosyjskiej (w szkole Gogola).

Ubezwłasnowolnienie osoby i wpisanie jej w świat rzeczy było poniekąd nowoczesną, scjentyistyczną wersją metafizycznego ordo, które wyręczało artystę w kreacji, jako że „plany robi za niego [...] przyrodzony bieg rzeczy, spencerowskie prawo rozwoju”²⁸. Równocześnie kres rzemiosła zastępowanego przez produkcję masową, nad czym tak ubolewał John Ruskin²⁹, sprawił,

²⁶ S. Witkiewicz, *Aleksander Gieryski*, Towarzystwo Wydawnicze – Księgarnia S. Sadowskiego, Lwów–Warszawa 1903, s. 111; cyt. za: E. Paczoska, *Spotkania naturalistów*, w: Kulczycka-Saloni, Knysz-Rudzka, Paczoska, dz. cyt., s. 220.

²⁷ W.G. Sebald, *Śmierć idzie – uchodzi czas. Uwagi o Gottfriedzie Kellerze*, w: tenże, *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, tłum. M. Łukasiewicz, Ossolineum, Wrocław 2019, s. 183n. Sebald przywołuje „moralną utopię” (opisaną przez Gottfrieda Kellera w powieści *Martin Salander*), gdzie szczyty domów miasteczka odwołują się do ewolucji wartości preferowanych przez społeczność w różnych epokach: od „Pod Laską Pielgrzymą” albo „Pod Kuszą”, poprzez „Uczciwość” lub „Prawo” – do „Dworku Henrietty” czy „Grodu Wilhelminy”, które „pozwalają domniemywać, że do małżeństwa wniesiono solidny posag” (tamże, s. 184).

²⁸ B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*, w: T. Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i „Lalkę”*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, s. 136.

²⁹ Por. R. Kasperowicz, *Wstęp*, w: J. Ruskin, *Niewinne oko. Eseje o sztuce*, tłum. J. Szczuka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 17.

że kolekcje szlachetnych przedmiotów gromadzonych w ludzkim otoczeniu obniżyły rangę, zamieniając się w serie imitacji, galerie kiczów, zapowiedzi współczesnych symulaków. Otacza się nimi Emma Bovary, poszukując własnej tożsamości, którą scedowała właśnie na przedmioty. Bohaterka Flauberta, karmiona książkami o atlasowych okładkach i estetycznymi akcesoriami modlitwy, posłuszna lekcji odebranej na eleganckim balu, widząca w cygarnicy rodzaj Proustowskiej magdalenki, a w sztabkowych bibelotach epifanię miłości – rozumie tylko mowę materialnych rekwizytów, tych atrap naturalnych uczuć i relacji, do których nie wydaje się zdolna.

„Literacki świat rzeczy” w prozie dojrzałego realizmu zawłaszcza, anektuje i deformuje świat ludzki³⁰. Efektem końcowym będą amimetyczne, abstrakcyjne tendencje awangard: literacka groteska i plastyczny kubizm.

ŻYWOT WŁASNY RZECZY

Po rozstaniu z długą tradycją kulturową przedmiotów magicznych, cu-downych i symbolicznych, niezależnie od procesu alienacji w relacjach człowiek–rzecz w dobie pozytywizmu, na progu modernizmu i współczesności rozwija się jeszcze jeden nurt zainteresowania bytami nieożywionymi – a raczej „ożywionymi inaczej”. To na poły estetyczno-artystowskie, na poły psychologiczno-filozoficzne ujęcie przedmiotów jako fenomenów bytujących dzięki ludzkiej podmiotowości, a jednak wiodących odrębną i osobliwą egzystencję. Czyni ona wrażenie niezależnej od świata człowieka, może być jednak wielorako z nim powiązana. To „poezja rzeczy” Reinera Marii Rilkego³¹ i impresjonistyczne (oraz późniejsze, pojawiające się w ramach kolejnych „-izmów”) studia martwych przedmiotów, spotykane zapewne częściej w prozie poetyckiej lub poezji niż w epice dziewiętnastego stulecia. Mimo to o pewnych przejawach tej strategii można mówić także w przypadku utworów klasycznego realizmu. Świat rzeczy, autonomiczny partner człowieka – traktowany z obiektywną, zdystansowaną ciekawością – nie jest tutaj ani jego panem, ani niewolnikiem. Razem z bytem ludzkim tworzy osobliwe *experimentum medietatis*³².

³⁰ Nawet w *Nad Niemnem*, gdzie rzeczy są przyjaźnie podporządkowane człowiekowi albo sygnalizują metafizyczny ordo, pojawiają się sygnały ostrzegawcze: uzależnienie Różycy od narkotyku, Darzeckich i Dominika Bohatyrowicza od przedmiotów konsumpcji, a całej okolicy od coraz cenniejszej ziemi (zob. E. O r z e s z k o w a, *Nad Niemnem*, t. 1-3, oprac. J. Bachórz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009).

³¹ W utworach Rilkego „rzecz” jest również pies czy pantera, co rozstrzyga nieprecyzyjną semantykę „rzeczy”: jest to byt pozaludzki, i martwy, i ożywiony.

³² „Doświadczenie własnego środka” (czyli miary wszechrzeczy) – „illud suae medietatis experimentum” – to termin św. Augustyna, którym posługiwał się on na określenie ryzykownego antropocentryzmu, który łączy się z zapomnieniem o człowieku jako Imago Dei (św. A u g u s t y n, *De*

Każdemu z powyższych modeli przyporządkować można konkretną egzemplifikację literacką. Aby uniknąć przytaczania tekstów znanych i nie powielać banalnych konstatacji, spośród wielu możliwości wybrane zostały nazwiska oraz utwory nieraz mniej popularne w odbiorze powszechnym, a także mniej reprezentatywne dla kanonu. Mimo to ten autorytatywny wybór nie jest dowolny – ilustruje główne „zachowania” rzeczy, jakie można spotkać w utworach dziewiętnastowiecznego realizmu.

CASUS PIERWSZY
ADALBERT STIFTER

Trop „ordo”, „porządku rzeczy”, „istoty rzeczy”, „bojaźni rzeczy” albo „żądania rzeczy”³³ charakteryzuje całą twórczość Adalberta Stiftera, klasyka dziewiętnastowiecznej prozy austriackiej – „rzecz” (niem. Ding), zarówno w sensie abstrakcyjnym, jak materialnym należy w niej do pojęć kluczowych czy wręcz obsesyjnych³⁴.

Metafizyczny porządek rzeczy przenika przede wszystkim świat powieści rozwojowych (*Der Nachsommer*³⁵ [„Późne lato”] z roku 1857, *Witiko*³⁶ [„Witek”] z roku 1867), podporządkowany bez reszty planowemu, logicznemu, harmonijnemu przebiegom w czasie i przestrzeni. Ład zgodny z naturą, immanentnym zamysłem Boskim czy intencją mentora-wychowawcy panuje zarówno w życiu głównych postaci, jak w wymiarze przyrody i kultury. Człowiekowi nie pozostaje nic innego jak trafnie odczytać przedustawną harmonię bytu i umiejętnie wpisać się w panujący porządek, który swoim wysiłkiem jako jedna z „rzeczy” współtworzy i podtrzymuje – nie przypadkiem jedna

Trinitate, ks. XII, 16, <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>; por. też: t e n z e, *O Trójcy Świętej*, tłum. M. Stokowska, Znak, Kraków 1996, s. 369).

³³ Zwroty tego rodzaju („Ordnung der Dinge”, „Wesenheit der Dinge”, „Ehrfurcht vor Dingen”, „Forderung der Dingen”) często powtarzają się w tekstach Stiftera.

³⁴ „Są strony, gdzie owa rzecz, owa przewodnia seksowna skamieniałość (sexuelle Leitfossil) pojawia się ze dwanaście razy” – pisał Arno Schmidt (A. S c h m i d t, *Die Ritter von Geist. Von Vergessenen Kollegen*, Stahlberg, Karlsruhe 1965, cyt. za: E. Geulen, *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, Iudicium, München 1992, s. 7). Zob. też: W. D e h n, *Ding und Vernunft. Zur Interpretation Stifters Dichtung*, Bouvier, Bonn 1969; por. A. M a z u r, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Uniwersytet Opolski – Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole 2001, s. 317-324.

³⁵ Zob. A. S t i f t e r, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, Verlag von Gustav Heckenast, Pesth 1857 (http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/stifter_nachsommer01_1857).

³⁶ Zob. t e n z e, *Witiko*, Verlag von Gustav Heckenast, Pesth 1867 (<https://archive.org/details/witikost00stifuoft/page/12/mode/2up>).

ze Stifterowskich postaci pragnie „myśleć jak las”³⁷. Ważnym motywem jest też rekonstrukcja: dosłowna (odnawianie starych dzieł sztuki i architektury) oraz symboliczna (powtarzanie sprawdzonych wzorców aksjologicznych oraz unikanie zachowań niebezpiecznych).

Proza Stiftera oddaje jednak także hołd rzeczom konkretnym, poprzez ustawiczne, nieraz nużące opisy i katalogi przedmiotów (elementów) otaczających człowieka: pejzażu, wyposażenia wnętrza, obiektów pracy i rozrywki. Nie przypomina to balzakowskiego milieu; środowisko jest wprawdzie ukształtowane w myśl przekonań i gustów mieszkańca (właściciela), ale nie jest całkowicie jego „organicznym” wytworem, nie jest też tajemniczą, psychofizyczną aurą na niego oddziałującą. Chodzi znowu o pieczołowite kultywowanie rzeczy danych i gotowych, do których podmiot ludzki odnosi się z szacunkiem jak do równorzędnych, godnych podziwu współistnień w ogólnym planie świata³⁸. Bywa, że człowiek korzysta z przedmiotu, który na przykład ucieleśnia i uruchamia jego wspomnienia; bywa też, że przedmiot pełni rolę podmiotu, który zniewala człowieka i modeluje jego osobowość³⁹. Zawsze jednak świat rzeczy istnieje obok, równolegle, wymagając, by starannie się z nim obchodzono jako cennym składnikiem rzeczywistości (to uprawiane pola i ogrody, gromadzone i odnawiane antyki, książki z biblioteki troskliwie odkładane po lekturze na miejsce). Pełne atencji odnoszenie się do otoczenia, powtarzające się rytuały zachowań i czynności mają oczywiście związek z austriacką tradycją uroczystej, quasi-dworskiej celebracji codzienności, a także ze społecznym statusem bohaterów (elity urzędnicze i ziemiańskie). Ale *Ordnung der Dinge* nie służy tutaj diagnozom społecznym, bo realia czasu i przestrzeni zostają przekształcone w uniwersalne, niemal alegoryczne exempla, świadomie naśladowujące powieściowe parable Goethego.

Hipertrofię opisów, na jaką cierpi pedantyczna Stifterowska narracja, można odczytywać rozmaicie: jako właściwość typowo *biedermeierowską*, naiwną infantyлизację bądź idyllizację świata przedstawionego, *signum* gustów mieszczaństwa pożądającego kameralnej prywatności (niem. *Gemütlichkeit*), pełnej bibelotów i drobiazgów – bezpiecznego azylu, w którym można schronić się przed światem zewnętrznym; jako dehumanizującą reifikację nieautentycz-

³⁷ „Denken wie der Wald”. Tenże, *Witiko*, Winkler, München 1949, s. 50.

³⁸ „Rozwinał [Stifter – A.M.] język i sposób opowiadania, w których wszystko, co istnieje, ma tę samą rangę. [...] Człowiek nie stoi ponad światem, w którym spełnia się jego życie” (W. Maatz, *Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie*, dtv, München 1995, s. 304).

³⁹ Jak na przykład w *Nachsommer* pielęgnowanie róż na pamiątkę młodzieńczej miłości oraz wpływ antycznej rzeźby na rozwój bohatera – przypominający przesłanie *Starożytnego torsu Apollina* Rilkego: „Musisz twoje życie zmienić” (R. M. Rilke, *Starożytny tors Apollina*, w: tenże, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 125).

nych stosunków społecznych, zbudowanych na wartościach iluzorycznych; jako naturalną lub dziwaczną manierę twórczą⁴⁰; wreszcie jako pochwałę ładu ontologicznego właśnie, bazującą na empirycznej wiedzy przyrodniczej. Ale żadna z tych wykładni nie wyjaśnia do końca poetyki, w której na kilkanaście lat przed Flaubertem praktykuje się ten osobliwy „kult rzeczy”. Komentarze interpretatorów są rozbieżne: dla jednych to „magia przedmiotu [...], właściwa katolickiemu kultowi relikwii”⁴¹, inni w „skrupulatnej rejestracji najmniejszego detalu”⁴² widzą znak niewiary i materializmu Stiftera; to równocześnie „litania i pusta lista”⁴³, jak stwierdza jeden z nich. Przykładem spiętrzenia rzeczy-przedmiotów może być fragment jednego z opowiadań z cyklu *Bunte Steine*: [„Kolorowe kamienie”] z roku 1853:

Ściany dużego pokoju były całkowicie pokryte wizerunkami sławnych ludzi; nie było tam piędzi wolnej powierzchni. [...] W pokoju stał olbrzymi fortepian, zarzucony stosami nut, na którym gospodarz chętnie grywał. Były tam dwa stojaki z futerałami na skrzypce, również używanymi. Na jednym ze stołów leżało pudło z dwoma fletami, którymi [gospodarz – A.M.] bawił się, szkoląc swe umiejętności. Przy jednym z okien stały sztalugi i kasety z farbami, ponieważ malował także olejne obrazy. W małym pokoiku obok znajdowało się ogromne biurko zavalone papierami, przy którym pisał wiersze i opowiadania, a obok stały regały z książkami, po jakie mógł sięgnąć, gdy zechciał delektować się lekturą. Było tu jeszcze łóżko, a w głębi pokoju warsztat, przy którym sporządzał tekturowe opakowania, wachlarze, abażury i tym podobne, artystyczne przedmioty. [...]

Pokoje urządzone były zgodnie z gustem kobiecym. Większy miał ciemne zasłony w oknach, miękkie kanapy i siedziska obite taką materią oraz piękny stół, na którego czystym, zawsze lśniąącym blacie leżały książki, ryciny i inne drobiazgi. Między oknami stało lustro, pod nim małe półki na kolumnkach, pełne drogocennej porcelany i sreber. Przy jednym z okien znajdował się misterny stolik do robót, na którym spoczywały piękne płótna, cenne tkaniny i różne robótki ręczne, a przed stoliczkiem było wąskie, pasujące do okiennego wgłębienia krzeselko. Przy drugim oknie stały ramy do wyszywania z takim samym krzeselkiem, a przy krótkiej ścianie trzeciego biurko, na którego gładkim, zielonym blacie spoczywały starannie poukładane przybory do pisania. Biurko opasywały półkolem wazon z wysokimi,

⁴⁰ Tłumacz ją po części zamiłowanie autora do malarstwa (sam był malarzem) oraz nauk ścisłych (nauczał ich jako pedagog), a w odniesieniu do tekstów późnych być może podłoże psychofizjologiczne (stanowi symptom nękających go chorób).

⁴¹ H.D. I r m s c h e r, *Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung*, Fink Verlag, München 1971, s. 138.

⁴² W.G. S e b a l d, *Bis an der Rand der Natur. Versuch über Adalbert Stifter*, w: tenże, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handtke*, Fischer, Frankfurt am Main 1994, s. 18 (wydawcy polskiego przekładu tej pozycji zrezygnowali ze szkicu poświęconego Stifterowi, zmieniając też jej podtytuł).

⁴³ Tak właśnie brzmi tytuł artykułu Martina Swalesa. Zob. M. S w a l e s, *Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert Stifters*, „Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifters-Institutes des Landes Oberösterreich” 36(1987) nr 3-4, s. 71-82 (por. zwl. s. 82).

ciemnymi roślinami o szerokich liściach. Wielki, bijący zegar ścienny bez wahadła tykał tak cicho, że niemal niedosłyszalnie. Poza tym w głębi pokoju znajdowała się oszklona szafka z jedwabnymi zasłonkami, gdzie pani trzymała swoje rzeczy.

Drugi, mniejszy pokój miał śnieżnobiałe, suto fałdowane kotary, pod oknami stał stół, przeznaczony nie do ustawiania ozdobnych przedmiotów, lecz do robót domowych. Dalej były tam wielka otomana, rozmaite stołki i krzesła. W głębi stało białe łóżko pani z białymi zasłonami, a przy nim nocny stolik z lichtarzem, dzwonkiem, książkami, zapalniczką i innymi drobiazgami⁴⁴.

Nadwerżona cierpliwość czytelnika może przerodzić się w irytację – może też zostać nagrodzona, jeśli pozwoli mu na dokończenie lektury. Iście obsesyjny horror vacui otrzymuje w kontekście całości przekonującą wymowę; szczegóły rodzinnego gniazda to pozory bezpieczeństwa, w istocie jego rozpad nastąpi przy pierwszej sposobności. Dalszy bieg fabuły na mocy kontrastu ukaże ascetyczne, ogołocone, posępne wnętrza, korespondujące ze spustoszeniem osobowości i psychiki, jakie stanie się udziałem wszystkich członków rodziny; ponadto malowniczy, nieco teatralny przepych kobiecych apartamentów sygnalizuje fabularny motyw teatru i postać aktora, z którym żona zdradzi męża. Widzieć tu można również symptom zagubienia małżonków, wzajemnie nieobecnych dla siebie w przeładowanym rzeczami, zdepersonalizowanym domu. Takie obszernie introdukcje lub opisowe retardacje, częste w obyczajowych studiach Stiftera, mogą sugerować, że kokon małżeństwa i pokoleniowych związków rodzinnych, tkany troskliwie z gromadzonych i pielęgnowanych przedmiotów użytku domowego, jest dobrem bardzo kruchym. Rzeczy ucieleśniają jednocześnie bezcennność, urodę i skomplikowanie międzyludzkich relacji. Ze względu na ten niezbyt funkcjonalny (i fabularnie, i narracyjnie) natłok artefaktów, *intérieurs* w prozie Stiftera często przypominają muzea czy kolekcje. Ich funkcjonowanie albo zdradza martwość oficjalnych relacji, albo tworzy swojską przestrzeń odświeżonej codzienności, albo też stanowi zbiór kulturowanych śladów po minionych przodkach.

Jak zatem wygląda relacja ludzi i rzeczy w Stifterowskim świecie? Generalnie panuje współpartnerstwo, choć równowaga zdaje się przechylać na stronę tych ostatnich; łańcuch *res sacra* może w każdej chwili zostać zerwany z winy człowieka (która ukazywana jest przez austriackiego pisarza jako rodzaj chrześcijańskiej hybris) i wówczas zamienia się w rekwizytornię gromadzącą martwe przedmioty, czyli w więzienie lub pułapkę postaci.

⁴⁴ T e n z e, *Turmalin*, w: tenże, *Werke und Briefe*, red. A. Doppler, W. Frühwald, t. 2, cz. 2, Kohlhammer, Stuttgart 1982, s. 136-138.

CASUS DRUGI
THEODOR FONTANE

Spośród wielu potencjalnych przykładów symboliki rzeczy w literaturze realistów idealnej egzemplifikacji wydaje się dostarczać twórczość Theodora Fontanego, najbardziej znanego niemieckojęzycznego „realisty poetyckiego”⁴⁵. Proza Brandenburczyka łączy kilka odmiennych nurtów i tradycji: rysy wyraźnie postromantyczne, moralno-światopoglądowe dziedzictwo protestantyzmu, inklinacje do stylizacji i parabolizacji, a także publicystyczny niemal dyskurs na temat obyczajowych i społeczno-politycznych kwestii swoich czasów. Poetyka jego powieści nie stwarza zbyt wielu okazji do zaistnienia rzeczy czy przedmiotów w świecie fabularnym, nad wizualizacją przeważają bowiem prezentacje sceniczne i rozliczne dialogi – słynne causeries elokwentnych postaci Fontanowskich, dalekie echo francuskiej kultury przodków pisarza – ale jeśli już „rzeczy” w niej się pojawiają, to zajmują miejsce wyjątkowe. W sposób niezwykle sugestywny i spójny kojarzą się w nich werystyczny konkret, liryczna oprawa oraz symboliczny, nieraz wręcz alegoryczny podtekst.

Effi Briest, powieść z roku 1895, historia niemieckiej Emmy Bovary i Anny Kareniny w jednym, rozgrywa się w realiach pruskiego majątku, nadbałtyckiej miejsciny oraz Berlina. Scenerie nie są tu kreowane zgodnie z kanonicznym dla realizmu, wyczerpującym i funkcjonalnym opisem poznawczym, lecz ograniczają się do wybiórczo potraktowanych elementów i rekwizytów. Przypominają szyldy czy drogowskazy rozstawione na drodze życia bohaterki, które przebiega wśród znaków-symboli.

Pierwszy z nich (i ostatni, buduje on bowiem fabularno-przestrzenną ramę) to ogród rodzinny, z którego młoda dziewczyna przechodzi wprost od zabawy do sceny zaręczyn i dorosłego życia. To przestrzeń bardziej eschatologiczna niż realna – oznacza rajski, utracony stan dzieciństwa i niewinności⁴⁶, graniczy z przykościelnym cmentarzem, staje się miejscem przedśmiertnych kontemplacji bohaterki i rozmów o możliwości zbawienia, wreszcie przemienia się w miejsce spoczynku: „Na klombie zaszła pewna zmiana: znikł zegar słoneczny, a na jego miejscu leżała od wczoraj biała marmurowa płyta, na której

⁴⁵ Alegoryczną niemal symboliką (stanowiącą dziedzictwo Goethego) operują także inni przedstawiciele niemieckojęzycznego „realizmu idealnego”, tacy jak Gottfried Keller, Theodor Storm czy Wilhelm Raabe. Ale swoją symbolikę posiadają także na przykład pokój Rzeckiego i rekwizyt kamienia w *Lalce* oraz krzak jeżyn w *Grzechach dzieciństwa* Prusa, sceneria w *Nad Niemnem*, rzeka w *Młynie nad Flossą* George Eliot, szereg rekwizytów w prozie Thomasa Hardy’ego czy w powieści *Przebudzenie* Kate Chopin. Subtelnych egzegez symboliki w nowelach Konopnickiej i Orzeszkowej dokonała Beata K. Obsulewicz (zob. B.K. Obsulewicz, *Z literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku. Szkice*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2019).

⁴⁶ Imię bohaterki konotuje między innymi Ewę; mąż nazywa ją kusicielką i „małą Ewą” (T. Fontane, *Effi Briest*, tłum. I. Czermakowa, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 32).

widniał tylko napis «Effi Briest», a pod nim krzyż. [...] Tak, wczoraj marmurowa płyta nadeszła i legła na grobie, a Briestowie znowu siedzieli naprzeciw tego miejsca i patrzyli na heliotrop, który zachowany z całości, otaczał teraz kamień. Obok leżał Rollo z łbem pomiędzy łapami”⁴⁷. Niezwykle dyskretna i oszczędna emocjonalnie tonacja Fontanowskiej narracji w najbardziej tragicznym momencie rozwiązania rodzinnego dramatu posługuje się wymową alegorycznych rekwizytów. Ikonograficzna, dziewiętnastowieczna wersja maksymy „tempus fugit, aeternitas manet” odwołuje się do wanitatywnej emblematyki zegara i Dürerowskiej alegorii melancholii (znieruchomiałe postacie rodziców w żałobie, pogrążony w chorobliwej apatii pies), sygnalizując równocześnie agnostyczną bezradność wobec rzeczy ostatecznych, być może też niejasną tęsknotę za wiarygodnym porządkiem wartości (wskazuje na to semantyka „heliotropu”) ⁴⁸. Eschatologiczną symbolikę ogrodu – standardową zresztą i popularną w literaturze realizmu – wspierają inne groby i cmentarze, towarzyszące bohaterce we wszystkich miejscach, jakie zamieszkuje.

Ale głównym przedmiotem o wymowie symbolicznej jest – „urastająca w licznych interpretacjach [...] do rangi kluczowego symbolu”⁴⁹ – znajdująca się w ogrodzie huśtawka, ulubiony rekwizyt zabawy nie tylko dorastającej panny, ale i późniejszej mężatki. To swoista wykładnia jej osobowości, temperamentu oraz losu, co czytelnie komentują wypowiedzi postaci i narratora: „Effi, powinnaś chyba zostać wołyżerką! Stale na trapezie, prawdziwa córa przestworzy! Zdaje mi się, że to by ci najbardziej odpowiadało!”⁵⁰; „Nie zależy mi na biżuterii. Wolę wspinać się po drzewach albo się huśtać, a najlepiej lubię, kiedy drzę ze strachu, że się coś urwie albo zapali i że spadnę”⁵¹; „Najchętniej, jak dawniej, stawiała na bujającej w powietrzu huśtawce i odnosząc wrażenie, że lada chwila spadnie, odczuwała dziwne podniecenie, jakiś słodki deszcz grozy”⁵²; „Bujała wysoko w powietrzu, a trzymając się tylko jedną ręką, drugą zerwała z szyi małą jedwabną chusteczkę i wymachiwała nią radośnie [...]. Chciałam tylko raz jeszcze spróbować. Ach, jakie to było piękne”⁵³.

Takim huśtaniem właśnie – ryzykownym, niebezpiecznym, a pożądanym – będzie krótkie życie niemieckiej Emmy Bovary, która rozczarowana małżeństwem i prowincjonalnym życiem, zniesmaczona zabiegami wychowawczymi

⁴⁷ Tamże, s. 305.

⁴⁸ Na temat wątku zagubienia aksjologicznego bohaterów jako ideowej dominancie powieści zob. A. M a z u r, *Barwy melancholii w „Effi Briest” – czyli Theodor Fontane według Cranacha*, w: *Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji*, red. J. Pacholski, Quaestio, Wrocław 2017, s. 193-210).

⁴⁹ J. P a c h o l s k i, *Theodor Fontane. Z apteki na Parnas*, Quaestio, Wrocław 2014, s. 106.

⁵⁰ F o n t a n e, dz. cyt., s. 7.

⁵¹ Tamże, s. 34.

⁵² Tamże, s. 120.

⁵³ Tamże, s. 291.

męża, przykładnego i ambitnego urzędnika, z nudów dopuszcza się zdrady („Jedyne, czego nie mogę znieść – to nuda”⁵⁴), wiedziona pokusą igrania z niebezpieczeństwem i doznawania atrakcyjnego dreszczu emocji. Gdy pada ofiarą surowego kodeksu obyczajowego i ostracyzmu społecznego, któremu bezwolnie podporządkowuje się jej mąż, buntuje się (a wraz z nią sam autor) przeciwko niewspółmierności kary i winy, skoro ta ostatnia była spontaniczną, nieświadomą wręcz ludycznością. Symbolika huśtawki, podobnie jak symbolika cmentarnego ogrodu, zostaje zmultiplikowana dodatkowymi elementami scenerii fabularnej. To młyn i karuzela, w pobliżu których odbywają się schadzki Effi z kochankiem, to pędzące ryzykownie sanie, to także – obraz szczególnie rozbudowany – grożący katastrofą lej na wybrzeżu Bałtyku, rozwierający się pod warstwą śniegu.

To jest przepaść, choć oczywiście w miniaturze; ten lej to właściwie tylko wąska rynna, przez którą [...] od strony Gotlandii wdziera się morze i pełnie przez diuny. [...] W zimie powstaje wir [...], a najsilniejszy jest wtedy, kiedy wiatr wieje w stronę lądu. Wówczas wiatr wypycha wodę morską w wąską rynnę, ale tego nie widać. I to jest właśnie najgorsze i najbardziej niebezpieczne. Bo wszystko odbywa się pod ziemią i całe piaszczyste wybrzeże nasiąka głęboko wodą i staje się grząskie. [...] wpada się jak w jakieś bagno czy grzęzawisko.

– Ja to znam – odezwała się żywo Effi. [...] i mimo trwogi ogarnęło ją jakieś uczucie tęskne i radosne⁵⁵.

Niemal każde zdanie tego topograficzno-meteorologicznego objaśnienia ma swój odpowiednik w płaszczyźnie aksjologii społecznej i życia wewnętrznego postaci. Żywiół morza to oczywiście niebezpieczne namiętności i związki, a wykroczenie małżeńskie to skryta i ukrywana „przepaść”. „Grzęzawiskiem” będzie nie tylko aparat represji, uruchomiony bezdusznie przez najbliższych bohaterki, który zwróci się przeciwko nim. Grząskie będą świadomość i sumienie samej Effi, w których nie zaistnieje poczucie winy (grzechu), jedynie strach; grząskie okaże się życie w ogóle, w którym niełatwo odczytywać drogowskazy albo właściwie na nie reagować (na co wskazuje słynny lejtmotyw powieści: „To zbyt rozległa dziedzina”⁵⁶). Abstrakcyjne treści i motywy są w utworze Fontanego ustawicznie przekładane na ostrzegawczą mowę rzeczy nieożywionych i przedmiotów.

Ze szczególnym upodobaniem stosuje pisarz rodzaj symboliki wewnątrztekstowej, „antycypowanie pewnych zdarzeń przez delikatne sugestie, z pozoru nieistotne napomknienia”⁵⁷, jak również przez szereg pomniejszych

⁵⁴ Tamże, s. 31n.

⁵⁵ Tamże, s. 162n.

⁵⁶ Tamże, s. 306.

⁵⁷ Pacholski, dz. cyt., s. 97.

rekwizytów. Do bardziej finezyjnych w utworze należą „rudawoblond saper-skie wąsiki”⁵⁸ kochanka Effi, zapowiedziane w pierwszych scenach powieści przez „kędzierzawe rudawoblond włosy”⁵⁹ jej przyjaciółek, oraz mały obrazek Chińczyka, który wędruje wraz z bohaterką z nadmorskiej prowincji do sto-łecznego Berlina i który materializuje zarówno jej stłumione popędy i obawy, jak i wiszące nad nią, mające się spełnić nieszczęście⁶⁰. Podobną rolę, rolę sygnałów niesprecyzowanego zagrożenia, odgrywają rzeczy towarzyszące Effi w nadbałtyckim okresie życia: wiszące w sieni domu zasuszone zwierzęta oraz czarna kura na kolanach depresyjnej żony służącego. Można powiedzieć, że postać po bowarystowsku tęskniąca za życiem pełnym niespodzianek i przy-gód zostaje zauroczona i równocześnie sparaliżowana, zastraszona egzotyką przedmiotów, które spotyka niczym Alicja po drugiej stronie lustra, wkraczając do swej pierwszej małżeńskiej siedziby. Obcości tej nie oswajają znane z co-dzienności drobiazgi.

Była jak urzeczona wszystkim, co widziała, i olśniona mnogością światła [...]. W przed-niej części przedśionka płonęło pięć czy sześć świeczników ściennych [...]. Dwie lampy [...] stały na umieszczonym między dębowymi szafami składanym stoliku; były tam również przybory do herbaty, z płonącej już pod kociołkiem lampką. Ale w przedśionku było jeszcze mnóstwo innych rzeczy, niektóre bardzo dziwne. W po-przek sufitu biegły trzy belki, dzieląc go na trzy równe płaszczyzny; na pierwszej wisiał okręt z pełnym ożaglowaniem, wysoką rufą i otworami strzelniczymi, dalej jakaś olbrzymia ryba, która zdawała się płynąć w powietrzu. Effi podniosła parasol [...] i trąciła lekko potwora, tak iż ten zaczął się wolno kołysać.

- Geert, co to jest?
- To rekin.
- A to w głębi [...]?
- To młody krokodyl”⁶¹.

Nic dziwnego, że w tym symbolicznym otoczeniu, w mieścinie przeraża-jąco sennej i martwej poza sezonem, Effi pożąda drobiazgów pełnych ciepła i czułości. Jej naturalna i spontaniczna osobowość nie poszukuje eleganckich dodatków do życia codziennego, jak czyniła to gardząca zwyczajnością Emma Bovary, jedynie z ambicji (choć i ta motywacja, substytut miłości w małżeń-stwie, które jej nie zadowala, nie jest bez znaczenia). Bohaterka tęskni za

⁵⁸ Fontane, dz. cyt., s. 167.

⁵⁹ Tamże, s. 8.

⁶⁰ Wieloznaczny wątek Chińczyka – byłego mieszkańca domu młodego małżeństwa, boha-tera nieszczęśliwej i tajemniczej historii miłosnej, samobójcy oraz rzekomego upiora domostwa – wieloaspektowo koresponduje z sytuacją samej bohaterki, przede wszystkim jednak pełni funkcję „wykalkulowanego na zimno aparatu zastraszenia” (tamże, s. 136), jakie praktykuje pruski Karenin wobec swej młodej i wrażliwej żony.

⁶¹ Tamże, s. 50.

drobiazgami, pod którymi ukrywałyby się autentyczne emocje. Potrzeby te zaspokaja pełen kurtuazji i delikatności przyjaciel rodziny oraz wielbiciel młodej kobiety, aptekarz – postać skonstruowana polemicznie wobec pierwowzoru Flaubertowskiego: „Nie było niemal dnia, by [służący – A.M.] Mirambo nie przyniósł dużej, białej koperty z rozmaitymi pismami i gazetami [...]; przysyłał również figi, daktyle i tabliczki czekolady w satynowym papierze, przewiązanym czerwoną wstążką, a gdy w jego cieplarni zakwitło coś szczególnie pięknego, przynosił to sam”⁶².

Berlińska sceneria, gdzie finalizują się małżeńskie perypetie postaci, również nie oznacza przyjaznej obecności rzeczy. Wśród eleganckiego bogactwa i przytulnego otoczenia, w jakim upływa życie rodziny ministerialnego urzędnika wysokiego szczebla, czai się prowokacyjna zdrada przedmiotów. Mąż znajduje pod nieobecność żony dowody jej romansu w postaci liścików od kochanka, przewiązanych symbolicznie czerwoną nitką. Dla Effi katastrofą przyjmuje postać złowróżbnego, potępiającego listu od rodziców. Na próżno, skazana na samotność, usiłuje owoić przedmioty, stworzyć z nich przy pomocy wierniej służącej możliwy modus vivendi: „Gdybym mogła [...] powiedzieć: «Nie, Rozwito, nie tak, ta szafa stanie tutaj, a lustro tam», to byłoby cudownie”⁶³. Nie będzie cudownie, a życzliwą obecność rzeczy bohaterka odnajdzie dopiero po powrocie do rodzinnego ogrodu, gdzie czeka na nią huśtawka, ucieleśnienie niewinnej młodości i niefrasobliwych uroków życia – oraz miejsce pod heliotropem.

W twórczości późnego niemieckiego realisty relacje osób i przedmiotów stanowią raczej gąszcz osaczających człowieka złowróżbnych znaków i symboli niż Baudelaire’owski las rzeczy, co mu czasem „spojrzenia rzucają życzliwe”⁶⁴. Tylko niekiedy bywają one nośnikami sentymentalnego wspomnienia albo dyskretnych, niewyjawionych emocji.

CASUS TRZECI ANTONI CZECHOW

Ciekawe przypadki relacji ludzie–przedmioty spotkać można w nowelistyce słynnego rosyjskiego dramaturga. Jej „rzeczowość” ukształtowały nie tylko wzorce Zolowskie, ale przyrodnicza, medyczna profesja autora oraz tradycja groteskowej satyry gogolowskiej. W plastycznie wizualnej narracji Cze-

⁶² Tamże, s. 103.

⁶³ Tamże, s. 271.

⁶⁴ Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, tłum. A. Lange, w: tenże, *Kwiaty zła. Wybór*, tłum. A. Lange i in., oprac. M. Jastrun, PIW, Warszawa 1973, s. 35.

chowa roi się od przedmiotów. Jego uważne spojrzenie dramaturga⁶⁵ starannie obserwuje scenę życia ludzkiego w jej materialnym wymiarze. Zazwyczaj życie wewnętrzne postaci ukazane jest w ciągu behawiorystycznych, impresjonistycznych obserwacji, także towarzyszących im artefaktów. Wszystko jest ważne: elementy krajobrazu, szczegóły wnętrza, wyglądy osób i towarzyszące im akcesoria, narzędzia pracy oraz wytwory zbytku i ozdoby.

W liryczno-ironicznej tonacji świata Czechowowskiego postaci często pozostają w przyjaznej, emocjonalnej lub zabawnej symbiozie z przedmiotami. Uroczą humoreskę *Kasztanka* (z roku 1887) opowiada perypetie psiej egzystencji: „mała ruda suka”⁶⁶ gubi swego pana i po jakimś czasie odnajduje go w cyrku, gdzie trafia jako chwilowa własność trenera zwierząt. Kasztanka wraz z pozostałymi zwierzęcymi bohaterami, kotem Panem Teodorem i gąsiorem Panem Janem, posiada całkiem ludzki świat refleksji i emocji. Ale rzeczywistość kreowana z perspektywy zwierzęcia to tajemnicza, budząca lęk lub radość, atrakcyjna przestrzeń przygody w różnych dekoracjach, gdzie mowa ludzi, zwierząt i przedmiotów nie różni się zbyt od siebie, tworząc niezrozumiałą bądź oswojony ciąg gestów i rekwizytów. Fascynacja otoczeniem i jego rzeczami przekłada się na język uszczegółowionej narracji: „Nieznajomy mieszkał ubogo i brzydko: oprócz foteli, kanapy, lampy i dywanów nie miał żadnych sprzętów, i pokój jego robił wrażenie pustki; mieszkanie zaś stolarza było po brzegi zapchane rzeczami: był tam stół, warsztat, kupy wiórów, strugarki, tniaki, piły, klatka z czyżykiem, niecka... U nieznajomego niczym nie pachnie, natomiast mieszkanie stolarza zawsze było pełne wyziewów i pachniało wspaniale klejem, lakierem i strużynami”⁶⁷. Szczęśliwe zakończenie historii – odnalezienie pana i powrót z nim do domu-warsztatu – wydaje się triumfem psiego przywiązania nie tylko do człowieka, ale i do świata jego przedmiotów.

W obrazku *Fujarka*⁶⁸ (z roku 1887) motyw żalonych tonów wydobywanych przez pastucha wśród deszczowego, smętnego pejzażu ucieleśnia nostalgia za ginącym światem. Pogawędka pastucha ze znajomym przeradza się bowiem w groteskowy lament nad zanikającym bogactwem natury, nad psującą się harmonia mundi: „Widzi mi się, że prędko nie tylko dzikiego,

⁶⁵ Często podkreśla się zatarcie międzyrodzajowych granic między epiką a dramaturgią Czechowa – autora zarówno dramatów mających formę „powieści wystawionych na scenie”, jak i „opowiadań o strukturze dramatycznej, łatwo poddających się zabiegom inscenizacyjnym za sprawą dialogów” (R. Ś l i w o w s k i, *Sto lat bez Czechowa z Czechowem*, „Przegląd Humanistyczny” 48(2004) nr 5(386), s. 16). Cytat pierwszy to sformułowanie Aleksandra Kugieła (tamże).

⁶⁶ A. C z e c h o w, *Kasztanka*, tłum. I. Bajkowska, w: tenże, „Święta noc” i inne opowiadania, tłum. I. Bajkowska i in., wybór N. Modzelewska, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 125.

⁶⁷ Tamże, s. 127n.

⁶⁸ Zob. t e n ż e, *Fujarka*, tłum. M. Mongirdowa, w: tenże, „Święta noc” i inne opowiadania, s. 98-103.

ale nijakiego ptactwa nie będzie [...]. I wszelkiej zwierzyny mało ostało. [...] Przyszła na boży świat pora zatracenia... [...] I niebo, i słońce, i lasy, i rzeki, i żywina wszelka – toćże wszystko to stworzone, przysposobione i jedno do drugiego przypasowane. [...] I wszystkiemu temu ginąć sądzone! [...] schną rzeki, [...] lasy takież... [...] każda roślina z roku na rok marnieje [...] – wszystko jednako zanika. [...] Słaby ninie lud, do szczętu zesłabł. [...] Dawni panowie to przeważnie generałami byli, a ninie gdzie spojrzeć – sama płoć, drobnica!”⁶⁹. Prymitywny instrument muzyczny pomaga wyrazić atmosferę tego domorosłego proroctwa, śmiesznego i przejmującego zarazem, a także mizериę bytowania ludzi prostych oraz ich nieudanego losu – być może też wyzwala całą żalospną jeremiadę wiejskiego proroka, głosiciela ekologiczno-metafizycznej apokalipsy. Zaklęty głosem fujarki, świat przemienia się w widmowe zbiorowisko rzeczy zmierzających ku zagładzie.

Obok przypadków raczej ciepłej, lirycznej antropomorfizacji istot czy bytów pozaludzkich, istnieje w prozie Czechowa perspektywa odmienna, w której rzeczy materialne okazują się dla człowieka zagrożeniem, narzucając mu swoją dominację. W tonacji lekkiej i żartobliwej opowiada o tym ironiczna anegdotka *Dzieło sztuki*⁷⁰ (z roku 1886). Ekscentryczny wyraz wdzięczności pacjenta dla lekarza – kandelabr ozdobiony zmysłowymi figurkami kobiecymi, „przedmiot wspaniały”, „rzecz artystyczna” i „prześliczna”, „cudo”⁷¹ – jako niechciany, bo gorszący prezent przechodzi przez ręce kilku osób, by niczym bumerang powrócić do pierwszego ofiarodawcy i pierwszego obdarowanego, w dodatku jako rzekomo bliźniacze dopełnienie kompletu. Zabawne *qui pro quo* przybiera postać groteskowego absurdu, a niewinna rzecz staje się rozmnożonym koszmarem: „Doktor otworzył usta, chciał coś powiedzieć, ale nie powiedział nic: odjęło mu mowę”⁷². Sieć międzyludzkich relacji wyraża się poprzez przedmioty, czyniąc z nich swe narzędzia, ale niekiedy te ostatnie usamodzielniają się, gotując pułapkę dla uprzedmiotowionych osób.

Bardziej niepokojącą wizję przynosi paradokumentarny drobiazg *Mnóstwo papieru. Wyciąg z aktów archiwalnych*⁷³ (z roku 1886) – literackie świadectwo biurokratycznej nadgorliwości. Zamiast fabularnej narracji następuje przytoczenie nonsensownej wymiany pism urzędowych na temat epidemii w jednym z okręgów szkolnych; podczas gdy trwa korespondencja na różnych szczeblach policyjno-administracyjnych, choroba samorzutnie wygasa. Papier

⁶⁹ Tamże, s. 99-102.

⁷⁰ Zob. t e n ż e, *Dzieło sztuki*, tłum. I. Bajkowska, w: tenże, „Święta noc” i inne opowiadania, s. 59-62.

⁷¹ Tamże, s. 60, 61.

⁷² Tamże, s. 62.

⁷³ Zob. t e n ż e, *Mnóstwo papieru. Wyciąg z aktów archiwalnych*, tłum. M. Mongirdowa, w: tenże, „Święta” i inne opowiadania, s. 29-32.

– forma dokumentacji i równocześnie anihilacji zachodzących faktów – staje się tutaj panem sytuacji, przemienia się w materię quasi-demoniczną, która kusi i wynaturza używających go ludzi. Na koniec zostaje przywołana notka prasowa, która od sprawy epidemii przechodzi „do wiadomości weselszych i przyjemniejszych”, informując o „uroczystych zaślubinach córki znanego fabrykanta papieru M. z dziedzicznym obywatelem honorowym K.”: „Młoda para promieniała urodą i młodością. Opowiadają, że K. otrzymał posagu około miliona, a oprócz tego majątek Błagodusznoje ze stadniną i oranżerią, w której rosną ananasy i kwitną palmy, przenoszące waszą wyobraźnię daleko ku krajom Południa. Młoda para natychmiast po ślubie udała się za granicę”⁷⁴. Szydercza puenta podsumowuje: „Jakże miło jest być fabrykantem papieru!”⁷⁵. Chodzi oczywiście o kontrast między zyskiem ekonomiczno-finansowym, czerpanym z produkcji papieru, a okolicznościami, w jakich bywa użyty, przy czym częstotliwość i rozmiar „smutnych” okoliczności przyczyniają się do pomnożenia „wesołego” zysku. Papier to tylko jeden z wielu „demonicznych” aktantów biorących udział w urzeczowianiu ludzkiej egzystencji i przemianiu jej w posag, stadninę, oranżerię i owoce Południa. Wszystko pozyskane pośrednio za cenę „nadmiernej śmiertelności dzieci”⁷⁶.

Późna nowela *Skrzypce Rotszylda*⁷⁷ (z roku 1894) zawiera najwięcej motywów związanych z dehumanizującym wpływem materialnego otoczenia, stanowiąc zarazem typowy dla Czechowa przykład ironiczno-lirycznego przewyższenia dominacji przedmiotu nad zniewolonym człowiekiem. To mroczna, beckettowska historia końcówki życia „majstra trumniarskiego”⁷⁸, mieszkańca „maleńkiego”⁷⁹ miasteczka zamieszkałego głównie przez starców, którzy jednak „umierali tak rzadko, aż złość brała”⁸⁰, i gdzie „interesy szły marnie”⁸¹. Jakow jest ponurym, surowym dla siebie i żony, zgorzkniałym rzemieślnikiem, zafiksowanym na niedostatecznych zyskach i ciągłych stratach, perfekcjonistą fanatycznie zapamiętałym w swym fachu: „Robił trumny porządne, solidne”. Zredukowany do narzędzia pracy, cały świat ocenia w kategoriach przedmiotu, co sugeruje opis jego przestrzeni życiowej – izby, w której „mieścił się on, Marfa, piec, dwuosobowe łóżko, trumny, warsztat i całe gospodarstwo”. Dopiero gdy staruszka żona zaczyna umierać, w urzeczowionej,

⁷⁴ Tamże, s. 32.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Zob. t e n ż e, *Skrzypce Rotszylda*, tłum. M. Mongirdowa, w: tenże, „Święta noc” i inne opowiadania, s. 370-377.

⁷⁸ Tamże, s. 370.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

martwej powłoce budzi się człowiek. Uświadomiwszy sobie, że „przez całe życie ani razu bodaj nie przyhołubił jej”⁸², terroryzując finansowo, „zrozumiał, czemu teraz twarz jej jest taka dziwnie radosna, i przejął go lęk”⁸³.

Proces powrotu do uczuć ludzkich jest jednak mozolny. Chcąc wprowadzić na koniec życia wynagrodzić żonie krzywdę, mąż wiezie ją do lekarza i usiłuje wymóc pomoc dla umierającej, ale samo jej odejście oznacza dla niego rzeczową powinność, do której przystępuje beznamiętnie i trzeźwo.

Patrzył na nią zafrasowany i rozpamiętywał, że jutro Ioanna teologa, pojutrze Nikołaja cudotwórcy, a potem niedziela [...]. Cztery dni nie można będzie pracować, a Marfa na pewno umrze w któryś z tych dni; znaczy, że trumnę trzeba robić dziś. Ujął swój żelazny arszyn, podszedł do staruchy i wziął z niej miarę. Potem Marfa położyła się, a on przeżegnał się i zaczął zbijać trumnę.

Kiedy robota została ukończona, [...] zapisał w swym notatniku:

«Trumna Marfy Iwanowny – 2 rb. 40 k.»

I westchnął. Staruszka wciąż leżała zamkniętymi oczami. Ale wieczorem [...] zawołała nagle starego:

– Pamiętasz, Jakow? [...] pięćdziesiąt lat temu dał nam Bóg dzieciątko z jasnymi włoskami? Siadywaliśmy podówczas z tobą wciąż nad rzeczką i śpiewaliśmy pieśni... pod wierzbą. [...] Zmarła nasza dziewczuszka.

Jakow wysiłał pamięć, lecz z żaden sposób nie mógł przypomnieć sobie ani dzieciątka, ani wierzy.

– To przywidziało ci się – rzekł.

Przyszedeł pop [...]. Potem Marfa jęła bełkotać coś niezrozumiałego i o świetle skonała⁸⁴.

Ostatecznie z automatyzmu wyrывa Jakowa nie odejście żony, nie jej godny pogrzeb, który sprawia mu zadowolenie, ale jego własna choroba i perspektywa końca. Symbolicznie po raz pierwszy od lat wychodzi z więzienia warsztatu i zmierza nad rzekę, gdzie przypomina sobie zmarłą córeczkę i uzmysławia zmarnowane możliwości życiowe – choć traktuje je ciągle w ekonomicznych kategoriach niewykorzystanych zysków „lepszych niż wyrabianie trumien”⁸⁵. Nie opuszcza go jednak świadomość, że przez ponad pół wieku nie zwracał uwagi na żonę, „jak gdyby była kotem lub psem”⁸⁶; dręczy go własne postępowanie uprzedmiotawiające innych; nurtuje odkrycie, że życie to osaczenie zdeorientowanego człowieka przez szereg reifikujących, nieludzkich zachowań, od których może uwolnić tylko śmierć. Kategorie zysku i straty tracą wymiar pragmatyczny: „I czemu człowiek nie może żyć tak, aby uniknąć owych

⁸² Tamże, s. 371.

⁸³ Tamże, s. 372.

⁸⁴ Tamże, s. 373.

⁸⁵ Tamże, s. 375.

⁸⁶ Tamże, s. 374.

strat i uszczerbków? [...] Czemu Jakob przez całe swe życie łąjał, wygrażał pięściami, krzywdził swą żonę i po co [...] przestraszył i obraził Żyda? Po co w ogóle ludzie przeszkadzają żyć jeden drugiemu? Przecież to powoduje takie straty! [...] śmierć przyniesie mu tylko korzyść: nie trzeba ani jeść, ani pić, ani płacić podatków, ani obrażać ludzi [...]. Życie przynosi człowiekowi straty, a śmierć – korzyści. [...] dlaczego na świecie jest taki dziwny porządek, że życie, dane człowiekowi raz tylko, mija bez żadnego pożytku?”⁸⁷.

Pełne wyzwolenie Jakowa ucieleśnia jedyny przedmiot, który w jego życiu nie oznaczał zniewolenia, lecz przelotne chwile zapomnienia i wolności; w akcie ekspiacji i zadośćuczynienia umierający trumniarz pozostawia swoje ukochane skrzypce upokorzonemu wcześniej, żydowskiemu muzykantowi. Pozostawia mu coś jeszcze: genialną, odegraną przed śmiercią melodię, „tęskną i żałosliwą”⁸⁸, która później zrobi furorę w mieście i którą na prośbę słuchaczy żydowski skrzypek będzie odgrywał wielokrotnie – ostatni, paradoksalny „zysk” życia Jakowa, przekazany wspaniałomyślnie innym. Podobnie jak w *Fu-jarce*, instrument muzyczny pełni tutaj funkcję rzeczy, przez którą przemawia umęczona ludzka osobowość; rzeczy intymnej, uduchowionej i wolnej niejako w zastępstwie właściciela, urzeczowionego przez warunki egzystencji lub narowy charakteru; przedmiotu mówiącego za tych, którzy inaczej wypowiedzieć się nie umieją, za ubogich duchem, smutnych, cierpiących i, choćby w ostatniej chwili swego życia, miłosiernych. Postać Żyda muzykanta, „noszącego nazwisko znanego bogacza Rotszylda”⁸⁹, staje się prowokacyjnym hasłem protestu wobec niewoli jednostki w świecie zysków i strat, ale także – być może – znakiem wzajemnego a zagadkowego sprzężenia bodźców pragmatycznych oraz pożądania wartości wyższych; sprzężenia, które jakże często charakteryzuje postaci Czechowowskie, a które tutaj sygnalizuje już sam tytuł utworu.

I taka też, intrygująco ambiwalentna, wydaje się rola rzeczy-przedmiotów w prozie rosyjskiego nowelisty.

CASUS CZWARTY

GIOVANNI VERGA (I INNI)

Autonomia rzeczy przybiera w prozie realizmu różne formy. Mogą to być świadectwa fascynacji przedmiotem, który urasta do rangi totemu czy partnera w relacjach z osobą albo koncentruje na sobie całe ciągi wydarzeń, jak

⁸⁷ Tamże, s. 375n.

⁸⁸ Tamże, s. 377.

⁸⁹ Tamże, s. 370.

dzieje się to na przykład w cyklu szkiców Konopnickiej *Ludzie i rzeczy*⁹⁰. Mogą to być rejestracje „efektu obcości”, który polega na zaskakującej, absurdalnej percepcji (obecności) rzeczy w wyjątkowych momentach ludzkiego życia – wyspecjalizowała się w tym narracja Lwa Tołstoja, zwracająca uwagę na przykład na skrzypiącą kanapę podczas składania ceremonialnych kondolencji⁹¹, perypetie z wymiętą koszulą od ślubnego garnituru czy na słynną kredę, biorącą „sprawczy” udział w oświadczeniach bohatera⁹². Ale proces autonomizacji przedmiotów w antropocentrycznym świecie realistów bywa też iluzoryczny. Niejednokrotnie są one materializacją ludzkich historii, świadkiem lub współuczestnikiem ludzkich dramatów. To przypadek Prusowskiej *Kamizelki*⁹³, *Katarynki*⁹⁴ i wielu innych podobnych diagnoz, sugerujących bliskie pokrewieństwo osób i rzeczy.

Do ulubionych motywów dziewiętnastowiecznej prozy należały prezentacje ludzkich siedzib, zwłaszcza siedzib opuszczanych z różnych powodów przez mieszkańców i przechowujących nieme, wymowne ślady ich bytowania. Ten rodzaj archeologii współczesności, po nostalgicznych studiach literackich, przejęła zapewne bogato dzisiaj rozwinięta antropologia filozoficzna, kulturowa refleksja poświęcona fotografii. W dziewiętnastowiecznych realiach i konwencjach estetycznych chodziło raczej o wymowę sugestywnej topografii: uchwycenie klimatu dekoracji powszedniości, prywatnych scenerii, zdradzających cne i niecne uczynki swych lokatorów, nostalgii opuszczonych przestrzeni – grobowców, ruin czy mauzoleów minionej codzienności. Wydaje się, że najbardziej kuszące w tego rodzaju „studiach rzeczy” było zajrzenie za kulisy, widok intymności wydanej na widok publiczny – a także krystalizacja wanitatywnej aury przemijania, która kontrastowała z dynamiką epoki rozwoju i postępu. Jak przed stuleciem malownicze pejzaże ruin i cmentarzy, tak pod koniec wieku dziewiętnastego rozsądnikiem nastroju staje się turpistyczny krajobraz nowoczesnej melancholii miejskiej, zainicjowanej Baudelaire’owskim lamentem „Paryż się zmienia!”⁹⁵.

⁹⁰ Zob. M. K o n o p n i c k a, *Ludzie i rzeczy. Szkice i obrazy*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898. Na temat przedstawionych tam różnych przypadków antropomorfizacji przedmiotów i reifikacji ludzi zob. A. M a z u r, *Człowiek wśród rzeczy i rzecz wśród ludzi. Reifikacje i antropomorfizacje w prozie Marii Konopnickiej*, w: *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, red. T. Budrewicz, Z. Fałtynowicz, Muzeum w Suwałkach, Suwałki 2004, s. 27-39.

⁹¹ Por. L. T o ł s t o j, *Śmierć Iwana Iljicza*, w: tenże, *Opowiadania i inne nowele*, tłum. J. Dmochowska i in., wybór, wstęp i oprac. R. Łużny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 250-252.

⁹² Por. t e n ż e, *Anna Karenina*, tłum. K. Iłłakowiczówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, t. 1, s. 437-439; t. 2, s. 494.

⁹³ Zob. B. P r u s, *Kamizelka*, Dom Książki, Kraków 1990.

⁹⁴ Zob. t e n ż e, *Katarynka*, PIW, Warszawa 1982.

⁹⁵ W wierszu *Łabędź*, rozslawionym w dyskursie współczesnej melancholii (zob. B a u d e l a i r e, *Łabędź*, tłum. M. Jastrun, w: tenże, *Kwiaty zła*, s. 92).

Przykładem bardziej stereotypowej tematyзации motywu jest *Stary dom*⁹⁶ (z roku 1887) Antoniego Czechowa czyli, zgodnie z podtytułem, „opowiadanie właściciela domu”, który oprowadzając architekta po przeznaczonym do rozbioru budynku, przywołuje ciekawsze epizody z historii jego mieszkańców: „Obszarpane tapety, mętne okna, ściemniałe piece – wszystko nosiło ślady niedawnego życia, wywoływało wspomnienia. Po tych, na przykład, schodach [...] A oto troje sąsiednich drzwi [...]. W tym znowu trzypokojowym mieszkanku wszyściuteńko przesiąkło bakteriami i zarazkami. Niedobre to miejsce. Zginęło tu wielu mieszkańców, a ja twierdzę całkiem poważnie, że mieszkanie to ktoś musiał kiedyś przekląć, i że razem z lokatorami mieszkał tu zawsze ktoś niewidzialny. Upamiętniły mi się zwłaszcza losy jednej rodziny”⁹⁷.

Nieszczęśliwym losom tej ostatniej poświęcona jest dalsza opowieść – istotną rolę odgrywają w niej zresztą przedmioty, które wyznaczają kolejne etapy upadku i degrengolady rodziny⁹⁸ – ale obok nich głównym bohaterem jest właśnie fizyczna przestrzeń ich codzienności, ów fatalny genius loci, niewidocznie zmateralizowany w murach mieszkania. To niejako odległe echo przedmiotów obarczonych klątwą czarnej magii, mitycznych, a może wynaturzonych współczesną cywilizacją, zagniewanych larów i penatów. Puenta przywołuje jeszcze inny związek lokatora i lokalu, dla odmiany o baśniowo-moralitetowym wydźwięku: „W tym zaś pokoju przez dziesięć lat mieszkał żebrak-muzykant. A kiedy zmarł, w jego pierzynie znaleziono dwadzieścia tysięcy”⁹⁹. Znowu symptom zmateralizowania ludzi i czasów – znaczące, że na wymierny zysk przeliczana jest sztuka muzyczna, która w smutnym świecie Czechowa pełni zwykle funkcję duchowej pocieszycielki.

Elegijna *Śmierć domu*¹⁰⁰ (z roku 1891) Elizy Orzeszkowej, włączana niekiedy do cyklu *Gloria victis*, to obrazek z licytacji mienia szlacheckiej siedziby, a także wizja pożegnania starego dworu i starego stylu życia przez widma... no właśnie, czyje, onegdajszych domowników czy osieroconych, tym razem dobrych genii loci domostwa? Zanim dokona się ostateczna śmierć siedziby i „w pustym wnętrzu domu [zapanuje] o bladym i słotnym poranku

⁹⁶ Zob. A. C z e c h o w, *Stary dom. Opowiadanie właściciela domu*, tłum. I. Bajkowska, w: tenże, *„Święta noc” i inne opowiadania*, s. 114-118.

⁹⁷ Tamże, s. 114.

⁹⁸ Na początku to biurko, lampa, kapuśniak i pieluchy, zakreślające ubogie ramy funkcjonowania spokojnej i zadowolonej gromadki – potem: trumna matki i topniejące pieniądze upijającego się ojca, herbata na śniadanie, podłogi, które szoruje zarabiająca na utrzymanie babka staruszka, przepite przez ojca palto synka, zastąpione, także później przepitym, babcinym szalem – a na końcu, po całkowitym rozproszeniu rodziny, żelazka, jakie musi podawać w pralni skazany na własną pracę chłopak, i piwo, po które jest posyłany.

⁹⁹ C z e c h o w, *Stary dom*, s. 118.

¹⁰⁰ Zob. E. O r z e s z k o w a, *Śmierć domu*, w: taż, *Gloria victis*, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 262-274.

niezmacona cisza grobu”¹⁰¹, odbędzie się nocny spektakl pożegnania miejsca przez dusze nieobecnych (zmarłych) domowników oraz przez głosy przeszłości, zakłęte w opustoszałych murach: „Zbiorowe, ogromne, głębokie szlochanie, które wzduło się w lament przewlekły, pełen zawodzeń, narzekań, wołań, wzywania Boga, [...] w lament, który napełnił dom cały od wierzchu do dołu i brzmiał bardzo długo”¹⁰².

To albo widzenie w duchu Edgara Allana Poeego czy Gastona Bachelarda – materia psychiczna mieszkańców materializuje się w substancji domostwa, albo retoryczna personifikacja – same ściany ogołoconego dworku emanują wspomnieniami i rozpaczą.

Również w licytowanych wcześniej sprzętach żyje pamięć niegdysiejszego życia, niewidoczna dla pragmatycznie nastawionych klientów transakcji, ukazanej jako profanacja tłących się resztek przeszłości; jedyne żywe, współczujące istoty to stróżujący domowi ogrodnik i zwierzęta. Ale to nie oni, tylko poddane zabiegom animizacji i antropomorfizacji przedmioty oraz ich exodus ogniskują na sobie całą dramaturgię wydarzenia. To przedmiotom przypisana jest autentyczna indywidualność – w przeciwieństwie do rojących się wokół ludzi: „Znajduje się przed domem wiele rzeczy różnych kształtów i rozmiarów, a wszystkie zdają się porwane gwałtownym ruchem migracji. [...] śpieszą od ganku ku bramie dwa tłumy: ludzi i rzeczy. Pierwszy na pozór ruchliwego mrowiska, którego pojedyncze postacie mącą się i wzajem uniewyrażniają, drugi [...] uwypukla się doskonale każdą ze swych jednostek. Obrazy i obrazki w złożonych ramach, fotel czerwonym tyfetykiem obity, gotownia na wielkich lwach drewnianych, świeczniki [...], wazy [...], ekrany [...], półki, [...] zegary [...], figurki [...] poruszają się, rozmijają, rzucają połyski barw, szkła i metali, suną przez gładki dziedziniec [...], odchodzą, uciekają. Jakby w panice trwogi czy w szale wędrówki zmierzają wszystkie ku wozom i bramie”¹⁰³.

Litania-katalog Orzeszkowej przypomina pochwałę widzialnej materii oddawaną utraconym światom rzeczy w nostalgicznej prozie Stefana Chwina czy Zygmunta Haupta. W istocie jednak *Śmierć domu* jest wariacją na temat klasycznego, Wergilińskiego toposu „łzy rzeczy”¹⁰⁴ – i jako takie, opowia-

¹⁰¹ Tamże, s. 274.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 269n.

¹⁰⁴ Kontekst zwrotu „nawet łzy płaczą” to Wergilijskie: „Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt” – w dosłownym tłumaczeniu „Są łzy rzeczy i wzruszają myśl losy śmiertelników”, w przekładzie Tadeusza Karyłowskiego „Są łzy rzeczy – i wzrusza człowieczy ból łona!” (W e r g i l i u s z, *Eneida*, ks. I, w. 462, tłum. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków–Wrocław 1981, s. 26). Cytat ten często pojawiał się w ówczesnej literaturze włoskiej (por. *Novelle e Teatro di Giovanni Verga*, s. 689n.). Motyw „sunt lacrimae rerum” w polskiej noweli dostrzegł już Walery Gostomski (zob. W. G o s t o m s k i, *Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej*, Kraków, nakład autora, druk W.L. Anczyk 1910, s. 69).

danie to stanowi mimowolne pendant do najbardziej oryginalnego portretu samodzielnego żywota przedmiotów, *Lacrymae rerum*¹⁰⁵ (z roku 1884) Giovanniego Vergi.

W swoim nowelistycznym drobiazgu klasyk włoskiego weryzmu podejmuje w sposób dosłowny przytoczone wcześniej wezwanie De Sanctisa i „daje” czytelnikowi „łzy rzeczy”. *Lacrymae rerum* to utwór pokrewny obrazkowi Czechowa; prezentuje czynszową kamienicę z przepływającymi przez nią anonimowymi, przeważnie nieszczęśliwymi lokatorami. W dynamicznym strumieniu pospiesznej, dehumanizującej egzystencji współczesnego miasta to martwe mury i ściany, wprowadzie bardziej publiczne niż prywatne, mimo wszystko przechowują ślady indywidualnego, osobistego losu, który zaciera się w obojętnej masie świadków i przechodniów. To one „płaczą”, zatrzymując bodaj na chwilę żywą pamięć, podczas gdy zdeterminowani środowiskowo ludzie przeistaczają się w marionetkowe, wymienialne i podlegające zniszczeniu wyposażenie wnętrz. Utwór Vergi posiada jednak bardziej wyrafinowaną poetykę; rzeczowa, bezosobowa i opisowa relacja zapowiada już technikę nouveau roman (w wydaniu Alaina Robbe-Grilleta), rezygnując całkowicie z osobowej perspektywy narracji. Mimo znacznej dawki melodramatyzmu w podtekście, dominuje tutaj medium obserwujące i rejestrujące efekty wizualne, a niekiedy też akustyczne.

Oto przykładowe incipity kolejnych partii utworu: „Zawsze to samo światło widać było w oknie naprzeciwko”¹⁰⁶; „Pokój to był żółty z niekosztowną muslinową firanką w oknie zawieszoną”¹⁰⁷; „Co wieczór, o tej samej godzinie, widziało się lampę, przenoszoną z pokoju do pokoju”¹⁰⁸; „W dzień wszystkie okna wyglądały prawie tajemniczo. Na balkonie żółtego pokoju usychał od zaniedbania goździk w doniczce; liście jego opadały wzdłuż wilgotnego muru, nieustannie wiatry kołysały go w jedną i drugą stronę”¹⁰⁹; „Pewnego wrześniowego ranka wszystkie okna stały otworem, pokoje były puste, a w żółtym pokoju, ogołoconym z tanich firanek, ukazywała się wielka plama [...] w miejscu, gdzie stało łóżko, którego już tam nie było”¹¹⁰; „Mularze zaczęli zaraz ściany zdrapywać, stukać młotkami, i od rana do nocy słychać było skrzypienie stolarskiej piły”¹¹¹; „Wszystkie okna otwarte z najwyższą obojętnością prze-

¹⁰⁵ G. Verga, *Lacrymae rerum*, tłum. J.K., „Czas” 55(1902) nr 30, s. 2 (<http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=39304&tab=3>).

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Tamże.

puszczały na użytek sąsiadów płacze dzieci i sprzeczki rodziców”¹¹²; „Wreszcie zawitały tam eleganckie meble, a u okien zawisły firanki z kunsztownych materii”¹¹³; „I znowu długi czas okna pozostały zamknięte, a gdy je otworzono na nowo, to już weszli tam mularze, którzy poczęli burzyć dom cały, aby zrobić miejsce dla nowo wytkniętej ulicy”¹¹⁴.

Rejestracja „podglądanego” wnętrza kamienicy jest skądinąd zgodna z włoską teatralizacją życia-spektaklu toczącego się w publicznej przestrzeni ulicy, konotuje tradycję dell’arte, kojarzy się też z grą Maeterlinckowskich marionetek (szczególnie w dramacie *Wnętrze*¹¹⁵). Obecność mieszkańców sprowadza się głównie do pantomimy gestów, czasem okrzyków, co jeszcze bardziej podkreśla odbywająca się na pierwszym planie wymiana lokatorów, dekoracji i rekwizytów w obserwowanym mieszkaniu. Rekonstrukcja sygnalizowanych w ten sposób historii lokatorów nie jest trudna: choroba i śmierć w rodzinie pierwszej; przełotna miłość młodej pary lokatorów numer dwa; nędza i długi kolejnej, wielodzietnej rodziny; wreszcie ukrywająca się, bogata lokatorka numer cztery i jej tajemniczy, nocny dramat. To wszystko jednak, za nich i w ich imieniu, mówi samo otoczenie – nie tyle balzakowskie milieu, ile życie przedmiotów toczące się jakby niezależnie od i równoległe do życia ludzi. Kontrapunkt do beznamiętnej relacji tworzą jedynie kontrastujące liryczne lejtymotywy („słowik wśród głębokiej ciszy księżycowej nocy”¹¹⁶, „szczebiotanie zakochanych dziewcząt”¹¹⁷, muzyka dochodząca z innych mieszkań) oraz nieliczne frazy emotywnie: „smutki i bóle”¹¹⁸, „łkania tłumione”¹¹⁹, „pokorna, skromna rodzina”¹²⁰, „wywietrzyć pozostałą w mieszkaniu stęchliznę nędzy”¹²¹, „okrzyk grozy i wściekłości pełne wycia”¹²². A tytułowe łzy są dyskretnie, rzeczy zazdrośnie strzegą powierzonych i im tylko znanych sekretów: „Mieszkanie było ciche i tajemnicze, zagrzebawszy pomiędzy fałdy kosztownych obić boleść i gniew”¹²³. *Lacrymae rerum* odnosi się wreszcie do zagłady samego domu, padającego ofiarą modernizacji, a dzięki Wergiliańskiej asocjacji dokonuje się uwznioślenie tego faktu – Eneasze mówił o „łzach rzeczy” poruszony wizerunkami w kartagińskiej świątyni, które opiewa-

¹¹² Tamże.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Zob. M. Maeterlinck, *Wnętrze*, tłum. Z. Sarnecki, w: tenże, *Trzy dramaty*, tłum. Z. Przesmycki, Z. Sarnecki, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1951, s. 40-58.

¹¹⁶ Verga, dz. cyt., s. 2.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże.

ły waleczną obronę i zagładę Troi. „Dnie i noce teraz wśród rozprutych murów widać było pokoje nagie i opuszczone [...]. Wiatr podnosił pył, deszcz spłukiwał ściany, słońce oblewało promieniami malowania żółte, zielone, błękitne; księżyc i latarnie zaglądały tam co nocy, kładąc światło na ciemniejsze znaki od łóżka, na złożone kwiatki tajemniczego saloniku, który malał a malał w miarę jak kilofy murarzy strącały go w nicość powoli...”¹²⁴ Jeszcze raz losy (łzy) rzeczy i ludzi okazują się tożsame.

Konwencje retoryczne, romantyczne i symboliczne, tradycje mityczne czy historycznokulturowe pozwalają realistom nawet w naturalistycznym obrazie świata wyrazić niesamowite i ambiwalentne życie przedmiotów – z jednej strony emanacji ludzkich emocji, z drugiej bytów doskonale obojętnych, obywatujących się bez człowieka.

*

Odnosząc się do antropologicznych teorii dziewiętnastego wieku, współczesny znawca problemu pisze, że długo „umykał uwadze badaczy fakt, że społeczeństwa składają się i z ludzi, i z rzeczy, z którymi ludzie pozostają w interakcji, a jedynym kontekstem, w którym można rzeczy obserwować i interpretować, są związki, w jakich pozostają one z ludźmi”¹²⁵. Podobnie twierdził wcześniej Martin Heidegger: „Pytanie: Czym jest rzecz? jest pytaniem: Kim jest człowiek? [...] Kantowskie pytanie o rzecz otwiera wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem, który sięga poza rzeczy i poza człowieka”¹²⁶.

Być może to banalne konstatacje. Najwidoczniej jednak nie były one takie dla antropologów i filozofów. A rozpoznania, jakie można spotkać w prozie realizmu, po raz kolejny okazują się – względem innych dyscyplin humanistycznych – prekursorskie, skoro taka właśnie, skomplikowana sieć relacji człowiek–rzecz nie umykała uwadze dziewiętnastowiecznych pisarzy.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Augustinus Hipponensis. *De Trinitate*. <https://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>.

Augustyn. *O Trójcy Świętej*. Translated by Maria Stokowska. Kraków: Znak, 1996.

¹²⁴ Tamże. Nie dysponuję pierwodrukiem tekstu, ale we współczesnym wydaniu włoskim nie ma wielokropków, obecnych w polskim tłumaczeniu.

¹²⁵ J. B a r a ń s k i, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 18.

¹²⁶ H e i d e g g e r, dz. cyt., s. 221.

- Barański, Janusz. *Świat rzeczy: Zarys antropologiczny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Baudelaire, Charles. "Łabędź." Translated by Mieczysław Jastrun. In Baudelaire, *Kwiaty zła: Wybór*. Translated by Antoni Lange et al. Edited by Mieczysław Jastrun. Warszawa: PIW, 1973.
- . "Oddźwięki." Translated by Antoni Lange. In Baudelaire, *Kwiaty zła: Wybór*. Translated by Antoni Lange et al. Edited by Mieczysław Jastrun. Warszawa: PIW, 1973.
- Budrewicz, Tadeusz, and Zbigniew Fałtynowicz, eds. *Ludzie—rzeczy—obrazy: Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*. Suwałki: Muzeum w Suwałkach, 2004.
- Czechow, Antoni. "Dzieło sztuki." Translated by Irena Bajkowska. In Czechow, *"Święta noc" i inne opowiadania*. Translated by Irena Bajkowska et al. Edited by Natalia Modzelewska. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Fujarka." Translated by Maria Mongirdowa. In Czechow, *"Święta noc" i inne opowiadania*. Translated by Irena Bajkowska et al. Edited by Natalia Modzelewska. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Kasztanka." Translated by Irena Bajkowska. In Czechow, *"Święta noc" i inne opowiadania*. Translated by Irena Bajkowska et al. Edited by Natalia Modzelewska. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Mnóstwo papieru: Wyciąg z aktów archiwalnych." Translated by Maria Mongirdowa. In Czechow, *"Święta noc" i inne opowiadania*. Translated by Irena Bajkowska et al. Edited by Natalia Modzelewska. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Skrzypce Rotszylda." Translated by Maria Mongirdowa. In Czechow, *"Święta noc" i inne opowiadania*. Translated by Irena Bajkowska et al. Edited by Natalia Modzelewska. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Stary dom: Opowiadanie właściciela domu." Translated by Irena Bajkowska. In Czechow, *"Święta noc" i inne opowiadania*. Translated by Irena Bajkowska et al. Edited by Natalia Modzelewska. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- Dehn, Wilhelm. *Ding und Vernunft: Zur Interpretation Stifters Dichtung*. Bonn: Bouvier, 1969.
- De Sanctis, Francesco. "Zola e 'L'Assommoir'." In De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita: Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*. Edited by Maria Teresa Lanza. Torino: Einaudi, 1972.
- Fontane, Theodor. *Effi Briest*. Translated by Izabela Czermakowa. Warszawa: Czytelnik, 1974.
- Geulen, Eva. *Worthörig wider Willen: Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*. München: Iudicium, 1992.
- Guze, Joanna. *Impresjoniści*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.
- Gostomski, Walery. *Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej*. Kraków: self-published, printed by L. Anczyc i spółka, 1910.
- Heidegger, Martin. *Pytanie o rzecz: Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*. Translated by Janusz Mizera. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.

- Ihnatowicz, Ewa. *Literacki świat rzeczy: O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*. Warszawa: Elipsa, 1995.
- Irmscher, Hans Dietrich. *Adalbert Stifter: Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung*. München: Fink Verlag, 1971.
- Kasperowicz, Ryszard. "Wstęp." In Ruskin, *Niewinne oko: Eseje o sztuce*. Translated and edited by Jakub Szczuka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Kulczycka-Saloni, Janina. "Eliza Orzeszkowa – pozytywistka w poszukiwaniu prawd, których nie można głosić." In Janina Kulczycka-Saloni, Danuta Knysz-Rudzka, and Ewa Paczoska. *Naturalizm i naturaliści w Polsce: Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski and Instytut Literatury Polskiej, 1992.
- Kulczycka-Saloni, Janina, Danuta Knysz-Rudzka Danuta, and Ewa Paczoska. *Naturalizm i naturaliści w Polsce: Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski and Instytut Literatury Polskiej, 1992.
- Lovejoy, Arthur O. *Wielki łańcuch bytu: Studium z dziejów idei*. Translated by Artur Przybysławski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- Maeterlinck, Maurycy. "Wnętrze." Translated by Zygmunt Sarnecki. In *Trzy dramaty*. Translated by Zenon Przesmycki and Zygmunt Sarnecki. Kraków: Wydawnictwo M. Kot, 1951.
- Matz, Wolfgang. *Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge: Biographie*. München: dtv, 1995.
- Mazur, Aneta. "Barwy melancholii w *Effi Briest* – czyli Theodor Fontane według Cranacha." In *Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji*. Wrocław: Quaestio, 2017.
- . "Człowiek wśród rzeczy i rzecz wśród ludzi: Reifikacje i antropomorfizacje w prozie Marii Konopnickiej." In *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, edited by Tadeusz Budrewicz and Zbigniew Fałtynowicz. Suwałki: Muzeum w Suwałkach, 2004.
- . *Transcendencja realistów: Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*. Opole: Uniwersytet Opolski and Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2001.
- Menzel, Wolfgang. *Die deutsche Literatur*. Vol. 2. Stuttgart: Verlag Gebrüder Franckh, 1828.
- Michno, Jerzy. *Narracja w prozie Antoniego Sygietyńskiego 1880-1901*. Wrocław, Warszawa, and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Obsulewicz, Beata K. *Z literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku: Szkice*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2019.
- Orzeszkowa, Eliza. "O powieściach T.T. Jeża: Z rzutem oka na powieść w ogóle; Studium." In Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, edited by Edmund Jankowski. Wrocław and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959.
- . "Śmierć domu." In Orzeszkowa, *Gloria victis*. Warszawa: Czytelnik 1986.
- Pacholski, Jan. *Theodor Fontane: Z apteki na Parnas*. Wrocław: Quaestio, 2014.

- Pacholski, Jan, ed. *Theodor Fontane w świetle faktów i interpretacji*. Wrocław: Quaestio, 2017.
- Paczoska, Ewa. "Antoni Sygietyński – teoretyk w laboratorium naturalizmu." In Kulczycka-Saloni, Janina, Danuta Knysz-Rudzka Danuta, and Ewa Paczoska. *Naturalizm i naturaliści w Polsce: Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski and Instytut Literatury Polskiej, 1992.
- . "Spotkania naturalistów." In Janina, Kulczycka-Saloni, Danuta Knysz-Rudzka, and Ewa Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce: Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski and Instytut Literatury Polskiej, 1992.
- Pieri, Marzio, ed. *Novelle e Teatro di Giovanni Verga*. Torino: UTET, 2002.
- Prus, Bolesław. *Kamizelka*, Kraków: Dom Książki, 1990.
- . *Katarynka*. Warszawa: PIW, 1982.
- . "Lalka." In Prus, *Pisma wszystkie*. Vols. 1-2. Edited by Józef Bachórz and Beata Utkowska. Warszawa and Lublin: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza and Wydawnictwo Episteme, 2017.
- . "Słowo o krytyce pozytywnej." In Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski: W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i "Lalkę"*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2008.
- Rilke, Rainer Maria. "Starożytny tors Apollina." In Rilke, *Poezje*. Translated by Mieczysław Jastrun. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Ruskin, John. *Niewinne oko: Eseje o sztuce*. Translated and edited by Jakub Szczuka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Sand, George. "Letter to Gustave Flaubert." January 12, 1876. In *Correspondence: Édition électronique*. Edited by Yvan Leclerc and Danielle Girard. Centre Flaubert. <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=16411&mot=&action=M>.
- Sebald, Winfried Georg. "Bis an der Rand der Natur: Versuch über Adalbert Stifter." In Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handtke*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- . *Opis nieszczęścia: Eseje o literaturze*. Translated by Małgorzata Łukasiewicz. Wrocław: Ossolineum, 2019.
- . "Śmierć idzie—uchodzi czas: Uwagi o Gottfriedzie Kellerze." In Sebald, *Opis nieszczęścia: Eseje o literaturze*. Translated by Małgorzata Łukasiewicz. Wrocław: Ossolineum, 2019.
- Słowacki, Juliusz. *Raptularz 1843-1849*. Edited by Marek Troszyński. Warszawa: Topos, Warszawa 1996.
- Stifter, Adalbert. *Der Nachsommer: Eine Erzählung*. Pesth: Verlag von Gustav Heckenast, 1857.
- . "Turmalin." In Stifter, *Werke und Briefe*. Edited by Alfred Doppler and Wolfgang Frühwald. Vol. 2, 2. Stuttgart: Kohlhammer, 1982.
- . *Witiko*. Pesth: Verlag von Gustav Heckenast, 1867. <https://archive.org/details/witikost00stifuoft/page/12/mode/2up>.

- . *Witiko*. München: Winkler, 1949.
- Swales, Martin. "Litanei und Leerstelle: Zur Modernität Adalbert Stifters." *Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifters-Institutes des Landes Oberösterreich* 36, no. 3–4 (1987): 71–82.
- Śliwowski, René. "Sto lat bez Czechowa z Czechowem." *Przegląd Humanistyczny* 48, no. 5 (386) (2004): 11–9.
- Tołstoj, Lew. *Anna Karenina*. Translated by Kazimiera Hłakowiczówna. Vols. 1–2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.
- . "Śmierć Iwana Ilijcza." In Tołstoj, *Opowiadania i inne nowele*. Translated by Jadwiga Dmochowska et al. Edited by Ryszard Łużny. Kraków, Warszawa, Kraków, Gdańsk and Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985.
- Verga, Giovanni. "Lacrymae rerum." Translated by J. K., „Czas” 55, no. 30 (1902): 2. <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=39304&tab=3>.
- Wergiliusz. *Eneida*. Translated by Tadeusz Karyłowski. Edited by Stanisław Stabryła. Kraków and Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Witkiewicz, Stanisław. *Aleksander Gierymski*. Lwów and Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze and Księgarnia S. Sadowskiego, 1903.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Aneta MAZUR – Niewolnik i władca przedmiotów. Człowiek wobec rzeczy w prozie realistycznej

DOI 10.12887/33-2020-3-131-11

Awans „rzeczy”, jaki nastąpił w literaturze doby realizmu, miał wiele przyczyn, między innymi naukowy światopogląd epoki i zainteresowanie materialnymi uwarunkowaniami egzystencji, rozszerzenie tematyki i werystyczną opisowość, obiektywizm i rzeczowość uszczegółowionej narracji. W rozległym kompleksie prozy realistycznej można przykładowo wyróżnić cztery sposoby czy modele funkcjonowania rzeczy: (1) rzecz w znaczeniu elementu boskiego i sensownego ładu świata, zgodnie jeszcze z tradycją metafizyczno-filozoficzną (np. przypadek biedermeierowskiej twórczości Adalberta Stiftersa, gdzie „rzecz” jest terminem i pojęciem kluczowym, a pedantyczne katalogowanie przedmiotów swoistą obsesją narracji); (2) rzecz w funkcji symbolicznego rekwizytu świata przedstawionego (np. w niemieckim „realizmie poetyckim” Theodora Fontanego, gdzie przedmioty mapują i odzwierciedlają losy bohaterki); (3) rzecz w roli bytu alienującego się od ludzi i zdobywającego nad nimi przewagę (naturalistyczna wizja rzeczywistości – w łagodniejszej wersji – obecna jest np. w nowelistyce Czechowa, gdzie rzeczy bywają groteskowe lub uprzedmiotawiają człowieka); (4) rzecz jako byt fascynujący, występujący jako samodzielny bohater utworu, pozornie niezależny od świata ludzkiego, lecz w istocie powiązany z nim intymną relacją (np. w nowelach Elizy Orzeszkowej, Antoniego Czechowa i Giovanniego Vergi, gdzie topos lacrimae rerum – „łez rzeczy” – rejestruje społeczne i prywatne dramaty w dynamicznej dobie

współczesności). W przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznej antropologii, literatura tego stulecia czujnie rejestrowała sieć nieuniknionych związków człowieka z rzeczą, które konstytuują tożsamość ich obu.

Słowa kluczowe: rzecz, proza realistyczna, Stifter, Fontane, Czechow, Orzeszkowa, Verga

Kontakt: Katedra Literatury Polskiej, Instytut Nauk o Literaturze, Uniwersytet Opolski, pl. Kopernika 11, 45-040 Opole
E-mail: amazur@uni.opole.pl

Aneta MAZUR, A Slave and a Ruler to Things: The Relationship between Man and Objects, as seen in the Prose of Realism

DOI 10.12887/33-2020-3-131-11

There were several reasons for raising the status of ‘things’ in literature in the period of realism, such as scientific world-view, the focus on material existence, thematic extension and mimetic description, and objective and detailed narrative style. The problem can be illustrated with the use of four models, or manners, in which things were treated in the vast domain of 19th-century realistic prose: (1) the thing as part of the meaningful and divine order of the universe, still in agreement with the metaphysical and philosophical tradition (e.g., the work of a Biedermeier writer Adalbert Stifter, where the key notion of „thing” occurs as a leitmotiv, and catalogues of objects become a narrative obsession); (2) the thing as a symbolic requisite in the presented world (e.g., the work of German „poetic realist” Theodore Fontane, where things map and reflect the character’s fate); (3) the thing as a being alienated from man and becoming a dominant element in the relationship with him (usually in naturalistic concept of life, e.g., a moderate version of Naturalism in Anton Chekhov’s work, where things act sometimes grotesquely, sometimes aggressively towards people and contribute to their reification); (4) the thing as an intriguing phenomenon and central figure of the plot, seemingly independent from the human world but in fact closely bound up with it (e.g., short stories by Eliza Orzeszkowa, Anton Chekhov, and Giovanni Verga, where the topos of *lacrimae rerum* (“tears of things”) expresses social and personal misfortunes of people in the dynamic era of modernity). Unlike the 19th-century anthropology, the 19th-century literature did watchfully record the unavoidable human–thing connections which constitute the identity of both humans and things.

Keywords: thing, realistic prose, Stifter, Fontane, Chekhov, Orzeszkowa, Verga

Contact: Katedra Literatury Polskiej, Instytut Nauk o Literaturze, Uniwersytet Opolski, pl. Kopernika 11, 45-040 Opole, Poland
E-mail: amazur@uni.opole.pl