

## ***Femmes fatales* polskiej wsi: seksualizm a konwencje społeczno-literackie w powieściach Orzeszkowej, Reymonta i Dąbrowskiej**

Małgorzata Anna Packalén Parkman

Institutionen för moderna språk, Uppsala Universitet

anna.packalen@moderna.uu.se

*Abstract: Femmes fatales of the Polish Village: Sexuality, Society and Literary Conventions in Orzeszkowa, Reymont and Dąbrowska*

The works of Eliza Orzeszkowa, Władysław Reymont, and Maria Dąbrowska set in Polish rural society at the end of the nineteenth century, contain a wealth of material relating to the image of woman and the ways in which the female world is created. This article analyses the sphere of female sexuality and how the female figures that violated accepted norms – the *femmes fatales* – are created.

I argue that the depicted “degradation” of women in these works reflects existing cultural codes and conventions. It conforms above all to views long established in the social consciousness – and dictated by the Catholic Church – concerning sexuality, sexual feelings and especially female physiology. These views were particularly dominant in the small close-knit communities where these novels and short stories are set.

Porównując utwory Elizy Orzeszkowej, Władysława Stanisława Reymonta i Marii Dąbrowskiej podejmujących problematykę wiejską, znajdziemy w nich bogaty materiał dotyczący obrazu kobiet i sposobu kreacji kobiecego świata. Jak można oczekiwać – życie kobiet wiejskich jest tam zdeterminowane, zarówno w wymiarze przestrzennym, jak i czasowym, odmiennymi od męskich ramami, zaś podział ról społecznych jest we wszystkich niemal utworach tych pisarzy podobny i – przynajmniej na powierzchni fabuły narracyjnej – podobnie niepodważalny. Analfabetyzm, całkowity lub częściowy, skazywał kobietę jak wiadomo na izolację geograficzną i świadomościową, co odzwierciedla się w strukturze wielu utworów tego okresu i gatunku. Stąd też zabiera ona powieściowy głos w wyjątkowych tylko sytuacjach. Stanowi jednak niewątpliwą okrasę narracyjną fikcjonalnego świata, gdzie najczęściej stawia się ją na straży domowego ogniska lub pozwala jej się wzbudzać namiętności.

Właśnie ów sposób potraktowania sfery erotycznej w odniesieniu do postaci utworów Orzeszkowej, Reymonta i Dąbrowskiej stanowi główny cel rozważań zawartych w moim artykule.<sup>1</sup> Wysłużony w literaturze wątek miłości wzbogacony jest u tych autorów dodatkowymi aspektami, wprowadzającymi dysonans i naruszającymi normy obyczajowe środowiska, w jakich obracają się ich bohaterowie. Miłość zabroniona, niedopuszczalna czy wręcz wyklęta, prowadząca do zdrady i cierpienia, a nawet o elementach kazirodczych, mają jednak w powieściach i nowelach każdego z tych pisarzy różnorakie kwalifikacje moralne. Podobnie różnymi kwantyfikatorami wartościującymi obdarzona jest wrażliwość zmysłowa i seksualność bohaterów wydarzeń utworów, szczególnie w odniesieniu do postaci kobiecych.

Rzucająca się w oczy "degradacja" kobiet w tej materii idzie w utworach wymienionych pisarzy niewątpliwie w parze z istniejącymi konwencjami i kodami kulturowymi. Przede wszystkim jednak podporządkowana jest utrwalonym w świadomości społecznej i katolicką religią podyktowanym poglądom na seksualizm, erotyzm, a zwłaszcza na kobiecą fizjologię, poglądom szczególnie surowym, gdy w grę wchodzi ludność małych skupisk. Siła i efekt ich nacisku są tym samym bardziej widoczne, podobnie jak widoczne są wszelkie odstępstwa od przyjętych obyczajowych i literackich norm. Odzwierciedla się to wyraźnie zwłaszcza w sposobie kreacji postaci kobiecych naruszającym owe normy –swoistych *femmes fatales* polskiej społeczności wiejskiej przełomu XIX i XX wieku.

Podział ról na kobiece i męskie podporządkowany jest na pierwszy rzut oka podobnemu tradycyjnemu wzorcowi: życie mężczyzn wyznacza i określa praca na roli, zaś świat kobiety stanowi głównie dom, rodzina oraz praca w obejściu i w polu. Rytm życia literackich postaci kobiecych podporządkowany jest zatem tym i innym typowym dla kobiecego świata czynnikom. Współkonstruuje one świat przedstawiony, stanowiąc jedną z dominant strukturalnych w większości utworów pisarzy tego okresu, podejmujących tematykę wiejską. Określają one i determinują nie tylko życie kobiety, ale również jej rolę i rangę w wiejskiej społeczności. Do czynników tych należą również wyznaczniki czasowe zarezerwowane z racji ich natury jedynie dla kobiet. Mam tu na myśli liczne ciąży i porody, chciane czy niechciane, które wyznaczają zarówno świat kobiet wiejskich, jak też i przede wszystkim ich życiowy los. Świat przedstawiony podporządkowany jest więc nierzadko linearnej konstrukcji czasowej: od narodzin do śmierci, zaś akcentowanie tych momentów – z reguły bardziej *implicite* niż *explicite* – odnosi się najczęściej nie tyle do konkretnej sytuacji i postaci powieściowej, ile symbolizuje raczej kolistość czasu oraz różne fazy życia ludzkiego: jego nawroty, mityczność i uniwersalność.

---

<sup>1</sup> Artykuł ten ukazał się w swojej pierwotnej wersji pt. "Femmes Fatales of the Polish Village: Sexuality, Society and Literary Conventions i Orzeszkowa, Reymont and Dąbrowska", w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose*, 2005, Knut Andreas Grimstad & Ursula Phillips (ed.), pp. 52-76. Slavica Bergensia 5, Department of Russian Studies. University of Bergen.

Pisanie bowiem w Polsce przełomu wieku XIX i XX, a nawet lat dwudziestych czy trzydziestych ubiegłego tysiąclecia *explicite* o ciąży, poronieniach i porodach kobiet tak otwarcie, jak to np. czynili pisarze skandynawscy<sup>2</sup>, oznaczałoby naruszyć pewną sferę *tabu*. Odniesienia do kobiecej fizjologii zawsze budziły u polskich odbiorców ambiwalentne uczucia. Stąd też zapewne w utworach polskich kobiety rodzą niejako "niezauważalnie" albo wcale nie rodzą – swobodnie sobie poczynająca Jagna w *Chłopach* Reymonta nie zachodzi, o dziwo, w ciążę – rozbiłoby to bowiem prawdopodobnie czasową i tematyczną strukturę powieści. Nie zagłębiając się bliżej w tę kwestię przypomnę tylko gwałtowne reakcje krytyków i czytelników na odmienny w porównaniu z innymi polskimi pisarzami tego okresu stosunek Stefana Żeromskiego do skonwencjonalizowanej roli, a także do stereotypowego obrazu kobiety, żony i matki, jaki pisarz zaprezentował chociażby w powieści *Dzieje grzechu*.

Brak obecności sfery fizjologicznej nie oznacza, że literatura polska pierwszej połowy XX wieku nie jest przepojona erotyką. Nie stronią od niej bynajmniej postacie powieściowe Dąbrowskiej czy Reymonta. Dotyczy to również utworów powstałych wcześniej, w okresie pozytywizmu. Czytając dziś np. nowelę *Cham* (1888) Elizy Orzeszkowej trudno nie oddać pisarce hołdu za śmiałość w kreśleniu prowokującego, jak na owe czasy, portretu głównej postaci – Franki, nawet jeśli opisowi temu czy innym, późniejszym, patronuje niejako autorska "poetyka powściągliwości". Używam tego określenia, choć w nieco rozszerzonym kontekście, za Grażyną Borkowską, która w swej pracy pt. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (Borkowska 1996) tak oto pisze na temat twórczości Elizy Orzeszkowej:

[...] poetyka powściągliwości wielokrotnie krępowała Orzeszkową-pisarzkę, [...] to, co mówiła, nie zawsze wyczerpywało jej rzeczywiste przemyślenia, [...] musiała czasami czuć się skrepowana wyśrubowanymi normami etycznymi, które ustaliła dla siebie i swych bohaterów. (Borkowska 1996:183)

Owe "wyśrubowane normy etyczne" dotyczą, jak stwierdza dalej Borkowska, również i przede wszystkim sfery uczuć:

W tej materii zawsze obowiązywały dwie normy. Bohaterów, a szczególnie bohaterki z własnej sfery traktowała Orzeszkowa [...] surowo i konwencjonalnie. Nieco swobodniejsze normy zachowań stosowała wobec bohaterów "z ludu". Tutaj bliskość kobiet i mężczyzn nie zawsze wymagała sakramentów. Nieformalne związki nie podlegały krytycznej ocenie [...]. (Borkowska 1996:190)

Dodałabym tutaj, że erotyka – w swej literackiej oprawie mimo wszystko dość jak na te czasy śmiała – służy w noweli *Cham* (podobnie jak w innych utworach Orzeszkowej z tego gatunku) jeszcze czemuś innemu. Wybujałość erotyczna kobiety (bo o taką tylko erotykę tu chodzi) jest najbardziej rzucającym się w oczy wyznacznikiem kierującym uwagę odbiorcy na fakt, że kobieta owa wyłamuje się ze

---

<sup>2</sup> Np. Singrid Undset, Moa Martinson, Ivar Lo-Johansson i wielu innych.

swojej społecznie określonej i od wieków akceptowanej roli. Nie zapominajmy tu, że to głównie motyw pracy tworzy w utworach o tematyce wiejskiej (nie tylko polskich) istotę chłopskiej egzystencji.

Tylko pozornie bowiem wszelkie opisy pracy odnoszą się do męskiej części społeczności. Kobiety, siłą tradycji ograniczone "ścianami" (w sensie dosłownym i przenośnym) domowego ogniska, odgrywają mimo to w powieściowych narracjach bardzo często współrzedną rolę, stanowiąc na tle owej męskiej wspólnoty m.in. również istotną potencjalną siłę – roboczą i nie tylko. Siła ta, wynikająca z hartu ducha i wewnętrznych zasobów psychicznej konstrukcji kobiet, odnosi się nie tylko do pracy w domu i w polu, ale także i przede wszystkim symbolizuje ukryte zasoby kreatywnej mocy, które nie zawsze od początku narracji są przez mężczyzn dostrzegane czy doceniane. Wręcz przeciwnie – wiele fabuł podporządkowanych jest dość tradycyjnemu zabiegowi początkowego umieszczenia kobiety w cieniu aktywnego męża, teścia, ojca czy innych męskich postaci w jej otoczeniu. Jednakże prędzej czy później owe bodaj czy nie najważniejsze cnoty kobiece – pracowitość, wytrzymałość i wytrwałość – wysuwają się na plan pierwszy w katalogu pozytywnych jej cech.

Robotna, zgodna i pobożna – oto ideał kobiety i żony, jaki patronuje kodeksowi moralnemu utworów polskich, nie tylko o tematyce wiejskiej, przełomu XIX i XX wieku. Cechy te, których personifikację stanowi choćby Hanka w *Chłopach* Reymonta, ilustrują tu nie tylko siłę pewnych ustalonych kulturowych i literackich stereotypów, ale są też klasycznym przykładem na to, jak zwłaszcza owa "pracowitość" w niepodważalny sposób wpisuje się w zespół czynników nakładających się na konwencjonalny obraz kobiety. W efekcie tego można kobiece postacie literackie podzielić na dwie zasadnicze grupy: dzielne, pracowite kobiety – patronki domowego ogniska oraz ich całkowite przeciwieństwa: kobiety nie garnące się bynajmniej do pracy, w narracji utworów najczęściej odgrywające rolę świadomych lub mniej świadomych "kusicielek", wywodzących na manowce porządnych mężczyzn. Podobnie – również siłą tradycji – owe "robotne i pobożne" kobiety pierwszej grupy rzadko niestety obdarzone są urodą, której nie szczędzi się z kolei zalotnym "kusicielkom", uwodzącym mężczyzn w pierwszym rzędzie za pomocą swoich zewnętrznych atrybutów.

Nie zdarza się jednak prawie nigdy, aby obie te kategorie nakładały się na siebie. A jeśli, to z tragicznym skutkiem dla danej osoby – być ukaraną za swoją urodę to jeden z najczęstszych zabiegów narracyjnych w literaturze (nie tylko polskiej i nie tylko o tematyce wiejskiej) drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku. Bo przecież to właśnie codzienna znojna praca, bezustannie w polskich utworach tego gatunku gloryfikowana, ma stanowić ogniskową narracji, a nie kobieca uroda, czy, ogólnie ujmując, sama kobiecość. Ponieważ zaś kobieca praca i związany z nią codzienny trud dalekie są (w przeciwieństwie do podnoszonej do rangi niemal sacrum pracy męskiej) od gloryfikacji i włączone są raczej w "normalny" model opisu kobiecego jestestwa,

stąd też brak owych cnót – pracowitości i samopoświęcenia na ołtarzu rodziny i domu – stanowi w wielu polskich utworach tego okresu interesujący chwyt narracyjny.

Przykładem na to jest chociażby wspomniana już nowela *Cham* Elizy Orzeszkowej. Główna jej bohaterka, Franka, uosabia mianowicie właśnie ów drugi z wymienionych tu kobiecych literackich wzorców: zalotną kusicielkę. Obdarzona egzotyczną wręcz urodą Franka pogardza, jak możemy oczekiwać, każdą formą fizycznej pracy. Nie znajduje w niej najmniejszej motywacji, radości czy zadowolenia. Jako figura literacka Franka narusza tym samym wyraźnie narracyjny wzorec zbudowany z wyżej wymienionych kobiecych cnót. Jej zachowanie, wzbudzające zgorszenie otoczenia, umotywowane jest jednak fabułą powieści i główną jej intrygą: urodzona i wychowana w mieście Franka poślubia prostego chłopca, przez co skazuje się niejako na wygnanie i życie w odmiennych warunkach niż te, do których przywykła, nawet biorąc pod uwagę jej proletariackie pochodzenie. Jako mieszkanka miasta zdążyła też przyswoić sobie wiele z uprzedzeń mieszczan w stosunku do mieszkańców wsi, których zgodnie z tym przekonaniem uważa za prostaków i ”chamów”. Za symboliczny w tym kontekście można uznać chociażby opis ogrodów Franki i jej szwagierki Ulany:

Za płotem wzdłuż podwórka biegnącym słabo na ciemnym tle zagonów zieleniał ogród jej [Franki] rękoma skopany, usiany, zasadzony. Bardzo mizernie wyglądał on obok drugiej połowy ogrodu [...] przez Ulaną uprawionej. Tam wszystko świeże, gęste, rosło dobrze i silną woń rozlewało; tu z rzadka rozsiane roślinki nikłe były i przywiędłe. Około tych ogrodów pracując dwie kobiety widywały się codziennie i Ulana od drwiących uwag nad nieumiejętną i leniwą robotą Franki powstrzymywać się nie mogła, a może i nie chciała. Nazwała ją raz ”panią”, na co Franka podnosząc się znad ziemi zawołała:

– A pewno, że nie taka chamka jak ty! (Orzeszkowa [1888] 1992:361)

Orzeszkowa używa Franki jako figury literackiej w konkretnym ideologicznym celu: jej gorszące obyczaje, a przede wszystkim całkowita ignorancja, jeśli chodzi o pracę w obejściu i na roli sprawia, że kobiety w jej otoczeniu, prawowite mieszkanki wsi, wyposażone w cały arsenał wspomnianych wcześniej kobiecych zalet, nabierają na tle rozwiązłej i prowokującej swym trybem życia Franki niemal idyllicznej aury. Na domiar złego Franka nie zadowala się bynajmniej uprzywilejowaną w porównaniu z innymi pozycją kobiety, której zakochany po uszy mąż patrzy przez palce i wybacza wielkopańskie fochy i humory. Dlatego też prędzej czy później Franka musi zostać ukarana za swoje nawyki, jak również niewierność i złe prowadzenie.

Zanim to jednak nastąpi, Franka przechodzi w narracji powieści przez wszystkie kolejne stadia, prowadzące do jej upadku i dopełniające jej losu kobiety skazanej w strukturze wydarzeń utworu z góry na przegraną. Zmęczona i znudzona swym skądinąd uczciwym i poczciwym, niemniej jednak przez to w jej oczach mało pociągającym mężem, Franka ucieka z innym mężczyzną, pozostawiając Pawła na pastwę plotek całej wsi. Niedługo potem jednak, boleśnie doświadczona przez życie, wraca doń, na dobitkę z nieślubnym dzieckiem. O dziwo, mąż przebacza jej zarówno zdradę, jak i bękarta, jednocześnie jednak radykalnie zmienia swoje zachowanie

wobec niej. Poprzednio pełen zrozumienia dla trudnego pochodzenia, przeszłości i charakteru żony Paweł oszczędzał jej siły i tłumaczył ją przed sąsiadami. Teraz zrozumiał jednak, że erotyczna wybujałość Franki może być poskromiona w jeden tylko odwieczny i wypróbowany przez pokolenia sposób: przez ciężką pracę od świtu do zachodu słońca. Paweł tak oto zwierza się jednej z wiejskich kumoszek:

Co dzień ranieńko ją obudzę, pacierze z sobą odmówić każę, a potem do wszelkiej roboty gnam. [...] Już teraz nic nie pomoże: nijakie jej gniewanie się i nijakie całowanie nie pomoże... ona swoje, a ja swoje. "Pracuj, mówię, Pan Bóg każdemu człowiekowi na świecie pracować przykazał... Święta modlitwa mówię, czortu do ciebie przystępu nie da, a przy robocie różne paskudztwa do głowy tobie przychodzić nie będą." (Orzeszkowa [1888]1992:357-358)

Nie ma cienia wątpliwości co do wychowawczych intencji Orzeszkowej w tej materii: kobieta, która ośmiela się prowokować wybujałą erotyką, która nie chce podporządkować się tradycyjnej roli żony i matki, prędzej czy później zejdzie na manowce – czego los Franki jest najlepszym przykładem.

Niemniej jednak postać Franki, w przeciwieństwie do innych powieściowych postaci Orzeszkowej, np. Justyny z powieści *Nad Niemnem* (1888), przełamuje i wykracza poza utrwalony w naszej literaturze szablon kobiecości "wiernej i biernej". I to pomimo to, że postępowanie jej, naruszające niepisany kodeks środowiska, opatrzone jest w tym utworze jednoznacznie w swej wymowie kwalifikacją moralną. Orzeszkowa, jak podkreśla Józef Bachórz, nigdy nie była "mistrzynią reżyserii scenek miłosnych" (Bachórz 1996:LXXXIX). Jednakże nowela *Cham* przepojona jest namiętnością, która nie ma sobie równej w innych utworach Orzeszkowej. Główny bohater noweli – Paweł, stanowi na początku narracji bardziej typ starego nudnego kawalera niż namiętnego kochanka: czytelnik poznaje go jako czterdziestoletniego mężczyznę, owdowiałego, jako że, jak się dowiadujemy – "Z tą żoną swoją, łagodną i pracowitą, lecz głupkowatą i brzydką, żył spokojnie i zgodnie, ale krótko, bo po latach kilku umarła, dzieci mu nie pozostawiając" (Orzeszkowa [1888] 1992:256).

Paweł, uważany we wsi za "odmiennego od innych, ale też uczciwego i spokojnego człowieka" (Orzeszkowa [1888] 1992:255), z uporem opierał się wszelkim próbom ponownego wyswatania go z którąś z wiejskich dziewczyn na wydaniu. Do momentu, kiedy niespodziewanie przyszło mu uratować od utonięcia nieznaną kobietę, właśnie Frankę, której postać –

[...] szczupła, zgrabna, wpólnaga, z żałośnie wycięgniętymi ramiony, posiadała wydatność doskonale wypukłej rzeźby. Była ona wpólnaga, bo wysoko podniesiona spódnica nie zakrywała jej nawet kolan, a ciemny kaftan, z zawiniętymi rękawy i szeroko otwarty, odkrywał całe prawie ramiona, szyję i część piersi, którym blaski wschodu nadawały barwę złotawą. Bardzo czarne włosy podnosiły się bezładnie nad zgrabną jej głową i obfitymi, krótkimi, krętymi strugami spadały na plecy. (Orzeszkowa [1888] 1992:257)

Opis postaci Franki doskonale przylega do wzorca "kobiety-kusicielki". Franka, "wpólnaga" i kaskadzie rozpuszczonych czarnych włosów pojawia się ponadto w

scenerii, która od dawien dawna ma swoją ustaloną rangę i symbolikę w kreśleniu miłosnego krajobrazu: niczym nimfa wodna, rusalka czy syrena wabiąca Pawła-Odyseusza, owa młoda ponętna kobieta zupełnie świadomie wystawia nowopoznanego mężczyznę na pokuszenie:

A wciąż mu w twarz patrzała i teraz wejrzenie swoich płonących oczu w same źrenice mu zatopiła. [...] Rzecz była osobliwa: dziewczyna z zalotnością śmiałą i ciekawą patrzyła na mężczyznę, a mężczyzna wstydliwie wzrok od niej odwracał [...] bo z rumieńców tej kobiety i błysków jej oczu żar na niego padał. (Orzeszkowa [1888] 1992:258-259)

Franka stanowi jak widać krańcowe przeciwieństwo zmarłej żony Pawła – skądinąd ”łagodnej i pracowitej, lecz głupkowatej i brzydkiej”. Trudno się też dziwić, że Paweł zakochuje się we France miłością namiętną i bezwarunkową. I nic nie jest w stanie tej miłości – bezustannie wystawianej na próbę przez prowokujące i gorszące postępowanie Franki – naruszyć. Mimo zatem całej gamy kwantyfikatorów moralnych, jak również – poprzez samobójstwo Franki w końcowej części utworu – usankcjonowania moralnego kodeksu wsi, Orzeszkowa, świadomie czy nieświadomie, pozostawia czytelnika z końcowym przesłaniem utworu, nie pozostawiającym cienia wątpliwości co do właściwych intencji pisarki w tym względzie. To właśnie siejąca zgorszenie Franka daje Pawłowi szczęście i spełnienie w miłości. Co więcej – erotyzm Franki stanowi bez wątpienia największy jej atut. Jak zauważa Grażyna Borkowska:

Najbardziej poruszająca w *Chamie* jest rehabilitacja miłości, erotyzmu, jako więzi cementującej relacje międzyludzkie. Przy czym autorka unika modernistycznego pesymizmu: erotyzm nie jest fatum, siłą niszczącą. Paweł zachowuje swój system wartości, nie naśladuje żony. Jego lojalność wobec Franki polega na pojmowaniu ich związku jako danego raz na zawsze, jako nierozzerwalnego. (Borkowska 1996:191)

To prawda, że erotyka w polskich utworach najczęściej uchodziła za siłę niszczącą. Nie należy też zapominać, że pisarze polscy przełomu XIX i XX wieku ulegali – świadomie czy nieświadomie – presji bycia moralistami i sumieniem narodu. Wedle tego kobiety – wyzwalające ”niszczycielskie siły”, a więc burzące spokój mężczyzny, a tym samym i środowiska, naruszające jego niepisane prawa i obyczaje, niemal zawsze ponoszą za swe czyny karę. Tak jest i w przypadku utworu Orzeszkowej. Lojalność i oddanie Pawła, oczywiście godne podziwu, nie są jednak w stanie ustrzec Franki przed karą, jaką wymierza sama sobie co prawda (popelniając samobójstwo), ale niewątpliwie pod presją otoczenia i warunków, do których nie potrafiła się przystosować. Orzeszkowa powieliła tu zatem ten sam co zawsze schemat: kobieta-ladaczniczka, owo ludowe wydanie *femme fatale*, swobodnie realizująca swoje potrzeby erotyczne, nie ma na dłuższą metę prawa bytu w wiejskiej gromadzie.

Podobna schematyczność w kreśleniu zarówno męskich, jak i kobiecych postaci literackich jest widoczna w wielu polskich utworach tego okresu. Galeria tych postaci, oparta na klasycznym wręcz podziale ról, zaskakuje zbieżnościami zarówno pod

względem cech zewnętrznych, jak i charakteru i zachowania powieściowych bohaterów. Dla przykładu porównajmy postacie kobiece w *Chłopach* (1904-09) Reymonta. Akcja *Chłopów* toczy się, jak wiemy, w dużej mierze wokół perypetii rodzinnych i miłosnych Antka i jego niezbyt atrakcyjnej, choć oddanej i lojalnej żony Hanki. Związkowi tych dwojga zagraża nieustannie miejscowa urodziwa *femme fatale*: Jagna.

Postacie Hanki i Jagny przylegają bez wątpienia do wspomnianych wcześniej wzorców. Mamy więc kobietę "robotną, zgodną i pobożną" (Hanka) oraz zalotną, spowitą w erotyczną aurę "kusicielkę" (Jagna). Wierna zatem swemu literackiemu stereotypowi Hanka nie grzeszy urodą (Reymont nie pozostawia tym względzie czytelnikowi cienia wątpliwości), nie przeszkadza jej to jednak z niesłabnącą lojalnością i oddaniem poświęcać się mężowi i dzieciom. Hanka jest nie tylko dobrą żoną i matką, ale i córką: opiekuje się bowiem swoim starym, ubogim ojcem. Żona Antka odznacza się ponadto pracowitością i poświęceniem, graniczącymi wręcz z czystym samoudręczeniem. Pod nieobecność męża przejmuje, jak wiemy, ster w zagrodzie, prowadząc gospodarstwo z podziwu godną wytrwalością, tym bardziej wzbudzającą szacunek, że daje się jej we znaki zaawansowana ciąża. Miejscowa ludność, z początku niezbyt jej przychylna (Hanka, nie mogąc poszczycić się urodą czy majątkiem, nie zajmowała przed zamążpójściem zbyt wysokiej pozycji w hierarchii społecznej wsi), potrafi to docenić, stwierdzając: "Nie da się zjeść w kaszy, chwata baba" (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:287).

Hanka ma ponadto silne poczucie dumy własnej. To duma właśnie sprawia, że kryje przed otoczeniem rozterki swej duszy. Zamiast u wścibskich sąsiadek, woli szukać schronienia i pociechy w oborze: Hanka "wsparła się na żłobie i cicho chlipała, a gdy Krasula poczęła sapać i lizać ją po głowie, buchnęła głośną skargą" (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:189). Podobnie też reaguje na zdradę męża – oto opis przytłoczonej rozpaczą Hanki: "Wolno powracała, ciężko, jakby ją przygniatało do ziemi, że ledwie nogi podnosiła. [...] Jak to, ma żonę i dzieci, a o wszystkim zapominała tamtej..." (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:204, 295).

Zdradzona Hanka zamyka się w sobie, udając przed żądnymi plotek kumoszkami nieświadomość sytuacji. W cichości ducha porównuje się jednak ze swoją rywalką, przyznając trzeźwo, że trudno jej z nią, przynajmniej pod względem atrybutów zewnętrznych, konkurować: "Niczym się nie umartwi, dobrze się nażre, w ciepłe się wyśpi, dzieci nie rodzi, to nie ma być urodna!" (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:28), stwierdza Hanka, "a ja co?... Chuchro takie, skóra i gnaty" (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:205). Pociesza się jednak, że to ona, a nie Jagna, jest mu "ślubną i matką jego dzieci" (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:285). Za swe przemieszczenie Antek ukarany zostaje twardymi, ironicznymi słowami, poza tym jednak Hanka postanawia cierpieć w milczeniu: "A niechta, przetrzyma wszystko, nie pomarnuje się z dziećmi i rąk nie

opuści, a na politowanie ludzkie ni pośmiewisko się nie da!” (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:295)

Hanka czerpie oczywiście wewnętrzną siłę z religii, zaś kodeks jej postępowania raz na zawsze wyznaczony jest dziesięcioma przykazaniami Bożymi. W świetle tego wszystko traktuje jako kolejną, zesłaną przez Boga próbę. Fredrik Böök, jeden z najbardziej znanych i wpływowych szwedzkich krytyków literackich tego okresu, który przyczynił się do przyznania Reymontowi nagrody Nobla”, tak oto opisał Hanke Reymonta:

W ciężko doświadczonej, zharowanej i zdradzanej żonie Antka [...] Reymont stworzył postać kobiecą symbolizującą najsilniejsze i najlepsze zalety ludu. Nie jest ona otoczona aureolą świętej, nie ma też do świętości prawa, obdarzono ją za to siłą woli i ducha. (Böök 1919:302-303, tł. moje)

Jak na tym tle przedstawia się Jagna, przyciągająca spojrzenia wszystkich mężczyzn we wsi, emanująca i epatująca swoją kobiecością i zmysłowością? W przeciwieństwie do Hanki nie jest bynajmniej dobrą gospodynią: rozpieszczona w domu przez matkę i uchodząca za dobrą partię (zarówno ze względu na urodę, jak i okazały posąg), jest ponadto rozrzutna, niedojrzała i próżna. Kiedy ma dać odpowiedź na propozycję małżeństwa z Boryną, myśli jej krąży bardziej wokół obiecanych jej przez niego ośmiu sznurów koralu niż wokół właściwości i cech charakteru przyszłego męża. Jagna jest ponadto nieodpowiedzialna i niestała: zdradza nie tylko swego męża, ale i kochankę. Jej tryb życia, urągający wszelkim przyjętym w społeczności wiejskiej normom, budzi odrazę i nienawiść: ”kto winowaty przed Bogiem i ludźmi, jeśli nie ta suka Jagna”, burzą się kobiety wiejskie. ”Taką trzeba ze wsi wyświecić ożogiem kiej czarownicy!” (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:330) Nawet początkowo zaślepiony miłością Antek, po odkryciu zdrady kochanki nie szczędzi jej zjadliwych słów: ”poniektóra to jak suka, polecą za każdym, kto zagwizda” (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:365).

Stereotypowość portretów obu tych kobiet odzwierciedla tu nie tylko typowe (i nie tylko dla literatury polskiej) symboliczne rozdwojenie kobiecej natury i jestestwa na *madonnę* i *ladacznice*. Zarówno Hanka, jak i Jagna są obie nieodrędnymi ”córami” natury. Podczas gdy Hanka, z instynktowną zaciętością i wytrwałością samicy broniącej młodych, walczy o przetrwanie rodziny, Jagna symbolizuje całkiem inny, niepodważalny w swej ”naturalności” wymiar: popęd seksualny. To właśnie miłość, a raczej seksualność i silna więź erotyczna łącząca Jagnę z Antkiem, stanowi główną ośnowę utworu: to ona właśnie jest przyczyną powieściowych perypetii oraz wprowadza dodatkowy wymiar etyczny na miarę niemal tragedii antycznej. Erotyczna fascynacja pcha Jagnę i Antka do związku niemalże kazirodczego: Jagna poślubia przecież ojca swego kochanka-Antka, który staje się tym samym jej pasierbem. Wplątane w ten dramat postacie są tego faktu boleśnie świadome: ”A przecież Jaguś będzie jego macochą, matką jakby – jakże to może być, jakże?... Toć grzech musi być, grzech!” (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:134) – bije się z myślami Antek.

”Wstydu nie ma, Boga się nie boi, toć jakby z rodzoną matką się sprzągł! Jezu! Jezu!” – rozpacza, przytłoczona tym podwójnym niejako ciężarem i wymiarem mężowskiej zdrady Hanka (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:299).

Jednakże nieokiełznany temperament każe kochankom iść za głosem instynktu: sceny miłosne między Jagną i Antkiem zajmują istotne miejsce w narracji *Chłopów*, zadziwiając – mimo powściągliwości i dyskrecji w oddawaniu szczegółów zbliżenia fizycznego (na różnych jego etapach rozwoju) pary kochanków – wrażliwością i zmysłowością opisu. Przykładem na to jest choćby słynna scena w karczmie, kiedy świeżo poślubiona staremu Borynie Jagna, korzystając z jego nieuwagi, daje się porwać do tańca Antkowi. Ten z kolei, trzymając wreszcie w ramionach przedmiot swego pożądania i zaślepiiony uczuciem, przestaje baczyć na ewentualne moralne czy społeczne konsekwencje tego czynu:

Antkowi już było wszystko jedno dzisiaj, skoro jeno poczuł ją przy sobie, skoro przycisnął do się, że aż się przeżyła i przywieriała te lube modre oczy, to się już był całkiem zapamiętał! [...] Zapomniał o ludziach i świecie całym, krew w nim zawrzała i moc wstała taka harda, nieustępliwa, aż mu piersi rozpierało! A Jaguś też była całkiem jakby utopiona w lubości i w zapamiętaniu! Unosił ją jak ten smok, nie opierała się temu, bo jakże, mogłaby to, kiej kręcił nią, ponosił, przyciskał, że chwilami mrozczało w niej i traciła a pamięci świat wszystek [...] że już nic nie widziała, ino te jego brwie czarne, te oczy przepaściste, a te wargi czerwone, ciągnące! (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:275)

Równie nasycona uczuciem i zmysłowością jest scena, kiedy Antek i Jagna szukają odosobnienia w brogu:

Ale oni oślepli na wszystko, burza się w nich zerwała i rosła wzmagając się co mgnienie, przewalała się z serca do serca potokiem palących a niewypowiedzianych żądz, błyskawicznych spojrzeń, bolesnych drzeń, niepokoju nagłych, całunków parzących, słów splątanych, bezładnych, a olśniewających niby dzikie mioty piorunów, oniemień śmiertelnych, tkliwości, a takiego czaru zarazem, że dusili się w uściskach, rozgniatali do bólu, darli się wprost pazurami, jakby chcąc wyrwać z siebie wnętrze i skapać się w rozkoszach męki [...]. (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:322)

Jednak Jagna, *femme fatale* wsi Lipce, wodzi na pokuszenie również innych mężczyzn, wzbudzając tym jawną nienawiść wszystkich bez wyjątku kobiet. A jednak – co do tego nie ma wątpliwości – cieszy się ona przez większą część powieści nieukrywaną sympatią narratora. Jagna postępuje bowiem zgodnie ze swą naturą, dosłownie i w przenośnym tego słowa znaczeniu. Daje i bierze miłość w sposób pozbawiony jakiegokolwiek wyrachowania. Miłość jest dla niej naturalnym sposobem oglądu świata, jej bóstwem i biologicznym imperatywem. Seksualność Jagny nabiera w ten oto sposób, poza wymiarem biologicznym i ziemskim, także wymiaru sakralnego.<sup>3</sup> Jak bowiem pisze Mircea Eliade, sakralność kobiety uwarunkowana jest

---

<sup>3</sup> Piszę o tym szerzej w: Małgorzata Anna Packalén, 1999, ”Literacki obraz kobiet oraz jego implikacje kulturowe w polskiej i szwedzkiej prozie o tematyce wiejskiej z pierwszej połowy XX wieku”, *Pamiętnik Literacki (XC)*, z. 3. ss. 59-70.

świętością ziemi. Płodność kobieca ma model kosmiczny – płodność Terra Mater, Rodzicielki Wszystkiego:

Woman, then, is mystically held to be one with the earth, childbearing is seen as a variant, on the human scale, of the telluric fertility. All religious experiences connected with fecundity and birth *have a cosmic structure*. The sacrality of woman depends on the holiness of the earth. Feminine fecundity has a cosmic model – that of Terra Mater, the universal Genetrix. (Eliade 1958:144)

W wydaniu Reymonta ów wymiar sakralny w o wiele wyższym stopniu zakotwiczony jest w religii katolickiej: Matka-Ziemia i Matka Boska łączą się tu ze sobą, jak w poniższym fragmencie:

Zapatrzyła się [Jagna] znowu w okno [...] ale wnet [...] zapomniała [...] o wszystkim, nawet o sobie samej, zapadła w takie przeświadczenie beczucie, jak ta ziemia rodzona w jesienne martwe noce – bo jako ta ziemia święta była Jagusina dusza – jako ta ziemia. Leżała w jakichś głębokościach nie rozeznanych przez nikogo, w bezładzie marzeń sennych – ogromna a nieświadoma siebie – potężna a bez woli, bez chcenia, bez pragnień – martwa a nieśmiertelna, i jako tę ziemię brał wicher każdy, obtulał sobą i kołysał, i niósł tam, gdzie chciał... i jako tę ziemię o wiosnie budziło ciepłe słońce, zapładniało życiem, wstrząsało dreszczem ognia, pożądania, miłości – a ona rodzi, bo musi; żyje, śpiewa, panuje, tworzy i unicestwia, bo musi [...]; jest, bo musi... bo jako ta ziemia święta, taką była Jagusina dusza – jako ta ziemia!... (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:91)

Kobiecie, uosobionej w powieści przez Jagnę, przydaje się tutaj magiczno-religijnego wymiaru. Nawet jeśli aluzje seksualne są wyraźne – ”i jako tę ziemię o wiosnie budziło ciepłe słońce, zapładniało życiem, wstrząsało dreszczem ognia, pożądania, miłości” – występują one w sakralnym obramowaniu: ”bo jako ta ziemia święta, taką była Jagusina dusza – jako ta ziemia!...”. Obraz rozmarzonej Jagny, z całą jej zmysłowością i tęsknotą za mężczyzną czy do mężczyzny, starał się jednak Reymont – jak widać – utrzymać w dozwolonych ramach, w zgodzie z religijno-obyczajowymi normami i oczekiwaniami odbiorców. Erotyczna swoboda Jagny była nie do pogodzenia ze społecznymi prawami wiejskiej gromady i musiała prędzej czy później doprowadzić do wykluczenia Jagny ze wspólnoty.

Tym samym los Jagny nabiera wymiaru więcej niż tragicznego. Uwięziona w surowej katolickiej społeczności, Jagna nie ma nawet – jak to np. miało miejsce w krajach o religii protestanckiej – możliwości rozwodu. Jest ona przykuta na resztę życia do boku starego, zniechęconego męża, zakochana w jego synu, który, podobnie jak i ona, związany jest węzłem małżeńskim z inną. Starając się dać ujście przepelniającym ją uczuciom i popędowi erotycznemu, nade wszystko zaś szukając miłości, Jagna lokuje niefortunnie swe uczucia wprost w prostackim i ordynarnym wójcie, wykorzystującym jej naiwność, a potem w młodym, niedoświadczonym kandydacie na księdza, w dodatku skazanym, z racji swego powołania, na celibat. Nic więc dziwnego, że postępowanie Jagny budzi tak niepohamowaną, prymitywną nienawiść i chęć odwetu ze strony kobiet we wsi: Jagnę, obezwładnioną i rzuconą

brutalnie na kupę gnoju na wozie, gromada wiejska wywozi i wyrzuca poza granice wsi.

Tak sugestywny obraz skazania na wygnanie upadłej kobiety nawiązuje – poza symbolicznym ukaraniem grzesznicy – również i przede wszystkim do rdzennie polskiego kodu kulturowego odnoszącego się do Matki-Ziemi. Jak pamiętamy rozmarzona Jagna opisana jest w sposób kojarzący się polskiemu czytelnikowi bezpośrednio z liturgią katolicką: "[...] jako ta ziemia święta, taką była Jagusina dusza – jako ta ziemia!..." (Reymont [1904-09] 1976, t. 1:91) Reymont świadomie oddziela w ten sposób Jagnę od pozostałych kobiet we wsi. Opis Jagny i jej postępków sugeruje również, że, jak już wspomniałam, jest ona dzieckiem natury i że jej przewinienia wobec wiejskiej gromady są tego faktu bezpośrednim następstwem. Jednak nad naturą panuje wszechmogący Bóg – przekonanie to jest głęboko zakorzenione w polskiej mentalności ludowej. Swymi czynami Jagna pogwałciła nie tylko normy społeczne, ale też religijne. Zaś zakochując się w przyszłym księdzu narusza najświętsze tabu, a tym samym popełnia największy występki, jaki gromada wiejska może sobie wyobrazić. Dla takiej kobiety nie ma miejsca nie tylko w tej gromadzie, ale nawet (i tym bardziej) w przenaświętszej Matce-Ziemi: "Byś szczęła na wieki! By cię święta ziemia wyrzuciła" – krzyczały kobiety, rzucając w Jagnę "grudy ziemi, kamienie i przygarście piachu" (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:416).

Nie zapominajmy też o istotnym aspekcie tej sprawy: że to właśnie ziemia (w dosłownym i przenośnym znaczeniu) jest najważniejszym motorem życiowych poczynań bohaterów utworów omawianych tu pisarzy. Kiedy Antek, dopiero co osiadły na gospodarstwie zmarłego ojca, ma wybrać pomiędzy zagrożoną wydaleniem ze wsi Jagną, a utratą szacunku otoczenia, nie waha się ani chwili: prędzej wyrzeknie się ukochanej Jagny niż narazi gospodarstwo i swoją pozycję pierwszego gospodarza we wsi na straty: "Trza orać, by siać, trza siać, by zbierać, a co jeno przeszkadza, trza wypłenić kiej zły chwast – mówił w nim jakiś surowy, prawieczny głos" (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:414).

Natura chłopa-gospodarza bierze więc górę nad romantycznym i namiętym kochankiem. Będąc ostatnią osobą, która mogłaby powstrzymać samosąd ludności wiejskiej nad Jagną, Antek, cierpiący w gruncie rzeczy wewnętrzne katusze na myśl o wydanej na pastwę gawiedzi wiejskiej bezbronnej Jagnie, decyduje się jednak stanąć po stronie gromady: "[...] wziął kosę na ramię i śpiesznie poszedł w pole pod las. [...] – Kto zawinił, niech weźmie karę" (Reymont [1904-09] 1976, t. 2:414).

Warto tu wspomnieć, że krytycy szwedzcy z lat dwudziestych, pisząc o *Chłopach* w kontekście otrzymania przez Reymonta nagrody Nobla, podkreślali zgodnie ów dramatyczny epizod, kiedy to ludność wiejska sama wymierza karę upadłej kobiecie. Scenę tę uznano za "jedną z najbardziej przekonujących w literaturze współczesnej, mimo, lub może właśnie z powodu krwawego, ordynarnego wręcz okrucieństwa, z jakim dokonano egzekucji" (*Stockholms Dagblad*, 1924.14.11, tł. moje).

Charakterystyczne jest jednak to, że dla krytyki szwedzkiej fragment ów stanowił wyłącznie przykład talentu narracyjnego Reymonta, nie wahającego się wstrząsać wyobraźnię odbiorcy takim obrazem literackim. Żaden z piszących nie odebrał go jako konsekwencji naruszenia norm zachowań społecznych, określonych tradycją i obwarowanych *tabu* (a do tej sfery można zaliczyć kuszenie przyszłego księdza).

Reakcja szwedzkich odbiorców jest zrozumiała – przynajmniej na tle galerii literackich postaci kobiecych i ich działań – w wielu utworach szwedzkich powtarza się podobny schematyzm kreacji postaci kobiet wiejskich. W żadnym natomiast nie natrafimy na podobną sytuację czy scenę. Mam tu na myśli samosąd – wymierzanie przez społeczność wiejską okrutnej, często kończącej się śmiercią, kary kobietom, które w jakiś sposób naruszyły kodeks moralny i obyczajowy. Kobietom, które z tej społeczności w jakiś sposób się wyłamują – przede wszystkim z powodu emanującej z nich erotyki. Literatura polska o motywach wiejskich dostarcza w tym względzie więcej przykładów, wystarczy wymienić Pietrusię z powieści Orzeszkowej *Dziurdziowie* (1885). Również i w tym utworze ludność wiejska pozbywa się kobiety, do której przyłgnęła opinia wiedźmy i która używa swej mocy do kuszenia mężczyzn. Odprawiony z kwitkiem mężczyzna nie potrafi zaakceptować odrzucenia go przez Pietrusię – obiektu swojego pożądania:

Uśmiech miłosnej namiętności ustąpił na jego twarzy przed zmarszczkami zgrzyoty i gniewu, coś okrutnego, zawziętego przewinęło mu się po ustach.

– Kiedy tak [...] to ty doprawdy wiedźmą jesteś! Czartowską siłą ciągniesz do siebie ludzi, a potem ich na zgubienie wieczne oddajesz! Poczekaj ty! będzie tobie! Już ja na ciebie pomstę za swoją krzywdę znajdę, ty wiedźmo, przeklęta dusza twoja! (Orzeszkowa [1885] 1992:205)

Podobnie też w powieści Reymonta *Jagna*, usytuowana w powieściowej narracji na tle „zwykłych” kobiet we wsi, swą postawą i reakcją na nią otoczenia, sygnalizuje typowy dla polskiej religijnej mentalności negatywny stosunek do erotyki i – tym bardziej – do pozamałżeńskich związków wynikających z erotycznego popędu. Reymont wierny jest więc tutaj założeniom swej epoki, tzn. modernistycznemu przeświadczeniu o destrukcyjnej sile zmysłowości i namiętności. Stąd też, mimo niewątpliwej i wyraźnie w utworze obecnej sympatii, jaką powieściowy narrator darzy Jagnę, Reymont-pisarz czuje się w obowiązku ukarać swą bohaterkę, by zadośćuczynić społecznym konwenansom i obyczajowej tradycji.

W literaturze początku XX wieku jedynie w utworach z życia proletariatu wiejskiego *Ludzie stamtąd* (1924-25) Marii Dąbrowskiej znajdziemy przykłady bardziej niekonwencjonalnego sposobu odniesienia do spraw kobiecych.<sup>4</sup> W opisach biedoty wiejskiej kobiecego cyklu życia stanowi tam, począwszy od pierwszych

<sup>4</sup> Por. moje uwagi na ten temat w: Małgorzata Anna Packalén, 2001, *Under två kulturers ok. Allmogeskildringar i den polska och svenska 1800- och 1900-talslitteraturen*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Slavica Upsaliensa 43, szczeg. rozdz. „Den symboliska koden”.

erotycznych doświadczeń, poprzez małżeństwo, macierzyństwo i śmierć, ważny czynnik struktury świata przedstawionego. Podobnie jak Reymont, a jeszcze wcześniej Orzeszkowa, Dąbrowska narusza tradycje literackie, wyodrębniając swoje bohaterki z "szarego" wiejskiego kobiecego kolektywu. W nowelach, takich jak np. *Łucja z Pokucic* czy *Dziki Ziele* ich bohaterki, zarówno Łucja, jak i Marynka, naruszają wiejski kanon konwencji społecznych w imię miłości i w sposób, który przywodzi na myśl postępowanie np. Jagny czy Franki. Ich działania podporządkowane są jednak innemu założeniu.

Obie te kobiety pozwalają się ponieść namiętności, ale ich działania i konsekwencje tych działań słabo przystają do kanonu literackich opisów wiejskich postaci kobiecych. Erotyczne zauroczenie wiedzie Marynkę do śmiałych czynów, kiedy to oddaje się ona wędrownemu parobkowi, nie bacząc ani na pełne zgorszenia reakcje otoczenia, ani na ewentualne konsekwencje tego czynu. Intensywność, z jaką kochankowie wstępują w ów przesycony namiętnością związek, poraża swą siłą całe otoczenie. Zwłaszcza że miłosna pasja poprzedzona jest zalotami objawiającymi się przygodnym świadkom bardziej jako nienawistna walka niż miłosne gody. Widząc to miejscowi młodzi chłopci gotowi są ruszyć na pomoc Marynce, hamują ich jednak słowa jednego ze starszych mężczyzn: "Poodźta. To ta jeich sprawa. Jest ta o co się wadzić. Pies ta ze sukom sie nie požrom – nie bojta sie..." (Dąbrowska [1924-25] 1972:106).

Świadomie czy nie – dojrzały (wiekiem i doświadczeniem) parobek komentuje tu trafnie odwieczną w przyrodzie walkę i sojusz płci. Zamiarem Dąbrowskiej jednak, co również podkreśla Włodzimierz Maciąg, było nie tyle naturalistyczne ukazanie realnych aspektów kobiecości swych bohaterek, ile raczej przeciwstawienie się temu, co literatura modernistyczna uznała za antagonistyczne (Maciąg 1972:XXXII). Za zjawisko takie uchodziła m.in. erotyka, burząca według tego przekonania ład jednostkowy i społeczny. Tragiczne konsekwencje wybuchającego erotyzmu Jagny w powieści Reymonta są właśnie rezultatem przekonania, że erotyka jest siłą częściej niszczącą niż budującą lub wzbogacającą inne związki społeczne czy rodzinne. W nowelach swych Dąbrowska starała się zatem pokazać, iż niczym nie poskromiona, przesycona erotyzmem miłość jest nieodzownym elementem ludzkiego życia, stanowiąc czynnik zarówno konstruktywny, jak i destruktywny. Pisarka rozwijając idee pozytywistyczne ukazuje możliwość pogodzenia erotycznych namiętności ze stabilizacją społeczną, co więcej, znalezienia szczęścia w tym sojuszu. Tytuł noweli *Dziki Ziele* symbolizuje tu wyraźnie zarówno literacki wzór, jak i zasady rządzące kreacją galerii postaci u Dąbrowskiej. Podobnie jak Jagna również i Marynka jest przede wszystkim dzieckiem natury, jej erotyczna siła jest jej "naturalnym" popędem, stąd należy jej się zarówno zrozumienie, jak i wybaczenie popełnionych czynów.

Mimo jednak doskonałego wycucia tematu, znajomości środowiska i zadziwiającej umiejętności identyfikacji emocjonalnej z literackimi bohaterkami, jest Dąbrowska

bezsposornie produktem swej epoki i kultury. Główne postacie kobiece wspomnianych nowel przekraczają co prawda – gnane swym popędem płciowym – granice norm, usiłują jednakże na koniec osiągnąć ową stabilizację społeczną, jakiej wymagają niepisane prawa zbiorowości wiejskiej. Kiedy matka Marynki udaje się do dworu w sprawie mającego się wkrótce odbyć ślubu córki, gospodarz robi dyskretną aluzję do zaawansowanego stanu przyszłej panny młodej:

– Ładnej żeście się panny młodej dochowali. Ani tańcować pewno nie będzie mogła – zażartował niedbale.

– Stara wyprostowała się, duża i siwa, i rzekła surowo:

– Panu Bogu o czas nie idzie, bo je wieczny, ino o rzecz. A rzecz jest – jak być powinna.

Tak też myśleli wszyscy i ludzi naschodziło się na to wesele, jak rzadko bywa na które. (Dąbrowska [1924-25] 1972:122)

”Rzecz jest – jak być powinna”, a więc poczęte w grzechu dziecko urodzi się już w pobłogosławionym przez Kościół związku. W ten sposób prawa natury zostają usankcjonowane przez prawa środowiska. Jednocześnie dopełnia się kobiecy cykl życia: Marynka (i inne jej podobne) będąc w zgodzie z porządkiem natury uzyskuje również miejsce w gromadzie. Dla dopełnienia tego obrazu i w kontekście wcześniejszych moich uwag na temat gloryfikacji pracy warto wspomnieć, że *Dzikie Ziele* kończy się obdarzonym symbolicznym ładunkiem sceną, w której ciężarna Marynka i jej dopiero co poślubiony małżonek, bezpośrednio po weselu i późno w nocy, idą na pole ścinać kapustę, żeby nie zniszczyło jej nadchodzące zimno:

Przekroczywszy drogę, małżonkowie zgięli się nad surowo pachnącą ziemią i wylamując spod noża zimne kule kapusty, obierali je z pierwszych liści, a liście skrzypiały i trzeszczały im w palcach. (Dąbrowska [1924-25] 1972:123)

Również druga z kobiecych postaci Dąbrowskiej, Łucja, idąc za głosem instynktu, przestaje liczyć się ze względami otoczenia. Jako ”słomiana” wdowa (jej męża powołano na wojnę) zakochuje się w obcym przybyszu, wdaje się z nim w intensywny erotyczny związek i rzuca tym samym wyzwanie wszystkim przyjętym w społecznej gromadzie normom. Również i ona, podobnie jak Marynka, daje się opętać owej miłości, ale w jej przypadku i w przeciwieństwie do Marynki, namiętność ta wiedzie ją do tragedii: zaślepiona erotyczną pasją zaniedbuje nawet swoje zrodzone w tym związku dziecko, które wskutek tego umiera. Jednocześnie opuszcza ją kochanek i zrozpaczona Łucja szuka pociechy w alkoholu. W krótkim czasie stacza się na sam dół społecznej hierarchii. Ma jeszcze nadzieję, że uda jej się uzyskać przebaczenie męża, ale i on, powróciwszy do wsi, odchodzi o niewiernej żony. Nie dlatego, że przestał ją kochać, wręcz przeciwnie – więź erotyczna między małżonkami nie osłabła bynajmniej wskutek rozłąki. Mimo tragedii osobistej, jaka ich dotknęła wskutek niewierności Łucji i konsekwencji tej zdrady, małżonkowie łączą się początkowo w miłosnym

zapamiętaniu, ulegając ”[...] swym dzikim chęciom, silniejszym niż cierpienie” (Dąbrowska [1924-25] 1972:153).

Jednak wybaczenie cudzołóstwa okazało się trudne, co więcej – niemożliwe. W utworze Dąbrowskiej mamy do czynienia z podobną sytuacją, jaką nakreśliła Orzeszkowa w powieści *Cham* – również i tutaj występuje niewierna żona i nieślubne (choć zmarłe) dziecko. Pomna norm społecznych swoich czasów Orzeszkowa rozwiązuje ów tragiczny węzeł w sposób zgodny z kodeksem moralnym epoki: Paweł usynawia dziecko, jednak wiarołomna żona ponosi karę, a raczej sama siebie karze popełniając samobójstwo. W utworze Dąbrowskiej Łucję karze samo życie. Inaczej mówiąc portrety psychologiczne bohaterów utworu, jak również cała sytuacja, w jakiej się znaleźli, są o wiele bardziej realne i wiarygodne. Po powrocie męża do domu i związanym z nim chwilowym uniesieniem, małżonkowie zmuszeni są stawić czoła trudnej sytuacji, która jednak okazuje się ich przerastać:

Lecz gdy nazajutrz wstali, okazało się, że żyć ze sobą nie mogą. [...] kłócili się całe godziny. Wspaniałomyślna, a potem dzika miłość, jak ich ogarnęła wczorajszego wieczora, nie starczyła na dzień. Wyszargali ją w obelżywych słowach. (Dąbrowska [1924-25] 1972:154)

Końcowy rozłam następuje w momencie, kiedy małżonkowie domówili się nieprawego dziecka Łucji: ”Umarły Kasperek stanął pomiędzy nimi i osądził”. Porzucona przez wszystkich, pozbawiona zabezpieczenia, jakie dawał jej – mimo wiarołomności – związek małżeński i odsądzona od czci i wiary przez otoczenie, Łucja decyduje się na emigrację do Ameryki.

Również i tutaj jednak, podobnie jak w przypadku Reymontowej Jagny, mimo wszystkich niepowodzeń Łucji i naruszenia przez nią społecznych reguł, narrator jest niejako ”namacalnie” po jej stronie. Miłosne opętanie Łucji stanowi w treści utworu rezultat silnego popędu płciowego młodej, pełnej temperamentu kobiety, która, pozostawiona na długi czas sama, rzuca się w końcu ramiona pierwszego przygodnego mężczyzny. Poprzez przywołanie tego ”obiektywnego” czynnika jako okoliczności łagodzącej na gorszące i prowokujące otoczenie zachowanie Łucji, Dąbrowska usprawiedliwia niejako destrukcyjny wymiar owej namiętności. Dąbrowska nie ocenia wybujałej seksualności Łucji jako siły niszczącej, widząc w bohaterce swego utworu przede wszystkim jednostkę doświadczoną przez los.

Jak widać te odbite niejako w żalonym krzywym zwierciadle *femmes fatales* polskiej wsi, których namiętność, owa ”siła fatalna”, niszczy w taki czy inny sposób określony normą ład, ale też i przede wszystkim je same, prędzej czy później potępia też i karze społeczeństwo: najbliżsi ludzie, wieś, gromada. Co do tego wszyscy wymienieni tu pisarze – Orzeszkowa, Reymont i Dąbrowska – są zgodni. Uwarunkowane jest to z pewnością surowymi i katolickim kodeksem religijnym podyktowanymi poglądami na miłość i erotyzm, zwłaszcza gdy w grę wchodzi wybujały seksualizm czy, inaczej mówiąc, ”nadwyżka temperamentu” kobiety. Zasada

kreacji jest jednak w tych utworach wydobycie ich bohaterek, kobiet wiejskich, z wiejskiego kolektywu, a przede wszystkim z tradycyjnego, kulturowo-symbolicznego stereotypu. Z tym że, jak zaznaczyłam, symbolika ta ma swój konkretny wymiar w opisie jednostkowego świata kobiety czy także w ogóle świata kobiet, gdzie naruszenie moralnego ładu jest podporządkowane strategii ukazania czy wyodrębnienia losu indywiduum na tle anonimowej gromady. Owa wybujała seksualność prowadzi, jak starałam się pokazać, do różnych następstw. Nie można jednak zrozumieć motywów postępowania czy konsekwencji czynów postaci literackich nie wpisując ich w ich własny czas. Wymienieni wyżej pisarze tworzyli bowiem pod naciskiem istniejących konwencji i kodów kulturowych. Każdy z nich zatem, wierny normom swego czasu i środowiska, dąży do pogodzenia narracyjnego toku wydarzeń z przyjętymi regułami społecznej akceptacji i oczekiwaniami odbiorców swoich utworów.

I tak jeśli chodzi o Orzeszkową można stwierdzić, że mit kobiety, Matki-Polki, kapłanki domowego i – co równie ważne – narodowego ogniska, cieszy się największym szacunkiem pisarki. Świadczą o tym pozytywnie (w sensie zarówno dosłownym, ideologicznym, jak i przerośnym) naszkicowane i rozpowszechnione w jej utworach sylwetki nawiązujące do tego właśnie wzorca osobowego. W utworze *Cham* pozytywnym przeciwieństwem Franki jest Ulana, a więc uosobienie kobiecości w jej najbardziej tradycyjnym wydaniu: oddanej żony i matki. Nie znaczy to, że Orzeszkowa nie ma swych zasług w przekształcaniu świadomości społeczeństwa odnośnie emancypacji kobiet. Chodziło jej jednak głównie o zniesienie społecznej degradacji kobiet, o usamodzielnienie kobiet poprzez umożliwienie im pracy zarobkowej. Inaczej mówiąc o przekształcenie salonowych lalek w równorzędnych partnerów mężczyzn na rynku pracy. Widziała w tym Orzeszkowa – i słusznie – jeden z koniecznych warunków do odbudowania i dalszej budowy społeczeństwa polskiego. Emancypacja ta nie ma jednak wiele wspólnego z propagowaniem wyzwolenia kobiet jeśli chodzi o prawo do miłości i wyrażania uczuć zgodnie z indywidualnym temperamentem i popędem seksualnym. Stąd, szkicując atrybuty kobiecości i motywy postępowania swych bohaterek, zarówno narusza jak i – wierna mimo wszystko wyśrubowanym normom etycznym swoich czasów – z przekonaniem sankcjonuje kanon przyjętych reguł.

Reguły te wyznaczają również kwalifikator moralny dla postępowania bohaterów związków miłosnych w utworach Reymonta. Podkreślić tu jednak trzeba wyjątkowe pogłębienie portretów psychologicznych postaci, ofiar miłosnych pasji i namiętności. Sceny miłosne nasycone są dużą dozą zmysłowości, a seksualność kochanków odzwierciedla nie tylko ich popęd płciowy, ale też skomplikowaną formację uczuciową i psychologiczną uwikłanych w tragiczny konflikt uczuć ludzi. Jest to z pewnością w dużej mierze zasługą środowiska, które wydało na świat i ukształtowało osobowość twórczą Reymonta. Jak niejednokrotnie podkreślał polski znawca i badacz

Reymonta, Franciszek Ziejka, był Reymont "pisarzem, którego ukształtowała nie tyle kultura, co natura. Stoi on o wiele bliżej Reja i Paska niż Prusa i Orzeszkowej" (Ziejka 1991:XXIII).

Niezależnie od tego jednak Reymont, sugerując niemożność sojuszu miłosnej pasji ze społeczną stabilizacją i akceptacją, daje zdecydowanie wyraz modernistycznemu przekonaniu o niszczącej sile erotyki w sferze harmonii stosunków rodzinnych i międzyludzkich.

Inaczej niż Dąbrowska, która erotykę i seksualizm traktuje bardziej w szeroko pojętym kontekście dramatu człowieczeństwa niż w kontekście naruszenia moralnego i społecznego ładu. Przeciwwstawiając się pewnym elementom literackiego wzorca, podług którego erotyzm kobiet był z reguły nacechowany negatywnie, pozwala swym postaciom kobiecym w kreacji świata przedstawionego utworów nie tylko odczuwać i wzbudzać namiętności, ale podnosi również ich erotykę do równej erotyce "pierwszej płci". Jest to tym bardziej godne uwagi, że kobieta w utworach XIX i (przynajmniej) pierwszej połowy XX wieku przedstawiana jest zwykle i odbierana z perspektywy patriarchalnej świadomości mężczyzny, zaś jej seksualność, siłą odwiecznej tradycji, pojmowana jest jako "druga kategoria" w stosunku do męskiej. Szczególnie ważny w tym kontekście jest fakt obdarzenia rolą nosicielek namiętności proste kobiety wiejskie, umiejscawiane zwykle w tychże utworach na niskich szczeblach w hierarchii literackiej. Podnosząc więc kobiecą zmysłowość i seksualność do rangi co najmniej równorzędnej z erotyką męską, Dąbrowska przyczynia się tym samym do przededefiniowania erotycznego kontraktu czy innymi słowy zależności "władzy" między płciami, a przez to do niewątpliwego awansu literackiego postaci kobiecych. Postaci te, zastygłe dotąd w tradycyjnych stereotypach, zostają wprawione w ruch i poddane procesowi daleko idącej demokratyzacji i nobilitacji, wykraczając tym samym zdecydowanie i na wiele lat przed czasem, poza swoją własną epokę i społeczność.

## References

Bachórz, J. 1996. Wstęp do: Eliza Orzeszkowa, *Nad Niemnem*. Warszawa.

Borkowska, G. 1996. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa.

Böök, F. 1919. "Władysław Stanisław Reymont". W: *Essayer och kritiker 1917-1918*. Stockholm.

Dąbrowska, M. [1924-1925], 1972. Z cyklu *Ludzie stamtąd: Dzikie Ziele. Łucja z Pokucic*. W: *Opowiadania*. Opracował W. Maciąg, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.

Eliade, M. 1958. *The sacred and the profane. The nature of religion*. Tł. z franc. W.R. Trask. New York.

Maciąg, W. 1972. Dąbrowska, [1924]. Z cyklu *Ludzie stamtąd: Dzikie Ziele*. W: *Opowiadania*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.

Maciąg, W. 1972. Wstęp do: *Maria Dąbrowska, Opowiadania [1924-25]*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.

Orzeszkowa, E. [1888], 1992. *Cham*. Warszawa.

Orzeszkowa, E. [1885], 1992. *Dziurdziowie*. Warszawa.

Packalén, M. A. 2001. *Under två kulturers ok. Allmogeskildringar i den polska och svenska 1800- och 1900-talslitteraturen*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Slavica Upsaliensa 43.

———. 2005. "Femmes Fatales of the Polish Village: Sexuality, Society and Literary Conventions i Orzeszkowa, Reymont and Dąbrowska". W: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose, 2005*, Knut Andreas Grimstad & Ursula Phillips (ed.), Slavica Bergensia 5, Department of Russian Studies, pp. 52-76. Bergen: University of Bergen.

Reymont, W. St. [1904-09], 1976. *Chłopi*. Warszawa, t. 1 (Jesień, Zima), t. 2 (Wiosna, Lato). Przy cytatach podaję numer tomu i stronę.

Ziejka, F. 1991. Wstęp do: Władysław Stanisław Reymont, *Chłopi*. Wrocław-Warszawa-Kraków.