

Maria Jolanta Olszewska

Uniwersytet Warszawski

**OKO PROROKA, CZYLI HANUSZ BYSTRY  
I JEGO PRZYGODY. POWIEŚĆ Z DAWNYCH CZASÓW  
WŁADYSŁAWA ŁOZIŃSKIEGO.  
LEKTURA W KONTEKŚCIE TAJEMNIC PARYŻA**

Historia literatury to również historia odbioru różnych tekstów literackich<sup>1</sup>. Można je czytać i interpretować na różne sposoby, co w dużej mierze zależy od danego czytelnika – jego oczekiwań, kompetencji oraz kultury intelektualnej i duchowej. Jeśli uznamy za prawdziwe założenie Jacquesa Derridy z jego *De la grammatologie*, że „nie ma nic poza tekstem”, to okazuje się, że w ten sposób skazani jesteśmy na poruszanie się w przestrzeni wykreowanej przez tekstowy obraz świata. Mówiąc w dużym uproszczeniu, dany utwór zostaje powołany do istnienia przez inne teksty fikcyjne, które są przez niego w różny sposób mobilizowane czy też aktualizowane. Każdy tekst literacki wyznacza własny horyzont oczekiwań czytelniczych, swoją ideologię, aksjologię, kreuje także swego odbiorcę idealnego. Uaktywnia, rzecz można, wyselekcjonowane i hierarchizowane obszary zaistniałej już rzeczywistości literackiej, a szerzej rzecz ujmując kulturowej – tej, do której się odwołuje i tej, której różne warstwy układają się wokół niego na podobieństwo okręgów.

A zatem każdy akt lekturowy to odczytywanie nie tylko sensu dzieła literackiego, lecz także jego semiotycznych kontekstów. Szczególną rolę w ich kształtowaniu odgrywa tradycja rozumiana jako zaktualizowana i aktywna współcześnie przeszłość literacka, która stanowi kulturowy kontekst dawnego procesu twórczego. „Ciągłość zjawisk humanistycznych – jak pisze Michał Głowiński – narzuca badaczowi wszelkich przejawów kulturalnych różnego typu powinności. Obowiązkiem historyka jest nie tylko przedstawienie poszczególnych elementów, które uczestniczą w procesach

---

<sup>1</sup> H.R. Jaus, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 3.

ciągłych, ale przede wszystkim zdanie sprawy z charakteru tej ciągłości, w przypadku zaś badania zjawisk jednostkowych ujęcie konkretnego faktu literackiego jako przynależnego do tego czy innego łańcucha rozwojowego<sup>2</sup>. Samo stwierdzenie przynależności do danej tradycji jest niewystarczające, gdyż trzeba jeszcze zbadać, jak ta tradycja funkcjonuje w danym utworze, który ma przecież określoną literacką genezę i projektuje własny kontekst, w którym powinien być analizowany i oceniany. Ważny zatem okazuje się stosunek danego utworu do tradycji, inwencja w jej spożytkowaniu, co decyduje o kształcie tekstu, jego odkrywczości i bogactwie<sup>3</sup>.

Jednym z utworów, które wywarły ogromny wpływ na kształt literatury współczesnej i na stałe weszły do obiegu popularnego, były niezwykle poczytne wtedy *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*), drukowane od 19 czerwca do 15 października 1843 roku na łamach paryskiego „Journal des Débats”<sup>4</sup>, Eugeniusza Sue (1804-1857)<sup>5</sup>. Wycisnęły one piętno na twórczości wielu pisarzy kolejnych epok<sup>6</sup>. Wpływ pierwowzoru Sue na inne utwory jest dość dobrze opisany<sup>7</sup>. Na kształt artystyczny powieści tajemnic miał bezwarunkowo wpływ felietonowy tryb publikacji<sup>8</sup>. Niezwykle popularne wtedy „powieści w odcinkach” czy „powieści zeszytowe” na stałe wpisały się w dziewiętnastowieczną rzeczywistość. Geneza, rozwój i forma powieści tajemnic są ściśle związane z rozwojem współczesnego czytelnictwa, a zwłaszcza z ekspansywnym działaniem prasy, z szybkim postępem cywilizacyjnym i takimi zjawiskami jak technicyzacja, industrializacja i urbanizacja. Zastosowanie środków masowego komunikowania się, jakim była prasa, pozwalająca na zwielokrotnienie przekazywanych

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 9.

<sup>3</sup> B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 170.

<sup>4</sup> R. Caillois, *Paryż mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967; U. Eco, *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1; idem, *Eugeniusz Sue: socjalizm i pocieszenie*, [w:] idem, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996; J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973; idem, *Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powieściach tajemnic (1908-1939)*, [w:] *Spółeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974; idem, *Polska powieść tajemnic. Szkic stułetniej kariery*, [w:] idem, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005; T. Sobieraj, *Powieści wędrówek*, [w:] idem, *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004, s. 207.

<sup>5</sup> Hasło: Sue Eugène, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 594-595. Zob. J.-L. Bory, *Eugène Sue, le roi du Roman populaire*, Paris 1962.

<sup>6</sup> E. Sue oprócz *Tajemnic Paryża* napisał inne utwory, jak *Żyd wieczny tułacz*, *Dzieci miłości*, *Komandor maltański*, *Marcin Podrzutek*, czyli *Pamiętnik pokojowca*, *Czarny miesiąc*, *Awanturnik*, *Czarcia góra*, *Siedem grzechów głównych*, *Cygan hiszpański*, *Matylda*, czyli *Pamiętniki młodej kobiety*. Były to utwory dość szybko zapomniane, choć w swoim czasie poczytne.

<sup>7</sup> Zagadnienie to obszernie omówił J. Bachórz w cytowanych tu artykułach. Por. J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980, s. 77. Ostatnio J. Kulas, *Tajemnicze miasta polskie*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2008, nr 3-4, s. 65-70.

<sup>8</sup> J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik literatury popularnej* s. 486.

treści, przyczyniło się do rozwoju form pisarstwa popularnego, a wkrótce masowego, łatwo dostępnego pod względem finansowym, podanego w atrakcyjnej i przystępnej formie<sup>9</sup>. Prowadziło to do koniunkturalizmu, pewnych uproszczeń i standaryzacji norm literackich, ale jednocześnie pozwoliło pisarzom dotrzeć i oddziaływać na różne środowiska społeczne<sup>10</sup>.

Dla wielu twórców *Tajemnice Paryża* szybko stały się źródłem inspiracji. W swej powieści Sue stworzył określony model kształtowania literackiego tworzywa, naśladowany następnie w obrębie utworów inspirowanych jego tekstem. Konwencja powieści tajemnic potwierdza związki z praktyką literacką realizowaną przez pierwowzór powieściowy francuskiego pisarza<sup>11</sup>. W literaturze światowej XIX wieku powieść tajemnic funkcjonowała w różnych wariantach, często bardzo odmiennych od pierwowzoru. Można powiedzieć, że czytali ją właściwie wszyscy. Tak na ten temat pisał Jan Dzierzkowski: „Był czas, gdzie nie znać utworów Sue, nie czytać *Tajemnic Paryża*, było to jedno i to samo, co przyznać się otwarcie do nieuctwa lub w najlepszym razie jakies dziś nagannej obojętności na objawy życia umysłowego”<sup>12</sup>.

A zatem *Tajemnice Paryża* szybko weszły do szerszego obiegu czytelniczego i zajęły szczególne miejsce w literaturze światowej, stając się źródłem inspiracji dla wielu twórców w różnych okresach literackich, którzy w różny, właściwy tylko sobie sposób wykorzystywali tekst Sue. Po wydaniu *Tajemnic Paryża* wkrótce ukazały się bardzo liczne, pozostające na różnym poziomie artystycznym, naśladownictwa powieści Sue<sup>13</sup>. Były to: *Tajemnice Londynu* (1844) Paula Févala, *Prawdziwe tajemnice Paryża* (1845) Eugène’a-Françoisa Vidocq’a, *Tajemnice Berlina* (anonimowe; wyd. pol. 1847), *Petersburskie nory* Wsiewołoda Kriestowskiego (1867), tajemnice Monachium, Brukseli, Bukaresztu (trzy odrębne tytuły) i Budapesztu (*Dwupiętrowy dom*). Mamy też *Tajemnice Prowansji* Honoriusza Balzaka. W literaturze polskiej pomimo uprzywilejowania tematyki rustykalnej powieści o tajemnicach wielkiego miasta również zyskały sobie grono licznych zwolenników. Nie była to jednak literatura wysokich lotów. Wydanie polskie *Tajemnic Paryża* ukazało się w roku 1844 w przekładzie F. Chlewaskiego, czyli Henryka Emanuela Glücksberga. Karol R. Rusiecki wydał 4-tomowe *Małe tajemnice Warszawy* (1844), a Soter Rozmiar-Rozbicki *Tegoczesne tajemnice Warszawy* (1845). Wkrótce dołączyły do nich inne tytuły, jak *Kuglarze*

<sup>9</sup> Zob. hasło: *Powieść odcinkowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 473-476.

<sup>10</sup> Hasło: *Kultura masowa*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłosowska, Wrocław 1991, s. 43.

<sup>11</sup> Obszernie pisze na ten temat m.in. S. Balbus, *Stylizacja i zjawiska jej pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 26-48.

<sup>12</sup> J. Dzierzkowski, [cyt. za:] S. Tomaszewski, *Odrażający złoczyńcy i poczciwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu między powstaniowego*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXXIX, 1983, s. 100.

<sup>13</sup> J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik...*, s. 487-488.

(1845) oraz *Salon i ulica* (1847) Józefa Dzierzkowskiego, *Klementyna, czyli życie sieroty* (1846) i *Kapitałści* (1853) Józefa S. Boguckiego, *Dagerotypy Warszawy* (1847) Edwarda Bogusławskiego, *Obrazy i obrazki Warszawy* (1848) Pauliny Krakowowej. Kolejno powstawały: *Tajemnice Krakowa* (1870) Michała Bałuckiego, *Nowe tajemnice Warszawy (Spod ciemnej gwiazdy, Upośledzeni i wybrani, Co lepsi marnieją)* (1887) Adolfa Dygasińskiego, *Tajemnice Warszawy* (1887) Bojomira Bończy, *Zbrodniarz* (1896), *Tajemnice Nalewek* (1888) Henryka Nagla oraz *Tajemnice Lwowa* (1890) Anastazego J. Waruszyńskiego<sup>14</sup>.

Ponadto elementy powieści tajemnic odnajdziemy w licznych powieściach z tego okresu bezpośrednio nieinspirowanych przez utwór Sue na przykład u Józefa Ignacego Kraszewskiego, Włodzimierza Wolskiego, Walerego Łozińskiego, Władysława Łozińskiego, Bolesława Prusa, Władysława Sabowskiego czy Mariana Gawalewicz. Powieści tajemnic kształtują także powieści dla młodzieży na przykład Walerego Przyborowskiego, refleksy odnajdziemy chociażby w popularnych *Szwedach w Warszawie* czy w utworach Wiktora Gomulickiego<sup>15</sup>, Tadeusza Kutza i Edmunda Jegierskiego<sup>16</sup>. Jak widać, tradycja mniej lub bardziej dokładnego naśladownictwa konwencji powieści tajemnic była ogromna. Szybko jednak okazywały się one dużo słabsze od francuskiego pierwowzoru. Najczęściej były obarczone nadmierną ilością motywów sensacyjnych i melodramatycznych. Ze względu na niski poziom artystyczny wiele tekstów zostało skazanych na zapomnienie. Kiedy gatunek ten wyczerpał swą nośność artystyczną, na rynku czytelnictwa został zastąpiony przez powieści kryminalne (sensacyjno-awanturnicze, detektywistyczne, milicyjne, czarny kryminał amerykański), gdzie fabuła, pozbawiona najczęściej wątków miłosnych, powiązana ze zbrodnią nastawiona jest na grę-walkę detektywa z przestępcami<sup>17</sup>. W tym przypadku wzorcowym tekstem było *Morderstwo przy Rue Morque* (1841) Poe.

Sue trafił w gusta czytelników, ponieważ doskonale potrafił wyrazić problematykę swej epoki. W sposób szczególny wprowadził tematykę wielkomiejską do literatury

---

<sup>14</sup> W XX w. ten gatunek nie umarł śmiercią naturalną. Wystarczy przywołać *Tajemnice Warszawy* (1908) A. Pierzchnickiego (pseud. Adam W. Koszutski); anonimowe *Tajemnice wielkiego miasta* (1927), *Tajemnice jaskini w Zoppot* (1929) J. Groma; *Dziedzictwo* (1930) K. Wybranowskiego (pseud. R. Dmowski); *Tajemnice Paryża – Białe Kaptury* (1939) J. Diaz-Koreckiego; *Złego* (1954) L. Tyrmanda.

<sup>15</sup> Zob. M.J. Olszewska, *Warszawa jako miejsce doświadczeń ostatecznych (Wiktora Gomulickiego „Cudna mieszcza”, „Miecz i łokieć” a „Szwedzi w Warszawie” Walezego Przyborowskiego)*, [w:] eadem, *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876-1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009, s. 276-303.

<sup>16</sup> G. Skotnicka, *Dzieje piórem malowane. O powieściach dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987, s. 248.

<sup>17</sup> Zob. hasło: *Powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 464-471. R. Caillois, *op. cit.*, s. 104.

światowej, łącząc nobilitacją wielkiego miasta<sup>18</sup>, z jego niezwykłością czy wręcz dziwnością, wzbudzającego strach lub zaskoczenie swymi zagadkami, z dążeniem do zaprezentowania tego tematu literackiego w jak najbardziej atrakcyjnej formie. Sceneria miejska zyskała rangę epicką, co fabule nadało „stempel nowoczesności”<sup>19</sup>. Sue chciał pokazać inne, egzotyczne oblicze Paryża postrzeganego przez niego jako miasto kontrastów socjalnych – jego życie utajone, ukryte przed oczyma zwykłego przechodnia, czyli ów „Paryż rzeczywisty, Paryż-widmo, Paryż-nocny, nieuchwytny, tym potężniejszy, im bardziej sekretny”<sup>20</sup>. Wątkiem głównym, ściśle powiązanim z podporządkowanym mu wątkiem miłosnym, jest walka szlachetnego bohatera prometejskiego z organizacją przestępczą w imię przywrócenia ładu moralnego i społecznego świata. Walka ze złem pozbawiona jest tu kontekstu metafizycznego. Toczy się w obrębie świata materialnego, stąd zło ma przede wszystkim ziemskie oblicze i przejawia się w postaci wszelkiego rodzaju zbrodni. „Czytanie miasta-pisanie miasta” w ujęciu Sue polega na tropieniu zła wpisanego w struktury miejskie. Stąd obecność rozbudowanych w powieści opisów przestrzeni waloryzowanych negatywnie, przypominających dżunglę lub piekło, wszelkich rewirów nędzy, brudu i przestępczości, takich jak rudery, spelunki, więzienia, szpitale, śmietniska, trupiarnie, cmentarze, lochy i kanały<sup>21</sup>. Grozy opisanym wydarzeniom dodaje wieczorowa lub nocna pora. Tak wykreowany przez Sue Paryż wpisany został w mit złego miasta, miasta jako przestrzeni-wyzwania i niebezpieczeństwa. *Tajemnice Paryża* budowały aurę tajemnicy – zagrożenia czyhającego na człowieka w każdym, miejskim zaułku, gmachu, sieni i bramie. Motywem znaczącym w tej opowieści były wędrówki bohaterów (różnie zresztą rozumiane) po zakazanych miejscach, ze szczególnym uwzględnieniem podziemi stolicy Francji. Tu też toczy się jej prawdziwe – podziemne życie. Kontrast dwóch przestrzeni salonu i ulic staje się nośnikiem powieściowej ideologii. Kontrast ten odzwierciedla obecność kontrastów socjalnych i podkreśla moralizatorski charakter tekstu o zabarwieniu populistycznym.

Sue stworzył określony typ bohatera wywodzącego swój rodowód z utworów Balzaka, Hugo, Scotta czy Coopera – aktywnego, obdarzonego wolą mocy, górującego nad otoczeniem inteligencją, oddanego działaniu<sup>22</sup>. Pisarz odchodził tym samym od koncepcji bohatera bajronowskiego, chorego na *spleen*, wyobcowanego, nieprzystosowanego do życia na rzecz kreacji bohatera aktywnego, zapowiadającego bohatera nietzscheańskiego. Wykreowany przez niego protagonista, Rudolf de Gerlostein,

<sup>18</sup> Dobrym źródłem informacji na ten temat jest praca E. Rybickiej, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

<sup>19</sup> J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*, s. 126.

<sup>20</sup> R. Caillois, *op. cit.*, s. 106.

<sup>21</sup> J. Bachórz, *Powieść tajemnic*, [w:] *Słownik...*, s. 487.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 105, 106.

obdarzony wyjątkową siłą charakteru, docierał do wszelkich miejsc zakazanych. Jego przeciwnikami, pozbawionymi wszelkich zasad moralnych, nosicielami prymitywnego zła, są zarówno degeneraci z wyższych sfer, jak również opryszki, rzezimieszki i złodzieje, ladacznice i sutenerzy. Wędrując przez świat salonów i nizin społecznych, bohater wymierzał sprawiedliwość wszystkim bez względu na ich pochodzenie społeczne. Dążąc do podbicia świata<sup>23</sup>, rzucał wyzwanie miastu, chcąc się z nim zmierzyć w walce ze złem, szeroko w tej powieści rozumianym.

Ten świat utajony, lecz dziwnie obecny charakteryzuje przede wszystkim – jak świat myśli dziecka – jego złudność; wszystko, cokolwiek się w nim dzieje, zostało od dawna ukartowane, za wszystkim coś się kryje, wszystko jest przygotowane tak, by w odpowiedniej chwili wszechpotężny bohater, który jest tu panem, mógł się tym posłużyć. [...] by sprostać miastu mitycznemu, które jest tygł em n a m i ę t n o ś c i i n a p r z e m i a n t o w y n o s i, t o m i a ą d z y n a j o d p o r n i e j s z e c h a r a k t e r y [podkreśl. autora]<sup>24</sup>.

A zatem świat rzeczywisty w *Tajemnicach Paryża* w obrębie fabuły transfiguruje w świat mityczny. Sue odchodząc od romantycznego *spleenu*, defetyzmu, egzotycznej malowniczości, baśniowości, charakterystycznych dla powieści gotyckiej i frenetycznej, przeprowadza w swej powieści rewizję określonych wartości i zapowiada modernistyczną wizję świata. Budując mit miasta i bohatera, zbliża się „do teorii władzy, a przynajmniej do teorii mocy”<sup>25</sup>. Społeczeństwo, taki wniosek płynie po lekturze tego tekstu, powinno podlegać władzy wybitnych jednostek o ponadprzeciętnej inteligencji, wiedzy, sile fizycznej i majątku. Tym samym Sue, tak jak Balzak, promuje postawy, w których główną rolę odgrywa spryt i przedsiębiorczość, jak również siła charakteru, agresja i bezwzględność.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Kluczowe dla powieści Sue słowo tajemnica pojawia się w wielu tytułach wcześniejszych powieści, jak na przykład *Tajemnice zamku Udolpfo* Ann Radcliffe (1794), wpisujących się w dziedzinę fantastyki. Rys niezwykłości jest tu znaczący, gdyż otwiera czytelnika na ciemne aspekty bytu i natury ludzkiej. Powieść tajemnic poprzedzały różne odmiany powieści sentymentalno-obyczajowych, powieści gotyckie, grozy, fantastyczne i frenetyczne, czarne romanse itp., uznające wartość poznawczą sytuacji granicznych, potraktowanych

<sup>23</sup> Po doświadczeniach powieści morskich Sue, po roku 1844 zmieniała się polityczna i filozoficzna wymowa jego tekstów, czego świadectwem są właśnie *Tajemnice Paryża*. Pisarz odszedł w nich od nauk Bonalda, de Maistre’a, Lamennais’ego na rzecz – jak sam to stwierdzał – demokratycznej republiki i socjalizmu. U. Eco, *Retoryka...*, s. 279; W. Bieliński, *Tajemnice Paryża*, [w:] idem, *Pisma filozoficzne*, t. 2, Kraków 1956, s. 36.

<sup>24</sup> R. Caillois, *op. cit.*, s. 106, 111.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 113.

w kategoriach dążenia do samopoznania<sup>26</sup>. W tego typu powieściach ważną rolę odgrywa pierwiastek tajemnicy – tego, co „cudowne” i „ponadnaturalne” otwierający czytelnika na sferę metafizyki. Ale jest to sfera diaboliczna, mroku, nie światła. Nadprzyrodzoność, stany szaleństwa, halucynacji, perwersje, strach, okrucieństwo, demonizm, makabryzm itd. budują tkankę tych powieści o charakterze estetycznym wpisanych najczęściej w rzeczywistość schemat melodramatu. Natomiast rzeczywistość powieści tajemnic, poczynając od Sue, doceniającego wartość realizmu, to świat codzienny. Nawet najbardziej niesamowitym zdarzeniom przypisywana jest motywacja w kategoriach prawdopodobieństwa życiowego. Dlatego są one dobrze osadzone w kontekście historycznym, społeczno-obyczajowym i politycznym oraz dowartościowują realistyczny konkret.

Wygląda, jakby wielkość i bohaterstwo – pisze w tym kontekście Roger Caillois – nie musiały już, chcąc być dostrzeżone i zwrócić na siebie uwagę, przywdziewać stroju Greków Racine’a czy Hiszpanów Wiktora Hugo; sytuacja tragiczna, by wyglądać tragicznie, nie musi już być odległa w czasie i miejscu. Odwrócenie jest zupełne, świat najwyższych porywów ducha i upadków nie jest do odkupienia, przemocy i niekończących się tajemnic, świat, w którym w każdej chwili wszystko wszędzie jest możliwe, ponieważ wyobraźnia zawczasu się nim zajęła i poddała go swym niezwykłym zabiegom – ten świat nie jest już odległy, niedostępny i autonomiczny, jest to świat, w którym każdy pędzi życie<sup>27</sup>.

*Tajemnice Paryża*, z ducha już *modernité*, oparte na micie nowoczesnego miasta i bohatera, realizują ten typ literatury, która nie szuka ucieczki w marzeniach, ale chce prowokować ludzi do działania. Wzrost znaczenia mitów oznacza wzrost roli wyobraźni w życiu, czyli „możliwość oddziaływania na człowieka za pomocą obrazów, które narzuca sama struktura społeczeństwa, w jakim człowiek żyje, i które wiążą się z jego własną ewolucją i trudnościami, jakie sam napotyka”<sup>28</sup>. Umasowienie kultury to zjawisko łatwiej upowszechnia.

Choć inwariantywność powieści tajemnic w dużym stopniu zależy od indywidualnych decyzji pisarskich, to można wskazać na cechy wspólne, charakterystyczne, podyktowane literackimi przesłankami atrakcyjności tematu, związanymi z problematyką zła oraz poszukiwaniami jak najatrakcyjniejszej formy dla wyrażenia tej problematyki. Jednym z celów powieści tajemnic jest wywoływanie na odbiorcy wrażenia. Tekst nastawiony jest zatem na efekt, na kontestację, skandal. Uderza

<sup>26</sup> Hasło: *Powieść frenetyczna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, s. 453-455; hasło: *powieść gotycka*, [w:] *ibidem*, s. 457-458; hasło: *Powieść grozy*, [w:] *ibidem*, s. 459. Zob. też L. Štěpán, *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 117.

<sup>27</sup> R. Caillois, *op. cit.*, s. 104.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 117.

w przyzwyczajenia czytelnicze, chcąc zaszokować, zdziwić lub wręcz zgorszyć odbiorcę. Każdy kolejny odcinek miał odpowiednio zaplanowaną konstrukcję. Prezentował jakąś zagadkową sytuację i jednocześnie wprowadzał do tekstu nowe, dramatyczne komplikacje, utrzymując uwagę odbiorcy w ciągłym napięciu. W ten sposób przez mnożenie epizodów dochodziło do stopniowego rozrastania się struktury opowiadanej historii na podobieństwo struktury drzewa. Każdy z tych epizodów ma pomnażać wiedzę czytelnika o przedstawianej rzeczywistości, przybliżyć go powoli do ujawnienia tajemnicy<sup>29</sup>. Budowa tekstu ma charakter sinusoidy, co oznacza, że linia fabularna układa się według określonego schematu: budowanie napięcia – odprężenie – nowe napięcie – nowe odprężenie itd. Konsekwentnie budowana jest iluzja niebezpieczeństwa. Już od pierwszych scen powieści tajemnic autor prezentuje sceny drastyczne i dalej, w trakcie rozwijającej się akcji nawet na moment, zgodnie z przyjętą zasadą konstrukcyjną, napięcie nie może osłabnąć. Nowe niespodzianki wciąż przykuwają uwagę odbiorcy. Po pozornie szczęśliwym zakończeniu danego epizodu pojawiają się nowe niebezpieczeństwa<sup>30</sup>. Niespodzianki piętrzą się w taki sposób, że zaskoczony czytelnik w końcu będzie w stanie uwierzyć w nawet najbardziej nieprawdopodobny splot wydarzeń<sup>31</sup>. W tej płataninie faktów prześledzenie fabuły *Tajemnic Paryża* okazuje się sprawą niełatwą i tylko jeden autor zna drogę do prawdy. W trakcie lektury powoli, jak po nitce do kłębka, stopniowo zmierzamy w stronę rozwiązania zagadki. Powieść tajemnic buduje iluzję wypadków śledzonych przez narratora lub narratora-świadka w miarę ich stawania się. Nad całością powieściowego świata zawieszona jest pytanie o los finalny głównych uczestników, a odpowiedź wcale nie jest oczywista. Jednocześnie fabuła jest na tyle abstrakcyjna, że czytelnik jest w stanie zgodzić się na każde rozwiązanie powieściowych wątków, choć zawsze odczuwać będzie pewien niedosyt.

W fabułę omawianego gatunku powieściowego, realizującego strategię perswazyjną, wprowadzane są struktury gatunkowe podróży oraz bajkowe z moralnie satysfakcjonującym zakończeniem<sup>32</sup>. Dlatego tak ważną rolę w tej powieści odgrywają takie chwytły jak przykładowo: anagnoryzmy rodowodowe, rozpoznania po latach, zatajone zbrodnie, skrytobójstwa, dawne oszustwa majątkowe, pościg. Oczywiście zastosowane chwytły zależą od inwencji autora. W tekście pojawiają się mniej lub bardziej

<sup>29</sup> U. Eco, *Retoryka...*, s. 285.

<sup>30</sup> U. Eco, *Eugeniusz Sue...*, s. 82-83. Eco określa ten chwyt retoryczny jako mechanizm działający tak jak w starym dowcipie: „o rany, ale mi się pić chce”, który jest powtarzany bez przerwy podczas podróży kolejną przez jednego z podróżujących. Współtowarzysze podróży kupują mu w końcu butelkę z wodą, po jej wypiciu i wyrzuceniu przez okno uciążliwy podróżny powraca do swej śpiewki: „o rany, ale mi się pić chce”.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>32</sup> Zob. J. Kulas, *op. cit.*



obszerne dydaktyczne komentarze wzmocnione przez elementy pełniące funkcję fatyczną. Zwroty do czytelnika, w tym „jak wiemy”, pozwalają na nawiązanie z nim bliższego kontaktu, dzięki czemu każdy z nich ma wrażenia, że bierze bezpośredni udział w powieściowej historii. Narracja w powieściach tajemnic zajmuje niewiele miejsca – od 10% do 30%. Została zdominowana przez rozbudowane dialogi lub monologi. Świat przedstawiony jest nieustannie dynamizowany przez ciągłe zwroty akcji. Dzięki temu odbiorca odnosi wrażenie, że ma do czynienia z zapisem zdarzeń „na gorąco”, co daje złudzenie, że opisana rzecz dzieje się w teraźniejszości. Niemniej jednak klucz do rozwiązania zagadki kryje się w przeszłości, co niewątpliwie również wpływa na dynamikę świata przedstawionego. Sposób prezentacji materiału zbliża omawianą powieść do scenariusza filmowego. Uwaga odbiorcy utrzymywana jest w nieustającym napięciu.

Wydawać by się mogło, że *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*; 1842-1843, wyd. polskie 1844) Eugeniusza Sue i *Okno proroka* (1899) Władysława Łozińskiego (1843-1913) łączy niewiele. A jednak jak się okazuje, relacje literackie, wydawałoby się słabo czytelne i pozorne, często potrafią kształtować się w sposób zupełnie zaskakujący. Dlatego warto zastanowić się, co może łączyć te dwa, tak różne teksty. W każdej ze swych powieści Łoziński wykazywał się niezwykłym wyczuciem literackości tekstu, a różne literackie powiązania tych jego, pozornie tylko prostych utworów okazują się niezwykle interesujące. Dla pełnego zrozumienia ich treści ważne okazują się wszelkie realne relacje z innymi tekstami, które dodatkowo wchodzą ze sobą w różne związki w obrębie całościowo potraktowanej struktury tekstu. Dlatego warto dla omawianej powieści Łozińskiego zbudować siatkę intertekstualnych nawiązań do dzieł literackich, będących punktem odniesienia dla niej, obecnych w sposób mniej lub bardziej jawny w fabule/materii powieści, co pozwala odkryć powiązania pomiędzy tekstami, ich wzajemne interakcje i zrekonstruować znaczeniową przestrzeń historycznoliteracką<sup>33</sup>. Znaczące zatem okazuje się pytanie o źródła literackie, o to, co mogą one znaczyć, jakie miejsce zajmują w strukturze omawianego utworu, w jaki sposób zostały wprowadzone do tekstu i jaką rolę odgrywają w jego semantycznym wyposażeniu<sup>34</sup>.

Nie chodzi przy tym o wąsko rozumianą wpływologię czy proste porównanie, tylko o literackie relacje międzytekstowe. Odwołujemy się zatem do rozpoznanych już dobrze przez badaczy zagadnień z zakresu intertekstualności<sup>35</sup>. Intertekstualność,

<sup>33</sup> Ustalenia na temat intertekstualności przyjmuję za: M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. 5, Kraków 2000, s. 7-33. Zob. też R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79-109.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 7.

<sup>35</sup> Podstawą dla moich rozważań na temat intertekstualnych relacji w *Okno proroka* Łozińskiego są ustalenia M. Głowińskiego z cytowanego artykułu.

o czym przypomina między innymi Głowiński, nie jest wyróżnikiem gatunkowym, tylko ważnym elementem struktury danego tekstu oraz współczynnikiem jego interpretacji<sup>36</sup>. Należy także wziąć pod uwagę kwestię ewolucji gatunkowych. Ważne okazuje się bowiem osadzenie danego utworu w procesie historycznoliterackim i w tym kontekście jego odczytanie. A zatem nie chodzi tu o proste zestawienie i porównanie dwóch tekstów – Sue i Łozińskiego, tylko o ich wzajemny wpływ z uwzględnieniem kontekstu historycznoliterackiego.

W przypadku *Oka proroka*, co potwierdza poniżej przeprowadzona analiza, ważną rolę w budowie dyskursu powieściowego obok elementów powieści historycznej i przygodowo-podróżniczej odgrywają relacje tekstowe z bardzo popularną wtedy powieścią tajemnic. Analiza struktury omawianej powieści historycznej pokazuje, że Łoziński dobrze rozpoznał wszystkie chwytły literackie oraz reguły, którymi rządzi się powieść tajemnic i odpowiednio dobrane elementy włączył w obręb struktury własnej powieści, dokonując w ten sposób szczególnej mobilizacji tekstu powieściowego Sue. Łoziński nie dążył przy tym do kompromitacji określonej tradycji literackiej. Pisarzowi obca była estetyka groteski. *Oko proroka* nie jest trawestacją *Tajemnic Paryża*. Łoziński posłużył się pierwowzorem w zupełnie innym celu. Istotna w tym przypadku okazuje się antynomia pomiędzy formą gatunkowo-stylistyczną a ostateczną zawartością problemową *Oka proroka*. Na sposób czytania i odbioru utworu mają wpływ także literackie kompetencje odbiorcy. Inaczej przecież powieść historyczną czyta młody odbiorca, a inaczej historyk literatury czy teoretyk literatury. Każdy z nich okazuje się innym semantycznym partnerem tekstu (termin M. Głowińskiego).

Wcześniejsza o ponad pół wieku powieść francuskiego pisarza powstała w innych czasach i warunkach, dotyczy zupełnie innej rzeczywistości niż ta wykreowana w powieści Łozińskiego. Jest powieścią współczesną, panoramą Paryża lat czterdziestych XIX wieku *Oko proroka, czyli Hanusz Bystry i jego przygody* (1899), pióra lwowskiego pisarza-erudyty, historyka kultury, kolekcjonera, dziennikarza i krytyka literackiego i teatralnego<sup>37</sup>, to powieść historyczna, której akcja rozgrywa się na kresach południowych Rzeczypospolitej w XVII wieku. Autor o czasach sobie odległych pisze z perspektywy współczesności. Potwierdzeniem tego są inne powieści tego pisarza takie jak cykl opowiadań *Imć Pana Wita Narwoja, rotmistrza konnej gwardii królewskiej...* (1884) oraz traktujące o rozkładzie i upadku Rzeczypospolitej w XVIII wieku *Pierwsi Galicjanie* (1867), *Legionista* (1870) czy *Skarb watażki* (1875). Książki Łozińskiego nigdy nie osiągnęły takiej popularności jak *Trylogia* Sienkiewicza, wobec twórczości którego

<sup>36</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 32, 33.

<sup>37</sup> Biografię i działalność pisarską W. Łozińskiego omówiła M. Rudkowska w pracy: *Wyszedł z dworu. Przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego*, Warszawa 2002.

lwowski pisarz pozostawał w opozycji. W dodatku był ostro oceniany przez czołowych krytyków epoki z Józefem Kraszewskim i Piotrem Chmielowskim na czele.

*Oko proroka* jest powieścią, która na wiele lat przez krytyków i badaczy została wpisana w schemat młodzieżowej powieści przygodowej<sup>38</sup>. Ten sposób czytania i interpretowania powieści zakwestionowała między innymi Magdalena Rudkowska w swej pracy poświęconej twórczości Łozińskiego. Nakreśliła ona wyraziście sylwetkę pisarza o określonej wrażliwości historycznej, pod pojęciem której badaczka rozumie zespół pytań, rodzaj ciekawości, powodów sięgania do historii i historycznej narracji w mówieniu i pisaniu o sobie i swej współczesności<sup>39</sup>. Wrażliwość historyczna jest więc jednym z podstawowych elementów kształtujących styl pisarza, pod pojęciem którego za Stanisławem Balbusem rozumiemy rodzaj abstrakcyjnego znaku pewnej całości kulturowej w danym momencie, system form obciążonych znaczeniem i celem, ujawniający w różnym stopniu zarówno osobowość artysty, jak i zasady techniki powieściowej, wsparte na światopoglądzie i preferencjach estetycznych zbiorowości. Rozpoznany styl pisarza pomaga w określeniu stosunku dzieła do tradycji, a nawet w ukonstytuowaniu się tej tradycji<sup>40</sup>. W przypadku Łozińskiego styl jego pisarstwa nie zostałyby ukształtowany bez lektury powieści tajemnic, a niewątpliwie jest to lektura szczególna.

Rudkowska swą analizą *Oka proroka* udokumentowała fakt, że pisarz w swej powieści z historii Polski siedemnastowiecznej w sposób daleki od Sienkiewiczowskiego optymizmu i heroizmu podjął temat związany z przeszłością szlachecką na kresach Rzeczypospolitej<sup>41</sup>. „Łoziński [...] – jak pisze badaczka – świadomie pokazywał przestrzeń polskości w orbicie «cudzej». Dał obraz wieloetnicznego mieszczaństwa lwowskiego, wielokulturowej polskiej prowincji, której żywioły nasze i nie nasze, po prostu tutejsze, żyły obok siebie zgodnie, w konflikcie, we wzajemnej fascynacji, ale też nienawiści”<sup>42</sup>. Szczególnej barwności i posmaku sensacyjności nadają tej opowieści wątki kozackie.

W *Oku proroka* Łoziński odchodzi od schematów walterskotowskich. Powieść pomimo barwnego kolorytu historycznego i egzotyki przynosi obraz epoki nacechowany pesymizmem, utrzymany w minorowym tonie, a myśl pisarska przepełniona jest

<sup>38</sup> Badaczka pisze o tym, że prawdopodobnie źródłem nieporozumienia stał się fakt, pisarz miał podarować swą powieść Macierzy Polskiej. W dodatku bohaterem powieści uczynił małego chłopca przeżywającego niezwykle przygody.

<sup>39</sup> M. Rudkowska, *op. cit.*, s. 6. „Wrażliwość historyczna (*parole*) byłaby tutaj jednostkowym i konkretnym aspektem świadomości historycznej (*language*) (s. 7).

<sup>40</sup> S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 2009, s. 57.

<sup>41</sup> Zob. także S. Frybes, *Posłowie*, [do:] W. Łoziński, *Oko proroka*, Kraków 1957. K. Kosek, *Ostatnie powieści historyczne Władysława Łozińskiego*, „Skarb watażki” i „Oko Proroka”, „Rocznik Przemyski” 2000, z. 2.

<sup>42</sup> M. Rudkowska, *op. cit.*, s. 105.

„bólem i żalnością”. Łoziński, jeśli całościowo spojrzeć na jego dzieło pisarskie, skupił się przede wszystkim na psychicznych konsekwencjach wszystkich polskich klęsk aż po czasy mu współczesne<sup>43</sup>. Niewątpliwie w dyskurs powieściowy jego powieści historycznych wpisane są psychiczne konsekwencje wszystkich polskich doświadczeń historycznych począwszy od klęsk w XVII wieku. Znaczące miejsce w *Oku proroka* zajmuje opis powrotu zmęczonego i wygłodzonego wojska z wyprawy chocimskiej oraz pobojuwiska po bitwie chocimskiej, urastającego do rangi symbolicznego krajobrazu „po bitwie”, który właściwie może być każdym polskim pobojuwiskiem. Klęska chocimska ma w tej powieści nie tylko militarny wymiar, ale również biologiczny i psychiczny. Ten sposób potraktowania zagadnienia tłumaczy unoszącą się nad opowieścią Hanusza atmosferę śmierci. A zatem można powiedzieć, że zwrot w stronę przeszłości w przypadku utworu Łozińskiego nie łączy się z pokusą eskapizmu, ile z podjęciem rozważań na tematy mu współczesne, przy czym kwestią nadrzędną stała się pamięć zbiorowa, w tym przypadku, powtórzmy to raz jeszcze, pamięć o wszystkich polskich klęskach<sup>44</sup>. Postacią znaczącą, symboliczną w *Oku proroka* jest weteran spod Chocimia, Grygier Niewczas, który popadł w obłąd, który wydaje się ogarniać cały świat, co doskonale oddaje istotę otaczającej rzeczywistości, jaką jest zło. Dlatego przywoływanie przeszłości w przypadku autora *Skarbu watażki* łączy się z cierpieniem i bólem. Przeszłość nosi w sobie traumę. Na kartach powieści powracają nieustannie takie słowa, jak: bieda, nędza, nieszczęście, rozpacz, żal, żalność, smutek, gorycz, trwoga, przeciwstawione pociesze, nadziei oraz wierze w moc i opiekę Bożej Opatrzności. Wciąż powracają pytania: „A Bóg gdzie? A król gdzie?”<sup>45</sup>. Odpowiedzi okazują się równie trudne. Bóg jest wiekuisty i tajne są Jego wyroki, sprawiedliwość Jego może być nie z tego świata, Jego pomsta znajdzie grzesznika i poza ziemskim żywotem; Bóg jest nierychliwy, ale sprawiedliwy. A król gdzie?<sup>46</sup>. To pytanie o ziemską sprawiedliwość w tej powieści pozostaje bez odpowiedzi.

Buntowała się we mnie dusza, żałowałem i wstyd mi było, żem nie taki jak kozak Semen, co się niczego nie bał [...]. Cierpieć, cierpieć, a z Bogiem się nie bić! A ja się będę z Bogiem bił? A ja się będę z królem bił? Poczekam, urosnę, nabiorę mocy i rozumu, a wtedy bić się będę, ale ze złymi ludźmi tylko [...] I tak się zdało, jakobym wśród tego nieszczęścia stał się naraz doświadczył człowiekiem, a co było we mnie z dziecka, to opadło jak kwiecie z jabłoni<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>45</sup> W. Łoziński, *Okno proroka, czyli Hanusz Bystry i jego przygody. Powieść z dawnych czasów*, Lwów 1922, s. 53.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 54.

Bohaterowi pozostaje tylko nadzieja na zmianę sytuacji życiowej. Dlatego słowa pieśni Jana Kochanowskiego „Nie porzucaj nadzieje...” stają się w tej powieści ważnym nośnikiem sensu powieściowego dyskursu, który koresponduje z modelem świata wpisanym w tę powieść. W optyce bohatera Łozińskiego jest to świat kierowany Bożą mądrością, dlatego główny bohater w swej pełnej niebezpieczeństw wędrówce całkowicie zawiera się opiece Stwórcy. Powieść daje się zatem odczytać jako manifest głębokiej wiary w Boże miłosierdzie i opatrność. Pomniejszanie znaczenia lub przemilczanie tych kwestii w utworze prowadzi do spłylenia wymowy dyskursu powieściowego i sprowadzenia go do wymiarów prozy przygodowo-sensacyjnej sytuującej się w kręgach literatury popularnej. A przecież wymowa *Oka proroka* jest dużo głębsza. Można powiedzieć, że pisarz gra literackimi schematami po to, aby wprowadzić czytelnika w atmosferę siedemnastowiecznej rzeczywistości, ale również wymusić na nim głębszą refleksję o świecie i losie człowieka. Wydaje się, że tak odczytywana powieść Łozińskiego z rozbudowanym zapleczem metafizycznym i egzystencjalnym ma niewiele wspólnego z powieścią tajemnic Sue.

Dlatego warto przypomnieć słowa samego pisarza, który tak wypowiadał się na łamach „Gazety Warszawskiej” co prawda na temat *Skarbu watażki*, ale słowa te również dobrze można odnieść do *Oka proroka*. Pisał on tak:

[...] wybrałem sobie za przedmiot warstwę i stosunki społeczne bardzo mało dotąd uwzględnione, choć niemniej malownicze i w wysokim stopniu charakterystyczne. Wziąłem sobie za tło samą awanturniczość owych czasów, próbowałem narysować szereg oryginalnych, dziwnych postaci [...] <sup>48</sup>.

W innej wypowiedzi dodawał:

Utwór sztuki jest własnym, osobnym światem; posiadać powinien niezawisłe, sam w sobie, warunki prawdy, tak jak sam w sobie nosi rację swego bytu. Aby *salvare animam suam*, powinien chyba tylko, że w kreśleniu postaci i wypadków usiłowanie nie tylko trzymać się ściśle w granicach, do jakich mnie uprawnia awanturniczość chwili i miejsca, ale owszem zachować umiarkowanie wobec jaskrawego tematu, jakim pozostanie zawsze dla imaginacji pora ówczesna <sup>49</sup>.

W związku z wypowiedzią pisarza raz jeszcze poddajmy analizie fabułę omawianej powieści Łozińskiego, która charakteryzuje się szczególnym synkretyzmem. Niewątpliwie jednym ze znaczących elementów budujących jej strukturę są elementy charakterystyczne dla powieści historyczno-prygodowej i powieści pikareskiej. To one w dużym stopniu nadają jej kształt i stają się nośnikami sensu. Akcja powieści

<sup>48</sup> W. Łoziński, „Skarb watażki. Powieść z końca XVIII wieku”. Do Redakcji „Gazety Warszawskiej”, „Gazeta Warszawska” 1874, nr 119, s. [1], [cyt. za:] M. Rudkowska, *op. cit.*, s. 99.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

toczy się w południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w I połowie XVII wieku po klęsce pod Cecorą, ale jeszcze przed tragicznym rokiem 1848. Bohaterem powieści jest młody chłopak, Hanusz Bystry, syn kupca. Kiedy jego ojciec ginie bez wieści w czasie wyprawy kupieckiej na ziemię tureckie, rodzina popada w nędzę, doprowadzana do tego przez intrygi złych ludzi, którzy chcą zagarnąć ich rodzinny majątek (sołtystwo). Hanusz postanawia udać się tam i go odszukać. W tym samym czasie zaprzyjaźniony z nim kozak Semen Bedryszko, zmuszony do ucieczki, przekazuje mu bezcenny diament o nazwie Oko proroka zrabowany Żydowi Karze Mordachowi. Podczas wędrówki chłopca tropią złoczyńcy, pragnący wykraść mu cenny klejnot. Ostatecznie wszystko kończy się szczęśliwie. Motorem akcji nie jest miłość, tak jak w przypadku romansu historycznego, tylko pieniądze (walka o majątek, walka o klejnot). Wydarzeniem probierczym jest spisek i utrata sołectwa, ojciec, aby je uratować wyjeżdża z karawaną kupiecką do Turcji i znika bez wieści.

A zatem akcja omawianej powieści budowana jest wokół przygody, czyli niecodziennych, niezwykle wydarzeń, spotykających głównego bohatera, odbiegających od zwykłego trybu życia. Słowo przygoda można z powodzeniem zastąpić słowami bliskoznacznymi, nazywającymi taki zespół przeżyć i doświadczeń, jak: awantura, przypadek czy perypetie. Kiedy ten aspekt powieściowy uznamy za najważniejszy, wtedy celem tej opowieści, wywodzącej się z opisów, dzienników podróży i pamiętników, jest przede wszystkim budzenie w czytelniku emocji, ciekawości, dostarczanie mu rozrywki, a na dalszy plan schodzą kwestie poznawcze i egzystencjalne. Na fabułę powieści przygodowej składają się zdarzenia rozgrywające się głównie w czasie podróży, co dynamizuje akcję. Bohater nieustannie znajduje się poza domem, w miejscach mu nieznanach, obcych, dziwnych, niezwykle i egzotycznych, gdzie spotykają go coraz bardziej zaskakujące przygody. Z każdej opresji potrafi wyjść bez szwanku, aby podjąć kolejne wyzwanie.

Schemat fabularny *Oka proroka* niewątpliwie realizuje schemat typowej powieści przygodowo-podróżniczej. Mamy tu sytuację wstępną, kiedy dochodzi do podjęcia decyzji o podróży, a właściwie o wyprawie ratunkowej. Fabułę dodatkowo komplikuje sprawa powierzonego Hanuszowi diamentu, co jest równoznaczne z wyzywaniem losu. Chłopiec staje do walki ze złem tego świata. Zło uosabiają krzywdziciele jego rodziny, którzy zagarniają rodzinny majątek. Jest to pan podstarości Bałczyński wspierany przez hajduka Kajdasza. Człowiekiem małego formatu okazuje się również król, Zygmunt III Waza, niedbający o swoich poddanych. Zło przypisane jest tu ludziom pochodzenia szlacheckiego. Potem dojdą jeszcze Niemiec, Fok i Żyd, Kara Mardoch oraz Turek. Na drodze Hanusza wciąż stają różne osoby, zarówno przyjazne, jak również mu wrogie. Opisując różne perypetie swych bohaterów, autor położył nacisk

na opisy tajemniczych wędrówek, na ucieczki, pogonie, na zaskakujące *qui pro quo*, porwania, pojedynki, fortele, próby zabójstwa.

Hanusz odbywa pełną niezwykłych, wręcz nieprawdopodobnych przygód podróż aż na same krańce Rzeczypospolitej, na wybrzeże Morza Czarnego, do Turcji i Bułgarii. Dzięki temu może wykazać się nieludzkim heroizmem i niezwykłym sprytem, ale również głęboką wiarą w Bożą Opatrzność. Każde zdarzenie dostarcza mu nowych doświadczeń i pozwala pogłębić wiedzę o świecie. Powieść Łozińskiego daje się zatem również wpisać w schemat powieści edukacyjnej, gdyż ma w gruncie rzeczy charakter parenetyczny. Pozytywnie wartościowane są tu szlachetność, wierność, uczciwość i poświęcenie. Ostatecznie zwycięstwo odnoszą jednostki szlachetne. Wytrwałość Hanusza i prawość jego charakteru zostają nagrodzone.

W tej powieści obok podróży i przygody innym, ważnym słowem kluczem jest tajemnica. Tajemnica kojarzy się z sekretem, a więc z czymś utajnionym, skrytym. Ujawnienie informacji innym osobom, a szczególnie tym nieuprawnionym, jest zakazane ze względu na normy społeczne lub prawne. Hanusz strzeże mrocznej, groźnej tajemnicy diamentu, który przynosi ludziom nieszczęście. Wie, że jej wyjawienie grozi mu śmiercią. Tajemnica diamentu budzi w chłopcu respekt, ale również strach. Chłopiec żyje w poczuciu wiecznego zagrożenia, w nieustającym lęku i niepewności o swoje życie. Śmierć okazuje się czymś realnym. Można powiedzieć, że w powieść wpisana jest filozofia sytuacji granicznej. A zatem dla młodego chłopaka jest to szczególne doświadczenie egzystencjalne. Wyróżnienie szybko staje się jarzmem. Okazuje się, że na świecie są rzeczy niepojęte, na które tak naprawdę człowiek nie ma wpływu. Świadomość ta jest dla Hanusza bolesna, buduje barierę między nim a innymi ludźmi. Pisarzowi w jego powieści nie chodziło o zagadkę, którą można rozwiązać czy rozwikłać, używając rozumu i sprytu, co potwierdza rolę czynników racjonalnych w opanowaniu świata, nad którym człowiek sprawuje władzę, tylko o zbudowanie pełnej niepokoju atmosfery tajemniczości.

Rys tajemniczości, tak charakterystyczny dla powieści Sue, również *Okno proroka* nadaje szczególny charakter. Do tajemnicy można się jedynie zbliżyć, pozostanie ona do końca niewyjaśniona, co potwierdza prawdę o nieprzejrzystości i nierozpoznawalności świata otaczającego człowieka. Jak się okazuje, nie istnieje prosta relacja człowiek – świat. Przestrzeń, w ramach której porusza się Hanusz, okazuje się nieznaną, nie do końca poddającą się eksploracji, wciąż zaskakuje swą zagadkowością, kryjącym się w mrokach niebezpieczeństwem i czyhającym złem. Dlatego sytuacja bohaterów nigdy nie będzie do końca jasno określona. Bohater skazany jest na jej rozpoznawanie i weryfikację. W fabułę wpisana jest figura *anagnorisis*. W powieści Łozińskiego nieustannie naruszany jest porządek przypisywany Boskiemu łaadowi świata, co prowadzi do postawienia w stan podejrzenia fundujące ów stan założenia. Świat w omawianej

powieści pozostaje w nieustannym kryzysie, co w fabule materializuje się w postaci spiętrzenia się układających się w szereg epizodów zaskakujących czytelnika, sprzecznych ze zdrowym rozsądkiem, budzących lęk, przechodzący w grozę, a nawet w horror. Świat w *Oku proroka* wydaje się płataniną nici. Prezentuje się on bohaterom i czytelnikowi nie tyle jako labirynt, ile jako pajęczna sieć. W tej przestrzeni dochodzi do spotkania z Innym/Obcym, a jest to spotkanie traumatyczne, bo budzi lęk jako nacechowane niebezpieczeństwem. Nieustająco zatem rodzi się pytanie o tożsamość zarówno protagonisty powieści, jak i spotykanych osób. Tak więc świat *Oka proroka* to świat pogrążony w chaosie, a przez to nieprzewidywalny, pełen mroku, czającego się w jego zakamarkach zła, śmierci, to świat tajemnicy, zagmatwania, awantury, permanentnego zagrożenia, Hanusz wydaje się identyfikować z otaczającym go światem głównie przez nieustannie odczuwany lęk. Paradoksalnie tylko on w tym świecie jest stały. Odbiorca dostrzega owo zagmatwanie zdarzeń, które najczęściej budzą jego zdziwienie, przechodzące w przerażenie. Powieść mówi o bezradności człowieka wobec spotykających go zdarzeń, które dopiero po latach potrafi zrozumieć i uporządkować dzięki budowanej przez siebie opowieści, ale wspomnianie tego, co było, rodzi w bohaterze cierpienie. Lektura powieści z tej perspektywy zasadniczo prowadzi do podobnych wniosków, do których doszła Magdalena Rudkowska, kładąc nacisk na pesymizm obrazu świata w omawianej powieści.

Najbardziej znaczącym fragmentem powieści Łozińskiego, który w sposób najbardziej czytelny daje się odnieść do *Tajemnic Paryża*, jest opis siedemnastowiecznego Lwowa, w którym przed swymi prześladowcami schronił się Hanusz. W *Oku proroka* mamy do czynienia z „czytaniem miasta” siedemnastowiecznego na wzór „czytania miasta” jako tworu cywilizacji dziewiętnastowiecznej, ukazującego „oblicze współczesności: groźnej i ciekawej, fascynującej i odpychającej swą brutalnością”<sup>50</sup>. Jest to przestrzeń, gdzie toczy się okrutna walka o byt, a w każdym zaułku czai się niebezpieczeństwo. Tajemnica staje się w tej powieści specyficznym językiem nowoczesności. Lwów Łozińskiego, tak jak Paryż Sue, jest miastem rzeczywistym, o czym świadczy jego geograficzno-topograficzne ukształtowanie, z zachowanym rozkładem ulic, realiami miejskimi i jego mieszkańcami. Oto wstępny opis – Lwów widziany oczyma Hanusza:

Jeszcze dobry dzień był, kiedy stanęliśmy we Lwowie. Nie widziałem dotąd dużego miasta; [...] a wydał mi się bardzo wspaniały i myślałem, że piękniejszego kościoła nad farę i wyższej wieży nad ratuszową z takim złożonym jeleniem na szczycie chyba już w życiu nie obaczę, a może i nigdzie nie ma. Tedy oczy rozwarłem bardzo szeroko, kiedy naraz, zjeżdżając z góry ku miastu, ujrzałem tyle murów, tyle baszt i tyle wieżyc, że się zdało, iż tam w tych warownych murach

<sup>50</sup> J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980, s. 8.



nie ma domów, tylko same kościoły i same zamki. A to wszystko dokoła okopane fosą i wałem i zawarte wielkimi bronami na żelazne wrzniędże – grube jakoby drągi, tak, że kiedy to wszystko na noc zamkną, tedy Lwów cały jakoby w kowanej zamczystej komorze siedzi, że chyba ptak do miasta dostanie<sup>51</sup>.

Lwów jest miastem zamkniętym, przypominającym nie tyle azył, co więzienie. Hanusz podziwia kamienne bruki, wysokie kamienice, dziwiąc się jednocześnie pustkom na ulicach. Lwów, który ogląda chłopiec, jest miastem wyludnionym przez morowe powietrze. Nad miastem wciąż unosi się atmosfera śmierci, którą Hanusz dostrzega w oczach nielicznych przechodniów cudem ocalałych przed zarazą. Na ten widok, jak stwierdził bohater: „Tedy i mnie zrobiło się i smutno i duszno i zdało mi tak, jak żeby mnie już teraz nie miał czym oddychać”<sup>52</sup>. Również dom, w którym zamieszkał chłopiec, okazał się ciemny, opustoszały i wymarły – bardziej przypominał grobowiec niż ludzkie siedlisko. Dom ten miał swoje zakamarki takie jak dwie wielkie izby od podwórza, sklepiście, z żelaznymi drzwiami i kowanymi kratami u okien. Pod nimi znajdowały się dwie głębokie piwnice pełne zamorskiego towaru, kufy win z dalekich wysp greckich, małmazja, muszkatel, alikant, latyka, kocyfał, a w izbach przechowywano aromaty, korzenie i zioła lekarskie oraz najróżniejsze, skrupulatnie, obficie wymienione w powieści nieprzebrane ilości towarów przywiezionych z dalekich, egzotycznych krajów, wydzielające silny, odurzający zapach. W całym domu unosił się duszący aromat. Wszystko popakowane było w paki, bele i węzłki, poukładane aż pod sam sufit w izbie. Na wszystkich półkach stały słoje z gdańskiej gliny polewanej, a w szafach były po brzegi wypełnione szufladki i almaryjki. Drogie towary trzymano pod kluczem. Z tyłu sklepu w małej komnacie o zakratowanych oknach były dwie pultynki szerokie, stół, na którym leżały księgi, duża skrzynia, w której spoczywały papiery i ważne pieniądze. Tu przesiadywał pan Eliasz. Szczególnym elementem była wielka, tajemnicza księga oprawiona w mosiądz i białą, oślą skórę. Zawierała ona listę dłużników. Nikt do tej księgi nie mógł zajrzeć poza właścicielem sklepu. Świat tego sklepu był niezwykle barwny i egzotyczny, pobudzający wszystkie zmysły i wyobraźnię. Łączyło się to ze świadomością, że istnieją inne przestrzenie, niż ta, w której do tej pory się poruszał. Jedynym rozpoznawalnym dla chłopca elementem w tym pełnym tajemnic świecie był obraz Matki Bożej wiszący u wejścia, pod którym paliła się wiecznym ogniem lampka oliwna, a jeszcze niżej były w kamieniu wykute słowa: „Boga się bój, cnoty się dzierz, Fortunie nie ufaj”<sup>53</sup>. To też było dewizą tego domu i drogowskazem dla mieszkańców i odwiedzających sklep ludzi.

<sup>51</sup> W. Łoziński, *op. cit.*, s. 97-98.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 105.

Łoziński w swej powieści położył nacisk na literackość przekazu. Trudno więc potraktować ten opis Lwowa jako źródło wiedzy topograficznej czy historycznej. Tekst literacki nie jest w tym przypadku, podobnie jak w powieści Sue, neutralnym odzwierciedleniem rzeczywistości, tylko raczej źródłem wiedzy o jego twórcy, a dokładniej rzecz ujmując o stylu jego pisarstwa. Budowle, ulice, place funkcjonują w omawianej powieści bardziej na zasadzie punktów orientacyjnych niż obiektów *quasi*-muzealnych. Tak potraktowana topografia stanowi doskonale tło dla rozgrywających się sensacyjnych zdarzeń.

Sekret Hanusza wkrótce odkrywa Niemiec, demoniczny Jost Fok, uwikłany w tajemnicze zniknięcie doktora Kuracjusza, weneccjanina, który ginie bez wieści po spotkaniu w domu Foka, a wraz z nim przepada ogromny majątek. Kamienica Foka okazuje się kryć przerażającą tajemnicę. Nieostrożny Hanusz dostaje się w szpony Niemca, który prowadzi własną grę z Kajdaszem i Karą Mordachem. Sam chce zdobyć diament na własność. Dzięki fortelowi Hanuszowi udaje się uciec z pułapki i ukryć skarb w alkierzyku. Ale Fok ponownie go dopada, i tym razem więzi chłopca w piwnicy swego domu. Tu Hanusz znajduje przez przypadek skrzynię z papierami doktora Kuracjusza. Również tym razem udaje mu się uciec z piwnicy przez małe okienko, a z rąk oprawców ostatecznie ratuje chłopca poczciwy Kozak, Woroba, któremu Hanusz przekazuje tajemnicę diamentu. Po powrocie z wyprawy, kiedy okaże się, że Kozak zmarł, nikomu nie zdradzając skrytki, po raz kolejny Hanusz będzie musiał znów zmierzyć się z nieprzewidywanymi przeszkodami, które postawił przed nim los. Lwów po raz kolejny ujawni swe tajemnice. Demoniczny szubrawiec, zbrodniczy Fok, krwiożerczy Kara Mordach i oprawca Kajfasz wprowadzają do powieści elementy sensacji i tajemnicy, która nie zostanie do końca wyjaśniona. Bo, jak stwierdza Hanusz: „To jest skryta rzecz i może już na zawsze tajemnicą zostanie, choć ludzie dużo o niej gadali i na nowo gadać o niej będą”<sup>54</sup>. Tak więc tajemnica pełni ważną, a właściwie nadrzędną, funkcję w utworze. W *Oku proroka* jest ważnym elementem strukturalnym i jednocześnie nośnikiem sensu powieściowego i aksjologii. Tajemnicy podporządkowana jest całość powieściowego świata.

Lwów w ujęciu Łozińskiego, tak jak Paryż z powieści Sue, to miasto o różnych obliczach, obdarzone własną tożsamością. W trakcie trwania fabuły miasto, podobnie jak w powieści Sue, usamodzielnia się, staje się w tekście odrębnym bytem, a właściwie jego protagonistą<sup>55</sup>. Miasto w oczach bohatera przedstawia się tak jak z głębokiego, koszmarnego snu „człowieka palonego gorączką”<sup>56</sup>. Bohater wyznawał, że: „we śnie

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 88-92.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 100.

takich maszkar nie widział nigdy<sup>57</sup>. W dodatku „co chwila budził się z okrutnym strachem, nie wiedząc, gdzie jestem i co się ze mną dzieje i czym nie żywcem zakopany w podziemnej ciemności. Z pułapu, z zakratowanego okienka, przez które biło trochę światła od księżyca, z podłogi, z każdego kąta – coś na mnie strasznie patrzyło [...]”<sup>58</sup>. Pisarz ujawnia w swej powieści przede wszystkim ciemną stronę miasta, pokazując je jako przestrzeń piekielną, kryminalną, jako środowisko zbrodni. Zamierzony efekt uzyskuje, wprowadzając do opisów elementy głównie zapożyczone z powieści sensacyjno-kryminalnych i przygodowych, wzbogacone o elementy awantury i baśniowego horroru. Pisarz z pasją nakreślił obrazy „podziemnego” Lwowa: tajemnicze gmachy, korytarze, lochy, piwnice, kryjówki. Ale na tym nie wyczerpuje się sens powieści.

W *Oko proroka* wpisana została również szczególna lekcja historii i patriotyzmu. Łoziński połączył wybrane tematy dziejowe między innymi z wątkami miejskimi. Nie tylko zlokalizował swą powieść przestrzennie we Lwowie, nie tylko docenił atrybuty urbanistyczne (wędrówki bohaterów labiryntem lwowskich ulic i zaułków), ale przede wszystkim pokazał różne grupy mieszkańców, reprezentatywne dla tamtych czasów i decydujące o kolorycie epoki – pracowitych mieszczan, ale również ludzi z przestępczą przeszłością. Mieszczkańskość, waloryzowana przez Łozińskiego zawsze jednak pozytywnie, ujawnia się w omawianej powieści w obyczajowości, sposobie bycia, w szczególnym, plebejskim poczuciu humoru oraz w zachowaniach, głównie patriotycznych, polegających na gotowości do podjęcia walki za ojczyznę, ale również przedsiębiorczości, uczciwości i pobożności. Mieszczkańskość tak pokazana pozwoliła pisarzowi w omawianej powieści utrwalić niepokojący, niejednoznaczny obraz Lwowa jako miasta wielokulturowego wraz z jego niepowtarzalnymi typami.

Wnioski po analizie *Oka proroka* w kontekście *Tajemnic Paryża* nie wydają się zaskakujące. Lektura powieści Łozińskiego potwierdza, że otrzymaliśmy dość odległy od pierwowzoru francuskiego wariant powieści tajemnic. W tym przypadku należałoby raczej mówić o zewnętrżności zapożyczeń. Wymowa tych dwóch powieści jest inna, tak jak odmienne są te dwa światy i ich bohaterowie. Jednak nawet tak dalekie odejście od pierwowzoru w przypadku utworu Łozińskiego potwierdza ciągłość tradycji literackiej i ujawnia konieczne w jej obrębie przekształcenia dokonane pod wpływem indywidualnych, pisarskich wyborów. Łoziński wykorzystał zatem utrwaloną w świadomości odbiorców konwencję powieści tajemnic we właściwy sobie sposób do własnych celów pisarskich. Podporządkował elementy literackiego tworzywa nadrzędnej idei stworzonej przez siebie koncepcji powieści historycznej. Obecność elementów pokrewnych powieści Sue świadczy o związkach tekstu autora *Skarbu watażki* z epoką, w której powstał, a która zafascynowana była powieścią tajemnic.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 100.

A zatem konwencja powieści tajemnic pełni funkcję szczególnego, ponadindywidualnego kodu budującego płaszczyznę porozumienia między autorem a odbiorcami. Pozwala on skoncentrować uwagę na tym, co można uznać za zjawisko powszechne dla całego szeregu utworów, jak i doszukiwać się różnic indywidualnych. Analiza *Oka proroka* potwierdziła raz jeszcze, że o ostatecznej wymowie konwencji stylistycznej w danym utworze nie decyduje sama obecność elementów, tylko ich funkcja na tle innych składników dzieła<sup>59</sup>. Ale zawsze pozostanie problem do rozwiązania, na jakiej zasadzie ta tradycja istnieje w danym utworze. W tym przypadku wprowadzenie elementów powieści tajemnic w obręb struktury powieści historycznej nie tylko wzmocniło sensacyjność i egzotykę tekstu powieściowego, ale również paradoksalnie pogłębiło pesymistyczny obraz świata, który wydaje się nie do końca jasny i zrozumiały i pozostanie zawsze sferą nieodgadnionej tajemnicy.

**THE PROPHET'S EYE: HANUSZ BYSTRY AND HIS ADVENTURES.  
READING WŁADYSŁAW ŁOZIŃSKI'S HISTORICAL NOVEL IN THE CONTEXT  
OF EUGENE SUE'S *THE MYSTERIES OF PARIS***

Assuming that every reading act is not only about ferreting out the literary sense, but also the semi-otic contexts, the attempt undertaken in the article is to analyze the historical novel regarding Polish history in the seventeenth century, *Oko proroka* (1899) by Władysław Łoziński, in the context of popular French contemporary novel, *Tajemnice Paryża* (*Les Mystères de Paris*; 1842-1843, ed. Polish 1844) by Eugene Sue. Despite the deep differences between these two novels, it turns out that in the structure of the Łoziński's novel we can find the elements of the convention of mystery novels, especially in the fragments describing Lvov. The city is shown as a city of "secrets". Moreover, the mystery, differently understood in the novel, and related to the history of a stolen diamond, connects all fictional stories. The immutability of a mystery novel depends on the individual decision concerning writing, but one can indicate the common features, determined by the literary premises with regard to the subject's attractiveness.

---

<sup>59</sup> B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *op. cit.*, s. 157.