

## Wcielenia martwego ciała w twórczości Elizy Orzeszkowej. Rekonesans

Embodiments of the dead body in the works of Eliza Orzeszkowa.  
Reconnaissance

*Magdalena Romanowska*

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: [magdalena.romanowska@student.uw.edu.pl](mailto:magdalena.romanowska@student.uw.edu.pl)

ORCID: 0000-0003-4044-1911

### Abstract

The article analyses the various ways of depicting the dead body and its functions in the literary works of Eliza Orzeszkowa. Due to the ambiguity of the very concept of a dead body (corpse, cadaver) and the special approach to this issue in Polish positivism (with all its dimensions and complexity), many of the author's works contain interesting perspectives and opportunities to interpret the problem. The analysis of individual cases (the corpses of a young man, a young woman, an old woman, an insurgent, and an animal), using the tools of anthropology and ecocriticism, offers new conclusions about the issue of the dead body and death in Orzeszkowa's *On the Niemen*.

### Keywords

dead body, death, corpse, Eliza Orzeszkowa, taboo, ecocriticism

### 1. Problemy z definicją

Słownik wileński notuje jedno znaczenie słowa „trup”: „ciało zmarłego. *Paść trupem. Położyć kogoś trupem. Blady jak trup. Czuć to trupem*”<sup>1</sup>. Podobnie jest w *Słow-*

---

<sup>1</sup> *Trup*, w: *Słownik języka polskiego*, red. Aleksander Zdanowicz i in., Wilno: wydany staraniem i kosztem Maurycego Orgelbranda 1861, s. 1722.

*niku języka polskiego* pod redakcją Samuela Bogumiła Lindego<sup>2</sup>, tu jednak autor hasła zwraca uwagę na pewną nieściśłość: „choć znaczy umarłe ciało, ma w czwartym przypadku *in Accusativo* trupa. *Kpcz. gr. 126*”<sup>3</sup>. Wskazuje więc na to, że choć z definicji trup jest obiektem martwym, nie podlega (ówczesnym) zasadom odmiany rzeczowników nieżywotnych. *Słownik warszawski*<sup>4</sup> dodaje do hasła „trup” synonimiczne słowo „zwłoki”, wskazując ponadto, że jest to „ciało zmarłego w całości [podkr. M.R.]”, zaznaczając integralność tego przedmiotu. Podstawowa definicja, która pokrywa się w większości słowników, w dwóch słowach odsyła do określonego desygnatu, konkretyzuje to pojęcie, pozwala z czymś je skojarzyć, wskazując od razu na inny rzeczownik i dodając do niego kwalifikator w postaci posiadacza. Ciało to pewien organizm, zbiór komórek i tkanek, ruchomych układów, krwi, która krąży w żyłach. Skoro jednak jest to ciało zmarłego, to pierwotne znaczenie rozmywa się, ponieważ kres życia oznacza ustanie pracy organów. Zmarły, czyli martwy, a więc – jak podpowiada znów słownik Lindego – „bez życia, nie żyjący, umarły”, ale także „zdrętwiały, nieruchawy, nieskuteczny, niedzielny”<sup>5</sup>. Oprócz ustawienia się w opozycji do „żywego”, „martwy” odsyła do konkretnej siatki pojęciowej. Komunikuje, że obiekt lub podmiot są statyczne, niezdolne do akcji, czynu czy ruchu<sup>6</sup>. Samo nazwanie ciała martwym odbiera więc temu pojęciu niektóre własności wpisane w nie domyślnie. Powoduje to pewne napięcie semantyczne, które powraca nieustannie przy myśleniu i czytaniu o martwym ciele.

Louis Vincent Thomas w rozprawie ujmującej problem martwego ciała w perspektywie antropologicznej wyjaśnia, jaką moc ma nazwanie martwego ciała „trupem”:

<sup>2</sup> *Trup*, w: *Słownik języka polskiego*, t. 5, red. Samuel Bogumił Linde, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1859, s. 715.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Trup*, w: *Słownik języka polskiego*, t. 7, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, Warszawa: nakładem prenumeratorów 1919, s. 128.

<sup>5</sup> *Martwy*, w: *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. Samuel Bogumił Linde, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1857, s. 49.

<sup>6</sup> Współczesne ujęcia problemu martwego ciała sygnalizują nieściśłość w takim jednoznacznym kwalifikowaniu go jako obiektu nacechowanego pejoratywnie i nieposiadającego żadnej sprawczości. Aby przeciwstawić się „ich [martwych ciało – przyp. M.R.] wypieraniu z przestrzeni prywatnej i publicznej” oraz zlikwidować „szczególny przywilej nadawany żywym bytom” i „marginalizowanie i wykluczenie tych, które uważamy za nie-żywe lub nie-martwe”, Ewa Domańska postuluje skierowanie uwagi na rolę szczątków w losach świata, ich miejsce w historii i antropologii. Zob. Ewa Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2017, s. 52. Ponieważ niniejsze rozpoznania mają charakter rekonesansowy, nie będą one ściśle odnosić się do rozwiązań zaproponowanych przez Domańską. Wykorzystane jednak będzie samo podejście do przedmiotu i zainteresowanie tym, co związane ze śmiercią i cielesnością, czyli wykonanie swego „zoomu na szczątki” (tak jak robi to również Dorota Sajewska w książce *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2017. Określenie „zoom na szczątki” pochodzi z recenzji: Ewa Guderian-Czaplińska, *Doświadczenie przeszłości. Nekroperformans Doroty Sajewskiej*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 200–209).

Do określenia trupa używa się szczególnego słownictwa: nawet pobieżna analiza semantyczna potocznie używanych słów odsłania nasze głębokie popędy. Termin „trup”, konotujący ideę rozkładu, budzi tyle odrazy, że Robert Sabatier powściągliwie zapomniał umieścić go w *Słowniku śmierci*. Jeszcze gorsze byłoby słowo „padlina” o zabarwieniu tak pejoratywnym, że używa się go prawie wyłącznie w odniesieniu do zwierząt, natomiast słowo „ciało” jest ambiwalentnym i uspokajającym eufemizmem. [...] Niezależnie czy wyrażenie to opiera się na dualizmie duszy i ciała, czy nie, ujawnia w każdym razie nasze opory przed rozważaniem śmierci jako ostatecznej nicości<sup>7</sup>.

Samo zastąpienie terminu „trup” innymi określeniami jest więc ucieczką w dyskurs, udowodnieniem ludzkiego pragnienia, by zatrzymać proces umierania. W praktyce językowej trup pozostaje ciałem, czyli tym, „czym nigdy nie powinien przestać być”<sup>8</sup>. Dystansowanie się od desygnatu dokonuje się również przez wybieranie jeszcze bardziej odległych znaków. Często odbywa się to przez konceptualizację trupa jako części pejzażu, rośliny, rzeczy lub jedynie przez zarysowanie kształtu (a nawet bezkształtu).

## 2. W kręgu znanych pojęć

Wątpliwość dająca się streścić w zdaniu: „Jak mówić o martwym ciele?” (a rozszerzająca się także w pytaniach o to, jak je przedstawiać, jak się z nim obchodzić i jakie emocje ono wywołuje), uwidacznia się również w literaturze drugiej połowy XIX wieku. Realizm, a później naturalizm, dążyły do jak najpełniejszego odwzorowania ludzkiego istnienia oraz rzeczywistości, których częścią były również śmierć i obcowanie z martwym ciałem. Jednocześnie nie pozwalały na pełne rozpoznanie tego zjawiska, bo jest ono być może jedynym doświadczeniem, którego człowiek nie jest w stanie do końca zgłębić.

W twórczości Elizy Orzeszkowej odnajdujemy wiele ujęć tego problemu. Ich różnorodność pod względem opisu, nacechowania pozytywnego lub negatywnego, a także pod względem stosunku, jaki mają żywi do obiektu martwego, pozwala zauważyć próby znalezienia formy do mówienia o tym, co słowniki definiują jako „ciało zmarłego”. Przykłady pokazują też, jak wiele treści symbolicznych autorka była w stanie przekazać, posługując się tym motywem.

Pierwszym wyznacznikiem zmagania z tą kwestią może być wskazanie nieumiejętności mówienia o zwłokach. Wiąże się to z brakiem języka i przestrzeni do mówienia o śmierci w ogóle<sup>9</sup>, jednak szczególną restrykcję widać właśnie przy konieczności

<sup>7</sup> Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa: Ethos 2001, s. 53.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>9</sup> Philippe Ariès mówi o „[...] bezlitosny[m] nacisk[u] społeczeństwa, które odmawia udziału w przeżyciach człowieka pogrążonego w żałobie: jest to pewien sposób nieuczynawania śmierci, nawet jeżeli w zasadzie uznaje się jej realność. [...] Teraz lży żaloby upodobniono do wydzielin chorego. Jedne

wspominania o tej „pozostałości po życiu”. Wynika to zapewne z tabu nałożonego w epoce (zwłaszcza w jej początkowej fazie) na ciało i cielesność. Znajdują się one blisko sfery erotycznej, której w literaturze unikano, odczuwano wobec niej lęk i zakłopotanie, ale również uważano, że skupianie się na niej nie służy ogólnemu dobru moralnemu<sup>10</sup>. Takie pomijanie i wykluczanie cielesności z inwentarza ważnych, z punktu widzenia pisarzy pozytywistów, tematów skutkowało też pewną niezręcznością czy nawet sztucznością w opisie reakcji fizjologicznych, na przykład podczas wykonywania pracy fizycznej, chorowania i umierania. Jak wskazywał Tadeusz Budrewicz:

Kobieta jest gotowym wytworem bio-estetycznym, rzeźbą, posągami, portretem. Rzadko jest pokazywana przy pracy fizycznej, więc i rzadkością są fizjologiczne objawy reakcji ciała na wysiłek. W większości można podobnie ocenić bohaterów męskich – konwencje obyczajowe usuwały sprawy cielesności w sferę wstydu, dbano o osłanianie ciała<sup>11</sup>.

Dodanie do objętego takimi ograniczeniami ciała jeszcze elementu związanego z umieraniem i potencjalnym rozkładem czyni je bardziej problematycznym i wywołuje chęć pozbycia się go z otoczenia, ale także z dyskursu. Brak języka do mówienia o martwym ciele wyraża zdanie: „mówmy o czym innym” wypowiedziane przez bohaterkę *Obrazka z lat głodowych*, panią dworu, w pobliżu którego dochodzi do głodowych śmierci dwójki chłopów, Hanki i Wasyla. Tego braku nie uzupełnia sama narracja, która kończy się opisem ciała młodej dziewczyny spoczywającego w grobie: „śliczne liczko Hanki i poczciwe serce jej kochanka toczyły robaki”<sup>12</sup>, co jest odwołaniem do romantycznego makabryzmu (podkreślała to Maria Żmigrodzka w *Młodości pozytywizmu*<sup>13</sup>) oraz dowodem tego, że trudno znaleźć unikalny język do mówienia o martwym ciele bez sięgania do istniejących klisz.

---

i drugie są obrzydliwe”, Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa: Aletheia 2011, s. 569.

<sup>10</sup> Zob. Grażyna Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, s. 52–53.

<sup>11</sup> Tadeusz Budrewicz, *Zasada „3P” – o czym milczą rodziny w powieści pozytywizmu?*, „Napis” 2012, nr 18, s. 133. Wyjątkiem od początku były utwory Gabrieli Zapolskiej, o której wspomina również autor artykułu: „Gdyby nie *Przedpiekle* Zapolskiej, gdyby nie jej *Kaśka Kariatyda*, *O czym się nawet myśleć nie chce*, gdyby nie różne Małaszkis i Żabusie, można by sądzić, że kobiety ukazywane w powieściach drugiej połowy XIX w. nie mają ciała [...]”, ibidem, s. 132. Por.: Krystyna Kłosińska, *Ciało pożądanie ubranie: o wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków: Wydawnictwo „eFKA” 1999 oraz Agata Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy: Zapolska i Natkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata 2004.

<sup>12</sup> Eliza Orzeszkowa, *Obrazek z lat głodowych*, w: eadem, *Dzieła wybrane*, t. 10, Warszawa: Czytelnik 1954, s. 14.

<sup>13</sup> Maria Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965, s. 81.

### 3. Zbliżenia. Próba autonomicznego opisu

Dokładniejszy opis i kolejna próba zmierzenie się z trudną materią pojawiają się w powieści *W klatce*. Intrygę romansową kończy szczegółowe, analityczne, a jednocześnie nienacechowane negatywnie przedstawienie martwego ciała. Lucjan, projektowany od początku na idealnego partnera dla głównej bohaterki, odrzucony przez nią popada w chorobę, a ostatecznie umiera na widok ukochanej jadącej w powozie z innym, mającym zostać w końcu jej mężem. Scena dzieje się na widoku publicznym, na ulicy. Lucjan obserwujący parę „z wytężeniem w punkt ten się wpatrzył; twarz jego nabiegła nagle gwałtownym rumieńcem i w mgnieniu oka pokryła się znowu straszną bledością”<sup>14</sup>, jednak pozostaje niezauważony. Uwagę wszystkich ściąga powóz, ten sam, na widok którego młody lekarz stracił przytomność. Istotne w relacjonowaniu tego zdarzenia jest to, że w kluczowym momencie opis zmian zewnętrznych u Lucjana urywa się, jakby pozostawiając bez jednoznacznego stwierdzenia, jak krytyczny jest jego stan. Czytelnik przyjmuje perspektywę pasażerów powozu, aby razem z ich spojrzeniem napotkać taką scenę:

Dziwny widok uderzył ich oczy. We drzwiach domu stał Dembowski, obu rękoma obejmując opartego na nim Lucjana. Oczy młodego człowieka były zamknięte, usta sine, trupia bledość twarzy mu zalała<sup>15</sup>.

Od tej pory zgromadzeni będą próbowali nazwać dolegliwości doktora. W wypowiedziach pojawiają się takie sądy jak: „zemdłał”, „on jak bez życia”, „to nie jest zemdleńie, to coś gorszego”. Ktoś pamięta o zawiadomieniu matki, bo „syn jej zachorował”<sup>16</sup>. Nikt nie ma odwagi stwierdzić tego, co zapewne wszyscy przeczuwają, nikt nie ośmiela się zmierzyć pulsu lub sprawdzić, czy Lucjan oddycha. Kładą jego „bezwładne ciało” (tutaj widać, że istotne w opisie stają się kategorie ruchu i bezruchu) na ławce, wciąż troszczą się o to, żeby przynieść mu szklanekę wody. Paradoksem tej sytuacji jest to, że jedyną osobą, która mogłaby ogłosić zgon, jest sam Lucjan, jedyny lekarz w okolicy. Zapada decyzja o wezwaniu księdza, co ma w tym wypadku podwójną symbolikę – nie występuje on wyłącznie w roli duchownego, ale najbliższego Lucjanowi pod względem wiedzy medycznej (w przeszłości kształcił się na doktora). Zanim ksiądz wypowie wyraźne: „Nie żyje!”, obserwatorzy zdają się nie dopuszczać do siebie tej myśli, potrzebują arbitralnego gestu wykonanego przez autorytet, aktu performatywnego, aby śmierć Lucjana stała się faktem. To, czego boją się lub nie potrafią wypowiedzieć obserwatorzy, wypowiada narrator:

<sup>14</sup> Eliza Orzeszkowa, *W klatce*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 2, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1950, s. 313.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 314.

<sup>16</sup> Ibidem.

Lucjan leżał na ławce, martwy i piękny w nieruchomości swojej. Długie rzęsy jego zamkniętych oczu rzucały cień na bladą twarz; usta bez krwi nie zamknęły się całkiem po ostatnim jęku; czoło przysłaniały rozrzucone czarne włosy. Jedna ręka leżała na piersi, druga zwisała ku ziemi<sup>17</sup>.

Określenie martwego Lucjana (ciała Lucjana) pięknym nie może paść z ust żadnego z bohaterów, bo wykraczałoby to poza akceptowalny stosunek żywych do martwych. Jak pisał Georges Bataille, w spotkanie ze zmarłym wpisane jest odwieczne doświadczenie zakazu i zrodzone z niego poczucie ambiwalencji. Trup jest nieczysty, odrażający, poddany ohydnemu rozkładowi. Trudniej jednak przyznać, że jest zarazem fascynujący i pociągający<sup>18</sup>. Jak konkluduje inny badacz: „odruch repulsji wydaje się zdrowy i normalny, kulturowo osadzony w rejonach jasnych. Odruch atrakcji bywa skrywany, zepchnięty w rejony perwersji i mroku”<sup>19</sup>. Uwaga o atrakcyjności nieżywego Lucjana byłaby nie na miejscu, gdyby wypowiedział ją ktoś ze świadków. W narracji jest ona jakby przemycona, wkrada się pomiędzy gorączkowe okrzyki tłumu a poważny głos księdza. Orzeszkowa wpada tu być może w kolejną kliszę „poetyckiego” obrazu zwłok (przywodzącego na myśl uwodzący, romantyczny wampiryzm<sup>20</sup>), ale też zdradza fascynację ludzkim ciałem, nieruchomym, a równocześnie pociągającym – trudno nie kojarzyć rozchylnych ust i zmierzwionych włosów opadających na bladą skórę z obrazami ekstazy.

#### 4. Czystość i zmaza

Przywołane opisy nie ustanowiły jednego wzorca, do którego pisarka sięgała w bliższych sobie czasowo utworach. Interesującą pod tym względem parę stanowią dwie postaci pozornie od siebie oddalone – pod względem urodzenia, wyglądu zewnętrznego czy nawet tła powieściowego – czyli tytułowa bohaterka *Marty* i Pietrusia, postać oskarżana o czary w *Dziurdziach*. Choć ich losy różniły się od siebie, zmierzały w tym samym kierunku. W przypadku Marty były to sygnały zbliżającej się porażki, wyrażane w kolejnych niepowodzeniach i coraz bardziej dramatycznym położeniu materialnym, a w przypadku bohaterki *Dziurdziów* na rychły koniec jej życia wskazywała sama konstrukcja powieści rozpoczynającej się od procesu o morderstwo.

Dwie kobiety, które kończą fatalnie, a których jedynym przewinieniem był wadliwy porządek społeczny (z jednej strony brak warunków do samodzielnego życia dla kobiet, z drugiej brak edukacji i „ciemnota” ludu), łączy jeszcze jedno ogniwo. W ich przedsta-

<sup>17</sup> Ibidem, s. 315.

<sup>18</sup> Zob. Georges Bataille, *Erotyzm*, przeł. Martyna Ochab, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1999, s. 47.

<sup>19</sup> Jacek Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1, s. 88.

<sup>20</sup> Postać wampira, obok kojarzenia jej z pięknem i białością, w romantyzmie była łączona z postacią kochanka, zob. Barbara Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2002, s. 8–9.

wieniu dużą rolę odgrywał wygląd zewnętrzny. Wielokrotne podkreślanie nieskazitelnego piękna tytułowej Marty, białości jej rąk, smukłej kibici, kształtnej figury, korespondować miało (zgodnie z założeniami teorii Johanna Caspara Lavatera, której zastosowanie przez Orzeszkową opisuje szerzej Ewa Skorupa<sup>21</sup>) z określeniem charakteru tej postaci. Bogato reprezentowane są również przykłady ekspresji jej spojrzenia, fizjologicznych reakcji, jak oblewania się rumieńcem czy nagłych zblednięć („Marta mówiła to ustami drżącymi, oczy i policzki jej zapalały”<sup>22</sup>; „rumieńce jej, lekkie wprzód, przemieniły się teraz w purpurowe plamy, oczy błyszczały połyskiem silnego wzruszenia”<sup>23</sup>; „[...] zaszczębiotała Jancia, drobnymi rączkami muskając rozpalone policzki matki. Marta nie odpowiedziała; zerwała się z ziemi i spojrzała w czarną głębię komina”<sup>24</sup>).

W *Dziurdziach*, powieści znacznie już dojrzałej i bliskiej naturalizmowi, cielesność Pietrusi jest eksponowana bardziej niż w przypadku poprzedniej bohaterki. Istotne są nie tylko rysy twarzy zdradzające określone cechy charakteru, jasność czoła czy zgrabność. Pierwsze ukazanie się Kowalichy łączy się z taksonomią jej postaci, wywołującej zintensyfikowane wrażenie dzięki światłocieniowi rzucanemu przez ognisko:

Teraz przy ostatnich światłach dnia i miesających się z nimi blaskach płomienia, postać i twarz jej uwypukliły się z wyrazistością rzeźby. Młodą jeszcze była, wysoką, silną i kształtną. Z pod wysoko podniesionej sonej spódnicy, widać było silne i nagie jej nogi, bosymi stopami tonące w gęstej trawie. [...] twarz jej wydawała się grubą i pospolitą; ogorzała, rumiana, z wiśniowymi usty, wypukłymi policzkami i wesoło zadartym nosem, jaśniała ona tylko dwójgim oczu wielkich i podłużnych, które szarą, błyszczącą, wymowną źrenicą zdawały się mówić, śmiać się, pieścić i śpiewać... Tak z nagimi nogami, zaróżowionymi odbłaskiem ognia, z mnóstwem kwiatów, wylewających się z fartucha i osłaniających piersi, z rozrzuconymi włosy i błyszczącym, śmiałym, śmiejącym się spojrzeniem, stanęła ona tuż pod krzyżem, który teraz stał cały w płomiennym blasku<sup>25</sup>.

Cała obfitość Pietrusi skumulowana w tym opisie eksponuje jej witalizm. Rumiane policzki, ukrwione usta i silne ciało mają podkreślać tętniące w niej życie. „Czarownica” wykracza też poza ograniczony, „modelowy” wzorzec kobiety, o którym wspomniano wyżej. Jej ciało jest również opisywane w ruchu, podczas pracy, bez pominięcia efektów wysiłku fizycznego:

Od kilku już godzin żęła, dzień był skwarny i gęste, bujne krople znoju świeciły na ogorzałym jej czole i policzkach, tak prawie czerwonych jak polny mak, który z ciemnych włosów opadał jej za ucho. [...] przypatrywał się tak tym kroplom potu, którymi twarz jej gęsto skropioną była<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Ewa Skorupa, *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019.

<sup>22</sup> Eliza Orzeszkowa, *Marta*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 8, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1951, s. 50.

<sup>23</sup> Eadem, *Marta*, s. 39.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>25</sup> Eliza Orzeszkowa, *Dziurdziowie*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 14, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1948, s. 29–30.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 59–60.

W zakończeniu utworu ta sama krew, która wypełniała wiśniowe usta i policzki dziewczyny, spływa jej po twarzy. To największa różnica w portretowaniu zwłok Pietrusi i Marty – we wcześniejszej powieści twarz bohaterki pozostała nietknięta, a otwarte oczy zwrócone były ku niebu. Pozostałe elementy opisu są już jednak do siebie bardzo zbliżone. „Koło olbrzymiego wozu zgruchotało pierś Marty”<sup>27</sup>; „Kijami połamali jej pierś i żebra”<sup>28</sup>; „na kształt nieruchomej plamy leżała na białej pościeli śniegu”<sup>29</sup>; „nieruchomą plamą ciemniała na białej ziemi [...] na szerokim polu, białemu śniegowi na podściół”<sup>30</sup>.

Przy tak dużym skonstrastowaniu sposobu opisywania cielesności bohaterek za życia uderza podobieństwo opisu ich końca. W obu przypadkach martwe ciała zostają przyrównane do plamy – symbolu odsyłającego do strefy skalania, nieczystości, ale też zbrodni, jak znaki krwi na rękach Lady Makbet czy na czole Balladyny. Obie bohaterki, Marta i Pietrusia, straciły życie zimą, a więc ich krew spływa po śniegu, przecinając jego biel – znak niewinności. Określenie martwych ciał plamami, nie zwłokami czy trupami – słowami bardziej nacechowanymi, ale nieoznaczającymi tylko kształtu czy wskazującymi na urzeczowienie – odbiera im podmiotowość i aktywizm, który wcześniej wykazywały, czyli „odcieleśnia”. W obu przypadkach brak też komentarzy wypowiedzianych przez świadków czy sprawców. Plama pozostaje plamą, nikt jej nie nazywa ani nie dotyka, co legitymizuje jej amorficzność, alienację i uczucie zetknięcia z czymś nieopisywalnym<sup>31</sup>. Wydaje się, że dochodzi tutaj do zawiązania szczególnej relacji, o której pisała Mary Douglas w rozprawie *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*. Martwe ciało jest nieczyste, odsyła do zbrodni i grzechu, ustawione jest w opozycji do symbolicznej bieli, ale zarazem – poprzez swoją nieokreśloność i obcość – znajduje się w sferze sacrum. To skrzyżowanie (zwykle znajdujących się na przeciwnych biegunach) nieczystości i świętości skutkuje powstaniem podwójnego tabu, językowego i społecznego<sup>32</sup>. Wynika z tego, że martwe ciało – również w ujęciu Orzeszkowej – jest szczególnym przykładem naruszenia podstawy struktury społecznej, którą buduje wyraźne oddzielenie „bliskiego i obcego, czystości i brudu, życia i śmierci”<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Eadem, *Marta*, s. 280.

<sup>28</sup> Eadem, *Dziurdziowie*, s. 221.

<sup>29</sup> Eadem, *Marta*, s. 280.

<sup>30</sup> Eadem, *Dziurdziowie*, s. 221.

<sup>31</sup> Jest to nieoczekiwane rozwiązanie, tym bardziej w przypadku *Dziurdziów*, którzy mogą być odczytywani jako powieść naturalistyczna, niestroniąca od graficznych opisów i ukazująca okropność świata, w tym aspekty związane z ciałem, por. Jerzy Sosnowski, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa: Semper 1993, s. 210–211.

<sup>32</sup> Mary Douglas, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2007, s. 51–52.

<sup>33</sup> Monika Żółkoś, *Mikro-formy i makro-łęki. Owady jako wyzwanie dla „animal studies”*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz, Dorota Łagodźka, Warszawa: Instytut Badań Literackich 2015, s. 39.

## 5. Pragnienie dotyku

Próbie przekroczenia tej granicy tabu, przy jednoczesnym wyzbyciu się ograniczeń języka, podejmują bohaterowie dwóch opowiadań ze zbioru *Przędze*. Otwierający cykl utwór *Sam na sam* pokazuje relacje dwóch sióstr, jednej ciężko chorej, drugiej – wcielającej się w rolę opiekunki i żywicielki rodziny. Tylko ta ostatnia jest świadkiem ostatnich chwil życia pierwszej, scena śmierci dzieje się w zamkniętej na zasuwkę sypialni dziewcząt. Moment zgaśnięcia życia – spleciony ze zgaśnięciem lampy naftowej – poprzedza opis rozbierania chorej przez jej opiekunkę, a następnie położenia jej do łóżka. Ten kontakt z ciałem, które właściwie jest już w procesie umierania, ma swoją kontynuację w geście zamknięcia oczu, które jako pierwsze sygnalizują nadejście śmierci: „W mdlejącym jej [lampy – przyp. M.R.] świetle oczy Klementyny patrzyły na pokój spod nieomkniętych powiek, szkliste i nieruchome. Były dziwnie podobne do dwu zapotniałych szkielek, których powierzchnia trochę błyszczy, lecz przez które nic nie widać”<sup>34</sup>.

Dotknięcie zmarłej siostry jest nie tylko powieleniem czynności, którą Kazia wykonywała setki razy, czy też swoistym pożegnaniem z siostrą. Jest przede wszystkim pokonaniem zakazu, który dotyczy śmierci. Według Bataille’a „gwałt i śmierć, która gwałt oznacza, budzą w nas dwojaki odruch: zgroza w połączeniu z przywiązaniem do życia każe nam się cofnąć, jednocześnie fascynuje nas w śmierci coś uroczystego, a zarazem przerażającego, co wstrząsa nami do głębi”<sup>35</sup>. Kazia, która całe życie pełniła funkcję służącej we własnym domu, potulnie spełniała życzenia siostry i matki, w sytuacji bezpośredniego kontaktu ze śmiercią łamie niepisaną zasadę odczuwania zgrozy przed trupem i ulega fascynacji. Być może za sprawą prywatnej przestrzeni lub dotychczasowej bliskiej relacji z siostrą, Kazia przełamuje tabu, które z założenia sprzeciwia się pragnieniu dotknięcia<sup>36</sup>.

W opowiadaniu *Cień* z kolei mamy do czynienia z gestem odwrotnym, bo z ubieraniem ciała zmarłej babki przez Niemka-niemowę: „Włosy jej czesał i w malutką koskę splatał; kraciastym kilimkiem, jak powijakiem, ją owinął, głowę owiazał żółtą chustką, na sztywne stopy trzewiki wciągnął; po czym, ciężar nieduży na ręce wzięwszy, z pieca go zniósł i na ławie położył”<sup>37</sup>. Tak wygląda pożegnanie tajemniczego Niemka z jedyną krewną. Bohaterowie obu opowiadań wybierają drogę bezpośredniego kontaktu z martwym ciałem bez werbalizowania go. Kazia robi to z troski – woli spędzić noc zamknięta w izbie z trupem siostry niż narazić matkę na gwałtowny wstrząs. Niemko, który zawsze pozostawał poza konwencją, poprzez swój wygląd, ruch i upodobania, nie musi nawet przewycięzać strachu, aby z czułością i delikatnością podejść do ciała,

<sup>34</sup> Eliza Orzeszkowa, *Sam na sam*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 23: *Przędze*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1950, s. 28.

<sup>35</sup> Georges Bataille, *Erotyzm*, s. 50.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>37</sup> Eliza Orzeszkowa, *Cień*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 23: *Przędze*, s. 93.

które dla innych stało się już tylko: „w szmaty kraciaste owinięta, figurką małą, wyszłą, sztywną, jakby z wosku ulepioną”<sup>38</sup>.

Te dwa przykłady obchodzenia się z martwym ciałem, choć pozornie wybrakowane, okrojone z możliwości (u Kazi jest to wybór milczenia, u Niemka cecha stała), dają największe pole do interpretacji, bo nie nakładają na obiekt dodatkowych znaczeń. Brak artykulacji, a jedynie oddanie doświadczenia dotyku, reakcji sensorycznej, zdejmuje z bohaterki i narratorki ciężar wypowiedzi. Zmniejsza się tym samym ryzyko zagarnięcia martwego ciała przez gotowe schematy, konstrukcje językowe, konteksty kulturowe i literackie, czyli odebrania mu autentyczności.

## 6. Ciała poległych, ciała mężczyzn

Na osobne omówienie zasługuje sposób patrzenia Orzeszkowej na ciała poległych w walce. Ze względu na inny rodzaj śmierci, jaką ponoszą żołnierze (powstańcy, partyzanci), inne jest też jej postrzeganie. Łatwo o apoteozę ciała zabitego w bitwie, walczącego w imię idei, jednak stwarza to ryzyko gloryfikacji wojny i zabijania, która zarówno we współczesnych kategoriach etycznych, jak i w założeniach literatury pozytywizmu była niepożądana.

Jedną z prób ukazania tej szczególnej śmierci jest opowiadanie *Oficer*. Podczas walki określany jest on jako „rycerzyk, w zapale młodzieńczym nie dość zapewne rozkazom wodza posłuszny”<sup>39</sup>, aktywny, wybijający się nad pozostałych. Tuż przed trafieniem go śmiertelną kulą Apolek Karłowicki celnie strzela w pierś kozackiego setnika. Wrogowie padają obok siebie, a podział, który istniał między nimi podczas bitwy, znika. Jako martwi przestają być już Kozakiem i polskim powstańcem, a są tylko dwoma pięknymi młodzieńcami, których nieruchome oczy oświetla to samo słońce:

U stóp zarośli, u brzegu mętnie połyskującej wody, leżeli niedaleko siebie na zielonej trawie rozciągnięci dwaj urodziwi młodzieńcy, jeden czerwonym, drugi czarnym pasem przepasani, jeden z rozdartą i skrwawioną odzieżą na piersi, drugi z czarną i sznurek krwi sączącą plamą pośród czoła. Głowy ich okryte były czarnymi i ciemnymi włosy, czapki daleko na zieloną trawę odrzucone dwoma różnymi odcieniami czerwoności iskrzyły się w słonecznym świetle. I przeglądało się iskrą nieruchomą światło słoneczne w szkle martwych ich oczu<sup>40</sup>.

Jak zauważyła Grażyna Borkowska, Orzeszkowa w tym fragmencie opisuje ciała poległych po prostu jako pięknych mężczyzn, nie tyle zmarłych, co raczej „zastygłych w teatralnych pozach”<sup>41</sup>. Idealizowany jest nie tylko polski powstaniec, ale także czło-

<sup>38</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>39</sup> Eliza Orzeszkowa, *Oficer*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 36: *Gloria victis*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 79.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Grażyna Borkowska, *Powinowactwo z wyboru: Iwaszkiewicz i Orzeszkowa*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 5, s. 64.

nek przeciwnej armii – wróg. Ciekawe, że w tej sytuacji nie są oni określani jako ciała czy trupy, ale właśnie jako młodzieńcy leżący wśród roślin, jakby w stanie spoczynku. Bo tak właśnie w tym momencie się przedstawiają – nie jako wojownicy w barwach konkretnej armii, nie jako manekiny ubrane w mundur, metonimię ojczyzny, ale jako młodzi chłopcy, którzy stracili życie, jeden po drugim, a których różni tylko kolor czapki czy pasa. W pięknie ich martwych ciał ukazuje się też bezsens wojny i mordowania siebie nawzajem.

Jest to ostatni obraz z bitwy, po nim następuje przeskok czasowy i nie ma więcej mowy o poległych. Dalsza część opowiadania mówi o oficerze rosyjskim, który nawiązuje znajomość z polskim więźniem, a w finale pomaga mu uciec. W wyniku dopuszczenia się tego czynu, czyli zdrady, sam popełnia samobójstwo. Ukazana przyjaźń i poświęcenie dwóch mężczyzn z przeciwnych stron sporu jest jakby kontynuacją sceny ukazującej martwych młodzieńców. W cieniu wielkiego konfliktu, poza sprawą narodową, znajdują się prawdziwi ludzie, czasami bez innej niż obowiązek motywacji do walki. Ludzie do siebie podobni, ale postawieni przeciwko sobie w imię „wyższej idei”. Młodzieniec rozciągnięty na łące, pośród nasyconych barw, jeszcze przed sekundą żywy, epatujący potencjałem i roztaczający wokół siebie kult młodości jest figurą dobitniej uświadamiającą gorycz ciągłego wykrwawiania się Polaków, niż robiłyby to setki anonimowych ciał w barwach narodowych. Dodatkowo, obok niego pada wróg, który został pozbawiony dokładnie tego samego, co walczący dla „naszych”. Zatrzymanie uwagi na tym obrazie, który mógłby być stopklatką w filmie, odciąga uwagę od osądzania o zwycięstwie czy konieczności identyfikowania się z jedną ze stron. W zamian za to prowokuje pytanie: po co musieli ginąć? Nawet jeśli będziemy w stanie podać sensowną odpowiedź, widok ciał dwóch ludzi, którzy mogliby mieć przed sobą całe życie, uświadamia, że w rzeczywistości na wojnie nie ma wygranych i przegranych, są tylko martwi i ci, którzy przetrwali, ale muszą mierzyć się z traumą oraz ciężarem wspomnień.

Warto również podkreślić, że po raz kolejny Orzeszkowa zwraca uwagę na podłoże, na którym leży martwe ciało. Poprzednio, w przypadku *Marty* i *Dziurdziów*, był to śnieg, teraz dwukrotnie zaakcentowano, że młodzieńcy leżą na zielonej trawie. Uświadamia to, jak w wyobraźni pisarki współistnieją sfery ludzka i nieludzka, jak zawsze przy opisywaniu wydarzeń związanych z człowiekiem do głosu musi dojść przyroda, przypomnieć o swojej obecności. Pozwala to ukazywać ambiwalencję śmierci, która i wpisuje się w naturalny porządek, i mu przeczy, gdy przedwcześnie kończy życie.

## 7. Martwe zwierzę

Gdy mowa o martwym ciele, zwykle na myśl przychodzi ciało ludzkie. „Zmarły” jest zwykle człowiekiem, zwierzę, niekiedy uważane za podmiot mniej godny szacunku niż człowiek (zwłaszcza w karczyjańskim rozumieniu zwierzęcia jako pozbawionej myślenia

abstrakcyjnego, niezdolnej do głębokiego odczuwania, maszyny) może być truchłem, nie umrzeć, a zdechnąć<sup>42</sup>. Orzeszkowej zdarzyło się używać kategorii zwierzęcości w formie deprecjonującej – notabene przy opisywaniu tłumów poległych jako masy:

A tam, we wściekłościach zwierzęcych, w podrzutach śmiertelnych kłębiły się ciała ludzkie i we wrzawie bojowej, w stuku gromów, w ulewie ogromnych błyskawic krew z nich ciekła na trawy, mchy, kwiaty i wsiąkała w drżącą od huku i hałasu ziemię...<sup>43</sup>

W opisie tym zwierzęcość miesza się z makabrą, ma zaakcentować zdegradowanie podmiotu ludzkiego w wyniku rozczłonkowania i zbeszczeszczania jego ciała. W cytacie jednak widać ciągłą dążność do wskazania łączności między tym, co ludzkie, a tym, co nieludzkie. Krew wsiąka w roślinność i w ziemię, tworząc (inny niż te tradycyjne) grób i „nasączając je” pamięcią. Taka refleksja o kontakcie śmierci i fragmentów ludzkiej tkanki z glebą, florą i fauną powraca często w innych utworach autorki *Chama* i bywa czytana w duchu krytyki ekologicznej<sup>44</sup>.

*Nad Niemnem* to szczególnie ważny przykład ukazania przez autorkę relacji człowieka z naturą, w której to zwierzę jest istotą rozumną i zasługującą na uwagę nie tylko jako symbol, ale również jako autonomiczny podmiot, zdolny do głębokiego odczuwania, a nawet cierpiący na stany melancholii bliskie doświadczeniom ludzkim<sup>45</sup>. Wiele z przedstawień wskazuje na wyraźne oddalanie się od antropocentrycznego wzorca opisu rzeczywistości. Wśród sposobów ukazania świata jako jednego ekosystemu zastanawiać musi również umieranie zwierząt. Problem ten został już zaznaczony w literaturze XIX wieku, choćby poprzez opis zwierzęcego cmentarza w *Panu Tadeuszu*<sup>46</sup> oraz uruchamianie pewnych behawioralnych analogii w procesie „odchodzenia” zwierząt i ludzi, jak na przykład przeczucie własnej śmierci i oddalanie się, aby zakończyć życie w spokoju, na własnych warunkach<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> Niedawno problem nazewnictwa rozważała m.in. Monika Błaszczak. Autorka poddała analizie współczesne dramaty, by odpowiedzieć na pytanie, gdzie przebiega granica etyczna i estetyczna między losem umierającego zwierzęcia a człowieka. Badaczka zauważyła, że „mówi się, że zwierzę «zdycha», a człowiek «umiera» i w potocznym odczuciu nie widzimy w tym nic pejoratywnego, ale kiedy zamienimy kolejność czasowników, to wywołuje to oburzenie”, zob. Monika Błaszczak, „Zdychanie” czy „umieranie”? – estetyczny i etyczny wymiar śmierci we współczesnej twórczości dramaturgicznej, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5, s. 237.

<sup>43</sup> Eliza Orzeszkowa, *Gloria victis*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 36: *Gloria victis*, s. 127.

<sup>44</sup> Zob. Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe 2016; Dariusz Piechota, *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*, Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe 2018.

<sup>45</sup> Por. Dariusz Piechota, *Pozytywistów spotkania z naturą*, s. 262.

<sup>46</sup> Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 4, oprac. Konrad Górski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969, s. 127.

<sup>47</sup> Zob. Anna Filipowicz, *Zwierzęcy cmentarz z „Pana Tadeusza”*. Mickiewiczowska zootanatologia w świetle wiedzy indygenicznej, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5, s. 185–203.

W twórczości Orzeszkowej zmiennym przykładem rozważań o śmierci zwierzęcia są opisy krótkiego cyklu życia jacycy – gatunku motyla, który większość życia spędza na dnie rzeki, by umrzeć na krótko po tym, jak wyleci na powierzchnię. Pojawia się on w *Nad Niemnem* w słowach Witolda, który wcześniej często obserwował motyle przysiadające w różnych miejscach domu i ogrodu: „[...] za miesiąc będą już rybacy łowić jacicę... [...] Julek mówił, że to takie malusienkie, malusienkie motylki... dla ryb, widzi tatko, na przynętę”<sup>48</sup>. Refleksja nad kruchością stworzeń powraca często w innych tekstach pisarki, łącząc się z pozostałością po ich życiu w postaci „motylich trupów” choćby w szkicu *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*<sup>49</sup>. Tam też zostało opisane dokładne wykorzystanie motyli w rybołówstwie, czyli zwyczaj, o którym wspominał Witold w powieści. W połowie lata jacyca w rojach wylatuje z wody i, wabiona światłem, obsiada łodzie. Wtedy rybacy zbierają ją, by następnie ususzyć, a jesienią wykorzystają truchła owadów do lepienia glinianych kul, rzucanych do Niemna jako przynęty dla ryb<sup>50</sup>. Łatwo dostrzec w tej opowieści ton melancholijny, zwłaszcza przy zaznaczeniu greckiego słowa *psyche*, oznaczającego zarówno motyla, jak i duszę<sup>51</sup>. Przyjmując jednak założenie, że Orzeszkowa patrzy na świat holistycznie, dostrzegając rolę każdego organizmu żywego w utrzymywaniu ciągłości jego istnienia, a także pamiętając o szczególnej, sprawczej roli, jaką autorka przypisywała naturze<sup>52</sup>, należy podkreślić czynny udział nekromaterii, czyli martwych motyli, w biosferze. Owady stają się narzędziem pracy i umożliwiają połów ryb, a więc nawet po śmierci są uczestnikami kontinuum rzeczywistości. Co więcej, w zmienionej, przetransformowanej formie, wracają do miejsca swojego poczęcia – rzeki.

<sup>48</sup> Eliza Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 21, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1952, s. 96–97. Powieść *Nad Niemnem* dostarcza również wielu możliwości problematyzowania ludzkiego martwego ciała, ale ze względu na wagę tego utworu w całej twórczości Orzeszkowej, na obecność kwestii związanych z traumą powstania styczniowego oraz z cenzurą i autocenzurą uniemożliwiający ukazanie martwego ciała powstańca, jest to materiał na osobny artykuł.

<sup>49</sup> „Niezliczone te śnieżne, zawrotne ruchliwe roje motyli wylatują z wody o zupełnym już zmroku [...] po czym konają, usypując powierzchnię wody takim mnóstwem białych, motylich trupów, że w niektórych miejscach wydaje się ona śniegiem pokryta”, Eliza Orzeszkowa, *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888, z. 4, przedruk w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 52: *Drobiazgi* (t. 2), red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1952, s. 287–296.

<sup>50</sup> Szczegółowo o znaczeniu motyli w twórczości i biografii Elizy Orzeszkowej pisała Magdalena Kreft, zob. Magdalena Kreft, *Śmierć białych motyli. Eliza Orzeszkowa: biografia, wyobrażenia, idee*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2019 (por. zwłaszcza s. 138–145).

<sup>51</sup> Por. *motyl*, w: *Słownik symboli*, red. Jean-Eduardo Cirlot, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Znak 2006, s. 260.

<sup>52</sup> Anna Barcz, posługując się narzędziami ekokrytyki, opisuje aktywne uczestnictwo drzew w procesie pamiętania i opowiadania o wydarzeniach zawartych w opowiadaniu *Gloria victis*. Badaczka zwraca uwagę na zaangażowanie drzew nie tylko jako antropomorfizowanych aktorów relacjonujących wydarzenia powstania, ale także jako ciągle pracujących i przetwarzających materialne ślady stoczonej bitwy. Drzewa określone są jako przymusowi świadkowie, którzy przypominają o nieusuwalności mogli ukrytych w tej samej ziemi, w którą wrastają korzenie drzew. Zob. Anna Barcz, *Realizm ekologiczny*, s. 195–205.

Niejako na przeciwnym biegunie leży przedstawienie martwego ciała zwierzęcia w powieści *Australczyk*. W tej wersji realizuje się inna tendencja związana z manifestacją związku natury z człowiekiem w twórczości Orzeszkowej. Autorka wielokrotnie posługuje się analogią kobiety i natury, sytuując tę pierwszą właśnie po tej stronie, w opozycji do kultury. Widoczne jest to zwłaszcza w tzw. powieściach chłopskich, o czym obszernie pisał Dariusz Piechota<sup>53</sup>. Siostrzeństwo kobiety i natury wyraża się nie tylko w aspekcie witalistycznym, ale także nekrotycznym. Omawiane w poprzedniej części wizerunki martwych kobiet na zmarzniętej ziemi byłyby podstawą do tego twierdzenia – w momencie śmierci martwe ciało kobiety spotyka się z martwą, zamrożoną, nieżyzną glebą. Symboliczną śmierć (lub nieuchronne się jej zbliżanie) kobiety dostrzec można też w obrazie pochowanego w szklanej trumnie kakadu, egzotycznego, barwnego ptaka, należącego do ciotki tytułowego *Australczyka*. Groteskowy widok zabalsamowanych zwłok papugi w szklanej trumnie, na marmurowym postumencie, przeczy zwyczajom dotyczącym martwych zwierząt i nie wpisuje się w myśl o śmierci jako biologicznej kolei rzeczy (tak jak ma to miejsce w przypadku jacycy, której umiowanie jest naturalną następstwem krótkiego istnienia, a jej szczątki niejako wciąż żyją w innej formie). Przyprawia to głównego bohatera o śmiech:

Poprowadziła go do stojącej na marmurowym postumencie trumienki szklanej, w której, pod wieczkiem przezroczystym i w bronz oprawnym, na białych atlasach i koronkach leżała papużka nieżywa, z czerwonymi skrzydłami, z szarym czubem nad głową, z garbatym dziobem, żałośnie opadłym na pierś puszystą. [...] Roman spoglądał to na zwłoki papużki, nieruchomo spoczywające pod szklanym wieczkiem, na białym atlasie; to na kobietę trochę otyłą, w białej mantyli, zarzuconej na gors obnażony, z ogromnym trenem aksamitnym, który leżał za nią, na wzorach kobierca, z pękiem piórek strusich we włosach bardzo jasnych i szmatką batystu przy oczach. Śmiać mu się chciało i litość go brała<sup>54</sup>.

Samotna kobieta próbująca różnymi zabiegami ukryć starość, ubrana we wzorzyste ubranie i przystrojona strusimi piórami, sama przypomina kolorowego ptaka. Chce zresztą połączyć się ze swoim ulubieńcem po śmierci i spocząć w grobie razem ze szklaną trumienką<sup>55</sup>. W rozpaczliwej próbie konserwacji zwłok papużki widać lęk kobiety przed utratą wiernego towarzysza, ale również swojej młodości. Jawi się to też jako pewien gest zawłaszczenia natury – zamiast oddać szczątki ziemi lub w jakikolwiek inny sposób włączyć ciało zwierzęcia w dalsze trwanie, bohaterka zatrzymuje je dla siebie i otacza kultem. To przesadne, budzące jednocześnie smutek i litość, przywiązanie można również wpisać w szerszą wymowę powieści, czyli krytykę mód oraz życia salonowego, a także w koncepcję „przeciwilizowania” obecną w twórczości Elizy Orzeszkowej<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Dariusz Piechota, *Ekofeministyczna wizja natury w trylogii wiejskiej Elizy Orzeszkowej*, w: idem, *Pozytywistów spotkania z naturą*, s. 221–244.

<sup>54</sup> Eliza Orzeszkowa, *Australczyk*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 27, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1949, s. 48–49.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Więcej o stosunku Orzeszkowej do tego, czym powinna być cywilizacja, zob. Magdalena Kreft, *Koncepcja „przeciwilizowania” w twórczości Elizy Orzeszkowej*, „Roczniki Humanistyczne” 2005, t. 53, z. 1, s. 125–148.

## 8. Wnioski

Zebranie i analiza przykładów różnych podejść Elizy Orzeszkowej do tematu martwego ciała ukazuje trudności z wypracowaniem spójnej narracji o nim. Sposób jego opisywania zmienia się w zależności od tego, kto umiera (młoda chłopka, szanowany lekarz czy żołnierz), jaką wymowę moralną ma mieć ten fragment (porównanie ciał młodych kobiet do płam na białej ziemi), ale także od tego, kto się z tym ciałem konfrontuje i jaką strategię zachowania wobec niego przyjmuje. Wskazane przypadki nachodzą jednak na siebie, pokazując, że w każdym z nich spotkanie ze zmarłym jest przede wszystkim spotkaniem z innością, wobec której podmioty dominujące (żywi) próbują się sytuować. Nie zawsze jest to inność pojmowana jako patologia czy zwyrodnienie, którą próbuje się normalizować<sup>57</sup>, czasem jest ona wręcz uwypuklana i akcentowana (jak w przypadku porównania zmarłego do woskowej figury). Choć w znacznej większości, jeśli nie zawsze, żywi patrzą na martwych w sposób pragmatyczny (podkreślane są emocje tych pierwszych, w kontakcie z martwym ciałem dowiadujemy się czegoś o żywych, służą oni do przekazania dodatkowego sensu, przenoszone są na nich inne znaczenia, takie jak narracja ojczyźniana, problemy społeczne, wiedza o etapie dojrzwania danej postaci), to jednak ich patrzenie jest zawsze szczególne, a w wyniku analizy tej relacji i dokładnego jej prześledzenia można dostrzec nową jakość w dobrze znanym i czytany wiele razy tekście.

Przyjrzenie się fragmentom, w których mamy do czynienia z pojawieniem się w utworze martwego ciała, jest interesujące również pod kątem analizy przemian gatunku powieściowego i form narracji. W powieściach tendencyjnych, bogato czerpiących z opisów fizjonomicznych, martwe ciało nie podlega tym samym regułom, co ciało żywe. Nie obejmuje go również styl naturalistyczny, który mógłby zaferować osobną formę opisu, w dodatku obliczoną na silny efekt estetyczny. Wychodzą na jaw rozmaite ograniczenia językowe, jakimi objęty jest trup. Różnorodność reakcji na niego jednak nie zawsze pokrywa się z komentarzem narratora, który (jak w przypadku *W klatce*) szybciej niż bohaterowie pozwala sobie na zatwierdzenie przekształcenia się podmiotu żyjącego w martwy. Włączenie w te rozważania martwego zwierzęcia pozwala z kolei na przełamanie konwencji i wyjście poza tradycyjną definicję martwego ciała. Samo użycie przez pisarkę słowa „trup” w kontekście motyla wykracza poza tradycyjne myślenie o nim jako o jednym ze stadiów istnienia ciała ludzkiego. Jednocześnie uświadomienie roli, którą odgrywały w świecie przedstawionym martwe zwierzęta, pokazuje, na jaką skalę myślenie pisarki oddalało się od antropocentryzmu oraz że afirmacja życia nie musiała wykluczać i bagatelizować istnienia śmierci nawet najmniejszego organizmu.

<sup>57</sup> Por. Ewa Domańska, *Nekros*, s. 63.

## References

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa: Aletheia 2011.
- Barcz Anna, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe 2016.
- Bataille Georges, *Erotyzm*, przeł. Martyna Ochab, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1999.
- Borkowska Grażyna, *Powinowactwo z wyboru: Iwaszkiewicz i Orzeszkowa*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 5.
- Borkowska Grażyna, *Pozytywiści i inni*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996.
- Budrewicz Tadeusz, *Zasada „3P” – o czym milczą rodziny w powieści pozytywizmu?*, „Napis” 2012, nr 18.
- Domańska Ewa, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2017.
- Douglas Mary, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2007.
- Filipowicz Anna, *Zwierzęcy cmentarz z „Pana Tadeusza”*. *Mickiewiczowska zootanatologia w świetle wiedzy indygenicznej*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2019, nr 5.
- Guderian-Czaplińska Ewa, *Doświadczenie przeszłości. Nekroperformans Doroty Sajewskiej*, „Teksty Drugie” 2018, nr 4.
- Kreft Magdalena, *Śmierć białych motyli. Eliza Orzeszkowa: biografia, wyobrażenia, idee*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2019.
- Leociak Jacek, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty” 2005, nr 1.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 4, oprac. Konrad Górski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969.
- Orzeszkowa Eliza, *Australczyk*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 27, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1949.
- Orzeszkowa Eliza, *Cień*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 23: *Przędze*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1950.
- Orzeszkowa Eliza, *Dziurdziowie*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 14, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1948.
- Orzeszkowa Eliza, *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888, z. 4, przedruk w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 52: *Drobiazgi* (t. 2), red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1952.
- Orzeszkowa Eliza, *Marta*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 8, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1951.
- Orzeszkowa Eliza, *Nad Niemnem*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 21–23, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1951.
- Orzeszkowa Eliza, *Obrazek z lat głodowych*, w: eadem, *Dzieła wybrane*, t. 10, Warszawa: Czytelnik 1954.
- Orzeszkowa Eliza, *Oficer*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 36: *Gloria victis*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1951.
- Orzeszkowa Eliza, *Sam na sam*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 23: *Przędze*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1950.
- Orzeszkowa Eliza, *W klatce*, w: eadem, *Pisma zebrane*, t. 2, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Książka i Wiedza 1950.
- Piechota Dariusz, *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*, Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe 2018.

- Sajewska Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszczyńskiego 2017.
- Skorupa Ewa, *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019.
- Słownik języka polskiego*, red. Aleksander Zdanowicz i in., Wilno: wydany staraniem i kosztem Maurycyego Orgelbranda 1861.
- Słownik języka polskiego*, t. 3, red. Samuel Bogumił Linde, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1857.
- Słownik języka polskiego*, t. 5, red. Samuel Bogumił Linde, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1859.
- Słownik języka polskiego*, t. 7, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, Warszawa: nakładem prenumeratorów 1919.
- Słownik symboli*, red. Jean-Eduardo Cirlot, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Znak 2006.
- Sosnowski Jerzy, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa: Semper 1993.
- Thomas Louis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa: Ethos 2001.
- Zwolińska Barbara, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’go, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2002.
- Żmigrodzka Maria, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.
- Żółkoś Monika, *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla „animal studies”*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz, Dorota Łagodzka, Warszawa: Instytut Badań Literackich 2015.