

Antybaśń w nowelistycznej ramie. O *Naszyjniku* Guy de Maupassanta

Guy de Maupassant to mistrz małych form prozatorskich, autor kilku zbiorów nowel i opowiadań należących do kanonu francuskiej prozy realistycznej. Nowela *Naszyjnik* (*La Parure*) pochodzi z roku 1884, kiedy to została opublikowana w czasopiśmie „Le Gaulois”. Historia dotyczy pięknej dziewczyny z ubogiej mieszczańskiej rodziny, która poślubia niskiego rangą urzędnika. Niezadowolona z codziennego życia u boku nudnego męża marzy o zmianie. Zakochany małżonek, by żonę uszczęśliwić, przynosi do domu z trudem zdobyte zaproszenie na bal ministerialny. Matylda Loisel kupuje balową kreację za pieniądze zaoszczędzone przez męża na polowania z kolegami i pożyczka od bogatej znajomej naszyjnik, co pozwala jej poczuć się w noc balu jego królową. Gdy jednak w drodze do domu kobieta gubi diamentową błyskotkę, małżonkowie, nie chcąc, by sprawa się wydała, zaciągają ogromną pożyczkę i odkupują podobny klejnot. Dziesięć lat trwa pełne wyrzeczeń spłacanie zobowiązania. Po tym czasie przedwcześnie postarzała Matylda spotyka w parku dawną przyjaciółkę, tak piękną i dystygowaną jak przed laty. W trakcie rozmowy pani Loisel dowiaduje się, że naszyjnik, który przed laty zgubiła, był imitacją.

Zaprezentowane powyżej zdarzenia zostały poddane – jak to się dzieje w noweli – znacznej kondensacji. Fabuła obejmująca kilkanaście lat zostaje przywołana w formie streszczeń, często również sygnalizujących powtarzalność pewnych zjawisk. Opowieść jest prowadzona z perspektywy autorkalnej, celem narratora staje się nie tylko samo przedstawienie zdarzeń, ale szersza diagnoza o charakterze psychosocjologicznym. Już w pierwszym zdaniu utworu zamiast zbliżenia na bohaterkę otrzymujemy sentencjonalne uogólnienie dotyczące kobiecego charakteru:

* Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii i Antropologii Literatury, e-mail: aleksandra@poczta.umcs.lublin.pl.

Była to jedna z tych ślicznych i zniewalających swym urokiem dziewcząt, które jak gdyby przez pomyłkę losu przychodzą na świat w rodzinach urzędniczych. [...]

Żyła w prostocie jedynie dlatego, że nie mogła błyszczeć, ale czuła się nieszczęśliwa, jak gdyby ją zdeklasowano. Kobiety bowiem nie należą do żadnej rasy i do żadnej warstwy społecznej, a urodzenie i rodzinę zastępują im piękność i wdzięk. Hierarchię wśród nich stwarza jedynie wrodzona subtelność, wykwint instynktów i bystrość umysłu, dzięki którym dziewczęta z ludu stają się równe wielkim damom (261)¹.

Całe też małżeńskie życie bohaterów przed balem zostaje w utworze zredukowane do powtarzalnej sytuacji wspólnego posiłku:

Gdy przy okrągłym stole, nakrytym niezmienną od trzech dni serwetą, siadała naprzeciw swego męża, który, odkrywając wazę, obwieszczał z zachwytem: – Och, co za rosół! Nie znam nic wyborniejszego na świecie... – marzyła o wykwintnych obiadach, połyskującym srebrze stołowym, gobelinach wypełniających ściany postaciami starożytności i dziwnymi ptakami wśród gajów z bajki (262).

Tak daleko posunięta fabularno-przestrzenna selekcja elementów nakazuje z uwagą przyglądać się temu, co zostało przedstawione. Zacytowany powyżej fragment zawiera bowiem szczegóły, których sensy wykraczają poza opis codziennej rutyny małżonków. Zwyczajność zaprezentowanych w nim realiów: rekwizytów i zachowań, takich jak przykryty serwetą stół, przy którym para siada do obiadu, rosół w wazie, zachwyt męża nad wspaniałością posiłku, będący szczerą, choć niezbyt wyrafinowaną deklaracją uczuć, zyskuje znaczenie dopiero w szerszym kontekście fabularnym. Najpierw owe informacje zostają bowiem zestawione z fantazjami Matyldy, która „[m]arzyła o wyszukanych potrawach, podawanych do stołu w cudownych naczyniach, o grzecznych słówkach, szeptanych i słuchanych z uśmiechem sfinksa w czasie spożywania bladuróżowego pstrąga lub skrzydełek jarząbka” (262). Następnie zaś nuda codziennego posiłku zostaje skonstrastowana z pełnym wyrzeczeń życiem bohaterów po balu:

Pani Loisel poznała okropności życia w niedostatku. Od razu zresztą przyjęła swój los z bohaterstwem. Należało spłacić dług, więc go spłaci. Odprawiono służącą, zmieniono mieszkanie, wynajęto pokój na poddaszu.

Poznała grube roboty gospodarskie i obrzydliwe zajęcia kuchenne. Zmywała naczynia, niszcząc różowe paznokietki przy szorowaniu tłustych garnków i rondli. Prała brudną bieliznę, koszule i ścierki, susząc to wszystko na sznurach. Co rano znosiła na ulicę śmieci, a na górę wносиła

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: G. de Maupassant, *Naszyjnik*, przeł. A. Sowiński, [w:] tegoż, *Baryłeczka i inne utwory*, Wrocław 1997. Odwołania do utworu będą oznaczone w tekście głównym.

wodę, zatrzymując się dla złapania tchu na każdym piętrze. Ubrana jak kobieta z ludu chodziła sama z koszykiem w ręce do zieleniarki, sklepów kolonialnych i jatek, klóćąc się i targując, broniąc każdego grosza ze swych żalonych pieniędzy. Co miesiąc trzeba było płacić weksel, inne zaś prolongować, aby zyskać na czasie. Mąż pracował wieczorami nad uporządkowaniem rachunków pewnego kupca, a na noc brał przepisywanie po pięć su od strony.

I takie życie trwało dziesięć lat (269).

Szeroko czasowo zakrojone streszczenia stanowią tło dla skondensowanego w czterech scenach ciągu zdarzeń skupionych wokół tytułowego motywu naszyjnika, rekwizytu mającego bezpośredni wpływ na losy bohaterów. Owe sceny obejmują węzłowe punkty akcji od przyjęcia zaproszenia na bal, przez przygotowania do niego, w tym pożyczanie naszyjnika od przyjaciółki, sam bal i jego fatalną konsekwencję – zgubienie klejnotu, aż po rozmowę kobiet w parku. Każde z powyższych zbliżeń buduje efekt realności, a jednocześnie składa się na ściśle powiązaną fabularnie całość. Pierwsze z nich gruntuje wiarygodność całej historii, otwierając szansę na uczestnictwo państwa Loisel w balu (zaproszenie jest ekskluzywne, lecz nie na tyle, by urzędnik ministerialny niskiego szczebla nie mógł go zdobyć). Scena u pani Forestier, uprawdopodobniona wcześniejszą narratorską informacją o bogatej koleżance ze szkoły klasztornej, tłumaczy domniemaną wysoką wartość zguby i wzmacnia ocenę Matyldy Loisel jako kobiety próżnej i zafascynowanej błyskotkami. Tam też pojawia się narcystyczny motyw zwierciadła pozwalającego bohaterce zastygnąć „w zachwycie nad samą sobą” (264). Odwołując się do Lacanowskiego stadium lustra, jako fazy, w której dziecko odkrywa własną integralność, można by więc powiedzieć, że Matylda pozostająca wcześniej w dysharmonii ze światem, w którym żyje, nagle doznała poczucia identyfikacji z imaginacyjnym obrazem „ja”, skonstruowanym z idealizujących treści podsunętych przez kulturę, odkrywając jednocześnie, jak pisał w komentarzu do francuskiego myśliciela Paweł Dybel, „horyzont – i cel zarazem – swych przyszłych zachowań w przestrzeni społeczno-kulturowej, w którą wkroczy wraz z tym rozpoznaniem”².

Scena balu to kulminacja marzeń Matyldy o społecznym wyniesieniu, z czym kontrastuje jej późniejsza degradacja. Zauważmy tu przy okazji pominięcie jakichkolwiek informacji konkretyzujących balowe realia. Miejsce, w którym spełniają się marzenia, nie zostaje opisane. Jedyne, o czym się dowiadujemy, to odczucia bohaterki, jeszcze raz uogólnione przez narratora w postaci stereotypowej wiedzy o pragnieniach kobiecych serc:

Tańczyła w upojeniu, porwana i odurzona rozkoszą, nie myśląc już o niczym w triumfie swej piękności, w chwale powodzenia, w jakimś obłoku

² P. Dybel, *Samowiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1996, nr 4, s. 9.

szczęścia, na który składały się hołdy, wyrazy podziwu i wzbudzone pragnienia, słowem: zwycięstwo tak zupełne i tak słodkie dla serc kobiecych (266).

Czy jednak obraz świata wyższych sfer jest tu w ogóle potrzebny? Został on przecież wyśniony przez bohaterkę już na początku utworu:

Roily się jej zaciszne przedpokoje, wysłane wschodnimi obiciami i oświetlone wysokimi świecznikami z brązu, dwaj rośli lokaje w krótkich spodniach, którzy drzemią w obszernych fotelach, odurzeni przytłaczającym ciepłem kaloryferów. Roily się jej wielkie, obite starym jedwabiem salony, wykwintne meble, na których stoją bezcenne cacka, małe i zalotne saloniki nasycone perfumami, stworzone do gawędy o piątej godzinie po południu z najbliższymi przyjaciółmi, ludźmi tak znanymi i poszukiwanymi, że ich względy są przedmiotem pragnień i zazdrości wszystkich kobiet (262).

Fabularnym przedłużeniem sceny balu staje się opis powrotu do domu, podczas którego dochodzi do utraty naszyjnika. Tu pojawiają się symptomy nadchodzącej katastrofy. Najpierw pani Loisel zawstydzona biednym okryciem, które wyróżnia ją na tle ubranych w futra, bogatych kobiet, stara się niepostrzeżenie i jak najszybciej wymknąć z balu. Następnie małżonkowie długo błakają się ulicami Paryża, nie mogąc znaleźć dorożki. Ostatecznie trafiają na „jeden z tych starych, lunatycznych powozów, które można widzieć w Paryżu dopiero z nadejściem nocy, jakby za dnia wstydyły się swej nędzy” (266). Wreszcie, już w domowej przestrzeni, lustro, w które spojrzała bohaterka, odsłania okrutną prawdę o zgubieniu klejnotu. Ten drugi z kolei, lustrzany obraz zostaje usytuowany w noweli symetrycznie względem poprzedniego (osią tej fabularnej symetrii jest centralna w utworze scena balu), przywołując jednocześnie odmienne sensory. Zwierciadło w mieszczańskim domu demaskuje iluzoryczność wcześniejszej autokreacji bohaterki, ujawnia błędność samorozpoznania opartego na tak nietrwałej podstawie, jaką jest pożyczony klejnot.

Puentę opowieści stanowi ostatnie z fabularnych zbliżeń, przypadkowe spotkanie dawnych przyjaciółek po dziesięciu latach na Polach Elizejskich. W trakcie rozmowy pani Loisel dowiaduje się o nieautentyczności pożyczonego kiedyś klejnotu. Kończący utwór dialog zostaje urwany zaraz po tej informacji pani Forestier. Taki zabieg kompozycyjny, pozbawiający czytelnika wiedzy o reakcji Matyldy na niespodziewaną wiadomość, wzmacnia poczucie nieodwołalności straty bohaterki, której nie byłoby w stanie zrównoważyć żadne fabularne rozwiązanie rekompensujące jej lata wyrzeczeń.

Opowieść Maupassanta ukazująca postać wybierającą świat imaginacji i pozorów przeciw prawdziwemu życiu otwiera się na oczywisty kontekst filozoficzno-psychologiczny, który Jules de Gaultier powiązał z nazwiskiem

tytułowej postaci jednej z powieści Flauberta³. Pojęcie bowaryzmu, stworzone przez francuskiego badacza dla opisu specyfiki ludzkiej kondycji poddanej presji kulturowych wzorców i jednocześnie będącej w konflikcie z zastaną rzeczywistością, stało się od początku XX wieku przydatne do diagnozowania osobowości słabej, złożonej z elementów zapożyczonych i przyswojonych z zewnątrz. W książce *Le Bovarysme*, której pierwsze wydanie pochodzi z roku 1902, Gaultier ujął tytułowe zjawisko jako „zdolność człowieka do postrzegania siebie innym, niż jest”⁴. W owym ujęciu inspirowanym nie tylko twórczością Flauberta (pojawiają się tu zarówno odwołania do pisarzy: Moliera czy Ibsena, jak i filozofów: przede wszystkim Schopenhauera, ale także na przykład Nietzschego) Gaultier zaprezentował różne typy bowaryzmu, sygnalizując przy okazji produktywność tego pojęcia nie tylko w stosunku do opisów zachowań i postaw jednostkowych, ale i w odniesieniu do zbiorowości⁵.

Rozpatrywane w tym kontekście opowiadanie Maupassanta byłoby rodzajem wariacji na temat tej odmiany zjawiska, którą można nazwać sentymentalno-idealizującą, odniesioną do sytuacji mentalnej ucieczki bohaterki ze świata, w którym żyje, w baśniowo-romansowy świat wyższych sfer⁶. Bowaryzm reprezentowany przez panią Loisel to, podobnie jak u tytułowej bohaterki powieści Flauberta, poczucie niezadomowienia w prozaicznym otoczeniu i zamknięcie w pułapce nierealnych pragnień zgodnie z formułą Marii Janion: „Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”⁷. Pani Loisel nie dookreśla i nie konkretyzuje swoich marzeń. Wyraźny pierwiastek sztuczności, by nie powiedzieć kiczowatości, łączy je jednak z kiepską literaturą romansową.

Rzeczywistość poprawiana zgodnie z literackimi wzorcami zyskuje status fantazmatu. Zostaje to ukazane w *Naszyjniku* wprost, jak w cytowanych wyżej opisach wymarzonych światów, lub też ujawnia się w sposób bardziej subtelny, gdy na opis triumfalnego uczestnictwa bohaterki w balu:

Pani Loisel miała szalone powodzenie. Była piękniejsza od innych kobiet, była elegancka, pełna wdzięku, uśmiechnięta i nie posiadała się z radości. Wszyscy mężczyźni wodzili za nią oczyma, pytali o jej nazwisko, szukali sposobności, aby się jej przedstawić. Nie było urzędnika ministerialnego, który by nie pragnął zatańczyć z nią walca. Sam minister zwrócił na nią uwagę! (265–266),

³ Korzystam z wydania: J. de Gaultier, *Le Bovarysme. Nouvelle édition*, Paris 1922.

⁴ Tamże, s. 13.

⁵ Opisowi tych odmian została poświęcona pierwsza część pracy Gaultiera zatytułowana *Pathologie du Bovarysme*.

⁶ Jest to trop, który podsuwa również T. Stróżyński w pracy: *Les jeux de l'être et du paraître dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Lublin 1990.

⁷ M. Janion, *Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] *tejsze, Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 40.

zostaje nałożona bardziej trzeźwa informacja o innych triumfatorkach, które „bawiły się również świetnie” (266).

Choć ceną zapłaconą w „prawdziwym życiu” za realizację fantazmatycznego scenariusza nie staje się tu – jak w wypadku Emmy – śmierć, to jednak i tak koszt, jaki ponosi bohaterka noweli, jest niezwykle wysoki. Samobójstwo pani Bovary wydaje się ostateczną konsekwencją odmowy akceptacji świata, jakim jest. Matylda zaś płaci podwójnie, najpierw za próbę narzucenia rzeczywistości praw romansu, następnie jednak, po przyjęciu pełnej odpowiedzialności za wcześniejsze życie w iluzji, za coś wręcz odwrotnego. Podkreślmy przy okazji, że realistyczna motywacja zdarzeń właściwie eliminuje możliwość jakichkolwiek nadzwyczajnych, pozytywnych zmian w życiu bohaterki, nawet gdyby naszyjnik nie został zgubiony. Raniem, po balu, pani Loisel nie byłaby w sytuacji ani odrobinę lepszej niż przed nim. Cóż bowiem w świecie osadzonym przez francuskiego pisarza we współczesnych mu realiach mieszczańsko-urzędniczego Paryża mogło się przydarzyć żonie niskiego rangą urzędnika, na którą „zwrócił uwagę” sam minister? Oczywiście sama Matylda dalej mogłaby marzyć o cudownej metamorfozie swego życia. Czy jednak wspomnienie balu, po którym nic się nie zmieniło, nie byłoby w tym przeszkodą? A może stanowiłoby ono impuls prowadzący do jeszcze większego rozdzwieniu między światem wewnętrznym kobiety a rzeczywistością? Patrząc z tej perspektywy, możemy nawet zaryzykować hipotezę, że zgubienie naszyjnika ułatwiło bohaterce pogodzenie się z losem, było bowiem dostatecznym powodem tego, że nie nastąpił żaden cudowny ciąg dalszy. Tak oto bal mógł pozostać w pamięci rodzajem kompensacji za ponurą codzienność, pocieszycielskim wspomnieniem pozwalającym dalej żyć:

Pani Loisel robiła już teraz wrażenie osoby starej. Stała się taka mocna, twarda i opryskliwa, jak zwykle bywają kobiety w ubogich małżeństwach. Żle uczesana, w krzywo zapiętej spódnicy, z czerwonymi rękami, mówiła podniesionym głosem i szorowała gruntownie podłogi. Ale czasem, gdy mąż był w biurze, zasiadała przy oknie i marzyła o tym dawnym wieczorze, o tym balu, na którym była tak piękna i tyle odebrała hołdów.

Co by się było stało, gdyby nie zgubiła naszyjnika? Kto wie? Kto wie? Jakież to życie jest dziwne i zmienne! I jak niewiele potrzeba, aby nas zgubić lub ocalić! (269–270)

Pamiętajmy też o tym, że bohaterka noweli, w odróżnieniu od Emmy, która, nie mogąc spłacić długów, popełniła samobójstwo, podejmuje wraz z mężem heroiczną walkę z losem i, co więcej, nie tylko tę walkę, jak jej się wydaje, wygrywa, ale i znajduje w owym zwycięstwie poczucie dumy i zadowolenia, co ujawnia narrator w scenie na Polach Elizejskich. Utwór doprowadzony do tego fabularnego momentu mógłby więc być odbierany jako opowieść o tym, jak los wykuwa ludzkie charaktery. W tym miejscu następuje jednak kolejny fabularny przełom, naznaczający heroizm codziennego

życia kobiety po zgubieniu naszyjnika piętnem bezsensu. O konsekwencjach tego ostatniego zwrotu akcji już się jednak nie dowiadujemy. Autor, nasycając scenkę mową niezależną i pozornie zależną, a także rezygnując z wyrazistej we wcześniejszych partiach utworu sentencjonalności, pozostawia czytelnikom prawo do rozważenia konsekwencji złego oszacowania życiowego długu.

To niedomknięcie fabuły tuż po zdemaskowaniu nietrafnych wyborów bohaterki otwiera miejsce dla interpretacji uniwersalizującej jej losy na przykład w kontekście bliskich francuskiemu prozaikowi poglądów Artura Schopenhauera⁸, który następująco pisał w swoim największym dziele o egzystencjalnym charakterze zadłużenia obciążającego każdego człowieka:

Istnienie ludzkie bynajmniej nie ma charakteru *d a r u*, natomiast jest w każdym calu zaciągniętym *d ł u g i e m*. Ściąganie go następuje w postaci ustanowionych przez to istnienie palących potrzeb, dręczących pragnień i bezmiernej nędzy. Na spłatę tego długu potrzeba z reguły całego życia, ale umorzono zostają przez to tylko odsetki. Spłata kapitału dokonuje się przez śmierć⁹.

Z filozofią autora *Świata jako woli i przedstawienia* można również skojarzyć motyw niezaspokojenia czy braku, który w literackich światach Maupassanta łączy się z ucieczką w zastępcze fikcje:

Życie okazuje się nieustannym oszustwem tak na małą, jak na wielką skalę. Obietnic nie dotrzymuje, chyba jeno by pokazać, jak mało warte były pragnienia; tak więc ludzi nas albo nadzieja, albo to, czego dotyczyła. Jeśli daje nam coś, to po to, aby odebrać. Z daleka ukazują się nam uroki rajów, które znikają jak złudzenia optyczne, gdy tylko głupio uwierzylimy w nie. [...] Teraźniejszość jest więc zawsze niewystarczająca, natomiast przyszłość niepewna, a przeszłość nieodwracalna¹⁰.

Dla ukazania rozdźwięku między rzeczywistością i marzeniami pisarz odwołał się też do formuły baśni jako typu opowieści, której jednym z założeń bywa udane przekroczenie przez bohaterkę/bohatera granicy między odseparowanymi sferami społecznymi (biedna/y sierota zostaje nagrodzona/y bogactwem, sprytny wieśniak obejmuje pół królestwa i otrzymuje księżniczkę za żonę, Kopciuszek poślubia księcia itp.). Nawiązania baśniowe

⁸ Maupassant przywołał Schopenhauera (co prawda pośrednio, ale w odniesieniu do istotnych założeń jego filozoficznej postawy) w opowiadaniu: *Auprès d'un mort*. Zob. też na temat wpływu myśli niemieckiego filozofa na francuskiego pisarza: T.G. West, *Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism*, „Journal of European Studies” 1971, nr 1, s. 313–324; L.A. Gregorio, *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, New York 2005 (szczególnie rozdział *Guy de Maupassant „A Life”*).

⁹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. i koment. J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 830.

¹⁰ Tamże, s. 819–820.

są czytelnikowi sugerowane nienatrętnie, choć na tyle wyraziście, by ich wykorzystanie nie budziło wątpliwości. Z opowieści o Kopciuszku przejęty został motyw balu wraz z przebieranką za kogoś, kim się nie jest.

Nic w noweli nie jest jednak do końca takie, jakim było w baśni. Przede wszystkim maskarada zostaje urealistyczniona. W rolę dobrej wróżki wciela się przyjaciółka z lat szkolnych i mąż. Tego ostatniego bohatera moglibyśmy uznać z baśniowej perspektywy również za rywala księcia, któremu zabrał szansę na ożenek z Kopciuszkiem. Sam ów książę jest zaledwie ministrem, a w role pretendentek rywalizujących o miano królowej balu wcieliły się przywołane wyżej trzy panie bawiące się równie dobrze jak pani Loisel. Zamiast zaś dokonującej się po północy przemiany sukni Kopciuszka w łachmany mamy scenę, w której Matylda zakłada przyniesione z szatni okrycie, skromne okrycie dnia codziennego, bluźniące – jak czytamy w utworze – swym ubóstwem elegancji balowej toalety (266).

Przekształcenia dotyczą zarówno cech osobowości głównej bohaterki, które oddalają ją od postaci z baśni, jak i fabularnego porządku obu opowieści. Niezmieniana od trzech dni serweta sugeruje w ramach opisu domowej rutyny państwa Loisel zaniedbywanie codziennych obowiązków przez panią domu spędzającą czas na marzeniach. Jej chęć błyszczenia w towarzystwie jest też przeciwieństwem skromności Kopciuszka. Zgubiony pantofelek, gwarantujący baśniowej bohaterce rozpoznanie, zostaje zastąpiony przez nowelistę naszyjnikiem, symbolem fałszywego statusu postaci. W końcu też finał utworu kwestionuje to, co jest sednem baśniowej kreacji bohaterki, możliwość metamorfozy, pozostawienia za sobą dawnego „ja”. Jest to więc – można by rzec – schemat Kopciuszka z różnicami. Nałożone na strukturę realistycznej noweli aluzje do baśniowej historii, o której Northrop Frye stwierdził, że została powtórzona w literaturze mieszczańskiej setki tysięcy razy¹¹, są tu przewrotne i nie spełniają czytelniczych oczekiwań nastawionych na formułę: „A potem żyli długo i szczęśliwie”. Tekst Maupassanta sytuuje się więc na antypodach twórczości określonej przez Umberto Eco mianem literatury demagogicznej czy populistycznej, w której „wszystko kończy się dokładnie tak, jak byśmy sobie życzyli”¹².

Jakie więc konsekwencje ideowe wynikają z tego podwójnego odbicia: noweli w lustrze baśni i odwrotnie? Gra pisarza z literackimi konwencjami zyskuje potencjał subwersyjny wobec popularnych narracji pocieszycielskich, o których pisał Eco. Odwołanie do baśni jako uniwersalnego pouczenia o możliwej zmianie losu na lepsze, o dobru i pięknie, które zostają nagrodzone, oraz o ukaranym złu staje się w „prawdziwej historii” opowieścią o cenie, jaką płaci Kopciuszek za możliwość pójścia na bal. Naiwna wiara w możliwość przeobrażenia w księżniczkę nie tylko nie gwarantuje uzyskania tego,

¹¹ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław (i. in.) 1977, s. 296.

¹² U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008, s. 17.

do czego bohaterka pretendowała, ale prowadzi do utraty posiadanych wartości: urody, stabilizacji życiowej i domowego szczęścia. Mieszczka, której się przyśniły salony, została zdegradowana do roli służącej. Awans z Kopcuszką na królową, a przynajmniej na żonę lub kochankę ministra, jest bowiem możliwy w baśni czy w romansie, lecz nie w prawdziwym życiu.

Pani Loisel bez naszyjnika potwierdzającego jej prawo do przestąpienia progu pałacu okazuje się fałszywą pretendentką. Co więcej, fałszywe jak klejnot, który zgubiła, okazuje się również – przynajmniej w odniesieniu do głównej bohaterki – wyłożone na początku utworu przekonanie o pięknie i wdzięku będącym w stanie zastąpić pochodzenie społeczne i bogactwo. Na poziomie struktury fabularnej antybaśni Maupassanta daleka jest więc od proponowanej przez autora łatwej narracyjnej dydaktyki. Francuski pisarz nie tylko pozostawia ostatecznie czytelnika z poczuciem nieprzystawalności baśniowych schematów do życia, ale i ujawnia niezgodność między aksjologicznym ładem baśni a bezładem realnego świata, a także – zgodnie z filozoficzną dominantą Schopenhauera – rozdzwięk między tym, co się wydaje, a tym, co jest.

Odwołanie do niemieckiego myśliciela pozwala nam również dostrzec w utworze jeszcze jedną sprzeczność, wynikającą z niemożności pogodzenia dwu estetyczno-egzystencjalnych porządków, do których odwołuje się fabuła opowieści o fałszywym naszyjniku i niepotrzebnym poświęceniu. Z jednej bowiem strony, wpisana w chwyt *qui pro quo* historię pani Loisel można odczytywać, podobnie jak w wypadku wielu innych utworów Maupassanta, w komediowym porządku sprawiedliwej odpłaty za nieumiejętność porzestania na małym, za chęć wywyższenia się i próżność. Z drugiej – mamy tu jednak do czynienia z deterministycznie ujętym losem mieszącym ludzkie szyki, a także z rodzajem niezawinionego piętna (długu? winy?), z którym bohaterka się rodzi i od którego nic nie może jej uwolnić.

Następująco pisał o tym Schopenhauer:

Jeśli przyjrzeć się ogólnie całemu życiu jednostki i wydobyć w nim tylko istotne rysy, jest ono właściwie zawsze tragedią, ale jeśli śledzić jego szczegóły, ma cechy komedii. Albowiem krzątania i mozół codzienny, nieustanne drażnienie się chwili z nami, pragnienia i lęki przez cały tydzień, wypadki co godzina, przypadkowo zawsze wyrządzające nam psikusa, są to zawsze sceny komediowe. Lecz niespełnione życzenia, udaremnione dążenia, nadzieje niemilosiernie pokrzyżowane przez los, nieszczęsne błędy przez całe życie i narastające cierpienia, a w końcu śmierć, zawsze stanowią tragedię. Tak więc życie nasze, jak gdyby los do nędzy naszego istnienia chciał dodać jeszcze drwinę, musi obejmować wszystkie bóle obecne w tragedii, a nie możemy nawet zachować przy tym godności, jaką mają postacie tragiczne, lecz nieustannie jesteśmy na całej palecie życiowych drobiazgow niedorzecznymi postaciami farsowymi¹³.

¹³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstęp i koment. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 489–490.

Na koniec jeszcze warto dopowiedzieć, że nowela francuskiego twórcy sama również stała się obiektem przetworzeń. Spośród rozmaitych nawiązań pragnę zwrócić uwagę na opowiadanie *Paste* z roku 1899 autorstwa Henry'ego Jamesa. Amerykański pisarz odwrócił sytuację wykreowaną w *Naszyjniku* przez wprowadzenie do utworu sznura pereł uznanych za imitację, które w końcu okazały się autentyczne. Tekst, w którym gra między realnością i iluzją realizowana jest w sposób znacznie lżejszy niż u Maupassanta, odległy jest również od tonów bowarystycznych. Wreszcie – autor przyjął tu raczej konwencję komedii omyłek z wyrazistymi postaciami: uroczu naiwnego, idealistycznego dziewczęcia, pompatycznego pedanta i dojrzałej, zmysłowej kobiety, niż – jak to było w *Naszyjniku* – dramatu absurdu¹⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Dybel P., *Samouwiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1996, nr 4.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008, s. 17.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław (i. in.) 1977.
- Gaultier J. de, *Le Bovarysme. Nouvelle édition*, Paris 1922.
- Gregorio L.A., *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, New York 2005.
- James H., *Paste*, [online] https://docs.google.com/viewer?url=http://www.loa.org/images/pdf/James_Paste.pdf (dostęp: 8.05.2017).
- Janion M., *Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Maupassant G. de, *Naszyjnik*, przeł. A. Sowiński, [w:] G. de Maupassant, *Baryłeczka i inne utwory*, Wrocław 1997.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstęp i koment. J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. i koment. J. Garewicz, Warszawa 1995.
- Stróżyński T., *Les jeux de l'être et du paraître dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Lublin 1990.
- West T.G., *Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism*, „Journal of European Studies” 1971, nr 1.

¹⁴ Utwór H. Jamesa jest dostępny online na stronie: https://docs.google.com/viewer?url=http://www.loa.org/images/pdf/James_Paste.pdf (dostęp: 8.05.2017).

STRESZCZENIE

Treścią artykułu jest analiza i interpretacja noweli G. de Maupassanta *Naszyjnik*. Opis założeń konstrukcyjno-fabularnych utworu powiązано z wyeksponowaniem jego psychologiczno-filozoficznych kontekstów (bowaryzm, schopenhaueryzm).

W utworze zostały wyodrębnione dwa porządki fabularne. Na realistyczne tło autor nałożył aluzję do baśni o Kopciuszku, służące ukazaniu rozdźwięku między rzeczywistością i marzeniami. Odwołanie do baśni jako moralistycznego pouczenia o możliwej zmianie losu na lepsze stało się w „prawdziwej historii” opowieścią o cenie, jaką płaci Kopciuszek za możliwość pójścia na bal.

Słowa kluczowe

Guy de Maupassant, Artur Schopenhauer, *Naszyjnik*, nowela, baśń, bowaryzm

SUMMARY

Anti-Fairy Tale in a Novel like Frame. On *The Necklace* by Guy de Maupassant

The article focuses on the analysis and interpretation of a short story by Guy de Maupassant, entitled *The Necklace*. The description of the assumptions related to the structure and the plot of this literary work was combined with a depiction of its psychological and philosophical contexts (Bovarysme, Schopenhauerism).

Two plot layers were distinguished within the work. Onto a realistic background, the author applied an innuendo to the fairy tale about Cinderella in order to demonstrate the discrepancy between reality and daydreams. The reference to the tale as moralistic preaching on a potential turn of fate for the better became, within “the real story”, a tale on the price Cinderella pays for the possibility to go to the ball.

Keywords

Guy de Maupassant, Artur Schopenhauer, *The Necklace*, short story, fairy tale, Bovarysme