

1 Mam tu na myśli dwie, mimo upływu czasu wciąż podstawowe dla badaczy naturalizmu, prace:

Z. SZWEYKOWSKI: *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*. W: IDEM: *Nie tylko o Prusie*. Poznań 1967, oraz o kilka lat późniejsza: J. KULCZYCKA-SALONI: *Literatura polska lat 1876-1902 a inspiracja Emila Zoli*. Wrocław 1974.

2 „[...] literatura więc miała być wysnuta z nauki, a utwór literacki zrównany w swej wartości z dziełem naukowym”. Z. SZWEYKOWSKI: *Pierwszy etap...*, s. 197. Zjawisko to ochrzczono mianem „unaukowania powieści”, warto jednak pamiętać, iż tezę tę głosili na kilka lat przed Zolą bracia Goncourt, zazdrośnie upominający się o tytuł pionierów naturalizmu.

3 Obszerniej pisze na ten temat raz jeszcze Z. SZWEYKOWSKI (zob. *Pierwszy etap...*, s. 198), tu jedynie pragnę zasygnalizować pewne fakty, niezbędne, by móc rozwinąć własne tezy.

4 Dokładną analizę podstaw teoretycznych naturalizmu przedstawia w swej pracy J. KULCZYCKA-SALONI: *Literatura polska lat 1876-1902...*, s. 11-50.

W poszukiwaniu literackich okruchów życia nader rzadko sięgamy po powieść naturalistyczną lub – powiedzmy precyzyjniej – po powieść eksperymentalną Emila Zoli. Czyżby powodem były kryterium estetyczne, epatowanie brzydota, a może nadto skwapliwe portretowanie zepsucia? Wbrew pozorom, bynajmniej nie względy artystyczne stoją tu na przeszkodzie. Jak słusznie podkreślają badacze (przede wszystkim Zygmunt Szweykowski i Janina Kulczycka-Saloni¹), wyjątkowość naturalizmu, jego siła, a zarazem słabość polegała na przekroczeniu wątych granic teorii literackiej i przeobrażeniu się w postawę światopoglądową, odwołującą się w pierwszym rzędzie do poglądów Augusta Comte’a. To właśnie filozofię pozytywistyczną triumfującą podówczas w europejskich salonach burżuazja uznała za swoją. Literatura ujęta jako pochodna nauki² musiała stać się tendencyjna (nie po raz pierwszy i, zapewne, nie po raz ostatni), musiała dawać wyraz panującym ówczesnie teozom materializmu filozoficznego, a – jako zaledwie ilustracja określonych założeń – nie mogła jednocześnie wiernie odbijać rysów epoki, nawet mimo deklarowanego przez naturalistów obiektywizmu. To, co jedni zwali patologią, drudzy natomiast zupełnie oczywistym i bezdyskusyjnym w swym realizmie wizerunkiem „zgniliny Zachodu”, stawało się w najlepszym razie problemem zaledwie drugorzędnym. Zwłaszcza że wynaturzenia, dewiacje czy nałogi okazywały się, wbrew pozorom, tematem nieuniknionym³: naturaliści, by połączyć charakter naukowy utworu z zaciekawiającą czytelnością fabułą (a tym samym zadbać o sukces, także, nie ludźmy się, finansowy), z ochotą zerkali w stronę wszystkiego, co odbiegało od szeroko rozumianej normy. Tym samym szanse powieści naturalistycznej na sentymentalny debiut w roli „kartki z epoki” wydawały się niemal ostatecznie przesądzone.

Jednak początki naturalizmu zakładały zgoła odmienny scenariusz. Zaplecze teoretyczne zdawało się gwarantować najlepsze z możliwych odzwierciedleń swoich czasów: „unaukowanie powieści”⁴, a więc podporządkowanie jej wymogom i rygorom stawianym dyscyplinie naukowej, oraz deklaracja pisarstwa niezaangażowanego, połączone z szumnym hasłem automatycznego niemal zapisu przepływającej obok rzeczywistości, niepoddanej ze strony pisarza

żadnej selekcji, tudzież ocenie moralnej, składać się miały na potencjalny sukces jednego z bardziej niezwykłych prądów. Wspomniany już jednak, mający swe źródło w temperamentie artysty, rozdźwięk pomiędzy teorią a praktyką uczynił z naturalizmu „może najbardziej niezwykłą imitację obserwacji, jaką posiadamy”. Tak swego czasu określił ten fenomen Henry James.

Przypadek samego Zoli jest jednak znacznie bardziej skomplikowany. Choć sam siebie mianował kronikarzem swych czasów, to Emil Zola był przede wszystkim żądnym sławy i uznania pisarzem, który dzieła swe obliczał na wywołanie skandalu, zarówno literackiego, jak i towarzyskiego. W jednym z listów do Gustawa Flauberta pisarz przyznał z rozbrajającą szczerością: „kocham zbijać ludzi z tropu”⁵. Tu niewątpliwie bije źródło niecodziennej przemienności nastrojów, jaką Zola nieustannie zaskakiwał oszołomionych takim bogactwem emocji czytelników, każąc im po onirycznym niemal *Marzeniu* zderzyć się z okrucieństwem *Bestii ludzkiej* lub też *Kartką miłości*, znakomitą powieścią realistyczną, którą pisarz łagodził szok wywołany ogłoszeniem *L'Assommoir* – po to jedynie, by niecały rok później opublikować *Nanę*⁶! Nic tak bardzo nie przerażało Zoli jak widmo zaliczenia go do rzędu „uczciwych pisarzy”, a więc takich, w których towarzystwie pocziwy mieszczuch mógłby spokojnie trawić niedzielny obiad bez obawy, że nagły wstrząs przyprawi go o niestrawność. Trzeba przyznać, że tę jedną możliwość pisarz skutecznie zażegnał... Na marginesie, warto zauważyć, iż postawa Zoli w niczym nie odbiegała od głoszonych przezeń poglądów, w których w sposób jednoznaczny i zdecydowany przekreślał tradycyjny (a więc w tym wypadku – romantyczny) model cyganerii: artysta nie tylko może, ale i powinien zarabiać pieniądze – bo tylko pieniądze gwarantują mu niezależność, dając zarazem oręż w walce o nieprzerwany sukces.

Twórcy spod znaku Zoli głosili prymat prawdy nad fikcją niezdołną – ich zdaniem – nawet do tego, by imitować olśniewające bogactwo wszystkich odcieni rzeczywistości. W tym jednym punkcie naturaliści niespodziewanie schodzili się ze swymi antagonistami, choćby z Henrykiem Sienkiewiczem, który pisał, iż „żyjący parobek więcej jest wart od nieżywego Achillesa”⁷. Tyle założeń. Ale już realizacja tego zaskakująco prawdziwego stwierdzenia bezlitośnie odstąpiła dzielącą teoretyków przepaść: to, co dla Zoli było wyłącznie dzieckiem prawdy, dla krytyków pozostawało dziełem czystej logiki, wynikiem umysłowej łamigłówki, tworem martwym, galwanizowanym na potrzeby powieści. Sam Zola nie krył, iż chorobliwie poplątane dzieje Rougon-Macquartów nie są niczym innym jak tylko konsekwentną, trwającą ponad dwadzieścia lat realizacją z góry powziętego planu; w przedmowie do *Kartki miłości* napisze o tym wprost:

5 List z 17 września 1877 r.
Cyt. za: H. SUWAŁA: *Emil Zola*.
Warszawa 1968, s. 202.

6 Sam Zola w listach do przyjaciół tęsknił za „szklanką mocnego wina”, jaką dla pisarza miała być *Nana*, po „słodkim syropie”, czyli dziwnie przez Zolę nie lubianej *Kartce miłości*. Informacje te podaje Halina SUWAŁA (*Emil Zola...*, s. 203).

7 H. SIENKIEWICZ: *O naturalizmie w powieści*. W: IDEM: *Szkice literackie*. T. 1. [Dzieła. Wydanie zbiorowe. Red. J. KRZYŻANOWSKI. T. 45].
Warszawa 1951, s. 64.

8 Cyt. za: H. SUWAŁA: *Emil Zola...*, s. 198. W dalszej części rozdziału autorka monografii podważa tezę, jakoby całość cyklu była przez Zolę obmyślona już w 1868 r., co jednak nie zmienia faktu, iż Zola konsekwentnie realizował znakomitą większość swych pomysłów w pierwotnej wersji.

9 We wstępie do *Wieczorów medańskich* Kowzan powie o Zoli, iż „był w głębi serca człowiekiem sentymentalnym”. T. KOWZAN: *Wstęp*. W: E. ZOLA: *Wieczory medańskie*. Tłum. W. BERENT, H. KOWZAN, T. KOWZAN. Wrocław 1962, s. XIX.

10 Cała ta szacowna familia Josserandów – ich słowa, zachowania, głoszone poglądy, wreszcie choroba i śmierć pana domu – do złudzenia przypomina sytuacje i bohaterów znanych odbiorcy z dzieł Gabrieli Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej* oraz *Śmierć Felicjana Dulskiego*. Fascynujące byłoby zbadanie zależności między powieścią Zoli a dziełami Zapolskiej, a także rozważenie, jak teza o mieszczańskiej dekadencji sprawdza się w naszym rodzimym przypadku. Ale to już temat na osobną rozprawę.

11 Nie pierwszy i nie ostatni to raz u Zoli, kiedy obiekt lub przedmiot zaczyna żyć własnym życiem, snując swą własną opowieść; podobnie było z osławionym łóżkiem Nany lub choćby przesiąkniętym niezdrowym erotyzmem ogrodem zimowym w *Zdobyczy*, będącym projekcją podświadomych pragnień bohaterki, a zarazem jej głęboko skrywanych lęków.

12 E. ZOLA: *Kuchenne schody*. Tłum. N. GUBRYNOWICZ. Warszawa 1959, s. 378. Dalej stosuję skrót „KS”.

Od 1868 roku wypełniam ramy, które sobie nakreśliłem, i drzewo genealogiczne wytycza mi zasadnicze linie, nie pozwalając zbroczyć na prawo ani na lewo [...]”⁸.

Czy to wyznanie deprecjonowało Zolę? Jako teoretyka i naturalistę raczej tak, jako pisarza – niekoniecznie. Owo nieustanne przekraczanie własnych założeń, połączone z różnorodnością wygrzywanych przezeń tonów, dowodziło nie tyle słabości Zoli autora, ile raczej stopnia skomplikowania jego utalentowanej osobowości, podszytej, paradoksalnie, romantyzmem, by tak rzec, starej daty, który Tadeusz Kowzan nazwie krótko sentymentalizmem⁹. Romantyzm ten zwykł przyjmować najrozmaitsze formy: odnaleźć go możemy między innymi w sposobie komponowania pojedynczych scen, chociażby śmierci młodziutkiej Mietty w *Początkach fortuny Rougonów*, bądź też w specyficznej aurze odautorskiej sympatii, by nie rzec – czułości, jaką Zola troskliwie otacza niektóre ze swych postaci (tu na uwagę zasługuje przede wszystkim nieszczęsny pan Josserand, jeden z głównych bohaterów *Kuchennych schodów*¹⁰).

Uwagi moje, tak oczywiste, pozornie tylko wydają się zbędne. Ustawienie tych kilku spostrzeżeń w jednej linii przesądza, wydawałoby się, w sposób ostateczny kwestię autentyczności obrazowania w powieści naturalistycznej: zarówno pęknięcie na linii teoria – praktyka, jak i osobiste predyspozycje Zoli autora zdają się dopełniać miary. Ale jedynie „zdają się”...

23 stycznia 1882 roku na łamach „Le Gaulois” ukazał się pierwszy odcinek *Kuchennych schodów* (*Pot-Bouille*), dziesiątego z kolei tomu cyklu Rougon-Macquartów, rozpoczętego *Naną*, a zakończonego powieścią *Wszystko dla pań*. Pomyślane jako pendant do *L'Assommoir*, *Kuchenne schody* stanowić miały drugie skrzydło dyptyku: tak jak monstrialne siedlisko przy ulicy de la Goutte d'Or (*L'Assommoir*) skupiło bohaterów z ludu, tak elegancka kamienica przy ulicy Choiseul stanowić miała ramy, w których toczyć się będzie życie wybranej grupki mieszczan¹¹. Cel Zoli był jasny: za pomocą dwóch kolejnych powieści pokazać rozkład fizyczny i duchowy obu klas. O ile w pierwszym przypadku grube karki robotników dobrze komponowały się z ich „grubymi” uciechami, o tyle dokonując analizy klasy średniej, Zola polakierował ją warstwą kultury, a z imponującego rejestru przywar tej klasy pozostawił jedynie prostytutkę. Natłok bezceństw, jakim oddają się bohaterowie powieści, oraz szaleńcza orgia rozpętanych instynktów stworzyły w obu przypadkach obraz wstrząsający, ale niekoniecznie prawdziwy. Ostatnie zdanie *Kuchennych schodów*, efektownie wieńczące całość, brzmi: „- Ta czy inna buda – bez różnicy. – Kto był w jednej, wie, co go czeka w drugiej. To wszystko świnie”¹². Wizja Zoli jest totalna, lecz właś-

nie dlatego wymyka się prawdopodobieństwu. Gdzie zatem miejsce na historię w dziele francuskiego powieściopisarza?

Urodzony w 1840 roku Zola pierwsze trzydzieści lat swego życia oddał Drugiemu Cesarstwu; jako dojrzały mężczyzna oglądał upadek Cesarstwa w roku 1870 i był obecny przy tym, gdy proklamowano Republikę. Wspomnienia z tego okresu nie należały do najszczęśliwszych: brak pracy i widmo nędzy, pusty żołądek i dziurawe buty, a wszystko to na skutek oszustwa, jakiego ofiarą padła rodzina Zoli, wykorzystana niecznie przez możnych tego świata. Nie może zatem dziwić fakt, że cała późniejsza twórczość autora *Jego ekscelencji pana ministra Rougona* wymierzona jest przeciwko Drugiemu Cesarstwu w tym samym niemal stopniu, co przeciw samej burżuazji, choć w Europie wciąż jeszcze nie przebrzmiała złota era tej klasy. *Nana*, ze swą wielowarstwową symboliką, pomyślana była jako pewnego rodzaju mściwa satyra na rozkład Drugiego Cesarstwa, a *Kuchenne schody* miały jeszcze tę wymowę pogłębić, ale w sposób dotąd w pisarstwie Zoli niespotykany. Sensacyjna, skandaliczna w swej bezpośredniości fabuła pozostaje tu jedynie dekoracją, na której tle Zola przedstawia swą druzgocącą krytykę klasy średniej.

Gdyby podobnie satyryczne w swej dosadności ujęcie świata w *Kuchennych schodach* traktować dosłownie, wówczas rzeczywistość przedstawiona w znacznym stopniu rozmięłaby się z historyczną prawdą; jeśli jednak nieznacznie zmienimy perspektywę, wówczas efekt będzie zadziwiający. Spójrzmy.

Bohaterem powieści jest grupka mieszczan, którą, prócz wspólnego adresu przy wspomnianej już ulicy Choiseul, dodatkowo łączą więzy krwi, wspólnota interesów i – a może raczej: przede wszystkim – najwymyślniejsze kombinacje damsko-męskie. Pytanie nie brzmi już: kto z kim, lecz: za ile... Tytułowe kuchenne schody to jedyne w całej kamienicy miejsce, gdzie wielkopańska gra pozorów ustępuje miejsca twardej rzeczywistości. Wraz z zapadnięciem zmroku rozpoczyna się sekretne, niemniej bardziej prawdziwe od dziennego, życie jej mieszkańców (warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kapitalną postać konsjerża Gourda, wraz z zapadnięciem zmroku z namaszczeniem przykręcającego płomień lamp na półpiętrach, co uważnemu czytelnikowi musi przywołać na myśl ostatnie przygotowania przed teatralną premierą). Gdyby Zola na tym poprzestał, powstałoby jeszcze jedno wulgarnie romansidło, ale, zupełnie niespodziewanie i – chciałoby się dodać – niepotrzebnie, Zola każe swoim bohaterom także, o zgrozo, rozmawiać, odstawiając tym samym głęboko skrywany mechanizm ich poczynąń.

Wydawałoby się, iż burżuazja, wyniesiona na scenę polityczną falą rewolucji z 1793 roku, przodować będzie zarówno w liberalnych poglądach, jak i w postępowych przedsięwzięciach, w pamięci mając przyczyny, jakie pchnęły ją do walki. Jako potomkowie rewo-

lucjonistów współcześni Zoli mieszczenie sprzyjać winni wszelkim formom wolnomyślicielstwa, tymczasem swoboda obyczajowa pozostaje jedyną, na jaką w powieści natrafiamy. Sportretowani mieszczenie, szacowni ojcowie i zacni mężowie, reprezentują poglądy wsteczne, ba, reakcyjne nawet. Demokratyczne fanaberie okazują się dobre jedynie dla niezamożnych, a żądnych uznania młodzieniaszków w typie młodego Josseranda, który zwykł je nosić niczym modny kapelusz, zbędny, skoro złoty młodzian wreszcie awansował (notabene dzięki staraniom posażnej kochanki) i „z miejsca przeszedł na stronę cesarstwa” (KS, 366), co ze złośliwą uciechą odnotuje Zola. Podobnie rzecz się miała z architektem Campardonem, bez wątpienia jedną z najciekawszych postaci powieści, a zarazem pyszałkowatym, obleśnym dewotem, w rodzinnym gronie odgrywającym cygana i pięknoducha (wciąż powtarzane słynne: „Ja w gruncie rzeczy jestem artystą, gwizdź na opinię!”), wobec obcych spuszczać skromnie oczy. Oktawowi Mouret, prowincjuszowi świeżo przybytemu do Paryża, Campardon udzieli takiej oto, ojcowskiej w swej dobroduszości, porady: „Zobaczysz, kochany, zobaczysz, gdy trochę dłużej pożyjesz, będziesz tak postępował jak wszyscy inni” (KS, 12); jak postępuje sam Campardon, wszyscy wiemy doskonale: korzystając z ciężkiej choroby żony, podstępem sprowadza pod swój dach kuzynkę Gasparynę, swą pierwszą narzeczoną, by odtąd w jej sypialni spędzać zimowe wieczory¹³.

13 Co ciekawe, to dość śmiało postępowanie najbardziej wziętego w kołach konserwatywnych architekta, za jakiego zwykł się uważać Campardon, funkcjonuje w kamienicy na zasadzie tajemnicy poliszynela, skoro pozostali lokatorzy bez zbędnego zażenowania utrzymują stosunki z „drugą panią Campardon”.

Te gwałtowne zwroty ideologiczne Leona i Campardona nie są jednak w powieści niczym nowym ani zaskakującym. Wszyscy bohaterowie – stateczni i dostojni mieszczenie – w zamkniętym gronie krewnych i sąsiadów z pasją oddają się krytyce osoby cesarza, rozprawiając i roztrząsając, analizując i komentując, grymsząc i wydziwiając. Natomiast wobec obcych, wobec groźby zwycięskiej opozycji, scalają swe szeregi i stają, podobnie jak dawny lokaj książęcy, czyli pan konsjerż Gourd, „zwyczajnie po stronie władzy” (KS, 219). Sęk w tym, iż burżuazją rządzi strach. Strach przed kolejną rewolucją. Kilkadziesiąt lat wcześniej ojcowie dzisiejszych posiadaczy wywalczyli swoje prawa, dziś groźba odwetu spędza sen z powiek ich wnukom. Zastanawiający jest ten lęk, niebędący niczym innym jak zamaskowanym wyrzutem, świadomością, iż na scenę wielkiego świata bohaterowie Zoli weszli tylnymi lub może raczej kuchennymi drzwiami. Pomrukujący groźnie lud to oni sami, tylko sprzed lat, a jeśli historia miałaby zatoczyć koło, wówczas to ich mieszczańskie szyje winny teraz pójść pod topór: „Oczyrna wyobraźni widzieli już, jak czarni od dymu i krwi robotnicy zajmują ich mieszkania, gwałcą służącą, piją ich wino” (KS, 367). Lęk ściganego w swej kryjówce zwierzęcia każe im zapomnieć o dawnych sztandarach, a nieuświadomione wspomnienie włas-

nego okrucieństwa rodzi sprzeciw wobec przestarzałego już, jak się wydaje, hasła głoszącego wolność, równość i braterstwo: „Po co te ciągle rewolucje? Czy wolność nie została zdobyta? I wobec nienawiści do nowych idei i strachu przed dopominającym się o swoją część ludem traciły na ostrości liberalne poglądy tych sytych mieszczuchów” (KS, 87–88).

Ale ta naprędce przeprowadzona psychoanaliza to nie wszystko, co proponuje nam Zola, przeciwnie, to zaledwie niewielka część odsłanianej przez autora *Kuchennych schodów* interpretacji rewolucyjnej logiki. Życie podszyte strachem przemienia się w gorączkową pogoń za użyciem, za korzystaniem póki jeszcze czas – tak właśnie, jak sądzę, należałoby rozumieć szaleńczy głód luksusu i rozpusty, popychający bohaterów do coraz bardziej absurdalnych zachowań. Tak też, moim zdaniem, należy interpretować rozliczne sytuacje powieściowe lub choćby frazy, pozornie nic lub niewiele mające wspólnego z podtekstem ideologicznym, jak zdanie puentujące jedną z biesiad wuja Bachelarda: „Na ich gładkich twarzach malowała się samolubna rozkosz czterech mieszczuchów po ciężko strawnym obiedzie, którzy, niepomni rodzinnych kłopotów, najedli się do syta” (KS, 189). Powtórzmy: „[...] niepomni rodzinnych kłopotów, najedli się do syta”. Przestaje wobec tego dziwić obraz społeczeństwa, w którym wzbogaceni sklepikarze urządzają popisy muzyczne, na warsztat biorąc operę, której tytuł brzmi – nomen omen – *Poświęcenie sztyletów!* Nie zaskakuje świat, w którym „wylegantowanym dziwkom [...] wolno po kryjomu prowadzić się jak suki” (KS, 116), a niedawna kurtyzana wytykana jest w towarzystwie palcami, gdyż „to poczciwa kobieta, dba o swego chłopca, pierze i ceruje mu bieliznę” (KS, 55). Na czym właściwie polega różnica między pokojami wzbogaconej mieszczki a salonami modnej kurtyzany? Tu i tam ten sam blichtr, tu i tam te same stroje, zastawy, potrawy, wreszcie tu i tam te same ambicje, pretensje, namiętności, intrygi, słowem: towarzystwo, tylko i aż. Może jedynie atmosfera domu kochanki zyskuje w tych porównaniach, gdyż nie istnieją tu żadne względy wzbraniające swobodnie rozpiąć kamizelkę po zbyt obfitym obiedzie. „Przez takie obyczaje diabli wezmą Francję” (KS, 137) – oburzał się wuj Bachelard, ale w ustach starego pijanicy i niedoszłego Don Juana słowa te brzmią ironicznie. Nieprzypadkowo jedynie ksiądz Maudit i doktor Juillerat są świadomi istoty rzeczy: pierwszy spowiada matki i córki, drugi bada młode dziewczęta i przyjmuje porody. Melancholia, efekt uboczny wieloletniej praktyki, połączyła tę niezwykłą parę: duchownego i racjonalistę, konserwatystę i demokratę, pozbawionych złudzeń obserwatorów teraźniejszości, niemych uczestników rodzinnych dramatów, milczących świadków spowiedzi konających.

Tragikomiczne życie bohaterów tej powieści toczy się, jak już wspomniano, w eleganckiej kamienicy przy ulicy Choiseul. Co ciekawe, Zola z uporem żongluje odmiennymi opisami tego miejsca. Raz podziwiamy oszałamiającą złoceniami i marmurem budowlę, olśniewającą bogactwem i nowoczesnością urządzeń, innym razem pozwalamy się uwieść wizerunkowi dyskretnego, zwieczonego gipsowymi amorkami, tchnącego „gorącym, przesyconym wilgocią powietrzem” (KS, 7) przybytku rozkoszy, aż wreszcie, razem z Oktawem, bohaterem o balzakowskim rodowodzie, zwiędzamy obskurne poddasze, odstrasające ubóstwem, nieczystością pomieszczeń i niechlujstwem ich lokatorów. Ta kamienica, ta dziwaczna efemeryda paryska to właśnie Drugie Cesarstwo, wynędzniałe, toczone chorobą, budzące niesmak fałszywym blichtrzem; to do Cesarstwa / kamienicy odnoszą się posępne słowa Campardona:

Tak, to robi wrażenie [...]. Rozumiesz, domy buduje się dziś na efekt... Tylko lepiej nie przypatrywać się z bliska ścianom... Nie ma to dwunastu lat, a już się sypie... Piękna kamienna fasada z jakimiś rzeźbami, trzy warstwy lakieru na schodach, złocenia i jaskrawy kolor wewnątrz apartamentów – wszystko schlebia próżności ludzkiej i imponuje... Och, zresztą nie takie to znów kruche, w każdym bądź razie do naszej śmierci wytrzyma.

KS, 10

A czegoż chcieć więcej? – chciałoby się zapytać.

Niespodziewanie skandalizująca, chwilami wręcz pornograficzna historia Zoli przekształca się w powieść o mieszczańskiej dekadencji; staje się opowieścią o klasie, która przeżyła samą siebie, i którą, przy pozorach siły i życia, toczą czerwie. W jednym z rozdziałów Berta, nieodrodna córka starej pani Josserand, wpada bez uprzedzenia do domu Campardonów, demaskując przypadkiem skrywaną przed światem tajemnicę ich alkowy; pełen bogobojnego oburzenia okrzyk, jaki wówczas pada, z powodzeniem może pełnić funkcję jednego z wielu kluczy do tej opowieści: „A zresztą po północy nie wpada się w koszuli do obcych ludzi, narażając ich na kłopoty. Nie! Tego się nie robi. To nietakt, stawiać ich w tak drażliwej sytuacji” (KS, 236).

Agnieszka Rozpłochowska-Boniatowska

***Kuchenne schody* by Emil Zola**

The history of morals after great revolutions

Summary

The very text, the formal basis of which constitutes the analysis of *Kuchenne schody*, the tenth volume of a big novel cycle by Rougon-Macquart constitutes an attempt to multiply Emil Zola and present one more dimension of the very author and his work; no longer denied dignity and faith of spoil painter and naturalist eliminated by theoreticians, but a piercing diagnostician in a generation contemporary to him deciphering correctly reflections of decadence. This time, decadence is not marked aristocracy, as one may presume, but middle class and bourgeois in the most bourgeois version. In Zola's works former heroes of resolution suddenly transform into immoralists avid for the consumption in whom a feverish pursuit of pleasures is merely a form of concealing satiety and spiritual exhaustion of characters.

Agnieszka Rozpłochowska-Boniatowska

***Pot-Bouille* d'Emile Zola**

L'histoire des moeurs après de grandes révolutions

Résumé

Le texte dont la base formelle est une analyse du Pot-Bouille, le dixième volume du fameux cycle romanesque *Les Rougons-Macquart*, est une tentative de présenter Emile Zola et son oeuvre dans une lumière nouvelle : non comme un peintre de la dépravation, déclaré infâme, non comme naturaliste attaqué par les théoriciens mais un diagnosticien perspicace, qui déchiffre sans fautes les facettes de la décadence. Cette fois ce n'est pas l'aristocratie qui est marquée par la décadence mais la classe moyenne, la bourgeoisie dans sa version la plus exemplaire, sous la plume de Zola, des anciens héros de la Révolution se transforment violemment en des immoralistes avides de la jouissance, dont la quête furtive des joies est uniquement une forme de camoufler le dégoût et la lassitude spirituelle des personnages.