

German Ritz

Między «gender» a narodem - kobiety w polskim romantyzmie albo język płci

Postscriptum nr 2(52), 66-80

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

German Ritz
Universität Zürich

Między *gender* a narodem — kobiety w polskim romantyzmie albo język płci

Próba podejścia koncepcyjnego

Polskie literaturoznawstwo, a w znacznej mierze również historiografia na dobrą sprawę nie odkryły jeszcze kobiecego romantyzmu, podczas gdy stosunkowo dużym zainteresowaniem badań genderowych cieszy się okres wcześniejszy i późniejszy.¹ Pisarstwo kobiece nie należy w Polsce, jak gdzie indziej w Europie, do kanonu romantyzmu, a pisarstwo męskie — na gruncie programowo spotęgowanej romantycznej wrażliwości — odkrywa Inne kobiety i stara się je sobie przyswoić.² Zwłaszcza ta ostatnia okoliczność nie skłania do rozbijania obsadzonego przez mężczyzn kanonu i wyjaśnia uderzająco słabą potrzebę korekty, jaką wniosłoby kobiece spojrzenie, choć akurat w Polsce w badaniach nad romantyzmem dominują

¹ Tytułem przykładu wymieńmy pionierską pracę Grażyny Borkowskiej, która zaczyna swoje rozpoznanie kobiecej literatury XIX w. od Żmichowskiej, oraz nowszą, operującą ogromnym aparatem naukowym pracę Bożeny Popiołek. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kregów szlacheckich*, Kraków 2003.

² „The Romantic tradition did not simply objectify women. It also subjected them, in a dual sense, portraying woman as subject in order to appropriate the feminine for male subjectivity.” A. Richardson, *Romanticism and the Colonization of the Feminine*, w: A. K. Mellor (red.), *Romanticism and Feminism*, Bloomington 1988, s. 22.

kobiety. Anglo-amerykańskie *gender studies*, o orientacji historycznokulturowej, starały się uporać z tą „białą plamą” w odniesieniu do literatury angielskiej, a częściowo także francuskiej.³ To uwrażliwienie tłumaczy ciesząca się światowym uznaniem kobieca literatura tamtej epoki, z Jane Austen, panią de Staël i George Sand.

Zarazem polski romantyzm w wydaniu kobiecym nie jest bynajmniej ziemią nieznaną, był przedmiotem rozlicznych dociekań, tyle że w innym aspekcie. Niniejsze rozważania, na gruncie dotychczasowych badań własnych⁴, pojmujemy jako podejście koncepcyjne, próbę uchwycenia sytuacji polskiego kobiecego romantyzmu w aspekcie komparatystycznym i historycznoliterackim. Określenie „kobiecy” rozumiane będzie zawsze dwoiście, tzn. w sensie imaginowanej kobiecości i w sensie kobiecej imaginacji albo kobiecego pisarstwa. Wymóg ogólności grozi przy tym niedopuszczalnymi uogólnieniami w wyodrębnionej dziedzinie badań, tym bardziej że problematyka kobiecego romantyzmu zatracą o generalnie zasadnicze zagadnienia romantyzmu, takie jak koncepcja miłości albo powieść romantyczna. Rozważania nad kobiecym romantyzmem pozwalają jednak też zweryfikować i zdynamizować istniejące konstrukcje historycznoliterackie i poetologiczne.

Gender i naród

Pani de Staël swoją programową powieścią *Korynna, czyli Włochy* z 1807 r., przetłumaczoną na polski przez Łucję Rautenstrauchową wspólnie z L. Wittem i wydaną po raz pierwszy w 1853 r., ustanowiła programowy związek między *gender* a narodem. Kulturowa płęć definiuje się przez kulturową przestrzeń albo w tej przestrzeni, która z kolei w grze z kulturową płcią definiuje się jako przestrzeń polityczna i jako przestrzeń imperialna albo narodowa. We Włoszech, kraju niesuwerennym, Korynna uzyskuje dostęp do kultury, staje się częścią kultury, co w imperialnej Anglii jest

³ Por. systematyczne opracowanie A. K. Mellor, *Feminism*, w: N. Roe (red.), *Romanticism. An Oxford Guide*, Oxford 2005, s. 182-198.

⁴ G. Ritz, *Kobiece obrzeża polskiego romantyzmu. Funkcja literatury kobiecej w rozwoju literackim*, „Kresy” 2005, nr 4, s. 44-61; G. Ritz, *Juliusz Słowacki. Dramat romantyczny jako dramat płci*, w: tegoż, *Niść w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 67-84; G. Ritz: *Postać Kozaka pomiędzy mitem a historią w polskiej literaturze romantycznej*, w: *Opowiedziany naród. Niemiecka i polska literatura wobec nacjonalizmów XIX w.*, red. I. Surynt, M. Zybura, Wrocław 2006; G. Ritz, *Mazepa — romantyczna figura Innego*, w: *Inny, inna, inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka, Warszawa 2004, s. 72-85.

dla niej niemożliwe. *Gender* zarysowuje w tej powieści nową mapę Europy w cieniu imperium napoleońskiego i brytyjskiego, a odsłaniając kulturowe uwarunkowanie płci nabiera wyraźnie wymowy niezgody i podważa ówczesny dyskurs panowania. Podobną koncepcją przestrzeni operuje też powstający w tym samym czasie, choć opublikowany dopiero w 1816 r. *Adolf* Benjamina Constanta. Główny bohater Adolf, powodowany raczej spleenem niż skłonnością, zdobywa miłość Ellenory, metresy hrabiego P. Asymetryczni kochankowie wplątują się w paradoksalny stosunek, w którym wolny związek płci — w modelowej dla tamtych czasów postaci związku metresy i ukochanego — staje się wtórnym i nierozwiązywalnym, bo indywidualnym uwikłaniem. Ellenora jest Polką, ofiarą historii, którą po upadku Polski w XVIII w. losy zagnały do Francji. Rola metresy jest dla niej czymś nieswoistym, *resp.* nabiera różnych znaków wartości zależnie od odniesienia kulturowego. Adolf zaś dopiero w Polsce zdaje sobie sprawę z utraty Ja, spowodowanej przez *double-blind* wobec ukochanej; rozpoznaje tę utratę w skierowanym na siebie cudzym spojrzeniu. W zniekształcającym zwierciadle miłosnego stosunku porewolucyjna Francja i porozbiorowa Polska nie przedstawiają się bohaterom jako samoistne przestrzenie kulturowe, lecz w ambiwalentnym wzajemnym odniesieniu, w którym przeciwstawne role ofiary i sprawcy są wymienne.

Rozszerzenie *gender* na obszar narodu oznacza coś więcej niż proste zakreślenie horyzontu trudno uchwytej kategorii, coś więcej niż jej obiektywizacja albo przekład na płaszczyznę możliwego doświadczenia. Relacja między *gender* a narodem rzadko bywa jednostronna. Konstrukcje płci i społeczeństwa ujawniają się wprawdzie we wzajemnym odniesieniu jako formy stosunków władzy, ale się do nich nie sprowadzają. Wzajemne odniesienie ukazuje wymiar albo głębię odnośnych konstrukcji. Nie przypadkiem pod koniec XVIII w. i na początku XIX w. obie kategorie ściśle się ze sobą spletają.⁵ Są wyrazem tego samego procesu modernizacji w epoce napoleońskiej — procesu, którego jednak właśnie na tle ich wzajemnego odniesienia nie można pojmować po prostu jako projektu nowoczesności albo części emancypacji.

Polska przejmuje zachodnioeuropejski model relacji *gender* — naród i przystosowuje go do swoich odmiennych historycznych i kulturowych uwarunkowań. Dominują dwa wzorce tragicznego przekraczania granic w miłości. Inne miejsca to Ukraina i wschodnia słowiańszczyzna, zwłaszcza

⁵ Porównanie literatur wykazuje, że wyjście poza granice kultury i narodu jest stałym motywem na ogół tragicznych historii miłosnych europejskiego sentymentalizmu i romantyzmu od końca XVIII w.

cza ludowa kultura białoruska. Granicę przekracza się na Wschód — w miłosnych tragediach znajduje potwierdzenie dawna idea jagiellońska. Prześtrzeń miłości pełni przy tym dwie funkcje: ożywia pamięć o niegdysiejszym imperium i stara się Wschód — w innym znaczeniu — zatrzymać dla siebie na przyszłość. Relacja *gender* — naród w modelu imperialnych i kolonialnych stosunków między narodami widoczna jest przede wszystkim w polskich poematach ukraińskich Malczewskiego i Goszczyńskiego oraz w ukraińskich tekstach Słowackiego. W europejskiej powieści sentymentalnej niemal automatyczne tragiczne uwikłanie kochanków nierównego stanu — w Polsce zwłaszcza jako mezalians pomiędzy drobną szlachtą i magnaterią (*Julia i Adolf* Kropińskiego) — w *Marii* Malczewskiego rozrasta się w pesymizm historyczny i, wychodząc od sentymentalizmu, sięga metafizyki, jak przeważnie uważają polscy interpretatorzy.⁶ Co więcej, relatywizuje miłosny dramat Marii, gdyż umieszczając go w obcej przestrzeni Ukrainy, umieszcza go zarazem w horyzoncie stosunku panowania między Polakami a Ukraińcami. Przemoc wobec kobiety odzwierciedla się w „obcej” przemocy władzy. W *Marii* przestrzeń polskiego dramatu miłosnego osadzona jest w daleko szerszej przestrzeni Ukrainy. Fascynująca mitopoeetycka postać Kozaka, która w polskim romantyzmie sytuuje się przeważnie pomiędzy płciami i zasadami etnicznymi i pojmowana jest jako figura pożądania Innego (*Mazepa* Słowackiego), w *Marii* nie może zapośredniczyć wewnętrznego dramatu i jako Inne pozostaje na zewnątrz. Kozak należy do konstrukcji ramowej i stanowi w niej element estetyczny bądź romantyczny. W *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego Kozak staje się już postacią wewnętrznego dramatu, przez co dramat miłosny zyskuje wymiar fantazmatyczny, załamujący się jednak w świetle niedawnych dziejów polsko-ukraińskich (koliszczyzna); perspektywa historyczna neutralizuje też mityczne konotacje postaci. W tekstach romantycznych Ukraina ukazuje się na ogół w dwojakiej formie, jako wyodrębniona przestrzeń dawnej Rzeczypospolitej i jako część Orientu, w dramacie miłosnym ma zarazem znamiona genderowe i fantazmatyczne, tzn. jest egzotyczną przestrzenią projekcji seksualnych i przestrzenią, w której opozycja płci może zostać przewyciężona w seksualnym fantazmacie, jak później u Sachera Masocha. W polskiej imaginacji — inaczej niż w literaturze Europy Zachodniej — Ukraina nigdy jednak nie staje się przestrzenią fantazmatyczną. U Słowackiego Mazepa zostaje zamurowany, gdy ukazał się jako figura pożądania, u Krąszewskiego — który w *Ulanie* (1843 r.) rozbija polski romantyczny wzo-

⁶ Por. J. Ławski, *Dlaczego Maria? w: tegoż, Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości*, Białystok 2003, s. 498-593.

rzec dramatu miłosnego i przedstawia tragiczną miłość w zetknięciu szlachty i chłopstwa — seksualna fascynacja Ulany zawsze naznaczona jest genderowo i znacznie bardziej niż w romantycznych poematach stanowi część innej kultury. Romantyczny *suwet* załamuje się w całkiem inaczej opowiedzianej rzeczywistości wsi na Polesiu.⁷

Agaj-Han Krasińskiego z 1832 r., tekst pod wieloma względami sytuujący się na marginesie twórczości autora i na marginesie romantyzmu, dynamizuje zarysowaną tu tradycję genderowo naznaczonych wschodnich terenów, ponieważ na różne sposoby przesuwając i modyfikując polską koncepcję Wschodu. Kresy w *Agaj-Hanie* to nie Ukraina, ale głęboka Rosja, która jednak znacznie wyraźniej niż Ukraina przedstawia się — w wielokrotnie przytaczanym rozdziale VI — jako polska kolonia. Opis przestrzeni, z całym swoim plastycznym bogactwem, wydaje się ambiwalentnie zafascynowany władzą Polaków w Rosji, a w każdym razie pod wrażeniem samym jej przedstawianiem. Ambivalencja osnuwa też koncepcję pary miłosnej. To nie kobieta — jak można by oczekiwać — reprezentuje skolonizowaną Rosję, ale Agaj-Han, paż z Astrachania, upostaciowanie Orientu i instancja Innego w (seksualnym) pożądaniu. Agaj-Han jest wprawdzie podmiotem pożądania, ale w narracji staje się też przedmiotem oglądu i opisu, a zarazem instancją frenezji. Inną „polską” stronę reprezentuje Maryna, po śmierci Dymitra tracąca władzę, ukazana podobnie do Balladyny, fascynująca absolutną wolą mocy. Kozak Zarucki, bezgranicznie jej oddany, potwierdza i jako człowiek Ukrainy transformuje jej perwersyjną wolę mocy — to w nim odradza się męskość, w pożądaniu Agaj-Hana wypaczona i zniekształcona. Relacje między *gender* a narodem są w tym tekście niejako przeładowane i grozi im zautomatyzowanie.

Poganka Żmichowskiej z 1846 r. stanowi poniekąd hybrydę obu zasadniczych modeli przestrzeni polskiego romantycznego dramatu miłosnego. Powstaje coś w rodzaju fantastycznej „przestrzeni ubocznej”, jak w balladach Mickiewicza, tworzonej jednak wyraźnie nie z materii folkloru, lecz przez antybizyjną, dekadencją wizję kultury, a zarazem jest to wyodrębniona egzotyczna przestrzeń Wschodu. W najnowszych badaniach, śladem Marii Janion, odczytywano *Pogankę* jako powieść wampiryczną.⁸ Powieść zaprasza do takiego odczytania, podsuwa fantazmatyczną główną postać

⁷ Por. S. Burkot, „Ulana” Józefa Ignacego Krasińskiego, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 179-194.

⁸ B. Zwolińska, „Poganka” Żmichowskiej jako opowieść o kuszeniu i uwiedzeniu, w: *tejsze, Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Gdańsk 2002, s. 98-135.

z obrzeży romantyzmu, ale nie spełnia oczekiwań. Inaczej niż w polskich zapisach Ukrainy zasadnicza skłonność romantycznej tragedii miłosnej do absolutu, do metafizyki albo — w wersji nowoczesnej — do fantazmatu, w *Pogance* nie jest powściągnięta przez wymiar *gender* i narodu — na to przestrzeń Aspazji jest zbyt nieokreślona; do rozbicia fantazmatu przyczynia się z jednej strony bardzo wyraźnie zaznaczona opozycja ram opowiadania i opowieści wewnętrznej, z drugiej — pośrednia transgresja seksualna głównej postaci Beniamina, tzn. ma w tym udział wyraźne kobiece (genderowe) autorstwo, które rozbija męski fantazmat niejako drogą wielokrotnych przesunięć.

Na przykładzie Żmichowskiej widać też, jak polskie narratorki pomiędzy sentymentalizmem a romantyzmem wykraczają poza dominujący model przestrzeni historii miłosnych. Enigmatyczny bohater *Malwiny* Marii Wirtemberskiej też pochodzi z Kresów, jednak zawila gra tożsamości — dotycząca tym razem nie porządku płci, lecz porządku serca — toczy się na przemian w Warszawie i w wiejskim dworze szlacheckim. U Wirtemberskiej, a potem u Jaraczewskiej w powieści *Zofia i Emilia* (1827 r.), określonej jako „powieść narodowa oryginalnie przez Polskę napisana”, *gender* kształtuje się w przemienności miasta i wsi. Warszawa zawsze opisana jest genderowo, co zaznacza się przede wszystkim — także u tych autorek — w sylwetce kobiety, która u Jaraczewskiej z pomocą matki projektuje się jako obiekt pożądania i jako element przychodzącej z zewnątrz (z Francji) modnej kultury salonowej. Sytuujące się na przeciwległym biegunie wiejskie wychowanie Emilii przedstawione jest zgodnie z tradycją Rousseau jako naturalne, tzn. nie naznaczone genderowo, nabiera jednak znamion genderowych, opisywane jest bowiem jako składnik kultury narodowej, wychodzącej od tradycji i skierowanej ku przyszłości. We wcześniejszej *Malwinie* (1816 r.), gdzie powieść sentymentalna podobnie zmienia się w powieść patriotyczną, pieczę nad naturalną i „narodową” kulturą dworu szlacheckiego sprawują jeszcze kobiety, u Jaraczewskiej kultura ta jest przede wszystkim domeną ojca.

Próba zawłaszczenia kobiecej wrażliwości i imaginacji przez poetę romantycznego albo romantyczna idealizacja kobiety

Poeta romantyczny, przemawiający językiem uczuć albo serca, uważa się za instancję ponadpartykularną, ogólną. Chce zatem i może ogarnąć całą rzeczywistość i dlatego przede wszystkim pragnie włączyć do dziedziny swego doświadczenia Inne rozumu. Stoi po stronie obłędu, po stronie pożądania — i po stronie kobiety. Stara się przyswoić sobie pozycję kobiety, akurat teraz coraz bardziej zyskującą na znaczeniu. Świadectwem tego jest

koncepcja romantycznej miłości, jak również obrazy kobiet dążących do władzy i zabiegających o dostęp *ad parnassum*.

W związku z koncepcją romantycznej miłości od czasów Chmielowskiego⁹ o roli kobiety pisano bardzo dużo. Jako reprezentatywny przykład wymienimy aktualną i monumentalną pracę Ławskiego o metafizycznych wzjach kobiecości u trzech wielkich romantyków, w której omówiono też obszernie stan odnośnych polskich badań. W swojej szeroko zakrojonej rekonstrukcji Ławski, jak wielu jego poprzedników, wychodzi od intencji samego romantyzmu, tj. od romantycznej idealizacji kobiecości, aż po uwznioślenie metafizyczne. To podejście, zwłaszcza gdy jest podbudowane tak zróżnicowanymi badaniami materiałowymi, jest trafne, ale nie może się przedrzeć poza woal romantycznej podniosłości i ukazać typowej dla epoki roli płciowej (*gender*) kobiety — czyli tego, co tkwi za owym procesem sublimacji, a także uruchamia go. *Gender* w utopijnej koncepcji kobiecości ujawnia się przede wszystkim tam, gdzie utopia rozsypuje się i gdzie kobieta zajmuje pozycję bliską pozycji poetyckiego Ja.

Takim zbliżeniem poetyckiego Ja i nowego kobiecego Ty operuje programowy wiersz *Romantyczność*. Wewnętrzny dialog Karusi ze zmarłym kochankiem jest monologiem obłąkanej, w którym dochodzi do konfuzji Ja i Ty, a epicka obiektywizacja, do której zmierza ballada, roztapia się w wewnętrznej perspektywie bohaterki. Ta radykalnie antyretoryczna i niedyskursywna mowa osadzona jest w ramach argumentatywnego dialogu między poetą a filozofem, w którym poeta broni racji dziewczyny. Dla naszych rozważań ważne jest, że głos poety nie miesza się z głosem dziewczyny: poeta ze swoją dyskursywną mową pozostaje częścią kultury i w swojej rozszerzonej świadomości umie zawrzeć Inne dziewczyny i obłędu. Poeta rozpoznaje racje dziewczyny sercem, ale jest zawsze czymś więcej niż dziewczyna. Dziewczyna jest tym, co nowe, ale nie jest podmiotem innowacji.

Spośród polskich romantyków Mickiewicz w swoim projekcie miłości zarysował najpełniejszy i najbardziej złożony wizerunek kobiety, a w czwartej części *Dziadów* stworzył arcytekst, stanowiący główny wzorzec dla wielu późniejszych pokoleń romantyków.¹⁰ Wielki wewnętrzny monolog Gustawa w scenie z księdzem, przypominający poniekąd monolog Karusi, mówi o ideale romantycznej miłości i kłęsce tego ideału w konfrontacji z Innym kobiety. Inne kobiety ujawnia się jako jej historycznie określona, a przeto

⁹ P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego*, Kraków 1886.

¹⁰ M. Janion, *Poezja w kraju. Próba syntezy, w: Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 1, Kraków 1975, s. 77.

nie absolutna rola płciowa (*gender*) i jako Inne pożądanie — „owad na róży kwiecie”, jak to się nazywa w Wielkiej Improwizacji.¹¹ Dekonstrukcja romantycznej miłości to przede wszystkim temat romantycznej powieści, klasycznie zaprezentowany w *Adolfie* Benjamina Constanta (przed *Dziadami IV*) i w *Spowiedzi dziecięcia wieku* Musseta (później). Powieściowa narracja o kłęsce miłości umie uchwycić historyczne role płciowe obojga protagonistów, podczas gdy w monologu Gustawa z czwartej części *Dziadów* — gdy jego status podmiotowy jako „dziada” i tak jest otwarty — niemożliwa jest obiektywizacja Ja, epos i dramat są tylko celowo obraną formą monologu romantycznego Ja, które nie może przekroczyć swoich granic.

Słowacki, który w swoich dramatach ukazuje całą bezprzykładną na tle Europy galerię silnych kobiet, stara się rozbić ten związek wizerunku kobiety i lirycznego Ja. Ale nawet te silne kobiety — od Balladyny przez Judytę, Rozę Wenedę, Idalię aż po Księżniczkę — chociaż znajdują się bardzo blisko centrum władzy, to jako pozytywne reprezentantki władzy zostają zniszczone (Balladyna), a co więcej na końcu ironicznie porzucone, w odruchu romantycznej imaginacji.¹² Także Krasiński, który w miłosnych listach do Delfiny — z Heglem w tle, tzn. w ramach dyskursu filozofii dziejów — projektuje kobiecą utopię historii, zawsze naznacza swój idealny wizerunek „kobiety przyszłości”¹³ genderowo, zwłaszcza gdy kobieta przybliża się do roli poety.¹⁴ W przyszłej syntetycznej i synestetycznej poezji mianowicie kobieta będzie (tylko) instancją muzyki, a słowo, tj. język, jak przyznaje też Bałajewski¹⁵, pozostanie domeną męzczyzny.

¹¹ Por. G. Ritz, *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej. Owad na kwiecie. Utrata autonomii tekstu w romantyzmie*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 165-174.

¹² Por. G. Ritz, *Juliusz Słowacki. Dramat romantyczny jako dramat płci*, dz. cyt.; *Słowacki kam nicht nach Berlin. Romantische Ironie als Form des Ausbruchs aus dem neuen Modell der nationalen Literatur und als ihre Erweiterung*, „Slovenská literatúra: revue pre literárnu vedu: časopis Ústavu Slovenskej Literatúry Slovenskej Akadémie Vied.” (Bratislava) 2005, nr 4/5, s. 318-347.

¹³ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, Warszawa 1975, s. 122-123, (list z 3.1.1840).

¹⁴ Ostatnio koncepcją kobiety u Krasińskiego zajmował się systematycznie Arkadiusz Bałajewski, por. A. Bałajewski, *Dyptyk epistolograficzny Krasińskiego — spotkanie z kobietą, nową tożsamością, pełnią romantycznego „ja”*, w: *Kobieta w literaturze i kulturze*, red. D. Mazurek, Lublin 2004, s. 69-115; A. Bałajewski, *Krasiński und „die Frau der Zukunft”*, w: *Die polnische Romantik. Studien zu Geschichte und Literatur*, red. A. Lawaty, G. Ritz, Wiesbaden 2006 (Harrassowitz Verlag, Veröffentlichungen des Nordost-Instituts).

¹⁵ „Nowa poezja to słowo (Krasińskiego) i muzyka (Delfiny). Nie o inspirację tu chodzi, ale o odkreślenie wspólnoty estetycznej. Słowa wyzwalały muzykę, tak

Jeśli dla porównania sięgniemy do kobiecych autorek tego czasu, wypadnie stwierdzić ogólnie, że utopijne projekty tego rodzaju są im obce, za to historyczna rola płciowa (*gender*) zwłaszcza w rysunku postaci kobiecych przedstawiona jest dokładniej i bardziej wielowarstwowo, przede wszystkim wówczas, gdy do głosu dochodzi krytyka wychowania kobiety — jak w *Zofii* i *Emilii* Jaraczewskiej.

W rzeczywistości Zofia, jak wszystkie dzieci, umiała zdrowo myśleć i sprawiedliwie sądzić o rzeczach, chociaż jej się o jej zdanie nigdy nie pytano, a uczuć ani myśli w niczym wyjawiać nie dozwolono, ustawicznie ją wstrzymując tymi maksymami, że «milczenie jest ozdobą płci naszej», że «nie przystoi panience ani się głośno śmiać, ani bardzo cieszyć, ani z żywością rozmawiać, ani znużenia okazywać, ani żwawo biegać ani mówić nie zapytanej». Nie mniej nawet dlatego Zofia czuła i myślała, ale — owszem przeciwnie — więcej jeszcze jak inne dzieci; mniej od nich będąc niejako aktorką, a więcej widzem w towarzystwie. Doskonale więc umiała i matkę osądzić, i jej się przypochlebić, i pannę Rozalię ubłagać, i sekretu jej dotrzymać. I tak, oswojona zbyt wcześnie ze smutną mizantropii lub polityki przenikliwością, w cnotach pozory, w sposobie prowadzenia życia przyjemnego zręczność tylko korzystania z cudzych słabości widzieć się nauczyła.¹⁶

Opis rozrasta się najpierw w wielowarstwowy psychologiczny portret protagonistki i ze względu na genderowe ujęcie wykracza narracją poza ówczesną poetykę powieści.¹⁷ U Jaraczewskiej, jak wspomniano, płeć skonstruowana prezentuje się w prostej opozycji do płci „naturalnej”. „Naturalna” rola płciowa Emilii ujawnia się przy tym jako postawa patriotyczna i element porządku patriarchalnego, tzn. ostatecznie jest również konstrukcją, ale przynależną do innego społecznego porządku.

Uderzające, że w powieściach sentymentalnych i dydaktycznych bohaterki przechodzą metamorfozę od postawy skupionej na własnym życiu miłosnym lub prywatnym do postawy patriotycznej — tak jak widzimy to u Wirtemberskiej, mniej bezpośrednio w *Astoldzie* Mostowskiej z 1807 r., u Hoffmanowej w *Listach Elżbiety Rzeczyckiej* i u Jaraczewskiej, gdzie kobiety niejednokrotnie demonstrowują patriotyzm znacznie dobitniej niż męż-

jak muzyka przynosi prawdę transcendentną, zamykaną następnie w słowach. Autorką «tekstu» staje się więc Delfina, choć w tym «tekście» — do Krasińskiego zdaje się należeć «słowo», «pismo», A. Bałajewski, *Krasiński und „die Frau der Zukunft”*, dz. cyt.

¹⁶ E. Jaraczewska, *Zofia i Emilia*, Warszawa 1958, s. 30.

¹⁷ I. Łossowska, *Tradycja i nowatorstwo w powieściach Elżbiety Jaraczewskiej*, w: *Tradycja i nowoczesność dydaktycznej powieści Oświecenia w Polsce*, Warszawa 2002, s. 197 i n.

czyźni. Tymczasem u romantyków przełom bohatera — przejście od modelu byronizmu do modelu narodowej odpowiedzialności — pociąga za sobą wykluczenie kobiety. Kobieta, np. w postaci matki, która zyskuje teraz wartość symbolu, ponosi konsekwencje politycznych poczynań mężczyzn, ale nie jest ich podmiotem.

Wskazana tu różnica męskiego i kobiecego autorstwa w obrazach kobiety patriotki wiąże się jednak również z czasem ich powstawania. Przykłady powieściowe należą do okresu sprzed powstania; w tym okresie także u Mickiewicza kobieta jest gwarantką postawy patriotycznej wobec męskich roszczeń do prywatnego szczęścia. Jednakże Aldona z *Konrada Wallenroda*, zamknięta w murach wieży pustelnica, niejako przekreśla swoją kobiecość. Wreszcie — i w sposób decydujący — o różnicy przesądza gatunek.

Gender i gatunek

W Polsce okresu romantyzmu twórczy udział kobiet ogranicza się głównie do prozy, podczas gdy liryka, poemat liryczny i dramat — centralne gatunki polskiej literatury romantycznej — z nielicznymi wyjątkami pozostają w rękach męskich autorów.¹⁸ W tej męskiej dominacji „lirycznej” zmienia się coś dopiero w późnym romantyzmie, gdy w latach 40. XIX w. pojawia się Żmichowska, ale i ona sukces odnosi przede wszystkim jako narratorka, a starsza od niej poetka Anna Libera (ur. 1805 r.) dopiero w latach 40. dotrze do szerszej publiczności ze swoją patriotyczną i społeczno-krytyczną liryką, która również zatraća o kwestię kobiecą: „zawsze jest własnością swego męża, pana, / Prawem samej natury, na ten los skazana”¹⁹.

Istotny udział kobiet w kształtowaniu nowoczesnej powieści pod koniec XVIII i na początku XIX wieku znamieny jest dla wielu literatur europejskich, także dla literatury polskiej.²⁰ Kobieta jest nie tylko główną czytelniczką tej literatury i odkryta zostaje jako naczelny jej temat, ale jest też jej autorką. Powieść rozwija się w XIX w. inaczej i w tendencji niezależnie od okresu stylistycznego albo też konserwatywnie. Dotyczy to w szczególności romantyzmu i modernizmu końca stulecia. Dzieje stylów

¹⁸ W odniesieniu do literatury angielskiej Anne K. Mellor zauważa, że rzekomy brak kobiecego autorstwa w epoce romantyzmu nie potwierdza się statystycznie, także gdy chodzi o lirykę. A. K. Mellor, *Romanticism and Gender*, New York 1993, s. 4 i n.

¹⁹ Cyt. wg G. Borkowska, M. Czerwińska, U. Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 54.

²⁰ J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 106 i n.

i gatunków nie pokrywają się ze sobą. W polskiej i porównywalnie w angielskiej literaturze proza sytuuje się poza kanonem romantycznym albo też stylistycznie zaznacza się tylko na obrzeżach epoki, niemniej przeto także w tym czasie powieść nadal istnieje. Uwzględnienie jej może zmienić obraz epoki.

Powieść między 1820 a 1850 rokiem zmienia w sumie nie tylko obraz romantyzmu, ale także przynosi inny obraz kobiety i zasługiwałaby na bardziej centralne miejsce w kręgu zainteresowań historycznoliterackich. Józef Bachórz w swojej najnowszej książce *Romantyzm a romanse* ukazał ważną relację między wizerunkiem kobiety a literaturą pisaną przez kobiety i dla kobiet w polskiej prozie zwłaszcza od lat 30. XIX w. W wielu pisanych przez mężczyzn tekstach narracyjnych z lat 30. i 40., gdy zjawisko to kulminuje, nowy wizerunek kobiety staje się motorem eksperymentu narracyjnego i znakiem wewnętrznego powinowactwa z romantyzmem. Nowością w tych tekstach jest też rozpoznanie pożądania seksualnego, które nie daje się już ująć i sublimować jako *agape* i — jak stwierdza Janion, pisząc o *Niewieście polskiej w trzech wiekach* Magnuszewskiego — wybucha frenetycznymi obrazami ciała²¹, o czym była mowa w związku z *Agaj-Hanem* Krasieńskiego. Z nowym wizerunkiem kobiety spotykamy się nie tylko w powieściach obyczajowych, jak *Ulana* Kraszewskiego, ale także w powieściach historycznych, zwłaszcza u Dominika Magnuszewskiego.²² W erotycznej narracji tych tekstów zawsze też do głosu dochodzi *gender*.

Jak dalece społeczna modernizacja w skądinąd ponurej epoce Paskiewiczza zmieniła położenie kobiety, o tym świadczy we wczesnych latach czterdziestych cały szereg tekstów, od historycznej fantazji Dembowskiego *Kobieta i mężczyzna* (1843 r.)²³, w której rozwój społeczny i przede wszystkim kulturalny powiązany jest ściśle z emancypacją kobiet, po utwory satyryczno-parodystyczne, pisane przez bardzo różniących się między sobą autorów²⁴, jak *Frenofagiusz i Frenolesty* Szyrmera (pierwsze wydanie w Petersburgu w 1843 r.) albo wspólne dzieło Dziekońskiego i Miniszew-

²¹ „Magnuszewski włożył wiele w ten warsztatowy pokaz sprawności w rytmizowanej prozie frenetycznej. Przede wszystkim zaś starał się o stworzenie literackiej odpowiedniości między namiętnością samą a stylem namiętności”. M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 32-36.

²² M. Ruszczyńska, *Dominik Magnuszewski. Między historią i naturą*, Zielona Góra 1995, s. 135-171.

²³ E. Dembowski, *Pisma*, t. 3, Warszawa 1955, s. 215-216.

²⁴ Szyrmer należy do legitymistów, Dziekoński do dysydenckiej, a przynajmniej politycznie niejednoznacznej Cyganerii warszawskiej.

skiego *Powieść zlepiana*²⁵, ukazujące w krzywym zwierciadle komiczną i absurdalną postać kobiety wykształconej. Satyra ze swą strategią przesyady nie ma w tych tekstach jednoznacznego obiektu i zawsze przerasta w absurd, jak na przykład w *Kobiecie filozofce* Szyrmera, gdzie tytułowa filozofka na końcu traci rozum przy próbie przekroczenia Hegla. Komizm wymierzony jest w niemiecką filozofię i w jej ambitną odbiorczynię. Ale tu i w dalszym ciągu opowieści, gdy narrator oprowadza nas po nowoczesnym piekle zakładu dla obłąkanych i pokazuje zamknięte i starannie posegregowane w celach postacie obłądu, nigdy nie jest do końca jasne, kto właściwie ponosi odpowiedzialność za wyobcowanie kobiety z jej naturalnego porządku: mężczyźni czy same kobiety. Emancypacja w tych groteskach wydaje się w każdym razie niekwestionowanym faktem kultury, a wyraża się, inaczej niż w romantyzmie, nie w równości kochających albo odczuwających, lecz w dążeniu do zdobycia wykształcenia, w dostępie do wiedzy. Dembowski, który w *Fantazji* wychodzi od miłości, kończy swój tekst utopijnym obrazem, gdzie miejsce ujęcia dyskursywnego zajmuje pełna ekspresji ewokacja tego, co niewypowiadalne:

Miałem ja jeszcze jedno urocze marzenie — lecz go nie opowiem — i któż je opowiedzieć zdoła? Widziałem, jak kobietę kochano i ludzie zupełnie szczęśliwymi byli — ich żywot był błogim. — O! słowa tego nie opiszą!²⁶

Emancypacja kobiety załamuje się w elokwencji krzywego zwierciadła męskiej satyry, męski projekt tymczasem nie znajduje dla niej słów.

Wykształcenie, a ściślej wykształcenie kobiety i kobiece ambicje, to także główny temat większości kobiecych powieści od 1800 r. Literatura kobieca rozwija się na modelu literatury dydaktycznej i zakorzeniona jest z jednej strony w projekcie oświecenia, z drugiej strony w Polsce w projekcie wielkich reform państwa i społeczeństwa pod koniec XVIII w. Z tego względu literatura kobieca od początku stanowi element kultury patriotycznej po upadku Polski. Wykształcenie kobiety staje się częścią *nation building*, zadania, któremu literatura w rosnącej mierze chce służyć, a przynajmniej w tej funkcji jest postrzegana. Model literatury dydaktycznej oznacza zatem dla piszących kobiet nie tylko zepchnięcie do prowincji pedagogicznej, ale — właśnie przez utylitarystyczne ukierunkowanie pisarstwa

²⁵ Nowe wydanie razem ze wspólnym utworem Kraszewskiego i Jankowskiego: Józef Kraszewski, John of Dycalp [Placyd Jankowski], *Powieść składana*, Jack MacTretful [Józef Aleksander Miniszewski], J. Z. Sójkowski [Józef Bogdan Dziekoński], *Powieść zlepiana*, opr. B. i M. Szargotowie, Katowice 2004.

²⁶ E. Dembowski, *Pisma*, dz. cyt., s. 216.

— także dostęp do sfery publicznej, otwartą drogę do stanowisk w systemie oświaty publicznej przed powstaniem listopadowym, jak np. w wypadku Tańskiej-Hoffmanowej. W powieściach Mostowskiej, Wirtemberskiej, Jaraczewskiej i Hoffmanowej wykształcenie jest zawsze także przekroczeniem granic, kobieta wylamuje się — jak w *Listach Elżbiety Rzeczyckiej* — z patriarchalnego świata sarmackiego i dopiero potem — nie bez pomocy męskiego wzorca w osobie Konarskiego — powraca do służby sprawie narodowej. Także u Jaraczewskiej wychowana przez ojca Emilia opuszcza — wysłana w podróż edukacyjną — pedagogiczną prowincję ojca. Wykształcenie pojawia się w tych powieściach na ogół w dwójakiej formie, jako wykształcenie, przeważnie samokształcenie bohaterki, oraz jako demonstracja wykształcenia narratorki bądź autorki. Ze szczególną siłą zaznacza się to w usamodzielnionych autotematycznych partiach narracyjnych u Mostowskiej, która swój fantastyczny obraz dawnej Litwy przeplata fragmentami historiograficznymi i objaśnieniami, tak że tekst zaczyna oscylować między fikcją a traktatem naukowym. W niecałe sto lat później ta hybrydyczność w *Palubie* Irzykowskiego posunięta będzie niemal do granic literatury, u Mostowskiej jednak z pewnością nie ma być składnikiem eksperymentu narracyjnego, lecz świadczy o charakterystycznych dla epoki ambicjach równorzędnego uczestnictwa w kulturze, której najszlachetniejszą postacią — całkiem w duchu oświecenia — jest nauka.

Obok wykształcenia legitymacją, a także motorem rozwoju polskiej powieści kobiecej jest uczucie, prawo serca. Uczucie i intelekt, dwa główne atrybuty nowej ludzkiej egzystencji, łączą się w powieściach miłosnych i edukacyjnych, dwóch najważniejszych modelach gatunkowych kobiecej literatury aż do drugiej połowy XIX w. Związek ten nie przebiega bez tarć, ale aż do powieści Żmichowskiej z lat 40. uczucie i rozum nigdy się nie wykluczają ani wzajemnie nie zastępują. Inne, ostrożne i delikatne podejście do prawa serca różni literaturę kobiecą od jednocześnie powstającej męskiej literatury romantycznej. Romantyzm przyczynia się też do pewnej „kryształizacji” specyficznego podejścia kobiecego — tak jak w *Listach Elżbiety Rzeczyckiej* (1824 r.) i *Dzienniku Franciszki Krasińskiej* (1825 r.), dwóch krótkich powieściach Hoffmanowej. Obie stylizowane kobiece konfesje w formie powieści w listach albo powieści-dziennika z czasów tuż przed stanisławowskim oświeceniem całkowicie uwewnętrzniają emancypacyjny i dydaktyczny motyw tekstu. „Autentyzm” dokumentu wycisza zabarwiony autobiograficznie głos narratorki, który u Mostowskiej, Wirtemberskiej i Jaraczewskiej bywa niekiedy rozgadany i natrętny. Takie unieważnienie autorstwa stanowi najpoważniejszą różnicę w stosunku do romantyzmu, postulującego autorstwo absolutne i autonomię tekstu. Obie po-

wieści rekonstruuja dwie rózne kariery zyciowe panien, które z wiejskiego dworu szlacheckiego awansujã do ośrodka władzy. Obie operujã przede wszystkim dystansem, a autentyzm faktografii rodzi wrazenie *simulacrum*. Pozornie potoczny dyskurs zarysowuje model kobiecej wrażliwości i model kobiecej kariery, zawsze umiejscowiony historycznie i otwarty na przyszłość.

Żmichowska w *Pogance* postępuje podobnie i zarazem odwrotnie. Opowieść wewnętrzna nie prezentuje modelu romantycznej miłości, lecz Inne (seksualnego) pożądanía. Przedmiotem opowieści jest dekonstrukcja romantycznej miłości, która prowadzi w pustkę i nie tworzy żadnych alternatywnych tożsamości. Jak żadna z wymienionych tu autorek Żmichowska w *Pogance* zbliża się do męskiego romantyzmu — stosujã metodę wielokrotnych przesunięć i transgresji seksualnych, musi zarazem zaznaczyć stronę zewnętrzną. Tę stronę zewnętrzną stanowi ramowe opowiadanie salonowe, dokumentujãce nowe społeczno-kulturalne ramy literatury lat czterdziestych XIX w. Kobiety i mężczyźni uczestniczãcy w salonowym zgromadzeniu nie odbierajã już historii Beniamina jako autoekspresji. Niemal w tym samym czasie Roman Zmorski w poemacie *Lelio*, powtarzajãcy romantycznã historię miłosnã z czwartej części *Dziadów*, z poniekąd faustowskã autodestrukcyjã nowoczesnego Ja, przedstawił jã jeszcze jako wyznanie pokolenia i tym samym doścignãł w czasie czytelnika.²⁷ W *Pogance* Żmichowska u schyłku romantyzmu jako kobieca autorka podejmuje męski projekt egzystencjalny, aby w trybie pewnego rodzaju zawieszenia — a nie środka mi ironii — nadać mu postać otwartã. Kobieca literatura dotãd unikala zbliżenia do męskiej imaginacji, Żmichowska podjęła tę próbę i w narracji unieważniła przy tym nie swoje odmienne kobiece autorstwo, ale męskã imaginacjã, męskã historię pożądanía.

Literatura i historia płci. Krótki epilog

Polskiej historii płci w okresie romantyzmu dotãd nie napisano. Ale sposób, w jaki prezentujã się autorki oraz teksty pisane przez kobiety i przez mężczyzn dowodzã, że stosunek płci bardzo się zmienił. Zmiany następujã zrazu od zewnątrz, zwiãszcza za sprawã sentymentalnej literatury narracyjnej, ale takżã za sprawã „ksiãżek zbójceckich”, które dokonujã wyłomu nie tylko w dawnym sarmatyzmie, ale też w tym oświeconym i wciãgajã w swój zaklęty krąg czytelników obu płci. Droga do emancypacji kobiet naklada się na drogę emancypacji narodowej albo się z niã krzyżuje. Wstrzãsy, spo-

²⁷ Por. G. Ritz, *Zwischen Dichtung und Verschwörung oder der kurze Versuch, die Romantik zu wiederholen*, w przygotowaniu.

wodowane rozbiorami i powstaniem, a dotyczące niemal wyłącznie społeczności szlacheckiej, nie dopuszczają wprawdzie do programowych wystąpień kobiet w imieniu kobiet — w Polsce nie było Mary Wollstonecraft z *The Vindication of the Rights of Woman* ani pani de Staël — ale wyłaniają wiele pojedynczych postaci, odzywających się własnym, odrębnym głosem. Właściwy dyskurs emancypacji jest skrępowany o tyle, że kobieta w swojej nowej roli zajmuje wprawdzie wyższą pozycję w społecznym porządku, ale porządek ten jest nadal patriarchalny. W tym porządku kobieta definiuje się jednak przez patriotyzm oraz poza rodziną. O tym, że stronę męską drażniły przede wszystkim usilne dążenia kobiet do zdobycia wykształcenia, świadczy przekazana przez Józefa Franka seksistowska reakcja Śniadeckiego na prośbę Mostowskiej o przyjęcie jej jako honorowego członka uniwersytetu w Wilnie: „Tak, byleby była piękna”.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

Niniejsza rozprawa ukaże się również w pracy zbiorowej: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2007.