



Maria Berkan-Jabłońska

Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy...

W kręgu kobiecego romantyzmu

Studia i szkice
z kultury literackiej kobiet
okresu międzypowstaniowego



**Weredyczki, sawantki,
marzycielki, damy...**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Maria Berkan-Jabłońska

Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy...

W kręgu kobiecego romantyzmu

Studia i szkice

z kultury literackiej kobiet

okresu międzypowstaniowego



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2019

Maria Berkan-Jabłońska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Joanna Rusin

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Szumska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: www.oldbookillustrations.com/
Paul Helleu, *Exhibition*

© Copyright by Maria Berkan-Jabłońska, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08389.17.0.M

Ark. wyd. 13,1; ark. druk. 17,25

ISBN 978-83-8142-297-0

e-ISBN 978-83-8142-298-7

<https://doi.org/10.18778/8142-297-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Mojej Rodzinie

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Świat przeżyć teatralnych 1. połowy XIX wieku we wspomnieniach kobiet (Rautenstrauchowej, Hoffmanowej, Felińskiej, Błędowskiej, Puzyniny, Walewskiej i innych)	13
1. Arystokratka w podróży – Łucja Rautenstrauchowa	14
2. Rejestry zawodowej pisarki – Klementyna Hoffmanowa	18
3. Przyjaciółki z Wołynia – Henrietta Błędowska i Ewa Felińska ...	24
4. Litewska hrabina – Gabriela z Güntherów Puzynina	31
5. Patriotki w teatrze – Bogusława Mańkowska i Aniela Walewska ...	36
Noce i sny kobiece	45
1. Noc wśród natury. Między lękiem a zachwytem – ku opiece Boga ..	46
2. Noc tęsknot i noc rozliczeń	50
3. Noc – czas refleksji macierzyńskiej	54
4. Noc artystki, pisarki, kreatorki	58
5. Noc decyzji	60
„Ja, poetka”. O kilku kwestiach autorskiej podmiotowości w kobiecej liryce doby romantyzmu	65
1. Narcyza Żmichowska (1819–1876)	66
2. Poetessa Deotyma (1834–1908)	76
3. Kazimiera Komierowska (1829–1863)	85
4. Seweryna Duchińska (1816–1905)	90
Style odbioru sztuki w zapiskach pamiętnikarskich Łucji z Giedroyciów Rautenstrauchowej (na tle wypowiedzi innych autorek 1. połowy XIX wieku)	99
1. Lektury i wzory estetyczne	102
2. Oczekiwanie wobec sztuki, sztuka idealna	106
3. Sztuka jako sposób projekcji rzeczywistości. Estetyzacja codzienności	109
4. Wrażliwość malarska a własny styl Rautenstrauchowej	111

5. Preferencje	113
6. Zadania odbiorcy sztuki	120
7. Sztuka a życie	121
„Niewieście czułości” H. Ewy Felińskiej	125
1. „Niewieście czułości”	125
2. Autorka	127
3. Powieść o opresji kobiety	129
4. Na pograniczu	138
Józefy Prusieckiej zmagania z romantyzmem	141
1. Nowa Safo (1815–1887)	141
2. Głos minstrela	143
3. „Lecz gdzież się zapędziłam!...”	146
4. „Śmierć mnie nie trwoży”	151
O kilku zapomnianych pomysłach literackich Karoliny z Hołowniów Swarackiej	155
Kreacje kobiece w powieściach Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej	173
Świat pamięci Liny Mańkowskiej	221
Wybrana bibliografia	247
Nota bibliograficzna	259
Indeks nazwisk	261
Spis rycin	271
Summary	273

WSTĘP

Bohaterki tej książki nie były feministkami. To pewne. Co więcej, często nie były nawet emancypantkami. W większości oficjalnie akceptowały kulturę patriarchalną i głosiły dość staroświeckie poglądy na temat małżeństwa i życiowych celów kobiety. Niektóre – gdy prześledzić uważnie ich biografie i dorobek – zdawały się dostrzegać pewną anachroniczność swoich sądów, więc stopniowo, krok po kroku, „przymierzały się/siebie” w coraz odważniejszych kostiumach i rolach. Niekiedy o ich wewnętrznej niezależności świadczą bardziej czyny niż słowa. Bo czyż nie trzeba było naprawdę silnego charakteru, zdecydowania, wysiłku i samodyscypliny, by mając po sześcioro, siedmioro dzieci i mało przedsiębiorczych bądź nie całkiem odpowiedzialnych mężów (*casus* Ewy Felińskiej, Seweryny Duchieńskiej, *primo voto* Pruszkowej, czy Sabiny Grzegorzewskiej), nie tylko utrzymywać samodzielnie rodzinę, ale również przygotowywać się do pisarskiego zawodu, szukać nowych, poszerzających horyzonty lektur, nieraz je najpierw przekładając na język polski, a wreszcie – *last but not least* – czynnie uprawiać literaturę, tj. pisać i zabiegać o wydanie tego, co napisane?

Nie zdobyły jednak bohaterki mojej książki specjalnego rozgłosu w dobie romantycznej, zdominowanej przez wielkich poetów i twórców męczyzn, z którymi – przynajmniej – nie miały szans konkurować. Jedynym wyjątkiem była Narcyza Żmichowska, obdarzona i talentem, i odwagą, jakimi inne autorki nie dysponowały, oraz okazjonalnie przywoływana tu Deotyma (Jadwiga Łuszczewska), której sława szybko stała się co najmniej problematyczna. Nie znaczy to oczywiście, że panie, które zamierzam prezentować, pozbawione były wszelkich literackich uzdolnień. Z pewnością nie, ale rodzaj uprawianej przez nie twórczości zasadniczo wchodził w zakres nie bardzo wówczas cenionej kultury popularnej bądź osobistej. A więc i one, autorki wierszy, poematów, powiastek, powieści, dramatów i pamiętników międzypowstaniowych znalazły się na obrzeżach uznanej historii literatury, a ich utwory

powoli przechodziły do lamusa... Z wielu względów były zatem źle obecne. Nie będzie chyba nadużyciem, jeśli w imieniu badających tę twórczość dodam, że współcześnie odnajdywanie śladów egzystencji owego dalszego planu kobiecego wymaga sporego trudu odczytań tekstów rękopiśmiennych i czasopiśmienniczych oraz cierpliwych kwerend, by mogła powstać w miarę rzeczowa i spójna deskrypcja.

Dzisiaj, szczęśliwie, nie zadajemy pytań, dlaczego warto wydobywać z niepamięci lub z „szufladki niedoczytanych” nazwiska i dzieła spoza kanonu. Badania feministyczne udanie spłotły się z osiągnięciami *culture studies*, dając podstawy i pojemne narzędzia do uzupełnienia tradycyjnej perspektywy historycznoliterackiej. Coraz częściej także rezygnujemy z myślenia kategoriami konfrontacyjnymi w opowieściach o dawnych pisarkach na rzecz uważnej reлектury ich spuścizny, uwzględniającej, jak pisała Elaine Showalter, „psychodynamikę kobiecej twórczości”¹, indywidualną ewolucję i karierę.

Od dłuższego już czasu przypatruję się twórczości kobiet okresu międzypowstaniowego XIX wieku, starając się określić, na czym polega specyfika ich literackich propozycji na tle rozmaitych tendencji epoki. Ich obecność w obrębie polskiego piśmiennictwa tego czasu wydaje mi się – wbrew pozorom – istotna i to nie z racji zapoznanych wartości artystycznych lub estetycznych, a raczej świadectwa kulturowego partnerstwa.

Utwory, które przywoływane są na kartach tej książki, oraz okoliczności ich powstania i recepcji dobitnie potwierdzają, że dotychczasowe podziały literatury były niedoskonałe. W ich efekcie bowiem – w imię tzw. arcydzielnosci romantycznej – pomijano, usuwano w cień, wyrzucano na margines (lub nawet poza), znaczny obszar literatury domowej, brulionowej, „szęptanej”. Pewne więc redefinicje historii kultury są przy tej okazji nieuniknione. Nie one jednak są najważniejsze, a – żeby użyć znów terminu Showalter – „intrygujące ostępy odmienności”², jakie mamy szansę poznać, podejmując badania nad polskim piśmiennictwem kobiet.

¹ E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach. Pluralizm a krytyka feministyczna*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 122.

² Tamże, s. 146.

Szkice z tego tomu nie pretendują do stworzenia całościowego obrazu kobiecego pisania między 1830 a 1865 rokiem. Przeciwnie, pokazują bardzo rozmaite ścieżki, którymi podążały autorki pragnące wziąć udział w życiu kulturalno-literackim narodu, pozbawionego przemysłanego i systemowego wsparcia. Wychodzę od kilku ujęć syntetyzujących, które sięgają poza przestrzeń czysto prywatną i jednostkową, po to wszakże, by udokumentować wspomnianą heterogeniczność kobiecego pisania. Zwłaszcza trzy pierwsze rozdziały zmierzają do pokazania, na jakich zasadach pisarki budowały swój kontakt z kulturą, jak uczestniczyły w bieżącym życiu artystycznym, na czym polegał ich odbiór sztuki i teatru, a także, co je w tym procesie łączyło, a co dzieliło. Jedną z najważniejszych, można rzec, pierwszorzędnych dla nich spraw była również identyfikacja siebie w roli autorek, przyjemność odkrycia potencjalnej przynależności do niedostępnej dotąd, zawodowej grupy pisarzy. Co znaczyła dla nich taka możliwość, ten rodzaj wtajemniczenia? Jakie towarzyszyły im na tej drodze marzenia i lęki – napływające nieraz nocną porą, w ciszy i samotności? Mam nadzieję, że choć częściowo lektura książki pozwoli na to pytanie odpowiedzieć.

W znaczącej większości szkiców proponuję jednak skupienie uwagi na konkretnych przypadkach i konkretnych wyborach, o różnym zresztą charakterze. Są tu rozpoznania jednostkowe, nastawione na interpretacje konkretnych utworów lub dokumentów osobistych (*Hersylia* Ewy Felińskiej, powieści Józefy Śmigielskiej czy Karoliny Swarackiej, *Pamiętniki* Bogusławy Mańkowskiej), są także próby ujęć bardziej monograficznych, zmierzających do oceny szerszej grupy tekstów (np. rozdział o Józefie Prusieckiej).

Słowem kluczem dla tak wielu osobowości i postaw może być szeroko pojęty synkretyzm ideowy i warsztatowy. Paradoksalnie, pragnienie spełniania obowiązków obywatelskich niesprzecznie łączyło się w losach omawianych tu pisarek: Łucji Rautenstrauchowej, Klementyny Hoffmanowej, Gabrieli Puzyniny, Henrietty Błędowskiej, Karoliny Swarackiej, Józefy Śmigielskiej, Bogusławy Mańkowskiej i innych, z silną potrzebą ekspresji twórczej (świadomie emancypacyjnej bądź tylko intuicyjnej). Wzniosłe patriotyczne i religijne przekonania szły w parze z szacunkiem dla rzeczywistości, jako że najważniejszym bodaj punktem odniesienia dla ich twórczości była codzienność – pojmowana bardzo szeroko, wielokierunkowo. Tę codzienność czasem

definiował krąg spraw ściśle domowych, a czasem – przeciwnie – codzienność oznaczała krok po kroku przekraczanie granic małego, prywatnego świata czterech ścian. Niekiedy podlegała estetyzacji, o czym świadczą opowieści Łucji Rautenstrauchowej, lub bywała – choćby u Anieli Walewskiej lub Bogusławy Mańkowskiej – zintegrowana ze świadomością narodową³. W codzienności autorki poszukiwały znaków wyższego porządku i z niej też wyprowadzały szczególnie typ wrażliwości i empatii, jaki trudom egzystencji pomagał nadawać moralny sens⁴, ale bywało również i tak, że prowokowała niedające się łatwo zażegnać napięcia emocjonalne⁵. Wszystko to sprawia, że literackie dokonania kobiet tej doby nie muszą być traktowane jako gorsze lub czytane wyłącznie w ramach strategii inności i opresyjności. Wymienione pisarki (i ich koleżanki po piórze, które czekają na podobne przedstawienie)⁶ reprezentują bowiem bardzo frapującą formułę romantyzmu „udomowionego”, lecz „niewiężonego” w domu⁷. Ponadto, płynnie

³ Jestem zobowiązana za inspirujące uwagi w tym zakresie Pani prof. Ewie Ihnatowicz.

⁴ Według J. Kubiaka podobna dwubiegunowość stanowi kwintesencję stylu biedermeierowskiego. Zob. tenże, *Dwa światy i święta codzienność*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007, s. 239.

⁵ O tym aspekcie literatury biedermeierowskiej pisze A. Mazur w *Słowie wstępnym* do książki *Codziennosc w literaturze...*, s. 10.

⁶ Zabrakło miejsca i czasu na przedstawienie dorobku m.in.: Sabiny Grzegorzewskiej, Karoliny Wojnarowskiej, Katarzyny Lewockiej, Pauliny Krakowowej, Karoliny Nakwaskiej czy Pauliny Wilkońskiej.

⁷ Jestem świadoma mocnego zarzutu I. Iwasiów, że „udomowienie kobiet to banał” (taż, *Wstęp*, [do:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 7), jednak w romantyzmie ma ten termin dodatkowe, także poetologiczne sensy. Skądinąd ciekawa jest inna konstatacja Iwasiów, komentowana też przez J. Partykę i J. Lewandowską, [w:] *Jak pisać o pisarkach. Podsumowania*, „Terminus” 2016, nr 18, z. 2 (38), s. 121, by w odniesieniu do pisarki dawnej „zobaczyć [...] kim byłaby, gdyby jej losy potoczyły się inaczej” (I. Iwasiów, *dz. cyt.*, s. 8). Jakkolwiek konwencjonalnie skupię się na tym, kim literatki były, to jednak przyznaję, że w tle narracji kobiecych lub liryków można dojrzeć znaki daleko idących kompromisów między marzeniami i planami autorek (tudzież ich bohatererek) a kształtem ich realizacji.

przenikającego się z wrażliwością biedermeieru. Na tę tradycję, w jej powiązaniu z romantyzmem nieortodoksyjnym, oraz dziewiętnastowieczne „eksploracje materii powszedniości” powołuje się m.in. Aneta Mazur⁸. W tych też kategoriach – „biedermeieru uromantyzowanego” bądź „romantyzmu ubiedermaierowanego”, uwikłanego wszakże w rozmaite postsentymentalizmy i protorealizmy, a przy tym niepozbawionego dramatycznego dynamizmu – widzę miejsce dla większości bohaterek tej książki. Na pierwszym planie jednak chciałabym, by dziewiętnastowiecznym literatkom dane zostało prawo do wyrażania ich społecznej i emocjonalnej podmiotowości, bez nieuzasadnionego modernizowania ich światów⁹, tak by spokojnie wybrzmiał po prostu ich własny głos...

Inicjując rozważania na temat utrwalonych w literaturze między-powstaniowej kobiecych propozycji działania, myślenia i przeżywania, warto przywołać w funkcji motta zadziwiająco bezpretensjonalny liryk Deotymy. *Piosenka przy gotowalni* z 1861 roku to monolog młodej dziewczyny, która patrzy na swoje odbicie w lustrze i widzi potencjał, jakiego świat odmawia jej płci:

Dwie nam dano tylko mody:
Albo habitowy len,
Albo rąbek Panny Młodej.
Bierz koniecznie, ten lub ten¹⁰.

Wbrew stereotypom przypisującym kobietom wrodzoną próżność oraz niewolniczą słabość do nowych ubiorów, bohaterka mówi o całkiem innym rozumieniu „mód”. Paniom potrzeba bowiem wolności wyboru drogi życiowej, swobody perspektyw oraz prawa do aktywnego urządzania świata wedle własnych zamiarów. Dziewczyna nie waha się przy tym ironicznie skomentować męskich porządków.

⁸ Zob. A. Mazur, *dz. cyt.*, s. 7.

⁹ Na pewne niebezpieczeństwa ahistorycznego sposobu myślenia w literaturoznawstwie i przypisywania autorkom współczesnych systemów wartości zwracają uwagę Partyka i Lewandowska (*dz. cyt.*, s. 125–126).

¹⁰ [J. Łuszczewska] Deotyma, *Wybór poezji. Księga pierwsza*, Warszawa 1898, s. 149. Dalej cytowane fragmenty wiersza pochodzą z tego samego źródła.

Oto sześć tysięcy lat,
Jak rzekliście: Piękne panie,
Siądźcie, patrzcie, co się stanie:
Będziem urządzali świat.

Sztuka, prawda, że ciekawa,
Mało z ócz nie pryśnie dusza...
Ależ straszna! Ależ krwawa!
Na tragedię zbyt zakrawa,
Nerwy nadto nam porusza.

My, spróbujmy sił w dramacie.
Teraz m y urządzmy świat!
Na tę próbę, też nam dacie
Z jakie sześć tysięcy lat¹¹.

I postuluje:

Nie myślimy (brońcież nieba!)
Ni ślicznego stroju gód,
Ni habitu rzec się. Trzeba
Dodać tylko parę mód.

Kto wie? Ziarnko niesie plony.
Może z próbką tak nieznaczną
Lepiej będzie świat rządzony,
Gdy kobiety nosić zaczną
Hełmy, laury i korony?¹²

O takim właśnie, mniej lub bardziej świadomym, „dodawaniu” przez pisarki nowych mód – na samodzielność, na pracę, na wyższą edukację, na codzienną aktywność, na czynne uprawianie sztuki i literatury, na odrębność zdania i poczucie własnej wartości, na prawo do kobiecej podmiotowości – traktują zebrane tu studia i szkice.

¹¹ Tamże, s. 151.

¹² Tamże, s. 152.

ŚWIAT PRZEŻYĆ TEATRALNYCH

1. POŁOWY XIX WIEKU WE WSPOMNIENIACH KOBIET

**(RAUTENSTRAUCHOWEJ, HOFFMANOWEJ,
FELIŃSKIEJ, BŁĘDOWSKIEJ, PUZYNINY,
WALEWSKIEJ I INNYCH)**

Chcę zbudować wielką ilość teatrów w całej Polsce, by każdy Polak mógł zaznać łaski słuchania słowa polskiego, chcę stworzyć pod gołym niebem wielki amfiteatr dla tysięcy widzów, taki, jak ongi Rzymianie budowali. Wśród kwitnących drzew i zielonych pagórków, pod żywym niebem mojej ojczyzny, przed niezliczonymi tłumami chcę grać dramy, które podnosić będą naród na duchu i krzepić upadłe serca. [...], by wszędzie teatr polski piękno i dobro szerzył¹

– marzył w interpretacji Romana Brandstaettera Wojciech Bogusławski, pierwszy dyrektor Teatru Narodowego. Jak wiadomo, jego ambitne zamierzenia mogły zostać zrealizowane tylko w niewielkim zakresie. Na drodze stanęły przede wszystkim zabory i antypolska polityka rządzących, ale także upodobanie najwierniejszej początkowo widowni teatralnej, czyli arystokracji, do teatru cudzoziemskiego, zwłaszcza opery włoskiej i tragedii francuskiej². Niełatwo było przebijać się polskim dramaturgom, niełatwo było polskim antrepreneurom utrzymywać teatry, a krajowym aktorom sprostać sławie europejskich artystów. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Piotr Chmielowski recenzując

¹ R. Brandstaetter, *Król i aktor. Sceny dramatyczne*, Kraków 1952, s. 37.

² Zob. S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, oprac. Z. Jabłoński, Kraków 1962, s. 285–294.

w „Bibliotece Warszawskiej” doroczne premiery, dzielił je na bardzo liczne przeróbki sztuk obcych i wciąż niezbyt okazałą reprezentację oryginalnych utworów polskich. Oczywiście rozwój teatru polskiego nie jest przedmiotem obecnego szkicu, chodzi jedynie o zasygnalizowanie, że charakter udziału w teatralnym życiu pierwszej połowy XIX wieku może być symptomem określonych postaw ideowych oraz stopnia świadomości intelektualnej i estetycznej. Symptomem szczególnie interesującym, jeśli bohaterem rozważań uczynimy kobietę czasów porobiorowych, która stała się wówczas nowym i ważnym odbiorcą kultury. Czym jest dla niej wizyta w teatrze? Czy teatr to miejsce spotkań towarzyskich, prezentacji toalet, pokazania córek na wydaniu? Rozrywka bardziej lub mniej wyrafinowana, zwłaszcza w porze jesienno-zimowej, nieodzowna wśród arystokracji lub ziemiaństwa? A może przestrzeń manifestacji uczuć narodowych...? Lub chwila autentycznego wzruszenia i zachwytu, uniesienia i poznania...? Jak panie odbierają spektakle teatralne, czego oczekują? Jaka wreszcie jest ich wiedza na temat teatru czy opery? Okazuje się, że w literaturze pamiętnikarskiej dotyczącej lat międzypowstaniowych takich wzmianek pojawia się zaskakująco mało. Tym bardziej więc warto przyrzeć się im dokładnie.

1. Arystokratka w podróży – Łucja Rautenstrauchowa

Pobyt w Paryżu w roku 1835 pozostawił w pamięci Rautenstrauchowej³ wiele wrażeń teatralnych. Dała im wyraz przede wszystkim we *Wspomnieniach moich o Francji*. Jako kobieta praktyczna i rozsądna nie omijała spraw finansowych związanych z przedstawieniami. Ze

³ Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa (1798–1886) – arystokratka pochodząca z rodziny książąt Giedroyciów, córka generała Romualda Giedroycia, żona Józefa Rautenstraucha; znana literatka, autorka romansów: *Ragana*, czyli *Płochosć* (1830) oraz *Emmelina i Arnolf* (1821), a także kilku relacji z podróży po kraju i Europie: *Wspomnienia moje o Francji* (1839), *Ostatnia podróż do Francji* (1841), *Miasta, góry i doliny* (1844, 5 tomów), *W Alpach i za Alpami* (1847, 3 tomy, wyd. 2: 1850). Zob. m.in. R. Skręt, *Rautenstrauchowa z Giedroyciów Łucja*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30, Wrocław

szczegółami opisała swoją wizytę w Théâtre du Palais-Royal i trudności z zakupem biletu, ujawniając przy okazji liczne nadużycia popełniane w najlepszych nawet teatrach stolicy, w tym w renomowanej Operze Włoskiej. Pokazała także męczące preludium teatralnych wieczorów w postaci oczekujących tłumów, z którymi trzeba „iść za ogonem”⁴, by dostać się do środka budynku, co nie oznacza jeszcze końca problemów. Że historie opisane przez autorkę *Ragany* nie były przypadkowym epizodem, lecz należały do systemu funkcjonowania francuskich teatrów, świadczą wydarzenia o kilka lat późniejsze:

Zdarzyło mi się, iż w parę lat później w towarzystwie osób wielkiego tonu, i na koszt nieuwzględnionych, przybywszy za późno, wcale żadnego miejsca nie znalazłam. Odźwierna dobrze zapłacona, poszła do jednej z najlepszych łóż i bardzo energicznie dowiodła osobom od przodu siedzącym, że niesłusznie wskutek nieporozumienia dano im te miejsca. Na koniec tamci w połowie sztuki wyjść byli zmuszeni, a my bardzo swobodnie zastępowaliśmy ich przez resztę widowiska. Wtenczas wygodnie mi z tym było, ale pomyślałam, że i mnie inną razą spotkać może podobna przygoda⁵.

Nim przyszło do oglądania spektaklu, potencjalny widz musiał odbyć drogę przez „mękę”: pokonać grono rywali oraz oczekujących na łapówkę odźwiernych, wydać przynajmniej dwa razy więcej na bilet niż wskazywałyby ceny oficjalne i kilkakrotnie zmieniać miejsca na widowni, by wreszcie – w stanie najwyższego utrudzenia – zacząć oglądać trwające już od pewnego czasu przedstawienie. „Nie mogąc

1987, s. 658–660; *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 6, cz. 1, s. 120–122; M. Mesjasz, *Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa. Księżniczka – podróżniczka – literatka*, Wrocław 2014 (książka ukazała się już po powstaniu moich szkiców na temat pisarki).*

⁴ Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*, Kraków 1839, s. 112.

⁵ Tamże, s. 117. Cytowane w obecnej książce fragmenty wierszy, powieści, pamiętników i wspomnień zostały zmodernizowane w zakresie pisowni i interpunkcji, w zgodzie ze współczesnymi normami. Zachowano natomiast pewne odrębności językowo-stylistyczne (np. fleksyjne i składniowe) charakterystyczne dla poszczególnych autorek.

ani ręką, ani nogą poruszyć – dodawała nieco złośliwie Rautenstrauchowa – aby łatwiej znosić ten rodzaj tortury, całą uwagę ku scenie zwracałam”⁶.

Niechętnie przyjmowała pisarka krotochwilny i nie zawsze moralny wydźwięk sztuk francuskich, czuła się nimi zażenowana, przyzwyczajona do bardziej cenzuralnych treści polskich widowisk. Doceniała natomiast grę aktorów francuskich, uznając, że zgodnie z narodowymi właściwościami⁷ „w tym rodzaju równie rzadko u nich zupełnie złego, jak u nas dobrego aktora napotkać”⁸.

Oglądanie w tak trudnych warunkach czterech sztuk, to jest ośmiu aktów⁹, uznała Rautenstrauchowa w pewnym momencie za uciążliwe tak dalece, że przeniosła się do klasycznego Théâtre Français, o wiele wykwintniejszego i jak się też okazało – tańszego.

Jak to, rzekłam z podziwieniem, zapłaciwszy pięć franków, nabrawszy ze wszystkich stron pełno pięści w boki, nie mogłam dostąpić szczęścia oglądania panny Dejaset, a pannę Mars mam widzieć za franka i nikt temu nie ma nic do zaprzeczenia? To są rzeczy zupełnie dla mnie niepojęte¹⁰.

⁶ Tamże.

⁷ W całej swej pracy powracała do idei związku charakteru narodowego i typu najlepiej przez daną nację uprawianej sztuki, na przykład przypisywała Francuzom talent do malarstwa i komedii, a brakiem umuzykalnienia tłumaczyła niedostatek, jej zdaniem, dobrej liryki.

⁸ Tamże, s. 119.

⁹ Wieczory teatralne zazwyczaj tworzyły trzy lub cztery sztuki, z których jedna stanowiła zasadniczy trzon przedstawienia, pozostałe należały albo do złejszego repertuaru, albo też miały odpowiednio krótkie rozmiary.

¹⁰ Tamże, s. 123. Porównywane tu artystki to: panna Virginie Déjazet (1798–1875) i panna Mars (właśc. Anne Françoise Hyppolyte Boutet Salvetat; 1779–1847), aktorki Comédie Française. W grze tej ostatniej Rautenstrauchowa widziała elegancję i nowoczesną metodę ograniczającą zbyt sztuczną gestykulację czy mimikę. Panna Mars budziła też szczery zachwyt Henrietty Błędowskiej, Klementyny Hoffmanowej, a nawet Juliusza Słowackiego. Zob. też: *Dykcjonarz biograficzno-historyczny, czyli krótkie wspomnienia żywotów ludzi wsławionych cnotą, nauką, przemysłem, męstwem, wynalazkami, błędami*, Warszawa 1844, t. 2, s. 69.

Rautenstrauchowa jako reprezentantka arystokracji miała możliwość wielokrotnego bywania we Francji, a tym samym okazję do porównania teatralnych zwyczajów Paryża z czasów cesarstwa i Paryża lat trzydziestych, który określała mianem mieszczańskiego. Oczywiście raziły ją dokonujące się w stolicy zmiany, przede wszystkim ustępstwa na rzecz pospółstwa, oznaczające zgodę na niewyrafinowane gusta (piwo podczas antraktu) czy brak dystynkcji w ubiorze i zachowaniu. Dowcipnie opisywała nowe bywalczynie teatrów, które stopniowo porzucały na krzesłach warstwy swojej cebulkowej garderoby: boa, szale, kapelusze, czepki, peleryny:

Sala tak na wszystkich piętrach obwieszona, wygląda jak skład tandeciar-ski; a damy w zgniecionych pod szalem ubiorach, z włosami roztargany-mi kapeluszem, tracą cały wdzięk przyzwoitej kokieterii kobiecej¹¹.

Pozytywnie komentowała wszakże grę młodszego pokolenia aktorów, którzy przerysowanym gestom scenicznemu dawnej szkoły przeciwstawiali, w jej ocenie, powściągliwość i klasę, przemyślane operowanie głosem i mimiką twarzy.

Choć Rautenstrauchowa – kobieta nie tylko bywała w świecie, ale po prostu inteligentna – nie zaprzeczała potrzebie niektórych zmian demokratycznych, w praktyce niechętna była rewolucyjnym działaniom. Zazwyczaj to jej mężowi, generałowi Józefowi Rautenstrauchowi, przypisuje się niechwalebne postęпки w czasie powstania listopadowego, samą pisarkę uznając za jego ofiarę, wszakże pamiętniki siostry, Kunegundy Białopiotrowiczowej, każą tę opinię zweryfikować¹². Rautenstrauchowa została w nich sportretowana w scenie trefienia loków przed wyjściem do teatru, podczas gdy warszawska ulica wrzała od niepokoju. Miała wypowiedzieć też wiele niepoehlebnych słów pod adresem powstańców, lecz to już kwestia do odrębnego potraktowania.

Podróże sprzyjały szukaniu nowych bodźców i doznań artystycznych. Choć Rautenstrauchową charakteryzuje na ogół otwarta postawa wobec obserwowanych zjawisk, względem teatru pisarka miała

¹¹ Tamże, s. 127.

¹² Zob. *Pamiętnik księżnej G. z r. 1830 i 1831*, „Lech. Tygodnik Ilustrowany” 1878, nr 39, s. 309.

określone oczekiwania. W ujęciu autorki *Wspomnień moich o Francji* teatr powinien stanowić odmianę sztuki wysokiej, nie tylko w zakresie treści i formy, ale też zewnętrznego *entourage'u*. Poszukiwała więc rozrywki w dobrym tonie, odbywanej w eleganckim otoczeniu i odpowiednim towarzystwie, jednak coraz częściej odnajdywała jej niedoskonałą imitację i doznawała rozczarowań wobec narastającej w jej przekonaniu degradacji kultury teatralnej.

2. Rejestry zawodowej pisarki – Klementyna Hoffmanowa

Hoffmanowa¹³ po raz pierwszy była w teatrze dość późno, bo w wieku dwunastu lat, na sztuce *Leszek Biały*¹⁴, i jak odnotowała po latach w pamiętnikach: „spożył się jakoś w moim umyśle dzieje polskie z teatrem jak Pismo Święte z kościołem”¹⁵. Lubiła teatr, lecz niewiele poświęcała mu uwagi w swoich dziełkach pedagogicznych. Choć wiedziała, że mógłby być skutecznie wykorzystywany w procesie wychowawczym, bardziej bała się jego destrukcyjnej siły oddziaływania na młode umysły. O wizytach na warszawskich przedstawieniach niewiele wiadomo, natomiast *Pamiętniki*, wydane pośmiertnie w 1849 roku, przynoszą sporo zapisków dotyczących doświadczeń teatralnych z czasów podróży po Europie i pobytu Hoffmanowej z mężem w Paryżu w latach 1831–1845.

Ze względu na większe niż w przypadku generałowej Rautenstrauchowej ograniczenia finansowe autorka *Krystyny* bywała zazwyczaj w teatrach drugorzędnych. Ona również zwracała uwagę na kłopoty z or-

¹³ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798–1845) – pisarka, publicystka i nauczycielka; jedna z pierwszych kobiet na stanowisku wizytatora warszawskich szkół i pensji ze stałą płacą; autorka licznych powieści (np. *Krystyna*, *Karolina*, *Dziennik Franciszki Krasińskiej*), opowiadań i prac pedagogicznych; uchodziła bardzo długo za autorytet w środowisku polskich kobiet 1. połowy XIX wieku, a jej poglądy na rolę kobiety w życiu obyczajowym tego czasu były przyjmowane jako niekwestionowane zasady.

¹⁴ Chodziło o wystawioną w Teatrze Narodowym w Warszawie operę *Leszek Biały* Ludwika A. Dmuszewskiego z muzyką Józefa Elsnera (1809).

¹⁵ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 1, Berlin 1849, s. 36.

ganizacją spektakli, tłok przy wejściach, zaduch oraz dodatkowe ponadprogramowe opłaty za lepsze miejsca. W 1835 roku, przy okazji wizyty w Palais Royal, chętnie wybieranym dla lekkiego repertuaru, wspominała: „Mieliśmy łożę na dwie osoby, byliśmy sami i chłodno nam było, ale trochę z boku. Sztuczki niezłe dobrano, było ich aż cztery”¹⁶.

O samych przedstawieniach Hoffmanowa nic więcej jednak nie napisała, bardziej niż spektaklem przejęta widokiem prostytutek spotkanych w drodze powrotnej. Stopniowo jednak, oswoiwszy się z francuską obyczajowością, zdobywała się na konkretniejsze refleksje. Jest ich w pamiętnikach, zwłaszcza w pierwszym i drugim tomie, niemało.

Wielkie wrażenie wywarła na Hoffmanowej wizyta w Académie Royal de Musique, choć jak zaznaczyła na wstępie – to „droga zabawa”, wymagająca wydatku w wysokości 5 franków za osobę w łożu na trzecim piętrze. Zaraz wszakże przyznawała: „ależ jakie zachwycenie!”¹⁷. Podziw wzbudziła wspaniała sala, piękne widoki, elegancie stroje, niezwykle oświetlenie, „zasłona teatru amarantowa, lustro w środku wiszące pyszne, łożę amarantowym aksamitem wybite, stolki niebieskim [...]”¹⁸. Zaskoczyła ją, w zestawieniu z polskimi przyzwyczajeniami, publiczność. Po pierwsze, nikła obecność wojskowych; po drugie zaś, „wszyscy siedzą i wszystko się dzieje poważnie, przyzwoicie, bez hałasu, jak w cywilizowanym narodzie”¹⁹. Z aprobatą oceniała wysoki poziom ponad stuosobowej orkiestry, której – mimo liczebności składu – udawało się osiągnąć harmonijną



Ryc. 1. Portret Klementyny z Tańskich Hoffmanowej autorstwa Achille'a Devérii [1832–1837]

¹⁶ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 2, Berlin 1849, s. 35.

¹⁷ Tamże, s. 42.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

całość. To doświadczenie uświadomiło pisarce skomplikowaną strukturę widowiska teatralnego, w którym liczy się każdy element, nie tylko słowo.

Nie wiem, czy się dobrze wyrażę, ale to bogactwo, ta obfitość przy tej jedności, dzieła natury mi przypominały; tyle było sztuki, że aż nikła sztuka. A jakież gust w wystawianiu, w ubiorach, w obrazach. Operę, którą dano, *le Philtre* (rzecz Scriby, muzyka Auberta)²⁰, gdyby się poważono dać na naszym teatrze, pewnie by śmiertelnie znudziła, bo i muzyka, i rzecz tak mierna, że jedynie przy takiej orkiestrze i wystawie podobać się może²¹.

Przy innej wizycie w teatrze zauważała: „Chociaż sztuka niekoniecznie była po temu, przecież obrazy tworzone śliczne i wchodzące osoby zupełnie układały się po malarsku; uważałam nawet w ubiorach tę baczność”²².

Wśród czynników współtworzących spektakl wymieniała także, co bardzo rzadko pojawia się w pamiętnikarskich spostrzeżeniach kobiet, grę światła i cienia, scenografię, choreografię baletową, taniec. O Marii Taglioni²³ pisała: „to bogini, to ideał”. Uważała, że to ona właśnie z baletowego rzemiosła uczyniła sztukę: „Połączyła pantominę i taniec; pantominę, która mówi, przekonywa, rozrzewnia, taniec bez wysiłen, lekki, ulotny [...]”. Całe ciało jest w zgodzie, w jedności [...]”²⁴. Typowe było dla Hoffmanowej, że grację i dystynkcję poruszania się tancerki na scenie uzasadniała jej moralnym prowadzeniem się.

²⁰ Premiera przedstawienia Daniela Aubera *Le Philtre*, z francuskim librettem Eugène’a Scribe’a, odbyła się 20 czerwca 1831 r. w Operze Paryskiej.

²¹ K. Hoffmanowa, *dz. cyt.*, t. 2, s. 43.

²² Tamże, s. 45.

²³ Maria Taglioni (1804–1884) – słynna włoska baletnica, szkolona przez ojca Filippa po tym, jak została odrzucona przez paryskiego nauczyciela tańca i nazwana brzydkim kaczątkiem. Choć istotnie nie była obdarzona wielką urodą, zyskała międzynarodową sławę po występach w teatrach Wiednia, Londynu i Paryża. To ona wprowadziła charakterystyczną dla dziewiętnastowiecznych tancerek białą tunikę z tiulu, baletki, a nawet uczesanie – gładko ułożone włosy z przedziałkiem pośrodku i niskim kokiem.

²⁴ Tamże, s. 46.

Niemало w pamiętnikach znaleźć można komentarzy dotyczących konkretnych śpiewaków (najlepsi są, zdaniem Hoffmanowej, Włosi i Francuzi) i aktorów. Czasem interesowały ją także plotki z życia artystek, np. obszerny passus poświęca miłośnikom Lauretty Cinti Damorcan²⁵. Opinie o zawodowych umiejętnościach śpiewaczek były zazwyczaj wyważone, np. o Polce występującej we Francji pod pseudonimem Panette, pannie Jawurek, pisała, że choć sam głos nie jest doskonały, to „wszystko tak zgodnie, równo, wyuczono, że miło słuchać było”²⁶. Zawsze doceniała rzemiosło, pracę, nie tylko talent i naturalne predyspozycje. Porównując oglądane w Paryżu spektakle ze znanymi sobie polskimi reprezentacjami, dochodziła do wniosku, że potencjał artystyczny jest w kraju podobny, ale brak równorzędnej staranności i możliwości technicznych²⁷. W przeciwieństwie do niektórych autorek potrafiła rozdzielić ocenę treści oglądanego spektaklu od jego wykonania. Przy okazji wizyty w teatrze Porte St. Martin komentowała modną sztukę *La Tour de Nesle*: „jest to okropność okropności; zbieg wszystkich zbrodni w osobie Margueritte de Bourgone, królowej francuskiej, ale co za interes, jaka gra aktorów! [...] doskonale widziałam i cudnie się zabawiłam”²⁸.

Nieraz jednak, podobnie jak Rautenstrauchowej, przeszkadzał jej niewyszukany repertuar większości francuskich teatrów. Gdy widziała młodzież tłumnie bywającą w teatrze, odzywała się w niej dusza pedagoga. Podejmowała wówczas refleksję nad społecznymi i moralnymi skutkami oglądania sztuk epatujących złem, zbrodnią i agresją:

²⁵ Tamże, s. 43.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 44.

²⁸ Tamże, s. 68–69. Melodramat *La Tour de Nesle*, autorstwa Aleksandra Dumas ojca (1802–1870), powstał w 1832 roku i był od początku przedmiotem wielu sprzecznych opinii. Bronił sztuki, mimo drastyczności scen, Michał Grabowski w *Literaturze i krytyce. O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*, t. 3, Wilno 1838, s. 112–114. W 1832 roku przedstawienie *La Tour de Nesle* oglądał Słowacki i zachwycił się rolą panny George, którą cenił wyżej niż pannę Mars. Zob. J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 6: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1979, s. 84 (list z Paryża, d. 9 listopada 1832 roku).

na ludziach już dorosłych, w takim położeniu jak my, to nie robi wrażenia złego, ale pojmuję, jak na duszach młodych źle działa. Albo osławiają się z obrazem najczarniejszych, najbrudniejszych zbrodni, co bardzo źle, albo li też zdziera się im zasłona tej niewinnej niewiedomości złego [...]”²⁹.

Największe zastrzeżenia kierowała pod adresem pisarzy, którzy zamiast wykorzystywać teatr dla poprawy kondycji moralnej społeczeństwa, „psują go dla grosza”³⁰. Zarzut materializmu czy konformizmu nie padał co prawda bezpośrednio pod adresem Victora Hugo, ale w jego dramatach Hoffmanowa również dostrzegała ów „zaród zepsucia i nieładu”³¹, kryjąc się za nieraz słodką i wzruszającą sceną. Sąd był tym ostrzejszy, że skądinąd pisarka akcentowała w pamiętnikach siłę jego liryzmu, imaginacji, głębię obrazów, wyższość nad innymi twórcami. Pisała o nim z pewnym podziwem nawet *à propos* sztuki *Le roi s’amuse* – „romansista zawołany”³².

W roku 1832 i 1833 Hoffmanowa bywała także w teatrach Variété, Vaudeville, w Opéra Comique, w Théâtre Français, w Cyrku Olimpijskim, w Gymnase. O wizycie w tym ostatnim miejscu napisała: „pogodził mnie ze sceną i zupełnie w dobrym guście...”³³. Na tę ocenę nie miały wpływ miała występująca tu Leontyna Fay³⁴, aktorka nie dość że uzdolniona, to jeszcze – co miało dla Hoffmanowej niebagatelne znaczenie – słynąca ze skromności i porządnego prowadzenia się. Ostatecznie jednak najwyższą notę autorka *Krystyny* przyznawała Operze Włoskiej za wystawienie *Capuletich i Montecchich* Belliniego i „zabawę w najwyższym tonie”:

²⁹ K. Hoffmanowa, *dz. cyt.*, t. 2, s. 69.

³⁰ Tamże, s. 113.

³¹ Tamże, s. 103.

³² Tamże. O recepcji teatralnej przedstawienia *Le roi s’amuse* pisze m.in. A. Kowalczykova, *Czy Słowacki bywał w paryskiej kostnicy?* [fragment eseju], „Fraza” 2009, nr 65–66, http://faza.univ.rzeszow.pl/numer/nr65-66-literatura_1.php (dostęp: 28.06.2018).

³³ K. Hoffmanowa, *dz. cyt.*, t. 2, s. 116.

³⁴ Leontyna Fay (właśc. Volnys), znana aktorka dramatyczna, na scenie od 1821 r. W numerze 318 z 1838 roku „Kurier Warszawski” podawał informację o przejściu artystki z Gymnase do Comédie Française, śledzono więc i w kraju losy paryskich gwiazd.

przedmiot Romea i Julii, śpiewy, muzyka i mimika aktorów wzruszyły mnie do głębi serca. Rubini³⁵, najsławniejszy śpiewak Europy, mało śpiewał, ale zawsze dał poznać głos nadzwyczajnej piękności, jakiego nigdy nie słyszałam. Z dwóch siostr Grisi, jedna śliczna, młoda i tak pełna wdzięku, szlachetności, jak heroina jaka... [...] Orkiestra doskonała, teatr ładny, a ponieważ niesłychanie drogi, same w nim dobrane towarzystwo [...]. Sztuki są przyzwoite i muzyka anielska³⁶.

Po 1840 do teatru pisarka chodziła już dużo rzadziej. Przez wzgląd na pogłębiającą się chorobę w pamiętnikach znajdujemy więcej refleksji natury religijnej niż estetycznej, a miejsce wrażeń teatralnych zajmują kwestie teatralności i widowiskowości w kościele. Z sierpnia roku 1843 pochodzi jednak zapis, który podsumowując stosunek Hoffmannowej do teatru, daje też świadectwo dość niezwykłego podejścia do tej sztuki wśród Polek:

Odebrałam dziś list od pewnej pani z kraju, która w wyrazach pełnych uwielbień dla mnie, pyta mi się między innymi: czy jest grzechem bywać na teatrze? Oświadczyłam jej, iż sędzią być nie mogę w tej mierze i innej odpowiedzi dać nie potrafię nad tę, że od dzieciństwa aż dotąd bywam na teatrze. Słusznie czy nie, uważam tę rozrywkę za tak godziwą (boć oczywiście na zupełnie złe i nieobyczajne sztuki nie chodzę), że mi nigdy jeszcze nie przyszło na myśl mieć to za grzech i spowiadać się z tego. Wiem także że i nasz wzorowy katolik Stefan W. [Witwicki – przyp. M.B.-J.] nie tylko bywa na teatrze, ale nawet wodewile pisze. Trafiło się tu jednej mężatce w dzień komunii nie chcieć iść wieczorem na teatr; mąż był niekontent i właśnie w czasie utarczki wszedł jej spowiednik i powiedział, że może bezpiecznie dogodzić w tym woli męża, bo „wszystko czyste czystym”, a żyjąc w świecie, nie o to idzie, aby zabaw unikać, ale żeby ich używać miernie bez szkody dla duszy³⁷.

³⁵ Giovanni Battista Rubini (1794–1854) – słynny tenor włoski. Zyskał sławę rolami w operach V. Belliniego i G. Donizettiego w Neapolu, Mediolanie i Paryżu. W latach 1831–1843 występował w Londynie, Paryżu, Petersburgu i Wiedniu.

³⁶ K. Hoffmanowa, *dz. cyt.*, t. 2, s. 128–129.

³⁷ *Taż*, *dz. cyt.*, t. 3, Berlin 1849, s. 128–129.

3. Przyjaciółki z Wołynia – Henrietta Błędowska i Ewa Felińska

Również w Paryżu teatralne doświadczenia zdobywała – jako młoda panienka – Henrietta z Działyńskich Błędowska³⁸. U boku matki, Szczęsnej Działyńskiej, miała okazję oglądać spektakle zarówno w ekskluzywnych Wielkiej Operze i Théâtre Français, jak i pomniejszych: Gymnase, Comique czy Porte St.-Martin. Sporo miejsca w jej wspomnieniach – co naturalne, jeśli uwzględnić ówczesny wiek bohaterki – zajmują kwestie garderoby przeznaczonej na teatralne wieczory, ale, o dziwo, również oceny dramatów i komentarze na temat gry aktorów. Szczególne zachwyty padały pod adresem Talmy³⁹:

Zdawało się, iż był panem wszystkich uczuć słuchaczów, igrał nimi i wyzywał podług woli: włosy na głowie postawały, drganie po całym ciele przejmowało, czasem jednym słowem przymówionym, ale jak powiedzianym! Widziałam go prawie we wszystkich tragediach klasycznych. Panna Duchesnois, Rancourt dobrze mu dopomagały wybornie grając, ale któż przy nim mógł się wydać⁴⁰.

³⁸ Henrietta z Działyńskich Błędowska, *secundo voto* Rottermundowa (1794–1855?). Autorka *Pamiętki przeszłości. Wspomnień z lat 1794–1832*, oprac. i wstępem poprzedziły K. Kostenicz i Z. Makowiecka, Warszawa 1960.

³⁹ François-Joseph Talma (1763 lub 1766–1826) – francuski aktor, debiutował w 1797 roku w Comédie Française, słynął ze wspaniałego głosu i niezwykle, jak na ówczesne standardy, prostoty środków wyrazu. Specjalizował się w rolach tragicznych; znacznie ograniczył sztuczną deklamację i zastosował rewolucyjne zmiany w ubiorach scenicznych; on to po raz pierwszy wystąpił w prawdziwej todze rzymskiej. Był zaprzyjaźniony z wieloma wybitnymi przedstawicielami sztuki i polityki francuskiej 1. połowy XIX wieku, m.in. z Napoleonem Bonaparte. Zob. *Dykcjonarz...*, t. 2, s. 349.

⁴⁰ H. Błędowska, *dz. cyt.*, s. 101. Wśród wymienionych tu artystów teatru francuskiego na uwagę zasługują: Panna Duchesnois (właśc. Józefina Refuin; 1786–1835) – wybitna aktorka, której teatralną rywalką była panna George (*Dykcjonarz...*, t. 1, s. 344), oraz Fleury (1750–1822) – aktor i autor sztuk teatralnych, zaliczany do rzędu twórców królewskich (*Dykcjonarz...*, t. 1, s. 425). Nazwisko Grandville nosili aktorzy na dworze Stanisława Leszczyńskiego w Nancy.

Wśród przywoływanych z aprobatą przez Henriettę nazwisk aktorów wymienić można między innymi pannę Mars, Fleury, Grandville'a. Ich nazwiska powtarzają się w wielu wspomnieniach z 1. połowy XIX wieku. Wydaje się, że zdecydowane opinie Błędowskiej o oglądanych sztukach były echem sądów matki – kobiety wymagającej i ambitnej, dbałej o intelektualne wyrobienie córki i zaprzyjaźnionej z osobami równie niezależnymi, co ona. Henrietta pobierała nawet lekcje deklamacji u znanego paryskiego aktora, Michelota⁴¹, jednak efekty były mizerne, co dowcipnie opisała w swoich memuarach:

Trudno mi było przełamać nieśmiałość, nim się odważyłam twarz zmieniać marsem, aby oddać żale Klitemnestry lub złość Hermiony, jednak mi to lepiej szło niż miłosne uczucia. Niecierpliwiło to metra: „Ale pani mówisz, że kochasz, takim głosem i wyrazem, jak byś mówiła, że jesz chleb z masłem. Widać, żeś jeszcze tego uczucia nie doświadczała”. Zarzucił więc projekt zrobienia ze mnie Kloryndy, a do pasji, zemsty, gniewu znalazł zdolną⁴².

Pamiętniki Błędowskiej przynoszą interesujące spostrzeżenia nie tylko na temat gry aktorskiej, ale bardziej nawet – zachowań publiczności teatralnej. Ujawniają prawdę o konwenansach, które utrudniały odbiór spektakli. Henrietta – widz uświadamiała sobie coraz wyraźniej różnicę między pożądaną naturalnością reakcji widzów a typowymi zachowaniami na pokaz, zarówno ze strony wykonawców (przyzwyczajonych do przerywania granej roli, kłaniania się, strojenia min), jak i widzowni:

Damy po łóżach ust nie sznurowały dla wstrzymania się, nie znajdowały *mauvais genre*, jak u nas na parafii, gdzie często lepiej komedię odgrywają w łóżach niż na scenie. Na wielkim świecie, prawdziwie oświeconym, więcej jest szczeroty. Wykręty, wybiegi, udawanie nie popłacają, łatwo na nich się poznać. Ta moneta jeszcze kursuje na prowincji, ale w stolicy czasu na to nie ma, każdy zajęty sobą, oddaje się uczuciu chwilowemu

⁴¹ Pierre Marie Joseph Michelot (1785–1856) – francuski aktor, ceniony m.in. przez cesarza Napoleona.

⁴² H. Błędowska, *dz. cyt.*, s. 101–102.

i lży nikt nie tai, kiedy ją gra Talmy wycisnie, i używa wesołości ze sztuczki wesołej, która zawsze następuje, dla ukojenia burzliwych uczuć, po tragicznych reprezentacjach⁴³.

Wydaje się – na podstawie zapisków Błędowskiej – że konwenanse ograniczały Polki bardziej niż Włoszki czy Francuzki. W efekcie kobiety nienawykłe do publicznego wyrażania opinii o oglądanych przedstawieniach rzadko decydowały się na komentarze w tej dziedzinie nawet po latach, podczas pisania wspomnień, kiedy nic już zdawało się ich nie hamować. Zgodnie ze stereotypowym oczekiwaniem wobec kobiet auterek swe świadectwa zwężały do kręgu strojów, atmosfery, ogólnych impresji. Błędowska z zażenowaniem wracała do chwili, gdy zagadnięta w paryskim teatrze przez przypadkowego sąsiada z łoży odpowiadała mu półsłówkami. Ważniejsze od szczerej dyskusji wydawało się jej wówczas przestrzeganie zasady, by nie rozmawiać z nieznanym. O inteligencji pamiętnikarki świadczy fakt, że głęboko odczuwała jakąś niestosowność i infantylizm podobnego zachowania. Swą pośpieszną rejteradę z łoży skomentowała następująco: „Przerwało to pytania i oszczędziło wstydu, że Polska takiego dzikusy wydała”⁴⁴.

Teatralne doświadczenia czasem mobilizowały Henriettę do nauki, np. pod wpływem opery *Ossian ou Les Bardes*⁴⁵, szczególnie zaś muzyki – jak twierdziła – pięćdziesięciu harf⁴⁶, rozpoczęła grę na tym instrumencie pod okiem pana Cousineau⁴⁷.

⁴³ Tamże, s. 102.

⁴⁴ Tamże, s. 112.

⁴⁵ Chodzi o operę Jeana-François Le Sueura, w pięciu aktach, do libretta Alphonse’a François Palat-Dercy’ego i Jeana-Marie Deschamps’a, na podstawie *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona. Wystawiona po raz pierwszy 10 lipca 1804 roku w Operze Paryskiej, w ciągu 12 lat powtarzana była ponad siedemdziesiąt razy.

⁴⁶ W operze Le Sueura śpiewowi bardów towarzyszy 12 harf, których celem jest odtworzenie prawdziwie celtyckiego klimatu, ponadto kompozytor używa harf w innych partiach orkiestry, na pewno jednak nie ma ich pięćdziesięciu.

⁴⁷ Jacques Georges Cousineau (1760–1824) – francuski lutnista i harfista, nauczyciel gry na tym instrumencie.

Po powrocie do Polski bywała, znów z matką, w teatrach francuskich w Warszawie, działających tu przed rokiem 1818. Jakkolwiek w jej relacjach mowa o wysokim poziomie przedstawień, najwięcej uwag dotyczyło stosunków towarzyskich wynikających z bytności w teatrze niż wrażeń estetycznych. Również w trakcie podróży do Karlsbadu i Marienbadu teatr kojarzył się Błędowskiej z możliwością spotkania utytułowanych gości uzdrowiska. Nie liczyły się wtedy liche ławki, scena wzniesiona z marnych desek ani same sztuki, tylko *Sa Majesté* siedzący przy boku Henrietty⁴⁸.

Późniejsze lata spędzone na Wołyniu i nie zawsze szczęśliwe zdarzenia rodzinne sprawiły, że na plan pierwszy w refleksjach Błędowskiej wysunęły się sprawy szarej codzienności, a nie sztuki.

Przyjaciółką Błędowskiej w jej już dorosłym życiu była Ewa z Wendorffów Felińska⁴⁹. Jako uboga szlachcianka nie bywała w wielkim świecie i doświadczenia paryskie pań Działyńskich były dla niej odległe. Miała jednak okazję do całkiem osobistego teatralnego doświadczenia, wystąpiła mianowicie w teatrze amatorskim w Mińsku, który działał regularnie w czasie kontraktów marcowych pod przewodnictwem Jana Chodźki⁵⁰. Gerard Feliński, mąż Ewy, współpracował z Chodźką jeszcze za swych kawalerskich czasów. Zespół, do którego dokooptowana została Felińska, wystawiał w 1812 roku *Horacjuszy*

⁴⁸ H. Błędowska, *dz. cyt.*, s. 291. W Marienbadzie był wówczas były król holenderski i jego syn (przyszły cesarz), siedemnastoletni Ludwik Napoleon.

⁴⁹ Ewa Felińska (1793–1859) – pisarka pochodząca ze średniozamożnej szlachty litewskiej, uczestniczka spisku Konarskiego, po aresztowaniach w roku 1838 skazana na opuszczenie kraju i pięcioletni pobyt w Berezowie oraz Saratowie. Autorka powieści: *Wigilia Nowego Roku* (1847), *Hersylia* (1849), *Pan Deputat* (1852), *Pomyłka* (1851), *Siostrzenica i ciotka* (1853), a także autobiograficznych *Wspomnień z podróży do Syberii, pobytu w Berezowie i Saratowie* (1852–1853) i *Pamiętników z życia* (1856–1859).

⁵⁰ Jan Chodźko (1776–1851) – pseudonim Jan ze Świsłoczy; powieściopisarz, dramaturg, członek Towarzystwa Szubrawców, wielki miłośnik teatru. Najbardziej popularna jego sztuka to: *Pan Jan ze Świsłoczy, kramarz wędrujący* (1821); najwyżej oceniana powieść – *Pani Kasztelanowa oraz jej sąsiedztwo. Powieści z końca XVIII wieku* (1837).

według Pierre'a Corneille'a⁵¹. Przydzielona rola Sabiny budziła sympatię młodej kobiety, nie zastanawiała się jednak w szczególnie sposób nad interpretacją, reżyser również nie proponował własnej koncepcji ujęcia sztuki. Po prostu czytano klasyka dosłownie, słowo po słowie, byle wyrażnie i donośnie. Stopień nieświadomości Felińskiej jako aktorki potwierdza fragment jej wspomnień: „nie mając wyobrażenia jak rola w tragedii potrzebuje gwarancji wyższego talentu, szczerze byłam rada, że mi nie dano roli w komedii, którą jak mi się zdawało przejąć bym się nie mogła”⁵².

Przygotowanie przedstawienia – służącego zazwyczaj celom charytatywnym – trwało bardzo krótko. Role rozdawane były przypadkowo, decydowały aktualne znajomości i zazwyczaj pewna zgodność wieku odtwórcy i bohatera. Tekstu uczono się w domu na pamięć, bez konsultacji z reżyserem. Z przerażoną Ewą kilka rozmów o grze aktorskiej przeprowadził książę Ludwik Radziwiłł, jednak miały one charakter bardzo ogólnego wykładu, a nie profesjonalnej rady dla początkującej wykonawczynie. Próby właściwie się nie odbywały. Tak Felińska wspominała chwile przed premierą w swych *Pamiętnikach z życia*:

Jakoż zebraliśmy się w jakiejś sali, gdzie był pan Chodźko, aktorowie i aktorki należący do sztuki, a oprócz tego amatorowie i protektorowie sceny przez ciekawość, a może dla dania głosu doradczego. [...] Na próbę kazał mi zaraz przedeklamować z mojej roli wierszów kilkanaście, z pełnym rozwidnieniem głosu, jak gdybym doprawdy była już na scenie. Kiedym dobyła głosu, który miałam silny [...], p. Chodźko zacierał ręce, widząc, że był kontent⁵³.

Felińska była jednak świadoma, że na scenie, prócz dobrze ustawionego głosu, należałoby też zwracać uwagę na mimikę i ruch. Szukała wzorców, chciała podpatrzeć doświadczone już aktorki, nie-

⁵¹ Fragmenty *Horacjuszy* (1640), w polskim tłumaczeniu Ludwika Osińskiego, ukazały się w 1802 roku. Felińska podaje błędnie Franciszka Ksawerego Dmochowskiego jako autora przekładu.

⁵² E. Felińska, *Pamiętniki z życia*, seria 2, t. 1, Wilno 1858, s. 103.

⁵³ Tamże, s. 104–105.

stety na próbach nie obowiązywała zasada wytężenia sił i starannej gry. Ponieważ, jak powiada Felińska, podpora amatorskiego zespołu, hrabina Przeździecka, „nie potrzebowała na próbie rozwijać swego talentu”⁵⁴, jej deklamacja była słaba, cicha, niedbała, bez zwracania uwagi na ruch sceniczny. Podobnie odtwórczyni roli powiernicy, pani Chodźkowa, „zgrywała ją bez żadnej chęci do przejścia się sztuką, niby lekcję wydawała; jakoż zapewne nie o to jej chodziło, aby ją nazywano dobrą aktorką, tylko swego nazwiska chciała użyć scenie”⁵⁵.

Zupełnie na uboczu pozostawała kwestia kostiumów. Felińska nie śmiała pytać o nie reżysera, ponieważ jej zdaniem „leżało to poza obrębem sztuki”⁵⁶. Nie było więc mowy o całościowej, synkretycznej wizji spektaklu. Każdy przygotowywał sobie taki kostium, który w jego poczuciu zadowoliłby estetyczne gusta widzów, a zarazem sugerował (tylko) związek z czasami, jakich sztuka dotyczyła. Patrząc z kolei na strój swojej scenicznej koleżanki, podziwiała Felińska umiejętność godzenia stylu dawnego i współczesnego:

Nie wiem, czy antykwariusz nie znalazłby mu co do zarzucenia, ale ubiór ten tak dobrze harmonizował z dzisiejszym smakiem, że w starożytnej Rzymiance dawała się dostrzegać nowożytna elegantka i niezbyt rażąc oko, mógłby się przenieść ze sceny na salę balową⁵⁷.

Właśnie niezaspokojenie estetycznego smaku zraziło ją w kostiumie męża, grającego rzymskiego żołnierza. Zobaczywszy go na scenie, wykrzyknęła w duchu: „O Boże! Jakież zawód! To jakieś straszdyło, wierutne straszdyło!!!”⁵⁸. I choć rozumiała, że nie mógł wystąpić niczym wymuskany panicz salonowy, nie przekonywała ją metamorfoza przydająca brzydoty.

Felińska, pozbawiona czyjejkolwiek pomocy, bezradnie próbowała skonstruować ubiór godny Sabiny:

⁵⁴ Tamże, s. 105.

⁵⁵ Tamże, s. 106.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 130.

⁵⁸ Tamże, s. 134.

Przypominałam sobie różne widziane obrazy, różne sznurowania, ale do jakiej epoki one się odnosiły, z pewnością nie wiedziałam; a w mojej garderobie nie miałam innego obuwia oprócz najprozaiczniejszych ówczesnych trzewików, które wiedziałam, że nie będą pasowały z rzymskim strojem⁵⁹.

Ostatecznie tuż przed uniesieniem kurtyny Jan Chodźko zaimprovizował pośpiesznie kostium dla głównej bohaterki, doszukowując z teatralnej garderoby kolejne warstwy rzymskiej tuniczki, drapując szal, przystrajając błyskotkami zbyt skromną szatę i trefiąc upięte w kształt moreli włosy. Doszył wreszcie do cielistych pończoch podeszwy i nałożył na łydki sznurowanie. Publiczność tymczasem pohukiwała, niecierpliwiła się, wzywała aktorów na scenę – „Jak żyję, nie byłam w takich obrotach, ale poddałam się wszystkim operacjom z największą pokorą i z taką cierpliwością, że ani syknęłam [...]”⁶⁰. Zrozumiała wówczas, że starsze aktorki, deklarujące wcześniej pomoc, nie udzieliły jej celowo z zazdrości wywołanej udaną deklamacją debutantki w trakcie próby. Doświadczenia teatralne okazały się więc dla pisarki gorzką lekcją ludzkiej małostkowości. Chaos panujący w trakcie przedstawienia był także rezultatem lekceważenia scenicznej choreografii – nikt właściwie nie ustalał z występującymi ich ustawienia i poruszania się na scenie. Dopiero gdy za kurtyną słychać było narastające wrzenie widowni, reżyser udzielił Felińskiej kilku praktycznych rad, jakże przecież niewystarczających w tych okolicznościach: „Proszę nie zapominać, aby mówiąc rolę, nie do aktorki, ale do parteru mieć figurę zwróconą. Proszę także pamiętać o rękach, aby miały akcję stosowną do deklamacji”⁶¹.

Amatorka Felińska została więc rzucona na głęboką wodę. Stopniowo dopiero pojmowała konieczność pewnych mistyfikacji teatralnych, z ciekawością śledziła zabiegi, które miały przydać uroku artytom lub skupić uwagę publiczności. Uczyla się panować nad tremą i nie zwracać uwagi na oklaski stale przerywające monologi. Jednak występy, choć miło wspomинane, nie doczekały kontynuacji. Autorka *Hersylii* wołała odtąd oglądać przedstawienia z perspektywy widza z miłą świadomością, że wie, co się dzieje za kulisami.

⁵⁹ Tamże, s. 119.

⁶⁰ Tamże, s. 123.

⁶¹ Tamże, s. 126.

4. Litewska hrabina – Gabriela z Güntherów Puzynina

Teatr amatorski bliski był także litewskiej literatce, Gabrieli Puzyrinie⁶². Jej ojciec jako prezydent Izby Kryminalnej w Mińsku występował popołudniami w teatrze amatorskim, grając Horacjusza. W zamożnym arystokratycznym domu Güntherów w Wilnie i w Dobrowlanach (w powiecie oszmiańskim) mówiło się zresztą o teatrze od zawsze, choć dzieci na ogół nie były zabierane na wszystkie przedstawienia. Z żalem wspomina pisarka, że nie obejrzała na przykład występów znanej śpiewaczki Catalani⁶³ w 1820 roku, bowiem rodzice uznali, że latorośle „nie zrozumieją i zapomną”⁶⁴. Tymczasem z wizyt w teatrze między 5 a 10 rokiem życia Gabriela zapamiętała sporo (wymieniała

⁶² Gabriela z Güntherów Puzynina (1815–1869) – litewska poetka, pisarka i autorka scenek dramatycznych. Debiutowała w 1843 roku tomikiem *W imię Boże*. Potem ukazały się jeszcze dwa tomiki poetyckie (*Dalej w świat!* oraz *W imię Boże – Dalej w świat!*), dwa tomy prozy (*Prozą i wierszem przez autorkę W imię Boże*, t. 1, Wilno 1856; *Proza i wiersze*, t. 2, Wilno 1857; *Małe a prawdziwe opowiadania*, Wilno 1857), dwa dramaty (*Czy ładna, czy bogata?* i *Za miastem* łącznie jako *Teatr amatorski*, Petersburg 1861) oraz zbiorok anegdot dla dzieci (*Dzieci litewskie, ich słówka, odpowiedzi, postrzeżenia. Z prawdziwych wydarzeń zebrała Autorka W imię Boże*, Wilno 1847; wyd. 2 poprawione i uzupełnione siedemnastoma powiastkami, Wilno 1856). Obecnie znana jest przede wszystkim jako autorka wspomnień *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski i H. Mościcki, Wilno 1828; reprint: Kraków 1990. Zob. M. Berkan-Jabłońska, *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie (1815–1869)*, Łódź 2015.

⁶³ Angelica Catalani (1780–1849) – włoska śpiewaczka sopranowa o znakomitej koloraturze. Występowała w całej Europie. W 1818 roku wycofała się ze sceny, występowała jednak nadal z wielkim powodzeniem, m.in. w Danii, Szwecji, Niemczech, Rosji. Podczas podróży koncertowej w latach 1819–1820 Catalani odwiedziła Warszawę, Lwów, Krzemieniec, Wilno i Kraków. W Warszawie słuchała gry młodego Chopina i – oczarowana jego talentem – podarowała mu na pamiątkę złoty zegarek z dedykacją, z którym się ponoć nigdy nie rozstawał. W Wilnie koncertowała w roku 1820.

⁶⁴ G. Puzynina, *W Wilnie...*, s. 23.

w swych pamiętnikach m.in. całkiem dziś zapomniane sztuki: *Utracjuszka*, *Kaprysy młodej żony*, *Panna pułkownikiem huzarów*)⁶⁵ i, choć była to pamięć ułamkowa i emocjonalna, budowała aurę magii teatralnej na całe życie:

Zdaje się, widzę dotąd aktora w pryncypialnej roli i nutę śpiewki słyszę: „A kto wyjechał cieleciem, ten powróci wołem”, a zdejmując kapelusz i pokazując publiczności, że mu dna brakuje, kończył tym opis swej garderoby, śpiewając: „kapelusik na kształt zera, et ceatera...”⁶⁶.

Również w Wilnie Jan Chodźko przygotowywał teatr dobroczynny. Za bytności Józefa i Krystyny Franków w olbrzymiej sali domu Każyńskich wystawiano m.in.: *Fedrę* i *Atalię* Jeana Racine’a, *Kochanków Extrapocztą*, sztukę z francuskiego przerobioną przez Ludwika Adama Dmuszewskiego, i oryginalną sztukę jego autorstwa *Odwet czyli Barbara Zapolska*, ponadto sztuki pani Genlis (np. *Falszywa delikatność*), a nawet opery np. *Włoszkę w Algierze* Rossiniego. W zakresie repertuaru panowało zupełne pomieszanie stylistyk, co więcej, nieraz bardzo płynna była granica między teatrem a widowiskiem niemal cyrkowym lub jarmarcznym, traktowanym jako mile widziana osobliwość:

Ale jakże się ten niepokój i ta gorączka wzmagaly jeszcze za przybyciem do Wilna trupy Chiarinich, których taniec na linie zachwycał całe miasto, tak, że w ciągu zimy 1827 roku w salonach mówiono tylko o zręczności Feliksa, o gracji jego żony, o wdziękach panny Flory i brata Anioła, a pięcioletnia Wirginia była beniaminką całej publiczności. Pantomina, następująca po tych skokach, dziwna zręczność arlekina i dowcipna naiwność pierrota, tak się nam podobały, że długo potem z ubieloną twarzą, w szlafmycy ojca i kaftaniku mamy odgrywałam rolę pierrota w domowym kółku, śmieszac rodziców moich w długie jesienne wieczory w Dobrowlanach⁶⁷.

⁶⁵ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* pod red. Z. Raszewskiego (Warszawa 1973) nie odnotowuje tytułów dwóch pierwszych sztuk, trzeci tytuł poprawnie brzmiał *Panna pułkownik huzarów* i była to komedia J.W. Krasińskiego według E. Scribe’a.

⁶⁶ G. Puzynina, *W Wilnie...*, s. 23.

⁶⁷ Tamże, s. 127. Trupa Chiarinich występowała w 1829 roku także w Warszawie i to w Teatrze Narodowym, gdzie oglądał jej występy Juliusz

Rodzice Puzyniny starannie dobierali przedstawienia oglądane przez córki, uznając je za ważny element edukacji. Jak wspomina pamiętnikarka: „bywanie w teatrze kompletowało lekcje”⁶⁸. Wśród oglądanych w Wilnie oper Puzynina wymienia m.in.: *Niemą z Portici* i *Fra Diavolo* Auber, *Hrabiego Ory* Rossiniego, *Pré aux Clercs* Hérolda⁶⁹. Każdy rodzinny wyjazd do Warszawy również oznaczał nowe teatralne doświadczenia. Panny zachwycaly się występami takich artystów, jak: Julian Dobrski, Leontyna Halpertowa, Anieli Aszpergerowa, Anna Wolkow i Joanna Müllerówna. Kiedy zaś po powrocie ze stolicy w 1834 Gabriela i jej siostry nudziły się w domu na wsi, rozrywki szukały w imitowaniu poznanych wcześniej sztuk i odgrywaniu przed fraucymerem zapamiętanych fragmentów oper⁷⁰.

Po kilku latach przerwy odżywało w 1838 roku Wilno teatralne, co bardzo ucieszyło Güntherów. Zwłaszcza starania o porządną operę, uwieńczone sukcesem za dyrekcji Szmidkoffa w 1837, sprawiały wielką radość Litwinom pożądanym bardziej wyrafinowanych rozrywek. O staraniach antreprenera Gabriela pisała:

Miał on ze sobą śpiewaków, baletniczki, dekoratora, kostiumera i spory zapas wyuczonych oper pierwszorzędnych Rossiniego, Belliniego,

Słowacki. Później objeżdżali kraj, np. byli, jak podaje „Gazeta Warszawska” (1 X 1829), we Wrocławiu i w Kaliszu. Wileńskie występy mimików i akrobatów wspominał także S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, Warszawa 1924, s. 292. Chiarini była to najstarsza rodzina kuglarska w Europie, występująca ponoć od XVI wieku i pochodząca z Genui. Największe ich sukcesy przypadły na wiek XIX, choć potomkowie Chiarinich występują do dziś. Zob. praca magisterska A. Kwiatkowskiej (UMK w Toruniu), *Sztuka cyrkowa – sztuka ludzkich możliwości. Etnologiczny opis zjawiska kuglarstwa*, pod kierunkiem prof. I. Kabzińskiej, Toruń 2005, s. 44–45; http://kuglarstwo.pl/forum/pafiledb/uploads/MGR_SztukaCyrkowwa_sztuka_ludzkich_możliwosci.pdf (dostęp: 28.06.2018).

⁶⁸ G. Puzynina, *W Wilnie...*, s. 174.

⁶⁹ Autorstwo *Le Pré aux Clercs* Puzynina przypisała Jacques’owi Hallevy’emu, zamiast Ferdinandowi Héroldowi. Takich pomyłek jest w tekście pamiętników więcej (tamże, s. 174).

⁷⁰ Tamże, s. 182.

Aubera itd. Abonowano łoża na całą zimę i rozpoczęła się seria prawdziwie muzycznych wieczorów, czemu sprzyjał bardzo brak innych zabaw, daleko estetyczniej zastąpionych. [...] scena tak obszerna, że nie tylko koń spiżowy z ładną Peki (panna Simering) na swoim grzbiecie mógł wzniesić się ze sceny w obłoki wśród kiwających głowami Chińczyków, ale i Mazaniello na prawdziwym koniu odbywał swój marsz triumfalny wśród oswobodzonych Neapolitańczyków⁷¹.

Zachwycono się więc i „uszlachetniano” operą w mieście, a w domowych warunkach bawiono się w teatr, czasem aranżując scenę w plenerze *ad hoc*, a czasem szykując poważnie i starannie przedstawienia dla zaproszonych gości. Puzynina wspomina m.in. wystawienie *Zemsty* Aleksandra Fredry w Kojranach w majątku państwa Łopacińskich⁷² oraz „siurpryzę” dramatyczną w plenerze na podstawie ballady Mickiewicza *Powrót taty* u swojej siostry Matyldy Buczyńskiej:

Dziatek głosu nie słyhać, tylko spod wierzby płaczącej rozchodzi się głos i słowa [...], a spod gałązek zielonych bieleje biała postać...

...*Wtem słyhać turkot, wozy jadą drogą,*

I wóz znajomy na przedzie...

Cóż lepiej nad słowa samej ballady mogłoby uprzytomnić ten obraz, który stosownie do niej przedstawił się oczom widzów tak nawet, że i konie, jakby rozumiejąc rzecz, naprawdę się strachały, a gdy starszy zbójca z całą dramatycznością swą rolę odegrał, wuj Tyzenhauz zadowolony wołał na naszego Piotra, lokaja: „To Szmidkoff!”. Zbójcami byli dwornik, ubrani w czerwone koszule, fałszywe brody i uzbrojeni w kuchenne noże. Dzieci dostarczyła poczciwa kowalowa, ojcem był komisarz, a głosem spod wierzby – ja⁷³.

⁷¹ Tamże, s. 228–229.

⁷² Kojrany, należące w pierwszej połowie XIX wieku do Józefa i Doroty Łopacińskich, uchodziły za ważny ośrodek kultury teatralnej Wilna. Pani Dorota wystawić miała w swoim teatrze amatorskim w ciągu trzydziestu lat wszystkie ponoć sztuki Aleksandra Fredry. Bywali tu zresztą także literaci, naukowcy i cała wileńska śmietanka towarzyska.

⁷³ G. Puzynina, *W Wilnie...*, s. 259.

Teatr stał się pasją Gabrieli Puzyniny także w jej dorosłym życiu i nie ograniczał się tylko do bycia widzem. Od 1856 roku podejmowała samodzielne próby dramaturgiczne, najpierw dla zaprzyjaźnionych teatrów amatorskich (zachowały się wiadomości np. o sztuce *Oberża, której nie ma* inscenizowanej w Wojtkuszkach u Kossakowskich, *Hrabina się nudzi* pisanej dla Aleksandry Grzegorzewskiej z Krakowa), potem także dla zawodowej sceny. Razem z Antonim Edwardem Odyńcem była ona wielką rzeczniczką wprowadzania do teatru wileńskiego polskich sztuk⁷⁴.

W latach 1859–1861 wystawiono tam następujące dziełka tej autorki: *Czy ładna, czy bogata?*, *Za miastem*, *Muzułmanin na Litwie*, *Córka filozofa XVIII wieku*. Przez kilka lat przygotowywała też dramat historyczny *Jadwiga*⁷⁵. Miała świadomość, że utwory te były niedoskonałe, zwłaszcza formalnie, ale lubiła swoją literacką pracę. Raz jeden zaznała



Ryc. 2. Portret Gabrieli Puzyniny, „Bluszcz” 1869

⁷⁴ M. Stolzmann, *Nigdy od ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Olsztyn 1997, s. 256–257. Nie udało mi się w trakcie pracy nad książką poświęconą Puzyninie odnaleźć rękopisów debiutanckiej *Oberży, której nie ma*, wystawianej najpewniej w Wojtkuszkach w 1856 roku, *Muzułmanina na Litwie*, *Krzyża wojskowego* i *Córki filozofa XVIII wieku*. Zachowały się tylko nieliczne recenzje i drobne streszczeniowe wzmianki pozwalające zorientować się w treści utworów. W wileńskiej Bibliotece Naukowej im. Wróblewskich znalazł się natomiast rękopis nienotowanej wcześniej komedii *Historia i kuchnia* (zob. *Arystokratka i biedermeier...*, s. 359–379). Dla krakowskiego teatru amatorskiego powstał też, bliżej niezany, obrazek dramatyczny *Hrabina się nudzi*.

⁷⁵ G. z G. Puzynina, *Jadwiga. Dramat historyczny z XIV w. w 5 aktach i 6 odsłonach*, Lwów 1870; wyd. 2, Poznań 1886.

jako autorka przykrości w związku ze sztuką *Córka filozofa XVIII wieku*, skrytykowaną za zbyt powierzchowne skonstrastowanie nauki i religii, nie załamało to wszakże jej wiary w możliwość poprawy utworu i lepszego przyjęcia w przyszłości. W liście do Franciszka Wężyka wyjaśniała: „piszę znowu – nie rzucam obranej drogi ani moich zasad, stoję owszem silniej przy nich, ale się postaram o coraz lepsze utwory, aby mieć prawo głosu wołać, co według mnie jest słuszne i święte”⁷⁶.

Cieszył ją też aplauz widowni i sympatia aktorów. Aż do ostatnich chwil życia (umarła w Horodziłowie 6 sierpnia 1869) wracała myślą do swoich, jak mówiła prywatnie, scenicznych „dziełek”.

5. Patriotki w teatrze

– Bogusława Mańkowska i Aniela Walewska

Teatr na pewno był dla kobiet rozrywką, urozmaicheniem i niezbędnym elementem życia towarzyskiego. Był też obowiązkowym punktem programu w podróży, po których należało wykazać się znajomością nazwisk najsłynniejszych śpiewaków lub aktorów. Wizyta w teatrze bądź operze stanowiła jednak również źródło autentycznych wzruszeń estetycznych. Bogusława Mańkowska⁷⁷, córka generała Dąbrowskiego, za swych młodszych czasów miała okazję spotkać wiele zasłużonych dla sztuki operowej osób i doświadczyć niezwyklej przeżyć teatralnych, kształtujących jej dalsze upodo-

⁷⁶ List Gabrieli Puzyniny do Franciszka Wężyka, zachowany w zbiorze *Papierów Franciszka Wężyka* – rps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. nr 12 320/II, t. XXV, k. 252.

⁷⁷ Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska (1814–1901) – córka Barbary z Chłapowskich i Jana Henryka Dąbrowskiego. Pisać zaczęła już jako wdowa, po przenosinach do Poznania. Była m.in. autorką *Pamiętników* (t. 1, z. 1–3, Poznań 1880–1883), kilku scenek dramatycznych: *Tadeusz Kościuszko, czyli cztery chwile z życia tego bohatera* (1880), *Laura* (1880), *Siostra nie siostra* (1881), *Przed ślubem i po ślubie, czyli 2 prądy naszego społeczeństwa* (1881), *Czterech wielbicieli Lucyny* (1881) oraz polemicznego szkicu *O Legii Nadwiślańskiej w Hiszpanii. Z powodu zdań Przyborskiego oraz w obronie Legionów polskich* (Poznań 1882).

bania muzyczne. Pod wpływem znajomości ze śpiewaczką Schiasetti⁷⁸ pokochała metodę włoską w śpiewie, odrzucając odtąd wzorce niemieckie. Pokochała także opery, w których występowała solistka – *Niemą z Portici* Aubera oraz *Romeo i Julię* Belliniego – twierdząc o jej grze, że: „na drobne kawałeczki darła nam, że tak powiem, zrozpaczone nasze biedne serca!”⁷⁹. Najsilniejsze emocje budziły takie przedstawienia, w których Mańkowska i grono jej znajomych odnajdywali aluzje do sprawy narodowej lub przynajmniej analogie do polskiej sytuacji. W pamiętnikach odnotowany został obraz Schiasetti śpiewającej z wojenną werwą *La trimenda ultrice spada*, uzupełniony komentarzem pamiętnikarki, oddającym doskonale potrzeby polskiej widowni i sposoby odbioru spektaklu:

ubrana w ubiorze rycerza na czele zbrojnych hufców, zapalała w naszych polskich sercach zemstę do nieprzyjaciół, cośmy już w duszy sami nie-nawidzili! [...] Gorzej niemal było na *Niemie z Portici*; cały jeden akt, gdzie się schodzili sprzysiężeni, gdzie i kobiety na Rynku, wtajemniczono, pugiwały chowają, gdzie przy podniesionych mieczach wzywają sprzysiężonych do przysięgi, powstania i zemsty przeciwko tyranowi i gdzie jednym chórem z największym porywającym zapalem rozpoczynają śpiew:

Amour sacré de la patrie!

Arme nos bras vengeurs.

(*Święta miłości Ojczyzny!*

Uzbrój mściwe ramiona nasze.)

⁷⁸ Adelaide Schiasetti (1800–b.d.). Śpiewaczkę miała łączyć przyjaźń z generałami Dąbrowskim i Kniaziewiczem, z czasów ich pobytu we Włoszech. Na pewno budziła duży aplauz wśród Polaków przebywających w latach trzydziestych w Dreźnie. Zdaniem Mańkowskiej jej pełnym altem zachwycił się też Juliusz Słowacki, zob. F. Hösicke, *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, t. 1, Kraków 1896, s. 287. Skądinąd trzeba dodać, że autor *Lambra* był wtedy zainteresowany przede wszystkim młodzieńką, urodziwą i bardzo wrażliwą Bogusławą Dąbrowską.

⁷⁹ B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki (w wyjątkach)*, [odbitka z „Warty”], t. 1, z. 1, Poznań 1880, s. 108. Szerzej o wspomnieniach Mańkowskiej piszę w ostatnim rozdziale niniejszej książki.

O, wtenczas cóż się działo w polskich sercach; każdy z nas żałował, że nie jest w położeniu tych wolnych rybaków i nikt się dziwić nie mógł, że chwilowo braliśmy złudzenie za rzeczywistość; nikt się nie mógł dziwić, że niewiasty za słabe, ażeby ukrywać swoje gwałtowne wrażenia, chowały się w głąb zaciemnionej łoży, aby z wezbranego serca ukryć i utulić raptowne łkania. Do dziś dnia pamiętam moje głębokie zmartwienie, kiedy matka widząc we mnie po tych wystawieniach zerwanie poniekąd wszystkich sił, nigdy mi już nie chciała pozwolić bywać na tych operach⁸⁰.

Dorosła już córka generała, u boku męża Teofila, wspierała na różne sposoby patriotyczne działania. Przekonana o stopniowym gaśnięciu uczuć narodowych i idei ofiary w polskim społeczeństwie, próbowała je ożywić swymi dziełkami. Zarówno pamiętniki, jak i pisane przez nią sztuki teatralne miały wspólny cel: głosić apoteozę wolności. Jedna ze scenek dramatycznych, *Tadeusz Kościuszko, czyli cztery chwile z życia tego bohatera*, wystawiona w Poznaniu w roku 1880, cieszyła się nawet znaczną sympatią Wielkopolan.

Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska nie była w swoich żywych reakcjach teatralnych odosobniona. W 1848 podobnie przeżycia teatralne opisała we wspomnieniach z podróży po Włoszech inna młoda Polka, Aniela Walewska z Kuzłów (posługująca się pseudonimem Wanda Odrowąż)⁸¹. Pamiętnikarka intensywnie chłonęła nowe doświadczenia, jednak przez cały czas pobytu za granicą była silnie zintegrowana z polskim środowiskiem. To sprawiało, że nawet w odbiorze kultury i sztuki miejscowej stale obecny był drugi plan – polityka i sprawy narodowe. Sztuka nie istniała sama dla siebie, ale poprzez skojarzenia z naporem wszechobecnej historii w Europie objętej rewo-

⁸⁰ Tamże, s. 108–109.

⁸¹ Aniela Walewska z Kuzłów (1840?–1873) – pisarka, występowała pod pseudonimami: „Bożenna” lub „Wanda Odrowąż”. Ogłosiła drukiem: *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848* (Poznań 1850); *Stefania, powieść dzisiejsza* (ps. Bożenna, Wilno 1854); *Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły* (Kraków 1854; streszczenie książki A.F. Ozanama *Les Poètes Franciscains En Italie Au Treizième Siècle* z 1835 roku), *Upředzenia, powieść oryginalna przez Bożennę*, t. 1–2, Warszawa 1862.

lucyjną burzą. Bardziej liczyło się to, co się mówi w teatrze, niż jak. Ewentualnie – jak się mówi, by zmobilizować do działania w realnym świecie... Autorka, nie wypowiadając tego wprost, zdaje się zakładać, że teatr być może powinien mieć siłę sprawczą, a nie wyłącznie estetyczną czy intelektualną.

Wracam z teatru, gdzie nie tylko artyści śpiewali na cześć tego dnia i czynu (rocznica amnestii), ale cały parter i scena zabrzmiały hymnem przecudnym. Po raz pierwszy odśpiewany, jednak najpiękniej się udał [...], a kwiaty i wiersze, które spadały wokoło, dziwnie mnie wzruszyły i wspomnienia wywołały⁸².

W Luce Odrowąż zachwycała się co prawda śpiewem Tadolini w operze *Linda z Chamounix* Donizettiego⁸³, ale dużo bardziej interesowało ją, co dzieje się wokół. O samej operze pisze bez zażenowania: „[...] zresztą nie mogłam sądzić o niej, gdyż byłam zajęta tą piękną, powabną, Gianettą Nobili; drzwi jej łoży nie zamykały się prawie, a rozmowy bardzo zajmujące i patriotyczne na muzykę obojętniejszą mnie czyniły”⁸⁴.

W teatrze młoda literatka często szukała mocnych wrażeń, emocji, napięcia, które budowałyby odczucie jedności między sceną a widownią i dawały poczucie porozumienia ponadestetycznego:

lecz śpiewy, hymny patriotyczne, piękniejsze były nad wszystkie opery na świecie, wielki też zapal wzbudziły. Była to chwila, w której myślałam, że się cały teatr zapadnie od oklasków, kwiatów, wieńców, które jak grad się wysypały⁸⁵.

⁸² W. Odrowąż, *Kilka chwil we Włoszech...*, s. 17.

⁸³ Eugenia Tadolini (1809–1872) – włoska sopranistka słynąca z pięknego głosu i urody, należała do ukochanych śpiewaczek Domenica Gaetana Donizettiego. Rola Lindy była specjalnie dla niej napisana. Występowała w Bolonii, Mediolanie, Neapolu, Rzymie i w największych ośrodkach europejskich. Odrowąż wspomina też oglądaną przez siebie wcześniej *Attilę* Verdiego, gdzie Tadolini śpiewała partię Odabelli.

⁸⁴ Tamże, s. 28.

⁸⁵ Tamże, s. 30.

Jak wielu ówczesnym odbiorczyniom sztuki, trudno było jej rozdzielić ocenę gry i jakości spektaklu od opowiadanej w sztuce historii. Oglądając *Nieszpory sycylijskie* we Florencji, mimochodem tylko wspominała o doskonałej grze głównej aktorki Ristori⁸⁶ i pozytywnych reakcjach publiczności. Na plan pierwszy w jej wspomnieniach wysuwały się refleksje dalekie od odbioru czysto artystycznego:

cały ten dramat przykre wrażenie czyni, bo choćby najwięcej zakryć chciano kwiatami tę kartę historii, zawsze szkarada jej na wierzch wyjść musi i ta zdrada haniebną [...] oburzeniem przejmuję. Z zadowoleniem też przebiegałam myślą naszą historię, tak czystą, nieskałaną, te nasze bitwy, które hymnem Bogarodzicy się rozpoczynały. Oklaski też, uniesienie publiczności, rażącymi mi się wtedy wydały⁸⁸.

Ciekawe jednak, że choć Odrowąż w teatrze z łatwością ulega stanowi uniesienia lub wręcz ekscytacji, nie jest wcale zwolenniczką sztuk, które silne emocje i gwałtowne afekty z życia wzięte pokazują dosłownie i werystycznie. Według niej sztuka prawdziwa ma namiętności sublimować, nakładać na nie szlachetne karby, opanowywać i rodzić wyższe uczucia wśród odbiorców. To, co zbyt dosłowne, budzi niechęć: „Wolę po tych cudnych galeriach Loggie dei Lanzi się przechadzać [...], niż te wystawy sceniczne, gdzie gra przestaje niemal być grą, ledwie że krwi strumieni nie widzi się tam, gdzie rozrywki umysłowej się szuka”⁸⁹. Użyte przez nią określenie „rozrywka umysłowa” jest, rzecz jasna, zdecydowanie na wyrost.

Oto jeszcze jeden fragment wspomnień, który pokazuje emocjonalny charakter odbioru teatralnego działania:

⁸⁶ Adelajda Ristori (właśc. margrabina Adelajda Capranica del Grillo; 1822–1904) – tragiczka włoska występująca na wszystkich liczących się scenach Europy. W Warszawie koncertowała w roku 1856.

⁸⁷ Chodzi o historię buntu Sycylijczyków przeciw Francuzom z 1282 roku. Fakt zabijania pogrążonych we śnie i nieświadomych niebezpieczeństwa przeciwników nie znajduje uznania w oczach autorki.

⁸⁸ W. Odrowąż, *dz. cyt.*, s. 40–41.

⁸⁹ Tamże.

Wracam z teatru. O jakże pięknie było! Dawano operę Verdiego *Manradieri*. Muzyka, jakby do chwili zastosowana, to brzmiała dziką, zawilał melodią, wyobrażającą jakby chór wszelkich złości i przekleństw starego świata w gruzy się rozpadającego, to się wznosiła w pięknych rycerskich pieśniach jakby alleluja śpiewających młodej nowonarodzonej epoce... Niespodzianie z końcem cały teatr, jakby laską czarodziejską tknięty, zajaśniał tysiącami światła; z łoży do łoży damy w bieli ubrane trójkolorowe szale wiązały; mężczyźni chustki łączyli; w jednej chwili na wszystkie strony [...] ta spójnia urocza, jakby tęcza cudna snuła się ponad głowami⁹⁰.

Skandowanie wolnościowych haseł, ruch podniesionych w górę rąk, okrzyki publiczności stają się częścią alternatywnej wersji opery, która ze sprzymierzenia teatru i ulicy wlewa „jakby opium w dusze zachwycone!”⁹¹. Trzeba przyznać, że okoliczności były naprawdę niezwykle. Operę Verdiego oglądała Walewska 1 marca, a więc ledwie parę dni przed słynnymi Cinque Giornate di Milano, zakończonymi wypędzeniem Austriaków 18 marca 1848 roku⁹².

W niniejszym rozdziale zwrócono uwagę na kilka sposobów doświadczenia sztuki teatralnej przez autorki polskich pamiętników i wspomnień dotyczących 1. połowy XIX wieku. W pierwszej lekturze potwierdzają się stereotypowe wyobrażenia o teatrze jako przyjemnej rozrywce, która powinna była zaspakajać zarówno potrzeby towarzyskie, jak i estetyczne. Przedstawienia miały bawić i wzruszać, wyrwać z monotonii życia i zachwycać. Takie myślenie o teatrze w życiu społecznym dominuje zwłaszcza w wypowiedziach autorek pierwszego pokolenia porozbiorowego. Reprezentantki kolejnych generacji – nawykłe od dzieciństwa do zabaw domowych w teatr – w dorosłym życiu

⁹⁰ Tamże, s. 72–73.

⁹¹ Tamże.

⁹² Walewska, prawdopodobnie kreśląc wspomnienia już po powrocie do kraju, podaje błędnie datę 6 marca jako moment zwycięstwa Mediolanczyków nad Austriakami.

poszukiwały w teatrze idei, wartości i uczuć wyższych. Co więcej, wi-
działy w nim źródło inspiracji dla czynów, wyznaczonych okoliczno-
ściami politycznymi i historycznymi. Wierzyły, że:

Scena zabawą czężą nie jest dla gminu,
Ani jest wiechą podłego rzemiosła;
Ona ze skały skry bije do czynu,
Maską gmin wabi, aby go podniosła⁹³.

Interesujące okazuje się zestawienie teatralnych reminiscencji ko-
biet z refleksjami na ten temat Adama Mickiewicza czy nade wszystko
Juliusza Słowackiego. Jak wykazywał Zbigniew Raszewski, na podsta-
wie drobiazgowych badań⁹⁴, ich odbiór szedł innym torem. Oczywi-
ście również doznawali oczarowań i rozczarowań natury estetycznej,
ale nie mniej istotna była fascynacja nowymi możliwościami tech-
nicznymi teatru, które traktowali jako podniętę dla własnej wyobraźni
twórczej. Ówczesny londyński i paryski przemysł teatralny, przeżywa-
jący chwile rozkwitu (by odnotować tylko nowe rozwiązania sceno-
graficzne Philipa Astleya czy Louisa Jacques'a Daguerre'a), zarówno
inspirował śmiałymi pomysłami inscenizacyjnymi, jak i otwierał pole
do poszukiwań i eksperymentów dramaturgicznych. W roku 1831, po
obejrzeniu opery *Robert le Diable*, Słowacki pisał do matki: „Wir mni-
szek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle
księżycy – uderzył silnie moją imaginacją”⁹⁵. Zdaniem Raszewskiego,
poeta pisał dramaty szwajcarskie, zakładając te możliwości sceniczne
i aktorskie, które dawał teatr europejski, choć niestety nie dysponował

⁹³ *Haliczanka, czyli zbiór nowszy wierszy Jana Nepomucena Kamińskiego*,
Lwów 1835, s. 69.

⁹⁴ Zob. na przykład: Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec te-
atru romantycznego (Dwa epizody)*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–2–3,
R. VIII, s. 5–46; przedruk, [w:] tegoż, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze
polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963; Z. Raszewski, *W Szwajcarii. Sło-
wacki na widowni teatru szwajcarskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1,
s. 101–116; M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa
1971.

⁹⁵ J. Słowacki, *dz. cyt.*, s. 35 (list z Paryża, d. 10 grudnia 1831 roku).

nimi teatr polski⁹⁶. Również w utworach Mickiewicza badacze dostrzegali wpływ impulsów teatralnych⁹⁷.

Żadna z przywoływanych tu autorek wspomnień nie dysponowała rzetelną wiedzą o teatrze. Co więcej, niewiele w gruncie rzeczy wiedziały o literaturze, a zwłaszcza – mimo pewnych twórczych aspiracji – o tajemnicach warsztatu artystycznego. Sądzę, że tu szukać można jednej z przyczyn innego niż w przypadku romantycznych poetów odbioru sztuki teatralnej. Lata międzypowstaniowe przynosiły wszakże stopniowe zmiany w tym obszarze, coraz silniej odczuwana była wśród kobiet potrzeba współtworzenia teatralnej rzeczywistości, wykroczenia poza status widza ku czynnej obecności w roli autorki. Piśmiennicza aktywizacja kobiet objęła także dramat, a panie uległy tej literackiej „pokusie”, nieraz wbrew surowej krytyce ze strony mężczyzn. Utwory takich autorek, jak: Deotyma, Maria Ilnicka, Gabriela Puzynina, Seweryna Duchieńska, Józefa Śmigielska, Bogusława Mańkowska, były mało udane, ale skutecznie torowały drogę dla przyszłych kobiecych talentów na miarę Gabrieli Zapolskiej⁹⁸.

⁹⁶ Zbigniew Raszewski uważał, że „Słowacki pisał w Szwajcarii dramaty dla teatru, który poznał w Londynie i w Paryżu. [...] Tworzył repertuar dla teatru, który rozporządzałby zasobami bulwaru i Minor Theatres, ale byłby o wiele rzetelniejszy w treści” (*Słowacki i Mickiewicz wobec teatru...*, s. 27).

⁹⁷ Już Karol Estreicher w *Historii sceny warszawskiej do roku 1850* – o czym przypomina Raszewski – zauważył związki między kreacją wileńskiego aktora, Igora Werowskiego, a Gustawem z IV części *Dziadów* (tamże, s. 45).

⁹⁸ Wymieniając pisarki tego okresu, nie zapominam o ich utalentowanych poprzedniczkach, np. Franciszce Urszuli Radziwiłłowej czy Tekli Łubieńskiej, jednak w moim przekonaniu impulsy sprzyjające ich dramatopisarstwu i fundamenty społeczne były zdecydowanie inne. Poza tym z okresem międzypowstaniowym, choć jeszcze bardzo ostrożnie, wiąże początki zawodowego dramatopisarstwa kobiet.

NOCE I SNY KOBIECE

Niniejszy rozdział ma charakter rekonesansu, przede wszystkim źródłowego. Nie chodzi bowiem o noce bohaterek romantycznych wykreowanych przez mężczyzn (choć ta perspektywa pozostaje w polu mojego widzenia), ale o optykę kobiecego autorstwa. Innymi słowy: chodzi o kobiecy wymiar „nocnego życia” konkretnego pokolenia literackiego. W tym przypadku zaś trudno nakreślić szersze spektrum kobiecego pisania, ponieważ utwory pisarek – w większości najbardziej aktywnych w okresie międzypowstaniowym XIX wieku – nierzadko odnaleźć można tylko w czasopiśmie lub trudno dostępnych, pojedynczych egzemplarzach tomików. Ich dorobek, wrzucony przez pokolenie pozytywistów do szuflady z ramotami, pozostaje tam do dziś. Tymczasem kobiecy sposób postrzegania nocnego świata i nocnej egzystencji ludzi ma pełne prawo dopełniać obraz polskiej kultury doby romantyzmu.

Przestrzeń nocnej aktywności kobiet była w kontekście życia obyczajowego pierwszej połowy XIX wieku, przynajmniej to, ograniczona¹. Oczywiście bale, wieczory taneczne, teatralne widowiska czy też obowiązki rodzinne zagospodarowywały ten obszar całkiem skutecznie, ale też nieustannie narzucały obecność drugiego człowieka. O czym natomiast myślały kobiety nocą, gdy pozostawały wreszcie same, w jakim kierunku szły momenty wyciszenia, czy ich nocne przeżycia budowały obraz inny niż zapisany stereotypowo w literaturze tych czasów? Czy

¹ O życiu obyczajowym tego okresu napisano bardzo wiele, wymienić można zatem, gwoli przykładu, tylko kilka pozycji, np. S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, przedmowa i przypisami opatrzył Z. Jabłoński, Warszawa 1962; J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku. Studia*, Warszawa 1970; E. Kawecka, *W salonie i w kuchni*, Warszawa 1989; *Kobieta i kultura życia codziennego*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1997 (i inne pozycje z tej serii).

rzeczywiście – jak twierdziła Halina Krukowska² i jak wierzyli poeci romantyczni – kobiety były istotami bardziej podatnymi na niepokojące działania sił nocnych?

Proponuję zatem kilka krótkich zbliżeń do „nocnych kręgów” literatury kobiecej tego czasu³.

1. Noc wśród natury. Między lękiem a zachwytem – ku opiece Boga

Wyjątkowo rzadko w liryce kobiecej doby romantyzmu przyroda obserwowana w porze nocnej pozostawała w korelacji z „nocną”, a w domyśle mroczną i irracjonalną, stroną natury człowieka. W chwilach strapienia kobiety zazwyczaj nie widziały współgrania przyrody ze stanem ducha jednostki, jakkolwiek w sytuacji odwrotnej – poczucia szczęścia czy spełnionej miłości – nieraz przecież wykorzystywały obrazy owej równoległości zjawisk natury i podmiotowych emocji. Wizje burz, wichrów, nagłych ciemności, towarzyszących człowiekowi w momentach dla niego dramatycznych i przerażających, sporadycznie odnajdziemy na przykład w prozie Narcyzy Żmichowskiej (to oczywiście noce Aspazji i Benedykta z *Poganki*, wizje z *Prządek*), niekiedy takie romantyczne pejzaże budować będą nastrój w lirykach Deotymy, dość wyraziście pojawia się też podobna stylizacja w *Przemianie* Józefy Prusieckiej⁴. W ostatnim z wymienionych wierszy dwa przeciwstawne obrazy przyrody odpowiadają dwóm odmiennym

² H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, t. 2, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 200. Ten męski punkt widzenia był dla literatek romantycznych czytelny, na przykład Józefa Prusiecka, jedna z poetek tej doby, cytowała w wierszu *Kobieta* następującą opinię: „Kobieta! Twórz przewrotny [...] / Nieraz światło księżycy nad słońca przekłada. / Czyż prawu nie ubliża i sama nie błądzi? Gdy pierwszy blask drugiego jest tylko kradzieżą?” (J. Prusiecka, *Poezje*, Warszawa 1841, s. 108).

³ Z innej perspektywy – kreacji podmiotu lirycznego – twórczość kilku wybranych poetek, przywoływanych w obecnym szkicu, analizowana jest również w kolejnym rozdziale.

⁴ J. Prusiecka, *Przemiana*, [w:] *też*, dz. cyt., s. 123–127.

etapom w życiu bohaterki. Ciemność – malowniczo gotycka, trochę „balladowo” groźna – symbolizuje przepełniającą dziewczynę rozpacz i utratę wiary w miłość. Motyw nocy nie służy tu wydobyć istoty romantycznej antropologii, a jedynie opisowi nieszczęścia, które stało się udziałem dziewczyny. Nie przynosi pogłębionej wizji ludzkiej duchowości, lecz stanowi uosobienie fatalnego błędu popełnionego przez bohaterkę, zagubienia „światłego” punktu oparcia. Co najciekawsze, w ujęciu Prusieckiej owym grzechem był nadmiar uczucia, tkliwość. O skutkach życia naznaczonego „nocną” skazą poetka pisze na koniec:

Biedne serce, tylko marzy
Same smutki i cierpienia.
Lubisz wicher, lubisz burze,
Dziki szmer, ucho zachwyca,
Wzrok utapiasz w czarnej chmurze,
Odwracasz się od księżyca,
Już nie jesteś szczęśliwa.
Czas twe szczęście uniósł z sobą!
Wszak radziłam... „Nie bądź tkliwa”.
Niech Bóg dobry będzie z tobą⁵.

Okazuje się, że nocny mrok można podziwiać, ale z daleka. Zbliżenie do niego, wejście w obszar jego oddziaływania grozi zgubą. Doprowadza do największego grzechu w kobiecej interpretacji – zwątpienia. To przed zwątpieniem właśnie chroni się w modlitwie i myśli o Bogu bohaterka drobnego opowiadania Żmichowskiej *Burza*⁶. Nocne niebezpieczeństwa, jakie stwarza nieprzewidywalna natura, można pokonać tylko siłą ducha i odwagą wiary.

Wydaje się, że świat nocy jawił się z perspektywy domowego zacisza kobiety dużo częściej wrogi i przerażający. Bywał przedstawiany jako opustoszały i pozbawiony wyraźnych konturów, dziki i niecywilizowany. Sugerował tym samym istnienie sił zarówno wewnętrznych,

⁵ Tamże, s. 127.

⁶ N. Żmichowska (Gabryella), *Burza*, [w:] tejże, *Wybór pism*, z przedmową I. Chrzanowskiego, Warszawa 1901, s. 22–30.

jak i zewnętrznych wobec człowieka, o których należałoby raczej zapomnieć⁷. W ciemności zwykle góry, morza, rzeki czy lasy nabierały nowego charakteru, ujawniając swoją odrębność, niepodporządkowaną ludzkiej woli. Taki nocny krajobraz pojawiał się m.in. na kartach romansów i wspomnień Łucji Rautenstrauchowej (*Ragana, czyli Płochosć, W Alpach i za Alpami*), w niektórych powieściach Pauliny Wilkońskiej (*Tak się dzieje*) czy w wybranych improwizacjach i lirykach Jadwigi Łuszczewskiej – Deotymy (*Podróż myśli w świat dziejowy, Noc zimowa, Krucjaty, Góry*). Jeśli jednak lęk przed obcością zastąpiło wreszcie nieodparte pragnienie poznania tego, co ukryte i dalekie, nocny pejzaż mógł również fascynować i urzekać kobiety. Noc piękna i cicha, wolna od aury demonicznej i tajemniczej, pozwalała autorkom zaznać wytchnienia, oferowała chwile wolne od trosk codzienności. Prusiecka pisała:

Ciało moje zmęczone troską całodzienną
Miło, błogo spoczęło pod skrzydłami nocy;
Duch jakby ożywiony pochodnią płomienną
Wzniósł się lekko, nabrawszy samodzielnej mocy,
I bujał, i w błękitnym zawisnął obłoku [...] ⁸.

W takich okolicznościach nocy – w przeciwieństwie do gwarne-go i pełnego obowiązków dnia – kobieta miała szansę znów poczuć jedność ze światem, odnaleźć ślady harmonii panującej w przyrodzie, doświadczyć obecności i opieki Stwórcy. Kazimiera Komierowska (siostra Deotymy, używająca pseudonimu Jolanta) w liryku *Muzyka natury*⁹ czuła o zmierzchu, że zyskuje zdolność rozumienia śladów *sacrum* zapisanych w otoczeniu; dla Karoliny Wojnarowskiej (w wierszu *Noc*

⁷ Ewentualnie można się trochę „postraszyć”, jak czyni to w towarzystwie wiejskich przątek narratorka opowiadania Żmichowskiej, świadoma wszakże, iż wszystkie niezwykle historie zakończy „dobra pani” z dworu swoim łagodnym napomnieniem dla chłopek; zob. *Prządki. Powieść ze wspomnień dzieciennego wieku*, [w:] N. Żmichowska (Gabryella), *Wybór pism...*, s. 45–93.

⁸ J. Prusiecka, *Łza przebaczenia*, [w:] *też*, dz. cyt., s. 29.

⁹ K. Komierowska, *Muzyka natury*, [w:] *też*, *Poezje Jolanty*, Poznań 1862, s. 135–141.

taka piękna)¹⁰ wieczorna cisza stawała się kwintesencją zagubionego przez człowieka ładu wszechrzeczy. Wtedy też możliwe było nasłuchiwanie głosu Boga lub, jeszcze częściej, rozmowa z jego pośrednikiem – aniołem, oczywiście pod warunkiem zachowywania przez podmiot określonej postawy duchowej. Nocą Wojnarowska przeżywać będzie również swoistą repetycję wędrówki Dantego u boku anioła, zwiedzając „raj dobrych ludzi”¹¹. Ten motyw nocnej drogi u boku wysłannika Niebios powtórzy się też kilkakrotnie w poezji Deotymy i Żmichowskiej. Kontakt z pogrążoną we śnie naturą bywa więc w tej liryce punktem wyjścia do doświadczeń religijnych. W przeciwieństwie jednak do wczesnoromantycznego, nazwijmy to umownie, męskiego zanurzenia w metafizykę, tu brak jest głębokiego, mistycznego czy filozoficznego zamyślenia. Dzielne doświadczenia kobiet wkradają się mimochodem nawet w moment kontemplacji, narzucając temu specyficznemu nocnemu obcowaniu ze światem i sferą *sacrum* wymiar praktyczny. Kobieta-poetka, wyróżniona przez Boga wizją dotyczącą pozaziemskiego porządku, powinna wrócić do tego, co realne, i przeformułować swe wrażenia na system obowiązków. Ma nieść innym moralną reformę, będąc „uzdrowicielem”, quasi-anielskim medium. Charakterystyczny dla tych tendencji jest wiersz Prusieckiej *Łza przebaczenia*¹². Podmiot we śnie przekracza granice cielesności, jego duch opuszcza ziemię podobną „ziarnu pszenicznemu” i kieruje się ku sferom „serafów i cherubów”. Tam obserwuje chwilę sądu Boskiego nad młodą dziewczyną, której liczne dobre uczynki względem bliźnich zostają pomniejszone przez grzech rozpamiętywania własnych nieszczęść. Skupienie na sobie bohaterki zostaje w tym przypadku zinterpretowane – w przeciwieństwie na przykład do Mickiewiczowskiej kreacji Gustawa, definiującego siebie poprzez skrajne i w pewnej mierze egotystycznie uzasadnione cierpienie – jako droga moralnego upadku. Dziewczynę z wiersza Prusieckiej ratuje przed potępieniem dopiero tytułowa „łza przebaczenia”. W kobiecej koncepcji sen i noc odsłaniają zatem duchowe aspekty

¹⁰ [K. Wojnarowska], *Noc taka piękna*, [w:] *też*, *Bluszcze. Poezje przez młodą Polkę*, Lipsk 1846, s. 37–40.

¹¹ *Taż*, *Raj dobrych ludzi*, [w:] *dz. cyt.*, s. 149–226.

¹² J. Prusiecka, *Łza przebaczenia...*, s. 27.

bytu, przypominają o refleksyjnej naturze człowieka, ale są też sfunkcjonalizowane. Noc nie oferuje doświadczeń samoistnych. Celem wszystkiego, co w tej porze się dokonuje, jest zmiana dziennej rzeczywistości, której prawdziwość i esencjonalność w piśmiennictwie kobiecym pozostaje niekwestionowalna.

Nocny zachwyt nad pięknem przyrody bywał oczywiście w interpretacji ówczesnych poetek również mniej symboliczny. Obserwowana w tej porze natura wzbudzała przecież zmysłowe doznania, fascynowała bogactwem, orientalnością, wywoływała podziw wielością form i barw. Trzeba jednak podkreślić, że niemal zawsze opis ustępował w którymś momencie emocjom, na przykład w cyklu *Sonetów morskich (znad Bałtyku)* Jolanty, czyli Kazimierzy Komierowskiej, widok wzburzonego nocą morza inicjuje ciąg marzeń podmiotu. Wówczas sam akt przeżywania wysuwa się na plan pierwszy:

O!, kto choć raz noc taką widział nad Bałtykiem
Ten szczęśliwy! Zapomnieć jej nigdy nie zdoła!
Zachwyt ten, trudno ziemskim określić językiem
Próżno się silić... raczej, z pochyleniem czoła
Błądząc nad brzegiem morskim, z spojrzeniem wpół-dzikim
Pójdę marzyć i – tęsknić – bo tęskno dokoła!...¹³

Oczywiście są tu wyraźne odwołania do Mickiewiczowskich *Sonetów krymskich* – woda połączona z blaskiem księżyca to obraz wart oka aniołów. Nie da się oddać w języku dostępnym człowiekowi wszystkich wrażeń i uczuć, pozostaje błądzić nad brzegiem morza i marzyć.

2. Noc tęsknot i noc rozliczeń

Tęsknota ma w kobieco-romantycznej interpretacji przynajmniej kilka wcieleń. Marzenie o miłości jest najbardziej typowym przeżyciem przypisywanym powszechnie „płci pięknej” tak przez męskich autorów, jak i same autorki. Wyjątkowo lirycznie ujęła tę kobietą dyspozycję Deotyma w wierszu, który można by nazwać „dumką kobiecej

¹³ K. Komierowska, *Morze*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 194.

tęsknoty”¹⁴. Słynna improwizatorka wykorzystuje tu udanie i bezpretensjonalnie motyw dobrze znany w kulturze choćby z obrazów Jana Vermeera – dziewczyny wpatrzonych w okno, jakby zastygłej w oczekiwaniu:

W wieczór nie idę do tańca
Mróz wzorzysty ścieram z szyby
I na gwiazdy patrzę niby,
A czekam posłańca¹⁵.

Czy zaklął czarownik jaki?
Czy obraziłam anioła?
Przelatują wszystkie ptaki
Wszystkie prócz sokoła!¹⁶

Warto wszakże podkreślić, że obrazy nocnych zadumań o kochanku dużo częściej wykorzystywane są jako element fabuły w powieściach kobiecego autorstwa niż w liryce. W przeciwieństwie do choćby *Dziewicy z Dziadów cz. I* Adama Mickiewicza, która wyznawała: „Jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata, / Ktoś, co do mnie myślami wzajemnymi lata!”¹⁷, kobiety autorki przedmiotem rozważań czynią nie tyle miłość do mężczyzny, ile po prostu pragnienie bycia szczęśliwą, i to raczej nie wyłącznie tuż przed zgonem, na co godziła się *Dziewica*¹⁸. Praktyka



Ryc. 3. Portret Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), „Tygodnik Ilustrowany” 1897

¹⁴ [J. Łuszczewska] *Oczekiwanie*, [w:] *też*, *Poezje Deotymy. Księga pieśni*. Zeszyt 2, 4–5, Warszawa 1872, s. 97–101.

¹⁵ *Tamże*, s. 97.

¹⁶ *Tamże*, s. 98.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko*, [w:] *Dziady*, oprac. L. Ścibek, Poznań 2012, s. 91 (w. 53–54).

¹⁸ Świadomie wykorzystuję tu w trochę innym kontekście przywołanie *Dziadów cz. I*, które było przedmiotem analiz H. Krukowskiej w studium „*Nocna*” *strona romantyzmu* (s. 200–205).

życia skłaniała je jednak do pesymizmu. Deotyma nazywa noc „siostrą marzeń i tęsknoty”¹⁹, kładąc nacisk na niespełnienie idyllicznych wyobrażeń.

O nocy – porze zranionych i smutnych, której sens prawdziwy jest niezrozumiały dla ludzi młodych i pełnych życia – napomynała też Żmichowska w wierszu *Dziewczyna na cmentarzu*²⁰. Marzenie o bliskości z drugim człowiekiem dotyczy bowiem nie tylko romantycznych uczuć, sfery sentymentów, ale przede wszystkim doświadczania wspólnoty poglądów i działań, prawdziwego partnerstwa, tym samym w rozumieniu ówczesnych kobiet – dorastania u boku kogoś życzliwie wspomagającego budowanie własnej tożsamości. Na brak empatii narzekają między innymi Karolina Wojnarowska, Józefa Prusiecka, Seweryna Pruszkowa, Julia Janiszewska, Józefa Śmigielska – obrazy nocnego czuwania zapisane w ich utworach uświadamiają, jak silnie odczuwana była przez kobiety samotność i niemożność – wobec różnych dziennych przykładów odrzucenia – samorealizacji. Tęsknota za szczęściem i marzenie o spełnieniu na wielu płaszczyznach życia korespondują z wyznaniem żalu, rozgoryczenia, rozczarowania, nadając im charakter bardziej egzystencjalny niż miłosny. Niejednokrotnie też noc skłania – w rezultacie tak ambiwalentnych uczuć – do rozliczenia się z życiem²¹. Ponieważ esencją, dominantą egzystencji kobiecej

¹⁹ [J. Łuszczewska] Deotyma, *Noc zimowa*, [w:] tejsze, *Improwizacje i poezje*, Warszawa 1854, s. 39.

²⁰ N. Żmichowska, *Dziewczyna na cmentarzu*, [w:] *Kwiaty rodzinne. Wybór poezji polskiej, ułożony przez Narcyzę Żmichowską*, wyd. 4 przejrzone i dopełnione przez Or-Ota (Artur Oppman), Warszawa 1912.

²¹ W odniesieniu do polskiej liryki wczesnoromantycznej I. Opacki pisał o zjawisku przeciwstawienia Ewangelii i nieszczęścia, które w późniejszym okresie przekształciło się w „ewangelizację nieszczęścia”. Tego problemu z trudem by szukać w literaturze kobiecej, nie tylko z powodu jej niewątpliwie mniej filozoficznego charakteru. Wydaje się raczej, że z perspektywy kobiecej nigdy nie dochodziło do skonstrastowania bólu jednostki i prawd wiary. Przeciwnie, są tu głosy silnego dążenia do pogodzenia obu obszarów, a zarazem samo rozpamiętywanie nieszczęścia i cierpienia jest traktowane jako złe, przekreślające zasadniczą potrzebę dialogowania ze światem i ludźmi, wspartą zresztą ze strony kobiet gotowością do redukcji podmiotowej;

jest dzień, w wierszu *Pieśń wieczorna* Deotyma nadaje momentowi zapadania zmierzchu symboliczne znaczenie zbliżania się do śmierci, za którym winna iść próba podsumowania własnej pracy:

Ledwie weszła w dzień zwodniczy,
Już mój wieczór niedaleki.

Nazbierałam setki wiązek;
Lecz się z bliska pokazało,
Więcej zielska niż gałązek –
Dużo ciernia – kwiecica mało.

Nie utrzymać ich już w rękę!
Więc wyrzucam je po drodze,
I z wielkiego niegdyś pęku
Do tych kilku kwiatków schodzę,
[.....]
I niech wiązka będzie małą,
Byle donieść ją do końca²².

Noc może też w takiej „ostatecznej” perspektywie stać się czasem wyczekiwany, zapowiedzią snu, który uwolni wreszcie od ziemskiego zgorzknienia. Autorka *Bluszczy* z radością pisze o cudownej nocy wiecznego odpoczywania:

Niech więc śpię niebudzona [...] ²³

Nie budźcie mię, – nie wiem jakie dalsze życie
Tych którym poświęciłam każde serca bicie, –
[.....]
Zawieście nad mym grobem całun zapomnienia,
Sen śmierci może lube przynosi marzenia²⁴.

zob. I. Opacki, „Ewangelija” i „nieszczęście”, [w:] tegoż, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 106–188.

²² [J. Łuszczewska] Deotyma, *Pieśń wieczorna*, [w:] tejże, *Wybór poezji. Księga druga*, Warszawa 1898, s. 169–170.

²³ [K. Wojnarowska], *Kiedy już spocznę...*, [w:] tejże, *dz. cyt.*, s. 253.

²⁴ Tamże, s. 252.

Jedna z bardziej dramatycznych „nocy rozliczeń”, opisanych przez kobietę i poświęconych kobiecie, pochodzi z powiastki *Hersylia* Ewy Felińskiej²⁵. Bohaterka utraciła wszystko, co stanowiło fundament jej życia: syna, przyjaciółkę, wiarę w Boga i wiarę w miłość, a przede wszystkim uczciwość męża. Z młodej, wdzięcznej optymistki przedzierzgnęła się w sfrustrowaną, przedwcześnie psychicznie podstarzałą i przerażoną tą zmianą kobietę, która w tej sytuacji nie umiała ani odzyskać dawnych wartości, ani wyznaczyć sobie nowych celów, ani wreszcie wykrzesać z siebie dość energii, by rozpocząć wszystko od nowa. Co więc zostawało? Śledząc nocne rozmyślenia swej bohaterki, Felińska opisuje ją tak: „Ona chciała zniknąć z posady, rozwiązać się w przestrzni, aby śladu za nią nie zostało, wszakże wiedziała, że z jej świata nie ma innego wyjścia tylko przez wrota śmierci”²⁶.

Noc ta staje się dla Hersylii z jednej strony płaszczyzną zmagania nawyku posłuszeństwa i pokornego wypełniania woli innych ze skrajnie odczuwanym imperatywem porzucenia życia pełnego, jej zdaniem, hipokryzji, z drugiej zaś – miejscem walki naturalnego instynktu życia i kolidującej z nim niezgody na taki jego kształt, jaki stał się jej udziałem. Nie wnikając w tym miejscu w ocenę postaci, formułowaną na kartach utworu Felińskiej²⁷, podkreślmy tylko ów romantyczny aspekt nocnej „burzy uczuć”, która miota kobietą, doprowadza ją na skraj sprzecznych i gwałtownych emocji.

3. Noc – czas refleksji macierzyńskiej

Czuwanie w nocy oznacza w przypadku wielu bohaterek lub podmiotów wierszy zadumę nad własnymi drogami życia, prowadzącą do wyznań pełnych, jak już było powiedziane, żalu nad straconymi szansami. Jest jednak uczucie, którego kompensacyjny charakter w jakiejś

²⁵ Inne sposoby interpretacji powieści Felińskiej proponowali m.in. K. Bauer, *Powieści Ewy Felińskiej*, „Komunikaty Naukowe” 1970, nr 4/5, s. 1–31 i M. Cwenk, *Felińska*, Lublin 2012.

²⁶ E. Felińska, *Hersylia. Powieść obyczajowa*, t. 2, Wilno 1849, s. 225.

²⁷ Analizie tej powieści poświęcam odrębny, piąty rozdział niniejszej książki.

mierze chroni przed rozpaczą podobną do tej doświadczanej przez Hersylię. Dobrze ilustruje to drobna powiastka Pauliny Wilkońskiej *Życie jednej kobiety*²⁸. Bohaterka tej historii – młoda, zubożała szlachcianka – musi w wyniku decyzji egoistycznej matki zerwać z prawdziwą miłością. Noc, podczas której pojmując nieodwracalność losu, staje się dla niej chwilą utraty siebie, „pogrzebu” duszy. Odtąd życie Bronisławy będzie *ersatzem*, podróbką, zaledwie tęsknotą za szczęściem, którego nie ma ona szans doświadczyć.

Druga ważna noc w tej powiastce łączy się ze skutkami nie-
szczęsnego małżeństwa. Bohaterka, pochylona nad kołyską małego Tadeusza, uświadamia sobie, że do głębokiego rozczarowania związkiem przyjdzie jej dorzucić także rozpacz nad przyszłością syna, pozbawionego zarówno roztrwonionego przez ojca majątku, jak i – w konsekwencji tego czynu – możliwości szanowania swego rodzica. Można by powiedzieć: oto kwintesencja szablonów, owych romantycznych *lichées*, za pomocą których kultura epoki budowała wizerunek szlachetnej, cierpiącej Polki i matki. Jednak nawet w obrębie tak typowych, wyzbytych oryginalności obrazów życia kobiety, powtarzanych przez część autorek niestety irytująco chętnie, znajdziemy zaskoczeniem pewne modyfikacje motywu macierzyńskiego czuwania. Szczególnie ciekawe okazują się te utwory, w których zrezygnowano z podniosłej stylistyki i heroizującego ujęcia matczynej opieki na rzecz prawdy o nieidealnej praktyce codziennej i pewnym biologicznym uwarunkowaniu w myśleniu kobiet. Specyficznym kobiecym rysem ujęcia tego tematu jest pokazanie nie tyle czulej miłości do niemowlęcia, ile odczuwanego niemal obsesyjnie lęku o przyszłość potomka, poczucia strachu i zagrożenia, któremu nie można jednak zapobiec. W szczególny sposób ta obawa towarzyszy kobietom spoglądającym na córki, jakby ich los był wyjątkowo ryzykowny, jakby chciały za wszelką cenę zapobiec w życiu dziewcząt repetycji z zachowań i wyborów matek. Maria, główna postać *Ustępu z życia codziennego*, opowiadania Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej, jest zdeklarowaną pasjonatką nauki, kobietą mądrą i rozsądną,

²⁸ P. Wilkońska, *Życie jednej kobiety*, „Dzwon Literacki” 1853, t. 2, z. 2, s. 167–198.

popęlnia jednak błąd wynikający z niedojrzałej oceny mężczyzn: wybiera na męża kogoś, kto potrafił odegrać żadaną rolę narzeczonego tak, by pozyskać jej rękę. Podobnie jak protagonistka wspomnianej wcześniej utworu Wilkońskiej, bohaterka *Ustępu* odczuwa w życiu małżeńskim pustkę, marazm, trudno jej pogodzić się z infantylnością męża i brakiem jakiegokolwiek więzi między nimi, co jest tym bardziej bolesne, że wierzy w powagę ślubnej przysięgi. Maria reprezentuje jednak już inny typ kobiety niż Bronisława: to nie cierpiętница i łzawa niewiasta. Potrafi rozliczyć się samokrytycznie z dawną naiwnością, rozważyć skrupulatnie przyczyny, które doprowadziły ją do podobnego stanu. Gdy wsłuchujemy się w monolog kobiety wygłaszany nad łóżeczkiem córki, mamy pewność, że uczyni ona wszystko, by mądrze pokierować losem dziewczynki:

Nieraz nawet kiedy się zastanawiała nad zaślepieniem, które ją w obecne położenie wtrąciło, musiała przyznać, że kobiety nie dorosły jeszcze do szczęścia, jakiego pragną i nie napotykają w życiu godnych siebie mężczyzn dlatego, że napotkanych ocenić nie umieją, dając nieraz pierwszeństwo pozorowi przed rzeczywistą wartością. Kiedy schylona nad kolebką córeczki z milczącą troską macierzyńskiego serca śledziła sen jej błogi, nieraz w budzącym się już o los jej przyszły niepokoj, zastanawiała się wraz z poetą: „Czy z nami tak zawsze będzie?”. I rzewnym szmerem smętnej pociechy, płynęła jej do myśli odpowiedź poety: „Czas idzie dopiero, lecz nie nadszedł dotąd”²⁹.

Bolesna pamięć własnej głupoty wymusza więc przyśpieszone dojrzewanie bohaterki, ale w pewnym stopniu również ogranicza ją, bowiem odbiera swobodną radość macierzyńską i przenosi traumę na potomstwo.

Wyjątkowo oryginalne wydają się rozważania, które snuje przy pogrążonej we śnie córeczce podmiot liryczny wiersza Seweryny Duchńskiej *Nowa pieśń nad kołyską dziewczeczki*. Oto dłuższy fragment z tego mało znanego utworu:

²⁹ J. Śmigieliska, *Ustęp z życia codziennego*, „Kółko Domowe” 1862, R. 2, z. 2, s. 47. Cytat z monologu bohaterki to fragment *Niedokończonego poematu* Z. Krasińskiego.

Mrok zapadł, gaśnie ognisko,
Nad ziemią cięży mgła sina,
Czy słyszysz? Tam nad kołyską,
Dzwoni piosenka matczyna.
[.....]

Twój uśmiech taki wesoły,
A wkoło zamieć i zima,
Kto dzisiaj wierzy w anioły,
Próżno ich szukasz oczyma!

Przebrzmiały Wandy i Piasty,
Od marzeń strzeżmy pierś młodą,
Zadaniem dzisiaj niewiasty,
Zbratać się z matką przyrodą.

Ta przeszłość sławna i wielka,
Dziś pierzchła – istny obłoczek,
Twą babką była muszelka,
Twym prapradziadkiem wymoczek.

Potem wyrosły im łapki,
Tak w książkach uczą nas przecie,
Z wymoczków stały się żabki –
Śpijże mi... co tobie dziecię?

Wypęzły z mętnych wód łona,
Porosły pierzem niedługo,
I oto żabka zielona
Stała się piękną papugą.

Cudownie przyroda działa,
Opadły piórka niestety,
Papuga małpką się stała,
Nim wzięła postać kobiety.

Zmruż oczki! – nie płaczże dziecię,
Lulaj mi żabko ty miła,
Małoż to błota na świecie,
Brodź w nim jak babka brodziła!
[.....]

Baw się nim przejdą dni krasy,
Przyroda głosi nam hasło,
Wiek inny – inne dziś czasy,
Ot... i ognisko zagasło!³⁰

Ten literacki żart osnuty wokół nadchodzących dopiero idei ewolucji ciekawie modyfikuje nasze wyobrażenia na temat „nocnego” macierzyństwa widzianego oczyma samych kobiet. Sygnalizuje także trudność, na jaką panie natknęły się w procesie definiowania swojej tożsamości społeczno-kulturowej w latach sześćdziesiątych XIX wieku. Oto dopiero co wyzwoliły się od etykiety istot uwarunkowanych przez fizjologię, a przez to też ograniczonych w twórczym bądź racjonalnym działaniu, a już nowe teorie naturalistyczne narzucały im ponownie prymat biologii i determinizmu.

4. Noc artystki, pisarki, kreatorki...

Wskazać można w piśmiennictwie międzypowstaniowym XIX wieku autorstwa kobiet przykłady „nocnych” przeżyć o innym jeszcze charakterze, ściśle złączonym z sygnalizowaną uprzednio potrzebą twórczej aktywności. Noc prowokuje kobiety do pytań o możliwości dla ich płci udział w życiu kulturowym narodu oraz o sposoby ekspresji poetyckiego „ja”. W wierszu *Do pieśni* Duchieńska pyta z emfazą:

Czemu serce ty sieroce
Uwięziłaś mi?
Przepłakałam z tobą noce
Przebolałam dni!³¹,

by z kolei w utworze *Do poety* opisać niezwykle dla literatki – trudny, lecz zarazem absolutnie niezbędny dla dopełnienia życia – akt twórczej kreacji.

³⁰ S. Duchieńska, *Pisma. Pamiętnik – Poezje*, Lwów 1893, s. 344–346.

³¹ Tamże, s. 346.

Czy ty pomnisz chwilkę ową
Gdy się z duszy myśl dobywa,
Nieujęta jeszcze w słowo,
Na pół senna i pierzchliwa.
[.....]
Lecz biedniejszy stokroć jeszcze,
Kto podsłucha dźwięki wieszczę,
Ale zatrząśł w życia bagnie
I szamocze się daremno,
Pieśni woła, pieśni pragnie
A dokoła pusto, ciemno,
I martwota jakaś głucha
Pod całunem trzyma ducha³².

Z jednej strony więc noc staje się w interpretacji Duchinińskiej wyjątkowym czasem inspiracji i natężenia artystycznych sił, z drugiej natomiast – przynosi chwile zwątpienia w sens podejmowanego trudu. Z całą wyrazistością uświadamia, że z chwilą sięgnięcia po pióro poetka utraciła wolność wyboru. Odtąd zawsze zawieszona będzie między radością tworzenia a bólem niemocy i rozpaczliwym przeświadczeniem o niezdolności wywołania pożądanej reakcji słuchaczy.

Nocą nad zagadnieniem artyzmu medytowała także Gabriela Puzynina. W wierszu *Dumanie nad otwartym fortepianem*³³ próbowała dociec istoty harmonii muzycznej, która powstaje z wielości i różnorodności dźwięków, z ich wzajemnych dopełnień i zaprzeczeń. Zabawny obraz fortepianowych sporów między tonami



Ryc. 4. Portret Seweryny
Duchinińskiej nieznanego
autorstwa

³² Tamże, s. 348–349.

³³ [G. Puzynina z Güntherów] G. z G. P., *Dumanie nad otwartym fortepianem*, „Kurier Wileński” 1860, nr 14, s. 144.

i półtonami stanowi jednak refleksję nad poważnym i skrywanym marzeniem literatki o udziale w wielkiej sztuce; marzeniem, które w innym utworze doprowadziło ją do dramatycznego wykrzyknienia:

Czy pojmujecie? jaka to jest męka
Słyszeć pieśń cudną na dnie swojej duszy,
A w chwili śpiewu, niewidzialna ręka
Zamyka usta – i wszystko zagłuszy!!!³⁴

Wspólnym elementem owych poetyckich deklaracji składanych nocą przez kobiety autorki jest pewna towarzysząca im nuta zazdrości, która czasem wprost, a czasem tylko między wersami rekonstruuje granice, jakie istniały między światem dostępnym mężczyźnie i kobiecie. Nie zawsze przecież obiektywnie mniejsze zdolności decydowały o trudnościach literackich i kompleksach kobiet, ale także długoletnie zaniedbania w zakresie ich edukacji estetycznej. Świadomość owej „niesprawiedliwości dziejowej” narastała, przybierając nieraz rozmaite „nocne” kształty.

5. Noc decyzji

Halina Krukowska cytowała w rozważaniach na temat filozoficznych aspektów motywu nocy słowa Karola Ludwika Konińskiego:

noc nie znosi kłamstwa; w nocy jesteś sam ze swoim sumieniem, które nie pozwala wyślizgnąć się kręto ostatecznym pytaniom; w nocy rozumiesz nieubłagane, że dozwolone jest jedno życie: bezwzględnie uczciwe [...] ³⁵.

Niekiedy noc nie ogranicza się do snów, marzeń czy refleksji. Historia *Hersyllii* pokazywała bardzo realne i nieraz dramatyczne konse-

³⁴ G. Puzynina, *Bóg dał – Bóg odjął*, [w:] tejże, *W imię Boże – Dalej w świat! Zbiór poezji dawnych i nowszych*, Wilno 1859, s. 111.

³⁵ K.L. Koniński, *Nox atra*. Cyt. za: H. Krukowska, *Noc poetów, noc filozofów*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, Białystok 2012, s. 40.

kwencji procesu autorefleksji, ale nie zawsze muszą one być tak ostateczne. Diagnoza własnego życia podejmowana w nocy przez bohaterki kobiecych powieści, dramatów czy liryków skutkuje nierzadko konkretnymi planami i zdecydowaną zmianą postrzegania własnego miejsca w rzeczywistości przemian społeczno-politycznych czasów międzypowstaniowych XIX wieku³⁶. Wiele takich sytuacji przedstawia w swojej prozie Józefa Śmigiejska. Ponieważ jej powieściom poświęcony będzie odrębny rozdział książki, tu przywołajmy dla przykładu tylko jedną scenę z utworu *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*, w której główna bohaterka, upokorzona i zraniona z powodu utraty ukochanego, postanawia opuścić dotychczasowy dom i podjąć swoje „zapasy ze światem”. Noc wyborów to zatem czas pożegnania z młodością i egzystencją panny żyjącej uległe pod boki opiekunów, świt zaś zapowiada wielką przemianę:

Anna schroniła się do swej izdebki i oparłszy czoło o chłodne szyby okna zadumała się nad tym, co jej czynić wypada. Nikt się nie domyślał dotąd, jakie tam potęgi stałości i energii grały w tej młodej piersi cichego na pozór dziewczęcia; niepewne jeszcze, bo utajone w głębi jej duszy i siebie nieświadome, rosły, olbrzymiały, aż póki wypadki nie zbudziły je do działalności. Kilka łez rzewnych, kobiecych stoczyło się po zbladłych policzkach Anny, boć lękała się tych zapasów z ludźmi i życiem, na które się właśnie gotowała; lecz wilgotne jeszcze oczy wnet siłą jakąś niepojętą zabłysły, gdyż orzeźwił się duch jej skąpany w falach przecuć [...] ³⁷.

³⁶ Przeciwny obraz bohaterki zanurzonej w fikcyjnym świecie rojeń i przeszłości ukazała z kolei Paulina Wilkońska w powiastce *Tak się dzieje*. Celina Zawojnicka czyta polskich romantyków (Malczewskiego, Mickiewicza, Goszczyńskiego) i marzy o świecie idealnym, przesiadując na grobie matki i siostry: „książki stały się dla niej światem, w którym całą duszą żyła, skąd czerpała wszystkie swoje wyobrażenia i marzenia o przyszłości” (t. 1, Wilno 1848, s. 178) Sen i nocny spoczynek stają się pożądane jako czas wyłączenia rozumu, a w efekcie otwarcia się na obcowanie duchów. „Śniłam! Śniłam! – [...] – i wrażenie, jakie mi sen ten w duszy pozostawił, pewno nigdy się nie zatrze” (tamże). Wiara w sens przecuć i intuicji czyni z Celiny bohaterkę konwencjonalnie romantyczną, trzeba jednak zaznaczyć, że taka postawa jest przez Wilkońską ostatecznie krytykowana.

³⁷ J. Śmigiejska, *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*. Powieść, Warszawa 1858, s. 87–88.

Noc jest też chwilą, gdy określa się los człowieka, nie tylko przez niego projektowany, ale wynikający choćby z decyzji Opatrzności. Wśród pogrążonego w ciemnościach świata przemykają anioły poszukujące „swojej” istoty, której będą pomagały w drodze do Boga. Ten wątek pojawia się m.in. w wierszu *Noc zimowa* Deotymy lub liryku *Sierota* Narcyzy Żmichowskiej.

W mroźną, głuchą noc zimową
Nad sieroty biednej głowę
Trzy gwiazdeczki lśnią.
Przy sierocie nikt nie czuwa,
Tylko zwolna się przesuwają
Jakiś biały cień³⁸.

Również w wierszu Deotymy *Anioł muzyki*³⁹ ocenie wysłannika Boga podlega trójka nowo narodzonych dzieci. Wybrańcem okazuje się chłopczyk o szczególnej wrażliwości na muzykę. Anioł pozostawia poza swym wpływem zarówno pacholę wychowywane przez uczzonego, jak i bogatą dziewczynkę, której wdzięk i uroda gwarantują życie bez trosk. Dostrzega w ich otoczeniu źródło dwóch cech niepożądanych dla rozwoju wiary: krytycyzmu i znudzenia, tymczasem wrażliwość na harmonię dźwięków jest uznana za podstawę dyspozycji moralnej. Nocy nadaje się w przywołanych tu lirykach – Żmichowskiej i Deotymy – znaczenie wyjątkowe: to pora przenikania do świata człowieka sił nadprzyrodzonych, które wsłuchują się w myśli i uczucia ludzkie i współdecydują o jego dalszej egzystencji.

Anioły są bytami chętnie wprowadzanymi na karty ksiąg przez romantyków, ale kobiety wiodą w tym prym. Jest to zagadnienie wymagające odrębnego potraktowania, niemniej można by przy okazji wątku „nocy decyzji” napomknąć, że szczególnie wyczekiwanym aniołem w doświadczeniu kobiet staje się anioł pocieszenia⁴⁰. Potwierdza to tylko wyrażoną uprzednio sugestię na temat bardzo

³⁸ N. Żmichowska, *Sierota*, [w:] tejże, *Wybór pism...*, s. 412.

³⁹ [J. Łuszczewska] Deotyma, *Anioł muzyki*, [w:] tejże, *Improwizacje i poezje. Poczet drugi*, Warszawa 1858, s. 104–110.

⁴⁰ Np. J. Prusiecka, *Anioł pociechy*, [w:] tejże, *dz. cyt.*, s. 128–130.

pragmatycznego charakteru refleksyjności kobiecej, która ponad filozoficzne medytacje o istocie uczuć czy duchowości człowieka przedkłada poszukiwanie rozwiązań i kojenie ran. Prymarnym celem, który stawia sobie kobieta, jest odzyskanie światła, to jest zastąpienie nocy dniem.

W wielu przywołanych tu wizerunkach nocy odnaleźć można typowe dla epoki mieszaniny konwencji i stylistyk, nieraz w wersji epi-gońskiej. Czy to znaczy, że utwory polskich literatek okresu między-powstaniowego XIX wieku niczego oryginalnego nie proponują? Czy nie noszą żadnej odrębnej „kobiecej sygnatury”? Chyba jednak da się wypunktować kilka swoiście kobiecych rysów.

Jednym z wyraźnych tropów własnych tego piśmiennictwa jest powracanie – przy okazji rozmaitych, bardzo uniwersalnych sytuacji, w tym także interesujących nas „nocnych” obrazów – do kwestii społecznego umiejscowienia kobiety, jej zakorzenienia w kulturze i życiu codziennym. Czy ta pewna monotematyczna skłonność jest wartością czy skazą? Czy pisarka romantyzmu to po prostu „pisarz” czy zawsze kobieta-pisarz? Był to dylemat dla romantyczek znaczny i powracał w ich tekstach, drażniąc, niepokojąc, nurtując. Charakterystyczne jest również to, czego tu nie ma – nie ma bardzo symptomatycznych dla „nocnego romantyzmu” widm, upiorów, demonów, całej fantastyki czy destrukcyjnego imaginarium⁴¹. „Romantyczna Noc jawi się jako kobieta”⁴² – podkreślała Iwona Rusek, analizując portrety Hekate w utworach Juliusza Słowackiego. Tak, w wyobraźni autorów mężczyzn, na pewno. Ale czy noc jest kobietą dla kobiet? Nie sądzę. Nie bywa w ich interpretacji boginią, jest przestrzenią sfunkcjonalizowaną, oswojoną. To, co najważniejsze, co jest prawdziwą grozą dokonującą się

⁴¹ Por. A. Kowalczykowa, *Czym był Romantyzm?*, Warszawa 1990, s. 30 i n.; J. Ławski, *Co to jest czarny romantyzm?*, [w:] tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 16.

⁴² I.E. Rusek, *Czarne kobiety. Motyw Hekate w utworach Juliusza Słowackiego*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora...*, s. 337–364.

w ciemnościach, to zaburzenia relacji międzyludzkich i leżąca u ich źródeł utrata wiary w Boga. Takie ujęcie nocy z pewnością ogranicza, wytraca impet tej twórczości, odbiera rozmach sile jej oddziaływania, ale w zamian literacki topos nocy przybliża się do praktyk życia codziennego. Tym samym noc kobiet staje się ciekawym tropem biedermeyerskim.

„JA, POETKA”

O KILKU KWESTIACH AUTORSKIEJ PODMIOTOWOŚCI W KOBIECEJ LIRYCE DOBY ROMANTYZMU

Niewiele zachowało się deklaracji poetyckiego „ja” autorstwa kobiet z lat międzypowstaniowych XIX wieku, czyli okresu, w którym idee i stylistyka romantyczne były jeszcze żywe, a przede wszystkim stanowiły fundament estetycznej edukacji. Mało wskazać możemy świadectw, że kobiety czuły się literatkami we własnym przeświadczeniu bądź były odbierane jako twórczynie przez swoje otoczenie. Przede wszystkim należały do gorliwych czytelniczek literatury romantycznej, same sięgały po pióro ostrożniej, być może niegotowe do znoszenia krytyki i nienawykłe do publicznego wyrażania emocji. Jeśli już decydowały się wkroczyć na literacką niwę, zazwyczaj rzadko pisały o sferze życia wewnętrznego (a tym bardziej artystycznego), tworząc raczej obrazki codziennego życia kobiecego utkanego z drobnych chwil szczęścia na łonie natury lub działalności poświęconej bliźnim – religijnej, pedagogicznej czy filantropijnej. Warto więc odnotować nieliczne przykłady liryki autorstwa kobiecego, w których jednak znajdujemy ślady zaznaczenia podmiotowej odrębności. Przedmiotem uwagi będą w tym kontekście wybrane wiersze Narcyzy Żmichowskiej, Jadwigi Łuszczewskiej, Kazimierzy Komierowskiej i Seweryny Pruszkowej (*secundo voto* Duchinińskiej) – poetek dziś w większości zapomnianych lub nieczytanych, choć za życia udało się im wypracować dla swej literackiej aktywności szacunek społeczny. Przy tej okazji postawić można kilka pytań związanych z recepcją romantycznej podmiotowości w kobiecym kręgu odbiorców kultury. Jakie wzorce poezji romantycznej realizują poetki tego okresu? Czy da się wyodrębnić w ich utworach elementy „żywiołu kobiecego”, nadające przypominanej tu liryce oryginalny rys? Rozpocznijmy od autorki, której talent najszybciej docenili jej współcześni.

1. Narcyza Żmichowska (1819–1876)

Po blisko dwudziestu latach od chwili debiutu Narcyza Żmichowska doczekała się zbiorowej edycji swych dzieł, wydanych w Warszawie roku 1861 pod tytułem *Pisma Gabryelli*. Tom pierwszy otwierał bardzo znaczący dla zagadnienia podmiotowości autorskiej wiersz *Szczęście poety*¹, drukowany uprzednio w „Pierwiosnku” w 1841 roku². Wyrósł on z romantycznej wiary w siłę poezji, która ma zdolność przeobrażania wewnętrznego świata podmiotu, a zarazem oddziaływania na odbiorców³.

Kompozycja wiersza jest wyraźnie trójdzielna. Można wyróżnić w nim trzy rozbudowane fragmenty, w odmienny sposób (również w swym kształcie wersyfikacyjnym) rozwijające kwestię „bycia poetą” – poetą szczęśliwym. Pierwsza część *Szczęścia poety* skupiona jest wokół odpowiedzi na sugerowane tylko, niepostawione wprost w utworze pytanie o tożsamość twórcy, o właściwości artystycznego powołania – „Ach! być poetą! Czy wiesz dziewczyno, / Co to poetą być znaczy?” (1). Znamienne, że Żmichowska unika początkowo ujawniania kobiecej natury lirycznego „ja”. Podmiot liryczny, próbując zadośćuczynić salonowemu lub przyjacielskiemu dyskursowi, konstruuje definicję poety w sposób bezosobowy, nadając jej wymiar uniwersalny. Anaforyczne „Ach! być poetą”, powtórzone jeszcze trzykrotnie na początku kolejnych strof, rozwija dokonywaną na użytek rozmówczyni wykładnię stanu poetyckiego:

¹ [N. Żmichowska], *Pisma Gabryelli*, t. 1, Warszawa 1861. Dalsze cytaty z wiersza według tej edycji, w nawiasie podaję tylko numer strony.

² Był to drugi z kolei opublikowany w czasopiśmie wiersz Żmichowskiej po debiutanckim liryku o inc. *Już ku zachodniej pochylone stronie...*, powstałym w 1837 roku, a wydrukowanym również w „Pierwiosnku” w roku 1839, i nazywa się go często (za Piotrem Chmielowskim) niesłusznie manifestem Entuzjastek. Wiersz zyskał szybko bardzo pochlebne recenzje w „Kurierze Warszawskim”, „Przeglądzie Warszawskim” i „Nadwiślaninie”.

³ Choć na przykład Mieczysława Romankówna nazywała podmiot z wiersza „jednostką walczącą”, a za temat wiersza – określonego też jako „poezja zapалу” – uznawała dobro ogółu. Taż, *Narcyza Żmichowska (Gabriella)*, Kraków 1970, s. 10.

To jest mieć wszystkie skarby bogaczy,
 Rządzić cudowną, boską krainą,
 Jakiej król żaden nie ma na ziemi,
 Którą ze szczęścia, z czystej mądrości,
 Z wielkiego czucia, z nieskończoności
 Stwarza się siły własnymi. (1)

Definicja „bycia poetą” z wiersza Żmichowskiej obejmuje kolejno trzy obrazy obszarów realizowania się twórczych możliwości jednostki, najpierw w bezpiecznym świecie marzeń, dalej w zespoleniu z naturą, aż ku nowym, na wyjątkowych zasadach realizowanym relacjom z ludźmi. Akt kreacji przynosi początkującemu artyście poczucie szczególnego szczęścia, nieporównywalnego z niczym, bowiem „stwarza się siły własnymi” (1). Ale „bycie poetą” musi oznaczać w jakimś momencie przejście – i jest to następny człon definicji – od swobodnej fantazji do prób zmierzania ku światu:

Ach! być poetą, to jest być razem
 Wszystkim co żyje pod niebem, w niebie,
 Kropelką rosy, iskierką, głazem,
 Świat wielki przedzierzgnąć w siebie;
 Światu wielkiemu dumnie panować
 I gwiazdy nocy, poranku zorze,
 Ciche strumienie, wzburzone morze,
 Według swej woli kierować. (1)

Niezależnie od charakterystycznych dla polskiej lekcji romantyzmu inspiracji myślą Schellingańską można w początkowych obrazach *Szczęścia poety* odnaleźć wpływy lektur z czasu pobytu Żmichowskiej we Francji, zwłaszcza teorii panteizmu i saintsimonizmu Pierre’a Leroux oraz poezji Lamartine’a⁴. Zaproponowana w wierszu maksymalistyczna wizja

⁴ Zob. M. Stępień, *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968, s. 99. Badacz zwraca też uwagę na opublikowany w „Bibliotece Warszawskiej” w roku 1841 szkic *Wyjątki z podróży kobiety*, w którym Żmichowska zachwyta nad światem uzasadnia czytaniem w nim śladów pochodzących od Boga: „Jedne znaczyły mądrość, drugie wielkość, inne piękność, inne znów wszechmocność. Lecz wszystkie razem zlały się w cudny ogólny wyraz, wszystkie razem tworzyły

człowieka, doświadczającego dzięki swemu talentowi jedności z naturą, potraktowana zostaje jako impuls do ostatniej odsłony „bycia poetą”, czyli jego duchowej transformacji i pomnożenia sił psychicznych. Aktywność poetycka jest w interpretacji Żmichowskiej czynnością gwałtowną, określaną przez zespół zwrotów, takich jak: „ująć w swe szpony”, „zedrzeć”, „przywłaszczyć sobie”. Podkreślona zostaje demonicznie-zwierzęca proveniencja podmiotu, odpowiadająca wczesnoromantycznym wzorom z *Farysa* Mickiewicza. Tworzenie poezji jest, według autorki *Poganki*, mocą, siłą, apoteozą wielkości, której towarzyszą w zakresie formy wiersza wzniosły styl i chwyt retoryczny. Równocześnie ów dar kreacji, intensyfikujący się w każdej odsłonie definicji „bycia poetą”, pozwala jednostce ostatecznie zapanować nad ograniczającymi przeciętnego człowieka prawami czasu. Ujawnia się też szczególnie, można rzec, zbiorowy wymiar procesu tworzenia, ponieważ poezja – w wierszu Gabrielli – powstaje wskutek kontaminacji uczuć i przeżyć zarówno doświadczanych osobiście przez podmiot, jak i poznanych w rezultacie przejęcia ról innych ludzi:

W jednej godzinie przywłaszczyć sobie
 Długiego życia innych wrażenia,
 Pierwsze o szczęściu młodych marzenia,
 I myśl ostatnią starców o grobie! –
 Być męczennikiem za świętą wiarę;
 Aniołem stróżem malej kołyski,
 Rycerską dłonią rzucać pociski. (2)

Taka wizja zdaje się przypominać Konradowską ekspresję miłości z *Wielkiej Improwizacji* – niejasne jest jednak, czy multiplikacja zadań jest rezultatem mediumiczności twórcy, mistycznego wcielenia przyszłych i przeszłych czasów, czy może poeta jest grabieżcą, skoro przywłaszcza sobie cudze prawdy?⁵ Do jego właściwości należy wszakże istnienie poza konkretną, ograniczoną cielesnością:

miłość”. O związkach z myślą francuską, zwłaszcza Lamartine’a i Leroux, pisała także W. Morzkowska-Tyszkowa, *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1934, z. 3/4, s. 352–389.

⁵ Słusznie zauważa Magdalena Siwiec, że mimo skojarzeń z *Wielką Improwizacją* propozycja Żmichowskiej nie jest wsparta żadnym społecz-

Lecz być pojęciem, uczuciem, myślą,
Dziewczyno – to być poetką! (2)

Drugą część wiersza (ze wspomnianych wcześniej trzech części kompozycyjnych) wyznacza przede wszystkim zmiana formy. Uporządkowany dotąd układ stroficzny i wersyfikacyjny pierwszej partii – nazwijmy ją „definitywną” – ustępuje celowemu „rozwichrzeniu”, a długości wersów ulegają zdecydowanemu skróceniu. Zastosowane siedmiozłotkowe wersy pozwalają opisać stan wyczerpania podmiotu, jego poczucie zmęczenia, żalu i zawodu. Zdania wypowiedzane są szybko, bez tchu, w emocjonalnym napięciu, którego powodem jest niewykorzystanie szans twórczych wobec braku słuchaczy i przeświadczenie o niezasłużonym odrzuceniu. Motyw samotności i niezrozumienia jednostki, często obecny w ówczesnej liryce krajowej⁶, w tym przypadku ma swe źródło nie tylko w krytycznej diagnozie rzeczywistości, pomijającej wartości chrześcijańskie i zmierzającej tym samym do upadku, ale jeszcze wyraźniej w doświadczeniu kobiecości odrzuconej. „Skaza” kobiecości decyduje o nierozpoznaniu „poetyckiego naznaczenia” podmiotu przez współbraci poetów⁷. Uniemożliwia to pozytywne oddziaływanie kobiecego podmiotu w świecie. Poetka jest świadoma, że przepaść między siłą uczuć a możliwością ich publicznego wyrazu może stać się źródłem zwątpienia w sens tworzenia. Przeciwdziałając samotności, stawia obok siebie siostrę⁸ – swoisty odpowiednik filomackich przyjaciół Mickiewicza. Ta przyjaciółka jest

nikowskim buntem; nie ma także racji narodowych dla buntu podmiotu. Taż, *Oblicza Narcyzy. Czy romantyczna poetka jest poetką?*, [w:] *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 179.

⁶ Szerzej nawet, w romantycznej literaturze zachodnioeuropejskiej także.

⁷ Zderzenie świata nieograniczonych możliwości twórczych z gorzkim doznaniem niezrozumienia ma też, jak zaznacza Siwiec, wymiar dodatkowy – „Przypomnienie bycia poetką ma jednoznaczny cel – czynić «ja» liryczne lepszym człowiekiem, umocnić wobec zakusów nikczemności”. Taż, *dz. cyt.*, s. 182.

⁸ Siwiec interpretuje dziewczynę równolegle – w kategoriach owego „posiestrzenia” oraz Muzy. To drugie ujęcie, choć interesujące, nie ma równie mocnych podstaw w samym tekście ani też w ówczesnej myśli Żmichowskiej.

„inna”, bo pozbawiona daru poetyckiego, ale bliska, bo wpisana w ten sam krąg społecznej „nieważności”:

Wtenczas, ty siostrę pociesz dziewczyno,
Orzeźwij, pokrzep na sile;
Choć jady złego do serca wpłyną,
Bądź ku dobremu podniętą,
Wspomnij jej tylko, że przez trzy chwile
I ona była poetą. (3)



Ryc. 5. Portret Narcyzy
Żmichowskiej, „Tygodnik
Ilustrowany” 1877

Żmichowska wprowadza więc rozróżnienie między „byciem poetą” i „byciem poetką”, wskazując, że rozpoznanie w sobie przez podmiot kobiecy stałej dyspozycji poetyckiej nie gwarantuje publicznego statusu „bycia poetą”. Trzykrotne zobrazowanie w wierszu stanu „bycia poetą” jest sygnałem ważnych przemian, ważnych momentów transgresji, pozwalających – jedynie chwilowo – nadać autorskiemu głosowi kobiecemu siłę równoprawną w społecznym odbiorze głosom męskim. Rodzi to jednak pytanie, czy poetka może być poetą tylko, jeśli wpisuje się w rozpoznawalny wzorzec poetycki? Konkluzja nie jest oczywista.

W ostatniej części wiersza *Szczęście poety* następuje prezentacja owych „trzech chwil” jedności między podmiotową świadomością a „byciem poetą” w świecie⁹, w układzie symetrycznym względem definicji formułowanych w początkowych partiach wiersza.

⁹ Na różne możliwości interpretacji znaczenia rzeczowników „poeta” i „poetka”, m.in. w kontekście krytyki feministycznej, zwraca uwagę Magdalena Siwiec (tamże, s. 167–189). O drugiej części poematu badaczka pisze: „Wówczas to, co uniwersalne, zostaje skonkretyzowane, można powiedzieć, że bycie poetą realizuje się przez bycie poetką, choć słowo «poetka» w utwo-

Pierwszy obraz odnosi się do idyllicznych wspomnień z dzieciństwa, ujętych w literacką konwencję sentymentalizmu. Wynika z niego przesłanie, że kobieta może być poetką, wpisując się w rolę poetyzującej dziewczicy, która na łonie natury wielbi ptaszki, motyle, kropelki rosy, deszczyki, wietrzyki i cuda natury, a one odpowiadają jej pieśniami.

Pytałam – kwiatki wszystkie w kolei,
W cudowne pieśni zagrały,
I w imię szczęścia w imię nadziei
Swoją mnie siostrą nazwały.
I byłam kwiatkiem, co na łące rośnie,
Wonnym powietrzem łąki oddycha,
Co się tak wdzięcznie uśmiecha wiośnie:
Gdy wiosna jemu uśmiecha, (4)

Zdrobnienia, jakby nie pasujące do silnej osobowości podmiotu już w wierszu uobecnionego, oraz konsekwentnie użyty czas przeszły podkreślają ulotność radosnego olśnienia i naiwność „posiestrzenia” się ze światem pozaludzkim. Topos *horti conclusi* współgra z sentymentalną, o Rousseowskiej proveniencji, koncepcją poetyckiego natchnienia.

Następny transgresyjny moment przypomina inicjacyjne otwarcie na świat. Porzucenie sielskości dokonuje się na drodze walki:

Lecz potem obszar łąki zbyt mały,
I w duszy inna myśl błyska;
U ramion dwoje skrzydeł wytryska,
Ja z kwiatka orzeł, lecę nad skały;
Lecę daleko, lecę wysoko,
Słońce się z orla śmiać chciało
Orzeł mu spojrział dumnie oko w oko,
Słońce się w obłok schowało. (4)

rze nie pada. Męska forma «poeta» jest więc określeniem roli wypracowanej przez wielkich romantyków, roli, która może zostać wypełniona niekoniecznie wyłącznie przez mężczyznę” (tamże, s. 178). Uwolnienie od ograniczeń płci traktuje Siwiec słusznie jako wyznaczanie własnej drogi, ale nie sadzę, by Żmichowska zmierzała do stanu androgeniczności.

Charakterystyczna jest topika lotu i boju z naturą – wtórna wobec Mickiewicza, a w alegoryzacji namiętności – epigońska. Podmiot dysponuje „romantycznym okiem wewnętrznym”, zdolnością kosmicznego spojrzenia, co pozwala mu ocenić rzeczywistość jako martwy, nikczemny obszar. Aluzje do *Ody do młodości* są oczywiste¹⁰. Niektóre wersy można uznać za świadome parafrazy romantycznego manifestu. Odwołania do kulistości, brudu, ciemnej przepaści sugerują symboliczne dopełnienie Mickiewiczowskiego wezwania: „Młodości! Ty nad poziomy wylatuj...”. Osiągnięcie zaś poziomu „niebiańskiej” sfery, niedostępnej zwykłemu śmiertelnikowi, pogłębia romantyczny konflikt jednostki z otoczeniem. Marian Stępień pisał nawet o egocentryzmie podmiotu i jego odczuwanej względem świata ludzkiego pogardzie¹¹. Żmichowskiej nie chodzi jednak o wagę własnych uniesień i nie o pogardzie dla „zwykłości” mówi, lecz próbuje wyrazić swą niezgodę na niedorastanie świata do chrześcijańskich prawd. Tylko lot wyżej, poza rzeczywistość ograniczeń złem i małością, wydaje się przez moment drogą prawdziwej, osobistej wolności¹²:

Ja wyżej lecę – aż tam, gdzie chciałam
[.....]
A com widziała wyżej od siebie,
A ilem szczęścia czuła od razu
Na to pod niebem nie ma wyrazu! (4–5)

¹⁰ Związki z *Odą do młodości* były czytelne niemal dla wszystkich badaczy. Marian Stępień dokonywał wręcz utożsamienia tekstów Mickiewicza i poetki, pisząc: „*Szczęście poety* to Żmichowskiej *Oda do młodości*” (tenże, dz. cyt., s. 65). Podobne sugestie odnajdziemy w jednej z pierwszych recenzji poematu z „Biblioteki Warszawskiej”: „Piękny utwór. Myśli w nim płyną rwącym prądem, dykcja pewna, niektóre czasem zwroty jak gdyby napomykały coś znajomego, a jednak zupełnie są oryginalne. Najpierwsza ta próba poetyczna, tak świetna, przekona p. Gabriellę, że tak pięknych natchnień swoich kryć dla literatury nie wolno” (tamże, s. 87).

¹¹ Tamże, s. 65.

¹² W innym jednak niż u Mickiewicza znaczeniu, bowiem chodziłoby o poczucie ulgi, jaką przynosi uwolnienie od mizერიi życia codziennego w podążaniu ku chrześcijańskiemu ideałowi.

Osiągnąwszy ów górny pułap, poetka jednak milczy, nie znajdując w języku słów, które oddałyby prawdę o sakralnym wymiarze swego doświadczenia. Milczy również dlatego, że paradoksalnie jedynymi, którzy by podobne doświadczenie mogli pojąć, są „bracia orły”, ci zaś nie rozpoznają w kobiecym podmiocie poetyckiej dyspozycji. Nie ma w wygłaszanej przy tej okazji konstatacji ani uczucia pogardy, ani nienawiści, choć odczuwalny jest smutek wykluczenia. Dla wpisanej w tekst poetki – poeci to nadal „bracia” – taka jest konsekwencja jej twórczego widzenia inaczej i szerzej, ale dla nich „poetka” nie zawsze mieści się w kręgu przewidzianym dla twórców.

Dalszy etap aktywności podmiotu Marian Stępień widział jako konieczność wyboru:

Zarysowany tu konflikt [jednostki i ogółu – przyp. M.B.-J.] może znaleźć rozwiązanie w dwu kierunkach. Pierwszy – to działanie zmierzające do przekształcenia ogółu [...]. Drugi – to zamknięcie się poety w kręgu własnych przeżyć i doznań, osłonięcie ich przed nieczułym i z pogardą traktowanym tłumem¹³.

Trzeci etap „bycia poetą” otwiera bowiem następujący opis przemiany:

Potem, raz trzeci zmiana istoty
Czucie i myśl mą odmienia;
Kwiatka rozkosze, orla poloty
Zakułam w łono kamienia.
Kamień nie czuje – ludzie powiedzą,
Och! Nie wierz ludziom dziewczyno!
Żyły kamienia iskrami płyną
Choć ludzie o tym nie wiedzą. (5)

Słowa: „zakułam w łono kamienia” znaczą, jak sądzę, tyle: „nie wyrzuciłam kwiatków, idylli, sielskości; nie wyrzuciłam także podniebnego lotu i walki, ale zmieniłam ich zewnętrzny kształt, poszerzyłam go o nową jakość”. Dlaczego „kamień”? Nawiązanie do *Romantyczności* jest

¹³ M. Stępień, *dz. cyt.*, s. 66.

w tym fragmencie równie silne jak wcześniejsze skojarzenie z *Odą*¹⁴. Ludzie, którzy powiadają: „kamień nie czuje”, są reprezentantami „prawd martwych”¹⁵. Poetka zaś staje się (w ślad za romantykami) rewelatorką prawdy „żywej”, ukrytej w materii z pozoru pozbawionej iskry i ducha.

Byłam kamieniem – ni mędrca oko,
Ni wichru szala, ni burzy wycie,
Nie wysledziły skrytej głęboko
Jasności ognia w granicie.
Ja głąz dla innych, a światło sobie
Całej przeszłości zebrałam wątek,
W grób zakopałam, i na tym grobie
Strzegłam świątyni pamiątek. (5)

Wyrażenie „świątynia pamiątek” nie musi być znakiem patriotycznej tajemnicy, jak to czasem odczytywano¹⁶, lecz wolno je widzieć

¹⁴ Można by też odnajdywać w tym fragmencie wpływy Schellingańskiej teorii „czującej natury” i myśli Novalisa. Pisała o szczególnym znaczeniu figury kamienia w romantyzmie Maria Janion: „To co miało być symbolem zimnej martwoty (uzyskującym wykładnię w potocznym powiedzeniu «jak kamień», «jak głąz»), nabrało u alchemików i romantyków kolorów najgłębszego życia wywierającego doniosły wpływ na ludzi. Paradoksalne życie kamieni to prawdziwe życie romantyzmu. Novalis [...] minerały nazywał w swej wartościującej, poetycko-metafizycznej nomenklaturze «skamieniałymi światami», a więc wcieleniem esencji życia”. Taż, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 35–36.

¹⁵ Początek poematu – z powodu choćby zasugerowanej dialogiczności – nasuwa skojarzenia z balladami Mickiewicza. Wśród wczesnych utworów Żmichowskiej *gros* wskazuje na zainteresowania ludowością. Z czasów dzieciństwa spędzonego u boku stryjenki, Tekli z Raczyńskich Żmichowskiej, wyniosła zresztą przekonanie o potrzebie wzajemnego obcowania szlachty i ludu oraz pamięć baśniowej wyobraźni wiejskich kobiet. W opowiadaniu *Przędki* narratorka wspomina stan niecierpliwego oczekiwania na ludową opowieść: „Na zwykłym moim miejscu siedziałam cichuteczko z otwartymi oczyma, bo tylko czekać było rychło się zacząć bajki i powieści”. *Przędki*, [w:] *Pisma Gabryelli...*, t. 1, s. 9.

¹⁶ Wielu badaczy (m.in. Janina Kamionkova, Marian Stępień, Maria Woźniakiewicz-Dziadosz) odczytywało metaforę kamienia w kontekście sytuacji historycznej po powstaniu, jako symbol pamięci narodowej tradycji.

w kategoriach tajemnicy duszy. Ona okazuje się dla podmiotu najcenniejsza, wymaga bowiem ochrony przed zawiejami ze świata zewnętrznego, ona również jest cudem „poety”, a „kamieniem” niedostępnym światu. Milczenie zdaje się mieć w utworze Żmichowskiej bardzo ciekawą, bo zapowiadającą myśl Norwidowską, podwójną wykładnię. Tylko przy zachowaniu milczenia poetka „jest poetą” zawsze, ale też milczenie, które przyjmuje, staje się gestem wycofania. W innym utworze Żmichowskiej, *Prządki*, narratorka – przysłuchująca się z zainteresowaniem, lecz i dystansem, „straszny” przypowieściom chłopiek oraz obserwująca ich zachowania – wygłasza jakby mimochodem zdanie stanowiące fundament postępowania wielu bohaterek autorki: „[...] ja prawdę zawsze i o wszystkim powiem, a jak nie dadzą prawdy mówić? – wielka rzecz – to zamilczę”¹⁷.

Szczęście poety jest interesującą propozycją młodej, debiutującej poetki. Celowo, bardzo po macoszemu, traktuję możliwość czytania wiersza w ujęciu feministycznym; uczyniła to już zresztą Magdalena Siwiec. Interesuje mnie w tym utworze raczej refleks romantycznych lektur, szczególnie Mickiewicza¹⁸, oraz pierwsza recepcja wiersza. Wzorzec Mickiewicza jest bardzo wyrazisty, ale czy – mimo oczywistej dysproporcji talentu i umiejętności – tylko epigoński, tak jak widziała to Halina Pańczyk¹⁹? Wydaje się, że następuje w poemacie świadome

Zgadzam się jednak z Magdaleną Siwiec, że w poemacie brak jest uzasadniającego podobną interpretację poczucia wspólnoty z narodem. Dominuje zapis doświadczenia jednostkowego. „Opowieść o szczęściu poety jest wyrazem doświadczenia dostępnego tylko samotnemu wybrańcowi, którym to doświadczeniem nie chce dzielić się z innymi, bo ono przerasta możliwości zrozumienia przez zwykłych ludzi” (taż, *dz. cyt.*, s. 186). Dodatkowo tę podmiotową samotność pogłębiają ukazane w wierszu trudności w relacjach „poetki” z „braćmi poetami”.

¹⁷ *Pisma Gabryelli...*, s. 15.

¹⁸ Tę poezję poznała dobrze podczas pobytu w Paryżu. Zob. M. Romankówna, *Mickiewicz w życiu i twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, Łódź 1962. O niejednoznacznym stosunku do Mickiewicza człowieka pisała też G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1966.

¹⁹ Twierdziła: „Nie zawiera on [poemat Żmichowskiej – przyp. M.B.-J.] elementów nowatorskich dla literatury, a wyraźny jego epigonizm w stosunku

wykorzystanie rozmaitych aluzji, nastrojów i obrazów po to, by udało się wypowiedzieć nową sytuację – poetki, która „jest poetą”²⁰. Mickiewiczowska podmiotowość zaproponowana w *Odzie do młodości* i Wielkiej Improwizacji została podjęta, ale to nie znaczy, że przyjęta, skoro pojawia się doznanie społecznego wykluczenia.

2. Poetessa Deotyma (1834–1908)

Sława Jadwigi Łuszczewskiej jako improwizatorki była w wieku XIX powszechna, choć im bliżej końca stulecia, tym częściej podlegała kwestionowaniu²¹. Współcześnie rzadko znaleźć można jeszcze amatorów

do poetów przedpowstaniowych, zwłaszcza Mickiewicza, wypowiada się w dodatku w formie niezręcznej, nieudolnej”. H. Pańczyk, *Twórczość literacka Narcyzy Żmichowskiej (1819–1876)*, Poznań 1962, s. 17.

²⁰ Sądzę, że trafne jest spostrzeżenie Siwiec na temat celowego połączenia przez Żmichowską aluzji Mickiewiczowskich wywiedzionych z tekstów różnych okresów i reprezentujących tak wewnętrznie sprzeczne idee wczesnoromantyczne i popowstaniowe tendencje społecznikowskie. „Tego rodzaju eklektyzm w twórczości Żmichowskiej wpisuje się zapewne w tendencje romantycznej poezji krajowej, ale stanowi także świadectwo pewnego wahania ówczesnego poety co do własnej podmiotowości, wahania, które wynika z wersów *Szczęścia poety*”. M. Siwiec, dz. cyt., s. 173.

²¹ Krytyczny był z początku tylko krakowski „Czas” (1854). Więcej na temat „fenomeny” Deotymy zob. np.: [Białobłocki B.], *Życie fikcyjne i obrzędowe. (Przyczynek do studium nad Deotymą i kierunkiem naszej literatury)*, cz. 1–4, „Przegląd Tygodniowy” 1883, nr 16–19; J. Rokoszyński, *Wspomnienia o Deotymie*, Radom 1934; A. Kraushar, *Deotyma. Tragedia pozgonna żywota i twórczości poetki*, [w:] tegoż, *Polki twórcze czasów nowszych*, Warszawa 1929, s. 11–70; A. Biernacki, *Łuszczewska Jadwiga*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18, Wrocław–Kraków 1973, s. 581–583; B. Krzywobłocka, *Wieszczka Deotyma*, [w:] tejże, *Delfina i inne*, Warszawa 1970, s. 153–181; J. Bachórz, *Deotyma 1834–1908*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 927–957; A. Bąbel, *Kłopoty z Deotymą*, „Napis” 2015, t. 21, s. 94–119; I. Woszczak, *Deotyma (Jadwiga Łuszczewska) w witrynie artystycznej ewaluacji pierwszego okresu twórczości (1851–1863): prasa, wspomnienia, korespondencja*, „Prace Polonistyczne” 2014, seria LXIX, s. 47–63.

retro wrażeń gotowych do lektury *Branek w jasyrze* (1901) lub *Panienki z okienka* (1893), choć niektórzy badacze słusznie wracają do jej podróżyopisania i wspomnień²² bądź analizują pomijaną wcześniej, a z wielu względów ciekawą *Zwierciadlaną zagadkę*²³. Kto jednak czyta poezję Deotymy? Nazywana była niegdyś – co uznać trzeba za dowartościowanie – po prostu poetką, ale też Safą, wieszczką, wajdelotką, poetessą, zestawiano ją ze św. Cecylią²⁴. Konopnicka, obserwująca Deotymę na pogrzebie Odyńca, napisała później o „pieśniarce tej ziemi, / Gdzie kamień płacze, a ludzie są – niemi”²⁵. Nie jest moim zamiarem analizowanie tu legendy Deotymy – zajmowano się zresztą tym zagadnieniem wielokrotnie. Interesuje mnie natomiast, co sama Łuszczewska widziała w akcie lirycznej kreacji? Jakie ślady autorefleksji poetyckiej pozostały w jej wierszach i poematach? Czy w ogóle wypowiadała się na ten temat? Juliusz Wiktor Gomulicki, analizując jej twórczość w 1916 roku i dopominając się o sprawiedliwy nad nią sąd, powoływał się na list otrzymany od poetki, w którym wyznawała: „Przez całe życie miałam wstręt nieprzeparty do pisania o własnej osobie. On to sprawił, że w moich wierszach jest tak mało zwrotów egotycznych”²⁶. Istotnie, ogłód poezji Deotymy

²² Deotyma (J. Łuszczewska), *Pamiętnik... 1834–1897*, wstęp i przypisy J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.

²³ D. Samborska-Kukuć, „*Speculum mundi*”. Deotymy filozofia zwierciadła, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8, s. 133–141.

²⁴ Zob. liczne wiersze A.E. Odyńca poświęcone poetce w latach 50., np. *Do Deotymy* (Po przeczytaniu pierwszych jej improwizacji, ogłoszonych w gazetach warszawskich); *Do Tejże* (Odpowiedź na wiersz do mnie); *Tęcza i Rzeka* (Wiersz poświęcony Deotymie); *Wajdelota do swoich po widzeniu Jadwigi* (Wiersz z powodu pierwszej słyszanej improwizacji Deotymy: „Do Litwinów o Litwie”). Przedruk, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1874, s. 217–232. Wymienione określenia pojawiały się powszechnie również w prasie komentującej pierwsze improwizacje Deotymy, np. na łamach „Kuriera Warszawskiego”, „Dziennika Warszawskiego” czy „Gazety Warszawskiej”.

²⁵ M. Konopnicka, *III. Do Deotymy*, [w:] tegoż, *Poezje*, wyd. zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, t. 6, Warszawa 1915, s. 9.

²⁶ J.W. Gomulicki, *Liryzm Deotymy*, [w:] tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, Kijów 1916, s. 50.

potwierdza, że wypowiedzi autotematycznych lub metaliterackich jest tu niewiele. Kilka jednak liryków, ze względu na obecne w nich sygnały autorskiej podmiotowości, chciałabym przywołać.

Przypomnijmy, że oficjalnym literackim debiutem Deotymy był zbiorek *Improwizacje i poezje*, ogłoszony w 1854 roku, zaś cztery lata później pod tym samym tytułem wydany został tom drugi. Zebrane w nich utwory Deotyma oceniała później bardzo ostro jako nieudane, dosadnie nazywając je „furą siana, gdzie jest może i parę kwiatuszków i parę ziarenek, ale jeszcze więcej traw i zielska”²⁷. Dopiero *Wybór poezji* w dwóch księgach z 1898 roku²⁸ zyskał jej aprobatę. Co znaczące, literatka zrezygnowała wówczas z podziału na improwizacje i poezje, traktując wszystko, co wybrała i poprawiła, jako równoważny materiał artystyczny. Warto jeszcze przypomnieć – w ślad za Gomulickim – że Deotyma nie zgadzała się z interpretacją swojego improwizowania dokonaną przez Zygmunta Krasieńskiego²⁹. W *Pamiętnikach* wyraźnie kwestionuje przypisywaną jej mediumiczność, wyjaśniając, że zawsze – tak w procesie wygłaszania improwizacji, jak i procesie zapisywania wierszy – dochodzi do głosu „przytomność umysłu”³⁰. Tylko wtedy można należycie skorzystać z daru natchnienia. Innymi słowy, poeta to według Łuszczewskiej „istota najzupełniej przytomna”, co nie znaczy, że niczym się od przeciętnej osoby nieróżniąc. Ma bowiem zdolność odbierania silnych emocji otoczenia oraz sygnałów płynących z natury. W udanym wierszu *Ty pójdziesz górą, ja pójde doliną*, rozpoczynając opowieść o skomplikowanej miłości, podmiot liryczny powołuje się na szczególną dyspozycję:

Lecz mój wzrok, (czegoż nie dojrzą poeci?)
Obie ich drogi widział jednocześnie.
Gdzie? Nie pamiętam. Na jawie? Czy we śnie?³¹

²⁷ Tamże, s. 37.

²⁸ [J. Łuszczewska] Deotyma, *Wybór poezji. Księga pierwsza i Wybór poezji. Księga druga*, Warszawa 1898.

²⁹ J.W. Gomulicki, *dz. cyt.*, s. 34.

³⁰ *Pamiętnik Deotymy...*, s. 98.

³¹ [J. Łuszczewska] Deotyma, *Wybór poezji. Księga druga*, Warszawa 1898, s. 17. Dalej, cytując fragmenty liryków z tego wyboru, stosuję skrót WP, a po przecinkach cyfrą oznaczam numer księgi (1 lub 2) i numer strony.

Z pewnością romantyczna jest geneza takiej kompetencji poety: on widzi więcej, przeżywa, ma „niespokojne serce” (WP, 2, 26). Mimo to nie posiada mocy sprawczych. Wolno mu pytać, przyglądać się, wierzyć, jednak nic poza tym. Dlatego podmiot liryku woła ze współczuciem dla obserwowanej pary, lecz i bezradnością z powodu własnych ograniczeń:

Żeby też można przesłać im przestrogę:
„Tędy!...” – Raz jeszcze oto się ujrzeli,
Raz! Chciałam wołać, próbuję... nie mogę!
Świat marzeń, ludzi od poetów dzieli. – (WP, 2, 23)

Poezja postrzegana jako sfera marzeń przywołana jest również w wierszu *Królestwo ideału*. Mimo krytycznych sądów ludzkich podmiot wiersza (jego kobiecość nie jest tu sprecyzowana) broni potencjału kompensacyjnego poezji. Pokazana jest ona plastycznie jako kraina, w której można zapomnieć o troskach, ludzkich niedoskonałościach, czarnych myślach, przemijaniu. To przestrzeń fantazji, swobody, snu i baśni –

Świat to dziwny: wiotki, biały,
Niby pałac z morskiej piany,
Niby szkic Fata-Morgany,
Niby sen zaczarowany. (WP, 2, 122–123)

Poetka nie kryje prawdy o konsekwencjach – podobny stan rzeczy odrywa człowieka od rzeczywistości, pogłębia złudzenia. Tak pojęta sztuka nie zapewnia żadnej stabilności, ponieważ zaletą imaginacji poetyckiej jest z natury rzeczy zmienność. Mimo to Poezja nazwana zostaje Siostrą i Kapłanką. Zdaniem Deotymy ocala „z manowców i rozbicia” (WP, 2, 124), bowiem samym swym niejasnym istnieniem przypomina, że ludzkiemu życiu – uznanemu za niedoskonałe i frustrujące – towarzyszy jeszcze inny, pozamaterialny wymiar. „Czego tknie się Poezja – to nabiera życia” głosi także jeden z bohaterów dialogu *Tajemnice owoców*³².

³² [J. Łuszczewska] Deotyma, *Improwizacje i poezje*, Warszawa 1854, s. 259.

Wiele wierszy, przede wszystkim pisanych na zadane do wygłoszenia tematy, nawet po przepracowaniu przez autorkę na potrzeby drukowanej wersji, brzmi dziś oschle i rozwlekle. Silnie zretoryzowane oraz rażące wielosłowiem i dydaktyczną tendencją są zwłaszcza utwory ilustrujące określone zjawiska kultury i wydarzenia z przeszłości (np. *Krucjaty*, *Modlitwa*, *Natchnienie*, *Rzeźbiarstwo*), jakkolwiek ich uniwersalny wymiar podobał się między innymi Cyprianowi Norwidowi. Gdy jednak natłok erudycyjnych skojarzeń i patos zaczynają ustępować tkliwości i współczuciu, a dytyramby i ody zastąpione zostają formami sonetowymi i piosenkami, pojawia się liryzm zasługujący na życzliwą lekturę. Poezja Deotymy nie jest nigdy sentymentalna, nie jest także klarownie romantyczna (choć nuty bliskie romantyzmowi można łatwo wskazać np. w *Geniuszu*), natomiast jest z pewnością moralistyczna i w szczególności misyjna.

Jednym z bardziej reprezentatywnych utworów tego nurtu jest liryk *Pieśniom na odlocie*. Akt pisania nie służy ekspresji własnej poety, cel poezji jest bowiem służebny. Trochę jak w macierzyństwie: rodzimy dzieci, by później mogły iść swoją drogą i żyć dla świata. Tak też w liryku Deotymy pokazany zostaje moment rozstania autora z utworem, który ma odtąd stać się własnością ogółu. Pieśni – plastycznie ukonkretnione za pośrednictwem popularnej w romantyzmie ptasiej metaforyki: porzucają bezpieczne gniazdo, odfruwają kluczami ku ludziom – nie są tu symbolem wyższości i niepowtarzalności talentu. Nie wskazują na tęsknotę za przymiotami, które przekraczałyby granice życiowej praktyki, np. geniuszem, namiętnością, swobodą twórczą, boskością kreacji. Lot nie stanowi również manifestacji euforii i wzniosłości, ma sens przede wszystkim etyczny. Scena odlotu wiąże się natomiast z porządkiem agrarnym – wskazanie na moment, gdy spichlerze wypełniają się plonem, sugeruje, że w ujęciu Deotymy poezja jest swoistym dobrostanem w przestrzeni społecznej, ma zabezpieczać czas „zimowych” kryzysów i klęsk. Natchnienie pozostaje źródłem poezji, ale rozumiane jako natężenie sił, które pozwalają mieć wgląd w sferę ducha po to, by stamtąd powróciły do świata „z skarbami”³³.

³³ [J. Łuszczewska] Deotyma, *Podróżni. Wiersz ofiarowany JW. Kajetanowi Koźmianowi*, [w:] *teje, Improwizacje i poezje*, s. 219.

Porzucajcie gniazdo wasze,
Gaj pożółkły, wież poddasze,
I okienka chat.
Nawiązujcie trójkąt stada,
Co jak harfa się układa,
I odlećcie w świat!

A nie lećcie nadaremnie.
Dary nieście mu ode mnie,
Pod skrzydłami ksiąg.
Czego łaknie smutna rzesza,
Co pociesza i co wskrzesza,
Rozsypujcie w krąg. (WP, 1, 4)

Znaczące są dalsze strofy, ponieważ stanowią czytelny i, dodajmy, krytyczny sąd nad modelami epigońskiej poezji bajronicznej:

A nie miejcie wzroku sowy,
Ani szpony krogulcowej
Ani kruczych szat.
Dość już gońców czarnej Troski!
Wy rozność uśmiech boski,
Na splakany świat. (WP, 1, 5)

W liryku *Pieśniom na odlocie* sformułowana jest więc koncepcja poezji, która ekspresję własną artysty zastępuje niesieniem chrześcijańskiej pociechy i dawaniem nadziei w obliczu gorzkiej prawdy o rzeczywistości. Życie to „padół”, bój z huraganem, trud, cierpienie. I nie będzie ono odmienne, można je tylko nieco złagodzić na mocy przeżywanej „wiary w inny świat”. Warte uwagi są słowa kluczowe z wiersza – gołąb i gałązka oliwna – sugerujące wręcz powinność zasnuwania przepaści między doświadczeniem powszechności śmierci, nieszczęścia i samotności a ideą pokoju i miłości ewangelicznej³⁴.

Tym, co czoła mają chmurne,
Co na piersiach cisną urnę

³⁴ Zob. przypis 21 w rozdziale *Noce i sny kobiece*.

Przeplakanych strat,
Rzucicie błękit ponad głowy,
Niech w p o g o d z i e lazurowej,
Zmieni im się świat. (WP, 1, 6)

W tym kontekście można śmiało mówić już o biedermeierowskich tendencjach, które narzucają literaturze nowe zadania. Wbrew melancholijnym diagnozom ma ona podtrzymywać w ludziach energię i kierować myśli ku wyższym sensom, nawet za cenę złudzeń.

Jeszcze wyraźniej koncepcję poezji, która ma „koić i dodawać odwagi”, formułuje Deotyma na kartach *Pamiętników*, ilustrując swe rozważania fragmentem wiersza, jakim planowała otworzyć przygotowywany do wydania w latach 60. tom utworów *Moja lira*:

Bądź więc, o Pieśni, harf niebieskich echem!
Nie dziel się z ludźmi żadnej łzy kropelką,
Ale się każdym podzielaj uśmiechem,
Bo Pieśń powinna być Poczyszycielką³⁵.

Terapeutyczna funkcja poezji splata się zatem z narzuconym obowiązkiem powściągliwości artysty, w skrajnych zaś przypadkach poświęcenia osobistej podmiotowości.

Do idei daru poetyckiego jako zobowiązania moralnego i religijnego Deotyma odwołuje się też w wierszu *Na cześć wiary. Pieśń wotywna*. W zamian za Bożą pomoc w nieszczęściu podmiot, wprost tym razem ujawniając swoją kobiecą i twórczą tożsamość, odwdziaczyć może się w jeden sposób: „Czem-że się ja, pieśniarka, Panu wywzajemnię / Powiedz! Chyba po strunach mej harfy uderzę?” (WP, 2, 206). Jednak sztuka rządzi się swoimi prawami, a natchnienie nie przychodzi na zawołanie.

Uwielbiam i dziękuję, – lecz pieśń ślubowana,
Jeszcze dotąd z mej harfy nie wyszła, – zakłeta!
Wpół widna za strunami, jak więzień za kratą,
Zawodzi głuche skargi, szepce dniem i nocą:
„Puść mię! Pan się dla ciebie nie spóźnił z pomocą,
A ty, twarda dłużniczko, spóźniasz się z wypłatą?” (WP, 2, 206)

³⁵ *Pamiętnik Deotymy...*, s. 118.



Ryc. 6. Portret Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), Zakład Litograficzny Maksymiliana Fajansa, Warszawa 1851–1862

Co więcej, to braki umiejętności warsztatowych i talentu powstrzymują bohaterkę przed próbą stworzenia pieśni, jej zdaniem, godnej Boga. Przyznaje: „Moje twory, garncarską lepienie są sztuką, / Czuć je

ziemią. Me słowa, jak szrut, ołowiane. / A myśli, to paciorki, co jutro się stłuką” (WP, 2, 207). Opatrzność jednak wahania te interpretuje jako próżność. W oczach Boga – przekonuje Deotyma – nie arcydzielnosć literatury, lecz intencja i wysiłek liczą się najmocniej.

Daj co masz. Bo i kogóż chcesz olśnić? Aniołów?
U nich wszelka pieśń ludzka, choćby i mistrzowska,
Jak gaworzenie dziecka, tylko uśmiech budzi.
Czy na ludzki sąd baczysz? Niech ten cię nie troska. (WP, 2, 208)

Słyszając takie zapewnienie, poetka rozpoczyna wielostronicową odę na cześć Wiary, której poetyka i wymowa potwierdza wszystkie „grzechy” wypominane Deotymie przez dziewiętnastowieczną krytykę: przesadę, sztuczny patos, rozwlekłość, pustosłowie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że introdukcja stanowiła jedynie klasyczny zabieg skromności, ostatecznie podważający szczerość całego wywodu. Niemniej to kolejny ślad przejścia romantyzmu w biedermeier i wyraz tak charakterystycznej dla tej ideowej formacji pochwały umiarkowania i pocziwej przeciętności raczej niż, traktowanej z podejrzliwością, egotycznej oryginalności.

Rzecz jasna, misja poetycka Deotymy poza opisanym wymiarem egzystencjalnym ma również swój cel obywatelski. Jak głosiła pisarka w trakcie rautu na swoją część zorganizowanego przez Władysława Bełzę we Lwowie 1882 roku:

I ja ślub wzięłam z kalinowym wieniec,
Kapłance pieśni, o! nie zdjąć go z głowy.
I mnie jedynym w życiu obłubieńcem,
Najświętszy duch narodowy.
I życie pędzę wśród miłosnej troski
Na wpatrywaniu się w jego oblicze
Pocięte, jakby obraz częstochowski,
Jak obraz ów, tajemnicze.
I ziemię moją obchodzę sto razy.
Aby pochwycić z zachodu do wschodu,
Wszystkie odcienia i wszystkie wyrazy
W licach mojego narodu³⁶.

³⁶ *Korespondencje Dziennika Poznańskiego (Lwów, 22 marca)*, „Dziennik Poznański” 1882, R. 24, nr 70, s. 2.

Wyrażona w liryku nieomal programowa konstatacja zgadza się z historią relacjonowaną we wspomnieniu biskupa Ludwika Łętowskiego, który towarzyszył rodzinie Łuszczewskich w Sopocie w roku 1856. Gdy duchowny zachęcał Deotymę do porzucenia roli wieszczki na rzecz małżeństwa i macierzyństwa, oburzona poetessa miała odpowiedzieć: „Jak to? I waćpan mi to radzisz? Ja powołana jestem naród mój wyśpiewać”³⁷.

Trzeba przyznać, że trudno o jasne podsumowanie tych kilku refleksji podyktowanych lekturą wierszy Deotymy. Kryje się w nich wiele sprzeczności, które dodatkowo komplikuje fakt, że literatka korzystała pod wpływem zewnętrznych nacisków z rozmaitych kostiumów i dykcji poetyckich. Jej wersy pobrzmiwają kalkami literackimi, a chwytły retoryczne nie ułatwiają rozpoznania samodzielnego głosu. Marzyła się jej poezja gorąca, namiętna, silnie uczuciowa – w opozycji do wielu zarzutów na chłód. W *Pamiętnikach* zwracała się do przeciwników: „Poczekajcie – no tylko... niech ja się wezmę w poezji do krzesiwa, to zrobię wam taki ogieniek, że niejeden od niego aż odskoczy...”³⁸. Izabela Woszczak słusznie zauważyła, że pisma prywatne i publicystyczne Deotymy dają wrażenie obcowania z inną osobą niż ta, która na ogół wyłania się z utworów: prostolinijną, szczerą, autentyczną³⁹. Ale może w tej niejednoznaczności właśnie kryje się kwintesencja tego, co Deotyma sądziła o byciu poetką i o samej poezji: jest tajemnicą Boga, natury, duszy i samego człowieka, którą trzeba mimo wszystko próbować odgadnąć.

3. Kazimiera Komierowska (1829–1863)

Używająca pseudonimu Jolanta, Kazimiera z Łuszczewskich Komierowska tworzyła w cieniu swej znanej siostry Deotymy. Zmarła bardzo wcześnie, mając zaledwie 34 lata i jeden tylko niewielkich rozmiarów tomik na swym koncie, wydany w Poznaniu w 1862 roku:

³⁷ L. Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*, Wrocław 1956, s. 298.
Cyt. za: I. Woszczak, *dz. cyt.*, s. 54.

³⁸ *Pamiętnik Deotymy...*, s. 102.

³⁹ I. Woszczak, *dz. cyt.*, s. 59.

*Poezje Jolanty*⁴⁰. Bardzo to nierówny artystycznie dorobek. Obok wielu liryków religijno-egzystencjalnych utrzymanych w nastroju pogardy dla świata, łagodzonej wezwaniem do wiary, która nadaje sens życiu i przynosi pociechę, znajdujemy tu wzniosłe liryki moralizatorskie, kierowane do społeczeństwa. Poetka operuje w większości konwencjonalną topiką i utrzymuje irytująco patetyczny ton poetyckich refleksji i wezwań w rodzaju:

Ludzie! myśl wasza, wiele dociekła!
Lecz ni z a światem, ani n a świecie,
Innego nieba, czyśćca i piekła
Wy nie szukajcie bo nie znajdziecie. (*Trzy światy*, 28)

Niekiedy trudno wśród wielkich słów, aforyzmów, parafraz biblijnych i górnolotnych deklaracji poświęcenia dla innych wydobyć głos własny autorki. A jednak on jest, choć ledwie przesącza się spoza schematycznej, zbanalizowanej stylistyki epoki oraz domowej „praktyki improwizatorskiej”. Tomik *Poezje Jolanty* jest dobrym przykładem na to, jak przytłaczający był model ujęcia konfliktu twórczej jednostki z otoczeniem, utrwalony w pierwszym etapie rozwoju literatury romantycznej. Mimo to udaje się czasem poetce wyjść poza jego ramy, ukonkretnić sytuację podmiotu, zderzyć go z realiami codzienności. Jedną z kwestii, które nadają pewną jakość spowszedniałej metaforze, był problem nowych oczekiwań wobec kobiety. Zagadnienie to powraca kilkakrotnie w zbiorze, między innymi w wierszu *Los kobiety*. Inwokacyjna forma liryku jest mało oryginalna, ale podmiotowy bunt wobec niesprawiedliwego osądu kobiet, zdegradowanych do roli pięknych, dekoracyjnych motyli, odważnie wyartykułowany. Choć Komierowska nie występuje z żadną oryginalną propozycją aktywności kobiecej, która wykraczałaby poza usankcjonowaną religijnie wizję matki, żony czy opiekunki, w jej wierszu pobrzmiewa wyrzut wobec męskich, stronniczych – według autorki – zasad oceny „płci pięknej”:

O, wy, coście obdarzeni
Siłą dłoni – skąd świat mieni,

⁴⁰ K. Komierowska, *Poezje Jolanty*, Poznań 1862. Dalej cytaty według tej edycji, w nawiasie podaję tylko numer strony, ewentualnie tytuł.

Że wam także ducha siła
 Wszystkie skarby swe rzuciła,
 O, nie trwajcie dłużej w błędzie!
 Przyszłość was potępiać będzie
 Żeście światła i zachęty
 Odmówili tej polowie
 Co w cichości wam odpowie:
 – „Pokój ludziom woli Świętej!” – (81–82)

W *Troistości przeznaczeń kobiety* tekstowy podmiot wypowiedzi poszerza obraz kobiecości, wskazując na trzy drogi działania w świecie i trzy właściwości przypisywanej jej natury: „Sercem – społeczny dług płaci”, „Duchem – dług spłaca sowicie”, wreszcie „Z mądrością, rozum w niej pokrewny”. Wyidealizowany obraz „poetki-mędrca” nie pojawia się zazwyczaj w literaturze kobiecej tej doby. Zaskakiwać może także zdecydowany, pozbawiony wahań ton:

Jak!... ona gwiazdą jest jasną!...
 W ręku jej, widzisz pióro wymowne,
 Skąd myśli wyższych zdroj płynie.
 Wkoło niej, księgi rzadkie, szacowne,
 Jej przyjaciółki – mistrzynie
 Umysł jej dzielny – sąd jasny, pewny,
 Ludzkość oświeca jej praca.
 Z mądrością, rozum w niej pokrewny –
 Nim, dług społeczny wypłaca... (149)

Kobieta nie tylko zdobywa wiedzę, ale i potrafi się nią w sposób porywający dzielić. Jej talent jest radosny, bowiem przynosi pożytek światu. Zakończenie utworu jest wezwaniem do wolnego, lecz i konsekwentnego wyboru którejs z dróg działania.

Najbardziej bodaj romantycznym utworem Komierowskiej jest *Muzyka natury*, tak pod względem kreacji „ja” lirycznego i metaforyki, jak też nastroju. Podmiot zwraca się do natury z prośbą o inspirację. Pożąda pieśni, która pozwoli pojąć tajemnicę stworzenia:

Ozwij się, najwyższy, Chórze!
 Niech w tych dźwiękach duch wyczyta

Jak wszech-uczuć gra w naturze
Ucho pieśni, serce wita!... (135)

Schellingiańska wiara w zapisane w naturze ślady obecności Boga mobilizuje „ja” liryczne do stałych poszukiwań relacji ze światem, „wytężenia sił ducha”, umożliwiających zbliżenie się do zaledwie przeczuwanego, kosmicznego porządku wielości, zespolonej w jedność. Obserwacja natury utwierdza podmiot w przekonaniu, że człowiek jest nicością, lecz dominująca osobowość „ja” pytającego i szukającego przeczy tej diagnozie. Właściwością bohatera lirycznego części wierszy Komierowskiej jest też lęk przed niepewną wiecznością:

Ach! wieczność! Przepaść bezdenna!
Drży przed nią wyraz i pióro!
Powiedz czym ona, naturo?
Milczysz... Boś ziemską i zmienną...
Milczysz... i zdasz się złęczoną
Postaci wieczności ducha!
[.....]
Nigdyż nie pojmem jej myślą?
Wszak moją przyszłością ona?
[.....]
Umysł mój, w trwodze nerwowej,
W jakimś był dziwnym zachwycie...
Jakby przeszyty wskroś strzałą...
Jakby się serce zsychało,
I dusza rzucała ciało... (*Marzenie*, 131–133)

Zagubienie, rozdarcie uczuciowe, niepewność osobistego losu doprowadzają do stanu bliskiego rozpacz. Odczucie „bojaźni i trwogi” stanowi ciekawy rys stworzonej przez „Jolantę” podmiotowej kreacji, zapowiadający młodopolski modernizm.

Nadzieja niespodziewanie pojawia się w zaskakującym wierszu *Bóg-niewiasta*. Wychodzi w nim poetka od epigońskiego, wzorowanego na *Odzie do młodości* obrazu zapleśniałego świata, w którym toczy się walka z przesądami; wśród „kału kłamstw, fałszu i zaślepienia” wciąż kryje się szansa na zwycięstwo prawdy. Wielkie przeobrażenie,

które całkowicie zmieni rzeczywistość, wymaga, zdaniem poetki, nowej ofiary. Męczennikiem w jej ujęciu ma być kobieta:

Lecz tym Chrystusem, nowym Mesjaszem,
Co przyjmie na się ludzkości zbrodnie
I zniesie strasznych męczeństw pochodnie
By być wcielonym zbawieniem naszym
Będzie niewiasta – w swych chęciach święta,
Co głosić będzie dzień przesilenia. (185)

Wrogiem, o którym mowa w wierszu, są jacyś bliżej nieokreśleni „oni”, szargający wszystko, co święte i w agresywnym przerażeniu nazywający kobietę „czarnym szatanem”. Tymczasem ona – wyśmiana, spotwarzona, „w czarny loch podłych mniemań zepchnięta” – nie ulegnie groźbom, nie przestraszy się męczeństwa, nie zaprze się wyznawanych przekonań, zachowa dumę wśród „dzikiego pospółstwa” aż dokona się nowe ukrzyżowanie:

A gdy po męce na krzyżu skona –
W dawnych, spleśniałych wyznań kościele
Przesądów padnie zdarta zasłona –
Rój myśli nowych, jako pachnące
Kwiatów miliony, wszech-świat zaściele.
Wespół umarłe, wespół żyjące
Wszech-pokolenia i wszech-pojęcia
Wzajemnie sobie padną w objęcia...
Ideal z życiem wiecznie pobratan –
Na wieki zniknie n o c , ś m i e r ć i s z a t a n !... (187)

Czy ta profetyczna i równocześnie bardzo niejasna wizja przyszłości z wiersza Komierowskiej była świadomym przeobrażeniem motywów mesjanistycznych, czy raczej przypadkowym refleksem lektury późnego Słowackiego (w tomiku znalazł się jeden wiersz pisany na jego cześć), nie wiadomo. Zbyt ograniczona jest nasza wiedza o jej lekturach i zbyt nikły zbiór jej własnych utworów. Jeśli natomiast „rozbrajały” doświadczenie jednostkowej rozpacz i nicości nadzieją na mistyczne zmartwychwstanie kobiecego Chrystusa, byłby to w kręgu literatury kobiecej odosobniony i raczej niezwykle przykład. Niestety też, artystycznie niezbyt przekonujący.

4. Seweryna Duchńska (1816–1905)

Twórczość Pruszkowej, *secundo voto* Duchńskiej, od chwili debiutu w „Album Literackim” Kazimierza Wójcickiego cieszyła się zainteresowaniem krytyki, a jej kolejne publikacje otrzymywały szereg pozytywnych recenzji⁴¹. Dostrzegano oczywiście mankamenty warsztatu, ale równocześnie podkreślano gorliwość i zapał, z jakimi dokonywała tłumaczeń, rozwijała naukowe pasje, zajmowała się publicystyką i prowadziła działalność patriotyczną, będąc przy tym matką sześciorga dzieci. W młodości nosiła przydomek „wszystko wiedza”⁴². Jej poezję (pisała także poematy, opowiadania, powiastki, artykuły prasowe, redagowała czasopisma) ceniono może najmniej, i rzeczywiście trudno wypatrzyć w niej oryginalne elementy. Kilka tylko utworów zasługuje na przypomnienie w kontekście pytań o drogi wyrażania podmiotowości przez autorki okresu międzypowstaniowego, m.in. *Moje pięćdziesięcioletnie pióro*, *Do brata*, *Do Poety*, *Kłótnia z piosenką*.

Gdy w latach sześćdziesiątych, już w czasie przymusowego pobytu w Paryżu⁴³, zastanawiała się nad sytuacją piszącej kobiety, dochodziła

⁴¹ Zob. Seweryna Duchńska (1816–1905), [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, red. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz, t. 7, Warszawa 1968, s. 279–284; A. Bar, *Duchńska Seweryna*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, red. W. Konopczyński, Kraków 1946, s. 440–441.

⁴² S. Duchńska, *Pisma. Pamiętnik – Poezje*, Lwów 1893, s. 49. Dalej cytaty według tego wydania opatrzone tylko numerem strony.

⁴³ Opuściła kraj, słusznie obawiając się aresztowania za działalność patriotyczną w czasie powstania styczniowego. Jerzy Franke wspomina, że tworzyła tzw. piątki kobiece, grono opiekujące się rodzinami powstańców (*Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999, s. 99–100). Zob. też T. Bujnicki, „Wieszczka” Seweryna Duchńska, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1998, z. 92/93, s. 63–85; M. Berkan-Jabłońska, *Edukacyjny projekt Seweryny Duchńskiej, wiernej uczennicy Hoffmanowej. O „Rozrywkach dla Młodocianego Wieku” z lat 1856–1863 (rekonesans)*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga Pamiątkowa ofiarowana Pani Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka, M. Stanisza, Warszawa 2012, s. 188–206.

do wniosku, że właściwie kobiece pisanie skazane było na klęskę. Po pierwsze, nie było wsparte żadną rzetelną, uniwersytecką edukacją, stale więc rodziło się w bolesnym trudzie nadrabiania braków⁴⁴. Po drugie, od piszącej kobiety wymagano pewnych ograniczających ją zachowań, np. religijnego zaangażowania, wstrzemięźliwości w poruszaniu tematów tabu, zrozumienia dla patriotycznych działań mężczyzn, czułości i bardziej sentymentalnych niż racjonalnych ocen bohaterów. Po trzecie wreszcie – wieloletnia dysproporcja warsztatowa nie była, zdaniem Pruszkowej, możliwa do nadrobienia (poza wyjątkowymi talentami) i jeśli autorka odznaczała się pewnym poziomem inteligencji, musiała z tego stanu rzeczy zdawać sobie sprawę. Zmagала się więc z jednej strony z pragnieniem, by być naprawdę użyteczną w wymiarze społecznym i sprostać oczekiwaniom, z drugiej – z koniecznością zadowolenia się daleką, marginesową pozycją w świecie literackim. Jak w takich warunkach budować swoją podmiotowość i kim w takiej sytuacji jest podmiotowe „ja”, pozostające z pełną świadomością na drugim lub trzecim planie?

Słońce w poranku zaszło mi chmurą,
Wkoło mrok ciemny i głuchy,
Jam w drżącą rękę podjęła pióro,
Pełna serdecznej otuchy.

O! nowy zawód! – szydercze słowo
Na wskroś mi serce przenika,
Ale mur twardy, chcę przebić głową;
Zgłuszyć krakanie puszczyka⁴⁵.

⁴⁴ Znamienne są słowa Kazimierza Wójcickiego, który pracując z Pruszkową nad gruntowniejszym wykształceniem, pisanie ordynował jako narodowy obowiązek. Tu, w kraju, w czasie posuchy kulturalnej, liczyło się każde działanie: „Pani pisać będziesz, wyrzekł stanowczo. Znasz nieszczęśliwy stan kraju naszego, potrzeba nam gromadzić wszystkie siły, ktokolwiek zdoła udźwignąć cegielkę, niech ją podejmie śmiało, i przynosi na ogólny pożytek, – pani pracować musicz”. S. Duchinińska, *Pisma...*, s. 123.

⁴⁵ [S. Duchinińska], *Moje pięćdziesięcioletnie pióro*, Paryż 1869 [wyd. anon.] i dalej fragmenty wiersza według tej edycji.

W pewien sposób łatwiej było rzucać słowa potępienia na epigońską stylistykę poezji krajowej z perspektywy europejskiej, jaką zyskiwali wielcy twórcy emigracji romantycznej. W kraju doraźna konieczność robienia wszystkiego dla ożywienia klimatu intelektualnego postrzegana była jako ważniejsza niż artystyczna jakość literackiej propozycji. Za istotniejsze uznawano przekonujące oddziaływanie na psychikę i uczucia odbiorców, pobudzenie ich do czynów, „zapalanie serc”. Również Narcyza Żmichowska, mimo swego krytycyzmu wobec rozmaitych warszawskich czy wielkopolskich koterii i ostrej oceny próżności salonowych towarzystw, zwierzała się bratu z pragnienia jakiegokolwiek, byle użytecznego działania⁴⁶. Dlatego „ja” liryczne obecne w wierszach Duchinińskiej jest przede wszystkim „kreatorem wiary”, nie zaś piękna; dlatego też stawiane sobie wymagania autorka określa w kategoriach moralnych, a nie estetycznych. Silna korespondencja między czynem a słowem staje się warunkiem *sine qua non* prawa do głosu publicznego. Można by oczywiście powiedzieć, że autentyzm, szczerość, niepoddawanie się formom były także wpisane w konstrukcję podmiotową wielkiej poezji romantycznej. Początkowo tak, jednak z perspektywy popowstaniowych warunków w kraju emigracyjna liryka lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a szczególnie stopniowe zanurzenie się tej poezji w głęboko filozoficzne, metafizyczne i mistyczne obszary refleksji odbierane były przez czytelników krajowych jako znak słabego związku z rzeczywistością⁴⁷. Zachwycano się więc pięknem obrazów

⁴⁶ „Chciałabym się do jakiego dzieła przydać, do jakiegokolwiek wmurować budowy; chciałabym, żeby mnie choć obca użyła ręka za narzędzie, za materiał, byle ku dobremu – reszta jest obojętną”. N. Żmichowska, *List do Erazma Żmichowskiego*. Cyt. za: M. Stępień, *dz. cyt.*, s. 123–124.

⁴⁷ W monografii *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku. Studia* (Warszawa 1970) Janina Kamionkowska zwracała uwagę na trudności ze zrozumieniem przesłania artystycznego wielkiej poezji romantycznej. Powoływała się na trudności interpretacyjne w lekturze *Ody do młodości*, sonetów, dodając: „nawet Zaleskiemu zdarzało się być zaliczanym do poetów zbyt trudnych i zawilych; niezrozumiała była dla współczesnych twórczość Magnuszewskiego i Malczewskiego, o Słowackim i Norwidzie można powiedzieć bez przesady, że byli to w dużej mierze «poeci przekłęci» i nieznani swoim współczesnym, *Irydionem* i *Nie-Boską* zajmowała się raczej ekskluzywna krytyka” (s. 185).

poetyckich, ale dość powszechnie ich nie pojmowano. Marian Stępień widział w naśladowczych nurtach poezji krajowej trzy zasadnicze kierunki przyswajania romantycznych wzorców literatury emigracyjnej – jeden nurt żalobnego, melancholijnego zgorzknienia; drugi – odnajdujący pociechę w Bogu, i ostatni, który nie dopuszczając rozpacz, zastępował jednak rozwiązania teologiczne ideą czynu⁴⁸. Wśród autorek – mimo nieraz bardzo trudnej sytuacji osobistej i finansowej – rozpacz pojawia się stosunkowo rzadko. Godzą się one realizować nawet „drobne poloty” natchnienia, tak jak to ujmuje Duchieńska:

I silnie trzymam pióro w mej dłoni,
A łza łzę w oku potrąca;
Wtem mi piosenka z cicha zadzwoni
Jasna jak promyk miesiąca.

Co mi poszeptnie wnet pióro chwyta,
W duszy mi lekko i błogo,
I znów mi puszczyk smutny wróźbita,
Coś zaszeleści złowrogo.

„Nie tobie zbiegać powietrzne szlaki,
Strzeż się ułudnych mamideł,
Niech się nie mierzy z lotnymi ptaki,
Komu szerokich brak skrzydeł!”

I znów piosenka – tajemny dzwonek
Słodko się do mnie odzywa:
„Drobne ma skrzydła szary skowronek,
A przecież woła do żniwa!”⁴⁹

⁴⁸ M. Stępień, *dz. cyt.*, s. 78–81.

⁴⁹ [S. Duchieńska], *Moje pięćdziesięcioletnie...* To także odpowiedź na niektóre zarzuty krytyki: „Ośmielona przez Wójcickiego, popróbowalam sił moich w literaturze. Jakże on troskliwie poprawiał nieudolne moje utwory, z jaką delikatnością udzielał rad, nie chcąc zrazić mnie w początkach mozolnego zawodu, jak dzielną podtrzymywał zachętą, jak łagodził rany zadane przez tych, co ostrym sarkazmem chłostali próby moje, radząc, abym złożyła pióro, którego utrzymać nie zdołam” (S. Duchieńska, *Pisma...*, s. 124).

Pragnienie pożytecznego czynu i myśl, że to zadanie jest w jakimś stopniu realizowane, bywa w twórczości Duchinińskiej przerywane chwilami utraty wiary w sens literackiej działalności, nieprzynoszącej twórczej satysfakcji. Między świadomością ideału poezji a niemożnością jego wypełnienia rozgrywa się podmiotowy dramat w liryku *Świstek z życia*:

Kiedy nade mną cisza grobowa
Źródło ożywcze w duszy wyziębi,
Kiedy ślimakiem słowa się wloką
Siłą nalogu piórem kreślone,
A myśl zboliała nie śmie głęboko
Spójrzeć w otchłanie te niezmierzone;
Skąd źródło natchnień tryskają wieszczce,
I poją serce Boską otuchą,
Głos tajemniczy szepcze mi w ucho:
– Ściągnijże głębiej – ach! głębiej jeszcze! (234)

Tworzenie bez wiary w przetrwanie dzieła, w rezultacie samokrytycznego odrzucenia pociechy, jaką dawało artystom wpisywanie się w topos *non omnis moriar*, eliminuje z poezji autorki *Drużbackiej* wszelkie romantyczne pokusy pychy i sławy:

Oh! nie mnie tak uroczą karmić się nadzieją,
Wiem, że proch kości moich, wichry w lot rozwieją,
Że nim po życia skwarze odpocznę w mogile,
Wprzód imię me utonie w zapomnienia pyle. (*Do Brata*, 237)

Nie niweczy jednak odczucia autentycznej radości z udziału w „przędzeniu” poezji. Pejoratywne nacechowanie w krytyce feministycznej terminu „przędki” nie znajduje potwierdzenia w osobistej, odautorskiej perspektywie Duchinińskiej. W wierszu *Do Poety* „ja” liryczne odczuwa dumę z bycia „wybrańcem”, bowiem nie każdemu dana jest możliwość doświadczenia natchnienia i pracy wyzwalającej z „martwo-ty” duchowej:

Dodajmy, że z kolei chwalili literatkę Aleksander Tyszyński, Józef Ignacy Kraśzewski, Franciszek Dmochowski.

Pylek złoty, nitka złota,
 O! bogaty kto ją mota,
 Kto ją przedzie!... och! szczęśliwy
 Kto te poznał Boże dziwy. (348)

Autotematyczna refleksja jest też tematem słabej formalnie *Kłótni z piosenką*, opartej wszakże na pewnym interesującym pomysśle. Spojrzenie z dystansem na własny dorobek poetycki prowadzi do wniosku, że przeważały w nim „cudze dźwięki”. Samokrytycznie bohaterka liryczna analizuje tu zbyt oczywiste wpływy Mickiewicza, Zaleskiego, Pola, Deotymy, Żmichowskiej czy Żeligowskiego i odnajduje w sobie potrzebę szukania własnej drogi, własnego głosu, skądinąd słusznie zakładając, że już sama taka potrzeba jest ważnym elementem przemiany podmiotowej.

Ty do piersi przyłóż ucha,
 Bierz, co leży w głębi ducha.

Tam się może coś wymota,
 I niepróżne będą trudy,
 Bo żelazo z własnej rudy,
 Od cudzego lepsze złota!

– „Zawiniłam! przebacz słudze,
 Rwałam czasem kłosa cudze,
 Będę służyć teraz lepiej,
 To się w końcu złe odczepi!
 [.....]

– „Dość tej kłótni, hej! co prędzej
 Do wrzeciona! ta nić przedzy,
 Co się z motka dziś wywija
 To już własna, a nie czyja!” (366–367)

Pamiętamy, jak brutalnie i ostro rozprawiał się Juliusz Słowacki w *Beniowskim* z epigońską poezją romantyczną, między innymi krajową. Stworzone przez pierwsze pokolenia romantyczne modele

podmiotowej egzystencji były tak wyraziste i fascynujące, że sprzyjały powielaniu ich przez twórców obdarzonych mniejszą samodzielnością twórczą. Ze skomplikowanej i wieloznacznej konstrukcji „ja” lirycznego nie od razu zdawano sobie sprawę, dopiero dwudziesty wiek, z perspektywy powojennego stanu rozpadu osobowości i zaburzonej jedności obrazu świata, dostrzegł realizowaną w poezji Mickiewicza, Słowackiego i Norwida fragmentaryczność i dezintegrację. Analiza przyswajania ich dykcji w poezji krajowej okresu międzypowstaniowego⁵⁰ pokazuje wyraźnie ów proces wybiórczego naśladowania, zapożyczania tego, co stanowi pozytywną jakość, np. kreacja przywódcy narodowego, poety – Tyrteusza, oszalałego z bólu kochanka, wygnańca, pustelnika, poety-słowika itd. Czy fakt naśladownictwa wynikał z różnicy uzdolnień? Z pewnością tak, ale też oznaczał „zejście z piedestałów”, co uzasadnione było konkretnymi uwarunkowaniami życia bezpośrednio pod zaborami. Uwagi te odnieść można również do twórczości kobiet-autorek tego okresu. W szkicu przywołano tylko kilka reprezentantek literatury późnego romantyzmu, których utwory ujawniają wspólne dla tego środowiska mechanizmy poetyckiej artykulacji „ja”. Literatki sięgają zatem do utrwalonych w kulturze wzorów podmiotowości zaczerpniętych z twórczości Mickiewicza, Zaleskiego i lirników krajowych: Kazimierza Brodzińskiego, Wincentego Pola, Władysława Syrokomli. Poszukują inspiracji w lekturach Alphonse’a de Lamartine’a, François René de Chateaubrianda, George’a Byrona. Niewątpliwie są naśladowcze, jeśli idzie o formę utworów (od najbardziej twórczej pod tym względem Żmichowskiej, po całkiem konwencjonalne Komierowską czy Duchińską). Wykorzystują też w znacznej mierze typowe dla epoki tematy, przede wszystkim w obrazie świata: upadłego, pogrążonego w grzechu, zdegradowanego lub przeciwnie, sentymentalnie łagodnego i przynoszącego pociechę. Topos poety bywa realizowany albo w wersji konfliktu jednostki z nieprzyjazytnym otoczeniem, albo jednostki próbującej temu otoczeniu służyć na miarę swych sił. Rzadko odnajdujemy konwencję tyrtejską czy prometejską, ponieważ w nikłym zakresie do poezji tej przenikają

⁵⁰ Czyniła to m.in. przywoływana w szkicu kilkakrotnie Janina Kamionkova na przykładzie toposu poety (taż, *dz. cyt.*, s. 270–317).

kwestie polityki i wielkiej historii. Równolegle natomiast pojawiają się motywy „bycia poetą” i „bycia kobietą”. Dla wymienionych w artykule literatek były one na pewno niezwykle istotne. Ich zderzenie wymagało postawienia pytań, na które prostych odpowiedzi wówczas być nie mogło. Kształtowało też stosunek do wzorców podmiotowości, które proponował główny nurt literatury polskiego i europejskiego romantyzmu. Wśród romantycznych wariantów konstrukcji „ja”, które wolno by zaliczyć do innowacji tej grupy autorskiej, wymienić można coraz silniej werbalizowaną świadomość kobiecej inności. U jej podstaw leżało przekonanie o niemożności zrealizowania oczekiwań literatek (zwłaszcza ich pragnienia pełnoprawnego udziału w życiu społecznym) wobec nadal mocno przez społeczeństwo akcentowanej drugorzędnej roli „płci pięknej”. Często dochodzi w twórczości kobiecej do podkreślania sytuacji granicznych, w których na przykład monumentalizacja wizerunku poety, wynikająca z założenia boskiej proveniencji talentu, zderza się z umniejszaniem własnych zasług poetyckich. Trudno ocenić, czy był to tylko sztuczny zabieg skromności ze strony autorek, chwyt zapobiegania ewentualnej krytyce, czy autentyczny wyraz niepewności swych praw w roli twórcy. Profetyczny ton kontrastuje z parakletyzmem. Mit „skowrończy” Gabrieli Puzyniny, przywoływanej już przy okazji teatralnych poszukiwań pisarek, i posłanniczy Seweryny Duchinińskiej współlistnieje z mitem poety przekłętego czy odrzuconego Żmichowskiej i Józefy Prusieckiej, o której poezji jeszcze będzie dalej mowa obszerniej. Niekiedy zaś oba modele podmiotowości znajdują punkty styczne w postaci tendencji eskapistycznych, przyjmowania postawy rezygnacji i zgody na ostateczne wypełnianie „małego” dzieła. Jest w tym opór wobec zbyt jednostronnej oceny świata, kultu obowiązku ponad wszystko, maksymalistycznej tezy o zbieżności dzieła i życia. Kobiecy podmiot romantyczny odbija w sobie poczucie niezdolności do pełnego porozumienia się z otoczeniem, której przyczyna jest nie tyle literacka (repetycja stereotypowej tezy o rozbracie jednostki i świata), ile realna⁵¹. Towarzyszące mu pragnienie „uspołecznienia”,

⁵¹ Oczywiście dla wielkich poetów romantycznych ów rozbrat jednostki z otoczeniem był realny, lecz w krajowej poezji międzypowstaniowej wykorzystanie tego motywu ma częściej charakter epigońskiego naśladownictwa

to znaczy wykorzystania z pożytkiem zdolności, wiary i woli działania, nie realizuje się między innymi z winy niepożądaney, ograniczającej w oczach społeczeństwa kobiecości. Tej kobiecości, którą autorski podmiot kobiecych wierszy sam w sobie waloryzuje pozytywnie. Ponadto, nawarstwianie się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku różnych konwencji oraz znaczeń (a w konsekwencji często ich zbanalizowanie) sprawiało, że niezbyt wyrobione literacko autorki czuły się zagubione wśród dostępnych modeli wyrażania własnego „ja”. Być może dlatego wiele z nich zarzuca w pewnym momencie próby poetyckie na rzecz twórczości w obrębie innych gatunków literackich. Żmichowska⁵² i Duchinińska zwracają się ku prozie, Deotyma marzy o wielkich poematach, Puzynina próbuje swych sił w dramacie, a Prusicka po prostu przestaje pisać...

pierwotnego modelu. I myślę, że tak mogły go czytać i odczuwać autorki, dotkliwiej natomiast postrzegając – jako realniejszy właśnie, bo niemal codziennie, osobiście przeżywany – problem konfliktu kobiety z narzucaną jej drugorzędną rolą w społeczeństwie.

⁵² Zob. np. E. Dąbrowicz, *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej* (Norwid – Żmichowska), [w:] *Przygody romantycznego „Ja”. Idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012, s. 165–188.

STYLE ODBIORU SZTUKI W ZAPISKACH PAMIĘTNIKARSKICH ŁUCJI Z GIEDROYCÍÓW RAUTENSTRAUCHOWEJ

(NA TLE WYPOWIEDZI INNYCH AUTOREK 1. POŁOWY XIX WIEKU)

Pamiętniki i wspomnienia doby romantyzmu dość powszechnie kształtują obraz życia salonowego, którego towarzyskim *spiritus movens* bywa wykształcona i atrakcyjna kobieta. To właśnie kobiety, przede wszystkim reprezentantki klas wyższych, wykazywały się nieraz większą – niż przeciętny ogół męski – wrażliwością estetyczną, to one ujawniały zainteresowanie nowinkami artystycznymi, stawały się nadspodziewanie gorliwymi czytelniczkami i odbiorczyniami kultury. Jeszcze w wydanym w 1891 roku, a obejmującym lata 1844–1890, *Pamiętniku* Franciszka Kostrzewskiego, potwierdzana jest ta społeczna dyspozycja kobiet właśnie, a nie mężczyzn, do formułowania sensownych sądów o sztuce. Rysownik powiadał, wspominając ciepło przenikliwość, bystrość i znajomość sztuk pięknych swojej znajomej Maurycowej Potockiej: „co do mężczyzn z tej sfery, nie spotykałem ludzi z artystycznym wykształceniem. W owej epoce – szlachta – nie lubiła się ani tym zajmować, ani tym bardziej uczyć się”¹. Kobiety wypadają lepiej także z racji pobieranych lekcji rysunku i malarstwa, które w wielu arystokratycznych i ziemiańskich domach były traktowane z powagą. Matka Gabrieli Puzyniny, autorki wspomnień *W Wilnie i w dworach litewskich*, była uczennicą Jana Piotra Norblina oraz Aleksandra Orłowskiego, a ich nauki przekazywała następnie córkom².

¹ F. Kostrzewski, *Pamiętnik z lat 1840–1890* [rękopis], mf Biblioteki Narodowej, sygn. nr 13 293, s. 23.

² G. z Güntherów Puzynina, *W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski i H. Mościcki, Wilno 1828, s. 18.

Podobnym zacięciem malarskim wykazywała się matka Henrietty Błędowskiej³. Z kolei Anna Potocka (*secundo voto* Wąsowiczowa), zarażona artystyczną pasją przez teścia, z zapalem zwiedzała pracownie malarzy podczas pobytu w Paryżu. W *Pamiętnikach* wymienia nazwiska Anne-Louisa Girodeta, François Gérarda, Jacques'a-Louisa Davida, Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a. Wspomina także: „Leniwa we wszystkim, co nie dotyczyło rzeczy wyobraźni, rysowałamby chętnie dzień cały”⁴. Nie inaczej było w przypadku Łucji Rautenstrauchowej, która w chwilach uniesień często chwyciła za ołówek. Nawet w dorosłym już życiu postanowiła doskonalić swoje umiejętności w zakresie malarstwa akwarelowego pod kierunkiem francuskiego pejzażysty – Jules'a Coigneta, którego pracownię opisała później w *Ostatniej podróży do Francji*⁵.

Informacje o owych artystycznych zacięciach środowisk kobiecych pozostawały jednak w większości w przestrzeni wypowiedzianej, a nie zapisanej, co dla historyka literatury jest nie lada problemem. Nie znalazłam, jak dotąd, w źródłach pisanych autorstwa polskich kobiet 1. połowy XIX wieku żadnej rozprawy, szczegółowego wywodu, kompletnego zestawienia sądów o sztuce czy estetyce. W tym przypadku można raczej mówić o rozproszonych uwagach, które – zebrane – składają się na obraz, zapowiedzianych już w tytule rozdziału, stylów odbioru sztuki. Jednak nawet te niezbyt liczne opinie kobiet traktuję jako cenne, stanowią bowiem odbicie społecznych oczekiwań i refleks wiedzy na temat kunsztów, dokumentując zarazem przeciętną świadomość artystyczną i estetyczną polskiego społeczeństwa. To także tło, *milieu*, z którego wyrastały teorie bardziej kompletne, a te zaczęły się wyrazić pojawiając od około lat trzydziestych i czterdziestych dziewiętnastego wieku⁶.

³ H. z Działyńskich Błędowska, *Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*, oprac. i wstępem poprzedziły K. Kostenicz i Z. Makowiecka, Warszawa 1960, s. 37, 48.

⁴ A. Potocka, *Pamiętniki*, tłum. J.A., z przedmową P. Chmielowskiego, Warszawa 1898, wyd. 4, t. 1, s. 42.

⁵ Ł. Rautenstrauchowa, *Ostatnia podróż do Francji. Ostatnie jej wrażenia*, Lipsk 1841, s. 248–259.

⁶ Formułowali je m.in.: Wojciech Korneli Stattler, Antoni Czajkowski, Aleksander Tyszyński, Karol Libelt, Józef Ignacy Kraszewski, Michał Grabowski, Bogusław Trentowski. Dokładne omówienia zob. np.: W. Okoń,

Najwięcej uwag na temat sztuki pojawia się w podróżniczych refleksjach rówieśniczki Mickiewicza – Łucji z Giedroyciów Rautenstrauchowej, miernej, jakkolwiek poczytnej pisarki romansów, dobrej tłumaczki, ale nade wszystko kobiety inteligentnej i bystrej obserwatorki. Jej ojciec, Romuald Giedroyc, dbał o wykształcenie córek, więc i ona zwalczała „przesąd, że nauki są dla kobiet niepotrzebne i szkodliwe”⁷.

Najwyżej przez współczesnych cenione było jej dzieło *W Alpach i za Alpami* z 1847 roku (t. 1–3)⁸, ale z naszej perspektywy sprawniej i żywiej napisane są *Wspomnienia moje o Francji*⁹, wydane w 1839, oraz ich kontynuacja z 1841 roku – *Ostatnia podróż do Francji. Ostatnie jej wrażenia*. W 1844 zaś ukazało się pięć tomów dzieła *Miasta, góry i doliny*¹⁰.

Znała wielu, widziała wiele i myślała samodzielnie, co w zdecydowany sposób – choć nie jest to głos emancypacyjny – przebija się między wersami i jej opiniom o sztuce każe przypatrywać się uważnie. Maria Ilnicka pisała o niej w „Bluszczu” w 1886 roku:

Wszystko to są rzeczy wyższego znaczenia, podróże, jakich u nas, w chwili, gdy się ukazywały, nikt dotąd nie pisał, a które i dziś swojej wartości nie tracą, jako opisy krajów i ludzi, jako sądy o przedmiotach sztuki. Szczególnie *W Alpach i za Alpami*, ta strona książki daje jej niechwilową tylko wartość i wykazuje w autorce kobietę wyższego umysłu i wykształcenia, z wysoko rozwiniętym smakiem i wyrobieniem estetycznym¹¹.

Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia, Wrocław 1992, s. 15–51; *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, t. 2: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, oprac. I. Jakimowicz; *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, oprac. A. Porębska, Warszawa 1961.

⁷ Zob. Ł. Rautenstrauchowa, *Myśl o wychowaniu kobiet*, „Pamiętnik Warszawski” 1822, t. 3, nr 12, s. 348–375.

⁸ *W Alpach i za Alpami*, t. 1–3, Warszawa 1847.

⁹ *Wspomnienia moje o Francji*, Kraków 1839.

¹⁰ *Miasta, góry i doliny*, t. 1–5, Poznań 1844.

¹¹ M. Ilnicka, *Łucja z księżąt Giedroyciów Rautenstrauchowa*, „Bluszcz” 1886, nr 21, s. 163.

Dodawala teŹ uwagę tyczącą późniejszego etapu życia Rautenstrauchowej: „JuŹ teraz nie tacy, jak Osiński, ludzie stają się przewodnikami dla jej umysłu i budzą w nim, co tam było siły twórczej”¹².

Owe wyłaniające się z dzieł pisarki style odbioru sztuki można opisać, uwzględniając kilka istotnych elementów, które złoŹą się na kolejne podrozdziały.

1. Lektury i wzory estetyczne

Rautenstrauchowa, wychowana w kręgu kultury francuskiej, choć w dojrzałym życiu bardzo wobec niej krytyczna, doskonale przecieŹ znała powstające tam dzieła, także te popularnonaukowe. Trudno wymienić wszystkie prace kształtujące jej gust estetyczny, było ich wiele. We *Wspomnieniach moich o Francji* poświęciła spore partie tekstu literaturze francuskiej, z nowszych twórców preferując Alphonse’a de Lamartine’a, François René de Chateaubrianda, Germaine de Staël, George Sand, mniej ceniąc Victora Hugo czy Aleksandra Dumasa¹³. Dość często powracał w jej rozważaniach Jean-Jacques Rousseau, a spośród twórców angielskich – George Byron¹⁴. Dla poszerzenia wiadomości z zakresu sztuk pięknych korzystała teŹ z pewnością z dzieł Stendhala (właśc. Marie-Henriego Beyle’a) – zwłaszcza jego *Historii malarstwa we Włoszech*¹⁵. W krąg jej lektur wchodziła również Jules’a Janina – *Voyage en Italie* oraz *Le voyage imaginaire*, czy teŹ Étienne-Jeana Delécluze’a *Florence et ses vicissitudes*¹⁶. Rautenstrauchowa zachęcała

¹² TamŹe, s. 163.

¹³ Choć cieszyła się niezmiernie ze spotkania z tym pierwszym, a drugiemu także zawdzięczała pewne inspiracje z jego lektur podróŹniczych (np. *Impressions de voyage [En Suisse]*, *Le Midi de la France*, *Une année à Florence*, *Excursions sur les bords du Rhin*, *La Villa Palmieri*). Na temat recepcji literatury francuskiej przez Rautenstrauchową zob. teŹ, *Wspomnienia moje...* (rozdz. IX–XI), s. 277–369.

¹⁴ TaŹ, *W Alpach...*, t. 1, wyd. 2, Warszawa 1850, s. 17–22, 95–100. Dalsze cytaty z tej książki według wskazanej tu edycji.

¹⁵ TamŹe, np. s. 118.

¹⁶ TamŹe, s. 86, 128.

także swoich czytelników do zapoznania się z książkami Jeana Charlesa Sismondiego¹⁷. Śledziła ówczesną publicystykę francuską – znać bowiem w jej pisarstwie wpływy poglądów Adolphe’a Thiersa, Alexandre’a Decamps’a, Quatremère’a Quincy’ego czy Gustave’a Planche’a. Nieobce jej były również pisma estetyczne z kręgu niemieckiego – Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, braci Schleglów, Friedricha Wilhelma Schellinga. Najczęściej sięgała do Friedricha Schlegla, np. w *W Alpach i za Alpami* znajdujemy w przypisach liczne odniesienia do znanych autorce jego *Leçons sur l’histoire et la théorie des beaux arts* w tłumaczeniu de Conturiera¹⁸. Oczywiście odwołuje się ona też do Johanna Winckelmann’a i jego interpretacji sztuki starożytnej (nieraz wskazuje konkretne rozdziały *Geschichte der Kunst des Alterthums*, które mają wspierać jej rozważania)¹⁹. Z polskich krytyków i filozofów Rautenstrauchowa przywołuje tylko Bronisława Trentowskiego, w którego *Chowannie* odnajduje kontynuację swych własnych, chronologicznie wcześniejszych tez²⁰.

Warto zwrócić uwagę na wyjątkowo rzetelny sposób, w jaki pisarka korzysta ze wspomnianych lektur. Wiele opinii, na które powołuje się w tekście, znajduje stosowne objaśnienie w przypisie, podane jest źródło, nieraz obszerny cytat. Jeśli nie pojawia się w jej tekstach nazwisko autora, mamy przynajmniej sugestię, że Rautenstrauchowa zaczerpnęła daną myśl od kogoś. W utworze *W Alpach i za Alpami*, aby przekonać swego projektowanego odbiorcę, Antosia²¹, do studiów nad malarstwem, parafrazuje Stendhala:

¹⁷ Jean Charles Sismondi (właśc. Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi; 1773–1842) – szwajcarski historyk i ekonomista, autor monumentalnych rozpraw, m.in.: *De la littérature du midi de l’Europe* czy *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*. Dokładniej o wielu „włoskich” lekturach Rautenstrauchowej zob. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 108–110.

¹⁸ Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach...*, t. 1, s. 128, 207.

¹⁹ Tamże, s. 106, 118, 206.

²⁰ Tamże, *Miasta, góry i doliny*, t. 2, s. 70.

²¹ Chodzi prawdopodobnie nie o Antoniego Giedroycia, ale o bratanka Romualda, z którym odbyła Rautenstrauchowa kilka podróży.

gdy ospała częstokroć natura sama się w nas nie ozwie, nauka ją nieraz obudzi, a choćby już nie zrodziła artysty, otworzy wszakże umysł nieznanym przedtem rozkoszom. [...] jakże się przestaje żałować długich chwil nudnej poświęconych nauce! Jaki słodki owoc suchej na pozór gałązki²².

W miejscu, w którym cytuje oryginalną wypowiedź pisarza w języku francuskim, uczciwie zamieszcza przypis z podaniem wszystkich szczegółów bibliograficznych. Kiedy opowiada dzieje Florencji, natychmiast padają nazwiska Délecluze'a czy Sismondiego, nieraz z dokładną wskazówką na temat dzieła, tomu i stron²³. W czasach nader swobodnego korzystania i nadużywania praw autorskich, ta praktyka, i to u kobiety, wywołuje pozytywne zdziwienie. Poza tym zwyczaj ten wpisuje autorkę w nowoczesną już formułę wewnątrzliterackiego dialogowania, nazwanego później intertekstualnością²⁴. Doceniono postawę Rautenstrauchowej m.in. w 1877 roku na łamach „Kłosów”, krytycznie komentując wcześniejsze podróżeopisarstwo epoki:

Najbardziej jeszcze kobiety, jak: Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, Łucja z Giedrojców Rautenstrauchowa i inne, odpowiadały wymaganiom stawianym do opisów podróży, tak łatwym z pozoru, a jednak rzadko kiedy spełnianym, jak to przede wszystkim: żeby oglądając obczyznę, nie wyzuwać się z właściwej sobie samoistości, żeby patrzeć na nią okiem nie zaćmionym przez materialne jedynie zachcianki, ani przez stronniczą namiętność, ani też przez bezwarunkowe uleganie pierwszemu wrażeniu²⁵.

Rautenstrauchowa jako jedna z pierwszych odbiorczyń sztuki w Polsce tego okresu zwracała uwagę na potrzebę zdobywania rzetelnej wiedzy i weryfikacji stereotypów, tym bardziej, że była świadoma mierzonych często kompetencji Polaków i Polek przebywających za granicą. Za użyteczną w tym zakresie uznawała – prócz lektur – instytucję muzeum i galerii. Jej zainteresowanie funkcjami muzeum nie jest jednak równoznaczne z burzą zachwytów, przeciwnie – potrafi ona nazwać i zalety,

²² Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach...*, t. 1, s. 205.

²³ Tamże, s. 199, 206.

²⁴ Tego terminu użyła też O. Płaszczewska, *dz. cyt.*, s. 110.

²⁵ [F.H. Lewestam] F.H.L., *Dr. Teodor Tripplin*, „Kłosy” nr 616, t. 24, s. 256.

i wady tego wciąż jeszcze nowego zjawiska. Zwłaszcza niepokoi ją eksponowanie nadmiaru dzieł bez porządku, szczególnie historycznego. Jest zwolenniczką chronologii, systematyzacji, sensownych katalogów i opisów. Zdaje sobie sprawę, że stłoczenie arcydzieł wyklucza ich właściwą ocenę i sprzyja pobieżnemu oglądowi, który w wiele dziesiątków lat później Herbert nazwie „snobizmem nazwisk”²⁶. Rautenstrauchowa ocenia wprost, np. wystawa drezdeńska 1838 była mizerna, wiedeńska nieco lepsza²⁷, Wersal jako muzeum rozczarowuje²⁸.

Niedostatek wiedzy Polaków na temat malarstwa, a nawet niechęć do tego kunsztu, dostrzegała też Klementyna Hoffmanowa i nie bez powodu powoływała się na wypowiedź zamieszczoną już w *Dworzaninie polskim* Łukasza Górnickiego²⁹. We *Wspomnieniach z podróży w obce kraje w listach do Helenki T.*³⁰ daje więc, jej zdaniem, stosowny zarys historii malarstwa, o którym powiada, że „zmysły bawiąc przemawia do duszy”³¹. Jest w jej wywodzie jednak bardzo wiele uproszczeń, anachronizmów i błędów, które wskazują, że źródła, z jakich korzystała, były mniej ambitne niż w przypadku Rautenstrauchowej i ograniczały się raczej do dostępnych przewodników czy bedekerów³².

²⁶ Z. Herbert, *Węzeł gordyjski*, Warszawa 2001, s. 176.

²⁷ Ł. Rautenstrauchowa, *Ostatnia podróż...*, s. 222–223.

²⁸ Tamże, s. 232–295.

²⁹ Chodzi o słowa: „Wspomnę też tu i to, żem nie naznaczył Dworzaninowi, aby malować umiał, bo mi się to widzi rzecz mało potrzebna; a też naszym Polakom, którzy *delicatum palatum* niedawno mieć poczęli, nie szłoby to w smak, ktemu ważniejszy w tej mierze Cicero u mnie, który *perfecto Oratori* (któremu *de fundo* często mówić i pokazać, jako gdzie który grunt leży, a około czego jest różnica, przychodzi) malowania nic naznaczył”. Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, [w:] *Zbiór pisarzy polskich. Pisma Ł. Górnickiego*, t. 1, Warszawa 1828, s. 9.

³⁰ K. Hoffmanowa, *Wspomnienia z podróży w obce kraje w listach do Helenki T.*, [w:] *Dzieła Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*, t. 5, red. N. Żmichowska, Warszawa 1876, s. 413 lub K. Hoffmanowa, *Drezno i jego okolice*, Warszawa 1858, s. 99. Dalej w przypisach korzystam z pierwszej z wymienionych pozycji.

³¹ Tamże, s. 405.

³² Nowością tutaj jest eksponowanie w historii malarstwa udziału kobiet, zaś sama Hoffmanowa jest dumna z tego, że u początku tego artystycznego działania można odnaleźć kobietę Dibutadę (pojawiają się w jej zarysie

2. Oczekiwanie wobec sztuki, sztuka idealna

Poglądy estetyczne Rautenstrauchowej wyrastały z sentymentalizmu, ale zmodyfikowanego następnie przez światopogląd romantyczny. Dla autorki *Ragany* natura, na wzór jeneńskiej myśli romantycznej, jest emanacją Absolutu, najwyższym dziełem sztuki, wobec wielkości której żadna ze sztuk dostępnych człowiekowi nie nadąga. Mimo to poszczególne twórcze zajęcia człowieka są jedyną drogą niedoskonałego zbliżania się ku duchowości. Pisarka wyznaje więc raczej typowe – dla romantycznej myśli o korespondencji sztuk – aprioryczne przekonanie, że ponad wszelkimi różnicami kunsztów jest wspólnota celów duchowych, choć pojmuje je w sposób ukonkretniony przez dogmaty wiary. Nie jest wykluczone, że Rautenstrauchowa знаła rozprawę Antoniego Czajkowskiego z 1840 roku³³, która bardzo zdecydowanie za podstawę powinowactwa sztuk uznawała „podporządkowanie [...] wspólnym, teologicznym celom, dla których osiągnięcia konieczne było naśladowanie dzieła Boga – harmonijnej i pięknej natury [...]”³⁴. Najpierw jest myśl Boża, a dopiero odkrywszy tę myśl w naturze – można szukać dla niej formy obrazowej, słownej i dźwiękowej. Dlatego też, zwłaszcza w malarstwie religijnym, niezbędne jest natchnienie – był o tym przekonany także Stendhal, którego poglądy estetyczne niejednokrotnie inspirowały pisarkę. Do tego dodać trzeba jeszcze przekonanie, obowiązujące szczególnie w warunkach polskich, o społecznej misji artysty.

historii malarstwa także takie sylwetki kobiet, jak: Timareta, Irena, Aristareta, Olimpia, Arachne, Penelopa). Powiada: „Zdaje się, że jeśli jaki kunszt, to malarstwo, dostępny jest dla płci naszej; cichy, do zamięłowania natury i samotności wiodący, choćby do wysokiego stopnia doprowadzony, nie naraża, podobnie jak śpiew, taniec, aktorstwo, na zboczenie ze skromnej ścieżki niewieściego przeznaczenia. Malarka może obrazy swoje kreślić i kończyć w zaciszu domowym, wśród rodziny; a jej prace nie potrzebują jej osoby, żeby pochwały i wziętość zyskały; zaocznie mogą być sądzone”. Tamże, s. 411–412.

³³ J.A. Czajkowski, *O poezji w sztukach pięknych*, „Przegląd Warszawski Literatury, Historii, Statystyki i Rozmaitości” 1840, t. 1, s. 150. Zob. komentarz do rozprawy: W. Okoń, *Sztuki siostrzane...*, s. 19.

³⁴ Tamże.

Malarz, rzeźbiarz i poeta zarówno poświęcają życie swoje, aby płodami pióra, pędzla lub dłuta przyczyniali się do ukształcenia serca i umysłu człowieka... zawsze mając na celu dla dobra społeczeństwa budzić ducha, utrzymywać go i do dalszych przesyłać pokoleń³⁵

– twierdził Wojciech Korneli Stattler, a za nim powtórzyłaby te słowa z pewnością Rautenstrauchowa. Trzeba jednak nadmienić, że choć te zasady definiowały jej estetykę, to nie były traktowane niewolniczo i nie prowadziły do nieznosnego moralizatorstwa.

Jak zauważył Waldemar Okoń w *Sztukach siostrzanych*, „proces idealizacji oczyszczający rzeczywistość artystyczną z «ziemskich naleciałości», sprzyjał łączeniu sztuk przy zachowaniu hierarchii według stopnia ich uduchowienia [...]”³⁶ i, dodajmy, sprzyjał też intuicyzmowi w odbiorze sztuk:

Byłam w zachwyceniu! Cała moja uczuciowa istota we wzrok się przelała. Całe uczucie w podziw. [...] Wzięłam ołówek dla skreślenia na pamiątkę tego pysznego obrazu, lecz, im więcej się weń wpatrywać poczęłam, tym się więcej wpatrywałam... patrzałam... patrzałam, i jeszcze patrzałam, i tylko patrzałam. Wzięłam pióro... by przelać, by zachować pamięć mych wrażeń! Lecz i to pióro z podziwienia nieme zostało. Słów mu brakło. [...] jeszcze raz rysować spróbowałam, i jeszcze raz nadaremnie. Powzięłam tylko przekonanie, iż nie tylko ja z ołówkiem od pularesu, lecz pierwszy malarz z olejnymi farby, nie byłby w stanie oddania tego widoku [...]”³⁷.

Mają więc rozmaite kunszta ten sam teologiczny fundament, ale nie zdolność transmutacji. Przekładalność jest ograniczona w rozumieniu Rautenstrauchowej³⁸.

³⁵ Słowa W.K. Stattlera podaję za: W. Okoń, *dz. cyt.*, s. 18.

³⁶ Tamże, s. 21.

³⁷ Ł. Rautenstrauchowa, *Miasta, góry, doliny*, t. 1, s. 97–98.

³⁸ „Bo też wprawdzie nic niewdzięczniejszego jak obraz opisany. Obraz, śpiew, przyrodzenia piękności, słowem każda poezja, jedynie własnym wrażeniem należycie sądzoną być może; tym wrażeniem, z którego samemu sobie trudno zdać sprawę, a jakże je w słowa ścieśnić, by je innym przekazać! W każdym kunszcie, zastosowanie prawideł w pomoc tylko wrażeniu i to dla znawców jedynie idzie”. Zob. też, *Ostatnia podróż...*, s. 219–220.

Natura jest intrygująca, bo otwiera wymiary mistyczne, ale też fascynuje estetycznie, bo w sposób doskonały buduje dramatyczne widowisko, które jest idealnym zespoleniem tak różnych doznań, że ich odtworzenie staje się niemożliwe. Widowisko udane rodzi reakcję somatyczną, gwałtowny wstrząs organizmu, jest doświadczeniem jedności. To ideał odbioru sztuki. Tak się dzieje na przykład, gdy pisarka ogląda Morskie Oko – zamiera z zachwyty, pada na kolana, ale później, gdy próbuje nazwać składowe przeżytej ekstazy, szybko rezygnuje:

Lecz te wszystkie szczegółowe piękności, których wyliczyć niepodobna, zdolne gdzie indziej obudzić uwagę i podziw, w tej pysznej całości, zupełnie zrazu znikają. Widzi się tylko wielkość bez miary; [...]. Widzi się i drży przed tym dziełem olbrzymim, godnym ręki, która jednym zapewne skinieniem je utworzyła [...]³⁹.

Jest przekonana, że ani słowem, ani pędzlem nie odda prawdziwego stanu swych uczuć. Surowo osądza zresztą próby innych literatów, np. z ironią powiada o książce *Galicja malownicza*, że jest „doskonalsza w wyliczaniu niż do malowania zdolna”⁴⁰. Kiedy sama opisuje Morskie Oko, sięga do rozbudowanej, szczegółowej kolorystyki i do skojarzeń z fantastycznymi światami ballad romantycznych. W efekcie powstający obraz jest krajoznawczo mało konkretny, ale daje odczucie migotliwej tajemnicy, która była udziałem pisarki⁴¹.

Na drugim miejscu po naturze w hierarchii artystycznej plasuje się muzyka, potem dopiero malarstwo i literatura. Muzyka jest, zdaniem Rautenstrauchowej, najbliższa prawdziwej wolności duszy. Tylko ona nie zna skrępowania słów zależnych od mód, konwencji, fałszywej recepcji. Stanowi „najwyższy wyraz wieszczego natchnienia”. We *Wspomnie-*

³⁹ Ł. Rautenstrauchowa, *Miasta, góry, doliny*, t. 1, s. 164–165.

⁴⁰ Tamże, s. 166.

⁴¹ Rautenstrauchowa знаła malarza Jana Nepomucena Głowackiego, nazywanego czasem ojcem pejzażystów polskich, wykładowcę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i jednego z pierwszych, którzy zaczęli malować w plenerze. Dyskutowała z nim na tematy artystyczne w jego „malarni” w Dolinie Kościeliskiej, razem zwiedzali jaskinie tatrzańskie. Zob. tamże, t. 2, s. 15, 18.

niach moich o Francji czytamy: „Nieraz mi powtarzał Mickiewicz, że gdyby mu zostawionym był wybór, wolałby tysiąc razy być muzykiem niż rymotwórcą: i pewną jestem, iżby daleko większe uwielbienie jednał”⁴².

Ciekawe, że pewną odmianą widowiska, które – jak natura – mogłoby być też dziełem sztuki i religijnie uwzniośloną formą realizacji idei korespondencji sztuk, jest liturgia kościelna. Sugeruje to i Rautenstrauchowa⁴³, i np. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. Ta ostatnia – z charakterystycznym dla siebie dydaktycznym zacięciem – mówi, że dopiero wykorzystanie mądrych kazań, świetnych obrazów i wspaniałej muzyki sprowadziłoby ludzi z powrotem do kościołów⁴⁴.

3. Sztuka jako sposób projekcji rzeczywistości Estetyzacja codzienności

Konsekwencją artystycznych zainteresowań Rautenstrauchowej staje się sposób patrzenia na rzeczywistość jak na obraz – tym samym dokonuje się proces jej estetyzacji. Opis barwnych strojów górali zestawionych z bielą tatrzańskich szczytów i zielenią traw kończy podróżniczka stwierdzeniem: „Cały ten obraz, mówię, godzien najlepszego pędzla, zachwycił mnie, czarował”⁴⁵. Podobnie góralki jawią się jej jako Madonny ze szkoły weneckiej⁴⁶, a w Austrii powie: „Tyrolczycy rodzą się dla malarzy”⁴⁷. Rzeczywistość jest celowo układana tak, by pejzaż odpowiadał zasadzie malowniczości.

Co się składa na malowniczość w rozumieniu Rautenstrauchowej? Na pewno nie spokój i harmonia, tylko już romantycznie pojmowane napięcie, nieład natury, burza, ogień, światła i cienie, grzmoty – te elementy mają budować dramatyczne i wzniosłe widowisko – widowisko na wzór opery, baletu, teatru. Jeśli owe doznania są za słabe, Rautenstrauchowa zachowuje się trochę jak niezadowolony

⁴² Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje...*, s. 311.

⁴³ Tamże, *Miasta, góry, doliny*, t. 2, s. 62, 114.

⁴⁴ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 3, Berlin 1849, s. 174.

⁴⁵ Ł. Rautenstrauchowa, *Miasta, góry, doliny*, t. 1, s. 146.

⁴⁶ Tamże, s. 207.

⁴⁷ Tamże, s. 120.

krytyk sztuki: „Burza ta nie taką była, jak ja jej żądałam. [...] Widząc, że się grzmot oddala, prawie rozgniewana wróciłam do łóżka”⁴⁸. „Malowniczy” to znaczy także ‘romantyczny’, pełen ruin, skał, złamanych wieżyczek, np. księżna maluje z upodobaniem Bramę Floriańską do-



Ryc. 7. Portret Łucji Rautenstrauchowej,
„Tygodnik Ilustrowany” 1886

póki jest ona zniszczona, po odbudowaniu przestaje ją już interesować⁴⁹. Jako malownicze są również określone takie zjawiska natury, które – ze względu na swe kształty – prowokują jakąś historię, fabułę⁵⁰. Stają się inspiracją dla literackich fantazji.

Czasem dochodzi do jeszcze innego wykorzystania „malowniczości”, gdy pisarka szuka ucieczki od poczucia zagrożenia czy irytacji. W utrzymaniu dobrego samopoczucia pomaga jej zdolność układania zgrzebnego otoczenia „w malowidła”. Prowadzo-

⁴⁸ Tamże, s. 162.

⁴⁹ Tamże, s. 43.

⁵⁰ Np. o Hradczanach Rautenstrauchowa pisze: „Katedra na środku pałacowego gmachu, pięknego gotyckiego stylu, nigdy nie była zupełnie dokończoną. Lecz ta sama jej z tej przyczyny nieregularność, połączona z architekturą, że tak powiem, najbardziej pobożną, jako i najbardziej malowniczą, szczególnie się podoba kunstmistrzowskiemu oku” (tamże, t. 2, s. 9–10). Także kiedy po raz pierwszy wjeżdża do Tyrolu, zmęczona płaskim pejzażem Bawarii, wykrzykuje – z trochę nietypową dla siebie egzaltacją: „Te płaskie, o łokieć za dom wystające dachy, te niezgrabne, ciężkie ganki [...]; te dosztukowywane mieszkania [...], a wszystko razem jakby umyślnie dla malarza stworzone!” (tamże, s. 119).

na jest zabawa kształtami i barwami, wykorzystująca zdolności „artystycznego oka”:

Miedziane tego ludu twarze, w zapale gniewu rozbójniczym tchnące wyrazem, ręce obnażone, grube i silne, nogi żyłowe, ruchy sprężyste, dobitne, pierś i plecy szerokie, kawałkiem jakiegoś pokryte nieforemnego odzienia, przypominały mi piękne Walterhaltera obrazy⁵¹.

4. Wrażliwość malarska a własny styl Rautenstrauchowej

Następstwem potrzeby kreowania i oglądania przestrzeni malowniczej jest obrazowość relacji – gondolki czatują na pasażerów, świątynia przegląda się w wodzie, bazylika św. Marka: „jest to piękna kobieta, słynna bogactwami i wdziękami, która w pewności, że jej wszystko ujdzie, wdziała zawój turecki na czoło, a krzyż Chrystusa na pierś zawiesiła, nie wątpiąc, że jej i tak pięknie będzie”⁵².

Metodą oglądu jest więc budowanie historii. Podróżniczka dokonuje upersonifikowania dzieła sztuki lub jego elementów, zamiast opisu warsztatu bądź technik malarskich konstruuje anegdotę, a czasem wręcz melodramat. Oto przykład jednej z jej analiz – chodzi o słynną *Egzekucję Lady Grey* z 1833 pędzla Paula Delaroche’a:

Obraz Joanny na śmierć prowadzonej był najpiękniejszym dziełem z pięciu wystaw, com w Paryżu widziała.

Artysta nie wybrał chwili pasowania się Joanny ze śmiercią: lecz tę, kiedy już wszelką straciwszy nadzieję, oswojona a przynajmniej poddająca się srogości losu idzie stanąć przed obliczem najwyższego z sędziów. Oczy ma zawiązane, a mimo to, odgaduje się w nich wyraz istoty, która już skończyła z ludźmi i ze światem; [...]. Nie prosi o życie, o dar chwil kilku; przebaczenia nie spodziewa się... śmierć ją nie przeraża...

Ale przytomne tam dwie poufnice, gwałtownej oddają się rozpacz; widoku okrutnej śmierci swej pani znieść nie mogą, wzrok odwracają, Kat nawet miecz opuszczony trzyma; wyraz boleści powlekł srogie rysy jego... wszyscy

⁵¹ Tamże, s. 173.

⁵² Tamże, t. 3, s. 22–23.

widze prześlicznego tego obrazu dzielają tę boleść, to politowanie jego, i chcieliby mu odjąć władzę podniesienia opuszczonej ręki⁵³.

Następuje zatem dopełnienie treści przedstawionych na malowidle. Użycie form czasu teraźniejszego potęguje – rzecz jasna – intensywność i aktualność malarskiego przesłania z punktu widzenia odbiorcy. Rautenstrauchowa wzrusza się, wyobrażając sobie historię przedstawioną na obrazie, co więcej, przypomina o wzruszeniu innych i są to sygnały potwierdzające według niej jakość, wartość dzieła. DeLaroche budzi silne emocje, jest więc wielkim artystą. Nacisk położony zostaje na ekspresję postaci i wzruszenie widza⁵⁴. Obok wiary w natchnienie to najbardziej romantyczne kryteria ocen estetycznych przez nią stosowanych. Jednocześnie pisarka stara się unikać nadinterpretacji alegorycznej, w przeciwieństwie do innych kobiet piszących o sztuce.

Dla dopełnienia charakterystyki stylu Rautenstrauchowej odwołajmy się jeszcze do portretu Mickiewicza, który pisarka kreuje, wykorzystując właśnie analogie kulturowe. W porównaniu bowiem ze spotkanym przypadkowo u znajomej Victorem Hugo Mickiewicz jawi się jej jako postać szalenie romantyczna. Co to jednak znaczy? To znaczy, że jego widok uaktywnia skojarzenia pochodzące z różnych sztuk. On sam jest wcieleniem powinowactwa sztuk:

wyraz oczu jego nie do określenia; pod jego wzrokiem nieraz obojętnie przejść nie można; gdy to spojrzenie z całą bystrością spuści się na ciebie, bądź pewnym, iż się wskroś przeszłym uczujesz. Niekiedy przymdlone się błąka... natenczas widzisz w nim całą głębokość nieobjętych Beethovena kompozycji... melodią fantastycznych improwizacji Chopina... czasem znów zdaje się nim sklepienia niebios przedzierać, wieki odgadywać, przyszłość zgłębiać, pojmować. Wtenczas widać w tych oczach, że ziemia sprzed nich znikła... wtenczas i tylko wtenczas Mickiewicza malować by trzeba⁵⁵.

⁵³ Ł. Rautenstrauchowa, *Ostatnia podróż...*, s. 217–218.

⁵⁴ Temu służą stosowane przez autorkę zabiegi językowe i stylistyczne, takie jak wielokropki, paralelizmy składniowe, wspomniana dominacja czasu teraźniejszego, wykrzyknienia, epitety.

⁵⁵ *Taż*, *Wspomnienia moje...*, s. 355–356.

5. Preferencje

Co Rautenstrauchowa w sztuce ceni, a co budzi jej niechęć? Trudno oczywiście wyliczać wszystkie rozproszone w jej książkach przykłady. Na potrzeby niniejszego szkicu wybrałam tylko kilka, by zilustrować kryteria dobrej i złej sztuki, jakie stosowała.

Absolutnie nie jest pisarka zdeklarowaną wielbicielką jednego stylu, jednej szkoły. Ciekawa jest relacja między wiedzą i intuicyjnym wyborem Rautenstrauchowej. Czasem przypatruje się ze zdziwieniem jakimś zjawisku artystycznemu i przyznaje, że to, co widzi, nie składa się w całość znaną. Wywołuje odruchowy opór:

mimo wiedzy, wspak przekonania, nigdy nie mogłam wpośród tych złocistych kopuł, wzniesć mej duszy do tej pobożności, do jakiej ją na przykład gotyckie ostrołuki katedry ratyżbońskiej wznosiły. Zawsze mi się zdawało, że moje modły są tam, nie u siebie⁵⁶.

Uznaje niezwykłość, imponujący rozmach włoskich kościołów, ich bogactwo, innowacyjność wobec kanonów sztuki starożytnej, ale jednocześnie daje sobie prawo do innych estetycznych preferencji (powstałych w rezultacie przyzwyczajęń, nawyków domowych, wychowania, innej historii). Rautenstrauchowa ma świadomość, czym jest władza intuicyjnego, pierwszego odbioru sztuki, gdy mówi: „ochmurzona, tęskna dusza, północny mój umysł, szarego także pomroku gotyckich łuków pragnie”⁵⁷. To w nich odnajduje wzniosłość, mistyczne światło witraży, melancholijną pobożność w miejscu pogodnej pobożności i radosnego spokoju Południa. Także freski z Kaplicy Sykstyńskiej są jej momentami niemiłe, bo chrześcijańską symbolikę łączą z aluzjami

⁵⁶ Taż, *Miasta, góry, doliny*, t. 3, s. 29.

⁵⁷ Taż, *W Alpach...*, t. 1, s. 104. Gotyk porusza też Hoffmanową. W jej *Pamiętnikach* kilkakrotnie spotykamy – wbrew zdroworozsądkowym komentarzom – nagle eksklamacje, np. o katedrze św. Piotra z Genewy: „Gotyctym czysty i piękny, szyby w oknach dawne przepyszne; tak pięknie malowanych okien na szkle jeszcze nie widziałam” (t. 3, s. 64) lub o katedrze w Mediolanie: „Cudo, dziw, klejnot, pieśidelko! Niedokończona wprowadzie w niektórych szczegółach, ale trudno coś więcej wykończonego upatrzeć” (tamże, s. 153).

pogańskimi. Jednak nawet jeśli nie całkiem pisarka bywa do poszczególnego stylu w sztuce przekonana, próbuje pokonać niechęć⁵⁸. Szuka wsparcia w historii, polityce i obyczajach. Dąży do obiektywizmu tam, gdzie jej pierwsze wrażenia są mieszane. Stanowisko puryzmu estetycznego jest przez nią ganione. Można by nazwać ją „przewodnikiem pozytywnym”. Dla porównania przypomnijmy, że na przykład Hoffmannowa zrównywała styl bizantyjski z wioskowym, jarmarcznym kiczem, widząc w nim tylko prymitywizm i nieudolność⁵⁹.

Rautenstrauchowa nie lubi również powtarzać cudzych zachwy-tów. Nadmiar uniesień i wykrzykników w opisie arcydzieł traktuje jako wyraz bezsilności. Poza tym nie ceni też nakazanego uwielbienia. Toteż mimo silnego podziwu dla kultury włoskiej dystansuje się wobec bezkrytycznych hołdów składanych sztuce Italii: „te [...] muszą się chyba rodzić z powziętego z góry postanowienia, bez wyjątku admirowania wszystkiego, co się na tej błogiej napotyka ziemi”⁶⁰.

Warto zestawić tę postawę i stylistykę Rautenstrauchowej ze sposobem odbioru sztuki ujawnionym w przywoływanym już dziełku Anieli z Kuszlów Walewskiej (pod pseudonimem Wanda Odrowąż) *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848*⁶¹. Młodej podróżniczce towarzyszy stałe uwielbienie dla wszystkiego, co widzi. Każda nowa rzecz, kościół, miasto – są piękne i wspaniałe, nawet schody na wieżę w Pizie są najwygodniejsze. Włochy to „skarbiec nieprzebrany sztuk pięknych”, idealizowany w – bardzo pobieżnej zresztą – obserwacji. Odrowąż powtarza stereotypy – tylko Włoch to prawdziwy znawca sztuki: „to we krwi, w powietrzu, ta cześć dla wszelkiej piękności świa-

⁵⁸ W konkluzji swych rozważań o synkrytyzmie włoskiej sztuki sakralnej Rautenstrauchowa powiada: „Widzisz Antosiu, iż jest czym ich wytłumaczyć; widzisz, iż dla bezstronności własne me usuwając uczucie, starałam się z ich stanowiska na tę ich spojrzeć stronę. A teraz gdy ci to powiedziałam, wyłuszczyłam, dla p r a w d y wyznam ci jeszcze, iż mimo to wszystko [...]; gdy jednym ramieniem ujrzałam objętych *Charona* i *Minosa*, Chrystusa, Matkę Jego i pełno naszego wyznania świętych, wydało mi się to sprzecznym, niemiłym, nieznośnym”; też, *W Alpach...*, t. 1, s. 106.

⁵⁹ K. Hoffmannowa, *Wspomnienia z podróży...*, s. 416.

⁶⁰ Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach...*, t. 1, s. 87.

⁶¹ W. Odrowąż, *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848*, Poznań 1850.

ta”⁶². Samą czołobitność i hołdy wobec zabytków i dzieł sztuki uznaje autorka za objaw wyższego ukształcenia estetycznego: „Już podziwiać mogłam i wielbić Rafaela [...], te skarby nieprzebrane Dominikana [...], głosy potężne i rzewne wielkich geniuszów i serc”⁶³. Nietrudno się dziwić, że w tym nadmiarze wrażeń estetycznych dochodzi do nader szczerego wniosku: „Prawdziwie zmęczoną jestem, nic bowiem tak nie utrudza, jak ciągle uwielbienie”⁶⁴.

Oczywiście nie należy ponad miarę idealizować pisarstwa Rautenstrauchowej. Czasem i ona ulega pragnieniu, by opowiedzieć jak najwięcej i pośpiech, z jakim ogląda zabytki, przekłada się na wyliczeniowy, katalogowy, a w efekcie nużący sposób opisu. Tymczasem w jej pismach najcenniejsze są sądy sporne, dyskusje, zaangażowanie, najciekawsze zaś momenty, gdy zachwyty zastępuje krytycyzm i ironia. Zwiedzając monachijską Pinakotekę, z sarkazmem stwierdza na przykład:

Z tych sal, dwie lub trzy, szkole niemieckiej poświęcone [...], mało mają pięknych rzeczy. Dalej jest jedna pełna samych Rubensów, których prawie w każdej galerii zawsze najobficiej. Chcąc w ich autentyczność wierzyć, trzeba przypuścić, iż przynajmniej po dziesięć na tydzień tych kolosalnych obrazów tworzył. Inaczej by życie ludzkie nie wystarczyło⁶⁵.

Jej nagłe zatrzymanie nad jakimś zjawiskiem skupia wtedy zainteresowanie czytelnika, tym bardziej, że to zazwyczaj ważna wskazówka na temat estetycznych upodobań literatki. Tak dzieje się choćby wówczas, gdy wśród różnorodności monachijskiego zamku królewskiego przygląda się niespodziewanie białej, ascetycznie zdobionej sali tronowej, by na koniec podkreślić z podziwem: „Jeżeli ta sala zostanie, tak jak ją widziałam bez żadnych pstrych dodatków, lub figurek cielistych w niebieskich tunikach, będzie szlachetnego i niepospolitego rodzaju”⁶⁶.

⁶² Tamże, s. 14.

⁶³ Tamże, s. 36.

⁶⁴ Tamże, s. 135.

⁶⁵ Ł. Rautenstrauchowa, *Miasta, góry, doliny*, t. 2, s. 111.

⁶⁶ Tamże, s. 116.

Podkreśla tym samym skłonność do harmonijnych i prostych form w sztuce, a niechęć – deklarowaną także przy innych okazjach – do przesady, nadmiaru, rozdmuchanego bogactwa, które zamierzoną wzniosłość niebezpiecznie wiodą w stronę wulgarności, czyli złego smaku.

W sztuce Rautenstrauchową interesują nie tylko arcydzieła o ustalonej już renomie, ale też dokonania współczesne, mimo że pozostają najtrudniejsze do oceny. Zwłaszcza *Ostatnia podróż do Francji. Ostatnie jej wrażenia* przynosi spory rozdział poświęcony malarstwu pierwszego trzydziestolecia XIX wieku. Świadczy on o trafnych rozpoznaniach estetycznych pisarki, o przecuciu, że dzieje się na jej oczach coś artystycznie ważnego. Włochy to dla niej zawsze wspaniała przeszłość kulturalna Europy, to ojczyzna kunsztów i talentów mimowolnych, nieszkolonego wyczucia smaku i proporcji, widocznego nawet w sztuce ulicznej. Francja natomiast góruje współcześnie w malarstwie.

Na każdym stole pełno sztambuchów i rycin; na bulwarach, na mostach, na wybrzeżach Sekwany, trudno się wyminąć z pięknymi i uwagi godnymi tego rodzaju płodami. Czasem zdarzy się nawet napotkać obładowanego rozmaitymi malowaniami przekupnia, obwołującego swój towar, jak u nas garunki i cebulę wołają⁶⁷.

Włochy zatem są krainą rzeźbiarzy, muzyków i poezji, Niemcy to naród muzykalny, a więc zdatny, by uprawiać poezję. Francuzi – niemuzykalni jej zdaniem – są z kolei niezdolni stworzyć prawdziwą lirykę. Bywają zazwyczaj świetnymi komediantami i ludźmi interesu, artystyczne pasje realizując w najbardziej konkretnej ze sztuk, czyli w malarstwie. Jako jedna z pierwszych na gruncie polskim (później będzie się sporo pisać na ten temat) formułuje tezę o zależności między klimatem, mentalnością, dyspozycjami politycznymi i historycznymi danego kraju a dominującym w nim rodzajem sztuki narodowej. Rautenstrauchowa zauważa też – prawdopodobnie przemysławszy Sismondiego – że istnieje wyraźna relacja między społecznym oczekiwaniem i gotowością finansowania sztuki a jej rozwojem. Jednak – na przykład – projekty architektoniczne Leona von Klenzgo, stanowiące skrajny przykład współ-

⁶⁷ Taż, *Ostatnia podróż...*, s. 209.

działania świata artystycznego i mecenatu państwowego, budzą w niej sprzeczne uczucia. Zwłaszcza w Monachium z jednej strony fascynuje ją możliwość zamówienia publicznej zabudowy w jednym stylu, a z drugiej – ma wątpliwości, czy szybkość realizacji i planowość idą w parze z autentycznym aktem twórczym. Zgodnie z romantyczną wiarą sądzi, że:

Każde kunsztowne dzieło wtenczas tylko prawdziwie jest piękne, kiedy się z natchnienia pojmie, w natchnieniu zacznie i dokona, a to natchnienie, jak każda poezja, kiedy samo z siebie w duszy powstaje. Od artysty, co z rozkazu bierze płótno lub marmur, którego tysiące wymagałości krępuje, już się mało spodziewać można [...] ⁶⁸.

Regularnie śledzi wystawy Salonu Paryskiego i przedstawia swoje opinie na temat prezentowanych tam prac. Obce jest jej malarstwo Dawida czy Girodeta, a nawet Ingres'a – uznaje je za konwencjonalne, nienaturalne, wymuszone, teatralne. Natomiast w odniesieniu do szkoły młodych twórców pojawia się słowo „prawda”⁶⁹, definiowane jednak bardzo niejednoznacznie. „Prawda” w sztuce to czasem klasycyzująca zdolność uchwycenia istoty natury, a czasem romantyczna prawda psychologiczna, wyraz wewnętrznych emocji. O Eugène Delacroix – wkraczającym wówczas w świat malarskich salonów – pisze: „Celuje on mianowicie w rzetelnym i energicznym oddaniu uczuć namiętnych, jak to na wystawie zeszłego roku, jego Medea, do jaskini na stracenie swe dzieci niosąca, świetnym była przykładem”⁷⁰.

Widzi zatem zalety nowych propozycji Delacroix, potrafi je docenić, czego nawet nie próbowały inne autorki. Ostatecznie jednak gusta estetyczne Rautenstrauchowej są raczej tradycyjne. Preferuje sztukę idealizującą, na wzór Stendhala, który – jak pisała Hanna Morawska: „wyobraża sobie romantyzm jako sztukę przedstawiającą uczucia współczesnego człowieka w formie zachowującej podstawowe wymogi klasycyzmu”⁷¹. Przy okazji rozważań na temat współczesnego malarstwa francuskiego

⁶⁸ Taż, *Miasta, góry, doliny*, t. 2, s. 77.

⁶⁹ Taż, *Ostatnia podróż...*, s. 212, 220.

⁷⁰ Tamże, s. 219.

⁷¹ H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876. W poszukiwaniu nowoczesności*, Warszawa 1977, t. 1, s. 71.

pisarka podkreśla, że celem sztuki nie jest tylko wierna kopia świata, nawet ludzkich uczuć i namiętności, ale takie ułożenie elementów natury, by z cząstki wylaniał się „sekretna harmonii całości”⁷². Nie widzi więc – tak jak nie widział Stendhal – wartości innowacji formalnych. I w związku z tym, podobnie jak na przykład Zygmunt Krasiński, zachwyca się Arym Schafferem⁷³, bo on zdaje się nieść dla niej duchowe przesłanie. Podróżniczka poszukuje w sztuce pierwiastka boskiego, wzniosłości, idealizmu, lecz dopuszcza jego realizację w zasadzie tylko w obrębie tematów, ewentualnie jakości wykonania, światłocienia, wdzięku w układzie postaci. Analiza warsztatu czy stylu malowania występuje pretekstowo, raczej w związku z zainteresowaniem się artystą jako człowiekiem⁷⁴. I dlatego niejednokrotnie kontakt z dziełem sztuki w rozważaniach Rautenstrauchowej jest kilkietapowy – obejmuje świat przedstawiony obrazu, następnie emocje, które pod wpływem tego przedstawienia rodzą się w oglądającym, wreszcie obraz staje się furtką do opowieści o artyście, nieraz długiej i sfaularyzowanej. Tak m.in. dzieje się w przypadku opisu rywali: Rafaela Santiogo i Michała Anioła Buonarottiego. Kontrastowe zestawianie tych twórców jest zresztą dla refleksji kobiet na temat sztuki włoskiej bardzo charakterystyczne. „Róża i dąb” – mówi o nich literatka, nie odchodząc zasadniczo od typowych w polskiej myśli romantycznej ocen malarstwa obu renesansowych mistrzów. Mimo uznania talentu Michała Anioła, to stance Rafaela traktowane są przez nią jako doskonałość, jego sztuka zaś nosi w sobie znak boskości⁷⁵. Nie inaczej myśleli Juliusz Słowacki, Cyprian Norwid, Zygmunt Krasiński, wspomniane wcześniej Aniela Walewska czy Klementyna Hoffmanowa. To jest właściwie teza przyjęta *a priori*, choć ciekawe, że właśnie Hoffmanowa, która nie jest specjalnie samodzielna, jeśli idzie o wartościowanie dzieł sztuki, miała w tym względzie najwięcej wątpliwości. We *Wspomnieniach z podróży w obce kraje* pisała,

⁷² Ł. Rautenstrauchowa, *Ostatnia podróż...*, s. 231.

⁷³ *Taż*, *Wspomnienia moje...*, s. 315–316.

⁷⁴ Najważniejsze jest bowiem, by temat był bezpośrednio przeżyty przez artystę. Tak to sobie np. wyobrażała Hoffmanowa: „Dlatego też Rafael, kiedy mu przyszedł pomysł obrazu [...] zamknięty sam w sobie, wzrok zasłoniwszy, patrzył w duszę swoją”. *Taż*, *Wspomnienia z podróży...*, s. 429.

⁷⁵ Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach...*, t. 2, s. 64–71.

że pierwszy kontakt z *Madonną* Rafaela był dla niej rozczarowujący. Ale uparła się i tak długo się wpatrywała, aż uwierzyła w fenomen malarza⁷⁶. Z kolei Walewska mówiła o *Przemienieniu Pańskim* Rafaela: „to nie obraz, lecz cud żywy”⁷⁷. Oczywiście w pismach wszystkich trzech przywoływanych tu pań doceniona została wirtuozeria Michała Anioła, jego wielka energia życiowa i artystyczna, ale silne namiętności, gwałtowność charakteru działały trochę odstrasżająco. Głęboko utrwalony był w powszechnym mniemaniu ówczesnych kobiet – odbiorczyń kultury – sąd o tożsamości kondycji duchowej artysty i wzniosłości ideowej dzieła⁷⁸.

W refleksjach Odrowąż na plan pierwszy wysuwa się nie tyle opis dzieła, ile opis religijnego umocnienia oglądającego, które jest – w jej przekonaniu (i innych pisarek także) – następstwem religijności i duchowości twórcy: „Czuje się bowiem, iż w najwyższym uniesieniu ducha, w modlitwie na klęczkach malowane były, że prawdziwie anielskie uczucia zajmowały ich twórcę”⁷⁹. Ogranicza się ona w swych refleksjach o sztuce włoskiej do dość swobodnej i jednoznacznie religijnej interpretacji alegorycznych sensów oglądanych malowideł lub zabytków, np. kolumnada Berniniego to ramiona Kościoła obejmujące świat, a fontanny tryskające brylantowymi kroplami przypominają jej „miłość i wiarę chrześcijan, które spinać się ku niebu winny”⁸⁰.

Niekiedy sposób interpretowania obrazów – jako wyrazu chrześcijańskiego uniesienia – ustępuje poszukiwaniom analogii między uczuciami postaci z malowidła a sytuacją narodową. Odrowąż wprowadza w interpretację wątki patriotyczne, doraźne, ograniczające uniwersalne sensory sztuki, np. słynny posąg *Gladiatora konającego*, w którym Mickiewicz dostrzegał słowiańskie rysy⁸¹, jej jawi się jako patron narodowych katuszy, uosobienie polskich cierpień. Z kolei freski w kościele Santa

⁷⁶ K. Hoffmanowa, *Wspomnienia z podróży...*, s. 451.

⁷⁷ W. Odrowąż, *dz. cyt.*, s. 135.

⁷⁸ Do tego stopnia, że Rautenstrauchowa nie mogła się pogodzić z istnieniem Fornariny – grubej córki piekarza – jako ukochanej Rafaela, była to – jej zdaniem – poważna skaza na jego idealnym wizerunku (taż, *W Alpach...*, t. 2, s. 71).

⁷⁹ W. Odrowąż pisała tak o Fra Bartolomeo, *dz. cyt.*, s. 29.

⁸⁰ Tamże, s. 44.

⁸¹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium francuskim*, t. 3, tłum. F. Wrotnowski, wyd. 3, Poznań 1865, s. 79.

Maria Novella we Florencji nie prowokują do rozmyślań o sztuce czy Bogu, lecz inicjują myśl o karach piekielnych dla wrogów Polski. Przeciwnie Hoffmanowa – ta szuka w sztuce tego, co powszechne. Z powodu lokalnego kolorytu gani Rubensa czy Veronesego, gdy tymczasem prawdziwe arcydzieła, czyli „[...] posągi starożytne, głowy Rafaela nie mają ojczyzny właściwej – chyba niebo”⁸².

6. Zadania odbiorcy sztuki

Olga Płaszczewska w *Wizji Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* pisała o wspomnieniowo-dydaktycznym charakterze dziełka Rautenstrauchowej *W Alpach i za Alpami*⁸³. Rzeczywiście, walor dydaktyczny jest silnie w jej twórczości eseistyczno-pamiętnikarskiej obecny. Czasem wprost pojawia się adresat, dla którego tekst ma być przygotowaniem do aktywności poznawczej – w dziełku *W Alpach i za Alpami* to, nazywany zdrobniale, Antoś. Czasem pojawiają się zwroty do potencjalnego czytelnika lub sugestia komponowania tekstu tak, by przyniósł korzyści projektowanemu audytorium. Opis dzieł sztuki jest z tej perspektywy spełnieniem powinności. Mimo wszystko jednak Rautenstrauchowa jest na ogół dyskretna w swych dydaktycznych działaniach, odwołuje się często do dobrej woli i chęci drugiej ze stron tego literackiego quasi-dialogu. W podróżniczych wspomnieniach innych autorek, np. Hoffmanowej, ten dydaktyczny, a nawet moralizatorski wymiar jest uobecniony jeszcze mocniej, by nie rzec – natrętnie. Ukonkretniony, niedorosły odbiorca, Helenka T., narzuca wychowawcze przesłania, prowokuje niekiedy infantyilizujące całość wnioski.

Dla Rautenstrauchowej kontakt ze sztuką jest jednak traktowany również jako osobiste wyzwanie intelektualne⁸⁴, wynika z narzuconej

⁸² K. Hoffmanowa, *Wspomnienia z podróży...*, s. 434.

⁸³ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 137.

⁸⁴ *W Alpach i za Alpami* – przy okazji wizyty w Galerii Uffizi – tak definiuje ona proces poznawania i kontemplowania dzieł sztuki: „Słowem, jest to kunsztowny labirynt, w którym umysł jak zamkniętego kwiatu pączek, do cieplej szklarni wniesiony, raptownie się rozwija, coraz bardziej czując dla siebie tej atmosfery potrzebę” (t. 1, s. 221).

sobie potrzeby rozwoju i determinuje rytm postępowania. Najpierw wymusza wysiłek umysłu, wiąże się z suchą nieraz nauką, czytaniem woluminów, a potem trudem fizycznym przemierzania muzealnych korytarzy. Po nich wszakże następuje radość konfrontacji⁸⁵, nagroda. W tych kategoriach opisany zostaje między innymi odpoczynek wśród arcydzieł w Galerii Uffizi – to stan delektowania się, spokojnej kontemplacji piękna. Zgodnie z romantyczną wizją sztuki powinien on – co prawda – prowadzić ku doznaniom duchowym, jednak to wcale nie przeszkadza pisarce w pokazaniu, że odbiór sztuki może być też czystą przyjemnością: „Bawiło mię i zajmowało w tych kunsztownych marudząc poszukiwaniach, sprawdzając i porównując pisarzy, co rannek zwiedzać medycejską galerią, gdzie znajdowałam zdań ich dowody, lub zaprzeczenie”⁸⁶.

Dla wielu innych podróżniczek zwiedzanie galerii malarstwa równoznaczne było albo z postawą odbioru sztuki na kłęczkach, zazwyczaj w religijnym uniesieniu, albo przeciwnie – z powagą surowej moralistki.

7. Sztuka a życie

Wyjątkowo ciekawie przedstawia się w rozważaniach Rautenstrauchowej stałe powiązanie ideału piękna i rzeczywistości. Nie ma autonomii sztuki, jest wzajemna relacja sztuki i życia. Poziom rozwoju artystycznego, doskonałość w obrębie jakiejś wybranej dziedziny wyznaczają poza talentami indywidualnymi także czynniki pozakulturowe: warunki społeczne, polityczne czy religijne. Świadomość tej reguły determinuje istotne dla pamiętnikarki kryterium ocen estetycznych, jakim jest funkcjonalność dzieł sztuki, w szczególności architektury. Kiedy ogląda ona katedrę w Ratyzbonie, zachwyca się witrażami, światłem wypełniającym wnętrze i powiada: „O, nie ma, jak gotycka architektura do podniesienia chrześcijańskiego ducha”⁸⁷. Co więcej, nieadekwatność formy artystycznej i planowanej roli może doprowadzić do wypaczenia estetycznego

⁸⁵ Rautenstrauchowej szkoła kontaktu ze sztuką wydaje mi się w wielu momentach prekursorska wobec Herbertowskiego działania w tym zakresie.

⁸⁶ Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach...*, t. 2, s. 220.

⁸⁷ *Taż, Miasta, góry i doliny*, t. 2, s. 62–63.

i moralnego społeczeństwa. Z tego przede wszystkim powodu bardzo krytycznie zostają potraktowane paryskie la Madelaine czy Panteon, których wnętrza, mimo kształtu odwołującego się do tradycji sakralnej, poświadczają całkowitą sekularyzację życia Francji. Przypominają w efekcie sale teatralne lub nawet kawiarniane⁸⁸. Rautenstrauchowa akceptuje fakt, że rzeczywistość nie zawsze jest estetyczna, ale też nie pochwała sztuki, nawet niezwykle wartościowej, jeśli zauważa całkowity jej rozbrat z otaczającym światem, to znaczy jeśli bogactwo sztuki niebezpiecznie pogłębia bądź ukrywa nędzę społeczną.

Należy zwrócić uwagę, że mimo – jak wcześniej zostało powiedziane – tradycyjnych i umiarkowanych tendencji w wyborach estetycznych, w większości odpowiadających reprezentowanej przez nią klasie społecznej, potrafi pisarka dostrzec piękno i walory artystyczne w obszarach, które dotąd nie były powszechnie ze sferą kultury i sztuki wiązane, np. w budynkach użyteczności publicznej. Dla wielu polskich emigrantów i podróżników dokonująca się w latach trzydziestych modernizacja Paryża była oznaką niechętnie widzianego zwycięstwa industrializacji, kupiectwa, interesu. Generałowa też tak zazwyczaj interpretuje te przemiany, ale niekiedy zdarza się jej odrzucić owe stereotypowe diagnozy i zachwycić na przykład miejskimi magazynami. Bulwary i przejścia paryskie, wzniesione przecież dla pragmatycznych celów, zyskują nagle w jej widzeniu rys estetyczny i artystyczny. Nie mniej od zgromadzonych w Luwrze zbiorów na podziw zasłuży Galeria Orleańska⁸⁹. Oszklony pasaż, wsparty złożonymi połączeniami sklepienia, pięknie oświetlony, odbijający w zwielokrotnionych lustrzanych płaszczyznach bogactwa magazynów, wywołuje autentyczny zachwyt:

Przychodzą tam na myśl bajeczne opowiadania tysiąca nocy i jednej, bale, zamki i uczyt zaczarowanych księżniczek... do dopełnienia uroku

⁸⁸ Taż, *Wspomnienia moje...*, s. 21–22 oraz *Miasta, góry i doliny*, t. 2, s. 64–66.

⁸⁹ Galeria Orleańska znajduje się w Palais Royal przy Rue de Rivoli, w pałacu nieopodal Luwru, w którym obecnie mają siedzibę Rada Stanu, Rada Konstytucyjna Francji, a także Comédie-Française. Galeria, czyli kryty pasaż z rzędem filarów, powstała w latach trzydziestych XIX wieku, za panowania Ludwika Filipa I z linii orleańskiej Burbonów.

trzeba by tylko harmonijnych akordów!... Najmniej estetyczna dusza, wśród tych bogactw, tego blasku, wśród tej całej orientalności, czuje potrzebę muzyki, tej pośredniczki wszystkich uniesień, do uzupełnienia swej poezji!... Bo taki widok nie jest bez właściwej sobie poezji!⁹⁰

Opisując Galerię, stara się Rautenstrauchowa odtworzyć wrażenie wieloelementowego, sensualnego widowiska, w jakim uczestniczy. Czyni przy okazji interesujące spostrzeżenie: „Nie tylko z płodów artystów, ale i z wrażeń, jakie z nich w widzach powstają, należy usposobienie narodowe oceniać”⁹¹.

Inny przykład połączenia sztuki i praktycznego życia autorka *Ragany* odnajduje w publicznej jadalni mieszczącej się w Palais Royal⁹². Wbrew oczekiwaniom odkrywa, że jest ona urządzona z ogromnym smakiem, jasno oświetlona, że starannie dobranym nakryciem i zastawą, a jednocześnie – ze względu na ceny – dostępna wszystkim. Pisarka nie wyklucza, że w takim miejscu rodzi się nowy kształt sztuki popularnej. Podoba się jej też pomysł praktycznego wykorzystania istniejącego budynku łaźni rzymskich dla prezentacji zabytków z przeszłości, tak jak uczynił to znany wówczas kolekcjoner i archeolog Aleksander du Sommerard⁹³.

Sztuka nie istnieje więc dla niej, powtórzmy raz jeszcze, w jakiejś wyabstrahowanej i wyidealizowanej przestrzeni. Mimo przyjęcia wielu też romantycznych o duchowych fundamentach powinowactwa sztuk, pozostaje osobą zdolną dyskutować o przyziemnych aspektach funkcjonowania sztuk pięknych.

Rautenstrauchowa jest chyba czytana niesprawiedliwie rzadko. Niesprawiedliwie, bowiem na tle zazwyczaj odtwórczych poglądów kobiet – w niniejszej rozprawie przywoływanych tylko dla porównania – jest „perelką samodzielności”. Rzecz jasna, należy w tym miejscu wprowadzić kilka uściśleń. Jej samodzielność jest ograniczona wyrażnym kontekstem – obszarem polskiego podróżopisarstwa poświęconego sztuce, zwłaszcza autorstwa pań. Jeśli jej dzieła czytane będą w tej

⁹⁰ Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje...*, s. 103.

⁹¹ Tamże, s. 315.

⁹² Tamże, s. 106–108.

⁹³ Obecnie Muzeum Cluny.

perspektywie, doceniona może być aktywna postawa autorki wobec otoczenia i ludzi, jej ciekawość i otwartość na nowe poglądy, krytycyzm wobec dostępnych źródeł. Jeśli umieścimy sądy Rautenstrauchowej na tle ówczesnej europejskiej krytyki artystycznej, stracą z pewnością ów walor samodzielności. Widać, że jej myśl estetyczna była powieleniem wielu żywych dyskusji, jakie prowadzono ówcześnie na łamach prasy, przede wszystkim francuskiej. Sądzę jednak, że pisarkę wyróżnia sposób, w jaki radziła sobie z wielością i niejednoznacznością głosów krytyki. Śledząc nowiny, czytając, zwiedzając, uczestnicząc aktywnie w kulturze, przefiltrowywała cudze racje przez sita swojej umysłowości, wychowania, płci. Potrafiła być w opiniach zdecydowana i mało sentymentalna – w przeciwieństwie do stylistyki swych wczesnych powiastek. W oparciu o własne przemyślenia próbowała stworzyć jakiś porządkujący jej doświadczenia system kryteriów i norm. Hanna Morawska, analizując powstałe w 1. połowie XIX wieku najbardziej znaczące wypowiedzi na temat sztuki francuskiej, wyróżniła trzy estetyczne orientacje – neoklasycyzującą, romantyczną i tzw. *juste milieu*. Wydaje się, że styl odbioru sztuki charakteryzujący Rautenstrauchową najbardziej zbliża ją do ostatniego z nurtów. Było w nim bowiem miejsce na aprobatę dla powszechnie obowiązujących dotąd w sztuce postulatów, takich choćby jak poprawny rysunek, harmonia całości, potrzeba stylu, ale też zgoda na nowe, romantyczne wyróżniki, np. natchnienie, silne uczucie i wyraz, oryginalność, poezję. Z myśli klasycznej odrzucono już kategorię piękna idealnego, monumentalizm, kult mitologii i alegorii, a z romantyzmu jeszcze nie przyjęto do końca dominacji koloru, dramatyzmu, dynamicznej i otwartej kompozycji. W pismach reprezentującej to stanowisko Łucji Rautenstrauchowej nie znajdujemy więc „czystej” romantycznej estetyki, której obraz wytworzył się dopiero w perspektywie historii, lecz jej popularną, eklektyczną, krystalizującą się w praktyce życia codziennego odmianę.

„NIEWIEŚCIE CZUŁOSTKOWOŚCI” HERSYLIA EWY FELIŃSKIEJ

1. „Niewieście czułości”

Użyte w tytule wyrażenie pochodzi ze spisanych w 1881 roku *Pamiętników* Bogusławy z Dąbrowskich Mańkowskiej¹. Ma ono oddawać ironiczne traktowanie kobiecych wzruszeń i słabości przez mężczyzn, którzy chętnie, a zdaniem autorki nieprawdziwie, przypisywali sobie rozagę i hart ducha. Wielopokoleniowa odrębność stylów życia mężczyzn i kobiet przekładała się na silnie utrwalone społecznie przekonanie o istniejących binarnie porządkach, wedle których męskości odpowiadały rozum, wola, ład i doświadczenie, kobiecość zaś łączyła się z uczuciem, chaosem, biologią i niewinnością. Nic więc dziwnego, że każde naruszenie tych sfer budziło krytyczną reakcję. Choć współcześnie oceniamy wiek dziewiętnasty jako „stulecie przebudzenia kobiet”², jeszcze w roku 1894 Piotr Chmielowski pisał w *Literaturze polskiej przed pół wiekiem*:

Położenie ówczesnych kobiet literatek nie było godnym zazdrości. Ostre i uprzedzone krytyki, złośliwe przycinki, napędzanie do kuchni, igły i pończochy połączone z przesadnymi obawami o losy rodziny i macierzyństwa, nareszcie plotki, intrygi i potwarze były codziennymi pociskami, którymi obrzucano te pionierki działalności kobiecej na polu literatury³.

¹ B. Mańkowska, *Pamiętniki*, t. 1, z. 1, Poznań 1880, s. 109.

² J. Bachórz, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 124. Badacz stwierdzał też: „Historia powieści dziewiętnastowiecznej dałaby się opracować w ścisłym związku z dziejami nowożytnego feminizmu” (tamże).

³ A.O., I. Antoni Pilecki. *Kobiety-poetki*, II. Piotr Chmielowski. *Literatka przed pół wiekiem* [sprawozdanie z dwóch odczytów], „Niwa” 1894, nr 6,

Istotnie, krytycy chętnie stosowali wobec podejmujących próby pisarskie dam określenia: „płaczki literackie”, „potoki czułościowości”, „źródła sączące łzy milionów”, „histeryczne rozkiełznanie nerwów” itp.⁴ Na ile słuszne są te zarzuty? W pewnym stopniu na pewno były uzasadnione, bowiem, jak rozsądnie zauważał Piotr Chmielowski:

z natury nie jest kobieta bynajmniej upośledzoną pod względem zdolności poznawczych, poczynając od stopni najniższych, a kończąc na najwyższych, do których liczą się uogólnienia; tylko dotychczasowy tryb wychowania i warunki życiowe utrwaliły w niej przewagę strony uczuciowej i subiektywnej ze szkodą przedmiotowego, chłodnego rozpatrywania cech ludzi, rzeczy i wypadków, uczyniły ją w wyższym stopniu jednostronną i mniej zdolną od mężczyzny do przebywania na szczytach myśli, gdzie się ma do czynienia z samymi abstrakcjami⁵.

Kobiety – pisarki z początku dziewiętnastego stulecia były tak przyzwyczajone do pewnych „systematów”⁶, że godziły się na tę narzuconą przez mężczyznę charakterystykę własnej płci. W 1817 roku na łamach jednego z wileńskich czasopism usprawiedliwiała się T.K.: „rozsądny czytelnik [...] niech pamiętać raczy, że to jest praca kobiety, którym przypisują wrodzoną słabość, a których wychowanie pierwotne nawet oddalać się zdaje od zatrudnienia w tym rodzaju”⁷. W *Karolinie* z 1839 roku Hoffmanowa pisała o „męskim geniuszu Pani Sand”⁸, tak jak później mówić się będzie o „męskiej głowie” Elży Orzeszkowej. Nim jeszcze doszło – m.in. za sprawą Entuzjastek – do wyraźniejszej obecności głosu kobiecego w literaturze, trzeba sam fakt pisania potraktować jako rodzaj próby oporu wobec stwier-

s. 142. Na ten tekst powołuje się też K. Kłosińska, zob. też, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4 (33/34), s. 87.

⁴ K. Kłosińska, *dz. cyt.*, s. 97–98.

⁵ P. Chmielowski, *Autorki polskie wieku XIX*, Warszawa 1885, s. 268.

⁶ Termin zastosowany m.in. przez Felińską w *Hersylii*. *Powieść obyczajowa*, t. 2, Wilno 1849, s. 121–122. Dalej, cytując fragmenty *Hersylii*, w nawiasie podaję tylko skrót H, numer tomu (1, 2) i numery stron według tego wydania.

⁷ Cyt. za: H. Czernianin, *Ambicje literackie pań w świetle druków wileńskich (1800–1822)*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 148.

⁸ K. Hoffmanowa, *Karolina*, t. 1, Lipsk 1839, s. 3.

dzanej powszechnie kobiecej niesamodzielnosci. Próby jednak początkowo na ogół mało skutecznej. Efekty musiały być mizerne nie tylko ze względu na niedostateczne możliwości edukacji, ale też brak istotniejszych wzorców literackich. Lata trzydzieste i czterdzieste XIX wieku są na gruncie literatury krajowej czasem kontaminacji rozmaitych tradycji i konwencji literackich, wśród których mniej wyrobione intelektualnie i nienawykłe do samodzielnego myślenia kobiety poruszają się niepewnie, wybierając często stylistykę bliżej sobie znaną, a nie pomagającą zdefiniować inny model uczuciowości niż narzucony przez opinię społeczną. Z jednej strony więc wciąż żywy jest wzorzec sentymentalny (kojarzony z czułością i delikatnością bohaterów, apoteozą uczucia, czasem szlochem, spazmem, omdleniem). Z drugiej, dostępne są wzorce kobiecych zachowań proponowane przez autorów romantycznych lub naśladowujących romantyzm (charakterystyczne będą dla nich egzaltacje, uniesienia, namiętności, przeżycia dramatyczne). Ze ścierania się podobnych tendencji wyłania się też nowy model – biedermeierowski⁹. Z pewnością również dla pisarek tego okresu podstawowym punktem odniesienia stają się konkretne literackie sukcesy innych kobiet, szczególnie Elżbiety Jaraczewskiej, z jej propozycją sentymentalizmu zrationalizowanego, i Klementyny Hoffmanowej jako autorki obyczajowych powiastek wychowawczych i dydaktycznych.

2. Autorka

O Ewie z Wendorffów Felińskiej wspomina się na ogół przy okazji jej *Pamiętników z życia i najbardziej znanych Wspomnień z podróży do Syberii*, opublikowanych na gorącą prośbę Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pisano o niej – poza bieżącymi recenzjami – niedużo (np. Aleksander Jelski poświęcił jej rozdział w *Sylwetkach zasłużonych kobiet polskich*¹⁰, podobnie jak Piotr Chmielowski w *Autorkach polskich*

⁹ Zob. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 379–405.

¹⁰ A. Jelski, *Sylwetki zasłużonych niewiast polskich znad Niemna, Dniepru i Dźwiny*, Wilno 1906, s. 1–12.

wieku XIX¹¹), często głównie w kontekście jej zasług patriotycznych i roli matki, obecnie świętego, Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, wieloletniego arcybiskupa warszawskiego¹². Była równolatką Mickiewicza (1793–1859), pochodziła z niezamożnej rodziny szlacheckiej o dość rozległych koligacjach na Litwie i Wołyniu, ale wiodła z pewnością żywot prowincjonalny i dodać trzeba – nielekki¹³. Wcześniej osierocona przez ojca, z racji kłopotów finansowych wychowywała się u krewnych. Pobierała tam przeciętną edukację, zakończoną w wieku 11 lat. Potem czekały ją już prace gospodarcze i trud samouctwa. Małżeństwo zawarła w osiemnastym roku życia z Gerardem Felińskim, bratem autora *Barbary Radziwiłłówny*, przyniosło poczucie stabilizacji „na swoim”, ale też ciężką pracę i obowiązki rodzinne u boku męża uczciwego, ale nieopanowanego i chyba nie całkiem odpowiedzialnego. Pochowała pięcioro dzieci z jedenastki urodzonych, szóstka w wieku od jednego do dwunastu lat pozostała pod jej opieką po śmierci męża w 1833 roku. Przez pewien czas sama gospodarowała w Wojutynie, majątku męża, i okazała się świetną dziedziczką, która – w przeciwieństwie do Felińskiego – nie tylko osiągnęła potrzebne do utrzymania rodziny efekty gospodarcze, ale też zyskała powszechny szacunek włościan. Była skromna, pobożna, taktowna, a przy tym roztropna i sprawiedliwa. Dla lepszej edukacji dzieci wyjechała po czterech latach do Krzemieńca i tam zbliżyła się do kręgów lokalnej elity, m.in. nawiązała serdeczną przyjaźń z Salomeą Bécu. Zaangażowana w spisek Konarskiego, prowadziła w jego ramach koło kobiece i odpowiadała za spiskową korespondencję. Po wykryciu spisku aresztowano ją i zesłano w marcu 1839 roku na Syberię, początkowo do Berezowa nad rzeką Obi, a potem do Saratowa nad Wołgą.

¹¹ P. Chmielowski, *Autorki polskie...*, s. 485–541.

¹² Poświęcił on matce partie swoich wspomnień. Zob. Z.Sz. Feliński, *Pa-miętniki*, wyd. 2, Lwów 1911 oraz tenże, *Paulina córka Ewy Felińskiej*, wyd. 2, Lwów 1886.

¹³ Dane biograficzne na podstawie hasła T. Turkowskiego, *Felińska Ewa*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, red. W. Konopczyński, Kraków 1948, s. 407–408; wspomnień Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, a także powieści opartej na życiu Felińskiej autorstwa H. Muszyńskiej-Hoffmanowej, *Płomień na śniegu. Opowieść o Ewie Felińskiej i jej dzieciach*, Warszawa 1986. Zob. też M. Cwenk, *Felińska*, Lublin 2012.

Wróciła do kraju na mocy amnestii w 1844, pochowawszy w Saratowie najstarszą córkę, Paulinę. Zebrała wówczas wokół siebie rozproszone, ale utrzymujące ze sobą żywy kontakt dzieci, osiadła ponownie w Wojutynie, w domu najstarszego syna, i kontynuowała działalność pisarską, którą rozpoczęła z podszeptu bliskich na wygnaniu. Nie była młodą debiutantką – miała 55 lat, tradycyjne poglądy, lecz umysł otwarty i chłonny, podobnie jak silny charakter, co sprawiło, że została dostrzeżona. Z patosem pisano o jej zasługach patriotycznych, nie doceniano natomiast w pełni tej dość niezwykłej roli, którą spełniała pod Tobolskiem i w Saratowie nie tylko wśród zesłańców polskich, ale i Rosjan czy Osjaków. Za swą ochoczą pomoc medyczną i życzliwość dla różnych ras, nacji i stanów nazywana bywała poufale „mamą Ewą”. Sama zaś uczyła się tolerancji w świecie wygnańczej odmienności¹⁴.

3. Powieść o opresji kobiety

Hersylia – powstała w 1843 roku – to trzecia próba literacka Felińskiej po *Ciotce i siostrzenicy* oraz *Panu Deputacie*, napisana ledwie w kilka dni, gdy straszny zalew błota w Saratowie wymuszał pracę w domu. Wydana była za sprawą Józefa Ignacego Kraszewskiego po powrocie do kraju, jako pierwsza z kolei, w 1849 (fragmenty pt. *Hersylka* drukowano już w roku 1846 w „Athenaeum”). Zyskała, jeszcze w rękopisie, pewne zainteresowanie ze strony krytyków – Michała Grabowskiego czy Konstantego Świdzińskiego¹⁵. Spore było też grono chętnych prenumeratorów całego cyklu powieściowego zasłużonej Felińskiej.

Imię tytułowej bohaterki autorka prawdopodobnie zapożyczyła od córki Salomei Bécu. Nie o niej jest to jednak powieść, lecz raczej

¹⁴ Piotr Chmielowski pisał o tym okresie życia Felińskiej: „Umysł jej wskutek doświadczenia nabył mnóstwo wiadomości, które nie pozostawały w nim w formie surowego materiału, ale przerabiały się na poglądy, łączyły się i wiązały ze sobą. Czego jej nie dało wychowanie i wykształcenie, to zdobyła sobie w ciągu życia” (tenże, *Autorki polskie...*, s. 505).

¹⁵ O „przygodzie” Felińskiej z „Tygodnikiem Petersburskim”, opiniach krytyków i sporze z Ludwikiem Sztyrmerem przy okazji publikacji przez piarkę w numerze 27 z roku 1843 artykułu pt. *Myśli o postępie ludzkości* zob. np. P. Chmielowski, *Autorki polskie...*, s. 509.

o niektórych ważnych doświadczeniach samej pisarki. Wiąże się z tym też ograniczona tendencyjność powieści, porzucenie jawnego narratora odautorskiego i niewielki udział zwrotów do czytelnika¹⁶. Powieść jest niezwykle emocjonalna, skupiona na przeżyciach młodej kobiety między jej 16 a 23 rokiem życia, zgodnie zresztą z opinią Felińskiej wyrażoną we *Wspomnieniach z podróży do Syberii*...

zdaje się, że mężczyźni lepiej malują stronę zewnętrzną życia i lepiej znają charaktery mężczyzn, kobiety lepiej pojmują serce kobiet, i schwytyjają delikatniejsze odcienia, umykające przed śmielszym okiem mężczyzny¹⁷.

Pierwszy tom powieści buduje wizerunek domu rodzinnego, metod wychowawczych i zasad moralnych, jakie w nim obowiązywały. Hersylia – nie jest to specjalnie oryginalne – pochodzi ze średniozamożnej rodziny szlacheckiej, której jednak nie zbywa na niczym, ona sama jest piękną i bystrą dziewczyną, tzw. dobrą partią, ale zahukaną przez nieznoszącą jej urody i rywalizującą matkę. Traktowana stale jak Kopciuszek – to motyw chętnie wykorzystywany w literaturze sentymentalnej – uczy się powstrzymywać łzy i rozżalenie, a pociechę odnajduje w wierze, którą kojarzy z jedyną prawdziwie życzliwą jej osobą – schorowaną babką. „Podobne okoliczności wyrabiały w Hersylii charakter silny, zamknięty w sobie pod powierzchownością spokoju” (H, 1, 46). Pierwsze portrety wykazują pewne podobieństwo do postaci z powieści Jaraczewskiej (np. *Zofia i Emilia. Powieść narodowa*), stanowiąc realizację połączenia w kobiecie czułości i rozsądku. Bywa więc Hersylia anielska i rozrzewniona modlitwą, ale zarazem zachowuje zadziwiająco wręcz racjonalne lekceważenie dla zalotów swojej guwernantki i bardziej niż miłości interesuje ją gramatyka. Jej nieprzesadna czułość i dobroć stanowią kompozycyjną przeciwwagę dla matki, gnuśnej żony modnej i domowej manipulatrix, wmawiającej otoczeniu

¹⁶ Narrator trzecioosobowy dysponuje co prawda wiedzą na temat wydarzeń przekraczającą perspektywę widzenia bohaterów, z początku przybiera nawet maskę przewodnika po świecie przedstawionym, który kieruje spojrzeniem czytelnika, ale szybko zabiegi te są porzucone.

¹⁷ E. Felińska, *Wspomnienia z podróży do Syberii, pobytu w Berezowie i w Saratowie*, t. 3, Wilno 1853, s. 116.

swoją szczególną wrażliwość, wzorowaną niewątpliwie na romansach sentymentalnych:

Chorążyna coraz więcej płakała, na koniec spazm zakończył tę scenę. Chorąży przestraszony uderzył w dzwonek, aż się sznurek urwał, wbiegła Rozalka, a na koniec i Skarbnikowa. Woda zimna, asafetyda, krople Hoffmana, wszystkie na koniec antyspazmatyki zostały poruszone z apteczki domowej, aż wreszcie spazmy zaczęły ucichać, a Chorążyna została złożona na łóżku dla odpoczynku. (H, 1, 63)

W przypadku Hersylki bardzo intensywna relacja matki i córki, konstruowana na zasadzie krzywdzącego i ofiary, objawia się wstrzymywaniem łez, „zakręceniem łez w oku”, „wtłaczaniem ich nazad”. Felińska ten niewątpliwie postsentymentalny wątek wzbogaca o świadomość niepodważalnych reguł moralnych – dziecko nie ma prawa (i nie chodzi tu o prawa towarzyskie) do buntu i nienawiści wobec rodziców. Opór jest starciem z religią. I wówczas stylistyka sentymentalna ustępuje retoryce patosu, ekspresji, wzniosłości – tym razem o proveniencji romantycznej – a staje się narzędziem opisu stanu skrajnego rozżalenia i religijnego niepokoju. Rzadko kiedy literatura biedermeieru, w szczególności literatura pisana przez kobiety, prowadziła pozytywne bohaterki w tak niebezpieczne obszary: „Uczucia gorzkie tak trapiły jej duszę, że odwaga upadała pod ich siłą” (H, 1, 77). Piętnastolatka myśli o śmierci i wizja ta nie ma nic wspólnego z literackimi wyobrażeniami – ona nie chce być umierającą heroiną, nie mnoży obrazów własnej śmierci, jak bywało to w niektórych romansach pani Genlis – to z doświadczenia bezradności płynące pokuszenie, na razie przerwane samodzielnie przez bohaterkę z obawy przed grzechem. W perspektywie kompozycyjnej to także zapowiedź przyszłych losów Hersylii.

„Jakieś straszne burze powstały w mojej duszy” (H, 1, 80) – spowiada się babce dziewczyna, której chwilowe szaleństwo myśli zostaje opisane w kategoriach upadku, obłąkania rozumianego jako odejście od Boga. Po takim wyznaniu własnej słabości następują łzy oczyszczenia. Łzy towarzyszące zresztą poleconej lekturze *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis – nie trzeba przypominać, że wspólnej wielu romantykom: „Każde słowo było tak zgodne z położeniem jej duszy, jakby dla niej było napisane. Zdawało się, że sam

Bóg zaglądał w tajniki jej serca [...]” (H, 1, 81–82). Oczywiście zarówno w nurcie sentymentalnym, jak i w wyrosłej z tego dziedzictwa romantycznej powiastce obyczajowej odnajdziemy motyw zmagania się z przeciwnościami losu, które stoją na przeszkodzie szczęściu bohaterów, ale – pokonane – służą „cnocie nagrodzonej”¹⁸. Felińska jednak nie ofiarowuje bohaterce rychłej nagrody, przeciwnie – fabuła powieści jest tak pomyślana, by Hersylia poddana została odpowiedniej pokucie. Toteż na jej drodze staje chciwy starzec, któremu Chorążyna (matka) chętnie córkę ofiarowuje. Płyną łzy, gdyż perspektywa ożenku jest bardzo realna, a kandydat konkretny i zaradny. W powieści mieszają się znane Felińskiej – czytelnicze i autorce – sposoby budowania kreacji kobiecej. Jako heroina Hersylia powinna mdleć, szlochać, prosić o litość, i tak się do pewnego stopnia dzieje. Choroba dziewczyny, do której dochodzi w wyniku przeżywanej traumy, jest w tych okolicznościach również zgodna ze schematem romansu sentymentalnego, lecz rozbrojona zostaje silnym i romantycznie wyartykułowanym buntem: „Choć nigdy w życiu nie śmiała sprzeciwić się najmniejszej woli matki, tu charakter jej energiczny, ugnieciony przemocą, odzyskał dzielność, dla walczenia o wolność serca i osoby” (H, 1, 197). Okazuje się, że płacz ma swój kres, gdy chodzi o sprawę zasadniczą, jaką wcale nie jest miłość, a zagrożenie duchowe: zniewolenie, utrata godności, wstręt dla samej siebie, wynikający z perspektywy krzywoprzysięstwa i skłócenia z Bogiem. Paralelnie do wielu rozwiązań powieści sentymentalnej, choroba bohaterki zostaje nagrodzona niespodziewaną apopleksją konkurenta i pojawieniem się pozytywnego bohatera romansowego. Przyszły mąż, trzydziestoletni podpułkownik Oskar Doliński, to mężczyzna przystojny, towarzyski, lubiany, raczej dobry i choć niezbyt może zainteresowany posiadaną gospodarką, otoczony nimbem patriotycznych zasług u boku Napoleona. Wydaje się więc, że utwór zmierza do *biedrmeierowskiego happy endu*, czyli szczęścia małżeńskiego opartego na wspólnocie z ukochanym, a jedyne łzy, które czasem popłyną, „nie mają goryczy”. Można powiedzieć – sielanka, gdyby

¹⁸ Zob. J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 68–69.

nie kolejne niepokojące stwierdzenie bohaterki: „Już za Niebem nie tęsknię” (H, 2, 45)¹⁹.

Właściwy dramat Hersylii ma bowiem dopiero się rozegrać. Zaczyna się z chwilą, gdy mąż – kochany pierwszą gorącą miłością i obdarzany pełnym szacunkiem jako mentor – uderza w nienaruszalny dotąd kodeks religijny i moralny. Jego wiara w Absolut, pojmowany oświeceniowo jako instancja wyznaczająca prawa natury bez akceptacji religii i Kościoła, jest dla nieprzygotowanej Hersylii bezbożnością, o możliwości której jako prowincjuszka tylko dotąd słyszała. Nie pojmuje ona rozdzielenia praw natury od obowiązku religijnego. Instynktownie wyczuwa w naukowych dywagacjach męża usprawiedliwienie dla rozwiązań wygodnych, dla furtek ku porzuceniu zobowiązań. To miazdzące dla dobrodusznej dziewczyny doświadczenie znajduje odzwierciedlenie w opisie jej przeżyć – „Gdyby się ziemia pod nią rozpadła na dwoje, nie doświadczyłaby mocniejszego wzruszenia” (H, 2, 49). Sama mówi: „piekło rozwarło się pode mną”, „był to sen bardzo straszny”, „rana zadana w serce”, czemu towarzyszy gorzki płacz (H, 2, 54). Daje się jednak stopniowo obłąkawić, podsuwane przez męża lektury – Rousseau, Wolter, Montaigne, Helwecjusz – przyzwyczajają ją do myślenia abstrakcyjnego. Argumenty racjonalne okazują się przekonujące, dziewczyna zyskuje polot, wykształcenie, doskonali sprawność argumentacji, przyjmuje wreszcie sensowność wcześniej tak niewyobrażalnych zasad Oskara, ale nie daje jej to szczęścia. Odebrano jej prostą wiarę religijną, a uszczęśliwiającej sile Rozumu nie potrafi całkiem zaufać. „Problem utraty wiary pod wpływem francuskiego ateizmu oświeceniowego jest znamieny dla lat opisywanych przez Felińską. Nie znalazł on jednak w naszej literaturze w okresie romantyzmu

¹⁹ Rodząca się miłość ukazana została w powieści z perspektywy młodziutkiej, nieświadomej jeszcze siebie panny (o wybranku wiemy tylko ze wzmianki narratora, że w niewinności, prawości i delikatności szukał dla siebie spokoju i oczyszczenia) i to pokazana ani nie sentymentalnie czy ckliwie, ani nie jako romantyczna gorączka, lecz raczej ich nieskonkretyzowana kontaminacja – łagodne budzenie się duszy, doświadczenie tęsknoty, doznanie błogości, wzruszenie, których uosobieniem są odkryte przez bohaterkę poezja i muzyka.

nałęznego odbicia"²⁰ – pisał Krzysztof Bauer. Romantyczny bunt wobec oświeceniowego laicyzmu przybrał tu kształt książek zbójeckich i został sprowadzony do przestrzeni dostępnej kobiecie²¹. To, co Oskar nazywa górnolotnie Prawdą, dla niej jest okupione łzami żalości, ponieważ prowadzi do stanu etycznego wysadzenia z siodła; stanu pogłębiającego się z chwilą, gdy przeczucia stają się faktem i Hersylia zostaje istotnie żoną zdradzoną.

Niedawno puściłam się wesoło, z ufnością, z rozwiniętymi żaglami na morze mojego żywota, nie bojąc się rozbicia, nie przewidując burz ani nawalnici. Było mi tak błogo, fale niosły tak lekko. Dziś widzę skały podwodne, brzegi strome, widzę przepaść pod nogami. Mogęż nieść czoło równie pogodne? O, wy mężczyźni nie pojmujecie, co to jest skupić całe życie na jeden przedmiot, utopić w nim wszystkie uczucia [...]. Wasze życie tak rozrzucone, uczucia rozstrzelone na tyle przedmiotów. Jedne zastąpić mogą miejsce drugich. Dla serca zaś kobiety nie ma uczuć podrzędnych, pełność szczęścia, albo nicość. (H, 2, 71–72)

²⁰ K. Bauer, *Powieści Ewy Felińskiej*, „Komunikaty Naukowe” pod red. Z.J. Mikołajtisa i R. Karpowicza, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Oddział Częstochowski, R. 8, nr 4–5, s. 23. To właśnie Krzysztof Bauer dostrzegł w latach sześćdziesiątych wartość pisarstwa Felińskiej, wykraczając w swoim szkicu poza *Wspomnienia* i *Pamiętniki*: „Na twórczość Felińskiej należy spojrzeć przez porównanie jej z romantyczną powieścią obyczajową, a dopiero wówczas możemy przeprowadzić jej obiektywną ocenę” (tamże, s. 6). On też słusznie wyeksponował konsekwencję, z jaką Felińska wprowadza do utworów podtytuł „powieść obyczajowa” właśnie, a nie „romans”.

²¹ Kobieta – ateistka pojawia się np. w *Szalonej* Kraszewskiego. U Felińskiej mamy jednak do czynienia z bohaterką inną, niektórzy powiedzą – słusznie – bardziej zachowawczą, ponieważ brak wiary łączy z przestrzeganiem etosu matki, żony, kobiety pokornej i uległej. I to rozłożenie akcentów jest źródłem dramatu, a w perspektywie artystycznej – odrębności Felińskiej. W stosunku do niektórych powieści Jaraczewskiej czy Hoffmanowej w *Hersylii* dokonuje się krok naprzód; bohaterce nikt nie zabrania się rozwijać, znajduje u męża akceptację cnót, jest „pożytecznym i twórczym pracownikiem” domu, w ramach swojej płci natomiast domaga się równorzędności moralnej – sprzeczność między teorią moralną a praktyką uderza w jej godność.

Wyznanie bohaterki ma już niewiele wspólnego z konwencją sentymentalną, tu pobrzmiewa romantyczna rozpacz, niedopuszczająca rozwiązań alternatywnych. Cenna jest też świadomość kobiecej odrębności, nawet jeśli jej przyczyny pobrzmiewają dziś nieco anachronicznie, były wszakże odbiciem rozdzielności światów, na prowincji odczuwanej jeszcze długo w wieku XIX. Felińska ma świadomość, że czytelnik chce urozmaiconej intrygi, wydawcy kazali jej rozbudować pierwotną wersję powieści (oto także komercyjne przyczyny wielu łzawych scen literatury doby międzypowstaniowej). Od pewnego momentu mnoży więc nieszczęścia, które spadają na bohaterkę: rozpoznanie kochanki męża, nieczule traktowanie przez niego dzieci, samotność, zdrada dokonywana pod własnym dachem. Każę Hersylii znosić upokorzenia w cierpieniu i milczeniu, widząc w tej postawie wyraz prawdziwej czułości, poszanowania obowiązków i dumy. Łzy są dopuszczalne, ale tylko w samotności, w leśnym ustroniu, przy nagim pniu jodły jako jedynym powierniku, wreszcie zastąpione zostają pisaniem. Trudno mówić o akcie twórczym, ale też nie jest to bezładna pisanina, dająca upust uczuciom rozżalenia, lecz zracjonalizowana rozprawa o „systemacie kobiecego świata” i próba zobiektywizowania odczuwanego nieszczęścia, dość rzadko w takiej funkcji spotykana ówczesznie²². Przychodzi jednak kres tego, co protagonistka powieściowa może znieść w cichości i sekretnych łzach. Kiedy mąż uwodzi jej niewinną kuzynkę, przebywającą pod dachem Dolińskich, a ta popełnia samobójstwo, Hersylia definitywnie zrywa z Oskarem. Nie szuka usprawiedliwień w innym wychowaniu mężczyzn czy ich funkcjach społeczno-towarzyskich, co zdarzało się jej wcześniej, ale bardzo „emancypacyjnie” nazywa czyn męża zbrodnią i wyjeżdża, zabierając dzieci. Pierwszą reakcją jest szloch, później jęk głuchy i omdlenie, tuż potem podjęta zostaje decyzja, od której nie ma odwrotu: „Tak. Chcę wyjechać [...]. Muszę się oddalić, i to natychmiast. Nie mogę tu pozostać” (H, 2, 165). List, który pisze do męża,

²² Trzeba dodać wszakże, że podobny zabieg zastosowała też Gabriela Puzynina we *Flanelce* (Wilno 1857) czy Józefa Śmigiełska w *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* (Warszawa 1858). Te fragmenty *Hersylii* najwyraźniej sytuują poglądy Felińskiej na temat roli kobiety w kręgu dydaktyki Hoffmanowej. Zob. *O powinnościach kobiet przez Klementynę z Tańskich Hoffmanową*, t. 1–3, Berlin 1849.

zrywa wszelkie ich więzi, nie pozostawiając najmniejszych wątpliwości co do potrzeby i przyczyny zerwania. Ustala nawet kwestię rozliczeń finansowych – „To, co piszę, mówię z zimnym przekonaniem” (H, 2, 167). Podtrzyma to stanowisko w rozmowie osobistej z mężem: „ja nie rozumiem waszych subtelności, nie rozumiem podziałów w miłości. Sądzę, jak czuję sama” (H, 2, 183). To mówi kobieta może i zgorzkniała, ale rozumna, samoistna i silna. Spotkanie z Oskarem jest zresztą świadectwem bardzo nowoczesnego ujęcia kobiecości Hersylii, która wybacząc partnerowi jego winy, nie ulega emocjonalnemu szantażowi ani pokusie ponownej stabilizacji u boku mężczyzny. Mimo sygnalizowanej wielokrotnie w powieści powagi, z jaką bohaterka podchodzi do kwestii obowiązków rodzinnych i małżeńskich, wyraźnie zaznaczono, że tym razem ich spełnienie bądź ustępstwo na rzecz stosunków towarzyskich oznacza hańbę sumienia oraz obrzydzenie dla samej siebie. Wyjątkowa jest – rozgrywająca się po przyjeździe do domu rodzinnego na skutek interwencji matki – scena monologu, będącego rozrachunkiem z życiem i jednocześnie próbą wyobrażenia sobie przyszłości innej niż śmierć. Silne wzruszenie i determinacja w rozpacz odzwierciedlają chaotyczne ruchy, drżenie rąk, zawieszanie myśli i powracanie do nich. Felińska nie potrafi jeszcze dokonać analizy przeżyć wewnętrznych postaci, która nie byłaby opisem ich zachowań, jednak nie spotkałam się w powieściach kobiecych krajowego romantyzmu z tak przekonującym obrazem tragicznej walki wewnętrznej, burzy w duszy, i to kobiety. Śmiało można by finalne sceny powieści określić jako szkołę romantycznego umierania, choć jeśli idzie o dobór środków artystycznych z pewnością zbanalizowaną. W agonii, po zażyciu trucizny, Hersylia jest namawiana przez proboszcza do wyznania grzechów – dla niego stała się ofiarą filozofii i pychy rozumu. I ona to obłąkanie widzi, lecz interpretuje je jako przerażające zagubienie duszy. Jest na wskroś uczciwa, gdy wśród łez i bólów konania mówi:

Nie, Księżu [...] nie chcę cię zwodzić w tej ostatniej godzinie życia. Dotknąłeś moje serce, ale nie podbiłeś mojego przekonania. Bez wiary, poddanie się obrzędom, byłoby tylko kuglarstwem. Jeżeli to prawda, że Bóg nie przestając na rządzeniu ludźmi według praw ogólnych, patrzy jeszcze w serca pojedyncze, On sam pewnie brzydziłby się udaniem w chwili tak uroczystej. (H, 2, 247)

Pisarka nie komentuje tych scen. Choć wyczuwamy, że bliższe są jej poglądy Księdza²³, ceni swoją bohaterkę, nie infantylizuje jej. Urwany płacz jest objawem rozpacz z powodu utraconej przejrzystości moralnej, jest dramatem w rozumieniu autorki, a nie sentymentalnym szlochem. Ponieważ jednak tolerancja w roku 1844 ma swoje granice, musi dojść do pogodzenia z Bogiem. Dzieje się tak jednak nie za sprawą argumentacji Księdza, lecz naglej wizji zmarłej babki i pierworodnego synka, którą kobieta ma w chwili śmierci. Widzenie w bardzo romanzytyczny sposób dopełnia spowiedzi:

Krzyż tylko widzę [...] krzyż utkwiał nad głową moją... I Krzyż się podnosi, idzie do góry... wyżej... coraz wyżej... już go nie widzę... już utonął w jasności... Jezu!, przyjm w rany Twoje grzechy moje. (H, 2, 258)



Ryc. 8. Portret Ewy Felińskiej z książki Piotra Chmielowskiego *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, Warszawa 1885

²³ W *Pamiętnikach z życia Felińska* wyraźnie ujawniała osobisty charakter doświadczeń opisanych w powieści: „Ta wiara, którą mi matka dała jako skarb najdroższy za stróża i przewodnika w życiu, czy była zachowana w przybytku duszy, jak mi było polecono: czystą, jednolitą? [...] Potok zdań filozoficznych, który zalewał ówczesne towarzystwo, ogarniając wszystkie jego organa: literaturę, słowo żywe, stosunki prywatne, wciskając się aż do stóp ołtarza, jeżeli nie wyrzucił zupełnie fundamentów wiary, to porobił przynajmniej znaczne szczyrby... Zbita w wierzeniach, zaćmiwszy w sobie jasne pojęcia obowiązków moralnych rozmaitymi poglądami rozumów [...], nie umiałam określić granicy, gdzie poświęcenie, przekraczając linię i wdzierając się w dziedzinę obowiązków, przestaje być cnotą, a staje się błędem i winą”. Ponadto spowiedź Hersylii wzorowana jest częściowo na spowiedzi męża – także niezbyt gorliwej wiary, nawróconego w chwili śmierci. Zob. też, *Pamiętniki z życia*, seria 2, t. 2, Wilno 1859, s. 336.

Finał ostatecznie sprowadza Hersylię – zgodnie z biedermeierowską tendencją – do roli grzesznicy, która obarczona zostaje winą wobec męża i Boga. Jest oznaką kompromisu między opinią publiczną, własnymi poglądami autorki, widzącej w pojednaniu z Bogiem cel życia, i wreszcie sądami młodszego pokolenia jej córek, które już nie leż rżewnych oczekiwały bądź skruchy, a dramatyzmu i wzburzenia – słusznie ich zdaniem zaprzeczających pasywnym dotąd wizerunkom kobiecym²⁴. Autorka wie dzie bohaterkę do klęski, ale jednocześnie pokazuje ją jako istotę pełnokrwistą, przeżywającą, walczącą o swoją godność, której motywacji postępowania nikt z otoczenia, paradoksalnie może poza niewiernym mężem, zrozumieć nie potrafi:

Hersylka była obdarzoną wielkim zasobem siły moralnej i uczucia. Była ona z rzędu tych istot niewielu, których zapal uczucia i myśli jest zdolny wynieść do kresu niedostępnego dla natur powszednich. Ale stracone raz z tej wysokości mogą pograżyć się w przepaść bez powstania. (H, 1, 82)

4. Na pograniczu

Warto docenić *Hersylię* jako tekst pograniczny, to znaczy posługujący się rozmaitymi konwencjami dostępnymi w epoce w innych celach niż stosowane pierwotnie. Wbrew wstępnej sentymentalnej stylizacji bohaterki i jej rodzinnego domu w Różynie, nie otrzymujemy idyllicznej opowieści. Obecność stereotypowego złego konkurenta rywalizującego z pięknym, miłym chłopcem nie kończy się szczęśliwie, przeciwnie – obaj mężczyźni rujnują naiwną pewność bohaterki co do związku szczęścia i pobożności. Felińska proponuje czytelnikowi mniej jednoznaczne studium psychologiczne. Mimo przewidywalnej oceny samobójczego czynu kobiety i anachronicznych poglądów na

²⁴ Jeśli przyjąć – jak proponuje Hoffmanowa w *Karolinie* – nieco żartobliwą definicję powieści kobiecej, która jest: „domowa, drobiazgowa, gdzie fantazji i imaginacji wcale nie ma, intryga prawie żadna i nienowa, morałów ile się zmieściło i wiele gadaniny” (dz. cyt., t. 1, s. 2), to *Hersylia* jest „kobięca” inaczej. Zmierza w stronę powieści psychologicznej i biedermeierowskiej, z wykorzystaniem elementów melodramatu.

obowiązki „płci pięknej” (czym zachwycił się Michał Grabowski z „Tygodnika Petersburskiego”) niemało znajdujemy w powieści sygnałów pokonania tradycyjnej „czułościowości” przypisywanej kobiecie. I nie chodzi tylko o ów rozsądny sentymentalizm w stylu Jaraczewskiej czy o romantyczne zgłębianie mrocznych otchłani duszy, ale o uczuciowość, która ma być w przypadku Hersylii podstawą refleksji prowadzącej do dojrzałości kobiecej, do samoistności. Kryje się w tym pewna niekonsekwencja wynikająca, jak sądzę, z różnicy wychowania i praktyki życia samej Felińskiej²⁵. Łzy są stylistyczną konwencją wykorzystywaną obficie, ale mają zasadnicze znaczenie dla uwiarygodnienia losów i zachowań bohaterki. To jeszcze nie Szalona, Zofia Raszkówna, która mówi: „Bardzo proszę, tylko żadnej opieki nade mną nie rozciągać, opiekę mam w mojej głowie i sercu, innej nie potrzebuję”²⁶ lub: „Myśl śmielszą zażegna ksiądz proboszcz, namiętność ukołysze żona, sercu wystarczą uściski dzieci. Ale czy to życie?”²⁷. Niemniej już nie, na przykład, Karolina z powiastki Hoffmanowej:

Rozum, serce, oczy Karoliny wystarczyć nie mogły cisnącym się myślom, uczuciom i łzom; byłaby zapewne długi czas jeszcze dumiała i płakała, gdyby brzask pierwszego promienia słońca nie był się przecisnął do jej pokoju [...]. – Owo prawdziwe spojrzenie nieba, to światło jasne i wspaniałe przypominały jej razem obecność i opatrność Boga i konieczność życia na świecie; Karolina [...] wiedziała, że owa wysoka cnota zasadza się najwięcej na poznaniu i na dopełnieniu powinności [...]²⁸.

Nacisk w kreacji Hersylii położony zostaje na samodzielność niesprzeczną z prawością charakteru, zgodnie z poglądami samej Felińskiej:

²⁵ Szczególnie dobrze ujawnia to konfrontacja teorii na temat małżeństwa, kobiety, nauki i wiary, które zostały sformułowane w *Pamiętnikach z życia czy Wspomnieniach z podróży do Syberii...*, a wynikały z bardzo tradycyjnego wychowania, i – z innej perspektywy – postępowania autorki w rodzinie i życiu publicznym, które opisuje z kolei z wielkim szacunkiem jej syn, Zygmunt Szczęśny Feliński.

²⁶ J.I. Kraszewski, *Szalona*, Wilno 1880, s. 36.

²⁷ Tamże, s. 183.

²⁸ K. Hoffmanowa, *Karolina...*, t. 1, s. 115–116.

Większość lubi iść ścieżką utartą, przyjmować zdania gotowe, nie zadając sobie trudu wyrabiania sądu własnego [...]. Póki człowiek nie jest w stanie usprawiedliwić przed sobą własną własnych wyroków, opierając się na zasadzie pewnej, póty jak dziecko będzie igraszką cudzych namiętności lub własnych. Nie będzie w stanie rozróżnić złych od dobrych, ani przyjaciół od nieprzyjaciół²⁹.

Dokonuje się więc w powieści – mimo owego kompromisu biedermeierowskiego zakończenia – „demontaż archetypu kobiety łagodnej”³⁰ i niezdolnej do rozumowania. Zachowanie zaś pewnych atrybutów płci kulturowej, takich jak łzy, rozpacz, choroby czy omdlenia – pozwala w odbiorze współczesnym autorce zaakceptować zmiany wzorca kobiecości.

Hersylia Felińskiej to zapewne literatura *minorum gentium*, ale też cenny przykład przyswajania przez prowincję popularnych tendencji literackich. Stanowi próbę zmierzenia się z nowym tematem za pomocą dostępnych środków literackich, szczególnie z dziedzictwa sentymentalizmu i niewątpliwie „zbanalizowanego postromantycznego schematu jednostki złamanej przez zły świat”³¹. Jest w tej opowieści specyficzna eklektyczna symbioza romantycznej ekspresyjności i sentymentalnej czułości zespolonych w walce ze światopoglądem post-oświeceniowym. Ale równie ważne jest świadectwo własnego głosu kobiety.

²⁹ E. Felińska, *Wspomnienia z podróży...*, t. 3, s. 131–132.

³⁰ W nieco innym kontekście wprowadza taki termin Mirosława Czarnecka w książce *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Warszawa 2004, s. 11.

³¹ M. Żmigrodzka, *dz. cyt.*, s. 400.

JÓZEFY PRUSIECKIEJ ZMAGANIA Z ROMANTYZMEM

1. Nowa Safo (1815–1887)

Kim była literatka, o której Hipolit Skimborowicz, zaprzyjaźniony przecież z Narcyzą Żmichowską i Entuzjastkami, a więc mający pewną skalę porównawczą, pisał „Nowa Safo” i dodawał, że każdy „lubownik piśmiennictwa krajowego” powinien znać jej wiersze?¹ Mało kto już dziś pamięta o Józefie Prusieckiej, tymczasem jest to poetka interesująca i warta wydobywania z literackiego lamusa. Urodzona w 1815 roku, była córką adwokata Pawła Prusieckiego i Kunegundy z Petrykowskich (lub Potrykowskich)². Wcześniej osierocona, musiała zadbać sama o swoje utrzymanie. Naukę podjęła w zgodzie z akceptowaną w jej środowisku formułą – w Instytucie Guwernantek w Warszawie. Była uczennicą Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i Stanisława Jachowicza, a ich wpływ na nią był rzeczywiście znaczący. Jachowicz gorąco zachęcał ją do pisania. W latach 40. i 50. XIX wieku udzielała się także w salonach towarzyskich Warszawy, gdzie przyjmowano ją chętnie, ceniąc za działalność pedagogiczną i literacką.

¹ [H. Skimborowicz] H. Sk..., *Poezje Józefy Prusieckiej* [rec.], „Kurier Warszawski” 1841, nr 263, s. 1250–1251. Inne recenzje: [A.J. Szabrański] M., *Poezje Józefy Prusieckiej*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 4, s. 456–459; P. Kraków, *Poezje Józefy Prusieckiej* [rec.], „Gazeta Codzienna” 1841, nr 324; [R. Zmorski], *Poezje Józefy Prusieckiej* [rec.], „Nadwiślanin” 1841, t. 2, s. 88–90. *Powieści moralne* recenzowała w „Pielgrzymie” z 1843 roku (t. 4, s. 322–326) E. Ziemięcka.

² C. Gajkowska, *Prusiecka Józefa*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28/4, red. S. Kieniewicz, Wrocław 1985, s. 580–581.

Wpisy w pamiątkowych sztambuchach i pamiętniki z epoki potwierdzają, że Prusiecka bywała np. u Niny i Wacława Łuszczewskich, Katarzyny Lewockiej, Pauliny i Augusta Wilkońskich, Seweryny Pruszkowej, Pauliny Kraków, Kazimierza Wójcickiego. O dalszym jej życiu prywatnym właściwie nic nie wiadomo. Zdaje się, że trudne warunki materialne i rodzinne oraz własna choroba były przyczyną porzucenia w latach sześćdziesiątych wszelkiej publicznej aktywności. W zachowanym z 1860 roku liście do Franciszka Wężyka ujawnia bardzo niską samoocenę:

Panie Kasztelanie!

Z niewypowiedzianą wdzięcznością i rozrzewnieniem odebrałam list Pański, w dni parę, po doręczeniu mi fotografów pp Dzieduszyckich [niewyraźnie] przez pana Dębowskiego. –

Doprawdy wyrazy tak uprzejme, tak przychylne od człowieka, dla którego od pierwszej chwili poznania wysoki powzięłam szacunek, śmiem nawet powiedzieć serdeczną przyjaźń, od Człowieka, któremu i literatura nasza, i naród niemało jest dłużny, od Człowieka, który pomimo że dobiega ósmego dziesiątka lat, dźwiga jednak na swoich barkach ciężar, jakiego młodzi nie radzi przyjmują; taką już nie dumą, jak poprzednio kiedyś powiedziałam, ale pokorą mnie przejęły, żem pomimowolnie pochyliła głowę i pomyślałam, czym zasłużyła na to? – czy powinnam przyjąć jaką prawą należność? – sumienie powiedziało, że nie – i Bóg widzi prawda, że nie – bo jakież moje zasługi, czy wielkie, czy małe? – ot, żadne. Wychowana w domowym, cichym kątku, gdzie więcej łez jak uśmiechów było, niemająca rozległych nauk; z rozgrzanym sercem, z trochę żywszej wyobraźni, a której żadnej nie * [nieczytelne], brałam niekiedy pióro do ręki i wylewalam to na papier, co przepełniało mi piersi; ale i to niedługo trwało, bo niemoc ręki wzbronila mi przenosić myśli na papier. Nie umiałam się wyręczyć cudzą ręką, a więc trzeba było milczeć, choć serce pragnęło niekiedy przemówić. Kilka słówek do swoich siostr i braci – oto moja zasługa jako literatki. –

Jako kobiety Bóg nie powołał mię do najpiękniejszego, choć najtrudniejszego zawodu żony, matki. Nikomu podobno w życiu użyteczną nie byłam, nikomu nie dopomogłam, sama od ludzi, a najwięcej od moich porzuconych Braci wiele dobrego doznałam – oto są moje zasługi jako kobiety zwyczajnej. –

Nie dziw więc, że z wdzięcznością, rozrzewnieniem, a nawet jakimś wyrzutem przyjęłam oznaki uprzejmości i szacunku od Człowieka takiego, jakim jest Kasztelan Wężyk – dlatego więc i bardziej jestem wdzięczną³.

Debiutowała w 1838 roku na łamach „Pierwiosnka”, publikowała również regularnie w „Pielgrzymie” (1842), „Zorzy” (1843), w „Przeglądzie Naukowym”, „Szkółce dla Dzieci” (1853), „Kronice Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” (1857), „Przyjacielu Domowym” (1858) i w „Wieńcu” (1857). W formie książkowej ukazały się *Powieści moralne* (1843) i *Nowe powiastki dla dzieci* (1845). Wpisywały się one w ten rodzaj piśmiennictwa, który akceptowano pod piórem kobiecym, ponieważ znaczna część jej nowelek i szkiców była podporządkowana spodziewanym celom pedagogiczno-edukacyjnym i umoralniającym. Nie znajdziemy tu ani oryginalnej tematyki, ani nazbyt ciekawej stylistyki czy pomysłu twórczego, utwory te miały przede wszystkim zapewnić autorce byt i dać poczucie społecznej użyteczności. Inaczej rzecz ma się jednak z poezją. Ogłosiła Prusiecka, niestety, tylko jeden tomik o prostym tytule *Poezje* w 1841 roku⁴ i kilkanaście wierszy w prasie, i to one dalej staną się przedmiotem rozważań.

2. Głos minstrela

Czytelnika zbioru *Poezje* w pierwszej lekturze może zaskakiwać ilość nawiązań do ówczesnej literatury romantycznej; niemal każdy liryk poprzedza motto pochodzące z wierszy, np. George’a Byrona, Fryderyka Schillera, Antoniego Młczyńskiego, Józefa Dunin-Borkowskiego,

³ *Papiery Franciszka Wężyka*, rps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. nr 12 320/II, k. 39–46. Tekst zmodernizowano pod względem pisowni i interpunkcji. List Prusieckiej stanowi wymowne świadectwo, jak głęboko utrwalone były wyobrażenia na temat „domowego” miejsca przeznaczonego kobiecie i jak trudno było samym literatkom – nie tylko mężczyznom, którzy oceniali ich ówczesne pisma – zaistnieć ponad stereotypowymi rolami.

⁴ J. Prusiecka, *Poezje*, Warszawa 1841. Dalej cytując wiersze z tego tomu, w nawiasie podaję tytuł, skrót P i numer strony.

Konstantego Gaszyńskiego, Stefana Witwickiego i innych. Zabieg ów pozwala przypuszczać, że Prusiecka dobrze odnajdywała się w tej stylistyce i świadomie budowała (lub pragnęła tak czynić) swoją dykcję poetycką w oparciu o wzorce romantyczne. Oczywiście, nie obyło się przy tej okazji bez przykładów epigońskich kontynuacji, co recenzenci szybko jej wypomnieli⁵. Dostrzegano w zbioru niezbyt trafnie wpływy Józefa Bohdana Zaleskiego, różnaitość romantycznych i religijnych inspiracji, ale oficjalnie pomijano milczeniem te wątki i aluzje, które wydają się z perspektywy czasu najciekawsze i które były – jak się zdaje – szczególnie ważne dla pisarki. Sporadycznie tylko dodawano z pewną dezaprobatą: „zdarzają się i nierzadko żale na świat i ludzi” lub: „W ogóle poezje p[ani] Prusieckiej są egotyczne, nie odbijają życia ogółu, lecz indywidualne – autorki. Zawsze mimo to widać w utworach tych piękność poetycką”⁶. Głosy sprzeciwu wyrażano raczej prywatnie, powodując stopniowe zniechęcenie i rozgoryczenie Prusieckiej, a z czasem i zamilknięcie. Tymczasem właśnie owe „egotyczne” aspekty jej twórczości – mimo dość anachronicznego języka, jakim były wyrażone – mogą dziś jeszcze wzbudzić zainteresowanie badacza kultury dziewiętnastowiecznej.

We *Wstępie* do *Poezji* literatka bardzo skromnie, by nie rzec – z zażenowaniem, ocenia wartość swoich utworów, kwestionując nawet zasadność ich wydania. Uważa, że być może decyzja o publikacji byłaby niewczesna, gdyby nie jedna zaleta, którą sobie przyznaje. Otóż ich siłą jest „własność” pojmowana jako „samodzielność”, niekorzystanie z cudzych tekstów w czasach, gdy dość swobodnie dysponowano literackimi pomysłami. Mówi więc w przedmowie z pewną dumą:

kwiat mojej poezji jakkolwiek wątki i drobny, przecież nie w obcych zrywany ogrodach, nie przesadzany na naszą ziemię, ale wprost na własnej zbierany niwie, może mi choć w części zjedna przychylność czytelników. (P, *Wstęp*, bez numeracji stron)

W niewielkim rozmiarowo tomiku, liczącym 223 strony, znalazło się 37 utworów, które potraktować należałoby jako pewną całość

⁵ Taki zarzut stawiał tomikowi np. recenzent „Biblioteki Warszawskiej”, podpisujący się inicjałem „M” (1841, t. 4, s. 456–459).

⁶ Tamże, s. 458.

ilustrującą drogę, jaką przechodzi podmiot liryczny. Obserwujemy przemianę myślenia wiodącą od gloryfikacji poetyckich możliwości i buntu romantycznego poprzez zapis trudnego doświadczania świata przez kobietę aż – na koniec – po symptomy rezygnacji i konsolacji religijnej, której źródło upatrywać należałoby w rosnącej popularności tendencji biedermeierowskich.

Już w otwierający wolumin utwór *Los poety* i powiązaną z nim *Pieśń Minstrela* wkrada się romantyczne i dodajmy, najbardziej epigońskie (mimo sprawności obrazowania i stylu) przekonanie o rozdźwięku między „śpiewakiem a słuchaczami”. Wizja poety władającego kosmosem – na podobieństwo Konrada z *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza – rozbija się o zdecydowanie przyziemne, ludyczne potrzeby audytorium. Za autorem *Ballad* Prusiecka zdaje się powtarzać: „Taki wieszcz, jaki słuchacz”, ale jeszcze mocniej eksponuje poczucie pustki i rozpacz, jakie ogarniają twórcę w podobnej sytuacji. Artyście z jej utworów trudno zdobyć się na lekceważenie otoczenia, jest bowiem przede wszystkim podmiotem przeżywającym. Kilkakrotnie powiada z wyrzutem:

Ja wam nucę pieśni wieszczce
Świątą iskrą ożywiony
Niebiańskimi lutni tony
Ucho lechcę, serce pieścić
[.....]
A nie jeden człęk z kamienia
Czystej duszy uniesienia
Mniema być wrzaskiem gawiedzi. (*Pieśń Minstrela*, P, 12–13)

Ograniczone zdolności estetyczne i duchowe słuchaczy skonstruowane są z bogactwem życia wewnętrznego poety. Poezja rodzi się (i jest to bardzo romantyczne ujęcie) z najsilniejszych doznań i emocji śpiewaka, z jego trudu przemienienia treści metafizycznych w słowo. Jest darem Boga, ale to wyróżnienie, niczym w Wielkiej Improwizacji, skazuje go na wyobcowanie:

Ja wyciągam próżno dłonie,
Chcę je wszystkie zmieścić w łonie,
Ukryć je w piersi zburzonej;
Ale próżno! znów się płaczą

Jakby w skocznym tańca zwrocie,
 To rozbiegną, to się złączą
 Szyderstwem nucąc w przelocie:
 A ja człowiek! ja pan woli
 Jak niewolnik zginam czoło,
 A wam ludzie, wam wesoło [...] (*Pieśń Minstrela*, P, 15–16)

Los poety i *Pieśń Minstrela* tworzą w tym tomie uniwersalny wzorzec bycia romantycznym poetą, pozbawiony wszakże stygmatu płci. W innych zamieszczonych tu wierszach podmiot liryczny przyjmuje rozmaite kształty. Prusiecka czasem ukrywa się w liryce roli czy maski, a niekiedy (i tych egzemplifikacji znajdziemy najwięcej) *expressis verbis* wyraża punkt widzenia kobiety. I to kobiety piszącej i doświadczającej świata w sposób nietypowy dla ówczesnego piśmiennictwa kobiecego. Po pierwsze, dominuje w utworach autorki *Powieści moralnych* forma wyznania, a nie pouczenia, podczas gdy *gros* autorek okresu międzypowstaniowego sięga po moralizujące i dydaktyczne metody oddziaływania na odbiorcę, prawdopodobnie wzmacniając tym samym poczucie własnej użyteczności. Po drugie, postawa pokory, rezygnacji, uległego wypełniania obowiązków, tak chętnie widziana ówczesnie u kobiet, w części liryków Prusieckiej ustępuje miejsca kontrowersyjnej niechęci wobec otoczenia, nieufności względem ludzkich zamiarów i gorzkiemu sarkazmowi. Licznie obecne są wątki rozczarowania przeszłością, zwątpienia w szczerość uczuć i sens życia, połączone z nastrojem gorzkiej melancholii.

3. „Lecz gdzież się zapędziłam!...”

W *Fantazji* poetka powiada:

Odtąd śmiałam się zawsze z mylnych sądów ludzi –
 Śmiać się mogłam, bo róża, kwiatki i motyle
 Dowiodły mi, że pozór nazbyt często ludzi,
 Że nie same cukrowe są młodości chwile. (*Fantazja*, P, 21–22)

Jest w kreacji podmiotu z wierszy Prusieckiej realizowana specyficzna, kobieca wersja Gustawa z *Dziadów* cz. IV. Domyślamy się,

że niespełniona miłość lub zdrada stała się przyczyną utraty nadziei i wewnętrznego wypalenia. Mnożące się obrazy gwałtownie przerwanej szczęśliwości idą w parze z rozeznaniem nieodwracalności tego procesu.

Już przebrzmiał dźwięk radości w duszy jeszcze młodej
Zerwane struny lutni co szczęście głośiły.
Umilkło echo uciech i rajskiej swobody
Cierpienie z łubych marzeń wcześniej je zbudziły. (*Cierpienie*, P, 43)

W przeciwieństwie jednak do romantycznego bohatera, poetka nie odczuwa uwznioślającej siły cierpienia. Uważa, że ból to robak podjadający korzenie zdrowych drzew, źródło smutku wsączającego się powoli w serce człowieka i niszczącego go wewnątrz. Jest przekleństwem, które w sposób jednoznaczny odbiera kobiecie to, co dla niej wydaje się fundamentem istnienia: pozytywne relacje z innymi. Ponadto eliminuje pierwotną niewinność spojrzenia na świat, napędza szyderstwem i skłania do wzdargi, a są to – zaznaczmy – cechy naruszające tożsamość wpisaną w pleć. Nie tylko człowiek cierpi, cierpi też kobieta. „Ja dawniej wierzyłam” – powie więc z poczuciem przegranej podmiot wiersza *Fantazja* (P, 20), a pełniej wyłoży tę kwestię w utworach *Ja nie wierzę* czy *Sonet. Wolę nisko*. Już same tytuły brzmią prowokacyjnie, i taka też była ich wymowa. Prusiecka wyśmiewa tu ludzką naiwność, wiarę w ideały, szczególnie w zakresie programu wychowawczego młodych kobiet. Pokazuje – nieraz z ironią – dramatyczne konsekwencje takiej infantylizującej postawy wobec świata.

Precz szalona z myślą twoją
Że jest niebo na tym świecie.
Bezrozumne, słabe dziecię!
Skąd marzenia te się roją?
Czyżeś kiedy raj widziała?
Czyżeś kiedy była w raju? (*Ja nie wierzę*, P, 23–24)

Wspominając zaś czas młodościowych zauroczeń życiem, pisarka dodaje z goryczą, że panięńskiemu wychowaniu zawdzięcza fantazje, które zawsze okazywały się uludami, przynoszącymi ból i rozczarowania.

Zimnym okiem prawdy, mierzę
 Dziecinne świata uśmiechy;
 Czasem się z nimi zaśmieję,
 Lecz to jest uśmiech zdradliwy,
 Dziki, obłudny, złośliwy,
 Którym urągam nadzieję. (*Ja nie wierzę*, P, 25)

Z kolei *Wiersz (z pewnej okoliczności)* ukazuje, czym kończy się dość powszechnie wpajana młodym kobietom wiara w siłę miłości i możliwość zmiany drugiego człowieka. Dialogowa scenka między „zatrutym jadem świata” mężczyzną i wpatrzoną w niego zakochaną dziewczyną kończy odautorski komentarz rozwiewający optymistyczne założenia bohaterki:

Wszystkie uczucia w jego błysnęły spojrzeniu,
 Lecz czy w duszy odbłyśły?... dusza za głęboko,
 Kobieta tam nie dojrzy, ona nie dostrzegła;
 [.....]
 Dość na tym – lecz gdy jedna część roku ubiegła,
 Czy pozostało jeszcze to lube złudzenie,
 W pierwotnej swojej barwie milej i uroczej? (*Wiersz [z pewnej okoliczności]*, P, 58)

Naiwność dziewczęca, którą konwencje obyczajowe zespalały z cnotą i niewinnością moralną, tu staje się synonimem głupoty, nie-dojrzałości, nieprzygotowania do życia. Panna nie zasługuje na szacunek w tym samym stopniu, co i mężczyzna, który zdaje sobie sprawę ze sprzyjających mu okoliczności i wykorzystuje ten fakt. Cechujący Prusiecką pesymizm względem motywacji ludzkiego postępowania oraz pragmatyzm oceny tego, co człowiek definiuje dość powszechnie jako szczęście, nadaje jej poezji bardzo swoisty, oryginalny, a nawet zaskakujący rys w zestawieniu z głównym nurtem ówczesnego polskiego piśmiennictwa kobiecego. O pewnej odrębności stworzonej tu konstrukcji poetyckiej decyduje zwłaszcza emocjonalne opanowanie lirycznego „ja”, walka z egzaltacją i odwaga przeciwstawienia się schematom narzucanym wyobrażeniom podmiotowości kobiecej. Stosunek do własnej płci jest zresztą bardzo niejednoznaczny w interpretacji Prusieckiej. Dałoby się bez trudu wyodrębnić kilka wierszy z tomu,

w których literatka z przekąsem zarzuca kobietom tchórzostwo, wymawia im nieuzasadnione godzenie się ze społeczną i towarzyską hipokryzją, dostosowywanie się do reguł salonowego kamuflażu. W jednym z wierszy pyta adresatkę, nie skrywając ironii:

Luba ludzka prostoto! Czemuż twoje oko
Zwrócone na powierzchnię wody pięknej, czystej,
Nie chce gruntu przeniknąć, nie spojrzy głęboko,
Czy lęka się tam dojrzeć jakiej fali mglistej,
Co burzliwie u spodu mętne nurty toczy [...] (*Uśmiech zwodniczy*, P, 79)

Ale przecież nawet inteligencja i świadomość praw rządzących światem nie chronią przed trudnościami. Wyjątkowo mocno przekonanie o niemożności przekroczenia przez kobietę społecznych barier pobrzmiewa w wierszu pt. *Kobieta* (P, 106–109). Prusiecka opatruje go mottem z liryku Dominika Magnuszewskiego, sugerującym niepokojącą relację między dążeniem człowieka do precyzyjnego poznania tajemnic bytu a intuicyjnym przeświadczeniem, że nigdy nie uda się pojąć istoty rzeczy. Ten cytat, odniesiony do egzystencji kobiety, jest swoistym *point de départ* dla dalszych refleksji. Przekazuje niezgodę na powszechnie panujące sądy o prostocie kobiecej psychiki i tezę o jej łatwym poznaniu przez świat. Potwierdzają to dalej paradoksy występujące w pierwszej strofie. Oto – dostrzega poetka z niewątpliwym sarkazmem – „kobieta to istota słaba i lękliwa...”, a okazuje się prowokować tysiące sprzecznych opinii, „wrzawę myśli”. W ślad za tym spostrzeżeniem idą zebrane przez Prusiecką teorie, które na temat „płci pięknej” formułują mężczyźni. Reprezentują oni w liryku rozmaite grupy zawodowe i społeczne, uchodzące wszakże w opinii publicznej za autorytety: poeta, filozof, starzec, fizyk (badacz natury), prawnik. Ich głosy mają niebagatelną rangę dla innych, tym bardziej więc poetka oczekuje odpowiedzialności za wypowiedziane słowa. Argumenty nie są jednak dla kobiet przychylne – wskazują bowiem zawsze na jakieś ułomności: a to dziwnie kuszące ciało anioła, a to powab naruszający spokój mężczyzny, serce zbyt czułe, a umysł zbyt słaby, mózg niezdolny pojąć ludzkich praw. Prusiecka, mnożąc owe przykłady „negatywnej identyfikacji” ze strony osądających, pyta o zasadność podobnych badań nad naturą kobiecą, zwłaszcza o ich dziwną jednostronność, która wydobywa tylko

niedobory. Nikt bowiem nie weryfikuje tych opinii na poważnie, przyjmując za pewnik obiektywizm jurorów. Tymczasem podmiot wiersza kwestionuje takie założenie. Określenia: „wrzaski”, „zamęt”, „wrzawa”, dyskwalifikują konstatacje męskich autorytetów. Ani jeden głos nie został oddany kobiecie, toteż poetka czuje się uprawniona do wydania wyroku ze swojej strony – „Biada wam, biada ludzie! Wasz wyrok jest mylny, / Któż nas zbada rozumem jeśli brak mu duszy?”. Męskie tyrady o naturze kobiecej przypominają absurdalne roztrząsania z tekstu Magnuszewskiego. Mężczyźni pozbawieni siły uczuć sami okazują się niepełni, dysfunkcyjni. Przez brak owej wypominanej kobietom emocjonalności i wrażliwości, tracą umiejętność ogarnięcia całości kobiecego „ja”; całości składającej się z wielu elementów. Kto widzi tylko fragment, przestaje widzieć rzetelnie – dowodzi podmiot liryczny, a następnie w finale wiersza podkreśla z emfazą, że na razie nie da się zlikwidować binarności stanowisk i niesprawiedliwego dualizmu pozycji kobiety i mężczyzny w świecie: „Jej wolno tylko cierpieć, myśleć i umierać, / A wam szydzić, potępiać, rzucać praw swych gromy” – dodaje. Dopiero w zakończeniu pojawia się konkretny adresat zbiorowy – „mężczyźni”, wcześniej mowa była o jakimś bliżej nieokreślonym „ty”, który gotowy był wysłuchać poetyckiego lamentu. Specjalnie użyłam terminu „lament” do opisanego charakteru tego tekstu, bowiem ostatnie wersy liryku nie pozostawiają żadnych wątpliwości, iż podmiot może, co prawda, żalić się, wzywać społeczeństwo do poprawy, prosić o uwzględnienie innych racji, ale są to metody z góry uznane za nieskuteczne. Bolesna jest przenikająca ten wiersz świadomość, że kobiecy dyskurs niczego w obecnym stanie mentalności nie zmieni. Dlatego wykazawszy niepełność i mizериę zarzutów kierowanych pod adresem pań, „ja” liryczne dodaje z gorzką autoironią i bez nadziei: „Lecz gdzież się zapędziłam!... pył drobny, znikomy, / Kobieta! Możesz zdania bezkarnie otwierać?...”. Dążenie do prawdy w wykonaniu Prusieckiej bywa bezkompromisowe, podejmowane z jakąś niezwykłą determinacją. Poetka ma świadomość własnej – jak pisze – „dziwności”. Pyta nieomal zatrwożona swoim działaniem: „Chcę ludzi budząc z marzeń w rzeczywistość rzucić?...”. Trudno się więc dziwić, że w pewnej chwili czuje się zobligowana do usprawiedliwienia tej psychicznej nieomogi przed dawnym mistrzem, Stanisławem Jachowiczem, w wierszu *Do S...* J... i woli szukać przyczyn głębokiego pesymizmu w tajemniczych decyzjach losu, a nie w sobie.

4. „Śmierć mnie nie trwoży”

Oczywiście, wyliczone tu obrazy świata i kreacje podmiotowego „ja”, jakie wypełniają początkowe partie tomiku *Poezje*, muszą w naturalny sposób ewokować jeszcze jeden temat znamieny dla Prusieckiej: samotność. To samotność właśnie i niespełnienie zwraca kobietę – czasem wbrew woli – przeciw światu, sytuuje ją w konflikcie z otoczeniem, które z uporem dezawuuje sens jej istnienia. Jak pisała Danuta Dąbrowska w artykule *Czas szukania kobiecej podmiotowości – wiek XIX*, stulecie to „nie przewiduje postaci kobiety samotnej (chyba że wdowy po bohaterze), niezamężnej. Bycie starą panną jest jedną z najbardziej niepożądanych ról, społecznie piętnowanych, wyśmiewanych, lekceważonych”⁷. Pozostawanie częścią wspólnoty, zwłaszcza dla kobiety w 1. połowie XIX wieku, jest naturalnym wyborem, który determinuje cele i normy postępowania. Samotność Prusieckiej była zapewne rezultatem wielu czynników: losu, sytuacji finansowej, braku znaczącej urody, lecz – *last but not least* – także inteligencji i charakteru, który niełatwo poddawał się kompromisom. Nie mogło więc zaskoczyć czytelnika jej poezji pojawienie się w noworoczniku „Pierwiosnek” wiersza o symptomatycznym tytule *Samobójstwo*.

Śmierć mnie nie trwoży, nie żal mi świata,
Z czary żywota sam piołun piłam,
A choć niedługie liczę me lata,
Przecież dla cierpień zbyt wiele żyłam.
Dziś samobójcze targnęłam dłońie,
Napój zatruty chwyciłam nimi⁸.

Wiersz zaczyna się od opisu samobójczej śmierci; z melodramatycznym zacięciem odtwarzane są zarówno męki dziewczyny, jak i reakcje skupionych dookoła niej bliskich, którzy występują tu również w roli świadków agonii. Kapłan udzielający ostatnich sakramentów

⁷ D. Dąbrowska, *Czas szukania kobiecej podmiotowości – wiek XIX*, [w:] *Gender w weekend*, pod red. A. Zawiszewskiej, Warszawa 2006, s. 217.

⁸ „Pierwiosnek. Noworocznik na rok 1839. Złożony z pism samych Dam, zebrany przez Paulinę Kr[akowową]”, s. 219.

oraz najbliższa rodzina wybaczą bohaterce niechrześcijański postępek, lecz czynią to pod przymusem, po namyśle, jakby z trudem, zmagając się z instynktownym potępieniem tego aktu. Łzy bliskich przynoszą ulgę pozornej, jak się w pewnym momencie wyjaśnia, samobójczyni. Kolejne wersy rozświetlają bowiem stan faktyczny: była to tylko dramatyczna wizja senna. Wyobrażenie pożegnania z ukochanymi ludźmi w sytuacji, gdy śmierć łączy się z czynem przeciw Bogu, pełni funkcję terapeutyczną. Leczy podmiot z pokusy śmierci:

Przetarłam oczy, w okno spojrzałam,
Z pól Elizejskich duch lotny wrócił⁹.

Samobójstwo zostaje ostatecznie odrzucone jako rozwiązanie niewybaczalne nawet w obliczu cierpienia i utraty sensu życia, ale nie zmienia to istoty problemu. W utworze odnajdujemy przecież historię kobiety doświadczającej głębokiego poczucia bezsilności. Tematyka w nim podjęta, bardzo rzadko spotykana w tekstach autorstwa kobiet tego okresu, powoduje, że monolog urasta do rangi protestu poranionej duszy, lecz i ostrzega przed potencjalnymi skutkami skrzywdzenia nadwrażliwej jednostki. Skarga Prusieckiej na życie nieszczęśliwe i niespełnione pobrzmiewa tym silniej, że sąsiaduje w tym samym numerze pisma z całkiem innymi poetyckimi deklaracjami pań. Dla porównania sięgnijmy do wiersza Pauliny Kraków pt. *Nadzieja w Bogu*¹⁰, gdzie na wszelkie lęki i trudy podaje się jedną, możliwą receptę: modlitwę i postawę pokory. W liryku *Ptaszek posłańcem* autorstwa Prowidencji Mierzyńskiej finalne wersy nabierają charakteru sentencji nie do podważenia:

Bo wszak udziałem kobiety
Płakać w najgłębszym milczeniu¹¹.

Czy to znaczy, zapytajmy na koniec, że „umocowanie” podmiotu lirycznego Prusieckiej sprowadza się do utrwalonego w literaturze wczesnoromantycznej sporu jednostki ze światem? W pewnej mierze

⁹ Tamże, s. 221.

¹⁰ Tamże, s. 37.

¹¹ Tamże, s. 39.

na pewno. Trzeba jednak dostrzec, że nie jest to wyłącznie kreacja literacka, ponieważ mieści w sobie równocześnie elementy zaczerpnięte z realiów życia codziennego, dokładniej – z realiów egzystencji kobiecej okresu międzypowstaniowego XIX wieku. Nakładają się one na wzorzec osobowości tragicznej, rozczarowanej życiem i wyniszczonej przez zdradliwych ludzi. Kobieca wrażliwość, która była przyczyną tylu pomyłek i trosk opisywanych w wierszach, może stać się również – w interpretacji Prusieckiej – źródłem odnowy. Inny z jej utworów, *Ideal*, jakby na przekór argumentom przytaczanym w *Kobiecie*, stanowi apologię kobiecego piękna. Piękna jednak wyjątkowego, bowiem wyzwalającego „boskie siły”. Frazy: „Ona z naturą jest w zмовie”, „[...] jest w jej duszy wdzięk świata ukryty”, „W niej się żywiołów mieści tajemnica”¹² podkreślają, że biologiczna witalność i fizyczna uroda kobiety włączają ją w kosmiczny porządek natury, uniezależniając od takich czy innych werdyktów mężczyzn. Poszukiwanie drogi wyjścia z impasu wiedzie poetkę także ku bardziej tradycyjnym wartościom, takim jak wiara w miłość Stwórcy i idea przebaczenia, które mogą istotnie oczyścić człowieka z bolesnych doznań i poczucia krzywdy. W wierszu o takim właśnie znaczącym tytule, *Doświadczenie*, pyta siebie i sobie podobnych:

I po cóż chcecie wyrzucić tę rozkosz młodości,
Tę wiarę w świętą przyjaźń, lub miłość najtkliwszą?
Czyż przeto dusza wasza zostanie szczęśliwszą,
Gdy biedni bliźni stracą skarb niewiadomości? (*Doświadczenie*)¹³

Dochodzi do wniosku, że wobec nieprzewidywalnych wyroków Opatrzności pozostaje czerpać spokój i pogodę ducha z daru mądrości życiowej.

Zagadkowe, mroczne tematy poezji Prusieckiej ustępują w obliczu nazbyt demonstracyjnej pochwały wiary religijnej i uniesień chrześcijańskich. Zanika wówczas oryginalny rys tej twórczości. Tytuły, takie

¹² Tamże, s. 84–86. Można, rzecz jasna, rozpatrywać tekst w kategoriach pochwały konkretnej osoby, ale nie jest wykluczone czytanie go jako świadectwa autonomii „płci pięknej”.

¹³ Tamże, s. 95.

jak *Popielec*, *Owczarnia Chrystusa*, *Zgon Zbawiciela*, *Wiara, nadzieja, miłość*, wskazują na poetycki wykład nauk Kościoła, i to raczej przeznaczonych dla prostych umysłów. Dokonała się w życiu autorki jakaś bliżej niewyjaśniona zmiana, konwersja, nawrócenie, przejście od postawy krytycyzmu ku bezkrytycznej religijności. Z zapalem neofity powtarza konwencjonalne prawdy o wierze jako balsamie dla duszy, siebie zaś określa – z poczuciem szczęścia – „Bożą owieczką”. Jedynie w *Galązce cierniowej* wraca na chwilę osobisty ton, jakby sygnał, że była dawniej inną osobą, gdy uważała się za poetę, wybrańca; że cierpiała i miała wątpliwości:

Czegóż się lękam?... Czyż dusza czysta
Drzeć przed tym świętym powinna godłem
Ja córka grzechu, lecz część bóstwa
Będę się lękać krzyża i cierni?... (P, 198)

Czy trop, którym zaczyna podążać poetka, można potraktować jako rezygnację, poddanie się? Czy to klęska, czy wybór? Odpowiedź nie jest jednoznaczna.

Prusiecka realizowała w życiu schemat usankcjonowany w *Krystynie* Klementyny Hoffmanowej – była samotną kobietą, która poświęciła się rodzinie i edukacji dzieci, ale nie zrezygnowała z własnych aspiracji. Mimo wielu zmian świat w praktyce nie bardzo nadążał za taką propozycją egzystencjalną. Romantyczne buntowniczkę w zderzeniu z rzeczywistością nieraz zatem traciły siły. Napisałam „romantyczne”, bo przecież Prusiecka niewątpliwie czerpie z poetyki tego nurtu: sięga po ukształtowany przez romantyków styl, używa nieraz dobrze wyeksplloatowanej leksyki romantycznej, wzniosłość łączy w podobny sposób z emocjonalnością podmiotowego „ja”. Odtwórczo więc przejęła wzorce epoki, ale pamiętajmy, że problemy, które ten epigoński język wyraża, już nie są tylko papierowe i literackie, ale jej własne, głęboko przemyślane.

O KILKU ZAPOMNIANYCH POMYSŁACH KAROLINY Z HOŁOWNIÓW SWARACKIEJ

Karolina z Hołowniów Swaracka urodziła się w powiecie wilejskim¹, w roku 1815². Jej ojciec był prefektem szkoły w Postawach i być może tu właśnie córka nauczyciela arytmetyki i geografii poznała hrabianki Güntherówny: Matyldę, Idę i Gabrielę (późniejszą Puzyninę)³. Czy to za ich namową młoda kobieta, wychowanka pensji żeńskiej w Mińsku, a następnie jej pracownica, postanowiła nawiązać współpracę z „Athenaeum” redagowanym przez Józefa Ignacego Kraszewskiego? Bardzo to możliwa droga literackiego debiutu, choć równie prawdopodobny jest w tym zakresie wpływ Eleonory i Ludwika Szyrmerów, z którymi połączyło Karolinę w 1841 roku małżeństwo z wujem Eleonory, Karolem Swarackim. W każdym razie kilka następnych lat spędziła w Leplu, w guberni witebskiej, zajmując się dorywczo pracą literacką. Zmarła na miesiąc przed planowanym porodem, w grudniu 1846 roku w Ołonie. Niewiele mamy zatem danych biograficznych i równie ubogo wypada na pierwszy rzut oka jej literacki dorobek. Czy wobec tego szkic poświęcony zapomnianej literatce *minorum gentium* ma jakiś sens? Mam nadzieję, że uda mi się dalej odpowiedzieć na to pytanie twierdząco.

¹ *Polski Słownik Biograficzny* podaje datę 27 XI 1815 i miejscowość Mołodeczyn jako miejsce narodzin literatki (zob. D. Kukuć, *Swaracka Karolina*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46/1, red. A. Romanowski, Kraków 2009, s. 119–120).

² We wspomnieniu pośmiertnym o Swarackiej ks. Antoni Moszyński podawał datę 27 XI 1820 roku jako datę urodzenia. Zob. tenże, *Nekrolog*, „Tygodnik Petersburski” 1847, nr 17, s. 110–111.

³ Güntherowie mieszkali w Dobrowlanach, a właścicielem Postaw był ich krewny, Konstanty Tyzenhauz.

Zachowany wśród korespondencji Józefa Ignacego Kraszewskiego list męża Swarackiej z 14 stycznia 1847 roku⁴ wskazuje, że miała w planach ogłoszenie we wspólnym woluminie wszystkich napisanych przez siebie powiastek i to nawet w wydawnictwie Michała Glüksberga. Pragnąc wypełnić wolę żony, Karol Swaracki zbierał po jej śmierci rozproszone materiały; z Dobrowlan odebrał zapewne powierzoną siostronom Güntherównom *Sierotę* (powiastka przeznaczona była dla ich pisma „Teki Litwinek”), Kraszewskiego zaś prosił o odesłanie bezpośrednio do warszawskiego wydawcy rękopisu *Wandy*, pozostającego w archiwum „Athenaeum”. Nie wiadomo dlaczego ostatecznie nie doszło do zrealizowania przygotowywanego przedsięwzięcia ani gdzie znajdują się obecnie wzmiankowane utwory.

Spośród zachowanych prac pióra Karoliny Swarackiej odnotować można – gwoili badawczej skrupulatności – krótki list skierowany 3 kwietnia 1843 roku do Michała Grabowskiego na łamach „Tygodnika Petersburskiego” najpierw z racji jego chronologicznego „pierwszeństwa”, dalej zaś – wyrażanej w nim zachęty do rozwijania takiej krytyki literackiej, której istotą byłoby popularyzowanie wartościowej literatury w gronie osób nienawykłych do samodzielnych ocen. Swaracka wykazuje się w argumentacji zdrowym rozsądkiem, słusznie dostrzegając, że rozczarowanie potencjalnego klienta z dokonanego zakupu interpretowane jest jako poważna strata finansowa, a tym samym skutkować będzie ograniczeniem rozwoju rynku księgarskiego. Z listu wynika także, iż jakkolwiek autorka kwalifikuje siebie do grupy świadomych czytelników, nie uznaje recenzji za gatunek dostępny kobietom.

Może Pan sądzisz, że to ma być krytyka? A krytyka pisana przez kobietę, domyślam się po części, jakie by w Panu obudziła uczucie. Powinnam przeto objaśnić, że nigdy nie byłam, nie jestem i nie będę recenzentką, bo podług mnie kobieta w tej roli jest równie nie na swoim miejscu, jak *Panna Chorążanka* P[ana] Bujnickiego. Kobieta, kapłanka wiary i z niej wypływających cnot chrześcijańskich, z pokorą pociechę i szczęście nieść wszędzie z sobą powinna, nie zaś nauczać uczeńszych od siebie.

⁴ *Listy do J.I. Kraszewskiego*, rps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. nr 6479, k. 532.

Powtarzam przeto, że gdybym miała pełną ufność we własnych siłach, i gdybym potrafiła znaleźć coś do sprostowania w piśmie Pana Dobr[odziewa], wtenczas nawet nie pisałabym recenzji [...] ⁵.

Tak zawężające ujęcie roli i możliwości kobiety wydawało się z góry przesądzać o porzuceniu drogi wszelkich ambitniejszych działań twórczych. Tymczasem był to raczej pozorny zabieg skromności, łagodzący sygnały istotnej z punktu widzenia młodej kobiety potrzeby intelektualnego rozwoju, która ówczesnie na Litwie, w przeciwieństwie do sytuacji w Królestwie, napotykała na spore trudności w praktycznej realizacji. Szukać więc w tym liście należy nie oryginalności postulatów – z pewnością ich tu nie ma – lecz śladów niepowszednich wcale zainteresowań, które jeszcze tego samego roku, 1843, znalazły swe odbicie w pierwszych próbach literackich Swarackiej. Na łamach „Athenaeum” ukazała się wtedy powiastka obyczajowa pt. *Teatr małego miasteczka* ⁶. Jest to niewielkich rozmiarów obrazek z życia pewnego małżeństwa kresowej prowincji – Jana, powszechnie wychwalanego dla swej uczciwości obywatela i sąsiada, oraz jego żony Alisi, określanej mianem sawantki. Jak nietrudno się domyślić, to właśnie pasja kobiety do nauki staje się przyczyną kłęski ich związku i powodem dezaprobaty otoczenia. Można by uznać, że historia ta mieści się w konwencji biedermeierowskiego łagodzenia wszelkich zbyt jaskrawych tendencji czy aspiracji ludzkich. Można by także przyjąć, że stanowi potwierdzenie głęboko utrwalonych w kulturze patriarchalnej przekonań obyczajowych. Należałoby by tak istotnie uczynić, gdyby jednak nie dość szczególna i być może nawet nie w pełni zamierzona przez autorkę kreacja bohaterki Alisi i postać narratorki powiastki. Utwór ma potrójnie szkatułkową kompozycję: wieczorne rozmyślenia narratorki prowokują wspomnienie wyprawy na kontrakty sprzed kilku laty, a ono z kolei prowadzi w pewnym momencie do odtworzenia podsłuchanej w teatrze rozmowy dwóch mężczyzn. Jeden z nich, Jan, referuje dawno niewidzianemu

⁵ [K. Swaracka z Hołowniów] Karolina z H... S..., *Słów kilka do P. Grabowskiego z powodu jego „Korespondencji”*, „Tygodnik Petersburski” 1843, nr 39, s. 236.

⁶ [K. Swaracka z Hołowniów] K. z H... S., *Teatr małego miasteczka*, „Athenaeum” 1843, t. 4, s. 260–275.

znajomemu dzieje swego niefortunnego małżeństwa. Ocena związku z perspektywy mężczyzny ujawnia całkowity brak rozpoznania przez niego prawdy o psychice partnerki. Od samego początku znajomości miłosne zauroczenie opierało się na stereotypowym postrzeganiu młodej kobiety. W retrospektywnej relacji Jan, nieświadomy istotnego znaczenia swoich słów, przyznaje, że Alisia już za czasów narzeczeńskich nie była typową panienką z dworu, jej uroda i młodość wystarczały jednak, by zaklasyfikować ją jako „aniola” (symptomatyczne, że ta „anielskość” w ustach mężczyzny wskazuje na zgola przeciwnie, erotyczne oczekiwania), którym pozostaje dopóty, dopóki nie przekracza jawnie ram wyznaczonych rolami żony i synowej⁷. Zainteresowanie nauką, ponad normy uznane ówczesnie za stosowne dla kobiety, traktowane jest przez Jana jako dziwactwo i zachcianka, którą mężczyzna ledwie znosi. Ani młody małżonek, ani jego matka, reprezentująca wzór dobrej, gospodarnej i poprawnie niewykształconej Polki, nie rozumieją żadnej z motywacji Alisi, interpretując jej inność jako brak właściwych nawyków, zasad moralnych i humory „pedantki” buntującej się przeciw nudnym – w jej poczuciu – gospodarskim zatrudnieniom.

W zamian Alisia wybiera Bacona, słowniki, tłumaczenia, wysilek mentalny... Pragnie uniwersyteckiego wykształcenia, do którego Jan ani nie aspiruje, ani też którego – wobec własnej mizერი umysłowej – zapewne nie osiągnąłby. Sytuacja wymaga wyboru, ale kobieta nie jest skłonna do kompromisu. W efekcie jej determinacja prowadzi do ruiny życia rodzinnego: służba kradnie, nikt nie panuje nad porządkiem w domu, mąż słusznie narzeka na dodatkowe obciążenia. Podstawowy problem bohaterki polega jednak na tym, że pozostawanie w zgodzie z samą sobą uwarunkowane jest jej odmiennością. Nie potrafi – i tu być może leży zasadnicza przyczyna krytycznej oceny tej postaci przez Swaracką – zaproponować takiego projektu egzystencjalnego, który spełniałby się w warunkach akceptacji otoczenia. Alisia pozbawia się bowiem cnót uznawanych za pozytywny wyróżnik kobiecości, takich jak: łagodne usposobienie, pokora, bierność, uczuciowość, empatia.

⁷ „Pamiętasz może, jak Alisia panną będąc lubiła uczone prowadzić dysputy. Dziś one są jej jedynym żywiołem, kto jej placu nie dotrzyma, nie uważa go za człowieka” (tamże, s. 266).

Przyjmuje natomiast cechy uznane za męskie: zdecydowanie w wyrażeniu własnego zdania, upór, pogarda dla słabszych intelektualnie (w tym męża), lekceważenie błahostek codziennego życia. Ta transformacja osobowości przebiega ostro i bezwarunkowo, szczególnie wyraźnie rzutując na stosunki z teściową, której szablonoowa „wzorowość” staje się dla Alusi kozłem: „Odpowiadała mi zawsze – żali się Jan przyjacielowi – co chcesz, abym z nią [teściową – M.B.-J.] mówiła o kurach, indykach, ja nie lubię zoologii, dodawała śmiejąc się...”⁸. Jak każdy neofita, Alusia rozpoznawszy w sobie człowieka myślącego, boi się choćby krótkotrwałego zetknięcia ze światem dawnych wyobrażeń; a z kolei pozbawiona wsparcia środowiska, ulega znerwicowaniu i stanom nadpobudliwości. Trzeba jednak przyznać, że kobieta dostrzega trudności, przed którymi stoi mąż, i trafnie definiuje niedające się pogodzić wizje kobiecości:

Mój mężu, odpowiadała, złyś zrobił wybór, kiedyś chciał, aby twa żona zajmowała się przekładaniem gałganów, ja zupełnie do tego nie jestem stworzona... Trzeba ci było wziąć żurnalową lalkę, co by się muskała we zwierciadle, a potem zabawiała pakowaniem czepków⁹.

Z chwilą gdy kobieta odrzuca funkcję kobiecości pocieszającej mężczyznę i łagodzącej jego życiowe niedyspozycje, zamiast rodziny powstają dwa odrębne mikroświaty. Każdy z małżonków jest odtąd sam ze sobą. Z tym stanem rzeczy nie może pogodzić się Jan, wychowany w uległości wobec otoczenia i potrzebujący do szczęścia innych ludzi; jest bezradny wobec przemiany kobiety, obok której przyszło mu stanąć i której nie potrafi nic cennego dla niej zaofiarować. Jan jest jednym z pierwszych bohaterów męskich doświadczających opresji ze strony emancypującej się kobiety. Największym bodaj gestem upokarzającym go jest współczucie żony, skrywające w istocie lekceważenie: „Któż winien, mój kochany, że się nie znasz na ludziach, i żeś tak bardzo zbłądził, biorąc żonę nie podług siebie”¹⁰. Najszybciej zatem godzi się z perspektywą rozstania sama Alisia – jest bowiem samowystarczalna i niezależna psychicznie.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 269.

¹⁰ Tamże, s. 271.

Jakkolwiek w powiastce Karoliny Swarackiej ostatecznie taka postawa kobiety oceniona zostaje przez świat jako szkodliwa, przesadna i niezgodna z tradycyjnie pojętym porządkiem moralnym i społecznym, stosunek narratorki do opisanego zjawiska wydaje się cokolwiek dwuznaczny. Z jednej strony deklaruje we wprowadzeniu do powiastki wyraźny cel moralny – wykazać w przyjemnej formie chorobliwość kobiecej „uczonomanii”. Z drugiej jednak sygnalizuje własną niesubordynację wobec reguł patriarchalnego świata i dziwnie niepoprawną predylekcję do męskiej czynności pisania. Ona również zamienia użyteczny obowiązek „wykończenia poduszki” na czynność dla siebie miłą, ale nieaprobowaną przez męża – myślenia i pisania. Wybiera wszakże dla własnych aspiracji twórczych drogę bezpieczniejszą niż Alisia: niekobiecą w pewnej mierze aktywność ukrywa pod maską stopniowo przyzwolonej swej płci działalności edukacyjnej, a także zachowuje zewnętrzne gesty niewieściego podporządkowania wobec świata męskiego.

Współczesna lektura *Teatru małego miasteczka* może być zaskakująca również dlatego, że postać Alisi antycypuje większość problemów kobiet XX i XXI wieku, a ówczesna obrazoburczość tej kreacji – postrzeganej w sensie społecznym jako śmieszna i odejmująca kobiecie godność – dziś stanowi jej nową tożsamość, choć coraz częściej wcale nieodczuwaną jako źródło szczęścia. Karolina Swaracka rozwiązuje problem niedopasowania bohaterki w społeczeństwie tradycyjnie, „po biedermeierowsku”, traktując Jana jako ofiarę nadmiernych ambicji kobiety, a winę upatrując w przesadnej dążności do wiedzy, jeśli godzi ona w ustalony podział ról społecznych, wywołuje konflikt z mężem i gdy narusza spokój rodziny. A zatem nie sam fakt nowych pragnień kobiety wydaje się niepokoić autorkę, lecz sposób, w jaki są wdrażane.

Problem aspiracji naukowych, które wytrącają kobietę z normalnego, to jest rodzinnego *status quo*, powrócił w kolejnej powiastce Swarackiej pt. *Marzenia i rzeczywistość*¹¹, opublikowanej w „Pamiętnikach Umysłowych” w roku 1845. Była to próba literacka artystycznie niezbyt udana. Schematyczna kompozycja, oparta o zasadę kontrastu losów dwóch przyjaciółek z jednej pensji, idzie w parze z równie stereotypo-

¹¹ Taż, *Marzenia i rzeczywistość*, „Pamiętniki Umysłowe” 1845, s. 178–198.

wą i tendencyjną tezę o szkodliwości wychowania dziewcząt w „klatce pensjonu”. Pisarka zna doskonale, i to nadaje utworowi pewną dodatkową socjologiczną wartość, warunki panieńskiej edukacji i konsekwencje izolacji, która czyniła z młodych kobiet łatwe ofiary własnej naiwności lub przeciwnie, wiodła je ku nazbyt górnolotnym planom, nieadekwatnym do rzeczywistości¹². Zarówno wesoła, dobra, lecz infantylna Wanda, jak i poważna idealistka Maria muszą więc początkowo ponieść życiową klęskę. Pierwsza doświadcza upokorzenia, pokładając nadmierną ufność w prawdziwość deklaracji salonowych, druga – to kolejna w dorobku Swarackiej kandydatka na sawantkę. Plany Marii są romantycznie śmiałe: „będę się uczyła wszystkiego, czego uczą mężczyzn. [...] chcę mieć sławę europejską, chcę wyrównać najuczeńszym mężczyznom. [...] Całe życie pracować będę, ale cel mój osiągnę”¹³.

Emancypacyjne aspiracje nie obejmują w jej przypadku buntu obyczajowego, są jedynie wyrazem pasji naukowej i twórczej, sprowokowanej zresztą świadomością dokonań Klementyny Hoffmanowej¹⁴. Gorzka konfrontacja rzeczywistości i marzeń okazuje się mniej bolesna dla Wandy, której przyjdzie co najwyżej odrzucić kontakty z fałszywym otoczeniem, Maria natomiast musi przeformułować cały świat wartości, by zaznać szczęścia rodzinnego, a jej przemiana wydaje się psychologicznie dość wątpliwa. Początki pracy naukowej kobiety są trudne, okupione samotnością i wyrzeczeniami, za które jedyną nagrodą okazują się dwuznaczne w tonie recenzje publikowanych przez nią artykułów:

O toż jest ta sława, dla której wyrzekłam się najśłodszych uczuć serca! Która od dzieciństwa była moim snem najmilszym; była bożyszczem, któremu w hołdzie niosłam wszystkie uczucia duszy mojej, wszystkie chwile życia. A to dlatego, aby po tylu latach ciągłych trudów, powiedziano pochwaliwszy z początku, że „to dzieło jak na kobietę, jest dość gruntownie napisane”. Choćbym umarła z pracy, powiedzą: „to była

¹² Nie inaczej opisał „pensjon” Kraszewski w *Dzienniku Serafimy* (Lwów 1876).

¹³ K. Swaracka, *Marzenia i rzeczywistość*, s. 188–189.

¹⁴ Powieść ujawnia w tym przypadku nie tyle żywą recepcję dzieła Hoffmanowej, ile fascynację nowym modelem egzystencji kobiety, w którym twórcza działalność zapewnia jej powszechne uznanie i niezależny byt.

kobieta, która jak na nią, nieźle pisała". O nie! taka sława nie może mnie zadowolnić, nie może zapełnić wszystkich chwil życia. Trzeba znaleźć jakiś cel pewny, jakiś przedmiot, aby życie nie było ciężarem¹⁵.

Bohaterka ma świadomość, że nigdy nie przekroczy granicy, którą kobiecie wyznaczyło społeczeństwo patriarchalne, zawsze będzie wisiał nad nią „niewidzialny sufit” generowany przez jej płeć, a tymczasem rezygnacja z obowiązków matki i żony oznaczać może utratę doświadczeń niezbędnych dla poczucia pełni człowieczeństwa. Swaracka, dążąc do czytelnej egzemplifikacji tezy wyjściowej, umożliwia bohaterce bezkonfliktowy powrót do świata bezpiecznego, bowiem sprawdzonego porządku społecznego. Trzeba jednak przyznać, że uchyla furtkę ku emancypacyjnym dążeniom kobiet, pozwalając Marii nadal rozwijać się i tworzyć. Alisia ponosi porażkę między innymi dlatego, że próbuje być kopia mężczyzny, Maria zaznaje szczęścia – udaje jej się zaproponować własną drogę, modyfikującą wzorzec kobiecości, ale mu nie zaprzeczając¹⁶. Czy tak właśnie – całkiem przecież nowocześnie – Swaracka widziała perspektywę nowej tożsamości kobiety? A może celowo wyposażała wymienione bohaterki we własne doświadczenia? Trudno wyrokować wobec tak niewielu danych na temat pisarki, jednak kreacje Alisi i Marii – interpretowane w perspektywie osiągnięć emancypacyjnych i feministycznych następnych pokoleń – mogą zaskakiwać wieloma współcześnie brzmiącymi konstatacjami.

Jest w tym jakże ilościowo ubogim dorobku Karoliny Swarackiej jeszcze jeden utwór z kilku względów wart przypomnienia i ponowionej lektury. To *Nawrócona*, ogłoszona w tomie drugim „Athenaeum” z roku 1844¹⁷, której fabuła osnuta została wokół oryginalnego jak na owe czasy pomysłu miłości pięknej, wykształconej Izraelitki Sary i młodego szlachcica Stanisława, dziedzica niedużej podwileńskiej wioski Rubaszyn. Znaczące nazwiska i nazwy (Rubaszyn, Rubaszyński, Cudzełowicz) zbliżają ów tekst do tradycji oświeceniowego

¹⁵ Tamże, s. 193–194.

¹⁶ Na taki aspekt ewolucji tożsamości kobiecej zwracała uwagę w badaniach genderowych m.in. Janet Wolff w pracy *The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity*, London 1989.

¹⁷ K. Swaracka, *Nawrócona*, „Athenaeum” 1844, t. 2, s. 202–281.

obrazka satyrycznego, lecz temat podjęty przez młodą autorkę wydaje się wcale niebanalny i potraktowany ze śmiałością. Ponadto, mimo wielu oczywistych i łatwych do przewidzenia formuł charakteryzowania świata i bohaterów, zgodnych z konwencjami epoki, narracja w *Nawróconej* odznacza się pewnym zespołem cech, które nadają jej indywidualny rys. Bardzo trudno określić jednoznacznie, co znamionuje tzw. kobiecy tok opowiadania historii, czy jest jakaś swoista „niewieścia” sygnatura – takie kwestie dotyczące kobiecej strategii pisania nadal stanowią przedmiot badań nurtów feministycznych i genderowych¹⁸. Odniesio-



Ryc. 9. *Niestosowne czytanie*, drzeworyt, „Tygodnik Ilustrowany” 1878

ne do wczesnych lat czterdziestych XIX wieku mają jednak tę wartość, że ówczesne piśmiennictwo kobiet nie dysponowało właściwie innym niż męski wzorcem narracji. Tym bardziej więc można przy okazji konkretnych lektur próbować wyodrębnić znaki inności w obrębie stylistyki, języka czy sposobu opowiadania. Wydaje się, że w przypadku *Nawróconej* na szczególną uwagę zasługuje swoista empatyczność albo nawet „wzruszeniowość” wpisana w konstrukcję narratorki, której płęć nie budzi wątpliwości. Co więcej, uczuciowość jako kryterium odbioru

¹⁸ Choć ustalenia dotyczące zagadnienia tzw. *signature feminine* w obrębie krytyki feministycznej nie znalazły dotąd satysfakcjonującego badaczy rozwiązania.

świata i ludzi sygnalizowana jest jednocześnie jako ważny element konstrukcji przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia powiastki¹⁹. Dominująca we wstępnych scenach nadniemeńskiego pejzażu idylliczność tłumaczy się właśnie serdecznym, prywatnym i kobiecym przywiązaniem „ja” odautorskiego do przywołanych miejsc. Opis krajobrazu wprowadzany jest nie tyle wolicjonalnie – na przykład, by nakreślić stosowne *milieu* i dać charakterystykę typów bohaterów występujących w powiastce – ile z wyraźnym upodobaniem estetycznym, jakby w prawie do delektowania się pięknem szczegółów lub malowania płótna – co wiązałabym z praktyczną edukacją plastyczną kobiet, często bardziej pogłębioną niż w kształceniu mężczyzn. Oczywiście to nie znaczy, że narratorka nie potrafi zdystansować się względem postaci, które kreuje. Złośliwości i sarkazm są jednak zastąpione niezjadliwą ironią, humorem, dowcipnym nieraz przymrużeniem oka czytelnym dla każdego, kto dysponuje jakimś doświadczeniem życiowym. Autorka odwołuje się bowiem do czytelnika rozsądnego, trzeźwo oceniającego rzeczywistość i ludzkie słabości, a przede wszystkim w lot chwytającego rozmaite niedomówienia i wmówienia wynikające z praktyki codziennej egzystencji domowej. Gdyby wskazać najważniejsze kryteria pozytywnej oceny postaci, które stosuje w swojej powiastce Swaracka, należałoby wymienić uczciwość i prawość, dobroć dla potrzebujących, jasny porządek moralny. Wśród bohaterów *Nawróconej* reprezentantami idealnej postawy życiowej są: pani Rubaszyńska, religijna i pokorna jak przystało na typową polską matronę, oraz jej syn – Stach. Gospodarz Rubaszyna to natomiast leniwy samolub i sknera, pozbawiony wszelkich walorów umysłowych i duchowych, który ma szansę na dobre życie tylko dzięki wstawiennictwu i opiece swej żony. Rubaszyńska jest też jedynym gwarantem właściwego wychowania dziecka, bowiem relację ojciec – syn ukazano jako zdecydowanie kaleką. Dworskowe realia dopełnia wizerunek złośliwej starej panny, żywiącej nieuzasadnioną wiarę w swe dawne wdzięki.

Fabula powiastki jest prowadzona w dość zwarty sposób, bez wielkich dłużyń, skupiona wokół dwóch równoległych wątków: ruj-

¹⁹ Wydaje się, że zbliżona poetyka charakteryzuje też małą prozę Gabrieli Puzyniny (np. *Szpileczka*, *Flanelka*).

nującego rodzinę Rubaszyńskich oszustwa, w które stary szlachcic wpłątuje się w swej naiwności i głupocie, oraz wspomniane już dzieje miłości Sary i Stacha, interpretowane w kategoriach związku zakazanego. Każdy z wątków służy zarazem zobrazowaniu ważnych problemów społecznych i moralnych kresowej rzeczywistości, oczywiście ujętych skrótowo, na miarę ograniczonych sił młodej pisarki. Przy okazji bowiem dramatycznego bankructwa Rubaszyńskiego postawione zostają pytania o ukryte przyczyny zaistniałej sytuacji, o kłamstwa i nadużycia szlacheckiej lojalności, siłę miernoty, próżności i wygodnictwa ukrywanego przez wielu pod maską tzw. świętego spokoju. Katastrofa Rubaszyńskich zapowiadana jest od początku, co sprawia, że w toku lektury uwaga czytelnika nie jest skupiona na efekcie, ale na drodze, jaką prowadzi bohatera nieuchronnie do upadku. Chwila zaś, gdy sędzia podpisuje dokument popradu wziętego na Rubaszyn, przypomina podpisanie cyrografu. Z kolei obraz rodzącego się między młodymi uczucia, nakładający się na wizję stopniowej utraty rodowego dziedzictwa, prowokuje pytania o zakres tolerancji Polaków i gotowość wcielania w praktyce chrześcijańskich zasad. Sama relacja Sary i Stacha ukazana została w bardzo interesujący, romantyczny sposób – to miłość od pierwszego wejrzenia, szalone i nieopanowane wezwanie ducha, zauroczenie pięknnością i tajemnicą. Jednak stereotypy społeczne mają moc bezwzględną, a Stanisław również nie jest wolny od ograniczeń swojej sfery. Z chwilą rozpoznania w dziewczynie Żydówki, siostrzenicy Szlomy, doświadcza niemal fizycznego bólu:

Pierwsze odkrycie, że ta, którą on wziął za Niebiankę, jest tylko Żydówką, gorącym warem oblało naszego Stanisława, a słowa wrzaskliwej Żydowicy do reszty go skamieniły. Taka piękna, mówił w sobie, a Żydówka, wariatka, na cóż jej tyle wdzięków, gdy te mogłyby być ozdobą salonów²⁰.

Bohater musi pokonać w sobie cały szereg barier, jakie implikuje pochodzenie młodej kobiety, jej kultura, rodzina, a nade wszystko wiara. Sara marzyłaby mu się jako uboga szlachcianeczka w małej chatce.

²⁰ Tamże, s. 232.

Chciałby dopasować ją do przyjętych przez siebie ram, lecz napotyka na opór kobiety. Sara jest wyjątkowo ciekawą kreacją bohaterki doświadczonej bolesnej inności, szczególnie jeśli uwzględnić autorstwo wciąż młodej, debiutującej na polu literackim Swarackiej. Gdy Stach widzi Sarę po raz pierwszy, poza uderzającą pięknnością dostrzega także „chmurkę tęsknoty”, jest to bowiem istota z ziemi niczyjej. Dla Żydów pozostaje obca, ponieważ poziom odebranej edukacji, język, którym się posługuje, świat lektur, nawyki myślowe, przyzwyczajenia estetyczne wyniesione z rodzicielskiego domu (matka była raczej typową Żydówką, ale ojciec Sary to „bohater z Warszawy”, zapewne dawny powstaniec) – rozdzielają ją bezpowrotnie z dawną kulturą i z rodziną wuja. Dla Stacha, a przecież w domyśle dla polskiej szlachty, jej inność wynika z rasy i wiary. I tu zatem nie przynależy. Dziewczyna doskonale zdaje sobie sprawę z tej odrębności, która skazuje ją na samotność i wykluczenie. Przyzwyczajenie do tego stanu ma swe źródło w wielu traumatycznych doświadczeniach dzieciństwa i młodości, kiedy to żydostwo bohaterki miało wpływ na kształt jej relacji z ludźmi. Sara, która spotyka Stacha, ma więc z wielu względów niewiele wspólnego z młodymi, zalotnymi panienkami na wydaniu. Mówi o sobie:

Czuła z natury, stałam się głazem; w nic nie wierzę, nic nie czuję... czuję owszem, ale tylko boleść samą. I jakże być może inaczej, kiedy od chrześcijan spotykam tylko obłudę lub pogardę, od swoich zazdrość lub liłość²¹.

Odrzuca jednak współczucie, uznając je za naruszenie własnej godności: „Jeśliś Panie tak dobrym jak sądzę, nie lituj się nade mną, bo chociaż bolesna moja dola, liłością głodu mego zaspokoić nie można”²².

Pogodzona z fatalistycznie pojmowaną samotnością, Sara szuka pociechy jedynie we własnych myślach lub kontemplacji natury²³. Tak ukształtowana postać kobieca uderza w przyzwyczajenia mężczyzny, w świat jego norm i wizerunek kobiecości wytworzony w obrębie polskiej kultury patriarchalnej (wspieranej przykładem matki). Swaracka wpisuje

²¹ Tamże, s. 249.

²² Tamże, s. 245.

²³ Jest w niej jakaś Fichteńska potrzeba wolności jednostkowej.

Sarę we wzorzec bohatera romantycznego, którego charakteryzuje burza uczuć, głębokie odczucie pesymizmu i fatalizmu, bezkompromisowość wszelkiego zaangażowania, a nawet swoiste orientalne niepohamowanie. Wbrew obyczajowym konwenansom epoki bohaterka uznaje widywanie się ze Stachem za ważniejsze niż bycie jego żoną. Powiada: „Łatwiej rozłączyć się z życiem, łatwiej roślinie obejść się bez słońca i rosy, jak mnie żyć bez nadziei widzenia go”²⁴. Perspektywa nieoglądania ukochanego równa jest dla niej duchowej śmierci, namiętność miesza się ze łzawą tęsknotą... W Stachu ten typ emocjonalności budzi i fascynację, i niepokój – zwyczajowe role odwracają się i tym razem to mężczyzna poszukuje stabilizacji, chciałby w miłości ładu, sankcji religijnej i moralnej dla swoich uczuć, choć zdaje sobie przecież sprawę, że związek z Żydówką grozi pogardą ludzi. Jego deklaracja: „Dla mnie trzeba, abyś była moją, moją żoną” znajduje odbicie w słowach Sary: „Powtarzam [...], że ja nie rozumiem twojej miłości”²⁵. Ich układ jest pokazany jak romantyczna sinusoida, oparta na nieustannych wahaniach, powrotach i odrzuceniach. Młodzi ranią się wzajemnie, niesprawiedliwie osądzając swe reakcje i motywy. Zwłaszcza Sara gorzką diagnozą świata obejmuje też Stacha.

Czym są te fale – mówiła do siebie – w porównaniu do burzy, która wre we mnie? Ta rzeka, czy z pędem i szumem, czy płynąc spokojnie, zawsze stanie u celu. Po drodze zabierze hołdownicze wody i wspólnie z nimi haracz morzu zapłaci; ja zaś drogę moją przebiegnę sama, a kres dla mnie, zniszczenie, nicość!²⁶

Poczucie kulturowego i społecznego „wysadzenia z siodła”, jakie wywołuje utrata łączności z tradycją przodków, a jednocześnie brak nowego porządku wartości, w którym mogłaby znaleźć spełnienie swych wyższych niżli tylko materialne potrzeb, czynią z Sary istotę dramatycznie nieszczęśliwą. Dlatego też kobieta rzuca się w miłość do Stacha tak zachłannie, przeczuwając, że to jest idea dająca jej nadzieję na sens własnej egzystencji. Ona jest bohaterką „zromantyzowaną”, tak jak ujmował tę kategorię Novalis:

²⁴ Tamże, s. 273.

²⁵ Tamże, s. 266.

²⁶ Tamże, s. 252.

Świat musi być zromantyzowany. W ten sposób odnajdziemy pierwotny sens. Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie. W działaniu tym niższe Ja utożsamia się z lepszym Ja. Tak jak my sami jesteśmy takim jakościowym spotęgowaniem. Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanych, skończonym – pozór nieskończoności, romantyzuję je²⁷.

Na przemian pojawiające się „urojenia”, lęki, wątpliwości, uczucie pogardy dla własnej słabości i żal nad niespełnieniem w połączeniu z przekonaniem o wiecznym trwaniu miłości odczuwa Sara jako szczęście wyrwania się z nicości. Możliwość utraty Stacha przeraża dziewczynę między innymi jako zapowiedź powrotu pustki, której nie może znieść. Mimo więc wielu uproszczeń psychologicznych i niedostatków stylu Swarackiej, w bohaterce *Nawróconej* odnaleźć można kobietą wersję podmiotu romantycznego, który doświadczenie zerwanej więzi ze światem łączy z pragnieniem jej odzyskania. Sara jak nikt może w Rubaszynie potrzebuje transcendencji, potrzebuje Boga. Z tej perspektywy więc gorliwość nawrócenia dziewczyny jest w pełni zrozumiała. Gorzej wypada perspektywa Stacha. Paradoksalnie, w swoim zagubieniu Sara może liczyć nie tyle na młodego dziedzica, ile na jego matkę. Stach, powtórzmy, jest przede wszystkim bezsilny wobec tak dynamicznej istoty jak Sara, a także wobec swojej niepokojącej namiętności. Własną niemoc ubiera więc w cywilizowaną formę „nawracania” poganki i pocieszania nieszczęśliwej. Uczuciom nadaje kształt obowiązku, który stanowi kompensację rodzącego się w nim (a tylko dyskretnie sygnalizowanego przez autorkę) pożądania. Nietypowe dla literatury kobiecej jest dostrzeżenie tej dwuznaczności, kamuflażu kulturowo-religijnego.

Tak, będę ją widywał, może ją nawrócę. Wolna od przesądów swoich współwyznawców, z łatwością przyjmie czyste ziarno nauki Boga Czło-

²⁷ Novalis, *Poetycyzmy*, [w:] tegoż, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984. Cyt. za: W. Kruszelnicki, *Wprowadzenie. Romantyzm między „naiwną” aprobatą a filozoficznym (roz)rachunkiem*, [w:] *Nietzsche i romantyzm*, red. M. Kruszelnicki, W. Kruszelnicki, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2013, s. 21.

wieka i zostanie prawowierną. Tak jedna owca przybędzie do owczarni Pana. – A rozum szydersko się uśmiechał i zapytywał go: – gdyby ta owca była mniej piękną, czybyś pomyślał o jej nawracaniu? – a religia wkorzeniona w serce, wyrzucała mu, że on święty jej interes bierze za pokrywkę egoizmu i ziemskich uczuć²⁸.

Swaracka kieruje bohatera społecznie akceptowaną drogą ku wierze, wyciszeniu emocji i poszukiwaniu ulgi w religii²⁹. Każe mu odkrywać w „pięknej starozakonnej dziewicy” – „najwznioślejsze dzieło Stwórcy”. W dyskursie światopoglądów i postaw stoi więc po stronie młodego Polaka, ale na tle stosowanego przez niego języka patosu i natchnienia rodem z podrzędnego modlitewnika wiarygodniej wypada dramatyczny monolog cierpiącej Sary.

W historii przedstawionej przez Swaracką w *Nawróconej* jest miejsce na szczęśliwe zakończenie. Bohater zdobywa się na heroiczny czyn poświęcenia za wroga, dając tym samym świadectwo najgłębszej wiary, które rozwiewa dotychczasowe wątpliwości Sary. Ona natomiast jest gotowa wielkodusznie i bezinteresownie poświęcić odziedziczony po ojcu fundusz, byle ratować Rubaszyn. Na szczęście majątek zostaje zwrócony właścicielom przez wdowę po sprawcy nieszczęść Cudzełowiczu i żadne już interesy bądź wzajemne zobowiązania finansowe nie stoją na drodze tej bulwersującej dla szlacheckiego otoczenia miłości. Chrzest Sary, a potem ślub dopełniają wizji uczucia przekraczającego obyczajowe przyzwyczajenia.

Interesujący, z perspektywy historycznoliterackiej, jest komentarz dopisany do powiastki przez redaktora „Athenaeum”. Józef Ignacy Kraśzewski, chwalać talent Swarackiej i uznając się z dumą za odkrywcę jej zdolności, podkreśla jednak, że podjęła się ona problematyki nie na swoje siły. Pisz:

²⁸ K. Swaracka, *Nawrócona*, s. 235.

²⁹ W literaturze kobiecej tego okresu kilkakrotnie powtarza się motyw świadomego odrzucenia filozofii oświeceniowego deizmu, w której autorki widzą przyczynę chwilowego zagubienia przez bohaterów sensu życia (np. w *Hersylii* Ewy Felińskiej, *Córce filozofa XVIII wieku* Gabrieli Puzyniny, *Różnych ludziach* Pauliny Wilkońskiej).

Nie możemy odmówić prawdziwego talentu autorce, której pierwszą obszerniejszą pracę umieszczamy – ale razem potrzebujemy spytać, dlaczego tak trudny obrała sobie przedmiot? [...] jej talent bowiem w daleko silniejszym okazał[by] się świetle, gdyby nie potrzebował walczyć z trudnością przedmiotu – wiemy – *que le vrai peut quelquefois n'être pas vrai semblable* [...]³⁰.

Trudno w tym miejscu nie zauważyć, że Kraszewski uznał siebie za godnego sprostania problemowi i w niedługim czasie dwukrotnie wykorzystał podjęty przez Swaracką wątek: w *Latarni czarnoksiężskiej* (*Historia Herszka*) oraz w *Powieści bez tytułu*, gdzie bohaterowie nosili nawet identyczne jak w *Nawróconej* imiona Stanisława i Sary. Propozycja autora *Brühla* była oczywiście nieporównanie ciekawsza, urozmaicona fabularnie, a przede wszystkim przynosiła pogłębioną psychologicznie charakterystykę postaci i pełniejszą panoramę obyczajową, nie mówiąc już po prostu o sprawniejszym warsztacie powieściopisarskim. Tekst Swarackiej – jeśli rzeczywiście był dla Kraszewskiego źródłem inspiracji – stanowił ledwie załączkową oś.

Wśród rękopiśmiennych papierów Kraszewskiego zachowały się dwa liściki niewielkich rozmiarów pisane przez młodą autorkę w czasach jej współpracy z „Athenaeum”³¹, z których podaję niżej fragmenty.

List 1³²:

Szanowny Panie,

Jakkolwiek mała jest wartość literacka dołączonej powieści, spodziewam się jednak, że dążność moralna, którą jedynie miałam na celu [...], jest dość wyraźna, i że taż dążność pozyszcze dla niej chlubne miejsce w „Atheneum”, najszczytniejszą literacką sankcję, to jest potwierdzenie, a przynajmniej przyzwolenie pana Dobrodzieja.

Z najrzetelniejszym szacunkiem Pana Dobrodzieja najniższy sługa,
Karolina Swaracka

³⁰ Tamże, s. 281–282.

³¹ Na taki czas powstania korespondencji wskazuje kontekst wypowiedzi, bowiem jeden z listów nie jest datowany, a drugi oznaczony został tylko dzienną datą 9 września.

³² List zapisany bardzo niewyraźnym charakterem pisma, ledwo widocznym obecnie, na małej karcie papieru listownego z nadpisem *Samedi* i zdobieniami po bokach. Rps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. nr 6458, k. 378.

List 2³³:

Upraszając Pana Dobrodzieja o miejsce w „Atheneum” dla mojej ramoty, czuję się w obowiązku podziękować Mu za udzielone mi rady i przestrogi, * [wyraz nieczytelny] którymi pójdę, ile zdołam, a razem za te słów kilka, co są dla mnie gwiazdą nadziei tak koniecznie potrzebnej każdemu poczynającemu, a tym bardziej słabej i bojaźliwej –

Niestety, nie wiemy nic konkretniejszego o dalszych, zrealizowanych i pozostających tylko w zamyśle literackich działaniach Swarackiej. Żyła w otoczeniu ludzi, którzy sprzyjali jej pracy piśmienniczej i mogli także pomóc w dalszym rozwoju. Przedwczesna śmierć pisarki przerwała tę drogę. W numerze 17 „Tygodnika Petersburskiego” ks. Antoni Moszyński³⁴ chwalił przede wszystkim jej charakter, talent literacki symptomatycznie umieszczając na dalszej pozycji.

Należałoby w tym miejscu wrócić do pytania o sens ponawiania lektury tekstów tak odległych, a zarazem artystycznie nie na tyle ważkich, by w jakikolwiek sposób modyfikowały kanon literatury dziewiętnastowiecznej. Sądzę jednak, że ginokrytyczny nurt badań XX wieku wciąż jeszcze nie wyczerpał swojej energii, zwłaszcza w zakresie odkrywania zjawisk minionych, dotąd rzadko odnotowywanych, pomijanych celowo lub zapomnianych. Praca, nazwijmy to, źródłowa jest nadal pożyteczna, bowiem dopiero na jej podstawie będzie można stworzyć naprawdę wiarygodne i porządkujące narracje historycznoliterackie. Teresa Walas, postulująca już przed kilku laty potrzebę alternatywnej historii literatury (np. historii literatury kobiet), w opublikowanej na łamach „Wielogłosu” dyskusji o aktualnym stanie krytyki feministycznej zadała pytanie: „[...] co ten przyrost materiału oznacza dla historyka literatury? Czy tylko zwiększa jego materiałowe obciążenie, czy zmienia kierunek selekcji, czy też wytwarza jakąś zupełnie nową perspektywę opisu?”³⁵.

³³ Rps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. nr 6479, k. 569–570. Pismo niemal nieczytelne.

³⁴ Zob. A. Moszyński, *Nekrolog...*, s. 110–111.

³⁵ *Rozmowa „Wielogłosu”*. Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy. Rozmawiają Anna Burzyńska, Anna Łebkowska, Tomasz Nastulczyk, Mateusz Skucha, Monika Świerkosz i Teresa Walas, „Wielogłos” 2 (10) 2011, s. 9.

Kwestie te nieraz powracają w sytuacji, gdy przychodzi zmagać się z tekstami uznanymi za drugo- i trzeciorzędą literaturę, jednak – na co wskazuje także zaproponowana analiza drobnych prac młodzieńczej literatury XIX wieku, Karoliny Swarackiej – współczesna optyka czytania umożliwia dostrzeżenie szczelin w tradycyjnym wizerunku kultury romantycznej. Alisia, Maria i Sara to kreacje, które niewątpliwie mają szansę dopełnić ów obraz, a także przedłużyć linię tradycji kobiecego pisania.

Jak pisał Hans Robert Jauss, kwestionując obiektywizm tzw. historii literatury:

Dzieło literackie nie jest przedmiotem samym w sobie, który każdemu odbiorcy w każdym czasie ukazuje się tak samo. Nie jest pomnikiem, który monologicznie objawia swą ponadczasową istotę. Jest raczej jak partytura nastawiona na wciąż ponawiany rezonans odczytania, które wyzwala tekst z materii słowa i nadaje mu aktualne istnienie: „słowo, które przemawiając do interlokutora, musi jednocześnie stwarzać interlokutora zdolnego je wysłuchać”. Ten dialogowy charakter dzieła literackiego uzasadnia też, dlaczego wiedza filologiczna musi zasadzać się na stałej konfrontacji z tekstem i nie wolno jej skostnieć w wiedzę o faktach³⁶.

Kierując się tą zasadą, wpisuję Karolinę Swaracką w krąg czytelnicej przygody, która może też, jak sądzę, okazać się badawczo użyteczna.

³⁶ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 143–144.

KREACJE KOBIECE W POWIEŚCIACH JÓZEFY ZE ŚMIGIELSKICH DOBIESZEWSKIEJ

Na łamach „Wieńca” w 1857 roku poetka romantyczna Józefa Prusiecka w wierszu *Dawniej i teraz* dokonywała żartobliwego podsumowania zmian dokonujących się w społeczeństwie:

Dzisiaj, dzisiaj przyjaciele!
Gdzie są miecze? gdzie kądziele?...
Dziś mąż młody w wieku sile,
Nieraz długie trawi chwile
U stolika... a niewiasta
Wziąwszy pióro, szybko szasta
Po papierze – dziwne mody!
Lecz za modą, tuż w zawody
Krój przysłowia inny biorą:
Musim wyznać więc z pokorą,
Że ród wiodąc w naszym czasie:
To po piórze, i po asie!¹

Choć pióro uznane zostało, nie bez pewnej ironii, za atrybut niewieści, w istocie jednak trzeba było kobietom niemałej siły woli, by prowadzić działalność literacką w okresie międzypowstaniowym XIX wieku. Przychodziło im zmagać się zarówno z głęboko utrwalonymi stereotypami na temat własnej płci oraz roli w rodzinie, jak i z surową krytyką ze strony publicystów i wydawców. Mnożyły się – w ślad za coraz liczniejszymi wystąpieniami literatek – przeciwstawiane im obrazy idealnej niewinności kobiecej, „ucukrowane” nieco romantyczną

¹ J. Prusiecka, *Dawniej i teraz*, „Wieniec. Pismo zbiorowe ofiarowane Stanisławowi Jachowiczowi” 1857, t. 1, s. 279.

angelologią, a także zakamuflowane wizerunki „robotnicy za kulisami”², ubranej w postać niezbędnej dla społeczeństwa opiekunki domowego gniazda. Powtarzano także aż do znudzenia teorie o podrzędności umysłu, niezdolności do systematycznego poznawania nauk ścisłych, o niedających się opanować instynktach czy niestosowności pracy zawodowej, która uniemożliwi spełnianie obowiązków matki i żony. Sawantki straszono perspektywą chorób psychicznych z powodu przeciążenia wiedzą i oskarżano o zaniedbania i brud³. Nawet dość liberalny w swych poglądach Karol Libelt pisał w rozprawce *Uczoność a kobieta*, że pozornie wykształcone panie tylko naśladowują męski tok rozumowania, nie umiając wyjść poza powierzchowny odbiór

² Określenie zaproponowane przez Julię Kristevę. Cyt. za: M. Czarnecka, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004, s. 51.

³ Aby zobrazować stylistykę owej argumentacji, zacytuję przykładowy fragment z artykułu A.J. Parczewskiego *Kilka słów w kwestii kobiecej* („Opiekun Domowy” 1868, nr 19, s. 149): „Z tej przewagi uczuciowej strony ducha, wypływa silniejsza u kobiet niż u mężczyzn skłonność do chorób umysłowych, podsycona z drugiej strony anormalnymi stanami fizycznymi, jakie z natury rzeczy kobieta przechodzić musi. [...] Wypuśćmy kobietę z szczerpłego zakresu rodziny [do] burzliwego życia, a upadnie z pewnością”. Trzeba przyznać, że w latach sześćdziesiątych XIX w. kobiety ośmielały się już dyskutować z podobnymi tezami (i nielogicznościami) wyrażanymi na łamach prasy. Artykuł Parczewskiego sprowokował M. Popławską do podjęcia tematu kobiecego z innej perspektywy – w szkicu *Słowno o szkole rzemieślniczo-handlowej dla kobiet*, opublikowanym po niedługim czasie w „Opiekunie Domowym” (1868, nr 32, s. 256), autorka nie odnosiła się bezpośrednio do uwag redaktora, ale w jawnej kontrze wobec postulowanego przez niego ograniczenia aktywności kobiecej do sfery domowej proponowała wdrożenie wzorów amerykańskich w kształceniu kobiet, tzn. zawodowego i intelektualnego przygotowania do samodzielnej egzystencji: „W dzisiejszym czasie powiemy jeszcze, gdzie liczba bezzennych kawalerów, a tym samym i starzejących się panien ciągle wzrasta, kobieta więcej aniżeli kiedykolwiek powinna by myśleć o wyrobieniu sobie niezależnego stanowiska, a tym samym zapewnieniu powszedniego chleba”. Właściwa edukacja – powtarzała Popławska tezy swych poprzedniczek, m.in. Śmigielskiej – ma też umożliwić kobiecie skuteczne bycie dobrą matką.

przeczytanych lektur, i nie wytwarzają żadnej własnej, oryginalnej koncepcji⁴. Aspiracje kobiet na ogół zbywano uniwersalną formułą o świętym posłannictwie w rodzinie, jakby te dążenia mogły rzeczywiście doprowadzić do całkowitego przeorganizowania ról społecznych. Tymczasem poza rzadkimi przypadkami, które szczególnie mocno zaistniały w historii literatury dzięki zainteresowaniu grupą Entuzjastek, większość pisarek była przykładnymi matkami i żonami – np. Ewa Felińska, Sabina Grzegorzewska czy Seweryna Pruszkowa wychowywały po sześcioro dzieci. Tak restrykcyjne opinie na temat udziału kobiety w życiu publicznym, jak przytoczone wcześniej, głoszone wszakże jeszcze w późnych latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku. Na przykład krakowska „Niewiasta” w 1862 roku surowo potępiała ambicje kobiet wykraczające poza sferę domową. Wojciech Michna, ukrywający się pod pseudonimem Ks. Wojciech z M..., pisał na jej łamach:

sąd dziejowy podnosi i uwielbia tylko te niewiasty, które się wslawiły na polu im wyznaczonym; zaś owe niewiasty, które wystrzeliły nagle i niespodzianie, jakby race do góry puszczone, i przebiegły w pędzie granicę kobiecą, są sztucznymi zjawiskami i tajemniczymi osobami. [...]

⁴ K. Libelt (*Humor i prawda w kilku obrazkach*, Petersburg 1852) nie zaprzecza sensowi „uczoności kobiecej”, ale wykazuje, że w większości przypadków znanych mu „sawantek” mamy do czynienia zaledwie z „pretensją do uczoności”. Jego ironiczny wywód, jakkolwiek na pozór przekonujący i logiczny, jest świadectwem głęboko utrwalonego sądu nie tyle o błędnym korzystaniu przez kobiety z dostępu do wiedzy, ile o ich naturalnej niezdolności do analizy naukowej. Dlatego w konkluzji felietonu filozof zastępuje dotychczas proponowane przez siebie w wielu pracach hasło „kobieta i uczoność” bardziej realistyczną, jego zdaniem, formułą: „kobieta i rozsądek”. „Pretensje” to zresztą określenie niezwykle często stosowane w odniesieniu do prób literatek, np. Julian Bartoszewicz („Dziennik Warszawski” 1854, nr 195, s. 3–4) publikowaną odezwę bohaterki tego rozdziału, Józefy Śmigielskiej, pt. *Do piszących kobiet*, poprzedził słowami: „Za wiele tego! za wiele! Już dla tego samego, że kobieta ma inne całkiem w życiu domowym przeznaczenie, te pretensje cokolwiek by opasć powinny. [...] Drukuję, ale z zastrzeżeniem, kiwając głową”. Na szczęście, autorka bagatelizowała podobne argumenty i konsekwentnie przedstawiała swe racje na rzecz kobiecej aktywności.

na tronie była kobieta, tam rządy albo plugawe, albo niedołążne. [...] I nie dziwi się nam, gdy kobieta odegra komedię na polu niewłaściwym, bo jeśli trudno jej dom urządzić: jakżeby jej miało być nietrudno rządzić narodem?⁵

Nawet Józef Ignacy Kraszewski, mecenas wielu debiutantek na niwie literatury, w 1872 roku w *Programie Polski*, za pierwszoplanową rolę kobiety uznawał bycie „czystą [...] kapłanką” ogniska domowego⁶.

Pojawienie się w okresie międzypowstaniowym znaczącej liczbie kobiecej publiczności czytelniczej i kobiecego głosu autorskiego postrzegali mężczyźni pisarze z pewnym niepokojem⁷. Józef Bachórz w książce *Romantyzm i romanse* analizował stosunek dwóch twórców krajowych do bohaterek literackich, prezentując stosowane przez nich odmienne metody opisu: pierwszą (Kraszewskiego) opartą na wzor-

⁵ [W. Michna], *Potęga niewiasty. List Ks. Wojciecha z M...*, „Niewiasta” 1862, nr 18, cz. 1, s. 137.

⁶ J.I. Kraszewski, *Program Polski. Myśli o zadaniu narodowym zebrane i spisane*, Poznań 1872, s. 62. O tym ograniczeniu decydowały niewątpliwie przyczyny polityczne, a ślad za nimi wskazania patriotyczne:

„Dom – naszą świątynią, przybytkiem, szkołą – pierwszym kapłanem jego matka, najwyższym stróżem ojciec. Pod tą strzechą, jako mniej przystępną pokuszeniom wroga, tulą się całe skarby nasze, wszystko, co mamy..., co nam z rozbicia zostało.

Pod nią zamknięte – wspomnienia, zasady, przekazy przeszłości, prawa, tu stoi nasza arka przymierza...

Dom polski też świętym być powinien, a jakże świętymi winni być ci, co w nim lepszą przyszłość gotować narodowi prześladowanemu są przeznaczonymi!” (tamże, s. 58–59).

Dokładniej o zasługach Kraszewskiego w zakresie popularyzacji ówczesnej literatury kobiecej pisałam w artykule pt. *Józef Ignacy Kraszewski jako recenzent literatury kobiecej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2015.

⁷ Sporo przykładów obrazujących niechętnie reakcje mężczyzn na rosnący udział kobiet w życiu literackim podaje przywoływana już K. Kłosińska (*Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, rozdz. 1: *Kobieta autorka*).

cu miłości tristanowskiej, z idealizacją i uwzniośleniem, za którymi – zdaniem badacza – ukrywa się jednak pewna zgoda na emancypację, i drugą (Józefa Korzeniowskiego), łączącą zachwyty nad fizyczną atrakcyjnością pań ze sprowadzaniem ich do roli pionków w dobrze funkcjonującym mechanizmie społecznym⁸.

Wydawać by się mogło, że takie prądy kulturowe, jak sentymentalizm czy romantyzm, wprowadziły do piśmiennictwa polskiego nowy typ kobiety; stworzyły kreację osoby manifestującej swe uczucia, silnej, często niezwyklej. Tymczasem wielu czytelników w okresie międzypowstaniowym miało wrażenie, że literatura o prawdziwej kobiecości mówi nietrafnie. Felietonista „Biblioteki Warszawskiej” pod tym kątem krytycznie komentował mijającą epokę:

poezja polska typu niewiasty polskiej prawie nie wydała. Malczewskiego Maria – to raczej krzyk kobiety, która ani kochanką, ani żoną rozwinąć się nie może, mogła być wszystkim, wszelako zduszona jest w chwili upostaciowania swojego. Mickiewicz lepiej i dyplomatyczniej się wywiązał z tego zadania: on Grażynę swoją hełmem przykrył i tak dosadnie, że nie wiesz do końca, czy to mąż jest, czy niewiasta? Aldonę u wieży schował i nieprzejrzanym murem przed oczyma samego męża ją osłonił. Telimeny za typ polskiej niewiasty brać nie można, a Zosia jest jeszcze małoletnia. Charaktery niewiast Zygmunta są to notaty na marginesie jego poematów. Juliusza Balladyna jest uosobieniem pewnego wysnuwania ballad gminnych wynikłym; Lilla Weneda legendowym obrazem albo jedną z tych architektonicznych masek podpierających gzymsy, masek, których czoła wyzierają, ale których szyja, piersi i ciało w płaskości ściany przepada. Jednym słowem, poezja nasza pod tym względem podobna do okrętu Lambry, który rozstrzeliwać kazał żeglarzy swoich, skoro się w kobiecie pokochali⁹.

⁸ J. Bachórz, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] tegoż, *Romantyzm i romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 134–140.

⁹ *Kronika Paryska Literacka, Naukowa i Artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. 2, s. 114. Są to, dodajmy na marginesie, konstatacje bardzo zbieżne z uwagami C.K. Norwida na temat postaci kobiety w polskiej literaturze i sztuce, co wskazywałoby na autorstwo Zofii Węgierskiej, która istotnie regularnie współpracowała w tym czasie z piśmem.

Owe romantyczne *femmes fatales*, zbrodniarki, wojowniczkizki i wieszczki, dopuszczone do bytu artystycznego, w powszechnym odczuciu niewiele miały wspólnego z realnym życiem, nie odpowiadały zwyczajowym zachowaniom dam, ich poglądom i postawom, które są ujawniane w dokumentach epoki, wspomnieniach, pamiętnikach czy prozie krajowej. Wiemy, że mimo kobiecych „duchów inności”¹⁰, Szalonych i Balladyn, Aspazji i Emilii Plater, prawda o codzienności kobiety żyjącej w połowie XIX wieku była o wiele mniej pociągająca. Z jednej strony, słaba – by nie rzec: żadna – edukacja, zredukowana nawet w stosunku do czasów oświeceniowych do lekcji języków, tańca, muzyki i rysunków, podporządkowana była zazwyczaj pragmatycznym celom targów małżeńskich. Wychowywano kolejne pokolenia dziewcząt żyjących w przeświadczeniu o ścisłej relacji między wymogiem publicznej bezwolności i świętą niewinnością a wmówioną im potrzebą odniesienia sukcesu na rynku posagowym. Sytuacja, sankcjonowana dodatkowo bezwzględną zasadą szacunku dla starszych i wymuszana kłopotami finansowymi w kraju, sprowadzała młode panny do poziomu pięknych przedmiotów, a utrwalane przez wiele matek przekonanie o wartości urody w relacjach małżeńskich łatwo przeradzało się w słuszenie wypominane później przez mężczyzn: próżność, gnuśność i rozrzutność. Wszystko to sprawiało, że paradoksalnie – mimo postępu cywilizacyjnego – w Polsce międzypowstaniowej rzadko przypisywano kobiecie rolę odrębną od funkcji spełnianych w rodzinie lub przy mężu, i wpływ na to miały zarówno ideologia, jak i realia życia codziennego. Z drugiej strony zaś, odnotowujemy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku coraz liczniejsze świadectwa buntu kobiecego wobec społecznych stereotypów, i to poza dość dobrze rozpoznaną w historii literatury grupą Entuzjastek¹¹. Ślady te stanowią przeciwny biegun

¹⁰ Tytuł książki M. Janion, *Kobiety i duch inności* (wyd. 1, Warszawa 1996).

¹¹ Spośród wielu pozycji na ten temat przypomnieć można kilka klasycznych już opracowań, np. M. Romankówna, *Sprawa Entuzjastek*, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 516–537; Narcyza Żmichowska, Kraków 1970; J. Bachórz, *Entuzjastki i entuzjaści*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1994, s. 231–232; G. Borkowska, *Cudzoziemki, studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

kobiecego „ja”, zapewne równie daleki od niezwykłości i szaleństwa romantycznych wizji literackich, co wizerunek salonowych poszukiwaczek mężów lub naiwnych dworskich panienek. Nurt ów stanowił następstwo lekcji pobranej u – tak surowo z dzisiejszej perspektywy ocenianej – Klementyny Hoffmanowej. Być może jednak, gdyby autorka *Krystyny* była rewolucjonistką, a nie kobietą skłoną do kompromisu, nie przekonałaby panien pochodzących ze środowisk uboższej i raczej konserwatywnej szlachty do podjęcia aktywności¹². Ruch umysłowy kobiet zaczyna się bowiem przede wszystkim w warstwie inteligencji miejskiej pochodzenia szlacheckiego, która do najbogatszych nie należała i niewiele też miała koneksji arystokratycznych. Bunt w tym okresie obrał dwa kierunki. Pierwszy był wyraźnie feminizujący, sytuowany w kręgu Entuzjastek, kojarzony z odrzuceniem konwenansów, dokonujący się poprzez reformę stroju, języka i zachowań, a także swoistą – jak to określiła Grażyna Borkowska – „wsobność”¹³, czyli niezależność od świata męskiego. Zachowanie Entuzjastek stanowiło ówczesnie rodzaj ekstremum, które umożliwiały albo układy towarzysko-finansowe części z nich (Paulina Zbyszewska, Bibiana Moraczewska), albo niezaprzeczalne talenty (Narcyza Żmichowska, Zofia Węgierska), albo odwaga cywilna (Julia Molińska¹⁴). Drugi kierunek był bardziej umiarkowany i zasadzał się na poszerzeniu pola działalności kobiety poprzez współuczestnictwo w świecie mężczyzn i współpartnerstwo z nim. Szczególnie roczniki 1815–1820 okazały się tu bardzo aktywne i właśnie w literaturze oraz publicystyce to kobiece pokolenie szukało pola działania, a także sposobu ucieczki przed monotonią patriarchalnego, konwencjonalnego życia. Prócz grupy skupionej wokół Narcyzy Żmichowskiej wymienić można nie mniej zaangażowane:

¹² Wydaje się, że w tym duchu broniła dokonań Hoffmanowej m.in. Deotyma w artykule poświęconym pisarce – *Klementyna Hoffmanowa wobec nowych pokoleń* („Kronika Rodzinna” 1881, nr 1, s. 1–11).

¹³ G. Borkowska, „*Wstań, sestro! Wstań!*” – *polska proza kobieca (1840–1918)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, 1991–1992, R. 26/27, s. 53.

¹⁴ J. Woykowska-Molińska nie należała do Entuzjastek, ale reprezentowała, w moim przekonaniu, podobny typ determinacji i demonstracyjnej niezgody na ograniczanie samodzielności i decyzyjności kobiety.

Paulinę Wilkońską, Gabrielę Puzyninę, Sewerynę Pruszkową, Józefę Prusiecką, Józefę Śmigielką, Walentynę Trojanowiczową, Karolinę Wojnarowską, Aleksandrę Borkowską, Władysławę Rogozińską, Julię Janiszewską, Antoninę Machczyńską, Eleonorę Ziemięcką. Jedną z reprezentantek tego pokolenia dostrzegała swoistą generacyjną zmianę warty:

Chociaż wszystkie szlachetne pod tym względem usiłowania miały niewielki wpływ na ogół, jednak duch Hoffmanowej radować się musi i tymi kilkunastu kobietami, które wychowane na jej pismach, wśród stosunków, wśród rodziny zupełnie obcej tym dążnościom, wykształciły się na prawdziwe obywatelki, miłujące nie słowy, ale sercem, język swój, ziemię i obyczaje¹⁵.

Literatki stanęły wszakże przed koniecznością radzenia sobie z trudnym doświadczeniem uwikłania w „schizofreniczność” teorii i praktyki życiowej. Zwracała uwagę na to zjawisko m.in. Józefa Śmigielka, po mężu Dobieszewska (1820–1899), niedoceniana autorka wielu powieści, szkiców publicystycznych i prelekcji na temat sytuacji kobiety, propagatorka nowych metod edukacji dziewcząt, redaktorka „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych dla Młodzieży” czy popularnego w stolicy „Kółka Domowego”, a następnie zasłużona współpracowniczka „Niwy”. W korespondencjach z wojaży, które odbywała samodzielnie po Polsce i po Europie, wielokrotnie ujawniała różnice między oficjalnie postulowanymi wyobrażeniami o kobiecych zachowaniach a autentycznymi potrzebami pań, stopniowo spełnianymi. Pisała, że obrazy podróżujących kobiet budziły w niej

myśl o tych moralistach, co to zapędzają kobiety do kołowrotka, każą im nie opuszczać domowej strzechy, stawiając przed oczyma ciche cnoty prababek. Kobiety najpoddaniej pochwalają te zdania, ale robią swoje

¹⁵ J. Śmigielka, *Sukcesje i praca*, t. 2, Petersburg 1854, s. 89–90. Cytując dwa inne omawiane utwory Śmigielskiej, stosuję skróty: N = *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*, Warszawa 1858; T = *Trzy pokolenia*, „Kółko Domowe” 1864, R. 3, z. 11, s. 321–330; R. 3, z. 12, s. 364–386; S = *Sukcesje i praca*. Cyfra pierwsza oznacza numer tomu (1, 2), pozostałe – numery stronic.

i pełno ich wszędzie. Nie mówię już o takich śmiałkach, jak nie przy mierzając ja, co to ich palcem pokazują dlatego, że pozwalają sobie mieć zdania niezależne i nawet je drukować, ale nawet panny na wydaniu, które, aby się nie narazić tym, co biorą, powinny się najbaczniej przysłuchiwać, skąd wieje wiatr opinii. Bez wątpienia moralisci mają słuszość, ale i prąd życia ma logikę swoją. To, co było, zawsze pięknie z daleka wygląda, ale nie zawsze jest do powtórzenia. Jest to chcieć zawrócić wielką rzekę w jej korycie¹⁶.

Wskazywana przez Śmigielską rozbieżność dotyczyła w pierwszym rzędzie relacji między zmieniającymi się realiami polityczno-ekonomicznymi a mentalnymi przyzwyczajeniami społeczeństwa, ale w dalszej kolejności przekładała się także na obraz kobiety w literaturze i sztuce.

Żaden z prezentowanych w ówczesnym piśmiennictwie modeli portretowania kobiecości nie budził chyba aprobaty literatek, skoro jedna z nich twierdziła:

do nas należy dotknąć tak żywej serc kobiecych struny, aby w nich chęć szlachetnego współzawodnictwa w kształceniu się moralnym zapalić, my najłatwiej zbadać możemy naturę kobiety, oszczędzimy tym samym trudu niepotrzebnego mężczyznom, którzy zbyt już długo bawią się w psychologiczne nad nami spostrzeżenia, tak że już im brakuje czasu nad własnymi niedostatkami się zastanowić i skorzy w zwaleniu na nasz karb wszystkich wad społeczeństwa, upowszechnili drukiem pełno o nas zdań ogólnych i które po większej części fałszem są, albo tchną pychę i zarozumiałość, i powinny być dla kobiet bodźcem do zadania im kłamstwa¹⁷.

Jak widziały zatem własną płęć kobiety autorki? Mimochodem można też zapytać, jaki z ich powieści wyłania się portret mężczyzny? W skrócie ujęłabym rzecz tak: bardzo niewiele odnajdujemy tam silnych i wspaniałych mężczyzn – „herkulesów”, którym kobieta mogłaby zaufać, ale równie mało prawdziwych „amazonek” czy „herkulesek”...

¹⁶ J. Śmigielska, *Korespondencja znad Bałtyku*, „Kółko Domowe” 1862, R. 2, z. 6, s. 175–176.

¹⁷ *Taż*, *Do piszących kobiet*, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 195, s. 3.

Wśród niewieścich portretów w międzypowstaniowej literaturze kobiecej dominują zdecydowanie kontrastowe ujęcia. Satyrycznie i krytycznie potraktowane zostają zarówno wszelkiego rodzaju deformacje emancypacji, jak i znajdujące się na drugim biegunie pozeraczki męskich serc, dla których bilans dochodów jest jedynym motorem działania. Mamy więc niezliczone rzesze próżnych, a także bezmyślnych panien na wydaniu, bez szans bądź ochoty na własny rozwój, wychowywanych po to tylko, by wyjść dobrze za mąż. Ich atutem jest uroda oraz moda, inteligencja zaś uchodzi za szkodliwą. Często do tego kręgu należą ich matki czy opiekunki. Niewiele typy te różnią się od podobnych postaci kreślonych w powieściach mężczyzn. Również portrety lwic salonowych i emancypantek na pokaz zgadzają się z analogicznymi wizerunkami w prozie krajowej (np. ze wzorem pani Demborowej z *Chorób wieku* Kraszewskiego, 1857), choć czasem na kartach powieści kobiecej mocniej jeszcze skrytykowana zostanie hipokryzja modnych sawantek, którym zależy nie na wiedzy, lecz na prowokowaniu otoczenia (*Stefania Anieli* z *Kuszlów* Walewskiej [Bożenry] lub frapujący *Teatr małego miasteczka* Karoliny Swarackiej). Zazwyczaj przeciwstawiane są im łagodne i dobre anielice, poświęcające się w ofierze dla męża i rodziny, np. w powieściach *Pierwsza młodość* Elżbiety Jaraczewskiej, *Karolina* i *Krystyna* Klementyny Hoffmanowej, *Marylka* i *Flanelka* Gabrieli Puzyniny; taki wzór realizuje także Helena z *Powstańca litewskiego* Anny Nakwaskiej i Wicia z *Różnych ludzi* Pauliny Wilkońskiej. Nowością są historie ukazujące kobiety uwikłane w domową przemoc, tolerujące oszustwa ze strony mężów, cierpiące z powodu utraty szacunku dla partnerów. Choć w większości znoszą tę opresję z nazareńskim spokojem (np. tytułowa *Dziedziczka Czarnolic* Wilkońskiej), niekiedy ból doprowadza je do dramatycznej próby samobójczej (np. *Hersylia* Ewy Felińskiej). Odrębną grupę stanowią w ówczesnej literaturze kobiecej ofiarnice świądome; ich męczeństwo jest rezultatem nie tyle poddania się decyzjom innych lub presji wychowania, ile jasnej i przemyślanej woli, np. Jadwiga z obrazka *Typy niewieście, albo kobieta* Puzyniny czy też Maria z *Marzeń i rzeczywistości* Swarackiej. Zupełnie wyjątkowo na kartach tej literatury pojawiają się postaci kobiet walecznych na podobieństwo Emilii Plater, np. Zofia Koprowiczówna z *Powstańca litewskiego* Nakwaskiej. W tej ostatniej powiastce autorka czuje się w obowiązku złożyć stosowne wyjaśnienie w sprawie kreacji „panny-żołnierza”:

Wiele zaiste surowa krytyka znajdzie do nagany w tym dziełku, bo jakże się to z prawdopodobieństwem może pogodzić, ażeby panna, z wyższego rzędu towarzystwa, żołnierzem być miała? Jakże można wymyślić potwór, Wandzie podobny? albo znaleźć równie pobleżającego kochanka, jakim był Górnicki?... Nie mam ja wprawdzie zdolności tak ważne odeprzeć zarzuty. To tylko na usprawiedliwienie powiedzieć mogę: że jedynie osoby są w piśmie moim zmyślane; działanie zaś onych, wypadki historyczne, równie jak i towarzyskie, drobne zdarzenia, aż do rozmów, potwarzy, plotek, wszystko to aż nadto było istotne; a kto w ciągu wojny 1831 roku nie słyszał o pannie Plater i kilku innych w szeregach powstańców i wojska narodowego walczących, ten tylko zarzucić mi może niepodobieństwo wojennego Zofii zawodu!¹⁸

Stopniowo jednak w prozie kobiecej pojawiają się i inne wzorce osobowe: żony, matki lub narzeczone rozsądne i gospodarne, które nie odrzucając tradycyjnych ról społecznych (przeciwnie – pełnią je z zadowoleniem), żądają uznania dla siebie jako odpowiedzialnych pracowników, szacunku dla swojej użyteczności oraz niezbywalności w warunkach domowych. Zdecydowanie negują z kolei funkcję urodziwej ozdoby. Bardzo powoli, ale konsekwentnie autorki powieści i opowiadań ukazują wizje panien śmiałych, a także samodzielnych, które bez emancypacyjnej egzageracji w stroju, zachowaniu czy języku wcielają w życie swe wyobrażenia i plany nowej, aktywnej kobiecości (np. Maria z *Marzeń i rzeczywistości* Swarackiej, Kazimiera z *Białej Róży*

¹⁸ A. Nakwaska, *Powstaniec litewski*, Paryż 1845, s. III. Jakby dla kontrastu siostra Zofii, Helena, reprezentuje typ Polki ofiarnej, ale egzaltowanej i eterycznej, zgodnie z wyobrażeniami na temat kobiecej kruchości i niezdolności do konkretnego czynu. W rozmowie z przyszłym narzeczonym Heleny jej brat charakteryzuje ją w sposób bardzo znaczący: „Co się tyczy Heleny [...] I cóż dziwnego, że ta młoda, delikatna i słodka istota – którą wiatr jesienny albo wrzask zimowych ptaków w obawę i słabość wprowadzały – burzą rewolucji wstrząśnięta, hukiem dział przerażona, tysiącnie krzyżującymi się wiadomościami ciągle drażniona, narzeka i płacze, kiedy bandaże kraje lub szarpie skubie? W jej wieku przyjemniej jest zapewne urządzać strój balowy, niżeli zajmować się przygotowaniami do opatrywania ran! Ale Helena nie przestała być jednak miłą, dobrą, ujmującą i ładną dziewczyną. Cóż od niej chcesz więcej? Zwyczajnie, kobieta” (s. 8).

Żmichowskiej, Anna z powieści Śmigielskiej *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*). W ten sposób płynnie zespalają się silne w prozie krajowej tendencje biedermeierowskie z protorealistycznymi nurtami epoki¹⁹. Ostatni z wymienionych kierunków portretowania kobiet najpełniejsze urzeczywistnienie znalazł w twórczości przywołanej już wcześniej Józefy Śmigielskiej. Pierwsza jej dwutomowa powieść *Sukcesje i praca* była wydana w Petersburgu w roku 1854, z poparciem Józefa Korzeniowskiego. Druga – *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* – opublikowana została 4 lata później w Warszawie. Trzeci z kolei utwór uwzględniany w obecnym rozdziale, *Trzy pokolenia*, ukazał się w lutym i marcu 1864 roku w „Kółku Domowym”²⁰.

Zacznijmy od krótkiej prezentacji fabuły *Sukcesji i pracy*. Pomysł wyjściowy był prosty, prekursorski wobec *Krewnych* Korzeniowskiego (wydanych w 1857 roku): w tej samej kamienicy, niemal w tym samym czasie, choć na innych piętrach – co jest sprawą zasadniczą – przychodzi na świat dwóch chłopców. Mały hrabia Eugeniusz, jakkolwiek rozpuszczony, leniwy i niezbyt zdolny, będzie wiódł swobodne, bezmyślne życie, przekonany od początku o swych prawach i możliwościach. Paweł, syn ubogiego kapitana, bardzo utalentowany i uczciwy, boryka się nieustannie z trudnościami. Przy okazji śledzenia ich antynomicznie

¹⁹ Podobne zażębenia w prozie mężczyzn dostrzegali m.in. M. Żmigrodzka (*Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002) i T. Sobieraj (*Fabuły i „światopogląd”. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004). Z kolei najciekawsze rozpoznania dotyczące filozoficznych i literackich aspektów biedermeieru XIX-wiecznego zostały poczynione na przykładzie niemieckiego kręgu kulturowego w książce *Spory o biedermeier* (wybór, wstęp, oprac. J. Kubiak, Poznań 2006).

²⁰ Debiutowała Śmigielska już w roku 1848, na łamach „Athenaeum”, powiastką *Ośm obrazków w jednej ramie*, a w 1850 opublikowała tam utwór *Marzenia. Fantazja*. Wiemy o dwóch powieściach napisanych między rokiem 1854 a 1858, które wysyłała do wydawców, lecz ostatecznie egzemplarze *Wychowawcy doktora* i *Wedle stawu grobla* zaginęły. W niniejszym rozdziale pomijam drobne utwory autorstwa Śmigielskiej, które ukazywały się na łamach prasy, i skupiam się na pozycjach najważniejszych, będących także przedmiotem recenzji prasowych.

zestawionych losów poznajemy panoramę ówczesnych typów męskich i żeńskich oraz kryteria obowiązujących ocen społecznych, negatywnie waloryzowanych przez narratorkę, gdyż ich fundamentem są na ogół pieniądze i tytuły. Postacią, która wprowadza pewien napęd do początkowo mizernej akcji, jest Tyburcjusz Wolski – stary kawaler, bogaty dziedzic Koziej Woli, niby-uczony i filozof, ale raczej domowego autoramentu, nade wszystko zaś sknera, ciulacz i snob. Do niego to trafiają przypadkiem obaj młodzieńcy, krewniacy z dwóch przeciwnych stron (matka Pawła była kuzynką Wolskiego, Eugeniusz to syn chrzestny z tzw. szóstej pary). Od początku wiadomo, że testament Wolskiego mógłby pozytywnie zmienić życie Pawła i zapis bardziej mu się należy, jednak autorka wyostreza obraz społecznych realiów, czyniąc dziedzicem majątku ustosunkowanego Eugeniusza. Pawłowi dostają się w spadku książki. Dzieje młodzieńców są z góry przesądzone... Zarysowana od początku różnica statusu finansowego (Śmigielska pokazuje, jak system pogłębia tę nierówność mimo najusilniejszych starań pozytywnego bohatera) pokrywa się następnie z rozdziałem szczęścia osobistego. Eugeniusz cieszy się powszechnym zainteresowaniem dam nawet jako przedwcześnie postarzały konkurent, z łatwością zyskuje rękę młodziutkiej i posażnej panny. Paweł zaś – osądzony jako biedny i pozbawiony koneksji – mimo licznych cnót zostaje bezwzględnie odrzucony przez rodziców swej pierwszej ukochanej, bogatej mieszczańskiej córki, Pateckiej. Woła wówczas, po raz pierwszy może w życiu:

O! rodzice moi, [...] nauczyliście mnie miłować prawdę i cnotę, kazaliście wzbogacać umysł prawdą, czemużeście nie powiedzieli raczej, że na tym świecie nic nie warto, nic nie popłaca, nic szacunku, przyjaźni, miłości nie daje – tylko pieniądze! (S, 1, 106)

Taką naukę odbierają zresztą i panny Pateckie, które wzgardziwszy Pawłem, wystawione zostały na pośmiewisko za sprawą Eugeniusza²¹.

Podobne zestawienie protagonistów znajdziemy również w powieści *Dwa światy* Józefa Ignacego Kraszewskiego, drukowanej na

²¹ Eugeniusz prowokuje pannę do schadzki, w czasie której kompromituje dziewczynę i tym samym zamyka jej drogę do dobrego zamążpójścia, samemu, rzecz jasna, nie odnosząc żadnej skazy na „honorze” (S, 1, 111–123).

łamach „Gazety Codziennej” rok później, w 1855. Konfrontacja Juliana – dobrego z natury, ale pozbawionego energii panicza – z Aleksym, rzetelnym gospodarzem drobnego majątku, potwierdza niemożność przekroczenia społecznych granic wyznaczonych przez kółka i koterie towarzyskie. Dyskusja, która rozwinęła się w prasie po publikacji pierwszych odcinków, była zarówno potwierdzeniem popularności utworu, jak i aktualności poruszanego problemu. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że płeć autorki *Sukcesji i pracy* miała istotny wpływ na pominięcie tej pozycji przez krytyków, tym bardziej, że są w książce Śmigielskiej partie naprawdę bardzo udane stylistycznie.

W powieści młodej literatki równie krytycznie potraktowano świat kobiet, jak i mężczyzn. Analogicznie do historii pióra Kraszewskiego zasadniczą wadą przedstawionych postaci stała się słaba wola, ucieczka przed trudem, poszukiwanie łatwych, wygodnych rozwiązań. Zwłaszcza Eugeniusz to swoisty „antyherkules”, człowiek kruchy fizycznie i chwiejny w poglądach, bezużyteczny, rozpuszczony przez rodzinę i przez społeczeństwo, które – podległe niesprawiedliwym i coraz bardziej anachronicznym zasadom klasowym – czyni z niego salonowego elegancika i próżniaka. Pisarka nie potępia go całkowicie, pozwala czytelnikom darzyć go chwilową sympatią, by konsekwentnie i bez skrupułów pokazać ostateczną klęskę Eugeniusza, całkowite zaprzepaszczenie naturalnych możliwości w rezultacie błędnego wychowania i stereotypów społecznych. Taki model mężczyzny był dość chętnie poddawany krytyce w prozie autorstwa kobiet, co świadczy zapewne o dotkliwie odczuwanych przez nie skutkach związków z mężczyznami pokroju Eugeniusza.

Drugi z „antyherkulesów” – Tyburcjusz Wolski – również nie budzi akceptacji Śmigielskiej. Nie tyle jego skąpstwo jest przedmiotem napiętnowania, ile bezcelowe marnotrawienie pieniędzy, wiedzy i czasu. Na takim przykładzie autorka pokazuje życie pozbawione sensu, wypełnione osobistymi zachciankami lub mrzonkami, czasem nawet z założenia pozytywnymi, które jednak rozplývają się wśród nieudolności i marazmu. Wpisuje tym samym swą powieść w kult pracy determinujący myślenie XIX-wieczne²².

²² Śmigielska dość swobodnie traktuje utrwaloną w polskim myśleniu zasadę poszanowania dla ludzi starych. Równie pesymistyczny obraz wie-

Nowością u Śmigielskiej (na tle równoległe powstającej literatury kobiecej) jest natomiast poddanie krytyce człowieka porządnego, wykształconego i pracowitego. Jego wadę stanowi – w interpretacji pisarki – słabość woli oraz charakteru. Paweł, podobnie jak Eugeniusz lub Wolski, żyje złudzeniami, tylko dla odmiany szlachetnymi. Wierzy naiwnie, iż wystarczą dobre chęci i wysiłek, by spotkał go sukces życiowy. Rozgoryczony i zniechęcony porażkami, szuka winnych w świecie, który go otacza, w nienormalnym porządku obowiązującym w kraju, nie dostrzega zaś swej bierności, nie widzi własnej melancholii i zmienności nastrojów, które powodują, że nie jest człowiekiem w pełni ukształtowanym i konstruktywnym. Dostanie w powieści szansę wyjścia z impasu, jednak nie dzięki własnym przymiotom, lecz dzięki kobiecie, i to całkiem innej od dotychczas zarysowanych w literaturze postaci niewieścich – bowiem pierwszemu „herkulesowi w spódnicy”. Siostra dawnego kolegi Pawła, Elżbieta, odmawia pozostawania na łaskawym chlebie u brata i śmiało deklaruje potrzebę uzyskania niezależności, co, oczywiście, spotyka się z niedowierzaniem i pewną pobłażliwością otoczenia:

Tak [...] bieda i zawsze bieda, ja tak rzeczy nie rozumiem, ciężarem wam być nie myślę – muszę mieć chleb swój własny, niezależny, i to chleb dostatni. Trudno to wprawdzie dla kobiety, jednak ja ufam jakoś, że mi Bóg pomoże, że mi się powieść musi. (S, 1, 132)

Autorka nie ukrywa – wyprzedzając w tych rozpoznaniach Elżę Orzeszkową – że podstawowym problemem Elżbiety nie jest brak chęci, lecz niedostatek rzetelnego przygotowania do samodzielnej egzystencji w nowo rodzących się, kapitalistycznych strukturach społeczeństwa XIX-wiecznego. Jakkolwiek Elżbieta nie pochodzi z zamożnej rodziny, lecz z niebogatego urzędniczego domu, na jej edukację składają się nieprzydatne z perspektywy przyszłości lekcje gry na fortepianie i śpiewu.

kowych kobiet i mężczyzn – zapatrzonych w siebie, zatem nieprzydatnych społeczeństwu – daje w powieści *Trzy pokolenia* czy w opowiadaniach *Uprzedzenie* oraz *Niezasażony ale szczęśliwy*, publikowanych w „Gazecie Warszawskiej” w 1856 roku. Z samą zaś ideą dyskutowała m.in. w *Kronice bieżącej* prowadzonej na łamach „Kółka Domowego” (1868, R. 8, z. 19, s. 289–291).

Co więcej, także wizja uczenia cudzych dzieci zostaje przedstawiona jako droga głęboko upokarzająca i nieopłatna²³. Pytanie więc zadane Elżbiecie podczas rodzinnej narady: „Cóż więc myślisz robić?” (S, 1, 134), jest naprawdę zasadnicze, a nie złośliwe...

Szalenie mocno wybrzmiewa na kartach tej powieści pragnienie swobody i posiadania na własność choćby „malutkiego kącika”, jak mówi bohaterka: „abym w nim była panią, [mogła] zaśpiewać na cały głos, gdy pierś ma odetchnie weselej, lub zapłakać bez przeszkody, gdy mnie smutek przygniecie” (S, 1, 136–137). W tej sytuacji postanowienie Elżbiety: „szyć będę” (S, 1, 137) wydaje się w pierwszej chwili mizernym kompromisem, zaskakującym ustępstwem „herkulesowej” determinacji kobiety wobec żywiołu codzienności. Ten zgrzyt odczuwa nawet cicha bratowa Elżbiety, która nieraz tym samym zajęciem łątała dziury w budżecie rodzinnym. Elżbiecie jednak nie o czynność idzie, lecz o rozmach. Młoda dziewczyna, która niczego nie umie, zamyśla stworzyć przedsiębiorstwo ustrajania ubiorów. Ustala w tym celu potrzeby rynku, określa potencjalnego nabywcę i strategię działania. Jak trudne jest zadanie, którego się podejmuje, widać na przykładzie reakcji głównego bohatera. Nawet Paweł bowiem, rozpoznający w Elżbiecie umysł bystry i badawczy, podziwiający i szanujący jej decyzje, nie potrafi uwolnić się od myślowych *clichés*. Pierwsze, co narzuca mu się w refleksji nad sytuacją dziewczyny, to potępienie społeczeństwa, które zmusza ją do takich kroków:

czuł to współczucie, jakie obudza kobieta, dla wyrobienia sobie pozycji, stojąca sama wobec świata, który już za tę samotność patrzy na nią

²³ Nauczycielstwo było przez pewien czas podstawowym zajęciem Józefy Śmigielskiej, lecz nigdy nie uznała go za pożądaną drogę życiową. Obserwacje wielu koleżanek po fachu kazały jej krytycznie oceniać efekty działania guwernantek, często lekceważonych przez bogatych pracodawców i uzależnionych od nich. Żmichowska podobnie zapatrywała się na tę kwestię. Obie sądziły, że klasy wyższe nie dorosły do przyjęcia programu solidnej edukacji potomstwa. Koncepcja takiego kształcenia kobiet, by były przygotowane do zarobkowania w razie pogorszenia się ich warunków życiowych, stała się *idée fixe* Śmigielskiej. Szczególnie mocno podkreślała ona konieczność zmiany podejścia do zawodów rzemieślniczych.

niechętnie i podejrzliwie, gotów szarpać, karcić za cień zmyły, za sam pozór, bez roztrząśnienia, na słowo pierwszej lepszej nikczemnej duszy. (S, 1, 138)

W innym miejscu mowa o przenikającym go smutku – „cichym, rzewnym, pełnym poddania” (S, 1, 139) – wynikającym ze skrajnie pesymistycznej interpretacji mechanizmów rządzących światem i narastającego przeświadczenia o fatalizmie ludzkiego losu²⁴. Tymczasem takiego poddania i melancholii absolutnie nie znajdujemy w postawie dziewczyny. Ma się wrażenie, że Paweł, zauroczony Elżbietą, nie docenia jej wytrwałości, siły woli i bystrości, nie docenia też energii ani radości, jaką kobieta odczuwa na myśl o pozytywnych zmianach w życiu dokonanych samodzielnie dzięki przemyślności i uzdolnieniom. W sposób wręcz niezwykły, jak na młodą dziewczynę, trzeźwo rozpoznaje ona „snobizmy” swego otoczenia i na tej podstawie wybiera najefektywniejszą drogę ekonomicznego powodzenia w modniarskim fachu. W niedługim czasie zyskuje w obranym zawodzie status artystki, a tym samym uznać ją można za prekursorkę XX-wiecznej „kobiety sukcesu”, co w czasach międzypowstaniowych XIX wieku składa się na kreację niepojętą i niepokojącą dla części czytelników:

Ona też swój zakład na coraz większą urzędzała stopę, pracowała coraz usilniej i była nawet już raz w Paryżu dla porozumienia się ze znakomitościami francuskimi owego rzemiosła; bo dla powodzenia w Warszawie koniecznie jej było potrzebnym nawet oryginalnym pomysłem nadać cechę francuszczyzny. Podróż – obcowanie z ludźmi oświeconszymi, wpłynęło na jej ukształcenie. Pogoda i wesołość zwykle towarzysząca ludziom, którym się wiedzie, rozjaśniła jej oblicze jakąś niezwykłą dotąd pięknnością. (S, 2, 6)

²⁴ Czasem ów smutek Pawła siedł w parze z oburzeniem na niesprawiedliwość, ale przy tej gwałtownej reakcji brakło zachowań bardziej konstruktywnych. Podobnie na bezwzględne stosunki pracy w XIX-wiecznej Warszawie reagował brat Elżbiety, Ignacy. Wycofanie się z życia, bierność, melancholijną słabość wymieniał także J. Dzierzkowski wśród „grzechów” bohaterów recenzowanej powieści Kraszewskiego (*„Dwa światy”* J.I. Kraszewskiego, *„Dziennik Literacki”* 1856, nr 55, s. 7).

Bohaterka powieści Śmigielskiej nie wstydzi się uprawianego rzemiosła, nie wstydzi się żadnego ze swych wyborów, choć konsekwencje społeczne uznać można w jakiejś mierze za druzgoczące – oznaczają one zamknięcie dostępu do dawnej sfery towarzyskiej. Ponownie warto by zestawić tę propozycję fabularną z powieścią *Dwa światy* Kraszewskiego. Tam również pojawiają się ciekawe postaci kobiet, które różnią się od swego środowiska albo szerszymi horyzontami (Anna), albo świadomością ograniczeń stanowych (Pola). Zwłaszcza Pola zachowuje się w sposób nietypowy dla swojej płci – potrafi kochać namiętnie, bez zahamowań i w imię miłości właśnie żądać przekroczenia przez ukochanego towarzyskich granic. Ponosi jednak klęskę, bowiem nie zdobywa się na bunt wobec upokarzających ją sankcji i na samodzielną drogę przez życie. Nawet w latach osiemdziesiątych w innej powieści Kraszewskiego *Wielki nieznajomy* kobieta odnosząca handlowy sukces – jak pani Domska – zaznaje gorzkiej pogardy ze strony klas wyższych. Nowością zatem w powieści Śmigielskiej będzie wykreowanie postaci kobiecej, która mimo świadomości odrzucenia nie traci zapału i poczucia satysfakcji płynącej z faktu, że, po pierwsze, stawiała czoła losowi, po drugie zaś – uczciwą i rzetelną pracą jest w stanie utrzymać się na lepszej stopie niż jej brat czy narzeczony, którym zostaje ostatecznie Paweł. Co ciekawe, Elżbieta jest jedną z pierwszych kobiet, która wybiera sobie męża, najpierw zrealizowawszy swe plany zawodowe. Urzeczywistnia model, który dziesięć lat wcześniej, nie bez oporów czytelników, zaproponowała Charlotte Brontë, pozwalając Jane Eyre powiedzieć: „Reader, I married him”²⁵. Niestety, autorka burzy ten szczęśliwy

²⁵ Ch. Brontë, *Jane Eyre*, red. Q.D. Leavis, Harmondsworth–New York 1966, s. 474. Powołuję się tu na wydanie angielskie, ponieważ w przekładzie polskim (*Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, Warszawa 1971, s. 509) zdanie to ma bardziej neutralny wydźwięk: „Zostałam jego żoną, czytelniku”. Tymczasem oryginalna fraza stała się podstawą feministycznej interpretacji tej powieści, dokonanej przez P. Beer w rozprawie *Reader, I Married Him. A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (London 1980). Na gruncie polskim zaś ów symptomatyczny zwrot Brontë analizuje E. Kraskowska w książce *Siostry Brontë* (Kraków 2006, s. 141–142).

przykład kobiecego powodzenia, kończąc historię śmiałych posunięć Elżbiety przedwczesną śmiercią bohaterki i sprowadzając ją ostatecznie do roli epizodu w biografii męskiego protagonisty Pawła.

Śmigielska podkreśla kilkakrotnie na kartach powieści, jak niesprawiedliwe są kryteria, według których opinia publiczna ocenia zachowania mężczyzn i kobiet. Ale też po biedermeierowsku głosi przede wszystkim kult stanu średniego, pracy i godności, przekonując, że człowiek najłatwiej doskonalą się moralnie, gdy nie doświadcza ani zbyt wielkiej nędzy, ani zbyt wielkiego bogactwa. „Herkulesowe” postępowanie Elżbiety ma zresztą wymiar przede wszystkim indywidualny, pominięte zostają rozpoznania systemu, w jakim bohaterka funkcjonuje. Stanowi to potwierdzenie tej linii myślenia, która wzorem dyrektyw Beniamina Franklina wysuwała na czoło rozumne umiarkowanie w sferze prywatnej²⁶. W tym kontekście maksymalizm romantyczny, idea posłannictwa narodowego lub sarmacka tradycja ustąpić muszą praktycznym reformom życia codziennego, dobrym przykładom, oszczędnym expensom, nauce, szacunkowi dla pracy i ładu w wykonaniu jednostek, ich bowiem szczęście gwarantowało szczęście ogółu. Z perspektywy postawy ideologicznej romantyzmu emigracyjnego był to program bardzo ograniczony, w pewnej mierze rażąco trywialny, ale w kraju – wobec konkretnych zagrożeń gospodarczych czy cenzuralnych – myślenie to stopniowo znajdowało zwolenników²⁷.

²⁶ Trzeba podkreślić popularność wyznań i idei Franklina, szczególnie wśród publiczności czytelniczej jego pism pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Bliska im była zarówno myśl o odpowiedzialności, pojmowanej w kategoriach prywatnych, jak i Franklinowska wiara, że od prospołecznych zachowań i pomyślności jednostek zależy sytuacja społeczeństwa. Zob. więcej na ten temat w pracy M. Ossowskiej, *Klasyczny model moralności mieszczańskiej: Benjamin Franklin*, [w:] tejsze, *Moralność mieszczańska*, wyd. 2, Wrocław 1985, rozdz. III.1.

²⁷ W tym samym mniej więcej czasie J. Kłaczko (*Sztuka polska*, Paryż, [b.r.]) zarzucał powieściopisarzom krajowym zaniechanie idealizmu romantycznego na rzecz jakiegoś – szlachetnego co prawda, ale jednak – praktycyzmu. Zob. J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 17–18.

W powieści *Sukcesje i praca* dają się zauważyć rozmaite niekonsekwencje światopoglądowe pisarki – z jednej strony, głosi ona pochwałę spokojnych, wydeptanych ścieżek biedermeierowskiego życia społecznego, potwierdza *en général* wartość ładu opartego na miłości rodzinnej, lojalnej przyjaźni i chrześcijańskiej etyce obowiązku; z drugiej jednak – w odniesieniu do kobiet nie potrafi lub nie chce zgodzić się na ograniczający je system patriarchalny. Toteż mimo że w toku dalszej fabuły powieści *Sukcesje i praca* nie pojawi się już tak wyrazista postać „zwycięzczyni” czy „herkuleski”, jaką była Elżbieta, autorka proponuje czytelnikom jeszcze jedną ciekawą kreację kobiecą. Pelagia, równie myśląca i pracowita co jej poprzedniczka, będzie reprezentować bardziej kompromisową wersję kobiecości, swe uzdolnienia i energię wykorzystując w obrębie własnej sfery. Tej bohaterce także przypadnie w udziale wzmocnić nadszarpnięty przez niesprzyjające okoliczności „rdzeń moralny” Pawła i przywrócić mężczyźnie życiową energię²⁸:

córka męskiego hartu duszy i pięknych serca przymiotów, znosząca z nim wspólnie cały ciężar interesów i rozległego gospodarstwa. Sędzia tak ufał jej rozumowi i tak nawykł używać jej pomocy, że mu aż nieraz przypominać musiała, że to i owo nie przystoi dla kobiety, gdyż gotów był posyłać ją za interesami po wszystkich biurach lub zrobić z niej wójta gminy. (S, 2, 136)

Pelagia jest bystra, chłonna świata, stale gotowa się uczyć, jakkolwiek aktywność zawodowa nie wynika w jej przypadku z konieczności, lecz stanowi efekt trzeźwego rozumowania, w którym nie ma zgody na infantyлизację kobiety. Choć w domu ojcowskim dziewczyna nie zaznaje w żaden sposób lekceważenia, potrafi dostrzec ukryty kontekst społecznego funkcjonowania kobiety, ubranej w cacka, kosztowności, atłasy – pięknej głupoty. Popularne w środowisku szlacheckim porzekadło, cytowane przez bohaterkę: „Czesz, strzeż, zapłać komu, ażeby

²⁸ Paweł – w poszukiwaniu celu życia – ostatecznie decyduje się opuścić stolicę i wydzierzawić mały majątek gdzieś między Suwałkami a Druskiennikami. Tym samym Śmigielska ponawia tak charakterystyczne dla światopoglądu epoki zderzenie destrukcyjnej roli miasta i życiodajnego wpływu wsi.

wziął biedę z domu” (S, 2, 143), jest wyrazem hipokryzji społeczeństwa, hipokryzji, która w odczuciu Pelagii wymaga rzeczowej reakcji. Wydaje się zresztą, że głoszona przez nią pragmatyczna koncepcja interesu osobistego jako motoru zmian – w przeciwieństwie do czynnego buntu lub zewnętrznych oznak oporu (cygara, męskie stroje i ekscentryczne zachowania) – jest wyrazem przekonań samej Śmigielskiej, która była zdania, że przeobrażenie społecznego myślenia, a co za tym idzie – poważne potraktowanie kobiety, uzasadni jedynie realna potrzeba mężczyzny, zysk, własna korzyść. Pelagia powiada więc: „żadne ulepszenie nie nastąpi dlatego, że drugi i dziesiąty uznał, że nastąpić winno, ale tylko przez skierowanie rzeczy tak, żeby interes osobisty znalazł swą korzyść w odmianie” (S, 2, 143).

„Herkulesowe” zadanie Pelagii nie sprowadza się więc do efektywnego prowadzenia majątku wspólnego z ojcem – czyniło tak przecież wiele cichych bohaterów czasów międzypowstaniowych – lecz oznacza jasno wyrażoną deklarację zmiany hierarchii wartości w ocenach społeczno-towarzyskich. Kreacja kobiety godnej, postępującej niesprzecnie z oczekiwaniami szlacheckich środowisk, ale zarazem odcinającej się od stereotypów ograniczających mentalnie i moralnie tę sferę, miała być w autorskim zamyśle Śmigielskiej gwarantem budzenia „ducha z letargu umysłowego”²⁹. Stanowiła kobietą interpretację prepozytywistycznych przemian ideowych – śmiała i zdecydowaną w moim odczuciu. Dlatego też to Pelagia właśnie staje się wyrazicielką najbardziej ostrych sądów na temat zmarnowanej egzystencji arystokraty Eugeniusza, podczas gdy pokrzywdzony przez niego Paweł potraktuje hrabiego, swego „kamienicznego” brata, z litością, pobłażliwością, a nawet ze zrozumieniem dla wielu czynników, które z młodego jeszcze człowieka uczyniły ruinę. Naiwnej dobroduszości mężczyzny Śmigielska, w kontrze wobec powszechnych przekonań, w osobie Pelagii przeciwstawia zdrowy rozsądek, poczucie sprawiedliwości i szerszą perspektywę dostrzegania społecznych konsekwencji pozornie jednostkowych zachowań:

²⁹ Określenie pochodzi z notki informującej o ostatnich publikacjach Śmigielskiej (*Wiadomości krajowe*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 50, s. 2. Prawdopodobnie autorem tej wzmianki był J. Bartoszewicz).

Pogarda – to najmniejsza kara, jaką mu winno społeczeństwo, za tyle zmarnowanych zasobów. O! wierz mi – pobłażanie tak graniczy ze słabością i znikczemnieniem, że dosyć na baczności przeciwko niemu mieć się nie można. [...] To dowodzi, że całe towarzystwo [tj. społeczeństwo – M.B.-J.] zgangrenowane, kiedy nie ma siły wydać klątwy na członki swoje pożarte zgnilizną zepsucia – nie ma siły oddzielić ich od siebie potępieniem bezwarunkowym [...]. (S, 2, 168)

To ona wreszcie staje się rewelatorką radykalnie brzmiącej tezy: „precz z bogatymi! Jeśli to mają być nie tylko bezużyteczne, ale jeszcze szkodliwe członki towarzystwa, pasożyty, które zdolniejszym i cnotliwszym zabierają miejsce [...]” (S, 2, 169). Jej wybranek – zajmujący bardziej kompromisowe stanowisko – chciałby raczej narzucić społeczeństwu ideę solidarności, zgodnie z którą wspólnota ma obowiązek dopomóc rozbitkom wydobyć się z niezawinionej nędzy. Przypisywanie Śmigielskiej rewolucyjnych poglądów byłoby zdecydowanym nadużyciem, natomiast wydaje się, że tendencje liberalno-demokratyczne są autorce *Sukcesji i pracy* bliskie. Jest ona świadoma, że nadchodzą czasy zmian, które zmuszą do weryfikacji narodowych i klasowych stereotypów. Mimo szacunku dla tradycji i przeszłych zasług wielkich polskich rodów w powieści *Sukcesje i praca* Śmigielska oceniła arystokrację wyjątkowo surowo jako sferę, która posiadania nie wiąże z obowiązkami, stając się antywzorem społecznym, zarażając pychą i egoizmem stany średnie. Na przykładzie losów Eugeniusza pisarka ukazała stopniowy upadek klas wyższych, ich degenerację moralną, rozleniwienie intelektualne i bezkrytycyzm, największą winę upatrując jednak w pogardzie dla ludzi niższego stanu³⁰. Nie są to, oczywiście, szczególnie oryginalne spostrzeżenia, lecz podane jasno i z odwagą, a także wplecione w fabułę zamiast przydługiej moralistyki, plasują powieść Śmigielskiej wśród drugorzędnych, co prawda, ale wartościowych pozycji autorstwa np. Włodzimierza Wolskiego czy Józefa Dzierzkowskiego. *Sukcesje i praca* poświadczają też przemysła-

³⁰ Aby nieco zrównoważyć potępienie arystokracji, Śmigielska pozwala innemu sfrancuziałemu arystokracie ożenić się z mądrą kuzynką Eugeniusza, wychowaną na wzorcach Hoffmanowej, i stać się godnym szacunku, myślącym obywatelem (zob. S, 2, 172).

ną lekcję czytelniczą odebraną u Kraszewskiego i Korzeniowskiego, pogłębioną wszakże kobiecym doświadczeniem zmieniającej się rzeczywistości krajowego romantyzmu.

Książka Śmigilejskiej zainteresowała krytykę literacką. W „Dzienniku Warszawskim” ukazała się recenzja pióra Ignacego Zapolskiego, wspominał o tej publikacji również autor działu *Wiadomości krajowe*. W „Gazecie Warszawskiej” omawiał powieść Antoni Lesznowski.

W komentarzu Zapolskiego, w znacznej części streszczającym fabułę powieści, nacisk położony jest na antytezę charakterów i postaw społecznych głównych bohaterów, Pawła i Eugeniusza. Antyteza ta, jak powiada autor, „aczkolwiek nie [jest] nowa, szczęśliwie jednak przeprowadzona”. Bardzo pozytywnie ocenione zostały także postaci drugoplanowe, w tym ukochane Pawła, choć krytyk nie poświęca im wiele uwagi, traktując ich obecność w powieści jako uzupełnienie losów męskich. Elżbietę nazywa, co prawda, „dzielną niewiastą”, a Pelagię – „niezwykłą panną jak na piękną i bogatą”, lecz póki one nie kochają, są przede wszystkim odstręczające i zimne. Zdaniem Zapolskiego, negatywne charaktery oddane zostały „naturalnie”, niemniej jest on też wyrazicielem bardzo głęboko utrwalonego wówczas przekonania, że autorkę jej płeć zobowiązuje do zachowania w literaturze szczególnej wrażliwości i z tego powodu kobieta powinna unikać zbyt drastycznego lub dosłownego opisu rzeczywistości. Innymi słowy: tak jak w życiu oczekiwano udawanej niewinności, tak i w powieści zasada ta powinna być realizowana. Toteż wśród niewielu zarzutów znalazły się takie znaczące uwagi:

Gospodyni wiejska, również niesmaczna kreatura. Niezgrabna, wążąc mięso wołowe, na rękopisy i książki pana Tyburcego je upuszcza. Czy nie można było inną jaką wynaleźć sytuację, mogącą także rozśmieszyć, a jednak bardziej estetyczną. Niemniej szczegółowy opis mieszkania Eugeniusza u Kardowilki [tj. jego kochanki – M.B.-J.], kawalerska hulanka i wzmianka o wprawianym podniebieniu, oraz inne podobne szczegółki, rzetelnie oddane; ale czy właściwą jest rzeczą, aby występowały w książce skądinąd bardzo ładnej, a niewieścią skreślonej ręką, to okoliczność tę uznaniu samej autorki pozostawiamy. *Il faut laver notre linge en famille*, powiedział Napoleon; my też trzymając się tego zdania, robimy P. Ś. naszą szczerą uwagę otwarcie; bo z prawdziwą widząc przyjemnością, że do grona naszych kobiet autorek nowy

przybywa talent, nie chcielibyśmy na przyszłość mieć mu cokolwiek bądź nawet do zarzucenia³¹.

Życzliwie jednak krytyk puentuje dalej: „Łatwy styl tej książki, udatne prowadzenie całej akcji i wielka naturalność w opowiadaniu okupują sownie te kilka ustępów mniej szczęśliwie może pomyślnych”³². Rok później do *Sukcesji i pracy* odniósł się pozytywnie autor notki w dziale *Wiadomości krajowe* „Dziennika Warszawskiego”³³, sytuując prozę Śmigielskiej w obrębie literatury zaangażowanej w sprawy swojej epoki. W interpretacji publicysty problematyka kobieca została pominięta na rzecz idei pracy uszlachetniającej jednostki i mobilizującej polskie społeczeństwo do weryfikacji dotychczasowych nawyków.

W „Gazecie Warszawskiej” recenzja autorstwa redaktora naczelnego (Antoniego Lesznowskiego) była częścią obszernego wywodu o marnotrawieniu sił i potencjału zarówno mężczyzn, jak i kobiet³⁴. Krytyk z ironią pisał o pseudopoważnych męskich zajęciach, takich jak np. gra w wista czy flirt towarzyski, a w przypadku pań – o niepotrzebnych lekcjach muzyki i francuskiego, wypierających nauki, które dałyby rzetelne podstawy do pełnienia przyszłych obowiązków. Społeczeństwo warszawskie jawi się w kontekście owych rozważań jako psychicznie niegotowe do zdobycia się na wysiłek umysłowy. Tymczasem książka Śmigielskiej, zdaniem recenzenta, pokazuje właśnie zalety pracy nad sobą i pogardę dla próżniactwa. W powieści, według Lesznowskiego, brak jest zbyt skomplikowanych intryg, które wymagałyby sensacyjnych rozwiązań, jej cel bowiem stanowi prawda życiowa. To ona decyduje o tym, że historię śledzi się z zainteresowaniem. Recenzent, chwaliąc wiarygodność postaci, nade wszystko docenia ewolucję głównego bohatera, który po kilku zawieszonych nadziejach miłosnych „nie jest dłużej typem werterycznym”:

³¹ [I. Zapolski] Z., *Sukcesje i praca* [rec.], „Dziennik Warszawski” 1854, nr 73, s. 5.

³² Tamże.

³³ *Wiadomości krajowe*, s. 2.

³⁴ [A. Lesznowski], *Sukcesje i praca* [rec.], „Gazeta Warszawska” 1854, [cz. 1] nr 74, s. 4; [cz. 2] nr 76, s. 4.

U panny Śmigielskiej wypadki szykują się w zwyczajnym biegu, bohater nie upiera się przy swej pierwszej miłości i nie zdobywa się na pokonanie zawad, których pokonywać jego godność osobista mu nie pozwala [...]. Widzimy to bardzo zgodnym z prawdziwością powszedniego życia i właściwym w powieści tegoczesnej, obyczajowej, nie bohaterskiej³⁵.

A zatem odrzucenie sentymentalizmu i przesadnej uczuciowości romantycznej jest postrzegane jako objaw postępu i talentu, który wedle krytyka przyniesie pisarce dalsze sukcesy. Wśród innych zalet *Sukcesji i pracy* wymienione zostały m. in.: trafny obraz społeczeństwa, polski koloryt, „powściągnięta rozumem i doświadczeniem otwartość słowa, któremu przecież nie brak męskiej energii”, rzeczowa oraz zdyscyplinowana stylistyka.

O swojej lekturze utworu wspominał też Józef Ignacy Kraszewski, przywołując nazwisko autorki w *Listach do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*, znacząco jednak napominał przy tym Śmigielską przed zbytnim uleganiem ciągłom realistycznym: „stara nasza z Athenaeum znajoma trochę tylko ostygła i zimniejsza niż przed laty”³⁶.

O ile w *Sukcesjach i pracy* wątki „herkulesowych” wysiłków kobiet były jeszcze epizodyczne, o tyle kolejna z zachowanych do dziś powieści Śmigielskiej – *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* – nie pozostawia wątpliwości, że to kobieta okazuje się protagonistką historii, którą śmiało uznać można za odmianę literatury inicjacyjnej.

Początek opowieści konstruuje Śmigielska na zasadzie kontrastu między szerokim obrazem zbiorowości, w której decydującą rolę odgrywają ustosunkowane warstwy arystokratyczno-ziemiańskie lub bogate mieszczaństwo, a jednostkami niedopasowanymi społecznie. Na przekór zarzutom krytyki, często ganiącej (dodajmy: na ogół słusznie) dominację w pisarstwie kobiet tzw. stylu tapicerskiego lub flamandzkiego, skupionego na detalach mikroświata lub na zewnętrznej charakterystyce postaci, Śmigielska przechodzi stopniowo od perspektywy ogólnej do szczegółów. Powieść otwiera się panoramicznym obrazem stolicy, w której obok siebie, lecz nigdy ze sobą, współegzystują

³⁵ Tamże, [cz. 2].

³⁶ J.I. Kraszewski, *Listy do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*, „Gazeta Warszawska” 1854, nr 174, s. 4.



Ryc. 10. Portret Józefy Śmigielskiej, fotografia autorstwa Jana Mieczkowskiego, Warszawa 1870

reprezentanci lepszych i gorszych klas, biedni i bogaci, ofiary i krzywdzący. Wizja świata podupadłego i jałowego, zarysowana w szerokim planie, znajduje następnie odbicie w przestrzeni skurczonej do ulicy Długiej, a potem także do dziejów pewnej rodziny; w każdym z owych obszarów potwierdza się wstępna teza pisarki, że zazwyczaj „życie zasilone [bywa] kosztem drugiego życia” (N, 4). Według tej reguły układają się też losy głównych bohaterów powieści *Nie zawsze ten zbiera, kto siewie*. Dla uczciwości moralnej i inteligencji krytycznej jednej z nielicznych postaci pozytywnych, Andrzeja S., tło stanowią jego dwaj bracia nieudacznicy; z kolei portrety infantylnych panien na wydaniu lub ofiar życia domowego budują kontekst dla dwóch niezwyklej kreacji kobiecych. Zmaganie jednostki z marnym otoczeniem służy więc podwójnemu celowi – krytyce społeczeństwa i prezentacji nowych wzorów osobowych.

Podobnie jak w poprzednich pracach Śmigielskiej, także i tym razem przedmiotem szczególnego zainteresowania narratorki jest świat kobiecy. Jego kardynalną wadą okazuje się bierność, na którą większość mężczyzn odpowiada urąganiem, pogardą, niekiedy gwałtem lub odwrotnie – naśladowaniem pasywności, co nadaje im rys zniewieszczenia i pozbawia ich samodzielności. Druga, równie ważna wada „płci pięknej” to sentymentalne, puste gadulstwo, trzecia – brak wszelkich aspiracji poza znalezieniem męża. Znajdziemy w powieści niemal karykaturalne obrazki salonowych spotkań, w trakcie których dziewczęta przypominają: „Zastęp powabny o słodkich spojrzeniach i składnie założonych rączkach, starannie mustrowany do podobania się tym, co przynoszą chleb już gotowy [...]” (N, 14–15)³⁷.

³⁷ Bardzo podobny wizerunek panien na wydaniu – a jest to etap w życiu kobiety traktowany przez Śmigielską jako wyjątkowo niewykorzystany – pojawi się w *Kronice bieżącej* na łamach „Kółka Domowego” (1868, R. 8, z. 3, s. 33). Przy okazji omawiania karnawału w Warszawie publicystka z goryczą przyrównuje bale prywatne do targów matrymonialnych, pełnych fałszu i pozorów utrzymywanych tylko na potrzeby prymarnego celu zamążpójścia, choć stąd takie bywają później niedobre i nieszczęśliwe, a tym samym niszczą całe społeczeństwo. Píše z nieukrywaniem sarkazmem: „przedmioty do zbycia ugrupowane umiejętnie, z utrefionymi włosami, z obnażonymi rękoma i ramiony. Drobne ich nóżki wychylają się spod szafy powiewnej, pierś

Inicjalne sceny prezentacji bohaterki powieści nie zapowiadają zerwania z sentymentalno-romansową stylistyką przeważającej części literatury kobiecej. Protagonistka, piękna Anna, wcześniej osierocona i trochę z łaski znajdująca się pod opieką wuja – małomiasteczkowego kasjera, już na pierwszym balu poznaje Władysława, dziedzica wielomilionowych dóbr, i oczywiście zakochuje się. Wzajemna sympatia, jaka rodzi się między młodymi, połączona ze wzmiankami o urodzie panny, każe oczekiwać albo typowego w literaturze kobiecej szczęśliwego rozwiązania wbrew stanowym ograniczeniom, albo też pogwałcenia uczuć w imię tychże restrykcji. Tymczasem powieść nie zrealizuje żadnego ze spodziewanych schematów. Śmigielska koncentruje się bowiem na procesie usamodzielniania się głównej bohaterki. Anna – postać początkowo dość konwencjonalnie konstruowana na podstawie modelu sentymentalnego – nabiera wyrazistości, można rzec: charakteru, i okazuje się wystarczająco rozsądna, by bez wielkich dramatów przyjąć do wiadomości, kim naprawdę są mężczyźni pokroju Władysława i jaką moc sprawczą mają kobiety plotkarki. Zwłaszcza wybranek przedstawiony został jako dobry chłopiec, dość serdeczny i wrażliwy, ale słaby „milionowiec”, który naprawdę nie umie nic, a to znaczy też, że nie umie żyć bez pieniędzy, do których go przyzwyczajono. Zawód miłosny Anny wymusza na niej postanowienie:

Uczuła w tej chwili, że miłość kobiety dla mężczyzny i nawzajem to tylko jeden promyk z tej wielkiej ogarniającej świat cały miłości, jeden z tysiącznych życia objawów, któremu dlatego właśnie nie godzi się dać chłonać życia całego. I że jakkolwiek jednostka z jednej połowy rodu ludzkiego rwie się całym jestestwem ku dopełnieniu swemu w drugiej, jakkolwiek łamie się chwilowo na sile i rozpacza, gdy odepchnięta lub zawiedziona, jednak ma ona każda sama w sobie zadanie do spełnienia, i słaby tylko samolub zostaje nikczemnie wpół drogi, wołąc być zbiegiem z życia, jak nieść krzyż ku wniebowzięciu. (N, 82)

Perspektywa sugerowanego przez opiekunów związku z sześćdziesięcioletnim sąsiadem, przyjmowana zwyczajowo jako panaceum na

dyszy od znużenia tańca, oczy pałają wśród ożywionej rozmowy. Na tę wesołą arenę zwołują się ci, dla których ten towar jest na wydanie [...]” (tamże).

kłopoty (przypomnijmy wątek staruszka księcia, którego narzeczoną zostaje na krótko opuszczona Izabela Łęcka w *Lalce* Bolesława Prusa), porusza Annę do głębi i wytrąca ją ze stanu swoistej „naiwności panińskiej”:

zastanówmy się, jakie musiały być myśli tej kobiety, która wysoko godność człowieczeństwa szanowała w sobie, czuła bogate umysłu i serca zasoby, i chęć do pracy, i dążności szlachetne, a słyszała, że dla niej nie ma innego możliwego szczęścia, nie ma innego chleba jak ten, żeby ją chciał pijak podstarzały, a ona oddała mu pod przysięgą swoją osobę, swoją myśl, swoje uczucia wszystkie na własność dożywotnią. (N, 84)

Śmigielskiej bardzo zależy na wyeksponowaniu w kreacji młodej kobiety doświadczenia uprzedmiotowienia. Anna, chcąc zachować poczucie szacunku dla samej siebie, musi natychmiast, w imię uświadomionego „ja”, stawić opór rozpoznanej nagle skali opresji. Warto skonfrontować tę historię np. z *Dziennikiem Serafimy* Kraszewskiego, gdzie przedstawione są tragiczne skutki braku kobiecego protestu. Postawa bohaterki – cynicznej i sprzedajnej, ale ostatecznie upokorzonej i doprowadzonej do klęski moralnej – to konsekwencja wychowania niezmuszającego do autorefleksji³⁸. Toteż Śmigielska aż do przesady eksponuje konieczność kobiecego buntu – nawet za cenę uproszczeń psychologicznych i tendencyjności w portretowaniu postaci. Pokazuje także – na przykładzie rozmowy Anny z opiekunem – że trauma miłosna nie oznacza końca marzeń kobiety, lecz przeciwnie – może stanowić wystarczające źródło dla uaktywnienia się takich cech, jak: upór, konsekwencja, energia i odwaga.

– To pójdziesz precz z mego domu – zawołał stryj rozzłoszczony – bo ja nie będę własnym dzieciom od ust odejmował na twoje utrzymanie.

– To pójdę – rzekła Anna z mocnym postanowieniem. – Przecież człowiek mający zdrowe ręce i nogi może zapracować na swoje utrzymanie.

Kasjer wziął się za boki ze śmiechu.

³⁸ J.I. Kraszewski, *Dziennik Serafimy*, wstęp Z. Mitzner, Warszawa 1953.

– Cóż ty będziesz robił, mój ty człowieku? Może się postarasz o wakujące miejsca rachmistrza lub fizyka powiatowego – wyśmienita jesteś, dalibóg! – Przeżegnaj się i głupstwa nie pleć, co człowiek, to nie baba. (N, 86–87)

Ostatecznie bohaterka powieści Śmigielskiej decyduje się na ucieczkę do Warszawy, gdzie zamierza znaleźć sobie zajęcie. Odrzuca, co ciekawe, życie klasztorne i w ogóle perspektywę pociechy religijnej³⁹. Nie jest ateistką, lecz wątpi w skuteczność modlitwy niepopartej czynem, dlatego też propozycja szukania pomocy u siostr norbertanek spotyka się z jej jednoznaczną reakcją:

– W klasztorze schronienie! – powtórzyła zdziwionym głosem, tak jej się szczególnym wydało chronić się do klasztoru z tym potężnym działaności pragnieniem, jakie wrzało w jej piersi. – Ja chcę żyć jeszcze życiem pracowitym i czynnym, życiem trudu i walki, a w klasztorze ciasno by mi było i duszno z myślą moją. Ja pragnę świata obszaru, nie zaś celki klasztornej.

³⁹ To kolejny, bardzo wyraźny rys osobowości samej pisarki, która była osobą wierzącą, ale daleką od bigoterii. Nieraz podkreślała, że mylnie jest zastępowanie obowiązków realnego życia odklepywaniem pacierzy i litanii. W kilku swych komentarzach publicystycznych (zob. m.in. *O zgodzie ekonomii politycznej z religią* [Sprawozdanie], „Kółko Domowe” 1862, R. 2, z. 10, s. 306–310) daje świetne obrazki, jak nauczanie zakonne nadmiernym rozmodleniem skutecznie zniechęca lud do idei edukacji – a to już było dla Śmigielskiej, gorliwej propagatorki zdobywania wiedzy, niewybaczalnym grzechem. W liście *Do Pani Eleonory Ziemięckiej* („Noworocznik [Kalendarz] Ilustrowany dla Polek na Rok 1865”, R. 5, s. 9–10) Śmigielska następująco wspominała czasy decyzji życiowych po opuszczeniu posady nauczycielskiej: „Wśród przemysliwań o wyrobieniu sobie stanowiska, marzyło mi się zostać kanoniczką. Jakbym tam wyglądała ja, tak śmiało potrącająca pełno drobnych światowych przepisów, ja, tak zapatrzona w dal, w przyszłość lepszą. Wstyd mi, bo widać, że to był czy strach ubóstwa, czy brak ufności, że się sama nie ostoję wobec społeczeństwa, czy też chwila tej zgubnej niedołężności, która nas odpycha z przerażeniem od dróg nowych. A jednakże Bóg wspiera pocziwe usiłowania i powiodą się, chociażby dozwolenie ich nie było jeszcze zapisane w dotychczasowym kodeksie światowych przepisów”.

– I nie boisz się świata, nieświadome dziecię? – zapytał zdziwiony ksiądz ze współczuciem.

– [...] O! nie, ojczy, ja nie chcę śpiewać w wyznaczonych godzinach łacińskiej spowszedniałej powtarzaniem pieśni, lecz chcę całe me życie godnym Boga hymnem uczynić. (N, 99–100)

Paradoksalnie więc spotkany po drodze do stolicy młody zakonnik modli się u przydrożnego krzyża o odsunięcie zmysłowej pokusy wywołanej widokiem pięknej Anny, ona zaś – o przyszły sukces zawodowy. Deklaracje, które dziewczyna składa przed swym drugim stryjem już w Warszawie, mogą zadziwić stanowczością i precyzją: „potrzeba mi tylko kilku tysięcy na założenie fabryki kwiatów” (N, 104), „zechcę silnie i wytrwam” (N, 105). Jak na prowincjuszkę bohaterka Śmigielskiej jest też bardzo świadoma kosztów, które musi ponieść, by zrealizować swe ambitne zamiary:

ja chcę być sobie tylko winną chleb, który pożywać będę, i odzież, którą włożę na siebie. Ciężył mi okropnie chleb z łaski podany sierocie. Pragnę tylko niezależnej mierności; zniosę łatwo wszystkie niedostatki, jak je ozłoci malutki promyk swobody, nie tej, którą oszpecają zwąc ją wyuzdanie, ale tej, która przystoi każdej rozumnej istocie, a dla ducha błogie pokoju przynosi owoce. Stryju mój, ja chcę stać o własnej sile. (N, 105)

Racjonalnemu optymizmowi Anny przeciwstawione zostało rozczarowanie stryja, który mimo dobrego charakteru i poziomu edukacji nie potrafi odnaleźć się w rzeczywistości wymagającej sprytu i aktywności. To przy Annie kolejny niespełniony męski kandydat na „herkulesa”, który zgorzkniał, wprzód nim się zbuntował: „zamknął się sam w sobie, niezachwiany w swych przekonaniach, lecz im się urągających i skarłowaciały w cieśni samolubstwa, co tym potężniejsze, im w bogatszym sercu i wyższym umyśle się rodzi” (N, 109).

Rozgoryczony własnymi niepowodzeniami wyczuwa jednak siły i dumę Anny i jest na tyle uczciwy, że choć nie wierzy, by świat dozwolił zwyciężyć kobiecie, obserwuje jej starania z podziwem. Dla Andrzeja między ideałami a rzeczywistością rozciąga się przestrzeń nie do pokonania. Śmigielska nieraz na kartach utworu powtarza, że życie to nie powiastka moralna, i udowadnia tę tezę na przykładzie swych wszystkich głównych bohaterów. Władysław w wyniku ujawnienia rodzinnej

tajemnicy traci prawo do majątku, Andrzej żegna w marności życia dawne ideały, a Anna odnosi, co prawda, sukces materialny, ale za to zostaje napiętnowana i odrzucona przez swoją sferę: „Czy poklaskiwano jej z serca? bynajmniej: zazdroszczono tylko, że dużo zarabiała; ale żadna z kobiet, takich nawet, którym był gorzki łaskawy chleb u obcych, nie byłaby za nic w świecie poszła jej śladem” (N, 134).

Jej śmiałość nazywa się w środowisku warszawskim szaloną⁴⁰, jej niezależność – bramą zamykającą drogę do zamążpójścia; na dodatek bohaterka próbuje swych sił na polu literackim, co jest z kolei postrzegane w warstwie fabularnej jako „nieszczęśliwa mania” (N, 135), ale na poziomie dyskursu odautorskiego aktowi pisania nadana zostaje moc sprawcza wydzwignięcia kobiety ze stanu umysłowego „niemowlęctwa” na drodze ku dojrzałości⁴¹:

Pisanie dla kobiet to okrzyk wyzwolenia się ich umysłowości, dopominanie się o prawo sądu i opinii; drukowanie ich pism to patent na swobodę myślenia, więc nie dziw, że się rwą do pióra, nawet bez należytego przygotowania, niebogiem! Więc nie dziw, że się tym tak przerażają ich prawodawcy, co radzi zważyć na nie cały ciężar odpowiedzialności za wspólnie popełniane winy. I to też nie dziw, że umysły sprawiedliwe lękają się chwilowo tych pozorów burzących. (N, 138)

Można uznać Annę za *porte-parole* samej autorki, która w latach siedemdziesiątych XIX wieku przyznawała:

⁴⁰ Znaczące jednak, że „szalone” kobiety Śmigielskiej nigdy nie przekraczają norm moralnych, choć mogą być o to podejrzewane przez innych bohaterów.

⁴¹ W powieści nie padają żadne konkretne nazwiska pisarzy, których Anna czytała, jednak na podstawie fascynacji lekturowych autorki *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* oraz poglądów wyrażanych przez bohaterkę na kartach dziennika można wnioskować, że chodzi np. o saintsimonistów bądź Ch. Fouriera. Z kolei o „niemowlęctwie” jako stanie, w którym tkwią kobiety od lat – z wygodą dla rządzących nimi mężczyzn, a częściowo i dla siebie – wypowiadała się Śmigielska w artykułach publicystycznych często, nie tyle czyniąc z tego zarzut wobec panów, ile wezwanie dla własnej płci (była to jedna z zasadniczych tez jej tekstu *Do piszących kobiet*).

Kochałam naukę, to już zaś jest wielkim grzechem dla kobiety i z większą wyrozumiałością wszystkie inne jej darują, ale ambicja wyrobienia sobie chleba i pozycji w społeczeństwie, która w mężczyźnie szlachetną się nazywa, w kobiecie wydaje się śmiałością tak nieopatrzną jak mania ludzi podlegających umysłowym zboczeniom⁴².

Krok Anny jest śmiały i pewny, głowa – uniesiona; to kolejna kobieta niewstydząca się swojego wyboru. Bez zażenowania mówi: „Jestem fabrykantką”, a kiedy po latach spotyka dawnego ukochanego (już w zmienionej sytuacji i rozczarowanego życiem), patrzy na niego z zadziwieniem i niedowierzaniem:

Ona nic nie straciła przez te lat kilka, ale owszem, świeżość jej umysłu i serca zajaśniała tym wdzięczniej, obok hartu i stałości, przez czas i okoliczności wyrobionych. Szły z nią pospół wspaniałe ideały jej lat młodszych, nie już jako mary nieschwycone [...], ale jako przekonania niezłomne, co ją podpierały w życiu wyrozumowaną potęgą swą. Ona czuła się zolbrzymiała i uczucie osobistej godności dumnie jej czoło wznosiło. (N, 140)

Jej też przypadnie w udziale – tak jak wcześniej Elżbiecie i Pelagii – obowiązek ratowania dawnego wybranka przed nim samym, tzn. przed lękiem, stuporem, psychicznym porażeniem wywołanym sytuacją „wysadzenia z siodła”. Samobójstwo mężczyzny okazuje się w istocie ucieczką ze słabości w słabość, tymczasem Annę cechuje siła przetrwania w najgorszych nawet okolicznościach upadku, choćby wtedy, gdy w jej otoczeniu pojawia się kolejny mizerny mężczyzna – brat Ludwik, który doskonale wie, jak zagrać na strunach wyższych uczuć rodzinnych i wykorzystać pieniądze siostry.

Utraciwszy w pewnym momencie fabrykę, bohaterka podejmuje jeszcze jedną próbę „herkulesowego” sprostania trudom życia, tym razem weryfikując w praktyce bardzo konwencjonalną misję kobiecą – zakłada w małym majątku Baldjówka w powiecie hrubieszowskim pensję dla zdolnych, ale osieroconych dziewcząt, wywodzących się z różnych sfer społecznych. Ten epizod powieści wydaje się najbardziej

⁴² J. Śmigielska, *Do Pani Eleonory...*, s. 7.

nieudany, utrzymany w stylistyce dworskowego *biedermeieru*. Przeniesienie miejsca akcji z miasta na wieś osłabia impet narracji, łagodząc oryginalny, lekko szyderczy ton wcześniejszego opowiadania, a w obrębie świata przedstawionego obnaża słabość bohaterki, czyli ukryte pragnienie zawierzenia drugiemu człowiekowi. Z chwilą gdy Anna przestaje być kobietą sukcesu, gdy zmienia się w zwykłą nauczycielkę, altruistkę, gdy pozwala sobie na naiwną ocenę ludzi, ponosi ostateczną klęskę. „Herkulesową” energię Anny niszczy inna kobieta, jej ulubiona uczennica – Sabina. Pisarka tworzy portret wspaniałej, pięknej i inteligentnej dziewczyny, której ogromny potencjał intelektualny i emocjonalny dodaje nadziei starzejącej się Annie, ale – pozbawiony kontroli moralnej – nie chroni Sabiny przed zgubną namiętnością do utracjusza i kłamcy, Ludwika. Związki z mężczyznami mają w powieściach Śmigielskiej często destrukcyjną moc sukni *Dejaniry*, zwłaszcza jeśli kobiety pozwolą sobie na zaufanie wyłącznie własnym uczuciom i intuicji. Wtedy dają się ograbić z wypracowanej samodzielności, tracą wolę życia, dopuszczają działania regresywne czy eskapistyczne. Dokonują wreszcie błędnych wyborów. Pisarka podważa (nie tylko w tej powieści, ale i w kilku swych opowiadaniach i szkicach⁴³) ideę miłości romantycznej, pełnej uniesień i gwałtownych doznań, widząc w niej niebezpieczeństwo ulegania złudzeniom i fantazmatom wytworzonym przez kulturę i literaturę epoki.

W powieści *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* wyjątkowo interesująca jest właśnie relacja Anna – Sabina. To nie są rywalki, ale też nie siostry lub przyjaciółki, w pewnym momencie nawet zajmują pozycje jawnie wrogie. Zdrada Sabiny (uciekając z Ludwikiem, staje się ona zarówno współwinną kradzieży, jak i psychicznego załamania swej nauczycielki) przyczynia się pośrednio do śmierci Anny, która traci oszczędności życia, ludzki szacunek i, co najważniejsze, wiarę w człowieka. Można wszakże spojrzeć na Sabinę i Annę jak na bohaterki dopełniające się. Wybaczenie, które ostatecznie uzyskuje „córka marnotrawna”, wy-

⁴³ Np. Maria, bohaterka krótkiego obrazka Śmigielskiej *Ustęp z życia codziennego* („Kółko Domowe” 1862, R. 2, z. 2, s. 43–47), pada – tak jak Sabina – ofiarą fałszywych wyobrażeń na temat zachowań zakochanego mężczyzny i płaci za swą naiwność dogonną utratą harmonii.

znacza jej nową rolę społeczną i nowy cel działania, ale też wyposaża w cechy brakujące Annie. Sabina podejmie walkę o świat zgodny z wartościami wyznawanymi przez mentorkę, mając większą szansę na ich realizację, ponieważ jest psychicznie silniejsza od Anny. Owa moc bierze się z gorzkiej znajomości natury ludzkiej, jako że Sabina przeszła przez doświadczenie własnego upadku i pozbyła się zbyt idealistycznych wyobrażeń o rzeczywistości. Tym samym zapowiada nowy typ kobiety – „herkuleski”. To również fascynująca figura następczyni, sukcesorki⁴⁴, przyjmującej tę rolę po uprzednim odejściu od mistrzyni. W momencie gdy Sabina pokonuje wyrzuty sumienia, zyskuje determinację, która może stać się niebezpieczna... Prawdopodobnie dlatego jest to kreacja w powieści zawieszona, nierozwinięta przez pisarkę, zaledwie sygnałnie zarysowana w finale, jakby „potencjał” zarazem artystyczny i społeczny podobnej kobiecej postaci nie został całkiem rozpoznany przez autorkę...

Jak krytyka oceniła tę powieść w chwili jej powstania? Opublikowano tylko jedno omówienie w „Kronice Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”⁴⁵. Nie dziwi pobieżny, streszczeniowy charakter tej wypowiedzi (był to bowiem powszechnie stosowany wówczas sposób recenzowania), natomiast uderza w niej mocno ironiczny ton. Celowo, jak się wydaje, autor tak referuje tok wydarzeń, by wykazać nadmierne (w domyśle – nieprawdopodobne, przesadzone) skomplikowanie losów Anny, a pominąć psychologiczne i etyczne problemy postaci. Prowadzi to do strywalizowania motywacji postępowania bohaterów: „W końcu zjawia się skruszona Sabinka, panu Andrzejowi przychodzi ochota do żeniaczki, bierze więc Sabinę, jest z nią szczęśliwy, mieszkają w Badijówce i wraz z wychowawcami zbierają to, co Anna zasiała”⁴⁶.

Nadto recenzent ocenia utwór, przykładając do niego miarę dydaktycznych powiastek Elżbiety Jaraczewskiej czy Klementyny Hoffmannowej, nie dostrzega ani nowego sposobu literackiego portretowania

⁴⁴ M. Czarnecka, *Wieszczki. Rekonstrukcja...*, s. 51.

⁴⁵ *Kronika literacka. Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* [rec.], „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1858, nr 43, s. 5.

⁴⁶ Tamże. Recenzent podał błędną nazwę majątku, powinno być: Baldjówka.

bohaterki Śmigielskiej, ani zaproponowanego przez nią modelu współczesnego funkcjonowania kobiety w społeczeństwie. W tym kontekście początkowa pochwała: „Ideal bohaterki jest bardzo dobry” nabiera natychmiast negatywnego wydźwięku, pełnego paternalistycznego lekceważenia: „matkom naszym radzilibyśmy wprzód dobrze się zastanowić, nim córkom swoim polecić go mają jako wzór do naśladowania. Panna S. lubi tworzyć nadzwyczajności w charakterach kobiecych”⁴⁷.

Lektura recenzji wydaje się w tym wypadku ciekawym tropem potwierdzającym charakterystyczne dla epoki pominięcia interpretacyjne – celowe lub nieuświadomiane; jest znakiem ucieczki krytyki (zwłaszcza przeciętnej) przed tym, co niepokojąco nowe.

Czytelnicy „Kółka Domowego”, wychodzącego w Warszawie w latach 1861–1868, szczególnie cenili jeszcze jedną powieść Józefy Śmigielskiej, dla której i ona sama żywiła znaczną sympatię – *Trzy pokolenia*. Narratorka określa się tu mianem „prostego opowiadacza dziejów jednej rodziny” (T, 365), a zamysł konstrukcyjny jest bardzo jasny – chodzi o ukazanie trzech generacji niezamężnych kobiet, żyjących od końca XVIII do połowy XIX wieku. Pierwsze pokolenie reprezentuje Agnieszka, rezydentka w Rożkowie, majątku bogatej i samolubnej starościny Z. Choć traktowana przez otoczenie z lekceważeniem, zachowuje względem niego otwartą oraz życzliwą postawę. Jej staropanieństwo jest efektem samodzielnej decyzji – niegdyś odrzuciła dobrą partię, aby dochować pamięci poległemu pod Maciejowicami narzeczonemu. Pierścioneł i zakrwawiona koszula są miłosnymi relikwiami, które w najgorszych momentach przynoszą bohaterce pocieszenie, kreując w jej marzeniach przestrzeń fikcyjnego spełnienia. Mimo bierności Agnieszki i życia w świecie patriotycznej fantazji pisarka chroni tę postać przed śmiesznością, romantyczne egzaltacje równoważąc bardzo konkretnymi czynami miłosierdzia i po prostu dobrocią serca⁴⁸. Pokazuje jednak, że z perspektywy lat dwudziestych XIX wieku, które w powieści reprezentuje daleka

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Być może kryje się tu sygnał poparcia dla wielu podobnych Agnieszce wdów i narzeczonych po powstańcach listopadowych i – co było aktualne w chwili powstania powiastki – powstańcach styczniowych.

krewniaczka Agnieszki – Róża, taki wybór postrzegany był już jako objaw niezrozumiałego sentymentalizmu. Pierwszy epizod powieści skupiony jest więc wokół postaci „wojennej narzeczonej”, płacącej za swe miłosne doświadczenie gorzką cenę niespełnienia w roli matki i zlekceważenia społecznego. Następna sekwencja powieści dotyczy roku 1829 i dziejów kolejnej panny – Róży, która wbrew swym wcześniejszym planom pozostaje niezamężna, traktując ten stan jako najwyższy dyshonor. Przekonana o sile swej urody, nie może pojąć, że sama piękność – jeśli cechuje tylko córkę pułkownika – nic nie znaczy dla arystokratycznych salonów, z jakich wywodzi się jej konkurent. W oczach tzw. wielkiego świata mezalians dyskwalifikuje mężczyznę. Śladem wielu autorów ówczesnych powieści obyczajowych Śmigielska wskazuje na destrukcyjną dla uczuć (a decydującą dla organizacji życia społecznego) rolę opinii publicznej, wyraźniej jednak niż czyniono dotąd, kierując zarzuty do słabego mężczyzny, który nie walczy o realizację własnych pragnień i z wygody bądź z lęku przed utratą poparcia podporządkowuje się konwenansom:

Gdyby siostra mówiła mu o nierówności majątkowej, byłby zaprotestował; pieniędzy miał dużo i lekcewał je, ale przed sądem świata był trwożliwy, jak zwyczajnie człowiek od kolebki skrępowany jego drobnostkowymi formułkami. (T, 328)

Również kolejna narzeczeńska przygoda Róży staje się pretekstem do ukazania kobiecej perspektywy małżeńskich targów. Wystarcza drobny spadek, by wokół kobiety zgromadzili się dorobkiewiczze i tonący utracjusze. Scena intercyzy przedślubnej przedstawia z okrutną bezwzględnością mechanizmy wzajemnych relacji rodzinnych i odziera bohaterkę z poczucia własnej wartości:

pan młody odezwał się cierpko i dumnie:

– Ta suma dla mnie za mała. Ja potrzebuję przynajmniej sto tysięcy zł p[olskich] w tej chwili. [...]

Nastąpiła chwila przykrego milczenia. Narzeczoney patrzył przed siebie ponuro i frasobliwie, reszta przytomnych pospuszczała głowy jakby wstydząc się tego targu, który najdelikatniejsze obrażał uczucia, strona zaś interesowana w tej sprawie, panna młoda, zbladła straszliwie i zdrętwiała, jakby ją nagle z miłego snu zbudzono. Toż to ten Juliusz,

który jej najdrobniejsze życzenia zgadywał, który twierdził, że bez jej widoku żyć nie może, że najprzykrzejszą dolę z nią podzielić gotów, a jeszcze się będzie czuł szczęśliwym [...]. (T, 370)

Duma nie pozwala Róży zgodzić się na stawiane warunki, lecz odrzucając konkurenta, nie znajduje już ona w sobie siły ani woli, aby powstała pustkę wypełnić pozytywnie. Dalsze życie bohaterki będzie wyłącznie wegetacją i próbą zamaskowania doznanej traumy. Pisarka próbuje pokazać swym czytelniczkom (kobięcy adresat jest tu bardzo wyraźnie podkreślany), że traktowanie panieństwa jako hańby niszczy kobietę, sprowadza ją do przedmiotu „posagowego kapitału”, a także wpływa na ocenę kandydata na męża wedle bardzo ograniczonych kryteriów hierarchii towarzyskiej i zewnętrznego blichtru. Musi więc prowadzić do klęski.

Powieść *Trzy pokolenia* bez wątpienia piętnuje skutki kobiecego egoizmu i narcyzmu, wyśmiewa również snobizm w wyborze przyszłych partnerów, podczas gdy świat, którego ów snobizm dotyczy, rządzi się inną bezwzględną i prymitywną zasadą – pieniędzmi. Tragizm Róży w ujęciu Śmigielskiej ma jednak dodatkowy wymiar. Polega przede wszystkim na nieumiejętności rozpoznania w sobie człowieka. Bohaterka słusznie czuje się upokorzona przez środowisko, które wmawiało jej sensowność „eleganckich szczebiotów”, ale i sama siebie nieustannie upokarza, wierząc istotnie, że jako kobieta niezamężna nie znaczy nic. Nieprzyuczona w młodości do pracy nad sobą, godzi się na status – jak twierdzi Śmigielska – „lalki” wyrzuconej na bruk⁴⁹. Maltę i rozgoryczenie okazują się dla Róży łatwiejsze niż podjęcie refleksji nad dotychczasowymi regułami, w których ją wychowano. Nie próbuje ona zmienić się pod wpływem doświadczeń, wyjść poza granice, które wytyczono jej już w młodości. Przeciwnie – coraz głębiej ucieka w fikcyjną rzeczywistość „dawnej siebie”, nieuchronnie narażając się na śmieszność. Zgorzkniałością i złośliwością rekompensuje

⁴⁹ Zob. T, 371: „Tu leży w części tajemnica lekceważenia starych panien, a razem i głęboka dla ogółu kobiet nauka: Bądź człowiekiem rzeczywistej moralnej wartości, nie zaś lalką ogładną niemającą znaczenia, jeżeli jej nikt nie kupi, a potrafisz zająć miejsce, jakie ci przynależy”.

sobie własną, doskwierającą jej przecież bierność i niesamodzielność. Z ironią Śmigielska kreśli obrazki „światka małego, lubo zwanego wielkim” (T, 328), który skutecznie narzuca kobietom absurdalny obowiązek „infantylizowania się”⁵⁰. Udawanie niewinności i dziecięctwa staje się w pewnym momencie – literatka uwydatnia to zjawisko na przykładzie kreacji Rózi – drugą naturą kobiet. Bardzo ciekawe są w powieści *Trzy pokolenia* fragmenty sporów między starzejącą się Różą a Dionizym, 50-letnim nauczycielem jej bratanków, który szczerze pogardza „żeńskimi trutniami” (T, 376). Przy tej okazji sprawnie, z humorem i bez natrętnego moralizatorstwa pisarka prezentuje dwa modele kształcenia dziewcząt: konserwatywny – oparty na nauce manier, tańca, muzyki i francuskiego oraz nowoczesny – podporządkowany celom praktycznym. Karolina i Seweryn, rodzice trzeciej z protagonistek powieści, świadomi swej niezamożności i trudnych warunków gospodarczych kraju, odrzucają fantazmaty i mrzonki wielkopańskie. Tym samym stają się idealnymi realizatorami edukacyjnych projektów autorki, zwolenniczkami łączenia możliwie szerokiej wiedzy ogólnej z kwalifikacjami rzemieślniczymi czy handlowymi⁵¹. Dzieje Agnieszki i Róży, choć odmiennie wartościowane, w powieści tendencyjnej służą apoteozie postawy trzeciej „starej panny”, czyli Helenki. Konstrukcja powieści podporządkowana została założeniu, że w niesprzyjających okolicznościach rzetelne wykształcenie kobiety – a takie odebrała Helena pod okiem Dionizego i w dobrej pensji warszawskiej – będzie ją chronić przed marazmem, rozgoryczeniem, gnuśnością. Toteż bohaterka, mimo i tym razem zawiedzionych nadziei miłosnych, nie pozwala sobie na rozpacz. Najpierw zajmuje się pszczelarstwem, później wydzierżawia gospodarstwo rolne niedaleko rodziców i wdraża produkcję

⁵⁰ Najwcześniej w XIX wieku dostrzeżono ten problem w edukacji dziewcząt na gruncie kultury zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza angielskiej i francuskiej. Śmigielska śledziła uważnie te tendencje. Była też zaangażowana w organizację szkoły rzemiosła dla dziewcząt w Warszawie.

⁵¹ Szerzej projekty oświatowe autorki *Trzech pokoleń* charakteryzuje z perspektywy historii myśli pedagogicznej L. Słowiński, *Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej poglądy na wychowanie młodego pokolenia*, [w:] tegoż, *Tradycja i postęp. Studia z dziejów edukacji narodowej pod zaborem rosyjskim*, Poznań 2000, s. 41–58.

serów według francuskich recept. Z czasem przejmuje warszawską firmę wspólnika i odnosi wielki zawodowy sukces: „Otrzymane zyski radowały ją niezmiernie, nie tyle jako źródło dochodu, ale jako powodzenie i pracowitych usiłowań nagroda” (T, 380).

To następna kobieta z powieści Śmigielskiej dysponująca energią, śmiałością i trzeźwością poglądów. Potrafi także stawić czoła niechęci otoczenia, poczucie wartości czerpiąc z własnych dokonań, a nie z ulegania sądowi publicznemu. Wyjątkowo – w stosunku do omówionych wcześniej dwóch powieści – w *Trzech pokoleniach* zmiana dotyczy sposobu rozstrzygnięcia finalnych losów bohaterki. W większości utworów autorki *Sukcesji i pracy* pozytywne postaci kobiece okazywały się, co prawda, zwyciężczyniami w obranej profesji, lecz w życiu prywatnym musiały ponieść gorzkie koszty swych wyborów⁵². Za każdym razem Śmigielska zderzała swój wzorzec „kobiecości usamodzielnionej” z reakcjami społeczeństwa nieprzygotowanego mentalnie do przeobrażeń cywilizacyjnych i tkwiącego w utartych schematach wartościowania ludzi. Poczynania Heleny, niezmuszanej przecież do zatrudnienia się gdzieś z powodu biedy czy niesnasek w rodzinie, lecz motywowanej pragnieniem zarobienia na „sвій chleb”, uznane zostają za degradujące kobietę szlachciankę. I to uznane przede wszystkim przez środowisko kobiece⁵³. Ona sama, jej

⁵² O swoich bolesnych doświadczeniach w tym zakresie Śmigielska wzmiankowała we wspomnianym autobiograficznym liście *Do Pani Eleonory Ziemięckiej* (s. 7): „Obcy przezwali mnie mądrą i lekceważyli mnie lub też wiarę moją mienili zarozumiałością i nierozwagą – i litowali się nade mną, a ja wśród tych różnorodnych prądów ludzkiego sądu, szczwana, że tak powiem, szyderstwem i koteryjnymi wyobrażeniami, jakkolwiek nowe bodźce znajdowałam w samym cierpieniu, nie mogłam przecież otrząsnąć się z pewnego cierpkiego uczucia, które mi nieraz usta pogardliwym zarysowało uśmiechem. Z tego też wyrodziła się u mnie częsta szorstkość w obejściu i brak tej przyjemności towarzyskiej, która jest tak miłą okrasą każdej, a cóż dopiero niezbyt powabnej powierzchowności [...]”.

⁵³ Ta niechęć kobiet jest jeszcze wyraźniej odczuwana niż ze strony mężczyzn. Rzadko w prozie Śmigielskiej obserwujemy pozytywne relacje wewnątrz świata kobiecego właśnie. Stary nauczyciel Heleny powiada, komentując warszawskie stosunki: „Przekonałem się, że z niedołęstwa ogółu kobiet tworzy się najśroźszy pocisk, którym one kamieniają śmielsze swe siostry” (T, 381).

rodzice i bracia nigdy nie wątpią w sens tych decyzji i traktują pracę oraz rzetelność jako najwyższą, osobistą wartość⁵⁴. Nie rezygnując z typowych dla siebie postaw nieufności i krytycyzmu, Śmigielska dopuszcza w kreacji Heleny myśl o połączeniu sukcesu zawodowego ze szczęściem osobistym. Przyzwala na powrót dawnego ukochanego i stawia tę „parę dusz wyborowych” (T, 386) na ślubnym kobiercu. Powiada o bohaterce: „zwyciężyła najuporczywsze przesady, najzjadliwiej lubiącą się pastwić głupotę” (T, 384). Czy taki *happy end* był tylko ustępstwem na użytek zadowolenia czytelników? Niewykluczone, w końcu Śmigielska jako redaktorka i wydawczyni „Kółka Domowego” (na łamach którego ukazała się powiastka), finansująca przedsięwzięcie z własnych funduszy, zabiegała o przetrwanie pisma. Być może też na złagodzenie stanowiska wpłynęły zmiany w jej własnym życiu⁵⁵. Nie da się jednak postawić pisarce zarzutu naiwności, doskonale rozpoznawała mechanizmy życia społecznego i była świadoma, że proces przeorientowania myślenia zbiorowego dokonuje się bardzo powoli. Z pewnym przekąsem Śmigielska ujawnia więc w powieści *Trzy pokolenia*, iż poważanie dla Heleny ma swe źródło nie w rzeczywistym szacunku dla jej pracy i osobowości, lecz w zainteresowaniu dla pieniędzy, którymi ona dysponuje. Spoza powierzchownej akceptacji bohaterki przez otoczenie przeziiera całkiem inny jej osąd, oddający prawdziwe uczucia wielu rówieśnych Śmigielskiej:

Ci nawet, którzy najwięcej piorunowali na jej wyjazd z domu, na obranie niezwykłego dla kobiety zawodu, zaczęli ją nazywać p o r z ą d n ą osobą, od czasu jak się dowiedzieli, że zarobiła parękroć sto tysięcy. Kobiety wielbiły jej przymioty, a mężczyźni radzi by byli żenić się z tymi krociami. [...] Jest więc anomalią, małym potworkiem swego rodzaju,

⁵⁴ Wspierana przez najbliższych Helena ma dość siły, by z godnością bronić przed światem swych racji: „w porządnie prowadzonych rachunkach jest tajemnica spokoju niejednej rodziny. Mało mówię! W nich leży rękojmia uczciwości. Kto wydatków swoich od dochodu zależnymi uczynić nie umie, nie potrafi też dopełnić zobowiązań swoich względem drugih i staje się nieraz prostym złodziejem” (T, 383).

⁵⁵ Już jako czterdziestokilkulatka, w 1865 roku poślubiła 15 lat młodszego od niej Zygmunta Dobieszewskiego, zdolnego warszawskiego lekarza. Tworzyli udany związek aż do jego śmierci w 1895 roku.

godnym zapewne podziwu, ale bynajmniej nie naśladowania. Brońże nas, Boże! Dodawano – aby taki rodzaj kobiet się mnożył! (T, 384)

Trzeba podkreślić, że konstruuąc kobiece portrety w powieściach *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* oraz *Trzy pokolenia*, Śmigielska stara się wykroczyć poza prosty schemat konfrontacji szlacheckiej jednostki ze światem i zasadę stałości charakteru, jaka była na ogół respektowana przez powieść polską aż do czasów Prusa. Zarówno Anna, jak i Helena – choć z pewnością mają być przekonującymi wyrazicielkami nowych tendencji ideowych i moralnych – są także kobietami z krwi i kości. Mają chwile załamań, odczuwają niechęć do wybranej drogi, jest w nich potrzeba miłości i znalezienia oparcia w drugim człowieku. Zwłaszcza Helena wydaje się bohaterką bardzo bliską Śmigielskiej; można uznać ją za *alter ego* samej pisarki. W partii powieści poświęconej tej postaci pojawia się też najwięcej komentarzy dotyczących sytuacji kobiet w świecie współczesnym literatce i podsumowań, które los pokazanych tu pańien każą traktować jako szerszą egzemplifikację przemian mentalnych polskiego społeczeństwa.

Oczywiście konstrukcja powieści *Trzy pokolenia* daleka jest od doskonałości. Brak jej, po pierwsze, szerszego tła społecznego i politycznego, na którym sytuowane byłyby dzieje Agnieszki, Róży i Heleny. Drobne tylko wzmianki sugerują wpływ historii na losy kobiet i ich rodzin (chodzi o skutki polskich insurekcji). Po drugie, tempo narracji jest nierówne, zdarzają się irytujące dłużyzny i przegadania, zbyt jednoznacznie ujęto także ideę pracy jako gwarancji szczęśliwego życia kobiety i lekarstwa na problemy staropanieństwa. W obronie Śmigielskiej trzeba by wszakże dodać, że autorka usiłuje zrównoważyć te uproszczenia nieco marginalnym może z punktu widzenia fabuły, ale istotnym w płaszczyźnie interpretacyjnej obrazem szczęśliwego małżeństwa Karoliny, matki Helenki. Nie przeczy zatem sensowności tradycyjnej drogi życia kobiety, pod warunkiem jednak, że buduje się ją na innych założeniach niż te, które przyświecały Róży. Wreszcie, część poświęcona Helence, choć z pozoru tak przesycona społeczną czy wręcz emancypacyjną tendencją, jest napisana żywo i przekonująco, prawdopodobnie dlatego, że – po raz kolejny już w dorobku Śmigielskiej – wyraźnie wykorzystany został żywioł autobiograficzny. W historiach bohaterek jej książek odnajdujemy ślady bardzo wielu prywatnych

doświadczeń i przeżyć literatki, poczynając od motywu samodzielnej pracy i niestrudzonego samokształcenia, przez obrazy brawurowych wyzwań finansowych, a skończywszy na prezentacji dylematów uczuciowych. Elżbieta, Pelagia, Anna, Sabina, Helena – tworzą archipelag mikroświatów kobiecych wyłonionych z potrzeby ekspresji odwagi i determinacji ich autorki.

Warto zwrócić uwagę na występowanie w analizowanych powieściach wątków prekursorskich względem *Lalki* Prusa. Właściwie wszystkie postacie głównych „herkulesek” Śmigielskiej realizują schemat „pokazania świata, na co je stać”. Tak jak Stanisław Wokulski – wywodzi się ze środowiska niezamożnej szlachty i impuls wywołany upokorzeniem, zagrożeniem bytu, nieszczęśliwym związkiem, utratą miłości mobilizuje je do podjęcia nowego wyzwania. Ich sukcesy handlowe (sklep, zakład) są spektakularne finansowo. Podróżują (również do Paryża), poznają ludzi żyjących poza zasadami „małego, wielkiego światka” Warszawy. Zmagają się z innymi, obcymi sobie kobietami – „lalkami”. Bliska Prusowskiej wizji Izabeli Łęckiej jest np. postać narzeczonej hrabiego Eugeniusza z *Sukcesji i pracy* – Amelii. Izolacja młodej panny w obrębie arystokratycznych kółek salonowych skazuje ją na świat marzeń, a pozbawia szerszych horyzontów i intelektualnej dojrzałości. Konwencje towarzyskie sprawiają również, że „Amelia nie byłaby nigdy śmiała unosić się żywo nad czym, pochwalić co z uczuciem, lub ganić ze zgrozą, byłoby to według jej matki nieznośnym parafianstwem” (S, 2, 114). Naturalne usposobienie Amelii naginane jest stale do ścisłych nakazów kastowych:

Obraz, pieśń jaka, poezja wywoływały tylko w głębi jej duszy ciche zachwycenie, z którego nic nigdy nie objawiło się na zewnątrz. Ona była tak dobrze!... to jest: zimna w obejściu, poważna w chodzie i ruchach, jednostajną a skąpą miarą mierząca swoją przychylność wszystkim, arystokratycznie obojętna na to, co tłum zachwyca lub gorszy, doskonale powtarzająca kilka ogólników o cnocie i poświęceniu, używanych na wielkim świecie, a obok tego nawet czasem dowcipna! (S, 2, 115)

Jakkolwiek mężczyźni wypadają w ujęciu pisarki dość blado na tle kobiet, wyróżnić należałoby postać Pawła z *Sukcesji i pracy*, także ze względu na pewne analogie z kreacją Wokulskiego. Paweł jest

młodzieńcem zdolnym, pracowitym, zainteresowanym nauką i przekonanym o własnych umiejętnościach, lecz drobnoszlacheckie pochodzenie i bieda nie dają mu szansy na ich użyteczne wykorzystanie. Pozbawiony towarzyskiego i finansowego wsparcia, bez którego w ówczesnej Warszawie niczego nie można osiągnąć, ma poczucie klęski. Bolesne zderzenie aspiracji i talentów z realiami prowadzi go zarówno do krytycznej diagnozy na temat rozwoju polskiego społeczeństwa, jak i inicjuje depresyjne, samobójcze myśli:

Cóż za życie? gorycz sama – ucisk od dzieciństwa – za jakież pokutuję winy? W zdolnościach moich, w porywach ducha mego ku Tobie, Panie, czułem zawsze przytomność Twoją – wierzyłem, że mnie anioł Twój przeprowadzi po trudnych życia ścieżkach do Ciebie i słuchałem głosu Twego, a Ty opuszczasz mnie! Dla drugich, co urągają imieniowi Twojemu, co mają serce dla bliźniego zamknięte – wszystko się uśmiecha, dla mnie – żadna nadzieja nie dojrzeje, żadna pociecha nie wesprze sił moich zwątlących! Nawet trochę przywiązania nie dla mnie! (S, 2, 29–30)

I on – tak jak później czynić będzie Prusowski bohater – spaceruje ulicami Warszawy, rozmyślając nad swoją dolą i losem obserwowanych tłumów. Zamiast Powiśla na swą wędrówkę wybiera Saską Kępę, miejsce zabaw ludu warszawskiego, jeszcze wówczas niezbyt modne w towarzystwie. Z dystansem przygląda się intensywności życia i rozrywkom plebsu, analizuje sens zachowań biedaków, słucha muzyki – zawsze jednak samotny wśród innych... Przyjdzie mu także ratować zdesperowanego przyjaciela, który straciwszy nadzieję na zapewnienie bytu rodzinie, zamierza utopić siebie i dzieci w Wiśle.

Naturalnie, nawet jeżeli wskazane zbieżności między prozą Śmigielskiej a *Lalką* Bolesława Prusa wynikały z jego znajomości *Sukcesji i pracy* lub *Trzech pokoleń* (co nie jest wykluczone, Śmigielską na pewno czytała Eliza Orzeszkowa), trudno w jakikolwiek sposób porównywać ich utwory ze sobą. Zbliżenia są do tego stopnia powierzchniowe, że można widzieć w nich przede wszystkim potwierdzenie kierunku przemian światopoglądowych i estetycznych, ku którym skłaniała się Śmigielska, a które znalazły spełnienie w dziele wielkiego realisty. Żadne inne porównania nie są uzasadnione choćby dlatego, że pisarce brakowało umiejętności literackich pozwalających na pogłębioną wizję rzeczywistości i dojrzały rachunek życia politycznego i gospodarcze-

go kraju, wreszcie na odtworzenie skomplikowanych mechanizmów życia psychicznego bohaterów. Położenie, w jakim autorka sama się znajdowała – a więc stała konieczność zabiegania o poważne potraktowanie praw kobiety do wypowiedzi publicznej – skłaniało Śmigielską do zawężenia z góry zakresu podejmowanych problemów. Obsesyjnie niemal powraca w jej twórczości to, co wydawało się aktualnie najistotniejsze – kwestie wyborów życiowych dokonywanych przez kobiety w konkretnych realiach krajowych. Obok wskazanych tu trzech powieści portrety bohaterek budowane na podstawie podobnego „herkulesowego” modelu pojawiały się również w drobnych opowiadaniach, szkicach i komediach Śmigielskiej, np. *Jak Chrystus z gwiazdką przychodzi* (Emilka), *Nie uchodzi* (Zofia), *Spotkanie w Marienbadzie* (Helena). Niepokoić mogą też w jej powieściach zmienne zasady wartościowania postaw i działań postaci. Świat mężczyzn oceniany jest wedle stopnia wypełniania obowiązków rodzinnych i obywatelskich, a ważnym kryterium normatywnym okazuje się religia⁵⁶, o czym świadczą cytowany wcześniej monolog Pawła. Paradoksalnie więc męskość waloryzowana pozytywnie realizuje wzorzec właściwy zazwyczaj „płci pięknej”, kobiety zaś zyskują wartość wtedy dopiero, gdy wykraczają poza patriarchalny schemat i decydują się na konstruktywny bunt. W każdym jednak przypadku kategorią decydującą o osiągnięciu człowieczeństwa – w tym zakresie Śmigieliska nigdy się nie waha – jest praca służąca społeczeństwu, a także stale podejmowany wysiłek samorozwoju. Anna z powieści *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* śledzi aktualną myśl filozoficzną i społeczną, jednocześnie kierując firmą; Helena z *Trzech pokoleń* również „nie uwięzła w dążnościach zarobkowania” (T, 380), lecz każdą wolną chwilę poświęca na przegląd nowin ze świata naukowego. W narracji prowadzonej przez Śmigielską dokonuje się symptomatyczna zmiana priorytetów w porównaniu z większością fabularnych prób kobiecego autorstwa. Miłość i związek z rodziną tracą swą pierwszoplanową pozycję, a na czoło wysuwa się poczucie godności własnej bohaterek, zrodzone na drodze trudów oraz wyrzeczeń. Nie

⁵⁶ Zaangażowanie religijne bohaterów Śmigielskiej, jeśli w ogóle o nim jest mowa, przybiera postać raczej czynnej służby bliźnim lub rozmowy z Bogiem, nigdy nie przypomina form dewocyjnych.

jest to więc klasyczna proza biedermeierowska, jeśli uznać, że typowe dla niej byłyby figury dobrej córki, narzeczonej, matki. W tym przypadku bowiem są one zastępowane wzorcem kobiety „spełniającej się”. Napiętnowanie wmówionej „niedorósłości” pań łączy się z postulatem piastowania przez nie istotnych funkcji także poza domem, w sferze życia publicznego. Bohaterka najpierw staje się osobna jako człowiek, a dopiero w dalszej kolejności podejmuje decyzje dotyczące płci. Do kosztów tej „transgresji” trzeba jednak zaliczyć samotność lub śmierć. Mirosława Czarnecka, przy okazji omówienia linii rozwojowej pisarstwa kobiecego w Niemczech, zwracała uwagę, że choroba i umieranie bohaterek to znak – może wtedy nawet nieświadomy – protestu wobec świata dyskredytującego ich powodzenie materialne⁵⁷. I rzeczywiście, zarówno Elżbieta, jak i Anna życiem płacą za swe zawodowe zaangażowanie, dopiero Helena otrzymuje od Śmigielskiej prawo do bycia razem przedsiębiorcą i żoną.

Niezadowolenie z dotychczasowych schematów portretowania kobiet w literaturze międzypowstaniowej XIX wieku oraz potrzeba wypowiedzenia własnych poglądów na temat sposobu kobiecej obecności w świecie wydały w tym okresie plon w postaci wielu powieści i powiastek osnutych wokół podobnej problematyki. Wśród nich wymienić można np. *Pamiętnik rodzinny* Duchińskiej, *Flanelkę* Puzyniny, *Stefanię Bożenną*, *Białą Różę* Żmichowskiej. Utwory te potraktować należałoby jako przykłady realizacji umiarkowanych haseł szlacheckiego oraz mieszczańskiego ruchu kobiecego tudzież wyraz narastających tendencji w zakresie starań o pracę zawodową kobiet, ale nie mniej ważny, a niewykluczone, że w istocie najważniejszy, jest zawarty w tej literaturze trop konstruowania nowej tożsamości kobiecej. Sądzę jednak, że rzadko kiedy przybierał on w ówczesnym piśmiennictwie tak dojrzały i bezkompromisowy kształt jak w twórczości Józefy Śmigielskiej⁵⁸.

⁵⁷ M. Czarnecka, *Wieszczki. Rekonstrukcja...*, s. 63.

⁵⁸ Również rzeczowy, wolny od patosu styl oraz dbałość o poprawną polszczyznę, nie będące przedmiotem analizy w niniejszym artykule, zasługują na docenienie i podkreślenie wartości artystycznej tych powieści, wykraczającej ponad przeciętny poziom podobnego piśmiennictwa.

„Herkulesowe” wcielenia kobiet z omawianych tu powieści Józefy Śmigielskiej z jednej strony wyrastają z romantycznego idealizmu oraz wiary w nieograniczone możliwości jednostki, z drugiej zaś – zapowiadają światopogląd pozytywistyczny. Obok artystycznie z pewnością lepszych i pogłębianych psychologicznie utworów Żmichowskiej wchodzi w przestrzeń mentalną realizmu XIX-wiecznego⁵⁹, w której narracja emancypacyjna odgrywa rolę nadrzędną. O ile jednak u Żmichowskiej tożsamość kobieca jest bardziej skupiona na sobie, o tyle powieści Śmigielskiej stanowią prekursorską linię tego kobiecego piarstwa, które uprawiać będzie następnie Orzeszkowa w tendencyjnej fazie swej twórczości. W omawianych w niniejszym rozdziale tekstach właściwie nie ma wprost podjętego problemu kobiecości i feminizmu, nacisk położony jest przede wszystkim na próbę dookreślenia, jak kobiecość służyć może społeczeństwu, jak walka o pracę wygląda z perspektywy kobiety, pozostającej wbrew swej woli na marginesie życia społecznego. Kwestie te o krok wyprzedzają zatem paralelne pytania Orzeszkowej o prawo kobiety do bycia człowiekiem.

W pewnej mierze udało się Śmigielskiej to, do czego próbowała przekonać czytelników w roku 1843 Woykowska, wskazując za wzór George Sand:

Zrozumiała ona [tj. Sand – M.B.-J.], że główną jest rzeczą obudzenie się kobiety – wyniesienie przez Samodzielność, przez uczucie siebie – że przeciw Samodzielność ta zabić nie powinna w niej poezji. [...] Kobiety Sanda [!] wiedzie wszędzie uczucie, ale uczucie oparte o Wiedzę o Sobie, o Samodzielność⁶⁰.

Józefa Śmigielska swoich powieści nie nazwałaby feministycznymi nie tylko dlatego, że był to termin jej nieznany, ale i dlatego, że przemiany, których pożądała w polskim społeczeństwie, w równym stopniu były projektowane dla kobiet, co dla mężczyzn. Pisała jednak o świecie,

⁵⁹ Kwestie wielostronnie ujmowanej narracji emancypacyjnej w obrębie XIX-wiecznej formacji kulturowej omawia T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”...*, s. 9–47.

⁶⁰ J. Woykowska, *O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa*, „Tygodnik Literacki” 1843, nr 51, s. 403.

przyjmując perspektywę kobiecą, bo ta była jej znana najlepiej i uwiarygodniała głos zabierany publicznie. Zgodziłaby się zapewne z taką charakterystyką swej prozy, jaką w odniesieniu do literatury kobiecej drugiej połowy XIX wieku sformułowała Borkowska: „Unikając skrajności i wyraźnego nacechowania erotycznego zabiegała o współuczestnictwo. Szukała wąskiej ścieżki pomiędzy intelektem a uczuciem, odpowiedzialnością i spełnieniem”⁶¹.

⁶¹ G. Borkowska, *„Wstań, siostro! Wstań!”*..., s. 60–61. W swoich rozważaniach badaczka nie odwołuje się do twórczości Śmigielskiej, wczesny okres rozwoju ruchu emancypacyjnego ilustrując przykładem dzieła Żmichowskiej. Dominującą w tym czasie próbę naśladowania męskiego dyskursu przez autorki określa za Elaine Showalter „strategią mimikry” (tamże, s. 53).

ŚWIAT PAMIĘCI LINY MAŃKOWSKIEJ

Wyobraźmy sobie kobietę po sześćdziesiątce, której twarz nadal nosi ślady wielkiej urody, jak pochyla się nad gromadzonymi od lat materiałami rodzinnego archiwum, by na ich podstawie stworzyć wiarygodny pamiętnik lat młodości. Po co to czyni? Czy – tak jak Henrietta Błędowska – utrwała swe przeżycia dla rodziny, dla dzieci?¹ Czy – jak Wirydianna Fiszerowa – próbuje nadać sens wypadkom upływającego życia?² Czy – jak Aleksandra Tarczewska – tworzy powieść autobiograficzną?³ Czy marzy o wewnętrznym odmłodzeniu?

¹ Henrietta z Działyńskich Błędowska swój pamiętnik rozpoczyna od bezpośredniego zwrotu do jedynej córki, Wincenty Jaźwińskiej: „Lecz że to dla Ciebie tylko piszę, moja droga, będę starała się zebrać myśli rozproszone i choć w nieładzie, opisać większe i mniejsze wypadki życia mego” (*Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*, oprac. i wstępem poprzedziły K. Kostenicz i Z. Makowiecka, Warszawa 1960, s. 17).

² Wirydianna z Radolińskich, *primo voto* Kwilecka, *secundo voto* Fiszerowa (1761–1826), autorka wspomnień *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, z franc. przeł. E. Raczyński, Warszawa 1998. W przedmowie do swojego dzieła wymienia kilka powodów, dla których postanowiła chwycić za pióro: chęć zareagowania na fałszywy obraz przeszłości, jaki znajdowała w czytanych przez siebie książkach, pragnienie opowiedzenia szczerzej prawdy o swoich czasach, ale też przyjemność odtworzenia raz jeszcze tego, co zostało przeżyte, w zgodzie ze słowami Beniamina Franklina, cytowanymi przez Fiszerową: „Skoro żyć nie możemy ponownie, zatrzymać się nam wypada przy tym, co do tego najpodobniejsze: wspomnieniu [...]”. Od siebie zaś dodaje uczciwie: „Ten mąż znakomity odślonił przede mną istotny powód mego postępowania [...]” (tamże, s. 18).

³ Aleksandra z Tańskich Tarczewska (1792–1850), siostra Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, a żona znanego warszawskiego adwokata, Marcelego Tarczewskiego, prowadząca jeden z pierwszych inteligenckich salonów stolicy, autorka pamiętnika *Historia mego życia. Wspomnienia warszawianki*, oprac.

A może zde gustowanie współczesnością każe jej sięgnąć po pióro? Wydane w 1880 roku pamiętniki Bogusławy (zdrobniale: Boguliny bądź Liny) z Dąbrowskich Mańkowskiej, córki twórcy Legionów i – jak pisano po jej śmierci – „szacownej matrony wielkopolskiej”⁴, stanowiąc mogą klasyczny przykład aktualności też Maurice’a Halbwachsa⁵ o społecznych ramach pamięci. Charakterystyczną cechą starości, a tak ówczesnie kwalifikowano wiek pamiętnikarki, bywa często stopniowe porzucanie zdarzeń teraźniejszych i zwrot ku przeżyciom z przeszłości. Uwolnienie od codziennych obowiązków rodzinnych lub zawodowych zazwyczaj stwarza ku temu dogodne warunki. Ale łatwo też wtedy o przesadę, którą przywołany badacz nazwał „egzaltacją pamięci”⁶. Starzejący się człowiek nie czeka cierpliwie na napływ wspomnień, lecz wychodzi im naprzeciw, rozmawia chętnie o minionych czasach ze swymi rówieśnikami, z przyjemnością sięga po pamiętniki z lat młodości, wertuje stare dokumenty. Choć:

interesuje się znacznie bardziej przeszłością niż człowiek dorosły, [...] z tego nie wynika bynajmniej, że jest w stanie przywołać więcej wspomnień z przeszłości, niż wtedy, kiedy był człowiekiem w pełni sił, ani też, że tylko wtedy dawne obrazy, zachowane w nieświadomości od dzieciństwa „znajdują siłę, by przekroczyć próg świadomości”⁷.

Dlaczego tak się dzieje? Oczywiście pewną rolę odgrywa dystans dzielący czas przeżywania od czasu przywoływania zdarzeń. Jednak istotniejsza jest zmiana funkcji pełnionej przez wspominającego. Zostaje on na starość przesunięty z czynnej obecności w społeczeństwie na jego margines. Pozornie obdarzany szacunkiem, znajduje się na

i wstępem opatrzyła I. Kaniowska-Lewańska, Wrocław 1867. Na celową fabularyzację pamiętnika oraz eksponowanie twórczego charakteru prowadzonej narracji zwracała uwagę Lewańska we wstępie do edycji (tamże, s. 28).

⁴ Zob. „Dziennik Poznański” 1901, R. 43, nr 88, s. 3.

⁵ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 2008.

⁶ Tamże, s. 159.

⁷ Tamże, s. 158.

ogół poza kręgiem rzeczywistego zainteresowania otoczenia⁸. Toteż często „człowiekowi dochodzącemu do kresu życia towarzyszy słodycz zaprawiona nieco goryczą i żalem, ale tym bardziej przejmująca, że przemieszana ze złudzeniem [...] odzyskania na nowo w wyobraźni tego, czego rzeczywistość dać już nie może”⁹.

Obraz przeszłości, jaki się wówczas pojawia, rzadko bywa całkiem bezstronny, gdyż jest rekonstruowany na podstawie subiektywnego i zazwyczaj niechętnego osądu terażniejszości. Zwyczajni przychylniej oceniać to, co było, niż to, co jest. Przyczyny tej złudnej przecież nostalgii ku przeszłości bywają różne, ale z pewnością są psychologicznie użyteczne, bo pozwalają na „redukowanie i rozpraszenie uczuć przykrych”¹⁰. Ucieczka z naznaczonej pewnym przymusem aktualnej rzeczywistości wiedzie na powrót do innej – tym razem swobodniejszej, do społeczności nie wymagającej weryfikacji, do ludzi, od których nic złego nie może już nas spotkać i którzy nie budzą lęku, bo nie mają wpływu na przyszłość. Są zamknięci w określonych ramach czasoprzestrzennych. Jednak właśnie wtedy, „gdy znika uczucie przymusu, wychodzi na jaw dobrodziejstwo kontaktu z grupami ludzkimi i dopiero wtedy odczuwamy, jak wiele zawdzięczamy ludziom, którzy byli włączeni w nasze życie [...]”¹¹.

Kształt przeszłości, jaki wyłania się z pamięci po latach, jest więc złagodzony, pozbawiony wielu szczegółów i zmieniony, ale zarazem może przynosić prawdziwe oceny dawnych relacji międzyludzkich.

Bogusława Mańkowska swoje wspomnienia zaczęła spisywać dość późno. Była już wówczas wdową, odchowała dzieci, doczekała się

⁸ Ostatnie lata życia Mańkowskiej tak opisywał Stanisław Wasylewski: „W Wielkopolsce ówczesnej Bogulina z Dąbrowskich, wciąż romantyczna, czuła się u schyłku wieku też emigrantką. Nie rozumiała swych dzieci i wnuków. I one też nie bardzo kwapiły się do wejścia w świat babuni”. Tenże, *Córka gen. Dąbrowskiego koresponduje*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 17, s. 328.

⁹ M. Halbwachs, *dz. cyt.*, s. 158.

¹⁰ Tamże, s. 163. Analizują te zagadnienia także R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993 (zwłaszcza dwa pierwsze rozdziały) oraz A. Cieński, *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Opole 2002 (część teoretyczna).

¹¹ M. Halbwachs, *dz. cyt.*, s. 170.

wnuków i ponoć ciężko chorowała. Wyjątki jej pamiętników ukazywały się w Poznaniu w latach 1880–1883 dzięki redaktorowi profesorowi Ludwikowi Rzepeckiemu, a w formie książkowej opublikowane zostały nakładem Władysława Simona¹². Wydawca tłumaczył inicjatywę zbliżającą się pięćdziesiątą rocznicą powstania listopadowego. Autorkę zaś przedstawiał jako córkę „[...] tego, co po rozbiórce Polski był rzeczywiście pierwszym i wielkim naszym bohaterem” (BDM, 1, 3)¹³. Mańkowska już w pierwszych zdaniach swej relacji wchodzi w zaproponowaną jej rolę – jest świadkiem, niedoskonałym uczestnikiem niezwykłych wydarzeń; cenne informacje czerpie między innymi z zachowanych lub zapamiętanych świadectw matki i przyjaciół oraz rodzinnych archiwów. Uważa się za depozytariusza pamięci o ojcu tudzież pokoleniu jego rówieśników. Wyraźnie też zaznacza granicę między przeszłością – określaną jako „wielka” – i, w jej przekonaniu, marną teraźniejszością. Obraz współczesności jest bardzo przytłaczający – charakteryzuje ją pragnienie zysków, dążenie ludzi do wygody i władzy, odrzucenie ideałów, egoizm, brak szacunku dla przeszłości, zepsucie moralne. Pamiętnikarka pisze:

¹² Historyków literatury długo twórczość Mańkowskiej specjalnie nie interesowała. Częściej sięgali do jej wspomnień historycy, np. S. Karwowski, *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. 1: 1815–1852, Poznań 1918, s. 71–72, 87, 118, 131, 213, 228, 328; S. Wasylewski poświęcił jej sporo wzmianek w *Życiu polskim w XIX wieku*, oprac., przedmowa i przyp. Z. Jabłoński, Kraków 1962. Fragmenty jej zapisków przedrukował też Wasylewski w małej książeczce *Opowieści dziewczęce. Ustępy z pamiętników młodych panien (1776–1866)*, Lwów–Poznań 1920. W literaturze nowszej historię życia pisarki przedstawił A. Kwilecki w szkicu *Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska (1814–1901)*, [w:] tegoż, *Ziemiaństwo wielkopolskie*, Warszawa 1998, s. 243–257. Tu także informacja o poświęconej Mańkowskiej pracy magisterskiej autorstwa Aldony Warownej; nie udało mi się jednak zapoznać z treścią tego maszynopisu. Zob. również: Z. Grot, *Mańkowska z Dąbrowskich Bogusława*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/4, red. B. Leśnodorski, Wrocław 1974, s. 509.

¹³ B. z Dąbrowskich Mańkowska, *Pamiętniki*, t. 1 [odbitka z „Warty”], z. 1 (Poznań 1880), z. 2 (Poznań 1882), z. 3 (Poznań 1883); cytując dalej fragmenty utworu, podaję w nawiasie skrót BDM, numer zeszytu (1–3) i numer strony.

Mocno dziś żałuję, że nigdy w moich młodszych latach, żyjąc między znakomitymi ludźmi i ważnymi epokami, które mnie nieraz wciągnęły w ten wir polityczno-narodowy, nie przyszło mi na myśl, by opisać co widzę, co słyszę, co czuję, i jak często znalazłam się szczelnie wplecioną w tę tkaninę, do której cała Polska wezwaną była ku dostarczeniu nici, wełny, srebra, złota, a więcej jeszcze poświęceń, zapału, gotowości, serca i krwi własnej! (BDN, 5)

Oczywiście Mańkowska ma świadomość, że jest to sąd bardzo subiektywny i zapewne zbyt uogólniający, ale wierność wobec osób kochanych i pamiętanych zwycięża nad potrzebą obiektywizmu. Nie była zresztą w tych krytycznych sądach odosobniona¹⁴. W 1873 roku w „Tygodniku Wielkopolskim” stwierdzano:

Krzątam się koło rozwoju narodowego gospodarstwa, handlu i przemysłu; zakładamy banki, kółka włościańskie, ochronki, towarzystwa oświaty ludu; staramy się o wszystko niemal, krom o naszą własną umysłowość. Nauka i literatura piękna poszły w poniewierkę¹⁵.

Aleksander Świętochowski dodawał, oceniając z warszawskiej perspektywy ówczesną Wielkopolskę:

¹⁴ W pewnym momencie zbliżyły się drogi Bogusławy Mańkowskiej i Teofila Lenartowicza, który, czytając jej *Pamiętniki*, w podobnym stanie ducha patrzył na aktualną rzeczywistość: „Gdybyż tylko ci, których znamy jako wyraźnie niechętnych myśli odrodzenia ojczyzny, a i ci, którzy się patriotami piszą i krzyczą najgłośniej, równie jak pierwsi pozbawieni są uczucia łączącego przeszłość z przyszłością, miłości historii, podań i obyczaju. Polska dzisiejsza, najlaskawsza Pani – a mówię tu jedynie o tej intelektualnej, o tej realistycznej, naukowej, o tej pozytywnej – odrzuca wszystko, co dla nas było najdroższym, to jest «związek z Ojcami»». [...] Straszna noc nas otacza, noc bezprzykładnego egoizmu i cynizmu, pychy i rozpusty, więc kładźmy znak Boży na piersiach: w Imię Ojca i Syna i Ducha Św. Cienie! Cienie ustępujcie, i cienie się rozleć, bo cienie to są i nic więcej, *ombra et nihil*” (cyt. za: S. Wasylewski, *Córka...*, s. 328).

¹⁵ [W.M. Olendzki], *Wieczory zimowe*, „Tygodnik Wielkopolski” 1873, nr 40. Cyt. za: *Dzieje Poznania 1793–1918*, red. J. Topolski, Warszawa–Poznań 1994, t. 2, s. 585.

Ostateczny rachunek z życia tej dzielnicy wypada bardzo smutnie. Więcej niż połowa ziemi stracona, duch narodowy osłabiony, język skażony, nie ma tam ani literatury, ani sztuki i nauki, są tylko pełne spichrze i komory¹⁶.

Po okresie chwilowej świetności lat czterdziestych, kiedy to Wielkopolska stanowiła ważny ośrodek życia narodowego i kulturalnego, nastąpił zastój. Wydawano natomiast wiele pamiętników i wspomnień dotyczących wieku XVIII i 1. połowy XIX¹⁷, jakby w nadziei, że pamięć zbiorowa zrekompensuje brak działania politycznego.

Mańkowska należała do dość zamkniętego środowiska ziemiańskiego. Reprezentowała rodziny chętnie udzielające pomocy, ale nie zawsze wychodzące z samodzielnej lub nowatorską inicjatywą czynu. Jej pamiętniki stanowią jednak bardzo wyraźną opozycję wobec coraz silniej rozpowszechniającej się ideologii stańczyków i stanowiska trójlojalizmu; dają wyraz dezaprobaty oraz pogardy dla mizerności współczesności; wyrażają pasywny bunt, który przejawia się powrotem do terapeutycznie pojmowanego świata pamięci:

wtenczas, wtenczas przychodzi ochota odwrócić się z rozpaczą, porzucić obojętną terażniejszość, by pomarzyć i pomówić z tymi, co nie umieli rachować, ale to co posiadali nieśli w ofierze na ołtarz Ojczyzny!

W takiej to chwili, pod takim to wrażeniem, kiedy duszę wkołowionęła ta niezdrowa zaraza, chwyciłam za pióro, aby z sobą samą zagłębić się w przeszłość i dzisiejszych karłów porównać z dawnymi olbrzymami. (BDM, 1, 6)

Przeszłość staje się w tej sytuacji przestrzenią bliższą sercu, pewniejszą, bowiem wspartą na fundamentach romantycznego jeszcze

¹⁶ A. Świętochowski, *Gasnąca kultura polska*, „Kultura Polska” 1912, nr 4, s. 2.

¹⁷ Specjalizowała się w takim piśmiennictwie m.in. znana w Wielkopolsce i działająca od 1839 roku księgarnia nakładcza Jana Konstantego Żupańskiego. Żupański wydawał też inne dzieła Mańkowskiej, np. obrazki dramatyczne: *Tadeusz Kościuszko, czyli cztery chwile z życia tego bohatera* (1880), *Laura* (1880), *Siostra nie siostra* (1881), *Przed ślubem i po ślubie, czyli 2 prądy naszego społeczeństwa* (1881), *Czterech wielbicieli Lucyny* (1881).

rozumienia służby ojczyźnie. Mańkowska odrzuca konwencję popularnych wtedy *mémoires intimes*. Wybiera pamiętnik – formę, która ma dotyczyć świata zewnętrznego. Nadal będzie to jednak dokument literatury osobistej, a nie podręcznik historii, gdyż z powodu szczególnej biografii Mańkowskiej bohaterowie życia zbiorowego byli zarazem bohaterami domowymi. W salonie jej matki, z domu Chłapowskiej, spotykali się generałowie powstania listopadowego i czołowi literaci późnego klasycyzmu, m.in.: Józef Chłopicki, Tomasz Łubieński, Jan Skrzynecki, Karol Kniaziewicz, Kajetan Koźmian, Julian Ursyn Niemcewicz. Dąbrowska była jednocześnie dość tolerancyjna, dlatego równolegle do oficjalnych spotkań starszego pokolenia w salonie Pałacu Paca, w pokoju gubernera Boguliny i jej brata można było posłuchać dyskusji Maurycego Mochnackiego, Leona Łubieńskiego, Bronisława Trentowskiego i Tadeusza Krępowieckiego. Rozmawiano o powstaniu, o walce, ale też o literaturze. Młoda panna zachwycała się tak Franciszkiem Morawskim, jak i Adamem Mickiewiczem. „Wracając do naszego wychowania, nie chcę bynajmniej czytających zajmować swoją własną osobą; cel mój jest, mówić o wypadkach i ludziach, którymi z biegu okoliczności byłam otoczona” (BDM, 1, 33) – zaznacza po latach.

Jej uwaga koncentruje się na członkach rodziny, bliskich i dalekich kuzynach, sąsiadach i ich znajomych pod warunkiem, że ich żywiołem stała się służba ojczyźnie. Wiemy jednak z wielu dziewiętnastowiecznych źródeł, że opisywany nieduży krąg ludzi, któremu nie można odmówić zasług, niewolny był zarazem od wewnętrznych sporów i słabości. Te jednak Mańkowska na ogół bagatelizuje, bo ma cel bardzo jasny – chodzi o budzenie poczucia dumy i tożsamości narodowej, o powrót do idei poświęcenia życia za Polskę. Temu zadaniu służy apoteoza legionów i powstań, gloryfikacja polskiego wojska, tyrtejska stylistyka i szereg rytuałów pamięci, podejmowanych zarówno w realnym okresie młodości Mańkowskiej, jak i realizowanych w chwili powstawania *Pamiętników*. Praktyki upamiętniające to m.in. zbieranie przez lata – także przez matkę, ojca oraz znajomych – notatek, dokumentów, listów, drobiazgów, którym nadaje się status relikwii; celebrowanie miejsc związanych z osobami otaczanymi kultem, np.: zachowywanie bez zmian pokoju generała, przenoszenie w niezmienionym stanie zbrojowni z Wielkopolski do Warszawy, nawiedzanie grobów, umieszczanie inskrypcji w prywatnych domach, gromadzenie symbolicznych przedmiotów, obrazów,

prowadzenie rozmów wspomnieniowych, a wreszcie sam akt pisania. Dla środowiska ziemiańskiego, z jakiego pochodziła pisarka, są to praktyki typowe – przez dziesiątki lat stanowiły o jego sile, choć w pewnym stopniu też ograniczały. Dlatego na przykład tak trudno Mańkowskiej zachować obiektywizm ocen. Nawet po latach nie potrafi ona krytykować przywódców powstania listopadowego, których znała prywatnie i darzyła sympatią. Można by powiedzieć, że jest szczęśliwa, jeśli jej antypatia osobista pokryje się z konieczną, to znaczy historycznie uzasadnioną dezaprobatą. Nie chce odgrywać roli sędziny, stroni więc od złośliwości i ostrych sądów – różniąc się tym m.in. od Wirydianny Fiszerowej¹⁸. Cechuje ją czasem wręcz niepoprawna skłonność do idealizowania osób i zdarzeń, które przywołuje. Taka postawa nie tylko irytuje, ale też prowadzi do nieakceptowanych z naszej perspektywy uproszczeń¹⁹.

¹⁸ Fiszerowa, doceniając konkretne zasługi wojskowe czy polityczne polskiej generalicji, nie starała się wybielać ludzi, np. o Dąbrowskim pisała: „Generał Dąbrowski wybrał się do Berlina. Utrzymywał, że złożono mu świetne oferty, że odpowiedział na nie, wysuwając propozycje nadzwyczajne i bardzo patriotyczne. Sam mi to opowiadał, ale pomimo to nie wiem, co mam o tym sądzić, gdyż przekonałam się, że umie on bardzo zręcznie przedstawiać fakty i rozmowy ku swojej czci i chwale. W rezultacie niczego nie dokonał i opuścił Berlin [...]” (W. Fiszerowa, *Dzieje...*, s. 215–216) lub: „Dąbrowski, szczęściarz i człek przezorny, wraz z korpusem, którym dowodził, posuwał się za Napoleonem, czy też odgadł, gdzie Cesarz się znajdował. Przeniósł się zresztą zaraz do powozu, narzekając na ból oczu. Aż dziw, że znalazł czas na troszczenie się o to! Polacy pozostali więc bez wodza. Intryga nasłala im na chwilę księcia Sułkowskiego i podszeptała temu młodzieńcowi, że należy porzucić Napoleona i wracać do kraju. Intryga – jeśli mam ją nazwać po imieniu – był to generał Krukowiecki, znany w armii z uporu i swarliwości” (tamże, s. 391).

¹⁹ Mańkowska nie dopuszcza na ogół myśli o zamierzonej zdradzie czy konformizmie znajomych, co najwyżej widzi chwilową słabość lub niesprzyjające okoliczności, np. tak usprawiedliwia Skrzyneckiego: „Był nadto sumnienym, szlachetnym i serdecznym, ażeby w szalonych zapędach poświęcić wojsko, które całą swą duszą ukochał; zdawało mu się, że tę resztę pozostałych żołnierzy na polskiej ziemi niewyczerpane hordy wojsk rosyjskich z czasem zagnieść muszą. Gdyby Skrzynecki był miał w duszy jakąkolwiek nadzieję szczęśliwej szansy, byłby stał do końca, choć w najcięższych marsowych znojach [...]” (BDM, 1, 135).

Na wspomnienia Mańkowskiej składa się w równej mierze to, co ona osobiście zapamiętała, jak i poglądy, nauki i wartości, które jej przez lata wpajano, np. opowieści matki, zapiski w rodzinnych dokumentach, listy, zachowane ulotki, memoriały itp. Pisarka zdaje sobie sprawę, że była zbyt młoda, by rozeznaczyć się samodzielnie wśród wielu ideowych i estetycznych prądów z początku stulecia. W odniesieniu do *Pamiętników* świetnie więc sprawdzają się słowa Goethego: „Jeżeli usiłujemy sobie przypomnieć, co nas spotkało w najwcześniejszej młodości, to zdarza się nam często, że mylimy własne poglądy i zdobyte doświadczenia z tym, cośmy zasłyszeli od innych [...]”²⁰.

Myślenie Mańkowskiej i jej wizję przeszłości zdominował przede wszystkim rodzinny dom, a zwłaszcza kult legionów i kult ojca, narzucony przez matkę, Barbarę Dąbrowską²¹. Ślub generała Dąbrowskiego i młodszej od niego o 24 lata Chłapowskiej został zawarty 5 listopada 1807 roku²². Czy panna przyjęła oświadczyzny z wdzięczności za skuteczną interwencję w sprawie więzionego w Prusach brata Klemensa, czy rzeczywiście spodobał się jej znany dowódca? A może twórcy legionów nie wypadało odmawiać?²³ Nie wiemy, bowiem większość komentarzy, pochodzących już z okresu małżeństwa albo wdowieństwa, nie pozostawiała żadnych wątpliwości co do miłości i szacunku małżonków. Czy zresztą mogłoby być inaczej, skoro panna Chłapowska

²⁰ W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, t. 1, przekł. A. Guttry, Warszawa 1957, s. 6–7.

²¹ Wydaje się, że taki rodzinny obowiązek narzucił sam ojciec, który jeszcze za życia stworzył w winnogórskim majątku oddzielną salę pamięci legionów. Umieszczał tam skrupulatnie zbierane pamiątki, a potem zapisał zbiory warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Gabriel Zych, biograf Barbary Dąbrowskiej, twierdzi, że pierwotnie planowała ona urządzić Winnogórę w eleganckim, funkcjonalnym stylu, na wzór rodzinnego majątku w Śmiglu. Zob. tenże, *Generałowa. Opowieść o Barbarze z Chłapowskich Dąbrowskiej*, Warszawa 1988, s. 80, 88.

²² Zachowało się płótno Franciszka Sypniewskiego przedstawiające bal w ratuszu poznańskim z okazji tej uroczystości. Ze zbiorów Tadeusza Wierzejskiego obraz trafił do Muzeum Wojska Polskiego.

²³ O okolicznościach ich zaręczyn, w tym też o sytuacji przebywającego w niewoli Chłapowskiego: G. Zych, *Generałowa...*, s. 54–55.

wiązała się z żywą legendą pierwszych lat XIX wieku? Sam ślub stał się okazją do wielkiej patriotycznej manifestacji: Trzecia Legia i Gwardia Narodowa, przy wtórze armatnich salw, defilowały na cześć pary; narieczona otrzymała w imieniu Komisji Rządzącej Księstwa Warszawskiego symboliczną brylantową agrałę, a Antoni Kosiński prosił: „Niech ta pamiątka, w Twoim, Pani, złożona ręku, podwójną dzisiaj znaczy epokę i odnowionej sławy Polaka, i Waszego szczęścia” (BDM, 1, 93)²⁴. Parze winszowano:

I kiedy tych wydarzeń obchodzimy rocznicę
Mamy wespół Ojczyznę, Ty oblubienicę.
Niechaj liczne potomstwo, owoc słodkiej pracy
Będzie darem, którego czekają rodacy²⁵.

Trzeba przyznać, że Chłapowska sprostала oczekiwaniom wówczas formułowanym: towarzyszyła generałowi w wędrówkach militarnych, a po jego śmierci w 1818 roku pozostała wierna pamięci męża i skupiła się na wychowaniu dwójki dzieci. Bohaterka niniejszego rozdziału, Bogusława, urodziła się pod koniec wojen napoleońskich, w 1814 roku. Wydawcy jej pamiętników pisali o tym zdarzeniu: „nad [...] kołyską grzmiąły działa srogiej pod Paryżem bitwy” (BDM, 1, 3). Razem z młodszym bratem, Bronisławem, dzieciństwo i młodość spędziła w otrzymanym z donacji Napoleona majątku Winnogóra, a także w Warszawie, Poznaniu i Dreźnie. Wszędzie istotny wpływ na jej rozwój i edukację mieli albo starzy przyjaciele ojca – legioniści, Józef Chłopicki czy Karol Kniaziewicz, albo zasłużeni przedstawiciele literatury i kultury polskiej, jak Julian Ursyn Niemcewicz. Od samego początku najważniejszym elementem jej wychowania było kształtowanie uczuć patriotycznych. Tak rozpoczyna się relewantny opis gabinetu Dąbrowskiego w poznańskich dobrach:

²⁴ Zob. też G. Zych, dz. cyt., s. 84; J. Sobczak, *Przejdziem Wartę – wielkopolskimi śladami Józefa Wybickiego i Jana Henryka Dąbrowskiego*, Poznań 1996, s. 65–66.

²⁵ Cyt. za: J. Sobczak, dz. cyt., s. 66. Słowa te przypisywano Cyprianowi Godebskiemu (1765–1809).

Było jednakowoż, że tak powiem, jedno tabernaculum, do którego matka przystępowała zawsze z czią i rozczuleniem. Tym zakątkiem był pokój mego ojca, który zawsze zamieszkiwał i w którym umarł; ten pokój miał na dużych, wysokich, marmurowych kolumnach piękne popiersia Czarnieckiego, Sobieskiego i cesarza Napoleona. Ściany tegoż pokoju były całe zamalowane gustownymi freskami, które wyobrażały pomniki poległych legionistów we Włoszech. [...] Te różnych kształtów pomniki miały na sobie wypisane daty bitew i dzień zgonu z nazwiskiem poległego. Dziś jeszcze mogłabym niektóre z tych pogrobowców wierzytelnie odrysować, tak je mam w pamięci wyryte. (BDM, 1, 91)

Zachwyt i pełna akceptacja dla działań ojca widoczne są w szczegółowych wyliczeniach gromadzonych przez niego przedmiotów i dokumentów. Cześć dla podobnych skarbów jest bezkrytyczna i bezwarunkowa, ale stanowi w przypadku pamiętnikarki powielenie postawy matki, która nawet w Warszawie musiała mieszkać nad zbrojownią generała przekazaną w całości Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Ten swoisty patriotyczny fetyszym to zresztą znamię czasów²⁶. Mańkowska

²⁶ Zbierali pamiętki zarówno mężczyźni, jak i kobiety. W większości gromadzono w archiwach listy, dokumenty, ulotne druki, zaproszenia, rysunki, obrazy, drobne przedmioty materialne – w równym stopniu z powodu rodzinnego sentymentu, jak i z poczucia narodowego obowiązku. Często były też przekazywane przed śmiercią do polskich muzeów bądź towarzystw naukowych, np. Gabriela Puzynina (1815–1869), kontynuująca zbierackie pasje swego ojca, hrabiego Adama Günthera (1782–1854), oddała na potrzeby Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w 1867 roku: rękawiczki, obrączkę, krzyżyki z kości słoniowej, album, koronkę – zachowało się pismo z podziękowaniami za dar od prezesa Ludwika Majera (rps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. nr 7912, k. 234); jej kuzyn, Aleksander Przeździecki, z każdej podróży przywoził uzyskane od zaprzyjaźnionych arystokratów odpisy dokumentów i skarby rodzinne, które ofiarowywał następnie towarzystwom naukowym. Dla nowo powołanego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych przeznaczył – prócz lokalu – obrazy narodowej treści (R. Przeździecki, *Aleksander Przeździecki. Historyk literat z XIX wieku*, Toruń 2003, s. 155–158); schorowana już i osamotniona Benigna Małachowska (1795–1873) tuż przed śmiercią złożyła „na ręce Seweryny Duchinińskiej swą najcenniejszą pamiętkę, pieczętowaną przechowywany pałasz generała Kazimierza Małachowskiego, jako dar

swoją pasję przekazała wnukowi, Henrykowi Mańkowskiemu, który w odziedziczonej Winnogórze założył wspańiałą kolekcję numizmatyczną poświęconą wybitnemu przodkowi²⁷.

W efekcie pamiętniki Mańkowskiej na plan pierwszy wysuwają właśnie zbiorowość, wspólnotę narodową. Legiony bądź kolejne powstania mają sens pod warunkiem, że stanowią element całościowego dzieła poświęcenia. Autorka chce wierzyć, że przełom XVIII i XIX w. przyniósł ogólnonarodową mobilizację, która wyzwoliła w ludziach wyjątkowo pozytywne cechy. Odzwierciedleniem tej wiary jest dominująca w *Pamiętnikach* poetyka wzniosłości:

Dlaczegoż ręka moja nie umie dostatecznie władać pędzlem, ażeby uwydatnić i unieśmiertelnić to, co serce w sobie z tych czasów zachowało! Dziś jeszcze łzy cisną się do oczu, kiedy pamięć spojrzy w to wspańiałe zwierciadło przeszłości. Jakże duma narodowa wysoko duszę podnosiła, kiedy z zapalem wzrok potoczył się po Placu Saskim, zapelnionym szeregi i wodzami, co walczyli od Alp szczytów i Egiptu aż do śniegów Berezyny! Co tam było odwagi, poświęceń, cierpień i krwawych ran poniesionych pomiędzy tymi bohaterami, a wszyscy pałali jeszcze chęcią rozpoczęcia nowych znojów, aby ostatnimi swoimi siłami próbować ratowania i oswobodzenia od obcego jarzma Ojczyzny. (BDM, 1, 54)

Oburzają ją krytyczne oceny z 2. połowy wieku. I wydaje się, że doprowadza świadomie do hiperbolizacji zasług legionistów i powstańców, by zaakcentować odczuwany przez siebie marazm teraźniejszości. Wyraża nieustannie wielką nieufność wobec postaw konformistycz-

dla utworzonego trzy lata wcześniej Muzeum Narodowego w Rapperswilu", o czym przypomina A. Barańska w artykule *Portret emigrantki. Benigna Małachowska 1831–1873*, [w:] *Ojczyzna i wolność. Studia ofiarowane Profesorowi Janowi Ziółkowi*, red. A. Barańska, W. Matwiejczyk, E. Ziółek, Lublin 2000, s. 535. To tylko kilka przykładów z wielkiej liczby romantycznych „zbieraczy”. Czasem jednak owo kolekcjonerstwo przybierało też formę „kultu bibelotów”, co opisuje m.in. J. Kamionka-Straszakowa, *Obyczaj romantyczny. Rekonesans*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, t. 1, s. 350.

²⁷ Osobny rozdział poświęca kolekcji Henryka Mańkowskiego A. Kwielecki (*dz. cyt.*, s. 84–90).

nych, polityki ustępstw, przejawów lojalizmu. Odrzuca sensowność dyplomatycznych rokowań i mediacji. Jeśli coś budzi w niej zdecydowany opór, to właśnie wahanie w sprawach narodowych, polityczne dywagacje, które nieco naiwnie utożsamia z tchórzostwem i prywatnym interesem. Wtedy padają słowa ostre i, zdarza się, zbyt jednostronne i niesprawiedliwe, jak choćby w odniesieniu do Aleksandra Wielopolskiego²⁸. Urodzona optymistka, zazwyczaj widzi w ludziach pozytywne instynkty i intencje:

Czułam się zawsze dzieckiem całej Polski, córką tych starszych posiwiatłych i zasłużonych synów Ojczyzny, którzy dla niej całe swe długie poświęcili życie; siostrą tych rówieśników, co z zapalem i namaszczeniem męczeństwa biegli poświęcić swe mienie i życie na ołtarz Ojczyzny, matką zaś tych drobnych gałązek, na których trzeba było zaszczepiać miłość Ojczyzny i poświęcenie, co im po praojcach w spadku zostało. Nie można się dziwić, że z powyższym usposobieniem nie czułam w sobie nienawiści do żadnej narodowej partii, wierzyłam w czystość uczuć i w miłość Ojczyzny wszystkich, jak wierzyłam w swoją własną; wszyscy byli dziećmi tej samej Matki, wszyscy braćmi, dopóki kraj namiętnie kochali [...]. (BDM, 3, 4)

Wyrażna jest tendencja, z jaką opowiada się w *Pamiętnikach* o przeszłości. Powtórzmy: Mańkowska nie pisze *mémoires intimes*. Jej celem jest odtworzenie wizerunku idealnego Polaka; przypomnienie, jakie

²⁸ „Margrabia zaślepiiony w swoim egoizmie, mimo głębokiego dyplomatycznego i dworskiego rozumu, nie miał tego, który umie sądzić swoich najbliższych i siebie samego. Zapomniał przy tym niestety o zdaniu cesarza Mikołaja, wypowiedzianym w Berlinie królowi pruskiemu, Wilhelmowi IV, o swoich poddanych Polakach. Powiedział on temu monarsze:

– *Je méprise ceux qui m'entourent et je déteste ceux qui me fuient**.

Na ostatku przyznać musimy, że w tym wszędzie i we wszystkim brak było miłości! A «miłość, to jest zakon», a mądrość bez miłości, to szatan.

Ależ dokąd to zapędził mnie prąd moich wspomnień! Jakaż ta nić bolesna i długa! Przerwać ją trzeba, aby z roku 60go wrócić do 30go i do owego Marca czy Kwietnia, gdzie Wielkiego Księcia rządy jasno okazywały, czym jest dla nas protektorat Rosji.

* Pogardzam tymi co mi służą, a nienawidzę tych, co mnie unikają [tłum. autorki]”. (BDM, 1, 58)

są – w jej przekonaniu – niezbędne cnoty narodowe. Podkreślana jest więc szlachetność i ofiara dawnych wiarusów, ich gotowość do służby ojczyźnie w każdym momencie, gorące serce i hart ducha. Większość zdarzeń wyjaśnia się na korzyść Polaków. Nie są oni głupi, tylko pełni zapału. Nie są zapalczywi, tylko odważni. Nie toczą jałowych sporów, tylko są żywo zainteresowani losem narodu. Nie ma też dla autorki piękniejszego widoku niż obraz polskiego wojska początku wieku:

Jakże uroczymy wyglądały te malownicze ułańskie polskie ubiory i czapki, których dzisiaj tradycja nawet zaginęła, a pozostało tylko jakieś niesmaczne, nieestetyczne naśladowanie; jakże dziarsko i skrętnie wyglądały nasze żwawe strzelcy w swoich żółtych i zielonych barwach. Co tam było marsowych postaci! Jakież czcigodne wyrazy twarzy napiętnowane szlachetną dumą, która przy czystym sumieniu nadaje prawemu człowiekowi wzrok jasny, prosty i hardy! (BDM, 1, 54)

Podobna egzaltacja patriotyczna ma oczywiście wiele źródeł, poczynając od wzorców epoki, m.in. kultu jednostki czy romantycznych ideałów wolności²⁹. Sądzę jednak, że autorka *Pamiętników* trafnie tłumaczyła swoje „militarne” upodobania rodzinną historią:

Długo szukałam przyczyny tego wewnętrznego a wojennego usposobienia w moim sercu, aż wreszcie, czytając kroniki dawnych rodzin, spostrzegłam niezmienną nić, która się często ciągnie przez kilkanaście pokoleń. I tak niektóre z tychże zdają się być przeznaczonymi dla otaczania tronów i rządzenia krajem, kiedy drugie z pochodnią oświaty w rękę nauczają ludy, zaszczipiają nauki i wiarę, inne zaś na ten czas

²⁹ Oczywiście postrzeganie niektórych entuzjastycznych i ekspresyjnych zachowań bądź wypowiedzi w kategorii egzaltacji dokonywane jest z perspektywy współczesnych nam norm estetycznych i stylistycznych. W czasach młodości Mańkowskiej były one konsekwencją preferowanego typu wrażliwości i uczuciowości oraz powiązanych z nimi metod wychowawczych, powszechnie przecież akceptowanych. Podobnie do Mańkowskiej reagowała na wydarzenia 1830 roku np. starsza od niej, przywoływana już wcześniej Benigna Małachowska: „Lękam się, aby rozumu nie stracić ze zbytku uniesień. Bo czyjeż to serce nie rozraduje się na tyle, tyle rozwijających się nadziei”. Cyt. za: A. Barańska, *Kobiety w powstaniu listopadowym 1830–1831*, Lublin 1998, s. 50.

przeznaczone, żeby ciężką dźwigając zbroję, żyły wśród marsowych trudów i znojów [...]. (BDM, 3, 4–5)

To kobieta zakochana w polskiej armii i żołnierskim wyglądzie. Kiedy wspomina wyznaczonego jej przez rodzinę pierwszego narzeczonego, Władysława Lubomirskiego, powiada z żalem, że choć był to młodzieniec urodziwy i z doskonałej rodziny: „nie miał munduru przeszyciego kulami, ani jak oni skroni bliznami naznaczonej; słowem, nie był pomiędzy tymi synami Ojczyzny, których Opatrzność widocznie przysłała pod naszą opiekę” (BDM, 2, 311).

Tymczasem każdy, kto nosi mundur, jest jej drogi. Pamiętniki budują mit Polski demokratycznej, w której wszystkie stany są równymi uczestnikami walki o wolność narodu. Nietrudno uwierzyć, że młodziutka panna odwiedzała w 1829 roku obóz wojskowy pod Warszawą z rumieńcami na twarzy i w każdym spotkanym żołnierzu doszukiwała się przyszłego bohatera. Nie dziwi, iż zachwycając się pełnym rewerencji towarzystwem oficerów, nie dostrzegała żadnych prozaicznych aspektów życia polowego. Dla niej wszyscy żyli wielką narodową sprawą. Zaskakujące jest natomiast, że dystans i doświadczenie życiowe nie zmieniły tego obrazu. Sześćdziesięcioletnia Mańkowska nadal wchodzi w dawną rolę, nadal wierzy w tamtą idealistyczną koncepcję świata, wedle której wyczerpani żołnierze wzajemnie zagrzewają się do boju i nieustannie marzą o kolejnych wyprawach, a wojskowe karby przyjmują z najwyższym ukontentowaniem. Jej entuzjazm patriotyczny sprawia, że radością napawa nawet cierpienie własnego dziecka za ojczyznę:

Nie tu miejsce, żeby wchodzić w szczegóły, które w dalszych moich pamiętnikach mam zamiar opisać; ale wspomnę tylko, że to serce, co gorąco w roku 1840 biło dla Ojczyzny, męża i brata, znowu żywiej bić poczęło dla tej samej Ojczyzny i jedynego syna, Ksawerego Napoleona Mańkowskiego.

Nie zapomnę do śmierci tej szalonej radości, dla której padłam na kolana, dziękując Bogu, dowiedziawszy się nad samą granicą Polską, że mój syn co tylko w utarczce z nieprzyjacielem odznaczył się odwagą i ranny już krew rozlewał za Ojczyznę. (BDM, 2, 259)³⁰

³⁰ Nie była to oczywiście reakcja niezwykła w owych czasach. Anna Barańska opisuje liczne przykłady podobnych postaw (tamże).

Mańkowska pisała pamiętniki w swoim odczuciu szczerze³¹. Myślę, że nawet nie zdawała sobie sprawy, jak dalece jej wspomnienia były przefiltrowane przez romantyczne lektury (np. kiedy pojawia się w obozie wojskowym, jest ubrana w lekki płaszczyk „ze szkockiej materii w duże czerwone kraty klanu Walter Szkota”; BDM, 1, 74), przez jej prolegionowe wychowanie, przez określoną wizję patriotyzmu i okoliczności historyczne, a wreszcie przez nie całkiem uświadamiane pragnienie partycypowania kobiety w życiu publicznym.

Z każdego okresu naszego życia zachowujemy pewne wspomnienia, stale odtwarzane, poprzez które przewija się – jako wynik nieustannej filiacji – poczucie naszej tożsamości. Ale właśnie dlatego, że są to powtórzenia, dlatego, że były kolejno włączane w rozmaite systemy pojęć w różnych okresach naszego życia, straciły swą dawną formę i wygląd³².



Ryc. 11. Portret Bogusławy Mańkowskiej, „Tygodnik Ilustrowany” 1884

Dodajmy w odniesieniu do zapisów Mańkowskiej: straciły formę także dlatego, że włączane były w systemy pojęć ponadindywidualne, w pewną zbiorową rekonstrukcję przeszłości. Jej *Pamiętniki* potwierdzają charakterystyczną dla obyczajowości polskiej 1. połowy XIX wieku – choć paradoksalnie sprzeczną z dominującym nurtem europejskiego romantyzmu – redukcję autonomicznego, nieskrępowanego rozwoju jednostki na rzecz jej celowej obecności we wspólnocie.

Andrzej Cieński, analizując kwestie prawdy w pamiętnikarstwie, podkreślał, że „znacznie ważniejsze jest to,

³¹ Kategorie „szczerości” i „prawdy” należą do najczęściej dyskutowanych i chyba najbardziej kontrowersyjnych kwestii w nauce o pamiętnikarstwie. Zob. A. Cieński, *Z dziejów...*, s. 31–40.

³² M. Halbwachs, *dz. cyt.*, s. 136.

co pisarz zdradza, niż to, z czym się afiszuje”³³. Co zatem pamiętniki zdradzają, jaki portret autorki powstaje mimo woli w toku jej wspomnień?

Chciałabym zwrócić uwagę na dwa zagadnienia. Pierwsze już zasygnalizowałam, mówiąc o kobiecym pragnieniu pełniejszego uczestnictwa w dramatycznych wypadkach narodu polskiego. Kobiety miały świadomość życia w czasach arcyciekawych, a jednocześnie konwenanse wykluczały je z publicznej aktywności. Kilkakrotnie w *Pamiętnikach* pojawiają się wzmianki o lepszej, godniejszej sytuacji mężczyzn:

Niczego ludziom nigdy nie zazdrościłam na tym świecie, brała mię tylko zawsze zazdrość, widząc wojskowych o smagłej i zoranej zmarszczkami twarzy, których oko rozpalalo się młodzieńczym ogniem, gdy opowiadali o swoich wojennych rozprawach. Czułam się wtenczas próżną bańką, nieznaczącym stworzeniem i pomyślałam sobie skrycie: jakże ich życie pełne zacności i bogate w podarki i poświęcenia wspólnej Matce ofiarowane! Jakże ich śmierć może być jeszcze chwalebna, świetna, historyczna! I jakże można by tych ludzi porównać do tych, co swój długi żywot włoką, tylko jedząc, pijąc i próżnując wśród błahych zajęć i rozrywek? O nie, nie ma porównania, bo ostatni gasną bez żadnej wartości i umierają, jak umiera każdy włóczęga w szpitalu! (BDM, 1, 197)

Rok 1830 Mańkowska określa mianem „przełomowego”. Wtedy właśnie zdała sobie po raz pierwszy sprawę nie tylko z chęci współudziału w życiu narodu oraz z powagi sytuacji, w jakiej się znalazła ona i otoczenie, ale również z niemocy własnej płci:

Kochanka wysła na krwawy bój narzeczonego, żona – ukochanego męża, matka – wypiatowanego przy sercu syna; jeden tylko straszny hamulec wstrzymuje w okowach od większych poświęceń tę pozostałą postać, która rwie się do wspólnego czynu, gdy głos wewnętrzny przypomina rzeczywistość, mówiąc: Stój! Jesteś tylko słabą niewiastą! (BDM, 2, 210)

Dopóki dorosłe życie wymusza spełnianie ról matki i żony, kobieta pozostaje w złudzeniu, że jest czynna. Unieruchomienie na starość,

³³ Tamże, s. 33.

np. przez chorobę, jak to działo się w przypadku Mańkowskiej, takie wrażenie narusza. Pisanie staje się wtedy oznaką panowania nad swoim życiem, a także wyrazem desperackiego pragnienia, aby znaleźć formę „boju zastępczego”. Zwłaszcza jeśli sama autorka to działanie postrzega jako rodzaj wybrania, powołania, bardzo silnie przeżywanej misji.

Ja, co to wszystko na własne oczy i z własnych okien na drezdeńskim starym rynku widziałam, co tyle słyszałam i tyle razem bolałam, dziś niestety tylko już słabym i nieudolnym pędzlem mogę odmalować ten bogaty materiał, z którego każdy badacz uczony i historyk mógłby utworzyć całe tomy! Spróbuję choć w krótkości jeden z tych dni opisać, których było wiele, a wszystkie pozostały niezatarte w sercu i pamięci, mimo że przez pół wieku inne nieustanne przepływały niedole, inne troski tłoczyły serce i wielkie wstrząśnienia mogły zaćmić przeszłość...

Mogły zaćmić, ale nie zaćmiły; mogły złamać duszę, ale nie złamały!... Jak ten stary weteran, którego zdobią trzy galony na ramieniu, przypominając, przez jakie walki, rozpacz i nadzieje musiał przechodzić, tak ja, otoczona i owiana wspomnieniem trzech wielkich dla nas epok, krzepię nieraz zwątlone siły wśród słonecznych promieni, kreśląc laseczką na piasku nieśmiertelne wspomnienia związane rokiem 1830tym, 1848tym i 1863cim! (BDM, 2, 277–278)

Pisanie pamiętnikarka traktuje więc jako odpowiednik męskiej walki³⁴, siebie zaś widzi w roli weteranki narodowych bojów.

Drugim zjawiskiem godnym uwagi jest współzależność poetyki *Pamiętników* i silnej emocjonalności wpisanej w ten tekst. Przywoływany już kilkakrotnie Cieński większą artystyczną i psychologiczną wartość przyznawał wspomnieniom Fiszerowej, tekstom Mańkowskiej zarzuca-

³⁴ Nie tylko Mańkowska czuła potrzebę osobistego działania. Barańska przypomina wypowiedzi generałowej Krukowieckiej, która w korespondencji do męża nieraz reprezentowała stanowisko energiczniejsze i bardziej zdecydowane niż jej odbiorca, np.: „Choć kobieta jestem to polska krew we mnie płynie [...], gdybym nie była w tym stanie tak wysoko, zaraz bym kochanowi [o mężu pieszczotliwie – przyp. M.B.-J.] adiutantowała”, „U nas tu ciągle dobry duch panuje, tak że czasem i mnie ochota bierze wybrać się na bójkę” (zob. A. Barańska, *Kobiety...*, s. 49).

jąc pewną niesamodzielność³⁵. Rzeczywiście, w pamiętnikach córki Dąbrowskiego nie znajdujemy świadectwa wnikliwych lektur, autoanalizy, pogłębionej charakterystyki portretowanych osób, autorka nie wykracza także poza schematy środowiska, nie porusza tematów intymnych, co czyniła śmiało Fiszerowa. Jednak to nie tylko rezultat innej miary zdolności, lecz i innych założeń pamiętników oraz innych osobowości autorek. Fiszerowa i Mańkowska to jakby pierwowzory Krysi i Baśki, by wykorzystać skojarzenie ze słynnymi bohaterkami Sienkiewicza. Mańkowska – zarówno to dziewczę z lat 1815–1832, które ujawnia swą obecność na kartach wspomnień, jak i dojrzała kobieta po latach wydobywająca z pamięci niezwykle historie swej generacji – to wcielenie „hajduczka”. Cechująca ją żywiołowość odbioru świata była zarazem zaletą i wadą, skutkowała bowiem formułowaniem zbyt powierzchownych refleksji.

Wydaje się, że Mańkowska była typem sangwinika. Towarzyska i optymistycznie nastawiona do życia, ceniła spontaniczność i rzutkość. Podziwiała czyn. Sama potrzebowała w życiu mocnych wzruszeń i gwałtownych emocji. Miała dobre serce, życzliwość dla ludzi, ale była też skłonna do zbyt łatwych zachwyków i przesady. I jak to czasem bywa w przypadku sangwiników, jej szczerość momentami graniczyła z prostodusznością i infantylnością. Brak rozeznania politycznego i ostrożności rekompensowała otwartością i chłonnością. Co ciekawe, jej pamięć funkcjonuje na podobnej zasadzie. Proces przypominania dokonuje się często za pośrednictwem niezbyt szczegółowych obrazów, pozostawiających wrażenie migoczących scen, których pojawianie się jest uwarunkowane emocjami. Pisarka widzi dawną siebie w blasku balowych świec, widzi ludzkie twarze wykrzywione w bólu lub rozpacz, widzi ojczyznę, która zanurza swe czarne żagle w morzu krwi. Rozbudowując porównania, sięga po skojarzenia związane z naturą, żywiołami przyrody. I choć bywają one raz mniej, raz bardziej oryginalne, właśnie plastyczność opisu wpływa korzystnie na stylistyczną jakość przekazu i nadaje pamiętnikom nową wartość. Oto przykład portretowania – zderzenie dwóch wizerunków, Zygmunta Krasińskiego i Leona Łubieńskiego:

³⁵ Zob. A. Cieński, „*Dzieje moje własne*” Wirydianny Fiszerowej na tle pamiętnikarstwa oświeceniowego, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, z. 2, s. 29–31.

Były też to zupełnie sprzeczne usposobienia. O ile pierwszy był podobien do wzburzonego morza, które by wszystko chciało za sobą porywać, nawałnicą przerażać i straszyć, o tyle drugi był obrazem cichego strumienia, co z wolną płynie, kryjąc się pomiędzy krzewy i łąki, ustępując ludziom, pomiędzy którymi był wtenczas przeznaczony bieg swego życia pędzić. Słowem, były to dwie rozwijające się potęgi umysłowe, co jak te dwie chmury, napelnione wewnętrzną elektrycznością, muszą przy pierwszym zbliżeniu wydać błyskawicę z łoskotem, która zamienia się w burzę. (BDM, 1, 23)³⁶

Wielokrotnie pamięć dojrzałej kobiety rekonstruuje obrazy z przeszłości ważne psychologicznie i emocjonalnie dla młodej kobiety, choć sprzeczne z patriotycznymi tendencjami wspomnień. Świetnie np. zapamiętała bal u Lubeckich, który oczarował ją przepychem. Kolejne sceny pokazują bogactwo strojów, błyski klejnotów, feerie barw, które wirują jak walc, o którego szalonym galopie mówi pamiętnikarka. Na te zapisane w wyobraźni wizje nakłada się dopiero późniejsza refleksja dotycząca sytuacji podlotka w wielkim świecie:

Dziwne było to położenie, wypływające z naszego politycznego bytu. Ci, co się niedawno bili i pragnęli w każdej chwili bić jeszcze nieprzyjaciela Ojczyzny, musieli dziś otaczać autokratę, którego z duszy nienawidzili! [...] Moja młoda wyobraźnia olśniona i odurzona tym, co oczy widziały, była w upojeniu! Ten mocarz półkuli ziemskiej, ten cały jego dwór, te galowe jego ubiory, brylanty, muzyka, oświetlenie, wszystko od razu w jednym zawarte obrazie, były istotnie czymś czarującym. (BDM, 1, 69)

³⁶ Mańkowska poznała Krasińskiego i chyba mu współczuła. Być może nawet podobał się jej, jako że idealnie pasował do romantycznego wizerunku melancholijnego i uciemnionego młodzieńca. Tak jak ona podobała się innemu wielkiemu romantykowi – Juliuszowi Słowackiemu. Słowacki notował, że asystuje na operze włoskiej w Dreźnie w lipcu 1831 roku „Jenerałowej Dąbrowskiej, [...] której córka jest dosyć ładna, i gdyby teraz myśl nie była zajęta innego rodzaju sprawami, mogłaby zajechać głowę” (zob. J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 6: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1979, s. 16). Poznanianka z kolei zapisała w *Pamiętnikach*: „Z wielkim zadziwieniem temu lat kilka czytałam w listach Słowackiego, pisanych do matki, ustęp, gdzie ten poeta, który odtąd uniósł się do nieśmiertelnej sławy, wspomina o swojej bytności u nas i o mojej wiotkiej i nieznaczącej istocie” (BDM, 1, 168).

W 1826 roku patrzy na Warszawę obchodzącą rocznicę śmierci cara Aleksandra i – choć dorosła wie, jak gorzkie i nieprawdziwe były te żale – ujawnia też obrazy zachowane w wyobraźni ciekawej świata dwunastolatki:

Pamiętam piękną, gęstą frandzlę z czarnych pereł, zaczynającą się wkoło szyi, a rozchodzącą coraz szerzej na gołej szyi aż do wrąbka bardzo wyciętego stanika; wszystkie te panie wyglądały jak jakie czarnoksiężniczki lub królowe nocy. (BDM, 1, 19)

Jednym z częściej cytowanych fragmentów *Pamiętników* jest scena pomyślana przez autorkę symbolicznie – w czasie któregoś balu najpierw przychodzi jej tańczyć z oficerem carskim, a za moment z Arturem Zawiszą, jednym z naczelników konspiracji. Kontrast partnerów nie tylko pozwala zbudować ważną dla Mańkowskiej atmosferę napięcia, ale też wyraża metaforycznie złożoność sytuacji narodowo-politycznej:

Dreszcz przejął mnie na wskroś, stanęły we wspomnieniu wszystkie rozmowy, groźby, zachcianki i tragiczne obietnice mego teraźniejszego tancerza! Wszystko w jednej chwili stanęło mi w oczach i zapytanie wewnętrzne zabłysło w sercu: „czy też ten fosforyczny zapalenić nie zrobi jakiego szaleństwa”, albo „czy nie jest wyznaczonym na skrytą i straszną misję?” – Zaledwo to pomyślałam, już byłam tą żelazną wolą porwaną do tańca! (BDM, 1, 70)

W części wspomnień dominuje ton podniosły, patetyczny, momentami pełen niemal religijnego uwielbienia. Pamiętnikarka chętnie stosuje apostrofy, rozbudowane porównania i peryfrazy. Najbardziej anachroniczne wydają się partie, gdzie do głosu dochodzi „święty gniew i oburzenie”. Na szczęście nie dzieje się to zbyt często, bowiem Mańkowska jest z temperamentu, jak wcześniej wspomniano, piewczynią, a nie krytykiem. Odbiciem jej wojskowych, batalistycznych pasji w sferze językowej są udane zabiegi dramatyzacji wypowiedzi. Zdania często bywają krótkie, wykrzyknikowe. Wyrażają gwałtowne uczucia i zdecydowane reakcje. Czasem ekscytacja wyraźnie rozbija tok wspomnień, sprawiając, że kompozycja *Pamiętników* traci spójność. Opowieść zaczyna się od roku 1825, czyli od

rzeczy zapamiętanych przez autorkę, by po opisie powstania listopadowego i kilku lat popowstaniowej żałoby powrócić do bardziej rekonstrukcyjnej historii legionów.

Dla osiągnięcia efektu większego dramatyzmu Mańkowska wykorzystuje również – z powodzeniem – pytania retoryczne, wyliczenia, anafory i paralelizmy składniowe; często kończy zdanie wykrzyknieniem, np.

Nie ma historyka, nie ma powieściopisarza, nie ma poety, który byłby w stanie opisać obraz oblężenia Warszawy! Na szanckach, przedmieściach trupy kąpią się w krwi! Matki, żony, dzieci nawet, ratujące rannych w jękach i konwulsyjnym konaniu, szelest ręcznej broni, huk armat, głużył jęki, głosy rozpacz i płaczów łkania!... – Wszędzie wokoło łuna pożaru się roztaczała, płomienia wybuchały przez ulice z domu do domu, a pod nimi przechodziły oddziały i lud do ratowania i łączenia się z wojskiem. Żołnierze wpadali w wścieklą zemstę, ratując stolicę, a z nią Ojczyznę! Kto nie ginął od wystrzału, ginął od bagnetu! (BDM, 2, 252)

Zamiast opisów wprowadza mikroopowiadania, scenki, dialogi. W celu zaakcentowania tempa rozgrywających się zdarzeń i towarzyszących im emocji, swobodnie operuje różnymi formami czasów gramatycznych, chętnie stosuje *praesens historicum* np.

Na nieszczęście w chwilach, gdzie nasze trzy oddziały operowały na ziemi litewskiej, wojska rosyjskie skoncentrowały się w niesłychanych masach naokoło Wilna i nie było podobna zaczepiać ich inaczej, jak tylko łącząc się razem i uderzając w jednej chwili całą naszą siłą. Ale coś się niestety dzieje! Gielgud nie dochodzi na czas wyznaczony, idzie wolnym krokiem, witany festynami przez krewnych i przyjaciół; w końcu obchodzi dalszym traktem, aby zatrzymać się jeszcze w pięknych dobrach i pałacu Gielgudyszek, które, jak wiemy, należały do jego rodziny. (BDM, 1, 192)

Pamiętnikarka zapewne zdawała sobie sprawę z tego, że podobna emocjonalność mogła być odbierana jako przesada i krytykowana, przyznaje jednak, że nie potrafi nad nią zapanować; co więcej, właśnie fakt, że stale była przedmiotem hołdów jako córka generała Dąbrowskiego, potęgował tylko tę naturalną uczuciowość i wylewność.

W dorosłym życiu Mańkowska nieraz jednak wykazywała umiejętność wiązania tego, co idealistyczne z tym, co praktyczne. Stanisław Wasylewski w *Życiu polskim w XIX wieku* pisał żartobliwie o małżeństwie Wielkopolanki z Podolakiem, Teofilem Mańkowskim, że to: „fantastyka ożeniona z praktycznym realizmem”³⁷. I dodawał: „Praktyczni Poznańczycy musieli wielkie oczy bałuszyć, obserwując, że jedynaczka ich uwielbianego herosa raczej dobrze się czuje w zamęcie tych romantycznych poczyną i wyrzeczeń małżonka”³⁸.

Chodziło mu m.in. o gospodarcze sukcesy męża Boguliny, który razem z bratem Wacławem założył najpierw Bank Rolniczo-Przemysłowy w Odessie, a potem z kuzynem Aleksandrem – duży dom handlowy pod nazwą „Teodor Mańkowski i Spółka” z siedzibą w Londynie. Odniósł, jak na warunki emigracyjne, niemały sukces finansowy. W domu Mańkowskich przy Oxford Street (1847–1850)³⁹ co tydzień gościło wielu wybitnych przedstawicieli kół emigracyjnych polskich, francuskich czy węgierskich. Jednocześnie dużą część dochodów z handlu zbożem Mańkowscy przeznaczali na cele narodowe. Hojnie wspierali legion Mickiewicza, finansowali francuskie wydanie jego prelekcji, przekazali tysiące franków na zakup broni dla spodziewanego powstania w Wielkopolsce w latach czterdziestych, a nawet przymierzali się do wystawienia oddziału kozaków.

Dyktator Mierosławski wciąż prezentuje [...] projekty „koso wozów i innych figlów”, jak sam pisze w liście, i nie odchodzi nigdy z próżnymi rękoma. Tak samo wynalazca i filozof Hoene-Wroński, dalej

³⁷ S. Wasylewski, *Życie polskie...*, s. 370.

³⁸ Tenże, *Córka...*, s. 326.

³⁹ Mańkowscy przyjechali do Londynu w roku 1847. Mimo wcześniejszych burzliwych działań o charakterze prawdopodobnie politycznym, które zakończyły się dla Mańkowskiego jedenastomiesięcznym więzieniem w cytadeli kijowskiej, wyjazd do Anglii związany był z zdecydowaniem z planami finansowymi i handlowymi. Zob. M. Paszkiewicz, *Teodor Mańkowski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/4, red. B. Leśnodorski, Wrocław 1974, s. 524–525; *Notatki do biografii śp. Teodora Mańkowskiego przez śp. Włodzimierza Wolniewicza spisane w dwa lata po jego śmierci zaszłej w 1855*, „Warta” 1884, R. 11, nr 508, s. 4.

generalissimus armii belgijskiej Skrzynecki, Norwid⁴⁰ i dziesiątki innych. Nabrał też Mańkowskich w Paryżu i Londynie kto żył i w postępie wierzył⁴¹.

– z ciepłą ironią uzupełniał informacje o małżonkach Mańkowskich Wasylewski.

Pasmo sukcesów przerwały jednak: ukaz carski zakazujący współpracy z Mańkowskim szlachcie polskiej, konfiskata komisju w Odessie i konieczność opuszczenia na zawsze Podola. Po powrocie do kraju, mimo mocno nadszarpniętej kondycji finansowej, Mańkowscy radzili sobie dobrze jako gospodarze w Rudkach pod Szamotułami aż do przedwczesnej śmierci Teodora w 1855 roku. Wszystkie te przedziwne, ale sympatyczne mariaże idealizmu z praktycyzmem ujawniają się pośrednio w stylu i treści *Pamiętników*.

Jaki był ich odbiór? Raczej mizerny, poza pojedynczymi głosami aplauzu, m.in. Teofila Lenartowicza i Mieczysława Krzywosąda-Kępieńskiego. W recenzji „Gazety Narodowej” doceniano, co prawda, zapał, prawdę, wiarę w narodowe siły, ale też przyznawano, że brak zainteresowania ze strony czytelników bierze się z odmienności oczekiwań i wizji walki o ojczyznę⁴². Mańkowska z goryczą pisała w zakoń-

⁴⁰ Cyprian Norwid nieraz pożywał się u Mańkowskiej (S. Wasylewski, *Córka...*, s. 328), którą nazywał pieszczotliwie „pocziwą Boguliną”. Napisa-ny przez nią list pocieszający Norwida po śmierci przyjaciela Włodzimierza Łubieńskiego potwierdza jej wrażliwość i spontaniczność: „Tu nie mogę, Pannie, jak wielu księży z ambony radzić i nakazywać to, co sama nie robię; i ja płaczę, i ja desperuję bez końca miary, jak stracę to, co kocham, ale – na miłość Boga, przyjaźń Włodzimierza i przywiązanie Matki – nie poddawaj się, nie poddawaj! Przyjmuj tych, co lubisz, bywaj u tych, co kochasz, i nie zabijaj się w goryczy i w samotności – a jak potrzebować mię będziesz, to zapukaj do serca, które, zamknięte w skorupie nieszczęść, otwiera się tylko dla tych, co cierpią” (zob. C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 5: *Listy*, wybór i objaśn. J.W. Gomulicki, Warszawa 1980, s. 117).

⁴¹ S. Wasylewski, *Życie polskie...*, s. 370, 373.

⁴² Wymienić można zaledwie kilka recenzji, np.: M. Krzywosąd-Kępieński, *Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska i jej pamiętniki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 72–73; S-n B-ski (właśc. Stefan Buszczyński), [Rec.]

czeniu *Pamiętników*: „O jakże karłowata i niedołężna nasza dzisiejsza epoka! Czy ludzi brak do wielkich czynów, czy wielkich zdarzeń, co by wielkich ludzi wykryły? Zostawmy to w oczekującym zawieszeniu” (BDM, 3, 135).

Umierała przekonana, że nie ma wielkich nadziei na przemianę. Cieszyłaby się zapewne ogromnie, gdyby wiedziała, że tylko siedemnaście lat dzieli Polaków od odzyskania niepodległości.

Z pewnością nie była zdeklarowaną emancypantką i buntowniczką, ale była w niej szczególna waleczność, empatia i zaangażowanie. Wiadomo, że gdzie mogła, pośredniczyła w sprawach istotnych dla politycznych więźniów Moabit⁴³. Była prawą, porządną kobietą, na miarę swych sił i dostępnych jej możliwości aktywną, zabiegającą o trwanie tożsamości narodowej i kultury polskiej. Losy jej potomków, np. syna Napoleona czy córki Barbary Kwileckiej, są świadectwem pozytywnych efektów jej wychowania⁴⁴. Kiedy zmarła w wieku

„Gazeta Narodowa” 1883, nr 27; tenże, [Rec.], „Gazeta Krakowska” 1883, nr 33; T. Lenartowicz, *Wspomnienie z powodu pani Mańkowskiej* [wiersz], „Warta” 1882, nr 440. Zob. też: *Mańkowska Bogusława*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 8, s. 356–357.

⁴³ Pisano o jej gorliwych zabiegach, związanych zresztą pośrednio także z działalnością polityczną syna, po jej śmierci, np. w „Kurjerze Poznańskim” 1901, nr 175, s. 3. Potwierdza te informacje Zdzisław Grot (*Polski Słownik Biograficzny*, t. 19, s. 509).

⁴⁴ Napoleon Ksawery Mańkowski (1836–1888) – inżynier, powstaniec 1863 roku. Był oficerem sztabowym przy pułkowniku Noë, łącznikiem z Komitetem Działyńskiego, szefem sztabu w oddziale Witolda Turno; ranny pod Ignacewem dostał się do niewoli i odbył karę w więzieniu w Ehrenbreitstein. Mimo utraty zdrowia, sumiennie zawiadywał potem majątkiem dzierżawionym przez matkę w Rudkach oraz w majątkach stryjów na Podolu, wprowadzając szereg usprawnień (A. Galos, *Mańkowski Napoleon*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19, s. 521–522). Jego siostra, Barbara (1845–1910), była zasłużoną działaczką narodową w Wielkopolsce. Razem z siostrą Marią (1837–1924) niosła czynną pomoc powstańcom 1863 roku w Kaliskiem. Po ślubie ze Stefanem Kwileckim prowadziła we Wrocławiu dom otwarty dla tutejszych Polaków, zwłaszcza polskiej młodzieży akademickiej. Po śmierci męża powróciła do Poznania, gdzie prowadziła znany „salon pani Barbary” i uczestniczyła w działalności charytatywnej, pedagogicznej i narodowej

87 lat, pisano o niej z szacunkiem i sympatią, podkreślając patriotyzm, żywy umysł, dobre serce oraz świetną pamięć. Zasłużyła, jak sądzę, na pełniejszą obecność w polskiej historii literatury i tradycji dziewiętnastowiecznej.

(A. Galos, *Kwilecka z Mańkowskich Barbara*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 16/3, red. B. Leśnodorski, Wrocław 1971, s. 380).

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- A.O., I. Antoni Pilecki. *Kobiety-poetki*, II. Piotr Chmielowski. *Literatka przed pół wiekiem* [sprawozdanie z dwóch odczytów], „Niwa” 1894, nr 6, s. 141–142.
- Bachórz J., *Deotyma 1834–1908*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 927–958.
- Bachórz J., *Entuzjastki i entuzjaści*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1994, s. 231–232.
- Bachórz J., *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972.
- Bachórz J., *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.
- Bar A., *Duchińska Seweryna*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, red. W. Konopczyński, Kraków 1946, s. 440–441.
- Barańska A., *Kobiety w powstaniu listopadowym 1830–1831*, Lublin 1998.
- Barańska A., *Portret emigrantki. Benigna Małachowska 1831–1873*, [w:] *Ojczyzna i wolność. Studia ofiarowane Profesorowi Janowi Ziółkowi*, red. A. Barańska, W. Matwiejczyk, E. Ziółek, Lublin 2000, s. 517–536.
- [Bartoszewicz J.] Jul Bar., [wstęp do:] J. Śmigiełska, *Do piszących kobiet*, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 195, s. 3–4.
- Bauer K., *Powieści Ewy Felińskiej*, „Komunikaty Naukowe” 1970, R. 8, nr 4/5, pod red. Z.J. Mikołajtisa i R. Karpowicza, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Oddział Częstochowski, s. 1–31.
- Bąbel A., *Kłopoty z Deotymą*, „Napis” 2015, t. 21, s. 94–119.
- Berkan-Jabłońska M., *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli Puzyrinie (1815–1869)*, Łódź 2015.
- Berkan-Jabłońska M., *Edukacyjny projekt Seweryny Duchińskiej, wiernej uczennicy Hoffmanowej. O „Rozrywkach dla Młodocianego Wieku” z lat 1856–1863 (rekonesans)*, [w:] *Księga Pamiątkowa ofiarowana Pani Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczyka i M. Stanisza, Warszawa 2012, s. 188–206.
- Berkan-Jabłońska M., *Józef Ignacy Kraszewski jako recenzent literatury kobiecej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Kraszewski i wiek*

- XIX. *Studia*, idea i układ tomu J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014, s. 421–437.
- [Białobłocki B.], *Życie fikcyjne i obrzędowe. (Przyczynek do studium nad Deotymą i kierunkiem naszej literatury)*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1883, nr 16, s. 192–195; nr 17, s. 208–209; nr 18, s. 221–222; nr 19, s. 231–232.
- Białopiotrowiczowa K., *Pamiętnik księżnej G. z r. 1830 i 1831*, „Lech. Tygodnik Ilustrowany” 1878, nr 39, s. 307–308.
- Biernacki A., *Łuszczewska Jadwiga*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18/1, red. B. Leśnodorski, Wrocław 1973, s. 581–583.
- Błędowska z Działyńskich H., *Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*, oprac. i wstępem poprzedziły K. Kostenicz i Z. Makowiecka, Warszawa 1960.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska G., „Wstań, siostró! Wstań!” – *polska proza kobieca (1840–1918)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1991–1992, R. 26/27, s. 51–61.
- Brandstaetter R., *Król i aktor. Sceny dramatyczne*, Kraków 1952.
- Bujnicki T., „Wieszczka” Seweryna Duchińska, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1998, z. 92/93, s. 63–85.
- Chmielowski P., *Autorki polskie wieku XIX*, Warszawa 1885.
- Chmielowski P., *Historia literatury polskiej (z ilustracjami)*, t. 5, Warszawa 1900.
- Cieński A., „Dzieje moje własne” Wirydianny Fiszerowej na tle pamiętnikarstwa oświeceniowego, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 23–41.
- Cieński A., *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Opole 2002.
- Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007.
- Cwenk M., *Felińska*, Lublin 2012.
- Czajkowski J.A., *O poezji w sztukach pięknych*, „Przegląd Warszawski Literatury, Historii, Statystyki i Rozmaitości” 1840, t. 1, s. 142–173.
- Czarnecka M., *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004.
- Czernianin H., *Ambicje literackie pań w świetle druków wileńskich (1800–1822)*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 145–183.
- Dąbrowicz E., *Apatia. Słowo o podmiotowości późnoromantycznej (Norwid – Żmichowska)*, [w:] *Przygody „ja” romantycznego*, pod red. M. Berkan-Jabłońskiej i B. Stelmaszyk, Poznań 2012, s. 165–188.
- Deotyma (J. Łuszczewska), *Pamiętnik... 1834–1897*, wstęp i przypisy J.W. Gomułicki. Warszawa 1968.

- [Duchińska S.], *Moje pięćdziesięcioletnie pióro*, Paryż 1869 [wyd. anon.].
- [Duchińska S.], *Nocna piosenka*, „Dzwon Literacki” 1853, t. 2, s. 212–216.
- Duchińska S., *Pisma. Pamiętnik – Poezje*, Lwów 1893.
- Dykcyjnarz biograficzno-historyczny, czyli krótkie wspomnienia żywotów ludzi wsławionych cnotą, nauką, przemysłem, męstwem, wynalazkami, błędami, t. 1–2, Warszawa 1844.
- Dzieje Poznania 1793–1918*, pod red. J. Topolskiego, Warszawa 1994.
- Estreicher K., *Historia sceny warszawskiej do roku 1850*, „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 1/4, s. 729–775.
- Felińska E., *Hersylia. Powieść obyczajowa*, t. 2, Wilno 1849.
- Felińska E., *Pamiętniki z życia*, seria 1, t. 1–3, Wilno 1856; seria 2, t. 1–2, Wilno 1858–1859.
- Felińska E., *Pan Deputat. Powieść obyczajowa*, Wilno 1852.
- Felińska E., *Pomyłka. Powieść obyczajowa*, Wilno 1851.
- Felińska E., *Siostrzenica i ciotka. Powieść obyczajowa*, Wilno 1853.
- [Felińska E.] Weneranda Kokosz, *Myśli o postępie ludzkości*. (List do Wydawcy), „Tygodnik Petersburski” 1843, nr 27, s. 166–167.
- Felińska E., *Wigilia Nowego Roku. Powieść ułożona z opowiadania gminnego*, Wilno 1847.
- Felińska E., *Wspomnienia z podróży do Syberii, pobytu w Berezowie i w Saratowie*, t. 1–3, Wilno 1852–1853.
- Feliński Z.Sz., *Pamiętniki*, wyd. 2, Lwów 1911.
- Feliński Z.Sz., *Paulina córka Ewy Felińskiej*, wyd. 2, Lwów 1886.
- Fiszterowa W., *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, z franc. przeł. E. Raczyński, Warszawa 1998.
- Franke J., *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999.
- Gajkowska C., *Prusiecka Józefa*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28/4, red. S. Kieniewicz, Wrocław 1985, s. 580–581.
- Galos A., *Kwilecka z Mańkowskich Barbara*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 16/3, red. B. Leśnodorski, Wrocław 1971, s. 380.
- Goethe W., *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, t. 1, przekł. A. Guttry, Warszawa 1957.
- Gomulicki J., *Liryzm Deotymy*, [w:] tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, Kijów 1916, s. 27–51.
- Gospodarek T., *Julia Molińska-Woykowska (1816–1851)*, Wrocław 1852.
- Górnicki Ł., *Dworzanin polski*, [w:] *Zbiór pisarzy polskich. Pisma Ł. Górnickiego*, t. 1, Warszawa 1828.
- Grabowski M., *Literatura i krytyka. O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*, t. 3, Wilno 1838.

- Grot Z., *Mańkowska Bogusława*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/4, red. B. Leśnodorski, Wrocław 1974, s. 509.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, przełożył i wstępem opatrzył M. Król, Warszawa 2008.
- Haliczanka, czyli zbiór nowszy wierszy Jana Nepomucena Kamińskiego*, Lwów 1835.
- Hoffmanowa K., *Drezno i jego okolice*, Warszawa 1858.
- Hoffmanowa K., *Dzieła Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*, t. 1–12, red. N. Żmichowska, Warszawa 1876–1877.
- Hoffmanowa K., *Karolina*, t. 1–3, Lipsk 1839.
- Hoffmanowa K., *Pamiętniki*, t. 1–3, Berlin 1849.
- Hoffmanowa K., *Pisma pośmiertne Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*, Berlin 1849.
- Hösock F., *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, t. 1–3, Kraków 1896.
- Ilnicka M., *Łucja z książąt Giedroyciów Rautenstrauchowa*, „*Bluszcz*” 1886, nr 21, s. 161–163.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, wyd. 2, Warszawa 2006.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.
- Jelski A., *Sylwetki zasłużonych niewiast polskich znad Niemna, Dniepru i Dźwiny*, Wilno 1906.
- Kamionkowa J., *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku. Studia*, Warszawa 1970.
- Kawecka E., *W salonie i w kuchni*, Warszawa 1989.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „*Teksty Drugie*” 1995, nr 3/4 (33/34), s. 87–112; przedruk, [w:] *też*, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 7–37.
- Kobieta i kultura życia codziennego*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1997 (i inne pozycje z tej serii).
- Komierowska K., *Poezje Jolanty*, Poznań 1862.
- Konopnicka M., *Poezje*, wyd. zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, t. 6, Warszawa 1915.
- Kostrzewski F., *Pamiętnik z lat 1840–1890* [rękopis], mf Biblioteki Narodowej, nr sygn. 13 293.
- Kowalczykowa A., *Czy Słowacki bywał w paryskiej kostnicy?* [fragment eseju], „*Fraza*” 2009, nr 65–66, http://fraz.a.univ.rzeszow.pl/numer/nr65-66-literatura_1.php (dostęp: 28.06.2018).
- Kowalczykowa A., *Czym był Romantyzm?*, Warszawa 1990.
- Kraków P., *Poezje Józefy Prusieckiej* [rec.], „*Gazeta Codzienna*” 1841, nr 324, s. 3–4.

- Kraskowska E., *Siostry Brontë*, Kraków 2006.
- Kraszewski J.I., *Choroby wieku. Studium patologiczne*, Warszawa 1874.
- Kraszewski J.I., *Dwa światy*, Wilno 1856.
- Kraszewski J.I., *Dziennik Serafyny*, wstęp Z. Mitzner, Warszawa 1953.
- Kraszewski J.I., *Program Polski. Myśli o zadaniu narodowym zebrane i spisane*, Poznań 1872.
- Kraszewski J.I., *Szalona*, Wilno 1880.
- Kraushar A., *Deotyma. Tragedia pozgonna żywota i twórczości poetki*, [w:] tegoż, *Polki twórcze czasów nowszych*, Warszawa 1929, s. 11–70.
- Kronika Paryska Literacka, Naukowa i Artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. 2, s. 108–126.
- Krukowska H., *Noc poetów, noc filozofów*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012, s. 33–40.
- Krukowska H., „*Nocna strona*” romantyzmu, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, t. 2, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 193–227.
- Krzywobłocka B., *Wieszczka Deotyma*, [w:] tegoż, *Delfina i inne*, Warszawa 1970, s. 153–181.
- Kukuć D., *Swaracka Karolina*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46/1, red. A. Romanowski, Kraków 2009, s. 119–120.
- Kwiatkowska A., *Sztuka cyrkowa – sztuka ludzkich możliwości. Etnologiczny opis zjawiska kuglarstwa* [praca magisterska na UMK pod kier. prof. I. Kabzińskiej], Toruń 2005, http://kuglarstwo.pl/forum/pafiledb/uploads/MGR_SztukaCyrkowwa_sztuka_ludzkich_mozliwosci.pdf (dostęp: 28.06.2018).
- Kwiaty rodzinne. Wybór poezji polskiej, ułożony przez...*, wydanie czwarte przejrane i dopełnione przez Or-Ota (Artur Oppman), Warszawa 1912.
- Kwilecki A., *Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska (1814–1901)*, [w:] tegoż, *Ziemiaństwo wielkopolskie*, Warszawa 1998, s. 243–257.
- [Lesznowski A.], *Sukcesje i praca. Powieść przez Józefę Śmigielką* [rec.], „Gazeta Warszawska” 1854, [cz. 1] nr 74, s. 4; [cz. 2] nr 76, s. 4.
- [Lewestam F.H.] F.H.L., [Rec.], „Roczniki Krytyki Literackiej” 1842, nr 6, s. 256.
- Libelt K., *Humor i prawda w kilku obrazkach*, Petersburg 1852.
- Listy do J.I. Kraszewskiego*, rps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. nr 6479, k. 532.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
- Ławski J., *Co to jest czarny romantyzm?*, [w:] tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 7–36.
- [Łuszczewska J.] *Deotyma, Improwizacje i poezje*, Warszawa 1854.
- [Łuszczewska J.] *Deotyma, Improwizacje i poezje. Poczёт drugi*, Warszawa 1858.

- [Łuszczewska J.] Deotyma, *Klementyna Hoffmanowa wobec nowych pokoleń*, „Kronika Rodzinna” 1881, nr 1, s. 1–11.
- [Łuszczewska J.] Deotyma, *Wybór poezji. Księga pierwsza i druga*, Warszawa 1898.
- [Łuszczewska J.], *Poezje Deotymy. Księga pieśni*, Warszawa 1872.
- Mańkowska z Dąbrowskich B., *O Legii Nadwiślańskiej w Hiszpanii. Z powodu zdań Przyborowskiego oraz w obronie Legionów polskich*, Poznań 1882.
- Mańkowska z Dąbrowskich B., *Pamiętniki*, t. 1, z. 1–3, Poznań 1880–1883.
- Mesjasz M., *Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa. Księżniczka – podróżniczka – literatka*, Wrocław 2014.
- [Michna W.], *Potęga niewiasty. List ks. Wojciecha z M...* [cz. 1], „Niewiasta” 1862, nr 18, s. 137.
- Mickiewicz A., *Dziady*, oprac. L. Ścibek, Poznań 2012.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium francuskim*, t. 3, tłum. F. Wrotnowski, wyd. 3, Poznań 1865.
- Morawska H., *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876. W poszukiwaniu nowoczesności*, t. 1, Warszawa 1977.
- Morawski S., *Kilka lat młodości mojej w Wilnie, 1818–1825*, Warszawa 1924.
- Morzowska-Tyszkowa W., *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1934, z. 3/4, s. 352–389.
- Moszyński A., *Nekrolog*, „Tygodnik Petersburski” 1847, nr 17, s. 110–111.
- Muszyńska-Hoffmanowa H., *Płomień na śniegu. Opowieść o Ewie Felińskiej i jej dzieciach*, Warszawa 1986.
- Nakwaska A., *Powstaniec litewski. Powieść narodowa przez p. T...ką*, Paryż 1845.
- Norwid C., *Pisma wybrane*, t. 5: *Listy*, wybrał i objaśnił J.W. Gomułicki, Warszawa 1980.
- Odyniec A.E., *Poezje*, Warszawa 1874.
- Okon W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- [Olendzki W.M.], *Wieczory zimowe*, „Tygodnik Wielkopolski” 1873, nr 40, s. 469–470.
- Opacki I., *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972.
- Pańczyk H., *Twórczość literacka Narcyzy Żmichowskiej (1819–1876)*, Poznań 1962.
- Papiery Franciszka Wężyka*, rps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. nr 12 320/II, k. 39–46.
- [Parczewski A.J.], *Kilka słów w kwestii kobiecej*, „Opiekun Domowy” 1868, nr 19, s. 149–150.
- Partyka J., Lewandowska J., *Jak pisać o pisarkach. Podsumowania*, „Terminus” 2016, t. 18, z. 2 (38), s. 117–130.

- „Pierwiosnek. Noworocznik na rok 1839. Złożony z pism samych Dam, zebrany przez Paulinę Kr[akowową]”, Warszawa 1839.
- Płaszczewska O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003.
- Popławska M., *Słowno o szkole rzemieślniczo-handlowej dla kobiet*, „Opiekun Domowy” 1868, nr 32, s. 255–256.
- Potocka A., *Pamiętniki*, tłum. J.A., z przedmową P. Chmielowskiego, Warszawa 1898.
- Problemy polskiego romantyzmu*, t. 1, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971.
- Prusiecka J., *Dawniej i teraz*, „Wieniec. Pismo zbiorowe ofiarowane Stanisławowi Jachowiczowi” 1857, t. 1, s. 277–279.
- Prusiecka J., *Nowe powiastki dla dzieci*, Warszawa 1845.
- Prusiecka J., *Poezje*, Warszawa 1841.
- Prusiecka J., *Powieści moralne*, Warszawa 1843; wyd. 2: 1861.
- Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008.
- Przygody romantycznego „Ja”*. Idee – strategie twórcze – rezonanse, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012.
- Puzynina G. z G., *Jadwiga. Dramat historyczny z XIV w. w 5 aktach i 6 odsłonach*, Lwów 1870; wyd. 2: Poznań 1886.
- [Puzynina G. z Güntherów G.] G. z G. P., *Dumanie nad otwartym fortepianem*, [w:] „Kurier Wileński” 1860, nr 14, s. 144.
- [Puzynina z Güntherów G.] G. Günther, *W imię Boże*, Wilno 1843.
- [Puzynina z Güntherów G.] Gabryjela z G... P..., *W imię Boże – Dalej w świat! Zbiór poezji dawnych i nowszych*, wyd. 2. poprawne i pomnożone, Wilno 1859.
- Puzynina z Güntherów G., *List do Franciszka Wężyka*, [w:] *Papiery Franciszka Wężyka*, rps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, nr sygn. 12 320/II, t. 25, k. 252.
- [Puzynina z Güntherów G.], *Małe a prawdziwe opowiadania przez autorkę W imię Boże*, Wilno 1857.
- [Puzynina z Güntherów G.], *Proza i wierszem przez autorkę W imię Boże*, t. 1, Wilno 1856.
- Puzynina z Güntherów G., *W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski i H. Mościcki, Wilno 1828; reprint: Kraków 1990.
- Raszewski Z., *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego (Dwa epizody)*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, R. 8, z. 1–2–3, s. 5–46; przedruk, [w:] tegoż, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 223–267.

- Raszewski Z., *W Szwajcarii. Słowacki na widowni teatru szwajcarskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 101–116.
- Rautenstrauchowa Ł., *Miasta, góry i doliny*, t. 1–5, Poznań 1844.
- Rautenstrauchowa Ł., *Mysł o wychowaniu kobiet*, „Pamiętnik Warszawski” 1822, t. 3, nr 12, s. 348–375.
- Rautenstrauchowa Ł., *Ostatnia podróż do Francji. Ostatnie jej wrażenia*, Lipsk 1841, s. 248–259.
- Rautenstrauchowa Ł., *W Alpach i za Alpami*, t. 1–3, Warszawa 1847; wyd. 2: 1850.
- Rautenstrauchowa Ł., *Wspomnienia moje o Francji*, Kraków 1839.
- Rokoszny J., *Wspomnienia o Deotymie*, Radom 1934.
- Romankówna M., *Mickiewicz w życiu i twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, Łódź 1962.
- Romankówna M., *Narcyza Żmichowska (Gabriella)*, Kraków 1970.
- Romankówna M., *Sprawa Entuzjastek*, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 516–537.
- Rozmowa „Wielogłosu”. Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy. Rozmawiają Anna Burzyńska, Anna Łebkowska, Tomasz Nastulczyk, Mateusz Skucha, Monika Świerkosz i Teresa Walas, „Wielogłos” 2011, nr 2 (10), s. 7–35.
- Rusek I.E., *Czarne kobiety. Motyw Hekate w utworach Juliusza Słowackiego*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012, s. 337–364.
- Samborska-Kukuć D., „*Speculum mundi*”. Deotymy filozofia zwierciadła, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, nr 8, s. 133–141.
- Seweryna Duchńska (1816–1905), [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 7, red. I. Śliwińska i S. Stupkiewicz, Warszawa 1968, s. 279–284.
- Showalter E., *Krytyka feministyczna na bezdrożach. Pluralizm a krytyka feministyczna*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 115–146.
- Siwiec M., *Oblicza Narcyzy. Czy romantyczna poetka jest poetką?*, [w:] *Oblicza Narcyzy. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 167–189.
- [Skimborowicz H.] H. Sk..., *Poezje Józefy Prusieckiej* [rec.], „Kurier Warszawski”, 1841, nr 263, s. 1250–1251.
- Skręt R., *Rautenstrauchowa z Giedroyciów Łucja*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 30/4, red. S. Kieniewicz, Wrocław 1987, s. 658–660.
- Słowacki J., *Dzieła wybrane*, t. 6: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1979.
- Słowiński L., *Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej poglądy na wychowanie młodego pokolenia*, [w:] tegoż, *Tradycja i postęp. Studia z dziejów edukacji narodowej pod zaborem rosyjskim*, Poznań 2000, s. 41–58.

- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973.
- Sobczak J., *Przejdzim Wartę – wielkopolskimi śladami Józefa Wybickiego i Jana Henryka Dąbrowskiego*, Poznań 1996.
- Sobieraj T., *Fabuły i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.
- Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006.
- Stępień M., *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968.
- Stolzman M., *Nigdy od ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Olsztyn 1987.
- Swaracka K., *Marzenia i rzeczywistość*, „Pamiętniki Umysłowe” 1845, s. 178–198.
- Swaracka K., *Nawrócona*, „Athenaeum” 1844, t. 2, s. 202–281.
- [Swaracka K. z Hołowniów] K. z H... S., *Teatr małego miasteczka*, „Athenaeum” 1843, t. 4, s. 260–275.
- [Swaracka K. z Hołowniów] Karolina z H... S..., *Słów kilka do P. Grabowskiego z powodu jego „Korespondencji”*, „Tygodnik Petersburski” 1843, nr 39, s. 236–237.
- [Szabrański A.J.] M., *Poezje Józefy Prusieckiej* [rec.], „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 4, s. 456–459.
- Śmigielska J., *Do Pani Eleonory Ziemięckiej* [list], „Noworocznik [Kalendarz] Ilustrowany dla Polek” 1865, R. 5, s. 5–12.
- Śmigielska J., *Do piszących kobiet*, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 195, s. 3; nr 196, s. 6.
- [Śmigielska J.], *Korespondencja znad Bałtyku*, „Kółko Domowe” 1862, R. 2, z. 6, s. 173–178.
- Śmigielska J., *Marzenia. Fantazja*, „Athenaeum” 1850, t. 5, s. 163–224.
- Śmigielska J., *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje. Powieść*, Warszawa 1858.
- Śmigielska J., *O zgodzie ekonomii politycznej z religią* [Sprawozdanie], „Kółko Domowe” 1863, R. 2, z. 10, s. 306–310.
- [Śmigielska] Śmigielska J., *Ośm obrazków w jednej ramie*, „Athenaeum” 1848, t. 1, z. 1, s. 65–185.
- Śmigielska J., *Sukcesje i praca*, t. 1–2, Petersburg 1854.
- Śmigielska J., *Trzy pokolenia*, „Kółko Domowe” 1864, R. 3, z. 11, s. 321–330; R. 3, z. 12, s. 364–386.
- Śmigielska J., *Ustęp z życia codziennego*, „Kółko Domowe” 1862, R. 2, z. 2, s. 43–47.
- Świętochowski A., *Gasnąca kultura polska*, „Kultura Polska” 1912, nr 4, s. 1–2.
- Tarczeńska A., *Historia mego życia. Wspomnienia warszawianki*, oprac. i wstępem opatrzyła I. Kaniowska-Lewańska, Wrocław 1867.

- Turkowski T., *Felińska Ewa*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, red. W. Ko-
nopczyński, Kraków 1948, s. 407–408.
- [Walewska z Kuszłów A.] *Bożenna, Stefania, powieść dzisiejsza*, Warszawa
1853.
- [Walewska z Kuszłów A.] *Wanda Odrowąż, Kilka chwil we Włoszech w latach
1847 i 1848*, Poznań 1850.
- Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890), oprac. A. Porębska, Warszawa
1961.
- Wasylewski S., *Córka gen. Dąbrowskiego koresponduje*, „Tygodnik Ilustrowa-
ny” 1937, nr 17, s. 325–328.
- Wasylewski S., *Opowieści dziewczęce. Ustępy z pamiętników młodych panien
(1776–1866)*, Lwów–Poznań 1920.
- Wasylewski S., *Życie polskie w XIX wieku*, oprac., przedmowa i przyp. Z. Ja-
błoński, Kraków 1962.
- Wilkońska P. z L., *Życie jednej kobiety*, „Dzwon Literacki” 1853, t. 2, s. 1–20.
- Wilkońska P., *Poranki i wieczory: obrazy, szkice i powieści*, t. 1–2, Wilno
1847.
- Witkowski M., *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971.
- [Wojnarowska K.], *Bluszcze. Poezje przez młodą Polkę*, Lipsk 1846.
- Wolff J., *The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity*, London
1989.
- Woszczak I., *Deotyma (Jadwiga Łuszczewska) w witrynie artystycznej ewaluacji
pierwszego okresu twórczości (1851–1863): prasa, wspomnienia, korespon-
dencja*, „Prace Polonistyczne” 2014, seria LXIX, s. 47–63.
- Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romanty-
zmu*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, t. 2: *Spór o rację bytu polskiej sztuki
narodowej (1857–1891)*, oprac. I. Jakimowicz, Warszawa 1961.
- [Zapolski I.] Z., *Sukcesje i praca. Powieść przez Józefę Śmigielką. Petersburg
1854. Nakład B.M. Wolffa. Tomów 2 [rec.]*, „Dziennik Warszawski” 1854,
nr 73, s. 4–5.
- Zawadzka J., *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej
I połowy XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Ziemięcka E., *Powieści moralne Józefy Prusieckiej [rec.]*, „Pielgrzym” 1843, t. 4,
s. 322–326.
- [Zmorski R.], *Poezje Józefy Prusieckiej. Warszawa 1841 [rec.]*, „Nadwiślanin”
1841, t. 2, s. 88–90.
- Zwolińska B., *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej*,
Gdańsk 2007.
- Zych G., *Generałowa. Opowieść o Barbarze z Chłapowskich Dąbrowskiej*, War-
szawa 1988.

- Żmichowska N. (Gabryella), *Wybór pism*, z przedmową I. Chrzanowskiego, Warszawa 1901.
- Żmichowska N., *Pisma Gabryelli*, Warszawa 1861.
- Żmigrodzka M., *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 379–405.
- Żmigrodzka M., *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Część zamieszczonych w książce artykułów była już publikowana w czasopiśmie naukowych, a obecnie prezentowana jest w nieco zmienionej formie. Poniżej wykaz pierwodruków.

Artykuł *Świat przeżyć teatralnych 1. połowy XIX wieku we wspomnieniach kobiet (Rautenstrauchowej, Hoffmanowej, Felińskiej, Błędowskiej, Puzyniny, Walewskiej i innych)* ukazał się jako: *Świat przeżyć teatralnych I połowy XIX wieku we wspomnieniach kobiet*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio FF*” 2012, Vol. XXX, 1, s. 45–68.

Artykuł *Noce i sny kobiecie* ukazał się jako: *Noce i sny polskich literatek romantycznych* w książce zbiorowej *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, pod red. D. Skiby, A. Rej, M. Ursela, Kraków 2015, s. 204–219.

Artykuł *„Ja, poetka”. O kilku kwestiach autorskiej podmiotowości w kobiecej lirycie romantycznej* ukazał się pod tym samym tytułem, ale w nieco zmienionym kształcie, w książce *Przygody romantycznego „Ja”. Idee – strategie twórcze – rezonanse*, red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk, Poznań 2012, s. 203–236. Niewielkie fragmenty tego artykułu weszły także do rozdziału *Józefy Prusieckiej zmagania z romantyzmem*.

Artykuł *Style odbioru sztuki w zapiskach pamiętnikarskich Łucji z Giedroyciów Rautenstrauchowej (na tle wypowiedzi innych autorek 1. połowy XIX wieku)* ukazał się w książce *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 49–62.

Artykuł *O kilku zapomnianych pomysłach literackich Karoliny z Hołowniów Swarackiej* drukowany był pod tytułem *O kilku zapomnianych pomysłach literackich Karoliny z Hołowniów Swarackiej (1815–1846)*, „*Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*” 2013, nr 4 (22), s. 43–59.

Artykuł *Kreacje kobiece w powieściach Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej* ukazał się jako: *Kreacje kobiece w powieściach XIX-wiecznej literatki, Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej*, „*Pamiętnik Literacki*” 2014, z. 2, s. 75–105.

Artykuł *Świat pamięci Liny Mańkowskiej* drukowany był w czasopiśmie „*Prace Polonistyczne*” 2011, seria LXVI, s. 145–168.

INDEKS NAZWISK

(obejmuje wszystkie postaci występujące w tekście głównym i przypisach, z pominięciem anonimowych autorów oraz bohaterów utworów tudzież nazwisk postaci historycznych, o ile występowały wyłącznie w dziełach literackich)

A

Aleksander Romanow, car 241
Astley Philippe 42
Aszpergerowa Aniela 33
Auber Daniel (także Aubert) 20, 33,
34, 37
Austen Jane 190

B

Bachórz Józef 76, 125, 176–178, 191,
247
Bajko Marcin 60, 251, 254
Bar Adam 90, 247
Barańska Anna 232, 234, 235, 238,
247
Bartoszewicz Julian (pseud. Jul Bar.)
175, 193, 247
Bartoszyński Kazimierz 172, 250
Bauer Krzysztof 54, 134, 247
Bąbel Agnieszka 76, 247
Bécu Salomea 128, 129
Beer Patricia 190
Beethoven Ludwig van 112
Bellini Vincenzo 22, 23, 33, 37
Bełza Władysław 84

Berkan-Jabłońska Maria 31, 90, 98,
247, 253, 259
Bernini Giovanni Lorenzo 119
Beyle Marie-Henri, zob. Stendhal
Białobłocki Bronisław 76, 248
Białopiotrowiczowa Kunegunda 17,
248
Biernacki Andrzej 76, 248
Błędowska Henrietta z Działyńskich
(s.v. Rottermundowa) 9, 13, 16,
24–27, 100, 221, 248, 259
Bogusławski Wojciech 13
Borkowska Aleksandra 180
Borkowska Grażyna 10, 75, 178, 179,
220, 248
Boutet Salvétat Anne Françoise
Hyppolyte, zob. Mars Made-
moiselle
Bożenna, zob. Walewska Aniela
z Kuszłów
Brandel Konrad 70
Brandstaetter Roman 13, 248
Brodziński Kazimierz 96
Brontë Charlotte 190, 251
Brzozowski Jacek 90, 247

Buchbinder Józef 236
 Buczyńska Matylda 34, 155
 Bujnicki Kazimierz 156
 Bujnicki Tadeusz 90, 248
 Buonarroti Michelangelo, zob. Michał Anioł
 Burzyńska Anna 171, 254
 Buszczyński Stefan (pseud. S-n B-ski) 244
 Byron George Gordon 96, 102, 143

C

Catalani Angelica 31
 Chateaubriand François René de 96, 102
 Chiarini, rodzina 32, 33
 Chłapowska Barbara, zob. Dąbrowska Barbara z Chłapowskich
 Chłapowski Bronisław 230
 Chłapowski Klemens 229
 Chłopicki Józef 227, 230
 Chmielowski Piotr 13, 66, 100, 125–129, 137, 247, 248, 253
 Chodźko Jan 27, 28, 30, 32
 Chodźko Klara z Korsaków 29
 Chopin Fryderyk 31, 112
 Chrzanowski Ignacy 47, 257
 Cieński Andrzej 223, 236, 238, 239, 248
 Cieśla-Korytowska Maria 69, 254
 Cinti Damorcan Lauretta 21
 Coignet Jules 100
 Corneille Pierre 28
 Cousineau Jacques Georges 26
 Cwenk Małgorzata 54, 128, 248
 Czajkowski Antoni (także J.A. Czajkowski) 100, 106, 248
 Czajkowski Krzysztof 176, 248
 Czarnecka Mirosława 140, 174, 207, 218, 248

Czarnecki Stefan 231
 Czartkowski Adam 31, 99, 253
 Czernianin Halina 126, 248

D

Daguerre Louis Jacques 42
 David Jacques-Louis 100
 Dąbrowicz Elżbieta 98, 248
 Dąbrowska Barbara z Chłapowskich 229
 Dąbrowska Danuta 151
 Dąbrowski Bronisław 230
 Dąbrowski Jan Henryk 36, 37, 223, 228–230, 239, 242, 255, 256
 Decamps Alexandre 103
 Déjazet Virginie 16
 Delacroix Eugène 117
 Delaroche Paul 111, 112
 Delécluze Étienne-Jean 102
 Deotyma, zob. Łuszczewska Jadwiga
 Dernałowicz Maria 76, 247
 Deschamps Jean-Marie 26
 Devéria Achille 19
 Dmochowski Franciszek Ksawery 28, 94
 Dmuszewski Ludwik Adam 18, 32
 Dobieszewska Józefa ze Śmigielskich 9, 43, 52, 55, 56, 61, 135, 174, 175, 180, 181, 184–188, 190–206, 208–220, 247, 254, 255, 259
 Dobieszewski Zygmunt 213
 Dobrski Julian 33
 Donizetti Domenico Gaetano 23, 39
 Duchesnois Catherine-Joséphine 24
 Duchńska Seweryna z Żochowskich (p.v. Pruszkowa) 7, 43, 56, 58, 59, 65, 90–94, 96–98, 218, 231, 247–249, 254

Dumas Alexandre, ojciec 21, 102

Dunin-Borkowski Józef 143

Dzieduszyccy 142

Dzierzkowski Józef 189, 194

E

Eliot George (właśc. Mary Ann Evans) 190

Elsner Józef 18

Estreicher Karol 43, 249

F

F.H.L., zob. Lewestam Fryderyk Henryk

Fajans Maksymilian 83

Fay Léontine 22

Felińska Ewa z Wendorffów (pseud. Weneranda Kokosz) 7, 9, 13, 24, 27–30, 54, 126–140, 169, 175, 182, 247–249, 252, 256, 259

Felińska Paulina 129

Feliński Gerard 27, 128

Feliński Zygmunt Szczęśny 128, 139, 249

Fichte Johann Gottlieb 166

Fiszerowa Wirydianna z Radolińskich (p.v. Kwilecka) 221, 228, 238, 239, 248, 249

Fleury Joseph-Abraham Bénard 24, 25

Fornarina, ukochana Rafaela 119

Fourier Charles 204

Fra Bartolomeo (właśc. Bartolomeo di Paglia del Fartorino) 119

Franke Jerzy 90, 249

Frank Józef 32

Frank Krystyna 32

Franklin Benjamin 191, 221

Fredro Aleksander 34

G

G. Günther, zob. Puzynina Gabriela z Güntherów

G. z G. P., zob. Puzynina Gabriela z Güntherów

Gabryella, zob. Żmichowska Narcyza

Gabryela z G... P..., zob. Puzynina Gabriela z Güntherów

Gajkowska Celina 141, 249

Galos Adam 245, 246, 249

Gaskell Elisabeth 190

Gaszyński Konstanty 144

Genlis Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin 32, 131

George Mademoiselle (panna George, właśc. Marguerite Joséphine Weimer) 21, 24

Gérard François 100

Giedroyc Antoni 103

Giedroyc Romuald 14, 101, 103

Girodet de Roussy-Trioson Anne-Louis 100, 117

Glücksberg Michał 156

Głowacki Jan Nepomucen 108

Godebski Cyprian 230

Goethe Johann Wolfgang 103, 229, 249

Gomulicki Juliusz Wiktor 77, 78, 244, 248, 249, 252

Goszczyński Seweryn 61

Górnicki Łukasz 105, 183, 249

Grabowski Michał 21, 100, 129, 139, 156–157, 249, 255

Grabska Elżbieta 101, 256

Grandville (właśc. Charles-François Grandin) 24, 25

Grisi, siostry (Carlotta, Julia, Ernesta) 23

Grot Zdzisław 224, 245, 250

Grzegorzewska Aleksandra 35

Grzegorzewska Sabina 7, 10, 175
 Günther Adam 231
 Güntherówna Ida 155
 Güntherówna Matylda, zob. Buczyńska Matylda
 Guttry Aleksander 229, 249

H

H. Sk..., zob. Skimborowicz Hipolit
 Halbwachs Maurice 222, 223, 236, 250
 Halevy Jacques 33
 Halpertowa Leontyna 33
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 103
 Helwecjusz Claude Adrien 133
 Herbert Zbigniew 105
 Hérold Ferdinand 33
 Hoene-Wroński Józef 243
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 9, 13, 16, 18–23, 90, 104, 105, 109, 113, 114, 118–120, 126, 127, 134, 135, 138, 139, 141, 154, 161, 179, 180, 182, 194, 207, 221, 247, 250, 252, 259
 Hösick Ferdynand 37, 250
 Hugo Victor 22, 102, 112

I

Ihnatowicz Ewa 10
 Ilnicka Maria 43, 101, 250
 Ingres Jean-Auguste-Dominique 100, 117
 Iwasiów Inga 10, 253

J

Jabłoński Zbigniew 13, 45, 224, 256
 Jachowicz Stanisław 141, 150, 173, 253
 Jakimowicz Irena 101, 256
 Janicka Anna 176, 248
 Janin Jules Gabriel 102

Janion Maria 74, 76, 178, 247, 250
 Janiszewska Julia 52, 180
 Jaraczewska Elżbieta 127, 130, 134, 139, 182, 207
 Jauss Hans Robert 172, 250
 Jawurek Konstancja 21
 Jazwińska Wincenta 221
 Jelski Aleksander 127, 250
 Jolanta, zob. Komierowska Kazimiera
 Jul Bar., zob. Bartoszewicz Julian

K

Kabzińska Iwona 33, 251
 Kalinowska Maria 184, 257
 Kamiński Jan Nepomucen 42, 250
 Kamionka-Straszakowa (także Kamionkowa) Janina 45, 74, 92, 96, 232, 250
 Kaniowska-Lewańska Izabela 222, 255
 Karolina z H... S..., zob. Swaracka Karolina
 Karpowicz Roman 134, 247
 Karwowski Stanisław 224
 Kawecka Elżbieta 45, 250
 Każyński Maciej 32
 Kiślak Elżbieta 184, 257
 Klaczko Julian 191
 Klenze Leon von 116
 Kłosińska Krystyna 126, 176, 250
 Kniaziewicz Karol 37, 227, 230
 Komierowska Kazimiera (pseud. Jolanta) 48, 50, 65, 85–89, 96, 250
 Konarski Szymon 27, 128
 Kondratowicz Leszek, zob. Syrokomla Władysław
 Koniński Karol Ludwik 60
 Konopczyński Władysław 90, 128, 247, 256

- Konopnicka Maria 77, 250
 Korotkich Krzysztof 60, 251, 254
 Korzeniowski Józef 177, 184, 195
 Kosiński Antoni 230
 Kossakowscy (Stanisław Szczęśny i Aleksandra de Laval) 35
 Kostenicz Ksenia 24, 100, 221, 248
 Kostrzewski Franciszek 99, 250
 Kościuszko Tadeusz 36, 38, 226
 Kowalczykowa Alina 22, 63, 90, 178, 247, 250
 Koźmian Kajetan 80, 227
 Kraków (także Krakowowa) Paulina 10, 141, 151, 250, 253
 Krasiński Józef Wawrzyniec 32
 Krasiński Zygmunt 56, 78, 118, 239
 Kraskowska Ewa 190, 251
 Kraszewski Józef Ignacy 94, 100, 127, 129, 134, 139, 155, 156, 161, 169, 170, 176, 182, 185, 186, 189, 190, 195, 197, 201, 247, 251
 Kraushar Adam 76, 251
 Krępowiecki Tadeusz 227
 Kristeva Julia 174
 Król Marcin 222, 250
 Krukowiecka Helena z Wolskich 238
 Krukowiecki Jan 228
 Krukowska Halina 46, 51, 60, 251
 Kruszelnicki Michał 168
 Kruszelnicki Wojciech 168
 Krzywobłocka Bożena 76, 251
 Krzywosąd-Kępieński Mieczysław 244
 Krzyżanowska Zofia 21, 240, 254
 Kubiak Jacek 10, 184, 255
 Kuciński Paweł 176, 248
 Kukuć Dariusz 155, 251
 Kulesza-Gierat Monika 259
 Kwiatkowska Agnieszka 33, 251
 Kwilecka Barbara z Mańkowskich 245, 246, 249
 Kwilecki Andrzej 224, 232, 251
 Kwilecki Stefan 245
L
 Lamartine Alphonse de 67, 68, 96, 102
 Leavis Queenie Dorothy 190
 Lenartowicz Teofil 225, 244, 245
 Leroux Pierre 67, 68
 Leszczyński Stanisław, król 24
 Lesznowski Antoni 195, 196, 251
 Lewandowska Julia 10, 11, 252
 Lewestam Fryderyk Henryk (pseud. F.H.L.) 104, 251
 Lewinówna Zofia 232, 253
 Lewocka Katarzyna 10, 142
 Libelt Karol 100, 174, 175, 251
 Lubas-Bartoszyńska Renata 223, 251
 Lubeccy, rodzina 240
 Lubomirski Władysław 235
 Ludwik Filip I Burbon 122
 Ludwik Napoleon 27
Ł
 Ławski Jarosław 60, 63, 176, 248, 251, 254
 Łebkowska Anna 171, 254
 Łętowski Ludwik 85
 Łopacińska Dorota 34
 Łopaciński Józef 34
 Łubieńska Tekla 43
 Łubieński Leon 227, 239
 Łubieński Tomasz 227
 Łubieński Włodzimierz 244
 Łukasiewicz Małgorzata 172, 250
 Łuszczewscy Nina i Wacław 85, 142
 Łuszczewska Jadwiga (pseud. Deotyma) 7, 11, 48, 51–53, 62, 65, 76–80, 83, 248, 251, 252, 256

M

- M., zob. Szabrański Antoni Józef
 Machczyńska Antonina 180
 Maciejewski Marian 76, 247
 Macpherson James 26
 Magnuszewski Dominik 92, 149, 150
 Majer Ludwik 231
 Makowiecka Zofia 24, 100, 221, 248
 Malczewski Antoni 61, 92, 143, 177
 Małachowska Benigna 231, 232, 234, 247
 Małachowski Kazimierz 231
 Mańkowska Bogusława z Dąbrowskich 9, 10, 36–38, 43, 125, 221–229, 231–245, 250–252, 259
 Mańkowska Maria 245
 Mańkowski Aleksander 243
 Mańkowski Henryk 232
 Mańkowski Ksawery Napoleon 235, 245
 Mańkowski Teofil 243
 Mańkowski Teodor 244
 Mańkowski Wacław 243
 Mars Mademoiselle (panna Mars, właśc. Boutet Salvetat Anne Françoise Hyppolyte) 16, 21, 25
 Matwiejczyk Witold 232, 247
 Mazur Aneta 10, 11, 248
 Mesjasz Michał 15, 252
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 118, 119
 Michelot Pierre Marie Joseph 25
 Michna Wojciech (pseud. Wojciech z M...) 175, 176, 252
 Mickiewicz Adam 34, 42, 43, 51, 61, 68, 69, 72, 74–76, 95, 96, 101, 109, 112, 119, 128, 134, 145, 177, 179, 227, 243, 247, 248, 252–254, 256
 Mieczkowski Jan 198
 Mierosławski Ludwik 243
 Mierzynska Prowidencja z Zawiszów 152
 Mikołaj I Romanow, car 233
 Mikołajtis Józef 134, 247
 Mitzner Zbigniew 201, 251
 Mochnacki Maurycy 227
 Molińska Julia, zob. Woykowska-Molińska Julia
 Montaigne Michał 133
 Moraczewska Bibiana 179
 Morawska Hanna 117, 124, 252
 Morawski Franciszek 227
 Morawski Stefan 33, 101, 252, 256
 Morzkowska-Tyszkowa Wanda 68, 252
 Moszyński Antoni (właśc. Tomasz Moszyński) 155, 171, 252
 Mościcki Henryk 31, 99, 253
 Müllerówna Joanna 33
 Muszyńska-Hoffmanowa Hanna 128, 252
- N**
- Nakwaska Anna 182, 183, 252
 Nakwaska Karolina 10
 Napoleon Bonaparte 24, 25, 195, 228, 230, 231
 Nastulczyk Tomasz 171, 254
 Niemcewicz Julian Ursyn 227, 230
 Nobili Gianetta 39
 Norblin Jan Piotr 99
 Norwid Cyprian 80, 92, 96, 98, 118, 177, 244, 248, 252
 Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 74, 167, 168
- O**
- Odrowąż Wanda, zob. Walewska Aniela z Kuszłów

Odynec Antoni Edward 35, 77, 252
 Okoń Waldemar 100, 106, 107, 252
 Olendzki Władysław Maksymilian
 225, 252
 Opacki Ireneusz 52, 53, 252
 Orłowski Aleksander 99
 Or-Ot (właśc. Artur Oppman) 52,
 251

Orzeszkowa Eliza 126, 187, 216, 219
 Osiński Ludwik 28, 102
 Ossowska Maria 191
 Ozanam Antoine-Frédéric 38

P

Palat-Dercy Alphonse François 26
 Pańczyk Halina 75, 76, 252
 Parczewski Alfons Józef 174, 252
 Partyka Joanna 10, 11, 252
 Paszkiewicz Mieczysław 243
 Planche Gustave 103
 Płaszczewska Olga 103, 104, 120,
 253
 Pol Wincenty 96
 Popławska Maria 174, 253
 Porębska Anna 101, 256
 Potocka Anna (s.v. Wąsowiczowa)
 99, 100, 253
 Prokopiuk Jerzy 168
 Prus Bolesław 201, 214–216
 Prusiecka Józefa 9, 46–49, 52, 62,
 97, 98, 141–154, 173, 180, 249,
 250, 253–256, 259
 Prusiecka Kunegunda z Petrykow-
 skich (lub Potrykowskich) 141
 Prusiecki Paweł 141
 Prusakowa Seweryna, zob. Duchin-
 ska Seweryna
 Przeddziecki Rajnold 231
 Przeddziecki (także Przeździecki)
 Aleksander 231

Puchalska Iwona 69, 254
 Puzynina Gabriela z Güntherów
 (pseud. G. z G. P.; Gabryjela
 z G... P...; G. Günther) 9, 13,
 31–36, 43, 59, 60, 97–99, 135,
 155, 164, 169, 180, 182, 218,
 231, 247, 253, 259

Q

Quincy Quatremère 103

R

Racine Jean 32
 Raczyński Edward 221, 249
 Radziwiłł Ludwik 28
 Radziwiłłowa Franciszka Urszula
 43
 Rafael (właśc. Raffaello Santi) 115,
 118–120
 Rancourt Mademoiselle, aktorka 24
 Raszewski Zbigniew 32, 42, 43, 253,
 254, 255
 Rautenstrauch Józef 14, 17
 Rautenstrauchowa Łucja 9, 10, 13–
 18, 21, 48, 100–124, 250, 252,
 254, 259
 Regulski Aleksander 236
 Rej Anna 259
 Ristori Adelajda (właśc. Adelajda
 Capranica del Grillo) 40
 Rogozińska Władysława 180
 Rokoszy Józef 76, 254
 Romankówna Mieczysława 66, 75,
 178, 254
 Rossini Gioachino Antonio 32, 33
 Rousseau Jean-Jacques 102, 133
 Rubens Peter Paul 120
 Rubini Giovanni Battista 23
 Rusek Iwona E. 63, 254
 Rzepecki Ludwik 224

S

S-n B-ski, zob. Buszczyński Stefan
 Samborska-Kukuć Dorota 77, 254
 Sand George (właśc. Amantine Aurore Lucile Dupin) 102, 126, 219
 Santi Raffaello, zob. Rafael
 Scheffer Ary 118
 Schelling Friedrich Wilhelm 103
 Schiasetti Adelaide 37
 Schiller Friedrich 103, 143
 Schlegel Friedrich 103
 Scribe Eugène 20, 32
 Seweryn Agata 259
 Showalter Elaine 8, 220, 254
 Sienkiewicz Henryk 239
 Simon Władysław 224
 Sismondi Jean Charles Leonard Simonde de 103, 104, 116
 Siwiec Magdalena 68–71, 75, 76, 254
 Skiba Dominika 259
 Skimborowicz Hipolit (pseud. H. Sk...) 141, 254
 Skręt Rościław 14, 254
 Skrzynecki Jan 227, 228, 244
 Skrzypczyk Mirosław 90, 247
 Skucha Mateusz 171, 254
 Słowacki Juliusz 16, 21, 22, 33, 37, 42, 43, 63, 89, 92, 95, 96, 118, 240, 250, 253, 254
 Słowiński Lech 211, 254
 Sobczak Jerzy 230, 255
 Sobieraj Tomasz 184, 219, 255
 Sobieski Jan III 231
 Sommerard Aleksander du 123
 Staël Anne Louise Germaine de 102
 Stanisław Marek 90, 247
 Stattler Wojciech Korneli 100, 107
 Stelmaszczyk Barbara 98, 248, 253, 259

Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 102, 103, 106, 117, 118
 Stępień Marian 67, 72, 73, 74, 92, 93, 255
 Stifter Adalbert 10, 248
 Stolzman Małgorzata 35, 255
 Stupkiewicz Stanisław 90, 254
 Sueur le Jean-François 26
 Sułkowski Antoni Paweł 228
 Swaracka Karolina (pseud. Karolina z H... S...) 9, 155–158, 160–162, 164, 166, 168–172, 182, 183, 251, 255, 259
 Swaracki Karol 155, 156
 Sypniewski Franciszek 229
 Syrokomla Władysław (właśc. Leszek Kondratowicz) 96
 Szabrański Antoni Józef (pseud. M.) 141, 255
 Szczęśna Działyńska 24
 Szmidkoff Wilhelm Karol 33, 34
 Sztyrmer Eleonora 155
 Sztyrmer Ludwik 129, 155
 Szwarc Andrzej 45, 250

Ś

Ścibek Lidia 51, 252
 Śliwińska Irminda 90, 254
 Śmigielska Józefa, zob. Dobieszewska Józefa ze Śmigielskich
 Świdarska Teresa 190
 Świdziński Konstanty 129
 Świerkosz Monika 171, 254
 Świętochowski Aleksander 225, 226, 255

T

Tadolini Eugenia 39
 Taglioni Filippo 20
 Taglioni Maria 20

Talma François-Joseph 24, 26
 Tarczewska Aleksandra z Tańskich
 221, 255
 Tarczewski Marcei 221
 Tegazzo Franciszek 70
 Thiers Adolphe 103
 Tomasz à Kempis 131
 Topolski Jerzy 225, 249
 Trentowski Bogusław 100, 103, 227
 Triplin Teodor 104
 Trojanowiczowa Walentyna 180
 Turkowski Tadeusz 128, 256
 Turno Witold 245
 Tyszyński Aleksander 94, 100
 Tyzenhauz Konstanty 34, 155

U

Ursel Marian 259

V

Verdi Giuseppe 39, 41
 Vermeer Jan 51
 Veronese Paolo 120
 Voltaire (właśc. François-Marie Arouet)
 133

W

Walas Teresa 171, 254
 Walewska Aniela z Kuzłów (pseud.
 Bożenna; Wanda Odrowąż) 10,
 13, 36, 38, 41, 114, 118, 119,
 182, 256, 259
 Warowna Aldona 224
 Wasylewski Stanisław 13, 45, 223–
 225, 243, 244, 256
 Weneranda Kokosz, zob. Felińska Ewa
 Werowski Igor 43
 Węgierska Zofia 177, 179
 Wężyk Franciszek 36, 142, 143, 252,
 253

Wielopolski Aleksander 233
 Wierzejski Tadeusz 229
 Wilhelm IV, cesarz 233
 Wilkońska Paulina 10, 48, 55, 56, 61,
 142, 169, 180, 182, 256
 Wilkoński August 142
 Winckelmann Johann 103
 Witkowski Michał 42, 256
 Witwicki Stefan 23, 144
 Wojciech z M..., zob. Michna Woj-
 ciech
 Wojnarowska Karolina 10, 48, 49,
 52, 53, 180, 256
 Wolff Janet 162, 256
 Wolniewicz Włodzimierz 243
 Wolski Włodzimierz 194
 Wolter, zob. Voltaire
 Wołkow Anna 33
 Woszczak Izabela 76, 85, 256
 Woykowska-Molińska Julia 179, 219,
 249
 Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 74
 Wójcicki Kazimierz Władysław 90,
 91, 93, 142
 Wrotnowski Feliks 119, 252
 Wybicki Józef 230, 255

Z

Zaleski Józef Bohdan 92, 95, 96, 144
 Zapolska Gabriela 43, 176, 250
 Zapolski Ignacy (pseud. Z.) 195,
 196, 256
 Zawadzka Joanna 132, 256
 Zawisza Artur 241
 Zawiszewska Agata 151
 Zbyszewska Paulina 179
 Ziemięcka Eleonora 141, 180, 202,
 212, 255, 256
 Ziólek Ewa M. 232, 247
 Ziólek Jan 232, 247

- Zmorski Roman 141, 256
Zych Gabriel 229, 230, 256
74–76, 92, 95–98, 105, 141, 178, 179, 184, 188, 218–220, 248, 250, 252, 254–257
- Ż**
Żarnowska Anna 45, 250
Żeligowski Edward 95
Żmichowska Narcyza (pseud. Gabriella) 7, 46–49, 52, 62, 65–72,
Żmichowska Tekla z Raczyńskich 74
Żmichowski Erazm 92
Żmigrodzka Maria 46, 127, 140, 184, 232, 251, 253, 257
Żupański Jan Konstanty 226

SPIS RYCIN

Ryc. 1. Portret Klementyny z Tańskich Hoffmanowej autorstwa Achille'a Devérii [1832–1837]; zbiory Biblioteki Narodowej: https://polona.pl/item/clementine-hofman-neetanska,MTA0NTkwNQ/#info:metadata (dostęp: 18.08.2018).....	19
Ryc. 2. Portret Gabrieli Puzyniny, „Bluszcz” 1869, R. 4, t. 5, nr 42, s. 269	35
Ryc. 3. Portret Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), „Tygodnik Ilustrowany” 1897, seria V, t. 38, nr 21, s. 405.....	51
Ryc. 4. Portret Seweryny Duchinińskiej nieznanego autorstwa, zbiory online: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Seweryna_Duchi%C5%84ska#/media/File:Seweryna_Duchi%C5%84ska.JPG (dostęp: 18.08.2018)	59
Ryc. 5. Portret Narcyzy Żmichowskiej, drzeworyt Franciszka Tegazza wg fotografii Konrada Brandla, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, seria III, t. 3, nr 54, s. 4	70
Ryc. 6. Portret Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), Zakład Litograficzny Maksymiliana Fajansa, Warszawa 1851–1862; zbiory Biblioteki Narodowej: https://polona.pl/item/jadwiga-luszczewska-deotyma,NTg5ODQ0NQ/#info:metadata (dostęp: 31.03.2019) ..	83
Ryc. 7. Portret Łucji Rautenstrauchowej, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, seria IV, t. 7, nr 176, s. 309	110
Ryc. 8. Portret Ewy Felińskiej z książki Piotra Chmielowskiego <i>Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe</i> , seria pierwsza, Warszawa 1885, s. 488–489	137
Ryc. 9. <i>Niestosowne czytanie</i> , drzeworyt, „Tygodnik Ilustrowany” 1878, seria III, t. 5, nr 117, s. 185.....	163
Ryc. 10. Portret Józefy Śmigielskiej, fotografia autorstwa Jana Mieczkowskiego, Warszawa 1870; zbiory Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego: http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=66386&from=publication (dostęp: 17.08.2018)	198
Ryc. 11. Portret Bogusławy Mańkowskiej, drzeworyt Aleksandra Regulskiego wg rysunku Józefa Buchbindera, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, seria IV, t. 3, nr 72, s. 305	236

SUMMARY

The aim of this book is to analyze the literature of women in the period between the uprisings of the 19th century which, for many reasons, found itself on the outskirts of a recognized literary history. Reflections on the mechanisms of action, thinking and experiencing recorded in their poems, stories, novels and memoirs are intended to remind contemporary readers about forgotten female writers, and to describe the specificity of their literary proposals according to the various tendencies of the era.

The articles collected here do not pretend to create a holistic picture of women's writing after 1830. They deliberately show very different paths followed by the authors who want to take part in the nation's cultural and literary life that time. The book begins with a few synthesizing shots that reach beyond the purely private and individual space. Especially the first three chapters are aimed at showing the principles on which women authors built their contact with culture, how they participated in the current artistic life, what was their reception of art and theater. One of the most important issues for them was the identification of themselves as authors, they enjoyed discovering the potential membership of a previously unavailable professional group of writers. In the vast majority of sketches attention is paid to specific cases and specific choices. There are individual diagnoses focused on interpretations of particular works or personal documents (*Hersylia* by Ewa Felińska, the novels by Józefa Śmigielka or Karolina Swaracka, Bogusława Mańkowska's *Memoires*), there are also attempts of more monographic texts (eg the chapter on Józefa Prusiecka's poetry).

The most important point of reference for the work discussed here was a category of privacy / the everyday – understood very broadly. Sometimes it was subject to aestheticization, observed in the stories of Łucja Rautenstrauchowa, or was integrated with national consciousness, as, for example, in Angela Walewska's or Bogusława

Mańkowska's works. In everyday life, the women authors also sought the signs of a higher order and from it they also derived a distinctive type of sensitivity and empathy that might give a strong moral meaning to the hardships of existence. The above mentioned writers represent a very fascinating formula of romanticism "domesticated", but not "imprisoned" at home. In addition, such romanticism was smoothly permeated with the sensitivity of Biedermeier.