

„Kobiety, wiem to, pisać nie powinny; / A jednak piszę...”. Romantyczna poetka i jej Muza.

Magdalena Siwiec

Szkice

Magdalena SIWIEC

„Kobiety, wiem to, pisać nie powinny; / A jednak piszę...”.
Romantyczna poetka i jej Muza

Mimo ogromnej popularności literatury kobiecej w XIX w. poezja, utożsamiana z ideałem twórczości artystycznej i zarazem sposobem egzystencji, postrzegana była wówczas jako zarezerwowana wyłącznie dla mężczyzn¹. Przypisanie określonych rodzajów i gatunków literackich do danej płci stanowiło zarazem gest wartościujący: twórczość prozatorską, czyli kobiecą, oceniano negatywnie, natomiast poetycką, czyli męską – pozytywnie. Nie jest to oczywiście zjawisko dotyczące wyłącznie romantyzmu². Nie oznacza również, że nie ma romantycznych poetek.

¹ O tym, w jak różnorodny sposób badaczki feministyczne analizują przeciwstawianie związanej z kobietą cielesności męskiemu umysłowi i o tradycji tego przeciwstawienia w filozofii pisze E. Hyży, wskazując również źródła feministycznej krytyki dualizmu w filozofii zachodniej (*Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003, na przykład s. 17-34).

² Podział na poezję i prozę nie pokrywa się, naturalnie, z podziałem na epikę i lirykę. Epos, podobnie jak twórczość liryczna, szczególnie ta realizująca formy tak precyzyjne, jak na przykład sonet, należałby do dziedziny twórczości męskiej. Twórczość kobieca to wedle stereotypów głównie powieść i opowiadanie. Związek kwestii genologicznych z przynależnością płciową był wielokrotnie poruszany, przy czym binarny podział gatunkowo-płciowy literatury odnoszono do sformułowanej przez H. Cixous koncepcji „tyranii binarności” i hierarchicznego myślenia naszej kultury. Zob. M. Danahy *Marceline Desbordes-Valmore and Engendered Canon*, „Yale French Studies” 1988 no 75: *The Politics of Tradition. Placing Women in French Literature*. Zob. też I. Iwasiów *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, „Teksty

Szkice

Chodzi jedynie o uwikłanie ich pisarstwa w kulturowe stereotypy, klasyfikacje i waloryzacje³.

Poezja Marceliny Desbordes-Valmore – najważniejszej autorki „La Muse française” – zasadniczo jest postrzegana jako poezja kobieca, nieroszcząca sobie pretensji do wkraczania na pole twórczości pojmowanej jako domena mężczyzny⁴. Do takiego jej oglądu przyczynili się niewątpliwie krytycy, którzy byli wielbicielami jej talentu, a trzeba przyznać, że są to nazwiska znakomite. Cenił ją sam Victor Hugo, pisał o niej najsłynniejszy i najbardziej wpływowy krytyk romantyczny, Charles-Augustin de Sainte-Beuve, wspominał ją polemizując z nim, choć powielający pewne jego stwierdzenia w *Sztuce romantycznej* Charles Baudelaire, a Paul Verlaine jako jedyną kobietę-geniusza zaliczył ją do chlubnego grona „poetów wyklętych”⁵.

Drugie” 1999 nr 6 oraz G. Ritz *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przeł. A. Kopacki, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998; A. Łebkowska *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995; E. Kraskowska *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiliwska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001. Iwasiów opisuje różne sposoby ujmowania przez krytyczki problemu relacji między przynależnością gatunkową a przynależnością płciową: z jednej strony chodzi o uprzywilejowanie pewnych (zasadniczo – niskich) gatunków przez kobiety piszące, z drugiej – o podkreślanie tematycznej wspólnoty ponadgatunkowej i ponadczasowej literatury kobiecej.

³ O tym, że kobieta-autor(ka) postrzegana była jeszcze w drugiej połowie XIX w. jako osoba funkcjonująca poza rolami społecznymi, zob. K. Kłosińska *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995 nr 3-4. Zob. też Ch. Planté *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Éd. du Seuil, Paris 1989, s. 21-38, 129-170, 250-273.

⁴ Dlatego nie jest szczególnie ceniona przez niektóre feministki, zob. I. Filipiak *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 529 oraz Ch. Planté *La Petite sœur...*, s. 307. Są wszakże takie odczytania jej poezji, które zmiierają w zupełnie innym kierunku. Na przykład M. Danahy uznaje ją za poetkę dążącą do przekroczenia podziałów i determinacji płciowej w poezji (*Marceline Desbordes-Valmore...*). Warto nadmienić, że poetka pisała również teksty bliższe stereotypom pisarstwa kobiecego, czyli powieści i nowele. W kontekście tych gatunkowo-płciowych podziałów interesująco brzmią słowa Balzaca, który przyporządkowanie gatunkowe odwraca, pisząc do Desbordes-Valmore: „Jesteśmy tak dobrymi sąsiadami, jakimi tylko poezja i proza mogą być we Francji” (cyt. za S. Zweig *Tragedia kobiety. Powieść o Marcelinie Desbordes-Valmore*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa–Poznań–Kraków–Stanisławów 1929, s. 211).

⁵ Zob.: Ch.-A. de Sainte-Beuve *Portraits contemporains*, t. 1, Paris 1846; Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna*, przeł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003; P. Verlaine *Les poètes maudits: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle-Adam, Pauvre Lélian*, Nouvelle édition, Paris 1888, rozdz. IV: *Marceline Desbordes-Valmore*, s. 55-76. Tłumaczenia fragmentów wypowiedzi pisarzy

Według Sainte-Beuve’a poezja Desbordes-Valmore jest elegijna, melancholijna i nieświadoma samej siebie. Krytyk dzieli poetów na tych, którzy tworzą dzięki sztuce, inwencji oraz wyobraźni, i tych, których talent jest nierozzerwalnie związany z wrażliwością – „poetów przez miłość” („poètes par l’amour”), jak Marcelina⁶. Podobny podział wprowadza Baudelaire, który podkreśla naturalność i oryginalność wdzięku tego całkowicie kobiecego pisarstwa, niesiłającego się na naśladowanie, jakie cechuje utwory wielu innych pisarek będące „pastiszami męskiego ducha”, „karykaturą męskości, która w kobiecie zawsze przybiera kształty potworne”⁷. Baudelaire pisze dalej: „Pani Desbordes-Valmore była kobietą, była zawsze kobietą – i była absolutnie tylko kobietą, ale była nadzwyczajnym wyrazem poetyckim wszystkich naturalnych piękności kobiecych”⁸.

Nie sądzę, by „dzienniki i teksty krytyczne Baudelaire’a jednoznacznie wskazywały, że poeta i kobieta są wzajemnie wykluczającymi się kategoriami”⁹. Autor *Kwiatów zła* cenił Desbordes-Valmore jako poetę (tej właśnie, męskiej formy w stosunku do niej używał), choć wyodrębnił pewne cechy jej pisarstwa, które uznał za właściwe twórczości kobiecej¹⁰.

(Balzaca, Hugo, d’Aureville’a, Baudelaire’a) na temat poetki podane są – obok jej własnych listów – w polskiej wersji biograficznej książki S. Zweiga *Tragedia kobiety*. Sam Zweig postrzega autorkę podobnie jak jego poprzednicy.

- 6 Zob. S. Zweig *Tragedia kobiety*, s. 213 (tu przetłumaczone jako „dzięki miłości”). W zasadzie pochwały te są *quasi*-pochwałami. Na przykład Sainte-Beuve, pisząc, że Desbordes-Valmore jest tak naturalna, iż nie jest poetką, ale samą poezją, w gruncie rzeczy odmawia jej twórczej autonomii i własnej niezawisłej podmiotowości.
- 7 Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna*, s. 154 i 153. Podobne cechy przypisywał tej poezji Sainte-Beuve.
- 8 Tamże, s. 154.
- 9 G.M. Schultz; cyt. za: I. Filipiak *Obszary odmienności*, s. 529, przyp. 284.
- 10 Używanie przez Baudelaire’a męskiej formy w funkcji dowartościowującej poezję Desbordes-Valmore jest, oczywiście, istotnym świadectwem dziewiętnastowiecznej, „męskiej” recepcji pisarstwa kobiecego. Baudelaire pisał: „Jeżeli do stworzenia wielkiego poety wystarczy krzyk, naturalne westchnienie wybranej duszy, rozpaczliwe pragnienie serca, nagle, nie przemyślane natchnienie i wszystko, co jest za darmo i co od Boga pochodzi, Marcelina Valmore jest i będzie zawsze wielkim poetą” (*Sztuka romantyczna*, s. 153). Należy przy tym zaznaczyć, że w esejach krytycznych Baudelaire’a podział na poetów sztuki i poetów natury nie pokrywa się z podziałem na twórczość kobiecą i męską. Artystą spontanicznym, naturalnym są dla niego obok Valmore również Pierre Dupont i August Barbier (s. 181). M. Danahy pisze, że uznanie Baudelaire’a dla Desbordes-Valmore ma charakter ironiczny, pisarz traktuje ją bowiem jako wyjątek od tendencji maskulinizującej poezję a feminizującej powieść, chwalać jej twórczość, jednocześnie twórczość tę dyskredytuje, formułując przy tym swoją estetyczną polemikę z romantyzmem (*Marceline Desbordes-Valmore...*, s. 135). Podobnego zdania jest Ch. Bonnemaison-Paquin, która uważa tekst Baudelaire’a o poetce za taki, który reprodukuje stereotypy dotyczące płci (*Un paradoxe féminin: participation et mise en marge dans*

Szkice

Poezja i kobiecość jawią się natomiast jako jakości przeciwstawne, a w każdym razie skonfliktowane, w twórczości samej pisarki, która stwierdziła w cytowanym po wielokroć – między innymi przez Verlaine’a – wierszu *Une lettre de femme*:

Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire;
J'écris pourtant¹¹

W przywołanym cytacie na plan pierwszy wysuwają się dwie pozornie wchodzące z sobą w konflikt kwestie: przekonanie o niemożności pisarstwa kobiecego i świadomość działania wbrew tej niemożności. Oczywiście, jest jeszcze trzecia kwestia – zależność poezji od miłości, bo poetka dopowiada: „J'écris pourtant / Afin que dans mon coeur au loin tu puisses lire”¹².

Teksty znajdujące się w centrum moich zainteresowań pochodzą ze zbioru *Élégies, Marie et romances* (1819), który w sposób wyrazisty eksponuje – i nie tylko wyraża wprost, lecz także ilustruje – zawartą w cytacie z późniejszego *Une lettre de femme* sprzeczność. Są to – jak na przykład interesująca mnie tu szczególnie *La nuit d'hiver* – poematy o charakterze autoreferencjalnym, w których podmiot mówiący o swoim geniuszu, natchnieniu, twórczości ujawnia się między innymi poprzez aktualizację toposu zwrotu do inspiratorek. Jednocześnie utwór ten posiada wszystkie cechy pozwalające go zaliczyć do poezji kobiecej – pisany jest z jawnie kobiecej perspektywy – i eksponujące związek między tekstem a biografią autorki, w pewnym sensie wprowadzającej jednorodność gestów erotycznych i pisarskich¹³. W tym przypadku śledzenie retorycznych przywołań Muzy posłużyć może do zbadania problemu autotematyzmu kobiecego w romantyzmie¹⁴. Anna Łebkowska pisze:

l'histoire littéraire, w: *Masculin/féminin. Le XIXe siècle à l'épreuve du genre*, dir. par Ch. Bertrand-Jennings, Centre d'études du XIX^{ème} siècle, Joseph Sablé, Toronto 1999). Jako „zbiór półprawd” odczytuje artykuł Baudelaire’a T. Mallet Joris w książce autobiograficzno-biograficznej *La double confiance*, Plon, Paris 2000, s. 65-67.

11 „Kobiety, wiem to, pisać nie powinny; / A jednak piszę” (*Une lettre de femme* z tomu *Poésies inédites*, 1860, w: M. Desbordes-Valmore *Les oeuvres poétiques*, éd. complète établie et commentée par M. Bertrand, t. 2, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 1973, s. 506). Ch. Planté przedstawia ten utwór jako wyraz świadomości opresji kobiecej i zarazem transgresji normy przez podmiot, prezentację zakazu oswojonego i rozbitego (*La Petite sœur...*, s. 307-308).

12 „A jednak piszę, / Byś mógł w mym sercu czytać z oddali”.

13 Zob. G. Borkowska *Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995 nr 3-4. Oczywiście tutaj ta jednorodność daleka jest jeszcze od charakteryzującego nowoczesną poezję, o której pisze Borkowska, „pisanie ciałem”.

14 Na temat autotematyzmu jako wyróżniającego rysu romantycznej literatury zob. W. Weintraub *Poeta*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994. Należy pamiętać, że *Elegie* to jeden z wczesnych zbiorów Desbordes-Valmore. Kolejne tomy wyznaczają pewną ewolucję jej twórczości w kierunku przekraczania

Narracja, temat, postać, fabuła, opis, dialogi, tropy, a zwłaszcza metafora, czy w ogóle styl, stałe toposy i ich sposoby przejawiania się w tekstach czy wreszcie strategię odbioru i typy dyskursu to tylko pierwsze z brzegu pojęcia i problemy, które pojawiają się w rozprawach przyglądających się literaturze przez pryzmat „rodzaju”.¹⁵

Mój artykuł wpisuje się więc w pewnym stopniu w tę tendencję, jednocześnie wszakże próbując wypełnić lukę w badaniach, bowiem faktycznie trudno znaleźć teksty badające topos zwrotu do Muzy w kobiecej poezji romantycznej czy w ogóle analizujące topikę tej poezji¹⁶.

Wiele elegii Desbordes-Valmore to erotyki, które zawierają jednak aluzje o charakterze metatekstowym. Przywoływana jest w nich postać Muzy, przy czym znany topos ulega tu pewnym przekształceniom w dużej mierze ze względu na płęć mówiącego w nich podmiotu. Inspiratorka została zatem wpisana w obraz dawnego raju, minionego szczęścia, a poezja zostaje tym samym związana z utratą. Wydaje się więc, że to ten sam sposób przedstawienia Muzy, jaki – jako wzorcowy – ukonstytuowała twórczość Lamartine’a¹⁷.

Poezje Desbordes-Valmore dowodzą na planie indywidualnym, osobistym, że zgodnie z założeniem Schillera poezja naiwna nie może już być realizowana. Więż została zerwana – także z Muzami, które jednak raz po raz powracają, by powstać mogły elegie, bowiem tylko taka – elegijna – poezja jest jeszcze możliwa. Powrót do Arkadii ma sens dialektyczny, gdyż zostaje naznaczony doświadczeniem cierpienia. Tę perspektywę ukazuje choćby *Le Retour à Bordeaux* opisujący krainę szczęśliwego dzieciństwa, do którego podmiot wraca już odmieniony, wciąż jednak pytając, czy Muzy jeszcze tańczą na rodzinnych brzegach, a więc żywiący nadzieję, że je tam odnajdzie¹⁸. Dzieciństwo, radość i nadzieja wiążą się z obcowaniem

indywidualizmu. Zob. na przykład S. Zweig *Tragedia kobiety*, s. 70 i nast. Raczej tą właśnie – późniejszą twórczością zajmują się badacze, jak na przykład cytowani tu M. Danahy i E. Jasenas.

¹⁵ A. Łebkowska *Czy „płęć” może uwieść poetykę?*, s. 84.

¹⁶ Pytanie o Muzę w poezji kobiecej stawiają S.M. Gilbert, S. Gubar w *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Yale University Press, New Haven 2000, s. 47-63). Badaczki piszą o możliwej próbie stworzenia męskiej Muzy jako odpowiednika Muzy żeńskiej, z którą poeta może wejść w relację erotyczną, w tekstach E. Brontë (s. 207-208), Ch. Brontë (s. 429-430), Ch. Rosetti (s. 571) i E. Dickinson (s. 607-611). Desbordes-Valmore wybiera inną drogę, jej Muza pozostaje kobietą, ale mimo to, czy właśnie dlatego, relacja poeta – Muza jest odmienna od tej ustanowionej przez twórczość piszących mężczyzn.

¹⁷ Z Lamartine’em porównuje Desbordes-Valmore Sainte-Beuve, dla którego oboje są poetami naturalnego geniuszu (*Portraits contemporains*, s. 357).

¹⁸ Warto zauważyć, że sławny sonet Nerval’a *El Desdichado* zawiera wiele obrazów bardzo bliskich *Le Retour à Bordeaux*, co świadczy o inspiracji, jaką wielcy romantycy znajdowali w poezji Desbordes-Valmore. Dzieciństwa i czasu jako tematu twórczości Desbordes-Valmore dotyczy artykuł Ch. Planté „*J’en étais*”.

z Muzami i z ich obietnicami („Qu'il était beau l'ombrage où j'entendais les Muses / Me révéler tout bas leurs promesses confuses"¹⁹). Nie ma mowy o złudzie, iluzji czy kłamstwie tych obietnic, choć nieuchronna jest ingerencja nieszczęścia, które burzy arkadyjski obraz. Zostaje on jednak zachowany we wspomnieniu, w poezji, która tym samym staje się rodzajem azylu. Tę jej rolę potwierdzają powracające w *Le berceau d'Hélène* refrenicznie słowa: „Qu'a-t-on fait du bocage où rêva mon enfance? / Oh! j'en parle toujours! j'y voudrais être encor!” (s. 118)²⁰. Przy tym podmiot elegii mówi nie tylko o tym, co pamięta, ale przede wszystkim o tym, że pamięta – to raczej sama pamięć, nie jej przedmiot, znajduje się w ich centrum.

W twórczości Desbordes-Valmore, podobnie jak u Lamartine'a, żal i melancholia kojarzą się z przekonaniem o niedoskonałości tworzonej poezji, ponieważ jej świetność należy już do przeszłości. W przypadku poetki owa niedoskonałość jest – co można wyczytać z jej wierszy – także związana z jej płcią. Adresując wiersz do Lamartine'a – dowód znaczenia autora *Medytacji* dla jej twórczości²¹ – pytała go:

Le je du poète et la communauté chez Marceline Desbordes-Valmore, w: *Le moi, l'histoire 1789-1848*, textes réunis par D. Zanone, avec la collab. de Ch. Massol et les contrib. de J.-C. Berchet, G. Chamarat-Malandain, M.-R. Corredor et al., ELLUG, Université Stendhal, Grenoble 2005.

- 19 „Jak piękny był ten cienisty zakątek, gdzie słuchałam Muz / Składających przede mną cicho swe niejasne obietnice” (M. Desbordes-Valmore *Le berceau d'Hélène*, w: *Poésies de Madame Desbordes-Valmore*, avec une notice par M. Sainte-Beuve, Paris 1842, s. 118). Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie cytaty wierszy M. Desbordes-Valmore pochodzą z tego wydania, dalej podaję w nawiasie numer strony. Według M. Danahy'a Desbordes-Valmore świadomie reinterpretuje romantyczny temat wynaturzenia człowieka przez kulturę (lekturę), postulując powrót do naturalności i spontaniczności. Owa wynaturzona kultura (systemy literackie i edukacyjne), w którą godzi poetka, byłaby kulturą zdominowaną przez mężczyzn (*Marceline Desbordes-Valmore...*). Eliane Jasenas w swojej książce o niejasnej metodologii, mówi, że celem jego badań jest odnalezienie archetypów nie w sensie Jungowskim czy Bachelardowskim, ale „archetypów” właściwych twórczości jednego pisarza – słów-kluczy niosących immanentny sens poetyki (*Le poétique. Desbordes-Valmore et Nerval*, J.-P. Delarge, Paris 1975, s. 24). Wydaje się, że takim obrazem poezji Desbordes-Valmore staje się dla Jasenas, zajmującej się tylko ostatnim tomem poetki, obraz ziemi, w którym Ja odnajduje swój związek z Naturą (zob. na przykład s. 125 i nast., 138-139). Badaczka zwraca też uwagę na związek tego obrazu z macierzyństwem i kobiecością, ale bardzo zdawkowo (s. 134), zasadniczo bowiem unika mówienia o poezji pisarki jako poezji kobiecej.
- 20 „Co zrobiono z zagajnikiem, gdzie śniło me dzieciństwo? / O! Wciąż o nim mówię! Chciałabym wciąż tam być!”.
- 21 Na temat poetyckiej korespondencji Desbordes-Valmore z Lamartine'em i jego definiującym różne rodzaje poezji wierszu *À Mme Desbordes-Valmore* pisze Ch. Planté, którą interesuje między innymi kwestia wpływu, imitacji, zależności, zwłaszcza pisarstwa kobiecego od męskiego (*En bateau... Sur la navigation de la métaphore dans les poèmes d'hommage romantiques. Influences*, „Romantisme” 1997 no 98). O metaforze dwóch łodzi odpowiadającej dwóm typom poezji – męskiemu

Oh! n'as-tu pas dit le mot gloire?
Et ce mot, je ne l'entends pas;

Car je suis une faible femme,
Je n'ai su qu'aimer et souffrir;
Ma pauvre lyre, c'est mon âme,
Et toi seul découvres la flamme
D'une lampe qui va mourir.

Devant tes hymnes de poète,
D'ange, hélas! et d'homme à la fois,
Cette lyre inculte, incomplète,
Long-temps détendue et muette,
Ose à peine prendre une voix.²² (s. 311)

Cechy tej poezji, która dokonuje w tekście autocharakterystyki – autocharakterystyki negatywnej – to: słabość, cząstkowość, niepełność, lęk, nieśmiałość, brak ćwiczenia, pewności²³. W tym sensie poetka reprezentuje wszelkie ograniczenia kobiety przeszłości, o której pisze w swym feministycznym manifeste Héléne Cixous – kobiety, dla której pisanie jest czymś zbyt wysokim, zarezerwowanym dla mężczyzn, tworzącej w ukryciu i z poczuciem winy, deprecjonującej własną twórczość²⁴. W jednej z najważniejszych dla badań dziewiętnastowiecznej twórczości kobiecej książce *The Madwomen in the Attic* Sandra M. Gilbert i Susan Gubar ukazują podstawowe problemy pisarek: kompleks lęku przed autorstwem (*anxiety of authorship*) będący swoistym odpowiednikiem Bloomowskiego lęku przed wpływem, za-

i kobiecemu – wierszu Lamartine'a do Desbordes-Valmore wspomina też M. Danahy (*Marceline Desbordes-Valmore...*, s. 131).

- 22 „Och! Czy nie wypowiedziałeś słowa chwała? / Tego słowa nie pojmuje; / Jestem bowiem słabą kobietą, / Umiałam tylko kochać i cierpieć; / Ma biedna lira to moja dusza, / I tylko ty odkrywasz płomień / Lampy, która wkrótce zgaśnie. / Wobec tych hymnów poety / Anioła i, niestety! mężczyzny zarazem, / Ta lira nieuczona, niepełna, / Długo nieużywana i niema, / Zaledwie ośmiela się zabrać głos”. Wiersz *À Monsieur Alphonse Lamartine* pochodzi z tomu *Les pleurs* z 1833 roku.
- 23 Należy pamiętać, że mówimy o autorce, która zatytułowała jeden ze swych tomików *Pauvres fleurs* (1839) – *Biedne kwiatki*.
- 24 Zob. H. Cixous *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsult. M. Bieńczyk, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, zwłaszcza s. 169-170. Definiowanie przez dyskurs maskulinistyczny kobiety jako braku jest często podnoszone przez feministki od S. de Beauvoir po L. Irigaray – zob. na przykład: I. Iwaszów *Osoba w dyskursie feministycznym*, „Teksty Drugie” 1999 nr 1/2; J. Bator *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001; E. Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

infekowanie samozwątpieniem i poczuciem niższości. Akt twórczy jest w ich przypadku jednocześnie aktem niszczącym je lub izolującym oraz także źródłem ich stałego poczucia winy. Ten rodzaj kompleksu dobrze charakteryzuje poezję Desbordes-Valmore²⁵. Wydaje się, że przeciwstawiając swoje pisarstwo poezji Lamartine'a – poety, który osiągnął pełnię chwały („dout la gloire est entière”, s. 312), poetka określa się – jak powiedziałyby feministki różnicy – fallogocentrycznie jako „wybra-kowany mężczyzna”²⁶. Mamy tu do czynienia z samoponiżeniem i jednocześnie z czy-stym ekspresywiźmem: całkowitym utożsamieniem liry-poezji z duszą-uczuciem (miłością i cierpieniem). Właściwie wszystkie wymienione tu cechy poezji można sprowadzić do epitetu „kobieca”. Zdaje się więc, że dokonywane przez krytyków dziewiętnastowiecznych oceny tej twórczości, nawet jeśli krzywdzące, miały swoje uzasadnienie w niej samej. Jednak, jak będę chciała dowieść, uznanie Desbordes-Valmore jedynie za pisarkę mimikry czy za – jak powiedziałaaby Grażyna Szela-gowska – medium kulturowe byłoby przedwczesne²⁷. Bowiem wnikliwsza lektura po-zwala w tej poezji odnaleźć próbę ustanowienia innej – pozytywnej odmienności pisarstwa kobiecego i uznać poetkę za typ kreatorki kultury. Jeżeli logika patriar-chalnego porządku wymaga, by kobieta była odrzucona lub niereprezentowana²⁸,

²⁵ Zob. S.M. Gilbert, S. Gubar *The Madwoman in the Attic*, s. 47-63.

²⁶ Zob. na przykład J. Bator *Feminizm...*, s. 99.

²⁷ Badaczka za medium kulturowe uznaje nie tylko kobiety-muzy i kobiety-temat literacki, ale również niektóre piszące autorki utrwalające normy i stereotypy obyczajowe, autorki, które nie kreują, a jedynie powielają – zob. G. Szela-gowska *Kobieta – medium i kreatorka kultury*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, t. 4, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, DiG, Warszawa 1996. Irigaray określa kobiety broniące porządku patriarchalnego Atenami pozostającymi na usługach umysłu Ojca (*Cialo-w-cialo z matką*, przeł. A. Araszkiwicz, eFKA, Kraków 2000. Ta alegoria pojawia się także u N.K. Miller, dla której jednak ważniejsze jest przeciwstawienie Ariadna/Arachne, do którego jeszcze wrócę (*Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006).

²⁸ O tej optyce „feminizmu różnicy”, mającego za punkt wyjścia koncepcje Lacana, wedle którego kobiety nie mogą mówić z pozycji kobiety, a tylko jako zmaskulinizowane, pisze E. Hyży, dodając, że afirmacja kobiecości jest negacją fallicznej negacji kobiecości – powrotem do presymbolicznego (*Kobieta, ciało...*, s. 71-72, 78 i nast., 127 i nast.; tu w kontekście myśli Battersby). Zob. też J. Bator *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001. Z taką afirmacją kobiecości mamy w pewnym sensie do czynienia w poezji Desbordes-Valmore. Szerszą perspektywę tego problemu zarysowuje A. Nasiłowska, przywołując tezę B. Didier i H. Cixous o „latentnej biseksualności” artysty, który musi dokonać transgresji, przełamać kod, walczyć z ograniczeniami jednego porządku symbolicznego tworzącego opozycje. Literatura jawi się tu jako obszar wyjęty spod prawa dominacji tego porządku (*Persona liryczna*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 279 i nast.).

Desbordes-Valmore, niejako godząc się na autodeprecjację, jednocześnie dąży do reprezentacji siebie jako poetki i jako kobiety.

Jawnie wyznana słabość tej poezji może stać się jej atutem nie tylko dlatego, że topos kobiecej skromności pozwala autorce na wiele, daje jej swobodę w ekshibicjonistycznym wystawianiu na widok publiczny doświadczeń kochanki, matki, przyjaciółki. Przekonanie o instynktowności tej twórczości doprowadziło Sainte-Beuve'a do porównania jej do nieświadomych siebie piosenek szalonej Ofelii, niemającej kontroli nad tym, co mówi²⁹. Czyż w stwierdzeniu „Je n'ai su qu'aimer et souffrir; / Ma pauvre lyre, c'est mon âme”, nie zawiera się w pewnym sensie immanentna koncepcja takiej właśnie, pozbawionej samoświadomości poezji? Należy jednak zauważyć, że samo słowo koncepcja – fakt, że koncepcję można, a można niewątpliwie, wyczytać z tekstu utworu – burzy tę ideę: wyrażenie nieświadomości jest już tematyzacją tejże nieświadomości, a więc gestem świadomym. Zdefiniowanie własnej twórczości w sposób negatywny – przez brak – dowodzi zdolności głębokiej analizy.

W *Elegiach* pojawia się nawet postrzeganie własnego pisarstwa jako zbrodni, przy czym podmiot zbioru jednocześnie przyjmuje takie postrzeganie i nie zgadza się z nim zarazem. W *À Delie I* pyta: „Du goût des vers pourquoi me faire un crime?” (s. 56)³⁰. Poczucie winy związane z uprawianiem zarezerwowanej dla mężczyzn twórczości poetyckiej jest przez pisarkę odbierane jako nieuzasadnione, wie ona bowiem, że ma prawo pisać, ale mimo to nie potrafi się od owego poczucia winy uwolnić. Podkreślana jest więc konsolacyjna funkcja poezji, która polega na zmniejszeniu ciężaru trudnych doświadczeń podmiotu, zwłaszcza samotności („Seule, je suis pourtant moins seule avec ma lyre”³¹, s. 59). W wersach tych znajduje się też z pewnością zapis losu poetki w XIX wieku, świadectwo recepcji jej poezji – recepcji ambiwalentnej, co budzi jej bunt, ale przyczynia się także do niemożności jednoznacznej samooceny:

Oh! des erreurs du monde inexplicable exemple,
Charmante Muse! objet de mépris et d'amour,
Le soir on vous honore au temple,
Et l'on vous dédaigne au grand jour.

²⁹ Jest skądinąd znaczące, że krytyka feministyczna zajmowała się z upodobaniem postacią Ofelii, interpretując ją jako znak patriarchalnego, czyli w kategoriach negatywnych, przedstawienia kobiecości – przez brak. E. Showalter w szkicu o tytule przywołującym imię szekspirowskiej bohaterki podkreśla, że problematyka związana z Ofelią szczególną rolę odgrywa w feministycznej krytyce francuskiej. Jak widać, próba opisu poezji kobiecej przez porównanie do piosenek Ofelii zaczyna się – choć także we Francji – znacznie wcześniej, oczywiście z pominięciem kwestii seksualności. Zob. E. Showalter *Przedstawiając Ofelię. Kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, w: *Ciało i tekst*.

³⁰ „Dlaczego czynić z mego upodobania do wersów zbrodnię?”

³¹ „Samotna, jestem jednak mniej samotna z moją lirą”.

Szkice

Je n'ai pu supporter ce bizarre mélange
De triomphe et d'obscurité,
Où l'orgueil insultant nous punit et se venge
D'un éclair de célébrité.³² (s. 58)

W konsekwencji Muza okazuje się zarazem obiektem miłości i pogardy. Desbordes-Valmore wyraża tu wprost swój stosunek do takiej recepcji kobiecego pisarstwa – budzi ona w tak traktowanej autorce pewną konfuzję, niepewność własnej sytuacji³³.

W elegii *Prière aux Muses* schemat poeta – Muza jest zaburzony, bowiem podmiot nie jest artystą wchodzącym z bóstwami w relację, której efektem ma być poezja, ale zakochaną w tym artyście kobietą, rywalizującą z Muzami o względy ukochanego. Wiersz ma oczywiście uzasadnienie w biografii Debordes-Valmore, co jednak nie wyczerpuje interpretacji³⁴. Zwrot: „Muses, rendez-moi ce que j'aime!”³⁵ (s. 39) jest zarazem powieleniem toposu – oto poeta kieruje prośbę do Muz – i jego zaprzeczeniem – prośba dotyczy bowiem zatrzymania inspiracji, zahamowania poezji („O Muses! loin de lui sourire, / Par pitié pour l'Amour, n'écoutez plus ses chants!”³⁶, s. 39).

W tej sytuacji najbardziej interesujące wydaje się to, w jaki sposób podmiot ustosunkowuje się do własnej poezji, do siebie jako poetki. Ja czuje się wyłączone z obcowania z córkami Mnemozyne, jakiego doświadcza obiekt jej uczuć. Debordes-Valmore zarysowuje mocny konflikt między poezją a miłością. Są to wartości wykluczające się, przy czym sama poetka opowiada się po stronie miłości. Znaj-

³² „O! niepojęty przykładzie błędów tego świata, / Czarująco Muzo! Przedmiocie pogardy i miłości, / Wieczorem czci się ciebie w świątyni, / A za dnia gardzi się tobą. / Nie mogłam znieść tej dziwnej mieszaniny / Tryumfu i mroku, / W której obraźliwa дума karze nas i mści się / Za jeden blask sławy”.

³³ W tym sensie można tu odnaleźć potwierdzenie tezy S.M. Gilbert i S. Gubar o walce z wpływem jako buncie nie tyle wobec prekursora i jego męskiego widzenia świata, ale wobec jego postrzegania kobiety-pisarki (*The Madwoman in the Attic*, s. 49).

³⁴ Desbordes-Valmore jedyną – jak sama twierdziła – miłość swego życia, ojca swego pierwszego dziecka, ukryła w wierszach pod imieniem Oliviera, lecz nigdy nie zdradziła jego prawdziwego nazwiska. Badacze podejrzewają, że chodziło o poetę Henri Latouche'a, czego jednak nie sposób dowieść. S. Zweig odtwarza dzieje tej miłości wyłącznie na podstawie poezji (*Tragedia kobiety*, zwł. s. 15-27 i 33-37). Podobnie postępuje J. Moulin (*Marceline Desbordes-Valmore*, Seghers, Paris 1955, p. 34-42). Badaczka przedstawia też różne hipotezy dotyczące tożsamości Oliviera, optując jednak za Latouchem (s. 45-63). Mit jedyne go kochanka rozbija w swej faktograficznej książce F. Ambrière, który pisze o relacjach poetki z Louisem Lacourem, Eugène'm Debonnem, Hilarionem Audibertem i Latouchem (*Le Siècle des Valmore. Marceline Desbordes Valmore et les siens 1786-1892*, Éd. du Seuil, Paris 1975).

³⁵ „Muzy, zwróćcie mi to, co kocham!”.

³⁶ „O Muzy! Nie uśmiechajcie się do niego, / Przez litość dla Miłości, nie słuchajcie jego śpiewów!”.

duje się tu pochwała uczucia wyrażonego wprost, czystego, niezapośredniczonego przez sztukę („Ah! sans la définir, notre âme la devine: / L'art n'apprend pas le sentiment”³⁷, s. 40). Nie ma mowy o jakiegokolwiek rywalizacji między kochankami-poetami o względy Muz. Wydaje się, że poetka całkowicie oddaje tu pole ukochanemu – to on jest wybrańcem bóstw. Co więcej, nie podejmuje ona nawet walki z inspiratorkami o serce kochanka. Po nieśmiałej prośbie wyznaje swoją słabość i zwraca im do niego wszelkie prawa:

Si vous rejetez ma prière,
Muses! qu'il soit heureux, du moins, par vos bienfaits!
Heureux sans moi!³⁸ (s. 40)

To ona sama pełni raczej rolę kochanki-inspiratorki poety, skazanej na milczenie, nieobecność³⁹. Czy taka postawa oznacza wyrzeczenie się poezji w ogóle, czy tylko pewnego jej rodzaju? Odpowiedzi można szukać w sposobie przedstawienia Muz tę poezję reprezentujących. Te, do których zwraca się podmiot elegii, stanowią uwzniośloną, daleką, pozbawioną cech indywidualnych – o czym świadczy choćby postępowanie się liczbą mnogą – siłą wyższą, zsyłającą szal poetycki. Poezja, która jest ich darem dla artysty – tu będącego zarazem kochankiem poetki – to nie poezja serca, ale taka, która czerpie inspirację *au-delà*. Taka poezja i działająca wbrew miłości Muzy są obce podmiotowi, o którym mimo to można powiedzieć, że jest poetką. Elegię kończą słowa:

³⁷ „Ach! Nie nazywając go [prawa miłości], nasza dusza je odgaduje: / Sztuka nie nauczy uczucia”.

³⁸ „Jeśli odrzucicie moją prośbę, / Muzy! Niech będzie szczęśliwy przynajmniej przez wasze dobrodziejstwa! / Szczęśliwy beze mnie!”.

³⁹ O roli kobiety (matki i ukochanej) w życiu artystów – adresatki i inspiratorki ich twórczości, skazanej na nieobecność i, ostatecznie, na unicestwienie, które staje się źródłem natchnienia – pisze E. Neyman, (*A ciało słowem się stało*, „Teksty Drugie” 1995 nr 5). Autorka mówi o kobiecie jako ofierze złożonej literaturze i dodaje: „Ceną dzieła staje się nie dekonstrukcja narcystycznego twórcy, ale ukochanej” (tamże, s. 64). W przywoływanych przez feministki tradycyjnych androcentrycznych tekstach teoretycznych przedstawiających relację między mężczyznami a kobietami istnieje tak zwany nurt komplementarny reprezentowany przez E. Lévinasa czy T. de Chardin. Można go uznać za efekt romantycznej koncepcji kobiety jako podpory mężczyzny w jego drodze do wyższych celów (zob. J. Bator *Feminizm...*, s. 48). Punktem wyjścia dla wielu koncepcji feministycznych jest sprzeciw wobec definiowania kobiety w kategoriach „braku” przez ojców psychoanalizy (tamże, zwłaszcza s. 161 i nast.). O postrzeganiu kobiety jako lustrzanego odbicia mężczyzny pisze we *Własnym pokoju* V. Woolf. Problem tego rodzaju represji kobiety w kulturze (przez kulturę) podejmują J. Kristeva, H. Cixous i L. Irigaray. Odpowiedzią na tradycyjnie rozumiany, a więc nieistniejący, podmiot kobiecy jest na przykład feminizm korporalny, którego różne odmiany opisuje E. Hyży (*Kobieta, ciało...*).

Szkice

Si quelquefois la romance attristée
Peint mon ennui, le trouble de mes sens,
Inspirée au village, elle y sera chantée,
Et les bergers naïfs rediront mes accents.
Adieu, Muses! la gloire est trop peu pour mon âme;
L'amour sera ma seule erreur;
Et, pour la peindre en traits de flamme,
Je n'ai besoin que de mon cœur.⁴⁰ (s. 41)

Pożegnanie z Muzami ma tu nieco inny wymiar niż gesty tego rodzaju u Lamartine'a czy Byrona. To bowiem dalekie, obce Muzy kochanka poetki, odmienne od tych Muz, których płąsy opisywała w przywołanych tu już elegiach, zostają pożegnane. Ona sama, pocieszając się w smutku, będzie tworzyć dalej, czerpiąc inspirację nie z wysokości bogiń, ale z własnego serca. Nie chodzi więc o odrzucenie poezji, ale o jej inny model. Smutna, naiwna pieśń podjęta przez pasterzy odmalowuje, wiernie odwzorowuje miłosny żar. Chwała to „zbyt wiele” w wierszu do Lamartine'a, w którym poetka oceniając się tak nisko, odnosi się do męskich wzorców, w *Prière aux Muses* – kiedy pisze ze swojej, kobiecej perspektywy narzucającej inną hierarchię wartości – to dla niej „zbyt mało”. Można wobec tego postawić tezę, że ta elegia zawiera definicję poezji męskiej – górnolotnej, odrywającej artystę od życia i przenoszącej w inne rejony oraz poezji kobiecej – słabej, emocjonalnej, prostej i naiwnej, ale świadomie przez podmiot wybranej ze względu na przypisany jej walor prawdziwości⁴¹. Muza, do której zwróci się poetka w innym utworze z tego samego zbioru – *La Nuit d'hiver* będzie już inną Muzą: jej własną, prywatną, intymną, kobiecą – sobowtórową.

Nadanie elegii o zimowej nocy konwencji apostrofy do Muzy dobitnie dowodzi metatekstowego wymiaru utworu. Podmiot zwracający się do inspiratorki określa się – tu już inaczej niż w *Prière aux Muses* – jako ten, kogo ta inspiracja dotyczy. Co warte uwagi, Muza nazywana jest zamiennie także poezją, co wskazuje na metonimiczny charakter toposu. Zarówno tytuł utworu, jak i forma nocnego dialogu z Muzą (w przypadku *La Nuit d'hiver* – dialogu pozornego) oraz połączenie aspektu erotycznego z metatekstowym zbliża elegię do późniejszych *Nocy* Musseta, co może być dowodem na wpływ poetki na autora *Lorenzaccia*.

⁴⁰ „Jeżeli kiedykolwiek jakaś smutna romanza / Odmaluje me znudzenie, zamęt moich zmysłów, / Zrodzona w wiosce, tam będzie śpiewana / I naiwni pasterze powtórzą moje słowa. / Żegnajcie, Muzy! chwała to zbyt mało dla mojej duszy; / Miłość będzie mym jedynym błędem; / I by go odmalować płomiennymi rysami, / Nie potrzebuję niczego poza moim sercem”.

⁴¹ Prawda wierszy jest często podkreślana przez cytowanych już znanych czytelników Desbordes-Valmore. Zweig pisze, powielając sądy swych XIX-wiecznych poprzedników: „Szczerość ta nadaje jej wierszom najwyższą ich i jedyną wartość. Właśnie dlatego, że nie zawdzięczają nic fantazji, a tylko przeżyciu, są takie kobiece” (*Tragedia kobiety*, s. 65).

Podobnie jak w przypadku Mussetowskiego cyklu dwie najważniejsze dla podmiotu elegii Desbordes-Valmore persony to przedmiot miłości i inspiratorka. Jednak o ile w przypadku *Les Nuits* można mówić o swoistej rywalizacji Muzy i kochanki o względy poety – a więc dwóch postaci kobiecych walczących o uczucie mężczyzny – o tyle tutaj sytuacja – ze względu na wpisana w tekst płęć podmiotu – przedstawiać się musi odmiennie, choć Muza pozostaje dziewczyną:

Qui m' appelle à cette heure et par le temps qu'il fait?
C'est une douce voix, c'est la voix d'une fille.
Ah! Je te reconnais, c'est toi, muse gentille!
Ton souvenir est un bienfait.
Inespéré retour!⁴² (s. 53)

Głos, który przyzywa poetkę, jest głosem inspiratorki, głosem w pierwszej chwili nierozpoznanym (jak potem u Musseta), co może świadczyć o tym, że Muza reprezentuje siłę będącą niejako poza podmiotem. Ta „obcość”, „inność” Muzy nie musi jednak oznaczać i nie oznacza tutaj, że Desbordes-Valmore wyznaje koncepcję natchnienia jako ingerencji zewnętrznej, pozapodmiotowej siły⁴³. Ja liryczne to w elegii zakochana kobieta, całkowicie zamknięta w emocjonalnej sferze swojej egzystencji, dzięki czemu wszystko – także jej własna poezja, także Muza – staje się jej w pewnym sensie obce. O zdziwieniu nadejściem inspiratorki świadczy okrzyk „Ah!” i stwierdzenie, że jej powrót jest nieoczekiwany, jej rozpoznanie przychodzi podmiotowi z pewnym trudem, ale jest radosne – dobroczynne („bienfait”), można stwier-

⁴² „Któż mnie wzywa o tej porze i w taką pogodę? / To słodki głos, to głos dziewczęcia.
/ Ach! Rozpoznaję cię, to ty, wdzięczna Muzo! / Twe wspomnienie jest
dobrodziejstwem. / Niespodziewany powrót!”

⁴³ Do podobnego wniosku, choć na podstawie odmiennych przesłanek i analizując inne wiersze, dochodzi M. Danahy, który dowodzi, że Desbordes-Valmore nie mówi o swojej poezji w romantycznych kategoriach kreacji *ex nihilo* czy opętania przez siłę wyższą, ale za właściwość poety uznaje umiejętność transformacji (*Marceline Desbordes-Valmore...*, s. 143-144). Zauważa on dążenie do nadania wymiaru intersubiektywnego jej wypowiedziom poetyckim przez włączanie różnych głosów do wypowiedzi Ja (rozmowy roślin czy zwierząt, wypowiedzi męskich mówców), grę formami gramatycznymi. Przekształcenie jednej formy w drugą byłoby dla poetki ideą twórczości. Sądzę, że w ten sposób – jako zniesienie granicy między Ja a Ty lirycznym, o czym również wspomina Danahy – można mówić w odniesieniu do relacji podmiotu elegii z Muzą. Nie zgodziłabym się natomiast z badaczem, że owa umiejętność znoszenia dychotomii między podmiotem a przedmiotem jest świadectwem wyzwolenia podmiotu poetki z uzależnienia od płci – przeciwnie, ona sama, szczególnie we wczesnych tomikach, bardzo mocno podkreśla kobiecą perspektywę lirycznego Ja. Znaczenie metamorfoz, potrzeby przekształcenia, bycia innym w poezji Desbordes-Valmore podkreśla także E. Jasenas, dla której wiąże się one ze skłonnością do wyboru form pośrednich, w tym także sytuowania się między życiem a śmiercią (*Le poétique*, na przykład s. 64, 125, 129).

dzić, że stanowi ono powrót Ja do samej siebie, do własnej tożsamości, z której wszelkie – poza miłosną – sfery zostały wykluczone.

Przestrzenią kontaktu z Muzą, z prawdą o byciu poetką, jest noc – tu noc zimowa, co wzmacnia jeszcze sugestię, że spotkanie dokonuje się w porze uśpienia, ciszy śmierci czy letargu – sprzyjająca zwrotowi ku wnętrzu⁴⁴. Tytułowa zima ma tu znaczenie symboliczne, określa stan podmiotu, ale nie tylko stan psychiczny – pełen smutku, melancholii, rezygnacji nastroj – bowiem zima jako pora jałowa, kiedy życie zatrzymuje się w swym biegu, oznacza również kryzys twórczy. Przedstawiona tu sytuacja liryczna potwierdza tę interpretację: oto miejsce, w którym znajduje się podmiot, nazwane jest ciemną klitką („réduit obscur”) niedostępną przyjaźni, szczęściu, radości czy nadziei, miejscem łoż i nudy; spotkanie z Muzą odbywa się po roku jej nieobecności – a więc po roku separacji z piórem. Czas w indywidualnym doświadczeniu podmiotu ulega modyfikacji – rok zmienia się w wiek – beczynność i żal rozciąga się w niemal nieskończoność, bicie godzin wydaje się złowrogie, monotony dźwięk wahadła oddaje sposób doznawania upływu czasu: bezużytecznego i straconego zarazem. Symboliczna zima charakteryzuje cały świat podmiotu („L’hiver est tout entier dans ma sombre retraite”⁴⁵, s. 54), stąd jego zdziwienie przybyciem Muzy, która do tego smutnego, negatywnie nacechowanego świata nie należy. Określenia inspiratorki są wobec niego semantycznie przeciwstawne – kojarzą się z doświadczeniem dobrym i przyjemnym. Jej nadejście burzy jednostajność dotychczasowej egzystencji lirycznego Ja i wprowadza radość, ale radość naznaczoną melancholią⁴⁶. Poetka ma bowiem świadomość, że nie może zatrzymać Muzy przy sobie, od początku traktuje jej przyjsię jako zdarzenie efemeryczne, chwilowe przerwanie monotonii, na końcu utworu żegna się z nią. Moment spotkania z Muzą, moment twórczy, który został opisany, a właściwie – uchwycony w elegii, stanowi rodzaj hierofanii, zawiesza bowiem czas i uwarunkowania zewnętrzne.

Stosunek podmiotu do inspiratorki jest dwuznaczny, z jednej strony Ja wyznaje swoją tęsknotę („Je ne t’attendais plus, mais je rêvais à toi”⁴⁷, s. 51), z drugiej wyrzeka się jej (choć wyrzeczenie to nie ma charakteru definitywnego). Interesujące, że pytanie: „Après un an d’exil qui t’amène vers moi?”⁴⁸ (s. 51), nie wskazuje jasno, która z interlokuterek była na wygnaniu. Jednak skoro wygnanie jest doświadczeniem negatywnym, dotyczy raczej poetki, a nie konsekwentnie kojarzo-

44 Warto przypomnieć, że *Noc grudniowa* Musseta to dialog nie z Muzą, a z sobowtórem – wyjątek wśród należących do tego cyklu utworów.

45 „Zima całkowicie zagarnęła me ciemne schronienie”.

46 Na temat kobiecych dróg melancholii (postrzeganej jako kobieca *en général*) w przeciwieństwie do „męskiej” żaloby sprowadzonej do dwóch rodzajów reakcji na utratę obiektu pierwszej miłości pisze J. Bator (*Miłość i melancholia...*).

47 „Już cię nie czekałam, lecz marzyłam o tobie”.

48 „Cóż cię do mnie przywodzi po roku wygnania?”.

nej ze szczęściem Muzy, tym bardziej że dalej podmiot mówi „ma sombre retransia z Muzami należy do radosnego świata dzieciństwa i młodości, gdzie inspiratorki nadal przebywają, gdzie można podjąć próbę ich odnalezienia⁴⁹. Jawi się wobec tego pytanie, skąd poetka została wygnana. Wyznanie podmiotu dowodzi, że utrata dotyczy życia pełnego radości, spokoju, nadziei, ale przede wszystkim – poezji. Wygnanie jest tu bowiem tożsame z niemożnością tworzenia.

Ważne wydaje się, że Muza Desbordes-Valmore nie ma głosu, a w każdym razie nie zostaje do niego dopuszczona w wierszu. Głos ten istnieje tylko w świadectwie podmiotu, który go słyszy, odbiorca tekstu ma do czynienia wyłącznie z jednym głosem – poetki. W *La Nuit d'hiver* Muza pozostaje tylko słuchaczką skarg kobiety-twórczyni na okrucieństwo miłości. Należy zastanowić się nad statusem tej milczącej, a tak przecież ważnej postaci, jak również nad tym, co w istocie stanowi inspirację dla podmiotu wiersza, a co nazywane jest tu zamiennie dziewczyną („une fille”) i poezją („aimable Poésie”). Są jednak w tekście wyraźne wskazówki, że chodzi nie tyle o zewnętrzną wobec poetki siłę, ile o jej wewnętrzne, głębokie Ja, niegdyś dominującą stroną jej osobowości, teraz zaś ujawniające się tylko na zasadzie nagłego, niespodziewanego i krótkotrwałego powrotu. Na plan pierwszy wysuwają się więc pewne cechy samej poetki, o których mówi, opisując Muzę. Są to cechy do pewnego stopnia utracone, Muza staje się nosicielką wszystkiego, co radosne, twórcze w życiu poetki, która zwraca się do niej:

Écoute, Muse, autrefois vive et tendre,
Dont j'ai perdu la trace au temps de mes malheurs,
As-tu quelque secret pour charmer les douleurs?
Viens, nul autre que toi n'a daigné me l'apprendre.⁵⁰ (s. 54)

Jak wynika z tego fragmentu, inspiratorka to ktoś żywy i czuły – dawniej. Wydaje się jednak, że to nie ona straciła czułość, ale że owa utrata dotyczy bezpośrednio samego podmiotu. To sama poetka była kiedyś osobą pełną twórczej radości. Bogini jawi się więc jako postać wobec podmiotu sobowtórowa – Ja z przeszłości. Podkreślana tu dziewczęcość czy nawet dziecięcość, niedojrzałość Muzy nie tyle ją deprecjonuje, ile raczej familiaryzuje, wskazując na to, że poetka w przeszłości nie знаła miłości. Można wobec tego stwierdzić, że pisarka, spotykając się ze swoją

⁴⁹ Można wobec tego zauważyć ambiwalencję miejsca odosobnienia, w jakim znajduje się podmiot: miejsca wygnania, ale i spotkania z Muzą, spotkania, które jest doświadczeniem pozytywnym. O podobnej ambiwalencji w wierszu *Les Sanglots*, w którym klatka staje się czyśćcem – więzieniem i schronieniem zarazem – pisze E. Jasenas (*Le poétique*, s. 93-100 i 128-129).

⁵⁰ „Posłuchaj Muzo, niegdyś tak żywa i czuła, / Której ślad straciłam w ciągu mych nieszczęść, / Czy masz jakiś sekret, by oczarować bóle? / Przyjdź! Nikt poza tobą nie zechciał mnie go nauczyć”.

Szkice

Mużę, ze swoim natchnieniem, konfrontuje się sama ze sobą; „Écoute! nous voilà seules dans l'univers⁵¹” (s. 54).

To rozbitcie tożsamości na dwie postaci – bo nawet nie na dwa głosy, skoro, jako się rzekło, Muza nie ma głosu – ma swoje uzasadnienie w koncepcji podmiotu rozdartego na dwie konstytutywne dla poetki role – kochanki i twórczyni. Przy tym jedna z tych ról jest rolą bierną, podporządkowującą. Ja nie tyle jednak nawet kochanemu mężczyźnie, ile uczuciu do niego; to miłość kobiety staje się jej demonem – jej faktycznym prześladowcą. Druga rola – twórczyni – zakłada aktywność i samodzielność, niezależność⁵². Topos Muzy ulega więc wyraźnemu przekształceniu: brak tu dobrowolnego podporządkowania się sile wyższej, inspiratorce, nie ma także właściwego innym romantykom zmagania się z ową siłą w imię autonomii poety, co więcej – to właśnie kontakt z Mużą skojarzony został z autonomią i z wolnością. Owo przewartościowanie możliwe było dzięki wprowadzeniu miłości jako siły alternatywnej, acz niewspółmiernie większej wobec natchnienia poetyckiego. Ponadto postawa inspiratorki jest bierna – jej aktywność sprowadza się w zasadzie do pojawienia się. Nie przekonuje ona poetki do niczego, nie walczy o dominację nad nią, nie protestuje wobec kończącej wiersz decyzji o pożegnaniu. Zaskoczenie jej przybyciem jest raczej wynikiem miłej niespodzianki niż napaści bóstwa, które ma opętać artystę⁵³. Artysta – tu: artystka – jest już bowiem opętana – miłością. Jednak mimo zaburzenia relacji poeta – Muza, ta ostatnia pozostaje nauczycielką, mistrzynią sztuki poetyckiej. To nie Muza stawia poetce wymagania, ale poetka – Muzie, chcąc uzyskać od niej pocieszenie. Niemniej jednak to właśnie pragnienie wydobycia od bogini tajemnicy uśmierzenia cierpień, dosłownie – ich oczarowywania („As-tu quelque secret pour charmer les douleurs?”, s. 54), jest pragnieniem zgłębienia tajemnicy twórczości. Dzięki temu inspiratorka zachowuje przypisaną jej funkcję, realizuje się schemat, który pozwala nam wciąż mówić o toposie Muzy.

Ciemność, przez którą charakteryzuje się podmiot, zostaje przerwana na chwilę, światło prawie zgasłe może się odrodzić. Sądzę, że można tu mówić o nałożeniu na siebie dwu tradycyjnie wykluczających się tożsamości: kochanki i twórczyni, co jest możliwe, ponieważ podmiot, wycofując się z pola twórczości, zachowuje jednak pewien twórczy potencjał – płomień nie zagał całkowicie:

D'un foyer presque éteint la flamme salutaire
Par intervalle encor trompe l'obscurité:

51 „Słuchaj! Oto jesteśmy same we wszechświecie”.

52 Do pewnego stopnia podział ten pokrywa się z wprowadzonym przez G. Szelańską rozróżnieniem na pasywną kobietę-medium i aktywną kobietę-kreatorkę kultury (*Kobieta – medium i kreatorka kultury*).

53 W *Elegiach* można odnaleźć także nawiązania do koncepcji poezji jako nieświadomego szału, niezależnego od artysty. W *À Délie I* podmiot-poetka przyznaje, że jest we władaniu natchnienia („l'innocent délire”).

Siwiec „Kobiety, wiem to...

Si tu veux écouter ma plainte solitaire,
Nous causerons à sa clarté.⁵⁴ (s. 54)

Kwestia rywalizacji między miłością a poezją jest w elegii wyraźnie zaakcentowana – choć tu jawi się w zupełnie innej konfiguracji niż w *Prière aux Muses* – Miłość zazdrosna o poetycką chwałę niszczy wersy i rozbija lirę:

J'ai rencontré l'Amour, il a brisé ma lyre ;
Jaloux d'un peu de gloire, il a brûlé mes vers.⁵⁵ (s. 54)

Poezja jest tu, jak w innych utworach Desbordes-Valmore – podobnie jak sama Muza – umniejszana, skoro przynosi tylko tę odrobinę chwały („un peu de gloire”). Jednak ta odrobina jest wartością cenną, o którą poetka podejmuje rozpaczliwą walkę: zarówno retoryczną, jak i wewnętrzną. Spalenie wierszy przez Miłość raczej nie oznacza zniszczenia poezji już zapisanej, ale potencjalnej, tej, która mogła powstać, mogłaby powstać, gdyby siły twórcze poetki nie zostały całkowicie strawione przez namiętne uczucie. W tekst elegii wpleciony został dialog – i to dialog dotyczący poezji – ale nie, jak należałoby się spodziewać, z Muzą, a z upersonifikowaną Miłością, dialog, który jest Muzie opowiedziany w adresowanym do niej monologu poetki. Prosi ona Miłość o ocalenie liry, której jedynym celem stało się głoszenie chwały uczuć:

Amour, prends ma couronne, et laisse-moi ma lyre;
Prends mes vœux, prends ma vie; enfin,
Prends tout, cruel! Mais laisse-moi chanter au pied de ton autel.⁵⁶ (s. 55)

Poezja przedstawiona w błaganiach podmiotu to poezja ograniczona do jednego tematu i jednego celu. To wyłącznie poezja miłosna, jedyna, do której – jak zdaje się dowodzić Desbordes-Valmore – zdolna jest zakochana kobieta⁵⁷. Można by wobec tego uznać, że francuska pisarka wyznacza kobiecej literaturze miejsce, które pozwoli jej wykorzystać właściwą tej płci uczuciowość, odbierającą jej reprezentantom możliwość twórczej aktywności na innych polach i tak jej twórczość była prze-

⁵⁴ „Dobroczynny płomień prawie zgasłego ogniska / Przez chwilę jeszcze oszukuje ciemność; / Jeśli chcesz wysłuchać mej samotnej skargi, / Pogwarzymy przy jego świetle”.

⁵⁵ „Spotkałam Miłość, rozbiła moją lirę; / Zazdrosna o odrobinę chwały, spaliła moje wiersze”.

⁵⁶ „Miłości, weź mój wieniec i zostaw mi moją lirę; / Weź me pragnienia, weź moje życie, w końcu / Weź wszystko, okrutna! Lecz pozwól mi śpiewać u stóp twego ołtarza”.

⁵⁷ Co w pewnym stopniu koresponduje ze wskazanym przez G. Borkowską przełożeniem związku między narracją a biografią w pisarstwie kobiecym na związek między ciałem a tekstem, z jednorodnością gestów erotycznych i pisarskich (G. Borkowska *Co to jest literatura...*).

Szkice

cież odczytywana. Jednakże przedstawiona w wierszu Miłość jest okrutna – nie zgadza się nawet na poezję, nawet jeśli ta tylko ją gloryfikuje, jej jest poświęcona:

„Non, non! ta prière me blesse;
Dans le silence, obéis à ma loi:
Tes yeux en pleurs, plus éloquents que toi,
Révèleront assez ma force et ta faiblesse.”⁵⁸ (s. 55)

Miłość przedstawiona zostaje jako zwycięzca poniewierający swą ofiarę, odmawiający jej litości, dążący do całkowitego nią zawładnięcia. Dlatego jest słodki i przekłety jednocześnie. Miłość – w języku francuskim rzeczownik rodzaju męskiego – stawiająca swe wymagania, jest odpowiednikiem kochanka, którego woli kobiecy podmiot się poddaje. Ciało – spojrzenie („tes yeux en pleurs, plus éloquents que toi”) – to jedyny język, jakim może wyrażać swe uczucia zakochana kobieta. I choć starcie tryumfującej miłości i poezji przypomina Mussetowskie *Noce*, zauważalna jest różnica – Poeta Musseta dobrowolnie (czasowo, niedefinitywnie) wyrzeka się poezji na rzecz mowy serca, tu podmiot-poetka nie ma wyboru. Jest on jej narzucony przez namiętność, która jest w niej, która jest nią samą, ale która zarazem opanowuje ją do tego stopnia, że kobieta przekracza siebie, sama sobie staje się obca, obce jej staje się bowiem wszystko to, co nie jest miłością. Zamilknięcie jest nazwane karą („Il a puni jusques à mon silence”⁵⁹, s. 55), z czego wnioskować można, że twórczość traktowana jest jako zbrodnia, wykroczenie przeciw prawom uczuć, ale także, że jej utrata jest odczuwana jako krzywda. By powrócić do samej siebie i stworzyć – na zasadzie sublimacji – wiersz, poetka będzie musiała dokonać ponownej, tym razem trudniejszej transgresji.

Takie potraktowanie pisarstwa pojawia się także w innych wierszach Desbordes-Valmore, między innymi tych, które już cytowałam. W sposób najbardziej bezpośredni koncepcję miłości pisarki francuskiej ilustruje elegia *L'Isolement*. Szereg pytań o kochanka, który – jak można wnioskować z wiersza – porzucił poetkę, prowadzi do wrażenia całkowitego wyniszczenia, wypalenia, poczucia pustki całego świata postrzeganego jako bezludna pustynia z powodu utraty jednego (jedynego) mężczyzny. Tytułowa izolacja, samotność, odosobnienie tego właśnie dotyczy. Poetka jest bowiem zorientowana w sposób bezwzględny i całkowity na ukochanego. Jest to postawa zgodna z miejscem kobiety, jakie opisuje Luce Irigaray: „Nie mogąc stworzyć własnych sublimacji, kobieta zawsze kieruje się ku komuś lub czemuś bez możliwości powrotu do samej siebie jako miejsca, w którym udałoby się jej zbudować coś pozytywnego”⁶⁰. Nie ma w zasadzie rywalizacji miłości

58 „Nie, nie! Twoja prośba mnie rani; / W milczeniu poddaj się memu prawu: / Twe oczy we łzach, bardziej niż ty wymowne, / Objawią wystarczająco mą siłę i twą słabość”.

59 „Ukarał nawet moje milczenie”.

60 Cyt. za: J. Bator *Feminizm...*, s. 200.

Siwec „Kobiety, wiem to...

i poezji z *La Nuit d'hiver* – tu Muza nie ma już mocy, nie pociąga, nie mogąc służyć miłości:

Car ce n'est plus pour lui qu'en silence éveillée,
La Muse qui me plaint, assise sur des fleurs,
M'attire dans les bois, sous l'humide feuillée,
Et répand sur mes vers des parfums et des pleurs.
Il ne lit plus mes chants: il croit mon âme éteinte.⁶¹ (s. 95-96)

Poezja traci wartość, gdy przestaje być ekspresją uczuć mających szansę na wzajemność.

Można stwierdzić, że także w *La Nuit d'hiver* w starciu między miłością a poezją to miłość wychodzi obronną ręką i mimo wielkiego żalu podmiotu to ona zostanie przezeń ostatecznie wybrana. Jest bowiem dla poetki – mimo cierpień, jakich jej przysparza – wartością najwyższą. Rezygnacja z twórczości na rzecz uczucia jest świadomym wyborem zakochanej kobiety. Każda z tych dwu aktywności: kochanie i tworzenie poezji buduje odrębną tożsamość wymagającą pełnego oddania jednej tylko sprawie, jednej wartości. W tym sensie można je traktować jako wartości wykluczające się. Zakończenie wiersza stanowi wyrzeczenie się poezji:

Lassée enfin de sa puissance,
Muse, je te redonne et mes vœux et mes chants.
Viens leur prêter ta grâce, et rends-les plus touchants.

Mais tu pâlis, ma chère, et le froid t'a saisie!
C'est l'hiver qui t'opprime et ternit tes couleurs.
Je ne puis t'arrêter, charmante Poésie!
Adieu! tu reviendras dans la saison des fleurs.⁶² (s. 55)

Muza otrzymuje na powrót dary, których poetce niegdyś udzieliła. Blednie i marznie, tym razem to ona ma zostać wygnana ze sfery zimy, do której wcześniej wygnano poetkę.

A jednak ośmielę się postawić tezę, że wyrzeczenie się poezji, z jakim mamy tu do czynienia, jest pozorne. Muza nie znika, ale przejmuje poniekąd zadanie poetki, stając się jej *double* – pieśni zostaną zachowane. Muza sprawi, że okażą się pełne gracji, wyraziste. Zgoda na utratę części osobowości sprawia, że nowe Ja staje się obce sobie i dzięki temu może na siebie spojrzeć z dystansu, umknąć sa-

⁶¹ „Bo to już nie dla niego w przebudzonej ciszy, / Muza, która się nade mną żali, siedząc wśród kwiatów, / Wabi mnie do lasów, pod wilgotne listowie, / I rozlewa na me wiersze zapachy i łzy. / On już mych śpiewów nie czyta: mą duszę uważa za zgasłą”.

⁶² „W końcu zmęczona jego mocą, / Muzo, oddaję ci me pragnienia i me śpiewy. / Dodaj im twego wdzięku, uczyni bardziej przejmującymi. / Lecz ty bledniesz, moja droga, i ogarnia cię chłód! / To zima, która cię gnębi i przyćmiewa twe kolory. / Nie mogę cię zatrzymać, urocza Poezjo! / Żegnaj! Powrócisz w porze kwiatów”.

mooskarzeniom i samoponizowaniu⁶³. Utwór ma charakter autotematyczny, to on stanowi owe pieśni, które poetka przekazuje swej inspiratorce, swemu *alter ego*. Skoro, jak twierdzi Irigaray, kobiety potrzebują lustra, by zobaczyć w nim własną autonomię i podmiotowość, dla Desbordes-Valmore takim lustrem staje się Muza – lustro uczynione z samej siebie⁶⁴. Dzięki wprowadzeniu rozszczepienia Ja, a więc także dzięki przekształceniu w tym celu toposu zwrotu do Muzy, kobieta mówiąca staje się podmiotem – to ona bowiem jest twórcą elegii. Jeśli mówi, że nie może zatrzymać poezji, to znaczy, że kończy się wiersz. Elegię zamyka nie nadzieją, lecz przekonaniem, że pora kwiatów nadejdzie i wraz z nią powróci natchnienie.

Porządek wymagający separacji miłości i poezji może zostać zaburzony i to dzieje się w elegii – świat poezji ingeruje w świat miłości, choć jest to ingerencja momentalna, jednorazowa, która przekłada się na jednorazowość twórczości – na wiersz, który powstaje w wyniku takiego zderzenia. W ten sposób konkretny utwór – jako świadectwo – staje się niejako negacją tego, o czym traktuje; sprzeczność w nim wyrażona (między miłością a poezją) zostaje zniesiona. Co więcej, to miłość staje się przedmiotem poezji – w efekcie powstaje wiersz o zwycięstwie miłości nad poezją, niejako wbrew wymowie całego utworu to poezja zwycięża nad miłością. Porzucona Ariadna, stanowiąca wedle Nancy K. Miller stworzoną przez męski dyskurs figurę kobiecości, staje się Arachne zamieniającą swoje cierpienia w dzieło sztuki⁶⁵.

⁶³ Można stwierdzić, że tym samym realizuje się tu potencja kobiety wykroczenia poza siebie, potwierdzenia swej transcendencji (por. J. Bator *Feminizm...*, s. 133). Negatywną alternatywą dla owej transcendencji jest dla Beauvoir wyobcowanie się w przedmiot. Na temat transgresji związanej z płcią pisze w swoich pracach German Ritz (*Transgresja płciowa jako forma krytyki gender i jako transformacja dyskursu*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze rosyjskiej i polskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Universitas, Kraków 2000; *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, w: *Krytyka feministyczna, siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000; *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*, „Teksty Drugie” 1999 nr 1/2, zwłaszcza s. 95).

⁶⁴ Jest to kolejna odpowiedź feministek na teorię Lacana. Oczywiście Irigaray twierdzi, że kobieta-podmiot jeszcze nie istnieje (zob. J. Bator *Feminizm...*, s. 202). Pisze o kobiecie uwięzionej w świecie monoseksualnym i okulocentrycznym, iż „Stanowi ona część zewnętrznego świata, materię, z której zrobione jest lustro męskiego podmiotu i dlatego też nie sposób znaleźć w nim jej odbicie” (tamże, s. 99). Być może dlatego właśnie inspiratorka jako Inny – w przypadku kobiecego podmiotu wymagający wyjścia poza język – nie ma własnego głosu, jest obecna milcząco i pomaga w sublimacji, przemianie Rzeczy w pieśń (Kristeva), kreacji, która jest ostatnią drogą melancholii (por. J. Bator *Miłość i melancholia...*).

⁶⁵ Zob. N.K. Miller *Arachnologie*, s. 488, 492-496. Poetka Desbordes-Valmore podobnie jak Indiana – bohaterka powieści tworzącej w tym samym czasie George-Sand – „pisze, szukając sposobu na ustanowienie kontroli nad swym brakiem kontroli” (s. 500). N. Auerbach założeniem swej książki o literaturze XIX-wiecznej uczynił to,

Również w tak jednoznaczny – wydawać by się mogło – w swej wymowie utwór *L'Isolement* wpisany jest pewien paradoks, który burzy możliwość prostej interpretacji: ukochany, którego obraz poetka nosi i odtwarza w tekście, nie jest już ukochanym: „il brisa son image en déchirant mon coeur”⁶⁶ (s. 96). Poezja, pisarstwo staje się więc szansą na przezwycięzenie miłosnego szału, przekroczenie siebie samej jako kobiety kochającej, wyłącznie kobiety kochającej, na tożsamościową transgresję.

W *La Nuit d'hiver* jedyna możliwa poezja to poezja miłosna, ale zaborcza miłość na nią nie pozwala. Poetka poddaje się jej woli, ale jednocześnie to swoje zmaganie utrwała w wierszu i przekazuje Muzie. Uznaje swą uległość, ogłasza zwycięstwo miłości nad poezją, ale zamykając je w słowa, w gruncie rzeczy sprawia, że to poezja – słaba, kobieca, wyrzekająca się samej siebie – wychodzi z tej walki obronną ręką. Można stwierdzić, że znajduje wyjście z pułapki, w jakiej znalazła się jako kobieta-poeta. Jest nim uczynienie z tej pułapki materii poezji. Opisany przez Gilbert i Gubar kobiecy lęk przed autorstwem staje się owego autorstwa sojusznikiem. W tym sensie strategię Desbordes-Valmore można uznać za strategię ironiczną w stosunku do języka dominującego – jej pisarstwo podważa bowiem to, co wysuwa się w nim na plan pierwszy – dyskredytację tego pisarstwa⁶⁷. W tym sensie skłonna jestem zgodzić się z tezą Michaela Danahy'a, piszącego o Desbordes-Valmore: „Ona nie może zaakceptować mężczyzny jako paradygmatu dla tego, co uniwersalne, dla poety w szczególności”⁶⁸. Nie zgadzam się jednak z badaczem, że francuska pisarka nie uznaje płci za pewnik, nie wpisuje się w schemat binarny. Uważam, iż schemat ten poetka subtelnie wykorzystuje na rzecz swej poezji, posuwając się nie tyle do jego parodii, ale do sabotażu⁶⁹.

że wszystkich bohaterów (m.in. postaci J. Austina, Ch. Brontë, R. Browninga, L. Carolla, Ch. Dickensa) opresja zmusza do wymyślenia się na nowo (*Romantic Imprisonment. Women and Other Glorified Outcasts*, Columbia University Press, New York 1986). Píše także, że „dla kobiet romantyczne uwięzienie jest znajomym, często ekscytującym stanem” (tamże, s. XI). Taką uwięzioną i zapewne w pewnym stopniu ceniącą ten stan, choć trudno tu mówić o radości, odkrywającą siebie postacią jest także poetka Marceliny Desbordes-Valmore.

⁶⁶ „On rozbił swój obraz, rozdzierając moje serce”. W tym sensie można ten wiersz uznać za jeden z tych „wierszy napisanych po to, by nawiązać desperacki związek z Innym” (E. Jasenas *Le poétique*, p. 133).

⁶⁷ Można tę strategię uznać za pewien zaczątek formowania nowego języka, „w którym inność kobiety stanie się kategorią podstawową”, do czego nawołują feministki różnicy (J. Bator *Feminizm...*, s. 38). Ch. Planté uznaje Desbordes-Valmore za jedną z pisarek otwierających oryginalne ścieżki – wręcz za jedną z fundatorek modernizmu (*La Petite sur...*, s. 230).

⁶⁸ M. Danahy *Marceline Desbordes-Valmore...*, s. 138.

⁶⁹ Wedle J. Butler, dla której *gender*/rodzaj jest odgrywaniem ról, ostentacyjność, parodia i sabotaż w tym odgrywaniu podważają rodzajową dominację (zob. E. Hysz *Kobieta, ciało...*, s. 160).

Szkice

Abstract

Magdalena SIWIEC
Jagiellonian University (Kraków)

„Women – I Know – Should Not Write // Yet I Do Write...” A Romantic Poetess and Her Muse

This article discusses selected lyrics by French romantic poetess Marceline Desbordes-Valmore, in which poetry and femininity clash against each other as mutually opposing and exclusive values which all the same do coexist. In spite of a clear depreciation of her own artistic work, exposing its weaknesses and partiality, Desbordes-Valmore is not shown as a mimicry author but rather, one who establishes a different – and positive – dissimilarity of female writing. It is an emotional, simple and naïve poetry but one that has been purposefully selected owing to the genuineness quality ascribed to it. Investigation into the issue of female self-thematism in romanticism is supported by tracing of rhetorical evocations of Muse in the *Elegies*. In the rivalry between love and the Muse, as depicted in her poems, the former apparently prevails. Poetry essentially makes passion its subject, writing becomes an opportunity for overpowering love frenzy, transgressing by the poetess-subject of herself as a loving woman – for an identification-related transgression.