

AGNIESZKA CZAJKOWSKA

POWIEŚĆ JEST KOBIEȘĄ



PROBLEM KOBIEĆOŚCI literatury polskiego romantyzmu i kobiećości w tej literaturze cieszy się dużym zainteresowaniem w badaniach literackich ostatnich dwóch dziesięcioleci. German Ritz zauważa związek tematyki płci z kanonem podstawowych zagadnień epoki oraz widzi badania genderowe jako szansę dla zweryfikowania i dynamizacji tradycyjnych konstrukcji historycznoliterackich i poetologicznych¹. Służą one rewizji paradygmatu romantycznego w jego ogólności, pozwalając na przykład na rekonstrukcję pojęcia patriotyzmu w imię szczególnej intymizacji² oraz prowokują do podjęcia nowocześnie instrumentalizowanej refleksji nad twórczością poszczególnych autorów.

Wzbudzający zdziwienie badawcze Józef Ignacy Kraszewski³, z racji swojej wszechstronności i rozproszenia aktywności na rozmaite obszary twórczej działalności oraz odkrywanej na nowo „współczesności” czy „europejskości”⁴, ukazuje również swoją bliskość wobec dzisiejszej wrażliwości, jeśli wziąć pod uwagę kreacje bohaterów jego prozy. I tak tradycyjnie już zauważa

1 Zob. G. Ritz, *Między „gender” a narodem. Kobiety w polskim romantyzmie a język płci*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 307.

2 D. Siwicka, *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Gumkowskiego, Warszawa 1995, s. 161–168.

3 Zob. *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990.

4 Zob. *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak i T. Sobieraj, Poznań 2006.

się polemiczność wobec dziewiętnastowiecznego wzorca kobiety w powieściach pisarza⁵ oraz dokonującą się w utworach Kraszewskiego antycypację modernistycznych bohaterek Zofii Nałkowskiej i Marii Komornickiej⁶. W lekturze Jadwigi Zacharskiej tytułowa bohaterka powieści *Szalona* nie mieści się w schemacie heroiny⁷ sprzed dwóch wieków, stając się wzorem kobiety wyzwolonej. Magdalena Rudkowska sytuuje tę powieść w kontekście ideowych sporów rosyjskiej inteligencji lat sześćdziesiątych i widzi w niej odbicie dekadentyzmu w „najbrutalniejszych i najdzikszych przejawach”⁸. Maria Janion, rozpoczynając swój szkic poświęcony żeńskiemu fantazmatowi w twórczości Kraszewskiego, pisze o autorze *Ulany*, że: „jest pisarzem zdumiewającym. Jedną z najbardziej zdumiewających jego powieści jest *Szalona*”⁹. Usytuowanie kreacji Zoni Raszkówny w kontekście budzących jednocześnie grozę (Zygmunt Krasiński) i fascynację romantycznych wyobrażeń rewolucji, sankcjonuje tezę Janion o znaczącym udziale pierwiastka kobiecego w kształtowaniu nowej uczuciowości i demokracji literatury, a także prowadzi do utożsamienia postaci kobiecej z twórczością pojmowaną w kategoriach wolności¹⁰. Jednocześnie, na co zwraca uwagę Ritz, romantyzm, z właściwą mu dekonstrukcją obiektywnej, opierającej się na metafizycznej kosmologii, podmiotowości, prowadzi do ujawnienia się aspektu płciowego wypowiedzi poetyckiej:

Ja romantyczne – zauważa badacz – to ja męskie, tym samym autorstwo też nabiera charakteru męskiego. Konstytucja nowoczesnego ja jest okupiona, jak wykazały najnowsze *gender studies* i historia płci, wykluczeniem kobiety.¹¹

Jednak, jak pisze niemal dekadę wcześniej Dorota Siwicka w swym szkicu *Ojczyzna intymna*, wykluczona kobieta i świat związanych z nią wyobrażeń i praktyk społecznych wnika do literatury „tylnymi drzwiami”, prowadząc do swoistego zniewieścienia romantycznego odczuwania miłości ojczyzny

5 S. Burkot, *Kobieta, emancypacja i „sprawy fatalne” w twórczości Kraszewskiego*, w: *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996, s. 84.

6 M. Sadlik, „Kobieta i świat”. *Kobiece kreacje w społeczno-obyczajowych powieściach Kraszewskiego*, w: *Europejskość i rodzimość*, s. 333.

7 Zob. J. Zacharska, *Kobieta samodzielna – czyli „Szalona” J.I. Kraszewskiego*, w: *tejże, O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, s. 22.

8 M. Rudkowska, *Nihilizm po polsku. Prolegomena do lektury „Szalonej”*, w: *Europejskość i rodzimość...*, s. 100.

9 M. Janion, „*Szalona*”, w: *tejże, Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 50.

10 Tamże, s. 74.

11 G. Ritz, *Seks, „gender” i tekst. O granicach autonomii literackiej*, w: *tegoż, Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 24.

i przesiąknięcia męskiego heroizmu rodzinnym i erotycznym zwyczajem językowym. Poetyckie obrazy, kreowane przez twórców zarówno pierwszorzędnych, jak i tych zajmujących dalsze pozycje w narodowym kanonie, noszą znamiona „siły fatalnej”, którą Siwicka identyfikuje z nieodwołalnością (i ciężarem) więzi rodzinnych¹². Odwołując się do literatury i krytyki końca XIX wieku i dookreślając problem płciowego aspektu twórczości, Krystyna Kłosińska przytacza Baudelaire’owskie, powszechne – jak pisze – wówczas mniemanie, że „prawdziwym artystą zostaje ten, kto posiadał zdolność przyswojenia sobie pierwiastków kobiecych”¹³.

Jeśli przyjąć za czytającą Kraszewskiego Janion, że podstawowe znaczenie twórczości Kraszewskiego dla literatury polega na „przerobieniu poezji na powieść”¹⁴, czyli na narracyjnym wykorzystaniu i uprzystępnieniu masom czytelniczym (w tym kobietom, które stanowiły i stanowią do dzisiaj większość wdzięcznych odbiorców autora *Starej baśni*) zasadniczych dylematów i składników literatury romantycznej, warto się przyjrzeć tym elementom świadomości pisarza, które artykułują się poprzez płciowe aspekty dyskursu. Kraszewski – pisarz wielokrotnie zawierający w utworach elementy autobiograficzne i autotematyczne, obecny był w intelektualnych horyzontach swojej epoki także poprzez komentarz na temat bieżącej produkcji literackiej oraz intensywny udział w bataliach programowych dotyczących powieści. Do wypowiedzi podporządkowanych stylistycznym i konstrukcyjnym wymogom publicystyki prasowej dodać należy teksty nie tyle odbiegające od polemicznego „decorum”, ile realizujące je w sposób zaskakująco współczesny. Mam na myśli – spośród koncepcji metaliterackich – humorystyczną teorię listu, wyłożoną w formie wydanego w 1882 roku opowiadania, zatytułowanego *Jak się dawniej listy pisały*¹⁵, a także „narratologiczny” manifest, jaki można odczytać z ironicznego *Przepisu na historyczny romans we trzech tomach*¹⁶, oraz gęsto rozsiane w korespondencji pisarza intymne świadectwa lektury.

Przytoczone jako pierwsze opowiadanie interpretować można jako przewrotny przypis do niezwykle bogatej praktyki epistolograficznej Kraszewskiego. Bohater utworu, Podkomorzy Wereszczaka, ma problem z napisaniem

12 Zob. D. Siwicka, dz. cyt., s. 166–167.

13 K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001, s. 99.

14 M. Janion, dz. cyt., s. 50.

15 J.I. Kraszewski, *Jak się dawniej listy pisały*, Warszawa 1953.

16 Tenże, [Przepis na historyczny romans we trzech tomach], w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 84–91.

odpowiedzi na list, od którego zależy jego stan posiadania, a w konsekwencji wolność głosu w wyborach do sejmiku. Perypetie bohatera, poszukującego narzędzi do pisania i stojącego w obliczu nieskończonych możliwości „wyboru i kombinacji” językowych znaków, stają się pretekstem do opisu techniki „listowania”, ustępującej w końcu ustnemu przekazowi. Mimo wyartykułowanej kłęski pisma, Kraszewski wyposaża jednak Podkomorzego, albo ściślej: identyfikującego się z nim narratora, w przenikliwą świadomość, w której język staje się „najniebezpieczniejszym z dóbr”, a znaki na papierze zyskują semantyczną autonomię. Hermeneutyczna dyspozycja Wereszczaki idzie w parze z artykulacją zasadniczej dla romantyzmu idei bliskości zapisanego z tym, jak się żyje. Byronowska formuła, po wielokroć powracająca w literaturze dziewiętnastego wieku jako problem egzystencjalny i poetycki, zostaje przez Kraszewskiego zinterpretowana w duchu szczególnej cielesności: list, przekazywany przez posłańca, „zawijany był w szmatkę, trzymany za nadrą, niekiedy pod koszulą na gołym ciele, aby go czuł zawsze poseł [...]”¹⁷. Co więcej, normy interpunkcji, projektujące czytanie korespondencji, w świadomości niechętnego czynności pisania bohatera opowiadania *Jak się dawniej listy pisały* przybierają całkiem fizyczny wymiar: „Pieścić tak czytelnika, żeby mu pokazywać, gdzie się miał strzymać, gdzie głos zawiesić, gdzie się myśl jedna kończyła, druga poczynała – znajdował Wereszczaka rodzajem rozpusty”¹⁸. Satyryczne opowiadanie, pisane przez Kraszewskiego w 1882 roku, zdradza więc – obok powinowactw z gawędą i obrazkiem¹⁹ – określoną koncepcję literatury, niekoniecznie zbieżną ze świadomością bohatera rodem z epoki saskiej. Podobnie – w kategoriach realnej osoby i uczuciowo zdeterminowanych czynności ku niej skierowanych – ukazywana była przez Kraszewskiego literatura. W liście do Teofila Lenartowicza z 12 lutego 1858 roku w odpowiedzi na skargi poety, dotyczące krytycznej recepcji jego dzieł, pisarz dowartościowuje twórczość Lirnika Mazowieckiego, wskazując na fakt „tulenia śpiewaka [przez naród – przyp. A.Cz.] do piersi”²⁰. Utożsamienie (na zasadzie metonimii) poezji z postacią śpiewaka, posiadającą w polszczyźnie męski rodzaj gramatyczny, i zestawienie jej z intymną czynnością tulenia do piersi przywołuje relacje matczyno-dziecięce,

17 Tenże, *Jak się dawniej...*, s. 6.

18 Tamże, s. 20–21.

19 Zwraca na to uwagę w swojej interpretacji Teresa Nowacka w tekście *Józef Ignacy Kraszewski: „Jak się dawniej listy pisały”*, w: *List. Nowela. Opowiadanie. Analizy i interpretacje*, pod red. T. Budrewicza i H. Bursztyńskiej, Kraków 2001, s. 20.

20 List do Teofila Lenartowicza z 12 II 1858, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, oprac. W. Danek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 28.

co w oczywisty sposób buduje pochodzenie i naturę twórczości. Zupełnie inaczej wyglądać mogą te związki, gdy uprzytomnić sobie kategorię rodzajową narodu.

„Płciowego” zamieszania, które powstaje w wyniku gramatycznej lektury Kraszewskiego, nie prostuje *Przepis na historyczny romans we trzech tomach*, który sposób na wypracowanie (romantycznej, świadomie zwulgaryzowanej) literackości przedstawia w formie fragmentu wziętego z książki kucharskiej, przeznaczonej, jak wiadomo z tradycyjnej praktyki społecznej, dla kobiet. Mamy więc w *Przepisie...* składniki (określonych bohaterów i miejsca) oraz sytuacje, w których w zależności od opcjonalnych decyzji autora – twórcy „wielkanocnych bab i mazurków”²¹ – dokonuje się taki czy inny zwrot akcji. Kraszewski wylicza typowe postaci romansu historycznego (aktantów) i działania, które mogą skupiać wokół siebie (krąg akcji). Autor cukierniczej instrukcji jest świadomy niejednakowego znaczenia poszczególnych zdarzeń dla rozwoju akcji (funkcje i katalizy) i rozumie potrzebę wypełniania przestrzeni między zdarzeniami opisem (rozsunięcie). Podkreśla możliwość wyboru przez autora niektórych rozwiązań:

Tu może być wygodnie pomieszczony pojedynek z niegodziwcem i nie szkodzi, aby się obadwa zabili. Niegodziwiec bowiem powinien koniecznie umrzeć, jako niegodziwiec, a bohaterowi to wcale nie zaszkodzi; autorowi zaś dobrze jest wspaniały opisać pogrzeb i skonypować nagrobek.²²

i występuje z propozycją „dzieła w ruchu”:

Ale dlaczegoż by, gdyśmy już doszli do takiego stopnia doskonałości w pisaniu romansów, nie doprowadzić historycznego romansu tego rodzaju do dwóch zakończeń odmiennych, do wyboru czytelników?

Mogłoby na przykład w końcu trzeciego tomu mieścić się dwa ostatnich rozdziałów: jeden kończący się rzecz smutnie, dla osób potrzebujących silnych wrażeń i lubiących tonąć we łzach, drugi wesoły dla zbyt czułych, z którymi niebezpieczno żartować, żeby ich fikcja o mdłości lub chorobę nie przyprawiła.²³

Akcentując w tym miejscu gryzącą ironię wypowiedzi, wyrastającą z troski Kraszewskiego o prestiż literatury i jej wartość (wynikająca z walorów estetycznych prawda), warto podkreślić własności, które służą dyskredytacji współczesnej produkcji literackiej (i jej teoretyków – z wyraźnym adresem Michała Grabowskiego). Gdyby więc nie sarkazm i kontekst innych wypowiedzi krytycznych autora *Ulany*, zakładających aksjologicznie zorientowaną

21 Tenże, [Przepis na historyczny romans we trzech tomach], s. 84.

22 Tamże, s. 89.

23 Tamże, s. 89–90.

pisarską służbę, zarówno tytuł opowiadania: „jak się dawniej listy pisały”, jak i zreferowana tutaj mechaniczność (a także arogancja wobec przeszłości) czynności tworzenia romansu historycznego mogłyby stać się argumentem na rzecz odpodmiotowienia procesu twórczego. I to wcale nie w duchu współczesnej dekonstrukcji pojęcia autora, który pozostałby poza tekstowym procesem wytwarzania znaczeń (obawy Wereszczaki co do semantyki pisanego listu są wszak przedmiotem kompromitacji). Kraszewski zbyt wielką wagę przywiązywał do, formułowanej wielokrotnie, pozostającej w gestii pisarza celowości powieści. Dlaczego więc w polemicznej potyczce depersonalizuje proces powstawania wypowiedzi? Taką „śmierć autora”, zadaną przez zwrotność gramatyczną, zakładałby też fragment listu pisanego do przyjaciela, Lenartowicza: „Więc pisze się dalej [...]”²⁴. Ową zwrotność Nowacka wiąże z działaniem archaizującym Kraszewskiego lub też ze świadomą stylizacją na kolokwialność wypowiedzi²⁵. Możliwe jest – dodaje Nowacka – że „pisanie się listów” zdradza krytyczną ocenę własności intelektualnych bohatera z epoki saskiej. Gdyby jednak odnieść sposób, w jaki „napisało się” autorowi *Szalonej* do, opierającego się na analizie zwrotności czasownika „pisać”²⁶, rozróżnienia Rolanda Barthes’a pisarstwa romantycznego i modernistycznego, pozorne odpodmiotowienie okazałoby się czymś zgoła przeciwnym.

Przypomnijmy – analizując warunki przedstawialności historycznej przeszłości wobec problemu prawdy (w odniesieniu do Holocaustu), autor *Poetyki pisarstwa historycznego* odwołuje się do eseju Barthes’a *Czytać: czasownik nieprzechodni?*, w którym refleksja dotyczy usytuowania wykonawcy czynności (pisania) wobec tej czynności. Gramatyczne strony czynna i bierna zakładają zewnętrżność podmiotu czasownika, strona zwrotna daje natomiast możliwość znalezienia się wewnątrz wykonywanej czynności. „Zwrotność” charakteryzuje modernistyczne, konstytuujące podmiot pisanie, podczas gdy przeciwstawiona mu twórczość romantyczna zakłada uprzedniość, a więc i zewnętrżność podmiotu wobec podejmowanej czynności. Efekt pisania nieprzechodniego (tu Hayden White odwołuje się do Berela Langa) jest następujący: „niweczy dystans między pisarzem, tekstem, tym, o czym tekst mówi, i czytelnikiem. W pisaniu nieprzechodnim autor nie pisze tak, by dać dostęp do czegoś, co jest niezależne zarówno od autora, jak i czytelnika”.

24 List do Teofila Lenartowicza z 12 V 1886, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 466.

25 T. Nowacka, *Józef Ignacy Kraszewski...*, s. 18.

26 Referuje i odnosi się do tego rozróżnienia Hayden White w tekście *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy* (w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 229).

nika, ale «pisze sobą» [...]»²⁷. Strona zwrotna pozwala więc na szczególną bliskość uczestników tekstowej komunikacji.

Wydaje się, że jakkolwiek incydentalne pozostaje użycie przez Kraszewskiego formuły „pisze się”, to problem zmniejszenia dystansu pomiędzy skrytorem a językiem, rozgrywający się u pisarza, nie jest do końca marginalny. Pozorne odpodmiotowanie, referowane wcześniej, okazać się może wykroczeniem poza współczesne mu ramy modelu pisarstwa (choć trzeba pamiętać o silnie zakorzenionej romantycznej świadomości literatury). Świadczyć może o tym pamięć Kraszewskiego o czytelniku i jego możliwych reakcjach: tych uczuciowych i fizycznych (mdłości i choroba jako efekt „spożycia” literackich wypieków). Potwierdzeniem jest także jego własna praktyka odbiorcza, którą referuje w listach do Michała Grabowskiego i Teofila Lenartowicza. Lektura ma bowiem dla Kraszewskiego somatyczne wykładniki. W marcu 1840 roku komentuje *Koliszczyznę*: „[...] zwykłem jednym h a u s t e m czytać dzieła bez przerwy i że dotąd jeszcze nie czytam z powolną rozwagą, ale zawsze jak łakome dziecię pożeram”²⁸. O swoich reakcjach na nadesłany przez Lenartowicza poemat *Wanda* pisze:

Jeszczem nie czytał, zabieram się do tego jak do bankietu, jak do wielkiej uczty ducha, jak do uroczystego aktu. Książka leży przede mną. Niech ci Bóg płaci za pamięć. Dla mnie to rozkosz niewypowiedziana łykać ten złocisty, wonny napój Twojej poezji i upijać się nim. Bo się upijam. Jak się dobrze napiję i upiję, napiszę coś dla „Dziennika Poznańskiego” [...].²⁹

Jak świadczy przytoczony fragment, czytanie ma w interpretacji Kraszewskiego cechy jednocześnie misterium, uczty i miłosnego aktu. Efekt lektury zobrazowany jest w kategoriach upijania się, co zresztą utożsamione zostaje z twórczym natchnieniem. „Spożywanie” literatury dla autora *Starej baśni* ma też wymiar prozaiczny, o czym donosi w innym, napisanym do Lenartowicza 29 grudnia 1880 roku liście³⁰.

27 Tamże, s. 228.

28 List do Michała Grabowskiego z marca 1840 r., w: *Michała Grabowskiego listy literackie*, wyb. A. Bar, Kraków 1934, s. 124.

29 List do Teofila Lenartowicza z 28 II 1876, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 300.

30 „Wy, co robicie karmelki i przysmaki, możecie czasem spoczywać, ja, mówiłem to i powtarzam, chleb razowy, ościsty piekę, więc dzień i noc przy piecu stać muszę. W dodatku o przysmakach długo ludzie pamiętają i historia o nich wie, a o chlebie razowym, gdy się strawi i, z pozwoleniem, wysra, nie ma pamięci” (list do Teofila Lenartowicza z 29 XII 1880, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 363).

Zmysłowość aktu czytania dopełnia określony płciowo proces twórczości. Nie oznacza on jednak męskiej dominacji nad „leżącą książką”. Bowiern autor w ujęciu Kraszewskiego „w głowie się nosi brzemienny”³¹ z planowanym dziełem, pyta, „czy zrobiłem co ludzkiego i czy tylko urodziłem potworę bez kształtu i sensu”³², a pracując twórczo, wykonuje czynności tradycyjnie przypisywane kobiecie³³. Zdarza się, że jest to gotowanie, jak w liście do Elizy Orzeszkowej z 11 XI 1879 roku: „Lękając się o poczętą serię moich powieści historycznych, abym jej nie odumarł, nim dojdzie do jaśniejszych czasów, cały teraz siedzę w studiach do niej. Ten tylko, kto pracował nad powieścią tego rodzaju, wie, ile to potrzeba mięsa na odrobinę bulionu”³⁴. Częściej twórczość literacka nazywana jest szyciem. Swoje powieści nazywa Kraszewski w liście do Grabowskiego „dosyć zszywane”³⁵. O pisaniu przedmowy do *Króla chłopów* donosi Władysławowi Chodźkiewiczowi w liście z 16 lutego 1881 roku: „Wieczorami piszę dalej Twojego *Króla chłopów*, ale jeszcze nic o nim powiedzieć nie mogę. I jak w przysłowiu: «Pani stara, to szyje, to rozpara», często co dziś napiszę, jutro muszę z gruntu przerabiać”³⁶. Czynność szycia powtarza się w liście do Lenartowicza z 16 marca 1883 roku, w którym *Koncert w Krynicy* okazuje się, mimo iż wzięty z natury, „trochę przystrojony i przykrojony”³⁷. Kobiece zajęcie przywoływane jest również w korespondencji z Filipem Löbensteinem, który o niemieckim przekładzie *Jarmoly* pisze do Kraszewskiego: „To prawdziwie narodowe dziełko, ta czysto słowiańska powieść wiejska bez wątpienia również w niemieckiej sukience jak w oryginalnie wszystkie serca pobije”³⁸. Pisarz-twórca, porozumiewając się z poetą

31 List do Teofila Lenartowicza z 27 XI 1881, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 376.

32 List do Michała Grabowskiego z 20 XI 1840, w: *Michała Grabowskiego listy...*, s. 175.

33 Dodać należy, że – jako przedzenie, praca kucharki – będące także metaforami „kobiecego pisania” (zob. K. Kłosińska, dz. cyt., s. 104).

34 List do Elizy Orzeszkowej z 11 XI 1879 r., w: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 6: *Do pisarzy: Józefa Ignacego Kraszewskiego, Zygmunta Fortunata Miłkowskiego (T.T. Jeża), Marii Konopnickiej, Michała Bałuckiego, Władysława Stanisława Reymonta*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 296.

35 List do Michała Grabowskiego z marca 1840 r., w: *Michała Grabowskiego...*, s. 123.

36 List do Władysława Chodźkiewicza z 16 II 1881, w: J.I. Kraszewski, *Listy do Władysława Chodźkiewicza*, oprac. S. Burkot, Kraków 1999, s. 52.

37 List do Teofila Lenartowicza z 16 III 1883, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 387.

38 List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 26 II 1877, w: *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego z Filipem Löbensteinem w latach 1877–1882*, oprac. J. Łączewski i T.B. Hadaś, Tarnowskie Góry 2002, s. 21.

i będąc odbiorcą uwag o pracy tłumacza, okazuje się więc krawcową, która stroi swoją klientkę – literaturę, by mogła się podobać publiczności. Na marginesie można dodać, że Lenartowicz, jakkolwiek dobrze odnajdujący się w kręgu twórczych metafor Kraszewskiego, wobec swoich doświadczeń z recepcją krytyczną, skłonny jest do zachowań bardziej bezceremonialnych. W korespondencji z Kraszewskim literaturę określa jako „wariatkę domową”³⁹ i, utożsamiając się z niechętnie odbieraną własną poezją, w myśl przysłowia o kobiecie pisze o sobie: „Tak orzech, jak niewiasta, jednym prawem żyją:/ Nic dobrego nie robią, pokąd ich nie biją”⁴⁰. Potyczki literackie przybierają więc w liście Lenartowicza dosłowny wymiar, a dyskredytowany przez krytyków poeta podziela społeczny los orzecha i kobiety. Polemiczny, męsko-damski temperament korespondenta Kraszewskiego pozwala uciekać mu się także do czynów bardziej gwałtownych, o czym świadczy reakcja na powieść Michała Bałuckiego *Życie wśród ruin*⁴¹.

Czynności szycia i strojenia, jako metafory twórczości pisarza brzemienego literaturą, konstytuują jednoznacznie także rodzaj gramatyczny powieści. Pisząc o pisarstwie Józefa Korzeniowskiego, Kraszewski powie, że „powieść poczęła się stroić i stała się płochą”⁴². Komentując utwór Bertolda Auerbacha *Walfried*, nie bez sarkazmu ukazuje przedstawioną w niej apologię Bismarckowskich Prus: „Ubiierzcie to w jak najbardziej sielankową szatę i ucukrujcie miłym, łagodnym sceptycyzmem, a będziecie mieli *Walfrieda*”⁴³. Jednak powieść-kobieta nie jest przez pisarza waloryzowana jednoznacznie negatywnie, o czym świadczy recenzja utworu Gustawa Freytaga: „Jest ona więcej może poematem niż powieścią i to pewnie szkodzi jej najbardziej, iż osnuta jako poemat, urodziła się jako powieść; w skromnej, prozaicznej szacie – przebrana księżniczka”⁴⁴. Literatura, jak sądzi Kraszewski, może też chorować „na tik nerwowy”, którym okazują się stałe elementy konstruk-

39 List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 15 XI 1871, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 221.

40 List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 10 XII 1869, w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 136.

41 Pisze w liście do Kraszewskiego z 30 XI 1870: „Gdybyżem ja chciał napisać rozbiór jego *Ruin*, tobym mu tak pokastrował przyrodzenie, żeby się na sobie nie poznał, ale co tam” (w: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja...*, s. 190).

42 J.I. Kraszewski, „*Powiatki i opowiadania*” Józefa Korzeniowskiego, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 103.

43 Tenże, „*Walfried*”, *powieść Bertholda Auerbacha*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 193.

44 Tenże, „*Gniazdo zapłotkowych królików*”, *powieść Gustawa Freytaga*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 190.

cyjne⁴⁵, lub grzeszyć brakiem rozsądku: „Co za powierzchowność wdzięczna, jak w niej widoczne staranie zalotne, jak szuka rozmaitości, jak co dzień stroi się inaczej, jak barwi, jak krasi, jak przymila! [...] nie wiemy często, co mówi, a słuchamy jej dla wdzięcznego głosu”⁴⁶. Alegoria powieści, przedstawianej przez Kraszewskiego pod postacią kobiety, obok własności aksjologicznych służy także konstrukcji jej procesu rozwojowego. Dzieje gatunku wyglądają w ujęciu powieściopisarza następująco:

Chcieliby oni powieść uczynić posługaczem filozofii i nauki socjalnej nowej, nie zważając na to, że powieść-niewiasta wprzód piękną i powabną dziewicą, nim matką karmicielką, być musi. A nawet w matce jest jeszcze instynkt podobania się, jest niewieści wstyd, jest pewne poczucie piękności, której kobieta wyrazem w stworzeniu. Powiedzą mi zapewne, że przeszły czasy, gdy powieść była dziewczynką, piękną tylko i zalotną, a wesołą, że czas uczynić ją matką karmiącą przyszłe pokolenie. Zgoda, lecz nie czyńcie z niej, proszę, ani kucharki, co by wasze pomyje wylewała na ulicę, ani starej baby, wodzącej dzieci na pasku; możecie ją uczynić tym, lecz kucharka i baba przestanie być wyrazem tego, czego objawem jest kobieta na ziemi. Będzie to machina do czegoś, nic więcej: odbierzecie jej życie.⁴⁷

Opublikowana w 1847 roku w „Athenaeum” wypowiedź skierowana była przeciw postulatam „powieści z tezą”⁴⁸ i opowiadała się za nadrzędnym celem estetycznym (cel powieści, jak pisał w innym swoim szkicu, „uczuty” być powinien przez autora i wypływać z jej estetycznego piękna, miał być „duszą książki, jej żywotem wewnętrznym”⁴⁹). „Ubrana” została przez Kraszewskiego w kategorii, które charakteryzują go jako pisarza-mężczyznę, powieść zaś, w odróżnieniu od zwolenników dezautonomizacji literatury, ukazuje jako poddaną upływowi czasu i zmieniającą swoje role społeczne kobietę. Dla oponentów pisarza była ona „posługaczem”, Kraszewski widział w jej ewolucji kolejne etapy życia dziewczynki.

Schematyczny model, jaki stworzył w wypowiedzi krytycznej, uzupełniany był przez niego „treścią” – różnymi biografiami bohaterek powieści, a także elementami utworów o charakterze autobiograficznym czy autotematycznym, czego przykładem jest choćby los poezji Gustawa z *Poety i świata*: „Wiózł znowu swoje poezje, swoje roboty do druku, ale nie tak jak wprzód,

45 Zob. tenże, *O powieściach Niewiarowskiego i Wilczyńskiego*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 121.

46 Tenże, „*Powiatki i opowiadania*” Józefa Korzeniowskiego, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 103.

47 Tenże, *O celu powieści*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 95.

48 Zob. przypis autora opracowania w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 269.

49 J.I. Kraszewski, *O celu powieści*, w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści...*, s. 98.

kiedy im musiał szukać ojca, co by je na wiatr kosztem swoim wypuścił. Teraz wiozł je z posagiem, gotów zapłacić za nie”⁵⁰.

Literatura-kobieta, nawet w postaci wymagającej posagowej daniny córki, w refleksji Kraszewskiego pozostaje daleka od obrazu, jaki stworzyła pozytywistyczna krytyka pisarstwa kobiecego. Pióro Aleksandra Świętochowskiego charakteryzowało je jako „powieściowe f a t a ł a s z k i, które w zdolnych rękach mogłyby złożyć mozaikowe tło [...]”⁵¹. Autor *Szalonej* myśli inaczej. Choć twórczość przyjaciela George’a Gordona Byrona, Thomasa Moore’a, pisarz pozwala bohaterowi *Poety i świata* ocenić w sposób podobny do tego, jak czyni to Świętochowski, komentujący twórczość kobiet⁵², to jednak fatalizacji i ozdoby zbyt odległe pozostają od „ciała” tekstu, by mogły budzić sympatię Kraszewskiego i uzasadniać swoją przydatność w twórczości i w lekturze. Z pewnością nie mogą stać się także argumentem na rzecz konstатовanego przez dwudziestowieczną krytykę wykluczenia kobiecości w dyskursach literackich epok poprzednich ani przyczyną do sądów na temat uniwersalno-męskiego języka powieści autora *Całego życia biednej*. Trudno sytuować pisarza po jakiegokolwiek stronie barykady, która budowana jest przez współczesny dyskurs feministyczny. Myślę bowiem, że „płciowe” uwarunkowania twórczości i metaliterackiej refleksji Kraszewskiego wynikają z jego rzeczowego (w znaczeniu poważnego i bliskiego życiu) rozumienia literatury. Dychotomię świata materii i ducha, przekładaną na kategorie związane z ujmowaniem człowieka jako dwoistej, niespójnej całości, Kraszewski rozwiązał dość wcześnie, w wydanej w 1839 roku powieści *Poeta i świat*. Przemieszał w niej porządki życia i twórczości, sfery ciała i idealnej duszy, kompromitując poetę i poezję poprzez związanie jej z egzystencją i nakazując bohaterowi ponosić gorzkie konsekwencje twórczych i życiowych decyzji. Włączył w ten nieporządek kobiety (dwie żony poety), nadając im zarówno własności bezcielesnego intelektu, jak i trzeźwej materii, rozsądnego umocowania w rzeczywistości. Sama zaś czynność pisania, jak i bycie w świecie – bez względu na rodzaj gramatyczny podmiotu – okazują się w powieści niepełne, zmaćcone przez niewystarczalność właściwych sobie narzędzi wyrażania. Na marginesie

50 Tenże, *Poeta i świat*, Kraków 2002, s. 130.

51 A. Świętochowski, „Za posagiem”. *Powieść P. Wilkońskiej* (cyt. za: K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, pod red. A. Nasilowskiej, Warszawa 2001, s. 102).

52 „U niego zawsze perły, drogie kamienie i kwiaty, pełno rosy i diamentów, ozdóbek drobniutkich i błyszczących, jest to niby stary ubiór francuski nazywany cały, bogaty i niesmaczny. Jego poezje, jak ten ubiór z modą przyszły, z modą zginą – proste sukno dłużej przetrwa” (J.I. Kraszewski, *Poeta i świat*, s. 146).

biografii bohatera i w oczywistym odwołaniu się do własnych doświadczeń Kraszewski pisze:

Młody czy stary, pogrzebiony w księgach wieczór i rano, dniem i nocą, musi się umieć oprzeć pokusom, które, raz go schwyciwszy, na wieki oderwałyby go od pracy. Wśród tego natężenia wszystkich fibr mózgowych, w poprzek strumienia myśli płynących lub odpływających z głowy, ciało staje, zagradza i wstrzymuje bieg. Tu ból, tam świerzb, tam kurcz czuć się daje, głód, pragnienie, gorąco, zimno, wszystko nań z kolei uderza, a kiedy to wszystko odepchnął, nowe pokusy. [...] A wówczas kto zwycięży: czy dusza, czy ciało? Jeśli dusza stanie opornie i królować będzie jeszcze, ciało ma najstraszniejszych pomocników do sponiewierania duszy – choroby i nędzę! Tymi narzędziami spodli ciebie, poniży, zhańbi, zetrze na miazgę i zwycięży! Ale – nie zawsze!⁵³

Ościsty chleb razowy, jak nazywał swą twórczość Kraszewski, okazuje się niełatwy w pieczeniu i trawieniu, ale wiąże literę z ciałem niczym „ziarnistość głosu” z komentarza Michała Pawła Markowskiego do Barthes’a: „Autor umiera, gdy pisze, zmartwychwstaje jednak, gdy znaki jego tekstu przenikają nasze ciało, gdy *opus* – wbrew gramatyce –przekształca się w operę”⁵⁴.

Kiedy więc (ten) utwór czy (to) dzieło nazywa Kraszewski kobietą, włącza nas w świat, w którym żył, i we własne doświadczenie pisania. Przywołuje swoją pamięć i wrażenia, reaktywowane przez pióro, opowiada historie swoich związków z kobietami i przypomina o niedogodności egzystencji naznaczonej cierpieniem i chorobami. Ukazuje zwykłą codzienność, składającą się z chwilowych doznań i kontrastuje ją z „trwalszym od spiżu” wymiarem literatury. Referuje upadki ciała i „sny o potędze”. Dzieli własną, minioną obecność na wywołane literą istnienia bohaterów. To z kolei pozwala nam, czytelniczkom i czytelnikom, odczuć je zmysłowo, a poprzez to doznać siebie i w akcie lektury połączyć się ze światem, w którym żyjemy.



ABSTRACT

NOVEL IS A WOMAN

The nineteenth century saw a writing and reading activity among women, a trend that was associated with the development of the novel, taking place in that period. The genre's literary ennoblement also meant that 'female' elements – a special sensitivity, specified paraphernalia,

53 Tamże, s. 104–107.

54 M.P. Markowski, „Co to znaczy czytać?”, w: tegoż, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 107–108.

ideas, images and notions – penetrated into the confines of the fictional world. The twentieth-century criticism, particularly gender-studies-related, noticed a special relation between the Romanticist output – ‘manly’ as it was, of the ‘three Prophet-Bards’ period’ – with female or feminine aspects of the world/universe. An example of such relations was, seemingly, the literary criticism and letter-writing of Józef-Ignacy Kraszewski, along with certain meta-literary pieces he has authored, those comprising reflections on the ‘art of writing.’ Depicting creative work with use of actions commonly regarded as feminine means an almost intimate relation between life and literature.

KEYWORDS

female/feminine, sex-/gender-related, ennoblement,
carnality/corporeality