



Maria Berkan-Jabłońska

Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy...

W kręgu kobiecego romantyzmu

Studia i szkice
z kultury literackiej kobiet
okresu międzypowstaniowego



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



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Maria Berkan-Jabłońska

Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy...

W kręgu kobiecego romantyzmu

Studia i szkice

z kultury literackiej kobiet

okresu międzypowstaniowego

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

RECENZENT

Joanna Rusin

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Szumska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

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

© Copyright by Maria Berkan-Jabłońska, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08389.17.0.M

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

ISBN 978-83-8142-297-0

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

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Mojej Rodzinie

SPIIS TREŚCI

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

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

WSTĘP

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

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

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

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

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

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

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

² Tamże, s. 146.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Zob. A. Mazur, *dz. cyt.*, s. 7.

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

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

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

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

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

I postuluje:

Nie myślimy (brońcież nieba!)
 Ni ślicznego stroju gód,
 Ni habitu rzec się. Trzeba
 D o d a ć tylko parę mód.

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

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

¹¹ Tamże, s. 151.

¹² Tamże, s. 152.

ŚWIAT PRZEŻYĆ TEATRALNYCH 1. POŁOWY XIX WIEKU WE WSPOMNIENIACH KOBIET

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

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

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

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

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

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

1. Arystokratka w podróży – Łucja Rautenstrauchowa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Tamże.

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

⁸ Tamże, s. 119.

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Tamże, s. 127.

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

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

2. Rejestry zawodowej pisarki – Klementyna Hoffmanowa

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

¹⁷ Tamże, s. 42.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

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

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

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

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

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

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

²² Tamże, s. 45.

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

²⁴ Tamże, s. 46.