

KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA

## George Sand – polskie spojrzenia

**lupa  
obscura**



<http://rcin.org.pl>

DR KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA – adiunkt w Instytucie Badań Literackich PAN, członkini interdyscyplinarnego zespołu Archiwum Kobiet IBL PAN. Historyczka literatury, krytyczka literacka, wykładowczyni, (współ)wykonawczynie licznych projektów naukowych, zwłaszcza Archiwum Kobiet: piszące (projekt NPRH 2013–2018, kontynuowany w 2018–2023). Autorka książki *Problem religii w polskich dziennikach intymnych: Stanisław Brzozowski, Karol Ludwik Koniński, Henryk Elzenberg* (Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012) oraz licznych artykułów naukowych i recenzji. Współautorka tomu *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji* (Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017). Główne kierunki jej zainteresowań naukowych to: krytyka feministyczna, autobiografistyka, twórczość George Sand i jej polska recepcja oraz feministyczne religioznawstwo.

## **George Sand – polskie spojrzenia**



**KOMITET REDAKCYJNY**

Monika Rudaś-Grodzka

Katarzyna Nadana-Sokołowska

(przewodnicząca)

Iwona Misiak

Anna Nasiłowska

Katarzyna Stańczak-Wiślicz

Danuta Zawadzka

Ewangelina Skalińska

Institut Badań Literackich PAN



KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA

## George Sand – polskie spojrzenia

**IBL** INSTYTUT BADAŃ  
LITERACKICH PAN  
WYDAWNICTWO  
WARSZAWA 2022

<http://rcin.org.pl>

**RECENZJA NAUKOWA**

prof. dr hab. Arkadiusz Bağłajewski

**REDAKCJA MERYTORYCZNA**

Monika Rudaś-Grodzka

**REDAKCJA JĘZYKOWA**

Weronika Rychta

**INDEKS**

Ryszard Kotyński, typographus

**KOREKTA**

Aleksandra Ostaszewska

**SKŁAD I ŁAMANIE**

Andrzej Zawadzki

**PROJEKT GRAFICZNY OKŁADKI**

Rafał Benedek

Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą Doskonała Nauka – wsparcie monografii naukowych, nr projektu DNM/SP/513634/2021, kwota dofinansowania 24 079 zł, całkowita wartość projektu 26 779 zł.



Ministerstwo  
Edukacji i Nauki

Niniejsza rozprawa jest zmodyfikowaną i poszerzoną o nowe rozdziały wersją dotąd niepublikowanej pracy, która powstała w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/B/HS2/05436.

© Copyright for this edition by Instytut Badań Literackich PAN 2022

© Copyright for the text by Katarzyna Nadana-Sokołowska 2022

ISBN 978-83-66898-95-0

ISBN (e-book): 978-83-67637-14-5

**DRUK I OPRAWA**

Totem, Inowrocław, [www.totem.com.pl](http://www.totem.com.pl)

# Spis treści

<i>Podziękowania</i> .....	11
<b>Wstęp. Kontekst i perspektywy badań</b> .....	13
Poetyka Sand. Między romantyzmem, realizmem i idealizmem .....	13
Wyparcie z kanonu .....	20
Ku rekanonizacji. Współczesne reinterpretacje .....	27
Polska Sand. Stan badań .....	39
Perspektywy .....	49
Przewodnik po książce .....	58
<b>CZĘŚĆ I. Wybrane utwory George Sand w polskich kontekstach</b> .....	65
<b>Rozdział 1. Sprawa <i>Lukrecji Floriani</i></b> .....	66
Oburzenie się na „złą Sand” jako utrwalony polski gest kulturowy? .....	67
Marie-Paule Rambeau. Wielka nieobecna eseju Tomaszewskiego .....	75
„Najlepsza chyba książka George Sand”. Związek Sand i Chopina oczami Jadwigi Kiewnarskiej .....	82
<i>Lukrecja Floriani</i> sama w sobie i dla siebie .....	90
Ponad psychologię. Studium dwóch formacji kulturowych .....	94
XIX-wieczna <i>superwoman</i> ? .....	98
<b>Rozdział 2. „Realizm profetyczny”. Emancypacyjna poetyka powieści George Sand w polskich kontekstach</b> .....	101
Utopia a marzenie. Na marginesie <i>Consuelo</i> .....	102
Nie-całkiem-realizm. <i>Indiana</i> i jej zakończenie .....	113
„Równie smętne jak prawdziwe obrazy poniżenia kobiet”. <i>Indiana</i> oczami Polek i Polaków .....	119
Idealizacja w służbie emancypacji .....	129
Idealizm a myślenie utopijne .....	135
Przestrzeń idylli czy utopii? .....	140
<b>Rozdział 3. George Sand i Waleria Marrené-Morzowska</b> .....	146
<i>Róża</i> jako polska tendencyjna powieść feministyczna .....	146
<i>Róża</i> jako polska <i>Indiana</i> ? .....	146

Uporczywe skojarzenie .....	147
<i>Róża</i> jako studium małżeńskie .....	151
Otwarty wróg, ukryty sprzymierzeniec? Sand i polska XIX-wieczna powieść dydaktyczna .....	163
Sand jako bohaterka studiów literackich Marrené-Morzkowskiej .....	168
Zwrot moralnościowy, czyli Sand pozytywistów .....	175
Zbieżności elementów fabuły i zbieżności ideowe powieści Marrené-Morzkowskiej i Sand .....	181
<i>Nemezys a Consuelo, Lukrecja Floriani i Monsieur Sylvestre.</i> Kobieta wolna i rozliczenie z pragmatyzmem drugiej połowy XIX wieku .....	181
<i>Jerzy a Walentyna.</i> Uczucia i edukacja kobiet w powieściach Marrené-Morzkowskiej i Sand .....	185
<i>Smutna swadźba.</i> Echa Sandowskich idylli .....	189
<i>Jacques a Mąż Leonory.</i> Rozwód w powieściach Marrené-Morzkowskiej ...	191
<i>Leon Leoni a Dzieci szczęścia.</i> Jeszcze raz od romantyzmu do feministycznej powieści tendencyjnej .....	194
Marrené-Morzkowska i Sand. Podsumowanie .....	200
 <b>CZĘŚĆ II. (Nie)możliwe afiliacje.</b>	
<b>Sand dwudziestolecia międzywojennego .....</b>	<b>205</b>
 <b>Rozdział 1. George Sand i Zofia Nałkowska .....</b>	<b>206</b>
Sand w dzienniku i esejistyce krytycznoliterackiej Nałkowskiej .....	206
Bohaterka kobieca w powieści <i>Mauprat</i> .....	213
<i>Lélia</i> w dzienniku Nałkowskiej .....	220
Nałkowska czyta <i>Lélię</i> .....	220
Para-lelizm. „Lodowata” <i>Lélia</i> i <i>Lodowe pola</i> .....	229
„Oby nigdy nasza literatura nie wydała <i>Lélii!</i> ” Glossa o polskiej recepcji utworu .....	245
Związek Sand i Musseta w kulturze polskiej .....	253
Nałkowska czyta <i>Elle et lui</i> .....	253
Związek Sand i Musseta oczami Boya i Krzywickiej .....	258
Miłość literatów i skandal autobografizmu .....	262
Inne osoby o związku Sand i Musseta .....	272
<i>Historia mojego życia</i> i korespondencja Flauberta z Sand oczami Nałkowskiej i innych Polaków .....	277
<i>Historia mojego życia.</i> Lektura Nałkowskiej w kontekście innych interpretacji autobiografii George Sand .....	277
Obraz Sand jako korespondentki Flauberta .....	290
Nałkowska jako czytelniczka Sand. Podsumowanie .....	306
<b>Rozdział 2. George Sand i Maria Dąbrowska .....</b>	<b>314</b>
Podobieństwo ponad epokami? .....	314
Dąbrowska czyta <i>Le Marquis de Villemer</i> .....	316

Dąbrowska czyta <i>Życie Chopina</i> .....	325
Wczesne lata paryskie Sand – zagraniczne uniwersytety Dąbrowskiej. Krystalizacja postaw ideowych .....	331
Eksperymenty biograficzne .....	336
Sand i Dąbrowska wobec feminizmu .....	340
Losy pośmiertne .....	344
<b>Rozdział 3. George Sand w dzienniku Anny Iwaszkiewiczowej</b> .....	348
Iwaszkiewiczowa czyta <i>Pauline</i> .....	349
„Czyż może być coś bardziej kobiecego?” .....	358
Feminizm Sand zdemaskowany? .....	361
Absolut męskiej sztuki .....	363
Sztuka i męskie kobiety .....	365
Pisanie i lesbianizm .....	376
Proust, Maria, Albertyna .....	379
Fetysz prawdziwej kobiecości a fantazmaty kobiecej inności .....	384
 <b>CZEŚĆ III. Próby podsumowań</b> .....	389
 <b>Rozdział 1. Naśladowczyni, krytyczki, propagatorki. Sand i sandyzm w polskim wieku XIX i dwudziestoleciu międzywojennym</b> ....	390
Gabriel/Gabrielle/Gabryella .....	390
Sand i sandyzm w polskim wieku XIX, czyli jak odróżnić emancypantki prawdziwe od tych, co szkodzą sprawie kobiecej .....	401
Sand jako wzór kobiety wyemancypowanej w publicystyce dwudziestolecia międzywojennego .....	416
<b>Rozdział 2. Biografistyka chopinowska. Czarna legenda Sand oczami krytyki feministycznej</b> .....	424
Dziewczynka do bicia .....	430
Sztafeta lekceważenia .....	446
Pora na updating? .....	451
 <b>Zakończenie, czyli otwarcie</b> .....	459
 <b>Summary</b> .....	469
 <b>Wykaz opublikowanych pierwszych wersji wybranych fragmentów obecnej książki</b> .....	473
 <b>Bibliografia</b> .....	475
 <b>Indeks osób</b> .....	501



*Esterze i Wojtkowi*

<http://rcin.org.pl>





## Podziękowania

Bardzo dziękuję koleżankom i kolegom z zespołu Archiwum Kobiet IBL PAN i szerokiemu gronu jego współpracowników – zwłaszcza prof. Monice Rudaś-Grodzkiej, prof. Annie Nasiłowskiej, prof. Danucie Zawadzkiej, prof. Bogusławowi Grodzkiemu, dr Emilii Kolinko, dr Iwonie Misiak, dr Lucynie Marzec, dr Marlis Lami, dr Iwonie Wiśniewskiej, dr Katarzynie Stańczak-Wiślicz, dr Julii Lewandowskiej, dr Agnieszce Mrozik, mgr Agnieszce Wróbel – za udział w dyskusjach nad zawsze nieostatecznymi, jak się okazywało, wersjami poszczególnych rozdziałów tej książki na seminariach zespołu w latach 2020–2021 i za wszystkie cenne uwagi. Oddzielnie dziękuję kierownicze tego zespołu, prof. Monice Rudaś-Grodzkiej, za to, że go powołała do istnienia i prowadzi, za jej cięty język, który pomagał mi zdystansować się do przedmiotu badań, oraz za ostatnie cenne uwagi, które przekazała jako redaktorka naukowa niniejszej książki. Dr hab. Monice Świerkosz dziękuję za zaproszenia do udziału w konferencjach, które przyczyniły się do powstania aż trzech rozdziałów tej książki. Dziękuję także profesor Reginie Bochenek-Franczakowej za udostępnienie fragmentów *Indiany* w nieopublikowanym jeszcze jej tłumaczeniu; Julii Chimiak za pomoc w przetłumaczeniu innych fragmentów utworów Sand; Ewie Ulińskiej – za pomoc w przetłumaczeniu wybranych fragmentów z angielskiej literatury przedmiotu. Weronice Rychcie dziękuję za redaktorską czujność; Andrzejowi Zawadzkiemu za cierpliwość przy składaniu książek o Sand (nie tylko mojej); Wydawnictwu IBL PAN, zwłaszcza Krzysztofowi Smólskiemu, za wsparcie przy realizacji projektu polegającego na wydaniu tej książki. Prof. Arkadiuszowi Bałajewskiemu za recenzję wydawniczą; prof. Reginie Bochenek-Franczakowej, dr hab. Corinne Fournier Kiss i dr hab. Magdalenie Rudkowskiej za współpracę przy innych sandowskich projektach; Dyrekcji IBL PAN w ciągu ostatnich dziesięciu lat, a zwłaszcza prof. dr. hab. Mikołajowi Sokołowskiemu, za determinację w walce o warunki naszej pracy naukowej.

*And last but not least*, Etirze i Jaskonowi – postaciom z całkiem innej bajki – za to, że dziesięć lat temu może uświadomiłam sobie przy nich, dlaczego zajęła mnie George Sand.

## Wstęp. Kontekst i perspektywy badań

### POETYKA SAND. MIĘDZY ROMANTYZMEM, REALIZMEM I IDEALIZMEM

Twórczość urodzonej w 1804 roku Aurore Dudevant<sup>1</sup>, piszącej przez ponad czterdzieści lat pod pseudonimem George Sand, to fenomen nie tylko w historii literatury XIX wieku, lecz także w całych dziejach kultury europejskiej. Pisarka, która debiutowała w 1832 roku powieścią *Indiana*<sup>2</sup> i pozostawała aktywna twórczo aż do śmierci w 1876 roku, osiągnęła międzynarodową sławę wkrótce po opublikowaniu tej pierwszej samodzielnie napisanej powieści<sup>3</sup>. Choć pod koniec jej życia uznanie dla jej twórczości słabło, pozostawała wciąż ważną postacią w życiu intelektualnym Francji

- 
- 1 Jej pełne imię i nazwisko brzmiało: Amantine Aurore Lucile Dupin Dudevant, ale jest najczęściej skracane do podanej formy.
  - 2 Wprowadzając tytuł utworu Sand po raz pierwszy, podaję tytuł oryginalny i datę pierwszego wydania, a w zwykłym nawiasie tytuł istniejącego polskiego przekładu w wydaniu książkowym (bibliografia polskich tłumaczeń Sand, książkowych i w czasopismach, a także tłumaczeń na potrzeby teatrów – por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand en Pologne*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2017, s. 197–202). Tłumaczenie tytułu (z wyjątkiem sytuacji, kiedy tytuł stanowi imię bohatera) podaję w nawiasie kwadratowym, jeśli tłumaczenia książkowego brak (nie sygnalizuję tym samym istnienia, niezbyt zresztą licznych, tłumaczeń, adaptacji lub streszczeń, które ukazywały się w prasie polskiej w XIX wieku). Przy kolejnym przywołaniu książki podaję odpowiednio tylko tytuł francuski lub – jeśli dokonano przekładu całej książki – tytuł polski. Tam, gdzie tytuł francuski stanowi po prostu imię lub nazwisko bohatera, podaję tłumaczenie tylko dla zaznaczenia, że dzieło jest dostępne po polsku. Pełny adres bibliograficzny podaję w całej książce tylko przy pierwszym przywołaniu danego tytułu, jednak z uwagi na obszerność monografii w kolejnych częściach przypisy numerowane są od nowa.
  - 3 Była już wtedy autorką kilku utworów niepublikowanych (dzienników podróży i opowiadań), a pod – skróconym na potrzeby pseudonimu – nazwiskiem jej partnera, Jules’a Sandeau, ukazało się kilka utworów, które napisali razem.

i punktem odniesienia dla wielu – tworzących nie tylko w jej ojczystym języku – pisarzy, nawet tak, wydawałoby się, odmiennych od niej i przewyższających ją rangą w naszych oczach jak Gustave Flaubert, oddany przyjaciel Sand u schyłku jej życia, czy Fiodor Dostojewski.

Sława *Indiany* i kolejnych powieści pozwoliła jej przez całe życie utrzymywać się z pisania, które jako jedna z pierwszych kobiet w literaturze potraktowała jako zawód. Męski pseudonim, którego nigdy nie porzuciła, z pewnością pomógł publiczności w odbiorze *Indiany*, jednak płęć i tożsamość autorki bardzo szybko przestały być tajemnicą. Francuzi niemal od początku wiedzieli, że czytają powieści napisane przez kobietę. Odzew, jaki budziły za jej życia jej kolejne dzieła, jest więc wyjątkowy nie tylko w skali możliwych osiągnięć literackich w ogóle, ale także ze względu na jej płęć<sup>4</sup>.

W czasach Sand twórczość literacka nie była w powszechnym odczuciu zajęciem odpowiednim dla kobiet, czy to ze względu na ich *morale*, czy ze względu na ich rzekomo z natury ograniczone uzdolnienia intelektualne i artystyczne. Sand przyznawała w *Histoire de ma vie* (1854–1855) (*Historia mojego życia*), że początki literackiej kariery nie były łatwe ze względu na uprzedzenia krytyków. Wielu z nich czuło się w obowiązku poinformować pisarkę, że jako kobieta na próżno próbuje sił w tej dziedzinie. Sama czuła się onieśmielona, wkraczając na zastrzeżony dla mężczyzn teren: nie tylko literatury, lecz także nauk przyrodniczych i filozofii, które pasjonowały ją od wczesnej młodości. Jak przypuszcza Béatrice Didier<sup>5</sup> – najbardziej dziś chyba zasłużona obok Georges’a Lubina badaczka Sand – z tym onieśmieleniem związany jest fakt dość niezwykły na tle romantyzmu: Sand, mimo że przynależała do tego nurtu kulturowego całą sobą, o własnym pisaniu mówiła ze skromnością – jako

4 Oczywiście w samej Francji kilka kobiet zdobyło literacką sławę jeszcze w XVIII i na początku XIX wieku – przede wszystkim, równie sławna jak Sand, Madame de Staël. Ale znacząca różnica między nimi a Sand polega na tym, że kobiety te nie miały potrzeby utrzymywać się z pisarstwa i nie były postrzegane jako zawodowe literatki. W Polsce w tym czasie dużą niezależność życiową zdobyła już dzięki pisaniu Klementyna z Tańskich Hoffmanowa.

5 Por. B. Didier, *L'écriture-femme*, PUF écrivains, Paris 1981 oraz tejże, *George Sand écrivain*. „Un grand fleuve d'Amérique”, PUF écrivains, Paris 1998. Zanim badaczka napisała drugą z wymienionych książek – wielką monografię, jednak bynajmniej niezamierzoną jako sandowska synteza – zajmowała się Sand z różną intensywnością przez ponad dwadzieścia lat. Zaprezentowane dalej wywody Didier przytaczam za tą książką, zwłaszcza rozważaniami wstępnymi (s. 1–34), rozdziałem pt. *George Sand écrivain réaliste?* (s. 672–698) oraz zakończeniem (s. 797–832).

o pracy zarobkowej i rzemiośle, nie zdradzając się z ambicjami związanymi z pozycjonowaniem własnych dzieł w literaturze i unikając odniesień do pojęcia natchnienia czy geniuszu.

Ostatecznie stała się autorką około siedemdziesięciu powieści<sup>6</sup>, a ponadto licznych opowiadań, dramatów, baśni, tekstów krytycznoliterackich i publicystycznych, a także pism autobiograficznych: kilku dzienników podróży i dzienników osobistych, prowadzonych z przerwami w różnych okresach życia, słynnych romantycznych esejów *Lettres d'un voyageur* (1837) [Listy podróżnika] oraz obszernej autobiografii i korespondencji, wydanej pod koniec XX wieku aż w dwudziestu sześciu tomach, przez badacza jej spuścizny rękopiśmiennej Georges'a Lubina<sup>7</sup>. Wielu historyków literatury wyraża przekonanie, że to właśnie pisma autobiograficzne z perspektywy czasu okazały się jej najwybitniejszym osiągnięciem literackim.

Zdaniem Didier obfitość pisania Sand odpowiadała jej pragnieniu przedstawienia świata w całej rozciągłości geograficznej i historycznej i w całym społecznym skomplikowaniu: akcja jej powieści najczęściej rozgrywa się pomiędzy schyłkiem XVIII a latami 70. XIX wieku (sięgając jednak niekiedy wstecz aż do czasów feudalizmu lub celtyckiej prehistorii albo wybiegając w utopijną przyszłość) nie tylko w znanych pisarce Francji, Włoszech, Hiszpanii i Szwajcarii, ale także w Austrii, Niemczech, Czechach, a nawet w Szwecji czy USA; ich bohaterowie reprezentują wszystkie klasy i warstwy społeczne: arystokrację, szlachtę, mieszczaństwo, artystów (pisarzy, malarzy, muzyków), naukowców, kler, studentów, rzemieślników, robotników i chłopów; głównymi bohaterami są zarówno mężczyźni, jak i kobiety, dzieci i starcy. Didier twierdzi, że w tym sensie jej świat powieściowy jest porównywalny w skali do świata wykreowanego przez Honorého de Balzaca.

Jak uświadamia nam badaczka, różnorodności tematycznej twórczości Sand towarzyszy różnorodność stosowanych przez nią technik pisarskich: powieści w pierwszej i trzeciej osobie, powieści epistolarnej (lub mieszanej, z dużymi partiami epistolarnymi), prozy poetyckiej, dramatu i form pośrednich pomiędzy powieścią a dramatem. W jej dorobku powieściowym znajdziemy powieści psychologiczne, obyczajowe, artystowskie,

6 Pewne utwory Sand wymykają się ścisłym podziałom gatunkowym, więc poszczególne opracowania podają różną ich liczbę.

7 W latach 1964–1995 ukazało się dwadzieścia sześć tomów korespondencji. Por. G. Sand, *Correspondance. 1812–1876*, t. I–XXV, red. G. Lubin, Garnier Frères, Paris 1964–1991; teje, *Correspondance. Suppléments. 1821–1876*, t. 26, red. G. Lubin, „Les Amis de George Sand” nr 17, Du Lérot, Tusson (Charente) 1995.

społeczne, historyczne, miejskie, wiejskie, inicjacyjne, mistyczne i filozoficzne, a nawet fantastyczne czy *science fiction* – wiele z ich cech nakłada się zresztą na siebie w poszczególnych dziełach, tak że trudno tu o wyraźną klasyfikację. Powieści te – jak twierdzi Didier – w dużej części ciążyą ku poetyce realizmu, choć Sand świadomie negocjowała z epoką Balzaca własną rozpoznawalną poetykę. Zaświadcza o jej erudycji, intuicji psychologicznej i darze obserwacji socjologicznej, owocującej w całej serii utworów uchwyceniem natury wczesnego kapitalizmu, a przede wszystkim – przenikliwymi opisami stosunków społeczno-ekonomicznych panujących na współczesnej jej wsi francuskiej i społeczno-ekonomicznej sytuacji bohaterów. Szczególnie interesuje Sand fenomen rewolucji francuskiej: jej przyczyn, przebiegu i długotrwałych skutków społecznych.

Choć Sand obcy jest balzacowski detalizm, jej realistyczne nastawienie przejawia się, zdaniem Didier, między innymi jako stała obecność tematów postrzeganych w literaturze jako „niskie”: wątki sytuacji dzieci nieślubnych i ich matek, ubogich kobiet w mieście (gryzetek), nędzy robotników, rzemieślników i chłopów, aspiracji społecznych drobnomieszczan, demoralizującej ich i chłopów żądzy zysku, a także codziennych szczegółów egzystencji tych warstw społecznych, w tym mentalności i obyczajowości chłopów oraz ich języka (w tym ludowej twórczości oralnej). Sand nieobcy był także „realistyczny” temat demaskacji postawy romantycznej/idealistycznej jako nie dość związanej z rzeczywistością, zakłamaną lub będącej znamieniem słabego charakteru (ten temat jest kluczowy już w powieści *André* [1835]).

Didier postrzega Sand jako pisarkę, dla której „prawda rzeczywistości” i „efekt rzeczywistości” były bardzo ważnym wymiarem dzieła, co nie oznacza, że uprawiała realizm na wzór Balzaca czy Flauberta. Przeciwnie – ważne dla jej poetyki okazuje się przenikanie wymiaru idealizmu (zwykle w aspiracjach i postawach pierwszoplanowych bohaterów) i realizmu (w rzetelności opisu tła społeczno-ekonomicznego czy mentalności bohaterów, zwłaszcza drugoplanowych). Zdaniem badaczki Sand świadomie przeciwstawiała się poetyce Balzacowskiej (i zarazem pozycjonowała się wobec niej jako jednego z najważniejszych dla siebie odniesień), dążąc do mitologizacji wybranych aspektów rzeczywistości dla osiągnięcia własnych pisarskich celów. Jak zauważa z kolei Naomi Schor, autorka ważnej pracy *George Sand and Idealism*, Sand, idealizując wybrane aspekty rzeczywistości, odwoływała się do takich sposobów przedstawień i gatunków literackich jak gotycyzm, alegoria, utopia, sielanka, przypowieść, baśń czy gawęda. Romantyczny mesjanizm Sand i myślenie utopijne znalazły wyraz w idealistycznej poetyce wielu jej dzieł, którą Schor proponuje traktować

jako jej politykę<sup>8</sup>, nakierowaną na starania o przemienienie mentalności Francuzów tak, aby w pełni umożliwić realizację ideałów rewolucji francuskiej (zawartych w triadzie wolność – równość – braterstwo, która w myśli Sand zyskuje konotacje religijne), czyli pełną demokratyzację społeczeństwa.

Kolejne powieści Sand z lat 30. i 40. XIX wieku stawały się dla odbiorców wyzwaniem, inspiracją lub skandalem. Pisarka, jak zauważa Didier, wzbogaciła francuski i europejski romantyzm i okres, który po nim nastąpił, o własną problematykę i technikę. Badaczka podkreśla przy tym rozróżnienie pomiędzy próbami klasyfikacji jej dzieł i dzielenia jej twórczości na kolejne fazy (feministyczną, socjalistyczną, sielankową, konserwatywną<sup>9</sup>) a jej skomplikowaniem i bogactwem, które w załączku objawiły się już w *Indianie*: nieograniczającej się – wbrew stereotypowi – do przedstawienia problemu opresji kobiet w małżeństwie, którego kształt określał w jej czasach we Francji Kodeks Napoleona, ale podnoszącej także problemy polityczne, społeczne i teologiczne.

Wraz z kolejnymi powieściami Sand czyniła romantyczny, indywidualistyczny bunt bohaterek – nie tylko tych najbardziej znanych, jak *Indiana* i *Lélia* – coraz bardziej świadomym. Jak zauważa Didier, bunt ten był wymierzony przede wszystkim w ówczesny model małżeństwa. Jak z kolei dodaje Françoise Massardier-Kenney<sup>10</sup>, także w romantyczny model miłości, który – stworzony przez mężczyzn autorów podług ich potrzeb i fantazji – zgodnie z rozpoznaniem pisarki także uprzedmiotawiał kobiety. Didier podkreśla, że w dziele Sand, odzwierciedlającym ogólne tendencje romantycznej literatury XIX wieku, nowością była właśnie ekspresja romantycznego „ja” kobiecego i analiza jego opresji. Najwyrazistszą postacią przyjęła ona w powieści *Lélia* (1833). Poszukująca Absolutu, zbuntowana i zrozpaczona bohaterka utworu – jedyna chyba kobieca bohaterka w nurcie romantycznego weltschmerzu – z pewnością była godna stanąć w szeregu bajronicznych bohaterów epoki. Jednak po kilku latach Sand przededogawała to dzieło, czyniąc z *Lélie* heretyzującą przeoryszkę żeńskiego klasztoru, zaangażowaną w mistyczno-polityczne dzieło moralnej odnowy ludzkości.

8 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, Columbia University Press, New York 1993.

9 Didier za szczególnie zniekształcający wizerunek uważa obraz Dobrej Pani z Nohant, który wygładza sprzeczności dzieła Sand, pokazując ustatkowanie na starość oraz przykładowe życie wśród rodziny i lokalnej wspólnoty, której stała się wspaniałomyślną opiekunką, jako sens, do którego zmierzało.

10 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction of George Sand*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 2000, s. 11, 12 i in.

W latach 40. w jej powieściach szersza problematyka społeczna, czyli kwestia robotnicza i chłopska, związana z ówczesnym modelem kapitalizmu, przesłoniła – jak zauważają badacze – kwestię kobiecą, ale subtelne portrety kobiet, w tym ich społecznych i duchowych aspiracji, wciąż służyły sprawie feminizmu. Tematyka i poetyka powieści zaangażowanych społecznie jest u Sand na tle epoki równie niezwykła i nowatorska jak kobiecy indywidualizm jej bohaterek. Na tle literackich konwencji przedstawiania bohaterów z klas niższych zaskakiwał – a nawet był przyczyną skandalu nie mniejszego niż jej feminizm<sup>11</sup> – pomysł stworzenia galerii pozytywnych bohaterów z warstw robotniczych i chłopskich, mający skłonić czytelnika z wyższych warstw społeczeństwa do krytycznego przemyślenia swoich uprzedzeń. Zupełną nowością i politycznym skandalem był także niezrealizowany ostatecznie zamysł Sand, by adresować powieści bezpośrednio do czytelników z innych warstw niż uprzywilejowane. Warto też przypomnieć, że jedna z pierwszych w literaturze francuskiej powieści opisująca życie robotników w mieście fabrycznym – *La Ville noire* (1860) [Czarne miasto] – także wyszła spod jej pióra, łącząc w charakterystyczny dla pisarki sposób elementy dystopii i utopii.

Powieść wiejska pozwoliła jej w nowy sposób, w zaskakująco pojemnej i estetycznie trafionej formule, przedstawić problemy francuskiej wsi połowy XIX wieku, a co więcej – skłonić odbiorców do docenienia duchowego wkładu prowincji w życie zbiorowości. Niezwykle w tych powieściach – jak znów wskazuje Didier – okazuje się nie tylko, tak bliskie większości romantyków, poważne potraktowanie i artystyczne zużytkowanie folkloru rodzinnych stron, którego Sand była znawczynią<sup>12</sup>, lecz także sposób (czy raczej sposoby), w jaki autorka wprowadza do nich język mieszkańców wsi. Sand włącza do tych powieści także tematykę filozoficzno-religijną, odkrywając bogactwo pogańskiego dziedzictwa duchowego, którego depozytariuszkami okazują się w jej powieściach kobiety: bohaterka *Jeanne* (1844) (*Joanna*) czy *La Petite Fadette* (1849) [Mała Fadeta].

Ważny nurt powieściowej twórczości Sand stanowią także utwory o artystach (i artystkach), wśród nich uznawana za jej najwybitniejszą powieść, czy raczej powieściowy dyptyk, *Consuelo – La Comtesse de*

11 Używam tu i często dalej słowa „feminizm” w szerokim sensie, rozumiejąc go jako wrażliwość na kwestię nierówności płciowych w społeczeństwie, którą Sand niewątpliwie już posiadała i zdecydowanie wyrażała, zwłaszcza w swych pierwszych utworach.

12 Poświęciła tej tematyce także artykuły o charakterze bliższym opracowaniu naukowemu.



*Rudolstadt* (1842–1843)<sup>13</sup>, kobiecej *Bildungsroman* i kobieca powieść inicjacyjna, a zarazem cykl historyczno-obyczajowy osadzony w realiach i ideologii XVIII wieku, nie bez powodów zestawiany dziś z *Latami nauki...* (1795/1796) i *Latami wędrówki Wilhelma Meistra* (1821) Johanna Wolfganga Goethego<sup>14</sup>.

Jak twierdzi Robert Godwin-Jones, romantyczna koncepcja pisarki zakłada przede wszystkim wykorzystanie powieści jako środka komunikacji z czytelnikiem, za pomocą którego przekazuje mu ona swoją wizję moralnych i duchowych wyzwań, które stały w jej czasach przed społeczeństwem francuskim. W książce *Romantic Vision. The Novels of George Sand*<sup>15</sup> badacz ten analizuje dwadzieścia jeden powieści Sand z kolejnych okresów jej twórczości, od *Indiany i Valentine* (1832) (*Walentyna*) po *Mademoiselle La Quintinie* (1863) i *Nanon* (1872), pokazując poprzez analizę projektowanej w tekście reakcji czytelnika, jak ewoluuje technika pisarska Sand, świadomie poszukującej najlepszego sposobu porozumienia się z nim w zakresie najbardziej angażujących ją tematów. Godwin-Jones ukazuje więc Sand nie tylko jako pisarkę romantyczną i idealistyczną, której zaangażowanie mieści się w charakterystycznej dla romantyzmu potrzebie fundamentalnej krytyki społeczeństwa i stawiania przed nim utopijnych projektów przemiany, ale także jako pisarkę – wbrew stereotypowi – świadomą rzemiosła i często wręcz nowatorkę w tym zakresie. I dlatego właśnie – jako pisarkę, która wzbudziła ogromny odzew, inspirowując idealistów w całej Europie, a nawet poza nią.

Dziś prace poświęcone recepcji Sand w różnych krajach Europy (w tym Anglii, Niemczech, Włoszech, Rosji) i w Ameryce nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że jej twórczość ciekawiła lub inspirowała co najmniej dwie generacje pisarzy<sup>16</sup>, przy czym szczególnie silny rezonans wywołała

13 Polskie tłumaczenie pierwszej części dyptyku z 1875 roku jako *Konsuelo*, z 2020 roku – *Consuelo*.

14 Porównanie to sformułował Alain (Émile Chartier) jeszcze w latach 30. (zob. Alain, *Propos de littérature*, Paul Hartmann Éditeur, Paris 1934, s. 135). Obecnie jest chętnie przywoływane w studiach nad Sand.

15 Por. R. Godwin-Jones, *Romantic Vision. The Novels of George Sand*, Summa Publications, Birmingham, Alabama 1995.

16 Por. na przykład: A. Poli, *George Sand vue par les Italiens. Essai de bibliographie critique*, Edizione Sansoni Antiquariato, Firenze 1965 (książka zbiera sandowską bibliografię we Włoszech, a jej autorka zapoczątkowała w tym kraju także studia sandowskie); P. Thomson, *George Sand and the Victorians. Her Influence and Reputation in Nineteenth-Century England*, Columbia University Press, New York 1977; P.G. Blount, *George Sand and the Victorian World*, University of Georgia Press, Athens 1979; L.M. Lewis, *Germaine de Staël, George Sand and the Victorian Woman Artist*,

w Rosji<sup>17</sup> i Anglii<sup>18</sup>. Mimo zastrzeżeń do jej poetyki cenili ją i Balzac, i Flaubert, a do wielbicieli jej twórczości należeli między innymi Dostojewski, Iwan Turgeniew, Matthew Arnold, Hippolyte Taine i Henry James. Jej lektura miała także ważny wpływ na przyszłe wybory życiowe wielu kobiet pisarek – na przykład Margaret Fuller, Elizabeth Barrett Browning czy George Eliot. George Sand należy bowiem nie tylko do historii literatury, ale i historii kultury, jako osoba kreująca nowe wzorce biograficzne.

Jej twórczość pod koniec XIX wieku zaczęła jednak odchodzić w zapomnienie, a w kolejnych dekadach drugiej połowy XIX wieku coraz wyraźniejsza stała się tendencja do jej deprecjonowania.

### WYPARCIE Z KANONU

Najciekawszą pracą analizującą przyczyny tej deprecjacji i dekanonizacji jest wspomniana książka Schor, w której badaczka przeprowadza

- 
- University of Missouri Press, Columbia, Missouri 2003; P. Waddington, *Turgenev and George Sand. An Improbable Entente*, Victoria UP, New Zealand 1981; D.D. Eidelman, *George Sand and the Nineteenth-Century Russian Love-Triangle Novels*, Bucknell University Press, Lewisburg 1994; O.B. Kafanova, *George Sand i rousskaia litteratoura XIX veka. 1860–1830. Mify i realnost'*, Tomskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet, Tomsk 1998; F. Genevray, *George Sand et ses contemporains russes. Audience, échos, réécritures*, L'Harmattan, Paris 2000; K. Wiedemann, *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*, Verlag Gunter Narr, Tübingen 2003. C. Masson, *George Sand, le »génie devenu fou« et sa conquête de l'Amérique*, „Cœuvres et Critiques” 2003, nr 28; S. van Dijk, K. Wiedemann, *George Sand. La réception hors de France au XIXe siècle*, G. Narr, Tübingen 2003; *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*, red. S. van Dijk, Crin, Amsterdam 1995; *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, red. T. Gorilovics, A. Szabó, K.L., Tudománygyetem, Debrecen 1993; *Le Siècle de George Sand*, red. D.A. Powell, Rodopi, Amsterdam 1998.
- 17 Biografka Sand, Warwara Komarowa (ps. Vladimir Karénine), określiła ją pod koniec XIX wieku jako „siłę rosyjską [...], jedno z podstawowych źródeł świadomości rosyjskiej naszych czasów” (przeł. K. Nadana-Sokołowska). Cyt za F. Genevray, *George Sand et...*, s. 19. Podobne wnioski można wysnuć z książki Françoise Genevray, która omawiając we wstępie spory stan badań, podkreśla jednocześnie, że studia rosyjskie z okresu komunizmu minimalizowały wpływ pisarki na rosyjską myśl lewicową, ponieważ nie podobał się w tym okresie „burżuazyjny idealizm” i socjalizm utopijny Sand, a z kolei intelektualiści rosyjscy piszący w XX wieku na Zachodzie minimalizowali znaczenie Sand z powodu lekceważącej aury wokół jej twórczości w ogóle.
- 18 Linda M. Lewis cytuje w swojej książce znanego wiktoriańskiego krytyka, Matthew Arnolda, który w 1877 roku stwierdził, że *Consuelo* była w dekadach 1840–1870 najpopularniejszą książką w Angli. Por. L.M. Lewis, *Germaine de Staël, George Sand...*, s. 42.

dekonstrukcję genologiczną, analizując zapomnianą dziś opozycję pomiędzy powieścią realistyczną a idealistyczną, ważną w krytyce francuskiej XIX wieku<sup>19</sup>. Pokazuje, jak opozycja ta, z początku wywołująca poważne dyskusje teoretyczne dotyczące rozumienia kategorii *mimesis* w sztuce i sama w sobie opisowa, została z czasem zarazem zideologizowana i upłciowiona (*gendered*). Powieść realistyczną skojarzono z kategorią męskości i męstwa w trzeźwym, pozbawionym złudzeń przedstawieniu rzeczywistości, powieść idealistyczną zaś z kategorią kobiecości, rozumianą w tym kontekście jako słabość poznawcza – potrzeba upiększania rzeczywistości, która tym samym rzeczywistość zakłamuje. W perspektywie tej realizm uważa się za reakcję na zakłamanie idealizmu. Schor pokazuje, że ten sposób myślenia, upowszechniając się we Francji jako sąd estetyczny, przyczynił się do deprecjacji powieści idealistycznej, a zarazem George Sand jako pisarki utożsamionej z tym nurtem, a nawet uznanej za jego główną reprezentantkę.

Badaczka twierdzi jednak, że powieści Sand nie zasługują na podobną deprecjację, tym bardziej że poetyka Sandowskiego idealizmu jest związana z płcią pisarki w zupełnie inny sposób niż przedstawiony wyżej; to właśnie ona stanowiła reakcję na realizm typu balzacowskiego, który w swoim czasie nie podjął się krytyki wyobrażeń o płci typowych dla kultury patriarchalnej. Sandowski idealizm był zatem jego korektą z kobiecego punktu widzenia. O ile Didier twierdzi, że kategoria realizmu ma zastosowanie także do twórczości Sand, o tyle Schor – również świadoma, że różnica pomiędzy realizmem typu balzacowskiego a idealizmem Sand została sztucznie wyolbrzymiona w krytyce po jej śmierci – skupia się na elementach poetyki Sand, które rzeczywiście są idealizacją, zastanawiając się, czego stanowią wyraz i jakim celom służą. Zdaniem Schor idealizm Sand wiąże się integralnie z jej feminizmem, co każe badaczce postawić pytanie o źródła i znaczenie tego powiązania, skoro współczesna myśl feministyczna zwykle upatruje sprzymierzeńca w zakresie krytyki społecznej w tradycji powieści realistycznej.

Według Schor na rozmyślnie kwestionowanie poetyki Balzaca wskazuje między innymi fragment *Historii mojego życia*, gdzie pisarka przytoczyła

19 Omówieniu kwestii idealizmu w literaturze i krytyce literackiej XIX wieku poświęcony jest także tom studiów: *Ce qu'ideal veut dire. Définitions et usages de l'idéalisme au dix-neuvième siècle. Actes du colloque des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, organisé à l'Université Paris Diderot les 8 février et 5 avril 2014*, <https://serd.hypotheses.org/ce-quideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-lidealisme-au-xixe-siecle> (dostęp: 21.10.2020).

rozmowę z nim, w której miał sam przyznać, że w rzeczywistości także jest idealistą, ponieważ jego poetyka zakłada idealizację negatywną, opartą na przekonaniu o większej poznawczej wartości brzydoty. Uprzywilejowując kategorię brzydoty, realizm Balzaca przestaje jednak być obiektywnym przedstawieniem rzeczywistości<sup>20</sup>. Sand zauważyła, że w powieściach realistów brak pewnych rejestrów ludzkiego doświadczenia, co czyni je właśnie paradoksalnie nie-dość-realistycznymi; stwierdziła także, że w literaturze powinno znaleźć się również miejsce na przedstawianie szlachetnych, a nawet wyraźnie wyidealizowanych, bo w zamiarze wzorcotwórczych postaci, podobnie jak wzorcotwórczych rozwiązań konfliktów. Podobny sąd o realizmie wyraziła w późniejszych dyskusjach z Flaubertem – zarówno w (zasadniczo entuzjastycznych lub pozytywnych) recenzjach jego kolejnych dzieł, jak i w ich prywatnej korespondencji. Jej pisarska samoświadomość zawiera się w formule z *La mare au diable* (1846) (*Diabla kałuża*): „L’art n’est pas une étude de la réalité positive; c’est la recherche de la vérité idéale”<sup>21</sup>.

Idealizm Sand, jako świadomie obrana przez nią poetyka, nie wpływa więc – jak się przyjęło sądzić między innymi za przytoczoną przez nią opinią Balzaca – z typowej dla kobiet potrzeby upiększania rzeczywistości, lecz – jak stara się wykazać Schor – jest rozmyślną korektą poetyki realizmu balzacowskiego z kobiecego punktu widzenia i gestem politycznym o potencjale emancypacyjnym<sup>22</sup>. (Z tego powodu inna badaczka, Nathalie Buchet Rogers, proponuje określić poetykę *Indians* jako kobiecą formę realizmu<sup>23</sup>). Schor wskazuje, że nawet przedstawienia romansowych heroin są u Sand integralnie powiązane z krytyką społeczną: Indiana różni się zasadniczo jako typ bohaterki od Emmy Bovary tym, że jej marzenie

20 Zob. tamże, s. 40–43 (Schor dyskutuje tu fragment *Historii mojego życia* Sand poświęcony Balzacowi).

21 G. Sand, *La mare au diable*, Flammarion, Paris 1964, s. 30: „Sztuka nie jest studium rzeczywistości zastanej, ale poszukiwaniem prawdy idealnej” (przeł. J. Chimiak). W polskim przekładzie książkowym: „Przedmiotem sztuki nie jest bynajmniej nauka rzeczywistości absolutnej, ale raczej poszukiwanie ideału prawdy” (G. Sand, *Diabla kałuża*, przeł. St. Mikułowski, Warszawa 1951, s. 8).

22 Schor wskazuje tu na przykład na różnicę pomiędzy uogólnionymi a detalicznymi opisami kobiecego ciała w prozie Sand i realistów, twierdząc, że szczegółowość opisów rozczłonkowujących kobiece ciało jest wyrazem męskiego fetyszyzmu w jego postrzeganiu, który Sand świadomie odrzuca jako uprzedmiotawiający, a nawet symbolicznie uśmiercający, kobietę (zob. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 19–20).

23 Por. N. Buchet Rogers, *Fictions du scandale. Corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 1998, s. 137 (fr. „une forme »féminine« du réalisme”).

o szczęśliwszym życiu wykracza poza sferę prywatności i pragnienie naśladownictwa stylu życia warstw wyższych, wiążąc się z zabarwionym religijnie postulatem wolności i równości wszystkich ludzi.

Mysł o szczęściu jednostki od początku splata się u Sand z emancypacyjną myślą społeczną, a nawet refleksją teologiczną kwestionującą właściwe jej czasom rozumienie Boga. Obiegowy i złośliwy sąd, że zaangażowanie społeczne Sand i jej „mistycyzm” to efekt wpływu na jej umysł kilku mężczyzn, którzy ją osobiście zafascynowali – Michela de Bourgesa, księdza Lammenais’go i Pierre’a Leroux – jest niezgodny z prawdą, co wykazała w pierwszej ambitnie pomyślanej współczesnej monografii jej twórczości Kristina Wingård Vareille<sup>24</sup>.

Idealizm Sand w ujęciu Schor okazuje się formą krytyki społecznej, a nawet formą feminizmu, w odróżnieniu od uwikłanych w sankcjonowanie burżuazyjnego i patriarchalnego *status quo* połowy XIX wieku (w tym sensie, że ukazywanego jako pozbawiony alternatywy) powieści Balzaca czy Flauberta<sup>25</sup>. To właśnie Schor przypomina, że powieści Sand uchodziły w swoim czasie za skandal między innymi dlatego, że w pozytywny sposób pokazywały ludzi z nizin społecznych, a także – co stanowiło zupełną nowość – były skierowane także do odbiorców z tych warstw. Ostatecznie jednak, zdaniem badaczki, skojarzenie pisarstwa kobiecego z gestem „upiększania rzeczywistości” przyczyniło się do kanonizacji Sandowskiego cyklu sielanek<sup>26</sup> – uznawanych za formę, w której najlepiej odnalazła się jako pisarka. Kanonizacja ta nieprzypadkowo, jak twierdzi

- 
- 24 Por. K. Wingård Vareille, *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire. L’évolution de la thématique sandienne d’Indiana à Mauprat*, Acta Universitatis Upsaliensis, Upsala, Stockholm 1987 (to pierwszy tom z trzech planowanych przez autorkę). W tym samym roku ukazała się także książka Kathryn J. Crecelius, obejmująca podobny okres twórczości Sand, jednak bez ambicji syntetycznych. Por. K.J. Crecelius, *Family Romances. George Sand’s Early Novels*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1987.
- 25 Trywialność i zło świata czy choćby hierarchiczny i uwikłany w przemoc porządek płci ukazane są w nich jako nieusuwalne, bo immanentnie związane z naturą ludzką, a nie porządkiem społecznym – przypomina Schor za klasykami marksistowskiej krytyki literackiej (zob. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 45). Inni badacze pokazują, że patriarchalna, zgodna z obrazem starotestamentowym, jest w nich także ocena kobiecego pożądania. Por. rozważania o micie upadku i wizji „innego początku” w *Joannie Sand*: I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007, s. 115–138.
- 26 Zalicza się do nich cykl „Les veillées du chanvreur” [Czuwania przy konopiach]: *Diabla kałuża, La Petite Fadette, François le Champi* (1848) [Franciszek Znajda]; ponadto *Les Maîtres Sonneurs* (1853) [Mistrzowie kobzy].

Schor, dokonała się w krytycznym czasie wojny francusko-pruskiej, wzmagającej wśród Francuzów nastroje patriotyczne i zarazem tęsknotę za przedstawieniem w sztuce harmonijnego współżycia różnych warstw społecznych w obrębie narodu.

Według Didier z kolei na dekanonizację pisarki złożył się cały szereg przyczyn, związanych zarówno z charakterem jej twórczości, jak i ze stereotypowymi ocenami twórczości kobiet. Podtytuł jej książki (*George Sand écrivain. „Un grand fleuve d’Amérique”*) nawiązuje do Flaubertowskiego porównania twórczości Sand do tak podziwianego przez romantyków wodospadu Niagara – tyleż adekwatnego, zważywszy na potęgę jej dzieła, co symptomatycznego, bo odsyłającego do rozumienia twórczości kobiet jako związanej z naturą, a więc instynktownej i pozbawionej pierwiastka intelektualnego<sup>27</sup>.

Didier podkreśla, że to właśnie obfitość pisarstwa Sand okazała się główną przeszkodą dla jego recepcji. Po pierwsze dlatego, że bardzo trudno zapoznać się z całością jej dorobku, który sam w sobie wymaga lat studiów. W opracowaniach poświęconych Sand – twierdzi – brak ambitnych syntez literackich; przeważają w nich interpretacje poszczególnych utworów lub syntezy przedwczesne, oparte na przypadkowym sondowaniu zbyt różnorodnego materiału. Słaba znajomość całości kusi badaczy do łatwych uogólnień, które zacierają najważniejszą cechę tej twórczości, jaką jest, zdaniem Didier, nieustanna, trwająca ponad czterdzieści lat ewolucja. Za szczególnie zniekształcający wizerunek badaczka uważa obraz Sand jako autorki sielanek.

Po drugie, obszerność dzieła Sand sprzyjała stereotypowej ocenie, zgodnie z którą pisarska płodność świadczy przeciwko wartości kobiecego pisania. Obfitość kojarzy się tu z łatwością, grafomańską logoreą i brakiem formy artystycznej. Didier przypomina, że w przypadku mężczyzny podobna obfitość jest często oceniana pozytywnie, i proponuje dostrzec wreszcie także w płodności Sand przejaw jej tytanicznej energii i dyscypliny pracy. Przebadawszy wiele rękopisów i korespondencję Sand, może sformułować wniosek, że Sand rzeczywiście należała do autorów, którym plan utworu precyzował się zwykle w czasie pisania, co jednak bynajmniej nie jest równoznaczne – jak sugerował dotychczasowy stereotyp pisarki – z wyrzeczeniem się kontroli nad dziełem i niedbałością wykończenia. Didier nazywa ten sposób tworzenia „architekturą w ruchu”<sup>28</sup> i wykazuje,

27 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, Flammarion, Paris 1981, s. 112 („un grand fleuve d’Amérique”). Zob. też K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: *też*, *Ciało, pożądanie, ubranie*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 7–37.

28 B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 807.

że rękopisy Sand wyraźnie świadczą o potrzebie kontroli nad rezultatami pracy<sup>29</sup>, a – nawet wielokrotne – wstępy do wydań jej dzieł także o tym, jak dużą wagę – znów wbrew stereotypowi – do nich przywiązywała i jak świadoma była kwestii poetologicznych i komunikacyjnych. Przypomina, że choćby na podstawie korespondencji Sand można także śledzić staranność, z jaką przeprowadzała erudycyjne kwerendy na potrzeby swych powieści historycznych, ale także wiejskich, głęboko osadzonych w geografii, historii i kulturze lokalnej.

Romantyczna i modernistyczna mizoginia – zauważa Didier<sup>30</sup> – od początku kariery literackiej Sand znajdowała wyraz w bardzo ostrych sądach wielu mniej lub bardziej znanych krytyków na temat jej twórczości. Na przykład Charles Baudelaire i Friedrich Nietzsche uznali ją za pisarkę pozbawioną głębi, zarzucali jej egzaltację i nieopanowane gadulstwo. Dla nawróconego na katolicyzm Baudelaire’a skandalem było życie Sand i jej jawna krytyka teologii katolickiej, w tym odrzucenie dogmatu o wieczności piekła. Jak jednak podkreśla Didier, największym skandalem był dla mizoginów sam fakt, że Sand ośmieliła się być pisarką i żądać tym samym – przynajmniej pośrednio – oficjalnego uznania w sferze idei dla swojego sposobu życia. Z kolei pod koniec XIX wieku ustalał się we Francji, i ogólnie w Europie, kanon literacki, którego ważnym składnikiem stał się ideał artysty – męczennika formy, oddanego „sztuce dla sztuki”. Paradoksalnie, zdaniem badaczki, Sand sama przyczyniła się do uznania swego pisarstwa za drugorzędne, przynajmniej, na przykład w korespondencji z Flaubertem, że ważnym motywem pisania jest dla niej potrzeba zarobienia pieniędzy, że pisze z łatwością i przyjemnością oraz że obce jest jej dążenie do formy doskonałej<sup>31</sup>.

Didier twierdzi także, że to właśnie fascynująca biografia Sand przyczyniła się znacząco do usunięcia w cień jej pisarstwa jako rzekomo mniej interesującego. Do jej legendy biograficznej przyczynił się oczywiście fakt, że w odróżnieniu od dam literatury XVIII wieku żyła w czasach, w których dużą rolę w kreacji publicznych wizerunków twórców zaczęła odgrywać prasa, a i ona, i jej kochankowie należeli do ludzi sławnych, budzących szczególne zainteresowanie dziennikarzy. Biografia ta sama w sobie stała

29 Zgodnie z rozpowszechnionym sandowskim mitem pisarka miała je odsyłać wydawcom bez czytania tego, co raz napisała.

30 Por. B. Didier, *L'écriture-femme*, PUF écriture, Paris 1981, s. 133–137.

31 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, wstęp, przekład i przypisy R. Engelking, Sic!, Warszawa s. 2013, na przykład listy z 27 stycznia 1867 roku (s. 60–62); 9 maja 1867 roku (s. 69–72) czy 17 stycznia 1869 roku (s. 114–116).

się budzącym wciąż żywy oddźwięk tekstem kultury i tym możemy tłumaczyć liczne badania i publikacje jej poświęcone. Szeroka publiczność kojarzy dziś Sand przede wszystkim jako kontrowersyjną romantyczną muzę swych najślynniejszych kochanków – Alfreda de Musseta i Fryderyka Chopina – oraz kobietę wiodącą (w ocenie jej współczesnych) skandalicznie wolne życie erotyczne i łamiącą inne kulturowe tabu, na przykład poprzez *cross-dressing*. Tekst życia Sand bywa uprzywilejowywany względem jej twórczości nawet w perspektywie walki o emancypację; Sand jako ikona kobiety wyzwolonej przesłania w tym ujęciu Sand pisarkę.

Warto już w tym miejscu wspomnieć, że Jadwiga Kiewnarska, autorka do niedawna jedynej<sup>32</sup> polskiej książki biograficznej o Sand, napisanej w dwudziestolecie międzywojennym, w podobny sposób postrzegała ten fenomen, odmawiając – z kilkoma wyjątkami – większej wartości literackiej jej dziełom, ale czytając kategorią powieściowości jej biografię. Pisała:

Życie samej George Sand mogło z powodzeniem dostarczyć materiału nie do trzydziestu, ale do stu trzydziestu utworów. Najrozmaitszych. Sentymentalnych i cynicznych. Romantycznych i realistycznych. Pouczających i gorszących. Fantastycznych i tak powikłanych, że aż nieprawdopodobnych. Bo życie jest artystą o nieokielzanej wyobraźni, a szczęśliwsze od wszelkich innych twórców, nie potrzebuje liczyć się ze zmiennymi kanonami estetyki i nic sobie nie robi z krytyk. [...] Ze wszystkich, przeładowanych nadmiarem wydarzeń, romansów, napisanych przez panią Sand, najbardziej niewiarygodny jest jej własny życiorys.<sup>33</sup>

Z kolei Françoise van Rossum-Guyon w artykule w „Romantisme” z 1994 roku wśród przyczyn jej zapomnienia wskazała przede wszystkim deprecjację lub wręcz wymazanie idealizmu z pola rozważań krytyki marksistowskiej, „fetyszyzującej” model realizmu krytycznego jako jedyny istotny dla powieści XIX wieku, a także niechęć badaczy tego nurtu do socjalizmu utopijnego<sup>34</sup>.

32 W 2021 roku ukazała się książka Magdaleny Niedźwiedzkiej *Gdy kobiety milczały. Sceny z życia George Sand* (Prószyński i S-ka, Warszawa). Nie analizuję jej już w niniejszej książce, ponieważ kiedy się ukazała, byłam w fazie redagowania ostatecznej wersji mojej rozprawy.

33 J. Kiewnarska, *Najdziwniejszy z romansów pani Sand. Część pierwsza. Młodość*, Towarzystwo Wydawnicze „Bluszcz”, Warszawa 1933, s. 5–6.

34 Por. F. van Rossum-Guyon, *Puissances du roman. George Sand*, „Romantisme” 1994, nr 85: *Pouvoirs, puissances: qu'en pensent les femmes*, s. 79–92.



## KU REKANONIZACJI. WSPÓŁCZESNE REINTERPRETACJE

W ostatnich dekadach możemy mówić o rekanonizacji Sand, w sensie wzmocnienia zainteresowania jej twórczością, prowadzącego do rewizji utrwalonych sądów na jej temat<sup>35</sup>. We Francji do ożywienia zainteresowania pisarką przyczyniła się dopiero integralna edycja korespondencji, ukazująca jej niezwykłą osobowość, erudycję, kulturę literacką czy muzyczną i niezmożoną aktywność, także na obszarach wcześniej niezauważanych<sup>36</sup>. Edycja ta bardzo wzbogaciła jej obraz i pozwoliła zrewidować w wielu punktach utarte od dziesięcioleci niepoehlebne opinie o niej zarówno jako osobie prywatnej, jak i pisarce. To właśnie dzięki wydaniu listów można w pełni ujrzeć szerokość jej zainteresowań – od sztuki, filozofii, nauki i religii przez politykę i pedagogikę po prowadzenie domu i ogrodu; fenomen jej oddziaływania na współczesnych (zasięg i ranga kontaktów intelektualnych, towarzyskich, prywatnych); styl rodzinności Sand, jej poglądy i praktyki wychowawcze, zmysł organizacyjny i dyscyplinę życia, styl zaangażowania w sprawy wspólnoty lokalnej i narodowej, czy choćby – poczucie humoru.

Nowe biografie Sand muszą opierać się na tym w dużej mierze nieznanym wcześniej materiale, a w konsekwencji rewidować utarte ścieżki myślenia o jej twórczości i osobowości. Przykładem takiej biografii jest *Chère George Sand* Jeana Chalona, który napisał ją zafascynowany obrazem Sand wyłaniającym się z kolejnych tomów jej korespondencji<sup>37</sup>. Jeśli jednak Francuzów możemy podejrzewać o zapatrzenie się we francuską autorkę, to zauważmy, że podobne odczucia wyraziła w swoim dzienniku Julia Hartwig, która miała okazję zapoznać się z epistolografią Sand, tłumacząc z francuskiego listy na potrzeby wydania *Korespondencji Fryderyka*

35 Rozumiem tu kanon nie jako raz na zawsze ustalony zbiór arcydzieł literatury powszechnej czy literatur narodowych, ale – po wszystkich dyskusjach ostatnich kilkadziesiąt lat, w tym tych w kręgu krytyki feministycznej – jako wciąż na nowo i przez rozmaite wspólnoty tworzony zbiór tekstów uznawanych przez nie za estetyczny i ideowy punkt odniesienia; w szczególności jako zbiór utworów podsuwających współczesnej humanistyce problematykę wartą rozważenia, a zatem współwyznaczającą kierunki jej rozwoju. Na temat współczesnego rozumienia kanonu por. na przykład *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, E. Kamola, M. Bulińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

36 Por. na przykład uwagi Marie-Paule Rambeau we wstępie do książki *Chopin w życiu i twórczości George Sand* (przeł. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 7–11).

37 Por. J. Chalon, *Chère George Sand*, Flammarion, Paris 1991.

*Chopina z George Sand i z jej dziećmi*<sup>38</sup>. Pracując nad uzupełnieniami do drugiego wydania z okazji Roku Chopinowskiego, Hartwig pisała:

praca [...] przyniosła mi nieoczekiwaną przyjemność powrotu do atmosfery tamtych lat i do obcowania z postaciami ciekawymi – bo niewątpliwie ciekawą postacią jest George Sand [...]. Bo też i szczególna to była kobieta: utalentowana pisarka, oddana społeczniczka, zaangażowana politycznie po stronie republikańskiej, władczą i nieznaną sprzeciwu matką, obojętną na konwenanse kochanka, odziana w spodnie i paląca fajkę, pełna temperamentu i zdolna do ostatecznego oddania temu, z kim była związana, czuła opiekunka i pielęgniarka chorego Chopina, silna w miłościach i nienawiściach. I ten delikatny, wrażliwy, wszystkim dobrze życzący Chopin, gwiazda salonów, wierny przyjaciel i kochający syn i brat, kochliwy, liryczny, ale i zawsze gotów do żartów, oddany i lojalny przyjaciel. Tłumacząc te listy, czułam się w najlepszym towarzystwie.<sup>39</sup>

Także edytorka tego wydania, Krystyna Kobylańska, przyznaje ogromną wartość edycji Lubina. Wprowadziła ona między innymi do obiegu pełną wersję korespondencji Sand, która w kilkutomowym wydaniu z 1882–1884, przygotowanym przez syna pisarki, Maurice'a Sanda, została niemal całkowicie oczyszczona ze zmianek o Chopinie, co w swoim czasie przyczyniło się znacząco do obrazu pisarki jako zimnej partnerki kompozytora<sup>40</sup>.

Okazją do przyjrzenia się na nowo twórczości Sand we Francji była setna rocznica śmierci autorki (1976), potem dwusetna rocznica urodzin (2004). Didier w książce *L'écriture-femme*<sup>41</sup> poświęciła zdecydowanie

38 Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, przekł. listów francuskich J. Hartwig i Z. Jędrzejowska-Waszczyk, red. Z. Skowron, wstęp K. Kobylańska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010 (jest to drugie, uzupełnione o nowe materiały, wydanie korespondencji opracowanej przez Kobylańską w 1981 roku: *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, oprac. K. Kobylańska, przekł. listów francuskich J. Hartwig, t. I–II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981; wydanie to, w przeciwieństwie do drugiego, zawierało także oryginalne, francuskie wersje listów).

39 J. Hartwig, *Dziennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 292, wpis z 14 listopada 2009 roku.

40 Por. K. Kobylańska, *Historia listów*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 22. Wobec znikomej ilości zachowanych listów Chopina do Sand i Sand do Chopina, bezcenny jest w wydaniu przygotowanym przez Kobylańską aneks III, obejmujący 446 (w pierwszym wydaniu 437) wzmiankujących o Chopinie, częściowo wcześniej w ogóle nieznanych listów Sand do różnych adresatów.

41 Por. B. Didier, *L'écriture-femme*.

więcej miejsca Sand niż jakiegokolwiek innej pisarce; od połowy lat 70. przez lata 80. opublikowała około dwudziestu artykułów poświęconych twórczości Sand, które wraz z kolejnymi złożyły się na cytowaną już monografię z 1998 roku. We wspomnianym już artykule z 1994 roku Rossum-Guyon przypomniała, że Sand właśnie jako autorka powieści była w XIX wieku ceniona przez największych i uznawana za ważną, a skoro tak, to nie da się usunąć jej utworów z historii literatury i estetyki XIX wieku bez zniekształcenia jej obrazu. Badaczka mówiła wręcz o retrospektywnej iluzji historyków literatury, którzy z perspektywy własnych sądów krytycznych przeszacowują wagę prozy Balzaca, Flauberta czy Émile'a Zoli w samym wieku XIX, nie dostrzegając ważnej roli Sand w odnowieniu i rozwoju gatunku powieściowego w tamtym okresie; jej inwencji formalnej jako autorki ówczesnego modelu nowej powieści (*le roman nouveau*), mieszczącej w sobie problematykę jednocześnie społeczną i filozoficzną oraz kwestionującej zastany porządek społeczny<sup>42</sup>.

Z kolei w USA rozwój studiów nad życiem i dziełem Sand miał wyraźny związek z wyłonieniem się studiów feministycznych. Już wczesna krytyka feministyczna zainteresowała się tam nią jako jedną z pierwszych powszechnie znanych twórczych kobiet i próbowała ustalić znaczenie jej osoby i dzieła w kulturze z punktu widzenia szeroko rozumianej kwestii kobiecej. Powstało tam wiele inspirujących prac poświęconych zarówno jej twórczości, jak i biografii – więcej niż w tym samym czasie we Francji<sup>43</sup>.

Współczesne najciekawsze studia nad biografią pisarki koncentrują się nie tyle na jej życiu miłosnym, ile na obranym przez nią zawodzie pisarskim i fenomenie kobiety-autorki-instytucji – na przykład niezwyklej organizacji oraz dyscyplinie życia codziennego, służącej połączeniu sprzecznych ról społecznych, tradycyjnie kojarzonych wyłącznie z męskością albo kobiecością<sup>44</sup>. Jak podkreśla Simone Vierne, autorka książki

42 Por. F. Rossum-Guyon, *Puissances du roman*, s. 79–80 i 88.

43 Na przykład w ważnym dla krytyki feministycznej tomie: *The Poetics of Gender*, red. N.K. Miller, Columbia University Press, New York 1986, znalazły się dwa teksty prawie w całości poświęcone Sand: N.K. Miller, *Arachnologies. The Woman, The Text and the Critics* [wyd. pol.: *też*, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, w którym autorka rozwija teorię kobiecej sygnatury i strategii nadczytywania kobiecego tekstu w oparciu o analizę *Indiany* (s. 270–296), i N. Schor, *Reading Double. Sand's Difference* (s. 248–269) poświęcony analizie *La Petite Fadette*.

44 W dalszej części wywodu posługuję się często kategoriami męskości i kobiecości, rozumiejąc je jako zespół cech przypisywanych obu płciom w wyobrażeniach epoki stanowiącej kontekst historyczny omawianych zagadnień.

*George Sand, la femme qui écrivait la nuit*<sup>45</sup>, Sand nieprzypadkowo pisała nocą, kiedy inni spali – w dzień chciała pozostać dla nich dostępna, pełniąc tradycyjne – co nie znaczy, że w tradycyjny sposób – role matki, pani domu, kochanki, ale także zaangażowanej w życie towarzyskie i społeczne artystki i intelektualistki. Ta sama autorka pokazuje, jak bogaty był świat Sand, która osiadłszy pod koniec lat czterdziestych na stałe w Nohant, coraz intensywniej zajmowała się teatrem kukielkowym, ogrodnictwem, studiami przyrodniczymi, wychowaniem i edukacją dwóch wnuczek, a wreszcie – pomaganiem okolicznym mieszkańcom.

Elizabeth Harlan w swojej biografii Sand śledzi matryce jej trudnych relacji z innymi kobietami z jej rodziny (babką, matką, córką), czyniąc je kluczem do rozumienia niejednoznacznego stosunku Sand do kwestii kobiecej<sup>46</sup>, a Martine Reid w książce *Signer Sand*<sup>47</sup> czyta życie Sand poprzez jej pseudonim. W tej perspektywie okazuje się ono historią autokreacji, stawania-się-sobą, dzięki odrzuceniu patronimów (Dupin i Dudevant), wymyśleniu literackiego pseudonimu (procesowi dużo bardziej, jej zdaniem, skomplikowanemu i rozciągniętemu w czasie niż to nonszalancko rekapitulowała pisarka w autobiografii) oraz sposobów, w jaki go używała (z czasem nie tylko zastąpił jej prawdziwe nazwisko, bo Aurore Dudevant podpisywała się od pewnego momentu jako madame Sand na dokumentach, ale nawet stał się nazwiskiem rodzowym)<sup>48</sup>.

Z kolei tom studiów *George Sand. Terroir et histoire* pokazuje, jak idee i realia szeregu powieści „idealistki” Sand osadzone są w kontekście historycznym, geograficznym, społecznym i kulturowym jej rodzinnego regionu Berry od czasów przedrewolucyjnych, a nawet przedchrześcijańskich, aż po utopijną przyszłość, a także jak głębokie i samoświadome doświadczenie lokalności splata się u pisarki z jej zaangażowaniem społecznym i politycznym<sup>49</sup>. Tom *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre* pokazuje zaś jeszcze jedno ważne oblicze Sand związane z jej życiem na wsi i znajdujące odbicie w całej jej twórczości z baśniami włącznie – przyrodniczki, etnografki i kolekcjonerki, zainteresowanej

45 Por. S. Vierge, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2004.

46 E. Harlan, *George Sand*, Yale University Press, New Haven – London 2004.

47 Por. M. Reid, *Signer Sand, l'Œuvre et le nom*, Belin, Paris 2003.

48 Maurice Sand nigdy nie używał nazwiska ojca, bo przejął część artystycznego pseudonimu matki. Przekazał go jako nazwisko dwóm wnuczkom pisarki: Gabrielle Dudevant-Sand i Aurore Lauth-Sand.

49 Por. *George Sand. Terroir et histoire*, red. N. Dauphin, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.

geologią i wieloma dziedzinami biologii (na przykład botaniką i ornitologią), a także rozwojem tych nauk<sup>50</sup>.

Wspomniany już Chalon, w eseju napisanym z okazji dwóchsetlecia jej urodzin w 2004 roku, podkreślił zaskakującą nowoczesność pisarki, której bliskich było wiele przekonań upowszechniających się dopiero w naszych czasach i której styl życia dopiero dziś nieświadomie naśladowują tysiące kobiet. Pokazał nowoczesność stosunku Sand do kwestii ekologicznych, zdrowego stylu życia czy zagadnienia trzeciego wieku, a nawet porównał jej formułę religijności ze współczesną nową duchowością opartą na ekumenizmie i mityce. Podziwiał jej – jak sam to określił – „wieczną młodość”, którą rozumiał jako otwartość poznawczą i emocjonalną, sprawiającą, że Sand umiała podejmować wciąż nowe tematy w swej twórczości, a w jej życiu pojawiali się kolejni niezwykli ludzie<sup>51</sup>. Zafascynowany „sztuką życia”, którą można wyczytać zwłaszcza z jej późnych listów, nie wahał się ją polecać – oczywiście półzartem – jako guru.

W feministycznych badaniach nad twórczością Sand jedną z najważniejszych kwestii jest oczywiście ustalenie stosunku pisarki do emancypacji kobiet. Sand bywa krytykowana za brak zaangażowania w walkę o ich prawa polityczne oraz za bardzo umiarkowany z dzisiejszego punktu widzenia feminizm czy wręcz – od pewnego momentu – konserwatyzm<sup>52</sup>. Jej – w powszechnej opinii niemoralne – powieści w gruncie rzeczy szybko zaczynają pokazywać małżeństwo, choć – i to stanowi jednak zasadniczą różnicę – w innym niż konserwatywny kształcie, jako podstawową i niezastąpioną instytucję życia społecznego. Częste w nich związki miłosne i małżeństwa pomiędzy klasami społecznymi każą też myśleć, że widziała w nim cenną, bo pozbawioną przemocy, drogę do jednania skonfliktowanych ze sobą warstw.

To prawda – jak twierdzi Didier – że u Sand sprawa opresji kobiet szybko schodzi w cień sprawy opresjonowanego ludu, jednak pomimo że wątek oburzenia opresją kobiety w małżeństwie znika z jej powieści, można w nich mówić o ciągłości jej refleksji nad kondycją kobiet dzięki Sandowskiemu zmysłowi analizy psychologicznej postaci oraz intuicji

50 *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, red. Martine Watrelot, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2020.

51 Por. J. Chalon, *George Sand. Une femme d'aujourd'hui*, Librairie Arthème Fayard, Fayard 2004.

52 Tak bywały postrzegane jej – od pewnego momentu wyraźna – obrona instytucji małżeństwa jako podstawowej dla ładu społecznego oraz znaczenie, jakie w pewnym okresie przywiązywała do macierzyństwa w życiu kobiety.

socjologicznej. Jak wskazuje badaczka, zgodne z feminizmem pozostają nadal takie idee jak prawo do małżeństwa z miłości, wierność sobie samej, duże poczucie niezależności kobiecych bohaterek od oczekiwań społecznych względem ich płci, ogromna rola edukacji i pracy zarobkowej w ich życiu (bohaterki Sand są często dobrze wykształcone i pracują, najczęściej twórczo, ale nie tylko).

Wspomniana już Wingård Vareille, analizując zarówno biografię intelektualną pisarki, jak i – po raz pierwszy na tak szerokim materiale i tak metodycznie – powieści oraz opowiadania napisane w latach 30. (po powieść *Mauprat* z 1837 roku), pokazuje ewolucję i skomplikowanie ideowe twórczości Sand w sposób zrywający ze stereotypami (powierzchnowości zainteresowań intelektualnych i zależności od męskich partnerów), twierdząc, że znaczenie Sand jako autorki wiąże się z jej feminizmem: wprowadzeniem do literatury tematu opresji kobiety w małżeństwie, a także figury „nowoczesnej kobiety” wraz ze śmiałym w kontekście epoki zaznaczeniem jej seksualności<sup>53</sup>. Isabelle Hoog Naginski w swojej pierwszej monografii sandowskiej, *George Sand. Writing for Her Life*, za najważniejsze jej dokonanie pisarskie uważa wprowadzenie do literatury tematu kobiecej androgynii, który był też ważnym wątkiem jej własnego życia<sup>54</sup>. Z kolei Martine Reid dostrzega, że niezwykłość powieści Sand w XIX wieku polega na wprowadzeniu typu kobiecej bohaterki, którą określa jako biseksualną (w sensie harmonijnego połączenia w jednej osobowości cech uważanych tradycyjnie za kobiece lub męskie, czyli rozłączne)<sup>55</sup>. Jej rozumienie macierzyństwa, związku z mężczyzną i sfery domu jako tej, w której kobieta spełnia się najbardziej, sytuowałyby ją w dzisiejszych feministycznych sporach – jak pokazuje Catherine M. Peebles, czytająca Sand w perspektywie psychoanalizy Irigaray – po stronie tak zwanego „feminizmu różnicy”<sup>56</sup>, ale długo zupełnie zapomniany, niezwykle utwór *Gabriel* (1839), prekursorski wobec konstruktywistycznych ujęć płci kulturowej, każe w niej z kolei widzieć także pionierkę dzisiejszych *gender*, a nawet *queer studies*.

Dla wielu badaczy ważniejsze jest więc pytanie o to, w jaki sposób Sand zaznaczyła swoją kobiecość jako autorka i jak przedstawiała płęć i seksualność w swoich utworach, niż w jakim stopniu była feministką.

53 Por. K. Wingård Vareille, *Socialité, sexualité...*

54 I. Hoog Naginski, *George Sand. Writing for Her Life*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991.

55 Por. M. Reid, *Signer Sand*, s. 147–171.

56 Por. C.M. Peebles, *The Psyche of Feminism. Sand, Colette, Sarraute*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2004.

Didier uczyniła ze studiów o Sand uprzywilejowaną część swej książki *L'écriture-femme*, zarówno dystansując się już od prób szukania ogólnej definicji twórczości kobiecej, jak i pokazując, że za powiązane z kategorią twórczości kobiecej można u Sand uważać na przykład sięganie po gatunki marginalne, nieskodyfikowane, które dają kobietom większą wolność wyrazu, po rejestr cudowności, na przykład w baśniach, czy jej maestrię w operowaniu trybem oralności – zwłaszcza w cyklu berryszowski. Przy tym Didier kwestionuje rozumienie tego cyklu jako naiwnego, pokazując na przykład, jak transgresyjny jest opis kazirodczego pragnienia we *François le Champi*, lekturze – nieprzypadkowo – tak ważnej dla Marcela Prousta<sup>57</sup>. Badaczka twierdzi, że na pozór niewinna kategoria wiejskości pozwala Sand zakwestionować zarazem potoczne rozumienie historii, jak i obowiązujące normy społeczne.

Zainteresowanie tym tematem owocuje także studiami nad reprezentacją kobiecości w jej dziełach i nad ich poetyką, na przykład zagadnieniem, jak (jeśli w ogóle) kobiecy punkt widzenia przejawia się poprzez prawie bez wyjątku męskich narratorów i męski pseudonim. Najbardziej wyrazista praca spośród tych studiów to książka Massardier-Kenney pod tytułem *Gender in the Fiction of George Sand*, której autorka twierdzi, że powieści Sand oznaczają w literaturze początek dekonstrukcji różnicy płciowej oraz odrzucenie binarnego, hierarchicznego ujęcia różnic płciowych, zdradzające bardzo skomplikowane i nowoczesne rozumienie kwestii płci. W ujęciu badaczki Sand wprawdzie odcina się od feminizmu swoich czasów, ale jednocześnie kwestionuje obowiązujące definicje płciowe za pomocą trzech głównych strategii: przedstawiając kobiece bohaterki jako indywidualności i tym samym dowartościowując kobiety i zachęcając je do rozwoju własnej osobowości; destabilizując pozycję męskiego narratora i jego autorytet oraz dekonstruując uwewnętrznione przez kobiety męskie definicje kobiecości i romantyczną koncepcję miłości<sup>58</sup>.

Niejednoznaczność płciowa w życiu i dziełach Sand analizowana jest z perspektywy psychoanalitycznej, genderowej i queerowej. Korzystająca z męskiego pseudonimu i męskich narratorów Sand doczekała się też interpretacji z perspektywy *masculinity studies*, czyli ważnej książki Nigela Harknessa *Men of Their Words. The Poetics of Masculinity in George's Sand Fiction*<sup>59</sup>. Zdaniem tego autora wkład Sand w namysł nad męsko-

57 Por. B. Didier, *L'écriture-femme*, s. 131–207.

58 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 11.

59 Por. N. Harkness, *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George's Sand Fiction*, Modern Humanity Research Association and Routledges, New York 2007.

ścią polega między innymi na dostrzeżeniu związku (rozmaitych) modeli męskości z określonymi sposobami wypowiedzania się lub sprawowania władzy poprzez słowo/dyskurs. Z kolei Marion Krauthaker w swoich studiach porównawczych nad Sand i Colette stawia mocną tezę, że imponujące zróżnicowanie i ewolucja formalna Sand ma związek ze stosunkiem autorki do kulturowych konstruktów płci: dostrzega analogię pomiędzy potrzebą krytyki i przekroczenia binarnego i hierarchicznego porządku społecznego płci a potrzebą nieustannego przekraczania tradycyjnych form literackich u tej pisarki<sup>60</sup>. Badaczka podkreśla, że Sand już w *Indianie* z jednej strony świadomie dokonuje subwersji formy powieści realistycznej, a z drugiej – wykracza poza formę powieści sentymentalno-społecznej, którą w tym dziele przy okazji ustanawia<sup>61</sup>.

Ważnym tematem analiz na przecięciu studiów feministycznych i studiów nad literaturą romantyzmu w ogóle jest także rola gotycyzmu<sup>62</sup> czy hoffmanizmu w dziele Sand, wątku pożądania, motywu sobowtóra i przebrania czy motywu kazirodztwa<sup>63</sup>, a także wizja artysty, który w jej dziele bardzo często jest już artystką<sup>64</sup>. Dwa tomy studiów zebrane pod

60 Por. M. Krauthaker, *L'identité de genre dans les œuvres de George Sand et Colette*, L'Harmattan, Paris 2011.

61 Por. M. Krauthaker, *L'identité...*, s. 269–276. Badaczka powołuje się tu na studia Margaret Cohen o formie powieści sentymentalno-społecznej, którą wypracowują i po którą chętnie sięgają pisarki francuskie pierwszej połowy XIX wieku (por. M. Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton University Press, New Jersey 1999). Ma być dla niej charakterystyczna z jednej strony kontynuacja tradycji powieści sentymentalnej, kładącej nacisk na psychologię bohaterów i pokazującej konflikt pomiędzy pragnieniami jednostki a prawem społecznym, a z drugiej adaptacja osiągnięć powieści realistycznej w zakresie powiązania psychologii bohaterów z uwarunkowaniami społecznymi. Ten typ powieści pokazuje kobietę jako ofiarę społeczeństwa. Cohen zalicza do niego na przykład *Nelidę* Marii d'Agoult. Sama Indiana przekracza w powieści pozycję ofiary – wbrew logice fabuły sugerującej ofiarniczą konkluzję.

62 Por. M. Mallia, *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Classiques Garnier, Paris 2018.

63 Por. na przykład: D. Houk Schocket, *Modes of Seduction. Sexual Power in Balzac and Sand*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2005; F. Ghillebaert, *Disguise in George Sand's Novels*, Peter Lang, New York 2009; K.J. Crecelius, *Family Romances*.

64 Por. na przykład N. Abdelaziz, *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1996; L. Popic, *Roman de l'Artiste et Valeurs chez George Sand*, thèse présentée en vue de l'obtention du diplôme de doctorat en philosophie Département d'Études françaises Université de Toronto, Lara Popic 2016, [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic\\_Lara\\_201606\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic_Lara_201606_PhD_thesis.pdf) (dostęp: 4.02.2022).



wspólnym tytułem *George Sand. Intertextualité et polyphonie*<sup>65</sup> pokazują Sand – znów wbrew stereotypowi – jako pisarkę głęboko osadzoną w europejskiej kulturze literackiej, skłonnej do literackiej dyskusji, ale także przejmowania i nicowania zastanych konwencji w celach feministycznych<sup>66</sup>, zaś studia Hoog Naginski pokazują ideowe bogactwo i rozpiętość gatunkową jej twórczości, obejmującej na przykład powieść obyczajową, *roman du mal du siècle* czy powieść psychologiczną, która „przyczyniła się także do rozkwitu innych form powieściowych: powieści społecznej, [...] powieści proletariackiej, [...] powieści feministycznej o charakterze dydaktycznym [...] i powieści politycznej”, a także „powołała do życia nowe gatunki literackie, jak na przykład powieść wiejską [fr. *roman champêtre*], powieść metafizyczną, powieść socjalistyczno-utopijną [...] i kobiecy *Bildungsroman*, który mieści w sobie także elementy czarnej powieści i powieści inicjacyjnej”<sup>67</sup>.

Dyskusję o zakresie zbieżności pomiędzy Sand a feminizmem dobrze punktuja Schor i Didier. Pierwsza zauważa, że sprzeczności stanowiska Sand wobec kwestii kobiecej nie powinny dziwić i być traktowane w kategoriach intelektualnej słabości. Przeciwnie, twierdzi, że: „Jeżeli Sand jest feministką, to w tym sensie, że wydobywa i artykułuje [...] sprzeczności (sprzeciwiając się esencjalistom i konstruktywistom), a nie przez stopień, w jakim udaje jej się mniej lub bardziej zadowolająco je rozwiązać”, i proponuje zwrot od analizy jej biografii i powieści ku jej pismom teoretycznym, aby czytać ją „jako teoretyka różnicy płciowej”<sup>68</sup>. Druga dostrzega, że feminizm pisarki nie musi oznaczać dla nas tego, co myślała i pisała o kwestii kobiecej, ale to, co w swoich czasach dla niej zrobiła, a była to rzecz naprawdę rewolucyjna: udowodniła, że kobieta może być twórcza (a także, dodajmy, utrzymać się z pisarstwa traktowanego zarazem jako powołanie i zawód). Didier pisze: „Najwspanialsza akcja feministyczna George Sand to właśnie tych niemal sto tomów, które napisała [...], i ich jakość”<sup>69</sup>.

65 Por. *George Sand. Intertextualité et polyphonie I. Palimpsestes, échanges, réécritures*, red. N. Harkness, J. Wright, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010; *George Sand. Intertextualité et polyphonie II: voix, image, texte*, red. N. Harkness, J. Wright, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010.

66 Na rolę pastiszu w dziele Sand zwróciła już uwagę Nancy K. Miller. Zob. teźże, *Arachnologie*.

67 Por. I. Hoog Naginski, *George Sand. L'écriture ou la vie*, Honoré Champion, Paris 1999, s. 31 (przeł. K. Nadana-Sokołowska [z francuskiego tłumaczenia książki wydanej najpierw po angielsku – por. przyp. nr 54]).

68 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 76 (przeł. E. Ulińska).

69 Por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 5 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

Ogromne znaczenie dla sprawy feminizmu ma też po prostu jej biografia, dzięki której stała się kulturową ikoną emancypacji i wzorem do naśladowania dla kilku generacji kobiet. Pisze o tym we wstępie do jej biografii Joseph A. Barry: „Stać się George Sand – stłuc formę i zostać sobą – było to przez całe półtora wieku z niczym nieporównywalne osiągnięcie w obronie praw kobiety. Była podmiotem, nie przedmiotem i w tym znaczeniu kobietą z gruntu nowoczesną, która nie zadowalała się deklaracjami, ale przechodzi do czynu i sama rządzi swoim życiem. George Sand jest nam egzystencjalnie współczesna”<sup>70</sup>.

Oddzielny nurt w badaniach nad Sand stanowią prace poświęcone jej zaangażowaniu w sprawę emancypacji i rewolucji (tu trzeba przede wszystkim wspomnieć o wyjątkowo ciekawej książce Michèle Hecquet *Poétique de la parabole: les romans socialistes de George Sand 1840–1845*<sup>71</sup>) oraz związanemu z tymi kwestiami rozumieniu religii i duchowości<sup>72</sup>. Ważna jest też praca Hoog Naginski – *George Sand mythographe* – pokazująca mitotwórczy charakter dzieła Sand w perspektywie genderowej. Dzięki tej badaczce Sand okazuje się pisarką, która stworzyła całą galerię obdarzonych aurą sakralną postaci kobiecych (Prometei, Kapłanki, Prorokini) poprzez odwołanie do ważnych mitów kultury europejskiej i ich nowatorskie przekształcenie<sup>73</sup>. W tej perspektywie dzieło Sand okazuje się bardzo ważnym etapem dekonstrukcji i reinterpretacji kultury z perspektywy prawa kobiet do symbolicznej reprezentacji ich podmiotowości, także i zwłaszcza w dziedzinie religii. W tym sensie staje się prekursorskie

70 J.A. Barry, *George Sand. Żywoć jawnożyresznicy*, przeł. I. Szymańska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 9.

71 Por. M. Hecquet, *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840–1845*, Klincksieck, Paris 1992. Temat poglądów politycznych Sand był omawiany także w szeregu prac wcześniejszych. Por.: J. Larnac, *George Sand révolutionnaire*, Éditions Hier et Aujourd’hui, Paris 1947; J. Briquet, *Agricol Perdiguier et George Sand. Documents inédits*, Klincksieck, Paris 1966; *Histoire d’une amitié: George Sand et Pierre Leroux. D’après une correspondance inédite 1836–1866*, oprac. P. Lacassagne, Klincksieck, Paris 1973. Spośród najnowszych prac ciekawa jest na przykład: A. Vergnioux, *George Sand et l’éducation populaire – Leroux, Nadaud, Perdiguier*, Lambert-Lucas, Limoges 2014.

72 Por. na przykład: J. Pommier, *George Sand et le rêve monastique*, A.G. Nizet, Paris 1966; F.P. Bowman, *Le Christ romantique*, Libraire Droz, Genève 1973; P. Christophe, *George Sand and Jésus. Une inlassable recherche spirituelle*, Cerf, Paris 2003; S. Vierne, *George Sand et la franc-maçonnerie*, Éditions Maçonniques del France, Angoulême 2012; B. Hamon, *George Sand face aux églises*, L’Harmattan, Paris 2005.

73 Por. I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007.

wobec analiz patriarchalnych podstaw chrześcijańskiego imaginarium kulturowego dokonanych w latach 70. XX wieku przez teolożkę Mary Daly<sup>74</sup> czy postulatu Lucy Irigaray, by wprowadzać do kultury kobiece reprezentacje boskości jako warunek pełnego upodmiotowienia kobiet w kulturze<sup>75</sup>. Dzieło i biografia Sand stały się też ciekawym polem badań dla ekokrytyki i ekofeminizmu, ukazujących ją jako prekursorkę także tych dziedzin namysłu i aktywności kulturowej<sup>76</sup>.

Z kolei tyle razy już przywołana Didier łączy perspektywę genderową w badaniach nad Sand z namysłem nad specyfiką jej romantyzmu na tle literatury francuskiej. Romantyzm ten rozumie w trzech perspektywach: wpływów romantyzmu (zwłaszcza Goethego, George'a Gordona Byrona i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana) na twórczość Sand – szczególnie wyraźnych w takich dziełach jak *Lélia*, *Les Sept Cordes de la Lyre* (1839) (*Siedm strun lutni*), *Spiridion* (1839), *L'Uscoque* (1838) (*Uskok*), *Consuelo*; romantycznych cech poetyki i topiki Sandowskiego dzieła (tu Didier podkreśla jej powieści wiejskie, wprowadzające bliskie romantynom rozumienie folkloru, sztuki i religijności wsi<sup>77</sup>, ale także jej millenarystyczną i mistyczną historiozofię); wreszcie – jej oddziaływanie na francuskich i europejskich romantyków i realistów (Didier za innymi badaczami przypomina, że w Rosji powieść wiejska Sand oddziaływała na Turgieniewa, a jej idealizm i mistycyzm na Dostojewskiego i że indywidualizm bohaterki kobiecych wywarł znaczący wpływ nie tylko na twórczość Angielek, lecz także na przykład na Matilde Serao we Włoszech, Luise Aston i Fanny Lewald w Niemczech, Caroline Gronado i Gertrudis Gomez de Avellaneda w Hiszpanii).

Ustalenia Didier w każdej z tych dziedzin nie pozwalają przejść obok twórczości Sand bez uznania jej wyjątkowej pozycji w literaturze. Jak pisze badaczka: „Podatna na wszystkie wielkie prądy przechodzące przez literacką Europę, rozwinęła w swoim dziele fundamentalne aspekty tematyki romantycznej, a przez swoje oddziaływanie przyczyniła się

74 Por. M. Daly, *Beyond God the Father. Toward Philosophy of Women's Liberation*, Beacon Press, Boston 1973.

75 Por. L. Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris 1974. Por. na ten temat także na przykład esej F. Devlin-Glass, L. McCredden, *The Future of Feminist Spiritualities, w: Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, red. F. Devlin-Glass, Lyn McCredden, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, s. 245–257.

76 Por. na przykład J. Illingworth, *George Sand's Volcanic Imagination*, „Modern and Contemporary France” 2021 (29), nr 2.

77 Por. P. Vernois, *Le roman rustique, de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution*, Librairie A.G. Nizet, Paris 1962.

do nadania europejskiemu romantyzmowi twarzy, której by bez niej nie miał<sup>78</sup>.

Didier stała się także redaktorką naczelną monumentalnego wydania krytycznego dzieł Sand, poprzedzonych wstępami autorstwa wybitnych współczesnych sandologów. Kolejne tomy ukazują się od 2008 roku. Wiele z nich obejmuje utwory niewznawiane od ponad stu pięćdziesięciu lat (a także nigdy niepublikowane za życia Sand, w tym jej twórczość poprzedzającą *Indianę*, która okazuje się – wbrew zapewnieniom samej pisarki w autobiografii, że pisać zaczęła dopiero w Paryżu, niejako przypadkowo, bo dla pieniędzy – wymownie bogata w tytuły). Warto jednak zaznaczyć, że wzmoczenie zainteresowania Sand było już wyraźne u wydawców w dwóch ostatnich dekadach XX wieku.

Rozpiętość metodologiczna i intensywność współczesnych badań sandowskich, które tu jedynie zasygnalizowałam<sup>79</sup>, pozwala na koniec powtórzyć za Schor, że Sand zasługuje na miejsce w kanonie nie ze względu na – problematyczną i nierówną – wartość artystyczną jej poszczególnych dzieł, ale ze względu na ich zdolność do stawiania nowych problemów w czasie, kiedy zostały opublikowane, i inicjowania ożywczej dyskusji

78 Rozważania Didier o romantyzmie Sand – zob. na przykład B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 816–832). Cytat: tamże, s. 832 (przeł. K. Nadana-Sokołowska). Warto też oczywiście zaznaczyć, że istnieje kilka współczesnych prac o ambicjach syntetycznych, w których twórczość Sand pojawia się wśród omówień twórczości szeregu innych autorek XIX i XX wieku. Por. na przykład Ch. Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Éditions du Seuil, Paris 1989; A. Finch, *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, New York 2000; Wh. Walton, *Eve's Proud Descendants. Four Women Writers and Republican Politics in Nineteenth-Century France*, Stanford University Press, Stanford, California 2000; K. Hart, *Revolution and Women's Autobiography in Nineteenth-Century France*, Rodopi, Amsterdam – New York 2004.

79 Warto jeszcze wspomnieć nurt badań nad imaginariem Sand, poczynając od monumentalnych prac o wątkach muzycznych (Th. Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand 1834–1838*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1955 – niestety powstał tylko pierwszy tom tego zamierzonego na dwa woluminy dzieła; pisanie drugiego przerwała śmierć autorki) i obrazie Włoch w jej dziele (por. A. Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Armand, Paris 1959) po niedawno wydaną ważną książkę S. Bernard-Griffiths, *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Classiques Garnier, Paris 2018. Oddzielną dziedzinę studiów sandologicznych stanowi też już consuelologia. Warto tu wymienić dwa obszerne tomy studiów poświęcone dyptykowi: założycielskie *La Porporina. Entretiens sur Consuelo. Actes du colloque de Grenoble*, red. L. Cellier, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1976 oraz *Lectures de „Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt” de George Sand*, red. M. Hecquet, Ch. Planté, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2004.

także dziś, kiedy odczytujemy je w nowych kontekstach. (To nie przypadek, że Sand jest tak bardzo podatna na nowe odczytania, proponowane przez takie nurty badań jak *gender*, *queer*, *masculinity studies* czy ekokrytykę – badania te wyraźnie ukazują jej myślową oryginalność na tle epoki, czyniąc z niej pod wieloma względami prekursorkę tych dziedzin namysłu). Zdaniem Schor taki użytek z dzieł literatury także stanowi składową pojęcia kanonu, niepodporządkowanego wyłącznie wartości artystycznej dzieła czy przyjemności, jakiej jego lektura może przysporzyć czytelnikom<sup>80</sup>. Wykazawszy w swej książce znaczenie idealizmu Sand jako kontrdyskursu epoki wymierzonego w ograniczenia estetyki realistycznej, która jej zdaniem „konstruuje i wspiera fallo- i etnocentryczny porządek społeczny, który tak często mylimy z rzeczywistością”<sup>81</sup>, badaczka konkluduje, zapowiadając niejako renesans studiów sandowskich:

Przemyśliwanie ideału/idealności [ang. *ideal*] zawiera w sobie prawdziwą przyjemność, ale jest ona raczej kognitywnej niż afektywnej natury. Fakt, że najbardziej znaczącym i samoświadomym europejskim pisarzem idealistycznym była właśnie kobieta [...] niezmiernie pogłębia tę przyjemność [...]. Najważniejsze jest jednak to [...], że nadszedł właśnie czas teorii idealizmu w pisarstwie.<sup>82</sup>

## POLSKA SAND. STAN BADAŃ

Do dziś na świecie powstało kilka ważnych ośrodków studiów sandowskich, prowadzących regularne prace badawcze, wydawnicze i popularyzatorskie, organizujących międzynarodowe konferencje i wydających specjalistyczne czasopisma poświęcone pisarce<sup>83</sup>. Wobec intensywności

80 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 216.

81 Tamże, s. 54 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

82 Tamże, s. 216 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

83 Ośrodki studiów sandowskich silne były lub do dziś są w Weronie (zapoczątkowane tam przez Annarose Poli), w Nowym Jorku (przy Hofstra University), Montrealu (zapoczątkowane przez Roberta Godwina-Jonesa), Grenoble (skupione z początku wokół Léona Celliera), w Paryżu (między innymi wokół Béatrice Didier) i w Amsterdamie (zapoczątkowane przez Rossum-Guyon); ośrodki studiów sandowskich działa również w Japonii. Istnieją lub istniały czasopisma specjalnie jej poświęcone: „George Sand Studies” (rocznik George Sand Association, założonego przy Hofstra University w 1976 roku i skupiającego sandologów z całego świata), „Cahiers de George Sand” wydawane przez stowarzyszenie Les Amis de George Sand. Powstało też wydawnictwo poświęcone Sand – Éditions de l’Aurore i poświęcona jej seria studiów historycznoliterackich (George

tych badań może dziwić fakt, że do ostatnich lat nie istniały prawie żadne prace o polskiej recepcji Sand. Polska znawczyni jej twórczości, romanistka Regina Bochenek-Franczakowa, wydała w roku 2017 pierwszą monografię poświęconą temu zagadnieniu, *Présences de George Sand en Pologne*<sup>84</sup>, we wstępie do której podaje prawie kompletną – i skromną – bibliografię dotychczasowych pomniejszych studiów na ten temat<sup>85</sup>. W zakończeniu

---

Sand) pod redakcją Pascale Auraix-Jonchière w ramach kolekcji *Etudes romantiques et dix-neuviémistes* przy wydawnictwie Garnier (por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 798).

- 84 Zob. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand... Kilka rozdziałów tej książki ukazało się wcześniej w podobnej lub mocno skróconej wersji w języku polskim („Pani Sand, ten geniusz szalony...”. *George Sand w oczach polskich pisarek XIX wieku*, w: „Prace Komisji Neofilologicznej PAU”, tom XIII, red. M. Gibińska-Marzec, S. Widłak, Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 2015; też, *Utwory George Sand w Teatrze Krakowskim w XIX wieku („Margrabia de Villemer”)*, w: *Autour du théâtre / Wokół teatru*, red. W. Rapak, J. Kornhauser, O. Bartosiewicz, Wydawnictwo „scriptum”, Kraków 2015; teje, *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, s. 7–24). Bochenek-Franczakowa jest także autorką popularnonaukowej publikacji *George Sand* wydanej w serii *Nauka dla Wszystkich* przez Ossolineum (Wrocław – Kraków 1981). Ta praca o objętości około dwóch arkuszy to jedyna dotąd dostępna po polsku przekrojowa pozycja na temat twórczości Sand. Bochenek-Franczakowa jest ponadto autorką wielu artykułów naukowych jej poświęconych, opublikowanych w większości po francusku.*
- 85 Badaczka twierdzi, że poza biografiami Chopina Sand interesują się badacze Mickiewicza. Powołuje się przy tym na następujące prace: Z. Markiewicz, *Mickiewicz i George Sand*, w: tegoż, *Polsko-francuskie związki literackie*, PWN, Warszawa 1986; S. Skwarczyńska, *Z paryskich materiałów mickiewiczowskich (dokumenty, problemy, zagadki)*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3–4. Przy okazji rozważań nad Narcyzą Żmichowską i Józefem Ignacym Kraszewskim przywołuje także następujące publikacje: W. Morzkowska-Tyszkowa, *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego*, *Badania Literackie*, t. v, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1934; A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, *Prace Historyczno-Literackie*, nr 21, Zakład Główny w Kasie im. J. Mianowskiego, Warszawa 1948, które zawierają pewne sugestie komparatystyczne (u Bara – dotyczące powieści o artyście Kraszewskiego). Podaje także listę kilku artykułów dotyczących recepcji Sand w XIX wieku (M. Straszewska, *L'œuvre de George Sand vue par les Polonais*, w: *Les Échanges littéraires franco-polonais dans la seconde moitié du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle*, „Les Cahiers de Varsovie”, 1973; B. Wojciechowska, *La réception de George Sand en Pologne*, w: *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, red. E. Mosele, Centre Interuniversitaire de Recherche sur le Voyage en Italie, Slatkine, Genève 1994, t. III i jeden artykuł o jej recepcji w okresie PRL (B. Wojciechowska, *La Foncion idéologique de la diffusion des romans de George Sand dans la Pologne socialiste*, „Quaderni. Rivista degli Studi di Lecce” 1997, nr 19. Z najnowszych studiów wymienia: C. Fournier Kiss,

książki pisze wręcz o zaskakującej romanistkę, która w punkcie wyjścia spodziewała się dojść do zupełnie innych wniosków, nieobecności Sand w naszym kraju – nie dość tłumaczonej za życia, już pod koniec XIX wieku zapominanej jako pisarka, a w wieku XX kojarzonej przede wszystkim jako *femme fatale* Chopina lub, w najlepszym wypadku, prekursorka feminizmu, kobieta o barwnej biografii i romantyczna muza innych artystów. Oczywiście lektura monografii pozwala ten wniosek zniuansować: badaczka wykazuje, że w wieku XIX Sand była w Polsce długo postrzegana jako autorka swych dzieł: w latach 30. i 40. kontrowersyjna, budząca silny oddźwięk i skrajne emocje, także wśród ważnych kobiet-pisarek tej epoki; w drugiej połowie XIX wieku – klasyczka, czyli wybitna postać sceny literackiej w Europie, z twórczością której polska elita kulturalna była dobrze zaznajomiona; jak wynika z rozprawy, kilka dobrych, choć krótkich, studiów historyczno-literackich na jej temat powstało także w okresie PRL.

Bochenek-Franczakowa badała różne obecności Sand w Polsce: recepcję jej dzieł w prasie i eseistycę krytyczno-literackiej XIX i XX wieku oraz – wybiórczo – w korespondencji i pismach autobiograficznych poszczególnych autorów; tłumaczenia dzieł; teatralne realizacje sztuk lub adaptacje powieści<sup>86</sup>; ewentualny wpływ na polską literaturę XIX wieku i, oczywiście, obraz Sand jako partnerki życiowej jednego z najwybitniejszych Polaków.

---

*Eliza Orzeszkowa: une George Sand Polonaise?*, w: *Inspirations. Anglo, French and Polish Cultures*, red. D. Guzowska, M. Kamecka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011 oraz, nieopublikowany jeszcze w 2017 roku, rozdział jej książki *Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond Ferrand 2020 (wydanie polskie: C. Fournier Kiss, *Literatura, pleć i naród w XIX wieku. Germaine de Staël i George Sand w dialogu ze swymi polskimi siostrami*, przeł. Barbara Głowacka, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2021), dotyczący postaci kobiety artystki u Narcyzy Żmichowskiej, udostępniony jej przez badaczkę). Nie odnosi się natomiast do innego jej artykułu, który zestawia *Dziurdziów* Orzeszkowej z *La Petite Fadette* Sand i także wszedł do wspomnianej wyżej książki: C. Fournier Kiss, *La figure de la sorcière dans la littérature du XIXe siècle*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2012, rok V (XLVIII), s. 259–279. Wspomina też artykuł Iwony Puchalskiej o Zygmuncie Krasińskim (zob. I. Puchalska, *Krasiński i George Sand*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012).

- 86 Książka, poza zebraną po raz pierwszy tak obszerną sandowską bibliografią, zawiera również cenny dla przyszłych badaczy spis tłumaczeń utworów Sand na polski, zarówno tych wydanych jako książki, jak i publikowanych w czasopiśmie lub wykorzystywanych w teatrach. W rozdziale o teatrze podaje także dane o inscenizacji sztuk Sand w Polsce (chodzi zarówno o sztuki jej autorstwa i adaptacje własnych powieści, jak i adaptacje cudze, często pod tytułami, które trudno w pierwszej chwili skojarzyć z twórczością Sand).

Kwestia recepcji przez kobiety wysuwa się jednak w książce na pierwsze miejsce, nie tylko za sprawą pierwszego i najdłuższego rozdziału, poświęconego postrzeganiu Sand przez XIX-wieczne pisarki (kolejno: Klementynę z Tańskich Hoffmanową, Łucję Rautenstrauchową, Eleonorę Ziemiecką, Julię Woykowską, Narcyzę Żmichowską, Elizę Orzeszkową, Walerię Marrené-Morzowska, Marię Sadowską, Sewerynę Duchyńską i Julię Goczalkowską), ale także rozdziału czwartego, poświęconego recepcji Sand w XX i XXI wieku, który opiera się wyłącznie na materiałach autorstwa kobiet: Marii Czapskiej, Ireny Krzywickiej i Jadwigi Kiewnarskiej w dwudziestoleciu międzywojennym oraz Stanisławy Kozuchowskiej w okresie PRL<sup>87</sup>. To wśród nich nazwisko Sand widocznie wciąż budziło w XX wieku oddźwięk poza kontekstem chopinowskim.

W rozdziale drugim, poświęconym recepcji w prasie XIX-wiecznej, autorka przedstawia nam najważniejsze sądy o Sand, które wyszły spod pióra krytyków i publicystów – wśród nich m. in.: Michała Grabowskiego, Edwarda Dembowskiego, Julii Woykowskiej, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Władysława Kulczyckiego, Edmunda Chojeckiego, Zygmunta Miłkowskiego (ps. Teodor Tomasz Jez<sup>88</sup>), Juliana Klaczki czy Leonarda Rettla (ps. Jan Zam) – współpracujących z takimi czasopismami jak poznańskie „Tygodnik Literacki” i „Dziennik Domowy”, wileńskie „Athenaeum”, „Tygodnik Petersburski”, wydawane w Warszawie „Przegląd Naukowy”, „Przegląd Warszawski”, „Gazeta Warszawska”, „Przegląd Tygodniowy” czy lwowski „Dziennik Literacki”.

Z analizy przeprowadzonej przez Bochenek-Franczakową wynika pośrednio, że recepcja ta była wybiórcza – wielu utworów Sand krytycy polscy nigdy nie skomentowali, dużo chętniej formułując ogólne charakterystyki jej twórczości. Były one przy tym silnie upolitycznione (kontrastują ze sobą opinie o Sand wyrażane z jednej strony w „Tygodniku Petersburskim”, z drugiej – w „Tygodniku Literackim” prowadzonym przez Woykowskich), co – jak zauważyli już badacze XIX-wiecznej krytyki – wiąże się z sytuacją kraju pod zaborami, w której dyskusje krytycznoliterackie prowadzone były niejako w zastępstwie politycznych. Omówiwszy zgromadzone materiały, świadczące w zasadzie o dużym uznaniu krytyków i wybitnych polskich pisarzy/pisarek dla Sand, niemal

87 Stanisława Kozuchowska była badaczką uniwersytecką, autorką kilku wstępów do polskich wydań Sand i artykułów naukowych o niej, jej edytką i tłumaczką.

88 Ponieważ Miłkowski jest bardziej kojarzony pod pseudonimem Jez, omawiając jego wypowiedzi w dalszej części książki, posługuję się jego przybranym nazwiskiem.



jednogłośnie tytułujących ją wielkim talentem lub wręcz geniuszem, badaczka przyznaje, że podczas pracy odnosiła wrażenie, że wzmianek poświęconych dziełom tak głośnej i płodnej autorki jest w piśmiennictwie polskim w XIX wieku zaskakująco mało.

Badaczka próbuje w książce odpowiedzieć także na pytanie, czy znajomość Sand wpływała na kształt i problematykę literatury polskiej w XIX wieku. Z jednej strony zadaje jednak to pytanie tylko odnośnie do trojga pisarzy: Żmichowskiej, Orzeszkowej i Kraszewskiego, z drugiej – powstrzymuje się przed postawieniem jakiegokolwiek mocniejszej tezy o sandowskich inspiracjach u któregośkolwiek z nich. W przypadku każdego z nich przestrzega, że opisywane przez nią zbieżności idei, motywów, a nawet formy mogą się w całości tłumaczyć przynależnością do tej samej epoki literackiej, czyli zainteresowaniami typowymi dla romantyzmu i trendami charakterystycznymi dla powieści około połowy XIX wieku.

Autorka pracy dyskutuje z badaczami stawiającymi tezy dużo mocniejsze, czyli przede wszystkim ze szwajcarską polonistką Corinne Fournier Kiss, która dostrzegła zbieżności w kreacji romantycznego dziecka i artystki – Helusi z *Książki pamiątek* Żmichowskiej z Heleną z *Siedm strun lutni* z jednej strony, a bohaterką *Consuelo* z drugiej<sup>89</sup>. Jednocześnie Bochenek-Franczakowa dziwi się tym, którzy sandowskiego kontekstu w ogóle nie zauważają, jak na przykład Wincentemu Dankowi, orzekającemu o braku europejskiego wzorca dla formuły powieści wiejskiej Kraszewskiego<sup>90</sup>.

*Présences...* to książka, która była wyraźnie pisana z myślą o sandologach, którym badaczka przekazuje cenne dla nich informacje o kulturze polskiej XIX wieku, w tym – o twórczości Żmichowskiej, Kraszewskiego i Orzeszkowej. Z punktu widzenia historyka literatury w kraju stanowi ona odtąd bardzo ważny punkt odniesienia, ale jest wciąż daleka od wyczerpania tematu. Z komparatystycznych uwag autorki wynika przecieź, chociażby, wbrew jej własnym zastrzeżeniom, że analiza powieści Kraszewskiego<sup>91</sup>, a także nurtu polskiej powieści wiejskiej w kontekście sandowskim to obiecujący i ważny teren badań.

89 Por. C. Fournier Kiss, *Literatura, pleć i naród...*

90 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 397. Badaczka analizuje tu pracę: W. Danek, *Pisarz wciąż żywy. Studia o życiu i twórczości J.I. Kraszewskiego*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1969.

91 Bochenek-Franczakowa dostrzega dwa wątki warte prześledzenia: konstrukcję postaci artystów i kobiet oraz ideologię i poetykę powieści ludowych; sama jednak ucina te rozważania, wycofując się z mocnej tezy o jakimkolwiek wpływie Sand na Kraszewskiego. Ostatnio temat pewnej

Bochenek-Franczakowa stawia na koniec tezę, że do wymazania twórczości Sand ze świadomości polskich odbiorców przyczyniły się brak tłumaczeń jej dzieł na język polski oraz, przede wszystkim, przesłonięcie jej przez kluczową dla polskiej kultury sprawę Chopina, która uczyniła z niej swoją zakładniczkę, ograniczając zainteresowanie postacią Sand do zainteresowania ich związkiem w wymiarze biograficznym. Za symboliczną cezurę w recepcji, oznaczającą właśnie tę odmianę wizerunku z wielkiej pisarki na *femme fatale* Chopina, uznaje – rzeczywiście kuriozalny – przedruk studium Marrené-Morzakowskiej o Sand, który ukazał się z okazji stulecia jej urodzin<sup>92</sup>, w 1904 roku, anonimowo (*sic!*), w tej samej „Biesiadzie Literackiej”, w której został opublikowany w 1876 roku pod tytułem *Pani Sand* dla uczczenia jej śmierci<sup>93</sup>. Artykuł – zatytułowany tym razem *Zły duch Chopina* – poprzedza krótki nowy wstęp usprawiedliwiający zajęcie się tak osławioną osobą.

Książka jednak nie wspomina o popularnym obrazie Sand w XIX wieku, który – poza wypowiedziami wielu reprezentantów „obozy postępu” – był z oczywistych względów wrogi wobec *femme libre*. Na tle powszechnego oburzenia tym bardziej trzeba docenić odważne wystąpienia cytowane przez Bochenek-Franczakową. O tym, jak trudno przebić się przez budowany przez ponad sto lat mur lekceważenia, umacniający już wcześniej istniejący mur wrogości konserwatywnej części opinii publicznej, przekonała się badaczka sama, próbując – jak wyznaje – bezskutecznie zabiegać o wydanie po polsku choćby tylko takich, uznawanych w samej Francji za dobre, jeśli nie wręcz znakomite, a na dodatek powiązanych na różne sposoby z Chopinem, powieści jak *Consuelo*<sup>94</sup> i dedykowana Chopinowi *Diabla kałuża*<sup>95</sup>.

---

współbieżności obu pisarzy, we wciąż jednak wąskim zakresie, podjęła Magdalena Rudkowska, porównując *Leona Leontynę* Kraszewskiego z *Leonem Leonim* Sand (zob. M. Rudkowska, *Zapaleńcy*, w: tejsze, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019).

92 Por. W. Marrené, *Pani Sand*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 33–36.

93 [W.w.M.m.], *Zły duch Chopina*, „Biesiada Literacka” 1904, nr 33–36.

94 O wątkach słowiańskich i polskich w tej książce, w tym nawiązaniach do postaci Chopina i Mickiewicza, pisze bardzo wyczerpująco Fournier Kiss w książce *Literatura, pleć i naród...* Wcześniej poruszył ten temat Zygmunt Markiewicz w rozprawie *Mickiewicz i George Sand*. W tym miejscu warto powiedzieć, że pierwsza część książki Fournier Kiss w całości poświęcona jest pani de Staël i Sand jako pierwszym w kulturze francuskiej postaciom, które wyraźnie interesują się Polską i mają o jej kulturze wiele do powiedzenia.

95 Obie powieści zostały wprawdzie w XIX wieku przetłumaczone na polski, ale tłumaczenia te są jej zdaniem złej jakości. *Consuelo* została na nowo przełożona i wydana po polsku dopiero w 2020 roku (por. George Sand,

Bochenek-Franczakowa zgromadziła i usystematyzowała w tej pierwszej książce o polskiej recepcji obszerny i w dużej części dotąd niebadany materiał, naprawdę wyczerpujące rozdziały to jednak nie tyle rozdziały o zainteresowaniu Sand ze strony polskich autorek czy ewentualnym jej wpływie na Żmichowską, Orzeszkową i Kraszewskiego, ponieważ warte są one jeszcze wielu dopowiedzeń (choćby dlatego, że o innych pisarzach i pisarkach autorka w tym kontekście w ogóle nie wspomina – na przykład Rautenstrauchowa, Woykowska i Marrené-Morzowska są w jej książce obecne tylko jako krytyczki literackie), ale rozdziały o obecności Sand w czasopiśmie XIX-wiecznych czy w teatrach.

W Polsce bardzo potrzebna jest wciąż książka, która pokazywałaby recepcję Sand w innym niż Bochenek-Franczakowa porządku, to znaczy problematyzując jednocześnie jej twórczość, na przykład poprzez zdżerzenie polskich interpretacji z dorobkiem sandologii. Wymogu tego nie spełnia także – z powodu koncentracji na wciąż ograniczonym materiale, obejmującym zaledwie kilka utworów trzech pisarek: Rautenstrauchowej, Żmichowskiej i Orzeszkowej – skądinąd fascynująca i bardzo treściwa (z jednej strony dzięki zarysowaniu szerokich kontekstów genologicznych i ideowych, z drugiej – dzięki koronkarskim pracom blisko tekstów) przywoływana już praca *Literatura, pleć i naród w XIX wieku. Germaine de Staël i George Sand w dialogu ze swymi polskimi siostrami* Fournier Kiss.

Poza tymi dwoma pracami w ciągu ostatnich lat ukazało się jeszcze kilka artykułów poświęconych wybiórczo problematyce recepcji Sand lub wspominających wreszcie tę autorkę w rozmaitych kontekstach badawczych, na przykład artykuł Leny Magnone o psychoanalitycznej interpretacji *La Petite Fadette* w pismach pochodzącej z Galicji Heleny Deutsch<sup>96</sup> i artykuł Magdaleny Rudkowskiej referujący poetologiczne spory wokół alegorii w krytyce XIX-wiecznej, w tym spór o jej użycie w *Siedmiu strunach lutni* pomiędzy Kraszewskim i Edwardem Dembowskim<sup>97</sup>. Iwona Puchalska zajęła się sędami Zygmunta Krasińskiego o Sand jako kobiecie i artystce, przytaczając z jego listów do różnych adresatów pełne podziwu sądy na temat *Lettres d'un voyageur*,

---

*Consuelo*, t. I–III, przeł. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, ASPRA-JR, Warszawa 2020), niestarannie i bez aparatu krytycznego.

96 Por: L. Magnone, *Helena Deutsch czyta George Sand*, w: *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015, s. 431–451. W artykule tym Magnone zestawia tę lekturę ze współczesną interpretacją Schor.

97 Zob. M. Rudkowska, *Alegoria namiętności. Kartka z dziejów krytyki literackiej w XIX wieku*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6, s. 145–155.

*Leone'a Leoniego* (1835) (*Leon Leoni*) czy *Consuelo*. Rozwinęła także, dyskutując z wcześniejszymi badaczami, temat powinowactw ideowych w *Spiridionie* oraz *Trzech myślach pozostałych po ś.p. Henryku Ligenzie i Irydionie*<sup>98</sup>. W tej samej książce, w której ukazał się ten artykuł, Olga Płaszczewska poświęciła trochę miejsca wątkowi sandowskich lektur w listach Elizy Krasińskiej<sup>99</sup>. Na uwagę zasługuje wstęp Moniki Świerkosz do książki *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, w którym, przy okazji rozważań teoretycznych nad poetyką pisarstwa kobiet, odwołuje się do interpretacji *Indiany* zawartej w założycielskim tekście gynokrytyki autorstwa Nancy K. Miller, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*<sup>100</sup>. Ursula Phillips przywoływała nazwisko Sand w studiach nad Żmichowską, pokazując wspólną obu autorkom fascynację myślą Leroux jako zarazem kontynuatora i krytyka socjalizmu utopijnego<sup>101</sup>. W artykule poświęconym kreacjom kobiecym w *Pogance* zastanawiała się nad inspiracją, jaką mogły być dla jej autorki *Lélia* i *Consuelo*<sup>102</sup>. Nieco uwagi poświęcili też jej twórczości Katarzyna Czeczot i Michał Pospiszyl, umieszczając fragmenty *Le Péché de Monsieur Antoine* (1845) (*Grzech pana Antoniego*) w antologii *Romantyczny antykapitalizm*<sup>103</sup>.

Jak widać z tej bibliografii, Sand jest w ostatnich latach coraz częściej przywoływana jako kontekst dla studiów o literaturze polskiej, ale *en masse* rozwój zachodnich studiów sandowskich nie przełożył się dotąd na wzmoczone zainteresowanie twórczością pisarki w Polsce, nawet w nurcie krytyki feministycznej.

Symptomatyczny jest pod tym względem na przykład, skądinąd bardzo ciekawy, szczeciński tom pokonferencyjny *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*. Wprawdzie znajdziemy w nim artykuł z nazwiskiem Sand w tytule<sup>104</sup>, ale Monika Bednarczuk pokazuje w nim pisarkę tylko

98 Zob. I. Puchalska, *Krasiński i George Sand*.

99 Zob. Olga Płaszczewska, „Najlepiej jest być sobą”. *Doświadczenia czytelnicze Elizy Krasińskiej*, w: *Wokół Krasińskiego*, s. 217–242.

100 Zob. M. Świerkosz, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 33–34. Chodzi o tekst: N.K. Miller, *Arachnologie...*, s. 496–503.

101 Zob. U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, Fundacja Akademia Humanistyczna – Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006.

102 Zob. też, „*Femme Fatale*” and *Mother-Martyr. Femininity and Patriotism in Żmichowska's „The Heathen”*, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose*, *Slavica Bergensia* 5, red. K.A. Grimstad, U. Phillips, Bergen 2005, s. 19–51.

103 Zob. K. Czeczot, M. Pospiszyl, *Romantyczny antykapitalizm*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 73–74.

104 Zob. M. Bednarczuk, *Femina dives et poeta pauper. Twórcy w kręgu Izabeli*

w roli agentki dbającej o sprawy finansowe Mickiewicza i Chopina. Trudno oczywiście dyskutować z tematami zgłoszonych na konferencję referatów, ale pozwolę sobie zauważyć, że w tym ważnym tomie, rozważającym między innymi, jak kobiety łączyły aspiracje pisarskie z kwestią samodzielności w życiu, a także jak ukazywały w literaturze sytuację kobiet poprzez pryzmat ekonomii, naprawdę brakuje Sand jako pisarki, która w setkach kobiet wzbudziła w swoim czasie nadzieję, że pisarstwo traktowane jako misja z jednej strony, a zawód z drugiej, może stać się dla nich drogą do niezależności i spełnienia, a także jako autorki powieści, które imponują zakresem wiedzy ekonomicznej i wnikliwością analiz społeczeństwa francuskiego w całym jego rozwarstwieniu od czasów poprzedzających rewolucję do drugiej połowy XIX wieku, w tym właśnie analizami społeczno-ekonomicznego usytuowania kobiet<sup>105</sup>.

Ten stan rzeczy tłumaczy zapewne duża popularność w polskiej historii literatury też o XIX-wiecznej literaturze kobiecej wprowadzonych przez krytykę anglosaską, skupioną na pisarkach wiktoriańskich. Za uniwersalną figurę losu kobiety piszącej w XIX wieku uznano chętnie „wariatkę na strychu” – postać z powieści Charlotte Brontë *Jane Eyre*, która znalazła się w tytule tak ważnej dla gynokrytyki rozprawy Sandry Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*<sup>106</sup>. Kobieta pisarka miałaby w XIX wieku z powodu wykluczenia ze sfery publicznej być nieuchronnie skazana na izolację, niskie poczucie wartości, a także na marginalne miejsce w kanonie. Miałaby także stać przed ewentualnym wyborem pomiędzy

---

Czartoryskiej, Karoliny Sobańskiej i George Sand, w: *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasiów, A. Zawiszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2014, s. 19–42.

- 105 Bardzo ciekawą pod tym względem, a bardzo mało znaną jest późna powieść Sand, *Nanon* (1872), napisana w formie pamiętnika chłopki, która przeżyła rewolucję francuską i chce opowiedzieć dzieje swojego skomplikowanego życia i awansu społecznego wnukom.
- 106 S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, London – New Haven 1979. Didier zwraca przy tej okazji uwagę, że wątek wariatki powodującej pożar (zagładę blokującego kobiece pragnienie i marginalizującego ją świata) był już wcześniej obecny w powieści Sand *Le Meunier d'Angibault*, w którym pożar domu farmera Bricolina powoduje jego szalona córka. (Porządek tego domu stanowi kwintesencję patriarchy i jego współczesnej odmiany – wczesnokapitalistycznej żądzy bogacenia się. Dwoje dzieci młynarza jest z tego powodu przez niego samego skazanych na marginalizację i szaleństwo). Por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 829. O relacji siostr Brontë do Sand zob. między innymi P. Thomson, *George Sand...*, s. 61–89.

zgodą na tę niższą pozycję kobiet/autorek a sięgnięciem po uznanie zastrzeżone dla mężczyzn dzięki użyciu męskiego pseudonimu lub odgrzywaniu męskiej roli w życiu. Jak sugerują Gilbert i Gubar, jest to właśnie przypadek Sand. Miałby on oznaczać nieuchronny kryzys tożsamości i zubożenie (kobiecej) perspektywy<sup>107</sup>, a więc swego rodzaju zdradę sprawy czy kondycji kobiecej w życiu, ale także w literaturze. Wszystko to sprawia, że – paradoksalnie – sukces pisarski Sand uczynił jej przypadek najmniej ciekawym dla polskich badaczek pisarstwa kobiet w XIX wieku.

Jak jednak wskazują bardziej szczegółowe studia, które już przywoływałam, przypadek Sand jest skomplikowany. Użycie męskiego pseudonimu, a nawet męskiego narratora – inaczej niż mimetyczne strategie polskich pisarek pozytywistycznych, opisane przez Grażynę Borkowską<sup>108</sup> – nie skrywało wcale płci i nie zawężyło perspektyw analizy kobiecej kondycji w kulturze, ale raczej stanowiło pretekst do nieustającej gry pomiędzy „męskim” i „kobiecy” elementem zarówno w twórczości, jak i życiu. Sand jawnie sięgała po wolność i pióro, stając się ówczesną celebrytką, której ambiwalentny płciowy i seksualny performance, tak samo jak subwersywna twórczość, daleko wykraczają poza ramy, które zdaniem Gilbert i Gubar określają twórczość XIX-wiecznych pisarek.

Życie Sand, choć poddane trudnej do pojęcia dyscyplinie twórczej, wydaje się na pierwszy rzut oka baśniowo swobodne i – także na starość – baśniowo spełnione, wyzwolone ze zwykłych ograniczeń nałożonych na (kobietę) egzystencję. Baśniowe zdaje się również to, że Sand za życia nie poniosła praktycznie żadnych konsekwencji przekroczenia kulturowych zakazów, także tych groźących najboleśniej sankcjami, czyli dotyczących kobiecej seksualności. Z dzisiejszej perspektywy lepiej jednak widać, że w jej przypadku konsekwencje te także przyszły, tyle że z opóźnieniem: właśnie w postaci pośmiertnego zniesławienia i zapomnienia. Być może do tej pory mamy w Polsce do czynienia ze swoistym freudowskim przesunięciem znaczeń: Sand budzi oficjalnie odrazę nie jako „kobieta upadła”, ale jako „upadła pisarka”, której powieści nie wypada wydawać ani brać do ręki szanującemu się estecie.

Z pewnością sytuacja kobiet we Francji w tym samym czasie była nieco inna niż w Anglii, ale osobowość i osiągnięcia Sand wybijają się niepomierne także na tle takich francuskich pisarek połowy XIX wieku jak Marie d’Agoult (publikująca pod pseudonimem Daniel Stern), Hortense Allart,

107 Por. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, s. 65–67.

108 Por. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996.

Delphine Gay de Girardin, Flora Tristan czy Louise Colet. Jej przykład fascynował w XIX wieku pisarki angielskie i stawał za ich wyborami życiowymi, więc – nawet jeśli w angielskich realiach to postawienie na siebie przybierało dyskretniejszą formę<sup>109</sup> – pisanie o autorkach XIX-wiecznych lub XX-wiecznych modernistkach tak, jakby Sand nie stanowiła dla nich żadnego punktu odniesienia, oznacza zawężenie pola badawczego.

## PERSPEKTYWY

Wymienione wcześniej książki na temat recepcji Sand w różnych krajach Europy muszą, mimo w gruncie rzeczy skromnego rozmiaru materiałów zebranych przez Bochenek-Franczakową i Fournier Kiss, prowadzić do podejrzenia, że zasięgu oddziaływania Sand na kulturę polską, a zwłaszcza na postawy polskich kobiet, nie możemy mierzyć tymi skromnymi świadectwami recepcji. Pisarka słabo obecna w debatach krytycznoliterackich o (pożądanym kierunku rozwoju) XIX-wiecznej polskiej powieści<sup>110</sup>,

109 Trajektorie życia wiktoriańskich pisarek omawia książka: P. Thomson, *George Sand...*, w której ukazana została ich fascynacja Sand. Zdaniem Thomson Mary Ann Evans (George Eliot) przybrała pseudonim na cześć uwielbianej w młodości Sand (por. tamże, s. 152–184), a Elizabeth Barrett Browning jest autorką dwóch sonetów na jej cześć: *To George Sand. A Desire* i *To George Sand. A Recognition* (por. P. Thomson, *George Sand...*, s. 46–49). Z kolei jej poemat epicki *Aurora Leigh* wyraźnie nawiązuje między innymi do *Consuelo* (por. L.M. Lewis, *Germaine de Staël, George Sand and...*, s. 99–133), a imieniem – do francuskiej autorki bezpośrednio.

110 Tak można wnioskować na podstawie następujących opracowań: A. Bartoszewicz, *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 1959, z. 3, s. 127–167 – w którym Sand jest wspomniana niemal tylko przy okazji referowania poglądów Edwarda Dembowskiego i zawartości postępowych czasopism poznańskich); S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, w którym jest praktycznie nieobecna. Bartoszewicz rozpisuje się o wadze powieści tendencyjnej Eugène’a Sue, choć przecież Orzeszkowa, Bogacki czy Marrené-Morzkowska oglądali się w pismach krytycznoliterackich także na jej sandowski model. Co ciekawe, oboje badaczy wspomina nieoczywistą rolę, jaką twórczość następnych pokoleń realistów, widziana jako negatywny punkt odniesienia, odegrała w drugiej połowie XIX wieku w oswojeniu wcześniejszego modelu powieści realistycznej. Bartoszewicz pisze o większym zrozumieniu dla Balzaca i Sand w latach 60. XIX wieku, wynikającym z oburzenia, które wywołał wówczas realizm *Pani Bovary* (A. Bartoszewicz, *Polemiki wokół powieści...*, s. 164), a Burkot – dla Balzaca i Flauberta w latach 70. XIX wieku, wynikającym z kolei z oburzenia naturalizmem Zoli (S. Burkot, *Spory o powieść...*, s. 128). Sąd o niewielkim znaczeniu Sand dla teorii i praktyki polskiej powieści został pośrednio utrwalony także w niedawno opublikowanym *Słowniku polskiej krytyki*

a także w polskich studiach historycznoliterackich nad XIX wiekiem<sup>111</sup>, mogłaby uchodzić za nieistotne ogniwo w tym rozwoju, gdyby nie,

---

*literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje* (t. I–III, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Instytut Badań Literackich PAN – Instytut Literatury Polskiej UMK, Toruń – Warszawa 2016). Sand jest tu wymieniona z nazwiska w wielu hasłach, choć po bliższym zbadaniu okazuje się, że w trzech z okazji artykułu Grabowskiego o „literaturze szalonej”, w sześciu następujących – w różnych kontekstach związanych z tym samym dłuższym fragmentem *Kilku uwag o powieści Orzeszkowej*. W hasle *Literatura francuska w polskiej krytyce literackiej* (por. tamże, s. 711–731) Magdalena Siwiec wspomina opinie Słowackiego i Krasińskiego o Sand, ale już nie na przykład opinie Dembowskiego, Woykowskiej, Kraszewskiego, Orzeszkowej czy dwa sandowskie studia Marrené-Morzowskiej; poza tym hasłem Sand jest najwyraźniej obecna w hasle *Alegoria* (por. M. Rudkowska, *Alegoria namiętności. Kartka z dziejów krytyki literackiej w XIX wieku*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6), co wprawdzie cieszy, ale nie jest reprezentatywne ani dla jej poetyki, ani dla jej rzeczywistego znaczenia dla polskich odbiorców.

- 111 Dla przykładu: w czterotomowym wydaniu *Prac wybranych Marii Janion* nazwisko Sand pojawia się wprawdzie w indeksie, ale kiedy zajrzyśmy na kilka wskazanych stron, znajdziemy ją jedynie w cytatach z epoki. Najpoważniejsza wzmianka dotycząca jej twórczości to informacja, że Gaston Bachelard analizował powieść *Laura. Voyage dans le cristal* (1864) [Laura. Podróż do wnętrza kryształu] w studium nad marzeniami o minerałach i metalach. Zob. M. Janion, „*Kuźnia natury*”, w: tejsze, *Prace wybrane*, t. I, *Gorączka romantyczna*, Universitas, Kraków 2000, s. 307. Nazwisko Sand nie pojawia się w ogóle w jej pionierskich dla krytyki feministycznej w Polsce esejach z tomu *Kobiety i duch inności* (Sic!, Warszawa 2006). Podobnie – brak pisarki nawet w tomie poświęconym miłości romantycznej w serii Biblioteki Romantyzmu pod redakcją Janion. Por. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, (Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984). W taki sposób kolejne generacje badaczy romantyzmu i literatury polskiej XIX wieku niejako dziedziczą przekonanie, że po twórczość Sand nie ma po co sięgać. Trzeba jednak zauważyć, że w studiach historycznoliterackich okresu PRL Sand jest często przynajmniej wymieniana z nazwiska w rozmaitych kontekstach (na przykład w szeregu ważnych francuskich pisarzy epoki, jako pisarka feministyczna czy jako autorka powieści tendencyjnych), podczas gdy większości młodszych badaczy zupełnie znika z pola widzenia. Jeśli jej nazwisko znajdziemy w ogóle w indeksach, to przy bliższym przyjrzeniu okaże się, że jest w monografii obecna pośrednio – w cytatach z epoki. Tak dzieje się na przykład we współczesnych pracach Mateusza Skuchy (*Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2014) czy Macieja Dudy (*Emancypanci i emancypatorzy. Mężczyźni wspierający emancypację Polek w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2017), które skorzystałyby przecież na uwzględnieniu sandowskiego kontekstu (zwłaszcza książka Skuchy, poświęcona między innymi kwestii – tak typowej dla prozy Sand – inwersji ról płciowych w twórczości Kraszewskiego).



czasem zaskakujące, diagnozy z epoki. Na przykład Wilhelmina Zyndram-Kościółkowska w rocznicowym szkicu z 1884 roku poświęconym Marrené-Morzkowskiej wspominała w kontekście jej debiutu o „panującej u nas wszechwładnie wówczas [w czasie wydania *Nowego gladiatora* (1857)] szkole romansu francuskiego Jerzego Sand’a”<sup>112</sup>. Jeśli więc brak dowodów, że Kraszewski czy Orzeszkowa oglądali się na przykład na powieści społeczno-wiejskie Sand, pisząc swoje dzieła o tematyce wiejskiej, to nie zapominajmy, że najbardziej żywiołowy sposób recepcji oznacza pożarcie poprzednika przez następcę, który nie jest nawet świadom, że poprzednik wszedł w jego krwiobieg, przeniknął i w jakimś sensie stał nim samym<sup>113</sup>. Być może warto zastanowić się jeszcze, czy – pomimo dość marginalnej obecności wątku Sand nie tyle w prasie krytycznoliterackiej, bo materiał zebrany przez Bochenek-Franczakową takiego sądu nie uprawnia, ile w skupiających uwagę badaczy dyskusjach o powieści francuskiej i polskiej pomiędzy XIX-wiecznymi krytykami – model/modele sandowskiej powieści nie wpływał/y na model/modele polskiej powieści XIX-wiecznej, na przykład tendencyjnej czy wiejskiej, w sposób dotychczas umykający badaczom.

„Truczna cukrem zaprawiona i podana w diamentowym kielichu” – wyrażał się o powieściach Sand Jan Starolacki, bohater kilkakrotnie wznawianej w XIX wieku powieści *Anna* Michała Czajkowskiego (1840)<sup>114</sup>.

112 W. Z[yndram-]Kościółkowska, [bez tytułu], „Dziennik Łódzki” 1884, nr 117, s. 1.

113 W tym kontekście warto na przykład zauważyć, że we fragmentach autobiograficznych Orzeszkowa dwa razy wspomina swoją bardzo wczesną, właściwie dziecięcą, lekturę Sand: w *Pamiętniku* wzmiankuje o lekturze „kontrabandą prawdopodobnie na pensję przekradzionych powieści Sandeau [partnera literackiego Sand na początku jej drogi twórczej, od którego nazwiska utworzyła własny pseudonim] i Sanda”, a we *Wspomnieniach*, że powieści Sand, wśród takich autorów jak Kraszewski, Kaczkowski czy Dumas, czytywała nocą razem ze swoją guwernantką, panią A. – czasem jej na głos (było to w okresie poprzedzającym pobyt na pensji w klasztorze). Por. E. Orzeszkowa, *O sobie... Autobiografia w listach*, wstępem opatrzył J. Krzyżanowski, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 34 i 73. Wprawdzie Orzeszkowa w następnych zdaniach dystansuje się od owych lektur (trudno powiedzieć, których dokładnie – Sand i Dumasa czy innych, które wspomina tylko ogólnie, nadmieniając o lekturze francuskich czasopism – bo przecież nie obu polskich autorów), sugerując, że była to „strata sił i czasu”, ale jednocześnie mimowiednie przeczy obiegowej opinii o szkodliwym oddziaływaniu tych lektur (Sand?), twierdząc, że zawarta w nich dawka erotyzmu nie pozostawiła śladu w jej psychice.

114 M. Czajkowski, *Anna. Powieść*, Na Garbarach, Poznań 1841, s. 3. Dalsza część wywodu brzmi: „Kto usta do niej przytknie, ten od niej ust oderwać nie może; a kto jej zakosztował, ten musi wypić do końca – wtenczas rozbrat ze szczęściem” (tamże, s. 3–4).

Powyższą opinię, bez podania źródła, powtarza narrator powieści *Dwie niewiasty* Seweryny Duchinińskiej (1849), formułując diagnozę współczesnych kobiet:

Gdzież prostota cechująca niegdyś niewiasty polskie, gdzież dawna czynność, a za nią idąca swoboda i zadowolenie wewnętrzne, malujące się na zdrowym i świeżym obliczu. Porwał je i zniweczył potok obcej oświaty. Zimna analiza i rozmowania Balzaca oziębiła serca, wygnała z nich wiarę. Pełne cudnego polotu, a zarazem przewrotnych paradoksów pisma genialnej pani Sand, trafnie zwane trucizną w diamentowym zawartą kielichu, wzniciły nienasyconą żądzę życia w spokojnych z natury sercach poczytych Polek naszych i złowieszczym palcem wryły na gładkich czołach straszny wyraz „zwątpienie”. Zapaliły wyobraźnię i kosztem serca karmić ją poczęły, a ognisko żywotne z serca przeniosły do głowy!<sup>115</sup>

Piśmiennictwo epoki obfituje w sformułowania przestrzegające przed złym wpływem pisarki na młode kobiety. Marrené-Morzkowska, żalując w swoim studium o Sand, że brak tłumaczeń na polski przyczynia się do tego, że problematyka jej dzieł mało komu jest znana, jednocześnie ironizowała: „imię jej stało się synonimem zgubnych zasad i tendencji, a matki z przerażeniem usuwają jej książki z rąk córek”<sup>116</sup>. W książce *XIX. Tożsamość czytelniczki* Agnieszka Paja wskazuje, że fenomen czytelnictwa kobiet w XIX wieku trudno ująć w kategoriach ilościowych<sup>117</sup>, jednak silna obecność Sand jako negatywnego punktu odniesienia w dyskursie wokół czytelnictwa kobiet pośrednio potwierdza fakt, że była autorką intensywnie przyswajaną. Sand, traktowana tu na pewno także *pars pro toto* – nieprzypadkowo, ale zapewne ze względu na wyzwanie dla opinii publicznej, jakim jest nie tylko jej twórczość, lecz także pleć i koleje życia<sup>118</sup> – wybija się na najważniejszą reprezentantkę zgubnych tendencji

115 Por. S. Ż[ochowska] (S. Duchinińska), *Dwie niewiasty*, „Album Literackie. Pismo zbiorowe poświęcone dziejom i literaturze krajowej pod redakcją Kazimierza Wł. Wójcickiego” 1849, t. II, s. 287. Wszystkie fragmenty z literatury i publicystyki z okresu do 1939 roku, cytowane za oryginalnymi wydaniem, zostały zmodernizowane zgodnie z obecnie obowiązującymi zasadami ortograficznymi i interpunkcji.

116 W. Marrené, *Stanowisko powieściowe i moralne pani Sand*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 39, s. 320.

117 Zob. A. Paja, *XIX. Tożsamość czytelniczki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 10–11.

118 Didier sugeruje, że to nie samo swobodne życie Sand było dla opinii publicznej takim problemem, bo przecież kobiety z wyższych sfer miały – zwłaszcza we Francji – pewne przyzwolenie na małżeńską niewierność,

ówczesnej literatury francuskiej, tak zwanej literatury szalonej, zgodnie ze słynnym określeniem Michała Grabowskiego<sup>119</sup>.

Paja przypomina, że polscy publicyści, idąc w ślady Hoffmanowej, propagowali w wieku XIX tradycyjalistyczną literaturę krajową w miejsce francuskiej jako środek patriotycznej i religijnej edukacji społeczeństwa, w tym kobiet, i stwierdza, że do lat 70. XIX wieku Sand była najchętniej przywoływana jako autorka szkodliwa, deprawująca młodzież i skandalizująca, i że zaczął ją powoli wypierać z tej pozycji dopiero Zola. Paja omawia w swojej książce aż cztery powieści (w tym trzy wyraźnie dydaktyczne), w których powraca temat lektury Sand. Oprócz wspomnianej *Anny*, są to *Kartki z życia kobiety* Estei (Józefy Kisielnickiej) (1889), *Zakazane owoce* Jana Zachariasiewicza (1868) oraz *Ada: Sceny i charaktery z życia powszechnego* Kraszewskiego, w której wątek lektury Sand gra jednak inną rolę (1878)<sup>120</sup>. Mamy więc co najmniej sześć powieści z tym motywem pomiędzy rokiem 1841 a 1889, co pozwala go wręcz określić swoistym toposem literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku (oczywiście jest to nawiązanie do rozpoznań Grabowskiego, a Sand jest tu często wymieniana w otoczeniu innych autorów francuskich).

Paja tak podsumowuje charakter zagrożenia, które miała stanowić pisarka:

niewybaczalnym grzechem George Sand było stawianie szczęścia i poczucia spełnienia jednostki ponad dobrem wspólnoty – co miało wieść jej czytelniczki do szukania prawdziwej miłości nawet za cenę sprzeniewierzenia się obowiązującym normom [...]. Sand [...] narzucała wierność samej sobie i wyznawanym ideałom [...], świat romansów George Sand zaludniali uduchowieni, romantyczni bohaterowie przeciwstawiający się hipokryzji i konformizmowi.<sup>121</sup>

Sama przytacza też sąd Georga Brandesa, na który w epoce powoływał się Edward Lubowski – opinia ta wskazywała na ważną różnicę pomiędzy „gorszycielką Sand” i „gorszycielem Zolą”. W tej pierwszej niebezpieczny

---

ale przeczucie, że ośmielając się być pisarką i osobą publiczną, Sand legitymizowała swój styl życia w sferze idei. Zob. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 1.

119 M. Grabowski, *O nowej literaturze francuskiej zwanej literaturą szaloną*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, cz. 3, Teofil Glücksberg, Wilno 1838.

120 Por. A. Paja, *XIX*, s. 232–309. Do listy powieści sporządzonej przez Paję trzeba jeszcze dodać wspomniane wyżej *Dwie niewiasty*, a także *Pocztową szlachtę* Leona Kunickiego (1853), którą w tym kontekście przywołuje Rudkowska.

121 A. Paja, *XIX*, s. 218.

był zachęcający do nonkonformizmu idealizm, ten drugi zaś opisywał świat, w którym na idealizm praktycznie nie ma miejsca<sup>122</sup>.

Nie dysponujemy i nigdy już nie będziemy dysponować danymi dotyczącymi prawdziwego zasięgu oddziaływania Sand na wyobraźnię i wybory życiowe kobiet, warto jednak, śledząc losy i twórczość Polek w wieku XIX, mieć w pamięci ten powszechny strach – nie tylko ówczesnych konserwatystów – przed Sand jako demoralizatorką. Czy nie wskazuje on pośrednio na to, że lektura jej powieści bywała dla wielu kobiet iskrą rozpalającą marzenia – nie tylko o namiętnej miłości, jak się powszechnie sądzi, co by zamykało ją w gatunku romansu i w zjawisku bowaryzmu, ale przede wszystkim o większym zakresie sprawstwa we własnym życiu? Czy nie była to lektura podżegająca do buntu wobec skostniałych form społecznych i do walki o ich przemianę, a przynajmniej o zmianę przewidywalnej trajektorii własnego losu?<sup>123</sup>

Podobną tezę wspiera na przykład uwaga tłumacza *La dernière Aldini* (1838), Kazimierza Kaliszewskiego, który we wstępie do powieści z jednej strony potępiał wątek – jak go określał – „propagandy wolnej miłości” w powieściach i życiu Sand<sup>124</sup>, a z drugiej – zauważał jej wpływ na zmianę aspiracji Polek:

Po całym świecie kobiecym gruchnęło hasło: Emancypacja, a doszło ono i do nas, lubo, co prawda, tu ograniczyło się tylko na rozmiarach śmiesznych. Nie wszystko jednak, powiedzmy prawdę, zasługiwało w tej emancypacji na potępienie. Emancypacja nie oznaczała bynajmniej wyuzdania [...]. Do jej warunków należało wydobyć się spod przewagi męczyzny, ale podstawę też procesu stanowiło wyrobienie się indywidualne, oparte na szczerości i prawdzie [...]. Ale literatura nasza upatrzyła

122 Zob. Paja, XIX, s. 217 i E. Lubowski, *Romantyzm we Francji przez Jerzego Brandesa w streszczeniu podał...*, „Bluszcz” 1884, nr 7, s. 54. Lubowski przytacza także opinię Brandesa, że Zola był niechętny feminizmowi Sand i tym się tłumaczy jego frontalny atak na tę pisarkę. Szczycił się na przykład tym, że – odwrotnie niż ona – pokazuje ohydę namiętności łamiących prawa społeczne.

123 Zauważmy na marginesie wywodów Pai, że rozpowszechnione twierdzenie o popularności, a zarazem szkodliwości lektury Sand wytwarza w umysłach odbiorców pewną metonimię. Nazwisko Sand szybko zaczyna kojarzyć się z gatunkiem romansu popularnej literatury dla kobiet i być może właśnie takim skojarzeniem należy też po części tłumaczyć aurę lekceważenia, która je do dziś (nie tylko) w Polsce otacza.

124 K. Kaliszewski, *George Sand*, w: G. Sand, *Ostatnia z Aldinich*, w przekładzie z przedmową Kazimierza Kaliszewskiego, t. I–II, Drukarnia A.T. Jezierskiego, Warszawa 1903, s. 18.

to, co było wzniosłego i postępowego u George Sanda w sprawie kobiecej: nie emancypantki też powstały pod jej hasłem w naszej literaturze, ale Entuzjastki.<sup>125</sup>

Powieści Sand, tak sponiewierane w modernizmie, odegrały więc być może ogromną funkcję formacyjną, ułatwiając przemianę starego porządku kulturowego w nowy: emancypacyjny i demokratyczny. Jeśli Konopnicka, Orzeszkowa i Morzkowska nie napisały nigdzie wprost, że Sand była dla nich inspirującym wzorem, jak (próbować) zostawić za sobą nieudane życie, by rozpocząć nowe, a dokładnie – jak porzucać mężów, by zacząć żyć z literatury, propagując w niej emancypacyjne idee wieku, to czy podobieństwo życiowych wyborów trzech najważniejszych polskich pisarek drugiej połowy XIX wieku nie jest warte namysłu?

Przy czym warto pamiętać, że Sand to nie tylko autorka kilku pierwszych najgłośniejszych powieści ze zbuntowanymi bohaterkami kobiecymi, ale także – między innymi – kilkudziesięciu powstających na przestrzeni czterech dekad powieści mniej lub bardziej precyzyjnie określanych jako tendencyjne, społeczne, utopijne, wiejskie, rozwojowe (także z kobiecymi bohaterkami), o artystach/artystkach czy obyczajowe, mających dużo więcej wspólnego z – będącym w drugiej połowie XIX wieku najważniejszym punktem odniesienia – nurtem realizmu, niż się przyjęło sądzić, i – jako taka – czytana w Polsce, mogła oddziaływać na umysły i pióra nie tylko kobiet nie tylko w latach 30. i 40. XIX wieku, choć dla nich i wtedy na pewno była szczególnie ważna.

Do wniosku, że siłę oddziaływania Sand na kobiety trzeba raczej mierzyć na poziomie zmiany pewnego paradygmatu postrzegania (miejsca) kobiet niż szukając świadectw jej wpływu w poszczególnych utworach polskich pisarek, doszła także we wspomnianej już książce Fournier Kiss<sup>126</sup>. Rozczarowana zakresem odnalezionego materiału komparatystycznego, a zarazem przekonana, że brak wpływu w przypadku tak wpływowej pisarki po prostu nie wchodzi w grę, spróbowała spojrzeć na problem polskiej recepcji Sand z zupełnie innej perspektywy. Wziąwszy pod uwagę także brytyjskie i niemieckie prace, które uparcie wskazywały na nie całkiem zrozumiałą dla Francuzów fenomen jednoczesnej recepcji pani de Staël i Sand poza granicami Francji, zauważyła, że o podobnym zjawisku możemy także mówić w przypadku recepcji Sand przez polskie pisarki

125 Tamże, s. 19–20.

126 Por. C. Fournier Kiss, *Literatura, płéć i naród...*, zwłaszcza s. 14–16 i s. 390–431.

w XIX wieku. Nazwiska pani de Staël i Sand oznaczają dla nich w tej perspektywie rodzaj kulturowej cezury, odcięcia się zarazem od tradycyjnych wzorców kobiecości, jak od ich wzmocnienia, które narzucają kobietom w XIX wieku rodzące się europejskie nacjonalizmy. W tej perspektywie staëlizm i sandyzm rzeczywiście okazują się mediami kobiecego indywidualizmu, przekształcającymi od wewnątrz kultury, które za warunek trwania uznały obsadzenie kobiet w rolach Matek Narodu, analogicznych do dobrze nam znanej figury Matki Polki.

Świadectwem wpływu francuskich pisarek na polskie stają się wobec tego dla Fournier Kiss zbieżności: w sposobie konstytuowania kobiecego autorstwa w prozie podróżniczej Rautenstrauchowej, którą czyta w kontekście relacji podróżniczych pani de Staël i Sand – przełomowych dla tradycji tego pisarstwa, nieprzewidującej dotąd kobiety podróżniczki i autorytatywnej autorki relacji z podróży; w kreacji kobiety artystki – tworu wcześniej literaturze nieznanego – w prozie Żmichowskiej, którą czyta w kontekście portretów kobiet artystek u pani de Staël i Sand; czy wreszcie w reinterpretacji figury czarownicy w *Dziurdziach* (1885) Orzeszkowej, którą czyta w kontekście podobnego przedefiniowania kobiecego imaginarium w prozie Sand i pracach francuskiego historyka Julesa Micheleta.

Fournier Kiss proponuje w epilogu książki w nowym świetle spojrzeć na zagadnienie kobiecych genealogii literackich w XIX wieku i literatury autorstwa kobiet w ogóle. Staël i Sand oraz ich – w tym wypadku – „polskie siostry”, odczytywane zgodnie z sugestią badaczki, to linia pisarstwa kobiecego, które ani nie próbuje po prostu kopiować męskich wzorców literackich, zatracając odrębność kobiecego doświadczenia i głosu, ani nie stanowi *écriture féminine* w takim sensie, w jakim rozumieją to niektóre teoretyczki drugiej fali, wyraźnie łączące kobiece pisanie z pozarozumową sferą historii czy szaleństwa. Jak podkreśla Fournier Kiss, rozumienie takich figur jak artystka i nawet czarownica u analizowanych autorek jest na wskroś racjonalne: natchnienie, entuzjazm czy nawet niedostępna przeciętnym jednostkom wiedza czarownicy o tajemnicach natury nie sytuują ich tutaj na marginesach europejskiej *episteme*, nie spychają w sferę historii czy szaleństwa, ale są łączone właśnie z pełnią człowieczeństwa wybranych bohaterek i sięgnięciem po człowieczeństwo przez same autorki.

Książka Fournier Kiss pokazuje zarówno paralelne drogi, jak i rzeczywiste nawiązania pisarek polskich do francuskich, ale jest daleka od wyczerpania tematu polskiej recepcji, nawet przez kobiety, po prostu dlatego, że jej autorka nie przyjrzała się jeszcze innym pisarkom i utworom. Podobnie jak monografia Bochenek-Franczakowej, pozostawia wciąż całe

poła dla przyszłych studiów komparatystycznych, stanowiąc jednocześnie na ich szlaku ważny drogowskaz i kamień milowy.

Zanim przedstawię plan swojej pracy, dodam jeszcze tytułem wyjaśnienia, że moja książka powstawała niemal równolegle z monografiami Bochenek-Franczakowej i Fournier Kiss. Podjęłam się tej pracy w ramach projektu NCN, początkowo nieświadoma prowadzonych przez nie badań. Ponieważ monografia Bochenek-Franczakowej ukazała się drukiem przed moją, postanowiłam na nowo przemyśleć kształt książki, aby nie powtarzać analiz tych samych źródeł prowadzących do zbliżonych wniosków. Praca Bochenek-Franczakowej odebrała mi więc z jednej strony część pola badawczego, z drugiej – zwolniła poniekąd od powziętego w 2011 roku zamiaru napisania monografii polskiej recepcji Sand, który to temat, jak zdałam sobie po niewczasie sprawę, wymagał – zwłaszcza od osoby, która nie była w punkcie wyjścia ani sandologiem ani znawcą powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku – nie trzech, ale trzydziestu lat studiów. Mogłam się skupić na dopracowaniu serii *case studies*, których tematy niejako same narzuciły mi się jako pilne w ciągu tych kilku lat. Wciąż nie wyczerpują zagadnienia polskiej recepcji Sand, będąc właściwie kolejną próbą obrysowania pola badawczego, w którego centrum w naturalny sposób znajduje się XIX-wieczna polska proza, warta zapewne jeszcze kilku sandowskich studiów.

Czytając książki Bochenek-Franczakowej i Fournier Kiss, a także zapoznając się prawie od dekady z pracami sandologicznymi, miałam za to coraz silniejsze poczucie, że dla polskiego badacza cenniejsza od pracy pierwszej badaczki, przeznaczonej wyraźnie dla odbiorców spoza Polski, będzie praca, która dokona transferu w odwrotną stronę, to znaczy przybliży historykom literatury polskiej twórczość Sand i współczesne nad nią badania – oczywiście w kontekście jej polskiej recepcji. Polski czytelnik *Présences...* nie dowie się z nich bowiem prawie niczego nawet o poetyce i problematyce dwóch powieści, które – jak wynika z ustaleń Bochenek-Franczakowej – były najintensywniej czytane przez polskie pisarki w pierwszej połowie XIX wieku – *Indiany* i *Lélie*.

Moja praca uzupełnia materiał i wnioski przedstawione przez Bochenek-Franczakową i Fournier Kiss. Zamieściłam tu dość obszernie studium o powieściach Marrené-Morzakowskiej, odczytywanych poprzez sandowski pryzmat, dużo miejsca poświęcam także recepcji Sand w okresie międzywojennym, jedynie zasygnalizowanej w krótkim rozdziale książki Bochenek-Franczakowej<sup>127</sup>, a także wątkowi chopinowskiemu, który ba-

127 Autorka omawia w nim lakonicznie jedyną polską biografię Sand autorstwa

daczka potraktowała wciąż zbyt syntetycznie jak na tak ogromny i jednak dość zróżnicowany materiał.

### PRZEWODNIK PO KSIĄŻCE

Książka zawiera osiem studiów skupionych wokół polskiej recepcji Sand. Układ nie jest chronologiczny, choć ku niemu w miarę możliwości cięży. Nie prezentuję wszystkich utworów Sand w kolejności powstawania ani zainteresowanych nią Polek i Polaków zgodnie z zasadą starszeństwa. Skomponowałam poszczególne rozdziały i całość w sposób, który w moim przekonaniu wychodzi naprzeciw potrzebie polskiego humanisty, aby zapoznać się lepiej, choćby po niewczasie, z twórczością Sand i spojrzeć uważnie, ale i z pewnym dystansem, na polskie konteksty, w których zaistniała.

Bardziej niż opinie poszczególnych ludzi kultury o znaczeniu dzieła Sand w ogóle interesują mnie wypowiedzi różnych autorów o poszczególnych jej utworach, ewentualnie wątkach czy okresach twórczości. Często grupuję je razem, aby pozwolić im ze sobą dyskutować albo pokazać, jak zmieniało się postrzeganie pewnej problematyki. Moderuję więc dyskusję, ale i – czasem dyskretnie, a czasem zdecydowanie – wtrącam się w nią, próbując pokazać to, czego komentatorzy nie chcieli lub nie umieli dostrzec, a co z różnych względów wydaje mi się ciekawe z dzisiejszej perspektywy. Robię to także po to, by osoba niezająca omawianych utworów mogła się choćby wstępnie zapoznać z ich problematyką.

Niektóre rozdziały osnute są wokół poszczególnych powieści Sand, inne koncentrują się na polskich autorach, którzy byli szczególnie zainteresowani jej dziełem, jeszcze inne mają charakter bardziej przekrojowy, pokazując ważne wątki dzieła Sand w ogóle, albo poświęcone są nie tyle jej dziełu, co odczytaniom jej biografii, którą traktuję jako ważny tekst kultury, składający się z dostępnych źródeł wraz z ich wszystkimi dotychczasowymi interpretacjami (co oczywiście nie znaczy, że wszystkie

---

Jadwigi Kiewnarskiej – *Najdziwniejszy z romansów pani Sand*, i to nie w całości (jej druga, niedokończona część, ukazywała się jeszcze w latach 1837–1838 w „Bluszczu”), tylko jeden z czterech artykułów Marii Czapskiej o Sand (i to nie ten najbardziej interesujący, niemal w całości poświęcony *Indianie*) i trzy krótkie artykuły Ireny Krzywickiej, twierdząc, że w tym okresie polskie pisarki nie czytały już Sand, ale feministki zainteresowały się jej biografią kobiety wyemancypowanej i tworzącej nowe wzory kobiecego życia, a także – że postawiły *votum separatum* w kwestii Sand w biografii Chopina. W najogólniejszym zarysie to oczywiście prawda, ale autorka, jak widać, pominęła kilka ważnych źródeł, w tym wzmianki o pisarce w dziennikach Nałkowskiej, Dąbrowskiej i Iwaszkiewiczowej.



te interpretacje mają w moich oczach równą wartość). Czasem ośmielam się pokazać zbieżności biograficzne, które mnie uderzyły, a czasem zbieżności problematyki, których nie można tłumaczyć bezpośrednim oddziaływaniem, zwłaszcza w przypadku autorek (bo o nich przede wszystkim będzie tu mowa) mocno oddalonych od siebie w czasie, a które jednak wydają mi się z pewnej perspektywy znaczące i warte rozważenia.

Z patrzenia poprzez sandowski pryzmat na polskie pisarki wyłania się także pewne przydatne pojęcie: sandyzm rozumiany jako wzór biograficzny pisarki od pierwszej połowy XIX wieku do okresu międzywojennego. Nie chodzi w nim tylko o wskazanie pisarek, które świadomie naśladowują Sand w którymś z aspektów jej biografii – a, jak się okaże, tych aspektów jest kilka i tworzą one różne warianty, na przykład – kobiety, która po rozstaniu z mężem wchodzi na drogę kariery literackiej, *femme libre*, sawantki, rewolucjonistki lub transwestytki/lesbijki/biseksualistki – ale raczej o wskazanie na samo istnienie całej konstelacji pisarek/publicystek, które w tym okresie powtarzają pewne życiowe decyzje, tworząc nowy wzór kobiecej biografii: kobiety piszącej i dzięki pisaniu poszerzającej jawnie lub dyskretnie obszar wolności osobistej, w tym – seksualnej; aktywnie zaangażowanej w sprawę emancypacji – nie tylko kobiet. To wzór alternatywny wobec opisanego przez Gilbert i Gubar emblematu XIX-wiecznej pisarki jako „wariatki na strychu”<sup>128</sup>, która dopiero ustami Virginii Woolf upomni się w XX wieku o „własny pokój”. Oczywiście wyłonienie się tego wzoru w wieku XIX, nie tylko w Polsce, jest związane z szerszymi zjawiskami społecznymi, ekonomicznymi, a także rozwojem myśli emancypacyjnej, warto jednak powiązać je z nazwiskiem Sand, ponieważ w świetle istniejących studiów oczywiste jest, że to ona w XIX wieku zrealizowała ten wzorzec w skali światowej najpełniej i jawnie, tym samym wspierając pewne trendy społeczne i stanowiąc – jako wzór osobistego spełnienia oraz publicznego zaangażowania i sukcesu – punkt odniesienia dla osobistych wyborów, które oczywiście każdorazowo mogą być tłumaczone innymi przyczynami.

Część I książki, *Wybrane utwory George Sand w polskich kontekstach*, luźno osnutą wokół recepcji poszczególnych powieści Sand, zaczynam od rozdziału poświęconego *Lucrezii Floriani* (1846) (*Lukrecja Florianiani*) – powieści, którą – zapewne z okazji zbliżającego się kolejnego Roku Chopinowskiego (2010) – udostępnił wreszcie polskiemu czytelnikowi Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Pretekstem do przedstawienia *Lukrecji Florianiani* – tak mało w Polsce znanej, a tak chętnie komentowanej

128 Por. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*.

przez niemal wszystkich autorów dzieł o Chopinie – jest analiza posłowania do jej wydania autorstwa zasłużonego chopinologa, Mieczysława Tomaszewskiego, którą traktuję jako kolejne ogniwo recepcji<sup>129</sup>. Zestawiam je z wynikami badań Marie-Paule Rambeau, autorki książki *Chopin w życiu i twórczości George Sand*. Praca ta stanowi ważny kontrapunkt dla dotychczasowych studiów chopinowskich, a także przybliża twórczość pisarki, chociaż wyłącznie w zakresie wątków, które łączą się w niej z osobą kompozytora. Jak wynika z ustaleń Rambeau, głęboko frapował on Sand także jako intelektualistkę i artystkę, czemu dała wyraz bynajmniej nie tylko w *Lukrecji Floriani*. Myślę, że taki punkt wyjścia, łączący sprawę Chopina zarówno z biografią, jak i – wreszcie – z twórczością Sand, będzie dla polskiego czytelnika ciekawy jako wprowadzenie w dalsze rozdziały.

Rozdział 2 to rozwinięta wersja eseju zaprezentowanego po raz pierwszy na sesji poświęconej utopijnemu wymiarowi literatury kobiet na konferencji zorganizowanej z okazji stulecia praw wyborczych kobiet w Polsce, „Kobiece utopie w działaniu”<sup>130</sup>. Pokazuję w nim, na podstawie zachodniego stanu badań, związek poetyki Sand z kwestią emancypacji. Wychodząc od cytatu z korespondencji Żmichowskiej i Wandy Grabowskiej, przedstawię najpierw najciekawsze ścieżki badań nad dyptykiem *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt – opus magnum* Sand nie tylko w sensie obszerności, ale przede wszystkim ze względu na połączenie czterech najważniejszych wątków jej twórczości: kwestii kobiet, sztuki, demokracji i religii. Wracając do pierwszej głośnej powieści Sand – *Indiany* – rozważę także kwestię utopijnego wymiaru jej dzieła, konsekwentnie od debiutu powiązanego z kreacjami bohaterki kobiecych, oraz różne polskie odczytania tej powieści. W tym samym rozdziale przyjrę się także reakcjom polskich publicystów i ideologów na kwestie jej utworów utopijnych/socjalnych/socjalistycznych i ludowych bohaterów. Kwestia zbadania ewentualnej obecności tych wzorców w powieści polskiej XIX wieku to jednak zadanie, które przekracza ramy mojej książki.

Rozdział 3 tej części to szkic o najbardziej znanej polskiej wielbicielce twórczości Sand – Marrené-Morzowskiej. Próbuję w nim pokazać sandowskie inspiracje w jej powieściach. Tym samym podążam tropem wyznaczonym przez samą Morzkowską, która poświęciła Sand dwa wnikliwe szkice historycznoliterackie i zdradziła się w nich z fascynacją jej twórczością oraz głębokim szacunkiem dla jej osoby, który kazał jej stanąć

129 Zob. M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, w: G. Sand, *Lukrecja Floriani*, przeł. Z. Jędrzejowska-Waszczuk, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 298–320.

130 Konferencja odbyła się w 2018 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim.

w jej obronie, a także podjąć się unikatowej na tle polskiego wieku XIX próby rozmontowania narosłych wokół jej twórczości stereotypów. Mam nadzieję, że ukazanie twórczości Morzkowskiej przez sandowski pryzmat uczyni ją pod pewnymi względami na powrót bardziej dla nas interesującą. Jej twórczość nie doczekała się w ciągu dwóch dekad rozkwitu krytyki feministycznej własnej monografii, tymczasem jej poczytność w drugiej połowie XIX wieku każe myśleć, w kontekście jej sposobu recepcji Sand, że „sandowskie trucizny” – to znaczy podjęty tak chętnie przez Entuzjastki wątek koniecznej reformy obyczajów, a zwłaszcza instytucji małżeństwa – były dalej rozprowadzane właśnie dzięki literackiej i publicystycznej aktywności Morzkowskiej. Szczególne miejsce w tym rozdziale zajmują rozważania nad tym, jak romantyczna poetyka Sand przekształca się pod piórem Morzkowskiej w poetykę bliższą pozytywizmowi, czyli w feministyczną powieść tendencyjną.

Na część II, *(Nie)możliwe afiliacje. Sand dwudziestolecia międzywojennego*, składają się trzy eseje osnute wokół uwag o twórczości i biografii Sand rozsianych w trzech ważnych kobiecych dziennikach okresu modernizmu: Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej i Anny Iwazskiewiczowej. Podkreślam eseistyczny charakter tej części książki, mając na myśli fakt, że materiał zawarty w dziennikach jest na tyle nikły, że aby uczynić go przedmiotem poważnych rozpraw, trzeba pomóc mu przemówić. Nie zadowolam się tym, co trzy autorki, w tym dwie najważniejsze pisarki polskie XX wieku, mają do powiedzenia o Sand, ale – korzystając z sandologicznej wiedzy – wdaję się z nimi w dyskusję, pokazując – w przypadku Dąbrowskiej i Iwazskiewiczowej – źródła i niewystarczalność ich sądów/lektur, ale także płaszczyzny, na których okazują się Sand zaskakująco bliskie, a których nie miały szans same zobaczyć – przede wszystkim z powodu niewiedzy, która spowodowana była atmosferą uprzedzeń wobec dzieła i osoby francuskiej pisarki, którą wchłonęły jako modernistki.

W rozdziale I interpretuję całkiem liczne odniesienia do Sand w dzienniku Nałkowskiej. Autorka ta niewątpliwie świadomie sięgała po jej twórczość, choć – mimo wzmianki o uwielbieniu dla Sand w młodości, jaką znajdziemy w jej eseju o twórczości Karin Michaëlis – na postawie samego dziennika możemy raczej wysnuć tezę o serii zawodów związanych z lekturą jej kolejnych utworów. Próbuję więc zrozumieć, czym i w jakim okresie twórczości było owo uwielbienie oraz co w dziele Sand stało się przyczyną domniemanego rozczarowania (poetyka uwag o lekturach w dzienniku Nałkowskiej nie pozwala tu na formułowanie jednoznacznych sądów). Szczególne miejsce w tym rozdziale zajmuje Sandowska *Lélia*: jako przedmiot uwag Nałkowskiej, ale także jako – uprawniony jej

własną uwagą na ten temat – ciekawy komparatystyczny punkt odniesienia dla jej wczesnej twórczości – od cyklu *Kobiety* po *Węże i róże*.

W rozdziale 2 pokazuję Sand jako wielką nieobecność w świadomości Dąbrowskiej – pisarki pod wieloma względami do niej podobnej, a znającej prawdopodobnie zaledwie jedną jej powieść, na podstawie której nie miała szansy jej docenić. Stosunek Dąbrowskiej do Sand to przykład niemożliwego doświadczenia „pokrewieństwa dusz”, „posiestrzenia” czy niemożliwości ustanowienia literackiej genealogii kobiecej, o której pisały pionierki krytyki feministycznej, a która prawdopodobnie istnieje tu jednak, choć tylko pośrednio.

W rozdziale 3, wychodząc od wzmianki w dzienniku Iwaszkiewiczowej dotyczącej tożsamości płciowej (seksualnej?) Sand, czytam jej dziennik – w tym jej lekturę *Pauline* (1839) Sand – jako pole zmagania z jej własną nieheteronormatywną seksualnością, a zarazem wyciągam pewne wnioski co do popularnego obrazu Sand w pierwszej połowie XX wieku.

Wychodząc z założenia, że polskim humanistom warto wreszcie przybliżyć twórczość Sand i jej współczesne interpretacje, traktuję wzmianki w tych dziennikach o lekturach poszczególnych utworów Sand jako preteksty do ich, sproblematyzowanej na postawie dzisiejszego stanu badań, prezentacji oraz wskazania innych kontekstów, w których mogą okazać się ważne dla polskiego historyka literatury. I tak na przykład przy okazji dzienników Nałkowskiej zajmę się nie tylko polską recepcją *Lélie*, ale i polskimi odniesieniami do związku Sand z Mussetem oraz autobiografią Sand i jej korespondencji z Flaubertem.

Część III książki stanowi próbę dwóch podsumowań. W jej rozdziale 1, podsumowując rozdziały książki poświęcone polskiej recepcji twórczości i biografii Sand poza kontekstem chopinowskim, próbuję rozważyć, w jaki sposób funkcjonował mit biograficzny Sand w polskim wieku XIX, zderzając go z tak różnymi odczytaniem tego mitu w okresie międzywojennym. Zarazem, kontynuując podjęte w rozdziale o Iwaszkiewiczowej rozważania dotyczące kwestii tożsamości płciowej (w utworach) Sand, przedstawiam najpierw jej niezwykle utwór *Gabriel*, zastanawiając się przy tym, czy mógł odegrać rolę w wyborze literackiego pseudonimu Żmichowskiej.

Rozdział 2 tej części wraca do Sand w kontekście chopinowskim. Taki układ wydaje się uzasadniony z dwóch powodów. Po pierwsze, zaprezentowanie wcześniej twórczości Sand od nowej strony to grunt, na którym odczytania jej postaci i twórczości przez kolejnych biografów Chopina okazują się po prostu pełne uproszczeń, często wręcz kuriozalne. Po drugie, jak nam uświadomiła praca Bochenek-Franczakowej,

w XX wieku Sand była obecna w kulturze polskiej już niemal tylko jako partnerka Chopina.

Obraz Sand w chopinologii był już oczywiście dyskutowany: najpełniej w omawianej już pracy Bochenek-Franczakowej, a także wcześniej przez Kazimierza Maciąga w książce „*Naczelnym u nas jest artystą*”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*<sup>131</sup>.

Zgodnie z rozumieniem Maciąga legenda Chopina to tyle co jego mit jako bohatera narodowego, przedstawienie jego losu jako polskiego artysty-wygnańca. W tej legendzie szczególnie ważne są takie kategorie jak cudowne dziecko, geniusz, miłość do kraju i tęsknota za nim, kondycja emigranta, dążenie do absolutu w sztuce, cierpienie miłosne, choroba i śmierć. Opowiadanie biografii Chopina jako dziejów jej poznawania, sporów o fakty przesądzające o jego wizerunku, a także wskazanie miejsc przez dokumenty niedopowiedzianych, domagających się uzupełnienia fikcją i interpretacjami, to ciekawe metodologicznie podejście, pozwalające badaczowi analizować takimi samymi narzędziami naukowe monografie chopinowskie, dzieła popularyzatorskie, opowieści biograficzne i dzieła literackie, bez koncentrowania się na różnicach gatunkowych. Wobec słynnej dyskrecji Chopina (o swoim związku z Sand, jak przypomina Maciąg, wspominał w listach do rodziny dopiero po ponad dwóch latach), a także po prostu braku dokumentów dotyczących wielu ważnych wydarzeń z jego życia (na przykład zniszczonej przez Konstancję Gładkowską i Sand korespondencji z kompozytorem) biografowie i artyści zdani są – podkreśla – na własną interpretacyjną wrażliwość, a zarazem w różnym stopniu pozwalają sobie na uzupełnienie faktów domniemaniami i fikcją literacką. Książka Maciąga nie jest jednak satysfakcjonująca od strony analizy przedstawień Sand w literaturze chopinowskiej<sup>132</sup>, dlatego w rozdziale tym rozwinę raczej tezy zawarte w artykule Bochenek-Franczakowej.

131 Zob. K. Maciąg, „*Naczelnym u nas jest artystą*”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

132 Przypomniawszy w pierwszej części swej pracy to, co na pewno wiemy o historii tego związku, wskazawszy na ewolucję jego postrzegania od jednoznacznie negatywnego do bardziej zniuansowanego, a także przedstawiwszy kontrastujące ze sobą opinie badaczy i luki w dokumentach, z których wynika część tych kontrowersji, sam – korzystając z już istniejących interpretacji – Maciąg stara się wyważyć obraz pisarki. Twierdzi na przykład, że „[r]ację z pewnością mają ci, którzy piszą, że opieka George Sand przedłużyła Chopinowi życie o kilka lat” (tamże, s. 136) i wyjątkowo długo rozpisuje się nad kwestią charakteru Chopina, który jego zdaniem mógł go rzeczywiście czynić osobą bardzo trudną w życiu, a tym samym sugeruje, że mogło się to przyczynić do fiaska związku

Ponieważ w pierwszym rozdziale analizuję strategię retoryczną eseju Mieczysława Tomaszewskiego o *Lukrecji Floriani*<sup>133</sup>, w ostatnim wiele miejsca poświęcę jego książce *Fryderyk Chopin i George Sand. Miłość nie od pierwszego spojrzenia*, wydanej po raz pierwszy w 2003 roku przez Wydawnictwo Literackie, a wznowionej właśnie z okazji Roku Chopinowskiego. Bochenek-Franczakowa, określając Tomaszewskiego jako osobę, która ma „największe zasługi dla poznania tajemnic twórczości Chopina oraz jego życiorysu”<sup>134</sup>, nie przygląda się jego publikacji szczegółowo, zauważając ogólnie, że znajdziemy w niej „zarówno słowa podziwu dla francuskiej pisarki, jak i sądy o zabarwieniu stronnicy”<sup>135</sup>. Tymczasem wskazanie pewnych zawartych w niej tropów retorycznych być może wystarczy, aby zwrócić uwagę przyszłych autorów prac na temat relacji Chopina i Sand na to, jak łatwo można by pisać o niej w bardziej bezstronny sposób. Mam nadzieję, że cała niniejsza książka zachęci ich do korzystania z nowszych francuskich prac, które były dotąd pomijane, a które mogłyby odświeżyć nasze spojrzenie na ten niezwykle w skali światowej co najmniej do drugiej połowy XX wieku model związku dwojga wybitnych artystów.

---

(por. tamże, na przykład: s. 140, 146 i 165). Ostatecznie jednak formułuje osobiste *statement* w sprawie *morale* Sand na podstawie jej słynnego listu do Wojciecha Grzymały z wiosny 1838 roku. Fakt, że Sand starała się nawiązać bliższą znajomość z Chopinem za pośrednictwem Grzymały, planując zaproszenie kompozytora do Nohant pod nieobecność swojego ówczesnego partnera, który miał być na ten czas specjalnie oddalony, uważa za rozstrzygający dyskusję na temat jej postawy życiowej – instrumentalnego i przedmiotowego traktowania partnerów. Pozwala mu to w drugiej części, poświęconej analizie konkretnych biografii i przedstawień literackich, już się nią zbytnio nie interesować, poprzestając na bardzo pobieżnych uwagach o sposobie jej przedstawienia i nie poświęcając uwagi na przykład rażącym nieścisłościom faktograficznym czy wyraźnej tendencyjności w kreowaniu wizerunku jej postaci przez poszczególnych biografów i pisarzy. W podsumowaniu ogranicza się do stwierdzenia: „Temat najbardziej skandalizujący (związek z panią Sand) niekiedy ukazywany jest tak, aby Chopin był odbierany jako niewinna ofiara francuskiej pisarki” (tamże, s. 406).

133 M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*.

134 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Fryderyk Chopin...*, s. 19.

135 Tamże.

# **Część I**

**Wybrane utwory George Sand  
w polskich kontekstach**

## Rozdział 1. Sprawa *Lukrecji Floriani*

*Lukrecja Floriani*, powieść George Sand z 1846 roku, ukazała się po polsku w roku 2009, wydana przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Już sam fakt, że utwór wspomniany od ponad stu pięćdziesięciu lat przez wszystkich biografów kompozytora tak długo musiał czekać na polskie tłumaczenie, wart jest namysłu jako znak jego recepcji. Skądinąd posłowie do niego, autorstwa wybitnego znawcy biografii i twórczości Chopina, Mieczysława Tomaszewskiego<sup>1</sup>, omawia nie tylko okoliczności powstania powieści, ale właśnie przede wszystkim polską recepcję, częściowo wyręczając mnie w zadaniu jej zbadania. Owa recepcja da się właściwie odtworzyć także ze wspomnianego już artykułu Bochenek-Franczakowej, która również cytuje w nim sądy o powieści formułowane przez kolejnych biografów. A jednak sprawa odbioru tej, wydawałoby się, najbardziej w Polsce znanej powieści Sand bynajmniej nie została wyczerpana. Posłowie Tomaszewskiego samo bowiem wpisuje się w tradycję, której warto się wreszcie bliżej przyjrzeć i przeciwstawić.

W niniejszym rozdziale najpierw pokażę, w jaki sposób zostało to posłowie skonstruowane, a potem – powołując się na pracę Rambeau *Chopin w życiu i twórczości George Sand* oraz oryginalne na tle polskiej chopinologii sądy Kiewnarskiej, sformułowane jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego – pokażę, jak na sprawę autobiografizmu w *Lukrecji Floriani* można spojrzeć z zupełnie innej perspektywy niż robili to dotychczas chopinolodzy, w tym Tomaszewski. Następnie, powołując się na prace współczesnych badaczek Sand, pokażę także to, czego dotąd

---

1 Zob. M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*.



w Polsce nikt w tej powieści nie zauważył – zaproponuję jej lekturę poza kontekstem chopinowskim.

### **OBURZANIE SIĘ NA „ZŁĄ SAND” JAKO UTRWALONY POLSKI GEST KULTUROWY?**

Tomaszewski przypomina i dyskutuje w posłowie wszystkie zarzuty, jakie w różnych proporcjach formułowali pod adresem Sand z powodu tej powieści dotychczasowi biografowie Chopina, oraz – dość wątplą – linię jej obrony. Kompozycja eseju świadczy pośrednio o tym, że i jego autorowi zależało na wzbudzeniu lub podtrzymaniu w czytelniku niechęci do pisarki, choć esej został umieszczony jako posłowie, nie wstęp, a więc nie wpływa na perspektywę interpretacyjną odbiorcy tej lektury.

Esej zaczyna się od przypomnienia, że utwór stał się w swoim czasie towarzyskim skandalem. Autor przytacza sformułowania osób oburzonych *Lukrecją Florianą* oraz omawia rzekomą reakcję samego Chopina, czy też raczej jego brak reakcji. Na tej podstawie określa go mianem „mistrza eufemizmów”, zdumiewając się jego wspaniałomyślnością wobec autorki. Po wstępie, w którym padają sformułowania tak mocne jak „kat”, „ofiara”<sup>2</sup> i „karykatura”, przechodzi do okoliczności wydania powieści, podając wysokość kontraktu podpisanego przez pisarkę z „Le Courrier Français” i sugerując tym samym, że napisała tę „karykaturę” także dla pieniędzy. Stwierdza arbitralnie, że ważniejsze od oficjalnych recenzji książki w prasie są salonowe dyskusje o niedyskrecji, jakiej pisarka dopuściła się wobec swojego partnera. Przypomina, że zainteresowanie utworem wzrosło po ukazaniu się w 1852 roku książki Ferencza Liszta o Chopinie. Liszt dysponował wówczas dość nikłym materiałem faktograficznym, więc aby sportretować kompozytora, przytoczył całe stronicę z *Lukrecji Florianą*, traktując je po prostu jako portret przyjaciela<sup>3</sup>. To z kolei skłoniło

- 
- 2 Zapośredniczone przez relację Eugène’a Delacroix. Por. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 299.
- 3 Liszt inkstruje fragmentami *Lukrecji...* już opisy wczesnej polskiej młodości artysty (*sic!*), a potem opis choroby na Majorce i relacji z opiekującą się nim kobietą. Wydziela je z tekstu głównego cudzysłowami, bez podania tytułu powieści i nazwiska Sand, a księcia de Roswalda zamienia w cytowanym tekście na Chopina. Tę niefrasobliwość, z jaką traktuje *Lukrecję...* jako źródło biograficzne, tłumaczy romantyczny charakter jego dzieła, dążącego do wyrażenia głębszej prawdy o naturze artysty i jego twórczości, a nie do ścisłości w opisie kolei jego życia. Niefrasobliwość spowodowana jest także nieznaną Chopina, ponieważ Liszt mocno na wyrost określał się jako jego dobry przyjaciel. Por. F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, przeł. M. Traczewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011, s. 125–128 i inne (podstawą polskiego przekładu był pierwodruk z 1852 roku). Mimo

Sand do zaprzeczenia w *Historii mojego życia*, że powieść ma charakter autobiograficzny, a także wytłumaczenia się ze swej poetyki we wstępie do reedycji powieści w roku 1853. „Czuła się w obowiązku wytłumaczyć się i zaprotestować. Nikt jej nie uwierzył”<sup>4</sup> – podsumowuje badacz ten etap recepcji.

Dopiero wtedy oddaje na chwilę głos Sand – lecz choć przyznaje w tym miejscu, że poświęciła Chopinowi wyjątkowo długie i życzliwe fragmenty wspomnianej autobiografii, koncentruje się na tym, co napisała tam o *Lukrecji Floriani*, i dystansuje się od jej wywodów, mimo że Sand słusznie wskazała na błędne koło w rozumowaniu tych, którzy piętnowali ją za niedyskrecję: skąd osoby, które ich prawie nie znały i niewiele wiedziały o szczegółach łączącej ich relacji, czerpały pewność, że powieść opowiada właśnie o niej?<sup>5</sup> Tomaszewski odwołuje się w tym miejscu do autorytetu biografów, którzy „nie dali się zwieść” jej argumentacji<sup>6</sup>. Przywołuje najpierw nazwisko Ferdynanda Hoesicka, który mimo wyjątkowej życzliwości wobec Sand oburzał się na jej naiwność, kiedy twierdziła, że Chopin nie rozpoznał się w postaci Karola, a następnie przytacza sądy Josepha A. Barry’ego, Adama Zamoyskiego, Kazimierza Wierzyńskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Pierre’a Brunela i Fredericka Niecksa na temat stopnia podobieństwa pary bohaterów powieści do Sand i Chopina oraz stopnia wiarygodności, z jakim Sand oddała dynamikę ich miłosnej relacji. Wszyscy wymienieni badacze – poza Hoesickiem – zarzucali pisarce nierzetelność w sportretowaniu Chopina i opisanu przyczyn konfliktu między nimi. (Zauważmy jednak, że Tomaszewski pomija tu na przykład

---

to właśnie ta pierwsza biografia Chopina w dużej mierze określiła ton następnych, formułując kilka chopinologicznych mitów – między innymi mitu fatalnej natury jego relacji z Sand i zerwania związku jako przyczyny śmierci. Por. J. Puchalski, *Przedmowa*, w: tamże, s. 5–14.

4 M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 302.

5 Tomaszewski cytuje tu fragment wyводу Sand z listu do Hortense Allart – dalekiej znajomej, która rozpowszechniała plotki o autobiograficznym charakterze powieści – z 22 czerwca 1847 roku, ale nie daje mu on do myślenia. Szkoda także, że nie zacytował innego fragmentu tego dokumentu, który świadczy o samoświadomości pisarskiej Sand: „Nie znam żadnego księcia Charles’a lub też znam go pod postacią piętnastu różnych osób, jak wszystkie inne bogate charaktery powieściowe. Bo żaden mężczyzna i żadna kobieta, żadne istnienie w swej postaci rzeczywistej nie stanowi gotowego tematu dla artysty zamilowanego w swej sztuce” (*Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, przeł. J. Hartwig i Z. Jędrzejowska-Waszczyk, red. Z. Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 492).

6 M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 305.

opinię, której nie mógł nie znać, bo pochodzi od założyciela polskiej chopinologii, Stanisława Tarnowskiego. W eseju biograficznym z 1871 roku pisał on coś wręcz przeciwnego: „Karol był w swoich stronach dobrych uderzająco podobnym portretem, w swoich złych stronach uderzająco podobną karykaturą Chopina”<sup>7</sup>).

Próbując zdobyć się na bezstronność, Tomaszewski przytacza za innymi biografiami pewne argumenty na obronę Sand: opinię Józefa Tretiaka, doceniającego „wyjątkową piękność i szlachetność” powieściowych rysów Chopina jako „arystokraty z ducha”<sup>8</sup>, oraz wspomnianego już Hoesicka, który na początku XX wieku zbijał rozpowszechnioną już opinię, jakoby książę Karol był karykaturą Chopina, a powieść pamfletem. Hoesick określił powieść jako „arcydzieło psychologicznego portretu – obraz podobny, wierny, pochlebny, podkreślający wyjątkowe zalety i przymioty oryginału, choć obiektywnie zaznaczający także jego wady”<sup>9</sup>. Zdaniem Hoesicka książę Karol „wcale nie [...] jest typem ujemnym, ale postacią szlachetną, bardzo delikatną i subtelną, pełną finezji, nawet poetyczną do pewnego stopnia, a w każdym razie niepospolitą i nieskazitelną”<sup>10</sup>. Echa poglądów Hoesicka odnajduje Tomaszewski w książkach Józefa Chomińskiego i Wierzyńskiego, który także uważał, że książę Karol wypadł w powieści interesująco, choć przyznawał, że autorka z większą empatią przedstawiła Lukrecję. Tomaszewski dopowiada za Wierzyńskim, że Lukrecja nie tylko wyraźnie ma za sobą sympatię autorki, ale wręcz jest jej *porte-parole*, wygłaszając jej znane skądinąd poglądy na miłość, namiętność czy wiarę religijną.

Także dwie najboleśniejsze dla niej sprawy w postępowaniu Karola: zazdrość z jednej strony, a dystans emocjonalny i brak otwartości w okazywaniu uczuć z drugiej, były – przypomina Tomaszewski – osobistymi bolączkami Sand w związku z Chopinem, o czym świadczyć miałyby jej korespondencja. Badacz wyciąga na tej podstawie daleko idący wniosek, że „obsesja”, z jaką Sand opisuje kolejne przejawy zazdrości Karola o Lukrecję, jest dowodem na to, iż przedstawiła w ten sposób doznane od Chopina przykrości. Podsumowuje tę część rozważań stwierdzeniem, że trzeba być

7 S. Tarnowski, *Chopin i Grotger. Dwa szkice*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1892, s. 39. Przy czym opinia Tarnowskiego, jako osoby bliższej osobistym znajomym Chopina, bynajmniej nie wydaje się rozstrzygająca, bowiem brak informacji o intymnym pożyciu pary skłonił go prawdopodobnie do przeszacowania dokumentalnej wartości intymnego portretu Chopina zawartego w *Lukrecji*...

8 Cyt. za: M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 308.

9 Cyt. za: tamże.

10 Cyt. za: tamże.

„ślepy i głuchym, żeby po lekturze powieści o kochankach znad jeziora Iseo wątpić w to, że prezentując obie osoby powieściowego dramatu, George Sand ukazywała zarazem sytuację własną”<sup>11</sup>. Pozostaje mu więc udzielić odpowiedzi na pytanie, po co to w ogóle zrobiła, a następnie, dlaczego temu przeczyła, „w sposób niemal naiwny broniąc niezależności literackiego utworu”<sup>12</sup>.

Badacz znów przytacza tu zdania biografów, dzieląc ich na tych, którzy uważali, że Sand napisała utwór o sobie i Chopinie całkiem świadomie, kierując się złą wolą, oraz na tych, którzy uważali, iż nie do końca zdawała sobie sprawę z tego, co czyniła. Iwaszkiewicz nie miał wątpliwości co do pierwszego i jako argument podawał fakt, że w epoce Sand pisanie powieści z kluczem przez kobiety przedstawiające w nich byłych partnerów miłosnych było wręcz znanym i okrutnym obyczajem<sup>13</sup>. Wierzyński z kolei uważał, że napisanie utworu stanowiło wyraz podświadomej chęci wyzwolenia się autorki ze stosunku z Chopinem. Tomaszewski zauważa, że podobną myśl sformułowali w swych studiach Zamoyski i Rambeau. Ich zdaniem pisanie powieści pozwoliło samej autorce wyjaśnić sobie sytuację, w której się znalazła, i zacząć szukać drogi wyjścia z niej.

Osobne stanowisko w tej dyskusji zajął Hoesick, który uważał, że Sand, „obserwując swój stosunek z Chopinem, którego mimo woli obserwowała baczny okiem powieściopisarza-psychologa, doszła do wniosku, że jest to doskonały temat do powieści”<sup>14</sup>, i po prostu napisała dobry utwór, inspirując się pewnymi własnymi obserwacjami i doświadczeniami. Cytując to zdanie, Tomaszewski natychmiast dystansuje się od niego z ironią. Przytacza na dowód naiwności Hoesicka dramatyczne wypowiedzi Sand z ostatniego rozdziału, które brzmią niemal identycznie jak fragmenty jej listów. W swoim przekonaniu dowodzi tym samym niezbicie prawa do utożsamienia bohaterki z autorką. Oburza się przy tym szczególnie na zdanie z jej listu do Emmanuela Arago: „Od dziewięciu lat, czując w sobie pełnię życia, związana jestem z trupem [...]”<sup>15</sup>. Zaraz potem dodaje jednak na jej usprawiedliwienie, że pisała to pod wpływem chwili, bo przecież w swoich wspomnieniach oddała sprawiedliwość Chopinowi.

11 Tamże, s. 315.

12 Tamże.

13 Iwaszkiewicz podaje tu oczywiście przykład *Nelidy* Marii d’Agoult, opartej na motywach autobiograficznych (wieloletniego wolnego związku i rozstania z Lisztem, dla którego wcześniej porzuciła męża).

14 Cyt. za: M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 317.

15 Cyt. za: tamże, s. 319.

Zanim na koniec wywodu zacytuje wreszcie te wspomnienia, stworzy jeszcze jeden efektowny kontrpunkt, zestawiając zdanie o Chopinie-trupie z „powściągliwymi” wypowiedziami Chopina o pisarce, sformułowanymi już po ich zerwaniu. Tomaszewski nie wzdraga się na okropne wyrażenie w liście Chopina: „tam [...] się zapewne starzeją w złości”<sup>16</sup>, nawiązujące do stereotypu kobiety w wieku okołomenopauzalnym, którą jest dla niego w tym momencie około czterdziestopięcioletnia Sand, ani na nagłą skwapliwość, z którą Chopin, po latach milczenia, przekazuje do Warszawy niewybredne plotki na jej temat.

Fragmety autobiografii będące dowodem zachwytu autorki *Lukrecji Floriani* postacią Chopina i chęci oddania mu we wszystkim sprawiedliwości, a także zdania z powieści świadczące o zachwycie samej Lukrecji księciem Karolem cytuje Tomaszewski w ostatnich dwóch akapitach rozprawy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że badacz nieprzypadkowo dopiero na koniec prezentuje czytelnikowi materiały, które mogłyby go nastawić do pisarki życzliwiej, przekonując, że jak nikt doceniła niezwykle cechy osobowości kompozytora i jego sztukę muzyczną. Odpowiednio ustawiony, uprzedzony całym wywodem, czytelnik raczej nie zmieni już zasadniczo złej opinii o Sand.

Tomaszewskiego, jak zresztą większość poprzednich biografów Chopina, utwór Sand nie interesuje dla niego samego. Opinia, że jest to powieść z kluczem, sformułowana przez kilku znajomych pary natychmiast po jej wydaniu, zarazem przyciąga ich uwagę, jak i koncentruje ją na postaci Karola. Oburzają się następnie najczęściej, że w ogóle można było w ten sposób postrzegać charakter kompozytora, a głównej bohaterce – pani Floriani – zarzucają, że jest wyidealizowaną wersją samej Sand, która nie chciała dostrzec w sobie żadnej skazy moralnej i winy za stworzoną sytuację<sup>17</sup>. Nie zauważają błędnego koła w swym rozumowaniu, orzekając z całą surowością na podstawie utworu, który z racji swej przynależności gatunkowej ma prawo w dowolnych proporcjach mieszać autobiografizm z fikcją, że Sand – jak pisze Zamoyski – „w ogóle się nie siłiła, by zrozumieć osobowość Chopina”<sup>18</sup>.

Podobnie jak inni, Tomaszewski rozgrywa partię z Sand w taki sposób, aby wyeksponować jej rzekomą winę. Zaczyna esej od przytoczenia efektownych w brzmieniu głosów oburzenia świadków epoki, przechodząc

16 Cyt. za: tamże.

17 Takie zarzuty, jak przypomina Tomaszewski, sformułowali Delacroix i Heinrich Heine, a spośród chopinologów Niecks, Iwaskiewicz i Zamoyski.

18 A. Zamoyski, *Chopin*, przeł. H. Sołdaczukowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 210.

do porządku dziennego nad metodologicznymi aspektami sprowadzania znaczenia utworu literackiego do jego genezy. Lekceważąco odnosi się natomiast do samej Sand, która jego zdaniem w złej wierze broniła się w *Historii mojego życia* przed zarzutami o sportretowanie Chopina w postaci Karola. Sand, skądinąd przekonująco, tłumaczyła tam zasady konstruowania postaci literackiej, które – w przypadku tak bogatej i skomplikowanej postaci jak Chopin – sprawiają, jak twierdziła, że mamy co najwyżej do czynienia z wielkim uproszczeniem, a nie portretem<sup>19</sup>. Ponieważ Tomaszewski nie odnosi się do jej teoretycznego samookreślenia ze wstępu do drugiego wydania powieści w 1853 roku, warto przytoczyć także te, wiele objaśniające, słowa:

Ludzie, którzy nie piszą powieści, myślą, że powstają one tylko na pożywe wspomnień, i niezmiennie pytają: „Kogo też chciał pan odmalować?”. Mylą się bardzo, jeśli sądzą, że z postaci rzeczywistej można zrobić bohatera powieściowego, i to nawet w powieści mało *powieściowej*, jaką jest *Lukrecja Floriani*. [...] W powieści można dokonać jedynie analizy jakiegoś uczucia. Aby więc umysł mógł uchwycić istotę uczucia przez pryzmat wyobraźni, trzeba tworzyć postaci pod kątem uczucia, które się chce opisać, nie zaś uczucie na użytek postaci.<sup>20</sup>

Tomaszewski jednak, na przekór pisarce, umacnia czytelnika w przekonaniu o konieczności czytania powieści jako nieledwie autobiografii, oczywiście odpowiednio zmytyzowanej, przytaczając kolejne, bardzo do siebie zbliżone opinie biografów i dodając od siebie garść zestawień cytatów powieści z listami Sand, aby wzmocnić zasadność tego sposobu lektury.

Łatwo przy tym zauważyć, że dowodząc słuszności autobiograficznej lektury tekstu, Tomaszewski konsekwentnie przemilcza pytanie, które powinno się nasunąć: o zasadność takiego, a nie innego widzenia Chopina przez Sand. Jeśli autorka powieści rzeczywiście portretowała Chopina i ich relację, to czy dowodzi to tym samym, że jest to portret karykaturalny i niesprawiedliwy, a sposób widzenia dynamiki ich relacji przez autorkę niewłaściwy? Czy listy Sand pisane na przestrzeni kilku lat, w których skarżyła się na zazdrość partnera, a nawet, budzący tak silne emocje wszystkich chopinologów, bo przedstawiający Chopina jako

19 Por. G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 5, przeł. Z. Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015, s. 273. Tomaszewski cytuje tylko fragment wyводу Sand i nieprzekonująco, moim zdaniem, zbija jej argumenty. Por. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 302–303.

20 George Sand, *Lukrecja Floriani*, s. 296.

postać wampiryczną, list do Arago z lipca 1847 roku<sup>21</sup>, nie mógłby dla odmiany wzbudzić empatii dla pisarki, która widać odczuwała od pewnego momentu silny dyskomfort psychiczny w tym związku?

W eseju Tomaszewskiego strategia demaskowania „kłamstw” Sand, przeczącej – zapewne z kilku powodów naraz – autobiograficznej genezie powieści, służy zarazem odwróceniu uwagi od punktu widzenia autorki na sprawy, które ją żywotnie obchodziły. Jego lektura *Lukrecji Floriani* wpisuje się tym samym w znaną praktykę związaną z oceną utworów literackich partnerek znanych mężczyzn. Oburzanie się na autorki ma tu wymiar dyscyplinujący: odmawia się im prawa do opowiedzenia własnej wersji opowieści, a najczęściej do pisania w ogóle. Płeć stanowi tu – jak zauważyła Kiewnarska, broniąca w dwudziestoleciu międzywojennym dobrego imienia Sand – kulturowy wyznacznik wiarygodności autobiograficznej. Kiewnarska w artykule *Sprawa George Sand i Chopina. Proces pośmiertny* wskazała na podobieństwo zarzutów wobec relacji autobiograficznych żon i partnerek sławnych pisarzy, na przykład Zofii Tołstoj czy Jessie Conrad-Korzeniowskiej<sup>22</sup>. Portrety kochanek inspirowane życiowym doświadczeniem pisarzy nie wywołują takich emocji wśród krytyków, choć przecież często są niezbyt pochlebne – wystarczy tu za broniącym autorki *Lukrecji Floriani* Hoesickiem przypomnieć *Dziadów część IV* czy *Cierpienia młodego Wertera* lub wspomnieć o niedyskrecji, jakiej dopuścił się wobec Sand w *Spowiedzi dziecięcia wieku* Musset. Jest to skutkiem długiej tradycji odmawiania kobietom autonomii wobec ich partnerów, których interesom życiowym, w tym także dotyczącym reputacji za życia i po śmierci, powinny być w ich przekonaniu całkowicie podporządkowane.

Topos kobiety jako kata i wybitnego mężczyzny jako jej ofiary przesądza, niestety, także o logice wywodu Tomaszewskiego. Ustawiając w taki sposób polskiemu czytelnikowi lekturę powieści – i ponawiając

21 Por. list z 18–26 lipca 1847 roku, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 497–500. Portret Chopina, jaki wylania się z listu, ma wyraźnie cechy wampiryczne: Sand pisze, że „od dziesięciu lat, czując w sobie pełnię życia, żyję z trupem” (wampir to żywy trup), a także określa krytycyzm Chopina wobec siebie w słowach: „dziewięć lat powolnego zadarczania mnie nakłuciami szpilki” (tamże, s. 499; kły wampira są przedstawiane jako długie i niezwykle ostre, tak że ledwo widać ślady po nakłuciu). Rambeau, której pracę zaraz zaczęę omawiać, zwraca uwagę, że sformułowanie „ukłucia szpilek” pojawia się w *Lukrecji...* (por. G. Sand, *Lukrecja Floriani*, s. 275 i 288), twierdząc przy tym, że dopiero po rozstaniu pisarka zaczęła postrzegać relację z kompozytorem poprzez (wampiryczny) schemat opisany wcześniej w powieści.

22 Zob. J. Kiewnarska, *Sprawa George Sand i Chopina. Proces pośmiertny*, „Bluszcz” 1939, nr 29, s. 6–7; tamże, nr 30, s. 5–6.

tym samym ponad stuletni rytuał oburzania się na „złą Sand” – dowodzi przede wszystkim własnej niechęci do pisarki. Odmawia jej także pośrednio prawa do napisania fikcyjnego utworu na motywach autobiograficznych oraz – nie pierwszy raz – odnosi się lekceważąco do jej twórczości<sup>23</sup>. Jedyne, co się bowiem da naprawdę zarzucić Sand, w której temperament pisarski wziął górę nad skrupułami, to niedyskrecja, jakiej się dopuściła wobec partnera, wyposażając swojego bohatera w jego wybrane cechy, a relację między powieściową parą wzorując na wybranych aspektach ich relacji. O tym, że były to punkty wyjścia dla jej fikcji, wiedziałby zaledwie on sam i być może najściślejsze grono znajomych, gdyby jej odpowiednio nie nagłośniono (z tego powodu nie musimy wątpić, że linia obrony Sand z listu do Allart została obrana w dobrej wierze).

Kwestią zasługującą na uwagę nie jest tu być może sam „skandal” napisania powieści autobiograficznej, ale – zaskakująco współczesne i mogące być traktowane jako pewna kulturowa matryca właśnie wtedy po raz pierwszy skonstruowana – tryby recepcji, w które *Lukrecja Floriani* się dostała. Jest to chyba pierwsza w kulturze europejskiej powieść, która z powodu swej autobiograficzności natychmiast po wydaniu i na taką skalę stała się towarzyskim skandalem – zapewne rzeczywiście ku szczeremu zaskoczeniu pisarki, która raczej nie przewidziała, jaki rozgłos zyska za sprawą użyczenia bohaterom pewnych rysów ówczesnych celebrytów, którymi od dawna byli ona sama i Chopin, oraz na jak negatywne reakcje może się narazić ze strony „fanów” tego ostatniego<sup>24</sup>.

Spśród wszystkich polskich biografów Chopina najrozsądniej z punktu widzenia historii literatury sprawę tę ujął w swoim czasie Hoesick, mówiąc o świetnym temacie studiów, jakim stał się dla Sand Chopin. Z utrwalonymi jeszcze w XIX wieku sądami, powtarzanimi przez Tomaszewskiego, polemizowała także niedawno w imieniu współczesnych czytelników Krystyna Kofta, pisząc między innymi: „George Sand nie obeszła się obelżywie z Chopinem, powieść po latach nie wydaje się obrzydliwa, ani też bosko napisana [...] jest niezwykle ciekawa i warta przeczytania. [...] [D]ła nas ta spowiedź nie jest wulgarna”<sup>25</sup>.

23 Do tej kwestii wracam w ostatnim rozdziale pracy.

24 Nad tym mechanizmem społecznego odbioru i jego podobieństwem do funkcjonowania dzisiejszego rynku wydawniczego próbowała zastanawiać się w swej recenzji polskiego wydania dopiero Krystyna Kofta, upierając się jednak nadal przy autobiograficznym charakterze powieści jako źródle skandalu i nie dostrzegając tym samym mechanizmu wytwarzania autobiograficzności w trakcie recepcji. Por. K. Kofta, *Wielki skandal z George Sand*, „Nowe Książki” 2010, nr 1, s. 31–32.

25 Tamże, s. 31.



Chopinologom takim jak Tomaszewski przydałby się na koniec rodzaj ćwiczenia w odwracaniu toku myślenia: a gdyby tak zająć się wypunktowaniem wszystkiego, co Karola i Lukrecję oraz ich relację różni od pierwowzorów? Może to by pozwoliło w bardziej bezstronny sposób spojrzeć na rzekomą zbrodnię Sand? Współczesna badaczka jej twórczości, Françoise Massardier-Kenney<sup>26</sup>, w przypisach do eseju, w którym analizuje ten bardzo ciekawy, jej zdaniem, utwór, bo najdalej spośród wszystkich powieści Sand wykraczający poza typowe dla XIX wieku reprezentacje kobiecości, podsumowuje dyskusję nad kwestią chopinowską w jeszcze inny sposób. Twierdzi po prostu, że Sand rzeczywiście musiały dziwić stawiane jej zarzuty, bo księcia Karola jako bohatera romantycznego różni od Chopina przede wszystkim bezczynność, będąca źródłem wielu jego problemów. Tymczasem związek dwojga artystów, dla których praca była najważniejsza w życiu, czynił ich sytuację absolutnie odmienną od opisanej w powieści, bez względu na ewentualną zazdrość partnera i jej konsekwencje. Była to, jak zauważa, relacja partnerska, którą Sand skończyła, kiedy przestała jej odpowiadać, a nie sadomasochistyczna, jaka została opisana w utworze.

**MARIE-PAULE RAMBEAU.**

**WIELKA NIEOBECNA ESEJU TOMASZEWSKIEGO**

Konstrukcja wywodów Tomaszewskiego jest symptomatyczna także ze względu na sposób, w jaki badacz odwołuje się – a raczej: nie odwołuje<sup>27</sup> – do wspomnianej już pracy Rambeau<sup>28</sup>. W tej przełomowej rozprawie na temat znaczenia Chopina dla twórczości Sand, wydanej po francusku w 1985 roku, autorka poświęca bardzo dużo miejsca *Lukrecji Floriani*, ale stwarza dla niej kontekst interpretacyjny, który pozwala spojrzeć na nią w zupełnie nowy sposób. Zaproponowana przez nią lektura twórczości Sand jest niezwykle ciekawa i ma doniosłe konsekwencje, czego widocznie Tomaszewski nie dostrzegł, skoro pominął treść tej pracy milczeniem – a przecież esej poświęcony *Lukrecji Floriani* byłby najważniejszym miejscem, aby omówić ją i uczynić jej konstatacje ważnym punktem odniesienia.

Rambeau – niepozbawiona krytycyzmu wobec Sand, ale w duchu wyzbytym moralizatorstwa – analizuje zarówno wszystkie dostępne

26 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 157.

27 Badacz tylko raz powołuje się na jej książkę, przytaczając jej sąd o nieświadomym przerabianiu konfliktu z partnerem w powieści. Zob. M. Tomaszewski, *Czytając „Lukrecję”*, s. 316.

28 Chodzi o: M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*

dokumenty autobiograficzne ukazujące stosunek Sand do Chopina, w tym zwłaszcza korespondencję pisarki dostępną wreszcie dzięki Georges'owi Lubinowi, jak i poświęca uwagę twórczości Sand, która, jej zdaniem, inspirowała postać Chopina w zakresie dotąd niepodejrzewanym przez badaczy. Przekonująco wykazuje znaczące podobieństwo wielu innych, poza Karolem de Roswald, bohaterów jej powieści do Chopina i – ku zaskoczeniu czytelnika – konstatuje, że najbardziej go przypomina nie książę Karol, ale Joset, bohater *Les Maîtres Sonneurs*<sup>29</sup>. Zauważa także nieprzypadkowe pojawienie się nowych lub znaczące wzmocnienie wcześniej obecnych wątków i tematów w powieściach powstałych w okresie jej związku z kompozytorem i po rozstaniu z nim: jest to temat artysty muzyka i muzyki w ogóle, temat choroby (często psychosomatycznej) i siły słabych w związku (dziś można by go określić jako temat szantażu emocjonalnego lub współuzależnienia, Rambeau określa ten fenomen „szantażem uczuciowym”<sup>30</sup>), studia nad zazdrością oraz podszytym kazi-rodztwem typem relacji miłosnych (związek starszej kobiety z młodszym mężczyzną, odwołujący się do matrycy relacji matka – syn).

Ukazując obecność Chopina w dziele Sand, Rambeau pośrednio dowodzi, że pisarka traktowała go z ogromną, większą niż się dotąd zdawało biografom, powagą. Tym samym dostarcza argumentów tym, którzy podejrzewali, że obraz jej stosunku do Chopina, tak chętnie powielany zwłaszcza w Polsce, musi być zafalszowany. Nie tylko nie demonizuje *Lukrecji Floriani* jako powieści z kluczem wymierzonej w osobę kompozytora, ale – nie próbując bynajmniej zaprzeczać jej autobiograficznej genezie<sup>31</sup> – znajduje dla niej odpowiednią ramę interpretacyjną w metodycznie przeanalizowanych pod kątem tworzonego przez pisarkę obrazu kompozytora jej pismach autobiograficznych i całej twórczości powieściowej. *Lukrecja Floriani* okazuje się w ten sposób częścią większej frapującej całości.

29 Zob. tamże, s. 262.

30 Zob. tamże, s. 234.

31 Podobnie jak Tomaszewski, Rambeau wskazuje wiele zbieżności sformułowań z listów pisarki i powieści dotyczących postaci Chopina i de Roswolda. Wskazuje także na nieświadomy proces zniekształcania pamięci, który sprawia, że Sand po latach zaczęła postrzegać początki ich związku poprzez pryzmat późniejszych przykrych doświadczeń. Stawia także frapującą tezę, że wizja związku wyklarowana podczas pisania powieści posłużyła pisarce do stworzenia mocno zmitologizowanej, także z powodu niechęci do pisania o własnym życiu intymnym, wizji przedstawionej w *Historii mojego życia*, która kłóci się z wizją pożycia pary wyłaniającą się z korespondencji z lat 1838–1845. Wszystko to jednak okazuje się w jej interpretacji zrozumiałe z psychologicznego punktu widzenia.

Prześledziwszy wątek chopinowski w korespondencji i autobiografii pisarki, badaczka dochodzi do wniosku, że stosunek Sand do Chopina miał kilka faz: bezkrytycznej fascynacji; urealnienia obrazu jego osoby; krytycyzmu wobec jego postawy życiowej i znużenia nią; zerwania, któremu towarzyszył wybuch od dłuższego czasu tłumionych negatywnych uczuć; w końcu – niepokoju o dalsze losy Chopina, rozpacz po jego śmierci i próby oddania mu sprawiedliwości w autobiografii<sup>32</sup>, a także – dopowiedzmy na podstawie drugiej części jej książki – studiowania charakteru Chopina jako artysty muzyka oraz typu relacji emocjonalnej, która się pomiędzy nimi wytworzyła, w całym szeregu powieści ignorowanych przez chopinologów. Rambeau uznaje przy tym, pośrednio poświadczając intuicje Hoesicka, że owe studia z natury przyczyniły się ogromnie do pogłębienia psychologii bohaterów sandowskich, doprowadzając autorkę do „mistrzostwa, które sprawia, że należy ona do wielkiej, klasycznej tradycji powieści psychologicznej”<sup>33</sup>.

Dla pierwszej fazy związku, jak zauważa Rambeau, charakterystyczne było przedstawianie kompozytora w korespondencji jako anioła – figury popularnej w romantyzmie, konotującej zarówno duchową wyższość Chopina, jak i jego nieprzystosowanie do życia na ziemi oraz – dopowiedzmy – ambiwalencję płciową<sup>34</sup>. W tej fazie pisarka projektowała swój związek z kompozytorem jako wykraczający ponad wymiar codzienności – służący innym celom i poddany innym prawom niż związki ze zwykłymi ludźmi. Dokumentami łączącymi się z tą fazą są pierwsze wzmianki o Chopinie w jej listach oraz słynny list do Grzymały z końca maja 1838 roku<sup>35</sup>, który badaczka – w odróżnieniu od wielu oburzających

32 Dwa ostatnie rozdziały *Historii mojego życia* poświęcone są przede wszystkim Chopinowi, choć o samym związku i zerwaniu Sand mówi w nich w sposób ogólnikowy i dość krótko, hołdując obranej tu poetyce autobiografii duchowo-intelektualnej i pamiętnika, a nie autobiografii prywatnej. Zob. G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 5, s. 242–283.

33 Por. M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 255.

34 Por. J. Kallberg, *Baśniowe głosy wróżek. Płeć, historia i sens w muzyce Chopina*, w: tegoż, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, przeł. W. Bońkowski, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013, s. 85–116. Kallberg pisze tam o charakterystycznym dla epoki – w tym Sand – przedstawianiu postaci kompozytora: „metaforyczne przedstawienia kompozytora jako anioła, sylfa, wróżki lub elfa nie były jedynie figurami retorycznymi o odcieniu fantastycznym czy religijnym. Określenia te pociągały za sobą całą siatkę niestabilnych znaczeń związanych z płcią i seksem, co ostatecznie przyczyniło się do utrwalenia wizerunku Chopina jako istoty androgynicznej, hermafrodytycznej, zniewieściałej i/lub patologicznej” (tamże, s. 97).

35 Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 165–173.

się na niego chopinologów – czyta jako zapis introspekcji w procesie, „miłosny list-rzekę, [który] jest jedynie pretekstem do rachunku sumienia”<sup>36</sup>, a zarazem pewien typowy dla postawy romantycznej projekt miłosny, polegający właśnie na oddzieleniu wymiaru codzienności od wymiaru miłosnej ekstazy. Pisarka była wtedy w udanym w jej odczuciu związku z Félicielem Mallefillem, a realnego związku z Chopinem sobie nie wyobrażała, uważając go za istotę wyższą i z innego świata.

Świadectwami tej fazy jest także większość listów z Majorki i wspomnień spisanych po powrocie. To właśnie tam Sand przyjęła rolę nie tylko zachwyconej kochanki, ale i oddanej opiekunki, poczuwającej się do odpowiedzialności za fizyczne i psychiczne samopoczucie kompozytora. Rambeau, wskazując na rozbieżności w przedstawieniu okresu bezpośrednio po powrocie z Majorki w korespondencji z tamtego czasu i autobiografii, stawia ważną tezę, że w okresie tym pisarka bynajmniej nie miała wcale wątpliwości co do sensu kontynuowania związku z kompozytorem, na temat których rozwodziła się po wielu latach w autobiografii.

Przyjęcie tej roli zapowiada drugą fazę związku, czyli urealnienie obrazu Chopina. Sand w ciągu kolejnych lat powoli rezygnowała z idealizowania go, ale wciąż szanowała, dostrzegając jednocześnie pewne jego wady i bolesne dla niej różnice w poglądach na kwestie społeczne i religijne. Prowadzili w tym okresie dość harmonijne życie, mieszkając oddzielnie, ale bardzo blisko, zimą w Paryżu, a razem latem w Nohant. Pierwszy zachwyt miłosny zastąpiła przyjaźń, wzajemny szacunek, oddanie i uczynność, a także – poprzez naturalne włączenie obojga dzieci Sand w tę małą wspólnotę – serdeczna, rodzinna atmosfera. Rambeau podkreśla, że ten okres stabilności był w przekonaniu pisarki cenny dla niej samej ze względu na dorastające dzieci, które chciała uchronić od ostracyzmu społecznego z powodu swojego wcześniejszego osławionego stylu życia. Analizując korespondencję z tego okresu, Rambeau pokazuje z jednej strony kompetencje Sand jako pielęgniarki oraz jej niezwykle zaangażowanie w opiekę nad chorym, z drugiej – jej uzasadnione w świetle ówczesnej wiedzy wahania co do natury choroby Chopina<sup>37</sup>. Pokazuje także portret Chopina-artysty, jaki wyłania się z listów – dużo mniej precyzyjny niż ten, który na koniec stworzy w *Historii mojego życia* – i intensywność intelektualnej wymiany, jaka się dokonuje między artystami, zwłaszcza – pogłębienie sądów Sand na temat muzyki dzięki obcowaniu z kompozytorem.

36 M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 37.

37 Tamże, s. 102–112.

W fazie trzeciej, którą obrazują wybrane listy pisarki i powstanie *Lukrecji Floriani*, Sand zdradzała się ze zniecierpliwieniem pewnymi cechami charakteru kompozytora, coraz mocniej dochodzącymi do głosu w ich relacji (niekontrolowane wybuchy gniewu, chorobliwa zazdrość o przeszłość Sand i jej obecne znajomości, chęć kontrolowania jej życia, przejmowanie roli patriarchalnego ojca rodziny, wycofanie z komunikacji jako sposób okazywania moralnej wyższości, skłonność do zachowywania uraz). Twierdzi, że korespondencja Sand z tego okresu wyraźnie wskazuje, że najważniejszą przyczyną rozdźwięku i ostatecznego konfliktu nie były ani złe relacje Chopina z jej synem, Maurice'em, ani zbyt bliskie z jej córką, Solange, jak sugeruje wielu chopinologów, ale oburzenie na przejmowanie przez niego roli ojca rodziny. Sand coraz silniej odczuwa długo skrywane niezadowolenie z roli, jaką zaczęła odgrywać w tym związku – uległej żony, poddającej się rozmaitym presjom ze strony partnera i rezygnującej z manifestowania własnych przekonań i woli, by zapobiec ewentualnemu konfliktowi.

Siła wybuchów emocjonalnych Sand latem i jesienią 1847 roku świadczy, zdaniem Rambeau, o tym, że potrzebowała wreszcie otwarcie wyrazić swoje uczucia i odczuła ogromną ulgę, kiedy trudna dla niej sytuacja się skończyła. Obraz tych faz relacji z Chopinem uzupełniają pisane kilka lat po jego śmierci partie *Historii mojego życia*, w których, zdystansowana już do trudnych emocji, oddaje sprawiedliwość genialnemu muzykowi, dowodząc i głębokiej empatii wobec niego, i wyjątkowego zrozumienia natury i miary jego talentu<sup>38</sup>.

Warto określić metodę pracy Rambeau z pismami autobiograficznymi Sand: zdając sobie sprawę, że sprzeczności charakterystyczne są dla egodokumentów, które powstając w różnych momentach życia, wyrażają stany mentalne do nich przypisane, a także z tego, że zapis faktów zawsze podlega mechanizmom zniekształceń pamięci oraz jest zależny od całej sytuacji komunikacyjnej, Rambeau ufa, że pisarka zarówno w listach do różnych adresatów, jak we wspomnieniach dążyła do wypowiedzenia tej prawdy o własnym doświadczeniu, do której w danym momencie była przekonana, którą chciała i mogła innym powierzyć. Wbrew demaskatorskiej strategii czytania tych dokumentów przez większość biografów Chopina, ustanowionej jeszcze przez Fredericka Niecksa<sup>39</sup>, nie próbuje

38 Które bynajmniej, jak przy okazji przypomina Rambeau, nie było oczywiste dla wielu jego współczesnych. Na temat sądów Sand o muzyce Chopina na tle sądów epoki por. M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 137–142.

39 Praca Niecksa ukazała się w roku 1888 roku i była pierwszą naukowo pomyślaną monografią chopinowską, do dziś cenioną i inspirującą dla

wygrywać przeciwko niej niekonsekwencji, które można odnaleźć, zestawiając ze sobą różnice w opisie tych samych zdarzeń z perspektywy kilku lat lub w listach do różnych adresatów.

Rambeau stawia sobie za cel odtworzenie sposobu widzenia związku z Chopinem przez samą Sand, ale takie ograniczenie zamiaru badawczego i wstrzeźliwość w próbach ustalenia faktów nie przeszkadza jej wnieść znaczącego wkładu w badania nad życiem pary. Jej książka może być wzorem, jak pisać o życiu Sand, nie popadając w protekcyjność, moralizatorstwo i stronniczość, ale także, jak z należytą powagą odnieść się do jej twórczości<sup>40</sup>.

Zgodnie z rozpoznaniem Rambeau, wpływ Chopina na twórczość Sand okazuje się o wiele szerszy i bardziej zróżnicowany, niż to przyznawała dotychczasowa chopinologia. W rozdziale *Problem wpływów* przypomina za Thérèse Marix-Spire<sup>41</sup>, jak duża była kultura muzyczna pisarki, i zarazem pokazuje, uzupełniając nieco dzieło poprzedniczki, ogromny wpływ Chopina na dojrzewanie jej gustów i poglądów na muzykę, które Sand przedstawiała w szeregu utworów z okresu ich związku i późniejszych. Na podstawie listów pisarki pokazuje także, że obecność Chopina w Nohant miała duże znaczenie dla jej pracy literackiej, nieustannie z nim konsultowanej, i że sam kompozytor, wbrew rozpowszechnionemu stereotypowi, miał dla niej o wiele głębsze zrozumienie niż poprzedni partnerzy Sand, co pisarka musiała doceniać.

Chopin, jej zdaniem, oddziałuje na twórczość Sand i przejawia się w niej na wielu poziomach. Z jednej strony rozpoznamy jego postać w typowych bohaterach Sandowskich: wątłych, delikatnych i wrażliwych młodzieńcach, którzy stają się kochankami starszych od nich kobiet, grających wobec nich także role matek. Oczywiście predylekcja Sand do tworzenia tego rodzaju postaci jest wcześniejsza niż jej związek z Chopinem, jednak dopiero dzięki znajomości z nim chłopcy ci stają się nie tylko artystami, ale wręcz muzykami (jak na przykład w *Les Maîtres Sonneurs* czy *Adrianim* [1854]). Rambeau wskazuje na fakt, że w okresie związku z Chopinem najważniejszym nurtem twórczości Sand stały się powieści o artystach,

---

znawców tematu. Zob. F. Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

40 We wstępie do książki sama Rambeau przyznaje, że zaczynała ją pisać w momencie, kiedy Sand jako pisarka dopiero wychodziła z zapomnienia dzięki edycji listów Lubina, a jako partnerka Chopina traktowana była z ogromnymi uprzedzeniami, ukształtowanymi przez jego biografów. Por. M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 7–11.

41 Por. Th. Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique*.

i to najczęściej artystach muzykach. Nawiązania do charakteru twórczości Chopina i jego poglądów na muzykę odnajduje między innymi w *Siedmiu strunach lutni*, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* i *Les Maîtres Sonneurs* (we wszystkich tych utworach natura muzyki stanowi przedmiot dociekań), a także w *Diablej kałuży* – utworze, w który Sand wplotła wątki muzyki ludowej z okolic Berry, którą – na tle swojego zainteresowania polską muzyką ludową – interesował się także Chopin. Temu faktowi, jak przypuszcza Rambeau, należy przypisać zadedykowanie utworu właśnie Chopinowi. *Diabla kałuża* zawdzięcza mu, jak sugeruje badaczka, także nową u Sand formę literacką, swoją *limpidité* – prostotę i przejrzystość<sup>42</sup>.

Równoległa lektura korespondencji i twórczości prozatorskiej Sand pozwala Rambeau postawić ważną tezę, że Chopin jest najintensywniej obecny w jej dziele dopiero po rozstaniu. Rambeau odnajduje podobieństwa do postaci Chopina aż w połowie powieści wydanych pomiędzy 1846 a 1854 rokiem (poza *Lukrecją Floriani* są to *Le Piccinino* i *Françoise le Champi* napisane w 1847 roku, *La Petite Fadette* z 1849, *Les Maîtres Sonneurs*, *La Filleule* [Chrześciana] z 1853 roku i *Adriani* z 1854 roku), a także w *Le Marquis de Villemer* napisanym i wydanym aż w 1860 roku<sup>43</sup>, co pozwala jej zasugerować siłę wpływu utraconego partnera na uczucia, myśli i wyobraźnię Sand. Pisarka najwyraźniej odczuwała przemożną potrzebę poddania analizie zarówno typu jego osobowości, jak i relacji międzyludzkich, których jest ona źródłem.

Rambeau szczególnie interesuje podobieństwo wątków *Lukrecji Floriani* oraz *La Petite Fadette* i *Les Maîtres Sonneurs*, w których pojawia się postać zaborczego mężczyzny, zdręczającego zazdrością siebie i partnerkę. Uważa, że *Lukrecja Floriani* – którą Sand rzeczywiście czytała co wieczór Chopinowi, jednak, jak pokazuje na podstawie korespondencji, zgodnie z wieloletnim zwyczajem, a nie w ramach wyjątku – jest zapisem dokonującego się w niej procesu uświadomienia sobie, jak bolesna i niszcząca stała się w tej fazie jej relacja z kompozytorem. Jej zdaniem Sand, tworząc na motywach rzeczywistych przeżyć fikcję powieściową, testowała – podobnie jak w dwu innych wspomnianych utworach – możliwe rozwiązania tej konfliktowej sytuacji<sup>44</sup>. Fakt, że *Lukrecja Floriani* kończy się śmiercią

42 Por. M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 150–156.

43 Tamże, s. 172.

44 Tamże, s. 255. W zakończeniu *La Petite Fadette* zazdrośnik Sylvinet ustąpi miejsca bratu, a sam zaciągnie się do armii; w zakończeniu *Les Maîtres Sonneurs* zazdrośny i ambitny Joset po ślubie Brulette, która wyrzekła się go, przerażona jego charakterem, zostanie zamordowany przez wędrownych muzyków.

bohaterki, dowodzi w jej opinii, iż pisarka uświadomiła sobie, że napięta sytuacja między nimi nie może trwać w nieskończoność. Zerwanie relacji z kompozytorem stało się logicznym następstwem tych konstatacji.

### „NAJLEPSZA CHYBA KSIĄŻKA GEORGE SAND”.

#### ZWIĄZEK SAND I CHOPINA OCZAMI JADWIGI KIEWNARSKIEJ

Szkoda, że Tomaszewski nie odniósł się do ustaleń Rambeau w eseju o *Lukrecji Floriani*, bowiem pytanie, jakie dziś warto postawić, brzmi: czy, tak jak każde inne dzieło literackie, jest to utwór wart uwagi, jeśli przeczytamy go inaczej niż kluczem biograficznym? Zanim jednak przejdę do rozważań na ten temat, przedstawię jeszcze wizję relacji Sand z Chopinem i odczytania *Lukrecji Floriani* zawartych w książce Kiewnarskiej *Najdziwniejszy z romansów pani Sand*<sup>45</sup> i jej eseju *Sprawa George Sand i Chopina*<sup>46</sup>. Wizja ta jest ciekawa między innymi dlatego, że Kiewnarska – jako do niedawna jedyna w Polsce<sup>47</sup> – przedstawia dzieje związku z perspektywy Sand, traktując przy tym *Lukrecję Floriani* jako najważniejszy w tej sprawie dokument biograficzny.

Kiewnarska reprezentuje w sporze o wizerunek pary w kulturze polskiej – jako niemal jedyna – „partię Sand”<sup>48</sup> (podobne zjawisko silnej

45 Zob. J. Kiewnarska, *Najdziwniejszy z romansów...* Wydana przez Towarzystwo Wydawnicze „Bluszcz” książka z podtytułem *Część pierwsza. Młodość* ma około 200 stron i jest opatrzona czarno-białymi reprodukcjami, między innymi portretów Sand autorstwa Musseta. Druga część, *Sława*, nieukończona z powodu przedwczesnej śmierci autorki, była drukowana w „Bluszczu” w odcinkach od numeru 40 z 1937 roku do numeru 15 z roku 1938 i obejmowała okres 1834–1847, czyli od roztania z Mussetem do roztania z Chopinem. Por. S. Podhorska-Okołów, *Jadwiga Kiewnarska. Sylwetka pośmiertna*, „Bluszcz” 1938, nr 20, s. 6. Związek z Chopinem omawiany jest od numeru 50 z roku 1937, w którym rozpoczyna się rozdział IV tej części książki.

46 Jak objaśnia redaktorka, Stefania Zahorska, jest to przedruk odczytu, z którym Kiewnarska podróżowała przez pewien czas po kraju. Najwyraźniej uznała ona w pewnym momencie za swoją misję krzewienie własnego, życzliwego Sand, obrazu tego związku, w kontrze do rozpowszechnionych wersji mniej lub bardziej niechętnych pisarce.

47 Ciekawą, nowatorską analizę ich relacji przedstawia także wspomniana powieść biograficzna Magdaleny Niedźwiedzkiej, ale nie podejmuję się jej analizy, ponieważ ukazała się równoległe z pracami redakcyjnymi nad moją książką. Zob. M. Niedźwiedzka, *Gdy kobiety milczały*.

48 Jako jedyna konsekwentnie patrząca na tę historię z perspektywy Sand, a nie Chopina. W tym sensie także życzliwe Sand narracje chopinologiczne są najczęściej jedynie mniej lub bardziej śmiałą korektą negatywnego obrazu pisarki, o czym zaświadcza ironiczny tytuł artykułu R. Bochenek-Franczakowej *George Sand – nie taka zła kochanka Chopina* („Gazeta Wyborcza” 15 czerwca 2012, dodatek „Ale Historia”).



polaryzacji stanowisk jest we Francji obecne w słynnym sporze mussetystów z sandystami). Jej narrację można przy tym określić jako prowadzoną z kobiecego punktu widzenia. Jej sposób pisania o Chopinie w kontekście polskiego kultu kompozytora można wręcz uznać za prowokację, ale warto docenić tę próbę przedstawienia pozytywnego portretu pisarki na tle licznych już wtedy w Polsce biografii Chopina. Kiewnarska ma odwagę stanąć całkowicie po stronie Sand, broniąc jej prawa do układania życia zgodnie z jej przekonaniami.

Wersja wydarzeń proponowana przez Kiewnarską powstawała na podstawie autobiograficznych pism Sand oraz – w stopniu zapewne daleko wykraczającym poza dokumentalną wartość powieści – *Lukrecji Floriani*. Biografka mogła też znać biografię pisarki autorstwa Warwary Komarowej<sup>49</sup> lub sięgnąć po kilka innych już istniejących<sup>50</sup>.

Narracja Kiewnarskiej ciąży ku formie powieści biograficznej: luki w źródłach autorka uzupełnia domysłami, nie zaznaczając, że są to jedynie jej interpretacje, i opiera się chętnie na przemawiającym do wyobraźni materiale anegdotycznym. Język opowieści jest lekki i barwny, a narrację uskrzydłają dowcipne pointy. Książka została wyraźnie pomyślana jako biografia popularna, a tym samym – co trzeba zaznaczyć – upraszczająca złożone kwestie intelektualne. Błyskotliwość autorki sprawia jednak, że nawet świadomy tych uproszczeń czytelnik bawi się lekturą. Zwłaszcza związki Sand z mężczyznami przedstawione są tu w sposób punktuujący słabości i śmieszności erotycznych lub intelektualnych partnerów Sand – na przykład de Bourgesa czy Leroux. W ten sposób Kiewnarska przy okazji łatwo tłumaczy – tak oburzające moralistów – postępowanie Sand. To spojrzenie z kobiecej perspektywy – od strony kobiecych racji i interesów życiowych – wyprzedza o kilkadziesiąt lat postulaty krytyki feministycznej, starającej się uprawomocnić marginalizowany w kulturze kobiecy punkt widzenia.

Także Chopin znajduje się w biografii Kiewnarskiej na cenzurowanym. Autorka odnajduje się w polskim dyskursie kulturalnym na tyle,

49 Zob. W. Karénine (wł. W. Komarowa), *George Sand, sa vie et ses œuvres*, t. I–IV, Les petits-fils de Plon et Nourrit, Paris 1899. Jest to najambitniej pomyślana i najobszerniejsza z pierwszych biografii Sand, ciężąca ku ujęciu monograficznemu.

50 Inne wczesne biografie Sand to np: E.M. Caro, *George Sand*, Hachette, Paris 1887; B. Thomas, *George Sand*, W.H. Allen, London 1889; R. Doumic, *George Sand. Dix conférences sur sa vie et son œuvre*, Pierrin et cie, Paris 1909; E. Seillière, *George Sand. Mystique de la passion de la politique et de l'art*, Librairie Félix Alcan, Paris 1920; M.J. Howe, *George Sand. The Search for Love*, Star Books, New York 1929.

żeby pisać ze znajomością rzeczy o jego drodze życiowej i dokonaniach, ale potrafi wskazać – dowiedzione na podstawie dokumentów lub tylko domniemane – małości „wielkiego człowieka”. Odwrotnie niż „partia Chopina”, wychodzi z założenia, że postępowanie pisarki musiało być spójne i uczciwe w granicach jej światopoglądu, jeśli więc postępowania w sposób nieodpowiadający oczekiwaniom i interesom partnera, musiała mieć do tego ważne powody.

Kiewnarska, przedstawiając dzieje związku, kładzie nacisk na odmiennosc partnerów, łącząc ją między innymi z tak różnymi warunkami rodzinno-społecznymi, w których wzrastali. Wydobywa na przykład kontrast pomiędzy Justyną Chopinową a matką Sand, Sophie Delaborde. Dowcipnie pointuje to zagadnienie: „jeżeli dzieciństwo Fryderyka przypomina książeczkę dla grzecznych dzieci”, historia Sand „wydaje się źle napisaną powieścią sensacyjną, przeładowaną nadmiarem nieprawdopodobnych wydarzeń”<sup>51</sup>. Podkreśla różnice poglądów i oczekiwań wobec miłości Chopina i Sand, czyli jego pruderię i jej zmysłowy idealizm. Ich związek określa jako „figiel losu”<sup>52</sup>: „nie dziewczęca, wyidealizowana rozłąką i dałą Mary Wodzińska, nie – płocha wprawdzie – lecz bądź co bądź rodaczka, szlachetnie urodzona, dystyngowane światowa Delfina – miała stać się przeznaczeniem Fryderyka. Właśnie ta cudzoziemka o rubasznie cygańskich manierach, nosząca spodnie, ćmiąca cygara i fajkę, zadająca się z mężczyznami za pan brat i na ty”<sup>53</sup> wypełniła „całe męskie życie”<sup>54</sup> Chopina, bo „wolno przypuszczać, że ta niepodobna do żadnej z dotąd spotykanych istota pociągała wychowanego w poszanowaniu konwencji młodzieńca niebezpiecznym powabem rzeczy zakazanych”<sup>55</sup>.

W eseju Kiewnarska formułuje tę myśl jeszcze dobitniej:

George Sand była wcielonym protestem przeciwko ustalonym konwencjom. Jej ubiór (ekscentryczny), sposób bycia (poufale koleżeński), sposób życia (niezależny), pisanie (rewolucyjny) – wszystko musiało być antypatyczne dystyngowanemu bywalcowi arystokratycznych salonów.<sup>56</sup>

Żartuje w nim, robiąc aluzję do znanej anegdoty, zgodnie z którą po pierwszym spotkaniu z Sand Chopin miał się dopytywać, czy to w ogóle jest

51 J. Kiewnarska, *Najdziwniejszy z romansów*, nr 1, s. 7.

52 Tamże, s. 5.

53 Tamże, s. 7.

54 Tamże, nr 3, s. 7.

55 Tamże.

56 J. Kiewnarska, *Sprawa George Sand...*, „Bluszcz” 1939, nr 29, s. 7.

kobieta, że właśnie z tej ciekawości wynikło całe nieszczęście. „Byli zbyt wybitnymi jednostkami, aby ich miłosna przygoda dała się zbagatelizować [...], a zbyt krańcowo różni – aby mogli być razem szczęśliwi. Należeli do wrogich światów – wszystko ich dzieliło; łączyła tylko miłość. Nie wystarczyło jej na długo”<sup>57</sup>.

Kiewnarska ma oczywiście świadomość, że odtworzenie prawdziwych dziejów związku jest niemożliwe z powodu braku dokumentów: na podstawie poszlak można, jak zauważa, stawiać rozmaite hipotezy, ale żadnej z nich nie da się bezapelacyjnie udowodnić. Nie ma jednak pretensji do Sand o spalenie korespondencji, bo domyśla się, że jeśli pisarka „dziesięcioletni dorobek miłości, przyjaźni, wdzięczności i uraz [...] skazała bezapelacyjnie na zagładę [...] musiała mieć bardzo poważne po temu powody”<sup>58</sup>. Trzymając się sądowej metafory, wskazuje też od razu na stronniczość ewentualnych sędziów, którzy kierują się nie tylko zasadą rzetelności poznawczej, ale i względami sympatii. Zauważa, że zwłaszcza w Polsce szala sympatii ze zrozumiałych względów przechyla się na stronę Chopina i dlatego tak łatwo przyjął się tu stereotyp, zgodnie z którym:

stara francuska rozpustnica uwiodła niewinne chłopię, archanioła muzyki tak zasłuchanego we własne melodie, że nawet się nie spostrzegł, co z nim robią. Megiera przemocą wywiozła go na Majorkę, gdzie biedaczyna nabawił się suchot; dręczyła i eksploatowała na wszelkie sposoby, aż wreszcie wyrzuciła umierającego artystę na bruk.<sup>59</sup>

Zauważa też, że o ile sympatia dla Chopina bierze się z podziwu dla jego muzycznego geniuszu, o tyle wobec mniejszej wartości twórczości Sand pisarce trudniej zyskać równie empatycznych sprzymierzeńców. Choć sama jest zdania, że jej twórczość ma znaczenie jedynie historyczne, kładzie nacisk na wyjątkowość jej osobowości, której wyrazu radzi szukać nie w powieściach, ale w pismach autobiograficznych: „Odkrywamy tam istotę niezwykle pociągającą, indywidualność imponująco odważną [...] pierwszą kobietę – koleżkę, człowieka pełnowartościowego, walczącego konsekwentnie i wytrwale o swe prawa”<sup>60</sup>.

W relacji o podróży na Majorkę Kiewnarska podkreśla kontrast pomiędzy romantycznym marzeniem o egzotycznej, szczęściądajnej

57 Tamże, nr 30, s. 5.

58 Tamże, nr 29, s. 7.

59 Tamże.

60 Tamże.

podróży a twardymi warunkami pobytu, podczas którego Sand musiała – i umiała – wznieść się na wyżyny heroizmu. Domyśla się jednak głębokiego rozdźwięku między kochankami już w tym okresie – do czego, dopowiedzmy, znajduje podstawy w raczej zniekształconej przez czas i późniejsze emocje relacji Sand z *Historii mojego życia* oraz *Lukrecji Floriani*, którą bezkrytycznie traktuje jako emocjonalny portret Chopina i dokumentację dynamiki związku. Chopin w jej wizji już na Majorce jest:

poprawny w powszednim, domowym obcowaniu, jak w salonie, ułożony bez zarzutu, doskonale uprzejmy – ciężący na otoczeniu atmosferą milczącej dezaprobaty, chronicznego niezadowolenia. Gorszy się każdym swobodnym słowem, żartem, koleżeńskim stosunkiem matki i dzieci, rubasznnością, męskim ubiorem Aurore i jej córeczki. To mu nie wypada, tamto go razi. Nie skarży się, a przecie wszyscy wiedzą i widzą, jak bardzo jest nieszczęśliwy ten „anioł słodyczy i dobroci”.<sup>61</sup>

Opisując udręki podróży powrotnej z wyspy, formułuje bardzo znamieny sąd na temat wewnętrznej – i zewnętrznej – transformacji Sand pod wpływem obcowania z Chopinem: „Zapodział się gdzieś wesóły, czupurny koleżka George – jego miejsce zajęła pani w czerni, sławna kobieta coraz chętniej przybierająca ton kaznodziejski. »Sandowa«, jak miano ją niezadługo przezwac wśród paryskiej emigracji”<sup>62</sup>.

Kiewnarska za innymi domyśla się, że romans skończył się na Majorce lub tuż po powrocie i że miejsce miłosnej pasji zastąpiło odtąd przywiązanie. Przy czym dodaje, że choć Sand chętnie pielęgnowała chorych, Chopin był w chorobie wyjątkowo wymagający, co ponad miarę obciążało pisarkę, która przecież miała też pod opieką dzieci i dom. Domyśla się, że dalsze trwanie ich związku było sprawą zabiegów Chopina, który nie chciał się już z Sand rozstać i któremu Sand – po linii najmniejszego oporu i niepotrzebnie – ustąpiła. Szybko doszukuje się w stosunku pisarki do partnera znużenia, ale i pobłażliwości: „Zbędne *post scriptum* ich krótkotrwałej miłości miało się ślimaczyć przez lat osiem. Nieślubne pożycie miało wszystkie złe strony małżeństwa”<sup>63</sup>.

Kiewnarska nie ma oporów, aby opowiedzieć dzieje intymne pary zgodnie z fabułą *Lukrecji Floriani*. Chopina uznaje więc za zbyt wiele pozwalającego sobie w charakterze domownika w Nohant, „grymaszącego”,

61 J. Kiewnarska, *Najdziwniejszy z romansów*, nr 6, s. 6.

62 Tamże, s. 7.

63 Tamże, nr 8, s. 4.

„chorobliwie przeczulonego”, zazdrosnego, niechętnego innym jego mieszkańcom i gościom. Streszcza z ironią wiele lat ich wspólnego pożycia w westchnieniu: „Miły towarzysz życia na co dzień!”<sup>64</sup>.

Wersję zdarzeń, zgodnie z którą Sand szybko odsunęła od siebie Chopina jako kochanka, podsumowuje sądem:

Szkodziła mu miłość, szkodził brak miłości. A Aurora miała tego wszystkiego coraz serdeczniej dość. [...] W ogóle miała dość – miłości, romantycznych przygód, szaleństw awanturniczej młodości; pragnęła ustatkować się (tak przynajmniej sądziła). Udręczona czujną zazdrością ekskochanka usiłowała dopatrzeć się w jego nużącej nieodstępności tej przecie dobrej strony, że uchroni przyjaciółkę przed ponownym uwikłaniem w zdradliwe sieci własnej nieokielzanej wyobraźni, której żadna rzeczywistość sprostać nie jest w stanie. Pragnęła spoważnieć.<sup>65</sup>

Domyśla się, że Chopin usiłował ją podporządkować konwenansom, ustabilizować i zatrzymać przy sobie: „przykuć do miejsca tę niepoprawną wietrznicę, by wreszcie móc być pewnym, że jej opiekuńcza obecność będzie trwała”<sup>66</sup>. Tak Kiewnarska postrzega ich „pożycie rodzinne”:

Chciał być blisko niej, jak najbliżej. W tęsknocie za rodziną, przywiązywał się coraz głębiej do złudzenia rodziny [...]. Dziwnie prędko nauczył się wymagać tam, gdzie zaledwie miał prawo prosić. Nie chciał pamiętać o tym, że dom, który uparcie traktował jak własny, nie był jego domem, że z dziećmi, do których wychowania chętnie się wtrącał, nie łączyło go żadne pokrewieństwo, a z kobietą, z której życiem zespałał się coraz ciaśniej – żadne wyznawalne więzy. Że przyjaciele pani Sand musieli uważać go za uciążliwego rezydenta – w najlepszym razie.<sup>67</sup>

Narastające od 1845 roku rozdźwięki w pożyciu domowym tłumaczy coraz mocniej zaznaczającymi się indywidualnościami i interesami dzieci, w tym niefortunną koalicją, którą Chopin zawarł z – jak ocenia ją Kiewnarska – zazdrosną i złośliwą kokietką Solange wobec Maurice’a i Augustine<sup>68</sup> oraz samej Sand. Lato 1846 roku podsumowuje, pisząc, że Chopin „nudził się,

64 Tamże, s. 6

65 Tamże, nr 9, s. 4.

66 Tamże, s. 5.

67 Tamże, nr 11, s. 7.

68 Chodzi o Augustine Brault, krewną ze strony matki Sand, którą pisarka wzięła pod opiekę, obiecując rodzicom zadbać o jej edukację i zamążpójście.

grymasił i narzekał na panią domu, ale nie zamierzał wyjeżdżać: Widocznie nie było mu tak źle. [...] Rządził się tu jak u siebie. Przywoził swego polskiego lokaja, klóścącego się stale ze służbą pani Sand<sup>69</sup>. Dostrzega jeszcze między innymi jego coraz gorszy stan zdrowia i złe samopoczucie psychiczne wśród zdrowej, rozhułkanej młodzieży, ale punktuje jego nieszczerłość wobec pogardzonych przez siebie, wydawałoby się bliskich, znajomych i wysługiwanie się nimi (na te wady wskazywali już Niecks i Hoesick). O samopoczuciu Sand ostatniego wspólnego lata pisze:

Zadziwiająca kobieta! Znajdowała czas, humor i siły na wszystko. Gasnący ekskochanek odczuwał głuchą urazę o to, że żywotna, niczym dorodna jabłoń, niewiasta nie dość prędko się starzeje; że wie dzie rej wśród młodzieży, że czuje się między nimi młoda. Że koledzy Maurycego spoglądają na nią z podziwem, w którym męski zachwyt dominuje nad synowskim respektem.<sup>70</sup>

Podsumowuje sytuację na krótko przed ostatecznym zerwaniem, nawiązując do – dopowiedzmy – źródeł mało wiarygodnych:

Wytworzona przez posuwanie się po linii najmniejszego oporu sytuacja niewątpliwie nie należała do przyjemnych i wygodnych. Zazdrosny, grymaśny, chory Szopen okupował dom, niczym przysłowiowy pies na sianie. Miłość przyprawiała go o krwotoki płucne, brak dowodów miłości (fizycznej) powodował podejrzenia, wymówki, sceny, po których zamykał się na klucz i płakał bezgłośnie. By dowieść „pani domu” swej męskiej niezależności i mocy, nawiązywał romanse z sielskimi dziewczynami. Wzruszała ramionami. Od tak dawna miała już dość jego miłości i zazdrości, wymagań i dziwactw. Gdyby to można pozbyć się obowiązku opieki nad chorobliwym amantem!<sup>71</sup>

Kiewnarska uważa, że „owego burzliwego i skwarne go lata, w podniecającym otoczeniu młodzieży płci obojga, w atmosferze naelektryzowanej prądami krzyżujących się uczuć, w przeczuciu zbliżającego się przekwitnu – Aurora buntowała się przeciwko narzuconym sobie więzom gwałtowniej niż kiedykolwiek i źle to ukrywała”<sup>72</sup>.

69 Tamże, nr 13, s. 8.

70 Tamże, s. 9.

71 Tamże, nr 13, s. 9.

72 Tamże, nr 14, s. 4.

To właśnie moment, w którym powstaje *Lukrecja Floriani*, którą Kiewnarska określa jako „najlepszą chyba książkę George Sand”, „owoc buntu przeciwko uczuciowej tyranii Fryderyka”, „boleśnie prawdziwą historię wzajemnej udręki”<sup>73</sup> i świetny portret neurastenika (to zapewne za Hoesickiem). Pisze:

W trącącym myszką lamusie literackiej spuścizny znakomitej niegdyś autorki, *Lukrecja Floriani*, powieść autobiograficzna, należy do nielicznych książek, które wbrew niemodnej szacie nieposkromionego werbalizmu i operowej „malowniczości” dekoracji zachowały młodzieńcze tętno emocjonalnego autentyzmu.<sup>74</sup>

Przyznaje, że powieść jest niedyskrecją, ale dodaje na obronę autorki, że prawdziwa sztuka zawsze jest niedyskretna, jeśli szuka prawdy, i że książka jest ważna zarazem jako dzieło sztuki i dokument: „jako dokument jest świadectwem cenniejszym, niż większość [...] listów i niewątpliwie szerszym od przeznaczonego do druku pamiętnika”<sup>75</sup>. Uważa, że Sand napisała tę powieść, żeby zmusić Chopina – „ekskochanka, który nie umiał stać się przyjacielem”<sup>76</sup>, do refleksji i znalezienia nowego *modus vivendi*: „Nie mogąc żyć bez niej, ani z nią, powinien przecie poddać rewizji swój sposób życia przy niej; jakoś tak się do niej ustosunkować, by nie paraliżować wszystkich jej poczynań, nie leżeć kłoda w poprzek każdej jej drogi”<sup>77</sup>.

Kiewnarska wierzy przy tym w negatywną rolę Solange w historii zerwania: znoszenie Chopinowi plotek o romansie Maurice’a z Augustine, którym tak się gorszył, i własnej matki z Victorem Borie czy o tym, że matka próbowała zlicytować należącą do Solange kamienicę w Paryżu, choć w rzeczywistości szukała pieniędzy na jej wykupienie od wierzycieli. Podsumowuje tę fazę relacji, podążając za wersją z listów Sand: „A Szopen wolał wierzyć swojej miłej Soli, niż tej, co przez lat osiem była mu gderliwą czasem matką i niezmiennie czułą siostrą miłosierdzia. Był zresztą bardzo już chory i niezmiernie rozgoryczony”<sup>78</sup>.

Kiewnarska podkreśla też na koniec radość polskiego otoczenia Chopina z ich zerwania:

73 Tamże.

74 Tamże, nr 3, s. 6.

75 Tamże.

76 Tamże.

77 Tamże, nr 14, s. 4.

78 Tamże, nr 15, s. 5.

Rodacy Fryderyka cieszyli się, że wreszcie udało mu się wypłatać z sidła „Sandowej”. Co zresztą nie przeszkodziło im, gdy Fryderyka w dwa lata po rozstaniu z przyjaciółką zabiły suchoty – oskarżać panią Sand o przyspieszenie śmierci artysty tym, że go brutalnie wypędziła.<sup>79</sup>

### **LUKRECJA FLORIANI SAMA W SOBIE I DLA SIEBIE**

Spróbujmy teraz uzupełnić posłowie Tomaszewskiego i – odwołując się także do sądów innych badaczek twórczości Sand – przedstawić wreszcie *Lukrecję Florianą*, zapomniawszy o jej związku z postacią Chopina.

Jej bohaterka jest z pochodzenia włoską chłopką. W momencie rozpoczęcia akcji powieści ma trzydzieści lat, czworo dzieci (każde nieślubne i z innym mężczyzną) i jest byłą aktorką, autorką dramatów i dyrektorką teatru, która dzięki talentowi i pracy zdobyła sławę i pokaźny majątek. Ma za sobą trudne dzieciństwo i młodość, a także ponad dziesięć lat burzliwej kariery zawodowej i równie burzliwego życia emocjonalnego. Jej kreacja jest zupełnie niezwykła na tle XIX-wiecznych sposobów reprezentacji kobiecości w powieści, tak samo jak jej historia. Lukrecja, dzięki sprzyjającym okolicznościom, zdobyła dobre wykształcenie. Początki jej kariery artystycznej są zarazem przypadkowe i dość typowe: trafia do teatru po ucieczce z rodzinnego domu z kochankiem, który ją wkrótce porzuci. Świadoma zagrożeń, jakie podobna praca stwarza dla kobiety, w dalszym, zarazem swobodnym i podporządkowanym pewnej etyce, życiu miłosnym Lukrecja wchodzi w związki tylko z mężczyznami, których kocha, zarazem dbając o swoją niezależność i nie godząc się na małżeństwo z żadnym ze swych adoratorów, ponieważ każdy z nich po pewnym czasie manifestuje zazdrość i zaborczość.

Massardier-Kenney we wspomnianej już pracy *Gender in the Fiction of George Sand* podkreśla, że Sand, obdarzając bohaterkę bogatym, ale zintegrowanym z jej emocjami i zdolnością do życia rodzinnego życiem seksualnym, a także umiejętnością samodzielnego radzenia sobie w świecie społecznym, przekracza znacząco XIX-wieczny dualistyczny kod przedstawiania kobiety albo jako czystej seksualnie i anielskiej, albo jako zbrukanej i demonicznej<sup>80</sup>. Lukrecja podkreśla nierozłączność seksualnego

79 Tamże.

80 Zob. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 140. Ta postać, na przykład u Balzaca, ma ewentualnie wariant interesownej, egoistycznej kokietki, kobiety narcystycznej. Co ciekawe, z tego dualistycznego kodu przedstawienia wyłamuje się w *Komedii ludzkiej* właśnie postać Felicjy de Touches (pseudonim literacki: Camil Maupin), uważana za literacki portret George Sand.



i emocjonalnego wymiaru miłości w życiu kobiety, przeciwstawiając ją męskiemu rozumieniu pożądania. Odżegnuje się w niej także od postawy epikurejskiej czy wprost libertyńskiej, pozwalającej je oddzielać (tę postawę reprezentuje w powieści Salvator, przyjaciel Karola, usiłując zostać jej kochankiem). Imię „Lukrecja” możemy w tym kontekście uznać, twierdzi badaczka, za propozycję innego niż tradycyjne rozumienia „cnoty kobiecej”: nie polegałaby ona już na niedostępności seksualnej, ale właśnie na zintegrowaniu w miłości pierwiastka duchowego, emocjonalnego i cielesnego.

Seria życiowych zawodów sprawia, że Lukrecja uznaje romantyczny ideał miłości za nierealizowalny i próbuje wycofać się z życia towarzyskiego oraz zawodowego do wiejskiej samotni, w której poświęca się wychowywaniu dzieci według starannie przez siebie obmyślanych metod. To właśnie sceneria jej ostatniej miłości, która połączy ją z przypadkowym gościem w tej siedzibie: Karolem – młodszym od niej o kilka lat arystokratą-melancholikiem, podróżującym po Europie pod opieką Salvatora Albaniego, który jest także przyjacielem Lukrecji.

Wyjątkowość Karola – jego arystokratyczna dystynkcja, delikatność, wrażliwość, zmysłowa niewinność – czynią z niego niemal dziecko, a także – jak zauważa Massardier-Kenney – istotę przekraczającą tradycyjne opozycje płciowe podobnie jak Lukrecja. Kiedy choroba Karola zatrzymuje go w domu Lukrecji, ich uczucia przypominają z początku miłość macierzyńską i synowską, jest ona jednak podszyta erotyzmem, który w końcu bierze górę nad rozsądkiem obu stron, świadomych, jak wiele je różni. Kiedy wreszcie para pozwala sobie na miłosne zbliżenie, Lukrecja po raz pierwszy w życiu doświadcza przez wiele tygodni niezależności niczym szczęścia i zaczyna wierzyć, że miłość, o której marzyła, jest jednak możliwa.

Dwumiesięczna sielanka powoli zmienia się jednak w ostatni, najbardziej wyniszczający związek w jej życiu. W Karolu – melancholiku wychowanym przez surową i religijną matkę – odzywają się z jeszcze większą siłą niż na początku znajomości zastrzeżenia wobec niedopuszczalnego dla niego dawnego stylu życia Lukrecji. Budzi się w nim także obsesyjna zazdrość, nieufność i pogarda. Zdobywa się wprawdzie jeszcze na to, aby zaproponować jej małżeństwo, Lukrecja jednak czuje, że jej niezależność jest coraz bardziej zagrożona zachowaniem Karola, i odrzuca propozycję. To oczywiście nasila jego niezdrową pasję, nie potrafi jednak porzucić kochanki i coraz mocniej zdręcza ją swoim zachowaniem. Jego zazdrość i niezadowolenie z odmienności jej sposobu myślenia o życiu czasem manifestują się wybuchami gniewu, a czasem pełnym wzgardy wielodniowym milczeniem.

Lukrecja z początku stara się być wobec Karola wyrozumiała, cierpiąc w milczeniu doznawane upokorzenia, po kilku tygodniach uświadamia sobie jednak, że ta ostatnia w jej życiu miłość, której nie jest w stanie się wyrzec, nie przyniesie jej szczęścia. Postanawia pozwolić Karolowi na pozostanie w Iseo, aby nie ranić jego uczuć i z obawy o fatalne konsekwencje zerwania dla jego zdrowia. W dojrzałej fazie swego życia Lukrecja decyduje, że jego celem jest życie dla tych, którzy jej potrzebują, czyli dzieci i Karola. Przemiana Karola z anioła w nękającego ją demona pozostaje jednak dla niej niepojęta. Życiowy impas rozumie jako karę za zbyt lekkomyślne życie w przeszłości, a także za pozwolenie sobie na tę ostatnią poznawczą iluzję, wbrew całej wiedzy o ludzkiej naturze, którą wcześniej zdobyła.

Wieloletnia udręka, która nastąpi po tej decyzji, zostanie syntetycznie omówiona w dwóch ostatnich rozdziałach (cała powieść opisuje dokładnie narodziny i pierwszą, idylliczną fazę uczucia oraz kilkutygodniową fazę przesilenia). Kiedy Lukrecja uświadomi sobie, że pod wpływem doznawanych cierpień przestała kochać Karola, umrze wreszcie, po dziesięciu latach związku, na atak serca. Nie może żyć bez wiary w miłość, w poczuciu osaczenia, w związku z mężczyzną, który jest przekonany, że ją kocha, a jednak jej nie rozumie i nie ceni.

Jak zauważa Rambeau, powieść wprowadza na scenę postaci charakterystyczne dla twórczości Sand – wiodącą niezależne życie kobietę artystkę i wrażliwego, słabego fizycznie mężczyznę, który artystą mógłby łatwo być, choć w tym przypadku akurat nie jest. Typ relacji między bohaterami – związek zarazem namiętny i macierzyńskie uczucia kobiety wobec wymagającego wsparcia mężczyzny – to także motywy, które odnajdziemy w takich powieściach Sand jak: *La Petite Fadette*, *François le Champi*, *Elle et Lui* (1859) (*Ona i on*) czy *Le Marquis de Villemer* (1860).

Autorka powieści w subtelny sposób analizuje ewolucję miłości, która połączy bohaterów na wiele lat w nieudany i przyczyniający się do śmierci bohaterki związek. „Kochali się długo i byli bardzo nieszczęśliwi”<sup>81</sup>, jak ironizuje narrator w ostatnim rozdziale powieści, poddając krytyce jej tradycyjne zakończenia. Jej temat można więc za Rambeau określić jako studium powolnego rozkładu uczucia, które z początku wydawało się spełniać ideał miłości romantycznej. Wagę, jaką Sand przykładą do analizy psychologicznej, podkreśla kompozycja powieści, w której tragiczne zakończenie jest zasygnalizowane już we wstępie. Sand oświadcza tam również, że wbrew panującej modzie nie zamierza epatować czytelnika

81 G. Sand, *Lukrecja Floriani*, s. 285.

sensacyjną fabułą, lecz skupić się na analizie namiętności i rządzących nimi praw<sup>82</sup>. Przedstawia koncepcję miłości jako przyciągania się przeciwieństw, a zarazem pułapki losu, w którą zostają złapane dwie osobowości tak odmienne, że nie potrafią ze sobą współistnieć. Fatalizm połączony ze skupieniem na życiu wewnętrznym bohaterów sygnalizuje nawiązująca do dramatu antycznego jedność czasu, miejsca i osób w powieści oraz jej topografia: bohaterowie żyją odizolowani od otoczenia, w posiadłości niedostępnej dla niepożądanych gości od strony lądu, otwartej tylko na jezioro, po którym robią czasem wycieczki, by wrócić do punktu wyjścia.

Według Rambeau niezwykłość tej powieści polega między innymi właśnie na tym, że:

rozpoczyna się [...] tam, gdzie kończą się zwykle inne utwory, to jest w momencie, kiedy miłość, uznana i przyjęta, może rozwinąć się w małżeństwie. „Przyciąganie przeciwieństw” nie jest tu już obserwowane w początkach, lecz w doświadczeniu wspólnego pożycia, które kończy się kłęską.<sup>83</sup>

Massardier-Kenney twierdzi z kolei, że *Lukrecja Floriani* jest wyjątkowo ważną powieścią Sand, ponieważ – podobnie jak *Gabriel* – ukazuje cenę, jaką kobiety płacą za uwewnętrznienie patriarchalnych wzorców kobiecości. Dostrzega wyjątkowość utworu w tym, że destabilizuje binarne podziały płciowe oraz krytycznie analizuje topos bohatera romantycznego i miłości romantycznej, a także fatalne konsekwencje, jakie ma dla bohaterki przyjęcie romantycznych ideałów<sup>84</sup>.

Badaczka podkreśla, że konstrukcja postaci Lukrecji przekracza binarne opozycje pomiędzy kobiecością i męskością. Lukrecja, posiadając uznawane za kobiece cechy takie jak emocjonalność, opiekuńczość i instynkt macierzyński, przejawia zarazem uznawane za męskie cechy takie jak pewność siebie, decyzyjność i kreatywność. To przede wszystkim dzięki nim, a nie urodzie, jak podkreśla narrator, zajmuje wysoką pozycję w sferze zawodowej, a wraz z nią zyskuje niezależność ekonomiczną. Lukrecja przyjmuje także dominującą pozycję w związkach z mężczyznami w tym sensie, że na ogół jest wybitniejsza od partnerów i roztacza nad nimi

82 I – dopowiedzmy – często w toku narracji ironizuje, ostrzegając czytelnika przed nudą i tym, że nie znajdzie w następnych rozdziałach nic, czego sam by się już nie domyślił. Ta gra z odbiorcą, jak zauważa badaczka, ma podkreślić rzetelność analizy psychologicznej, którą czytelnik może potwierdzić, odwołując się do własnych obserwacji i doświadczeń.

83 M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 224–225.

84 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 137.

pewną opiekę. Szczególnym znakiem przekroczenia opozycji jest fakt, że Lukrecja pracuje nie tylko jako aktorka, ale także autorka utworów scenicznych, a wreszcie i dyrektorka teatru (podobnie jak Consuelo, która w ciągu akcji powieści stała się nie tylko śpiewaczką, ale i kompozytorką).

Lukrecja jest przedstawiona także jako idealna matka, zarazem rozsądna, kompetentna i empatyczna. Jak pisze badaczka, „Portret Lukrecji, zanim jeszcze zostanie bezpośrednio zaprezentowana czytelnikowi, przedstawia silną, utalentowaną kobietę sukcesu, kochankę i matkę, która cieszy się wyjątkowym stopniem kontroli nad własnym życiem i niezależnością”<sup>85</sup>.

Bohater powieści, mimo swej szlachetności, nie potrafi naprawdę docenić Lukrecji, ponieważ jedyny punkt odniesienia stanowi dla niego tradycyjna moralność, zgodnie z którą jest ona kobietą upadłą. Karol tylko w początkowej fazie związku bez żadnych zastrzeżeń uznaje wyjątkowość swej kochanki i przyjmuje jej wspaniałomyślność. Miłosna ekstaza powoli ustępuje, a jej miejsce zajmuje zwątpienie. W ten sposób sąd bohatera o pani Floriani powraca do punktu wyjścia, który narrator opisał następująco: Karol „uznał się za pokonanego przez straszliwe przeznaczenie. Owładnęło nim uczucie przerażenia i wstrętu, które w jego biednej duszy starło się [...] gwałtownie z niejasno przeczuwaną fascynacją”<sup>86</sup>. Społeczeństwo – w postaci surowej i idealizowanej przez niego zmarłej matki – zbyt skutecznie wpoilo w jego umysł zasady zmuszające do potępienia Lukrecji, aby zdobył się na zaufanie do własnego doświadczenia i na nim oparł sądy.

### **PONAD PSYCHOLOGIĘ. STUDIUM DWÓCH FORMACJI KULTUROWYCH**

Powieść Sand to nie tylko powieść psychologiczna, ponieważ pisarka w przekonujący sposób pokazuje, że za różnicą życiowych postaw Lukrecji i Karola stoi ich społeczne pochodzenie, wychowanie i zdobyte przez nich dotąd doświadczenia. Ona jest kobietą z ludu, która zawdzięcza wszystko w życiu namiętnej, a zarazem trzeźwej, naturze, a także pracowicie rozwijanym talentom. Jej zaufanie do siebie stało się podstawą sukcesu życiowego. Pochodząc z ludu, odczuwa, jakim piętnem może być to pochodzenie i jakie niesie zagrożenia, zwłaszcza dla kobiety. Udaje jej się ich uniknąć, więc jest dumna z osiągniętej pozycji i niezależności.

Karol wywodzi się z arystokracji. Jedynym jego towarzyszem i autorytetem moralnym w życiu była dla niego matka, z którą był wyjątkowo

85 Tamże, s. 142 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

86 G. Sand, *Lukrecja Floriani*, s. 90.

silnie związany emocjonalnie. Jego znajomość życia, mimo dwudziestu kilku lat, jest praktycznie żadna, ponieważ nie musiał nigdy sam się o siebie troszczyć i pracować na utrzymanie. Nie musiał konfrontować się z żadną trudną sytuacją życiową poza śmiercią matki, więc nie zna także siebie, nawet swoich zainteresowań i celów życiowych. Matka wpoila mu surowe zasady moralne, których dotąd nie złamał, dlatego uważa się za lepszego od innych. Gardzi ludźmi, którzy to robią, i ludźmi, których sytuacja życiowa zmusza do otwartego zabiegania o sprawy materialne. Nic dziwnego, że nie czuje się zadowolony w życiu, spędza czas na snuciu marzeń o przedwczesnej śmierci i adorowaniu w myślach zarówno zmarłej matki, jak narzeczonej, którą widział przed jej przedwczesną śmiercią zaledwie kilka razy, ale czuje się zobowiązany do wierności.

W silnie skontrastowanych postaciach Karola i Lukrecji możemy rozpoznać nie tylko pewne typy społeczne – utalentowaną plebejuskę, *self-made woman* z jednej strony i wyobcowanego społecznie młodego arystokratę-melancholika, żyjącego w zamkniętym świecie swoich fantazji z drugiej, ale wręcz wcielenia przeciwstawnych metafizycznych zasad Erosa i Tanatosa, nieprzypadkowo skojarzone z ich płcią. Więzy Lukrecji z całym światem są bardzo intensywne: zarówno w wymiarze emocjonalnym, jak zmysłowym i cielesnym. Kocha przyrodę, jest z natury życzliwa, serdeczna i wyrozumiała, choć także rozsądna i rezolutna, stąpająca twardo po ziemi. Dzięki tym cechom roztacza mądrą opiekę nad wszystkimi wokół, dbając o rozwój emocjonalny, intelektualny i fizyczny dzieci, a także o dobrostan przyjaciół i gości. Więzy Karola z życiem są natomiast słabe, o czym zaświadcza już sama jego chorowitość. Niewiele łączy go z innymi ludźmi, bo jest skoncentrowany na sobie i życiu wewnętrznym. Nie toleruje ludzkich słabości, a w Lukrecji nienawidzi być może właśnie bujności, z jaką przejawia się samo życie: jej witalności i emocjonalnej szczodrości, dzięki którym żyje chwilą i łatwo przebacza doznane przykrości.

O wyobcowaniu Karola z życia świadczą nie tylko jego idealistyczne, a zarazem rygorystyczne poglądy, ale i jego niemal manichejski uraz do materii. Został on ukazany na przykład w scenie, w której ma za złe Lukrecji, że całuje w łeb psa, ponieważ zwierzęta napawają go ledwo skrywaną odrazą, i w scenie, w której reaguje niepokojem na widok Lukrecji z opanowaniem opatrującej głębokie skaleczenie syna (jej opanowanie na widok krwi wydaje mu się sprzeczne z naturą kobiety).

Co jeszcze ciekawsze, Karol jest w powieści konsekwentnie kojarzony ze sferą śmierci. Dzięki szeregowi aluzji zostaje właściwie przedstawiony jako wampir – tyle że nie jest to wampiryzm rodem z powieści gotyckiej, ale metaforyczny. Dokonawszy przeniesienia miłości ze zmarłej matki

(Lukrecja poznaje go w okresie wydłużonej żałoby, w której Karol marzy o wczesnej śmierci, która go połączy z ukochanymi zmarłymi) na żywą Lukrecję, którą w chorobie utożsamia z matką, Karol wpija się w nią emocjonalnie, wysysając z niej dosłownie (w czasie opieki nad sobą)<sup>87</sup> i metaforycznie (krytycznymi uwagami, które będą dla bohaterki jak „ukłucia szpilek”) energię życiową, co rzeczywiście doprowadzi do jej śmierci.

Etyka autentyczności, którą wyznaje Lukrecja, to w gruncie rzeczy etyka zaufania do siebie i swoich uczuć, a poprzez to – do innych ludzi i do życia. Etyka Karola to etyka autorytarna. Karol podporządkowuje się bezkrytycznie wpojonym mu zasadom moralnym i wymaga podobnego podporządkowania od innych. Nieświadomie, ale uparcie dąży do okiełznania żywotności Lukrecji i przejęcia nad nią władzy. Jest to, zgodnie z rozpoznaniem wspomnianej już Irigaray, logika fallogocentryzmu, która czyni z kobiety Inną patriarchy, niepojętą i zagrażającą zwłaszcza poprzez seksualność, która w związku z tym musi być poddana ścisłej kontroli<sup>88</sup>. (Przypomnijmy jeszcze raz pierwotną reakcję Karola wobec bohaterki, stanowiącą mieszaninę fascynacji i wstrętu, co pozwala dostrzec, że Lukrecja jest dla niego także kristewowskim abjectem).

Bohaterka Sand, tak jak jej antyczna imienniczka, Lukrecja, uosabia oczywiście w powieści niewinnie posądzoną cnotę, mimo że obraża swoim zachowaniem „moralność publiczną”. Karol zaś jest właśnie rzecznikiem tej moralności, zgodnie z którą to, co jest wartością dla Lukrecji, jest tylko hańbiącym ją brakiem zasad moralnych. Konflikt między bohaterami wykracza w ten sposób daleko poza starcie dwóch odmiennych typów psychologicznych, będąc jednocześnie konfliktem klas, płci kulturowych, a nawet całych kulturowych formacji, zważywszy na fakt, że Lukrecja swą postawą w dużej mierze przekracza kulturowe normy patriarchy, antycypując formy życia kobiet w dzisiejszym zlaicyzowanym i egalitarnym społeczeństwie demokratycznym<sup>89</sup>.

87 Narrator twierdzi na przykład w kontekście prób podejmowanych przez bohaterkę, żeby nieco oddalić od siebie i usamodzielić Karola: „Wracał do zdrowia i życia, gdy tylko zaczynał ją dręczyć.” (tamże, s. 287).

88 Na temat myśli Irigaray zob. na przykład K. Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.

89 Według filozofa Charlesa Taylora etyka autentyczności narodziła się w czasach romantyzmu i jest typowa dla współczesności, w przeciwieństwie do tradycyjnych etyk opartych na kodeksie religijnym. Zob. Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Znak, Kraków 2002. Fakt, że zostają one ze sobą skonfrontowane w powieści Sand, jeszcze raz potwierdza współczesność pisarki.

Cała siła charakteru bohaterki okazuje się jednak nic nie znaczyć w relacji z mężczyzną, który ostatecznie zdominuje ją, wykorzystując jej przekonanie o moralnej wartości poświęcenia. Zdaniem Massardier-Kenney Sand pokazuje w tej powieści, że intelektualna i ekonomiczna niezależność kobiety niewiele znaczy, jeśli zinternalizowała ona koncepcję pożądania i miłości, która obróci się przeciwko niej<sup>90</sup>. Karol jest w powieści opisany jako *doux et terrible enfant* – dziecko żądające całej uwagi matki i zarazem mężczyzna, który nieświadomie pragnie władzy nad kobietą. W postaci Lukrecji w ciekawy sposób nakładają się nowoczesne wzorce emancypacyjne i tradycyjna wizja natury kobiety. Lukrecję gubi upór, z jakim stawia dobrostan psychiczny kochanka ponad swój własny. Mimo życiowego doświadczenia i niezależności nie potrafi zdobyć się na konieczny gest samoobrony, jakim w jej wypadku byłoby zerwanie (do którego była zdolna we wcześniejszych związkach).

Co więcej, zgodnie z wyznawaną filozofią chrześcijańskiej miłości Lukrecja postrzega tę niemoc jako wyraz swoich najgłębszych moralnych przekonań i pielęgnuje ją jak wartość. Tłumaczy Salwatorowi:

Kiedy spotkasz małżonków jakby stworzonych dla siebie, darzących się uczuciem spokojnym, czułym i wiernym, wiedz, że to przyjaźń. Lecz kiedy taki jak ty szlachetny i prawy mężczyzna zakocha się na zabój w nędznej kurtyzanie, bądź pewien, że to jest miłość, i nie wstydz się jej. Taką miłością Chrystus ukochał tych, którzy go skazali.<sup>91</sup>

W taki sposób Lukrecja uzasadnia już w ekspozycji powieści masochizm, który naznaczy jej relację z Karolem.

Warto przy tym wspomnieć, że mimo idealizacji bohaterki obie przywołane już badaczki dostrzegają w Lukrecji pewną dwuznaczność. Rambeau zauważa, że – podobnie jak Karol – Lukrecja ma w sobie rys wampiryczny. Jeśli Karol odbiera jej powoli siłę witalną, zadręczając ją „ukłuciami szpilek”, to Lukrecja (jak wiele innych bohaterek Sand) znajduje szczególną przyjemność w związaniu się ze słabym, chorowitym mężczyzną i wspieraniu go, a nawet zasilaniu własną energią (bohaterka jest obdarzona uzdolnieniami magnetyzerskimi, podobnie jak kilka innych bohaterek Sandowskich). Przyjemność wydaje się jej bowiem sprawiać zależność kochanka<sup>92</sup>. Według Massardier-Kenney z kolei, ta dwuznaczność

90 Zob. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 152.

91 G. Sand, *Lukrecja Floriani*, s. 76–77.

92 Por. M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...*, s. 235.

jest związana z problemem przejścia macierzyńskiej roli w relacji kobiety do mężczyzny jako strategii wzmocnienia pozycji w związku. Strategia ta obraca się przeciwko Lukrecji, ponieważ, choć symbolicznie wynosi ją jako opiekunkę ponad emocjonalną niedojrzałość partnera, jednocześnie nie pozwala na zerwanie tych z definicji nierozzerwalnych więzów<sup>93</sup>.

Rambeau zwraca ponadto uwagę na mistrzostwo, z jakim Sand przeprowadziła studium zazdrości w powieści, a także podkreśla innowacyjność obyczajową pisarki, która odeszła od obowiązującego dotąd wzorca przedstawiania męskiej zazdrości jako dowodu miłości, który kobieta powinna przyjąć z radością i pobłażliwością (tak, jak twierdzi, przedstawiał ją w tym czasie w swoich powieściach na przykład Balzac). Także Massardier-Kenney uważa, że narrator powieści przedstawia zazdrość Karola nie jako wyraz silnej miłości, ale patologię charakteru, co jest znaczącym wyjątkiem w XIX-wiecznej powieści. Badaczka ta wydobywa jeszcze jeden niezwykle aspekt kreacji Lukrecji na tle konwencji XIX-wiecznej prozy: narracja nie koncentruje się tu na jej fizyczności, ale charakterze. (Już w pierwszej rozmowie o Lukrecji Salwator z entuzjazmem rozwodzi się o zaletach jej charakteru i osiągnięciach zawodowych, bardzo ogólnikowo i dopiero pod koniec rozmowy przywołując jej wygląd). Zdaniem Massardier-Kenney w powieści podważony zostaje także dominujący sposób oceniania kobiecego piękna: niemłoda już w kategoriach epoki Lukrecja jest opisywana nie poprzez detale wyglądu, ale poprzez manifestowane przez siebie emocje i energię. Sand ukazuje więc kobiece piękno jako manifestację wewnętrznej harmonii i mocy, a nie doskonałość pewnych cech fizycznych, możliwą tylko w młodości kobiety, którą tak chętnie (i fetyszystycznie) opisują pisarze tej epoki<sup>94</sup>.

### **XIX-WIECZNA SUPERWOMAN?**

Odczytana jak powyżej powieść Sand nie tylko wybiega znaczeniem daleko poza autobiograficzne tło, ale stawia problem zaskakująco aktualny także w badaniach nad współczesnymi wzorami kobiecości. Jeśli zinterpretujemy zabieg idealizacji głównej bohaterki (a mimo wskazania pewnych wad Lukrecji, możemy o tym zabiegu w odniesieniu do niej mówić<sup>95</sup>) w duchu rozprawy Schor<sup>96</sup>, ujrzymy, że jego emancypacyjny po-

93 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s 136–137.

94 Zob. tamże, s. 144.

95 Główną wadą, którą przypisuje bohaterce narrator, a także ona sama, jest lekkomyślność, która pozwala jej wielokrotnie zakochać się i wiązać z niegodnymi jej, niższymi od niej moralnie partnerami.

96 N. Schor, *George Sand and Idealism*.



tencjał polega na wskazaniu czytelniczkom pewnego ideału kobiecego „ja” i nowej wizji możliwości kobiety i jej miejsca w społeczeństwie. Lukrecja w zdumiewający sposób przekracza horyzont oczekiwań wobec kobiet i bohaterek kobiecych w XIX wieku.

Nowoczesność bohaterki powieści, zawarta w powieści wizja nowej kobiecej moralności oraz krytyka bohatera romantycznego w postaci księcia Karola bynajmniej nie uszła uwadze – jak mogłoby to sugerować badanie recepcji powieści z perspektywy chopinologicznej – wszystkich czytelników XIX-wiecznych. W Polsce krytyczną lekturę powieści, ale poza kontekstem chopinowskim, zaproponował Władysław Kulczycki. Wykorzystał ją w rozważaniach nad światopoglądem Sand<sup>97</sup>, jako dowód na całkowity upadek jej spirytualizmu – od *Lélie* poprzez *Consuelo* do tej ostatniej powieści – w „najgłębszy materializm”<sup>98</sup>. Kulczycki ze zgorzaniem charakteryzuje Lukrecję: „jest to pozioma i prozaiczna istota, która chce wyrzesać z nierządu święty ogień miłości, a potem żyje i umiera spokojna, bez żalu, bez goryczy sumienia...”<sup>99</sup>. To oczywiście spojrzenie na bohaterkę poprzez pryzmat antropologii katolickiej, dla której podstawowym skandalem jest wskazywanie przez autorkę możliwości miłosnego spełnienia nieusankcjonowanego sakramentem. Zupełnie inaczej odczytywało w tamtym czasie znaczenie powieści wielu intelektualistów rosyjskich, o czym zaświadcza praca Françoise Genevray. Zarówno Aleksandr Hercen, jak Wissarion Bieliński, Wasyl Botkin i Fiodor Dostojewski czytali *Lukrecję Floriani* – przetłumaczoną na rosyjski niemal natychmiast, czyli w 1847 roku<sup>100</sup> – jako powieść przedstawiającą i postulującą nowoczesny typ kobiety i nowoczesne rozumienie kwestii miłości, czyli obronę prawa kobiety do wolności poza tradycyjną instytucją małżeństwa<sup>101</sup>. Badaczka sugeruje również (i nie ona pierwsza), że postać Lukrecji, obok Consuelo, była ważną inspiracją dla *Nietoczki Niezwanej* Dostojewskiego<sup>102</sup>.

Schor w swej książce wskazywała na pułapki idealistycznej poetyki z punktu widzenia kwestii emancypacji, polegające na zbyt łatwym przechodzeniu do porządku nad materialnością ludzkiej egzystencji. W tej perspektywie warto jeszcze rozważyć podobieństwo bohaterki Sand

97 Zob. W. Kulczycki, *Kilka słów o Pani Sand*, „Atheneum” 1848, nr 4, s. 221–233.

98 Tamże, s. 233.

99 Tamże.

100 Zob. F. Genevray, *George Sand et...*, s. 375.

101 Zob. tamże, s. 65, 115, 215, 244.

102 Zob. tamże, s. 258–265.

do współczesnej, również dwuznacznej z punktu widzenia emancypacji, figury *superwoman*, obecnej w kulturze masowej. Figura ta wyznacza pewne aspiracje kobiet, ukazując ideał równoczesnego emocjonalnego i seksualnego spełnienia w życiu rodzinnym, atrakcyjności fizycznej oraz sukcesu zawodowego. Zarazem jednak obarcza je poczuciem winy za porażkę w którejkolwiek z tych dziedzin, tym samym obracając się niejako przeciwko nim<sup>103</sup>. Wydaje się, że swoim czasie sama Sand była nawet bliska zrealizowania tego ideału, a jednak jej pisma autobiograficzne i choćby *Lukrecja Floriani* pokazują, że tej realizacji nie towarzyszyło poczucie wewnętrznej satysfakcji. Jej brak wynikał jednak nie tyle nawet z niemożliwości podołania podobnym wyzwaniom, ile z poczucia, że w społeczeństwie, a zwłaszcza w modelach związków między płciami, nie ma miejsca dla silnych indywidualności kobiecych.

Spośród wszystkich bohaterek powieści Sand Lukrecja z pewnością ma najwięcej jej rysów, można więc rzeczywiście, jak proponują to nie tylko chopinolodzy, potraktować opowieść o jej dziejach jako rodzaj literackiej apologii. Szkoda jednak, że nie potrafią dostrzec niezwykłości i nowoczesności tej postaci, a zarazem niezwykłości samej powieści – aktualnej tak dziś, jak sto pięćdziesiąt lat temu.

---

103 Por. na przykład M. Frąckowiak-Sochańska, *Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samoograniczającej się świadomości feministycznej kobiet*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 2011, nr 39, s. 149–170 (rozważania o popkulturze figury *superwoman* na s. 159–161).

## Rozdział 2. „Realizm profetyczny”<sup>104</sup>. Emancypacyjna poetyka powieści George Sand w polskich kontekstach

W tym rozdziale pracy przedstawię, w oparciu o współczesną literaturę przedmiotu, związek poetyki George Sand z emancypacyjnym projektem społecznym i myśleniem utopijnym w kontekście wybranych wątków polskiej recepcji jej twórczości, przede wszystkim *Indiany*. Związek ten jest najwyraźniejszy w szeregu powieści z początku lat czterdziestych XIX wieku, określanych jako socjalistyczne, społeczne czy właśnie utopijne, ale w załączku obecny już w tej debiutanckiej książce, a w późnej twórczości także, choć w dużo dyskretniejszy sposób.

Sand nie stała się nigdy autorką utworu, który mógłby być wprost określony jako utopia, związek jej twórczości z myśleniem utopijnym jest jednak wyraźny. Hecquet ujęła go następująco:

Nawet jeśli żadna z powieści Sand nie jest utopią *sensu stricto*, to jednak można uznać, że wszystkie, od *Indiany* poczynając, są utopiami w tym szerokim znaczeniu, w jakim za utopijne uznaje się „te idee społeczne i polityczne, które nie biorą pod uwagę realiów i sprawiają wrażenie mrzonek.” [...] Indiana tak opisuje swoje dążenia: „Tak, oto moje marzenia; wszystkie są o innym życiu, o innym świecie, gdzie prawo brutala nie dosięgnie spokojnego człowieka, gdzie przynajmniej opór i ucieczka nie będą zbrodnią, gdzie można wymknąć się drugiemu człowiekowi

---

<sup>104</sup> Określenie zaproponowane w: I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007, s. 175.

[...] bez ryzyka, że kajdany prawa zmuszą do rzucenia się do stóp nieprzyjaciela”.<sup>105</sup>

Śledząc wywody Hecquet i innych badaczy spróbuję pokazać, jak emancypacyjna, demokratyczna (i w jej czasach wciąż utopijna) myśl Sand łączy się z poetyką jej dzieł. Wprowadzam termin „nie-całkiem-realizm” dla podkreślenia, że choć dzieła te ciążą ku poetyce realizmu, to jednocześnie do pewnego stopnia kwestionują jej zasady, odwołując się do takich sposobów przedstawiania jak idealizacja, idylla, baśń czy parabola. Odnajdziemy je zarówno w kreacji Sandowskich bohaterów, jak i w jej fabułach i konstrukcji przestrzeni, której także się przyjrzę ze względu na szczególnie związek gatunku utopii z tą kategorią. Te sposoby przedstawiania służą w dziele Sand – jak wykazały już takie badaczki jak na przykład Schor, Vierne czy Hecquet – przekraczaniu rzeczywistości zastanej i kreują momenty utopijne, czyli wizje zaczątków nowego, lepszego społeczeństwa w społeczeństwie jej współczesnym.

#### UTOPIA A MARZENIE. NA MARGINESIE *CONSUELO*<sup>106</sup>

9 września 1871 roku Wanda Grabowska, uczennica Żmichowskiej i – w trzy lata później – matka Tadeusza Boya-Żeleńskiego, tak pisała do ukończonej nauczycielki z okazji zamążpójścia za, jej zdaniem, utalentowanego i zasługującego na miłość artystę:

Pamiętam, jak mi Najlepsza kiedyś rzekła: bodajby życie twoje p i ę k n y m było! I ja o tym marzyłam zawsze, ja tego potrzebowałam jak powietrza, jak słońca, to było warunkiem zdrowia i wesela mojego, otóż ono musi

105 M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 29 (przeł. K. Nadana-Sokołowska; cytata z *Indians* przeł. R. Bochenek-Franczakowa). Wypowiedź Indiany w języku francuskim: „oui, voilà bien mes rêves; ils sont tous d’une autre vie, d’un autre monde où la loi de brutal n’aura point passé sur la tête du pacifique, où du moins la résistance et la fuite ne seront pas des crimes, où l’homme ourra échapper à l’homme [...] sans que la chaîne des lois soit tendue autour de lui pour le forcer à venir se jeter sous les pieds de son ennemi” (G. Sand, *Indiana*, wstęp i opracowanie B. Didier, Gallimard, Paris 1984, s. 250).

106 *Consuelo* stanowi dyptyk z powieścią *La Comtesse de Rudolstadt*, a ich swoistym uzupełnieniem są dwa eseje historyzoficzne: *Jean Ziska. Épisode de la guerre des Hussites* (1843) [Jan Žižka] i *Procope le Grand* (1844) [Prokop Wielki], bardzo ważną rolę w cyklu odgrywa bowiem wątek hrabiego Alberta de Rudolstadta i jego matki, Wandy de Prachatitz, którzy czują się duchowymi spadkobiercami husytów. Albert, wierząc w metempsychozę, uważa się nawet za kolejne wcielenie Jana Žižki, a Consuelo uważa za wcielenie jego siostry.

być pięknym! Dziewczynką młodą czytając *Consuelle* – płonęłam żarem na samą myśl takiego oddychania wzniosłymi czystymi wrażeniami, jakich dostarcza jedynie sztuka, gdy się jej używa z ukochanym, który nas w nią wtajemnicza.<sup>107</sup>

Grabowska przyznaje się do głębokiego wpływu, jaki powieść Sand wywarła na jej marzenia. „Piękne życie” to, jak możemy uznać, życie sprawami wyższymi (tu: sztuką) i, mimo wszystkich napotykanych przeszkód i nieszczęść, satysfakcjonujące i spełnione (jak życie Consuelo). Szczególnie, jak widzimy, związek, w jaki bohaterka wchodzi z jej partnerem, staje się dla Grabowskiej ideałem małżeństwa, który stara się potem w możliwym dla niej kształcie realizować. Przy czym, co symptomatyczne, Grabowska wydaje się nie dostrzegać całego ukrytego w nim rewolucyjnego potencjału, ponieważ dokonuje pewnego przesunięcia znaczeń, zgodnie ze swoimi przekonaniem na temat tego, co w relacjach pomiędzy płciami jest w ogóle możliwe. W powieści Sand bohaterka i jej partner są zasadniczo sobie równi pod względem uzdolnień i rozumienia sztuki, bowiem oboje są przedstawieni jako muzyczni geniusze<sup>108</sup>, nawet jeśli w punkcie wyjścia reprezentują inne rozumienie muzyki i to Consuelo uzupełnia przy Albercie swoją muzyczną edukację o zrozumienie sztuki ludowej, a nie na odwrót<sup>109</sup>. Grabowska natomiast w swoim odczytaniu stawia wyraźnie męzczyznę-geniusza ponad uzdolnioną muzycznie kobietą i projektuje możliwy do spełnienia w jej życiu ideał związku z mężczyzną jako wciąż patriarchalną relację, w której kobieta musi być przez niego dopiero wtajemniczona w sztukę.

Przykład recepcji Sand przez Grabowską jest ciekawy, bo pokazuje, zgodnie z koncepcją utopii Ernsta Blocha, że warunkiem udoskonalania instytucji społecznych – tu: możliwej trajektorii życia kobiety i kształtu małżeństwa – jest marzenie o lepszym świecie, w którym nie istniałyby

107 N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, wyd. B. Winklowska, H. Żytkowicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007, s. 22.

108 Albert Rudolstadt góruje nad partnerką tym, co zarazem stanowi jego słabość: romantycznym połączeniem zdolności postrzegania ponadmysłowego z szaleństwem.

109 Por. C. Fournier Kiss, *Literatura, płęć i naród...*, s. 309–310, 336–343. Consuelo reprezentuje geniusz muzyki uczonej (jest uczennicą Nicola Porpory, XVIII-wiecznego mistrza muzyki kościelnej), w przeciwieństwie do Alberta, który reprezentuje geniusz muzyki ludowej (w stanie natchnionym komponuje muzykę na motywach pieśni husyckich, trwających w pamięci czeskich wieśniaków).

powodujące cierpienie jednostek ograniczenia<sup>110</sup>. Konwencjonalnemu małżeństwu, służącemu ekonomicznemu wzmocnieniu rodzin i prokreacji, Grabowska, inspirując się Żmichowską i Sand (pisarka ta była, jak wiadomo, ważnym punktem odniesienia dla Entuzjastek<sup>111</sup>), przeciwstawia utopijny w jej czasach projekt małżeństwa opartego na głębokim porozumieniu duchowym i wzajemnym wsparciu w próbach realizacji w życiu szlachetnych celów (tutaj: twórczości artystycznej).

Wielotomowa powieść Sand, która była tak ważna dla Grabowskiej, ale i samej Żmichowskiej<sup>112</sup>, jest dziś przez wielu uważana za najważniejsze i najlepsze jej dzieło, stanowiące francuski odpowiednik historii Wilhelma Meistra<sup>113</sup>. Jest to osadzona w realiach około połowy XVIII wieku powieść drogi z elementami powieści gotyckiej i inicjacyjnej, a także powieść o artystach i dojrzewaniu do rozumienia natury własnego powołania, czyli podobnie jak u Goethego – *Bildungsroman*. Jej bohaterka przekracza wszelkie bariery stojące na drodze kobiety do realizacji pełni potencjału, szczęścia osobistego, a nawet świadomego udziału w historii. Uboga, ale niezwykle uzdolniona muzycznie dziewczyna z weneckiego ludu, dzięki możliwości bezpłatnego kształcenia się w szkole przyklasztornej u jednego z największych mistrzów muzyki kościelnej epoki, przeistacza się powoli nie tylko w świadomą swoich artystycznych celów śpiewaczkę operową, a potem kompozytorkę, ale także w osobę świadomą niesprawiedliwości społecznej i aktywnie angażującą się w ówczesne ruchy prodemokratyczne: zostaje inicjowaną w najwyższe stopnie członkinią tajnego stowarzyszenia Niewidzialnych, przypominającego masonerię.

110 Jest to teza Blocha wyłożona w jego książce *Geist der Utopie* (Berlin 1918).

Por.: E. Bloch, *The Utopian Function of art and Literature. Selected Essays*, przeł. J. Zipes, F. Mecklenburg, Cambridge 1988; A. Mroziak, *Utopia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 555–559.

111 Zob. na przykład U. Phillips, *Narcyza Żmichowska*, s. 222, 271–275.

112 Świadczy o tym choćby list Żmichowskiej do Grabowskiej, w której prosi ją o wypisanie z powieści cytatów, które posłużą jej do pisania *Kasi i Marynki*. Por. N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 392.

113 Dzisiejsze studia nad *Consuelo* są bardzo rozbudowane i interdyscyplinarne. Zajmują się poetyką dzieła – w tym jego nawiązaniami do zastanej tradycji literackiej: powieści inicjacyjnej, rozwojowej, historycznej, gotycyzmu czy hoffmanizmu; kontekstami religioznawczymi, filozoficznymi, historycznymi, obyczajowymi, w których jest osadzony; tematyzacją muzyki w nim i zarazem jego muzycznością; koncepcją artysty; obrazem wieku XVIII; rozumieniem religii, herezji, okultyzmu i tajnych stowarzyszeń czy rewolucji; kwestiami genderowymi itp. Por. na przykład S. Vierne, *George Sand et...* i bibliografia w przypisie nr 79 we *Wstępie*.

Consuelo nie tylko przekracza granice klas (z plebejuszki, nieślubnego dziecka ubogiej wędrownej artystki, staje się osobą żyjącą godnie z własnej, twórczej pracy, a dzięki zamążpójściu także wchodzi do warstwy arystokratycznej<sup>114</sup>), ale i granice zakreślone jej płci, czego świadectwem jest choćby talent kompozytorski, który rozwinie w drugiej fazie życia, czy skłonność do niezależnego, wręcz wędrownego, życia. Podczas jednej z takich wędrowek przez wzgląd na bezpieczeństwo przywdziewa nawet na pewien czas męski strój, co daje jej możliwość zintegrowania nowych doświadczeń, niedostępnych w zwykłych warunkach kobietom, i znaczącego wzbogacenia dzięki temu swej osobowości<sup>115</sup>.

*Consuelo* to mimo wszelkiej romantyczności, przejawiającej się w niezwykłych perypetiach bohaterki i nawiązaniach do ulubionych przez romantyków poetyk, także obszerna powieść historyczno-obyczajowa, w której świat społeczny przedstawiony jest panoramicznie, w całym jego socjoekonomicznym i światopoglądowym skomplikowaniu: od mieszkańców ubogich dzielnic Wenecji i czeskich wieśniaków przez kosmopolityczne środowiska artystów po dwory ówczesnych monarchów. Stroniąca od „cudowności”, sceptyczna Nałkowska, w swoim czasie doceniła właśnie tę warstwę dyptyku, odnotowując w sierpniu 1915 roku na marginesie lektury *La Comtesse...*: „Dużo fantazji i talentu [...]. Najlepsza jednak w częściach pierwszych dzięki charakterystyce Fryderyka Wielkiego i dworu. Dalej, im więcej podniosłości i niezwykłości, tym oczywiście gorzej”<sup>116</sup>.

Choć *Consuelo* nie jest wprost powieścią utopijną, wyraźnie wchodzi w bliskie związki z utopijnym myśleniem. Składają się na to cztery czynniki: po pierwsze, typ bohaterki, jej perypetie i los znacząco przekraczają nasze oczekiwania związane z reprezentacją kobiecości w literaturze pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, pokazując, jak mogłoby wyglądać życie kobiety, gdyby w pełni zrealizowała ona potencjał, którego istnienia w czasach Sand zwykle nawet nie dopuszczano do świadomości.

114 To uszlachcenie ma jednak tylko wymiar symboliczny: Consuelo nigdy nie będzie korzystać z nowego statusu, odmawiając jako wdowa przejęcia spadku i ukrywając fakt małżeństwa z Albertem tuż przed jego śmiercią. Kiedy para się znów połączy, Albert straci majątek wskutek prześladowań politycznych, które spadną na Niewidzialnych.

115 Analiza roli przebrania w rozwoju osobowości bohaterki – por. F. Ghillebaert, *Disguise in George Sand's Novels*, Peter Lang, New York 2009, s. 167–228.

116 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, opracowanie, wstęp i komentarze Hanna Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 397. *Dzienniki* Nałkowskiej z innych okresów przywoływane w dalszej części książki również są w opracowaniu Hanny Kirchner publikowanym przez wydawnictwo Czytelnik w latach 1975–2001.

Po drugie, los ten, choć dzieje Consuelo są bardzo skomplikowane i niewolne od nieszczęścia<sup>117</sup>, jest nieoczekiwanie pomyślny – tkanka rzeczywistości społecznej jest tu opisana jako na tyle elastyczna, aby pomieścić w sobie ten scenariusz samospelnienia, co można uznać za przejaw optymizmu charakterystycznego dla utopii. Po trzecie, jednym z problemów nurtujących bohaterkę jest kwestia niesprawiedliwości, którą dostrzega w świecie wokół, co sprawi, że dojrzeje do decyzji, aby zaangażować się w działania na rzecz całościowej zmiany społecznej. Możemy ją więc określić jako zaangażowaną idealistkę – wierzącą w możliwość lepiej urządzonego świata społecznego i chcącą się przyczynić do jego urzeczywistnienia. Po czwarte wreszcie, utopijna w utworze jest warstwa zapowiadająca egalitarne, także w sensie równości między płciami, społeczeństwo przyszłości, o które walczą Niewidzialni (w tym jedna z jego przywódczyni i zarazem „ekspertka od kwestii kobiecej” – Wanda Rudolstadt z domu de Prachalitz).

Tę powieść Sand czyta się właściwie – jak wiele innych jej utworów – trochę jak baśń<sup>118</sup>. Z poetyką baśni łączą je: pewne elementy kreacji głównych, pozytywnych bohaterów (wewnętrzna „czystość”, czyli bezinteresowność, szlachetność, empatia), ich dość niezwykle perypetie i zasadniczo pozytywne zakończenia, w których bohaterzy zostają często niejako wynagrodzeni przez los możliwością życia w zgodzie ze swoją naturą i pragnieniami<sup>119</sup>. Z baśnią łączą je także inne cechy świata przedstawionego: zaskakująca łatwość metamorfoz bohaterów (choćby właśnie owo przeistoczenie się Consuelo na kilka tygodni w pięknego chłopca i doświadczanie świata z tej nowej perspektywy czy szybkie i łatwe przeistoczenie się bohaterki *La Petite Fadette* z szorstkiej i zaniedbanej chłopczycy w uroczą dziewczynę)<sup>120</sup>. Na kartach powieści Sand bohaterzy uzyskują możliwość eksperymentowania z losem i samorealizacji, a wykluczenie społeczne, zamiast być nieuchronną przyczyną ich klęski,

117 Consuelo, wskutek dramatycznych wypadków (prześladowania Alberta) straci głos; po jego wyjściu z więzienia stanie się jego opiekunką, ponieważ Albert częściowo wróci do wyjściowego stanu szaleństwa.

118 Związek poetyki Sand z baśnią zauważa Hecquet, choć postrzega go przede wszystkim jako cechę stylu ciężącego ku oralności, a nie świata przedstawionego. Por. M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 19.

119 W epilogu dyptyku spotykamy Consuelo i Alberta jako dojrzałych już ludzi, którzy razem z dziećmi wiodą wędrowne życie artystów, niosąc egalitarne przesłanie warstwom ludowym, wśród których żyją.

120 Por. rozważania na temat żywiołu anarchii, przyjemności błędzenia i metamorfozy w: P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008.



kończy się zaspakajającą potrzebę sprawiedliwości inkluzją. Elementy baśni włączone w poetykę realistyczną okazują się w ten sposób służyć utopijnym eksperymentom, projektującym świat lepszy niż zastany – z taką przenikliwością i cierpkością opisywany w tym samym czasie przez Balzaca, a później Flauberta czy Zolę.

Utopia czy może po prostu projekt związku dwojga artystów pociągał w *Consuelo* Krasieńskiego, który sam siebie chętnie rozpoznawał w postaci hrabiego Alberta, a do Delfiny Potockiej w kilku listach zwracał się imieniem bohaterki powieści<sup>121</sup>. Puchalska, próbując ustalić stosunek Krasieńskiego do Sand, twierdzi wręcz, że poeta był *Consuelo* uwiedziony i że rozpoznawał w tej powieści wiele swoich filozoficznych wglądów. Najistotniejszą wśród przytaczanych przez nią wypowiedzi poety jest dla nas ta dotycząca reformy małżeństwa: „wszystko, co Sybilla w natchnieniu o małżeństwie mówi i jego w przyszłości dopiero urzeczywistnieniu, jako cudu ciągłego miłości, to jakby z ust mi wyjęła”<sup>122</sup>.

Krasieński robi w tym miejscu aluzję do ostatnich partii powieści, w których Wanda, stając się najpierw (także dzięki męskiemu przebraniu) duchowym ojcem i spowiednikiem dla *Consuelo*<sup>123</sup>, a potem błogosławiąc na nowo połączonym, po inicjacji *Consuelo*, małżonkom, wykląda swoje rozumienie miłości i małżeństwa, wieszcząc nadchodzącą zmianę społeczną (czy też wykazując jej konieczność). Wanda między innymi poucza *Consuelo*, że małżeństwo zawarte bez miłości nie ma wagi sakramentu (nie jest ważne w obliczu Boga) i dlatego nie ma obowiązku trwać w zawartym przede wszystkim z litości małżeństwie z Albertem.

121 Stosunek poety do cyklu *Consuelo – La Comtesse de Rudostadt* opisuje dokładnie Puchalska w artykule *Krasieński i George Sand*, s. 29–33; jest on bardziej zniuansowany i wielowątkowy, niż tu referuję.

122 Z. Krasieński, *Listy do Delfiny*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 475–476. Puchalska dołącza tu także rekapitulację sądów Krasieńskiego o *Consuelo* i kwestii małżeńskiej z listu Elizy Branickiej do Aleksandry Potockiej z lipca 1844. Wybija się w niej na pierwszy plan przeciwstawienie małżeństwa według litery małżeństwu z ducha, które trzeba dopiero zrealizować, ponieważ jego forma społeczna „zabija miłość” (I. Puchalska, *Krasieński i George Sand*, s. 33): Branicka pisze: „Z Sybillą powołuje się zatem na cud, jakim jest oparty na wolności związek, który miłość czyni nierozzerwalnym” (cyt. za: *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasieńskiej z lat 1835–1876*, t. I, red. Z. Sudolski, przeł. U. Sudolska, s. 233).

123 Z początku staje przed bohaterką w męskim przebraniu; dopiero po pewnym czasie przyznaje się do prawdziwej tożsamości, aby opowiedzieć *Consuelo* historię szaleństwa Alberta, a zarazem – ku przestrodze – historię swoich nieszczęść w pozbawionym miłości małżeństwie.

W scenie połączenia małżonków Wanda jest porównana do Sybilli (przywołane też zostają tu atrybuty wieszczki), ponieważ wykląda słuchaczom w natchnieniu sakralny wymiar erotyzmu oraz właściwe rozumienie przysięgi wierności małżeńskiej jako ideału, ku któremu spontanicznie zobowiązują się zmierzać kochankowie, a nie egzekwowanego (z zewnątrz lub wobec siebie nawzajem) prawa<sup>124</sup>.

Hoog Naginski twierdzi, że moc kobiet (tu: „zmartwychwstałej” Wandy<sup>125</sup>) ujawnia się w dyptyku poprzez związek z myślą heretycką i że Wanda formułuje w powieści „coś, co można nazwać deklaracją praw kobiety”<sup>126</sup>. Badaczka wymienia te prawa: prawo do wolnego wyboru swojego powołania i towarzysza życia, prawo do pragnienia miłosnego i miłości fizycznej oraz zdecydowane odrzucenie wizji/postulatu bierności kobiety w domenie seksualnej. Wanda także głosi, jak zauważa, że uznanie całkowitej równości kobiet i mężczyzn jest warunkiem i podstawą prawdziwego związku (miłosnego/małżeńskiego), opartego także na wspólnych aspiracjach duchowych<sup>127</sup>. Wanda bezpardonowo krytykuje w swoich mowach instytucję małżeństwa w dotychczasowym kształcie jako formę akceptowalnej społecznie prostytucji, instytucję ustanowioną przez mężczyzn i dla (zaspokojenia potrzeb) mężczyzn, z pominięciem potrzeb kobiet<sup>128</sup>.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na mityczne imię Sybilli, które Krasieński przywołuje za powieścią, a jednocześnie jakby pośrednio nadaje Sand jako właściwej autorce tych słów<sup>129</sup>. Jak pokazuje Hoog Naginski, niezwykłość twórczości Sand polega między innymi na symbolicznym przywracaniu kobietom funkcji publicznych i sakralnych<sup>130</sup>. Wprawdzie

124 Tradycyjna tragiczna antynomia obowiązku i miłości zostaje wręcz w powieści unieważniona, ponieważ Albert i tajemniczy kawaler Liverani, którego pokochała Consuelo, okazują się na koniec tą samą osobą, czego każąca dokonać Consuelo wyboru Wanda jest świadoma.

125 W powieści istotny jest obdarzony symbolicznymi sensami wątek niesamowitości – Wanda, a potem Albert, jako skłonni do somnambulicznego letargu, zostają w pewnym momencie uznani za zmarłych, złożeni w sarkofagach, a potem wydobyti z nich przez przyjaciół z grona Niewidzialnych, dzięki czemu toczą wśród nich swoiste „życie po życiu” czy „nowe życie”. Są oczywiście uznawani za umarłych w świecie zwykłych śmiertelników, którzy – jeśli spotykają ich na swojej drodze – uznają ich za duchy.

126 I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe...*, s. 220.

127 Por. tamże, s. 221.

128 Por. tamże, s. 222.

129 Tak jak w innej wypowiedzi o Sand odnosi się do niej pod imieniem innej jej słynnej bohaterki, Lélii.

130 Por. I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe...*, oraz tejże, *La nouvelle sibylle chez les Ivisibles. Discours et délire sacrés*, w: *Lectures de...*, s. 249–365.

wieszczką w literaturze dziewiętnastowiecznej jest już wcześniej bohaterka *Corinne ou l'Italie* (1807, *Korynna czyli Włochy*) pani de Staël, ale pozycja Wandy w społeczności Niewidzialnych jest jeszcze wyższa, a jej postać przekracza tradycyjne dychotomie kobiecego życia. Wanda sama jest ofiarą pozbawionego miłości małżeństwa, ale w nauczaniu kierowanym do Niewidzialnych i swej synowej Consuelo żąda – jako kapłanka czy prorokini – takich praw dla kobiet jak prawo do zawierania małżeństwa z prawdziwej miłości, czyli miłości obejmującej także pociąg fizyczny, a co za tym idzie – prawo do rozwodu w przypadku małżeństwa, jeśli było ono zawarte wbrew prawdziwym skłonnościom kobiety.

Poglądy Wandy na małżeństwo referuje i cytuje także z pełną aprobatą w swoim omówieniu powieści autor artykułu *Przegląd dzieł George Sand* drukowanego w „Dzienniku Domowym” w 1845 roku<sup>131</sup>:

Czyż może być szczytniejsze pojęcie małżeństwa jak w tej powieści, w słowach co słyszymy z ust Wandy błogosławiącej Albertowi i Consuelo małżeństwo, tu pojęte na podstawie czystej duchowej miłości, która pył ziemski otrząsnęła z swej białej szaty: „uświęcajcie, mówi, połączenie małżeńskie przez napomnienie, przez modlitwę, przez jawność i rzewność ceremonii, bo to je podnosi w szacunku i świętości. [...] Jakąż siłę przydaje człowiekowi małżeństwo, które samo przez się już jest cudem, boć niewątpliwie dwie wole, zlewając się z taką radością, w jedną, są cudem, kiedy każda dusza według praw odwiecznych jest sama w sobie wolną. Jeżeli więc dwie dusze łączą się przez miłość i wolę, ich węzeł tak jest świętym i nierozzerwalnym, jak wolność ducha człowieczego”. Potem mówi jeszcze: że na takie wieczne połączenie dusz, potrzeba małżonków godnych tej wzniosłej instytucji, a wtedy nic jej nie naruszy, bo wiadomo, że nie prawa stanowią obyczaje, tylko obyczaje prawa.<sup>132</sup>

Autor omówienia dostrzega także, że dyptyk ten jest swoistą syntezą dotychczasowego dzieła Sand i na jego omówieniu kończy swój długi artykuł. Wprawdzie krótko i nader ogólnikowo mówi o podsumowaniu w powieści poszukiwań religijnych autorki, ale za to dostrzega, że jest ona powieścią o artystach, wykładającą idealne rozumienie uprawiania sztuki<sup>133</sup>, a także o patriotyzmie: omawiając postać Alberta – jako oto-

131 C\*\*\*, *Przegląd dzieł George Sand*, „Dziennik Domowy” 1845, t. VI, nr 14–17. R. Bochenek-Franczakowa twierdzi, że autorem artykułu był Teodor Tomasz Jeż (czyli Zygmunt Miłkowski).

132 Tamże, nr 17, s. 134–135.

133 Tak podsumowuje formację Consuelo: „Consuelo to prawdziwe uosobienie

czonego aurą niesamowitości czeskiego muzyka-patrioty, związanego z podziemiami i uroczykiem Schreckenstainu – zauważa zbieżności wątku historyczno-gotyckiego z *Królem zamczyjska* i *Strasznym strzelcem* Seweryna Goszczyńskiego<sup>134</sup>.

Żmichowska przywiązywała widocznie stale pewną wagę do niezwykłych w połowie XIX wieku wyrażonych w powieści nauk małżeńskich Wandy, bo zamierzała umieścić jej sentencje jeszcze w jednym z dialogów powieści *Kasia i Marynka* (1869). W scenie, w której Kasia pragnie pomóc przyjaciółce podjąć właściwą decyzję w sprawie małżeństwa, doradza jej lekturę kilku książek – obok Tańskiej-Hoffmanowej i Albertine Necker de Saussure właśnie *La Comtesse...* Jak zwróciła uwagę Fournier Kiss, jest to zestawienie bardzo dobitne, zważywszy na oczywistość pierwszych dwóch dzieł na podobnej liście, ale nie tego trzeciego<sup>135</sup>. Dzieło Sand jest tu wyraźnie wprowadzone jako możliwy ideologiczny kontrapunkt dla rozmyślań bohaterki o powołaniu kobiety.

Najwyraźniej dla Krasińskiego, Jeża i Żmichowskiej wagę mają feministyczne nauki Wandy – prorokini i mistrzyni Niewidzialnych – o miłości i małżeństwie. Takie trzy ważne świadectwa lektury pozwalają myśleć, że – być może ze względu na swój obrazoburczy w polskim kontekście charakter: silny wydźwięk antytradycjonalistyczny i antykatolicki, otwartą pochwałę herezji (husytyzmu, ale i ruchów religijnych XVIII wieku, na przykład iluminizmu), oryginalną romantyczną satanologię, którą wykłada w powieści autorka<sup>136</sup>, sympatie masonskie, wydźwięk egalitarny

---

uczucia piękna, dobrał się skarbu wielkiej mądrości drogą artystyczną” (tamże, s. 135).

134 Autor sugeruje przy tym, że *Consuelo* jest późniejsza, ale przed wydaniem książkowym w 1843 roku części z opisem pobytu Consuelo w zamku Riesenburg włącznie ukazywały się w „La Revue indépendante” do sierpnia 1842 roku; utwory Goszczyńskiego także zostały wydane w 1842 roku.

Warto może w innej pracy dokładniej przyjrzeć się procesowi powstawania tych dzieł i zbieżnościom między nimi.

135 Por. C. Fournier Kiss, *Literatura, pleć i naród...*, s. 329. Fournier Kiss cytuje też list Żmichowskiej do Grabowskiej, w którym pisarka prosi ją o wyluskanie z powieści Sand odpowiednich cytatów z wypowiedzi Wandy na temat kwestii kobiecej, które chciała wykorzystać w pisanej wówczas powieści. Por. N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 392.

136 W kluczowej scenie pierwszej części, słuchając gry Alberta, Consuelo ma wizję, w której ten jawi jej się jednocześnie jako Jan Żiżka i romantyczny Szatan – „gniewny brat” Chrystusa, współprowadzący jego dzieło zbawienia na drodze rewolucji. Idealna bohaterka, uwiedzona w tej wizji pięknem, szlachetnością i zarazem nieszczęściem Szatana (który jest tu oczywiście figurą prometejską), wpisuje się w figurę czarownicy. Jak zauważa Fournier Kiss, Sandowska satanologia i wizja czarownicy były bliskie Micheletowi, co widać w jego słynnym esej *La Sorcière* (1862) (*Czarownica*). Na temat

i feministyczny – recepcja *Consuelo* wśród Polaków pozostawała często sprawą intymną, dzieloną chętniej w poufnych, czasem właśnie listownych rozmowach (lub tylko napomknieniach i aluzjach), niż rozważaną na forum publicznym. Świadczenia lektury Krasińskiego, Jeża, Żmichowskiej i Grabowskiej wykazują bowiem, że utopijny potencjał *Consuelo – La Comtesse...* w zakresie projektu reformy instytucji miłości i małżeństwa, a także demokratyzacji społeczeństwa w ogóle, nie był wcale obojętny Polakom.

Dopiero w latach 80. XIX wieku zdradziła się pośrednio z dobrą znajomością tej dylogii na przykład Maria Ilnicka, która odwołała się do Sandowskiej herezji wyłożonej w cyklu w celu opisanego niemal sakralnego znaczenia sztuki zaangażowanej, mającej zgodnie z pragnieniem pisarki przynieść pożądane zmiany społeczne. Ilnicka w swej recenzji korespondencji Sand wydobywa jej polemikę z Flaubertem i innymi zwolennikami „sztuki dla sztuki”: „Kielich dla wszystkich! Jak wołali Taboryci czescy i ona wyznaje tę wiarę kochanka Consueli niezmiennie, stale”<sup>137</sup>.

*Consuelo* znała też Orzeszkowa, która w eseju *Kilka słów o powieści* wypowiadała się wprawdzie krytycznie o jej romantycznej poetyce<sup>138</sup>, ale być może właśnie do jej kontynuacji odwoływała w zakończeniu *Listu do kobiet niemieckich* (1892)<sup>139</sup>. W przywołaniu tam figury określanej przez Orzeszkową jako Kobieta Mesjasz możemy dosłuchać się nie tylko echa utopijnego zakończenia *La Comtesse...*, ale także egalitarno-feministycznej historiozofii Sand, której wykład w eseju *Jean Ziska* jest skierowany bezpośrednio do kobiet-czytelniczek. Oczywiście kobieta mesjasz to figura XIX-wiecznej wyobraźni powołana do życia jeszcze przez saintsimoniistów<sup>140</sup>, ale trwała w niej między innymi dzięki dyptykowi Sand. Niewy-

---

relacji Sand – Michelet zob. C. Fournier Kiss, *Literatura, pleć i naród...*, s. 360–361.

137 M. Ilnicka, *Korespondencja Jerzego Sand (Tom VI)*, „Bluszcz” 1885, nr 6, s. 46.

138 Orzeszkowa, przedstawiając w nim własne (szerokie) rozumienie powieści tendencyjnej, przyznawała tam Sand miejsce zaraz obok Victora Hugo jako największego jej zdaniem pisarza XIX wieku, przedkładając jednocześnie jej późne, dojrzałe powieści nad wczesne. Przyznając jej „niezwykły talent”, pisała zarazem o *Consuelo*, że „wiele jest [tam] jeszcze nadnaturalności, przesady, fantazji nie pogodzonej z rozumem. Podziemia, bohater objęty dziwaczną melancholią, bohaterka jakby cudownym sposobem objawiona mu od dawna i wiele innych ekscentrycznych szczegółów [...]. Piękne to, barwne, zaciekawiające – [...] zawsze są to jeszcze średniowieczne awantury” (E. Orzeszkowa, *Kilka słów o powieści*, w: tejsze, *Pisma krytyczno-literackie*, zebrał i opracował E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 34).

139 Por. E. Orzeszkowa, *List do kobiet niemieckich*, w: tejsze, *Publicystyka społeczna*, t. 1, wybór i wstęp G. Borkowska, oprac. I. Wiśniewska, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2005, s. 676–700.

140 Por. K. Popowicz, *Saint-Simon i saintsimoniści – od rewolucji do kolonizacji*.

kluczone więc, że to właśnie lektura *Consuelo* pozostawiła jednak pewien ślad w myśli i wyobraźni Orzeszkowej.

W *Liście do kobiet niemieckich* Orzeszkowa usprawiedliwia powierzenie pomysłu powołania kobiecego Związku Cnoty właśnie Niemkom długą tradycją związków filozoficzno-etycznych w tym kraju: w *La Comtesse...* nawiązywała do niej również Sand, tworząc zbiorowy portret Niewidzialnych (złożonych w dużej mierze z Niemców; także zamek mieszczący główną siedzibę towarzystwa znajduje się w dzisiejszych Niemczech), którego niezwykłość polegała między innymi na wkluczeniu kobiet – włącznie z najwyższymi stopniami wtajemniczeń – w to elitarne towarzystwo. W *La Comtesse...* za mesjaszkę możemy uznać przede wszystkim prorokinię i reformatorkę społeczną Wandę, choć w epilogu wciela się w tę rolę także Consuelo, której pocieszycielska sztuka związana jest z jej przesłaniem społecznym. Swoją mesjaszkę Orzeszkowa opisuje między innymi słowami syntetyzującymi pierwiastek męski (rozum, misja publiczna) i kobiecy (macierzyńskość, anielska dobroć):

Lecz kimże jest ta postać cudowna, która zdeptała węża i zgasila ogień piekielny, obaliła Baala materii i wzniosła otlarz na mejsasza idei? Jest to, przygotowana przez walczącą kobietę dziewiętnastego wieku, kobieta apostołka i reformatorka, kobieta mędrzec i anioł – wieku dwudziestego!...<sup>141</sup>

Jak zwraca uwagę Hoog Naginski, w przypadku Wandy niezwykle jest właśnie zestawienie dwóch tradycji obrazowania, łączące w jedno przeciwstawne role kobiet: wieszczą, mądrościową, publiczną, męską (Sybilla) oraz macierzyńską, opiekuńczą (Maria Panna, *Mater Dolorosa*). Tym samym przekroczona zostaje antynomia publiczne/prywatne, w której kobiecość przypisana jest tej drugiej sferze<sup>142</sup>. Obraz mesjaszki w epilogu *La Comtesse...* nakłada się na obraz żeńskiego bóstwa ze skomponowanej przez Consuelo do słów Alberta ballady *La Bonne Déesse de la Pauvreté*<sup>143</sup> – wędrującego przez świat, odpowiedzialnego za wegetację, ale

---

*Historia pewnej religii (1803–1870)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

141 E. Orzeszkowa, *List do kobiet niemieckich*, s. 695.

142 Por. I. Hoog Naginski, *La nouvelle sibylle...*, s. 349–365. Bohaterka *Korynny de Staël*, dokonując wyboru, naznaczona jest wciąż tragiczną antynomią – jako Sybilla (artystka, intelektualistka) nie może być żoną i matką (zostanie jako taka odrzucona przez mężczyznę), a Wanda łączy już te role, podobnie jak później Consuelo.

143 Jej tekst jest w całości przytoczony w scenie opisującej wykonanie ballady przed wiejską publicznością przez syna Alberta i Consuelo.

także na różne sposoby pomagającego (prostym) ludziom, przywodzącego na myśl, z jednej strony, Demeter, z drugiej – żeńską wersję św. Franciszka. Do podobnego alegorycznego obrazu wędrującej przez świat i niosącej pomoc kobiecie ucieka się we fragmencie rozważań Orzeszkowa.

Esej Orzeszkowej jest dużo silniej niż powieść Sand powiązany z kontekstem społecznym i ekonomicznym Europy schyłku XIX wieku (kluczową dla Orzeszkowej kwestią wykształcenia i pracy kobiet), ale w jej zbiorowym portrecie współczesnych mesjaszek – kobiet, które, jak wyraża nadzieję, podejmą się dzieła łączenia na powrót triady prawdy, dobra i piękna w świecie, dlatego właśnie, że dzięki swoim doświadczeniom historycznym (pozycja podporządkowana, daleka od władzy, a także tłumienie w nich przez kulturę egoistycznych namiętności) nigdy nie straciły poczucia ideału – możemy wciąż rozpoznać adresatki eseju *Jean Ziska*, do których Sand zwracała się słowami ustanawiającymi kobiety jako pewną wspólnotę, która ze względu na wielowiekowe doświadczenie wykluczenia i opresji, ale także brak dostępu do władzy, paradoksalnie pozwalające im zachować ich idealizm, jest predysponowana do głębszego zrozumienia równościowego przesłania Ewangelii (dla niej tożsamego z herezją) i jego realizacji w świecie<sup>144</sup>.

#### **NIE-CALKIEM-REALIZM. INDIANA I JEJ ZAKOŃCZENIE**

Ciekawe światło na kwestię nie-całkiem-realizmu czy profetycznego realizmu Sand rzuciły w latach 80. XX wieku rozważania Miller<sup>145</sup> nad zakończeniem debiutanckiej *Indiany*, a właściwie – nad jej dwoma zakończeniami. Rozdział XXX, który opowiada o przygotowaniach Indiany i Ralpha do samobójstwa w wodospadzie wąwozu Bernica na ich rodzinnej wyspie Bourbon, kończy zdanie sugerujące ich skok w przepaść, podczas gdy w następującym po nim nienumerowanym rozdziale zatytułowanym *Conclusion*, będącym listem do romantycznego przyrodnika i podróżnika Julesa Nérauda<sup>146</sup>, ujawnia się narrator powieści, którym okazuje się inny podróżnik, zdający mu relację ze swojego pobytu na Bourbon i okoliczności poznania historii życia Ralpha i Indiany, którzy – jak stąd wynika – najwyraźniej jednak nie zginęli samobójczą śmiercią, ale zorganizowali na wyspie swoje „życie po życiu”.

144 Por. G. Sand, *Jean Ziska: Épisode de la guerre des Hussites*, w: G. Sand, *Jean Ziska. Gabriel*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1884, s. 18–19.

145 Zob. N.K. Miller, *Arachnologie*, s. 487–513; rozważania o *Indianie* na s. 497–503.

146 Prywatnie przyjaciela Sand z jej rodzinnych stron. Opisy przyrody wyspy Bourbon w *Indianie* powstały w oparciu o jego dzienniki podróży.

Miller zastanawiała się nad przepaścią pomiędzy jednym a drugim zakończeniem powieści i jej związkiem z poetyką kobiecą. Kwestia drugiego zakończenia *Indiany* jest pewnym problemem poetologicznym od momentu jej wydania<sup>147</sup> – jak przypominała Miller, już Sainte-Beuve wskazywał jego redundantność wobec romantycznego i tragicznego zakończenia rozdziału xxx, traktując następujący po nim rozdział jako skazę na charakterze całości, polegającą na zerwaniu z zasadą prawdopodobieństwa.

Zamiast widzieć w nim niekonsekwencję, Miller przyglądała się zakończeniu *Indiany* w perspektywie własnego postulatu poszukiwania „kobiecej sygnatury” w tekstach kobiet, problematyzującej akt kobiecego pisania w kulturze patriarchalnej. Fragmenty, które Miller poświęciła *Indianie*, nie są właściwie interpretacją tego utworu; badaczka raczej wskazała kilka miejsc w tekście, które rzuciły nowe światło na kwestię pisarskiej samoświadomości Sand i jej stosunku do zastanej tradycji literackiej (nieco dopowiadając jej wywód, można tę ostatnią upostaciwić w sygnaturze, którą mąż *Indiany* zostawia podkutym butem na jej czole, rozwścieczony lekturą jej dziennika).

Miller zaczęła od wskazania okoliczności, w których narrator trafia pod dach bohaterów: to jego medytacyjne próby odczytania „hieroglifów” Natury wśród dziwacznych bazaltowych form wulkanicznych pustkowi sprawia, że straci poczucie czasu i zabłąka się wśród nich, by odnaleźć na kilka dni schronienie w przypadkowo odnalezionej pustelni bohaterów. Takie ustawienie ramy narracyjnej sugeruje, jej zdaniem, nieoczywistość samego tekstu powieści, także domagającego się odszyfrowania<sup>148</sup>.

147 Podsumowanie toczącej się od XIX wieku po współczesność dyskusji – por. N. Harkness, *Writing under the Sign of Difference. The Conclusion of „Indiana”*, „Forum for Modern Language Studies” 1997, vol. XXXIII, iss. 2, s. 115–128. Harkness wskazuje, że w XIX wieku postrzegano zakończenie jako niespójne z powieścią, podczas gdy współcześni badacze dowodzą ich koherencji. We własnej interpretacji proponuje wyjście poza tę antynomię, pokazując zarówno związek zakończenia z całością książki, jak i sposób, w jaki się jej przeciwstawia.

148 W dużo późniejszym artykule *George Sand’s Volcanic Imagination*, pokazującym Sand jako ekofeministkę, James Illingworth wskazuje z kolei podstawową, jego zdaniem, pozycję wulkanu w feministycznym imaginarium Sand – skojarzeniu kobiety z Naturą odpowiada tu z jednej strony myśl o nierozdzielności cyklu burzenia starego porządku z tworzeniem żywej gleby pod nowy, a z drugiej – skojarzenie erupcji wulkanu z procesem pisania. Analizując zakończenie *Indiany*, Illingworth wskazuje na znaczenie zboczy wulkanu jako miejsca zamieszkania pary bohaterów tworzących nowy, wychodzący poza patriariat, model wspólnotowego życia, a także związek hieroglifów, na które zwróciła uwagę Miller, z lawą jako metaforą kobiecego pisania obecnie u Sand. Por. J. Illingworth, *George Sand’s Volcanic Imagination*.



Badaczka zwróciła też uwagę na to, że zdystansowana i cyniczna, ale także przenikliwa Laure de Nangy, która stanie się w toku powieści właścicielką domu Indiany w La Brie i żoną jej ukochanego, Raymona, kopiuje tam – zarazem je parodiując – bukoliczne sceny z XVIII-wiecznych tapet, umieszczając pod nimi zamiast swojego nazwiska wyraz „pastisz”. Miller zasugerowała, że skoro sama Laure jest świadoma, że sentymentalizm jest tylko pewną konwencją przedstawienia rzeczywistości, śmieszącą w latach 30. XIX wieku, to musimy nienaiwnie czytać także nawiązującą do sentymentalnej egzotyki, na pozór idylliczną i umieszczoną poza historią, opowieść o życiu Ralpa i Indiany na Bourbon.

Świadome podjęcie przez Sand gry i stawianie oporu pewnej tradycji przedstawienia kobiety wynika także z innych elementów fabuły wskazanych przez Miller: Sand, każąc na kartach powieści utonąć suczce Indiany o imieniu Ophélie zamiast jej pani, wręcz ironicznie przeciwstawia się długiej tradycji przedstawiania kobiecości i śmierci z miłości (wcześniej typową śmiercią ofeliczną ginie w utworze służąca Indiany – Naun; pani dzieli z nią kochanka, a w pewnym momencie także jest bliska popełnienia samobójstwa).

Miller zauważyła także, że Indiana w liście do Raymona wysłanym z Bourbon podejmuje świadomie polemikę z jego sądem – wyrażonym podczas ich ostatniego spotkania w Paryżu, kiedy to Indiana podjęła pierwszą próbę ucieczki do niego od męża – że jej zachowanie i wybory życiowe są konsekwencją lektury romansów. Pozwalając Indianie dyskutować z sądem Raymona, Sand okazuje, że jest świadoma tropów postrzegania kobiecości w literaturze i gotowa się im przeciwstawić, zarazem właśnie wykorzystując pewien emancypacyjny potencjał owych romansów<sup>149</sup>. Podarowanie bohaterce nowego życia w zakończeniu powieści staje się tym samym – tak należy chyba rozumieć sugestię Miller – wyrazem buntu wobec zastanych sposobów reprezentacji kobiecego charakteru i możliwych trajektorii losu kobiety w literaturze. Zgodnie ze słowami badaczki:

Pisanie *Indiany* [...] stanowi ramę dla innego realizmu społecznego. Koniec końców, to przecież tylko pies o imieniu Ofelia się topi. Inaczej niż ofiara żeńskiej fabuły [...] heroina [...] nie umiera w zakończeniu z nieodwzajemnionej miłości, w rzeczywistości może ona wraz z Ralphem przeżywać „niemożliwe wloty szczęścia”, o których czytała [w romansach].<sup>150</sup>

149 Na przykład ukazywania ciekawości, pożądlivosti, interesowności i narcyzmu oraz naśladowania wzorców romansowych jako sprężyn działania bohaterek dążących do zmiany swojej sytuacji.

150 N. Miller, *Arachnologie*, s. 501.

Z kolei Schor, pokazując rozziw pomiędzy – nawiązującym, jej zdaniem, wyraźnie do Balzacowskiej poetyki detalicznych opisów zamieszkiwanych przez bohaterów wnętrz jako sposobu określenia ich społecznego usytuowania i aspiracji – otwierającym powieść opisem salonu w La Brie wraz z mieszkańcami tej posiadłości a idealizmem wyrażonym w tym utworze, proponuje odczytanie *Indiany* jako powieści feministycznej, świadomie dekonstruującej Balzacowski realizm jako sposób przedstawiania społecznego usytuowania kobiet, lekceważący lub wręcz sankcjonujący ich podporządkowaną pozycję i uprzedmiotowienie. Wykazuje, że Sand, kiedy tego potrzebowała, potrafiła technikę realizmu stosować w mistrzowski sposób, jak na przykład w scenie, w której stan świadomości bohaterki po ostatecznym odrzuceniu przez Raymona (deziluzja) i jej sytuacja społeczna są opisane pośrednio – poprzez opis obskurnego paryskiego hoteliku, w którym właśnie znajduje się bohaterka, i refleksję nad prawdopodobnym usytuowaniem społecznym i losem jego gości.

Wskazując na nawiązania do założeń realizmu w samych wypowiedziach jej narratora, pokazuje też, że idealizm *Indiany* nie polega na idealizacji samych bohaterów, którzy pokazani są jako ludzie pełni wad i ograniczeń (dotyczy to jak najbardziej także głównej bohaterki), ale na związaniu kobiecej erotyki z etyką i polityką: marzenie Indiany o idealnej miłości to zarazem jej marzenie o wolności własnej i innych opresjonowanych, posiadające zatem pewien potencjał emancypacyjny<sup>151</sup>.

Realizm i krytyczny potencjał powieści polegają także na tym, że Sand nie tylko przenikliwie analizuje instytucję małżeństwa, wskazując w powieści sprężyny pchające naiwną i zbuntowaną bohaterkę do nieuchronnej klęski, ale tworzy serię portretów społeczno-psychologicznych wszystkich innych bohaterów utworu, pokazując związek ich mentalności, a nawet przekonań politycznych, z ich pozycją społeczną, sytuacją/działalnością ekonomiczną i przynależnością generacyjną, a – poprzez ich dyskusje – także całe spektrum opinii publicznej Francji tamtych czasów. Pisarka osadza także część akcji na tle rewolucji lipcowej, która ma wyraźny wpływ na los bohaterów<sup>152</sup>.

Sand przenikliwie pokazuje, jak ograniczony charakter ma bunt bohaterki, która potrafi okazać otwarte nieposłuszeństwo mężowi i perorować przeciwko niewoli narzuconej jej przez niesprawiedliwe prawo, a jednocześnie

151 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 51–54, zwłaszcza s. 53.

152 Zwłaszcza na karierę Raymona, której zagraża, i jego koniunkturalne małżeństwo z Laurą de Nangy, mające ją zabezpieczyć w przyszłości; sama Indiana – słusznie – nie wiąże z nią natomiast bezpośrednio żadnych nadziei.

z całą naiwnością wchodzi natychmiast w podobnie niewolniczą, wręcz masochistyczną relację z uwodzicielem Raymonem. Sama z siebie Indiana, mimo chwilami imponującej przenikliwości sądów i odwagi, potrafi w toku akcji jedynie zmienić pana, co dobitnie wskazuje na ograniczenia jej świadomości i życiowych możliwości, związane z jej edukacją i usytuowaniem społecznym. Z drugiej strony pisarka trzykrotnie ratuje bohaterkę od samobójstwa<sup>153</sup>, by w końcu umieścić ją wraz z cudownie pozyskanym idealnym partnerem na wyspach szczęśliwych. To właśnie przykład Sandowskiej heterotelii – wewnętrznego rozmijania się poetyk jej poszczególnych dzieł.

Sand najwyraźniej nie chciała, zgodnie z przewidywalnym w powieści realistycznej scenariuszem, ukazać klęski bohaterki. Pozwoliła jej przenieść próbę samobójczą, by mogła żyć w sposób wolny i godny w związku z Ralphem, a nawet angażować się na miarę własnych sił w pomoc innym opresjonowanym (Ralph i Indiana wykupują na Bourbon niewolników, popadając w ten sposób w wyraźny konflikt z pozostałymi plantatorami). Harkness wykazał, że przestrzeń Bourbon jest u Sand zdominowaną przez żywioł wody przestrzenią kobiecą, i proponował rozumienie końcowego zamknięcia Indiany, za którą jej historię opowiada Ralph, nie jako niepokojący znak wciąż trwającej w powieści męskiej dominacji<sup>154</sup>, ale właśnie jako triumf kobiecości, która, spełniona w kontakcie z naturą i w związku z mężczyzną naprawdę odpowiadającym jej pragnieniom, może sobie pozwolić na wycofanie się z przestrzeni męskiego dyskursu: „Otwarta i optymistyczna natura zakończenia działa przeciw jedności patriarchy poprzez rzucenie wyzwania tradycji literackiej, poprzez możliwości, jakie daje bohaterce poza modelem małżeństwa/śmierci, a także w spełnieniu kobiecych pragnień, które nadpisuje”<sup>155</sup>. Opisując utopijną społeczność, którą Indiana i Ralph tworzą na Bourbon, Harkness konkluduje:

Tak jak ta społeczność, poprzez wyzwolenie niewolników, podkopuje społeczeństwo, na marginesach którego istnieje, tak samo zakończenie

153 Próby samobójcze Indiany – poza ostatnią, wspólną z Ralphem – są raczej sugerowane niż wprost nazywane, dlatego trudno ustalić jednoznacznie ich ilość, warto jednak zwrócić uwagę na to, że pragnienie samobójcze właściwie od początku określa młodziutką bohaterkę, przedstawianą jako pogrążoną w depresji lub pogłębiającą się chorobie psychosomatycznej, zagrażającej jej życiu. Opisując jej zachowanie w hotelu po ostatecznym zerwaniu z Raymonem, narrator wprost przywołuje katarską praktykę endury (samobójstwa przez zgłodzenie się), której podjęłaby się bohaterka, gdyby nie odnalazł jej tam Ralph.

154 Tak je interpretowała Massardier-Kenney. Por. też, *Gender in the Fiction...*

155 Nigel Harkness, *Writing under...*, s. 127. Przeł. E. Ulińska.

podważa męską naturę i dyskurs powieści poprzez swoją różnicę, swój opór wobec jedności, swoją płynność, swoje odrzucenie hierarchii, swoją otwartą naturę, oraz swoje odrzucenie telosu męskiej narracji. Jednak ta nadwyżka jest także koniecznym kobiecym uzupełnieniem, gdyż nadpisuje przestrzeń, która nie odwraca po prostu władzy patriarchalnej, tylko ją przyćmiewa i sygnalizuje pojawienie się kobiecości, inności.<sup>156</sup>

Zanim jednak Indiana wycofa się z dyskursu, kilkakrotnie wypowie się w pełni, między innymi bezpardonowo oskarżając męską kulturę i przenikliwie prześwietlając jej religijne imaginarium w liście wysłanym z Bourbon do Raymona. Indiana z ironią odrzuca jego paternalistyczne i religijnie zabarwione zalecenie rezygnacji, by przejść do opisanego różnic w ich rozumieniu Boga. Bóg Raymona okazuje się tu bogiem mężczyzny i klasy dominującej, bogiem egoistą usprawiedliwiającym tyranie i męski egoizm. Indiana ma odwagę określić takie wyobrażenie Boga jako bluźniercze, przeciwstawiając rzeczywistej niewierze Raymona swoją własną wiarę w Boga, która wyklucza usprawiedliwianie jego wolą nierówności społecznych, dominacji i opresji. Indiana w długim wywodzie mówi między innymi:

le mien, c'est le Dieu de l'univers, le créateur, le soutien et l'espoir de toutes les créatures. [...] le mien a fait toutes les espèces les unes pour les autres. [...] Non, Raymon, vous ne connaissez pas Dieu [...] vous ont fait adopter sans examen les croyances de vos pères; mais le sentiment de l'existence de Dieu n'a point passé jusqu'à votre cœur, jamais peut-être vous ne l'avez prié. Moi, je n'ai qu'une croyance, et la seule sans doute que vous n'avez pas: je crois en lui; mais la religion que vous avez inventée, je la repousse: toute votre morale, tous vos principes, ce sont les intérêts de votre société que vous avez érigés en lois et que vous prétendez faire émaner de Dieu même, comme vos prêtres ont institué les rites du culte pour établir leur puissance et leur richesse sur les nations. Mais tout cela est mensonge et impiété.<sup>157</sup>

156 Tamże, s. 128. Przeł. E. Ulińska.

157 G. Sand, *Indiana*, s. 248–249. Pol.: „Mój Bóg jest Bogiem świata, stwórcą, podporą i nadzieją wszystkich stworzeń [...] mój Bóg powołał do życia wszystkie istoty współdziałające ze sobą. Nie, Rajmundzie, pan nie zna Boga; albo raczej, proszę pozwolić mi powiedzieć to, co Ralph mówił do pana w Lagny: po prostu, w nic pan nie wierzy. Wykształcenie oraz pragnienie niepodważalnej władzy mającej przeciwstawić się brutalnej potędze ludu, każały panu przyjąć bezrozumnie wierzenia ojców; ale świadomość istnienia Boga nie dosięgła serca, być może nigdy się pan do niego nie modlił. Ja mam tylko jedną wiarę, zapewne jedyną,

W tym teologicznym passusie odnajdujemy już z łatwością zręby równościowej i feministycznej herezji Sand, najpełniej wyłożonej w cyklu *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt* w oparciu o wszystkie późniejsze filozoficzne wpływy i lektury, które pisarka zintegrowała w pierwszej dekadzie swej twórczości. Specyficzny typ Sandowskiego nie-całkiem-realizmu, wypracowany w *Indianie*, zawierał już też – jak wskazuje Wingård Vareille – z jednej strony wyjątkowy ładunek krytyki społecznej, z drugiej – potencjał utopijny<sup>158</sup>. Powieści Sand, korzystając z modelu realistycznego, ale nie rezygnując z zabiegów idealizacji, stawały się tym samym narzędziem walki ze *status quo*.

### „RÓWNIEM SMĘTNE JAK PRAWDZIWE OBRAZY PONIŻENIA Kobiet”. INDIANA OZAMI POLEK I POLAKÓW

Dyskusja nad poetyką *Indiany* jest dziś uznawana za ważną, ale warto zauważyć, że kolejne polskie reakcje z epoki ignorowały kwestię poetologiczną. Czytano powieść z wyraźną przyjemnością, ale także jako świadectwo prawdy o obyczajach epoki. Świadectwa tej lektury pozwalają między innymi przemyśleć na nowo dzisiejsze rozumienie realizmu i idealizmu w powieści, ponieważ wskazują, że dla wielu intelektualistów XIX wieku *Indiana* była utworem realistycznym, to znaczy: zajmującym się analitycznie i krytycznie obyczajowością epoki, a nie sentymentalną opowieścią miłosną, jak z lekceważeniem przedstawiano ją później.

*Indianę* (wraz z *Walentyną*) wyraźnie docenił między innymi Juliusz Słowacki. W ciągu roku – między marcem 1834 a lutym 1835 – czterokrotnie

---

której pan nie posiada: wierzę w Boga, ale religię, jaką wymyśliście, odrzucam. Cała wasza moralność, wszystkie wasze zasady, to są korzyści waszego społeczeństwa, które ustanowiliście jako prawa i które, jak utrzymujecie, pochodzą od samego Boga, tak jak wasi kapłani zatwierdzili rytuały kultu po to, by zbudować swe bogactwo i swą władzę nad narodami. Ale to wszystko jest kłamstwem i bezbożnością” (przeł. R. Bochenek-Franczakowa).

- 158 Por. K. Wingård Vareille, *Sexualité, socialité et impasses...*, s. 21–70. Ta badaczka zauważyła z kolei (tamże, s. 61), wbrew rozpowszechnionym opiniom o nierealistycznym charakterze twórczości Sand, że *Indiana*, jako krytyczna powieść społeczna i zarazem utopia, wcale nie odbiega znacząco od modelu wybranych powieści Balzaca (późniejszych od niej), które także łączą w jedno krytykę z elementami utopii – jak dzieje się na przykład w *Le Curé de village* (1839) (*Proboszcz wiejski*). Zwróciła na przykład uwagę na fakt, że wskazywane przez krytyków nieprawdopodobieństwo przemiany Ralpha na Bourbon jest konsekwentnie zapowiadane od pierwszych scen powieści – jej zdaniem, podobnie jak bohater *Proboszcza...* Ralph – jak zdarza się w romantyzmie, nawiązującym w tym do poetyki gotyckiej – jest od początku postacią z innego wymiaru; opiekuńczym duchem Indiany.

wspominał te wczesne powieści Sand w listach do matki, zachęcając do ich lektury. Kolejną wzmiankę o Sand znajdziemy w liście z 19 maja 1838 roku, a ostatnią – tylko o *Indianie* – w liście z lutego 1845 roku. O uznaniu dla powieści Sand świadczą nie tylko superlatywy, w których Słowacki pisze o tych dwóch utworach: „romanse prześliczne”<sup>159</sup>, „prawdziwie zachwycające”<sup>160</sup>, „śliczne romanse”<sup>161</sup>, i powtarzany sąd, że są one najciekawszym zjawiskiem w ówczesnej francuskiej literaturze, ale także konsekwentne zestawianie Sand z jednej strony z Byronem – jako poetki w prozie, a z drugiej – z panią de Staël, przy podkreśleniu, że Sand ją przewyższa. Jeszcze w 1838 roku Słowacki zapisuje: „Ona dla mnie jest [największym (?)] francuskim poetą – i podług mnie daleko przewyższyła panią Staël”<sup>162</sup>.

Najciekawsza jest ostatnia spośród tych uwag. List z 1845 roku zawiera wyrzuty wobec matki, której nie spodobała się treść *Snu srebrnego Salomei* ani jej tytuł. Słowacki broni tego ostatniego, odwołując się właśnie do *Indiany*. Pisz:

pomyśl Ty, droga, gdybym ja napisał np. *Indianę* stylem pani Sand i tę kobietę dwa razy niewierną, dwa razy oplamioną, biegającą po mieście aż do mieszkania amanta, nazwał Twoim imieniem – ale to wszystko nie z prostotą człowieka, ale z Chopinową całą dysonansową, kwaśno-melancholiczną potęgą i sztuką drażnienia nerwów, i błyskotnością kolorów

159 J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. VI, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 151 (list z 24 marca 1834 roku).

160 Tamże, s. 175 (list z 28 września 1834 roku). Określenie „zachwycające romanse” pojawia się w akapicie nawet dwukrotnie.

161 Tamże, s. 181 (list z 7 listopada 1834 roku).

162 Tamże, s. 296. Co ciekawe, bezpośrednio po tym zdaniu Słowacki wspomina widzenie z Sand podczas wycieczki po Jeziorze Genewskim, sugerując, że ewentualna rozmowa, na którą wtedy się nie zdecydował, mogłaby odmienić jego los: „tak serce miałem wtenczas innymi rzeczami zajęte, żem się do niej nie zbliżył. A kto wie, czy w tej chwili słowa jej nie mogłyby nadać innego kierunku moim uczuciom – serce moje było wtenczas jak glina miękka i podatna do przyjęcia innego kształtu. – Teraz już późno na wszystkie metamorfozy”. Zdanie to sugeruje, że poeta w pewnym momencie miał wizję swojego związku z Sand. Najwyraźniej czuł, że w okresie, w którym Sand słynęła z wolnego życia i luźnych związków z młodymi poetami, i on mógłby stanąć u jej boku. Może nieprzypadkowo pisał te słowa w momencie, kiedy mógł znać pierwsze doniesienia o romansie Sand z Chopinem, z którym w pewnej mierze się utożsamiał, dostrzegając i fizyczne podobieństwo, i łącznik pomiędzy nimi w postaci więzów uczuciowych z Marią Wodzińską. Być może były one też pewną prowokacją obyczajową wobec matki, której tylokrotnie polecał dzieła skandalizującej autorki.

posłał Tobie?... Rzekłabyś, że cud cudów... Więc jest jakiś sposób mówienia rzeczy ohydnych, który je zamienia w anielskie –<sup>163</sup>

Passus ten, skądinąd niejasny i proszący się o oddzielny komentarz co do owego potrójnego autorstwa Sand, Chopina i Słowackiego, wydaje się świadczyć wyraźnie o tym, że powieść Sand zrobiła na nim tak duże wrażenie, że nawet w okresie mistycznym był w stanie wyobrazić sobie siebie jako jej autora i że jej niezwykłość wiązała ze sztuką czynienia „anielskimi” „rzeczy ohydnych”, czyli – jak możemy się domyślać – przedstawienia „kobiety upadłej” jako niewinnej, będącej przy swojej racji – uczuciowej i moralnej.

Mimo deklarowanej wielokrotnie niechęci do Sand z powodu jej „niemoralnej” biografii, w gruncie rzeczy pełen uznania dla wielu jej utworów<sup>164</sup>, Zygmunt Krasiński przyznawał:

W *Indianie* trafiła na całą podłość mężczyzn w stosunku ich z kobietami i tę podłość pod pręgierz zagnała. W *Indianie* jest wielka prawda – rzadki na tym świecie mężczyzna, który by nie miał do wyrzucenia sobie, że był nikczemnym, że kłamał, łudził, obiecywał, nie dotrzymywał słowa, jednym słowem, że zwodził najłatwiejsze do zwiedzenia stworzenie – kobietę! A potem jemu uszło, – lecz ona, zwiedziona, nieszczęśliwa, opuszczona, poszła na języki ludzkie, dobrą sławę straciła, życie jej całe powlokło się zgryzotą i wstydem. W losach jej nie ma żadnej równowagi z losami tego, który ją kochał. On zupełnie niedotknięty, ona zupełnie na ziemię obalona. Otóż pani Sand tej niesprawiedliwości przenieść nie może – przywileje mężczyzn wydają się jej okrucieństwem i podłością. Niech kto sobie sądzi, jak chce, ale ja co do tego odpowiem pani Sand: „Amen”.<sup>165</sup>

Rautenstrauchowa z kolei wspominała *Indianę* w podróżniczej relacji *Wspomnienia moje o Francji*, w rozdziale *O współczesnej literaturze francuskiej*<sup>166</sup>. Druga połowa tego rozdziału jest poświęcona omówieniu „nowej

163 Tamże, s. 393.

164 Por. zdanie z listu do Adama Potockiego z 17 grudnia 1838 roku: „Pani Sand niezawodnie jedna z pisarzy francuskich ma w duszy coś zbliżającego się do geniuszu. Nie wszystkie jej dzieła równe, w niektórych buntuje się przeciwko Bogu, w drugich przeciwko ludziom – pierwsze spał, ale drugie ja bym przycisnął do serca” (*Listy Krasińskiego do A. Potockiego*, z przedmową I. Chrzanowskiego i A. Krasińskiego, Vita Nuova, Warszawa 1922, s. 69–70, 92).

165 Tamże, s. 70.

166 Por. Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*, Stanisław

gwiazdy [...] jasnej jak słońce [...] na firmamencie literackim<sup>167</sup> Francji lat 30. i – przede wszystkim – *Lélie* jako jej najsłynniejszej powieści<sup>168</sup>. Rautenstrauchowa czyta tam *Indianę* (i inne utwory Sand) w kontekście autobiograficznym, rozpisując się o historii życia pisarki. Omawia z empatią dzieje jej niedobranego małżeństwa z Casimirem Dudevantem oraz dość szybko zakończonemu związku z Julesem Sandeau, z wyczuwalnym uznaniem opisując decyzję o zerwaniu zarówno z mężem, jak i kochankiem, a zarazem partnerem literackim, i staniu się życiowo niezależną dzięki samodzielnej pracy pisarskiej.

Rautenstrauchowa zauważa, że w *Indianie* i *Walentynie* powtarza się temat niedobranego małżeństwa. Twierdzi, że właśnie „żywość” *Indiany* dowodzi, że była pisana na podstawie złych doświadczeń małżeńskich autorki: „nie są [te powieści] niczym innym jak skargą, jękiem po tylekroć zranionej duszy, jak własnej sprawy obroną<sup>169</sup>. W kontekście wcześniejszych rozważań o *Indianie* warto zauważyć, że Rautenstrauchowa w pełnym uznania opisie stylu Sand sięga po bliskie pisarce wulkaniczne metafory: „W *Indianie* szczególnie, najpierwszym wybuchu wulkanu, obrazy żywe, ogniste, a tym rzetelniejsze, nie zostawiają wątpliwości, iż wiernie z natury na papier przenoszone były. Cóż dziwnego, że zachwycały?”<sup>170</sup>. Co ciekawe, w następnym rozdziale książki Rautenstrauchowa

---

Cieszkowski, Kraków 1839. W pierwszej części rozdziału Rautenstrauchowa bardzo krytycznie i ironicznie rozprawia się z charakterem literatury francuskiej tego okresu, uważając ją za wtórną (wobec Scotta i Byrona) i komercyjną (nastawioną na sprzedaż, a nie jakość), wyśmiewając między innymi modę na pamiętnikarstwo i romantyczną frenezję.

167 Tamże, s. 258.

168 Sądy Rautenstrauchowej o tej drugiej powieści – por. s. 245–247 niniejszej książki.

169 Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*, s. 265.

170 Tamże, s. 265–266. Metaforę wulkanu jako najlepszą dla oddania charakteru zjawiska, jakim była (wczesna) twórczość Sand, przywoływał także w tym czasie Edward Dembowski, który określając jedynie ją jako „genialną” wśród współczesnych pisarzy francuskich, pisał: „Nawet pod względem poezji ma George Sand nieporównalną nad nimi wyższość: nienawiść świata, zżymanie się przeciw niemu przybiera w niej postać wulkanu ogniorzutnego lub kirnej chmury, z której lona żarzy się grom uderza. Forma w powieści jej jest żywa, dzielna, rozrosła w olbrzymie konary, ale zawsze jest to wprost przedmiotowa odpowiedź, zręczna, płynna, zasiana obrazem zranionej duszy genialnej autorki. Jest to znaczny nad czysto przedmiotową formą postęp, a przy tym ten wulkan żarzy się, ów potok diamentem płynący, a skwarne wschodu niebo dwojący, ów styl, raczej oddanie, które nie wiem już jak nazwać – bo coż wyrówna jego uniesienie? Porywa on w wir swój i urokiem przejąwszy, przepaliwszy duszę czytelnika, zmusza i najobojętniejszego do uczczenia geniuszu znakomitej kobiety” (E. Dembowski, *Piśmienniczość powszechna*, w: tegoż, *Pisma*, t. II, PWN, Warszawa 1955, s. 106). Ejs



sugeruje wpływ takiego sposobu ukazywania kobiet i ich skrytych cierpień domowych na literaturę epoki – w tym przede wszystkim Balzaca, który miałby dopiero pod wpływem Sand odejść od konwencjonalnych przedstawień młodych, anielskich bohaterek kobiecych ku realizmowi w ukazywaniu ich charakterów i życia codziennego<sup>171</sup>.

*Indiana* była ważną powieścią także dla Woykowskiej – radykalnej poznańskiej pisarki i publicystki. W studium *O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa* Woykowska broni powieści przed krytykami szukającymi w niej obrazy moralności, z pominięciem jej warstwy „historycznej”, czyli opisowej. „Jako obrazy reakcji, jako obrazy tego *co jest* romanse Sanda nie mogą być żadną miarą wzorami do naśladowania – nie podała ich też autorka za wzory<sup>172</sup> – pisze Woykowska, przytaczając na dowód wypowiedź samej pisarki ze wstępu do powieści z 1832 roku, w której charakteryzowała ona bohaterkę jako „l'être faible” (istotę słabą)<sup>173</sup>, która jako typ reprezentuje namiętności tłumione przez obyczajowość i prawo czy wolę zmagającą się z koniecznością. Woykowska szerzej charakteryzuje więc twórczość francuskiej pisarki: „wszystkie romanse dawniejsze Sanda [...] nie są niczym więcej jak obrazem tego *co jest*, a zarazem walką olbrzymią, zaciętą, przeciwko jednostronnej opinii; kończą się zaś wszystkie znakiem zapytania – co i dokądże teraz?”<sup>174</sup>.

Woykowska w swych wywodach o typie bohaterki Sandowskiej podkreśla też wyjątkowość Sand na tle innych emancypacyjnych projektów epoki, polegającą na tym, że walcząca o samoistność/wyzwolenie bohaterka potrafi przy tym zachować delikatność uczuć, uważaną przez autorkę artykułu za właściwą kobiecie:

kobieta Sanda jest to kobieta wyzwalająca się spod ohydneho jarzma jednostronnej opinii, a zachowująca przy tym wszystką poezję najtkliwszą serca kobiety. Kresłąc ognistym piórem na jednej stronie kobietę mierzącą się z mężczyzną, z drugiej ukazuje nam rozłamane jej serce – z miłości – z żalu nad grobem zmarłego kochanka<sup>175</sup> [...]. I tak romanse jej jeżeli nie mieszczą w sobie wzoru moralności bezwzględnej – dwie rzeczywiste – rzetelne

---

ukazywał się w „Przeglądzie Naukowym” w numerach 22 i 29 z 1840 roku oraz w numerach 10 i 11 z 1843 roku.

171 Por. tamże, s. 277–280.

172 J. Woykowska, *O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa*, „Tygodnik Literacki” 1843, nr 51, s. 402.

173 Por. G. Sand, *Indiana*, s. 40.

174 J. Woykowska, *O stosunku kobiety do mężczyzny*, s. 403.

175 Woykowska robi tu aluzję do charakteru śmierci Walentyny, ale ma chyba na myśli także śmierć symboliczną – miłości w sercu bohaterki.

mają [...] zasługi: z jednej strony obudzenie kobiety do samodzielności – z drugiej strony ukazanie jej wszędzie jako istoty poetycznej – czysto uczuciowej, górującej wszędzie uczuciem nad rozumem, ostatnim tylko uczucie wspierającej, nie rażącej nas nigdzie zimną prozaicznością kobiety urok poezji odrzucającej od siebie.<sup>176</sup>

Autor *Przeglądu dzieł George Sand* omawia powieść, kładąc nacisk na realistyczny opis „realnych” stosunków małżeńskich („przed młodą duszą autorki stoi miłość sponiewierana, zaćmiona interesami bytu materialnego – i to uczucie, pod którym życie rodzinne może tylko rozkwitać, wyparte całkiem z niego, jako marzenie, które w rzeczywistości nic nie przynosi”<sup>177</sup>). Jednocześnie broni Sand przed zarzutem zamachu na instytucję małżeństwa i zarazem wydobywa z powieści moment utopijny:

Niesłusznym byłby jednak zarzut, iż świętość małżeństw chce gruchotać, gdyż jeżeli ze wzgardą odpycha istoty zaślubione w interesie czystego handlu, jakże świętym i nierozzerwalnym uważa związek oparty na interesie serc, na harmonii dusz, i marzy o nim jak o raju ziemskim. [...] [T]acy to marzyciele jak nasza autorka świat prowadzą.<sup>178</sup>

Jeszcze w 1872 roku pojawia się dobitna wypowiedź na temat *Indiany*, traktowanej wyraźnie jako utwór wciąż aktualny. Jan Zachariasiewicz poświęca jej i jej autorce długi wywód w rozprawie *Idealizm i realizm* drukowanej w odcinkach w piśmie „Kłosa”. Zachariasiewicz ostrzega wprawdzie przed opacznym rozumieniem Sandowskiego idealizmu, który może być usprawiedliwieniem dla postawy całkiem – jak to określa – realistycznej (rozumiał przez to uczynienie z idei Sand usprawiedliwienia dla wykroczeń obyczajowych niezadowolonych ze swojego małżeństwa i położenia kobiet). Jednak o samej powieści pisze:

*Indiana* jest obrazem nie mniej straszniejszym od *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, chociaż jest tylko sądem tegoczesnego społeczeństwa. Są tam postacie nagie, obnażone aż do ostatnich tajemników duszy i serca, i przerażają widzą jedne swoją wewnętrzną, nieuleczoną gangreną, drugie daremną ekstazą pragnień idealniejszych! Autorka *Indiany* rzuciła groźny pozew całemu społeczeństwu imieniem wszystkich tych kobiet, które pragną

---

176 Tamże.

177 C\*\*\*, *Przegląd dzieł George Sand*, nr 14, s. 110.

178 Tamże.

idealniejszego szczęścia, a przy dzisiejszych warunkach znaleźć go nie mogą! Podejmuje ona najgorętsze kwestie społeczeństwa, a oświeca je ze stanowiska kobiety, a ręka jej nie zadrży nawet wtedy, gdy nożem anatomicznym kroi drgające jeszcze nerwy wielkiej arterii serdecznej! Tam szuka ostatniej iskry tego świętego ognia i nie znajduje jej, bo gangrena realistycznych wymagań społeczeństwa zadusiła ją! Rzuca się więc z rozpaczą na sprawcę tej zbrodni, rozdziera jego szaty połatane i poddaje go pod sąd straszny, bez łagodzących okoliczności. [...] [A]utorka [...] nazywa rzeczy po nazwisku, jakiego nikt dotąd nie śmiał wymówić. Wędrówki jej po zaułkach społeczeństwa są nie mniej straszne niż wędrówki Dantego po piekle.<sup>179</sup>

Eleonora Ziemięcka, konserwatywna filozofka, już wcześniej weszła w otwartą polemikę z Sand z katolickiego punktu widzenia, ale wciąż dostrzegła dużą wartość zarówno estetyczną, jak i poznawczą jej wczesnych dzieł (nie zajmując się dokładną analizą żadnego), a nawet – do pewnego stopnia – słuszność krytyki społecznej formułowanej przez Sand. W esejju *Charakterystyka pani Sand* pisała o jej pierwszych powieściach: „bolesne wrażenia połączyły się z uroczą jenuiszu wymową, aby rzucić wyzwanie niesprawiedliwości społecznej, okryć obelgą i potępieniem egoizm męski; ta epoka natchnęła jej dzieła, których piękności zewnętrznej żaden pisarz zrównać nie zdoła! Nawet poezja Bajrona”<sup>180</sup>. W *Mysłach o wychowaniu kobiet* dodawała:

Powieści pani Sand obudziły ostrą krytykę, podzielałam słuszne oburzenie, a jednak nie można zaprzeczyć, że ona pierwsza śmiałym i genialnym piórem przedstawiła dzisiejsze rodzinne życie z całą jego niedolą, małością, egoizmem i niebezpieczeństwami [...]. Pani Sand maluje skutki dzisiejszego położenia [...] [C]zyż winić będziemy malarza, że przedstawia żebraka w łachmanach, na którego nie raz z litością spoglądał.<sup>181</sup>

Za przyczynę entuzjastycznego odbioru pierwszych powieści Sand przez kobiety Ziemięcka uznawała wprawdzie niedostatki ich ówczesnej edukacji i wychowania, przekładające się na ich specyficzną uczuciowość, niezrozumienie własnego powołania i utratę pobożności („zbołałe a milczące serca znalazły nagle tłumaczkę swych uczuć, śmiały wyraz

179 J. Zachariasiewicz, *Idealizm i realizm. Studium historyczno-literackie*, „Kłosa” 1872, nr 373, s. 131.

180 E. Ziemięcka, *Charakterystyka pani Sand*, „Athenaeum” 1842, t. v, s. 60.

181 Tejże, *Mysli o wychowaniu kobiet*, F. Spiess, Warszawa 1843, s. 79–80.

przepelniającego zbląkaną duszę oburzenia!”<sup>182</sup>), ponieważ chrześcijański pogląd o rezygnacji jako powinności moralnej i zarazem największej cnocie kobiet, wyrażającej ich siłę i godność, był zrębem jej poglądów na kwestię kobiecą, jednak rozpatrywała jej twórczość jako odzwierciedlenie swoich czasów („Wielkie są istotnie niedostateczności towarzyskie, wielka nikczemność ogólnych obyczajów”<sup>183</sup>). Utwory Sand z wczesnej fazy twórczości w jej ujęciu okazywały się tyleż symptomem, co diagnozą. Twierdziła, że Sand „z pychy” wysnuła „równie smętne jak prawdziwe obrazy poniżenia” kobiet i dlatego „nie doszła nigdy do prawdziwych wyobrażeń o powinnościach i przeznaczeniu kobiety”<sup>184</sup>. Sama zaś proponowała jej czytelniczkom skierować wywoływane przez te książki oburzenie na społeczeństwo na samą Sand, która „w tak czarowne ułady umie przybrać szkodliwe paradoksy, wlewać jad żalu i nienawiści w serca, którym właśnie męstwa i rezygnacji dodać by potrzeba”<sup>185</sup>.

Niezależnie od całokształtu jej poglądów, możemy zauważyć, że Ziemiecka nie tylko uważała krytykę społeczną Sand za uzasadnioną z pewnego punktu widzenia, ale także dostrzegała, że krytyka ta zachęca ofiary społeczeństwa do buntu wobec doświadczanej opresji (co oczywiście dla Ziemieckiej było niedopuszczalne).

Wśród polskich komentarzy na temat *Indiany*<sup>186</sup> zwracają jeszcze uwagę: rozczarowanie, którego doświadczyła podczas jej lektury przyszła działaczka emancypacyjna i narodowa, Iza Moszczeńska, która sięgnęła po powieść w latach 80. XIX wieku<sup>187</sup>, oraz dwa szkice Marii Czapskiej,

---

182 Tamże, *Charakterystyka pani Sand*, s. 56.

183 Tamże, s. 59.

184 Tamże, s. 56.

185 Tamże, s. 57.

186 Warto w tym miejscu zauważyć, że uwagi poświęcone twórczości Sand w wieku XIX – zgodnie z poetyką ówczesnej krytyki literackiej – mają często charakter bardzo ogólny. Z rozmaitych wzmianek o Sand z tej epoki można wnosić, że *Indiana* była utworem dobrze znanym, co jednak nie przełożyło się na ilość i jakość poświęconych jej analiz.

187 Por. I. Moszczeńska, *Wspomnienia i listy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 186. Moszczeńska, w dzienniku prowadzonym w czasach panińskich, który wszedł do *Wspomnień...* zredagowanych przez jej córkę, sprowadza sens powieści do niezrozumiałej już w jej czasach miłosnej egzaltacji bohaterki, która jej zdaniem mogłaby łatwo stać się przedmiotem satyry. Co ciekawe, wydobywa przy tym historyczny rys *Indiany*, który dziś określilibyśmy jako depresję czy chorobę psychosomatyczną: „bohaterka [...] uchodziłaby dziś za chorowitą pensjonarkę mającą przewrócone w głowie, za nieznośną egoistkę i kapryśnicę, którą przede wszystkim leczyć potrzeba, której nie miłości [...], ale trochę żelaza i zimnych kąpeli do szczęścia potrzeba” (tamże).

napisane w 1932 roku: *Stulecie „Indiany”, pierwszej powieści George Sand*<sup>188</sup> i *Narodziny George Sand. W setną rocznicę „Indiany”*<sup>189</sup>. Czapska po stu latach od ukazania się powieści zauważa – wbrew niechętniej opinii Moszczeńskiej – że w warstwie refleksyjnej pozostaje ona wciąż w niejednym aspekcie aktualna, zawierając „szereg spostrzeżeń zdumiewających zuchwałością krytyki praw i obyczajów, krytyki do dziś dnia w niektórych punktach nieprzedawnionej”<sup>190</sup>. Krytyczka orzeka tym samym, że słusznie dzieło to oceniono wówczas jako wywrotowe, wymierzone w świętość małżeństwa. Pisze: „O prawa dla kobiet, o wyzwolenie ich spod władzy mężów i możliwość stanowienia o własnym losie – walczyła George Sand z płomiennym zapałem i natarczywością”<sup>191</sup>. Jednak, zgodnie z duchem deprecjacji Sand w modernizmie, Czapska ostrzega czytelników, że sama powieść jest „sentymentalna” i „konwencjonalna” i że „dopiero przy bliższej analizie dostrzegamy, że refleksje wplecione mimochodem w romantyczne przygody czulej Kreolki i jej buntownicze porywy były na owe czasy bardzo zuchwałe, a nawet rewolucyjne”<sup>192</sup>.

W artykule w „Wiadomościach Literackich” Czapska zacytowała fragment pierwszej przedmowy pisarki do powieści<sup>193</sup>, w której Sand tłumaczyła, że dzieło to jest obrazem życia: „autor oddał jedynie tęsknotę i skargę tych, co cierpią w obecnym ustroju społecznym... [...] [A]utor chciał być przede wszystkim prawdziwym, a potem dopiero moralnym, i sądził, że lepiej przysłużyć się swym przekonaniom, podając przykłady z życia aniżeli poetyczne zmyślenia”<sup>194</sup>. Objasniała, także dostrzegając warstwę realistyczno-krytyczną powieści:

W ciągu jesieni 1831 r. powstała *Indiana*, w której autorka starała się wypowiedzieć wszystko, co leżało jej na sercu, z czym się sama zmagала w ciągu

188 M. Czapska, *Stulecie „Indiany”, pierwszej powieści George Sand*, „Bluszcz” 1932, nr 39, s. 13–14.

189 Tamż, *Narodziny George Sand. W setną rocznicę „Indiany”, „Wiadomości Literackie”* 1932, nr 43, s. 3. Więcej na temat obrazu Sand u Czapskiej – por. rozdział 1 części III niniejszej książki.

190 Tamż, *Narodziny George Sand*, s. 3.

191 Tamż, *Stulecie „Indiany”*..., s. 7.

192 Tamże.

193 Istnieją trzy przedmowy autorskie do *Indiany*, z wydań z 1832, 1842 i 1852 roku, odbijające ewolucję myśli pisarki i jej refleksję nad własną poetyką. Otwarcie feministyczna, i zarazem podejmująca kwestię opresji społecznej w ogóle, jest przedmowa z 1842 roku.

194 M. Czapska, *Narodziny George Sand*, s. 3. Cytat z przedmowy do wydania z 1832 roku zapewne w przekładzie Czapskiej, bez podania w artykule lokalizacji w oryginale. Podobnie następne cytaty z *Indiany* i *Lélii*.

lat ostatnich, chciała napiętnować hipokryzję społeczeństwa, pustkę i bezmyślność życia światowego, zgniliznę ukrywaną pod pozorami dobrego wychowania, poruszyć zagadnienia religijne, sprawy sztuki, demokracji.<sup>195</sup>

Czapska, niejako mimochodem, ale chyba jako pierwsza w kulturze polskiej wydobywa z *Indiany* właśnie tę jej warstwę, która jest otwartą krytyką patriarchalnych instytucji, a nawet – patriarchalnego obrazu Boga. Przytacza w artykułach szereg ostrych kwestii bohaterki, dając próbkę tonu, w którym napisane są fragmenty książki, na przykład słowa Indiany do męża w momencie zasadniczej konfrontacji:

Wiem, że jestem niewolnicą, a ty panem, prawo tego kraju dało ci władzę nade mną. Możesz skrepić me ciało, związać ręce, kierować czynami, masz prawo silniejszego i społeczeństwo ci je potwierdza, ale przeciwko woli mojej jesteś bezsilny. Bóg jeden może ją zgnać i ograniczyć. Szukaj więc prawa, lochu, narzędzia męki, coby ci dały nad nią władzę! To tak jakbyś chciał władać powietrzem i pochwycić próżnię...<sup>196</sup>

Cytuje, oryginalną w czasach Sand, refleksję dotyczącą oddzielenia sfery publicznej od prywatnej jako podstawy ładu liberalnego, której ofiarą padają kobiety i inne osoby podporządkowane: „byleby [mężczyzna] religijnie szanował życie i mienie swych współobywateli, nie potrzebuje zdawać rachunku z innych rzeczy. Może bić żonę, dręczyć służbę, rujnować dzieci, nikogo to nie obchodzi. Społeczeństwo potępia tylko te czyny, które są dlań szkodliwe; życie prywatne to nie jego dziedzina”<sup>197</sup>.

Dostrzeż, że krytyka Sand nie jest wymierzona tylko w prawodawstwo, ale uderza w same podstawy rozumienia ładu społecznego i religii. Wyłuskuje z powieści warstwę refleksji religijnej bohaterki, deklarującej w liście do Raymona wiarę w Boga, ale odrzucającej religię jako twór ludzki:

cała wasza etyka, wszystkie wasze zasady to interesy waszego społeczeństwa, któreście podnieśli do godności praw, które wyprowadzacie od Boga samego, tak jak wasi księża ustanowili obrządki religijne, aby bogactwem zawojuować narody. Ale to wszystko jest kłamstwem i bezbożnością.<sup>198</sup>

---

195 Tamże.

196 Cyt. za: tamże.

197 Cyt. za: tamże.

198 Cyt. za: tamże.

Czapska zwróciła także uwagę na – pozorne, jej zdaniem, przy bliższej analizie – podobieństwo krytyki obyczajowej u Sand i Balzaca, który w *Physiologie du mariage* (1829) (*Fizjologia małżeństwa*) pozwolił sobie, zgodnie z jej określeniem, na ton „mądrej krotochwili”<sup>199</sup>. Sand, jak stwierdza Czapska, nie mogłaby obrać podobnego tonu, ponieważ jako kobieta wiedziała, co naprawdę znaczy zależność i prawo własności w małżeństwie.

Tych kilka ważnych głosów wyraźnie świadczy o tym, że w pierwszej połowie XIX wieku *Indiana* była przez Polaków i Polki czytana jako powieść krytyczno-obyczajowa, czyli kluczem realizmu, a nie – zarzucanego jej później i będącego przyczyną jej deprecjacji – idealizmu. Sand zarówno oburzała, jak i budziła uznanie wnikliwością analizy stanu ówczesnego społeczeństwa. Jednocześnie idealizm Sand (wyrażający się w szlachetności uczuć głównej bohaterki, poszukującej miłości idealnej) i moment utopijny zawarty w powieści czyniły ów obraz obyczajów bardziej akceptowalnym, bardziej przystającym do emocji i duchowych aspiracji ludzi tamtej epoki niż trzeźwa i odzierająca bohaterów ze szlachetności – zwykle pozorowanej lub niewytrzymującej próby rzeczywistości – wizja Balzaca. W modusie realistycznym czyta powieść także Czapska, która mimo pewnego protekcjonalizmu wobec analizowanego tekstu najgłębiej jak dotąd w Polsce – poza Reginą Bochenek-Franczakową – wniknęła w złożoność jego problematyki.

### IDEALIZACJA W SŁUŻBIE EMANCYPACJI

We wstępach do kolejnych powieści Sand formułowała zasady własnej poetyki, często otwarcie dyskutujące z zasadami realizmu balzacowskiego, jak wstęp do *Le Compagnon du tour de France* (1840) (*Wędrowny czeladnik*) czy *Diablej kałuży*. Pisarka domagała się w nich przywrócenia literaturze prawa do przedstawienia pozytywnych, a nawet wyidealizowanych, bohaterów jako związanego z jej społeczną misją. Literatura ma, jej zdaniem, prawo ukazywać ludzi przyszłości, tu na przykład „un type d'ouvrier aussi avancé que notre temps le comporte”<sup>200</sup>; jej zadanie polega

199 Por. tamże. Balzac w *Fizjologii małżeństwa* wprawdzie sygnalizował pewne niesprawiedliwości społecznego położenia kobiet, ale je bagatelizował lub kazał znosić z chrześcijańską rezygnacją, w imię interesu społecznego. Taka jest też wymowa *Kobiety trzydziestoletniej*, mimo wyczuwalnej empatii narratora wobec położenia emocjonalnego bohaterki. Jej życiowa klęska została ukazana jako logiczna pochodna zdrady, której się dopuszcza – staje się przede wszystkim złym wzorem dla córek, co skończy się dla nich fatalnie; upada nisko w oczach dzieci, co skaże ją na przykrą starość.

200 G. Sand, *Le Compagnon du tour de France*, Œuvres complètes,

nie tyle na odwzorowywaniu rzeczywistości, ile na „poszukiwaniu prawdy idealnej”<sup>201</sup>. W tak rozumianej idealizacji wyraźnie upatrywała edukacyjnej mocy, która miała inspirować czytelników. Taki cel postawiła sobie choćby w *Wędrownym czeladniku*. Powieść miała z jednej strony zapoznać warstwę wyższą z problemami, mentalnością i aspiracjami ówczesnych robotników (a raczej jeszcze: rzemieślników); z drugiej – była adresowana także do nich, pokazując im, jak mogą myśleć o swojej kondycji i kim mogą się stać.

Przyjrzymy się teraz dokładniej zabiegom idealizacji bohaterów Sand. W jej powieściach socjalnych/utopijnych, do których zalicza się *Horace* (1841), *Le Meunier d'Angibault* (1845) [Młynarz z Angibault] *Wędrowny czeladnik* i *Grzech pana Antoniego*, krytyków i czytelników raziła w czasach Sand nie tylko ich rzekoma tendencyjność (w rzeczywistości: uczynienie kwestii socjalnej tematem debat i motorem działań pozytywnych bohaterów<sup>202</sup>), ale także sami bohaterowie, którzy zostali uznani za nieprawdopodobnych.

Z taką krytyką spotkał się przede wszystkim bohater *Wędrownego czeladnika* – Piotr Huguenin – młody, zdolny, żądny wiedzy i zarazem głęboko uduchowiony stolarz. Zastanawia się on nad kwestiami społecznymi i dochodzi do przenikliwych sądów w tej dziedzinie. Umie je także przekazywać w elokwentny, niemal natchniony sposób (co, jak pokazuje Godwin-Jones, jest u Sand zawsze bardzo ważną cechą bohatera, umożliwiającą mu działanie w sferze publicznej, ale i czyniącą atrakcyjnym seksualnie<sup>203</sup>). Także powierzchowność Piotra jest nie tylko ujmująca, ale wręcz spełnia kryteria piękna zastrzeżone dla wyższych klas społecznych<sup>204</sup>.

Autorka w przedmowie do drugiego wydania tłumaczyła, że jej bohater miał pierwowzór w rzeczywistości. W chwili pisania tej wersji wstępu należał już nawet do znanych osobistości życia publicznego. Był to Agricol Perdiguier, działacz robotniczy, polityk, poeta, a także autor *Le Livre du Compagnonnage* (1838) [Księga kompaniażu], traktującej

---

Calmann-Lévy, Paris 1885, s. 4: „typ robotnika o tyle postępowego, o ile na to pozwalają czasy” (taż, *Wędrowny czeladnik*, przeł. J. Dmochowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 19).

201 G. Sand, *La mare au diable*, s. 30 (przeł. J. Chimiak).

202 Jak dowodzi Hecquet, często powtarzany wobec Sand zarzut tendencyjności jest bezzasadny: idealizacja głównych bohaterów i wyekspozowanie ich poglądów na kwestie społeczne to za mało, aby mówić o poetyce powieści tendencyjnej. Por. M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 349.

203 R. Godwin-Jones, *Romantic Vision. The Novels of George Sand*, Summa Publications, Birmingham 1995, s. 96–108.

204 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 93.



o tajnych związkach rzemieślniczych. Jego powieściowy sobowtór kreuje wizję na miarę czasów: przemiany takich (anachronicznych już w formie) związków w związki zawodowe jednoczące robotników i walczące o ich wspólne cele. Hecquet wręcz stwierdza, że tę niegdyś źle przyjętą powieść wypada uznać za przenikliwą i pod wieloma względami nowatorską, jeśli uwzględnić dzisiejszy stan wiedzy o ruchu robotniczym w połowie XIX wieku i mentalności jego reprezentantów<sup>205</sup>.

Jak wobec tego wytłumaczyć tak silny opór krytyki? Schor zauważa przy tej okazji, że o idealizacji bohatera możemy sensownie mówić tylko w kontekście istniejących kodów reprezentacji: rewolucyjność, a zarazem skandal, przedstawienia Piotra Huguenina polegała niegdyś właśnie na przekroczeniu sposobu przedstawienia warstw niższych w literaturze<sup>206</sup>. Od szlachetnych bohaterów z tych warstw tworzonych przez Hugo różniły go jego wykształcenie, świadomość społeczna i aspiracje, a od ujęć Balzacowskich odejście od powiązania nędzy ekonomicznej z nędzą duchową i zagrażającym ładowi społecznemu resentymentem wobec klas uprzywilejowanych.

Główni bohaterowie Sand z niższych klas społecznych, mimo że często bardzo biedni, odrzucają aspirację do wzbogacenia się i awansu społecznego jako sprężynę działań. Są szlachetni w sensie bezinteresowności i w sensie łączenia kwestii szczęścia osobistego z realizacją utopii, czasem – jak w przypadku Piotra Huguenina czy Henriego Lémora z *Le Meunier...* – są zdolni zrezygnować z pierwszego na rzecz drugiego.

Jak zgodnie wykazują badacze, idealizacja przedstawicieli klas niższych oznacza u Sand wywyższenie pewnych bohaterów ponad ich klasę społeczną, a także pokazanie ich jako wzbudzających podziw, a nawet pożądanie w przedstawicielach klas wyższych<sup>207</sup>. Tak właśnie dzieje się w przypadku Piotra, w którym zakocha się arystokratka Izolda

205 Por. M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 8.

206 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 91. Przy czym badaczka uważa za znaczący fakt, że idealizacja jego arystokratycznej partnerki, daleko wychodzącej poza realistyczny model „kobiety narcystycznej” praktycznie nie została przez krytykę zauważona. Warto dodać, że sama Sand we wstępie do drugiego wydania powieści ironizowała, że bohater powieści *Le Juif errant* (1844–1845) (*Żyd wieczny tułacz*) Sue spotkał się w kilka lat po jej utworze z dużo cieplejszym przyjęciem. Można sądzić, że była świadoma, że utorowała mu drogę – Sue nawiązywał w swojej robotniczej powieści do tej samej *Le Livre du Compagnonnage*, którą ona wykorzystała jako pierwsza. Zob. G. Sand, *Le Compagnon...*, s. 2–3; też, *Wędrowny czeladnik*, przeł. J. Dmochowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 20–21).

207 Por. na przykład N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 90–93; I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, s. 154–160.

de Villepreux, czy tytułowej bohaterki powieści *Joanna*, chłopki, która wzbudzi pożądanie miejscowego adwokata i miłość młodego hrabiego, a angielskiego arystokratę sympatyzującego z socjalizmem utopijnym natchnie myślą o ożenieniu się z nią.

Idealizacji u Sand, twierdzi Hecquet, towarzyszy często alegoryzacja i parabolizacja<sup>208</sup>. W *Wędrownym czeladniku* pisarka zasugerowała podobieństwo pomiędzy Piotrem a Jezusem (na podobieństwo wskazuje zawód Piotra, ale także jego niezwykła mądrość i prorocza charyzma). Jego powieściową partnerkę, Izoldę Villepreux, uwzniośliła dzięki sugestii, że może być nieślubną córką Napoleona, zaś postać Joanny poprzez sugestię sukcesji kapłańskiej: ta prosta, niewykształcona wieśniaczka jest porównywana przez narratora i wybranych bohaterów powieści do druidzkiej kapłanki, która złożyła śluby czystości i jest niedostępna dla pożądających jej mężczyzn, do Joanny d'Arc, a także do bogini Diany i Matki Boskiej. W przypadku *Wędrownego czeladnika* i *Joanny* możemy też mówić o parabolizacji fabuły: dzieje obojga w pewnym wymiarze przypominają żywot Chrystusa, ponieważ społeczeństwo spycha ich na pozycję niewinnej ofiary.

Warto w tym miejscu zauważyć, że polskie świadectwa lektury *Wędrownego czeladnika* są wprawdzie nieliczne, ale bynajmniej nie krytyczne wobec typu bohatera ludowego zaproponowanego przez Sand. Woykowska jest autorką prezentacji tej powieści w „Tygodniku Literackim”<sup>209</sup>, kładącej nacisk na portret duchowy Piotra oraz kontrast dwóch związków miłosnych, które zawiązują się na kartach powieści: opartej na duchowym porozumieniu relacji Piotra z Izoldą oraz czysto zmysłowego związku Koryntczyka (przydomek innego ludowego bohatera artysty) z markizą Freneys. Prezentacja wydobywa też z powieści ironiczne fragmenty dyskutujące kwestię mezaliansu w powieściach Waltera Scotta oraz ironiczny portret hrabiego Villepreux, liberała i demokracji, którego plany matrymonialne córki przyprawiają o apopleksję. Streszczenie powieści kończy tu wywód broniący wiarygodności bohaterów, częściowo oparty po prostu na przedmowie Sand i cytujący jej fragmenty, między innymi:

Opuść wierzchołki, gdzie muza literacka tak długo odszczepiona od wielkiej masy narodu ludzkiego żyje, a raczej wegetuje. Zejdź w te regiony,

208 Tamże, s. 340–346.

209 *Le compagnon du tour de France par George Sand*, „Tygodnik Literacki” 1842, nr 21, 22, 24, 26.

gdzie poezja komiczna czerpie tak bogate zasoby dla teatru i karykatury; obejrzyj stronę poważną tego ludu myślącego i głęboko natchnionego, który ty nazywasz prostytutkami nieoświeconymi, a znajdziesz tam niejednego Piotra Huguenin w naszych czasach. Przypatrz mu się, przypatrz, zaklinam cię, a nie wymawiaj nad nim sądu niesprawiedliwego, który go skazuje do pędzenia życia w niewiadomości i zbydłczeniu.<sup>210</sup>

Także wspomniany już artykuł *Przegląd dzieł George Sand* poświęca sporo uwagi tej powieści jako jednej z najwyrazistszych w dorobku autorki. Określa ją najpierw jako „wzniosłą i cudną”<sup>211</sup>, a krótką prezentację podsumowuje stwierdzeniem, że „jest to utwór poświęcony na zaśpiewanie hymnu wschodzącej przyszłości, a bije od niego światło tak jasne i przezroczyste, jak od modlitwy całej przyrody, kiedy nią wielbi wschodzące słońce”<sup>212</sup>. Autor zauważa związek socjalistycznej idei utworu, badającego warunki sprawiedliwości społecznej (także w imię religii, „skoro Bóg, to źródło miłości wiecznej, nie przeznacza jednej połowy ludzkości do eksploataowania i poniżania drugiej”<sup>213</sup>), jeszcze z *Maupratem* i związek postaci Piotra z postacią Patience’a w nim jako „uosobienia ludu”<sup>214</sup>. W omówieniu utworu skupia się przede wszystkim na postaci Piotra, która najwyraźniej bardzo mu się podoba, zwłaszcza w scenie dyskusji z młodymi rzemieślnikami w karczmie w Blois:

Pierre Huguenin, ten melancholiczny marzyciel, zrezygnowany w terażniejszość, z ufnością i wiarą oczekujący lepszej przyszłości, jest prawdziwym typem ducha, wyobrazicielem człowieka, który czuje ucisk i objął wszystkie potrzeby społeczeństwa, a słowami promiennymi i wiarą zagrzewa serca i rozświeca umysły drugich, wzywając ich do wspólnego dzieła. [...] każde jego słowo tryska strumieniem prawdy lub miłości. I z jakimże zapałem zachęca ich do jedności, z jaką prawdą ukazuje, skąd ucisk przychodzi, a z jaką gorącą wiarą mowa o przyszłości, tej chwili bliskiej odrodzenia się nowym życiem całej ludzkości.<sup>215</sup>

Autor zwraca też uwagę na zarysowany ideał miłości bohaterów:

210 Tamże, nr 26, s. 203.

211 C\*\*\*, *Przegląd...*, nr 15, s. 119.

212 Tamże, nr 16, s. 128.

213 Tamże, s. 127.

214 Tamże, s. 126.

215 Tamże, s. 127–128.

Uczucie Piotra czyste, głębokie, z wyrzeczeniem siebie samego, a poważnych obyczajów Yseult, tak silnie kochająca, to ideały, które by mogły być łatwymi w życiu. Tu się zlewają dwie dusze, rozmiłowane prawdą, sprawiedliwością, miłosierdziem.<sup>216</sup>

Obecność namysłu nad społeczną prozą Sand na łamach radykalnych czasopism poznańskich lat 40. XIX wieku pozwala szukać związku pomiędzy jej ideologią a – na przykład – ideologią Woykowskiej jako pisarki kierującej się w swej twórczości ku ludowi – zarazem jako bohaterowi, jak i odbiorcy. Natomiast wiele lat później w liście do Henryka Wohla z 20 grudnia 1867 roku Żmichowska, opisując swój pobyt w Paryżu na wystawie światowej, także niedwuznacznie odwoła się do Sandowskich portretów robotników z lat czterdziestych jako wzoru pozytywnego, budzącego szacunek, a zarazem opartego na pierwowzorach istniejących „w naturze”: „Ouvriery się uczą, uczą, lecz także wyglądają, jak gdyby pogłupiały, chociaż jeden tylko ouvrier graveur przypomniał mi znanych i opisywanych, prawdziwych Erazma i p[ani] Sand Ouvrierów. Rozmawiałam z nim, parę godzin jak z miodogórskim znajomym, było to już w Reims”<sup>217</sup>.

Jak zauważa Schor, idealizujące zabiegi Sand nie spotkały się ze sprzeciwem krytyki w przypadku jej najbardziej znanych powieści wiejskich, uznanych w drugiej połowie XIX wieku za jej najwybitniejsze osiągnięcia (zalicza się do nich *Diabla kałuża*, *François le Champi* i *La Petite Fadette*)<sup>218</sup>. Dzięki temu, że pisarka nie odwoływała się w nich bezpośrednio do kwestii ideologicznych, zostały przyjęte jako „apolityczne”. A przecież – jak wskazuje Godwin-Jones – powieści te także zawierały w sobie emancypacyjny potencjał poprzez fakt, że indywidualizowały wieśniaków, między innymi dzięki zabiegowi wprowadzenia narratora przynależącego do wiejskiego świata i odzwierciedlającego jego mentalność, wierzenia i aspiracje<sup>219</sup>. Poza tym tło tych powieści jest konsekwentnie realistyczne. Jak zauważa Marylou Gramm, powieści te pokazują Sand jako pisarkę głęboko świadomą, że ekonomiczne i społeczne zróżnicowanie wiejskiego świata w jej czasach czyniło marksistowskie myślenie kategoriami poszczególnych klas społecznych o wspólnym interesie nieadekwatnym do sytuacji i potrzeb ludzi wsi<sup>220</sup>. Urzekająca, niemal baśniowa fabuła powieści

216 Tamże, s. 128.

217 N. Żmichowska, *Listy*, t. III: *Miodogórze*, oprac. M. Romankówna, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 233.

218 Zob. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 24.

219 Zob. R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 189–218.

220 Zob. M. Gramm, *The Politics of George Sand's Pastoral Novels*, w: *George Sand*

wiejskich pozwalała przedstawić bohaterów zarazem z taką empatią, że stawali się bliscy czytelnikowi. Ich losy angażowały go emocjonalnie, budziły zainteresowanie i współczucie, co było znaczącą nowością w literaturze francuskiej tamtego okresu.

Spośród Polaków zachwycił się nimi, zwłaszcza *Diabłą katującą*, Leonard Rettel (ps. J. Zam), który widział w tej ostatniej najdoskonalszą w literaturze XIX wieku realizację sielanki:

Kto czytał ten doskonale utwór George Sand, tchnący niewypowiedzianym pokojem, a wchodzący bez żadnego idealizowania tak głęboko w myśli, uczucia i obyczaje ludu, nie omieszka policzyć go do najlepszych książek literatury francuskiej, gdzie styl, obrazy i charaktery w najzgodniejszą zlały się harmonię.<sup>221</sup>

Co jednak z punktu widzenia historii literatury polskiej chyba najważniejsze, wśród wyrzekań na niemoralność autorki – skądinąd, jak ją nazywał, „męskiego geniusza” – dużą wartość przyznawał im także Kraszewski, określając je jako „obrazki wiejskie, prześliczne, wdzięcznie kreślone”<sup>222</sup>.

### IDEALIZM A MYŚLENIE UTOPIJNE

Przyjrzyjmy się teraz nieco bliżej fabułom grupy powieści Sand określanych jako socjalne lub utopijne. Odnajdziemy w nich elementy utopijne wskazane już przy okazji *Consuelo*, które tak naprawdę tkwią już w zarodkowej formie w jej debiutanckich powieściach: *Indianie* i *Walentynie*.

Tę grupę powieści – wyraźniej niż *Consuelo* – z problematyką utopijną łączy fakt, że ich bohaterzy sympatyzują ze współczesnymi autorce prądami prodemokratycznymi do tego stopnia, że są gotowi zaangażować się w realizację projektów społecznych, które otoczenie postrzega jako utopijne. Powieści te nie są jednak utopiami w sensie filozoficzno-literackich wizji doskonale urządzonych społeczeństw, ponieważ – co bardzo znamienne – ich fabuła domyka się w momencie, kiedy bohaterzy mają szansę przejść od marzeń i dyskusji o lepiej urządzonej światu do czynów.

---

*Today. Proceedings of the Eighth International George Sand Conference – Tours 1989*, red. D.A. Powell, University Press of America, Lanham 1992, s. 167–179.

221 J. Zam (wł. L. Rettel), *Korespondencja Gazety Warszawskiej*.

*Paryż 20 kwietnia 1859*, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 129, s. 5.

222 Kraszewski o powieściopisarzach i powieściach. *Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1962, s. 111–112 (prwdr. J.I. Kraszewski, *O powieści francuskiej*, „Gazeta Warszawska” 1851, nr 307).

W ich fabułach nakładają się dwa wątki: uzyskania przez głównego bohatera odpowiednich sprzymierzeńców (często jest to jego ukochany/ukochana) i odpowiednich środków do realizacji wizji lepszego społeczeństwa. Dla przykładu, zarówno *Le Meunier...*, jak i *Grzech pana Antoniego* kończą się, gdy główni bohaterowie (odpowiednio: Marcelle de Blanchemont i Henri Lémor; Emil Cardonnet i Gilberta de Châteaubrun) przelamują trudności na drodze do małżeństwa<sup>223</sup>, a dzięki środkom finansowym i pomocy przyjaciół powiązanych tymi samymi ideałami mogą próbować zrealizować marzenie o życiu w mikrospołeczności rządzącej się sprawiedliwymi prawami niż świat wokół.

Co typowe dla fabuł Sandowskich, małżeństwa te będą mezaliansami, łącząc osoby z innych klas społecznych i o różnym statusie majątkowym. Co także charakterystyczne, Sand nie pozwala bohaterom sprecyzować na kartach powieści reguł, o które zostanie oparta przyszła wspólnota. Wiemy tylko tyle, że są to duchowe wizje komuny opartej na zasadzie poszanowania wartości pracy, sprawiedliwej wymiany, ale i wspaniałomyślności. Są to także wspólnoty agrarne. W *Grzechu pana Antoniego* de Boisguilbault, przekazując młodemu Cardonnetowi majątek wraz z „duchowym testamentem”, zastrzega się, że choć wcześniej spisał go w punktach (na podstawie jego opisu własnego dzieła możemy go uznać za projektanta utopii w sensie ścisłym), nie przekaze go spadkobiercy w tej formie, bo chce, aby Emil podjął próbę wcielenia go w życie niekoniecznie zgodnie z dokładnie obmyśloną przez arystokratę planem, lecz uwzględniając własną najlepszą wiedzę i wszystkie okoliczności, które napotka na drodze jego realizacji, a które być może wymuszają jego korektę.

Możemy potraktować to zakończenie jako wyraz przekonania Sand, że świat należy zmieniać na lepsze, ale zarazem nie przywiązywać nadmiernej wagi do konkretnych reformatorskich pomysłów. Jej utopijne myślenie zawierałoby tym samym od początku moment krytyczny. Powstrzymanie się na kartach powieści utopijnych od dokładnego opisu utopijnych planów bohaterów okazuje się w tej perspektywie znakiem świadomości możliwych negatywnych skutków realizacji podobnych projektów i sceptycyzmu wobec różnych wdrażanych w życie rozwiązań komunalnych u wcześniejszych sympatyków socjalizmu – na przykład saintsimonistów czy fourierystów.

Tę przenikliwość i rezerwę autorki wyraża także zakończenie *Wędrownego czeladnika*, dokładnie odwrotne od wskazanego przeze mnie wyżej schematu typowego dla powieści socjalnych, choć wpisujące się w ich

223 W pierwszym przypadku – subiektywnej natury: socjalista Lémor obawia się małżeństwa z kochającą go panną z klasy próżnującej.

matrycę<sup>224</sup>: Piotr dzięki miłości i mądrości Izoldy uzyskałby możliwość działania na rzecz zmiany w momencie, w którym przyjąłby jej oświadczenia, ale odrzuca je, czując, że brak mu wciąż dostatecznego wykształcenia i wiedzy o prawach społecznych, które gwarantowałyby realizację jego postępowych wizji. Obawia się także, że małżeństwo z Izoldą mogłoby uśpić jego wolę czynu i nałożyć na niego nowe ograniczenia, związane z pozycją obcego w jej środowisku społecznym.

Pragnienie społecznej zmiany, realizującej w pełni ideały rewolucji francuskiej, czyli demokracji społecznej i wprowadzenia bardziej sprawiedliwego, opartego na poczuciu empatii i solidarności prawa, odczuwa wielu Sandowskich bohaterów, nawet jeśli nie są, jak wyżej wymienieni, wprost socjalistami. W powieściach socjalnych, ale i innych utworach pisarki możemy także wskazać miejsca, w których społeczna zmiana zaczyna się w mikroskali realizować. Hecquet twierdzi wręcz, że w powieściach Sand utopia to nie tyle miejsce doskonałe, co miejsce rozmowy o przyszłym, lepiej urządzonym społeczeństwie – rozmowy, w której uczestniczą reprezentanci różnych klas społecznych i wyrazi-ciele różnych idei. Przy czym z aranżacją rozmów pomiędzy na co dzień skonfliktowanymi i odseparowanymi od siebie warstwami koresponduje u Sand marzenie o znalezieniu czytelników w tych różnych warstwach<sup>225</sup>.

Wbrew rozpowszechnionemu sądowi, że Sand zainteresowała się poważnie polityką dopiero w drugiej połowie lat 30. XIX wieku, pod wpływem ówczesnych znajomych, momenty utopijne można wskazać już w *Indianie* i *Walentynie*.

Zalążki czy zaledwie sugestie lepszego, szczęśliwszego społeczeństwa są symptomatycznie związane u pisarki z parami zakochanych lub narzeczonych. To młodzi idealisci, których łączy nie tylko miłość, lecz także pragnienie zaangażowania się na rzecz demokratycznych zmian społecznych, ulepszania świata choćby na małą, dopasowaną do ich realnych możliwości skalę. Charakterystyczne, że w twórczości Sand dochodzi często do związków, które łączą zazwyczaj rozdzielone klasy i warstwy społeczne, na przykład: arystokratkę Izoldę de Villepreux z rzemieślnikiem Piotrem Hugueninem, arystokratkę Walentynę z chłopem z pochodzenia, Benedyktem, zbuntowanego syna bogatego fabrykanta, Emila Cardonneta ze zubożałą arystokratką Gilbertą de Châteaubrun, dziewczyny z wiejskiej biedoty – Marysię i Fadette – z bogatymi chłopami

224 Dlatego wciąż uważam je za realizację tego samego wzoru, tym bardziej, że Piotr nie odrzuca oświadczeń Izoldy ostatecznie, dopuszczając możliwość realizacji ich związku w odpowiednim momencie.

225 Por. M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 333, 353 i 362–363.

Wojciechem i Landrym. Dzieje się tak, gdyż załączki demokracji wiążą się u Sand z uczuciem entuzjazmu, który jest dla pisarki jednym z aspektów prawdziwej miłości: uczucia integrującego duchowość, emocjonalność i cielesność bohaterów w jeden miłosny poryw, przekraczający z łatwością społeczne przesady i pozwalający dostrzec wartość duchową niższego od siebie pod względem społecznym partnera czy partnerki. To właśnie takie związki łamiące bariery społeczne stają się u niej jednocześnie załączkami komun w powieściach utopijnych.

Te mikroutopie, oparte wyraźnie na innej niż tradycyjne patriarchalne małżeństwo ekonomii pragnień, związane są z przestrzeniami, które na pierwszy rzut oka mają więcej wspólnego z idyllą niż utopią, jeśli tę drugą łączymy z wizualizacją nowożytnych projektów społecznych, opartych na wierze w możliwość racjonalnego urządzenia społeczeństwa w celu maksymalizacji szczęścia jednostek, a tę pierwszą – z wizjami harmonijnego, a zatem będącego źródłem i warunkiem szczęścia, zakorzenienia ludzkiego bytu w naturze.

W *Indianie* bohaterka powróci na koniec na wyspę dzieciństwa, by żyć tam z ukochanym<sup>226</sup>, co każe myśleć raczej o toposie wysp szczęśliwych i sentymentalnej egzotyce<sup>227</sup> niż utopii. A jednak, nieprzypadkowo przeciwieństwo do niego cyniczny salonowy uwodziciel, Raymon de Ramière, młody prawnik i dziennikarz marzący o karierze politycznej, okazuje się przede wszystkim koniunkturalistą – monarchistą głoszącym modne poglądy liberalne tak długo, jak nie jest to dla niego niebezpieczne. Działania podjęte przez Indianę i Ralpa na Bourbon świadczą o tym, że potrzebują wcielać w życie swoje marzenia o sprawiedliwszym świecie. Marzenie to jest powiązane także z rozumieniem religii u Sand: Indiana wierzy w Boga, który uczynił ludzi wolnymi i równymi, i namiętnie sprzeciwia się takiemu rozumieniu chrześcijaństwa, które usprawiedliwia niedemokratyczne *status quo* i wszelką przemoc w relacjach społecznych (w tym: małżeńskich).

Jak twierdzi między innymi Vierende, związek polityki, kwestii społecznej i religii jest konstytutywny dla myślenia Sand<sup>228</sup>. Pisarka ma świadomość,

226 Ralph jest jej starszym kuzynem, a więc zarazem bratem, opiekunem i przyjacielem od najmłodszych lat.

227 Ulubioną lekturą Indiany jest *Paul et Virginie* (1788) (Paweł i Wirginia) Jacques'a-Henriego Bernardina de Saint-Pierre'a, opisująca siostrzano-braterską idyllę dzieciństwa na egzotycznej wyspie Mauritius.

228 Zob. S. Vierende, *George Sand...*, s. 239–243.



że patriarchalne i hierarchiczne społeczne *status quo* jest sankcjonowane przez religię i że warunkiem demokratyzacji społeczeństwa jest przeorganizowanie religijnego porządku symbolicznego, do czego sama się próbowała przyczynić w szeregu utworów<sup>229</sup>.

Idealizm Indiany, wzbogacony o świadomą refleksję społeczną i romantyczny entuzjazm dla zmiany, odnajdziemy u pozytywnych bohaterów powieści społecznych Sand. Ich światopogląd sprowadza się do wiary w możliwość zaprowadzenia sprawiedliwości w świecie opartym wciąż, nawet w porewolucyjnej Francji, na różnicach statusu (przede wszystkim materialnego) i związanych z nim życiowych możliwości. Nawet u niewykształconych, prostych wieśniaków z późniejszych powieści wiejskich odnajdziemy odpowiednik tak rozumianego idealizmu, na który składa się ich naturalna szlachetność, bezinteresowność i wyczulenie na krzywdę.

Utopijna wizja lepszego społeczeństwa jest przedmiotem pragnień i dążeń Sandowskich bohaterów – nawet tych na pozór zupełnie nieświadomych kwestii społecznych. Także oni potrafią ją wyrazić, chociaż robią to w takim języku, który jest im dostępny, na przykład w języku religijnym. Umieją jednak przeformułować go zgodnie z własnymi intuicjami. Tak robi Fadette, zarazem „czarownica” i dobra chrześcijanka, ale i bohaterka *Joanny*, która uważa się za katoliczkę, lecz w kluczowym momencie powieści sprzeciwia się naciskom księdza, aby wyszła za mąż i wpisała się tym samym w patriarchalną strukturę społeczną i jej porządek symboliczny. Naturalny związek egalitarnego myślenia utopijnego z chrześcijańskimi herezjami to ważna teza Sand, którą postawiła między innymi w eseju *Jean Ziska*<sup>230</sup>.

Nowożytny projekt demokratycznego, egalitarnego, przeciwstawiającego się wykluczeniom i dbającego o zaspokojenie potrzeb obywateli społeczeństwa jest więc bliski Sand najpierw w formie podstawowych intuicji moralnych, utożsamianych przez nią z prawdziwym przesłaniem Ewangelii, a dopiero potem w formie wyartykułowanej przez współczesnych jej myślicieli, w tym zwłaszcza Leroux – kontynuującego, ale i korygującego, w przekonujący dla pisarki sposób, myśl utopijnego socjalizmu<sup>231</sup>.

229 Por. I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe*.

230 Pisarka proponowała w tym eseju dostrzeżenie związku pomiędzy takimi zasadami husytyzmu jak dostępność komunii pod dwoma postaciami i odrzucenie dogmatu o transsubstancjacji a jego demokratycznym, republikańskim, nastawieniem.

231 Na temat znaczenia myśli Leroux dla Sand zob. na przykład J. Larnac, *George Sand révolutionnaire*, Editions Hier et Aujourd'hui, Paris 1947, s. 19–50. Sand poznała się bliżej z Leroux w roku 1836 i dzięki zaznajomieniu się z jego ideami społecznymi porzuciła podszty

## PRZESTRZEŃ IDYLLI CZY UTOPII?

Skoro myślenie utopijne w literaturze wydaje się ściśle związane z kategorią przestrzeni, w której funkcjonuje idealnie (lub tylko lepiej od naszego) urządzone społeczeństwo, proponuję przyrzeć się jeszcze nieco dokładniej, z jakimi przestrzeniami wiąże się utopijne myślenie u Sand.

Sand odchodzi od typowego dla gatunku utopii motywu podróży i odkrycia nieznanego miejsca, choć motyw drogi – rozumiany bardziej jako bycie w drodze niż dążenie do celu – odgrywa bardzo ważną rolę w powieściach takich jak *Consuelo*, *Grzech pana Antoniego* i *Wędrowny czeladnik*. *Consuelo* jest niemal nieustannie w drodze, w drodze poznajemy także Emila Cardonneta, w drodze zdobywa doświadczenie i wiedzę Piotr Huguenin. Droga jest tu przestrzenią wolności, czyli doświadczeniem wyjścia poza codzienne ramy funkcjonowania w sztywnej strukturze społecznej. Stwarza szansę przeżycia przygody, ale przede wszystkim umożliwia zdobycie wiedzy przez doświadczanie świata. Nie bez znaczenia dla Sandowskich bohaterów jest także możliwość kontemplacji jego piękna, otwierająca ich na przecucie wyższego porządku rzeczywistości, a zatem godząca z nią mimo wszelkich niedogodności osobistego położenia.

U Sand ciekawsze opisy przestrzeni wiążą się jednak również z miejscami, w których bohaterowie snują wizje lepszego świata, a także spotykają się, aby się nimi dzielić. Jak zauważyła Hecquet, sposoby reprezentacji typowe dla tradycji idyllicznej spotykają się u francuskiej pisarki z fabularnymi momentami utopijnymi<sup>232</sup>. Są to na przykład opisy ogrodów, ulubionych przez kobiece bohaterki i przez nie aranżowanych. Tak się dzieje między innymi w *Walentyńce*, a także w *Wędrownym czeladniku*, w którym ważną rolę odgrywają parki w stylu angielskim, realizujące ideał harmonijnego połączenia natury i kultury.

Taki park inspiruje wizje lepszego świata i ma się stać miejscem jego realizacji na przykład w *Grzechu pana Antoniego*. Uważany za mizantropa

---

rozpaczą romantyczny indywidualizm na rzecz światopoglądu bardziej optymistycznego i solidarystycznego. Przyjaźniła się z filozofem przez wiele lat, współredagowała z nim i Louisem Viardotem „La Revue indépendante”. Wspomagała go także długo finansowo, na przykład w jego projekcie założenia komuny agrarnej pod Boussac, niedaleko Nohant. Jej twórczość z przełomu lat 30. i 40. często była deprecjonowana na podstawie twierdzenia, że ogranicza się do powtarzania poglądów Leroux lub że ten pisze za nią co bardziej abstrakcyjne fragmenty jej dzieł. Leroux był bardzo ważnym myślicielem także dla Żmichowskiej. Zob. W. Morzkowska-Tyszkowa, *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego*, s. 357–361.

232 Zob. M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 331–336.

de Boisguilbault marzy o założeniu socjalistycznej komuny i aranżuje park w taki sposób, aby w przyszłości był to „[...] le jardin de la commune, c'est-à-dire aussi son gynécée, sa salle de fête et de banquet, son théâtre et son église”<sup>233</sup>. W tej samej powieści siedziba zubożalego arystokraty, Antoniego de Châteaubruna, stanowi pewnego rodzaju realizację komunistycznej utopii, w której w miejscu kojarzonym z feudalizmem harmonijnie współżyją przedstawiciele różnych warstw społecznych. Mieszka on w niemal całkowicie zrujnowanym, ale imponującym zamku, który należał niegdyś do jego rodu, jednak zarabia na życie jako stolarz. Żyje w kilku nadających się jeszcze do wykorzystania pomieszczeniach z córką i służącą, która wydaje się jej matką. Przyjaźni się z socjalistą z ludu, cieślą Janem Jappeloupem – zaciekłym wrogiem miejscowego fabrykanta Cardonneta-ojca, próbującego wprowadzić zasady produkcji, które wkrótce, jak przypuszcza Jan, obróćą się przeciw mieszkańcom całego regionu – i często go u siebie gości. Zamek otacza zaś wyjątkowo malowniczy, bo dziedziczący, sad i ogród.

Ważnymi miejscami utopijnymi są u Sand także pokoje wybranych bohaterek, na przykład biblioteka Izoldy w powieści *Wędrowny czeladnik*. Pod nieobecność właścicielki Piotr pozwala sobie odpoczywać tu po pracy<sup>234</sup> i odnajduje w niej między innymi interesujące go pozycje z zakresu filozofii społecznej. Te lektury ustanowią między nim i Izoldą intymną więź, jeszcze zanim ją osobiście pozna i zanim w tym właśnie miejscu Izolda wyzna mu miłość, a nawet poprosi, aby został jej mężem. Jak pokazuje Hecquet, nie tylko biblioteka, ale i wiodące do niej z kaplicy pałacowej schody mają tu znaczenie symboliczne: oznaczają ruch Piotra wzwyż, ku poznaniu, doskonałości i związany z nim awans społeczny<sup>235</sup>. Biblioteka jest też miejscem idyllicznym, a raczej utopijnym, w dużo późniejszym *Le Marquis de Villemer*. To w niej mają okazję głębiej poznać się i doświadczyć duchowej bliskości (czyli także: równości) przyszli małżonkowie, rozdzieleni statusem majątkowym: tytułowy bohater, uczonej, i dama do towarzystwa jego matki, Caroline de Saint-Genève, która zanim zostanie jego żoną, stanie się praktycznie jego sekretarzem, pomagającym mu pisać rewolucyjne w wymowie dzieło o historii Francji.

233 G. Sand, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1880, s. 167: „[...] ogród gminy, innymi słowy także jej gynecium, jej sala biesiadna, jej teatr i jej kościół” (G. Sand, *Grzech pana Antoniego*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1956, s. 483).

234 Piotr został zatrudniony przy renowacji zabytkowych boazerii w zaniedbanej po rewolucyjnych zniszczeniach kaplicy zamkowej i schodów, które wiodą z niej do tej właśnie biblioteki.

235 Zob. M. Hecquet, *Poétique de la parabole*, s. 113–119.

Miejszem snucia utopijnych marzeń bywała jednak u Sand także cela klasztorna. Tak dzieje się w *Spiridionie* i drugiej wersji *Lélie* (1839<sup>236</sup>). Klasztor pozwala ich bohaterom na należyty dystans od zepsutego społeczeństwa i zapoznanie się poprzez księgi z mądrością ludzkości. Oferuje także czas na medytację i modlitwę, niezbędne do zarysowania konturów świata społecznego zgodnych z nauczaniem Jezusa.

Jeśli zaś chodzi o przestrzeń wiejską, to Sand realistycznie przedstawia samą wieś, natomiast idylliczne są jej obrzeża: łąki i lasy, w których wychowują się dzieci natury: wiejska biedota (Marysia z *Diablej kałuży*), często sieroty czy wręcz bękart, jak Fadette i François. Natura zostaje ukazana jako przestrzeń dająca duchowe zakorzenienie, poczucie sensu, godności, wolności, ale idylliczna jest przede wszystkim przestrzeń wewnętrzna wybranych bohaterów, którzy mimo nędzy i krzywdy są zdolni do szlachetności, bezinteresowności, szczodrości, troski o innych, a także odczuwania piękna przyrody. Na wykreowanej przez Sand wsi można także znaleźć miejsca tak niezwykle jak związana z pozostałościami przedchrześcijańskich religii przestrzeń megalitów w prowincji Berry, w której mieszka Joanna i jej matka. Sugeruje to „ciągłość przekazu”: związek tych kobiet z egalitarną herezją druidzką<sup>237</sup>.

Przyjrzyjmy się wiejskiej przestrzeni idyllicznej, ale i w pewnej mierze utopijnej, w *Walentyne*: to prawdziwa „książka zbójcka”, dająca zły przykład, jak ówczesna francuska młodzież może spędzać czas. Grupa młodych ludzi: chłop Benedykt, jego kuzynka Atenais, arystokratka Walentyna i jej starsza, „upadła”, siostra Luiza, korzystając z nieobecności bogatych rodziców Atenais (i zarazem prawnych opiekunów jej osieroconego kuzyna) oraz matki obu hrabianek, spędzają czas nad rzeką i łowią ryby. A kiedy Walentyna stanie się żoną pana de Lansaca<sup>238</sup>, towarzystwo, powiększone o dorastającego syna Luizy, imieniem Walentyn, będzie co wieczór spotykać się w pawilonie ogrodowym posiadłości Walentyny, aby wspólnie muzykować. Znow – idylla, ale tak naprawdę utopia, zważywszy na typowy dla Sand wątek przekraczania dystansów klasowych i płciowych.

236 Drugie wydanie, w 1839 roku, zostało tak znacząco zmodyfikowane przez autorkę, że może być traktowane jako inny utwór. Więcej na ten temat zob. s. 229–231 niniejszej książki.

237 W powieści są opisane dwa rodzaje megalitycznych miejsc kultu, które Sand interpretuje odmiennie, jeden wiążąc z religią oficjalną i pełną przemocy (krwawe ofiary z jeńców wojennych), a drugi z ofiarami bezkrwawymi, będącymi śladem „równościowej herezji”.

238 Mąż, zainteresowany wyłącznie posagiem, nie próbuje przełamać siłą w noc poślubną oporu zakochanej w Benedyktynie Walentyny, a następnego dnia wyjeżdża na placówkę dyplomatyczną.

W pikniku nad rzeką i w pałacowym pawilonie wspólnie spędzają czas osoby, które zgodnie z obowiązującymi w ich społeczeństwie regułami praktycznie nie powinny się ze sobą spotykać, a zwłaszcza zaprzyjaźniać i łączyć w miłosne pary, lecz zadowalać się przydzielonymi sobie na mocy urodzenia przestrzeniami. Są to: arystokratka, marząca o zamieszkanu z chłopem w prostej wiejskiej chacie; chłop, ale już z uniwersyteckim wykształceniem<sup>239</sup>; druga arystokratka, która – wydziedziczona przez rodzinę z powodu urodzenia nieślubnego dziecka i odmowy jego porzucenia – wie dzie żywot ubogiej pracującej kobiety; wreszcie jej napiętnowany społecznie syn i chłopka, która marzy o awansie społecznym, rzeczywiście możliwym dzięki majątkowi zgromadzonemu przez rodziców – pracowitych i przedsiębiorczych chłopów, beneficjentów rewolucji.

Ukazanie ich jako wspólnoty, która może zająć miejsce najlepiej odpowiadające pragnieniom jej członków (lub wręcz – jak pawilon tytułowej bohaterki – urządzone zgodnie z nimi), jest przejawem myślenia utopijnego, pokazującego, czym będzie egalitarne społeczeństwo przyszłości, znoszące współczesne Sand statusy i dystanse, i tym samym wykraczające poza tradycję realistyczną i idylliczną zarazem.

Powieści społeczne Sand są często – ale, jak już wskazywałam, nieprecyzyjnie – określane jako powieści tendencyjne. Należałoby je jednak porównać raczej z XX-wieczną powieścią intelektualną – ze względu na długie partie dialogowe ukazujące zróżnicowanie poglądów bohaterów na kwestie polityczno-ekonomiczno-społeczno-religijne w zależności od ich własnego pochodzenia i doświadczenia życiowego (jak w *Spiridionie* czy *Wędrownym czeladniku*). Warto zestawić je również z baśniami. Po pierwsze, ze względu na poświadczony niezliczonymi świadectwami lektury czarujący czy urzekający styl Sand, daleki od dydaktycznego tonu powieści z tezą. Po drugie, dlatego że Sandowski nie-całkiem-realizm pokazuje często w zakończeniu, jak szlachetna i bezinteresowna postawa bohaterów, wypróbowana w toku akcji, zostaje wynagrodzona przez los, co umożliwia im dalsze działanie na rzecz wprowadzania pozytywnych zmian społecznych.

Podobnie jak w baśniach, w wielu powieściach Sand zadziwia swoboda i naturalność zmiany pozycji w systemie społecznym: przechodzenia pomiędzy klasami i warstwami, ale także rolami płciowymi, w tym nawet tymi, które wiążą się z wiekiem bohaterek i tabu kazirodztwa.

239 Sand przenikliwie przedstawia psychikę człowieka należącego już nie do wsi, ale jeszcze nie do miasta, a zatem skazanego na klęskę i popadającego w swoisty chłopski *mal du siècle*.

Bohaterki Sand często z łatwością przekraczają granice kobiecego świata, czy to poprzez edukację, zainteresowania, pracę, towarzystwo, formę związku miłosnego, styl bycia, czy – czasem dla zabawy, czasem przez wzgląd na bezpieczeństwo – nałożenie męskiego stroju i wejście w męską rolę. Mogą być wskutek tego bardziej lub mniej szczęśliwe, ale uzyskują w ten sposób sprawczość i nie są ofiarami społeczeństwa w sensie biernego doświadczania wykluczenia czy przemocy.

W swojej twórczości Sand pomieściła idee, obrazy, schematy fabularne, bohaterów i bohaterki – wydawałoby się – nie do pomyslenia w jej czasach, antycypując i jednocześnie promując demokratyczne przemiany w kulturze. Jeśli nie postrzegamy dziś jej dzieł po prostu jako utopijnych, to także dlatego, że jej marzenia o lepszym społeczeństwie w dużej mierze zrealizowały współczesne zachodnie społeczeństwa demokratyczne. Jednak w jej czasach idealizujące przedstawienia wybranych bohaterów, elementy idylli w przedstawieniu miejsca akcji utworów, a nawet rozwiązania fabularne, które nawiązywały do poetyki baśni, stawały się świadomie obranym środkiem inicjowania społecznej zmiany, choćby takiej, która polegałaby na włączeniu (z powrotem) w ludzką wspólnotę społecznych wyrzutków: sierot, nieślubnych dzieci czy „kobiet upadłych” (z takimi sytuacjami mamy na przykład do czynienia w powieściach *Horace*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* czy *Lukrecja Floriani*).

Jak wykazał Godwin-Jones, Sand jako pisarka całe życie poszukiwała formy literackiej, która byłaby najlepiej dopasowana do edukacyjnej i perswazyjnej misji literatury<sup>240</sup>. To właśnie tak ustanowiony cel pisarski tłumaczy, jego zdaniem, zmianę poetyki od jej pierwszych powieści z lat 30., które były – ze względu na zawartą w nich krytykę patriarchalnego małżeństwa – chętnie określane jako feministyczne, przez powieści socjalne/utopijne z początku lat 40. i powieści wiejskie ze schyłku lat 40., w twórczy sposób przeformułujące tradycję sielanki, aż po – tylko na pozór pozbawione krytycznego ostrza – późne utwory pisarki.

Badacz ten pokazuje ewolucję form narracyjnych u Sand w powiązaniu z kategorią czytelnika implikowanego. W takiej perspektywie rewolucyjne w jej twórczości okazują się na przykład zabiegi, które mają na celu zmianę zastanych sposobów reprezentacji niższych warstw społeczeństwa (kobiety, rzemieślnicy, robotnicy, chłopci) oraz stanowią próbę pisania dla nieuprzywilejowanego czytelnika, który w jej czasach nie posiadał jednak jeszcze koniecznych do lektury kompetencji. Jednak od pewnego momentu Sand starała się także pisać dla warstw wyższych w imieniu

240 Por. R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 9.

i często wręcz w języku klas niższych. Na przykład próbowała wypracować język, który z jednej strony naśladowałby słownictwo i styl wypowiedzi wieśniaków (dialekt beryszoński, gwara chłopska i forma gawędy wiejskiej z elementami baśni), z drugiej – pozostawał zrozumiały dla paryżan. Z kolei w czasach II Cesarstwa stara się przemycać swój utopijny przekaz w sposób nie budzący niepokoju cenzury i zarazem odwołujący się do gustów masowego odbiorcy, w tym okresie także teatralnego, aby go wciąż dyskretnie edukować.

Emancypacyjny potencjał jej dzieł i wzorcotwórczą rolę, także dla kobiet, potwierdza ich żywy, entuzjastyczny odbiór w momencie ukazania się, którego przykładem są cytowane powyżej polskie reakcje. Dlatego w przyszłości z pewnością warto jeszcze podjąć się badań nad związkiem sandowskiego modelu powieści realistycznej z elementami idealizmu (powieści społecznej, wiejskiej, chłopskiej...), bohatera pozytywnego i przestrzeni utopijnej z powieścią polską drugiej połowy XIX wieku, choćby *Nad Niemnem Orzeszkowej*.

## Rozdział 3. George Sand i Waleria Marrené-Morzowska

### **RÓŻA JAKO POLSKA TENDENCYJNA POWIEŚĆ FEMINISTYCZNA**

#### ***Róża jako polska Indiana?***

*Róża*, którą Marrené-Morzowska opublikowała w 1872 roku – rok przed wydaniem *Marty Orzeszkowej* – to powieść o na pozór romansowej fabule, w której bardzo wyraźnie dochodzi do głosu narrator inteligent o zacięciu zarazem socjologa, psychologa i filozofa-moralisty, wykazujący na przykładzie losów bohaterki i jej małżeństwa patologie tradycyjnego modelu wychowania kobiet oraz instytucji małżeństwa w ówczesnym kształcie, a ponadto stający wyraźnie po stronie bohaterki „upadającej” w poszukiwaniu prawdziwego uczucia, którego nie znalazła w konwencjonalnym małżeństwie. Morzkowska tworzy tym samym – niemal równocześnie z Orzeszkową – feministyczną powieść tendencyjną. Różni się ona jednak od wzorca *Marty* – skupionej na mechanizmach broniących kobietom dostępu do pracy i niezależności ekonomicznej, ponieważ tematem *Róży* jest wadliwe funkcjonowanie instytucji małżeństwa, któremu Morzkowska przeciwstawia się, tworząc własny, bliski Sand, ideał.

Na pierwszy rzut oka niewiele łączy *Różę* na przykład z *Indianą* – poza ideą prawa kobiet do pełnego człowieczeństwa, czyli rozwoju samoświadomości i indywidualności, decydowania o sobie i „prawdziwej miłości”. Jednak przedyskutowanie formy powieści Morzkowskiej w kontekście Sandowskim narzuca się dziś jako wyzwanie postawione przez głosy współczesnych jej krytyków, którzy uporczywie zestawiali ich nazwiska, sugerując pewne zbieżności wytworzonych przez nie literackich światów.



Ten niemal obiegowy za życia Morzkowskiej sąd był powtarzany także przez następne pokolenia historyków literatury, ale nigdy dotąd – nawet w książce Bochenek-Franczakowej – nie stał się przedmiotem badań.

Poprzez sandowski pryzmat warto także czytać samą biografię Morzkowskiej – dziś zapomnianej, a w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku ważnej postaci życia intelektualnego i kulturalnego Warszawy. Ta córka napoleońskiego generała osiadłego w Polsce i żonatego z Polką przez całe lata starała się bezskutecznie o rozwód z poetą Michałem Morzkowskim, by stać się wreszcie pisarką, publicystką, krytyczką literacką i działaczką społeczną<sup>241</sup>. Uchodziła w swojej epoce nie tylko za wielbicielkę, ale i za naśladowczynię Sand. Zubożała wskutek pierwszego małżeństwa, zarabiała na życie pisarstwem i publicystyką. Niezmordowanie pracowała, jak inni pozytywiści, na rzecz postępu, skupiając się jednak – w inny niż oni sposób – na kwestii kobiecej.

### Uporczywe skojarzenie

Zestawienie nazwisk pisarek znajdziemy na przykład w króciutkich tekstach jubileuszowych autorstwa Celiny Gładkowskiej<sup>242</sup> i Wilhelminy Zyndram-Kościąłkowskiej<sup>243</sup> z 1884 roku, w omówieniu utworów Morzkowskiej autorstwa Felicjana Faleńskiego<sup>244</sup> oraz w rozprawach Teodora Jeske-Choińskiego, Piotra Chmielowskiego i Feliksa Brodowskiego. Jeske-Choiński pisał: „Na twórczość jej lat młodych oddziaływała stanowczo George Sand, popularna w owym czasie nie tylko we Francji. Jak George Sand, broniła i Waleria Morzkowska w szeregu powieści [...] praw serca

241 A także, po śmierci Morzkowskiego, żoną Władysława Marrenégo, poznanego w kręgu towarzyskim Orzeszkowej.

242 Por. J. Morosz (wł. C. Gładkowska), *Waleria (Marrené) Morzkowska i jej działalność literacka*, „Kłosa” 1884, nr 987. Autorka wspomina tu o twórczości Balzaca i Sand (a dokładnie o jej „śmiałych, i czasami chorobliwych, zasadach i hipotezach” jako oddziałujących na młodą Morzkowską – tamże, s. 199).

243 Por. W. Z[yndram-]Kościąłkowska, [bez tytułu]. Autorka nadmienia tam o „panującej u nas wszechwładnie wówczas [w czasie wydania *Nowego gladiatora*] szkole romansu francuskiego Jerzego Sand’a, na którego wzorach kształcił się, o ile się zdaje, smak pisarski rozpoczynającej zawód pisarki” (tamże, s. 1).

244 Por. F. Faleński, *Waleria Morzkowska. Ocenienie literackie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 14–16. Faleński omówił tam powieści *Nowy gladiator*, *Jerzy*, *Fragment*, *Augusta*, *Życie za życie*. W rozważaniach wstępnych wyraźnie, dwukrotnie, określił Morzkowską „uczniem Sand”, jednocześnie podkreślając, że autorka ta umie odejść od sandowskiego wzorca z korzyścią dla własnej twórczości.

kobiecego przeciw samolubstwu i tyranii płci męskiej”<sup>245</sup>. Chmielowski w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* pisał o niej, że „powieści pisac zaczęła pod wpływem George Sand”<sup>246</sup>, Brodowski twierdził zaś: „[Marrené-Morzowska] była bez wątpienia pod silnym wrażeniem George Sand, nie można jej jednak pomawiać o zapatrzenie się i niewolnicze naśladownictwo; przeciwnie – [...] był u niej rozmach i śmiałość twórcza, jakiej nigdy nie mają naśladowcy”<sup>247</sup>.

Najobszerniejsze dotąd omówienie biografii i twórczości Morzkowskiej zawiera drugi tom *Literatury polskiej w okresie realizmu i naturalizmu*<sup>248</sup>. Irena Wyczańska poświęca w nim około sześciu stron przedstawieniu problematyki i poetyki jej powieści. Także ona wspomina przy tej okazji o Sand. Twierdzi, że „stanowiła dla Walerii Marrené swego rodzaju wzorzec moralny i artystyczny”<sup>249</sup>. Píše także:

Tematyka większości powieści Marrené opartych o wzór George Sand (schemat walki kobiety o możliwość korzystania z praw przysługujących człowiekowi) obraca się wokół różnych przypadków katastrofalnych skutków zawierania małżeństw nie przemyślanych, zgodnych jednak z obyczajowością, lub też wokół tych okoliczności, kiedy to uczucie uznane przez autorkę za bezinteresowne napotyka przeszkody ze strony przesądów bądź też interesów materialnych towarzyszących kojarzeniu związków małżeńskich.<sup>250</sup>

245 T. Jeske-Choiński, *Waleria Marrené-Morzowska*, w: *W. Marrené-Morzowska, Błędne koła*, Redakcja i Administracja Biblioteki Dzieł Wyborowych, Warszawa 1900, s. 6. Jest to wersja – bardzo krytycznej i niesprawiedliwej w deprecjonowaniu problematyki, która najbardziej interesowała Morzkowską – rozprawy drukowanej pierwotnie w „Niwie” 1887 roku, w numerze 929, w której nazwisko Sand nie zostało przywołane wprost.

246 P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, t. I–II, Gebethner i Wolff, Warszawa 1902, s. 424.

247 Por. F. Brodowski, *Powieści Walerii Marrené*, w: tegoż, *Drzewa. Nowele i myśli*, Jakób Mortkowicz, Warszawa 1907, s. 105.

248 Por. I. Wyczańska, *Waleria Marrené (Morzkowska)*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. II, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, seria IV *Obrazu literatury polskiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1966.

249 Por. tamże, s. 248. Niestety, autorka nie mówi – a byłoby to bardzo ciekawe – na jakiej podstawie sformułowała ten sąd. Niewykluczone, że po prostu wywnioskowała to z treści dwóch studiów krytycznych Morzkowskiej o Sand, które zaraz przedstawimy.

250 Tamże, s. 249.

Kilka lat później, i znów bez rozwinięcia, podejmie ten sąd Helena Karwacka w tekście omawiającym szczegółowo jedną wybraną powieść Morzkowskiej, *Wśród kąkolu*. W części wstępnej artykułu poświęconego pierwszej, jak przypomina, polskiej powieści przedstawiającej fenomen Łodzi jako miasta fabrycznego<sup>251</sup>, pisze:

W swojej twórczości [Morzkowska] przeszła znamiennej ewolucję, której zasadnicze ogniwo przypada na przełom lat siedemdziesiątych, przeobrażając się z pisarki śledzącej głównie uczuciowe perypetie swoich bohaterów, przedstawianych za przykładem George Sand (która dla Marrené długo była obowiązującym wzorcem moralnym i estetycznym) z niemalą odwagą wobec obowiązujących konwenansów obyczajowych i stanowych, w pisarkę pozytywistycznych tendencji, gorliwą rzecznikę samodzielności i niezależności kobiet oraz coraz liczniejszych rzesz „wysadzonych z siodła”.<sup>252</sup>

Morzkowska dzieli do dziś los pisarzy uznanych za drugorzędnych. Na temat jej twórczości nie dowiemy się właściwie nic z najważniejszych syntez literatury XIX wieku. Za ledwie się tam o niej napomyka w kontekście jej działalności krytycznoliterackiej i publicystycznej. Dopiero stosunkowo niedawno Anna Wydrycka oddała jej sprawiedliwość jako krytyczce<sup>253</sup>, natomiast jej bogata spuścizna literacka nie doczekała się dotąd obszerniejszego studium nawet w kręgu krytyki feministycznej<sup>254</sup>. Do niedawna

251 Podobnie Sand jest autorką studium miasta fabrycznego we Francji, wyprzedzającego o wiele lat *Germinal* Zoli (1885) – *Ville noire* (1860). Poza tą, być może nieprzypadkową zbieżnością, powieści obu pisarek pisane są jednak w zupełnie innej poetyce (powieść socjalna i utopijna z elementami antyutopii u Sand, demaskatorsko-detektywistyczna u Morzkowskiej).

252 Por. H. Karwacka, *Łódź w oczach pozytywistki*. „Wśród kąkolu” Walerii Marrené-Morzkowskiej – pierwsza powieść o fabrycznym mieście, „Prace Polonistyczne” 1975, nr 31, s. 155.

253 Por. A. Wydrycka, „Wielki społeczno-literacki urząd”. Uwagi o pracach krytycznych Walerii Marrené-Morzkowskiej, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005; tejsze, *Zaginione głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, Białystok 2006.

254 Do powieści Morzkowskiej odwołuje się chętnie w swoich studiach nad różnymi aspektami świata przedstawionego prozy XIX wieku Katarzyna Eremus. Por. tejsze, *Walka o rozum kobiety w powieściach Walerii Marrené-Morzkowskiej „Mężowie i żony”, „Błękitna książeczka” i „Emancypowana”*, w: *Paląca ciekawość istoty myślącej: nauczycielki, guwernantki... i nie tylko*, red. T. Linkner, K. Eremus, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015; tejsze, *Mroczne sprawy cnotliwych obywateli w powieści Walerii Marrené-Morzkowskiej „Mężowie i żony”*, w: „Daję przecież cyrograf na duszę”. *Mroczne sprawy w literaturze XIX i XX*

co najwyżej poświęcała jej krótkie wzmianki w antologiach i leksykonach, w których nazwisko Sand pozostawało stałym, ale – jak się wydaje – nieweryfikowanym punktem odniesienia<sup>255</sup>. Dopiero Aleksandra Banot<sup>256</sup> spróbowała kilka jej utworów odczytać metodami krytyki feministycznej, zapytując, czy na marginalność skazała Morzkowską opinia o romansowym charakterze jej książek, i próbując zarazem wykazać, że jej wybrane utwory<sup>257</sup> daleko odchodzą od romansowego szablonu. Także ona przywołała w tym szkicu nazwisko Sand, rozpatrując podobieństwo pisarek – wciąż powierzchownie – przez odwołanie się do koncepcji sygnatury kobiecej z *Arachnologii* Miller. W *Błękitnej książeczce*, podobnie jak w *Indianie*, sygnaturą tą miałoby być według Banot uratowanie przez autorkę „upadłej” bohaterki przed samobójstwem.

Banot nie zauważa przy tym, że słabością Morzkowskiej w oczach XX-wiecznych krytyków, na przykład Wyczańskiej, choćby na tle prozy Orzeszkowej, musiała być nie tyle romansowa konwencja (bo Morzkowska jest w zakresie formy – nawiązującej zarówno do romansu czy powieści tendencyjnej, jak i gotycyzmu, hoffmanizmu czy takich gatunków popularnych jak powieść kryminalna – pisarką o sporej inwencji i zmyśle konstrukcji), co po prostu pewne ubóstwo zmysłowej wyobraźni i języka, skazujące jej literackie światy na brak epickiego rozmachu. Jej powieści wykazują się za to ambicjami studiowania praw rządzących życiem społecznym i psychicznym i choćby z tego powodu jej literacki warsztat wart jest analiz.

---

wieku, red. T. Linkner, K. Eremus, E. Kamola, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk – Sopot 2016.

- 255 Aneta Górnicka-Boratyńska w wydanej w 1998 roku antologii polskich tekstów feministycznych w notce wprowadzającej postać Morzkowskiej pisała: „W swojej bogatej twórczości powieściopisarskiej, pozostającej pod znacznym wpływem George Sand, poruszała tematykę zawodowej i obyczajowej emancypacji kobiet, występowała przeciwko tradycyjnemu wychowaniu dziewcząt [...], nierozzerwalności małżeństwa [...], domagała się dla kobiet równych praw do nauki i pracy [...]” (*Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, oprac. A. Górnicka-Boratyńska, Warszawa 1999, s. 64). Z kolei Grażyna Borkowska w części *Pisarek polskich od średniowiecza do współczesności*, poświęconej drugiej połowie XIX wieku, powtarzała ten sąd już z wyczuwalnym dystansem: „porównywano ją – raczej mało trafnie – do George Sand” (G. Borkowska, A. Nasiłowska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2000, s. 76).
- 256 Por. A. Banot, *(Anty)romanse Walerii Marrené-Morzkowskiej*, „Ruch Literacki” 2019, z. 3, s. 301–314.
- 257 Banot zainteresowała się trzema utworami Morzkowskiej: *Błękitną książeczką*, *Mężem Leonory* i *Dwoistą*.

### **Róża jako studium małżeńskie**

Rozwiązania fabularne w *Róży* wykraczają poza typowy wzorzec roman-sowy, a zarazem poza wzorzec XIX-wiecznej powieści dydaktycznej dla kobiet, która stanowi naturalny punkt odniesienia *Róży* właśnie ze względu na obecność elementu dydaktycznego w tym utworze. Ów schemat fabularny, widoczny na przykład w *Annie* Czajkowskiego, dopuszczał błędy kobiet, zarazem pokazując ich, pełną skruchy po złym doświadczeniu, powrotną drogę na łono rodziny – do rodziców, pierwszego narzeczonego lub prawowitego małżonka. *Róża* zaś wprowadza, poza negatywną postacią uwodziciela, postać kolejnego partnera miłosnego, który pozwala bohaterce wyjść z opresyjnej sytuacji rodzinnej/małżeńskiej w naprawdę udany związek, wymagający jednak od bohaterki zarówno wyciągnięcia wniosków z własnych złych doświadczeń, jak i buntu wobec konwencjonalnego świata oraz odwagi do jego porzucenia.

W niniejszym wywodzie postawię tezę, że właśnie fabularna rola tej drugiej postaci zbliża *Różę* do wzorca *Indiany* George Sand. O pewnym podobieństwie powieści pozwala także mówić pozycja ich męskich narratorów zajmowana wobec „upadających” kobiecych bohaterek – zdolna do empatii, choć (wbrew stereotypowi) wcale niepodejmująca dyskusji z przekonaniem, że zdrada małżeńska pozostaje czynem zasadniczo godnym potępienia.

Narrator *Róży*, pan Joachim, jest bezpośrednio – jako jeden z bohaterów i zarazem uważny obserwator sceny – włączony w akcję utworu. Choć ekspozycja powieści sugeruje, że będzie to postać drugoplanowa, od głównych bohaterów uwikłanych w relacje małżeńskie i miłosne oddziela ją bowiem różnica wieku i niższy status społeczny<sup>258</sup>, po bliższym przyjrzeniu się strukturze powieści okazuje się, że pan Joachim tylko z pozoru zajmuje pozycję zdystansowanego obserwatora, bezstronnie opisującego charaktery i zdarzenia, ponieważ bardzo szybko angażuje się w wydarzenia osobiście, proporcjonalnie do wzrostu empatii wobec tytułowej bohaterki i jej przyszłego partnera. Będzie próbował w miarę swoich możliwości zapobiec przeczowanej katastrofie, związanej z absolutnym niedobraniami charakterów i wzajemnym niezrozumieniem młodych małżonków. Podtytuł powieści, adekwatnie do jej formy, nosi przy tym podtytuł *Studium małżeńskie*, co sygnalizuje jej niemal naukowe ambicje w zakresie ustalania praw rządzących życiem jednostki

258 Jest sąsiadem i byłym gubernierem przyszłego męża tytułowej bohaterki, niezadowolonym zresztą z rezultatów swoich zabiegów pedagogicznych, ale pozostającym w pewnej zażyłości i wspierającym go w sprawach zarządzania majątkiem.

w społeczeństwie i odsyła do takich mających presocjologiczne zacięcie dzieł w tym zakresie jak *Fizjologia małżeństwa* Balzaca czy jego – tłumaczona na polski właśnie przez Morzkowską – *La femme de trente ans* (1842) (*Kobieta trzydziestoletnia*).

Akcja powieści, zawiązanej w przededniu ślubu ładnej, bogatej panny z przystojnym, bogatym sąsiadem – pary jakby stworzonej dla tradycyjnej, konserwatywnej idylli, rozwija się wartko dzięki serii długich dialogów. W większości z nich pan Joachim jest jednym z rozmówców lub przynajmniej słuchaczy, bacznie przyglądającym się – jako zaprzyjaźniony sąsiad i nieledwie opiekun – dynamicie uczuć młodej pary. Kolejne sceny-dialogi, których epickie tło sprowadzone jest do dość konwencjonalnych rekwizytów, a bohaterzy w większości reprezentują rozpoznawalne typy społeczne, są w niej właśnie najbardziej godne uwagi, ze względu na odwagę przedstawiania i diagnozowania patologii społecznych, a także pośrednio wykazywaną przez narratora-inteligenta konieczność gruntownej reformy mentalności i obyczajów w zakresie wyobrażeń o edukacji kobiet, ich człowieczeństwie oraz funkcjonowaniu instytucji małżeństwa.

Sekwencja tych około dwudziestu scen jest dobrana w taki sposób, aby oddać przewidywalne stadia rozwijającego się małżeńskiego dramatu i scharakteryzować przewidywalne pozycje wszystkich uwikłanych wń osób. Rozpoczyna ją rozmowa pana Joachima z przyszłym mężem Róży na temat poglądów tego ostatniego na małżeństwo; niedługo potem mamy dwie sceny pokazujące kolejne stadia rozczarowania młodej kobiety małżeństwem z lekkomyślnym i niekochającym ją człowiekiem oraz pierwsze oznaki budzącej się w niej refleksji nad swoim dramatycznym położeniem (osamotnieniem, niezrozumieniem, skazaniem na życie salonowej lalki, do którego najwyraźniej nie została stworzona), w tym reakcją na pozór liberalnego męża na jej „kaprysy”, ambicje do „uczoności”, wreszcie – zdradę, której po pewnym czasie dopuszcza się tęskniąca za głębszym życiem emocjonalnym bohaterka. Potem mamy okazję usłyszeć córkę pragnącą, po skandalu wywołanym romansem, schronić się przed fikcyjnym i nieudanym małżeństwem pod dach rodziców, na co nie zgadza się jej despotyczna i pozbawiona wszelkiej empatii matka, przymuszająca ją w ten sposób do powrotu do męża; czy scenę rozmówienia się Róży z uwodzicielem, niezainteresowanym okazaniem dowodu prawdziwej miłości w chwili, gdy sytuacja tego naprawdę od niego wymaga.

Głos pana Joachima jest w powieści głosem mądrościowym – wspiera on bohaterów swoim doświadczeniem i wiedzą na temat praw rządzących społeczeństwem oraz życiem uczuciowym i moralnym jednostki, zachęcając do dokonywania właściwych wyborów oraz otwarcie krytykując

konwencjonalny świat swojego byłego ucznia, Henryka – niezdolnego do refleksji światowca i konformisty (w powieści jego postawę oddaje powracający frazes „wszyscy tak robią”, którym usprawiedliwia swoje postępowanie).

Pan Joachim okazuje się więc tyleż obserwatorem i komentatorem zdarzeń, co ich facylitatorem i negocjatorem. Od początku próbuje dyskretnie pośredniczyć pomiędzy małżonkami, a w momencie kryzysu małżeńskiego także pomiędzy rodzicami a córką. Przyszły związek ubogiego kuzyna Adama, kochającego Różę od dzieciństwa, staje się możliwy dzięki temu, że narrator w zaczątku akcji uratował młodego mężczyznę od próby samobójczej w dniu małżeństwa Róży, a wreszcie – dzięki pomocy, której odważnie jej udzielił, aby mogła odejść od męża i przeprowadzić sprawę rozwodową. Wymowny jest także fakt, że – obserwując narastające rozczarowanie młodej kobiety konwencjonalnym małżeństwem – pan Joachim dostrzega jej głębszą wrażliwość, inteligencję i siłę charakteru i staje się jej mentorem, aby pomóc rozwinąć się jej umysłowi i osobowości. W momencie, kiedy Róża, dążąc do oparcia się w życiu na własnej prawdzie, okaże się bezsilna wobec zdrady ze strony kochanka i opuszczenia przez rodziców, skazana na dalszą jałową egzystencję u boku męża, w którego interesie materialnym leży „przebaczenie”, pan Joachim otacza ją bezinteresowną opieką, wynajmując dla siebie i dla niej mieszkanie w dużym mieście. (Sam, mimo że zbliża się tak bardzo do bohaterki, pozostaje w powieści postacią abstrakcyjną, niejako wyzbytą ciała i słabości, sprowadzoną w całości do roli komentatora i bezinteresownego przyjaciela).

Narrator jest tu osobą demonstrującą lub wykładającą feministyczne – i bliskie Sand – przekonania autorki. Obnaża kolejno wady systemu wychowania kobiet i instytucji małżeństwa, hipokryzję społeczną, która otacza rolę męża i żony, stereotypy na temat kobiet (na przykład ich edukacji czy oznak nieposłuszeństwa), a także mechanizmy dyscyplinowania tego ostatniego. Akcją rozpoczyna tu zawarcie małżeństwa – tak jak na przykład w *Walentynie* Sand czy *Kobiecie trzydziestoletniej* Balzaca – a narrator przedstawia w pierwszej kolejności słusznie narastające niezadowolenie młodej kobiety relacjami z mężem, które prowadzi do rozpadu związku. Podobnie jak Balzac w *Kobiecie trzydziestoletniej* czy Sand w *Indianie*, Morzkowska pokazuje niespełnienie uczuciowe bohaterki i wprawdzie nie pochwała samej zdrady, do której ono prowadzi, ale opisuje z empatią jej położenie i uczucia, tłumacząc tym samym jej wybory i czyniąc sympatyczną w oczach czytelnika.

Nietypowość *Róży*, a zarazem pewne jej podobieństwo do *Indiany*, bierze się więc z faktu, że Morzkowska, podobnie jak wcześniej Sand,

wykorzystuje męskiego narratora w taki sposób, aby autoryzował punkt widzenia i racje kobiety. Choć narrator *Indiany* pozostaje, inaczej niż w *Róży*, daleki od jej świata, narracja *Indiany* jest skonstruowana w sposób podważający zaufanie do jego autorytetu, o ile narrator zdradza się (na początku) z wyrozumiałością wobec postępowania męża i uwodziciela. Autorytet ten odbudowuje potem powoli w oparciu o coraz wyraźniejszą empatię wobec bohaterki. Sand tym samym problematyzuje pozycję męskiego narratora w oczach czytelnika, pokazując go – do pewnego momentu – jako mężczyznę „z towarzystwa”, nawet mizogina, usprawiedliwiającego patriarchalne *status quo*.

Dokładną analizę pozycji narratora w *Indianie*, a przede wszystkim sposobu, w jaki pisarka uzyskuje efekt ironii, przeprowadziła Bochenek-Franczakowa<sup>259</sup>. Pokazała ona, że narrator właśnie wtedy, kiedy dąży do ustanowienia porozumienia z czytelnikiem, obnaża własną hipokryzję (tłumaczenie zachowania uwodziciela prawami „życia światowego”, rzekomo samo przez się oczywistymi i niepodważalnymi). W ten sposób wciąga go w pułapkę, którą okazuje się jego ewentualna zgoda z wywodami narratora, obnażająca z kolei przynależność społeczną i hipokryzję czytelnika. Tylko zdobywając się na dystans i oburzenie wobec narratora, czytelnik udowodni swój poziom moralny i zarazem dostrzeże prawdziwy punkt widzenia autora/autorki.

Sand, wykorzystując efekt ironii, dekonstruuje tym samym rzekomy obiektywizm męskiego narratora, wskazując na ograniczenia i interesowność jego sposobu postrzegania kobiet/bohaterki. Męski narrator zdradza tu swoje usytuowanie: wyraźnie należy do tego samego środowiska, co uwodziciel – światowiec, ulubieniec salonów, wymowny prawnik, dziennikarz dążący do kariery politycznej – a zarazem zdradza ewentualnego czytelnika przynależącego do tej samej warstwy uprzywilejowanych mężczyzn, mogących bezkarnie bawić się miłością kobiet. Dla naprawdę wrażliwego czytelnika wyraźny jest dramatyczny rozdział pomiędzy wymową opisywanych zdarzeń, czyli krzywdą, która dzieje się Naun i *Indianie*, a wyrozumiałościami wobec Raymona czy Delmare’a komentarzami narratora:

Que voulez-vous! [...] Pour lui une grisette n'était pas une femme [...]. Des idées généreusement extravagantes lui avaient bien traversé le cerveau; aux

259 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Le portrait ironique de Raymon dans Indiana de George Sand et le jeu des complicités narratives*, w: *Les jeux de l'ironie littéraire*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, 1994, z. 87, s. 41–46.



jours où il était le plus épris de sa maîtresse, il avait bien songé à l'élever jusqu'à lui, à légitimer leur union... Oui, sur mon honneur! il y avait songé; mais l'amour, qui légitime tout, s'affaiblissait maintenant; il s'en allait avec les dangers de l'aventure et le piquant du mystère. Plus d'hymen possible; et faites attention: Raymon raisonnait fort bien et tout à fait dans l'intérêt de sa maîtresse.

S'il l'eût aimée vraiment, il aurait pu, en lui sacrifiant son avenir, sa famille et sa réputation, trouver encore du bonheur avec elle, et, par conséquent, lui en donner; car l'amour est un contrat aussi bien que le mariage. Mais, refroidi comme il se sentait alors, quel avenir pouvait-il créer à cette femme? L'épouserait-il pour lui montrer chaque jour un visage triste, un cœur froissé, un intérieur désolé? L'épouserait-il pour la rendre odieuse à sa famille, méprisables à ses égaux, ridicule à ses domestiques, pour la risquer dans une société où elle se sentirait déplacée, où l'humiliation la tuerait, pour l'accabler de remords en lui faisant sentir tous les maux qu'elle avait attirés sur son amant?<sup>260</sup>

*Indiana* świadczy o głębokim wglądzie autorki w mechanizmy życia społecznego: to powieść przenikliwa w opisie zarówno męskiego egoizmu Raymona i wszystkich sprzyjających mu zewnętrznych uwarunkowań (Bochenek-Franczakowa nazywa te jej partie „wiwiskcją egoizmu”<sup>261</sup>), jak i naiwności głównej bohaterki, marzącej o prawdziwej miłości i wolności, a zarazem lecącej w nieszczęście jak ćma do światła. Ironia autorki

260 Sand, *Indiana*, s. 75: „Cóż chcecie! [...] Dla niego pokojówka nie była kobietą [...]. Absurdalnie szlachetne pomysły przychodziły mu na myśl. W dni, kiedy był najbardziej zadurzony w swej kochance, zamierzał podnieść ją do swego poziomu, zalegalizować ich związek... Tak, na mój honor! Myślał o tym, ale miłość, która wszystko sankcjonuje, teraz osłabła, oddalała się wraz z zagrożeniami przygody i pikanterią tajemnicy. Nie ma mowy o małżeństwie, i zważcie: Rajmund rozumował bardzo słusznie oraz całkowicie w interesie swej kochanki.

Gdyby naprawdę ją kochał, mógłby, poświęcając dla niej swą przyszłość, rodzinę i reputację, znaleźć jeszcze szczęście w tym związku, ponieważ miłość jest umową, tak jak małżeństwo. Ale czując się już tak oziębły jak teraz, jaką przyszłość mógł zapewnić tej kobiecie? Czy miał ją pojąć za żonę i codziennie jej pokazywać smutną twarz i rozpacz w sercu? Czy miał się z nią ożenić, żeby ją narazić na nienawiść rodziny, pogardę jego znajomych, śmieszność w oczach służby? Żeby ryzykowała, iż będzie się czuła nie na miejscu w towarzystwie, w którym zabijałoby ją upokorzenie za to, że ściągnęła wszystkie nieszczęścia na swego kochanka?” (przeł. R. Bochenek-Franczakowa).

261 R. Bochenek-Franczakowa, *Le Portrait ironique...*, s. 42.

przechodzi aż w sarkazm: powieść jest miejscami zjadliwa, na granicy cynizmu, jak na przykład w poniższym fragmencie, także obrazującym stosunek Raymona do uwiedzionej pokojówki:

Et puis ce courage avec lequel elle lui sacrifiait sa réputation., ce courage qui eût dû la faire aimer davantage, déplut à M. de Ramière. La femme d'un pair de France qui s'immolerait de la sorte serait une conquête précieuse; mais une femme de chambre! Ce qui est héroïsme chez l'une devient effronterie chez l'autre. Avec l'une, un monde de rivaux jaloux vous envie; avec l'autre, un peuple de laquais scandalisés vous condamne. La femme de qualité vous sacrifie vingt amants qu'elle avait; la femme de chambre ne vous sacrifie qu'un mari qu'elle aurait eu.<sup>262</sup>

Pozycja narratora u Morzkowskiej jest inna, nie tak wyszukana, choć i jemu zdarza się ironizować<sup>263</sup>, ale ogólne podobieństwo z *Indiana* wzmaga fakt, że narrator również opisuje tu patologie życia społecznego i małżeńskiego, a bohaterki obu powieści ostatecznie uzyskują szansę na szczęście w nowym, udanym związku, ponieważ obu, jak nieodłączne cienie, towarzyszą naprawdę kochający je i warci ich miłości, chociaż długo przez nie ignorowani, mężczyźni. W *Indianie* jest to jej małomówny, na pozór chłodny i egoistyczny, ale – jak się powoli przekonujemy – w rzeczywistości przenikliwy i wspaniałomyślny kuzyn Ralph, z którym Indiana spędziła dzieciństwo na wyspie Bourbon; w *Róży* – ubogi kuzyn i towarzysz dzieciństwa bohaterki, doktor Adam, który w dniu jej małżeństwa próbuje popełnić samobójstwo. Jak los praktycznie skazanej na klęskę Indiany odmienia się na zasadzie *deus ex machina* dzięki pomocy Ralph

262 Sand, *Indiana*, s. 75: „Poza tym odwaga, z jaką poświęcała mu swą reputację, ta odwaga, która powinna była tym bardziej go do niej przywiązać, nie spodobała się panu de Ramière. Żona para Francji, która poświęciłaby się w ten sposób, byłaby cenną zdobyczą, ale pokojówka! To, co jest bohaterstwem u jednej, jest bezczelnością u drugiej. Co do pierwszej, zazdrości wam tłum rywali; co do drugiej, potępia was rzesza lokai. Kobieta dobrze urodzona poświęca dla was stu kochanków, których miała; pokojówka poświęca dla was jedynie męża, którego mogłaby mieć” (przeł. R. Bochenek-Franczakowa).

263 Ironiczne jest zwłaszcza zakończenie powieści, w którym narrator tak komentuje decyzję Henryka o ponownym małżeństwie: „Mam nadzieję, że nie dozna drugiego zawodu; dla szczęścia mężów podobnych Henrykowi żony takie jak Róża należą do nadzwyczajnych wyjątków, zresztą nauczony poprzednim doświadczeniem Henryk strzec ją będzie starannie od wszelkich myśli i nie dopuści z pewnością do domu takich jak ja dziwaków” (W. Marrené-Morzowska, *Roża. Studium małżeńskie*, Drukarnia J.I. Kraszewskiego, Poznań 1872, s. 239).

(a także śmierci męża), tak los Róży odmienia się dzięki pomocy pana Joachima i miłości Adama.

Trzeba tu jednak podkreślić także ogromne różnice między analizowanymi powieściami. Jak twierdzi Crecelius, bohaterka *Indiany* jest heroską w rozumieniu Northopa Frye'a: pierwszą w literaturze kobietą zajmującą miejsce mitycznych bohaterów w ich poszukiwaniu spełnienia. Świadomy bunt wobec własnej sytuacji wyzwała w niej niezwykłą jak na kobietę aktywność<sup>264</sup>, podczas gdy ulegająca uwodzicielowi Róża jest postacią dość biernie poddaną zewnętrznym wpływom. Aktywna staje się dopiero w momencie, kiedy, porzucona przez niego wskutek skandalu towarzyskiego, który wywołały plotki o ich romansie, uzyskuje moralną samowiedzę i zaczyna świadomą walkę o kształt swojego dalszego życia – elementarną ludzką godność, czyli niezależność od obcych jej duchowo męża i rodziny.

Bunt *Indiany* jest romantycznym sprzeciwem wobec porządku społecznego, wyraźnie dochodzącym do głosu w jej tyradach przeciwko patriarchalnemu, sankcjonowanemu przez religię<sup>265</sup>, porządkowi władzy; pociąga skutki w postaci dwukrotnej jawnej ucieczki od męża bez liczenia się z konsekwencjami tej decyzji (w tym samotnej podróży przez ocean), natomiast bunt Róży jest dużo bardziej stonowany i dyskretny. Ogranicza się do stanowczości wobec wywieranej na nią presji, by powróciła do Henryka.

Podobieństwa i różnice z *Indianą* dobrze pokazują kulminujące napięcie sceny ich rozmówienia się z uwodzicielami, kluczowe dla uzyskania przez bohaterki samoświadomości i świadomości swojego położenia. U Sand scena ta jest rozdzielona niejako na trzy etapy i w najwyższym

---

264 Crecelius wykazuje, że fabuła powieści zawiera wszystkie elementy romansu heroicznego w rozumieniu Frye'a, oczywiście odpowiednio zmodyfikowane na użytek powieści realistycznej z kobietą bohaterką. Por. C.J. Crecelius, *Family Romances*, s. 57–80.

265 Najmocniejszym feministycznym manifestem *Indiany* jest jej list do Raymona, który pisze z Bourbon. Jego autorkę można uznać za myślicielkę religijną, dostrzegającą rozbieżność pomiędzy przesłaniem równości wszystkich ludzi zawartym w Ewangelii, a opresyjną, opartą na hierarchiach chrześcijańsko-patriarchalną praktyką społeczną. Radykalny projekt emancypacyjny Sand zaczyna reformę społeczeństwa od samych jego podstaw, czyli uprawomocnienia przez imaginariusz religijny. Morzkowska natomiast nie zagłębia się w kwestie religijne. Jej zlaicyzowana wiara, deklarowana na przykład przez Joachima, opiera się głównie na pojęciu obowiązku pomocy potrzebującym i męstwie wobec przeciwności życia oraz moralnym obowiązku przyjęcia na siebie konsekwencji własnych życiowych błędów, także tych popełnianych w nieświadomości praw życia.

stopniu dramatyczna. W liście pisanym do Raymona już z Bourbon, Indiana wypomina mu jego niekonsekwentne i tchórzliwe zachowanie, kiedy w Paryżu uciekła do niego od męża, aby nie opuścić z nim Francji<sup>266</sup>, a także wypowiada swe najgłębsze przemyślenia na temat porządku społecznego sankcjonowanego patriarchalnym obrazem Boga jako władcy świata. Z kolei już po ucieczce z Bourbon do Francji, wyrzucona ze swego dawnego domu, który w międzyczasie stał się domem Raymona i jego żony, w obskurnym paryskim hoteliku Indiana uświadamia sobie swoje rzeczywiste położenie społeczne jako pariaski pozbawionej odtąd jakiegokolwiek zaplecza społecznego i zasobów finansowych.

U Morzkowskiej scena rozmówienia się bohaterki z uwodzicielem – po tym, jak ich romans stał się przyczyną towarzyskiego skandalu – jest dużo prostsza i stonowana. Bohaterka ma z początku nadzieję, że kochanek zdecyduje się w nowych okolicznościach na prawdziwy związek, dowodząc swej miłości. Skonfrontowana z jego wykrętami, uświadamia sobie jego nicość moralną i swoje osamotnienie, ale już w chwilę potem, w rozmowie z panem Joachimem, wykazuje się dużym opanowaniem, deklarując chęć szukania drogi do życiowej niezależności, która teraz wydaje jej się największym szczęściem. Szczęście Róży, w okresie zanim nieoczekiwanie dla niej samej połączy się wreszcie z Adamem, polega – jak twierdzi narrator – na byciu w prawdzie i na samowystarczalności<sup>267</sup>.

Jeśli słusznie zbuntowana bohaterka Sand potrafi powiedzieć w oczy stosującemu wobec niej przemoc mężowi, że nie w jego mocy jest ją wewnętrznie zniewolić<sup>268</sup>, to dla Róży niewolnictwo kobiety w małżeństwie jest tylko przedmiotem gorzkiej konstatacji w rozmowie z Joachimem: „czyż kobieta z prawa i obyczaju nie jest niewolnicą, zależną tylko od dobrej lub złej woli męża, więc cóż dziwnego, że położenie wyrabia wady

---

266 Warto przy tym wspomnieć, że ich dyskusja dotyczy najpierw kwestii wpływu lektury romansów na postępowanie kobiet. Raymon w brutalnej scenie odrzucenia zarzuca Indianie, że ukształtowały ją romanse dla służących, a Indiana – już z Bourbon – pyta, dlaczego wobec tego tak długo podtrzymywał w niej podobne złudzenia, a nawet wydawał się je podzielać. W tym miejscu można też zauważyć, że Indiana pod pewnymi względami zapowiada już Emmę Bovary: ona także dotkliwie odczuwa napięcie pomiędzy opresyjną codziennością a marzeniem i także próbuje wcielić miłosne marzenia w rzeczywistość (por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 70–71). Marzenia Indiany są jednak mocniej związane z kwestią wolności, w tym wolności od opresji – na przykład, kiedy jest już z mężem na Bourbon, oddaje się marzeniom o ucieczce na którąś z pobliskich wysp i życiu tam w absolutnej samotności (por. tamże, s. 65–66).

267 Por. W. Marrené, *Róża*, s. 236.

268 Por. s. 128 niniejszej książki.

niewolnictwa, fałsz, podstęp i pochlebstwo<sup>269</sup>. Indiana jest bohaterką romantyczną, zbuntowaną wobec niesprawiedliwego, ograniczającego jej wolność i wydającego ją na pastwę domowego tyraństwa, szczerą, porywczą i gotową na wszystkie szaleństwa z samobójstwem włącznie, aby być zgodna z wewnętrzną prawdą. Natomiast Róża jest po stoicku opanowana i z góry pogodzona ze skromną egzystencją, jaką przyjdzie jej wieść po rozstaniu z mężem<sup>270</sup>. Mimo to narrator określa ją jako postać niezwykłą na tle innych kobiet, bo wybudzoną z „duchowego letargu”<sup>271</sup>, który jest ich przewidywalną społeczną kondycją, i gotową do życia w prawdzie, nawet jeśli to życie będzie bardzo prozaiczne, zwłaszcza w porównaniu z egzotyczną przyszłością Indiany.

Warto jeszcze odnotować różnice w charakterach mężów bohaterek, które z powieści Morzkowskiej czynią dzieło dużo mniej dramatyczne. Jeśli gburowaty napoleończyk, pułkownik Delmare, dużo starszy od swej żony i przez to choćby jej obcy, zachowuje się wobec niej nieempatycznie i z surowością, a po lekturze jej dziennika wręcz ją brutalizuje, to Henryk jest przedstawiony przede wszystkim jako pragmatyczny, duchowo ograniczony, ale na swój sposób dobroduszny światowiec. Egoistyczny z wygodnictwa, ale pozbawiony mściwości, po pewnym czasie dla własnego spokoju godzi się na rozwód. Indiana zaś wydobędzie się z przemocowego małżeństwa dopiero za sprawą *deus ex machina* – nagłej śmierci męża.

Marion Krauthaker<sup>272</sup> twierdzi przy tym, że udomowienie bohaterki *Indiany* Sand pokazuje już jako odgrywanie pewnej roli społecznej<sup>273</sup>, a także, że oboje małżonkowie wchodzi tu w przepisane dla siebie role, co skutkuje, bolesną zwłaszcza dla Delmare’a, niemożnością nawiązania jakiegokolwiek relacji emocjonalnej z żoną. Delmare jest przedstawiony przede wszystkim jako legalista, skwapliwie korzystający z przysługujących mu jako obywatelowi i mężowi praw<sup>274</sup>, całkowicie natomiast

269 W. Marrené, *Róża*, s. 210.

270 Oczywiście Morzkowska pokazuje przy tej okazji niesprawiedliwość jej położenia ekonomicznego: mąż może lub nie, zależnie od swej dobrej woli, wypłacać jej w tym czasie procent od jej majątku, jaki mogłaby ewentualnie odzyskać dzięki rozwodowi, który właśnie z tego powodu nie leży w jego interesie.

271 Tamże, s. 216.

272 Por. M. Krauthaker, *L’identité de genre...*, s. 81–86.

273 Scena polowania, w której Indiana z brawurą dosiada nowego, nieznanego jej konia, co jako przejaw odwagi i silnego charakteru robi złe wrażenie na jej niedoszłym kochanku, dobitnie wskazuje, że uległość nie jest jej naturalną cechą.

274 W pierwszej scenie *Indiany* widzimy bohaterkę przerażoną możliwością, że jej mąż zabije intruza, który wszedł na teren posesji (jest nim Raymon, jako

niezdolny do namysłu nad ich moralną zasadnością (to jego największe ograniczenie). W relacji małżeńskiej jest wobec tego „panem”, a Indiana „niewolnicą”, a dynamika tej współzależniającej relacji przywodzi na myśl – jak twierdzi badaczka – dialektykę Hegłowską<sup>275</sup>.

Kreacje bohaterek Sand i Morzkowskiej łączy jeszcze jeden szczegół, mianowicie niedopowiedzenia otaczające ich seksualność. Obie, pozostając w małżeństwie od kilku lat, są bezdzietne, co sugeruje ich dziewiczość (albo niechęć obu autorek do podjęcia kolejnego trudnego wątku położenia bohaterki), zaś rozczarowanie obu małżeństwem przedstawione jest w taki sposób, że nie mamy powodów łączyć go z kwestią – na przykład – traumy wymuszonego, niesatysfakcjonującego małżeńskiego seksu<sup>276</sup> – tematem, który miał odważyć poruszyć Balzac w *Kobietach trzydziestoletniej*. Także swoje romanse przeżywają bardziej na poziomie miłosnych wyznań niż doświadczenia pożądania i jego fizycznego zaspokojenia. Niezdolna do skrytości bohaterka Sand nie czuje się gotowa naprawdę zostać kochanką Raymona, właśnie dlatego, że ten chciałby ukryć przed światem ich miłość, a Morzkowska opowiada historię Róży w taki sposób, że nie możemy być pewni, czy została kochanką Eugeniusza, czy tylko była tego bliska.

Seksualność nie jest jednak nieobecna w powieści Sand, choć ta partia została, zgodnie z ówczesnymi kodami reprezentacji<sup>277</sup>, scedowana przede

---

kochanek jej pokojówki, Naun – warto dodać, że niezwykłość Indiany polega też na brawurze, z jaką debiutująca autorka opowiada ten podwójny romans młodego światowca, obnażając hipokryzję ówczesnego świata społecznego – sytuacja, która chyba nie ma miejsca w całej *Komedii ludzkiej* Balzaca).

- 275 Tzn. jego słynny opis relacji pan – niewolnik. Por. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, t. I, s. 221–228.
- 276 Można o to ewentualnie podejrzewać depresyjną Indianę, choć słowa Ralpha przyznającego się do braku zazdrości o Delmare’a sugerują, że jej mąż był tak stary, że oczekiwał opieki, a nie seksu. Por. G. Sand, *Indiana*, s. 323.
- 277 Opisy przejawów seksualności były tolerowane w przypadku klasy niższej, czyli na przykład w postępowaniu służących bohaterek. Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 207–208. Schor powołuje się tu także na Hélène Cixous, która twierdziła, że w powieści XIX-wiecznej „służąca jest tym, co represjonowane w pani” (cyt. za: tamże, s. 207). Seksualność bohaterek Sandowskich budzi duże zainteresowanie i dyskusje między współczesnymi badaczami. Schor zwraca uwagę na rozszczepienie tych postaci na „czyste” heroiny i zdegradowane przez pożądanie seksualne ich siostrzane sobowtóry (poza parą Indiana – Noun, Valentine i jej upadła siostra Louise z nieślubnym dzieckiem czy filozofka Lélia i jej siostra-kurtyzana Pulchérie). Twierdzi, że Indiana jest w ogóle bohaterką aseksualną, do końca akcji – prawdopodobnie – dziewicą (sugeruje to, jak twierdzi, jej bezdzietność). Jej zdaniem świadczy to o ograniczeniach poetyki idealistycznej, która

wszystkim na powieściowego sobowtóra Indiany, czyli ukochaną służącą i siostrę mleczną Naun, z którą podzieli kochanka. Napięcie erotyczne jest w powieści Sand obecne i budowane w sposób bardzo wyrafinowany, co uderzało w swoim czasie męskich czytelników. Niezwykły jest tu zwłaszcza motyw przebrania się Naun za Indianę i Indiany za Naun w kolejnych scenach ich schadzek z Raymonem, sugerujących ich niemal perwersyjne utożsamienie, także przez kochanka<sup>278</sup>.

Poetykę *Róży* od poetyki *Indiany* najwyraźniej różni dydaktyczność i tendencyjność tego pierwszego utworu. Narrator *Indiany* przede wszystkim opisuje uczucia bohaterki i jej życiowe perypetie, obnażając przy tym jej dramatyczną sytuację życiową, i choć w toku akcji coraz wyraźniej z nią empatyzuje, to nie formułuje bezpośrednio opinii na temat wadliwości obowiązującego porządku społecznego (autorka wkłada je za to kilkakrotnie w usta samej Indiany). Sekwencja zdarzeń jest u Morzkowskiej w ogólnych zarysach podobna, ale ona sama, inaczej niż Sand, stara się przy pomocy narratora bezpośrednio objaśnić ich moralne, prawne i socjologiczne znaczenie, zbliżając się tym samym do formy ilustrowanego scenkami traktatu.

Jej bohaterowie, choć obdarzeni podobnymi funkcjami w strukturze powieści, stają się tym samym dużo bardziej abstrakcyjni i schematyczni od bohaterów Sand. W *Indianie* typizacja ujawnia się najmocniej w powiązaniu męskich charakterów z ich pozycją społeczną i poglądami politycznymi. Jak pokazuje Didier, Sand wyznaczyła trzem męskim

---

ma kłopot z akceptacją i opisem seksualności bohaterek. Jednak już wcześniej Wingård Vareille wydobyła z rozdziału xxx *Indiany* te zdania, które wręcz świadczą, że noc przed niedoszłym samobójstwem stała się dla bohaterów nocą miłostkowego spełnienia. Przy czym – co ciekawe – zapoczątkowany w ten sposób związek Indiany i Rapha stał się zarazem „wolny”, jak i „małżeński”, ponieważ oni sami, aranżując samobójstwo jako sakrament, udzieliли sobie sakramentu małżeństwa. Niełatwemu zintegrowaniu w toku akcji na pewno podlega choćby seksualność Edmée Mauprat czy seksualność Consuelo w *La Comtesse de Rudolstadt*, w *Consuelo* rozszczepiona jeszcze na wysublimowaną i niemal macierzyńską miłość do hrabiego Alberta i pożądanie odczuwane wobec pierwszego, wiarołomnego narzeczonego, śpiewaka operowego Anzoleta. Już te chociażby przykłady wskazują na wybiórczość i cząstkowość diagnoz Schor dotyczących idealizmu Sand.

278 Do legendy przeszła reakcja kochanka pisarki, Alfreda de Musseta, który poruszony sceną schadzki przebranej za swoją panią Naun, napisał wiersz, pt. *Po lekturze „Indiany”*, w którym z niepokojem pytał adresatkę-autorkę, co podsunęło jej tak zmysłowe i perwersyjne obrazy. Por. A. Maurois, *Lelia czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotula, wiersze przełożył W. Lewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 199. Los Naun jest w powieści tragiczny: odrzucona w ciąży przez Raymona, a także świadoma, że zakochał się w międzyczasie w Indianie, popełni samobójstwo.

bohaterom pozycje typowe dla dyskursu ideologicznego Francji tamtych czasów (bonapartyzm – monarchizm – republikanizm), zarazem nadając im wymiar alegoryczny (Delmare reprezentowałby tu prawo, Raymon – opinię publiczną, a Ralph – utopizm)<sup>279</sup>. Wymiar społeczno-polityczny jest zaś w powieści Morzkowskiej zupełnie nieobecny: mąż bohaterki jest po prostu beztroskim światowcem, podobnie jak uwodziciel, a ojciec ograniczony został do typu uległego męża.

Ciążący ku traktatowi moralnemu świat powieści Morzkowskiej jest zaledwie cieniem bogatego w warstwie obrazowej i fabularnej, przepelnionego dramatycznym napięciem i liryzmem świata *Indiany*, w którym tak dużą rolę odgrywa zarówno polityka, ekonomia<sup>280</sup>, jak i egzotyczna przyroda. Didier, określając *Indianę* jako arcydzieło literatury romantycznej, podkreśla obecność w nim podstawowych zagadnień i dialektycznych napięć tej epoki (pomiędzy jednostką i historią z jednej strony, a naturą z drugiej), a także kunszt narracyjny debiutującej pisarki<sup>281</sup>.

Warto jednak podkreślić niezwykłość Morzkowskiej nie tyle na tle francuskiej pisarki, ile na tle polskiej XIX-wiecznej powieści: jej męscy narratorzy, którzy są jednocześnie często bohaterami (na przykład narrator-bohater *Męża Leonory*), górują moralnie nad otoczeniem, widzą jego hipokryzję i niesprawiedliwość i są zdolni do empatii dla „upadających” bohaterek, bo znają przyczyny ich błędów. Są one związane z niedoskonałością ludzkich instytucji, w tym patologicznymi formami, jakie przyjmuje wychowanie i edukacja kobiet. Duża dawka dydaktyzmu zawarta w ich wypowiedziach jest już dydaktyzmem pokolenia wierzącego w możliwość racjonalnej reformy instytucji społecznych, a nie dydaktyzmem konserwatywnym opartym na dyskursie religijnym. Tym samym *Róża* zbliża się do formy traktatu socjologiczno-moralnego, którego autorka jest wyraźnie przedstawicielką formacji polskiego pozytywizmu, a jednocześnie zajmuje w tej formacji własne stanowisko.

279 Por. B. Didier, „*Indiana*” ou la Naissance d’un écrivain, w: G. Sand, *Indiana*, Gallimard, Paris 1984, s. 16.

280 Na przykład w wątku przyczyn bankructwa przedsiębiorstwa Delmare’a i jego prób odbudowania fortuny w koloniach.

281 Por. B. Didier, „*Indiana*” ou la Naissance..., s. 32. Jednak w innym eseju Didier utyskuje na decyzję pisarki, podjętą prawdopodobnie pod wpływem Henriego de Latouche’a, aby w drugiej edycji zrezygnować z fragmentów narracji nawiązujących do pozycji narratora w *Kubusiu Fataliście* Denisa Diderota. Twierdzi, że była to decyzja niefortunna, bo pierwsza wersja powieści brzmiałaby dziś znacznie nowocześniej. (Por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 35–44).



## Otwarty wróg, ukryty sprzymierzeniec? Sand i polska XIX-wieczna powieść dydaktyczna

Na poziomie rozkładu ról w fabule powieści strukturalne podobieństwo *Róży* do *Indiany* polega na wprowadzeniu dodatkowej, na tle konwencji powieści dydaktycznej, postaci drugiego potencjalnego kochanka bohaterki, który – po zerwaniu przez nią legalnego związku lub wykroczeniu poza obowiązujące normy moralne, a następnie zerwaniu z uwodzicielem – stanie się jej prawdziwym partnerem (legalnym/sakramentalnym lub nie). Warto jednak zauważyć podobieństwo popularnej w XIX wieku powieści dydaktycznej *Anna* Michała Czajkowskiego z innymi elementami tego wzorca sandowskiego.

*Anna* to na pozór powieść polemiczna wobec Sand<sup>282</sup>. Od pierwszej strony wskazuje na niebezpieczeństwa płynące z jej lektury dla kobiet (narrator przyznaje się potem zresztą do swoistych podwójnych standardów w tym zakresie, określając Sand jako „pisark[ę], której dzieła [główny bohater] lubił czytać, a trapił się i odchodził od siebie, kiedy je widział w ręku kobiety, a szczególnie młodej panienki”<sup>283</sup>). Romans głównej bohaterki miałby tu być prostą konsekwencją czytania francuskich romansów, czyli dowodem ich złego wpływu. Tymczasem, próbując neutralizować wpływ powieści francuskich na polskich czytelników, powieść ta nie tylko przetwarza atrakcyjny wzorec „powieści szalonych” w taki sposób, aby uczynić go atutem rodzimej oraz propagującej pożądane postawy patriotyczne i obyczajowe literatury, ale także przyswaja w pewnej mierze Sandowskie propozycje reformy obyczajów, stępując nieco ich antytradycjonalistyczne i krytyczne ostrze.

*Indiana* była powieścią niebezpieczną, bo pokazywała bohaterkę, która znajduje w męskim świecie sojusznika pozwalającego jej wyjść poza patriarchalne układy w udany, wychodzący poza wzorce opresji, trwały związek, skandaliczny jedynie ze względu na brak sankcji kościelnej<sup>284</sup>. Tymczasem *Anna* Czajkowskiego pokazuje powrót bliskiej „upadku” lub „upadłej” kobiety (narzeczonej/zony) na łono instytucji rodziny, ale już przetworzonej, ponieważ idealny partner Anny to jej rozumny i wspaniałomyślny, zdolny do empatii narzeczonej, wpisujący się tym

282 Por. na przykład interpretację powieści autorstwa A. Pai w: tejsze, *XIX*, s. 244–248.

283 M. Czajkowski, *Anna*, t. I, s. 31.

284 Małżeństwu Ralpa i Indiany, jako wdowca i wdowy, właściwie na koniec nic nie stoi na przeszkodzie, ale się o nim nie dowiadujemy – najwyraźniej wystarcza im sakrament, którego sami sobie udzielili przed planowanym samobójstwem.

samym we wzorzec bohatera pozytywnego realizowany przez Ralpa. Z Ralphem łączy go także analogiczna pozycja wobec dyskursów politycznych. Jeżeli jakość moralną Sandowskiego bohatera poświadczają jego republikańskie, niemal socjalistyczne poglądy, to o jakości moralnej Jana zaświadcza jego mądry patriotyzm, oparty o to, co najlepsze, z jednej strony w tradycji szlacheckiej, z drugiej – w wielkiej literaturze romantycznej.

Czajkowski podejmuje w *Annie* fabularną i ideologiczną grę z *Leonem Leonim*, jednak także tę powieść łączy z *Indianą* empatia dla „upadającej” bohaterki zarówno ze strony narratora, jak i głównego bohatera<sup>285</sup>. Rola Jana Starolackiego jest strukturalnie nawet podobniejsza do roli Ralpa niż dość marginalna rola doktora Adama w *Róży*. Jan i Ralph zdobywają się na wyjątkową w kontekście obowiązujących norm społecznych wyrozumiałość i wspaniałomyślność wobec źle – w uwodzicieli i łotrze – lokujących swoje uczucia partnerek i konsekwentnie wspierają je w ich wolnych wyborach uczuciowych, świadcząc (dyskretną, często niewiadomą bohaterkom) pomoc w potrzebie. W ten sposób, powoli i w nieszczęściu, pozwalają im poznać się na swych zaletach i obdarzyć miłością. O tym, że podobna wyrozumiałość i wspaniałomyślność nie jest wzorcem oczywistym, świadczy w powieści Czajkowskiego równoległy wątek innej kobiety „upadłej”, która znajduje się w podobnej sytuacji: rodzina maltretuje ją psychicznie w imię moralnego rygoryzmu.

Choć Anna, po fatalnej, ale i pouczającej przygodzie z uwodzicielem, wraca do Jana, swojego pierwszego narzeczonego, to model związku z nim nosi pewną markę nowoczesności, opierając się na rozwoju uczuciowo-moralnym bohaterów, do którego przysłużyła się cała awantura, czyli – u jej źródeł – właśnie lektura romansów Sand. Bohater sam przyznaje w toku akcji, że – od dzieciństwa przeznaczony na męża Anny – nie potrafił zdobyć jej miłości, ponieważ „trzeba było kochać, a nie uczyć”<sup>286</sup>. Wyznaje również: „Ona czytała romanse pani Sand, a ja z niej chciałem zrobić staropolską podstolinę. [...] Ona potrzebowała kochać i być kochaną, a ja chciałem, żeby szanowała, i żeby ją szanowano tylko”<sup>287</sup>. Wcześniej narrator tak opisuje ich narzeczeńską relację: „Zdało mu się, że Bóg przeznaczył go do czuwania nad tym drogiem skarbem, dawał przeto rady i przestrogi; [...]

285 Przy czym rzeczywisty „upadek” w powieści Czajkowskiego nie następuje: wina Anny polega na nieposłuszeństwie wobec ojca i próbie ucieczki z mężczyzną, którego już właściwie poślubiła, choć ślub ten nie jest ważny, także dlatego, że mąż okazuje się ostatecznie oszustem matrymonialnym.

286 M. Czajkowski, *Anna*, t. II, s. 11.

287 Tamże, t. I, s. 121

stał się raczej jej mentorem niż kochankiem<sup>288</sup>. Jan przyznaje, że dopiero zamęt w jego duszy wywołany zainteresowaniem Anny innym mężczyzną (wokół którego to zainteresowania osnuta jest akcja powieści) obudził w jego sercu prawdziwą, namiętną miłość.

Zarówno bohater, jak i narrator kilkakrotnie wracają do myśli, że miłość jest nie do pogodzenia z dydaktyzmem; że serce kobiety ma swoje prawa, więc mentorski, wyższościowy ton mężczyzny nie znajdzie w nim odzewu. Promując małżeństwo oparte na silnej uczuciowej więzi, pogłębionej i wypróbowanej w całej opowiedzianej w powieści intrydze, Czajkowski, jako pisarz zaangażowany w kształtowanie ówczesnych wzorców polskości, nie próbował bronić idei konwencjonalnego małżeństwa zawieranego głównie z powodów rodowych (którym byłoby małżeństwo Jana i Anny, gdyby doszło do skutku bez jej przygody z uwodzicielem), a nawet promował ideę małżeństwa bardziej zdemokratyzowanego, opartego na poszanowaniu autonomii świata uczuciowego kobiety, która już „czytała panią Sand”. W świetle przytoczonych cytatów fakt ten uzyskuje inne niż czysto negatywne znaczenie. Wieńczący powieść morał, którym jest ostatnie w niej westchnienie Anny i Jana: „bez czarodziejstwa pani Sand można być szczęśliwym, można kochać i być kochanym<sup>289</sup> – okazuje się tu dla prawdziwego znaczenia listkiem figowym: w rzeczywistości Sand była dla Czajkowskiego poważnym partnerem, z którym trzeba negocjować współczesne wzorce obyczajowe, ponieważ model „staropolskiej podstoliny” jemu samemu w epoce czytania romansów francuskiej pisarki wydawał się przestarzały.

Z podobnie paradoksalnym, podwójnym odniesieniem mamy chyba do czynienia w powieści Seweryny Duchńskiej *Dwie niewiasty*. Dochodzi w niej do potępienia emancypacji *à la* Sand, czyli – jak przedstawia to autorka – wzorca lwic salonowych, pozwalających sobie na zdrady małżeńskie czy wolną miłość. Powieść rozpoczyna się prezentacją gości salonu, w tym palących cygara kobiet, ślepo podążających za modnymi ideami i wznoszących toast za panią Sand. Maria – pozytywna bohaterka utworu – obserwuje tę scenę z przykrością, rozważając zarazem konieczność emancypacji oraz gorszący i niepokojący ją brak życiowych zasad obserwowanych kobiet, zafascynowanych francuską pisarką, a nieposiadających poza urodą i majątkiem żadnych zasobów potrzebnych do samodzielnego życia.

288 Tamże, s. 51.

289 Tamże, t. II, s. 155.

Rezygnacja pozytywnej bohaterki z buntu (czyli postawy kojarzonej z bohaterkami Sandowskimi) wobec zawartego z rozsądkiem w trudnej sytuacji życiowej małżeństwa i rezygnacja z miłości do wartościowego człowieka, którego pozna kilka lat później, zostaje jednak w powieści niejako wynagrodzona za sprawą dość szybkiej śmierci męża. Bohaterka zostaje uwolniona od niekochanego męża na zasadzie *deus ex machina*, jak Indiana, a jej związek z Witoldem będzie przypominał relację Indiany i Ralpha ze względu na idealistyczne, reformatorskie zaangażowanie w życie społeczne obojga partnerów. Witold, pochodzący ze świeżo uszlachconej na podstawie wojskowych zasług ojca chłopskiej rodziny, stara się zdobyć gruntowną edukację i poważnie rozmyśla o kwestii chłopskiej, podobnie jak Maria, która już w pierwszych scenach powieści daje się poznać jako orędowniczka chłopów, chętnie przysłuchująca się dyskusjom o koniecznych reformach.

Młodzi romantycy, połączeni po kilkuletnich perypetiach w parę, nie tylko stanowią wzór małżeństwa opartego na wzajemnej miłości (a także – jak w przypadku kilku reformatorskich par Sand – o mezalians, w którym na niższej pozycji społecznej stoi mężczyzna<sup>290</sup>), lecz także stają się parą reformatorską, podobnie jak Ralph i Indiana na Bourbon. Wyrazem tej postawy jest wprowadzenie w ich majątku zmian, których beneficjentami są chłopci, mający wszelkie powody do zadowolenia: są dobrze opłacani, mogą korzystać ze szpitala, a nawet domu starców. Bogacąc się dzięki uczciwej pracy, starają się dobrze wyedukować potomstwo, zaś „państwo”, ponosząc dobrowolnie te wydatki, prowadzą dość skromną egzystencję, wskazaną tu wyraźnie jako wzór do naśladowania dla rozrzutnych i beztroskich ziemian.

Ta – w wierzchniej warstwie krytyczna wobec Sand<sup>291</sup> – powieść zdaje się więc raczej adaptować jej ideę miłosnego związku/małżeństwa do polskich warunków niż ją znosić; Duchinińska stara się osłabić buntowniczy potencjał Sand, przekonując, że posłuszeństwo wobec tradycji niekoniecznie musi ostatecznie przekreślać marzenia o miłosnym spełnieniu kobiety. Autorka zresztą nie kryje w niej, że jej stosunek do Sand jest bardziej skomplikowany, niż by to wynikało z ekspozycji, zawierającej krytykę „sandystek”. Podobnie jak Czajkowski, na kolejnych stronach

290 Przy czym tę przeszkodę bohater musi pokonać tylko w swoim umyśle, świadom, że otoczenie przypisze mu interesowność w małżeństwie z Marią.

291 „Sandyzm” – rozumiany między innymi, jako postawa kobiet zawiedzionych małżeństwem i przyzwalających sobie na wolne życie miłosne lwicy salonowej, czyli próżnej kokietki i uwodzicielki, z pretensjami do postępowości – jest w powieści przypisany bohaterce negatywnej, kuzynce Marii – Zofii. Zostanie ukarany jej klęską życiową i przedwczesną śmiercią.

niuansuje swoje stanowisko, dając taką charakterystykę francuskiej pisarki: „genialna kobieta, która złotym piórem, wylewając w dobrej wierze na papier zbytek ognia i czucia trawiącego jej duszę, nie wiedziała może, ile głów od niego zapłonie, ile szaleństw skryje się pod płaszcz błędnego częstokroć, lecz pełnego uroku rozumowania”<sup>292</sup>.

Wątek postępowości młodej pary i sielankowe opisy ich wsi, zestawione z realistycznym, a zarazem zintelektualizowanym wzorcem sandowskim okazują się w dydaktycznej powieści Duchinińskiej zarysowane dość mgliście i jako takie mogą być postrzegane po prostu w optyce polskiej tradycji sielankowej, choćby zakończenia *Pana Tadeusza*. Jednak – dobrze znająca twórczość Sand – Duchinińska, jeśli nie adaptowała wprost jej wzorca powieści socjalnych wraz z jego ideologią, to przynajmniej musiała być świadoma, że ma w niej pod tym względem mocnego sprzymierzeńca. Jej duża sympatia do Sand daje się wprost wyczytać z artykułu krytyczno-literackiego *Nowy zwrot literatury francuskiej*<sup>293</sup>. Duchinińska zauważała w nim z aprobatą zwrot w jej twórczości, dostrzegając go zresztą w ogóle w ówczesnej literaturze francuskiej. Piętnując sprzeniewierzenie się prawdzie przez frenetyczny romantyzm i szkołę realistyczną, dokonywane w duchu hasła „brzydota jest pięknem”, Duchinińska z radością witała powrót pisarzy do opiewania piękna przyrody, „rodzinnego ogniska” i „cnót domowych”<sup>294</sup>, zaczynając od opisu przypadku Sand:

Toż samo pióro, które z genialnym zapalem, w chwili chorobliwej podnie-ty, kreśliło szalone stronicie *Lélie* i *Leon Leoni*, szkicować poczęło przeszliczne obrazki z spokojnego życia prostych mieszkańców wioski. [...] *Jeanne, La Petite Fadette, Francois le Champi, Le compagnon du tour de France, Le péché de Monsieur Antoine* itd., pióra genialnej Sand, utwory pełne życia i prostoty, są bez wątpienia najpiękniejszą zapowiednią na przyszłość, połyskują świeżym blaskiem przedświtu, i zapowiadają dzień jasny i pogodny. Autorka okupiła nimi hojnie chwilowy obłęd, któremu uległa wraz z innymi w czasie gorączkowego przesilenia, popchnięta ogólnym kierunkiem na drogę fałszu i złudzenia.<sup>295</sup>

Jak widzimy po przytoczonej liście tytułów, Duchinińska zauważyła zwrot w twórczości pisarki jeszcze w utworach sprzed połowy lat 40.

292 Por. S. Ż[ochowska] (S. Duchinińska), *Dwie niewiasty*, s. 290.

293 Por. Jarosza (wł. S. Duchinińska), *Nowy zwrot literatury francuskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1854, t. I, s. 28–85.

294 Tamże, s. 30.

295 Tamże, s. 30–31.

XIX wieku, zestawiając w nieco zaskakujący sposób cykl późniejszych, berryszońskich sielanek (*La Petite Fadette*, *François le Champi*) z wcześniejszymi powieściami wiejskimi (*Joanna*) i socjalistycznymi (*Wędrowny czeladnik*, *Grzech pana Antoniego*). Najwyraźniej kluczem doboru tych tytułów była tematyka wiejska: przedstawienie zarówno mieszkańców wsi (chłopów, rzemieślników, ale i szlachty o różnym statusie majątkowym, starej arystokracji czy – nowych w ich miejscu życia – kapitalistycznych przedsiębiorców), jak i panujących tam stosunków ekonomicznych, m.in. pomiędzy (byłym) dworem i jego (byłymi) poddanymi, a także opis możliwej przyszłości, w tym – opartych o reformatorską parę projektów zmiany. Duchinińskiej nie przeszkadza tu nawet silne zideologizowanie powieści *horribile dictu* socjalistycznych, które wymienia w powyższym zdaniu jednym tchem z, chwalonymi przez krytyków właśnie za odejście od ideologii, „sielankami”. Pozwala to przypuszczać, że jej własne wizje demokratyzacji polskiej wsi w oparciu o idealistyczną, reformatorską parę miłosną mogły brać się (także) z wzorca Sandowskiego.

Sand, często wprost przywoływana jako wzorzec negatywny w polskiej powieści dydaktycznej/tendencyjnej XIX wieku, w rzeczywistości, jak można wnioskować z analizowanych przypadków, pozostawała atrakcyjna dla polskich autorów, którzy w swoich utworach podejmowali się swoistej mediacji pomiędzy jej wizją świata a kulturą polską, dyskretnie przemycając pewne jej idee w celu reformy tutejszych obyczajów, mentalności i stosunków społecznych. Pisarka otwarcie potępiana za skandaliczny tryb życia, powierzchownie utożsamiany z rzekomo równie skandaliczną wymową jej utworów, tak naprawdę była przez cały XIX wiek – jak jeszcze pokażę – z ogromną uwagą i często ukrywaną fascynacją czytana przez polskich autorów.

Wyjątkowość Morzkowskiej na tym tle polega nie tyle na nawiązaniu do Sand w ogóle, co na nawiązaniu jawnym, a także na podjęciu się przez tę polską autorkę publicznego wyjaśnienia nagromadzonych wokół jej twórczości nieporozumień.

### **SAND JAKO BOHATERKA STUDIÓW LITERACKICH MARRENÉ-MORZKOWSKIEJ**

Wśród studiów krytyczno-literackich Morzkowskiej znajdują się dwa artykuły o twórczości Sand: *Stanowisko powieściowe i moralne pani Sand* z 1871 roku<sup>296</sup> oraz *Pani Sand* z roku 1876<sup>297</sup>. Nieodległe od siebie w czasie

296 Por. W. Marrené, *Stanowisko powieściowe i moralne pani Sand*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 36–39.

297 Por. tejsze, *Pani Sand*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 33–36.

i nieróżniące się zasadniczo stawianymi tezami, artykuły te różnią się przede wszystkim charakterem: pierwszy oprócz uwag ogólnych zawiera rozbudowane omówienie powieści *Jacques* (1834) i *Valvèdre* (1861) (polski przekład pod tym samym tytułem) oraz, znacznie krótsze, *Lélie*, *Leona Leoniego* i *Mademoiselle La Quintinie*. Drugi, napisany po śmierci pisarki, nie zawiera analiz poszczególnych dzieł, ale ma ambicje syntetyczne. Morzkowska czuje się dość kompetentna, aby scharakteryzować w nim całą drogę pisarki, określić dominanty i znaczenie jej dzieła, ustalić jego periodyzację, a także snuć refleksje nad niezwykle charakterem Aurore Dudevant, wykazując się przy tym dobrą znajomością jej biografii.

Bochenek-Franczakowa podkreśla niezwykłość na polskim gruncie zwłaszcza tego drugiego tekstu. Było to bardzo długo najobszerniejsze studium twórczości Sand w języku polskim (do czasu wydania jej własnej książki z 1981 roku – *George Sand*). Bochenek-Franczakowa zreferowała w swojej monografii o polskiej recepcji Sand sądy Morzkowskiej na jej temat zawarte w obu tekstach, nie podjęła jednak kwestii ewentualnego wpływu francuskiej pisarki na twórczość powieściową Morzkowskiej<sup>298</sup>. Spojrzenie na jej dorobek poprzez ten pryzmat pozostaje więc wciąż zadaniem otwartym.

Warto przypomnieć najważniejsze sądy Morzkowskiej o Sand ze wspomnianych artykułów i poszukać w nich wskazówki co do charakteru możliwej recepcji. Sądy jednego autora o innym, zdradzając wagę przykładaną przez sądującego do poszczególnych aspektów twórczości ocenianego pisarza, sugerują bowiem miejsca mniej lub bardziej świadomych nawiązań, zarówno na poziomie wizji świata, jak i elementów fabuły oraz poetyki. Należy zauważyć, że Morzkowska, debiutując jako pisarka w 1857 roku, a praktycznie stając się nią w drugiej połowie lat 60., przyswajała jako dojrzała kobieta utwory należące do późnej fazy twórczości Sand, z których wiele wzbudziło jej najwyższe uznanie. Jej zdaniem stanowiły one właśnie kontrpunkt do najgłośniejszych w swoim czasie, wczesnych powieści Sand, przedstawiających nieszczęśliwe i zbuntowane kobiece bohaterki. Można się tylko domyślać, że z jej starszymi powieściami Morzkowska, jak inne kobiety epoki, zapoznała się jeszcze we wczesnej młodości.

W artykułach Morzkowskiej uderza silnie zaznaczona obecność wyobrazonego przez nią czytelnika, który ma negatywny lub nieufny stosunek do twórczości Sand. To tego odbiorcę starała się przekonać, że pisarka nie była tak niebezpieczna, jak głosi stereotyp. W obu studiach kładzie nacisk na fałszywość oskarżeń o niemoralność i podważanie instytucji

298 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand*, s. 64–72.

rodziny. Dowodzi, że wbrew rozpowszechnionemu sądowi Sand nie była przeciwniczką małżeństwa jako takiego, choć zwłaszcza w pierwszej fazie twórczości chętnie pokazywała małżeńskie dramaty spowodowane nadużyciami tej instytucji.

Morzowska twierdzi, że siłą pisarstwa Sand jest analiza psychologiczna, w tym analiza osób namiętnych i łamiących prawa społeczne, i że jej pisarstwo ma siłę budzenia współczucia wobec błędów i zaślepienia ludzi uwikłanych w złe małżeństwo, ale zasadniczo szlachetnych z natury. To właśnie, jak pisze, ukazywanie wewnętrznej prawości istot potępionych przez społeczeństwo było ciosem wymierzonym w społeczną hipokryzję, który naraził Sand na zarzut niemoralności. Zdaniem Morzkowskiej były to zarzuty tym bardziej niesłuszne, że sama wierność faktom i ścisłość analizy psychologicznej w literaturze nie może być uznana za coś niemoralnego. Broniąc pisarki, podkreśla jednak ewolucję jej twórczości i poglądów, która miała świadczyć na jej korzyść i odkupywać błędy młodzieńczego radykalizmu.

Tę myśl odnajdziemy w obu studiach. W drugim z nich Morzkowska pisze:

[W]szystkie prawie jej późniejsze utwory stanowią niejako odpowiedź na pierwsze. Widzimy w nich jedne i też same sytuacje z rozmaitych stron. Teorie swoje pod względem małżeńskim rozwinęła autorka najszerzej w *Mademoiselle La Quintinie*, dowodząc, że ażeby małżeństwo stało się zupełnym, trzeba, ażeby dwie łączące się strony miały jednakie poglądy, wiarę, myśli i usposobienia, ażeby żaden rozdźwięk nie psuł jego harmonii i nie rozdzielał sił, które zespolone być winny.<sup>299</sup>

W pierwszym studium autorka szybko przechodzi do analizy wybranych powieści z wczesnej i późnej fazy twórczości pisarki, aby przyjrzeć się właśnie kwestii rozumienia małżeństwa i udowodnić tezę, że ostatnie powieści należy czytać w kontekście pierwszych – jako ich uzupełnienie i pogłębienie.

Morzowska analizuje w nim stosunkowo szczegółowo *Jacques'a*, powieść epistolograficzną, której bohaterem jest dojrzały mężczyzna zawierający małżeństwo z dużo młodszą kobietą. Z uznaniem pisze o darze analizy psychologicznej, który pozwalał pisarce pokazać w bezstronny sposób kilka postaci uwikłanych w małżeński dramat. Nie można tu mówić o niskim charakterze czy nawet winie któregokolwiek z bohaterów,

299 W. Marrené, *Pani Sand*, nr 35, s. 551.



podkreśla, a mimo to małżeństwo Jacques'a zmierza ku katastrofie. Poślubił kobietę-dziecko, niedojrzałą i chwiejną w sądach o rzeczywistości, a zatem niepotrafiącą docenić niezwykłego partnera. Fernanda niedługo zakocha się w Oktawie, a Jacques, zarazem stoik i romantyk, na swą afektywną klęskę odpowie samobójstwem. Morzkowska z zaangażowaniem przedstawia charaktery i perypetie bohaterów, nie kryjąc, że uważa tę powieść za wybitną; a jednak przeciwstawia jej powieść *Valvèdre* jako dzieło dojrzalsze pod względem potraktowania podobnego tematu.

*Valvèdre* to także powieść o fiasku małżeństwa, tym razem poważnego uczonego z kobietą salonową, a zarazem spragnioną uczucia. Tu także dochodzi do zdrady. Morzkowska podkreśla dojrzałość bohatera, który, podobnie jak Jacques, zdobywa się na wspaniałomyślne przebaczenie żonie i jej kochankowi, ale w odróżnieniu od niego zdolny jest także do życia po klęsce (zdradzie i śmierci żony), podczas gdy *Jacques* był, jej zdaniem, romantyczną apologią samobójstwa. Polska krytyczka znów podkreśla subtelność Sandowskiej analizy psychologicznej, a także fakt, że wszyscy bohaterowie tej powieści zasługują na współczucie, ponieważ źródło ich dramatu leży poza nimi – w obyczajowości, która pozwala zawierać małżeństwa nieoparte na dość solidnych podstawach<sup>300</sup>.

W szkicu tym Morzkowska poświęca także trochę miejsca *Lélii*, zestawiając niebudzącą jej empatii, bo – jej zdaniem – abstrakcyjną, bohaterkę-filozofkę z – również poważną, ale jednak uznaną przez nią za dużo bardziej przekonującą – bohaterką *Mademoiselle La Quintinie*. Morzkowska znów rozwija przy tym myśl, że w późnych utworach Sand odnajduje prawdę na temat małżeństwa (zbuntowana Lélia całkowicie je odrzuciła, ale prawdę tę odnalazła Lucie, która też z początku była bliska odrzucenia tej instytucji). Ze sposobu, w jaki referuje jej poglądy, możemy wnioskować, że są jej one bardzo bliskie i że właściwie posługuje się autorytetem Sand, aby ujawnić własne najgłębsze przekonania. Polska autorka pisze tu na przykład, że małżeństwo to „najboleśniejsza rana społeczna”, której nie wyleczy „indywidualna cierpliwość” „zalecana jako lekarstwo przez zwolenników *status quo*” i że jego kształt słusznie oburzał Sand, ponieważ dotąd musi oburzać, jako oparty na „kupczeniu sercem”<sup>301</sup>.

W kontekście niedojrzałości Fernandy, żony Jacques'a, i Alidy, żony *Valvèdre'a*, formułuje sąd: „Małżeństwo nie jest instytucją pedagogiczną,

300 Studium kobiecej niedojrzałości jest dla Morzkowskiej także *Leon Leoni* – powieść, której bohaterka, nie mogąc z powodu wad systemu wychowawczego oprzeć się na dojrzałym sędzi o rzeczywistości, zakochuje się w łotrze.

301 W. Marrené, *Stanowisko powieściowe i moralne...*, nr 37, s. 301.

w której jedna strona powinna być kształcona przez drugą, ale związkciem dwóch dojrzałych istot, które wzajem na siebie wpływać mogą i powinny”<sup>302</sup>. Pisze także:

Gdy kobiety wychowane będą na ludzi, a nie konwencjonalne lalki, gdy poważne zajęcia zastąpią w ich głowach żądę strojów, zbytków, próżności, gdy będą w stanie zdać sobie sprawę z własnych uczuć i dojrzałe rozważyć, kogo poślubiają, gdy zdolne do użytecznej pracy będą miały otwarte pole działalności, a zatem i chleb zapewniony, kwestia ta rozwiąże się sama z siebie, bo przy zmienionym stanowisku kobiety małżeństwo stanie się tym, czym być powinno.<sup>303</sup>

Sandowski ideał małżeństwa Morzkowska odnajduje w *Mademoiselle La Quintinie*. Problematyzując tę uznaną w swoim czasie przez część opinii publicznej za skandaliczną, bo silnie antyklerykalną, powieść, ignoruje zupełnie debatę ideologiczną, w którą utwór był uwikłany<sup>304</sup>, koncentrując się na problemie wierności sobie i na potrzebie jedności przekonań w małżeństwie zarazem. W tym kontekście Morzkowska zwraca uwagę na niezwykłość fabuły, w której jedyna przeszkoda do zawarcia małżeństwa polega na różnicy światopoglądów bohaterów<sup>305</sup>. Przyszłe małżeństwo Émile’a i Lucie to dla niej ostatecznie przykład, czym powinna być rodzina, „oparta na moralnym związku”<sup>306</sup>. Morzkowska dodaje z wyraźną ulgą: „Możemy być spokojni o wszystkie stadła skojarzone w [...] ostatnich powieściach [Sand] [...] Chciałoby się żyć wiecznie pomiędzy nimi, w tym mądrym, serdecznym i zacnym świecie”<sup>307</sup>.

W drugim studium (co może w pierwszej chwili zaskakiwać, zważywszy, z jakimi powieściami Sand jest do tej pory kojarzona), Morzkowska twierdzi, że zwłaszcza utwory pisane w pierwszej fazie twórczości wydają się przestarzałe, ale że w swoich czasach budziły silny oddźwięk,

302 Tamże, nr 38, s. 311.

303 Tamże, nr 37, s. 300.

304 To znaczy w ogóle nie wspomina o konflikcie idei, który jest głównym tematem książki, i o stanowisku, które zajmuje w nim pisarka.

305 Émil Lemontier jest synem filozofa wolnomyśliciela, który czuje się spadkobiercą Rousseau (a właściwie reprezentuje pogląd o konieczności ewolucji doktryn religijnych, bardzo zbliżony do tego, który wkrótce będą głosić moderniści katoliccy). Lucie jest natomiast katoliczką. Jeden z najważniejszych wątków książki to ewolucja jej poglądów na sprawy wiary i jej przejście na stanowisko przyszłego męża.

306 Tamże, nr 39, s. 320.

307 Tamże.

bo wypowiadały problemy nurtujące ówczesne społeczeństwo. W tym kontekście wspomina początki ruchu kobiecego i Sand jako rzeczniczkę wszystkich dążeń emancypacyjnych i demokratycznych.

W związku z kwestią małżeńską kładzie w nim silny nacisk na pokazanie zmiany charakteru bohaterki kobiecej u Sand: od „zimnej, dumnej i sceptycznej Lélii”, „namiętnej Indiany”, „wiekuiście dziecinnej Fernandy”, „nieśmiałej Walentyny”, „nawróconej grzeszniczki” Izydory, „filozofującej nierządniczki” Lukrecji po ideał kobiety w późniejszych powieściach: „typ jednolity, zbyt jednolity może, bo zmienny tylko co do zewnętrznych cech, a w gruncie rzeczy zawsze jednaki, czy zowie się on Fadette, Marie, Love, Sara, Caroline, Aldine czy Miette...”<sup>308</sup>. I opisuje ten ideał:

Kobieta ta jest przede wszystkim kobietą obowiązku, wypełnia go ochotnie i wesoło, jakkolwiek mógłby być ciężki, nie nadaje sobie pozoru ofiary i nie sądząc się sama ofiarą, kocha życie, używa jego darów, a los, jaki jej wyrobiły okoliczności, znosi cierpliwie, czując dobrze, iż szczęście leży daleko więcej w harmonijnym rozwoju władz naszych, w poczuciu wewnętrznego spokoju, niż w wypadkach i faktach postronnych. Kobieta ta szanuje samą siebie myślą nawet, ale w razie potrzeby nie waha się narazić najdroższych względów dla tych, których kocha. Miłość jej nie jest fantazją ani szaleństwem, jest to głębokie uczucie ogarniające całą istotność, silne jak śmierć sama, ufne i zupełne, któremu przენiewierzyć się nie może, bez przენiewierzenia się samej sobie zarazem. Nie żąda ona od kochanka nadludzkiej ofiary, poświęceń lub cnót; żąda prawdy tylko, prawdy w najwyższym tego słowa znaczeniu, i dlatego to miłość dostępną jest dla wszystkich i rozwiniętą może zarówno pod niską strzechą wieśniaczą, jak i w arystokratycznych pałacach. Kobieta, jaką pani Sand w drugim i ostatnim okresie swego autorstwa pokazuje czytelnikom, to prawdziwa towarzyszką życia męża, zostającego na jakim bądź szczeblu społecznym, odważna, wytrwała, zdolna pojąć i wesprzeć go w najtrudniejszych chwilach życia i umilić mu codzienne domowe zacisze; uczona bez pedantyzmu, mądra bez pychy, czysta bez chłodu, a kochająca zawsze.<sup>309</sup>

308 W. Marrené, *Pani Sand*, nr 35, s. 550.

309 Tamże, s. 550–551. Warto przytoczyć sąd Żmichowskiej, która bardzo podobnie postrzegła ten problem, czyniąc w liście do Grabowskiej z 13 sierpnia 1867 roku uwagi o charakterach kobiet w kobiecych powieściach angielskich i francuskich. Zauważała tam, że każda pisarka popada po pewnym czasie w monotonię, powtarzając pewien typ bohaterki, ale że w twórczości Sand można mówić o dwóch takich typach w dwóch różnych fazach jej twórczości: „Każda z nich ma jedno swoje psychologiczne sprężenie, jeden swój typ, który na rozmaite przebiera sposoby,

Morzkowska łączy ten ideał kobiecości z wiarą Sand w sens instytucji małżeństwa, którą po latach pisarka najwyraźniej odzyskała:

Na takiej kobiecie, na miłości, jaką ona uczuć i rozbudzić potrafi, pani Sand dopiero gruntuje rodzinę. Namiętne pytania, jakie cechowały jej pierwsze utwory, sformułowały się snadź w jej umyśle w syntezę jakąś – zrozumiała, że w wielu razach mniej winne były instytucje niż ludzie, którzy ich nadużywają, i że małżeństwo tak jak może stać się klęską życia, może i powinno być także błogosławieństwem jego.<sup>310</sup>

W *Pani Sand* Morzkowska wymienia jako arcydzieła powieści takie jak *Indiana*, *Jacques*, *La Petite Fadette*, *Le Marquis de Villemer*, *Mademoiselle La Quintinie*, *Monsieur Sylvestre* (1865), za nieudane uważa natomiast powieści z przełomu lat 30. i 40., w których silnie dochodził do głosu wątek filozoficzno-mistyczny i polityczny (tak naprawdę obecny w różny sposób u Sand od debiutu do śmierci, chociażby właśnie w ostatniej wyżej wymienionej powieści). Chwali jej plastyczny i realistyczny styl, dostrzega różnaitość formy, docenia przenikliwość w opisywaniu mentalności różnych warstw społecznych i ich różnych generacji, a także znajomość przyrody<sup>311</sup>. Dzieli twórczość Sand na trzy okresy: pierwszy to okres „pragnień, aspiracji, zwątpień” (w jej ujęciu trwał on od debiutu do około połowy lat 40.); drugim byłby etap „powieści sielskich”, w których „szukała pokoju i ukojenia”, „zmordowana nierozwiązalnymi problematami społecznymi”<sup>312</sup>; trzeci to późniejsza twórczość „realistyczna”, począwszy

---

w różnych stawia kostiumach, przez różne dane przeprowadza; ale który, jakkolwiek tym samym jest po mistrzowsku wyczerpująco zgłębiany i opisany, niemniej wszelako, gdy się za świeżej pamięci kilka dzieł tej samej autorki czyta, w pewną monotonność przechodzi. Nawet Jej Królewska Mość, Najjaśniejsza Pani Sand tego nie uniknęła, tylko życie jej literackie dość długo trwało, by się na dwie epoki rozpadło, i w pierwszej dominuje kobieta silna namiętnością przeciw światu i kłamstwu, a w drugiej silna prostotą i dobrocią nawet przeciw namiętności” (N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 368–369).

310 W. Marrené, *Pani Sand*, nr 35, s. 551.

311 Nie omawiam tu dokładnie całego artykułu, bo zrobiła to już w swej książce Bochenek-Franczakowa. Zob. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 64–72. Warto jednak wspomnieć, że Morzkowska zauważyła w nim także różnorodność form uprawianych przez Sand, doceniając bardzo i jej epistolografię, i baśni, i zainteresowanie teatrem lalkowym. Poza tym czyni sporo przenikliwych uwag o związkach pomiędzy biografią a twórczością pisarki, a także o jej niezwykłym charakterze. Dostrzega także płciowe podłoże uprzedzeń wobec jej twórczości.

312 W. Marrené, *Pani Sand*, nr 35, s. 550. Przy czym Morzkowska dała się

od lat 50. Krytyczka twierdzi, że pozorne sprzeczności w postawie i poglądach Sand świadczą o nieustannym rozwoju i poszukiwaniu prawdy. Podziwia starość pisarki, nacechowaną, jej zdaniem, „cudną pogodą” i „wspaniałym ukojeniem”<sup>313</sup>, których świadectwo można odnaleźć w jej ostatnich utworach, ale i jej świeżość ducha oraz wierność sobie, które przejawiała przez całe życie.

Wśród późniejszych powieści Sand Morzkowska docenia zwłaszcza *Monsieur Sylvestre*. Pisze: „Nigdy może wznioślejsze myśli nie przyoblekły się magiczniejszym stylem, przystępniejszą i wdzięczniejszą formą”<sup>314</sup>. Podkreśla szczęście bohatera, które bierze się z „rozwinęcia władz umysłu, z pojęcia praw rządzących zarówno materialnym jak moralnym światem”<sup>315</sup>. Pisze:

Zdaje się, że autorka, podnosząc się coraz wyżej, coraz szersze obejmowała horyzonty, i patrząc na sprawy życiowe z coraz wyższego stanowiska, dopatrywała ich doskonalszą harmonię. Tam, gdzie dawniej widziała same rozdźwięki, teraz spostrzegała ponad nimi prawa, dążące do pojednania pozornych sprzeczności.<sup>316</sup>

Morzowska wyjaśnia, że mimo iż Sand nie знаła rozwiązań konkretnych problemów i nie próbowała ich pokazywać w swoich powieściach, „wierzyła w przyszłość”, pragnąc „sprawiedliwości, a więc wiedzy dla wszystkich zarówno, zniesienia przesądów i nadużyć”<sup>317</sup>. Podkreśla, że jej późne dzieła przybrały łagodny charakter, wysławiając „cnoty domowe” i małżeństwo, za którego przeciwniczkę była mimo to wciąż uważana<sup>318</sup>.

### **Zwrot moralnościowy, czyli Sand pozytywistów**

Sąd Morzkowskiej o twórczości Sand z okresu II Cesarstwa warto w tym miejscu zderzyć ze współczesnym sądem Martine Reid, która twierdzi, że rdzeń utopijnego wówczas, progresywistycznego przesłania Sand, stanowi równościowa wizja małżeństwa, opartego o miłość i wolny wybór, zarysowana jeszcze w utworach z drugiej połowy lat 30.

---

tu uwieść pozorom, ponieważ także te utwory są zaangażowane społecznie, tyle że nie wprost.

313 Por. tamże, nr 34, s. 534.

314 Tamże, nr 36, s. 566.

315 Tamże.

316 Tamże.

317 Tamże, s. 566–567.

318 Por. tamże, s. 567.

(*Simon* [1836] i *Mauprat*), ale charakterystyczna właśnie dla powieści Sand z późniejszego okresu<sup>319</sup>. Niezwykłość ówczesnych fabuł Sand polega, zdaniem badaczki, na tym, że ich bohaterki wykraczają poza oczekiwania społeczne wobec kobiecości, często z tego powodu są niechętnie zamążpójściu, ale w toku akcji udaje im się zdobyć godnych ich partnerów, dostrzegających i szanujących pociągającą ich odmienność, czy wręcz wyższość, co ma zgodnie z tą utopijną wizją gwarantować satysfakcjonujący i stabilny, nietłamszący indywidualności kobiet związek w przyszłości. Badaczka pisze też, że Sand tworzyła schematy fabularne, które pozwalały przepracować bariery komunikacyjne w anachronicznym, opartym na władzy i hierarchii modelu rodziny i zaproponować jej nową, zdemokratyzowaną i otwartą na zewnętrzny świat formułę, bliską rodzinno-przyjacielskiej komunie.

Morzowska, jak widzimy, ceni tak naprawdę poglądy i postawę Sandowskich bohaterów z późnego okresu twórczości francuskiej pisarki, przede wszystkim wyznawaną przez nich wizję małżeństwa. Chwali także postawę mądrościową pisarki, stającej się w tym ujęciu pierwszą może w kulturze postacią kobiecą odpowiadającą figurze mędrca – mędrzynią. Warto w tym miejscu zauważyć, że tę predylekcję do późnej twórczości Sand Morzkowska dzieliła z innymi ówczesnymi intelektualistami, w tym – pozytywistami. Podobne, choć niewyłożone tak szczegółowo sądy, znajdziemy na przestrzeni lat – od schyłku lat 50. po lata 80. XIX wieku – u Duchińskiej, Orzeszkowej, Ilnickiej, Kraszewskiego czy Augusta Jeskego.

Orzeszkowa także dostrzegła zasadniczą zmianę w życiu i twórczości Sand, przyznając w (niedrukowanej za życia) rozprawie *O równouprawnieniu kobiet*, że druga faza jej twórczości oraz jej dojrzałość i starość stanowią nową, wysoką jakość, którą trzeba traktować bardzo poważnie. W rozprawie tej Orzeszkowa zostawia na boku kwestie krytycznoliterackie jako niezwiązane z tematem i nie przywołuje żadnych tytułów dzieł Sand, rozpatrując jedynie ogólnie przypadek drugiej – jej zdaniem – po pani de Staël „genialnej [kobiecej] postaci”<sup>320</sup> porewolucyjnej Francji i próbując uchwycić dominanty jej postawy. Tak między innymi opisuje zwrot w życiu i twórczości pisarki:

319 Por. M. Reid, *Signer Sand*, s. 117.

320 E. Orzeszkowa, *O równouprawnieniu kobiet*, w: *też*, *Publicystyka społeczna*, t. II, s. 352. Iwona Wiśniewska twierdzi, że esej ten powstał około 1879 roku. Por. G. Borkowska, *Wprowadzenie*, w: E. Orzeszkowa, *Publicystyka społeczna*, t. II, s. 29.

W połowie już długiej i pracowitej drogi swojej Jerzy Zand, nie pozbywszy się dawnych przymiotów swych, potęgi i szerokości myśli i dążeń, zdobyła też sobie równowagę i harmonią wewnętrzną, niezłomną i posągową niemal moc spokoju i dojrzałości. W działach jej, które nastąpiły po pierwszej epoce jej twórczości, zwątpieniom nieodłącznym od wszelkiej badawczej myśli ludzkiej towarzyszy też wiara w znalezione już i rozumiane prawdy i ideały; obok porywów ku wyższym formom ludzkiego bytu na ziemi istnieje kierujący nimi praktyczny i istotnie filozoficzny rozum i rozmyśl, na dnie protestów zanoszonych wciąż przed oblicze sprawiedliwości brzmi kojąca i wspaniałomyślna nuta przebaczenia. [...] głośna, namiętna, burzliwa pisarka nie ukrywa już przed światem kochającej, dobrej i dobroczynnej kobiety. Po smutkach poranku, po burzach i trudach południa, u zachodu słońca swego genialna kobieta ta ukazuje się światu jako dzielna i tchliwa przewodniczka rodziny [...].<sup>321</sup>

Z Morzkowską łączy Orzeszkową także upodobanie do *Monsieur Sylvestre* jako najlepszej może w ogóle powieści Sand. Orzeszkowa napisała o tym utworze w studium *Kilka słów o powieści*, przeciwstawiając go, zbyt romantycznym na jej gust, *Consuelo* i *Leonowi Leoniemu*. Twórczość „tendencyjną” Sand Orzeszkowa stawia w tym tekście obok twórczości „tendencyjnej” Hugo – na wyżynach powieści XIX-wiecznej. O jej zdaniem bliższym rzeczywistości niż *Consuelo*, tendencyjnym charakterze *Monsieur Sylvestre* pisała:

Powieść ta płynie spokojnie, ujęta w szranki ścisłego prawdopodobieństwa. Postacie jej pełne życia, odcieni, namiętności – są jednak naturalne i łatwo zrozumiałe; okoliczności zajmujące, obleczone to rzewną, to ognistą poezją – mają przecież koloryt całkiem ziemski, a taki, że w nim czujący i myślący człowiek dopatrzeć może ułamku własnego istnienia.<sup>322</sup>

Orzeszkowa przywiązywała wagę do przedstawienia we wspomnianej powieści ideału szczęścia małżeńskiego, związanego, z „zacną, serdeczną miłością” bohaterów, ale doceniała także warstwę filozoficzną utworu: „Wśród pięknego, pełnego poezji romansu są tam karty mówiące o najtrudniejszych kwestiach, jakie sobie kiedy umysł ludzki zadawał, a czytelnik objęty tchnieniem tych poważnych rozmyślań, zapomina o romansie

321 E. Orzeszkowa, *O równouprawnieniu kobiet*, s. 353.

322 Tejże, *Kilka słów o powieści*, s. 35.

i z zadowoleniem postępuje za autorką w światy badania<sup>323</sup>. Nawiązując do wcześniejszych utworów Sand, Orzeszkowa oceniała, że „człowiek przekładający istotne piękno i rozum nad błyskotliwość i wyuzdaną fantazję, przełoży też pewno pracującego i szukającego zacnego szczęścia Piotra<sup>324</sup> nad melancholicznego Alfreda<sup>325</sup> i spokojną, silną a rozumną Aldonę<sup>326</sup> nad Walentynę<sup>327</sup> namiętną, gwałtowną, szalejącą<sup>328</sup>.”

Z kolei Jeske w 1866 roku pisał o „genialnej mistrzyni”<sup>329</sup>:

Od roku 1850 następuje pomyślny zwrot. Widać ją na drodze zdrowych pojęć o świecie i zadaniu człowieka. Odtąd filozofia, socjalizm, odszczerpienie religijne nie mają już dla niej uroku, nie zaprzatają wyobraźni. Owszem, zmęźniała, pozbyła się zawitych formułek, odzyskała swobodę ducha i kryniczną twórczość [...]. Już i pomysły zdrowsze, idee czystsze i żyźniejsze. Czytając ostatnie jej powieści, zda się, że czytamy w duszy naszego wieku. Cześć dla prawdy [...] siła i zapał uczucia oraz szlachetne i poważne uniesienie ku temu, co jasne i czyste.<sup>330</sup>

Maria Ilnicka, oficjalnie często ganiąca pisarkę z powodu jej *morale*, w szkicach pisanych już w latach 80. „rozgrzesza”, jak to określa Iwona Wiśniewska, Sand z jej skandalicznej biografii na podstawie wnikliwej lektury jej listów<sup>331</sup>. Pisane z okazji ukazywania się kolejnych tomów

323 Tamże.

324 Bohatera *Monsieur Sylvestre*.

325 Bohatera *Consuelo*.

326 Bohaterkę *Monsieur Sylvestre*.

327 Bohaterkę powieści pod tym tytułem.

328 Tamże. s. 36.

329 A. Jeske, *Jeszcze kilka słów o pani Sand*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 47, s. 373.

330 Tamże, s. 372–373.

331 Wiśniewska pisze o tym: „W latach 1884 i 1885 Ilnicka zrobiła rzecz zaskakującą: przeprowadziła w długim, (rozciągniętym w druku na 6 numerów „Bluszczu”) studium – rehabilitację George Sand”. Badaczka pokazuje Ilnicką jako w rzeczywistości pełną uznania dla twórczości pisarki, w jej własnym przekonaniu wręcz genialnej, ale przed której niemoralnością czuła się w obowiązku przestrzegać, zwłaszcza kobiety. Pisze: „Zdumiewające, jak Ilnicka w swych szkicach krąży stale wokół postaci George Sand, nie może o niej zapomnieć, portretując inne pisarki. Najwyraźniej autorka *Lélie* była dla niej jednym z najważniejszych, jeśli nie głównym punktem odniesienia w pisarskim panteonie kobiecym” oraz: „Szkic ów był konsekwentną i uczciwą woltą krytycznoliteracką Ilnickiej – niezbędną, aby móc dopełnić i przeobrazić obraz George Sand” (I. Wiśniewska, *Kto się boi George Sand? Autorka „Indiany” oczami Marii Ilnickiej* – artykuł konferencyjny udostępniony przed publikacją).



korespondencji Sand szkice<sup>332</sup>, a także uwagi na jej temat rozproszone w artykułach krytycznoliterackich poświęconych innym XIX-wiecznym autorkom, pozwalają – jak twierdzi Wiśniewska – rozpoznać w Ilnickiej kolejną wierną czytelniczkę Sand.

Badaczka zauważa, że Ilnicka „zachwyca[ła] się osobowością Sand z późnego okresu jej życia. Dojrzała pisarka zazdrości[ła] drugiej dojrzałej pisarce, że umie przeżywać starość w sposób tak spokojny i spełniony”<sup>333</sup>. Piszze: „W portrecie starzejącej się Sand stworzonym przez Ilnicką dominuje jedno pojęcie: idealizm. Sand wierzy w postęp i doskonalenie ludzkości, a także w to, że w końcu dojdzie do poznania Boga przez człowieka i wiara zamieni się w wiedzę. Taką postawę Ilnicka nazywa »rozumnym idealizmem«”<sup>334</sup>.

W swoich omówieniach korespondencji Sand Ilnicka koncentruje się na obrazie starości pisarki i jej postawie: świadomie kulturowanej filozofii życia. Przytacza całe passusy z listów obrazujące stosunek Sand do życia i jej poglądy na społeczeństwo, politykę (w tym zwłaszcza wojnę francusko-pruską), postęp, religię, wiarę, zbliżającą się śmierć, ale oczywiście także sztukę – bo najwyraźniej do niej w pełni przemawiają<sup>335</sup>. Ilnicka wydobywa z listów Sand, w tym jej listów do Flauberta, poglądy na literaturę, które jej samej najwyraźniej także są bliskie – dotyczące egalitarności sztuki oraz jej misji społecznej. Cytuje na przykład słowa z listu do Flauberta: „Pisze się dla wszystkich; dla wszystkich, którzy potrzebują przyjąć chrzest litery [...]. Co to jest za sztuka bez serc i umysłów, aby się w nie przelewała? To słońce bez promieni, które by nic nie ożywiało”<sup>336</sup>, opatrując je komentarzem:

Gorące, szlachetne słowa, które były odpowiedzią Flaubertowi, mówiącemu: że pisze dla dwunastu osób... [...] Że to była sztukmistrzyni do każdej kropelki krwi, do każdego drgnięcia nerwu, to wie każdy, kto ją czytał, ale nie mniej nie rozumie ona sztuki dla sztuki. Sztuka dla życia: dla tego, co myśli i czuje – sztuka dla ludzi! Dlatego było zawsze gorącym to, co pisała, dlatego pociągało [...].<sup>337</sup>

332 G. Sand, *Correspondance 1812–1876*, t. I–VI, red. M. Sand, Calmann-Lévy, Paris 1882–1884.

333 I. Wiśniewska, *Kto się boi George Sand?*

334 Tamże.

335 M. Ilnicka, *Posąg Jerzego Sand. Posąg – Protestactwa Akademii Paryskiej – Korespondencji tom V i VI*, „Bluszczy” 1884, nr 40–42; M. Ilnicka, *Korespondencja Jerzego Sand (Tom VI)*, „Bluszczy” 1885, nr 2, 6 i 7.

336 M. Ilnicka, *Posąg Jerzego Sand*, „Bluszczy” 1884, nr 42, s. 338.

337 Tamże.

Przywołuje także fragment listu Sand do Alexandra Saint Jeana, w którym pisarka wyznaje, że z dwóch poglądów na sztukę: elitarnych (linia Ludwiga van Beethovena, jak ją określa) i egalitarnych (linia Wolfganga Amadeusza Mozarta), z czasem zdecydowanie bliższe stały się jej te ostatnie. Sand zauważa przy tym zależność pierwszego od drugiego: „Powiedziałam sobie wreszcie, że gdyby Mozarty, Molierzy nie raczyli być jasnymi, nie byłabym nigdy dostąpiła zrozumienia Beethovena i Danta. Stąd dochodzę do wniosku, spierając się o to niejednokrotnie z bardzo wysokimi umysłami, że talent nakłada obowiązki”<sup>338</sup>.

W reakcji na publikację kolejnych tomów korespondencji Sand także Kraszewski otwarcie przyznał się na starość do ogromnego zainteresowania jej biografią i dobrej znajomości jej twórczości<sup>339</sup>. Recenzja ostatniego tomu jej korespondencji to niemal w całości pean na cześć Sand. Kraszewski z ogromnym uznaniem pisze o jej starości: dostrzega jej życiową mądrość, harmonię jej życia, postrzega ją też na koniec jako kobietę, i to kobietę, która w pełni odnalazła się w życiu rodzinnym, zwłaszcza w roli babci.

Kraszewski, niejako wieńcząc swe rozważania o pisarce, pisze:

trzeba uchylić czoła przed tą inteligencją potężną, której towarzyszy wyborne serce. [...] G. Sand nawet w błędach swoich była dla mnie zawsze niezmiernie sympatyczną, ale najbardziej stała się nią ze względu na starość tak piękną, tak pogodną, tak prawdziwie niewieścią [...]. To cudowne! Świat o niej po trosze zapomina, ale ona nie troszczy się o to i zmierza do celu spokojnie, uszczęśliwia naokoło siebie wszystkich i sama zdaje się być pewną szczęścia poza grobem. Spokój i praca uśmiechają się jej jako najwyższe dobra na ziemi [...]. Uwielbiam George Sanda dlatego może, że sam jestem stary, że mam te same pragnienia i dążności [...].<sup>340</sup>

338 Cyt. za: M. Ilnicka, *Korespondencja Jerzego Sand (Tom VI)*, „Bluszcz” 1885, nr 6, s. 47. Innym wątkiem powracającym w obu artykułach jest obraz Sand uczącej na starość nie tylko swoje wnuczki, lecz także wiejskie dzieci. Konsekwentnie demokratyczna postawa autorki *Consuelo* wzbudza wyraźne uznanie Ilnickiej.

339 Recenzja czwartego tomu jest dość chłodna (por. J.I. Kraszewski, *Kronika zagraniczna J.I. Kraszewskiego. Czwarty tom korespondencji Sanda*, „Tygodnik Ilustrowany” 1883, nr 19 i nr 20), ale szóstego – wręcz gorąca (por. tenże, *Kronika zagraniczna J.I. Kraszewskiego. Korespondencja G. Sand. tom piąty, rok 1864–1869*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 83; tenże, *Szósty i ostatni tom korespondencji G. Sanda*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 95).

340 Tamże, s. 258. Podobne refleksje na temat Sand, wraz z – co ciekawe – wyraźnym zaznaczeniem, że jej twórczość literacka posiada wysoką wartość (wbrew swoim wcześniejszym krytycznym uwagom na jej temat), snuje

Gusta Jeskego, Morzkowskiej czy Orzeszkowej, doceniających późną twórczość Sand, różniły się zdecydowanie od gustów poprzedniej, romantycznej, generacji. Żmichowska w listach do Grabowskiej określiła zbiorowo późne utwory Sand jako „mierność”, a wiele z nich nawet jako coś „gorszego od zupełnej mierności”<sup>341</sup>.

### ZBIEŻNOŚCI ELEMENTÓW FABUŁY I ZBIEŻNOŚCI IDEOWE POWIEŚCI MARRENÉ-MORZKOWSKIEJ I SAND

#### *Nemezys a Consuelo, Lukrecja Floriani i Monsieur Sylvestre.*

#### **Kobieta wolna i rozliczenie z pragmatyzmem drugiej połowy XIX wieku**

Czytelnikowi powieści Morzkowskiej nie trudno będzie zauważyć, że jej sądy o pisarstwie Sand, a zwłaszcza o jej stosunku do małżeństwa, odpowiadają poglądom wyrażanym *expressis verbis* czy to przez pozytywnych bohaterów powieści Morzkowskiej, czy ich narratorów. Na przykład bohaterka *Nemezys* (1871), pani Nasielska, powtarza niemal dosłownie fragment pierwszego studium o Sand, tłumacząc narratorowi, dlaczego odrzuca pewną propozycję małżeństwa: „pomiędzy nami nie ma jedności pojęć, zasad, myśli i uczuć”<sup>342</sup>, a także twierdzi z przekonaniem:

---

Kraszewski w tekście opublikowanym w 38 numerze „Świtu” (*Listy J.I. Kraszewskiego*, „Świt” 16 grudnia 1884 roku, nr 4), czyli w pierwszym roku istnienia pisma, redagowanego przez Konopnicką. Kraszewski rozwija te myśli w kontekście sprawy emancypacji kobiet, z jednej strony nie kryjąc satysfakcji, że Sand z biegiem czasu porzuciła swój młodzieńczy radykalizm, z drugiej – twierdząc, że poprawa sytuacji kobiet podlega powolnej ewolucji, czyli że jest kwestią czasu.

- 341 Por. N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 629 (list z 25 października 1873 roku). Kontekstem dla tej krytyki Sand są u Żmichowskiej jej własne rozważania o starości. Polska pisarka tłumaczy swoją niemoc twórczą w tym okresie ogólnymi prawami twórczości, której nie sprzyja podeszły wiek.
- 342 W. Marrené (Morzkowska), *Nemezys*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1871, s. 128. Szkic o Sand zawiera frazę o jedności „poglądów, wiary, myśli i usposobień”. Wydaje się to echem czwórce określeń z *Lukrecji Floriani*, gdzie mowa o udanym małżeństwie jako opartym na „zgodności upodobań, poglądów, charakterów i dążeń”. W powieści Sand słowa te wypowiada Salvator, odradzając księciu małżeństwo z, tak różną od niego, Lukrecją (por. G. Sand, *Lukrecja Floriani*, s. 216). W oryginale fraza brzmi: „accord des goûts, des opinions, des caractères et des tendances” (G. Sand, *Lucrezia Floriani. Lavinia*, Œuvres completes, Calmann-Lévy, Paris 1880, s. 201). Podobna fraza powraca także w *Róży* Morzkowskiej: „w stosunku małżeńskim prawdziwą podstawą szczęścia jest zjednoczenie serc, myśli i pojęć” (W. Marrené, *Róża*, s. 16). Pozwala to dopowiedzieć, że małżeństwo Róży z Adamem, jako małżeństwo dwóch w pełni rozwiniętych moralnie indywidualności, zdolnych do wykazania się prawdziwym człowieczeństwem

„Małżeństwo bez miłości to społeczna zbrodnia, najdoskonalsza szkoła zepsucia, to ostatni krąg dantejskiego piekła”<sup>343</sup>. Uderzające są także inne zbieżności sformułowań ze studium i powieści dotyczące poszanowania praw serca i wierności sobie jako warunku szczęścia.

Irena Nasielska, zrujnowana wdowa z dwojgiem dzieci, jest chyba najbardziej niezwykłą i wyzwoloną spośród bohaterek Morzkowskiej. Możemy w niej upatrywać pewnego ideału samoświadomej swego człowieczeństwa kobiety, jaki posiadała pisarka. Bohaterka przywodzi tym na myśl zarówno wybrane bohaterki Sand, jak i jej biografię. Zbieżności te są tym bardziej wymowne, że – sądząc po datach publikacji – powieść i studium mogły powstawać równolegle.

Pani Nasielska, wychowana samotnie przez matkę-aktorkę, miała zostać śpiewaczką, bo była obdarzona pięknym głosem, który jednak straciła, przeżywszy zawód miłosny z innym śpiewakiem (tym wszystkim przypomina Consuelo<sup>344</sup>). Za mąż wyszła za zakochanego w niej wiekowego arystokratę, który uratował ją tym samym z niebezpiecznej sytuacji<sup>345</sup>, a zarazem popełnił mezalians w oczach swej rodziny<sup>346</sup>. Po śmierci męża, wciąż piękna, Irena budzi nadzieje erotyczne lub matrymonialne wielu mężczyzn, ale, znając świat i będąc nim rozczarowana, stroni od towarzystwa. Po powrocie z zagranicy wynajmuje skromny domek na przedmieściach Warszawy, w którym zamyka się sama z dziećmi, zajmując się troskliwie ich kształceniem (tym z kolei przypomina Lukrecję<sup>347</sup>) i przyjmując w domu jedynie ich guwernera, ubogiego studenta Gustawa. Taką postawą oczywiście bardzo naraża się opinii publicznej.

Postać pani Nasielskiej jest nam przedstawiana przede wszystkim przez narratora powieści – starzejącego się rzeźbiarza, który rozkochuje się w niej ujęty jej niezwykłością, która polega na wewnętrznej wolności. Bohaterka znajduje w sobie siłę, aby nie poddawać się konwenansom, ale

---

i budzących w sobie wzajemną miłość, wpisuje się w tak rozumiany Sandowski ideał.

343 W. Marrené-Morzkowska, *Nemezys*, s. 128.

344 Tyle że Consuelo traci głos dużo później, z powodu cierpień spowodowanych prześladowaniami politycznymi Alberta, a jej matka, mimo że „upadła”, jest postacią wyidealizowaną, inaczej niż dość surowo oceniana matka Ireny.

345 Zrujnowane długą chorobą zdrowie uniemożliwiało myśl o dalszej karierze i obie kobiety, matka i córka, zaczęły pogrążyć się w nędzy.

346 W *Consuelo* także mamy do czynienia z małżeństwem arystokraty z pochodzącą z ludu bohaterką i oczywiście rodzina hrabiego także na wiele sposobów mu się przeciwstawia.

347 Ta aktorka i reżyserka, rozczarowana i pozbawiona iluzji, wycofuje się w pewnym momencie z życia światowego, by poświęcić się wychowaniu dzieci według własnych oryginalnych zasad.

kierować się własnymi przekonaniem. Jej wybór jest niemal heroiczny, zważywszy na realne zagrożenie ze strony rodziny męża, która szuka pretekstu, aby pozbawić ją opieki nad dziećmi. W tym sensie okazuje się „kobietą wolną”<sup>348</sup> – jak określano Sand. Dziś możemy powiedzieć: „autentyczną”, bo szczerą wobec siebie i innych. Jej pogardę dla konwenansów widać najwyraźniej wtedy, kiedy nie waha się zaangażować w opiekę nad Gustawem, który odniósł ciężkie rany w pojedynku ze znieważającym ją mężczyzną. Oczywiście dzięki tej opiece pani Nasielska uświadomi sobie miłość do niego i powieść skończy się dla nich szczęśliwie – związkiem nierozsądnym w oczach świata, bo łamiącym zasady zawierania korzystnych małżeństw.

W wątku pojedynku i zranienia bohatera, prowadzących do zjednoczenia nieświadomych dotąd miłości kochanków, łatwo dosłuchać się echa fabuły *Monsieur Sylvestre*, w której Aldine i Pierre uświadamiają sobie wzajemną miłość w podobnych okolicznościach<sup>349</sup>. Wcześniej, tak jak bohaterowie *Nemezys*, długo ją tłumili, czując, że z powodu sytuacji społecznej (ubóstwo obojga) nie mogą sobie pozwolić na myśl o małżeństwie. Tak jak w *Monsieur Sylvestre* Aldine opiekuje się Pierre’em w domu pana Sylvestre’a, tak tutaj pani Nasielska dogląda Gustawa w pracowni narratora. Poza wiekiem i edypalną pozycją, jaką zajmują wobec młodych, trudno się jednak doszukać podobieństw pomiędzy nimi. Narrator *Nemezys* zakochuje się w pani Nasielskiej ostatnią, rozpaczliwą miłością, prowadzącą niemal do jego degrengolady i kompromitacji. W rozumieniu jego przyjaciela-uczzonego to zemsta natury za pogwałcenie jej praw. Narrator zawarł bowiem w swoim czasie konwencjonalne małżeństwo i żył dotąd jako szanowany obywatel, uśmiercając duszę w związku pozbawionym

348 Określenie to w potocznym rozumieniu oznaczało przyzwolenie kobiety na „wolną miłość”, natomiast Morzkowska wskazuje wyraźnie, że jej bohaterka, z racji swego niekonwencjonalnego zachowania, jest posądzana przez otoczenie o rozwiązłość.

349 O predylekcji Sand do wiązania tematu choroby z rozbudzeniem miłosnych uczuć zob. między innymi M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości...* Taką sytuację, a także sandowski wątek choroby psychosomatycznej, odnajdziemy także w *Augustcie* Morzkowskiej, w której główny bohater i jego córka zapadają na zagrażające życiu choroby w związku z przesileniem psychicznym (dla pierwszego jest to uświadomienie sobie miłości do Augusty i zarazem jej zasłużonej pogardy wobec niego; u córki półświadome odczucie kryzysu rodzinnego i możliwość utraty ukochanej guwernantki). Rodzina reintegruje się tutaj dzięki temu podwójnemu kryzysowi – żona, opiekując się w chorobie mężem, budzi się sama moralnie pod wpływem Augusty, a zarazem swoim oddaniem budzi po latach miłość w mężu. Por. W. Marrené, *Augusta*, Wydawnictwo Dziel Tanich A. Wiślickiego, Warszawa 1866.

prawdziwej bliskości, a przy okazji unieszczęśliwiając całą rodzinę, żyjącą – czego jest świadom – w stanie zawieszenia i niespełnienia.

Podobnie jak *Monsieur Sylvestre, Nemezys* można traktować jako próbę rozliczenia pragmatycznej i sceptycznej postawy pokolenia realistów/pozytywistów oraz przywrócenia uczuciom właściwego miejsca w życiu<sup>350</sup>. Mądrość pana Sylvestre'a reprezentuje tu jednak nie sam narrator, ale jego przyjaciel, paryski uczyony Stanisław (mentor pani Nasielskiej w okresie jej nieszczęśliwego, zawartego za podpowiedzią matki, małżeństwa, kiedy to szukała ulgi w rozwijaniu zainteresowań intelektualnych), który powierza mu misję opieki nad nią w Warszawie i tym samym staje się facylitatorem bolesnego procesu pozyskiwania przez niego samowiedzy<sup>351</sup>, oraz pani Nasielska. Ona sama musiała do niej dojrzeć nieco wcześniej, zrozumiałwszy na własnym przykładzie, czym jest zgoda na małżeństwo bez miłości oraz jakie są dalekosiężne konsekwencje podobnej decyzji<sup>352</sup>.

Podwójny proces uzyskiwania przez narratora samowiedzy moralnej, ale i zarazem przywracania go do życia, jest ukazany przez Morzkowską

350 Na odrębne na tle innych pozytywistów przekonania Morzkowskiej o roli namiętności zwrócił już uwagę Tomasz Sobieraj w krótkim omówieniu powieści *Jerzy*. Por. T. Sobieraj, *Wobec wielkiej trójcy powieściopisarzy. Uwagi o poetyce drugorzędnej prozy okresu pozytywizmu*, w: *Pozytywizm. Język epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.

Odrębność ta zaznacza się także w krytyce literackiej Morzkowskiej, która pisała z dużym wyczuciem zarówno o europejskim romantyzmie, jak i o reprezentantach nurtu irracjonalnego w XIX-wiecznej powieści krajowej czy o Flaubercie, Zoli oraz wczesnym modernizmie.

351 Podobieństwa z panem Sylvestre'em można się też dopatrzeć w omawianej już postaci pana Joachima – zarówno skromnego i pracowitego człowieka, jak i osoby przenikliwej, wykształconej i przerastającej poziomem duchowym otoczenie, niemal – mędrca. W kontekście studium Morzkowskiej o Sand zwraca także uwagę fakt, że pan Joachim wybiera na przedmiot wspólnych studiów z Różą botanikę. W studium Morzkowska zachwycała się jej *Listami o botanice* (autorce chodziło zapewne o *Lettres d'un voyageur à propos de botanique* [Listy podróżnika na temat botaniki], publikowane w „Revue des Deux Mondes” 1 czerwca, 15 lipca i 15 sierpnia 1868) w których znajdowała „głębokie uwagi, tchnące tą mądrością, jaką życie i próby jego wyrobiły w sędziwej autorce” (W. Marrené, *Pani Sand*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 36, s. 569). Wątek zarazem botaniczny i mądrościowy jest bardzo ważny również w tak wysoko przez nią cenionym *Monsieur Sylvestre*, którego bohater jest „dziwakiem”, jak pan Joachim, i zarazem prawdziwym filozofem przechadzającym się po ogrodzie natury. U Morzkowskiej odnajdziemy go także w *Nemezys*, w której bohaterka sama udziela swoim dzieciom lekcji botaniki w parku, a one potrafią się w tę naukę bardzo głęboko zaangażować, odkrywając dzięki niej piękno i ład natury.

352 W tym przypadku stają się one oczywiście przyczyną lekceważenia ze strony rodziny męża oraz nowych adoratorów, którzy liczą na jej oportunistyczny

w warstwie symbolicznej utworu. Nawiązuje ona do mitu Galatei – tak chętnie wykorzystywanego przez romantyków – i zarazem odwraca nadawane mu przez nich patriarchalne sensy, pokazując pełen pasji proces tworzenia popiersia pani Nasielskiej, najlepszego dotąd dzieła narratora, który sam niejako ożywa wewnątrz w kontakcie z tą „żywą” kobietą.

Zauważmy w tym miejscu, że narracja *Nemezis*, mimo że wyczuwalnie dydaktyczna, jest dość ciekawa ze względu na rozpisanie edypalnej figury ojcowskiej na dwie postaci. Niemal upadający na naszych oczach narrator, żywiący niejako kazirodcze uczucie wobec bohaterki, reprezentuje (choć bez wewnętrzznego przekonania) w dialogach z panią Nasielską konwencje społeczne, a tym samym jest przez nią nieustannie zadziwiany, zawstydzany i pouczany. Uczucia, których doświadcza, czynią przy tym jego postać dość żywą. (Podobny model narracji odnajdziemy także we wcześniejszej powieści Morzkowskiej – *Auguście*). Stanowi to postęp wobec, omówionej wcześniej, sterylnej pozycji empatycznego narratora *Róży*.

### ***Jerzy a Walentyna. Uczucia i edukacja kobiet w powieściach Marrené-Morzkowskiej i Sand***

Morzkowskiej bliski jest problem prawa kobiety do uczuć – tak ważny również u Sand. Narratorzy wykreowani przez polską autorkę podkreślają wielokrotnie, że prawo do fascynacji erotycznej jest podstawowym prawem człowieka jako istoty biologicznej i że młode kobiety, ulegając zakazanym przez społeczeństwo namiętnościom, są – nawet jeśli naiwne i nierozumiejące istoty swoich obowiązków – niewinne. Miłość to przecież prawo natury i ducha, które zawsze mogą się w kobiecie obudzić, na przekór wszystkim zaporom, które próbuje ustanowić społeczeństwo.

Motyw budzenia się kobiet do miłości związany jest często u Morzkowskiej, podobnie jak u Sand, z budzeniem się uśpionego człowieczeństwa kobiety: uzyskiwaną czy odzyskiwaną świadomością wagi podstawowych pojęć moralnych, takich jak wolność, prawda, szlachetność czy nawet bezinteresowne dążenie do poznania. Tak na przykład możemy widzieć związek powieści Morzkowskiej *Jerzy* (1864) z prozą Sand, a zwłaszcza z *Walentyną*: bohaterka utworu w dniu ślubu z tak naprawdę obojętnym jej mężczyzną zakochuje się niemal w jego przyjacielu – ubogim naukowcu z Warszawy, Jerzym<sup>353</sup>. To uczucie budzi się w niej między

353 Podobieństwo z *Walentyną* polega tu na zawiązaniu fabuły – Walentyna poznaje Benedykta na miesiąc przed wyznaczoną datą ślubu z człowiekiem, którego nie kocha. Benedykt, podobnie jak Jerzy, jest bardzo odległy od środowiska społecznego, do którego należy bohaterka i w którym

innymi pod wpływem jego – wywrotowych jak na tamte czasy – uwag na temat wychowania kobiet. Młoda dziewczyna uświadamia sobie pod wpływem podsłuchanych słów na własny temat, że żyła dotąd jak dziecko, nieświadoma własnego człowieczeństwa. Wyznaje mu: „Pierwszy raz w życiu słyszałam podobne słowa, odtąd ręczę panu, że chcę być, że będę człowiekiem!...”<sup>354</sup>. Jej jaźń budzi się tu równocześnie z miłością do bohatera, którego osobowość i poglądy wykraczają daleko poza konwencjonalny świat, w którym do tej pory żyła – jak sama za chwilę wyzna w liście do przyjaciółki – „jak roślina na słońcu, rządząc się fantazją, kaprysem”<sup>355</sup>.

*Jerzy* to, w przeciwieństwie do *Walentyny*, powieść dydaktyzująca<sup>356</sup>, dlatego przebudzenie człowieczeństwa bohaterki ma tu związek z jej uznaniem dla pozytywistycznego naukowca, reprezentującego poglądy postępowe w jego czasach i rygoryzm moralny, ale i tak Morzkowska próbuje ukazać siłę budzących się namiętności miłosnych, często poprzez związek tych uczuć z żywiołami natury czy choćby muzyką. Miłość często spada tu na bohaterów nagle, jest niewytłumaczona, gwałtowna, burzy ład życia i wystawia na próbę – właśnie tak jak w *Jerzym*. Jego obdarzona, jak się okazuje, niezwykłą energią i wolą bohaterka nieprzypadkowo jest portretowana na pięknej arabskiej klaczy, na której jeździ z nietypową dla kobiet śmiałością<sup>357</sup>. Uświadomienie sobie przez nią i *Jerzego* wzajemnej miłości poprzedza bezpośrednio scena poniesienia Stasi

---

ma zawrzeć konwencjonalne małżeństwo. Tam także bohaterów zbliża przejażdżka konna – po wiejskiej zabawie *Walentyna* upiera się wracać do pałacu konno, a nie w karecie, i gubi się po drodze, a *Benedykt*, poznany wcześniej na tej zabawie, ratuje ją z opresji.

354 W. Marrené (Morzkowska), *Jerzy. Fragment*, Redakcja „Mód Paryskich”, Warszawa 1882, s. 24.

355 Tamże, s. 26.

356 Warto tu jednak podkreślić pewną niezwykłość poetyki tej chyba najbardziej sceptycznej wobec programu pozytywistów powieści Morzkowskiej. Autorka na jej kartach kwestionuje zarówno rygoryzm moralny cechujący głównego bohatera (jego ofiara z miłości do Stasi okazuje się niepotrzebna, bo *Lucjan* szybko pociesza się po jej stracie), jak jego racjonalistyczny światopogląd. Dzieje się tak dzięki wprowadzeniu wątku hoffmanicznego czy wręcz gotyckiego do powieści.

357 Niekonwencjonalność Stasi, podobnej w tym do wielu heroin Sand, objawia się także oburzającą otoczenie decyzją o zerwaniu zaręczyn z *Lucjanem*. Bohaterka uświadamia sobie w trakcie tych kilku krótkich dni, że nigdy go nie kochała, co uprzytomnia jej całą groźbę zawarcia konwencjonalnego małżeństwa. Niestety, *Jerzy*, powodowany wyrzutami sumienia wobec przyjaciela, nie jest w stanie zdecydować się na związek z nią, więc los Stasi dopełnia się w historycznej decyzji o małżeństwie z przypadkowym mężczyzną i przedwczesnej śmierci w depresji.



przez ową klacz<sup>358</sup> – Jerzy staje się bohaterem, ratując Stasię od śmierci, a Lucjan w tym samym momencie doznaje ciężkiego wypadku, grożącego śmiercią.

W *Januarym* (1891) z kolei połączenie kochanków zostaje zapowiedziane w czasie wspólnego słuchania muzyki Wagnera, a umożliwione przez pożar domu pani Halskiej<sup>359</sup>. W takim opisywaniu pasji miłosnej zawiera się pewna siła Morzkowskiej, choć autorka w duchu obowiązku odchodzi często od entuzjastycznego, romantycznego wzorca, pokazując bohaterki budzące się ze specyficznego letargu, w którym społeczeństwo próbuje utrzymać kobietę, po prostu do chęci poznawania świata, bycia użytecznymi czy zdolnymi do czynienia dobra. W taki sposób przemienia się na przykład pogrążona w resentymencie hrabianka Amelia Horecka, stara panna z powieści *Bożek Milion* (1871).

Problem szkodliwych zasad wychowawczych i fatalnej edukacji, tak ważny w *Róży*, *Błękitnej księżeczce* i innych powieściach Morzkowskiej, nie należy z kolei do reprezentatywnych dla powieści Sand. Pisarka wprawdzie jest go głęboko świadoma, ale nie czuje potrzeby szczegółowej analizy, pokazując go raczej poprzez jego skutki. Dzieło poświęcone w dużej części edukacji i pracy kobiet – *Lettres à Marcie* (1837) [Listy do Marcji] – porzuciła w swoim czasie, by do niego nigdy nie wrócić<sup>360</sup>. Niewiele więc

358 Takich amazonek, androgynicznych postaci kobiecych pokazujących swój prawdziwy charakter w czasie brawurowej jazdy konnej, znajdziemy wiele w powieściach Sand – w pewnej scenie utworu okazuje się nią Indiana, potem Walentyna, Silvia z *Jacques'a*, Fiamma z *Simona* czy Edmée Mauprat. O motywie amazonki u Sand zob. na przykład L. Hanin, *La figure de l'Amazone et la pensée des sexes chez George Sand*, „MuseMedusa: Revue de littérature et des arts modernes”, [https://musemedusa.com/dossier\\_7/hanin/](https://musemedusa.com/dossier_7/hanin/) (dostęp: 3.12.2021). Autorka wskazuje także na – odczuwaną od dzieciństwa – fascynację Sand androgyniczną i wojowniczą postacią Bradamanty z *Orlanda szalonego* Ludovica Ariosta.

359 Pożar ma tu podwójną symbolikę: oznajmia siłę namiętności, a jednocześnie zapowiada ruinę udanego pożycia rodzinnego pani Halskiej. Pełni także funkcję fabularną, umożliwiając Januaremu zbliżenie do bohaterki pod postacią bohatera-zbawcy.

360 Pierwsze odcinki ukazały się w „Le Monde”, redagowanym przez księdza Félicitégo-Roberta Lamennais’go, z którego postępowymi poglądami Sand wiązała w swoim czasie duże nadzieje. Lamennais nie był w stanie zaakceptować zbyt radykalnych dla niego poglądów wyrażanych przez pisarkę w tym dziele, zwłaszcza dotyczących rozwodu, i odmówił drukowania kolejnych odcinków, a Sand już nigdy go nie dokończyła. Wątek kształcenia kobiety jest silnie zaznaczony w innej wczesniej powieści Sand, *André*, ale chodzi tu raczej o wersję, bardzo skądinąd ciekawie i w feministycznym duchu zreinterpretowanego, mitu Galatei (utalentowana rzemieślniczka Geneviève, stając się pod wpływem André osobą bardziej wykształconą i świadomą artystką, wkrótce przerasta

dowiemy się z powieści Sand na temat tak drogi Morzkowskiej: przebiegu samej edukacji dziewcząt, ich relacji z wychowawcami i guwernantkami. Z kolei, inaczej niż u Morzkowskiej, nie brak u Sand kobiet po prostu wykształconych, jak na przykład Izolda de Villepreux z *Wędrownego czeladnika*, a nawet zarabiających na siebie (zwykle w wolnych zawodach), jak utalentowana rzemieślniczka Geneviève i inne gryzетки w powieści *André* czy malarka Teresa z *Niej i jego*.

Hoog Naginski, przyglądając się kwestii edukacji i wykształcenia kobiet u Sand, zauważa, że charakterystycznym motywem jej dzieła nie jest opis edukacji kobiet odbieranej w ramach istniejących instytucji, ale poza nią – przede wszystkim dzięki samouctwu<sup>361</sup>, pozwalającemu rozwijać się kobiecym bohaterkom w sposób wolny, niejako poza systemem opresji i narzucanych im ograniczeń. Stawia przy tym ważną tezę, że w ten właśnie sposób Sand – pośrednio i bezpośrednio – przeciwstawia się modelowi wychowania kobiet proponowanemu przez Jeana-Jacques'a Rousseau, proponując w miejsce uległej, stereotypowo kobiecej, wychowywanej na żonę Emila Zofii – jego, wychowaną w podobny sposób, co on, i dzięki temu niezależną duchem, siostrę, Emilię, umiejącą wręcz dyskutować z edukacyjnymi tezami Rousseau<sup>362</sup>. U Morzkowskiej zaś to mężczyźni biorą najczęściej w swoje ręce wychowanie moralne i edukację kobiet – jak Joachim w *Róży*, Kazimierz w *Przeciw wodzie* (1876) czy January w powieści pod tym tytułem. Ten typowy układ jest odwrócony tylko w jej wczesnych powieściach, *Auguście* i *Nemezys*, w których, jak często u Sand, górujące moralnie nad otoczeniem kobiety są edukatorkami mężczyzn<sup>363</sup>.

---

duchowo swojego mistrza), a nie o wychowanie kobiety w rodzinie.

Por. interpretacja K.J. Crecelius, *Family Romances*, s. 141–149. W innej powieści, w której edukacja kobiety jest ważna, *Gabriel* (1839), ma ona tak niezwykle charakter (bohaterka wychowywana jest celowo jako chłopiec), że znacząco wykracza poza tematykę Morzkowskiej w kierunku dzisiejszych studiów nad płcią kulturową oraz *queer*. Por. s. 390–400 niniejszej książki.

361 Hoog Naginski wskazuje tu na opisy samoedukacji i wykształcenia takich bohaterek jak m.in. Valentine, Lélia, Edmée Mauprat czy Izolda de Villepreux, wykazujące skądinąd podobieństwo z „nieuporządkowaną” i „fantastyczną” edukacją Sand, opisaną przez nią w *Historii mojego życia*. Por. I. Hoog Naginski, *George Sand. L'éducation d'une enfant du siècle*, w: *Éducation des filles au temps de George Sand*, red. M. Hecquet, Artois Presses Universiteté, Arras 1998, s. 189–199.

362 Hoog Naginski zauważa też wagę, jaką Sand przykłada do filozoficznego wykształcenia swoich bohaterek – prawdziwych Zofii – wykorzystując przeciwko Rousseau greckie znaczenie imienia Sophia.

363 Taką rolę wobec mężczyzn w różnym wieku grają bohaterki między innymi w *Mauprat*, *Diabeł kaluży* czy *La Petite Fadette*.

### *Smutna swadźba. Echa Sandowskich idylli*

Przyjrzyjmy się jeszcze pod kątem odwołań do problematyki i poetyki Sandowskiej niedługiemu opowiadaniu Morzkowskiej *Smutna swadźba* (1877).

Morzkowska przedstawia tu dość zamożną na tle otoczenia wiejską rodzinę. Córka, Salka, reprezentuje w niej wyraźnie typ idealnej kobiecości Sand opisany w eseju Morzkowskiej: jest zarazem piękna i uczuciowa, skromna i pracowita. Króciutka wiejska sielanka Morzkowskiej wydaje się nieprzypadkowo przypominać słynne sielanki Sand, przede wszystkim *Diablą kałużę*. Tu i tam mamy bogatego gospodarza, który chce wydać dziecko korzystnie za mąż; tu i tam zapobiegliwy ojciec<sup>364</sup>, skonfrontowany z miłosnymi porywami dziecka, po pewnym czasie wspinałomyślnie ustępuje i godzi się na jego małżeństwo z osobą pochodzącą z wiejskiej biedoty.

Mamy tu także do czynienia z typowo Sandowskim wątkiem szlachetności, do której zdolni są także prości ludzie: wątek wykluczonego z powodu kalectwa Franka, syna młynarza, który kocha się w Salce i którego chce na jej męża jej ojciec. Obdarzony delikatnością uczuć, Franek potrafi wyrzec się miłości, by pomóc bohaterce połączyć się z Tomkiem (parobkiem jej ojca, początkowo przez niego cenionym, lecz wyrzuconym z domu po zrozumieniu, że nieposłuszeństwo Salki wynika z miłości do Tomka). Przywołuje tym samym na pamięć wątek wykluczanych z wiejskiej wspólnoty, ale górujących moralnie nad otoczeniem, bohaterów Sand: Fadette czy bękartą François, bohatera *François le Champi*.

Tylko jaka różnica w wykonaniu i kontekście: trzydzieści lat przez wydaniem *Smutnej swadźby*, w latach 40. XIX wieku, Sand w twórczy sposób odnawiała tradycję sielanki i tworzyła wzorce powieści wiejskiej, które zainspirują wielu innych pisarzy epoki. Morzkowska naśladowała jej sielanki wyłącznie na poziomie fabuły, i to także bardzo zubożonej w stosunku do pierwowzorów, podczas gdy największa wartość sielanek Sand polega na wprowadzonej tu po raz pierwszy narracji upodmiotawiającej wiejskiego bohatera. Ogląd świata jest w kolejnych utworach z cyklu coraz mocniej zapośredniczany przez wiejskiego narratora-gawędziarza, który, snując swoją niemal baśniową opowieść, jednocześnie zapoznaje nas z językiem, mentalnością, wierzeniami, światem wartości i problemami ekonomicznymi wsi w całym ich skomplikowaniu.

Sand świadomie dopuszczała do głosu nowe warstwy społeczne: rzemieślników, robotników, chłopów. Przez całe lata – w sposób bardziej lub

---

364 W utworze Sand – teść wobec swojego zięcia, wdowca po jego córce.

mniej udany – szuka formuły powieści robotniczej, potem wiejskiej, która zwracałaby uwagę klas uprzywilejowanych na problemy ekonomicznego i kulturowego upośledzenia warstw niższych. Marzy także o docieraniu do czytelników z niższych warstw, eksperymentując z nowymi typami bohaterów literackich i próbując zbliżyć się maksymalnie do ich świata, oddać im głos i upodmiotowić. Tego skomplikowanego formalnie spłotu realizmu z idealizmem, odwagi przekraczania zastanych wzorców reprezentacji i języka literackiego zabrakło w silnie już skonwencjonalizowanej wiejskiej powiastce Morzkowskiej. Także mezalians, tak typowy dla powieści Sand środek demokratyzacji społeczeństwa, łączący u niej często idealistów z różnych warstw społecznych, choć sporadycznie pojawia się u polskiej pisarki, nie jest obciążony podobnymi funkcjami<sup>365</sup>.

Przy okazji rozwiązania fabularnego *Smutnej swadźby* warto zauważyć, że Morzkowska może zawdzięczać Sand także pewną predylekcję do wprowadzania katarskiego efektu nagłego przekraczania barier komunikacyjnych pomiędzy bohaterami, pozwalającego im stworzyć bardziej udany model życia lub relacji rodzinnych. Przekroczenie to dokonuje się dzięki pewnej duchowej wymianie pomiędzy bohaterami. Takie rozwiązania, dziś chętnie stosowane przede wszystkim w utworach dla młodzieży, koncentrujących się na psychologicznym i społecznym rozwoju bohaterów, Sand wprowadziła na przykład w *Grzechu pana Antoniego* (przemiana pana Boisguilbaulta z mizantropa we wspaniałomyślnego przyjaciela Emila i Gilberty, a wreszcie jego pogodzenie się z jej ojcem) czy w *La Petite Fadette* (która ze względu na wiek bohaterów właściwie może być uznana za prawzór powieści młodzieżowej). Morzkowska wprowadziła je na przykład w *Błękitnej księżeczce* (kontakt z doktorem Marcelim i jego rodziną zmienia tu nie tylko księżniczkę, ale i oczyszcza zastałe urazy małżeńskie pomiędzy księciem Romińskim i jej siostrą, dzięki czemu po swej lekkomyślnej ucieczce z guwernerem księżniczka wróci do domu znacznie zdrowszego emocjonalnie niż ten, który opuściła), w *Przeciw wodzie* (gdzie najmłodsza córka, w momencie decyzji narcystycznej matki o rozstaniu z mężem, zdobywa się na wyznanie ojcu,

365 Mezaliansu można się dopatrzeć w małżeństwie zdeklasowanego hrabiego Kiljana Horeckiego z ubogą guwernantką Cecylią w *Bożku Milionie* czy w niebezpiecznych nadziejach matrymonialnych uboższego studenta, który jest narratorem *Przeciw wodzie*. Morzkowska jednak nie kładzie nacisku na taki sens tych związków. Przeciwnie, w *Błękitnej księżeczce* księżniczka Natalia Staromirska wprawdzie marzy o małżeństwie z guwernerem Romanem Kaliną (nazwisko świadczy o gminnym pochodzeniu), ale popełnia wielki błąd, przeceniając, z powodu braku wiedzy o świecie, jego wartość jako człowieka.

że tak naprawdę jest jej bliższy, i obiecuje za pewien czas wrócić pod jego dach, by pomóc mu prowadzić gospodarstwo) czy w *Auguście* i *Nemezys* (w obu powieściach pod wpływem niedosłej zdrady mężów i postawy podziwianych przez nich kobiet żony zdobywają się, wbrew zaporom konwenansów, na szczere wypowiedzenie swoich uczuć i opowiedzenie, jak same czują się w tych nieudanych związkach, co w znacznym stopniu oczyszcza atmosferę w małżeństwach).

### **Jacques a Mąż Leonory. Rozwód w powieściach Marrené-Morzkowskiej**

W powieści *Mąż Leonory* (1869) Morzkowska czyni z kolei tematem nieszczęście małżeńskie mężczyzny, co pozwala spojrzeć na nią poprzez pryzmat jednej z pierwszych, i tak przez nią cenionych, powieści Sand – *Jacques'a*. Punkt wyjścia obu utworów, przy wszystkich różnicach, jest zbliżony: obaj bohaterzy, powodowani fałszywymi pojęciami o miłości oraz współczuciem, poślubiają całkiem sobie nieznane kobiety (obaj też są w dużo lepszej od nich sytuacji materialnej, co ma znaczenie dla kształtu przyszłej relacji). Jacques zakochuje się w dwa razy od niego młodszego Fernande i pragnie ją obdarzyć wszystkim, co ma najlepszego, a zarazem uwolnić od złego wpływu matki, o której ma jak najgorsze zdanie. Bohater polskiej powieści jest od niego znacznie młodszy, także zakochany, i pragnie dzięki małżeństwu wyrwać ukochaną z nędzy, nieuchronnej po bankructwie i śmierci jej ojca.

Wspaniałomyślność obu mężczyzn obróci się przeciwko nim: Fernande, choćby z powodu braku życiowego doświadczenia, nie jest w stanie w pełni i na czas ocenić wyjątkowych zalet charakteru Jacques'a. Poważny i mało mówny mąż budzi w niej raczej lęk niż namiętność. Po pewnym czasie zakochuje się w znacznie banalniejszym, ale za to umiającym nawiązać z nią kontakt młodym mężczyzną. Leonora zaś okazuje się po prostu kobietą narcystyczną i niezdolną do miłości, zarówno do męża, jak i dziecka, za to żywiącą silną potrzebę symbolicznej zemsty na narzeczonym, który porzucił ją w nieszczęściu. Tak jak Jacques wycofuje się z życia Fernande, nie próbując wchodzić w rolę zazdrosnego małżonka, przywracającego perswazją lub siłą moralny ład w rodzinie, tak mąż Leonory godzi się z praktyczną separacją, którą mu narzuca żona.

Obaj mężczyźni cierpią w milczeniu, nie próbując wygrywać prawa i obyczajowości na swoją korzyść. O ile jednak Jacques posunie samozaparcie i wspaniałomyślność wobec Fernande aż do dyskretnego samobójstwa, kiedy przypadkowo dowie się, że jest ona w ciąży z Oktavem i że samo jego istnienie staje na drodze uznania ich dziecka, o tyle mąż Leonory będzie

na próżno starał się namówić ją do rozwodu za obopólną zgodą, aby pojąć za żonę Anielę – kobietę, którą w międzyczasie pokochał. Tymczasem Aniela, z powodu wrogości otoczenia, podejrzewającego, że stała się jego kochanką, zapada coraz bardziej na zdrowiu. Przywieziony do ostateczności małostkowością żony, zabija ją w afekcie w dniu kłęski poniesionej w sądzie (i wiedząc, że Leonora przekupiła ławników, bo nie życzy sobie skandalu związanego ze statusem rozwódki).

Fabuła powieści Morzkowskiej przypomina więc w pewnym zakresie fabułę *Jacques'a*, jednak formy obu powieści różnią się: Morzkowska wybiera formę pierwszoosobowej spowiedzi bohatera przed czytelnikami, podczas gdy utwór Sand jest powieścią epistolarną, pokazującą w zdialogizowany sposób osobowości i motywacje kilku jego bohaterów. Inne są też kreacje głównych bohaterów: Fernande, mimo swego zagubienia, jest postacią zasadniczo szlachetną, podczas gdy żona polskiego bohatera okazuje się osobą odpychającą moralnie, choć bohater z początku tłumaczy jej chłód żalobą po ojcu.

Powieści, których główni mężczyźni bohaterowie wypowiadają się przeciwko niewoli prawa małżeńskiego i za prawem do kierowania się w życiu miłością, różnią się też tonacją moralną. Bohater mordujący własną żonę w afekcie, ale i by ożenić się na nowo, nawet jeśli to małżeństwo jest jedynym sposobem uratowania od śmierci obecnie kochanej kobiety, różni się znacząco na niekorzyść od wyniosłego, ale wspaniałomyślnego wobec żony i konsekwentnego aż po absolutne samozaparcie Jacques'a. Rozwiązanie powieści Sand jest tragiczne, a zarazem romantyczne (bohater zbuntowany przeciwko społeczeństwu, przewyższający duchowo otoczenie i nieprzestrzegający konwencji, które jego zdaniem nie są warte przestrzegania), podczas gdy rozwiązanie powieści Morzkowskiej budzi wręcz niesmak moralny (choćby faktem, że bohater nie wydaje się zbyt żałować swej zbrodni i nie myśli o oddaniu się w ręce sprawiedliwości). Miejsce wyrzutów sumienia zajmuje tu rozpacz z powodu utraty kochanej kobiety (Aniela jako jedyna domyśla się, co naprawdę się stało, i świadomość ta przyspiesza jej przedwczesną śmierć, której ich małżeństwo miało zapobiec).

Takie zakończenie broni się jedynie wobec tezy wyrażonej przez Morzkowską w eseju o Sand: *Mąż Leonory* okazuje się wtedy studium losu człowieka, którego okoliczności zewnętrzne popchnęły do zbrodni, mimo że jego charakter był do pewnego momentu nieskazitelny. O ile Sand interesowała w powieści psychologia bohaterów i etyka romantyczna<sup>366</sup>,

366 Ta powieść, nawiązująca wyraźnie do *Powinowactw z wyboru* Goethego,

Morzowska napisała powieść tendencyjną, przenosząc całą uwagę na problem prawa do rozwodu poprzez wykazanie nieszczęść, do których prowadzi jego brak.

Choć krytycy widzieli dotąd wyraźnie paralełę pomiędzy sprzeciwem Morzkowskiej wobec kształtu, jaki przyjmuje instytucja małżeństwa, a wczesnym buntem Sand, tak naprawdę Morzkowska kładzie w tej i szeregu innych powieści nacisk na fakt, że musi ono pozostać podstawą ładu społecznego, ale w tym celu wymaga głębokiej reformy, dotyczącej zarówno mentalności, jak i wyrażającej ją literę prawa. Mimo że polska pisarka potrafiła zrozumieć postawę romantycznego buntu Sand, owo-cującego mniej lub bardziej jawnym odrzuceniem instytucji małżeństwa przez kilka jej wczesnych bohaterek, osadzając ten bunt w szerokim kontekście problemów nurtujących Europę i Francję lat trzydziestych XIX wieku, prawdziwym szacunkiem darzyła postawę wobec życia, którą Sand zdradzała w późniejszym okresie swej twórczości. To właśnie utwory z tego okresu miały najwyraźniej najsilniejszy wpływ na poglądy, które w swych powieściach sama prezentuje. Jej bohaterki, inaczej niż bohaterki pierwszych powieści Sand, nie są zbuntowane wobec społeczeństwa, za to ukazana zostaje z empatią ich prawdziwa sytuacja: to ofiary wadliwego systemu wychowawczego, konwencjonalnego rozumienia małżeństwa, a także ograniczania ich samodzielności.

Zniuansowania wymaga także powtarzany często, między innymi na podstawie *Męża Leonory*, sąd, że Morzkowska starała się w swych utworach udowodnić tezę o niezbędności instytucji rozwodu. Tak naprawdę jej stosunek do tej kwestii jest bardziej skomplikowany – oprócz powieści

---

jest dużo bardziej skomplikowana fabularnie, ciekawie rozgrywając romantyczny temat incestu. Drugą, oprócz Fernande, kobiecą bohaterką powieści jest Sylvia – właściwie stworzona na partnerkę Jacques'a „kobieta wyższa”, z którą nie może się połączyć, ponieważ podejrzewa, że jest jego przyrodnią siostrą (tego jednak ostatecznie nie jest pewna nawet jej rozwiązła matka, będąca także matką Fernande). Por. C.J. Creelius. *Family Romances*, s. 127–140. Świetną analizę tej powieści zawiera także książka Massardier-Kenney *Gender in the Fiction of George Sand* – autorka skupia się w niej na ironii narracji, która pokazuje rozdźwięk między humanistycznymi deklaracjami głównego bohatera, zrzekającego się prawa do panowania nad żoną, a patriarchalnym osadem jego osobowości, który przyczynia się do fiaska małżeństwa. Massardier-Kenney formułuje także bardzo ciekawy sąd, że przyczyną odrzucenia Sylvii przez Jacques'a nie jest lęk przed kazirodztwem, ale lęk przed związkiem z kobietą naprawdę wewnętrznie wolną i dorównującą mu siłą osobowości, w przeciwieństwie do dość konwencjonalnej i uległej Fernande. Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 31–48.

rzeczywiście poruszających ten problem, jak *Mąż Leonory* i *Róża*<sup>367</sup>, w szeregu innych utworów – jak na przykład w *Augustcie*, *Nemezys* czy *Januarym* – Morzkowska prezentuje bliższą pozytywistom postawę rygoryzmu moralnego, nakazującego odpowiedzialność także za czyny popełnione w niewiedzy (jak zgoda na małżeństwo bez miłości, której dokonują jej niedoświadczone, młode bohaterki lub bohaterowie)<sup>368</sup>.

### **LEON LEONI A DZIECI SZCZĘŚCIA.**

#### **JESZCZE RAZ OD ROMANTYZMU DO FEMINISTYCZNEJ POWIEŚCI TENDENCYJNEJ**

Na podstawie wyżej omówionych studiów i powieści można już sformułować sąd, że odczytanie twórczości Sand jest u Morzkowskiej moralizujące. Nie dostrzega ona lub świadomie pomija elementy jej świata przedstawionego, które czynią takie odczytania wątpliwymi. Spróbujmy na przykład rozpatrzyć pewne paralele pomiędzy omawianą w jej pierwszym studium powieścią Sand *Leon Leoni* a *Dziećmi szczęścia* (1890).

*Leon Leoni* wzbudził w swoim czasie w Polakach spore zainteresowanie, o czym świadczą choćby dwa jego tłumaczenia na polski, z 1836 i 1844 roku<sup>369</sup>. Krasiński pisał o nim z uznaniem do Delfiny Potockiej: „przeczytałem od deski do deski. Nigdzie bardziej [Sand] sztukmistrznią się nie okazała”<sup>370</sup>; dużo później Józef Kremer i Orzeszkowa byli także pod

367 W jej czasach rozwód w Kraju Nadwiślańskim był formalnie możliwy, ale próba wywalczenia go – za zgodą obu stron lub z powodu rażącego zaniedbania obowiązków jednej z nich – obciążona była takimi trudnościami, że w większości przypadków jego uzyskanie graniczyło z cudem, co pokazuje pisarka.

368 Zwłaszcza *January* wart jest pod tym względem rewizji, jako powieść, która wprowadza już ibsenowskiego i nietzscheańskiego bohatera (choć potraktowanego przez narratora z ironicznym dystansem, jako doktryner). Wbrew rozpowszechnionym sądom nie jest to powieść propagująca rozwód, ale niemal przeciwnie, pokazująca konflikt tragiczny pomiędzy ładem rodziny a siłą namiętności. Pod wpływem miłości rozbudza się człowieczeństwo pani Halskiej, ukazane jako niezbywalna wartość, a jednak – odchodząc z *Januarym* – bohaterka burzy szczęście rodziny, które w świecie przedstawionym powieści również stanowi wartość. Pani Halska uzna siebie za winną, co w jej przypadku zostanie ukazane nie jako uwewnętrznienie potępienia społecznego, ale dojrzałość moralna. Ciekawe jest też rozwiązanie powieści, nawiązujące do Henrika Ibsena i uprzedzające zakończenie powieści Thomasa Hardy’ego *Juda nieznan* (*Jude the Obscure*, 1895) (klęska szlachetnych, ale osamotnionych społecznie bohaterów, spowodowana pośrednio śmiercią dzieci, która jest odwleconą o wiele lat konsekwencją tragicznego wyboru matki, zrywającej swoje małżeństwo).

369 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand*, s. 197–201.

370 Por. Z. Krasiński, *Listy do Delfiny*, t. II, s. 373.



jej wrażeniem, ale oboje zaniepokojeni pięknem powieści, która przedstawia historię szaloną i niemoralną lub przynajmniej antyedukacyjną, i pięknem wewnętrznym głównej bohaterki, która mimo „upadku” pozostaje istotą szlachetną<sup>371</sup>. Orzeszkowa pisała o tym niemal zgorszona w ważnym szkicu *Kilka uwag nad powieścią*: „Tu zdrowy rozsądek żadnej już nie gra roli; cała treść romansu osnuta na ślepych a gwałtownych porywach krwi i żądzy. Kobieta szlachetna kocha oszusta, zbrodniarza; zeznając przed sobą niskość jego moralną – kocha go, rzuca się za nim w przepaść nędzy i hańby. Co za smutny widok!”<sup>372</sup>.

Magdalena Rudkowska sugeruje, że nieprzypadkowo młodzieńczy utwór Kraszewskiego *Leon Leontyna* ma tytuł podobny do powieści Sand<sup>373</sup>, jednak *Leon Leoni* został wpisany przede wszystkim w fabułę, a nawet ideologię *Anny* Czajkowskiego – powieści kilkakrotnie wznowianej w XIX wieku.

Jak już zauważyłam wyżej, tylko na pozór *Leon Leoni* jest tam przytaczany niemal przypadkowo, na granicy parodii<sup>374</sup>, jako przykład francuskiego romansu, którego lektura zawraca w głowie głównej bohaterce i nieledwie przywodzi ją do zguby (gdyby nie wspaniałomyślność jej rodziny i, zwłaszcza, narzeczonego). W rzeczywistości stosunek Czajkowskiego do tej powieści jest dużo poważniejszy. Nie tylko gra z jej fabułą, opierając o nią w pewnej mierze treść powieści<sup>375</sup>, ale promuje

371 Por. J. Kremer, *Listy z Krakowa*, Drukarnia Uniwersytecka, Kraków 1843, t. I, s. 170; E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, w: też, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 34. Na temat recepcji zob. M. Rudkowska, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 187–189).

372 E. Orzeszkowa, *Kilka uwag...*, s. 34–35.

373 Rudkowska wskazuje, że *Leon Leoni*, którego imię po francusku brzmi ze względu na końcówkę *-e* niepokojąco kobieco i który, jak zauważa narrator, miał w sobie kobiecy wdzięk i podobał się także mężczyznom, przypomina androgynicznego bohatera Kraszewskiego. Badaczka twierdzi, że Kraszewskiego łączyło z Sand, a zwłaszcza z tym jej utworem, zrozumienie dla amoralnego pierwiastka w miłosnej namiętności.

374 Element ironii jest obecny także w przywoływaniu w powieści innego Sandowskiego tytułu – *Spiridiona* – jako kolejnej pożądanej przez bohaterkę Sandowskiej lektury. Najwyraźniej nie wie ona, czego spodziewać się po tej ściśle intelektualnej powieści, o której specyfice chyba nie mógł nie wiedzieć autor książki.

375 Współczująca Julii bohaterka, skrycie zazdroszcząca jej namiętnej miłości, ma następnie możliwość przeżyć niejako na jawie treść Sandowskiego romansu, zakochując się w hrabim-nuworyszu, który okazuje się oszustem matrymonialnym, karciarzem i uwodzicielem, posuwającym się nawet do zlecenia skrytobójstwa, a wspaniałomyślny i działający na jej rzecz narzeczeni wchodzi strukturalnie w rolę – zarazem – zamordowanego

wizję (traktowania) „upadającej” młodej kobiety, która to wizja tak naprawdę naśladuje pozycję Sand. Antytradycjonalistyczne przesłanie *Leona Leoniego*, podobnie jak powieści Czajkowskiego, zawierało się bowiem we wskazaniu, że jej niedoświadczona bohaterka, nawet „upadając”, pozostaje istotą szlachetną, godną współczucia. Dydaktyzm powieści Czajkowskiego osnuwa się między innymi wokół tego nieoczywistego przesłania obyczajowego.

Co czyni tę krótką awanturniczą powieść Sand tak niezwykłą?

W liście do wydawcy autorka wyjaśniała, że na jej pomysł wpadła po lekturze *Manon Lescaut* (1731) Antoine’a-François Prévosta, popularnej XVIII-wiecznej powieści, która wykorzystwała motyw *femme fatale*. Jak wskazuje Crecelius, Sand przejęła z niej ramę narracyjną i wiele elementów fabuły, zmieniając przede wszystkim płęć i pochodzenie społeczne bohaterów. Tytułową *femme fatale* zastąpiła tytułowym weneckim arystokratą-awanturnikiem, nawiązującym między innymi do postaci Casanovy, a partię fatalnej, masochistycznej miłości kawalera des Grieuxa przepisała na „upadłą” córkę brukselskiego jubilera, młodziutką i piękną Julię<sup>376</sup>.

Niezwykłe i rewolucyjne, twierdzi badaczka, jest w tej powieści przede wszystkim zautonomizowanie głosu kobiety, i to „upadłej”, która sama opowiada własną historię oraz nadaje jej sens. Powieść, jak wskazuje, rozpoczyna się zawiązaniem kontraktu narracyjnego zapowiadającego już psychoanalizę<sup>377</sup>: don Aleowi Bustamentemu, zakochanemu w porzuconej przez Leoniego Julii, z trudem udało się przywrócić ją do zdrowia, ale nie umiał jej przywrócić radości życia. Zdeterminowany, oświadcza się jej, a zarazem, z zazdrością, ale i wiarą w uzdrawiającą moc słów, prosi, aby nie tłumila w sobie dłużej bólu i opowiedziała dzieje swych nieszczęść. Julia przystaje na tę propozycję i nad ranem nie kryje ulgi, jaką jej to sprawiło. Czyż przypominając sobie wszystkie sprawki Leoniego, nie uświadomiła sobie w pełni jego perfidii? Jej uwodziciel okazał się przecież złodziejem, kradnąc diamenty jej ojca, osobą mającą udział w morderstwie dokonanym na jej innym adoratorze (i obrońcy), stręczycielem, który próbował ją odsprzedać swojemu kompanowi, wreszcie oszustem matrymonialnym, który wyłudził spadek po młodziutkiej księżnej-gruzliczce, wprowadzając przy tym Julię do domu nowej kochanki jako swoją rzekomą siostrę.

---

w toku akcji przez współnika Leoniego pierwszego narzeczonego Julietty i, chcącego ją ocalić przez małżeństwo już po awanturze z Leonim, don Bustamentego.

376 Por. K.J. Crecelius, *Family Romances*, s. 115–126.

377 Intuicją co do terapeutycznej mocy rozmowy czy zwierzeń.

Młoda kobieta, rozpamiętując swoje dzieje, dostrzega, ile zawdzięcza swemu opiekunowi, i nad ranem decyduje się przyjąć jego oświadczenia.

Koniec tej historii, zrekapitulowany przez don Bustamentego, jest jednak oczywiście inny: następnego dnia Julia spotyka wśród święcących karnawał Wenecjan niedawnego ukochanego. Narrator bezskutecznie próbuje zapobiec ich ponownemu połączeniu, wyzywając Leoniego na pojedynek. Wskutek pomyłki zabija tylko jego nieodłączny cień – markiza Lorenza, który, jako jego powieściowy sobowtór, odgrywa rolę złego ducha. Powieść kończy się nierozstrzygalnikiem: czy uwolniony od niego Leoni okaże się tym, za kogo w głębi duszy bierze go Julia, skuta z nim przez siły wyższe „łańcuchami galerników”<sup>378</sup>? Czy możliwy jest dla nich powrót do alpejskiej idylli z pierwszych miesięcy po ucieczce z rodzicielskiego domu? Czy też Leoni, jak podpowiada bohaterce zdrowy rozsądek, jest zepsuty do cna, a zatem nic nie może już powstrzymać także jej zatraty, którą przepowiada sobie w ostatnim liście do don Bustamentego? Powieść Sand – inaczej niż utwór Prévosta, który nie przewiduje odkupienia dla Manon i uśmierca ją, zanim będzie mogła stać się żoną des Grieuxa – nie kończy się jednoznacznie, pokazując, że autorka nie była chętna do ferowania skazujących wyroków nawet na największych grzeszników (podobnie jak niezwykle pod tym względem wyrozumiały Czajkowski w *Annie*).

Morzowska w swoim odczytaniu powieści Sand kładła nacisk na wadliwe wychowanie bohaterki, które uczyniło ją intelektualnie i emocjonalnie bezbronną wobec oszusta. W podobnej sytuacji znajduje się Marcela, bohaterka *Dzieci szczęścia*. Rozpieszczona i wychowana w zbytku, podobnie jak jej rodzeństwo, po nagłej śmierci ojca, który zostawił im w spadku spore długi, staje się bezsilna wobec rzeczywistości. Marcela nie jest ani zepsuta, ani interesowna, co najwyżej lekkomyślna, w czym pomógł jej przecież cały proces wychowawczy, który izolował ją od wiedzy o prawach rządzących życiem społecznym<sup>379</sup>. Powieść Morzkowskiej wyrażnie kon-

378 Julia mówi w końcowym liście do don Bustamentego: „Il y a une volonté cachée, une puissance magique qui ordonne et opère ces choses étranges. Je ne puis briser la chaîne qui est entre moi et Leoni; c'est le boulet qui accouple les galériens, mais c'est la main de Dieu qui l'a rivé” (G. Sand, *Teverino. Leone Leoni*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1881, s. 330): „Jakaś ukryta wola, jakaś siła magiczna rządzi i kieruje tymi tajemniczymi sprawami. Nie mogę zerwać łańcucha wiążącego mnie z Leonim; jesteśmy przykuci do siebie niczym galernicy, ale sam Bóg założył na nas te kajdany” (przeł. J. Chimiak. Nie podaję tłumaczenia XIX-wiecznego, ponieważ jest bardzo niedokładne).

379 Nie znając znaczenia podobnych gestów, przyjmuje w oplakanej sytuacji

centruje się na kwestii wychowania i edukacji kobiet, podczas gdy czytelnik Sand zauważa ten problem niejako mimochodem: opis szczęśliwego dzieciństwa i wczesnej młodości Julii, pływającej się w zbytku godnym ukochanej córki jubilera i rozpieszczanej przez oboje rodziców, jest dziełem samym w sobie, świadczącym o pewnym estetycznym upodobaniu autorki do opisywania przepychu sięjącego diamentowe blaski świata bogatego flamandzkiego mieszczaństwa.

Nacisk na kwestię edukacji kobiet wzmacnia w powieści Morzkowskiej wprowadzenie wątku paralelnego i kontrastującego z wątkiem Marceli, czyli wątku jej siostry Jadwigi, która wobec oplakanej sytuacji rodziny zajmuje zupełnie inną postawę: stara się uczyć, pracować i poślubić pozytywistycznego bohatera – studenta. Na przykładzie jej tragicznego losu<sup>380</sup> autorka pokazuje ograniczenia, z którymi spotykają się podobne kobiety. Takiego wątku nie znajdziemy oczywiście w powieści Sand. Zestawienie *Dzieci szczęścia* z *Leonem Leonim*, pomimo ogromnych różnic w fabule i ujęciu tematu, było jednak chyba pożądane przez autorkę, skoro scenę samobójstwa Marceli upodobniła do sceny z powieści Sand, w której upodlona przez kochanka Julia rzuca się z okien weneckiego pałacu<sup>381</sup>.

Podobieństwo pomiędzy bohaterkami polega tutaj z jednej strony na ich naiwności, nieumiejętności sformułowania właściwej oceny sytuacji

---

pomoc finansową prezesa Olbrowicza – rekina warszawskiej finansjery i kobieciarza, który twierdzi, że spłaca w ten sposób niezaksięgowany nigdzie dług wobec ojca. Adorowana przez niego, powoli się w nim rozkochuje. Kiedy zaczyna rozumieć, że staje się obiektem plotek i potępienia w towarzystwie z powodu przyjmowania jego wizyt, upatruje jedynej możliwości ratunku w małżeństwie. Przekonana, że jego zaloty są wyrazem poważnych intencji matrymonialnych (mimo że prezes jest żonaty), godzi się wyjechać z nim do Włoch i rzeczywiście zostać jego kochanką. Kiedy zrozumie, że padła ofiarą złudzenia, popełnia samobójstwo w Wenecji.

380 Skazana na nędzę bohaterka zapada na gruźlicę i umiera, zanim zdąży zrealizować swoje plany.

381 Kochanek stręczy ją swojemu znajomemu. Tyle że Julia próbę samobójczą przeżyje, a po pewnym czasie znów zejdzie się z Leonim. Wątek stręczycielstwa jest także obecny w powieści Morzkowskiej, ale rozwiązany zupełnie inaczej. Prezes na początku powieści zajmuje pozycję lorda Edwarda wobec Leoniego, próbując wejść w finansowy układ z dorabiającym się dopiero narzeczonym Marceli, który z nią właśnie zerwał, nie czując się na siłach wziąć odpowiedzialności za los rozpieszczonej kobiety i za jej rodzeństwo, którym ojciec nie zostawił żadnego majątku. Były narzeczony, choć ją kocha, ma nadzieję, że Marcela ułoży sobie życie, wychodząc za mąż za bogatszego konkurenta, Marcela wykazuje się jednak bezinteresownością, odrzucając propozycję małżeństwa bez miłości. Scenę samobójstwa bohaterki poprzedza jej przypadkowe zetknięcie z byłym narzeczonym, który, widząc ją w towarzystwie prezesa, okazuje jej pogardę.

i ludzi, czyli nieprzygotowaniu do życia, z drugiej – na ich zasadniczej prawości: żadna z nich nie kieruje się ani przez moment niskimi pobudkami, wchodząc w związki miłosne, i w tym sensie każda pozostaje w głębi duszy „niewinna”. Obie pisarki wyraźnie kładą przy tym nacisk na ten aspekt postępowania bohaterek: ich „niewinność” jest dla nich argumentem przeciwko stereotypowemu postrzeganiu kobiet „upadłych” jako zepsutych moralnie.

Przy czym warto zauważyć też różnicę: „niewinność” Julii to jej wewnętrzna szlachetność, niekłóca się z namiętną miłością do Leoniego. Szalona, bezinteresowna miłość do Leoniego nie upadła Julii, ale ostatecznie uwzniośla w oczach czytelnika. Marcela natomiast może pozostać niewinna w oczach narratora/czytelnika implikowanego Morzkowskiej tylko za cenę zrzeczenia się seksualności: na jej obronę ma przemawiać fakt, że wejście w rolę kochanki Olbrowicza nie daje jej żadnej seksualnej satysfakcji, niemożliwej dla niej poza małżeństwem.

Tworząc postać Marceli Morzkowska przejmuje więc jeden z najważniejszych wątków dzieła Sand, uparcie pokazującej rozdziew pomiędzy prawdziwą wartością jednostki a jej stereotypowym, niesprawiedliwym i niszczącym postrzeganiem, zwłaszcza w zakresie natury i przejawów kobiecej seksualności. Przejmuje go jednak z zastrzeżeniami, bo jeśli Julia rozumie swą namiętną miłość do Leoniego jako Los, to Marcela nie potrafi odpowiedzieć namiętnością na namiętność prezesa, nawet jeśli jest w nim zakochana, ponieważ wzgląd na obowiązujący kodeks moralny wyraźnie hamuje jej zmysłowość.

Powieść Sand nie bez powodu została w swoim czasie uznana za wyjątkowo niebezpieczną, wbrew opinii samej autorki, która stwierdziła, że los bohaterki jest dostatecznie odstrasżający, by zniechęcić wszystkich do naśladownictwa. *Leon Leoni* nie kładł nacisku, jak chciałaby Morzkowska, na wadliwy system wychowania kobiet, ale na romantyczną szaloną miłość. Jej bohaterka ani przez chwilę nie czuje żalu za „uczciwym małżeństwem”, które za sobą porzuciła. Powieść jest rewolucyjna w tym sensie, że pokazuje kobiecą bohaterkę świadomie wychodzącą poza Prawo Ojca<sup>382</sup> i wybierającą swoją *jouissance*, który to wybór – jak u Lacana – stanowi indywidualną rozumianą jako wybór własnej ścieżki (samo)zagłady. Transgresja Julii przywodzi zatem na myśl transgresję bohaterki *Lenory* Gottfrieda Augusta Bürgera czy jej polskiej wersji – *Ucieczki* Adama Mickiewicza. Julia mówi o swojej relacji z Leonim: „Cette âme est bien laide

382 Por. K.J. Crecelius, *Family Romances*, s. 115–126. Badaczka analizuje don Bustamentego jako postać ojcowską w powieści.

et bien belle, bien ville et bien grande; quand on n'a pas la force de haïr cet homme, il faut l'aimer et devenir sa proie"<sup>383</sup>. Warstwa obrazowa, popędowa i symboliczna powieści jest bardzo bogata, w przeciwieństwie do społecznej powieści Morzkowskiej, która konsekwentnie egzemplifikuje tezy dotyczące kwestii kobiecej oraz pokazuje sytuację szlachty „wysadzonej z siodła”.

To zubożenie widać też w moralizatorskim przekształceniu postaci Leoniego, rozpisanej tu na postaci prezesa Olbrowicza i brata Marceli. Majątek, pozycja społeczna i stosunek Olbrowicza do kobiet przypomina postać weneccjanina, ale prezes Olbrowicz jest pokazany jako osoba jednoznacznie odpychająca moralnie, w przeciwieństwie do ambiwalentnej kreacji Leoniego, zaś lekkomyślny i oportunistyczny karciarz Staś po śmierci ojca szybko kończy karierę towarzyską w więzieniu, jako oszust. Tymczasem wenecki szuler – arystokrata, dekadent, dandyś i awanturnik Leoni – wzorowany na postaci Casanovy, ale i ówczesnym kochanku pisarki, de Mussecie, nawiązywał do romantycznego rozumienia figury gracza, w którym gra jest wyzwaniem losu, znakiem wewnętrznej wolności i siły, zapowiadającym nietzscheańskiego nadczłowieka i filozofię egzystencjalizmu. Wywodząc się od bohaterów George'a Gordona Byrona, Leoni jest postacią tyleż zepsutą, co transgresyjną, obdarzoną charyzmą i przez to fascynującą w oczach bohaterki<sup>384</sup>.

#### MARRENÉ-MORZKOWSKA I SAND. PODSUMOWANIE

Przeprowadzone analizy pozwalają na stwierdzenie, że nawiązania do Sand przekraczają u Morzkowskiej zakres sugerowany przez Wyczańską, czyli naśladowanie wzoru powieści o opresji małżeńskiej kobiety, upominającego się o jej ludzkie prawa. Okazuje się, że Morzkowska, wybierając pewne elementy Sandowskich fabuł z różnych okresów twórczości, realizowała własne cele pisarskie, które ściśle wiązała z edukacyjną i społeczną misją literatury. Krytykując patriarchalny i konwencjonalny model małżeństwa, starała się forsować jego progresywną wizję: małżeństwo w jej ujęciu, nawiązującym wyraźnie do twórczości Sand, ma być dobrowolnym, możliwie równym związkiem dwóch świadomych istot, które potrafią zdystansować się od konwencjonalnej i pełnej hipokryzji

383 G. Sand, *Teverino. Leone Leoni*, s. 231: „To dusza jednocześnie szpetna i piękna, do cna zepsuta i niezwykle wzniosła; jeśli się nie ma dość sił, by zniechęcić tego człowieka, trzeba go pokochać i stać się jego ofiarą” (przeł. J. Chimiak).

384 Ale już niekoniecznie czytelników, ponieważ Sand prezentuje nam postać Leoniego prawie wyłącznie poprzez sądy Julii.

wizji związku sakramentalnego. Pożądanym jest także, aby podobnie idealistyczna para angażowała się w postępowe lub wręcz emancypacyjne projekty społeczne. Warunkiem takiego małżeństwa jest reforma edukacji kobiet, ich moralna i społeczna samoświadomość, a także prawo do rozvodu. Morzkowska chętnie przekonywała do tej idei, sięgając po model powieści dydaktycznej i tendencyjnej.

Wspomniany przez Morzkowską ideał kobiety Sand z drugiego i trzeciego okresu jej twórczości bez trudu rozpoznajemy w rysach kolejnych pozytywnych bohaterek utworów polskiej pisarki: na przykład Augusty z powieści pod tym tytułem, Anielki z *Męża Leonory*, żony doktora Marcelego z *Błękitnej księżeczki*, ubogiej nauczycielki Cecylii z *Bożka Miliona* (1871) czy wieśniaczki Salki ze *Smutnej swadźby*. Tym bohaterkom, ale i innym, które muszą dojrzeć na kartach powieści – jak bohaterka *Róży* czy księżniczka Staromirska z *Błękitnej księżeczki* – bliski jest ideał małżeństwa przypisywany przez Morzkowską Sand.

Uderza także fakt ogólnej zbieżności tematyki wielu utworów Morzkowskiej z tematami wskazanymi przez nią jako typowe dla młodzieńczej fazy twórczości Sand: kwestia opresyjności wzorca małżeńskiego, który pozwala popychać młode, niedoświadczone osoby (głównie kobiety) do przysięgi, która wiąże je na dobre i na złe z praktycznie nieznanym im człowiekiem i nakłada na nie obowiązki ponad ich siły psychiczne. Morzkowska jednak osadza ten problem w realiach drugiej połowy XIX wieku, przykrawając świadomość swoich bohaterek do ich sytuacji społecznej, której – jak Róża – nie próbują przekraczać w porywach romantycznego buntu, lecz trzeźwo sondują, przynajmniej od pewnego momentu, grunt pod nogami.

Warto przy tym zauważyć, że niektóre powieści Morzkowskiej, jak na przykład *Jerzy*, *January* czy *Panna Felicja* (1892) daleko odchodzą od schematyzmu powieści tendencyjnej, z którym ich autorka jest uparcie kojarzona. Na pewno problemy kobiet oraz kwestia małżeństwa to temat w nich dominujący. Współczucie często budzą nie tylko takie jej bohaterki jak tytułowa panna Felicja, skazana pomimo swej energii na rozpaczliwą egzystencję na granicy niebytu (Irena Wyczańska uznała ją we wspomnianym na początku artykule za najlepszy utwór Morzkowskiej), ale na przykład drugoplanowe postacie żon bohaterów, skrywające pod maską konwencji samoświadomość sprowadzoną do słowa „zawód”.

Morzkowską i Sand różni rozpiętość pisarskich zainteresowań; trudno też porównywać talenty obu pisarek. Dobrze zawiązana akcja dość wartko zmierza u polskiej pisarki do rozwiązania, co sprawia, że jej powieści często nie są nudne, ale brak im epickiego rozmachu, drugiego

tła i niejednoznaczności. Są bardziej abstrakcyjne i publicystyczne niż obrazowe, liryczne i dynamiczne powieści Sand, tworzące całe bogate imaginarium, które, zwłaszcza w ciągu ostatniego półwiecza, zgłębiają od różnych stron kolejni badacze<sup>385</sup>.

Znacznie różnorodniejszy jest także kobiecy świat wykreowany przez Sand – odzwierciedlający rzeczywiste rozwarstwienie społeczne (kobiety chłopki, rzemieślniczki, arystokratki, żony, matki, dziewice, gryzетки, kobiety „upadłe”, kurtyzany, artystki...). Podobną różnorodność można odnaleźć w twórczości Balzaca, tyle że u Sand przedstawienie kobiet jest dużo bardziej sproblematyzowane i nowocześniejsze. Jak pokazuje Massardier-Kenney, pisarka idzie bardzo daleko w dekonstrukcji tradycyjnych wyobrażeń o płci, na przykład dzięki mieszanii cech płciowych im przypisywanych („męskie kobiety” i „kobiety mężczyźni”) czy zacieraniu granic pomiędzy światem kobiecym i męskim (kobieta erudytką, filozofką, artystką, amazonką, kobieta aktywna, a z drugiej strony na przykład mężczyźni bierni, histeryczni)<sup>386</sup>.

Morzkowska podziwiała nieustanny rozwój pisarstwa Sand, odzwierciedlający w jej przekonaniu bogactwo jej osobowości. Sama nie podążyła jednak podobną drogą, ponieważ uważała, że forma powieści z tezą, a nawet pewne gatunki literatury popularnej dobrze służyły dydaktycznej misji literatury, do której była przekonana. Wyraźnie zresztą pociągał ją także ten model powieści tendencyjnej, który wywodzi się nie od Sand, a od Eugène’a Sue – z wątkiem sensacyjnym czy wręcz kryminalnym i opisami rozkładu moralnego toczącego zwłaszcza warstwy wyższe, jak w *Bożku Milionie*, *Mężach i żonach* czy *Wśród kąkolu*.

Choć więc Sandowskie romantyczne fabuły żyły w wyobraźni Morzkowskiej na tyle mocno, abyśmy ich echa mogli pochwycić w jej powieściach, przede wszystkim była wierna tym samym, co Sand, i zapewne w pierwszej kolejności od niej zaczerpniętym, ideom, które także starała się propagować<sup>387</sup>. Jako poczytna pisarka drugiej połowy XIX wieku (a tak, mimo niskiej oceny wartości artystycznej jej dzieł, jest zwykle

385 Poza pracami wymienionymi we wstępie zob. na przykład: *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, red. S. Bernard-Griffiths et M.C. Levet, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007; *Water Imagery in George Sand's Work*, red. F. Ghillebaert, M. Vala, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018.

386 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, zwłaszcza s. 6–12.

387 W rozdziale tym celowo nie przeprowadzam ich szczegółowej analizy, ponieważ Morzkowska z pewnością czerpała te idee nie tylko od Sand; były one w jej czasach dużo bardziej rozpowszechnione. Na przykład rozprawę *Poddaństwo kobiet* John Stuart Mill opublikował w roku 1869.



przedstawiana przez znawców pozytywizmu) miała możliwość szerzenia ich, a tym samym przyczyniania się do powolnej zmiany oczekiwań kobiet co do małżeństwa i ich postaw wobec edukacji i pracy. Uparcie powracające kojarzenie jej nazwiska z Sand za jej życia jest pouczające pod jeszcze jednym względem: najwyraźniej w XIX wieku w Polsce twórczość Sand kojarzyła się właśnie z kwestią krytyki anachronicznego, patriarchalnego modelu małżeństwa, a zatem – zgodnie z konserwatywną, wypaczoną interpretacją tej kwestii – atakiem na małżeństwo w ogóle. Ponieważ kwestia małżeństwa była tak ważna dla Morzkowskiej, nazwiska obu pisarek musiały spleść się w świadomości odbiorców.

Powieści Morzkowskiej, próbując opisywać miłosne namiętności i z empatią traktując pragnienia, a nawet błędy bohaterek, wyłamują się z „poetyki powściągliwości” przypisanej niegdyś przez Grażynę Borkowską pisarkom polskim drugiej połowy XIX wieku<sup>388</sup>. Podobnie jak u Sand, u Morzkowskiej przebudzenie świadomości kobiety, przecucie wyższego nad konwenanse prawa moralnego, pragnienia poznania świata czy po prostu pragnienia miłości to często poruszające opisy budzącej się w uśpienia kobiecej duszy. Ta, szczególnie dla niej ważna, tematyka pozwala nie tylko rozpatrywać jej postawę na tle pisarek okresu pozytywizmu, jak to zwykle czyniono, lecz także zobaczyć w niej spadkobierczynię stosunku do kwestii kobiecej, który zdaniem Borkowskiej charakteryzowała Entuzjastki, przywiązujące ogromną wagę między innymi do możliwości rozwoju osobowości kobiety, w tym – jej emocjonalnego i duchowego spełnienia w opartym na miłości małżeństwie<sup>389</sup>.

Jej bohaterki są zdolne do namiętności, pragną miłosego szczęścia i czasem nawet odnajdują je w godnym siebie partnerze, jak tytułowa bohaterka *Róży*. Przede wszystkim jednak często zyskują podmiotowość, samoświadomość i choćby skromny, ale godny cel w życiu, związany z nauką, pracą i pomaganiem innym. Cieszą się tym jak największym skarbem, a słów „asceza” i „wyrzeczenie” raczej nie znają. To także łączy je z kobiecym romantyzmem, którego przedstawicielką, Woykowska, kładła nacisk na zupełnie wyjątkowe znaczenie twórczości Sand dla obudzenia się samoświadomości kobiet. Jeszcze w latach 40. XIX wieku pisała:

Dlatego [...] jedynie prawdziwym, potrzebie Czasu odpowiadającym<sup>390</sup>,  
jest tylko głos Sanda – bo w nim objawia się Samodzielność

388 Por. G. Borkowska, *Cudzoziemki*.

389 Tamże.

390 Woykowska wcześniej krytykowała stanowisko saintsimonistów i fourierystów w kwestii wyzwolenia kobiet.

kobiety – Istota jej przychodzi w nim do życia, do poczucia się. Pisząc historię kobiet swego czasu, stoczyła Sand zarazem walkę przeciw opinii jednostronnej – wypowiedziała o sobie (o kobiecie) że *się czuje, że jest* – że przeto ma wszystkie prawa wiedzącego o sobie człowieka [...]. Geniusz potężny Sand ustrzegł ją od popadnięcia w sprzeczności, w jakie popadli Sęsymoniści, Fourierzyści i inni. Zrozumiała ona, że główną jest rzeczą obudzenie się kobiety – wyniesienie przez Samodzielność, przez uczucie siebie – że przecie Samodzielność ta zabić nie powinna w niej uroku poezji. [...]. Kobietę Sanda wiedzie wszędzie Uczucie, ale Uczucie oparte o Wiedzę o Sobie, o Samodzielność.<sup>391</sup>

---

391 J. Woykowska, *O stosunku kobiety do...*, s. 402–403.

## **Część II**

**(Nie)możliwe afiliacje. Sand dwudziestolecia międzywojennego**

# Rozdział 1. George Sand i Zofia Nałkowska

## SAND W DZIENNIKU I ESEISTYCE KRYTYCZNO-LITERACKIEJ NAŁKOWSKIEJ

W dziennikach Nałkowskiej natrafimy na dowody zainteresowania twórczością Sand<sup>1</sup>. Już w spisie lektur dołączonym do dziennika z 1902 roku osiemnastoletnia Nałkowska wymienia, wśród ponad trzydziestu innych przeczytanych utworów, powieść *Mauprat*. W tomie dziennika obejmującym lata 1909–1917, w którym wątek lektur jest najwyraźniejszy – zgodnie z projektowanym tytułem, nadanym wznowionemu w lutym 1909 roku, po prawie sześciu latach przerwy, dziennikowi: *Książki, zdarzenia i ludzie*<sup>2</sup> – znajdziemy wzmianki o lekturze *Lélii* (10 lutego i 1 marca 1909 roku), wraz ze wzmianką w drugiej notatce o trzech innych, niewymienionych z tytułu, jej utworach. Utwory te, jak pisze Nałkowska, zostały zamieszczone w tym samym tomie, co *Lélia*, co pozwala zidentyfikować je jako *Corę* (1833), *Melchiora* (1832) i *Metellę* (1834), trzy wczesne opowiadania Sand, i ustalić, że Nałkowska czytała drugą wersję *Lélii*<sup>3</sup>.

---

1 Nałkowska zapoznawała się z dziełami Sand wyłącznie po francusku, jednak w dalszym wywodzie przywoływane są w kontekście jej lektur tytuły polskie lub francuskie zgodnie z przyjętą we wstępie zasadą.

2 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 29.

3 Por. wydanie: G. Sand, *Lélia. Nouvelle*, t. I–II, *Œuvres de George Sand*, M. Lévy Frères, Paris 1862, które, podobnie jak jego wznowienie z 1881 roku, zawiera, oprócz drugiej wersji *Lélii*, z 1839 roku, dołączone do drugiego tomu trzy pomniejszych utwory, odpowiadając tym samym charakterystyce Nałkowskiej. Nałkowska wraca do *Lélii* także w uwagach o innych lekturach z kolejnych lat: o *Niej i nim* Sand (21 sierpnia 1910 roku), *Pogance* Żmichowskiej (12 lipca 1914 roku) oraz *La Comtesse de Rudolstadt* Sand (29 sierpnia 1915 roku).

Dalej w dzienniku pojawiają się: *Ona i on* (w notce z 21 sierpnia 1910 roku), *Historia mojego życia* (31 maja 1911 roku), *Diabła kałuża* (18 lutego 1915 roku) oraz *La Comtesse de Rudolstadt* (29 sierpnia 1915 roku). W uwadze o utworach Hoffmana (13 kwietnia 1909 roku) i *Jej i nim* Nałkowska wspomina także, bez wymieniania tytułów, lekturę innych, krótkich utworów Sand – chodzi raczej o wspomniane wyżej trzy opowiadania niż o utwory nigdzie niewspomniane, ponieważ wzmianka o Hoffmanie zawiera sformułowanie „(wspomniane w jednej z krótszych powieści Sanda)”<sup>4</sup>, co najprawdopodobniej odsyła do *Cory*, czytanej przez diarystkę dwa miesiące wcześniej i zawartej w tomie z *Lélie*<sup>5</sup>, ale w przypadku *Jej i jego* domysł ten nie jest już tak oczywisty.

Nałkowska wspomina Sand kilkakrotnie również w pewnych kontekstach (auto)biograficznych: od korespondencji Flauberta z nią (21 listopada 1912 roku i 6 października 1915 roku) poprzez kwestię formy relacji miłosnej starszej kobiety z młodszym mężczyzną (20 maja 1934 roku) i jej relacji z Mussetem (6 maja 1952 roku), po sądy Dostojewskiego o innych pisarzach (18 kwietnia 1942 roku).

Hanna Kirchner, która we wstępach do kolejnych tomów dzienników Nałkowskiej zajmowała się także kwestią jej lektur oraz ich wpływu na światopogląd i poetykę pisarki, nie wspomina o jej wzmiankach poświęconych Sand, nie rozwija także tego tematu – choć o nim wspomina – w artykule *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*<sup>6</sup>. Na tle uwag o innych znaczących dla Nałkowskiej lekturach wydaje się on rzeczywiście dość marginalny. Nazwisko Sand powraca wprawdzie w dzienniku Nałkowskiej kilkanaście razy od 1902 do 1952 roku, ale poświęcone jej wzmianki – bardzo lub dość krótkie (najdłuższymi z nich są dwie poświęcone *Lélie* w 1909 roku), nie nazbyt krytyczne, ale i niezdradzające szczególnego uznania diarystki wobec francuskiej pisarki – nie przykuwają uwagi czytelnika.

4 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 56.

5 Na temat Hoffmanowskich inspiracji i odniesień w dziele Sand zob. na przykład: M.S. Jensen, *Le fantastique musical. George Sand et E.T.A. Hoffmann*, w: *Lectures de „Consuelo” – „La Comtesse de Rudolstadt” de George Sand*, red. M. Hecquet, Ch. Planté, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2004, s. 425–439. Wśród utworów Sand zawierających wyraźne odniesienia do Hoffmana badaczka wymienia oprócz *Cory* na przykład także wczesny utwór Sand, który mógłby być interesujący dla Nałkowskiej – *Le Secrétaire intime* (1834) [Sekretarz osobisty].

6 Por. H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 1, z. 59, s. 67–109.

Nałkowska przez dziesięciolecia wytrwale studiowała w oryginale literaturę francuską, ale wątek jej lektur jest najwyraźniej obecny w tomie dziennika obejmującym lata 1909–1917 oraz w zapiskach z kolejnych lat, do około połowy 1920 roku. W następnej dekadzie prawie znika z dziennika. Pod koniec lat 20. i w latach 30. najczęściej dowiemy się z niego o wrażeniach z polskich lektur Nałkowskiej – zwykle są to uwagi o autorach znanych jej osobiście, czynione przy różnych okazjach towarzyskich. Wątek lektur pisarki staje się z powrotem intensywny dopiero w dzienniku wojennym i powojennym<sup>7</sup>. Z kolei w tomie obejmującym lata 1899–1905 (właściwie – 1903<sup>8</sup>) pisarka zaledwie kilkakrotnie wspomina docenionych już przez siebie w okresie nauki pisarzy (dowiadujemy się, że czytała w tym czasie Dostojewskiego, Lwa Tołstoja i Aleksieja Tołstoja, *Une vie* (1883) (*Historia pewnego życia*) Guy de Maupassanta, Arnego Garborga i *W sieci* (1899) Jana Augusta Kisielewskiego), a jedyna dłuższa notka komentująca lekturę jest poświęcona *Also sprach Zarathustra* (*Tako rzecze Zaratustra*) (1883) Nietzschego. Najwięcej o jej wczesnych lekturach dowiemy się więc z dwóch dołączonych do dziennika i pozbawionych komentarzy spisów – na koniec 1902 i z maja 1905 roku.

By próbować odtworzyć stosunek Nałkowskiej do Sand, trzeba nie tylko przeczytać się we wzmianki o francuskiej pisarce w dzienniku i esejach krytycznoliterackich Nałkowskiej, lecz także przyjrzeć się zakresowi i poetyce jej zapisków o literaturze, zwłaszcza francuskiej, romantycznej lub autorstwa kobiet. Ważne w tym kontekście są zwłaszcza zapiski z lat 1909–1917. Nałkowska bardzo intensywnie przyswajała poza tym literaturę sobie (prawie) współczesną, nie tylko francuską i polską – czytała także między innymi Rosjan. Nietrudno też zauważyć, że poetyka późniejszych, rzadkich, zapisków o lekturach szczególnie ważnych dla Nałkowskiej jest nieco inna: wzmianki o lekturach są rzadsze, ale za to dłuższe w przypadku autorów i autorek, których darzyła wyjątkowym uznaniem. Z kolei

7 Oddzielną sprawą są inne źródła wiadomości o lekturach Nałkowskiej. W dzienniku z okresu drugiej wojny, we wpisie z 22 lutego 1943 roku, Nałkowska wspomina o swoim archiwum domowym, które właśnie porządkuje. Z notatki wynika, że były w nim między innymi materiały zawierające cytaty z lektur oraz poświęcone poszczególnym pisarzom i książkom. Archiwum to zostało w ogromnej części zniszczone podczas powstania warszawskiego, ale jego część jest dostępna w zbiorach Biblioteki Narodowej.

8 Wczesny dziennik Nałkowskiej wieńczy notatka o małżeństwie z Leonem Rygierem z 10 sierpnia 1903 roku. Kirchner dołączyła do tomu jedną odnalezioną zapiskę o charakterze dziennikowym z 6 maja 1905, obejmującym także wspomniany, drugi, spis lektur za nieznaną okres.

na przykład o współczesnych książkach polskich, zwłaszcza po wojnie, Nałkowska pisze, używając innej skali wartościowania: świadczącymi o najwyższym uznaniu epitetami obdarza nie tylko Tadeusza Borowskiego czy Jarosława Iwaszkiewicza, lecz także Bohdana Czeszkę, Jerzego Zawieyskiego, Bogusława Kuczyńskiego czy Mirosława Żuławskiego<sup>9</sup>, tak jakby takie epitetowanie przychodziło jej znacznie łatwiej dla ustalenia skali wartości na jej własnej scenie literackiej niż skali wartości autorów obcych i klasycznych, których lekturę po prostu często odnotowywała w dzienniku bez żadnych komentarzy.

Wpisy o lekturach w latach 1909–1920 możemy podzielić na trzy kategorie. Pierwszy to po prostu umieszczenie autora i tytułu książki w krótszym lub dłuższym spisie przed lub po właściwiej notatce dziennikowej. Nałkowska nie wskazuje, za jaki okres robi ten spis – z kontekstu możemy wnioskować, że jest to, zależnie od przypadku, kilka dni do kilku miesięcy. Przy tytułach w spisie z rzadka pojawiają się króciutkie komentarze, zwykle w formie epitetu lub epitetów czy równoważnika zdania. Są też spisy, które ewoluują w drugi typ notatek, czyli bardziej rozbudowaną (2–4 linijki druku) uwagę o dziele – jego charakterystykę, punktującą raczej poetykę niż problematykę, zgodnie z filozofią pisarstwa Nałkowskiej, w której to forma charakteryzuje pisarza – jego stosunek do rzeczywistości i jakość emocjonalno-poznawczą<sup>10</sup>, i zgodnie z formułowanym kilkakrotnie w drugim tomie dziennika celem namysłu nad lekturami, który jest związany z poszukiwaniem własnej formy pisarskiej<sup>11</sup>. Ten typ notatki jest też czasem samodzielny, nie należąc do żadnego spisu (są wpisy, które obierają odwrotną drogę, jak długi spis z notatki z 24 czerwca 1920 roku<sup>12</sup>). Trzeci typ notatki to notatka najbardziej rozbudowana, obejmująca dość długi akapit (do strony), poświęcona dziełom, które przykuły szczególną uwagę Nałkowskiej. Wpis ten często wiąże się z potrzebą rozważenia charakteru własnej twórczości na tle ich poetyki. Wyraża on zwykle ogromne uznanie dla danego autora. Takich akapitów doczekali się między innymi Stendhal, Dostojewski czy Marcel Proust. Spośród pisarek wypada tu wymienić przede wszystkim panią de Staël.

9 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, na przykład cz. 2, s. 283, 376; cz. 3, s. 124, 147, 443.

10 Por. na przykład zapis w szkicu *Moralność Selmy Lagerlöf*: „Forma jest wyrazem stosunku autora do tematu. A to znaczy także: do życia i do człowieka. Jest wynikiem jego postawy wobec świata. Jest jego projekcją rzeczywistości” (Z. Nałkowska, *Widzenia bliskie i dalekie*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 170).

11 Por. też, *Dzienniki 1909–1917*, na przykład: s. 44 i 76.

12 Por. też, *Dzienniki 1918–1929*, s. 65–67.

Jeśli spojrzymy od strony poetyki na zapiski Nałkowskiej o lekturach Sandowskich, to zauważymy, że lektura *Mauprata* jest częścią spisu bez jakichkolwiek komentarzy, zaś notatki o *Histoire de ma vie* oraz *La mare au diable* należą do spisów lektur z 31 maja 1911 i 18 lutego 1915 roku z charakterystyczną dla nich omówioną poetyką. Do drugiego typu notatki należą notatka o *Niej i nim*, a do trzeciego, najbardziej znaczącego – dwie notatki o *Lélii*. Notka o *La Comtesse de Rudostadt* przynależy raczej do drugiej kategorii, ale zawiera odniesienie do kwestii pozaczasowości poetyki powieści, czyli łączy się z typem trzecim.

Oprócz pisarzy francuskiego symbolizmu i modernizmu pisarka na przestrzeni lat często sięgała po francuskich realistów/naturalistów (Flauberta, Maupassanta, Zolę, Balzaca, braci Jules'a i Edmonda Goncourtów<sup>13</sup>) i romantyków (zwłaszcza Stendhala, ale także Musseta, Gérarda de Nerval'a czy Alfreda de Vigny'ego). Sięgała także po francuskie oświecenie (po Voltaire'a, Rousseau) i jeszcze głębiej w przeszłość (po Pascala, François de La Rochefoucaulda), w tym po literaturę autobiograficzną (pamiętniki czy listy), także autorstwa kobiet. W dzienniku z czasu wojny Nałkowska wspomina o kobiecej półce w jej bibliotece<sup>14</sup>, co potwierdza intuicję, że utwory dawnych epok autorstwa kobiet czytała ze szczególną uwagą. W drugim i trzecim tomie dziennika natrafimy na ślady następujących lektur: Sand, polskich i obcych modernistek, a także polskich romantyczek i pozytywistek, Hoffmanowej, Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse, pani de Staël, pani de La Fayette czy pani de Sévigné. W późniejszych tomach znajdziemy także pełne uznania wzmianki o autorkach angielskich: Emily Brontë, Charlotte Brontë, George Eliot i Virginii Woolf.

Choć Nałkowska wydaje się nie wyróżniać w dzienniku Sand na tle innych pisarek, pewnym wyróżnieniem jest tu sama chronologia: Sand pojawia się jako pierwsza kobieta będąca autorką obcą i niewspółczesną jeszcze w panińskim dzienniku, a w dzienniku wznowionym w 1909 roku – już w pierwszym wpisie, z 10 lutego 1909 roku, i – wkrótce potem – z 1 marca 1909 roku. Co więcej, w opublikowanym w 1927 roku w „Wiadomościach Literackich” krótkim eseju o Dunce Karin Michaëlis, która właśnie gościła w Warszawie, Nałkowska wymienia Sand jako pierwszą na liście pisarek, które w ciągu życia były dla niej szczególnie ważne: „W czasach, gdy sama jeszcze byłam opętana pasją przepychu i bogactwa

13 Podaję w kolejności odtwarzającej częstotliwość i entuzjazm poświęconych im notek.

14 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939–1944*, s. 353.



wyrazu, gdy forma kapiąca od zbytku fałdowała się i grzechotała na mej treści jak naszyta drogimi kamieniami suknia renesansowa – jakże uwielbiałam panią George Sand!”<sup>15</sup>. Mówi przy tym zresztą od razu i o późniejszym rozczarowaniu: „Ale uwielbienie moje minęło zawstydzone po latach, odepchnięte jawnością i niedyskrecją jej wyznań”<sup>16</sup>. Przyznaje się do kolejnych fascynacji:

Długo żyłam potem w tragicznych płomieniach miłosnych panny de Lespinasse. Zachwycalam się mądrością pani de Staël i, jeszcze bardziej niż ona zadziwiającej, Ninon de Lenclos. Aż póki stara pani de la Fayette, spokojna i wykwinna, z mądrą, prawie stendhalowską powściągliwością rozważająca finisz uczucia, nie stała się dla mnie przedmiotem kultu i niedościgłym wzorem.<sup>17</sup>

Warto rozczytać wzmianki o Sandowskich lekturach i Sand w ogóle u Nałkowskiej w świetle tej rekapitulacji, by zastanowić się, co we francuskiej pisarce najpierw zasłużyło na „uwielbienie” największej polskiej modernistki, a co było powodem zawodu. Czy była to poetyka powieści Sand czy raczej jej życie – takie, jak ona sama je opowiedziała, także w powieściach? Czy można i warto tutaj rozróżnić fikcję od (auto)biografii?

Zadanie jest trudne i może niewykonalne, nie tylko z powodu lapidarności uwag Nałkowskiej, która zresztą sama przestrzega, że dziennik nie relacjonuje jej życia w skali jeden do jednego, co sugeruje, że materiał w nim zawarty może zawierać luki także pod interesującym nas względem<sup>18</sup>, ale także dlatego, że dziennik Nałkowskiej w interesującym nas okresie młodości jest wybrakowany: zniszczeniu uległa duża część najwcześniejszych zapisków, a pisarka nie prowadziła go w ciągu około sześciu lat pierwszego małżeństwa, który z naszego punktu widzenia byłby ważny, zawierając okres pomiędzy umieszczeniem *Mauprata* na liście lektur z 1902 roku i notatką o *Lélii* z początku 1909 roku – okres, w którym Nałkowska napisała swoje pierwsze trzy powieści – cykl *Kobiety* (1904–1906), *Księżca* (1907) i *Rówieśnice* (1909).

15 Tejże, *O Karin Michaelis*, w: tejże, *Widzenia bliskie i dalekie*, s. 113.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Gdyby nie esej o Michaëlis, z dziennika nie wywnioskowalibyśmy także szczególnego znaczenia dla Nałkowskiej na przykład pani de Lespinasse i innych wymienionych tam autorek, ponieważ poetyka wpisów Nałkowskiej o lekturach ciąży ku lakoniczności, a wiele jej lektur nie zostało nawet odnotowanych w dzienniku.

Spójrzmy teraz na obecność Sand w dzienniku z innej strony: jeśli przeanalizować listę tytułów, po które sięga Nałkowska, uderzy pewna metodyczność projektu lektury. Inaczej niż (jak zobaczymy w następnych rozdziałach) Dąbrowska czy Iwaszkiewiczowa – Nałkowska sięga po powieści z różnych okresów i (dość) reprezentatywne dla twórczości Sand. Brak na przykład wzmianek o lekturze książek uchodzących za najbardziej feministyczne, *Indiany*, *Walentyny* czy *Jacques'a*, brak też wzmianki o lekturach „społeczno-tendencyjno-utopijnych” czy utworach z okresu II Cesarstwa.

Zauważmy przy tym, że w eseju o Michaëlis Nałkowska sama sugeruje podobieństwo pomiędzy swoją wczesną twórczością a twórczością Sand. Podobieństwo takie sugeruje także notka o *Lélii*, w której Nałkowska odzęgnyuje się jednak na przyszłość od jej poetyki, traktując ją jako *memento* pod adresem własnego pisania: „Wrażenie smutne: wyjście z mody. Niebezpieczeństwo dla mnie z powodu wybitnej analogii, rodzaj ostrzeżenia”<sup>19</sup>.

Nie tylko poetyka *Lélii*, ale przede wszystkim jej tematyka powiązana jest jednak – jak postaram się wykazać – z pewnymi wątkami wczesnej twórczości Nałkowskiej, w tym cyklu *Kobiety*, choć raczej nie możemy tu mówić o (bezpośrednim) przejęciu tych wątków od Sand (*Lélię*, przynajmniej jak wynika z dziennika, Nałkowska poznała dopiero przed podjęciem pracy nad *Narcyzą* [1910]), ale raczej pewnej zbieżności problematyki, która tłumaczy się tym, że autorka modernistka bezwiednie powtarza pewne gesty kobiecego romantyzmu i indywidualizmu Sand, które stanowiły jeden ze, słabo dotąd rozpoznanych jako takie, punktów wyjścia dla kobiecego modernizmu. Kobieca problematyka *Lélii*, w swoim czasie wyegzorcyzmowana z literatury tak skutecznie, że nawet sama jej autorka nigdy już równie śmiało nie wróciła do podjętych w niej zagadnień i prób formalnych, nieprzypadkowo powraca w twórczości i biografii modernistek. Dopiero z sandologicznej perspektywy widać, że ich poczucie, że podejmują tematy absolutnie nowe i są w tym absolutnie oryginalne, okazuje się w pewnej mierze złudzeniem, wynikającym ze słabej znajomości kobiecych genealogii.

W niniejszym rozdziale spróbuję więc pokazać pewne interesujące zbieżności pomiędzy *Lélią* a wczesnymi utworami Nałkowskiej, przede wszystkim cyklem *Kobiety*, ale także – *Narcyzą*. Przyjrzę się jednak najpierw *Maupratowi* jako powieści protofeministycznej, zastanawiając się, na ile ta wczesna lektura Sandowska mogła odpowiadać gustom

19 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 30.

i potrzebom Nałkowskiej. Od refleksji nad wczesną twórczością Nałkowskiej w kontekście *Lélie* przejdę – traktując jako pretekst wzmiankę Nałkowskiej o *Niej i nim* oraz biografii Sand – do pokazania wątku Sandowsko-Mussetowskiego w kulturze polskiej oraz wątku recepcji pism autobiograficznych Sand: *Historii mojego życia* oraz korespondencji z Flaubertem<sup>20</sup>. Cały rozdział zakończę próbą podsumowania stosunku Nałkowskiej do Sand.

### BOHATERKA KOBIECA W POWIEŚCI *MAUPRAT*

Tytuł *Mauprat* na liście lektur z końca 1902 roku, podobnie jak pozostałych trzydzieści kilka pozycji, nie jest opatrzonej żadną uwagą krytyczną, ale sama zawartość nazwisk na liście stanowi pewną wskazówkę co do pozycjonowania Sand lub wyobrażeń na jej temat osiemnastoletniej Nałkowskiej.

Na liście znajduje się dwadzieścioro dziewięcioro autorów<sup>21</sup>, w tym sześć kobiet<sup>22</sup>. Zdecydowanie przeważają autorzy polscy, w liczbie dwudziestu jeden (w tym cztery autorki: Orzeszkowa, Konopnicka, Cecylia Walewska i Stanisława Przybyszewska). Znajdziemy na niej w sumie ośmioro autorów obcych, w tym właśnie – z kobiet – Sand i Jeanne Philomène Laperche (na liście pod pseudonimem [Pierre de] Coulevain). Autorów piszących w pierwszej połowie XIX wieku i wcześniej mamy tylko troje: Dantego, Sand i Słowackiego. Na liście wyraźnie przeważają autorzy z drugiej połowy XIX wieku i moderniści, w tym dwie polskie autorki pozytywistyczne i trzy modernistki (dwie polskie i jedna obca).

Obecność Sand na tej liście świadczy więc o prestiżu tego nazwiska w odczuciu Nałkowskiej i wręcz wyjątkowym zainteresowaniu jej twórczością, skoro pojawia się wśród dawnych autorów obcych obok nieśmiertelnego klasyka Dantego i przed Dostojewskim (w porządku chronologicznym). Prestiż ten może zresztą wynikać wyłącznie z wyobrażeń Nałkowskiej o Sand, bo nie wiemy, czy to jej pierwsza czy kolejna Sandowska lektura. Samo to wyobrażenie jest jednak odzwierciedleniem pewnego stanu rzeczy: jej nazwisko wyraźnie wydaje się ważne początkującej polskiej autorce.

Wybór *Mauprata* na pierwszą (?) Sandowską lekturę daje się uzasadnić. To powieść w swoim czasie głośna, charakterystyczna dla poetyki i ideologii romantyzmu, mogąca stać w jednym rzędzie z powieściami

20 Podrozdziały poświęcone tym tematом będą miały w dużej mierze charakter rozbudowanych dygresji, daleko odbiegających od nazwiska Nałkowskiej.

21 Dwa polskie nazwiska pojawiają się na liście dwukrotnie.

22 Por. Z. Nałkowska, *Dziennik 1899–1905*, t. 1, s. 264–265.

Hugo (a bardziej skomplikowana i formalnie, i intelektualnie); w drugiej połowie XIX wieku jej adaptacja powracała kilkakrotnie na afisze Teatru Wielkiego w Warszawie<sup>23</sup>, więc tytuł mógł brzmieć Nałkowskiej znajomo.

*Mauprat* to niewątpliwie powieść ambitna, napisana przez osobę o dużej kulturze umysłowej, a humanistyczne przesłanie pisarki nie mogło razić Nałkowskiej, dzielącej od wczesnej młodości co najmniej kilka znaczących przekonań i zaangażowań Sand. Jest to pierwsza Sandowska „powieść z tezą”, „oferująca konkretne pomysły zmiany instytucji społecznych”<sup>24</sup>, oraz – obok *Simona* – pierwsza jej powieść z dobrym małżeńskim zakończeniem. Powieść może zadziwić połączeniem elementów formalnych, które na pewnych poziomach wydają się wykluczać, przynależąc do różnych porządków ideowych, jak *Bildungsroman* z jednej strony, a powieść gotycka z drugiej<sup>25</sup>.

Utwór ten, w swoim czasie dobrze odebrany i poczytny, jest ciekawy choćby z tego względu, że – jak świadczą na przykład wywody Patricii Thomson o *Wichrowych Wzgórzach* (*Wuthering Heights*, 1847)<sup>26</sup> i Françoise Genevray o *Braciach Karamazow* (*Братья Карамазовы*, 1880)<sup>27</sup> – jej echa posłyszemy w obu tych arcydziełach. Tak świetne świadectwa recepcji kuszą, aby zauważyć także pewne podobieństwa *Mauprata* z *Potopem* (1880) Henryka Sienkiewicza, widoczne w konstrukcji pary głównych bohaterów i ich losów, zwłaszcza w wątku reedukacji „zbója” Kmicica, u której źródeł leży miłość do „kobiety idealnej” i która przebiega w warunkach wojennych, a także ciężącego nad nim posądzenia o zdradę, uprawomocnionego jego poprzednią konduktą. Te podobieństwa może nie tłumaczą się jedynie nawiązaniem obu utworów do tradycji opowieści o miłości dworskiej i sugerowałyby nawet recepcję *Mauprata*

23 *Mauprat* był wystawiany, z wyróżniającą się obsadą, na deskach Teatru Wielkiego, od 1856 do 1878 roku. Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 134–144.

24 Tak ją określa Godwin-Jones, odwołując się do definicji powieści z tezą autorstwa Susan Suleiman. Zgodnie z tą definicją utwór tego typu wymaga obecności w dziele między innymi „doktrynalnego intertekstu”. Por. R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 74–75.

25 Zauważa to właśnie między innymi Godwin-Jones. Por. tamże, s. 67–79.

26 Por. P. Thomson, *George Sand...*, s. 80–89.

27 Por. F. Genevray, *George Sand et...*, s. 338–345. Badaczka wskazuje na podobieństwo pary bohaterów i wyjściowej sceny ich poznania z relacją Dmitrija Karamazowa z Katją Iwanowną (to zresztą niejedyna powieść Sand przywołana przez Dostojewskiego – jeszcze ważniejszy dla opisów życia monastycznego i relacji Zosima – Alosza oraz jego przyszłych wyborów życiowych jest *Spiridion*).

przez Sienkiewicza za pośrednictwem wystawionej na warszawskiej scenie sztuki, w której – zgodnie z dokonaną przez Bochenek-Franczakową analizą adaptacji dramatycznej autorstwa Sand, przetłumaczonej i zarazem jeszcze uproszczonej na potrzeby polskiego teatru – bogactwo postaci Edmée oraz psychologii, a nawet ideologii, stosunku młodych bohaterów zostaje sprowadzone do poziomu melodramatu (siła miłości cnotliwej bohaterki przeobrażająca młodego zbroja)<sup>28</sup>.

Na bogactwo książki Sand wskazuje pośrednio tak różny charakter tych nawiązań: Emily Brontë podejmuje przede wszystkim gotycki nastrój wybranych fragmentów i wątek pasji łączącej głównych bohaterów, tak różnych od siebie, a zarazem na głębszym poziomie podobnych w swej „dzikości” jak brat i siostra<sup>29</sup>; Dostojewski – poza podobieństwami strukturalnymi, które wskazał już w latach 20. XX wieku rosyjski formalista Vasilij Komarovič<sup>30</sup> – wątek oskarżenia niewinnego i sądu nad nim wraz z humanistycznym, antydeterministycznym przesłaniem utworu; Sienkiewicz – polaryzację bohaterów przy pewnym ich podobieństwie (jako kresowa kobieta Oleńka obdarzona jest bardzo silnym charakterem) i wątek reedukacji „zbroja” przez miłość – przeciąga fabułę jednak w stronę żywiołu wojennej przygody, którego w samym *Maupracie* jest najmniej. Także opisy stylu życia Maupratów z Roche Mauprat w początkowych rozdziałach powieści przypominają zwyczaje kampanii Kmicica opisane w ekspozycji *Potopu*.

W *Maupracie* mamy do czynienia z ambitnym pomysłem połączenia formy powieści gotyckiej i historycznej à la Walter Scott z powieścią społeczną i edukacyjną, przechodzącą w powieść detektywistyczno-sądową, choć nie brak tu także elementów baśni (matryca *Pięknej i Bestii*). Na tym

- 
- 28 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 134–136. (Oczywiście tę sienkiewiczowską hipotezę – postawioną tu na koniec i niezobowiązująco – należałoby zweryfikować negatywnie choćby w oparciu o wiedzę biograficzną: czy pisarz miał w ogóle szansę obejrzeć któreś z tych przedstawień?).
- 29 Bohaterzy są zresztą kuzynami. Thomson wskazuje także na znaczące skonstrastowanie dwóch „narzeczonych” Edmée i dwóch siedzib szlacheckich dwóch gałęzi rodu Maupratów, oraz – co jeszcze bardziej znaczące – przepisanie pozytywnego, edukacyjnego wątku, który znika z najbardziej nas interesującej, gotycko-romantyczno-tragicznej historii bohaterów *Wichrowych Wzgórz*, Catherine i Heathcliffa, przepisany na ich potomków.
- 30 Genevray przytacza wywód Komaroviča, by następnie polemizować z jego wymową (F. Genevray, *George Sand et...*, s. 345–351). Jej zdaniem wątek Mitii Karamazowa nie jest polemiczny, ale zgodny z humanistyczną wymową *Mauprata*, ponieważ chrześcijański socjalizm Sand odpowiada „idei rosyjskiej” w rozumieniu Dostojewskiego.

synkretyczność formy się nie kończy, ponieważ pierwszoosobowa narracja z odległego punktu czasowego zbliża powieść do formy mówionej autobiografii głównego bohatera. Dzięki temu, że już w ekspozycji poznajemy zakończenie opowiadanej historii, możemy skupić uwagę na jego uczuciach i poznać proces dojrzewania do roli obywatela i męża, a także jego filozoficzne przesłanie do potomności, uprawomocnione dramatycznymi doświadczeniami młodości. Napięcie narracyjne jest podtrzymywane przez wątek erotyczny, śmiały na ówczesne standardy. Bernard – główny bohater, starzec i arystokrata – opowiada tu dość przypadkowym gościom swoją niezwykle młodość, a przede wszystkim dzieje miłości do kuzynki i przyszłej żony, Edmée Mauprat, dzięki której przemienił się z barbarzyńcy w cywilizowanego człowieka.

Historia Bernarda to historia chłopca osieroconego i porwanego przez zdziczałą część swojej rodziny – klan Maupratów zamieszkujących ponurą fortecę Roche Mauprat w regionie Varenne. Opowiadając o dzieciństwie i wczesnej młodości spędzonej wśród licznych wujów, żyjących w drugiej połowie XVIII wieku na wzór słynnych feudalnych baronów-rozbójników z epoki średniowiecza – terroryzujących poddanych, kobiety i sąsiadów – stary Mauprat zastanawia się nad kwestią czynników kształtujących ludzką osobowość. Broni od początku tezy o niebezpieczeństwach związanych z wszelkimi koncepcjami deterministycznymi, bynajmniej nie przechodząc tym samym na stronę wierzącego w pierwotną dobroć człowieka Rousseau. Ze stanu „dzikości”, w który wtrącił go długoletni pobyt w Roche Mauprat i w którym jedyną oznaką rokującą na przyszłość była instynktowna odraza do okrucieństwa otoczenia, którego sam także był ofiarą, Bernard wydobywa się powoli, dzięki wpływowi Edmée, jej ojca i oświeconej atmosfery ich siedziby, Sainte-Sévère<sup>31</sup>, kiedy już przeprowadzi się do niej z Roche Mauprat, a także dzięki doświadczeniom zdobytym podczas wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych.

Wątek okrucieństwa Maupratów, potem zagłady ich siedziby i ich samych, niezwykle okoliczności, w których Bernard poznaje i ratuje z opresji Edmée<sup>32</sup>, a także jego namiętna, zazdrosna i pełna upokorzeń miłość do kuzynki, która już ma innego narzeczonego, czynią z *Mauprata* podniecający czarny romans, do dziś trzymający w napięciu, nie tylko

31 Ulubionym filozofem jest tam oczywiście Rousseau, ale czyta się także innych myślicieli oraz klasykę światowej literatury. O niezwykłości towarzystwa przesądza także fakt, że w siedzibie Maupratów znajduje schronienie prześladowany ksiądz-jansenista i uchodzący wśród wieśniaków za czarownika pustelnik-filozof Patience.

32 Ofiarę, którą miał zgwałcić, by przejść niejako inicjację w męskość.

dzięki groźbie gwałtu wiszącej nad bohaterką i sygnałami jej własnego pożądania, ale także dzięki umiejętnie wprowadzonemu wątkowi powrotu wypartego. Kiedy wyedukowany na oświeceniowych filozofach i należycie zsocjalizowany w czasie wojny (*sic!*) bohater powróci do Varenne, godny już poślubienia Edmée, do akcji powróci także dwóch wujów, którzy przetrwali odbicie Roche Mauprat. Jeden z nich, powodowany żądzą zemsty i zysku, targnie się na życie dziewczyny, a wszystkie okoliczności zbrodni – włącznie z ostatnim, desperacko-namiętnym listem do kuzynki – będą świadczyły przeciwko Bernardowi.

To między innymi wątek sądu nad nim powraca w *Braciach Karamazow* jako sąd nad Dmitrijem Karamazowem – tu i tam najważniejsze, filozoficzne pytanie oskarżenia i obrony, brzmi: czy obaj bohaterowie z racji dziedziczności i wpływu środowiska są z natury przeznaczeni na morderców, co z jednej strony czyni ich w uzasadniony sposób podejrzanymi w oczach sędziów, a z drugiej – w jakimś sensie usprawiedliwionymi, czy też człowiek może wymknąć się podobnym fatalizmom. Odpowiedź Dostojewskiego jest podobna do odpowiedzi Sand, optującej przy tej okazji za właściwie dobraną do osobowości i sytuacji każdego człowieka edukacją i przeciwko karze śmierci.

Obraz szlachty francuskiej w okresie nieco poprzedzającym rewolucję francuską jest tu także dopasowany do demokratycznego przesłania pisarki, która nie tylko wprowadza skontrastowane ze sobą opisy różnych środowisk czy generacji szlacheckich, ale także wątek dwóch oryginalnych postaci z ludu – pustelnika Patience'a i wędrownego łowcy drapieżnych szkodników, potem żołnierza i przyjaciela Bernarda, Marcassego (przy czym wątek Patience'a to w powieści niejako równoległy do wątku Bernarda wątek edukacyjny, o innym charakterze i przebiegu).

Ważnym czynnikiem, a właściwie katalizatorem i motorem powolnej, wieloletniej transformacji Bernarda jest miłość (z początku przede wszystkim pożądanie) do/wobec Edmée, kobiety wyższej. *Mauprata* często określa się dziś jako powieść feministyczną, zwracając uwagę na niezwykłość bohaterki, która daleko wykracza poza stereotypową kobiecość<sup>33</sup>, a także niezwykłość jej edukacyjnego projektu mającego za obiekt zdziżalego kuzyna, w którym jest od pierwszej chwili zakochana. Dobrze wyedukowana Edmée wychowuje sobie Bernarda na męża, dbając nie tyle o jego klasyczne wykształcenie i towarzyską ogładę, ile o jego rozwój moralny i ukształtowanie zdolności do samodzielnego myślenia (protokół

33 Por. na przykład K. Wingård Vareille, *Socialité, sexualité...*, s. 420–436; R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 67–79.

zgodności i niezgodności Sand z modelem edukacji *à la* Rousseau w tej powieści spisała Wingård Vareille<sup>34</sup>).

Mąż, którego pragnie, ma być namiętny (w toku akcji przyzwoity, ale nudny narzeczony, przypominający przyszłego męża bohaterki *Wichrowych Wzgórz*, zostaje odprawiony), ale zarazem zdolny dostrzec i szanować jej człowieczeństwo – słowem uznać za istotę równą sobie, a nie podporządkowaną na mocy natury i prawa. To właśnie poszanowanie uczuć i woli partnerki sprawia przez długi czas największy problem bohaterowi, który ratując ją w romantycznych okolicznościach przed zbiorowym gwałtem, jednocześnie wymusił na niej przysięgę, że zostanie w przyszłości jego kochanką (*sic!*). Sama bohaterka charakteryzuje się zaś w pewnym momencie: „Mais, par la raison que je suis une Mauprat, et que j'ai un inflexible orgueil, je ne souffrirai jamais la tyrannie de l'homme, pas plus la violence d'un amant que le soufflet d'un mari”<sup>35</sup>.

Jak twierdzi Crecelius, w *Maupracie* edukacja kulturalna okazuje się edukacją libidinalną: „męska brutalność wobec kobiety zostaje zrównoważona i przetransformowana w zdrową seksualność, w której mężczyzna nie nadużywa swojej siły fizycznej”<sup>36</sup>. Badaczka zwraca także uwagę, że małżeństwo Maupratów zostaje nieprzypadkowo zawarte po zakończeniu wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych, a przed rewolucją francuską, która na kilkanaście lat doprowadzi do znacznej poprawy prawnej sytuacji kobiet w małżeństwie, wprowadzając na przykład prawo do rozwodu (zniesione przez Kodeks Napoleona w roku 1816). Sam kontekst prawny wzmacnia tu więc równościowy wymiar ich małżeństwa. Z równościowym jego charakterem dyskutuje jednak Wingård Vareille, wskazując na aporie prokobiecej postawy Sand, która tworzy tu – jak i w *Simonie* – raczej bohaterkę dążącą do zdominowania mężczyzny w małżeństwie, z obawy, że inaczej sama zostanie zdominowana.

Wyniosła, dumna, odważna, ale też oczywiście odpowiednio szlachetna, wrażliwa, bardzo dobrze wykształcona Edmée, przepelniona matczy-no-siostrzaną miłością wobec Bernarda<sup>37</sup>, a także grająca niezwykle rolę mądrej opiekunki, wydaje się postacią zbyt koturnowo cnotliwą

34 Por. K. Wingård Vareille, *Socialité, sexualité...*, s. 437–441, zwłaszcza s. 441.

35 G. Sand, *Mauprat*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1883, s. 152: „Ale ponieważ jestem Mauprat – dumna i nieustępliwa – nigdy nie poddam się tyranii mężczyzny; ani przemocy kochanka, ani policzkom męża” (przeł. J. Chimiak).

36 C.J. Crecelius, *Family Romances*, s. 161.

37 Na temat psychoanalitycznej interpretacji tej powieści zob. tamże, s. 149–162.



i idealną w małej wspólnocie, którą tworzą mieszkańcy zamku, i w stosunku do całej okolicznej społeczności, aby mogła być atrakcyjna dla Nałkowskiej. Warto jednak pamiętać, że w latach 30. i 40. XIX wieku ta „amazonka” mogła wywierać na odbiorcach wrażenie silnym, w dużej części „męskim” charakterem.

Być może gwałtowność Bernarda przyprawia Edmée o uzasadniony lęk, który objawia się w jej – inaczej niezrozumiałym – chłodzie, a także w ciągłym odwlekaniu decyzji o małżeństwie, pomimo że bohater wydaje się już do niego dorastać. Tak sugeruje w swej analizie Wingård Vareille, pokazując, że komponent agresji w charakterze głównej bohaterki, wzmagany jej lękiem przed gwałtowną naturą Bernarda i małżeństwem, które uczyni ją zależną prawnie od męża, prowadzi w powieści do narracyjnego impasu, który zostaje przewyciężony dopiero pod koniec powieści. Być może rezerwa Edmée jest związana, jak sugeruje Crecelius, także z kompleksem edypalnym – zbyt silnym emocjonalnym związkiem z ojcem, którego Bernard zastąpi – zostając jej mężem i stając się dla niej postacią ojcowską – dopiero po jego śmierci<sup>38</sup>. Z zeznań Edmée w sądzie wynikałoby może także, że jej miłość do potencjalnego opresora jest przez większą część utworu niedostrzegalna przez Bernarda, ponieważ, idealna w oczach głównego bohatera, ma w rzeczywistości w swoim charakterze także komponent kokieterii i sadyzmu, czyniący z niej dominę, lubującą się w ujarzmianiu „męskiego zwierzęcia”.

Nawet jednak jeśli przyjmiemy tę hipotezę, cnotliwość Edmée przez większą część akcji czyni z niej po prostu bohaterkę koturnową. Być może warto jednak oddzielić tu poziom autorstwa od poziomu narracji? Wtedy okaże się, że idealizacja Edmée to nie tyle sprawa samej Sand, co kwestia kompleksu bohatera, który widzi w niej nie tylko siostrę, kochankę, żonę, lecz także – i może przede wszystkim – matkę, lub fiasko projektu równości spowodowane ukształtowaniem głównego bohatera przez kulturę patriarchalną. Walka Edmée o uznanie jej człowieczeństwa przez Bernarda kończy się pozornym sukcesem, ponieważ bohater nie tyle wierzy w jej równość względem niego, co przyznaje jej prawo do panowania nad nim, hołdując tradycyjnemu rozszczepieniu obrazu kobiecości na niższą i wyższą.

Co ciekawe, już Ziemięcka, w jednym z nielicznych polskich komentarzy do *Mauprata*, dostrzegła ten niekonwencjonalny – i groźny dla ówczesnego układu społecznego – rys głównej bohaterki. Pisała z potępieniem: „W *Maupracie* to najlepiej maluje się pyszna uczuciowość pani Sand,

38 Por. tamże, s. 156–162.

tam widzisz bohaterkę uzbrojoną przeciw oziębłości i egoizmowi, ona panuje nad sercem mężczyzny, a jej panowanie nie zna granic ani litości”<sup>39</sup>.

To ciekawe, że ewentualny sadystyczny komponent Edmée zdradzą potem Catherine z *Wichrowych Wzgórz* i Katerina Iwanowna w *Braciach Karamazow*. Może nieprzypadkowo Brontë i Dostojewski przetworzyli tę postać w tym właśnie kierunku?<sup>40</sup>. Janka z *Lodowych pól* także lubi kokietować i dominować, ale bohaterka Nałkowskiej jest już dużo bardziej skomplikowana, jej postać ma więcej literackich i filozoficznych źródeł, a przynależąc do innej epoki, staje wobec innych wyzwań filozoficznych.

## LÉLIA W DZIENNIKU NAŁKOWSKIEJ

### Nałkowska czyta *Lélię*

Wśród uwag Nałkowskiej o twórczości Sand najbardziej rozbudowane są spostrzeżenia na temat *Lélie*. Tytuł ten pojawia się w pierwszym wpisie wznowionego po kilkuletniej przerwie dziennika i powraca – co wśród innych uwag o lekturach stanowi przypadek wyjątkowy – kilkakrotnie do 1915 roku. 10 lutego 1909 roku Nałkowska na końcu otwierającego dziennik zapisku, po krótkich uwagach o kilku innych lekturach, odnotowuje:

39 E. Ziemięcka, *Charakterystyka...*, s. 59. Inne polskie komentarze dotyczą, w sensie ścisłym, nie powieści, ale polskich realizacji jej wersji scenicznej, choć, jak zauważa Bochenek-Franczakowa, krytykujący tekst sztuki recenzenci pośrednio wykazują się znajomością powieści, ceniąc ją wyżej. Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 137–144. Ziemięcka analizuje w tym duchu także życie osobiste Sand, twierdząc, że negatywne uczucia pogardy, gniewu i chęci zemsty na mężczyznach za doznane nieszczęścia zniszczyły w niej zdolność kochania. Píše: „[umarła] kobieta, aby powstał zimny, pełen pychy i egoizmu mężczyzna” (E. Ziemięcka, *Charakterystyka...*, s. 57). Tłumaczy niepowodzenie jej małżeństwa faktem, że chciała „władzy i panowania” i w ten sposób doprowadziła w nim do konfliktu dwóch „męskich” natur, zamiast zająć miejsce należne kobiecie. W małżeństwie tym brakowało zdaniem Ziemięckiej „kobiety do kochania, uległości i cierpienia – nie było też rezygnacji” (tamże, s. 58). Zdaniem Ziemięckiej stan umysłu Sand w małżeństwie, będący wynikiem złego wpływu podsycającej egoizm ludzkiej filozofii oświecenia, zwłaszcza Rousseau, którą pisarka studiowała we wczesnej młodości, jest symptomatyczny dla stanu umysłów współczesnych kobiet w ogóle, i dlatego jej zdaniem spotkał się z takim ich odzewem. Kobiety współczesne – ostrzega – „przez zgubne i niereligijne wpływy wszystkie zdolniejsze są do egoizmu, pasji niż do spokojnej, rodzinnej miłości” (tamże, s. 58). W tym miejscu właśnie Ziemięcka podaje przykład bohaterki *Mouprata* jako posiadającej konstrukcję uczuciową współczesnej kobiety chcącej panować nad mężczyzną.

40 Ciekawym uzupełnieniem tej uwagi jest zestawienie typologii bohaterek Sand i Dostojewskiego w książce F. Genevray, *George Sand et...*, s. 351–362.

Czytane na skutek wzmianki Liszta w książce o Chopinie. Teoretyzm, uroczą ozdobność stylu, nadmierne interesowanie się zasadniczymi sprawami świata, wyrażone głównie w dialogach, niezaprzeczony rozum i owo weiningerowskie męstwo [spis lektur z tego dnia otwiera *Płeć i charakter*]. Wrażenie smutne: wyjście z mody. Niebezpieczeństwo dla mnie z powodu wybitnej analogii, rodzaj ostrzeżenia. Zarazem wniossek, że rozwijanie się literackiego smaku zabójcze jest dla nadziei na pośmiertne sukcesy, szczególnie w zastosowaniu do powieści. Poezja i dramat są bezpieczniejsze, niekiedy zupełnie przedawnieniu nie ulegają. Z powieści najmniej, jakby się zdawało, ulega demodacji narracja realistyczna, zwłaszcza z humorem, najsilniej – filozoficzne psychologizowanie. – Prawa tego jednak, jako dość niejasnego, trudnego do uzasadnienia – nie należy zapewne brać w rachubę, pisząc.<sup>41</sup>

*Lélia* staje się w dzienniku przykładem dzieła o poetyce skazującej je na zapomnienie, przy czym przykład ten daje Nałkowskiej do myślenia właśnie dlatego, że dostrzega podobieństwo własnej poetyki do tego utworu Sand. Zastanawiając się nad prawem długiego trwania form literackich, polska pisarka zdradza się pośrednio także z ambicją ostania się w kanonie<sup>42</sup>. 1 marca 1909 roku wraca do tego tematu:

Przez czas pobytu w Krakowie czytałam w interwałach pomiędzy życiem drugi tom *Lélii* Sanda. Są tam na końcu trzy nowele lżej traktowane – i te zupełnie z mody nie wyszły [...]. O tym strapieniu rozmawiałam z Wilhelmem Feldmanem, którego spotkaliśmy w drodze powrotnej w wagonie [...]. Wyjaśniał, że Sand w ogóle słabsza jest w filozofowaniu i psychologii niż w znajomości życia – i że temu przypisać należy łatwość, z jaką ta pierwsza dziedzina jej twórczości okrywa się pleśnią przestarzenia. Dla mnie nie ma to być groźne, jak utrzymuje.<sup>43</sup>

Kolejne wzmianki o poetyce *Lélii* Nałkowska czyni na marginesie innych Sandowskich (i nie tylko) lektur: 13 kwietnia 1909 roku notuje: „*Contes d'Hoffmann* [...] (Wspomniane w jednej z krótszych powieści Sanda) [...]”. Ilustracja, jak mało starzeję się rzeczy trochę żartobliwe<sup>44</sup>. 21 sierpnia

41 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 30.

42 Jak ważny to temat dla Nałkowskiej, świadczy wzmianka z 15 września 1914 roku: „myśl, że [...] my też będziemy równie niemodni i egzotyczni, jest zupełnie tak samo nieznośna jak myśl o śmierci” (Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 355).

43 Tamże, s. 44.

44 Tamże, s. 56.

1910 roku napisze o *Niej i nim*: „Dzieje romansu z Mussetem. Książka rozumniejsza, taktowniejsza od *Lélii* i tych drobiazgów, które czytałam”<sup>45</sup>; 12 lipca 1914 roku – o *Pogance* (1846) *Żmichowskiej*: „Dużo ładnych rzeczy w zakresie talentu i psychologii. Przesada i naiwność moralnościowa. W fantastycznej technice podobieństwa do George Sand”<sup>46</sup>; 29 sierpnia

45 Tamże, s. 152.

46 Tamże, s. 335. Nałkowska ma zapewne na myśli *Lélię*, ponieważ „fantastyczna technika” (w sensie pewnego odrealnienia miejsca i czasu akcji oraz alegoryzacji postaci czy wybranych elementów fabuły, a nie wprowadzania fantastyki *sensu stricto*) jest charakterystyczna dla wybranych utworów Sand (można do nich zaliczyć poza *Lélią* na przykład *Le secrétaire intime* czy *Gabriela. Siedm strun lutni* i *Laura* zawierają z kolei pierwiastek fantastyczny, ale o ich lekturze Nałkowska nigdzie nie wspomina, trudno je zresztą zestawiać z powieścią *Żmichowskiej*. Zestawianie *Poganki* z *Lélią* ma w polonistyce długą tradycję, choć wyjątkowość Nałkowskiej na tym tle polega na dostrzeżeniu podobieństw formalnych, a nie pomiędzy bohaterkami. Na te wskazywał Tadeusz Żeleński (Boy), sytuując *Lélię* na tle innych kobiet fatalnych literatury francuskiej tamtego okresu w swoim wstępie do wydania *Poganki* z 1930 roku (N. Żmichowska, *Poganka*, oprac. T. Żeleński (Boy), Biblioteka Narodowa, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1930, s. xxix–xxx). Phillips w rozprawie o *Żmichowskiej* i w jednym ze swych artykułów wraca do tej idei. Por. U. Phillips, *Narcyza Żmichowska* oraz też, „*Femme Fatale*” and *Mother-Martyr. Femininity and Patriotism in Żmichowska’s „The Heather”*, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose* (Slavica Bergensia 5), red. K.A. Grimstad, I.U. Phillips, Bergen 2005, s. 19–51. W pierwszej pracy dostrzega także podobieństwo *Aspazji* do innych bohaterek Sand, twierdząc, że jej postać nawiązuje również do *Consuelo* i hrabiny de Rudolstadt (a także do postaci *Korynny* i *hetery Aspazji* z *Miletu* – por. U. Phillips, *Narcyza Żmichowska*, s. 356). W drugiej cytuje frazy z *Lélii* i *Poganki*, które zdają się potwierdzać świadome nawiązanie do Sand. Zdaniem Phillips postać *Aspazji* odzwierciedla ówczesne niepokoje społeczne związane z emancypacją kobiet, wyrażane w krytyce tzw. lwic, „które przybierały powierzchowne, ekshibicjonistyczne pozy wyzwolenia, nie myśląc przy tym o osobistej i społecznej odpowiedzialności, jaką pociągała za sobą wzmozona emancypacja” (tamże, s. 357). Postać ta – zauważa Phillips – odsyła także do męskiego fantazmatu wyzwolonej kobiecej seksualności. Poza tym Phillips mówi o wyraźnym wpływie idei Leroux i samej Sand na postawy postaci prezentowanych w *Pogance* w scenie kominkowej (w której Sand została zresztą wprost i z uznaniem przywołana). Na znaczenie przywołania Sand w tej scenie zwraca także uwagę Fournier Kiss w: *Literatura, płeć i naród...*, s. 329–330. Dodałabym do tej dyskusji inny kontekst, jakim jest dużo mniej znana powieść Sand, *Le secrétaire intime* ([Sekretarz poufny], 1834). W powieściach tych podobny jest sposób umieszczenia historii miłosnej w szkatulce historii rodzinnej – najpierw poznajemy stosunek bohatera do rodziców, potem zostaje on, podobnie jak *Beniamin*, niejako pochwycony z drogi wprost do zamku księżnej *Quintilli* i wyniesiony na nieoczekiwanie wysoką pozycję u jej boku. To on też opowiada nam o *Quintilli*, podczas

1915 roku – o *La Comtesse de Rudolstadt*: „Dużo fantazji i talentu, całość lepsza wydaje mi się od *Lélii*”<sup>47</sup>.

Spośród badaczy Nałkowskiej tylko Kirchner zwróciła uwagę na obecność Sand w jej dzienniku, ale – choć włączyła francuską pisarkę w ciąg jej literackich inspiracji – potraktowała tę kwestię pobieżnie, sytuując Sand w kobiecej francuskiej tradycji *préciosité* – kobiet pisarek „mądrych i wykwintnych”<sup>48</sup> – i, z oczywistych względów, kładąc zdecydowany nacisk na inspiracje dziełami mężczyzn (na przykład Dostojewskiego, Nietzschego, Ibsena), o których Nałkowska pisze w dzienniku dużo częściej i z dużo większym uznaniem. Proponuję jednak, aby przyjrzeć się twórczości młodej Nałkowskiej nie tylko od strony pewnego podobieństwa jej poetyki z *Lélią*, które stało się dla niej samej w pewnym momencie widoczne i problematyczne, ale w kontekście rozumienia formy u Nałkowskiej, które czyni zasadnym łączenie w jedno kwestii poetologicznych i ideowych. Podobieństwo formalne, które sama dostrzegała pomiędzy sobą a Sand, zgodnie z jej własną filozofią pisania odsyła do głębszych podobieństw.

---

gdy w *Lélii* bohaterka upodmiotawia się, mówiąc we własnym imieniu, na co pozwala forma dialogu/monologu, dominująca w niej nad narracją trzeciosobową. Obserwujemy też rozwój jego uczuć – od szybko rosnącego uwielbienia i oddania wobec pięknej i mądrej, starającej się dobrze rządzić swoim księstwem kobiety po zwątpienie graniczące z paranoją. Ten utwór Sand pokazuje w bardzo oryginalny sposób działanie fantazmatu „kobiety demonicznej” na poziomie zbiorowym i indywidualnym, ale, inaczej niż w *Pogance*, bohaterka zostaje na koniec całkowicie oczyszczona ze stawianych jej zarzutów (między innymi o zabójstwo kochanka i nekrofilię). Także *Lélię* należałoby moim zdaniem czytać jako powieść rozbijającą fantazmat kobiety demonicznej, choć jej bohaterka jest uznawana za demoniczną przez swoich powieściowych partnerów. To zasadniczo różniłoby sens tej powieści od sensu *Poganki* (por. moje dalsze wywody na temat tej powieści Sand) i czyniło dotychczasowe porównania ich bohaterek bardzo powierzchownymi.

47 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 397.

48 Kirchner pisze tam, opierając się wyraźnie na cytowanym fragmencie eseju o Michaëlis: „Prawda, że erudycja kobiet Nałkowskiej ma charakter wybitnie zdobniczy, jest manierą *préciosité*, kojarzy się ze stylem XVIII-wiecznych sawantek, pięknych patronek salonu literackiego, z panią George Sand, uwielbianą w owych latach przez autorkę *Węży i róż*. [...] Ważne jest, że w ideale kobiecości, jaki wyznają, proponują, w dużej mierze także i odbijają (to przecież epoka gwałtownego wzrostu liczby kobiet-intelektualistek, nawet kobiet-uczonych) książki Nałkowskiej, zasadniczą rolę odgrywa dwuzłot: »piękna i mądra«. Stereotyp emancypacji, równość umysłu kobiecego i męskiego, ale – bez utraty kobiecego wdzięku, raczej z pomnożeniem go przez blask erudycji” (H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59/1, s. 87). Badaczka traktuje tu pośrednio *Lélię* jako reprezentatywną dla poetyki Sand, zarazem nie zastanawiając się w ogóle nad swoistością jej bohaterki i jej związkiem z typem bohaterki wczesnej Nałkowskiej.

Kiedy przyjrzymy się utworom młodej Nałkowskiej w kontekście *Lélie*, okaże się, że nie tylko „filozoficzne psychologizowanie”, ale i problematyka jej wczesnych powieści posiada z tym utworem zaskakujące punkty styeczne. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy jest to kwestia konwergencji czy wpisania się, choćby pośrednio, w nawiązującą do Sand tradycję literacką, ale trzeba zauważyć, że dziennik Nałkowskiej – z powodu luk (zniszczenie pewnych partii pierwszego dziennika, zawieszenie prowadzenia zapisków na kilka lat, lakoniczność i wybiórczość notatek o książkach) – nie może być traktowany jako wyczerpujące źródło wiedzy o jej lekturach. Dlatego ustalenie ram czasowych „uwielbienia” młodej Nałkowskiej dla Sand jest trudniejsze, niż sugeruje to Kirchner, która pisze o nim w kontekście poetyki *Węży i róż*<sup>49</sup>.

Przede wszystkim – wzmianka o lekturze biografii Chopina autorstwa Liszta, mająca być powodem sięgnięcia przez Nałkowską po *Lélie*, dotyczy książki, którą diarystka poznała co najmniej rok wcześniej, ponieważ cytata z dzieła Liszta (i wzmiankę o *Lélie*) znajdziemy już w *Rówieśnicach*, pisanych, jak ustaliła Kirchner na podstawie dziennika, od czerwca 1907 do lutego 1908 roku<sup>50</sup>. Wzmianka o Sand pojawia się w scenie gry na fortepianie w salonie jednej z dwu bohaterek powieści – Hani. Woroński gra Chopina, a narrator, śledząc bieg myśli zasłuchanej bohaterki, przywołuje wieczór w salonie przy Chaussee d’Antin, na którym wśród jego gości znajduje się Sand. Padają tam słowa: „I ona – autorka dzieł *Lélie*, *la grande amoureuse*, wykwiwna i mądra artystka, której ucho chwyciło »przesuwanie się cichej żmii, przytłumionym syczeniem wabiącej kochanka«”<sup>51</sup>. Nie tylko spis gości w salonie Chopina, a zwłaszcza charakterystyka Heinego, oparte są o wywody Liszta, ale fraza o żmii jest zaczerpnięta z polskiego tłumaczenia dzieła<sup>52</sup>. Oczywiście wzmianka w *Rówieśnicach* nie dowodzi, że Nałkowska czytała *Lélie* dużo wcześniej, niż odnotowuje

49 Tamże.

50 Por. Z. Mycielska-Goik, *Nota wydawnicza*, w: Z. Nałkowska, *Rówieśnice*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 283.

51 Z. Nałkowska, *Rówieśnice*, s. 53. Nałkowska czytała więc Liszta na pewno już „rok wcześniej” tylko, jeśli założymy, że dopisała cytowane zdanie na sam koniec, choć znajduje się blisko początku powieści, zdanie to bowiem znajduje się w wersji powieści drukowanej w czasopiśmie, przed wydaniem książkowym („Sfinks. Czasopismo literacko-artystyczne i naukowe” 1908, r. 1, t. II, z. 5 [maj 1908], s. 328). W rzeczywistości mogła znać książkę Liszta jeszcze wcześniej, także przed przystąpieniem do pracy nad *Rówieśnicami*.

52 Por. F. Liszt, *Fr. Szopen*, przeł. F. Faleński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1873, s. 110. (Zdanie o żmii jest częścią dłuższego fragmentu, który mógł być interesujący dla Nałkowskiej, ponieważ w poetycki sposób opisywał fascynację Sand przyrodą).

to w dzienniku – mogła ona tam zostać wprowadzona jako zapis pewnej fantazji na temat Sand, wysnutej z książki Liszta – ale pozwala też nieco inaczej spojrzeć na pierwszy dziennikowy wpis, który mógł rekapitulować ważne dla Nałkowskiej lektury (i przemyślenia) ze stosunkowo długiego okresu poprzedzającego ponowne sięgnięcie po dziennik, a nie lektury ostatnich dni.

Wyrażenie „w czasach, gdy sama jeszcze byłam” sugeruje, choć nie w sposób rozstrzygający, że zainteresowanie Sand przypadło na ostatnie lata „poetyki ozdobności” u Nałkowskiej, którą to poetykę możemy rozciągnąć na okres od jej (poetyckiego) debiutu w 1898 roku co najmniej do pisania *Węży i róż*, ukończonych w grudniu 1913 roku. Przy czym zmagania z poetyką „ozdobności” w twórczości Nałkowskiej przebiegają wahadłowo, bo o ile rozpoczęta niedługo po lekturze *Lélii*, w marcu 1909 roku, *Narcyza* wykazuje się większym stylistycznym umiarem, a zarazem ugruntowaniem filozofującej bohaterki w realiach gospodarowania zubożałym wiejskim majątkiem (ale realistycznie opisana jest także nędzna kondycja Małgorzaty i jej otoczenia w *Rówieśnicach*), o tyle pisane potem *Węże i róże* są właśnie ze względu na przeestetyzowanie i przesycenie obiegowymi kliszami interpretacyjnymi (jak na przykład orientalizacja środowiska żydowskiego w powieści) lekturą dziś niemal równie anachroniczną jak *Lélia*<sup>53</sup>.

Nie łatwiej ustalić, co było tej fascynacji końcem. Zawstydzenie – przytaczając wyrażenia użyte przez Nałkowską – jawnością i niedyskrecją wyznań mogłoby świadczyć o lekturze *Lukrecji Floriani*, o której Nałkowska nigdzie nie wspomina, ale którą mogła chcieć poznać ze względu na zainteresowanie Chopinem i która mogła ją jako Polkę obrazić ze względu na „niedyskrecję” wobec niego; mogłoby być także pokłosiem lektury poświęconych Chopinowi fragmentów *Historii mojego życia*. Nałkowska czytała autobiografię Sand w maju 1911 roku, ale znowuz notka sugeruje, że nie czytała ostatniego tomu, w którym zawarte są rozważania o Chopinie<sup>54</sup>. Nic też nie świadczy o tym, że nie spodobał jej się autobiografizm *Jej i jego*, wręcz przeciwnie<sup>55</sup>. Paradoksalnie, zważywszy na charakter i recepcję samej *Lélii*, zdanie o „zawstydzeniu” mogłoby być zawołaną krytyką tego dzieła, ponieważ utwór ma tradycję czytania go poprzez kategorię skandalu autobiografizmu czy nawet ekshibicjonizmu z racji zawartych w nim śmiałych wyznań dotyczących życia seksualnego bohaterki, interpretowanych

53 Refleksje samej Nałkowskiej na temat „poetyki ozdobności” w tym czasie – por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 199–200.

54 Por. s. 277 niniejszej książki.

55 Por. podrozdział „Nałkowska czyta *Elle et lui*”, s. 253 niniejszej książki.

często jako przyznanie się do oziębłości seksualnej czy lesbianizmu<sup>56</sup> (ale takie odczytanie utworu jest bardziej uzasadnione w przypadku jego pierwszej wersji, z 1833 roku, a nie zasadniczo przeredagowanej przez autorkę drugiej, z 1839 roku, którą czytała wtedy Nałkowska). W notce o *Niej i nim* ona sama, jak widzieliśmy, sytuuje jednak *Lélię* w polu pewnego ekscesu czy niedyskrecji, określając tę drugą powieść jako taktowniejszą.

Problem z periodyzacją bierze się także stąd, że treść notatek o *Lélii* i kolejnych Sandowskich lekturach w drugim tomie dziennika nie zdradza niczym „uwielbienia”, o którym pisze Nałkowska w *Karin Michaelis*, choć sugestia związku poetyki Nałkowskiej z Sand odsyła właśnie do niej, bo wśród utworów francuskiej pisarki zajmuje miejsce szczególne. Jak pisał Juliusz Słowacki, przeciwstawiając utwór *Indianie* i *Walentynie*: „Pierwsze dwa przesłiczne, ostatni dziwny – i bardziej do poematu niż do romansu podobny”<sup>57</sup>. Sąd Łucji Rautenstrauchowej także stanowi wskazówkę, że właśnie forma *Lélii* mogła przekonywać młodą Nałkowską: „Styl *Lélii* nie może rozbiorowi podlegać, jest to potok złota i diamentów pod afrykańskim słońcem płynący”<sup>58</sup>. Na tym tle uderza pozytywny wydźwięk frazy poświęconej Sand w *Rówieśnicach*, dużo wyraźniej korespondujący z tonem wspomnień z eseju o Michaëlis.

Porównanie listy nazwisk fascynujących Nałkowską pisarek z tego eseju z autorkami wspomnianymi w dzienniku także nie wyjaśnia sprawy periodyzacji, bowiem pierwsza wzmianka o drugiej na liście fascynacji autorce – pannie de Lespinasse – pojawia się w nim dopiero w kwietniu 1919 roku<sup>59</sup>; za to o trzeciej – pani de Staël – Nałkowska wspomina z niedającym się nie zauważyć uznaniem w październiku 1915 roku<sup>60</sup>; piąta na liście pani de La Fayette też pojawia się przed, czwartą na niej, Ninon de Lenclos.

*Summa summarum*, nie wiemy, na jaki dokładnie okres przypadają „uwielbienie” Nałkowskiej dla Sand, skoro jedną jej powieść czytała już

56 Taka interpretacja powieści jest bardzo rozpowszechniona i znalazła najgłębszy wyraz w biografii André Maurois, zatytułowanej *Lelia, czyli życie George Sand*, której autor próbuje wyjaśnić częstą zmianę partnerów miłosnych przez pisarkę jej niemożnością osiągnięcia satysfakcji seksualnej. Podobna metoda interpretacji w Polsce wydała się atrakcyjna Irenie Krzywickiej, która podtrzymała ten trop w swojej recenzji biografii Sand autorstwa Johna Charpentiera (*George Sand*, Tallandier, Paris 1936).

Por. I. Krzywicka, *George Sand*, „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 9, s. 4.

57 J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 151.

58 Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia...*, s. 273.

59 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, s. 53.

60 Por. s. 209 niniejszej książki.



na pewno w 1902 roku. Nie można jednak wykluczyć, że znała *Lélie* już w połowie 1907 roku, pisząc *Rówieśnice*, a nawet jeszcze wcześniej. A może czytała ją w okresie kilku lat więcej niż raz i *Lélia* rozczarowała ją dopiero po ponownej lekturze? Taka hipoteza tłumaczy opisaną zawilgość, a także ukazuje zbieżność poetyki i problematyki młodej Nałkowskiej z *Lélie* jako nieprzypadkową. Takie przypuszczenie wspierane jest przez fakt, że Nałkowskiej zdarzało się odczytywać wybrane utwory ponownie<sup>61</sup>. Zważywszy na intensywny już w najwcześniejszych zapiskach Nałkowskiej wątek namysłu (i buntu) wobec kondycji kobiety, w tym odcięcia „kobiety cnotliwej” od erotyzmu, z jednej strony, a mit biograficzny Sand – buntowniczkę i „wielką miłośnicę” – z drugiej, sięganie po najsłynniejsze/osławione utwory Sand (a takim otoczonym aurą sensacji tekstem jest właśnie *Lélia*) już w tym okresie nie wydaje się nieprawdopodobne.

Zastanówmy się teraz, co mogło zainteresować Nałkowską w dwóch stronach wywodów Liszta na temat *Lélie*, które wplótł w rozważania o Sand jako (przyszłej) partnerce Chopina. Wzmianka o niej w *Rówieśnicach* mogła być odpryskiem jego lektury (u Liszta pojawia się między innymi epitet „dzika” w charakterystyce bohaterki powieści Sand<sup>62</sup>), a Nałkowska, pamiętając wrażenie, jakie ten fragment na niej uczynił, mogła (ponownie) sięgnąć po *Lélie* rzeczywiście aż na początku 1909 roku.

Liszt porównuje kreację *Lélie* z odwrotnością dzieła Pigmaliона: to cud życia i piękna obrócony w zimny kamień (pojawia się u niego pole skojarzeń z posągami/pomnikami, nieruchomością i zimnem/lodowatością<sup>63</sup>), którego widok budzi bardziej smutek niż zachwyt. Frazy, które mogły przykuć uwagę Nałkowskiej, to zapewne charakterystyki bohaterki:

szlachetna rzeczy powszednich pogarda, [...] wzrok trwogi pełen, ściągniętymi łukami brwi przycmiony, [...] włosy elektrycznym falujące dreszczem,

61 Por. na przykład Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 188 – wzmianka o ponownej lekturze *Eugénii Grandet*. Z kolei lekturę *Pani Bovary* Nałkowska odnotowuje w czerwcu 1920 roku, bez żadnego komentarza, mając lat trzydzieści sześć, co każe podejrzewać, że była to także lektura ponowna, bo przecież Flaubert od dawna był już wtedy jednym z najbardziej przez nią cenionych pisarzy. Por. też, *Dzienniki 1918–1929*, s. 67.

62 F. Liszt, *Fr. Szopen*, s. 107 (w stopniu wyższym, jako część porównania z bohaterami bajronicznymi).

63 Tamże, s. 106–107. Jest ono dużo wyraźniejsze we francuskim oryginale i współczesnym polskim, lepszym od Faleńskiego, tłumaczeniu. Por. F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, przeł. M. Traczewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2011.

przypominają kamee Gorgony, mające groźne, chociaż gładkie czoło, usta rozkoszne, acz dumne, wzrok zaś, który w osłupienie wprawiał i w piersiach przytrzymywał serca bicie.<sup>64</sup>

Liszt charakteryzuje ją także w ten sposób: „wytwór przepyszny, zbiorowisko wszelkich męskich wielkości, a za to najzupełniej wyzuty z tego, co wielki poeta u samego niebios szczytu stawiając »wiekuistą kobiecością« [...] nazwał”<sup>65</sup>. Kieruje do niej apostrofę:

Czarnowłosa i smagła, ty, Lélío! Toćżeś ty się po pustkowiach błąkała krnąbrna jak Kain, jak Lara ponura, z rozdartym jak Manfred sercem, buntownicza jak Kain, ale o wiele jeszcze dziksza, o wiele nielitościwsza, o wiele więcej od nich niepokieszona – gdyż nie znalazło się ani jedno serce męskie, tyle przynajmniej zniewieściałe, ażeby się pokochać mogło – ażeby twym wdziękom niekobiecym złożyć się zdobyło hołd ślepego i ufności pełnego poddaństwa, niemego a gorącego poświęcenia – ażeby wreszcie bezwarunkowe posłuszeństwo swoje rzuciło ci pod stopy – osobliwsza amazonko! Bohater-białogłowa, na podobieństwo towarzyszek twoich przedwiecznych, mężna byłaś i bojów chciwa [...]. Jak one w pancerz nieczuły i krwawiący uwzięłaś się uzbroić tę pierś kobiecą [...].<sup>66</sup>

Liszt porównuje też bohaterkę do don Juana, ponieważ „jak on, odepchnęła od siebie jedyną rozkosz, zdolną żądzę nasycić, to jest: zaparcie się siebie”<sup>67</sup>. Rozwija tę myśl: „pomściwszy Elwirę przez utworzenie Stenia – i wreszcie daleko silniej pogardziwszy mężczyzną niżeli don Juan poniżył kobiety”<sup>68</sup>, by przejść do opisu stanu ducha Sand po napisaniu *Lélii*, a przed poznaniem Chopina, wyraźnie utożsamiając autorkę z bohaterką.

W impresjach Liszta Lélię wyjątkową postacią czyni zaburzenie jej genderu. Jej uroda, charakter i zachowanie kojarzą się bowiem z męskością: dumą, walecznością, wręcz „brakiem litości”, „dzikością”, buntem, wewnętrznym niepokojem, rozpaczą. Kategoria ta przywołana jest, wprost lub pośrednio, poprzez skojarzenie z Amazonkami, a także przez zestawienie z męskimi bohaterami Byrona. Lélia jest piękna, ale Inna, posągowa, niedostępna, męska, a zatem monstualna. Góruje nad mężczyznami. Liszt wytyka jej niezdolność do (oddania i poświęcenia się w) miłości,

64 F. Liszt, *Fr. Szopen*, s. 107.

65 Tamże, s. 107–108.

66 Tamże, s. 107.

67 Tamże, s. 108.

68 Tamże.

czyli – według epoki – kobiecość wybrakowaną, pozbawioną swego najważniejszego atrybutu. Już w takim, choćby impresyjnym, nie dość analitycznym, opisie bohaterki Sand możemy rozpoznać pewne cechy bohaterek wczesnej Nałkowskiej – zwłaszcza Janki Dernałowiczówny z cyklu *Kobiety* oraz Narcyzy.

### **Para-lelizm. „Lodowata” Lélia i *Lodowe pola***

Sprawę ewentualnego wpływu *Lélii* na wczesną Nałkowską komplikuje dodatkowo fakt, że w pewnym sensie Sand napisała nie jeden, lecz dwa utwory pod tym tytułem. Wersja z 1833 roku jest drapieżniejsza w porównaniu z przeredagowaną i ocenioną przez samą autorkę wersją drugą, z 1839 roku. Sand na przygotowanie drugiej wersji *Lélii* poświęciła kilka lat (oczywiście pomiędzy innymi twórczymi zajęciami), co świadczy o tym, jak była dla niej ważna. Bodziec do tej pracy stanowił, bolesny dla niej, atak na książkę, ale także jej rozwój wewnętrzny: w drugiej wersji chciała zdać sprawę ze zmiany swych poglądów i przedstawić drogę wyjścia z romantycznego *mal du siècle* opisanego w pierwszej<sup>69</sup>. Zmiany ideowe pomiędzy nimi pokazują drogę od totalnego (kobiecego) zwątpienia i dobrowolnego wycofania na margines egzystencji do spirytualistycznego humanizmu i decyzji o zaangażowaniu w historię. Lélia z 1833 roku nie umie uciec od egzystencjalnej rozpacz, natomiast Lélia z 1839 roku przechodzi przemianę wewnętrzną, odnajdując sens egzystencji w utopijnym projekcie reformy Kościoła i przemiany społeczeństwa.

O ile pierwsza *Lélia* była ogromnym sukcesem wydawniczym i przyczyniła się do sławy początkującej autorki<sup>70</sup>, o tyle druga wersja przeszła

69 Hoog Naginski, która prześledziła zbieżności pesymistycznych nastrojów w *Lélii* z odnotowanymi w ówczesnym dzienniku pisarki, a także listy, w których mówiła o pracach redakcyjnych nad wersją drugą, odwołując się do pola semantycznego choroby i zdrowienia, określiła pracę nad utworem jako związaną z procesem metafizycznego zdrowienia autorki. Por. I. Hoog Naginski, *George Sand mythographe*, s. 42.

70 O jej recepcji pisze na przykład Hoog Naginski w artykule: *Lélia, ou l'héroïne impossible*, „Études littéraires” 2003, nr 35 (2–3), s. 87–106. *Lélię* docenili m.in. G. Planche, Ch.A. Sainte-Beuve, Chateaubriand, Musset; jednocześnie autorka została w bardzo personalny sposób oskarżona o niemoralność i bezwstyd. Siłę oddziaływania *Lélii* w epoce Hoog Naginski mierzy także faktem, że tacy, otwarcie niechętni utworowi, pisarze jak Barbey d'Aureville, mieli potrzebę wprowadzić go do własnych utworów, aby pogłębić psychologiczny rysunek bohaterek (jak dzieje się w jego *L'amour impossible* ([Miłości niemożliwej], 1841). Zwraca także uwagę, że Balzac, wprowadzając przypominającą Sand postać, Félicité des Touches (ps. Camille Maupin), do *Komedii ludzkiej*, inspirował się *Lélią*, tworząc jej portret psychologiczny i wymyślając jej koleje losu.

prawie niezauważona. To ona jednak stała się oczywiście podstawą kolejnych edycji – aż do niedawna, kiedy zaczęto publikować je oddzielnie lub w wydaniach zaznaczających autorskie zmiany<sup>71</sup>. W niniejszym podrozdziale problematyzuję pewne analogie pomiędzy oboma *Léliami* – lub na przemian którąś z nich – a wczesną twórczością Nałkowskiej, nie przesądzając kwestii wpływu.

Nałkowska dostrzegała podobieństwo swojej twórczości z poetyką *Lélii* polegające na „ozdobności” z jednej strony, ale z drugiej – na tendencji do „psychologicznego filozofowania”, które można określić jako potrzebę samookreślenia się bohaterki wobec życia, dokonywania świadomie wyborów życiowych. To ich „filozofia życia” jest tu najważniejszym tematem rozmów z innymi (kobietami) i decyduje o charakterze – zwłaszcza – powieści *Kobiety*. Pierwszą chyba tak śmiało filozofującą kobiecą bohaterką w literaturze europejskiej jest właśnie *Lélia*, a obok niej – jej siostra bliźniaczka, Pulchérie.

Od strony poetyki *Lélia* stanowi przede wszystkim zbiór medytacji i wyznań, przyjmujących postać czasem wypowiedzi listownych, czasem długich partii monologowych, które formalnie stanowią część dialogu; sama fabuła jest tu szczątkowa. Jej bohaterzy wyraźnie reprezentują – i zderzają ze sobą, dyskutując je i doświadczając ich konsekwencji – pewne postawy wobec świata i idee. Zgodnie z przedmową Sand do drugiego wydania, każda z postaci reprezentuje tu „une fraction de l’intelligence philosophique du XIXe siècle”<sup>72</sup>. Gdzie indziej autorka wyjaśnia<sup>73</sup>, że miały one być wręcz alegoriami reprezentującymi różne okresy ludzkiego życia: na przykład niedoszły kochanek bohaterki, Sténio, miałby przedstawiać młodość (entuzjazm, namiętna miłość); *Lélia* – dojrzałość (rozczarowanie życiem, zwątpienie, rozpacz); inny przyjaciel bohaterki, Trenmor – starość (stoicyzm, mądrość aktywności ponad namiętnościami).

Jest to właściwie utwór nowatorski formalnie (między innymi ze względu na wprowadzenie prozy poetyckiej do powieści, a także swoją polifoniczność oraz zdecydowane przekroczenie zastanych sposobów przedstawiania kobiecości w literaturze), choć niekoniecznie

71 Por. na przykład wydanie: G. Sand, *Lélia*, red. P. Reboul, Gallimard, Paris 1960 (wznowiona w 1985 roku, wszystkie cytaty w rozdziale za tą edycją). W tym wydaniu widać, że znacząco przeredagowane lub zupełnie nowe fragmenty obejmują około połowy pierwotnego tekstu.

72 G. Sand, *Lélia*, s. 350: „jedną z opcji filozoficznych XIX wieku” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

73 Por. I. Hoog Naginski, *Lélia, ou l’héroïne impossible*, „Études littéraires” 2003, nr 35 (2–3), s. 95–96.

udany – zwłaszcza dzisiaj może zniechęcić nawet najwytrwalszych czytelników<sup>74</sup>. Sand odchodzi w nim od konwencji powieści obyczajowej, którą przyjęła w *Indianie* i *Walentynie*, wybierając luźną, epizodyczną kompozycję, nieokreśloność czasu i miejsca akcji oraz zdecydowaną przewagę życia wewnętrznego bohaterów, zwłaszcza introspekcji głównej bohaterki, nad opisem ich usytuowania i uwarunkowania społecznego. Jest to również utwór silnie osadzony w tradycji literackiej: ważne są tu przede wszystkim odniesienia do medytacyjnej prozy Étienne’a Piverta de Sénancoura<sup>75</sup>, *Korynny* pani de Staël, twórczości Charlesa Nodiera, François-Reného de Chateaubrianda, Byrona czy do *La Peau de chagrin* (1831, *Jaszczur*) Balzaca<sup>76</sup>.

*Lélię* i *Kobiety* zbliża do siebie właśnie ta epizodyczna kompozycja, brak napięcia narracyjnego, zakończenie, w którym bohaterki świadomie wycofują się na margines życia, a także waga przywiązywana do introspekcji – w ten sposób oba utwory ciążą ku formie pamiętnika. Zbliża je także pewne odrealnienie protagonistek: podobnie jak słabo osadzona w realiach społecznych *Lélia*<sup>77</sup>, tak i Janka Dernałowicz, bohaterka *Kobiet*, jawi się jako postać nieco fantastyczna – wiemy jedynie, że jest córką murarza i zarabia na siebie jako urzędniczka, co nie przeszkadza jej obracać się wśród społecznej elity i wieść (nocne) życie bohemy artystycznej. Jej świadomość wydaje się nie przystawać do warunków społecznych, które powinny ją kształtować. W tym sensie konstrukcja postaci w *Kobietach*, podobnie jak konstrukcja *Lélii*, zrywa z tradycją powieści realistycznej.

W kontekście przeprowadzonej przez Harknessa analizy (nie dość) męskiego bohatera *Lélii* – zaczynającej się od uwagi, że XIX-wieczne realistyczne narracje są immanentnie związane z wyrażaniem męskiego

74 Por. tamże, s. 96. Schor w eseju poświęconym *Lélii* (por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 55–68) bardzo ciekawie omawia jej poetykę jako pewne fiasko, ale wciąż postrzegając ten utwór jako jeden z najważniejszych dla jej feministycznego projektu.

75 Sand uczestniczyła w procesie odpominania tego autora, którego bardzo ceniła. Jest autorką eseju o nim, drukowanego w „Revue des Deux Mondes” w 1833 roku. Por. G. Sand, *Oberman*, w: tejsze, *Eseje*, wybór i wstęp S. Koźuchowska, przeł. S. Koźuchowska, M. Damińska-Joczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 31–48).

76 Na temat formy i problematyki *Lélii* zob. na przykład K. Wingård Vareille, *Socialité*, s. 140–213; R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 41–54; B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 87–168.

77 Nie znamy jej nazwiska, kraju pochodzenia, rodziny itp., ale z fabuły możemy wywnioskować, że przynależy do klasy wyższej i że jest dobrze wykształcona. Dowiadujemy się wprawdzie o jej wybranych życiowych doświadczeniach, ale w sposób dość ogólnikowy, ponieważ bohaterka dąży przede wszystkim do wyciągnięcia z nich pewnych filozoficznych wniosków.

pragnienia, a *Lélie* należy traktować jako zarazem konstatację, jak próbę renegotjacji takiego poetologicznego układu<sup>78</sup>, a także od przytoczenia tezy Schor, zgodnie z którą okiełznanie kobiecej energii jest w XIX-wiecznej męskiej prozie warunkiem spójności reprezentacji realistycznej<sup>79</sup> – można lepiej zrozumieć zarzut, który wczesnym powieściom Nałkowskiej postawił Karol Irzykowski, twierdzący między innymi, że jej bohaterki są niewiarygodne, ponieważ nie podlegają ustalonym przez tradycję realizmu determinantom (kobiecego) losu, i napominający ją, aby jak najszybciej do tej tradycji wróciła<sup>80</sup>.

Bohaterki wczesnej Nałkowskiej były już charakteryzowane wielokrotnie, na przykład przez Kirchner, która wskazywała na ich nietzscheanizm, objawiający się dumną samoafirmacją bogatej kobiecej osobowości i kultem życia, a także – powiązane z dekadentyzmem – dandyzm i estetyzm, przejawiające się między innymi w odpowiednim traktowaniu swojej kobiecości<sup>81</sup>. Kirchner dostrzegła jednak, że kobiety-indywidualistki Nałkowskiej wyrażają jednocześnie modernistyczny *mal du siècle*, przebijający wyraźnie spod ich witalizmu, aktywizmu i estetyzmu<sup>82</sup>. Barbara Smoleń z kolei wydobywała z ich wypowiedzi specyficzną filozofię życia Nałkowskiej – tanatoantropologię – ufundowaną na doświadczeniu melancholii<sup>83</sup>.

Typowa dla poetyki wczesnej Nałkowskiej tendencja do tworzenia kobiecych sobowtórów, reprezentujących całe spektrum możliwych (filozoficznych) postaw wobec istnienia, owocuje między innymi skontrastowanymi kreacjami: kobiet wybierających (lub skazanych na) życie czynne lub kontemplacyjne (Małgorzata *versus* Hania w *Rówieśnicach* czy zmieniająca swą postawę z estetyzmu na zaangażowanie w rewolucję

78 Por. N. Harkness, *Men of Their Words*, s. 121.

79 Tamże, s. 122 (chodzi o N. Schor, *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction*, Columbia University Press, New York 1985).

80 Por. K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*, w: tegoż: *Czyn i słowo. Glossy sceptyka. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 541–163, zwłaszcza s. 547–548, na których Irzykowski krytykuje *Rówieśnice*, sugerując, że wątek Małgorzaty powinien być poprowadzony w stronę jej uwiedzenia przez męża Hani i stawiając Nałkowskiej za wzór *Panią Bovary* (pierwodruk w „Nowa Reforma” 1910, nr 181, 183; „Nowa Reforma” 1911, nr 262).

81 Por. H. Kirchner, *Modernistyczny projekt Zofii Nałkowskiej*.

82 Tamże, s. 76–77.

83 Por. B. Smoleń, *Płeć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, w: *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T.J. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001, s. 197–233.

Alicja, bohaterka *Księżca*); kobiet wybierających walkę o własną autonomię wobec świata mężczyzn (Janka czy Narcyza); kobiet, które wybierają świadomie tradycyjny kobiecy los, polegający na poświęceniu (Marta z *Kobiet* czy bratowa Narcyzy, Ludmiła); kobiet wyemancypowanych na modłę ascetycznych sufrażystek i działaczek rewolucyjnych (żona Smiłowicza z *Kobiet*) czy kobiet (nie)świadomie sięgających po własną przyjemność jako kurtyzany (Wildenhoffowa i Mary Wieloleska z *Kobiet* czy matka i siostra Narcyzy). Takie powielenie bardzo niekonwencjonalnych kobiecych sobowtórów ma już zapowiedź w parze bohaterek Sandowskich – bliźniaczych siostrach Lélii i Pulchérie, z których pierwsza jest idealistyczną, nawet jeśli rozczarowaną, filozofką, a druga – kurtyzaną świadomie kultywującą epikureizm, i które toczą na kartach powieści bardzo długi, kluczowy dla jej sensu dialog<sup>84</sup>.

Z Sand łączy spolaryzowane bohaterki Nałkowskiej transgresyjny, rzucający wyzwanie społeczeństwu typ tej polaryzacji: filozofka-intelektualistka, odrzucająca tradycyjnie rozumianą kobiecość, naprzeciw filozofki-kurtyzany, która także świadomie wybrała wolność od małżeństwa, ale jednocześnie świadomie szuka rozkoszy zmysłowej. Kobiecte sobowtóry – jak Lélia i Pulchérie czy Janka Dernałowicz i Wildenhoffowa – wchodzi na kartach powieści obu autorek w rozmowę o sensie i warunkach egzystencji kobiety i ich intymnych doświadczeniach, biorąc w nawias tradycyjnie rozumianą kobiecość i moralność.

Najważniejszym podobieństwem pomiędzy *Lélią* a *Kobietami* czy *Narcyzą* jest właśnie wątek – rewolucyjny u Sand – poszukiwania modelu kobiecej egzystencji poza tradycyjnymi rolami przypisanymi kobietom i związane z niemożnością jego wypracowania poczucie alienacji kobiety niezwyklej – intelektualistki/artystki/reprezentantki trzeciej płci – w obowiązujących formach relacji kobiet i mężczyzn oraz w przypisanej kobietom roli kochanki, żony i matki.

84 Zwłaszcza w pierwszej wersji utworu Pulchérie jest przedstawiona jako kobieta niezależna, wspaniałomyślna, świadoma konsekwencji swego wyboru egzystencjalnego, dyskutująca z Lélią o ich odmienności, a zarazem zachęcająca ją do porzucenia spirytualizmu na rzecz doświadczenia zmysłowości. Obie kobiety łączy przy tym tak bliska więź, że ich rozmowa jest najbardziej intymna spośród wszystkich konwersacji w powieści, a ich wspomnienia z okresu dorastania – w pierwszej wersji, przed autocenzurą w tym zakresie – pozwalają w nich widzieć nieledwie parę lesbijek. Dialog bohaterek obejmuje więcej niż całą trzecią część pierwszej wersji utworu (która jest właściwie monologiem Lélii, opowiadającej siostrze swe dzieje duchowe w powiązaniu z życiem intymnym) – ok. 60 stron w wydaniu Reboula.

Zarówno bohaterka Sand, jak i (wybrane) bohaterki Nałkowskiej (Janka, w mniejszym stopniu Marta z *Kobiet*, Alicja z *Księżca*, Małgorzata i Hania z *Rówieśnic*, Narcyza) próbują przejąć kontrolę nad (kobiecy) losem. Z jednej strony – usiłują zapanować nad fatum miłosnym (wszystkie zdają sobie jasno sprawę, że kobieta w swym pragnieniu miłosnym jest skazana na klęskę, i albo próbują odwrócić role genderowe w związku, albo w ogóle wyjść poza relacje miłosne z mężczyzną). Z drugiej strony – dyskutują prawa określające kondycję społeczną kobiety. Filozoficzny lament Lélii dotyczy w dużej mierze właśnie jej wyobcowania z relacji społecznych, szczególnie z mężczyznami. Logicznie rozumująca i przenikliwa bohaterka widzi dokładnie kontrakt płciowy, w którym jest jej przypisana podrzędna rola przedmiotu zaspokajającego męskie żądze czy ekranu, na który mężczyzna projektuje przewidywalne już dla niej fantazje. Ten stan rzeczy nie może jej usatysfakcjonować, co skłania ją do wycofania się ze świata relacji miłosnych w ogóle. Jej wyjątkowość i wyższość w języku mężczyzn może zawrzeć się w dwóch sprzecznych obrazach: kobiety-aniola lub kobiety-demonia, które Lélia wyraźnie postrzega jako tłamszące jej indywidualność i skazujące na niezrozumienie stereotypy<sup>85</sup>.

Zarówno Lélia, jak i – na przykład – Janka z *Kobiet* (ale też Alicja, Hania, Małgorzata, Narcyza z innych utworów wczesnej Nałkowskiej) odmawiają wejścia w przewidziane dla kobiety role: kochanki, narzeczonej/żony lub kurtyzany, sprawiając wrażenie kobiet dążących do zajęcia pozycji dominujących czy narcystycznych, co jednak jest mylące w zestawieniu z ich prawdziwymi motywacjami, którymi są potrzeba niezależności i uchronienia się od zajęcia pozycji ofiary; bohaterki problematyzują swoje poszukiwania dogodnej dla siebie (ale być może nieistniejącej) pozycji. Podobnie jak Lélia walczy duchowo ze Sténim, nie spiesząc się ze spełnieniem jego miłosnych oczekiwań i poddając jego miłość wyrafinowanej, graniczącej z sadyzmem, próbie<sup>86</sup>, a potem od-

85 Widać to wyraźnie już w pierwszej odpowiedzi bohaterki na otwierające utwór monologi Sténia, w których ten próbuje zgłębić jej tożsamość. Lélia, zniecierpliwiona, odpowiada między innymi, że jest po prostu jednym z cierpiących śmiertelników. Por. G. Sand, *Lélia*, s. 13–15.

86 W pierwszej wersji Lélia – starsza od Sténia i wątpiąca w miłość, którą ten wielokrotnie deklaruje – konsekwentnie odmawia, mimo że są sobie bardzo bliscy emocjonalnie, zostania jego kochanką, zajmując wobec niego raczej macierzyńską pozycję i oferując mu miłość platoniczną, a w czasie balu maskowego w Pałacu Bambucci pozwala mu pomylić się z Pulchérią. Zachowanie Lélii pozostaje tu otwarte na wiele odczytań, wbrew jej zapewnieniu, że chciała w ten sposób sprawić, aby niedoszły kochanek poznać smak rozkoszy w objęciach naprawdę znającej się na niej kobiety. Mimo że Lélia go ceni i poczuwa się do odpowiedzialności za jego los (którą



rzucając w jego osobie romantyczną interpretację donżuanizmu<sup>87</sup>, tak Janka Dernałowiczówna zarazem wabi i trzyma na dystans Janusza czy walczy duchowo z Imszańskim – don Juanem, którego urokowi podda się, by doświadczyć relacji miłosnej. Dokonuje przy tym – jak Lélia – transgresji moralnej<sup>88</sup>, po to tylko, by go wreszcie odrzucić. Jest to warunkiem ocalenia własnej integralności duchowej i własnego miłosnego mitu (żona Imszańskiego, Marta, okazuje się do tego niezdolna i staje się ofiarą własnego masochizmu).

Jak twierdzi Debora Houk Schocket, *Lélia* przewartościowuje negatywny obraz kokietki zawarty w *Jaszczurze* Balzaca. Fedora była przedstawiona jeszcze zgodnie z logiką patriarchy jako kobieta zła, bo odrzucająca porządek natury, zakładający (p)oddanie się mężczyźnie (i macierzyństwo) jako jej *telos*. Tymczasem Sand pokazuje głębokie życie wewnętrzne „kokietki” i jej racje stojące za odrzuceniem mężczyzny<sup>89</sup>. Zarówno Houk Schocket, jak i Massardier-Kenney kładą w swoich

---

dociąża ją także Trenmor), bohater czuje się poniżony jej odrzuceniem oraz tym właśnie aktem, co staje się początkiem jego życiowej degrengolady – rozpustnego życia zakończzonego samobójstwem. Ten właśnie postępek Lélii jest tradycyjnie odczytywany jako przejaw jej demonizmu, choć Mallila podkreśla, że ekscesy Lélii pozostają czysto cerebralnej natury, co odróżnia ją od demonicznych bohaterek gotyckich (por. M. Mallila, *Présence du roman...*, s. 97–110). Oszukanie Sténia sama proponowałabym rozumieć w kategoriach narzuconej inicjacji w los i narzuconej deziluzji co do konwencji miłości romantycznej: może ona przywołać na myśl epizod *Józefa i jego braci* Tomasza Manna, w którym Józef, myśląc latwo w noc poślubną Rachelę z Leą, zaczyna rozumieć, że upieranie się przy wyjątkowym znaczeniu obiektu miłości w jego życiu duchowym jest pewnego rodzaju uroszczeniem, ponieważ pożądanie jest ślepe na różnice jednostkowe. Demoniczny i wampiryczny rys kokietującej i dominującej Lélii, „niszczącej” Sténia i Magnusa (mnicha opętanego jej pożądaniem, który w pierwszej wersji utworu na koniec ją zamorduje), to oczywiście podstawa jej zestawień z Aspazją z *Poganki*, jak widać z powyższego omówienia – bardzo poza tym powierzchownych. W drugiej wersji zachowanie Lélii zostaje już wyraźnie przedstawione jako próba, której poddaje ona deklarację miłosne Sténia; jej zły wynik przesądza decyzję bohaterki o wycofaniu się z życia.

- 87 W drugiej wersji utworu bohaterka wstępuje do klasztoru kamedulek i zostaje jego ambitną przeoryszą-reformatorką, dążąc do reformy społecznej poprzez zmiany w edukacji kobiet i ich stosunku do miłości. Staje się uznaną i podziwianą liderką wspólnoty lokalnej, czym naraża się konserwatywnej frakcji Kościoła. Po procesie Inkwizycji Lélia umiera jako banitka i pustelnica. W publicznych wykładach dekonstruuje wcześniej mit kobiety zbawiającej miłością Don Juana, wykazując, że jest skierowany przeciwko niej.
- 88 Narusza z rozmysłem zaufanie najlepszej przyjaciółki, u której mieszka i która jest jego żoną.
- 89 Por. D. Houk Schocket, *Modes of Seduction*, s. 143–149.

interpretacjach nacisk na wyrażone w utworze prawo kobiet do odmowy miłości, którego w męskich narracjach były i są pozbawione<sup>90</sup>. Podobnie dzieje się w powieściach Nałkowskiej, w których niestereotypowe wybory młodych kobiet pokazane są poprzez pryzmat ich własnej podmiotowości, a nie oczekiwań innych bohaterów lub czytelników.

Charakter i recepcję *Lélii* z dziełem (i dziennikiem) Nałkowskiej łączy też wątek namysłu nad męskością pisarek i bohatererek. Jest to męskość rozumiana jako przywłaszczenie sobie sposobu bycia właściwego mężczyznom: opanowanie, dystans, chłód, intelektualizm, silna, dominująca w relacjach osobowość. Tak jak Flaubert określił Sand w listach do niej samej jako „reprezentantkę trzeciej płci”<sup>91</sup>, tak jako „coś trzeciego” określa Jankę Dernałowicz jej przyjaciel Strwiążewski<sup>92</sup>. Męska Lélia dominuje w utworze kobiecego Sténia (nie pozwalając w ten sposób, aby podporządkował ją sobie za pośrednictwem formy miłości romantycznej, w której kobieta ma określoną, kwestionowaną przez Lélię, rolę do odegrania), tak jak dominują swych parterów Janka czy Narcyza, a nawet sama Nałkowska – przyszłego męża, Leona Rygiera, którego w otwierającej drugi tom dziennika notatce określa jako „kobiecego” i zastanawia się – na marginesie lektury *Płci i charakteru* Weiningera, ale może także *Lélii*, przywołanej w chwilę potem – nad inwersją ról płciowych w ich związku i swoją męską naturą<sup>93</sup>.

Co ciekawe, powieściowych partnerów bohatererek, Sténia i Witolda Omszańskiego, łączy z kolei wątek ich zaburzonego genderu – w przeciwieństwie do męskich Lélii i Janki, przeintelektualizowanych i dominujących, pokazani są jako narotyzowani i niemal kobieco miękcy (co nie znaczy, że niezdolni do przewrotności i egoizmu). Także Narcyza z późniejszej o kilka lat powieści Nałkowskiej przejawia te męskie cechy, dominując w relacji z Wojciechem Cwałoszyńskim i świadomie sięgając po rozkosz seksualną z jego bratankiem Andrzejem, ale odrzucając ich oferty małżeńskie.

W przypadku Lélii i Janki dużą rolę w dojrzywaniu ich ostatecznych życiowych decyzji odgrywa spotkanie z kobiecymi sobowtórami także

90 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction*, s. 67–71.

91 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 100.

92 Por. Nałkowska, *Kobiety*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 175.

93 Z. Nałkowska 10 lutego 1909 roku pisze tam: „[Z]awieram, jako jednostka kobieca, dużo męstwa. Jeden z dowodów: obudzanie sympatii erotycznej u mężczyzn o mnóstwie cech kobiecych. [...] Próba wyjaśnienia: typy męskie zniewieściałe są według Weininger’a i erotyczniejsze, więc może wytrwalsze w pokonywaniu mego chłodu” (Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 29–30).

zajmującymi pozycję – na pozór najbardziej niezależną w ich własnym rozumieniu – kurtyzan. Janka Dernałowicz dokonuje w literaturze polskiej bezprecedensowego przekroczenia oczekiwań co do *morale* bohaterki, wchodząc z Wildenhoffową w dialog na temat prawa kobiet do spełnienia seksualnego i instytucji kurtyzanatu. O doniosłości tego dialogu świadczy pośrednio fakt, że znajduje się w połowie utworu, a rozmowa ta przesila postawę bohaterki, która wkrótce potem wejdzie w relację erotyczną z Witoldem Imszańskim.

Z kolei dość niezwykła w XIX-wiecznej literaturze para przyjaciół – Lélia i Trenmor/Valmarina (kobieta filozof i mężczyzna filozof, przeniknięci pesymizmem, ale w drugiej wersji utworu podejmujący wyzwanie stawiane ludzkości przez rewolucję) – zapowiada już pod pewnymi względami parę estetów/filozofów-rewolucjonistów, którymi są Alicja i Książę z powieści pod tym tytułem czy (oczywiście dużo bardziej skomplikowany i obdarzony innymi sensami) związek Narcyzy z rewolucjonistą Maksem. Chłód pary Lélia – Trenmor przywodzi przy tym także na myśl literacką relację Janki z Rosławskim<sup>94</sup>.

Zarówno w *Lélii*, jak i w *Kobietach czy Narcyzie* możemy mówić o kobiecej melancholii, która przejawia się w jawnym pesymizmie i wyznaniach negatywnych stanów emocjonalnych czy duchowych bohaterki (płynących po części z ich rozczarowania społeczną kondycją kobiety, utraty złudzeń co do możliwości realizacji wzorca miłości romantycznej itp.). Treścią medytacji i wyznań Lélii, z których w dużej mierze składa się utwór Sand, są zwątpienie i niewiara (w Boga, sens historii, postęp), rozczarowanie społeczeństwem i miłością, powiązane z nimi doświadczenia zniechęcenia, rozpacz, nudy, pragnienia śmierci (jako odwrotności zawiedzionego pragnienia metafizycznego – poznania Boga i prawdy czy doświadczenia prawdziwej miłości), a także wstręt wobec konwencjonalnego świata społecznego, którego fałsz Lélia obnaża, narażając się na zarzut moralnej perwersji. Bohaterki wszystkich tych powieści są w pewnym sensie dekadentkami, przeżywającymi romantyczny lub modernistyczny ból istnienia. Wątek ten jest intensywnie obecny także w dzienniku i listach Sand

94 W pierwszej wersji *Lélii* były hazardzista i galernik, później stoik, Trenmor, jest najbliższym przyjacielem bohaterki i kimś w rodzaju jej mentora, imponującego jej, bo stojącego już ponad ludzkimi namiętnościami. Lélia, prezentując go Sténiovi, wygłasza swoistą apologię bezinteresowności gracza, którego stawia z tego powodu wyżej niż świętych, zawsze jej zdaniem interesownych (pragnących społecznego uznania lub nagrody w Niebie). W drugiej wersji Trenmor, także były galernik, choć o nieco innej przeszłości, staje się przywódcą karbonariuszy.

z około połowy lat trzydziestych XIX wieku oraz w pierwszym dzienniku Nałkowskiej<sup>95</sup>.

W przypadku *Lélie* i wczesnych utworów Nałkowskiej możemy mówić także o narcyzmie – rozumianym jako skupienie na swoim życiu wewnętrznym i dystans wobec własnych i cudzych przeżyć. Jest to więc pewne wyobcowanie bohaterki spośród świata, dochodzące także do głosu w ich końcowych wyborach życiowych, które można rozumieć jako „narcystyczny regres”<sup>96</sup> (cykliczne wycofywanie się Lélie do pustelni, wstąpienie do klasztoru w drugiej wersji powieści; decyzja Janki o poświęceniu się nauce i pozbawionym seksu małżeństwie z Obojańskim; decyzja Narcyzy o opuszczeniu rodzinnego domu jako sposobie dochowania wierności swojej duszy). Dopiero w dalszej kolejności gesty te stanowią dumną samoafirmację i wyraz zachwyty nad własnym pięknem i kobiecością, właściwe najmocniej Jance Dernałowiczównie, a tylko w nieznacznym stopniu Lélie (w jej przypadku można mówić raczej o dumie, nie samozachwycie<sup>97</sup>). Bohaterka ta jest u Sand opisywana także zgodnie z poetyką melancholii: uderza jej znieruchomienie, skamienienie, posągowość<sup>98</sup>, wycofanie z życia i relacji międzyludzkich, choć można tu zauważyć wyraźny kontrast pomiędzy chłodnym zewnętrzem a intensywnym życiem wewnętrznym, ujawnianym w jej zarazem filozoficznych i emocjonalnych wypowiedziach. Smoleń w artykule *Płeć i śmierć* dostrzega podobne cechy poetyki w całej twórczości Nałkowskiej. „Tanatyczny ogląd świata” tej pisarki odpowiada, zdaniem badaczki, za estetykę, zgodnie z którą „piękne jest to, co unieruchomione, skamieniałe w swoim ostatecznym kształcie”. Zauważa także, że jej styl jawi się jako „monumentalny, posągowy i, co ciekawe, często dążący do zastęgnięcia w aforyzmie czy sentencji”<sup>99</sup>.

Lęk, który budziła i budzi do dziś Lélie, można tłumaczyć podstawową męską traumą – lękiem przed kobietą, która nie odwzajemnia automatycznie męskiego pożądania, na mocy swej natury, uznawanej za bierno-reaktywną. To właśnie tak rozumiana oziębłość seksualna Lélie w relacji ze Sténielem, będąca w oczach wielu krytyków czymś horrendalnym, powróci nie tylko w pewnych zachowaniach bohaterki Nałkowskiej,

95 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1898–1905*, na przykład: s. 230 i 295.

96 Por. M. Marszałek, *Życie i papier. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej*, Universitas, Kraków 2004, s. 167.

97 Jako poetykę narcyzmu można jednak w *Lélie* traktować nieustanne werbalne przejawy adoracji ze strony otaczających ją mężczyzn.

98 Sposób konstruowania cielesności tej bohaterki, nieco inny w każdej wersji utworu, przeanalizowała B. Didier w: tejsze, *George Sand écrivain*, s. 129–142.

99 B. Smoleń, *Płeć i śmierć*, s. 203–204.

ale także jako jej refleksja nad własną postawą w dzienniku. Nie tylko Janka, Marta czy Narcyza konstatują często swój chłód – robi to także sama Nałkowska we wczesnych dziennikach, jak na przykład 15 kwietnia 1903 roku, gdy opisuje spotkanie z Rygiem:

oddawałam sobie sprawiedliwość, że utrzymuję się w stylu, że wyglądam estetycznie, spokojnie, że oryginalna jestem w tym połączeniu dziewięcogo załężnienia, samiczej bierności i marmurowego chłodu. Natężenie myśli zabiło we mnie zupełnie wszelką bezpośredniość uczucia.<sup>100</sup>

Podobnie we wpisie z 23 kwietnia 1903 roku: „pieszczoty jego nie mogą stopić we mnie tego lodu, który promieniuje ze mnie”<sup>101</sup>.

Zastanawia się czasem z wyczuwalnym lękiem, czy jej dystans i powściągliwe reakcje fizjologiczne w sytuacjach erotycznych nie świadczą o oziębłości rozumianej jako skaza jej kobiecości – niemożność spontanicznego (p)oddania się pożądanemu jej mężczyźnie<sup>102</sup>. Nałkowska boi się oziębłości, ale – poddawszy ją refleksji – uświadamia sobie, że stan ten to zarazem wyraz jej autonomii i warunek jej utrzymania, rodzaj maski, którą nakłada w relacji z mężczyznami<sup>103</sup>. Chłód, dystans, wycofanie (z sytuacji erotycznej) pozwalają kobiecie zachować kontrolę nad własną fizjologią (na przykład niechcianą ciążą), ale też publicznym wizerunkiem – także w oczach partnera (kobieta łatwa, rozwiązała, upadła itp.), słowem – gwarantują jej podmiotowość i sprawczość lub udaną inscenizację na scenie życia. Chłód ten nie przeczy istnieniu pragnień, także miłosnych, których „lodowaty” kobiecy podmiot może jednocześnie doświadczać bardzo intensywnie, snując fantazmaty miłosnego spełnienia z odpowiednim partnerem, który rozpozna siłę i naturę tego przekraczającego zmysłowość pragnienia – pragnienia kobiecej *jouissance*.

Zarówno bohaterka Sand, jak i wczesne bohaterki Nałkowskiej, przyjmując pozór oziębłości, spalają się w rzeczywistości w pragnieniu miłosnym kierowanym ku mężczyźnie, który mógłby sprostać wyzwaniu, jakie stanowi podmiotowość i indywidualność bohaterek<sup>104</sup>. Narrator

100 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1898–1905*, s. 318–319.

101 Tamże, s. 320.

102 Por. na przykład tamże, s. 169: „Być niezdolną do miłości – to jakiś wstrętny, fizjologiczny brak”.

103 Por. na przykład tamże, s. 321, 331.

104 Por. na przykład tamże, s. 170: „Czyż jest gdzie na świecie spojrzenie, pod którym bym płonęła, którego nie mogłabym wytrzymać wzrokiem ironii, niechęci czy apatii”.

w podobnym kontekście określa Lélię jako kobietę urodzoną o sto lat za wcześnie („née cent ans trop tôt”)<sup>105</sup>. Didier wskazuje nie tylko na odrzucenie przez bohaterkę małżeństwa i mitów miłosnych (w tym mitu kobiety jako zbawicielki don Juana), ale pisze też o odrzuceniu samej miłości, ponieważ miłość jest dla kobiet niemożliwa w kontekście społecznego wyobcowania. *Lélia*, jej zdaniem, opisuje nie-egzystencję kobiet (jedynym miejscem ich względnej wolności okazuje się tu klasztor)<sup>106</sup>. Podobnie Peebles wydobywa z utworu kwestię niedopasowania bohaterki, połowiczności jej egzystencji z powodu braku miejsca dla niej w społeczeństwie, a także jej świadomości, że relacja między płciami jest na razie relacją dominacji. Jej zdaniem bohaterka pragnie miłości, której jeszcze nie ma, ponieważ mężczyzna nie uznał dotąd człowieczeństwa – czy wręcz boskości – kobiety<sup>107</sup>.

Zdolność zapanowania nad sytuacją erotyczną i tym samym wybór swoich podmiotowości i losu jest w *Lélie* rzeczywiście postawą wywrotową i ją właśnie określam jako lelizm<sup>108</sup>, który odnajduję także u Nałkowskiej. Bohaterka Sand w obu wersjach utworu wyznaje Pulchérie nie tyle chłód, co ogromne rozczarowanie z powodu niemożliwości osiągnięcia spełnienia, które jest możliwe jedynie pod warunkiem zgody z jej własną erotyczną dynamiką. Mężczyźni nie są w stanie jej zaspokoić nie z powodu jej oziębłości, ale ich nieuważności, egoizmu, nieznajomości kobiecej psychologii i seksualności. Zwłaszcza druga wersja utworu, znacząco przeredagowana właśnie w partiach opowiadających o doświadczeniach i pragnieniach erotycznych Lélie, wskazuje wyraźniej niż pierwsza (którą można rozumieć jako opowieść o kobiecej sublimacji, czyli przeniesieniu energii seksualnej do umysłu<sup>109</sup>), że problemy bohaterki nie wynikają

105 G. Sand, *Lélia*, s. 428.

106 Por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 159–160.

107 Por. C.M. Peebles, *The Psyche of Feminism*, s. 51–86. Rozważania o boskości badaczka wprowadza w kontekście filozofii Irigaray oraz jej opisu figury misteryczki.

108 Przeciwnie niż Maurois, który w biografii *Lelia, czyli życie George Sand* ignoruje zupełnie zarówno feministyczny wymiar tego dzieła (rzeczywiste motywy postawy Lélie, jej intelektualizm), jak i jego wymiar egzystencjalny (ekspresję kobiecego indywidualizmu, melancholii i poszukiwań duchowych), skupiając się na wątku oziębłości bohaterki i jej wyznań dotyczących sfery seksualności. W ten sposób biograf całkowicie traci z oczu bogactwo jej świata wewnętrznego, głębię pragnienia duchowego oraz właściwe tematy jej medytacji, których konstatacje XIX-wiecznym czytelnikom najwyraźniej dawały do myślenia (por. następny podrozdział).

109 Pragnienia intelektualne i duchowe Lélie są tam tak intensywne, że stała się niepodatna na podniety zmysłów. Wyznaje na przykład: „le désir chez moi était une ardeur de l’âme qui paralysait la puissance des sens (G Sand, *Lélia*,

z indywidualnej patologii, ale związane są z kulturą patriarchalną. Ciało kobiece zostaje tam porównane do liry, której gruboskórni i dążący do zaspokojenia własnych potrzeb mężczyźni nie potrafią wprawić w wibrację; zamiast nauczyć się grać, oskarżają jednak o defekt sam instrument: „une femme n'est pas un instrument grossier que le premier rustre venu peut faire vibrer: c'est une lyre délicate qu'un souffle divin doit animer avant de lui demander l'hymne de l'amour”<sup>110</sup>.

Wobec tych subtelnych wyznań zdefiniowanie Lélii jako ozięblej seksualnie jest szczególnie wymyślną strategią obwiniania, a zatem uśmiercania kobiecego erotyzmu poprzez podporządkowanie go męskim potrzebom.

Wspomniany wcześniej chłód Lélii/Sand i Janki/Nałkowskiej trzeba w tym kontekście rozumieć nie jako skazę fizjologiczną, ale feminizującą postawę kobiety wobec pułapki własnego losu i jako wierność sobie, w tym – naturze swojego pragnienia. Do chłodu bohaterek przyczynia się ich intelektualizm, który jest – między innymi – zdolnością zdystansowania się wobec obowiązujących w relacjach społecznych wzorców emocjonalności/miłości. Chłód można więc rozumieć tu jako postawę intelektualistki, która analizuje fakty życia, dostrzega wzorce determinujące życie kobiety i stara się uniknąć pułapki losu w formie małżeństwa, macierzyństwa, bycia kochanką – czyli wszystkiego, co wiąże się ze sferą seksualną, erotyzmem jako możliwością nadużycia przez mężczyznę, niesprawiedliwością prawa i obyczajów czy wręcz kobiecą fizjologią postrzeganą jako zagrożenie (śmierć w połogu; opisywana przez Nałkowską podatność matek na szaleństwo itp.). Jednocześnie – paradoksalnie – chłód ten współlistnieje z wyjątkową intensywnością pragnienia, której wcale nie przeczy lodowa metaforyka, kodująca pośrednio natężenie

s. 174) – „Pragnienie było we mnie żarem duszy, który paraliżował zmysły” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

110 Por. G. Sand, *Lélia*, s. 568: „kobieta nie jest prymitywnym instrumentem, który może wprawić w wibrację pierwszy z brzegu gbur; to delikatna lira, którą musi ożywić boskie tchnienie, zanim zostanie poproszona o hymn miłości” (przeł. K. Nadana-Sokołowska). Taką feministyczną interpretację *Lélii*, zgodnie tworzą Didier w *George Sand*, s. 87–168, Massardier-Kenney w *Gender in the Fiction*, s.69; C.M. Peebles w *The Psyche of Feminism*, s. 51–86. Zdaniem tej ostatniej, rozpoznania zawarte w utworze Sand okazują się w pełni zrozumiałe dopiero na tle drugo- czy nawet trzeciofalowego namysłu nad specyfiką kobiecej rozkoszy, której dynamika i rodzaj są inne od męskich i – wbrew założeniom „kultury pornograficznej” czy „kultury gwałtu” – nie stanowią niejako automatycznej odpowiedzi na przejawy męskiego pożądania. Badaczka przeprowadza swój wywód w kontekście rozpoznań Irigaray i Monique Wittig dotyczących wymazania kobiety jako członka relacji seksualnej.

oczekiwania na możliwość rozpuszczenia się, roztopienia czy rozplomienienia w obecności właściwego partnera.

Swoiste bycie tych bohaterek ponad płcią i pragnienie tanatyczne znajduje ujście w ich podobnych, naznaczonych tragicznym niespełnieniem i brakiem, końcowych wyborach – bliskiej samobójstwu egzystencji kobiety intelektualistki/artystki „poza życiem”. Wszystkie te bohaterki wybierają swoją „duszę” czy swoją najgłębszą prawdę, której nie umieją i nie chcą się sprzeniewierzyć, choć dla wszystkich jest to decyzja tragiczna, prowadząca konsekwentnie ku życiowej klęsce (izolacji, nędzy, emocjonalnej powolnej śmierci za życia). Zanim jednak ostatecznie wycofają się ze społeczeństwa, w powieściach widzimy je właśnie podczas próby wejścia w życie. W otwarciu *Lodowych pól* Janka deklaruje, że postanawia zrezygnować ze swojej wyniosłej samotności, by zdobyć życie: „Rzuciłam moje niezmierzone lodowe pola, moje zorze polarne i zimne, srebrne sny w stalaktytowych grotach – i wyszłam na spotkanie życia – słoneczna i silna”<sup>111</sup>. Także ta sekwencja akcji ma swój odpowiednik w *Lélii*, która w podobny sposób po przebytej niemal śmiertelnej chorobie próbuje odpowiedzieć na miłość Sténia, a po rozstaniu z nim wraca ze swej kolejnej alpejskiej samotni wśród ludzi, aby szukać wśród nich chociaż wyrwającego z duchowego letargu cierpienia. Decyzja Janki o wstąpieniu do zakonu intelektualnego (Janka wyraźnie przy tym zaznacza, że innym wyjściem – możliwym, choć dla niej gorszym – byłby prawdziwy klasztor) jest w gruncie rzeczy podobna do decyzji (drugiej) Lélii o wstąpieniu do klasztoru, rozumianego jako miejsce pewnej intelektualnej wolności, a także możliwości społecznego działania.

Kirchner wyjaśnia, że metaforyczne lodowe pola u Nałkowskiej „obejmują miłość marzoną i nie spełnioną, a także obszary siły wewnętrznej, indywidualności, wolności, dramatycznie bronionej, wreszcie te cechy, które pochodzą od intelektu przeciwstawionego uczuciu”<sup>112</sup>. Podobnie Smoleń widzi w odchodzeniu bohaterki na lodowe pola symbol przekraczania „dramatycznej według młodej Nałkowskiej kondycji kobiety”<sup>113</sup>. Lodowe pola konotują tu, jej zdaniem, wolność, niezależność i godność kobiety, która pozostawia za sobą zwykłe kobiece życie, związane z cierpieniem, zdradą, klęską i śmiercią. Ponieważ kobieta musi stać się nieuchronnie „ofiarą życia”, wywodzi badaczka, na lodowych polach może wieść tylko paradoksalne życie w żałobie po życiu, a więc życie połowiczne. Smoleń

111 Z. Nałkowska, *Kobiety*, s. 10.

112 H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, s. 71.

113 B. Smoleń, *Pleć i śmierć*, s. 208.



dopowiada, że melancholia kobiet Nałkowskiej polega na przeżywaniu kobiecości jako utraty (siebie całej)<sup>114</sup>.

W *Lélii* obrazy wycofywania się z życia głównej bohaterki nawiązują czasem do imaginarium gotyckiego. Jak romantycy (mężczyźni), bohaterka lubi przebywać na skalistych pustkowiach czy w klaustrofobicznych gotyckich ruinach<sup>115</sup>, a jednak poetycka fraza „lodowe pola” – której źródeł u Nałkowskiej możemy oczywiście szukać w jej tłumaczeniach podróży podbiegunowych dla „Naokoło Świata”<sup>116</sup> czy w fascynacji Stanisławem Mędrzeckim jako syberyjskim podróżnikiem (prototyp Rosławskiego z *Kobiet* i *Księcia*) – już tutaj znajduje pewien odpowiednik. Wiele dialogów i monologów w utworze rozgrywa się bowiem w pejzażu alpejskim, w którym wspomniana jest także obecność lodowca w tle<sup>117</sup>, a fraza bliska „lodowym polom” otwiera enumerację imaginacyjnych pejzaży, w które zapuszcza się przebywając w wysokogórskim odosobnieniu Sandowska bohaterka:

Hélas! que d'univers j'ai parcourus dans ces voyages de l'âme! J'ai traversé les steppes blanches des régions glacées [...]. Quels trésors d'imagination, quelles richesses de la nature n'ai je pas épuisées dans ces vaines hallucinations du sommeil?<sup>118</sup>

Lodowe pola jako krajobraz wyłaniają się także pośrednio z ważnej powieści Sand *Jacques*, której romantyczny, osamotniony i wyniosły bohater popełnia samobójstwo, odchodząc na alpejski lodowiec i rzucając się

114 Por. tamże, s. 208–211, 214.

115 Por. M. Mallia, *Présence du roman...*, s. 181–189.

116 Wspomniane w dzienniku w marcu 1902 roku. Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1898–1905*, s. 224.

117 Por. G. Sand, *Lélia*, na przykład s. 9 i 131 – czyli na samym początku utworu, kiedy Sténio rozmyśla nad naturą Lélii i mówi, że na tle zachodzącego za lodowiec słońca wydała mu się poprzedniego dnia aniołem („la fille du ciel” – „córka nieba”), czy w opisie alpejskiego odosobnienia Lélii w rozdziale *Solitude* [Samotność]: „j'ai passé la nuit assise sur un rocher, ayant à mes pieds le glacier que la lune faisait étinceler comme les palais de diamants des contes arabes [...]” („spędziłam noc, siedząc na skale i mając u mych stóp lodowiec, który księżyc rozświetlił jak diamentowy pałac z arabskich baśni” – przeł. K. Nadana-Sokołowska).

118 Tamże, s. 129 (rozdział *Solitude*/Samotność): „Niestety! Ileż światów odwiedziłam podczas tych sennych podróży! Przemierzyłam białe stopy lodowych krain. [...] Jakichż skarbów wyobraźni, jakich bogactw natury nie wyczerpałam w czasie tych próżnych, sennych halucynacji?” (przeł. J. Chimiak).

w jego rozpadlinę. Nałkowska mogła się na niego natknąć, lubiąc szperać pomiędzy (kiedyś głośnymi) książkami francuskimi<sup>119</sup>.

Oczywiście tego rodzaju zestawienia wydają się arbitralne, ponieważ dziennik pisarki sugeruje właściwe źródło tego upodobania, a jednak nie unieważnia to problemu podobieństwa z Sand. Jego przyczyn zapewne nie należy szukać w Sandowskich lekturach Nałkowskiej, ale we wspólnej obu pisarkom psychicznej dyspozycji – narcystycznym „chłodzie”, wyrażającym się w melancholijnym obrazowaniu i predyspozycji do abstrahowania, na przykład – czynienia z bohaterów alegorii pewnych postaw wobec życia. Mimo wszystko zestawienie *Lélie* z wczesną twórczością Nałkowskiej okazuje się ciekawe, pokazując tę pierwszą jako (zapomniany) etap rozwoju świadomości i twórczości kobiet. Kobięca problematyka *Lélie*, w swoim czasie wyegzorcyzmowana z literatury tak skutecznie, że nawet sama jej autorka nigdy już równie śmiało nie wróciła do podjętych w pierwszej wersji powieści zagadnień i prób formalnych, nieprzypadkowo powraca w twórczości i biografjach modernistek. Dopiero poprzez lekturę *Lélie* widać, że ich poczucie podejmowania tematów absolutnie nowych i bycia pod tym względem oryginalnymi okazuje się w pewnej mierze złudzeniem, wynikającym ze słabej znajomości kobiecych genealogii pisarskich.

W kontekście powieściowych rozmów *Lélie* i Pulchérie jako kobiet wyrażających biegunowe, ale podobne w swej kontestującej kobiecy los (pułapkę miłości i małżeństwa) i w pozasystemowości, postawy (których odpowiedniki znajdziemy także w cyklu *Kobiety* w znajomości Janki z Wildenhoffową), a także w kontekście opisu Sand w *Rówieśnicach* warto także spojrzeć na konstatacje Nałkowskiej dotyczące połowiczności kobiecego życia. Według pisarki połowiczność ta przejawiała się w konieczności dokonywania przez kobiety tragicznego wyboru pomiędzy szacunkiem społecznym a rozkoszą seksualną, zastrzeżoną, jej zdaniem, dla prostytutek lub utrzymanek. To żądanie życia w pełni wybrzmiało w przemówieniu Nałkowskiej na Krajowym Zjeździe Kobiet Polskich (8–11 czerwca 1907 roku)<sup>120</sup>. W oczywisty sposób, także w jej własnym przypadku,

119 Obrazy podbiegunowe grają dużą rolę w jeszcze dwu innych utworach Sand: *Laura ou le voyage dans le cristal* i *L'Homme de neige* [1859, Człowiek śniegu]. O tych ostatnich Zam pisał: „opisy ładne i fantastyczne północnej natury, jakby z innego świata” (J. Zam [wł. L. Rettel], *Korespondencja Gazety Warszawskiej, Paryż, 20 kwietnia 1859*, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 129, s. 5). Oczywiście Nałkowska mogła mieć też w pamięci inne utwory, w których dominują podbiegunowe pejzaże, choćby *Anhellego* Słowackiego czy *Królową śniegu* Andersena.

120 Nałkowska wygłosiła tam referat pt. *Uwagi o etycznych wyzwaniach ruchu*

wyjście poza trzy połowiczne scenariusze kobiecego życia – żony, kurtyzany lub intelektualistki – wiodło właśnie w rolę artystki/intelektualistki, która jednocześnie może stać się *grande amoureuse*. Niewątpliwie Sand, *femme libre*, mogła w przekonaniu Nałkowskiej być tą, która skutecznie sięgnęła po „całe życie”, stanowiąc tym samym nowy wzór kobiecości. Tak pozycjonowana byłaby ważnym, choć nie przywołanym z nazwiska, sprzymierzeńcem w walce Nałkowskiej o prawa kobiet do „całego życia”.

### „Oby nigdy nasza literatura nie wydała *Lélii!*”.

#### Glossa o polskiej recepcji utworu

*Lélii* nigdy nie przetłumaczono na polski; powieść ta do dziś została w Polsce zupełnie zapomniana nawet przez historyków literatury, być może ze szkodą dla kontekstów, w które jednak weszła. Utwór ten także tutaj zyskał bowiem w swoim czasie duży rozgłos i z pewnością był czytany dłużej niż przez kilka lat – ślady jego lektury są wyraźne jeszcze u niektórych pozytywiwistów.

Entuzjastycznym świadectwem wczesnej recepcji jest kilka stron *Wspomnień moich o Francji* Rautenstrauchowej, która żadnemu innemu autorowi i utworowi nie poświęciła w tym tekście równej uwagi<sup>121</sup>. O *Lélii* wspomina także Woykowska w artykule poświęconym kwestii kobiecej<sup>122</sup>; w listach – Krasiński<sup>123</sup> czy Żmichowska; znała ją Morzkowska i zapewne

---

*kobiecego*. Pełny tekst – zob. na przykład Z. Nałkowska, *Widzenia bliskie i dalekie*, s. 235–240.

- 121 Por. Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*. Literaturze poświęcone są rozdziały VIII i IX książki (rozdział VIII – s. 236–274; o Sand – s. 258–273, w tym s. 266–273 wyłącznie o *Lélii*; rozdział IX – s. 275–303). W rozdziale IX Rautenstrauchowa omawia krótko między innymi twórczość Balzaca, widząc w niej zwrot w sposobie przedstawiania postaci kobiecych pod wpływem Sand, a także rozumiejąc twórczość innych Francuzek jako skutek zachęty danej im przez Sand. Na tle obu rozdziałów łącznie kilkustronicowa analiza *Lélii* jest zdecydowanie najdłuższą (innym dziełom lub pisarzom poświęca autorka co najwyżej około strony), z czego można wnosić, że dla Rautenstrauchowej to najważniejsze dzieło literatury francuskiej czwartej dekady XIX wieku.
- 122 Woykowska dostrzega odmienność *Lélii* od innych powieści Sand, które są studiami rzeczywistości, jako „zapytani[a] gorąco, namiętnie czującego serca, czyliby nie było dlań współczucia równie namiętnego na świecie dzisiejszym” (J. Woykowska, *O stosunku kobiety do...*, s. 403).
- 123 Krasiński na pewno znał powieść i czytał autobiograficznie, utożsamiając bohaterkę z autorką, oczywiście może nie do końca serio. W liście do Augusta Cieszkowskiego z 6 czerwca 1844 roku określa ją „panią *Lélią*”, komentując ich poznanie się (por. Z. Kraśński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, t. 1,

Orzeszkowa, choć opisała tylko od strony „nieudałych Lélii”, czyli mody na naśladownictwo bohaterki, którą (tzn. modę – bo sama bohaterka, zgodnie z logiką języka, wydaje się, przez kontrast z naśladowniczkami, jednak „udała”) oczywiście krytykowała, ale która pośrednio stanowi dowód szerokiej recepcji tego utworu, niekoniecznie objawiającej się w ilości recenzji czy nawiązań literackich<sup>124</sup>.

Rautenstrauchowa uczyniła tłem *Lélii* dzieje duchowe jej autorki, a dokładnie – jej rozczarowanie małżeństwem i pierwszymi wolnymi związkami. To naturalne, stwierdziła, że po podobnych doświadczeniach przychodzi „niesmak, wstręt, nienawiść ludzi i świata” i że w takim stanie ducha, „rozhukana, niezająca granic”, spragniona „wszystkich bezrzędów” „dusza” Sand próbowała się „upoić, obłąkać, zatruć”<sup>125</sup>, i że autorka myślała nawet o samobójstwie. Rautenstrauchowa, fantazjując na temat biografii baronowej Dudevant, twierdzi, że wskutek miłosego zawodu chciała przeobrazić się w mężczyznę i zmanifestować swoją „lodowatość”<sup>126</sup>. Tak charakteryzuje dzieło:

*Lelia*, utwór złego ducha, w zapamiętaniu namiętnym kreślony, uważany jedynie pod względem literackim, jest pychą swego wieku. W *Lelii* pani Sand, jako pisarz, stanęła u szczytu swojej potęgi i sławy, ale już nie w postaci anioła bólu i cierpienia, z opuszczonymi błękitnymi skrzydłami, przyćmionego mgłą posępną szarego obłoku, lecz w świetle geniusza gniewu pioruny ciskającego, lub w podziemnych podkopach niszczącego zapalającego miny.<sup>127</sup>

Charakteryzuje postawę bohaterki między innymi słowami: „Wszystkie dary majątku i natury ścielą się u jej stóp daremnie: rozum zimny, filozoficzny, umysł, w braku uczucia, doświadczeniem tylko kierowany depce po nich, znieważa, niszczy je wszystkie”<sup>128</sup>. Zwraca także uwagę na romantyczną – i wywrotową – apologię gry w postaci *Trenmora*,

---

s. 139), a w liście do Delfiny Potockiej z połowy lutego 1844 roku plotkuje o związku Sand z Chopinem, porównując ich do pary Lélia – Sténio (por. Z. Krasiński, *Listy do Delfiny*, s. 295–296).

124 Por. E. Orzeszkowa, *O kobiecie*, w: *też*, *Publicystyka społeczna*, t. 1, s. 611–613 i s. 403 niniejszej książki, gdzie omawiam kontekst cytatu. Kwestia ewentualnych nawiązań literackich to zadanie warte jeszcze być może podjęcia.

125 Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*, s. 266.

126 Tamże, s. 267.

127 Tamże, s. 267.

128 Tamże, s. 268.

oraz dostrzega, że jego przyjaźń z Lélią jest oparta na podobieństwie doświadczenia śmierci wewnętrznej. Cytuje też z powieści dłuższy fragment, w którym Trenmor doradza Lélii, aby poniechała prób odpowiedzi na miłość przypominającego jeszcze dziecko Sténia, ponieważ w ten sposób się zakłamuje. Paradoksalnie, zauważa, to Trenmor powinien być jej miłosnym partnerem, ale z powodu ich stanu ducha nie może tu być mowy o namiętności. Z kolei portret Sténia to, jej zdaniem:

[o]braz [...] ujmujący, pieszczony i wdzięczny, [który] jest dla czytelnika wypoczynkiem niejako, wynagrodzeniem za tysiące uciążliwych wrażeń, sprowadzonych koniecznie przez dzieło, w którym wszystkie przyjęte raz na zawsze zdania zwikłać usiłowano, w którym widocznie całemu porządkowi socjalnemu rękawicę rzucono, a w wyuzdanym zapamiętaniu na porządek samej natury podniesiono rękę.<sup>129</sup>

Tak charakteryzuje sens i formę medytacji bohaterki:

Główny ten obraz, świetny i wspaniały, wierny jakby z własnej czerpany duszy, tak niemiłosiernie grunt wszechrzeczy obnaża, zdiera wszelki urok, okazując pustynie wszystkich świątyń serc naszych, nicość naszych dążeń i celów, iż czasem zdaje się do rozpaczki prowadzić; pomimo tego ciągle z zachwycenia w zachwycenie wiedzie.<sup>130</sup>

*Lélie*, zdaniem Rautenstrauchowej, przemawia swą prawdą do każdego:

Nie ma tak głębokiej przepaści cierpienia, tak ukrytego tajnika w sercu, dokąd by pani Sand orlego nie zapuściła wzroku. Na każde uczucie lub wrażenie, na każdy niemy dotąd, nieokreślony cień jego, trafne znalazła wyrażenie. Każdy tam napotka niejedną stronicę jakby dla niego pisaną, gdzie jak w zwierciadle ujrzy od dawna znane mu uczucia, wrażenia, boleści, z których nigdy przedtem sprawy sobie nie zdał, a stąd im w zamian współczucia odmówić nie może. A jakimi to słowy, w jakim stylu oddane te myśli, to szczytne, to głębokie, gorzkie albo dumające!<sup>131</sup>

Nieco inaczej czytała *Lélie* Źmichowska, która w liście do Feliksa Michałowskiego z 3 września 1838 roku wprawdzie przyznawała, że „żadna

129 Tamże, s. 272.

130 Tamże, s. 268.

131 Tamże, s. 272–273.

myśl w tym dziele obcą [jej] nie była: znudzenie, zawiedzenie wszystkich nadziei nowym nie jest zdarzeniem”, ale natychmiast wskazywała sposób na wyjście z podobnego stanu:

piękna spirytualistka jedną tylko drogę szczęścia szukała, *elle avait raison d'être malheureuse comme elle l'était, mais elle pouvait être heureuse comme elle ne l'était pas*. Postawić taką Lélię na miejscu ubogiej dziewczyny, która na życie zarabiać musi, lub biednej matki, co na chleb dla dzieci pracuje – taka Lélia będzie czynną, energiczną, nawet szczęśliwą kobietą. Bogactwo i lenistwo spokojne mają swoje wdzięki, ale czasem monetą duszy drogo opłacić je trzeba. Otóż ja to myślę o Lélii... Jeszcze kobiety nie są przywiezione do tej ostateczności, żeby im tylko między losem dwóch ciosów tam opisanych wolno było wybierać.<sup>132</sup>

Żmichowska, pisząc te słowa, miała zaledwie dziewiętnaście lat i możemy rozpatrywać je na tle jej wcześniejszego dziennika panińskiego, z okresu marzec 1835 – styczeń 1837<sup>133</sup>, przepelnionego nastrojem przygnębienia i obawy przed życiem. Ten romantyczny *Weltschmerz*, podobnie jak w *Lélii*, którą być może już wtedy zresztą znała<sup>134</sup>, ma u Żmichowskiej wyraźną kobiecą sygnaturę. Przyszła pisarka była głęboko świadoma ograniczeń, które nakłada na nią płeć: w dzienniku skarży się na nudę i brak swobody osobistej w domu krewnych, oczywisty w przypadku sytuacji „panny na wydaniu”; wątpi w to, że może być przez kogoś pokochana

132 N. Żmichowska, *Listy*, t. III: *Miodogórze*, s. 455–456 i komentarz na s. 665–666. „Dwa ciosy” to zapewne aluzja do rozmowy pomiędzy Lélią a Pulchérie o tragicznym wyborze kobiety pomiędzy zaprzęciem się w prostytucję lub małżeństwo. Por. G. Sand, *Lélia*, s. 153. Żmichowska bowiem w tym momencie nie mogła znać drugiej wersji *Lélii*, w której pojawia się także – w kontekście decyzji Lélii o odrzuceniu miłości narzucającego się jej Sténia – wątek tragicznego wyboru kobiety pomiędzy niewolnictwem (wobec mężczyzny) a samobójstwem. Por. tamże, s. 412.

133 Por. N. Żmichowska, *Dziennik*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, Ossolineum, Wrocław 1961, s. 23–63. Określam go jako „panieński”, ponieważ kondycja „panny na wydaniu”, zgodnie z epoką, wyraźnie określa wtedy tożsamość Żmichowskiej, nawet jeśli ta rozważa w nim możliwość rezygnacji z małżeństwa. Nadzieje i lęki związane z zamążpójściem oraz proces podejmowania dotyczących go decyzji to ważny wątek podobnych dzienników.

134 Żmichowska w dzienniku wspomina Sand, opisując swój ideał (mężczyzny?): „jest to Werther, ale bez przesady, bez rozkołysanej czułości, tylko z duszą namiętną, z umysłem Sanda, z imaginacją Schillera, z sercem swego biografą [tj. Goethego]” (tamże, s. 31).

tak jak pragnie, niechętnie myśli o małżeństwie i rozpacza z powodu niemożności rozwoju zainteresowań czy talentu literackiego.

W liście do Michałowskiego uwaga o *Lélii* pojawia się pod koniec rozważań, których znaczna część poświęcona jest jego siostrze i jej możliwemu losowi, a pewna – jej samej i jej świeżym francuskim doświadczeniom (guwernerka w domu Zamoyskich, spotkanie z bratem Erazmem). Wracając z pewnym optymizmem do kraju, Żmichowska sugeruje, że zna drogę wyjścia poza dylematy *Lélii*, ale uwaga o tej książce wydaje się odnosić także do możliwego losu Ludwiki Michałowskiej, która łatwo mogłaby podzielić nastroje Sandowskiej bohaterki, jeśli brat nie otoczyłby jej życzliwą opieką, pozwalając znaleźć odpowiednią dla niej, zapewniającą pewną satysfakcję, drogę życia: „Niech Pan nie zapomina nigdy, wśród jakich osób, w jakim kraju żyje Lousia, tam najwznioślejszy umysł tylko do pogardy ludzi dojść może, bo mu pomocnego światła brakuje do wskazania i zrozumienia pobłażającej miłości bliźniego”<sup>135</sup>.

Charles-Edmond Chojecki poświęcił *Lélii* – jako, jak można wnioskować z proporcji jego wywodu, najważniejszemu utworowi Sand – dwie strony artykułu *Rzut oka na romans we Francji*<sup>136</sup>. Dostrzega tam jej wysoce filozoficzny i alegoryczny charakter. Pisze: „*Lélia* [...] jest to zwrócenie uwagi wieku na siebie samego, jest to żalosna skarga całego towarzystwa, które wyparłszy się Boga i cnoty, wyrzekłszy się szkół i kościołów, obraca uwagę na swe serce i mówi mu z boleścią, że jego marzenia były szaleństwem”<sup>137</sup>. Zwraca uwagę również na wyraźnie kobiece autorstwo, dające się wyczuć w nieprawdopodobnym w przypadku mężczyzny połączeniu spirytualizmu ze zmysłowością. Ostatecznie jednak wyrażał się ze sceptycyzmem o sensie czytania utworu, który może jedynie odebrać czytelnikowi wszystkie życiowe złudzenia, dzięki którym w ogóle żyje.

We wspomnianym już artykule *Przegląd dzieł George Sand* Jeż poświęca także aż kilka stron samej *Lélii*<sup>138</sup>. Choć określenie jej tam jako dzieła poprzedzającego *Jacques’a* sugeruje omówienie pierwszej wersji utworu, pewne elementy problematyki, w tym jego zestawienie ze *Spiridionem* („*Lélia* jest przepowiednią *Spiridiona*”<sup>139</sup>) wydają się świadczyć o tym, że autor znał obie wersje i próbował o nich pisać równocześnie.

135 N. Żmichowska, *Listy*, t. III: *Miodogórze*, s. 454.

136 Ch.E. Chojecki, *Rzut oka na romans we Francji*, „Przegląd Warszawski” 1849. t. III, s. 265–285. *Lélii* poświęcone są s. 281–283.

137 Tamże, s. 281–282.

138 C\*\*\* (wł. T.T. Jeż), *Przegląd dzieł George Sand*, s. 116–118.

139 Tamże, s. 117. Jeż pisze tam także: „*Lélia* jest przejściem autorki z jednego przekonania do drugiego, z wiary umierającej w sercu do wiary rodzącej się”.

Jeż, zauważywszy zarzut niemoralności, który można postawić bohaterce na podstawie stosunku do Sténia, określa ją jako kobietę, która poszukiwała nieskończoności, zwłaszcza w miłości, i której zawód i ból pośrednio wciąż świadczą o sile pragnienia, uwznioślającego ją i usprawiedliwiającego.

Lélia stanęła martwa przerażeniem i niewiarą, i Lélia obróciła się ku nam z obliczem sceptyka niewiasty. I na koniec zwątpiła o miłości [...].

Na to słowo: „kobieta bez miłości” zdaje się, że już nie masz dla świata zbawienia, i taka kobieta wydaje się najnędzniejszą, najniżej upadłą. Ale Lélia nią nie jest.<sup>140</sup>

Jeż dostrzega więc w duchowych cierpieniach i zmaganiach bohaterki zanegowany przez wielu czytelników, a jednak wierny, obraz stanu ducha jej epoki. Tym samym broni utworu, który należy, jego zdaniem, czytać na poziomie, na jakim dopiero widoczny staje się sens Szekspirowskiego *Hamleta*:

Jeśliśmy pojęli Lélię jako prosty romans, wtedy niezawodnie byłby potwornym. [...] [W] istocie, kto pojmie te wymowne złorzeczenia, te smutne jęki Lélii, wtenczas zrozumie, że to nie jest li romans, jak Hamlet nie jest utworem li na scenę. Zapomnijmy związku wypadków, słuchajmy tego ciągłego głosu, który wychodzi ze zlodowaciałych piersi Lélii, bez zmienienia jej twarzy zawsze równo przerażającej białości, poznamy, że to jest krzyk naszego wieku, który leje łzy gorące, pod powierzchownością śmierci i obojętności.<sup>141</sup>

O *Lélii* wspomina jeszcze Maria Czapska w cytowanym już artykule poświęconym *Indianie*, wydobywając z niej wątek buntu wobec małżeństwa zrównanego z niewolnictwem:

Biada! Biada tej dzięki połowie rodzaju ludzkiego, co, żeby zawładnąć drugą, pozostawiło jej jedynie wybór pomiędzy niewolnictwem a samobójstwem. Jakichże instynktów czystej miłości, jakiegoż pojęcia świętej wierności nie zniszczył ten cios śmiertelny? Jakież inne więzy, poza siłą, będą mogły odtąd istnieć pomiędzy tym, co ma prawo żądać, i tą, co nie ma prawa odmówić... Biorąc w niewolę kobiety w celu zabezpieczenia sobie ich czystości i wierności, mężczyźni przedziwnie się pomylili.<sup>142</sup>

140 Tamże, s. 117.

141 Tamże.

142 M. Czapska, *Stulecie „Indiany”...*, s. 3.



Czapska wspomina też o fragmencie, w którym pisarka porównuje intercyzę ślubną do umowy z prostytutką i krytykuje mężczyzn, którzy cynicznym stosunkiem do miłości, przejawiającym się w ich kontaktach z prostytutkami, czynią żonie krzywdę. Dostrzega, że Sand wyprzedziła tu refleksję Bertranda Russella nad małżeństwem: „[Sand] oświadczała, iż większość mężczyzn – tych, co poznali miłość w lupanarach – jest dla kobiety czystszej tym, czym prostytutka dla niewinnego młodzieńca, i że tej szkody, wyrządzonej kobiecie-żonie, nic nie może naprawić...”<sup>143</sup>.

Podobnie jak w samej Francji, *Lélia* miała też w Polsce zagorzałych przeciwników, do których należeli między innymi Michał Grabowski, Władysław Kulczycki czy Eleonora Ziemięcka, choć dwoje ostatnich pisało o niej nie bez widocznego uznania. Grabowski szydzi z *Lélii* w rozprawie *O literaturze szalonej*, wytykając parę *Lélia* – Trenmor jako najmniej powołaną (kobieta wolna – szuler i galernik) do roztrząsania kwestii społecznych. Przede wszystkim jednak wydobywa to, co dla czytelnika jego czasów musiało być najbardziej oburzające, czyli zerwanie utworu z obowiązującymi kodami przedstawiania kobiecości: „Dawniej mógłby zdumiewać ów tak wielki cynizm w kobiecie, przyznawać się publicznie, iż jej serce przeszło przez wszelkie te powątpiewania, przez te kręte i śliskie drogi”<sup>144</sup>, a za nim – brak kobiecości w samej autorce: „Jawne oświadczenie się przeciw podległości małżeńskiej, poparte praktycznie rozwodem z mężem, przywdzianie halsztuka i pantalonów, cygareto w ustach, rozmawianie z młodzieżą literacką przez *ty* i *Jerzy*”<sup>145</sup>. Kulczycki, we wspomnianym już przy omawianiu okazji *Lukrecji Floriani* artykule<sup>146</sup>, który można określić jako apologię chrześcijaństwa/katolicyzmu wobec fałszywego chrześcijaństwa / utopijnej myśli Sand, uznaje nawet duchową wielkość bohaterki, określając Sand jako „anioła strąconego, lecz zachowującego blask i piękność pierwotnego stanu” oraz „żał [...] za niebieską ojczyznę”, a dalej jako „kapłankę zniszczenia”<sup>147</sup>. Natomiast Ziemięcka poświęca tej książce fragment eseju *Charakterystyka pani Sand*<sup>148</sup> oraz dłuższy fragment ostatniego rozdziału roz-

143 Tamże. W dwudziestolecium międzywojennym popularność zdobył esej Bertranda Russella *Małżeństwo i moralność* (1929).

144 M. Grabowski, *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną* (*La littérature extravagante*), w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. II, cz. III, Teofil Glücksberg, Wilno 1838, s. 170.

145 Tamże.

146 W. Kulczycki, *Kilka słów o Pani Sand*, s. 221–233.

147 Tamże, s. 222, 224.

148 E. Ziemięcka, *Charakterystyka pani Sand*.

prawy *Myśli o wychowaniu kobiet*, zatytułowanego *O zawodzie pisarskim dla kobiety*<sup>149</sup>.

Ziemięcka nie odmawia kobietom prawa do pisania, ale stara się określić jego warunki i ramy. Te pierwsze są związane z dojrzałością moralną samej autorki, tożsamą dla niej z pogłębioną wiarą chrześcijańską, te drugie ze stosownymi dla niej tematami: szeroko rozumianym życiem rodzinnym. Sand stanowi tu oczywiście kontrprzykład pierwszego, a jej „geniusz szalony”<sup>150</sup> to właśnie symptom niewłaściwego wychowania kobiet: „w pani Sand skutki wychowania kobiet w kolosalnym uprzytomniają się wymiarze”<sup>151</sup>. Ziemięcka diagnozuje:

Okropnym jest obłąkanie myśli w Lélii, która najdokładniej uprzytomnia szaloną indywidualność tej genialnej autorki, okropnym, nie tyle dla kilku obrazów zbyt wolnych, ale bardziej dla tego wyrodzenia uczuć i bezcelności namiętnych dążeń. Lélia pogardza ziemią, nienawidzi rzeczywistości, ucieka się do oderwanego spirytualizmu, który również ani pocieszyć, ani zadowolić jej nie może. Bo Lélia, razem z jej autorką, nie zna duchowości religijnej, pracowitej, która w obowiązkach zużywa nadmiar swych myśli, w życiu pełnym pracy, miłosierdzia i pokory chrześcijańskiej znajduje uciszenie wzburzonych uczuć i nieokreślonych ideałów.<sup>152</sup>

Siła tego utworu polega według niej wyłącznie na obrazowaniu poetyckim, ponieważ brak mu duchowej i intelektualnej głębi; ubóstwo ducha jest tu właściwą przyczyną nieszczęścia bohaterki, a Ziemięcka długo ubolewa nad niedostatkami jej uczucia religijnego, pisząc o Sand:

Genialna jej dusza przeczuwa wprawdzie wielkość religii, rzuca gdzieś ustępy godne pióra Fenelona, lecz to jej przecucie rozciąga się tylko do tej strony poetycznej, łatwej chrystianizmu, która wyłącznie znaną jest marzącej i leniwej społeczności naszej. Cnoty surowej, czynnej jej potrzeba; zapomnienia siebie, swych dociekań rozumowych, swych ideałów śmiałych. To ciągle rozbieranie wewnętrznych ruchów myśli, ta pogarda siebie, ta ironia wolnej woli z własnej niemocy, jest to egoizm nowego rodzaju,

149 Tamże, *Myśli o wychowaniu kobiet*, s. 328–347.

150 Tamże, s. 330.

151 Tamże. Inną, nawet bardziej szkodliwą autorką, jest według Ziemięckiej pani de Staël. Z przykładów pozytywnych wymienia natomiast panią de Sévigné czy panią Necker de Saussure.

152 Tamże, s. 332.

utwór cywilizacji, która przyrodzoną słabością moralnej naszej istoty chce uniewinniać swoje ubóstwo!...<sup>153</sup>

Docenia jednak, choćby pośrednio, wartość analityczną utworu, „docho-  
dz[ącego] do najsubtelniejszego rozbioru wszystkich wstrząśnień duszy<sup>154</sup>  
i przypuszcza, że w innych warunkach uczuciowość i talent Sand mogłyby  
się rozwinąć w zgodzie z duchem chrześcijaństwa, przynosząc tym samym  
prawdziwy pożytek ludzkości. Rozważania o Sand kończy wymownym  
westchnieniem: „oby nigdy nasza literatura nie wydała Lélii!”<sup>155</sup>.

Jak widać z powyższych cytatów, *Lélia* nie była utworem, którego Polacy by nie czytali lub czytali by z obojętnością – dostrzegali w nim na ogół przejmujący wyraz stanu (kobiecego) ducha tamtej epoki, chwalać za to lub ganiać Sand (i epokę), zależnie od własnych przekonań. Z cytowanych wypowiedzi wynika także jednoznacznie, że poetyka utworu, nieodpowiadająca zupełnie gustom współczesnych czytelników – chyba żeby odczytać ją na nowo, na przykład jako przejaw romantycznego kampanowania<sup>156</sup> – wyraźnie odpowiadała gustom kilku dekad wieku XIX. Uwagi na temat utworu w dzienniku Nałkowskiej stanowią chyba ostatnie ogniwo jego polskiej recepcji i jednocześnie są świadectwem przemiany tych estetycznych oczekiwań.

## ZWIĄZEK SAND I MUSSETA W KULTURZE POLSKIEJ

### Nałkowska czyta *Elle et lui*

21 sierpnia 1910 roku Nałkowska odnotowuje lekturę powieści Sand  
*Ona i on*:

Dzieje romansu z Mussetem. Książka rozumniejsza, taktowniejsza od *Lélii*  
i tych drobiazgów, które czytałam. Budowa wisi ciężko na porządku

153 Tamże, s. 333.

154 Tamże.

155 Tamże, s. 342.

156 Dotąd nie napotkałam takiej jej interpretacji, ale jeśli uznać, że kamp jest estetyką wyrażania pragnienia homoseksualnego lub kondycji *queer*, to przesycony kliszami epoki liryzm i afabularność *Lélii* można próbować zobaczyć w powiązaniu z wyraźnym, wręcz problematyzowanym w nim, zaburzeniem genderu pary głównych bohaterów. Kwestię przestarzałości *Lélii* komentuje też Schor, łącząc ją po prostu z dzisiejszą nieczytelnością estetyki romantyzmu oraz objętością – wydawałaby się jej zdaniem atrakcyjniejsza, gdyby była dużo krótsza. Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 215.

chronologicznym zdarzeń, zaszyłych w życiowej rzeczywistości i wiernie opowiedzianych. Inteligencja, głęboka sprawiedliwość i dobroć w ocenie „jego” win, wierność, subtelność psychologiczna obserwacji. Jak gdyby mało talentu.<sup>157</sup>

Autobiograficzny tryb lektury powieści oczywiście nie zaskakuje na tle jej tradycji interpretacyjnej; warto jednak zwrócić uwagę na pozytywne cechy Sand, które Nałkowska wyczytuje z jej sposobu opowiadania o związku z Mussetem.

Powieść, do której napisania przyczyniła się wiadomość o jego przedwczesnej śmierci (1857), rzeczywiście w rozpoznawalny sposób nawiązuje do wydarzeń, które wiele lat wcześniej stały się kanwą *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) (*Spowiedź dziecięcia wieku*) Musseta, czyli do romansu Musseta i Sand z lat 1833–1835. Tadeusz Żeleński-Boy, autor wstępu do przetłumaczonego przez siebie arcydzieła<sup>158</sup>, przypomina, że ich miłość przyczyniła się do powstania wielu więcej utworów: począwszy od *Lettres d'un voyageur* Sand, poprzez cykl poetycki *Les nuits* (Noce) Musseta (1835–1837) i powieść *Ona i on* Sand, po powieść *Lui et elle* (1859) [On i ona], napisaną z intencją polemiczną wobec Sand przez brata poety, Paula de Musseta, i powieść *Lui* (1859) [On] napisaną przez późniejszą partnerkę Musseta (i Flauberta) – Louise Colet, a wreszcie – spisane w starości pamiętniki trzeciego bohatera miłosnego dramatu, włoskiego lekarza Pietra Pagella. Warto tę listę od razu wydłużyć o (auto)ironiczną autobiografię Musseta, nawiązującą formą do bajki zwierzęcej, *Le merle blanc* (1842) (*Dzieje białego kosa*), i dokumenty autobiograficzne – miłosne listy Musseta i Sand oraz dziennik pisarki z okresu związku, który André Maurois zaliczył do „najpiękniejszych rzeczy, jakie napisała”<sup>159</sup>.

Mimo autobiograficznego wymiaru, do którego zwykle sprowadzana jest powieść, poza tym kontekstem rzadko wspominana, *Ona i on* odczytana po prostu jako powieść obyczajowa i psychologiczna z parą artystów w roli głównej jest utworem pod wieloma względami niezwykłym na swoje czasy. Przy okazji warto zauważyć, że – tak samo jak *Spowiedź...* – utwór Sand koncentruje się na analizie uczuć bohaterów, dość swobodnie przekształcając pozostałe elementy rzeczywistej historii. Sand trzyma się jej jednak wierniej: bohaterami pozostaje tu para artystów, a część wydarzeń

157 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 152.

158 Por. T. Żeleński (Boy), *Od tłumacza*, w: A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979. Esej Boya powstał w 1920 roku.

159 A. Maurois, *Lelia*, s. 231.

rozgrywa się we Włoszech. Ciągłe zwroty akcji starają się oddać niebywałe zawikłanie tej historii, co jednak odbija się na konstrukcji powieści (czego echem są krytyczne uwagi Nałkowskiej). Sand zaniedbała ją, zapewne wierząc, że zastąpi ją tym razem sam dramatyczny potencjał zawarty w opowiadanych zdarzeniach.

Główną bohaterką powieści jest malarka Teresa – poważna, pracowita, trzydziestoletnia kobieta, o nieznanym nikomu w Paryżu przeszłości, wciąż piękna, ale samotna z wyboru i stroniąca przed relacjami miłosnymi z mężczyznami. Powieść opisuje jednak jej romans z malarzem Wawrzyńcem, koncentrując się przy tym na jego niezwykłej osobowości. Mamy tu do czynienia z jedną stroną z rozsądną, inteligentną, opiekuńczą, lojalną kobietą, chętnie poświęcającą się dla partnera, którego ze względu na jego niezwykły talent uważa za wartego podobnego poświęcenia, a z drugiej – z uroczym młodym dandysem: życiowym lekkoduchem, światowcem i sceptykiem skłonny do romantycznego spleenu, który próbuje leczyć na przemian miłością do Teresy (do której miesza się także ambicja zdobywcy) i rozpustą<sup>160</sup>.

Powieść opisuje wszystkie miłosne perypetie tego związku, ale przede wszystkim – jego psychologiczne skomplikowanie i psychopatologiczną aurę. Wawrzyniec okazuje się partnerem nieźrównoważonym, zachowującym się czasami wręcz jak szaleniec. Jego zachowanie oscyluje pomiędzy kapryśnością, podejrzliwością i pogardą wobec partnerki a dziecinną skruchą i ufnością, która wciąż na nowo ujmuje Teresę, zatrzymując ją w związku, który szybko staje się przyczyną jej psychicznej udręki. Jak trzeźwo zauważa pod koniec powieści narrator: zaborczy i destrukcyjny kochanek, na przemian zrywający i odnawiający relację oraz nieustannie

160 Co ciekawe, na odwrocie karty z archiwum Nałkowskiej z notatką o *Niej i nim*, która zapewne była pierwszą wersją nieco zmienionego zapisku w dzienniku, zapisane zostało zdanie charakteryzujące postać Maurycego z *Narcyzy*: „Przez ciąg ostatnich dni Maurycy manifestował tak wiele cnót familijnych, że pani Ludmiła czuła się aż cokolwiek nieswojo. Było to tym więcej wzruszające, że okres, bezpośrednio poprzedzający idyllę, był jakby dla kontrastu, pełen burz i niepokojów”. Może to świadczyć o tym, że Nałkowska, tworząc tę postać, miała w pamięci nie tylko postać własnego męża, Leona Rygiera, w którym na podstawie jej dziennika nietrudno dostrzec jej prototyp (lub jeden z prototypów), ale także osobowość bohatera powieści Sand i jej psychologiczne analizy. Por. Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki z lektur, fragmenty tekstów oraz inne materiały*, Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej (Archiwum Nałkowskich), sygn. IV 14967, k. 150v. Jak wynika z jej dziennika, Nałkowska czytała tę powieść Sand około dwóch miesięcy przed ukończeniem własnej powieści. Por. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 152, 160.

absorbujący partnerkę skrajnymi emocjami, dezorganizuje jej życie, utrudniając pracę, od której jest zależna, i szkodząc reputacji, co przekłada się na kłopoty z otrzymaniem nowych zleceń.

Powieść okazuje się zaskakująco współczesna w tym aspekcie, którym jest przenikliwy opis emocjonalnego uwikłania bohaterki, typowego dla związków określanych dziś jako współzależnieniowe czy przemocowe. Jej narrator daje czytelnikom sygnały, że para działa zgodnie z pewnym schematem, dziś opisywanym jako cykl przemocy w związku, który w trakcie opowieści staje się także coraz oczywistszy i bardziej przewidywalny dla bohaterki. Kolejne interakcje bohaterów opisywane są coraz bardziej lakonicznie, oddając skrajne wyczerpanie emocjonalne Teresy, która na koniec potrafi usnąć w środku awantury, którą wywołuje jej partner. Bohaterka zaznacza także poznawczy i emocjonalny dystans wobec romantycznych póż, mód i stylów przeżywania własnej egzystencji – „choroby wieku”, którą tak porywająco opisał w *Spowiedzi...* Musset. (Auto)destrukcyjny schemat relacji bohaterów, raz dokładnie opisany, powtarzając się, wymaga coraz mniejszej szczegółowości. Pod koniec powieści kolejne dramatyczne epizody, te same właściwie, co na jej początku, narrator rekapitułuje już tylko pojedynczymi zdaniami, a gdyby nie wieńczące powieść rozwiązanie typu *deus ex machina*, mógłby ją po prostu zakończyć skrótem „itp., itd.”.

*Ona i on* to jednak wciąż i przede wszystkim opowieść o artyście. Bezowocny trud, którego podejmuje się Teresa, próbując uleczyć duszę kochanka, ona sama do końca uzasadnia kategorię wybitności: genialny artysta jest w jej oczach niemal do końca wart każdego poświęcenia. Jeśli kwestie samej sztuki są w powieści drugorzędne wobec materii psychologicznej, to pierwszorzędnym zagadnieniem pozostaje pytanie o naturę artysty. Niezwykłość Teresy sygnuje nie jej koncepcja sztuki, którą – choć sama także uznawana za talent – traktuje przede wszystkim jako przynoszące pewien dochód rzemiosło, ale jej postawa wobec życia. Choć inaczej niż jej partner, odwołujący się do kategorii natchnienia i wyobraźni, Teresa nie stroni od takich zleceń jak kopiowanie obrazów starych mistrzów, uważając je za korzystne dla doskonalenia warsztatu<sup>161</sup>, i choć kochanek zarzuca jej „mieszcząństwo”, wewnętrzna wolność i nieszablonowość bohaterki przejawia się właśnie w jej wielkodusznej postawie wobec partnera. W jej ostatnim liście do Wawrzyńca, wieńczącym powieść, wybrzmiewa

161 Wykonuje je podczas pobytu w Genui, aby zapewnić sobie dochód podczas podróży i pozostać niezależną finansowo od partnera, co przyczynia się do ich pierwszego zerwania, ponieważ Wawrzyniec nie potrafi zrozumieć jej stanowiska i nudzi się w jej towarzystwie.

wyraźnie romantyczna koncepcja artysty jako jednostki wyjątkowej, której życie wewnętrzne i czyny nie mogą być mierzone zwykłą miarą:

Dieu condamne certains hommes de génie à errer dans la tempête et à créer dans la douleur. Je t'ai assez étudié dans tes ombres et dans ta lumière, dans ta grandeur et dans ta faiblesse, pour savoir que tu es la victime d'une destinée, et que tu ne dois pas être pesé dans la même balance que la plupart des autres hommes. Ta souffrance et ton doute, ce que tu appelles ton châ-timent, c'est peut-être la condition de ta gloire. Apprends donc à le subir. Tu as aspiré de toutes tes forces à l'idéal du bonheur, et tu ne l'as saisi que dans tes rêves. Eh bien, tes rêves, mon enfant, c'est ta réalité, à toi, c'est ton talent, c'est ta vie; n'es-tu pas artiste?<sup>162</sup>

Co jednak ciekawe, Teresa w żadnym razie nie rozumie w ten sposób własnej kondycji jako kobiety artystki. W powieści zresztą nie poznajemy jej poglądów na ten temat – wydaje się traktować swoją twórczość właśnie bardziej w kategoriach rzemiosła, do którego ma uzdolnienia i które przynosi jej potrzebny zarobek, niż powołania czy ambicji.

Podobnie jak *Spowiedź...*, utwór nawiązuje także do wzorca sentymen-talnej powieści o trójkącie miłosnym, ustanowionego przez *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761, *Nowa Héloiza*) Rousseau. Jeszcze przed przejściem artystycznej przyjaźni Teresy i Wawrzyńca w fazę związku miłosnego, na samym początku powieści, na scenie pojawia się dawny znajomy Teresy, jako jedyny w Paryżu znający jej przeszłość (zawikłaną, ale nieskazitelną) i od dawna w niej zakochany. Ryszard Palmer uważnie obserwuje ich zwią-zek i oświadczy się bohaterce w momencie, kiedy między nią i Wawrzyńcem dojdzie do pierwszego zerwania. Jako przyjaciel obojga będzie im długo towarzyszył, licytując się z nimi na szlachetność. Od strony konstrukcyjnej jego relacja z Teresą też jest cykliczna: dwa razy dochodzi do przyjęcia oświadczeń i ich zerwania z powodu nieufności którejś ze stron.

162 G. Sand, *Elle et lui*, Œuvres Complètes, Calmann-Lévy, Paris 1883, s. 309–310: „Bóg skazuje niektórych geniuszów na błędzenie wśród burzy i tworzenie wokół siebie cierpienia. Przystudiowałam dość dobrze twoje światła i cienie, twoją wielkość i słabość, aby wiedzieć, że jesteś ofiarą przeznaczenia i że nie można cię mierzyć tą samą miarą co innych ludzi. Cierpienie i zwątpienie, to wszystko, co nazywałeś karą, jest może nieodzownie konieczne dla twojej sławy. Naucz się więc to znosić. Dążyłeś z całych sił do idealnego szczęścia, ale chwyciłeś tylko marzenia. Ale te marzenia, moje dziecko, to jest twoja rzeczywistość, to twój talent, to twoje życie. Jesteś artystą!” (G. Sand, *Ona i on*, przeł. I. Krzywicka, F. Hoesick, Warszawa 1934, s. 180).

Mimo wad konstrukcji, utwór jest ciekawy, pokazując życie kobiety artystki ekonomicznie i duchowo niezależnej od świata męskiego. Teresa, mimo wejścia w „wolny związek”, pozostaje istotą prawą i z trudem, ale jednak, odzyskuje kontrolę nad swoim życiem. Taki sposób przedstawienia kwestii „cudzołóstwa” w literaturze obyczajowej połowy XIX wieku jest jeszcze wyjątkowy, podobnie jak opis sadomasochistycznej relacji miłosnej z punktu widzenia kobiety, która nie tylko na koniec potrafi się z niej wydostać (co na przykład nie udało się Floriani), ale także, analizując emocje kochanka i własne, jest w stanie zyskać dużą (samo)świadomość co do mechanizmów kierujących ich życiem uczuciowym. Kreację Teresy sporo łączy z postacią Floriani, co oczywiście nie dziwi, zważywszy na silny związek tych powieści z biografią pisarki. Obie pracowite i niezależne ekonomicznie artystki chętnie matkują młodszym od nich i niedorastającym do nich psychicznie, destrukcyjnym kochankom oraz są przekonane, że macierzyństwo może dać kobiecie radość, której nie da jej związek z mężczyzną<sup>163</sup>.

### Związek Sand i Musseta oczami Boya i Krzywickiej

Analizowana powieść Sand doczekała się w dwudziestoleciu międzywojennym przekładu Ireny Krzywickiej. Niestety, trudno odtworzyć okoliczności, w których tłumaczka podjęła decyzję o pracy: wydaniu brak komentarza, nie znajdziemy także opisu tego translatorskiego przedsięwzięcia w *Wyznaniach gorszycielki*<sup>164</sup>. Pewien wpływ na decyzję mógł mieć jednak fakt, że Boy-Żeleński, z którym w długotrwały i jawny związek Krzywicka weszła w 1928 roku, starając się równocześnie nadal jak najlepiej pełnić rolę żony i matki w rodzinie założonej z Leonem Krzywickim, przetłumaczył kilkanaście lat wcześniej *Spowiedź dziecięcia wieku*, opatrując ją wstępem biograficznym.

Boy nie analizuje w nim samego utworu, skupiając się na przedstawieniu związku poety z Sand i jego literackich reperkusji oraz interpretacji biografów (ważnego w kulturze francuskiej sporu mussetystów z sandystami). Choć dostrzega w tej historii zarówno literacką – i to podwójną, jak wskazuje – stylizację<sup>165</sup>, jak i rys tragikomiczny, przestrzega przed jej sprowadzaniem do trywialnego wymiaru. Niezwykłości związku upatruje

163 Ostatecznie Teresa unika emocjonalnych pułapek zastawianych na nią nadal przez obu mężczyzn dzięki *deus ex machina*: Palmer przywozi jej zza oceanu syna, którego uznawała za dawno umarłego.

164 Por. I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, oprac. A. Tuszyńska, Czytelnik, Warszawa 2002.

165 Według romantycznych wzorów kształtowane są zarówno uczucia, jak i ich późniejszy literacki wyraz.



nie tylko w jego natężeniu i bogactwie emocjonalnym, ale także w fakcie, że jest to pierwszy w kulturze związek dwojga „genialnych twórców, dwoj[ga] pisarzy wielkiej, mimo iż bądź co bądź nierównej miary”<sup>166</sup>, który ponadto stał się materia łą całej serii utworów literackich. Zanim przejdzie do opowiedzenia historii związku, dystansuje się wobec obfitej, ale często niedelikatnej i stroniczej literatury biograficznej. Ostrzega zbyt dociekliwych:

W rezultacie [stylizacji] została garść ciekawych dokumentów, z których niektóre są klejnotami poezji, i każdy z badaczy układa z tych kamyczków swoją mozaikę, kształtując ją wedle własnych sympatii i poglądów.<sup>167</sup>

Przypomnijmy tutaj tę miłosną historię, śledząc wywód Boya. Twierdzi on, że związek artystów szybko wszedł w fazę kryzysu z powodu charakteru Musseta:

nierówny, szukający w miłości dramatycznych przeżyć, obdarzony potrzebą cierpienia i zadawania bólu. Brutalny sceptycyzm w stosunku do kobiet i do miłości, wybuchy zazdrości o przeszłość dawały przyczynę do ciągłych burz. Raz po raz zerwanie wisało na włosku; ale, nazajutrz, Alfred wracał do stóp kochanki skruszony, pełen tkliwości i żalu...<sup>168</sup>

Relacjonując wyjazd kochanków do Włoch, przypomina, że poeta zaniechbywał Sand w chorobie, a ona ze swej strony w miarę możliwości cały czas wytrwale pracowała – między innymi na spłatę jego karcianych długów (ich wysokość jest dyskutowana przez biografów). Nielojalne zachowanie Musseta tłumaczy w oczach Boya szybkie wejście źle traktowanej Sand w nowy związek, ale oczywiście dostrzega on całą niestosowność sytuacji, w której pisarka staje się – jak szybko, to znów kwestia sporna – kochanką Pagella, lekarza poety, którym sama też się, jak wiadomo, troskliwie opiekowała w jego ciężkiej weneckiej chorobie. Boy domyśla się natury uczucie Sand do Włocha: „Spokojne i wolne od literackich subtelności uczucie Pagella łąci George Sand jako wypoczynek po szalach poety”<sup>169</sup>.

Okres romantycznego miłosnego trójkąta, którego transpozycję odnajdziemy w *Spowiedzi...* i powieści Sand, Boy określa jako „licytację na heroizm, na poświęcenie”, „dwojga poetów wykarmionych na *Nowej*

166 T. Żeleński (Boy), *Od tłumacza*, s. 5.

167 Tamże, s. 7

168 Tamże, s. 9.

169 Tamże, s. 10.

*Heloizie*<sup>170</sup>. Sprawa ich uczuć – jak dostrzega – staje się coraz bardziej zawikłana i osiąga swą kulminację w Paryżu, do którego Sand wraca z Pagellem i w którym spotyka znów Musseta. Z jednej strony Pagello – zmęczony rolą „przyjaciela Alfreda”, którą gra w coraz bardziej wymuszony sposób; z drugiej Musset – próbujący odzyskać kochankę, choćby przez ambicję; z trzeciej Sand – starająca się dalej grać wzniosłą rolę, najwyraźniej jednak zakochana w Mussetcie i coraz bardziej rozczarowana Włochem.

Boy przypomina, że sam pomysł *Spowiedzi...* zrodził się po powrocie Musseta z Wenecji i że miała ona być hołdem dla niezwyklej kochanki oraz pomnikiem wystawionym ich miłości. W tym okresie, jak podkreśla Boy, artysta dostrzegał winę za zerwanie związku po swojej stronie. Krytyk domyśla się jednak, że wkrótce potem, skonfrontowany z opiniami znajomych, poeta staje się ofiarą własnej podejrzliwości i ambicji. Kiedy odzyskuje kochankę, zaczyna się kolejny akt sadomasochistycznego dramatu: zaczyna ją poniżać ze zwielokrotnioną siłą.

Boy zauważa, że w tym czasie to Sand coraz bardziej pograża się w niemożliwej miłości, tracąc rozsądek na oczach całego Paryża. Pisze: „Egzaltacja udziela się i jej; ta spokojna, zrównoważona kobieta rywalizuje z kochankiem w szaleństwach miłości”<sup>171</sup>. Przedstawia też tę fazę związku jako niemal publiczny agon, w którym kochankowie walczą o miano tego, kto pierwszy zerwie ostatecznie. Boy dostrzega pewną śmieszność tej dramatycznej sytuacji, jednak dodaje z powagą: „tym razem, mimo romantyzmu gestów, to miłość, prawdziwa miłość, która sięgnęła do samych trzewiów kobiety”<sup>172</sup>. Cytuje na dowód długie urywki z dziennika Sand, podkreślając jego płomiennność i porównując na ich korzyść – za innymi komentatorami – ze słynnymi listami zakonnicy portugalskiej<sup>173</sup>.

Cykl przemocy i miłości, zerwań i powrotów, trwa jeszcze pewien czas, aż wreszcie w marcu 1835 roku Sand wyjeżdża do Nohant. Tam przeboli złą miłość, równocześnie cierpiąc na chorobę wątroby. Boy pisze:

George Sand pierwsza ocknęła się z transu. Może dopomógł jej w tym imperatyw talentu. Twórczość Musseta żyła jak salamandra w ogniu namiętności; regularna praca, wysiłek obce były muzie poety. Natomiast dzieło życia George Sand miało popłynąć, jak rzeka, szerokim, spokojnym

170 Tamże.

171 Tamże, s. 18.

172 Tamże.

173 Powieść epistolarna *Lettres portugaises (Listy portugalskie)* Gabriela de Guilleraques z 1669 roku. Listy uchodziły jednak długo za dokument życia rzeczywiście istniejącej osoby.

łożyskiem. Musiała się wyzwolić. [...] Krzepka jej natura, utrzymywana w równowadze pracą, przychodzi do siebie i niebawem wyciąga ręce do nowych uczuć; życie Musseta natomiast, tak człowieka, jak artysty, wlecze się od tej pory śmiertelnie podcięte.<sup>174</sup>

Boy obficie cytuje, nietłumaczone dotąd na polski, listy Musseta i Sand, a także jej dziennik. Stwierdza, że relacja Sand budzi w nim większe zaufanie:

[I]m więcej wczytywałem się w akta, tym bardziej sympatie moje przechylały się na stronę George Sand. Jest w tej pełnej, dojrzalej kobiecie akcent ludzkiej dobroci, szczerości, więcej budzący zaufania niż zaczniona romantyzmem egzaltacja młodocianego jej partnera. A jeżeli zechcemy uważać, iż ta właśnie ludzkość i dobroć, czasem wykraczająca w swych przejawach poza ramy wzorków obyczajowych, zapędziła ją w drażliwe życiowe sytuacje, nie zapominajmy, że życie uczuciowe dwojga (a tym bardziej trojga) ludzi nigdy nie jest przeznaczone do publicznych roztrząsań, że zatem cała niedelikatność jest po naszej stronie.<sup>175</sup>

Krzywicka, tłumacząc *Ją i jego*, mogła kierować się chęcią udostępnienia polskiemu czytelnikowi powieści opartej na tych wydarzeniach, a dającej wyobrażenie o doświadczeniu i punkcie widzenia Sand. Mogło jej także zależeć na prezentacji polskiemu czytelnikowi powieści, która pokazuje skomplikowanie miłosnych uczuć, do którego dochodzi w życiu niezależnej artystki, testującej granice niezależności w związkach z dwoma mężczyznami, bliskimi jej z innych powodów i na różne sposoby. Sandowski model *ménage à trois* mógł tu do pewnego stopnia służyć za analogię i usprawiedliwienie własnych wyborów życiowych.

Sand była niewątpliwie bliska Krzywickiej, o czym mocniej niż tłumaczenie książki, które ostatecznie mogło być wypadkową kwestii zarobkowych i propozycji wydawniczych, świadczy krótki, ale przemyślany artykuł opublikowany w 1937 roku w „Wiadomościach Literackich”<sup>176</sup>,

174 T. Żeleński (Boy), *Od tłumacza*, s. 21. Boy jest świadomy, że stylizacja Sand na *femme fatale* u Musseta jest w dużej części kwestią (auto)kreacji. Dopiero Magdalena Siwiec – oczywiście ze względu na przyjętą metodologię badań – analizując figurę Muzy i kochanki w poezji Musseta i kreację poety zdradzonego w cyklu *Nocy*, w ogóle nie odwołuje się do jego biografii i relacji z Sand. Por. M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

175 T. Żeleński (Boy), *Od tłumacza*, s. 24–25.

176 Por. I. Krzywicka, *George Sand*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 9, s. 4.

w którym wyraża przekonanie o ogromnym znaczeniu biografii Sand jako wzorca kulturowego. Określa ją wręcz jako „nie genialną pisarkę”, ale „genialną kobietę”<sup>177</sup> i podkreśla niezwykłość życia, jakie prowadziła, sięgając po swobodę zastrzeżoną wówczas dla mężczyzn i żyjąc „jak mężczyzna”<sup>178</sup>.

Krzywicka podziwia jej poczucie wolności wewnętrznej, wierność sobie, indywidualizm, a także poczucie swobody w życiu miłosnym, broniąc jej przed zarzutami o „rozwiązłość” i „lubieżność”<sup>179</sup>. Pisze z podziwem o sprzecznościach i dynamice osobowości Sand: „Niepodobna w krótkich słowach opowiedzieć tego bogatego życia, tej eksplozji zwycięskiej kobiecości”<sup>180</sup>. Określa ją jako kobietę „wolną, śmiałą i dumną”<sup>181</sup>, podkreśla jej „wyzwolenie, samodzielność, bojowość”<sup>182</sup>, ale także „pracowitość”, „ludzkość, dobroć i prawość”<sup>183</sup> oraz wagę, jaką przywiązywała do macierzyństwa. Pisze: „Była to niewątpliwie pierwsza kobieta, która odważyła się na zupełną samodzielność, na życie na prawach mężczyzny. Dziś jeszcze, kiedy wiele kobiet poszło po utorowanej przez tę prekursorkę drodze, zadziwia jej rozmach, jej temperament, jej żywotność”<sup>184</sup>. Podsumowuje jej postawę w taki sposób:

George Sand nigdy nie przestała trzymać ręki i serca na pulsie życia, jest rewolucjonistką, skupia koło siebie najradykalniejsze elementy myśli francuskiej. Z biegiem lat staje się czcigodną matroną i starość jej jest równie piękna, jak bogate, bujne i zuchwałe było jej życie. To jej życie, w którym

---

Krzywicka przywoływała Sand także w artykule *Młoda Orzeszkowa* („Wiadomości Literackie” 1936, nr 53–54, s. 17), w którym ubolewała, że o ile niezwykła biografia Sand przyczynia się do nieprzemijającego zainteresowania jej twórczością we Francji (i w tym raczej nie miała racji), to zafałszowany publiczny obraz Orzeszkowej nie sprzyja zainteresowaniu jej twórczością w Polsce.

177 I. Krzywicka, *George Sand*, s. 4.

178 Tamże.

179 Krzywicka zestawia w artykule dwie biografie Sand, *Les amants de George Sand* Jeana Davray (Albin Michel, Paris 1935), podtrzymującego mit jej „lubieżności” oraz *George Sand* Johna Charpentiera (J. Tallandier, Paris 1936), który, jako przedstawiciel „nowej biografistyki”, tłumaczył serię miłosnych przygód i zawodów Sand jej fizjologiczną skazą. Krzywicka wyraźnie daje się uwieść nieuprawnionym metodologicznym wywodom Charpentiera, uważając jego opis życia seksualnego pisarki za wiarygodny.

180 I. Krzywicka, *George Sand*, s. 4.

181 Tamże.

182 Tamże.

183 Tamże.

184 Tamże.

pozostawała zawsze wierna sobie, w którym nie znalazło się miejsce na tchórzostwo i kompromis, było jej prawdziwym arcydziełem.<sup>185</sup>

### Miłość literatów i skandal autobografizmu

Nałkowska nigdzie nie rozpisała się szczegółowo o znaczeniu (biografii) Sand dla niej samej, ale cytowany już fragment eseju o Michaëlis świadczy o tym, że w pewnym momencie życia Sand stanowiła dla niej ważny literacki punkt odniesienia, a także – sądząc po passusie z *Rówieśnic* – zachętę czy wsparcie dla wyboru nonkonformizmu i poszukiwania własnego stylu życia, także w tym jego aspekcie, który dotyczył określenia wzoru relacji z mężczyznami. Odniesienia do jej biografii odnajdziemy jednak – poza cytowanym fragmentem *Rówieśnic* – dopiero w późnym dzienniku pisarki. Jeśli dla Krzywickiej w powieści *Ona i on* znaczenie osobiste mógł mieć opis miłosnego trójkąta i kobiety niezależnej, o tyle Nałkowska ogląda się na model relacji Sand z (prawdopodobnie) Mussetem, będący w życiu francuskiej pisarki jednym z wariantów relacji starszej kobiety z młodszym mężczyzną.

W notatce z 20 maja 1934 roku, u progu pięćdziesiątych urodzin, wchodząca właśnie w długoletni, jak się okaże, związek z młodszym od niej o ponad dwadzieścia lat Bogusławem Kuczyńskim, Nałkowska pisze gorzko o schematach podobnej relacji: „Te schematy są wstydlive i o sobie się myśli, że to jest inaczej. A to jest tak samo”<sup>186</sup>. Te schematy to: „Rousseau i pani de Warrens, Constant i pani [de Chérière], Constant i pani de Staël, pani de Staël i pan de Rocca (poślubiony)... I George Sand, i przedtem pani de Lespinasse [...], i niewątpliwie biograficzny *Chéri Colette*”<sup>187</sup>.

Obecność George Sand nie dziwi na tej liście, jednak Nałkowska nie wymienia tu żadnego z jej młodszych partnerów z nazwiska – może mając świadomość, że stałaby się w ten sposób zbyt długa. Najbardziej znane z tych związków – z Mussetem i Chopinem – nie do końca jednak pasują do tej listy, ponieważ obaj partnerzy pisarki byli od niej młodszy o sześć lat, a ona, wchodząc w oba te związki, miała mniej niż trzydzieści pięć lat. Dopiero w okresie poprzedzającym zerwanie z Chopinem lub wkrótce po nim około czterdziestopięcioletnia Sand weszła w kilka relacji z mężczyznami młodszymi od siebie o kilkanaście lat. Jednak najważniejszym jej związkiem, rozpoczętym właśnie w tym okresie życia, był

<sup>185</sup> Tamże.

<sup>186</sup> Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1930–1939*, cz. 1, s. 450–451.

<sup>187</sup> Tamże.

kilkunastoletni, pod wieloma względami najbardziej w jej życiu udany i trwający aż do śmierci partnera, związek z rytownikiem Alexandrem Manceau. Ze starszego kolegi jej syna, raz zagościwszy w Nohant, stał się – podobnie jak Kuczyński dla Nałkowskiej – także jej sekretarzem.

Świadomość zagrożenia, którym jest dla (miłości własnej) kobiety podobny związek, i potrzeba poszukiwania dla podobnej relacji „formy”, która czyniłaby ją bezpieczniejszą, to jednak problem Nałkowskiej, nie Sand, która odnalazła tę formę niejako bezwiednie, chętnie przyznając się do przyjemności matkowania młodszemu od niej, delikatnym, wrażliwym, chorowitym mężczyznom, nawet jeśli niezbyt wielka różnica wieku sugerowałaby tu raczej pozycję starszej siostry niż matki. Kaziroduczy, charakterystyczny dla romantyzmu, wątek jest obecny w jej korespondencji z Mussetem (po obu stronach), a jego obecność w wypowiedziach Sand o Chopinie razi dobry smak wielu jego biografów. Już Stanisław Tarnowski pisał: „Rzecz dziwna, jak kobiety w pewnym wieku rade zasłaniają swoje uczucia [...] jakąś macierzyńską opieką! [...] Powstaje stąd ta wstrętne mieszanina jakiegoś udanego macierzyństwa i miłości niemacierzyńskiej wcale”<sup>188</sup>. Trzydziestoletnią Lukrecję, traktując ją jako autoportret pisarki, charakteryzował następująco:

[H]eroina taka czuje instynktem, że kochając w wieku, w którym, jak mówi Hamlet, nie odzywa się już ani serce, ani wyobraźnia, upada nisko w oczach ludzkich, a nawet we własnych, i potrzebuje się podnieść; a jako środek wynajduje poświęcenie, opiekę, czułą troskliwość; zdaje jej się, że dając sobie i swoim uczuciom tę wymówkę i ten pozór macierzyństwa, będzie w zgodzie ze swoim wiekiem i powołaniem.<sup>189</sup>

Upokarzająca ocena z zewnątrz, na której możliwość wyczulona jest Nałkowska, dotyczy jednak jeszcze bardziej ewentualnego interesownego komponentu relacji, w której erotyczne pragnienie mężczyzny postrzegane jest często jako nienaturalne, niewiarygodne lub efemeryczne. Dziennik Nałkowskiej świadczy o tym, że w dużej mierze podziela te przekonania, nie ufając zbyt mocno uczuciowym deklaracjom partnera, który może być łatwo posądzony o chęć budowania pozycji w świecie literackim w oparciu o bardzo wysoką i ustabilizowaną pozycję partnerki<sup>190</sup>. W tym sensie krąg młodych, awangardowych i często radykalnych politycznie literatów

188 S. Tarnowski, *Chopin i Grotter*, s. 38.

189 Tamże.

190 Skądinąd, idąc tropem z dzienników, w taki sposób przedstawia postawę Kuczyńskiego ich edytor, Kirchner.

otaczających i – często – adorujących Nałkowską w latach 30. XX wieku<sup>191</sup> może przywołać na myśl stosunki w Nohant, w którym w drugiej połowie lat 40. XIX wieku Sand była coraz mocniej otoczona przez młodych mężczyzn, początkujących intelektualistów lub artystów, zabiegających o jej względy. Był wśród nich na przykład dziennikarz Victor Borie, z którym Sand podczas rewolucji 1848 roku będzie redagować czasopismo „La cause du peuple”. To do tych stosunków w Nohant, czytanych opisanym wyżej kluczem interesowności, czyni aluzję Chopin, pisząc 10 lutego 1848 roku do Ludwiki Jędrzejewiczowej: „Niech ją [tj. Sand] Pan Bóg kocha, jeżeli nie umie rozemnić prawdziwego przywiązania od pochlebstw”<sup>192</sup>.

Długo po zerwaniu, a przynajmniej ogromnym rozluźnieniu relacji z Kuczyńskim, do którego doszło z powodu jego ucieczki z zaatakowanej Polski<sup>193</sup>, nazwisko Sand pojawia się w dzienniku Nałkowskiej znowu w kontekście związku francuskiej pisarki z Mussetem i – być może – związku diarystki z Kuczyńskim. 6 maja 1952 roku, w krótkiej notatce podsumowującej przebieg dnia, Nałkowska wspomina wieczorną rozmowę z zaprzyjaźnioną romanistką Lidią Łopatyńską, z którą lubiła rozmawiać o literaturze francuskiej. Rozmawiają tym razem o „przeczytanej świeżo Musset *Le Merle blanc*, o nim, o George Sand”<sup>194</sup>. Z interesującego nas punktu widzenia, w ironiczno-autobiograficznych *Dziejach białego kosa* oczywiste są aluzje do związku autora z pisarką oraz złośliwości pod jej adresem. Zdemaskowanie kochanki – w utworze nawet żony – jako kosa ufarbowanego na biało w celu zyskania względów prawdziwego białego kosa i sławnego poety – prowadzi tego ostatniego do uczucia niesmaku, ostatecznego rozczarowania życiem i wycofania się w samotność i mizantropię.

Farbowana partnerka – w rzeczywistości nawet nie czarna, ale wyrudziła (ze starości?) – jest w utworze literatką, która, pisząc łatwo wypełnione dramatyzmem powieści, „dba[ła] zawsze [...], by nie omieszkąć ataku na rząd i głosić emancypację płci pięknej wśród kosów”. Kos-poeta żartował i szydził z dawnej kochanki: „[...] umysł jej nie stronił od żadnego

191 Na temat pozycji Nałkowskiej w tym czasie, w tym charakteru relacji z młodymi literatami, zob. E. Kraskowska, *Sama wśród mężczyzn. Zofia Nałkowska jako instytucja życia kulturalnego w Polsce*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 21 (41), s. 13–22.

192 Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina ...*, s. 565.

193 Historię i charakter ich stosunku po wojnie odtwarza Kirchner we wstępie do ostatniego tomu dziennika. Por. H. Kirchner, *Wstęp*, w: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 1, s. 23–29.

194 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 2, s. 530.

wysiłku, a wstydlivość jej nie broniła się przed żadnym opisem, nigdy się jej też nie zdarzało skreślić choćby linijkę czy też sporządzić plan przed przystąpieniem do dzieła. Był to [...] typ damy rozpisanej<sup>195</sup>.

W świetle wcześniejszych uwag Nałkowskiej o powieści *Ona i on* możemy sobie wyobrazić, że w rozmowie z Łopatyńską zgłosiła zastrzeżenia do portretu Sand stworzonego w bajce przez dawnego kochanka. Uznanie Nałkowskiej w powieści Sand wzbudził – jak możemy sądzić na podstawie tamtej notatki – przede wszystkim sposób przeżywania i opisywania relacji miłosnej, czyli wyrażona przez pisarkę etyka, która domaga się oddania sprawiedliwości także „niedobrej miłości”; etyka wielkoduszności wobec kochanka lub kochanki (postawa, która znalazła wyraz także w *Spowiedzi...*).

Co ciekawe, zdanie o rozmowie o Mussecie i Sand we wpisie Nałkowskiej poprzedza notka o wizycie Kuczyńskiego. Nałkowska odnotowuje: „Czytamy jego tekst, jestem życzliwa. Robi mu się słabo, mnie chyba też. Zmordowanie. Odchodzi<sup>196</sup>. Czy czytany utwór zawierał aluzję do ich związku, która wywołała silną reakcję emocjonalno-fizjologiczną obojga, a potem pociągnęła za sobą potrzebę rozmowy o *Dziejach białego kosa*, wspomnianej w kolejnym zdaniu? Trudno przeprowadzić konkluzywną kwerendę na ten temat, skoro Nałkowska nie podała jego tytułu<sup>197</sup>. Jej lakoniczne wpisy z 1952 roku dotyczące Kuczyńskiego donoszą między innymi o jego kłopotach zdrowotnych, więc być może w zapisce chodzi o kondycję fizyczną obojga tego dnia. Kuczyński w tym czasie często daje jej do oceny lub czyta na głos własne utwory. Jeszcze w 1949 roku Nałkowska wspomina, że czytał jej swój pamiętnik: „Bogusław czyta mi swoje pamiętniki. Galwanizowanie trupów. Raczej zdziwienie, ale i wyraźna przykrość<sup>198</sup>. Najwyraźniej ich materia odnosi się też do jej osoby.

Czy ich istnienie i ewentualna publikacja to kwestie, które nurtowały Nałkowską, myślącą w tym okresie także o przyszłości swojego dziennika?

Lakoniczny, notatnikowy styl notatek z tego okresu czyni praktycznie niemożliwym dociekania, czy zapiski w pamiętnikach Kuczyńskiego lub

195 Por. A. de Musset, *Dzieje białego kosa. Muszka*, przeł. S. Meller, ilustrował Andrzej Strumiłło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 42–43.

196 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 2, s. 530.

197 Przynajmniej w utworach wydanych książkowo w Polsce po wojnie trudno doszukać się autobiograficznych aluzji związanych z Nałkowską. Por. B. Kuczyński, *Przędka*, Iskry, Warszawa 1955; tenże, *Hiszpaneczka*, Iskry, Warszawa 1954; tenże, *O powrót Barabaszków*, Czytelnik, Warszawa 1954; tenże, *Ludzie między bogami. Notatki rzymskie*, Iskry, Warszawa 1959.

198 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 2, s. 127.



ewentualna aluzja w utworze czytany w maju 1952 uraziła Nałkowską i wpłynęła na jej stosunek do byłego partnera. Dotyczące Kuczyńskiego wpisy w tygodniach poprzedzających rozmowę i po niej brzmią dość podobnie, choć – co trudno z nich jednoznacznie wyczytać – jest to schyłkowa faza ich powojennej relacji.

Jak twierdzi Kirchner, Kuczyński na próżno zabiega po powrocie do Polski w 1948 roku o odzyskanie w życiu pisarki pozycji sprzed wojny, ponieważ Nałkowska ze swej strony utrzymuje dystans. Niewątpliwie są jednak sobie znów na pewnych poziomach bliscy, a ich życie stanowi dla Nałkowskiej punkt oparcia. Wpis do dziennika z 10 maja 1948 roku, będący reakcją na pierwsze powojenne spotkanie, to wymowny ślad rozterek pisarki wobec intencji Kuczyńskiego i bardzo ważnego miejsca, jakie ten wciąż zajmuje w jej życiu afektywnym<sup>199</sup>. Nałkowska rozważa tu zajęcie wobec dawnego kochanka pozycji, która pozwoliłaby utrzymać pewną bliskość, ale nie naraziłaby jej na upokorzenie i zawód. Planuje na przykład całkowicie wykluczyć z tej relacji „wszelki dotykalny erotyzm”<sup>200</sup>. Notatki Nałkowskiej na początku lat 50. relacjonują bardzo częste odwiedziny Kuczyńskiego, wspólne działania (wzajemną pomoc, prace redakcyjne), znaczące rozmowy. Po powrocie Kuczyński w pewnych okresach jest jej domownikiem, w pewnych – sąsiadem. Pisarka często odnotowuje temperaturę uczuć Kuczyńskiego podczas spotkań, ponieważ ma on wciąż wyraźnie moc zaburzania jej spokoju. 25 maja 1952 roku notuje na przykład: „Bogusław – jednak neurastenii wyraźna, bóle głowy, niemożliwość wytrzymania ze sobą. Działa to na mnie bardzo źle, co robić”<sup>201</sup>. Jesienią tego roku wzmianki o Kuczyńskim znikną na pewien czas z dziennika, dopóki 23 grudnia Nałkowska nie odnotuje – po dwóch miesiącach niewidzenia się, jak przy okazji zauważa – rozmowę, w której Kuczyński zawiadamia ją o właśnie zawartym małżeństwie<sup>202</sup>.

Dwa dni później Nałkowska – pierwszy raz od dłuższego czasu – wspomina z tytułu swoją lekturę (może w okresie świątecznym ma na nią wreszcie trochę czasu – w poprzedzających go tygodniach wspomina tylko o czytaniu polskich utworów, zwykle konkursowych). Są to *Contes* Musseta i *Dzienniki* Samuela Pepysa<sup>203</sup>.

Tytuł *Contes* pojawia się w twórczości Musseta dwa razy. Pierwszy to zbiór poezji wydany w 1828 roku: *Contes d’Espagne et Italie* [Opowieści

199 Tamże, cz. 1, s. 544–545.

200 Tamże, s. 545.

201 Tamże, cz. 2, s. 543.

202 Tamże, s. 687.

203 W tym czasie ukazało się ich tłumaczenie, autorstwa Dąbrowskiej.

hiszpańskie i włoskie], drugi to po prostu *Contes*, wydane w 1854 roku. Pierwsze *Contes...* to romantyczne opowieści wierszem w egzotycznym sztafażu – zauważmy, że kraje te, zwłaszcza Włochy, są w tym czasie punktem odniesienia twórczości Kuczyńskiego<sup>204</sup>. Drugie *Contes...* to zbiór sześciu późnych opowiadań Musseta, zawierający między innymi wspomniane już przez Nałkowską *Dzieje białego kosa*. Oba tytuły mogą więc odsyłać do osoby Kuczyńskiego, podobnie jak Pepys jako kronikarz społeczno-politycznego życia niegdysiejszego Londynu<sup>205</sup>. Poza tym Nałkowska nie wraca już w grudniowych zapiskach wprost do jego osoby. Być może stosunek pisarki do tej sprawy zawiera się w aluzyjnych skrótach. Na przykład, 24 grudnia Nałkowska zanotuje: „Stan niedobry – po tym wczorajszym podarunku na gwiazdkę”<sup>206</sup>. Po zdaniu o lekturze Musseta i Pepysa czytamy natomiast: „Porządkowanie życia, różne miłe w tej dziedzinie pomysły”<sup>207</sup>.

Reasumując: w powojennym dzienniku Nałkowskiej (lata 1945–1954) nazwisko Musseta pojawia się trzy razy (w drugim tomie, obejmującym lata 1949–1952<sup>208</sup>), za każdym razem w niemożliwym do jednoznacznego wykazania, ale prawdopodobnym związku z osobą Kuczyńskiego<sup>209</sup>. Ta niemożliwość może mieć źródło w stylu późnych notatek Nałkowskiej – lakonicznym i zarazem eliptycznym. Sprawia on, że z zewnątrz nie

204 Kuczyński w czasie wojny przebywał najpierw we Włoszech, potem w Hiszpanii, wreszcie w Anglii, skąd w kwietniu 1948 wrócił do Polski. Wszystkie trzy kraje stały się tematem jego twórczości, znanej między innymi jako cykle *Notatki rzymskie*, drukowane fragmentami w londyńskiej „Nowej Polsce”, czy drukowane w „Odrodzeniu” *Notatki angielskie*. Por. artykuł *Kuczyński Bogusław, w: Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. IV (K), red. J. Czachowska, A. Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 448–449.

205 Możliwość rozczytania ich w związku z osobą Kuczyńskiego uprawomocnia fakt, że w roku 1952 Nałkowska notuje w dzienniku swoje lektury zaledwie kilkakrotnie przywołując ich tytuły, i, poza dwukrotnie wspomnianym Mussetem, a raz – Pepysem, nie ma wśród nich autorów obcych.

206 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 2, s. 687. Może fragment ten odnosi się do zgubienia pieniędzy, które – znów niejednoznacznie – opisują kolejne zdania.

207 Tamże, s. 688.

208 Jego nazwisko pojawia się też w przypisach biograficznych Kirchner, więc indeks tomu VI odsyła do około 10 stron wydania.

209 Poza omówionymi przypadkami – wcześniej, 27 sierpnia 1949 roku, Nałkowska notuje: „Trochę Musseta z Bogusławem”. Najprawdopodobniej odnosi się to do wspólnego czytania utworu Musseta, bo pisarka kilkakrotnie wspomina takie głośne czytania Kuczyńskiego, ale tutaj – inaczej niż w pozostałych wypadkach – czynność przywołana w formie elipsy czyni zdanie dwuznacznym. Inne jego możliwe odczytanie kojarzyłoby na przykład sposób zachowania Kuczyńskiego z charakterem Musseta. Por. tamże, s. 127.

sposób rozstrzygnąć, czy następstwo fraz i zdań wynika tylko z porządku chronologii czy także prawa (emocjonalnego) kojarzenia. Niewykluczone zresztą, że pisarka celowo szyfruje w tym czasie pewne emocje, w tym – potencjalnie wstydlive, jak w powyższej sytuacji być może pewne oczekiwania wobec dawnego miłosnego partnera lub zawody z nim związane.

Nieprzypadkowa być może bliskość nazwisk Kuczyńskiego i Musseta w tym tomie dziennika pozwala wysnuć przypuszczenie, że Nałkowska mogła widzieć podobieństwo swojego związku z Kuczyńskim do związku Sand i Musseta nie tylko w odwracającej tradycyjny związek różnicy wieku i literackim zawodzie obojga, ale także w mającej źródło w charakterze partnera burzliwości relacji, a nawet jej charakterystycznej przewlekłości<sup>210</sup>.

Podobieństwo tej relacji potwierdza pośrednio biografia pisarki autorstwa Kirchner. Jej charakterystyka emocjonalnej dynamiki związku Nałkowskiej i Kuczyńskiego mogłaby opisywać również związek Sand z Mussetem, przynajmniej widziany oczami samej pisarki w *Niej i nim*. W *Nałkowskiej albo życiu pisanym* czytamy na przykład: „Był jak dawniej despotyczny, chimeryczny, depresyjny, to dobry, to zły, to uczynny, pomocny, to nie...”<sup>211</sup>. Kirchner wydobywa też charakterystyczne dla Nałkowskiej kodowanie przewlekłości tej relacji w powojennej fazie epitetem „pośmiertna”<sup>212</sup>.

Związek Musseta i Sand jako matryca relacji dwojga zakochanych literatów wyłania się w kontekście życia Nałkowskiej jeszcze raz w dzienniku Irzykowskiego. W okresie wojennym Irzykowski wejdzie z Nałkowską w głęboki konflikt na tle prośby o zwrócenie mu jego dawnych listów adresowanych do pisarki. Rozpisując się w dzienniku o tej bardzo dla niego ważnej sprawie, rozważał motywy zachowania Nałkowskiej, domniemując, między innymi, że „zależy jej na tym, aby ta korespondencja w przyszłości weszła do historii literatury jak romans Musseta i G. Sand”<sup>213</sup>. Jego stosu-

210 Wcześniej omawiana notatka dotycząca *Jej i jego* oraz procesu twórczego *Narcyzy* pozwala przypuszczać, że Nałkowska dostrzegała pewne podobieństwo także między Rygierem a Mussetem – tym razem bardziej ze względu na ich urok osobisty, lekkomyślny erotyzm (donżuanizm) i dandyzm.

211 Por. H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, W.A.B., Warszawa 2011, s. 720.

212 Na przykład tamże, s. 744.

213 Cyt. za: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939–1944*, s. 263. W opublikowanej wersji dziennika Irzykowskiego cytowany fragment z 7 lutego 1941 roku brzmi: „zależy jej na tym, aby ta korespondencja weszła do historii lit[eratury] jako romans [nieczytelne] i [nieczytelne]” (por. K. Irzykowski, *Dziennik*, t. II (1916–1944), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002,

nek do Nałkowskiej jest w tym czasie niechętny, nacechowany resentymentem, spod którego przebijają mizoginiczne, sygnowane wprost autorytetem Weiningera, przekonania. Irzykowski przejawia protekcyjny stosunek do Nałkowskiej jako pisarki, przekonany o swej wyższości<sup>214</sup>. Podobnie jak niektórzy biografowie Musseta, sądzi też, że Sand – i Nałkowska, podążając jej śladem – jako pisarki same z siebie nie zapewniłyby sobie dostatecznej sławy i dlatego próbowały czy próbują zabiegać o przejście do historii (literatury) jako partnerki wybitniejszych od siebie kochanków. W liście do Nałkowskiej z 22 marca 1941 roku pisze między innymi:

Kuchnia nieśmiertelności to nie moje zajęcie, ja się jeszcze nie trupię. A swoją drogą Pani ma snadź wątpliwości do co tej nieśm[iertelności], skoro Pani chce tam wejść ze mną razem. Bo chyba nie dobroć Panią kieruje, żeby tego biedaka [Irzykowskiego] uratować przed zapomnieniem, niech przyn[ajmniej] figuruje wśród mych wielbicieli. Ale ja się tam nie pcham, proszę Pani, do grobu się nie fryzuję.<sup>215</sup>

Historia z żądaniem zwrotu listów przez Irzykowskiego trwała kilka lat, które musiały Nałkowską nauczyć (jeśliby sama jeszcze tego nie wiedziała), że częścią zawodu pisarza jest walka o (pośmiertny) wizerunek. Tę grę prowadzili już na pewno (nie tylko wobec siebie nawzajem) Musset i Sand, rozgrywając swój romans na oczach artystycznego środowiska (którego reakcje wpływały także na jego bieg, jak podpowiadają biografowie)<sup>216</sup>.

---

s. 505. Proponuję zaufać wcześniejszemu odczytaniu Kirchner. Tę lekcję uprawdopodobnia fakt, że deprecjonujące zestawienie Nałkowskiej z Sand tkwiło w myśli Irzykowskiego od dziesięcioleci – dał mu wyraz już w studium *Powieści Nałkowskiej* („Nowa Reforma” 1910, nr 181 i 183; 1911, nr 262), w którym zarzuca jej łatwy (w przeciwieństwie do męskiego, pogłębionego) autobiografizm, sprowadzający się do niedyskrecji i niesprawiedliwości wobec byłych miłosnych partnerów, grożący, że stanie się „polską George Sand” (K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 562). Por. S. Panek, „Wybiła godzina kryzysu dyskrecji”. *Krytyk o pisarce*, w: *Granice Nałkowskiej*, red. A. Zawiszewska, Warszawa 2014, s. 189–205.

214 Świadczy o niej na przykład dalszy ciąg notatki o Nałkowskiej: „szczególny rodzaj pasożytności. Ja ją przecież zrobiłem, pouczyłem [...] – to ma ode mnie” (tamże, s. 264). Wątek pasożytności pisarki na innych pisarzach pojawia się także w zarzutach Kuczyńskiego wobec Nałkowskiej, charakteryzowanej przez niego jako rodzaj literackiej pajęczycy. Por. H. Kirchner, *Nałkowska*, s. 29.

215 Cyt. za odpisem listu w dzienniku Irzykowskiego. K. Irzykowski, *Dziennik*, t. II, s. 511.

216 Por. relacja o tym związku w A. Maurois, *Lelia...*, zwłaszcza s. 230–240.

Dążyli oni do przedstawienia własnych wersji tego związku w swych kolejnych utworach. Czy Nałkowska była świadoma, że ewentualne podobieństwo jej relacji z Kuczyńskim do relacji Sand i Musseta polega także na aktywizowaniu tych autobiograficznych tropów? Czy spodziewała się, że takiej gry podejmie się także Kuczyński?

*Appendix* tej historii opisała w komentarzu do jej dziennika Kirchner: w latach 70., głęboko urażony opublikowanymi dziennikowymi wpisami Nałkowskiej na jego temat<sup>217</sup>, były partner próbuje narzucić w środowisku literackim swoją narrację o ich związku, nadając mu odwrotne niż wcześniej znaczenia i deprecjonując pisarkę. Sam twierdzi przy tym, że to jego obraz w dzienniku Nałkowskiej został z czasem świadomie wypaczony resentymentem jej lub jej rodziny<sup>218</sup>.

Podobne pozycjonowanie Nałkowskiej nie tylko przez Irzykowskiego, ale także Kuczyńskiego w latach 70. świadczy o popularności mizoginicznej matrycy odczytywania kobiecego charakteru, która powraca w relacjach pisarzy o pisarkach. Są one dla nich wcieleniem opisywanej przez Weiningera przewrotności grupy kobiet obecnych już wtedy w elicie kulturalnej, a postrzeganych przez niego jako uzurpatorki, sprytnie maskujące, jego zdaniem, rzeczywistość i nieprzekraczalną, moralną i intelektualną niższość wobec mężczyzn<sup>219</sup>. Ta mizoginiczna matryca, opisana przez Weiningera, była już obecna także u Musseta, rządząc jego postrzeganiem Sand jako partnerki miłosnej oraz pisarki, i pojawiała się w niezliczonych kolejnych uwagach innych osób o niej. Rozpoznamy ją bez trudu także w kreacji Sand jako *femme fatale* w relacji jednego z pierwszych biografów Chopina, Tarnowskiego, opartej na jej obrazie stworzonym w *Dziejach białego kosa* przez Musseta.

W portrecie kompozytora Tarnowski wydobywa jego wewnętrzne podobieństwo do Musseta („podobna rzewność, podobna melancholia, podobna delikatność wyobraźni, uczuć, i faktury, podobna wreszcie chorobliwość”<sup>220</sup>), a związek obu artystów z Sand traktuje jako paralelę. Píše: „los zbliżył ich jeszcze bardziej, kiedy obu dręczył i złamał jedną i tą samą ręką. Ta sama fatalna Dalila [...] Musseta, zatrała życie Chopina: i on jak tamten, nieraz z rozdartym sercem musiał jej wyrzucać »et si je ne crois plus aux larmes c'est que je t'ai vu pleurer« ”<sup>221</sup>. Historię uczucia Sand

217 Wojenny tom dziennika ukazał się po raz pierwszy w 1970 roku.

Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, Czytelnik, Warszawa 1970.

218 Por. H. Kirchner, *Wstęp*, s. 28–29.

219 Por. O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Sagittarius, Warszawa 1994.

220 S. Tarnowski, *Chopin i Grottger*, s. 35.

221 Tamże. Jest to fragment *Nocy październikowej (La nuit d'octobre)* Musseta:

i Chopina określa Tarnowski jako „prostą” i streszcza ją w jednym długim akapicie, nawiązującym do *Dziejów białego kosa*:

Jaka była historia tej miłości? Bardzo prosta. Z jednej strony oddanie całej duszy, skupienie całego życia w tym uczuciu; ta dusza była może drażliwa, chora, do zbytku czuła, może czasem niesprawiedliwa, przykra, ale oddała się cała, bezwzględnie, bez restrykcji, i na zawsze. Z drugiej strony „biała merletta” biednego Musseta, oplukana ze swojej przybranej barwy, odsłonięta jako ptak natury pospolitej i poziomej, pomalowała się na biało po raz drugi, i z drugim białym kosem, prawdziwym, powtórzyła się historia pierwszego. Zrazu szczęście, miłość bez granic i końca, może w najlepszej wierze; ale pomału sztuczna biała farba zaczęła się ścierać. Kos był za biały, był nieznośnie, nudno biały [...]. Kos był nerwowy, drażliwy, przykry, niesprawiedliwy, zazdrosny... Chory moralnie i fizycznie, a w chorobie wymagający, kapryśny, nieznośny... piórka merletty z białych przechodziły w szare, popielate, aż wreszcie biedny kos musiał się przekonać, że ta wybrana i jedyna była w gruncie rzeczy podobniejszą do wszystkich pospolitych kosów i bardziej dla nich stworzona niż dla niego. Rzecz prosta, że i szczęście przeszło w niesmak [...].<sup>222</sup>

### Inne osoby o związku Sand i Musseta

Jako pierwszy o *Niej i nim* wspomina chyba w prasie polskiej Leonard Rettel, który w 1859 roku kończy krótkim omówieniem tego utworu swą literacką korespondencję z Paryża. Ze skandalu, jakim stała się powieść, a zwłaszcza powieściowa odpowiedź Paula Musseta, wyciąga wniosek, że Sand nie powinna była (zwłaszcza w jej ówczesnym wieku) pisać autobiograficznej powieści, by się na taki odbiór narażać, samą powieść jednak rekapitułuje rzeczowo:

bohater i bohaterka są nie pisarzami, ale malarzami wielkich zdolności. Ona, wyższa zupełnie kobieta, on za to, zepsute dziecko, kapryśny i niestały, zachodzący często z ideałów i rozrywek mniej delikatnych, i nie umiejący docenić prawdziwego przywiązania kobiety, którą rzuca, lub do której powraca jak pieszczołek znudzony do swojej zabawki, zwłaszcza wtedy, kiedy mu się zdaje, że ją kto inny brać myśli do ręki.<sup>223</sup>

---

„A jeśli nie wierzę już w lzy, to dlatego, że ciebie widziałem płaczącą (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

222 Tamże, s. 36.

223 J. Zam (wł. L. Rettel), *Korespondencja*, s. 5–6.

Relacja Musseta z Sand interesowała także Żmichowską i Grabowską, czego ślad odnajdziemy w liście Żmichowskiej do tej ostatniej z 8 czerwca 1869 roku, polecającym jej lekturę *Spowiedzi dziecięcia wieku*:

Czytałaś *Elle et lui*, czytałaś *Lui et elle*, może nawet *Lui* przez panią Louise Colet; teraz warto przeczytać, co on sam o tym napisał. On był pierwszym, od niego punkt wyjścia – trochę niedyskrecji, ale przynajmniej polemiki żadnej. Są całe karty bez zaprzeczenia z własnego życia i z własnego serca wypisane; są inne wyraźnie z rzeczywistości przetłumaczone, po literacku, ale w dobrej wierze przynajmniej; są zadeklamowane dla samego siebie... wszystko razem ciekawe; przeczytaj [...].<sup>224</sup>

Bochenek-Franczakowa doszukiwała się w tym cytacie wyrazu zdystansowania Żmichowskiej do relacji Sand<sup>225</sup>, ale przecież ton polemiki wprowadza tutaj do rozmowy o związku Musseta z pisarką dopiero Paul Musset. Polecając Grabowskiej lekturę arcydzieła Musseta, Żmichowska nie tyle wchodzi w polemikę z obrazem związku w *Niej i nim*, ponieważ jest on z nim na najogólniejszym poziomie zgodny, ale z późniejszym rzecznikiem poety i, ewentualnie, kolejną jego „oskarżycielką”. Ponadto po prostu zachęca Grabowską do uzupełnienia lektury o ważną pozycję Musseta, będącą także zapisem jego (wczesnego) punktu widzenia na romantyczny związek z Sand.

Relacji Paula de Musseta zawiera natomiast w dużej mierze Jadwiga Krausharowa w swoim studium krytycznoliterackim o Mussecie z 1879 roku. Nie jest jednak konsekwentna, bo choć gromi Sand za chłód i brak miłości, które miałyby być przyczyną złego prowadzenia się artysty we Włoszech, oraz relacjonuje jej „zdradę”, to na koniec części pracy poświęconej ich związkowi dystansuje się od wersji brata poety:

Prawdopodobnie, że Musset byłby z każdą inną kobietą równie nieszczęśliwy, jak z p. Sand, gdyż zaród nieszczęścia miał w sobie samym, z sobą przyniósł wieczne niezadowolenie, niesmak, pragnienie, chwiejność i rozmiłowanie się we własnym cierpieniu. Ze względu więc na niego obojętnym jest, czy tą kochanką była George Sand, czy inna jaka kobieta, i romans ten jest tylko historią jego wyłącznie miłości, w której jego tylko indywidualność pierwszą gra rolę. Skreśliłam jednak obszerniej dzieje tej

<sup>224</sup> N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 519.

<sup>225</sup> Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 43.

zagadkowej miłości z powodu wyjątkowej postaci George Sand, której imię równie miejsce zajmuje w piśmiennictwie, jak i imię jej nieszczęśliwego kochanka.<sup>226</sup>

Kolejni biografowie Musseta<sup>227</sup>, Sand i Chopina oczywiście także wspominają o tym związku, opierając się na francuskich biografach Musseta lub Sand czy też przejmując perspektywę Tarnowskiego. Co ciekawe jednak, często ci sami biografowie Chopina, którzy czują się w obowiązku być nieledwie prokuratorami w jego sprawie, romans Sand z Mussetem relacjonują w sposób dużo łżejszy, czasem w tonie frywolnym, nawiązującym do tradycji obyczajowego liberalizmu, często z wyczuwalną sympatią dla Sand i jej racji w związku z Mussetem. Tak dzieje się na przykład w książce o Sand (i Chopinie) napisanej w dwudziestoleciu międzywojennym przez Stanisława Antoniego Wotowskiego<sup>228</sup> czy w wydanych w 2015 roku *Ziemskich aniołach* Krystyny Kolińskiej<sup>229</sup>. Warto poświęcić jesz-

226 J. Krausharowa, *Alfred de Musset (szkic biograficzno-literacki)*, w: *Pamiętka. Szkice i studia literackie Jadwigi Krausharowej*, wydanie pośmiertne, Kraków i Warszawa, Gebethner i Wolff 1912, s. 246.

227 Oprócz studium Krausharowej w języku polskim powstała jeszcze jedna, dość neutralna w tonie i niewnosząca już nowych wątków do opowieści o Mussecie i Sand książka Jadwigi Dackiewicz, *Odmiany miłości*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1962.

228 Por. S.A. Wotowski, *George Sand (Aurora Dudevant). Kobieta nieposkromionych namiętności. Ostatnia miłość w życiu Chopina*, Wydawnictwo CM, Warszawa 2014 (edycja oparta na wydaniu z 1928 roku). O ile opowieść o związku z Chopinem, obejmująca nieco ponad jedną czwartą niedużej książki, zaspokaja potrzebę wskazywania okrucieństwa Sand, czyniąc ją winną przedwczesnej śmierci Chopina, to nawet dłuższa, bo obejmująca jedną trzecią książki opowieść o związku z Mussetem utrzymana jest tu w lekkiej, na wpół żartobliwej konwencji. W negatywnych epitetach, jakich Wotowski nie szczędzi mężowi pisarki, a potem w rewelacjach dotyczących sposobu życia Musseta wyczuwa się wyraźnie zrozumienie dla trudnej emocjonalnej sytuacji Sand w związku z poetą i, ogólniej, jej racji, które pozwalają patrzeć na jej zachowanie wobec mężczyzn z wyrozumiałością. Wotowski konstatuje nawet, okazując pewne zrozumienie stylowi miłości romantycznej: „Tym właśnie różni się Sand od innych kobiet, których niezbyt budujące postęпки notowała historia, że wybryki jej pochodziły nie ze zmysłów, a z rozigranej wyobraźni. Gdy wyobraźnia stygła – ubóstwiany zmieniał się w uciążliwego kochanka” (tamże, s. 66).

229 Por. K. Kolińska, *Ziemskie anioły. Opowieść o miłości George Sand i Fryderyka Chopina*, EKBIN, Warszawa 2015. Autorka na przykład nie daje wiary zarzutom stawianym Sand i relacjonuje jej punkt widzenia na ten związek, jednak w partiach książki opisujących okoliczności rozstania z Chopinem opiera się na wersji wydarzeń zawartej w listach Chopina i rzucającej głębski cień na jego partnerkę.



cze uwagę narracji Jadwigi Kiewnarskiej jako biografki Sand ze względu na aspekty stylistyczne.

Kiewnarska jest, jak już wspominałam, rzeczniczką Sand, i w tym sensie jej opis dziejów pary zbliża się do relacji Boya, jednak przytacza lub tworzy na potrzeby książki szereg wymownych anegdot, na przykład o literackich początkach związku, który miałby rozmyślnie skojarzyć wydawca Buloz, w nadziei, że romans „będzie płodny w literackie arcydzieła”. Kiewnarska dodaje: „Ryzykowny eksperyment wydawniczy powiódł się nadspodziewanie. Trudno o miłość gęściej ubabraną atramentem niż uczucie tych dwojga”<sup>230</sup>.

Biografka charakteryzuje Musseta, próbując oddać jego niezwykle urok i wcześniej zdobyte uznanie literackie między innymi określeniami „istny królewicz z bajki”<sup>231</sup> czy „zlumpowany beniaminek”<sup>232</sup>, niezwykle urok Sand jako kochanki dostrzegając z kolei w tym, że potrafiła być dla mężczyzny nie kobietą salonową, ale kolegą i przyjacielem. Twierdzi jednak, że szczęście kochanków nie przetrwało nawet tygodnia: „Alfred nie umiał, nie chciał być szczęśliwy. Musiał zdręzczać siebie i innych. Psychiczny sadysta, jak jego mistrz Byron [...]. Poeta, ledwie posiadał wymarzoną kochankę, już miał do niej niezliczone pretensje”<sup>233</sup>. Zauważa:

Poniewierana zazdrością, kamienowana obelżywymi podejrzeniami kobieta próbuje się zbuntować. Nie ukryła przed kochankiem żadnego ze swych przeżyć; nie zniesie, by ją posądzano o małoduszne kłamstwa. Jest wolna, kocha kiedy chce i kogo chce: to sprawa między nią a Bogiem, nikomu ze śmiertelnych nie zamierza zdawać sprawy.<sup>234</sup>

Autorka biografii konkluduje jednak, że w praktyce Sand dawała się upokarzać i wchodziła w rolę ofiary.

Rozdział *Wenecka tragicomedia i jej nieprzewidziane epilogi* Kiewnarska rozpoczyna anegdotą o Sand, która miała powiedzieć Sainte-Beuve’owi, że nie dba o plotki na swój temat, byleby nie mówiono, że ma dwóch kochanków naraz. Komentuje: „George! Szalona, nieobliczalna fantastko! Lepiej zawczasu niczego się nie zarzekać – można urzec los”<sup>235</sup>.

230 J. Kiewnarska, *Najdziwniejszy z romansów pani Sand...*, s. 157–158.

231 Tamże, s. 154.

232 Tamże, s. 156.

233 Tamże, s. 164–165.

234 Tamże, s. 166.

235 Tamże, s. 175.

W tych słowach Kiewnarska najmocniej w całej książce zdradza trudność, przed którą stanęła, starając się empatycznie wobec Sand relacjonować wenecką awanturę z Pagellem. Udaje się jej to jednak, tak samo jak wcześniej udało się Boyowi. Podkreśla przy tym najpierw skalę poświęcenia pisarki dla chorego partnera, by przejść do opisu trójkąta: „Usiłują wznieść się wspólnie na jakieś zawrotne wyżyny ducha, z których takie słabostki ludzkie, jak zazdrość i pożądanie, nie wydają się godne nawet pobłażliwego wzruszenia ramion”<sup>236</sup>.

Groteskowy aspekt sytuacji wydobywa tu, jej zdaniem, powrót całej trójki do Paryża, w którym Pagello okazuje się postacią nieledwie z *com-media dell'arte*: „Paryscy przyjaciele i znajomi zaśmiewali się; nawet nie we własny kulał, a po prostu w nos romantycznej trójcy”<sup>237</sup>; „Jak się okazało, [Pagello] był produktem regionalnym, nie nadającym się na eksport”<sup>238</sup>. Kiewnarska dostrzega „sportowe zaciekawienie” „tragicznymi zapasami” dwojga kochanków ze strony „paryskiego światka”<sup>239</sup>, grającego na męskiej ambicji poety. Dostrzega także, że w okresie, kiedy Musset coraz silniej odrzuca kochankę, ta zaczyna właśnie „zabiegać [...] o łaskę miłości”<sup>240</sup>.

Podobnie jak Boy, Kiewnarska obficie cytuje listy obojga i dziennik Sand, z ogromną empatią dla pisarki: „[J]akże trudno być tą, której przebaczone! Żebrać o spotkania, błagać o pieśczęty. Tłumaczyć się, wciąż się tłumaczyć...”<sup>241</sup>; „Czyż można upokorzyć się jeszcze bardziej? Czołgać się bliżej ziemi? – Można”<sup>242</sup>; „W szale miłosnego cierpienia, Aurora zatraciła wszelki wstyd, dyskrecję, poczucie godności. Wszystkim opowiada o swej niedoli”<sup>243</sup>. Na koniec Kiewnarska, znów jak Boy, zauważa, że Sand zdołała się odrodzić dzięki pracy, natomiast Musset, jej zdaniem, „choć pozornie przyjął odejście Aurory z dandysowską nonszalancją, nigdy nie przeboleał ani zdrady umiłowanej, ani jej utraty”<sup>244</sup>. Swoją relację Kiewnarska kończy, cytując Heinego, który określił ironicznie Musseta jako „młodzieńca z wielką... przeszłością”<sup>245</sup>.

Jak widzimy, historia miłosna Sand i Musseta stała się także częścią kultury polskiej, choć budzi w niej oczywiście dużo mniejsze zainteresowanie

236 Tamże, s. 195.

237 Tamże, s. 198.

238 Tamże, s. 199.

239 Tamże, s. 200.

240 Tamże, s. 201.

241 Tamże, s. 202.

242 Tamże, s. 203.

243 Tamże, s. 204.

244 Tamże, s. 207.

245 Tamże, s. 208.

i emocje niż związek Sand z Chopinem. Zdawkowe i przewidywalne opinie o niej są wyrażane najczęściej w komentarzach do polskich wydań dzieł Musseta albo w biografistyce chopinowskiej w partiach poświęconych historii życia Sand. Wyjątkami są Boy, Kiewnarska, a także Nałkowska. Jak widzimy na jej przykładzie, a także (nieoczywistym) przykładzie Krzywickiej i Irzykowskiego, relacja Sand z Mussetem, rozumiana z jednej strony jako nietypowa relacja starszej kobiety z młodszym mężczyzną, a z drugiej – relacja dwojga utalentowanych artystów, układających życie poza mieszczańskimi konwencjami, ale także zabiegających, a może wręcz rywalizujących ze sobą, o utrwalenie w pamięci kulturowej ich miłosnej pasji/narracji, funkcjonowała jako pewien uznany wzorzec relacji miłosnej w środowisku literackim/artystycznym, do którego odwoływali się także polscy pisarze i pisarki.

### **HISTORIA MOJEGO ŻYCIA I KORESPONDENCJA FLAUBERTA Z SAND OZAMI NAŁKOWSKIEJ I INNYCH POLAKÓW**

#### ***Historia mojego życia. Lektura Nałkowskiej w kontekście innych interpretacji autobiografii George Sand***

*Historię mojego życia* – autobiografię George Sand, którą Nałkowska czytała po francusku – znajdziemy w dzienniku pisarki w spisie lektur z 31 maja 1911 roku, wraz z króciutkim dopiskiem: „t. 1–3 (IV-go nie dostałam)”<sup>246</sup>. Nałkowska nigdy nie wspomni o dokończeniu tej lektury, co może świadczyć o tym, że nie miała potrzeby jej kontynuować. Mimo to lektura trzech obszernych tomów dzieła sama jest już znakiem pewnego czytelniczego zaangażowania. Warto jednak przede wszystkim zauważyć, że to pierwszy w dzienniku Nałkowskiej – po wzmiance o lekturze, tak ważnego dla niej we wczesnej młodości, dziennika Marii Baszkircew – zapis dotyczący kobiecej autobiografistyki i jeden z pierwszych dotyczący autobiografistyki w ogóle (wyprzedza go tylko wzmianka o lekturze dziennika Stendhala z 30 kwietnia 1909 roku).

Dopiero w następnych latach Nałkowska odnotuje lekturę takich pozycji jak listy pani de Sévigné (21 listopada 1911 roku), *Dix années d'exil (Dziesięć lat wygnania, 1821)* pani de Staël (6 października 1915 roku), pamiętników Lady Shelley i Marii księżnej Wołkońskiej (27 sierpnia 1918 roku) czy listów pani de Lespinasse (7 kwietnia 1919 roku), a z autobiografistyki autorstwa mężczyzn – przede wszystkim listy Flauberta (*nota bene* – właśnie do Sand; 21 listopada 1912 roku i 6 października 1915 roku) i kilka pamiętników

<sup>246</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 182.

(większość w spisie z 27 sierpnia 1918 roku). O jej zainteresowaniu autobiografistyką świadczy też entuzjastyczna reakcja na artykuł Łopatyińskiej *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*<sup>247</sup>. Samo sięgnięcie po autobiografię Sand w pierwszej kolejności można więc rozpatrywać jako wyraz dużego zainteresowania jej osobą, głosem i doświadczeniem.

Okolo trzydziestego roku życia Nałkowska już wyraźnie interesuje się literaturą autobiograficzną i biograficzną, często dotyczącą nie tylko romantyzmu, lecz także jeszcze XVIII wieku, ze szczególnym naciskiem na (auto)biografistykę wyrazistych postaci kobiecych, często – piszących. Także w dziennikach wojennych i powojennych odnajdziemy ślady takich lektur: pamiętników Anny Dostojewskiej (1942), Zofii Tołstoj (1953), Anny Potockiej (1953) czy księżnej Wirtemberskiej (1954). Nałkowska nie zapisała w dzienniku wrażeń z lektury autobiografii Sand. Jej milczenie można by potraktować nawet jako znak pewnego rozczarowania, na przykład w zestawieniu z uznaniem, z jakim w roku 1915 napisze o autobiograficzno-podróżniczym eseju pani de Staël („książka zupełnie doskonała, zdejmująca podziwem. Nawet naiwności różne na rosyjskie tematy są mi doniosłe, jako objaw niezależności od obowiązującej furii patriotycznej”<sup>248</sup>), choć mogło wynikać po prostu z braku czasu na rozwinięcie uwag o lekturach danego dnia. I rzeczywiście: w archiwum pisarki zachowała się całkiem długa notatka poświęcona akurat tej lekturze, z której jednoznacznie wynika, że autobiografia Sand także wzbudziła uznanie Nałkowskiej. Jej pierwsze zdanie brzmi: „Wybitnie rozumnie pisane”<sup>249</sup>.

Notka w dzienniku sugeruje, że Nałkowska miała do czynienia z wydaniem autobiografii Sand w czterech tomach, chodzi więc zapewne o wydania pośmiertne, wydrukowane w roku śmierci autorki lub w latach dziewięćdziesiątych u Calmanna-Lévy<sup>250</sup>. Oznacza to, że Nałkowska

247 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 2, s. 362–363 (wpis z 16 października 1951 roku). Artykuł ukazał się w „Pracach Polonistycznych” w 1950 roku (t. 8, s. 253–280).

248 Tamże, s. 406.

249 Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki...*, k. 128.

250 Pierwsze wydanie książkowe z lat 1854–1855 podzielono na aż dwadzieścia tomów; drugie, z lat 1855–1856 – na dziesięć (zawartych jednak w pięciu częściach; są to, kolejno: *Histoire d’une famille de Fontenoy à Marengo* (*Historia rodziny od Fontenoy do Marengo*); *Mes premières années* (1800–1811) (*Moje pierwsze lata 1800–1810*); *De l’enfance à la jeunesse* (1800–1810) (*Od dzieciństwa do młodości 1810–1819*); *Du mysticisme à l’indépendance* (1819–1822) (*Od mistycyzmu do niezależności 1819–1822*); *Vie littéraire et intime* (1832–1850) (*Życie literackie i osobiste 1832–1850*). Ten układ naśladowany jest w, opartym na krytycznym wydaniu Georges’a Lubina z 1970–1971 roku (zawartym w edytowanych przez niego *Œuvres*

praktycznie nie zapoznała się z opowieścią o dorosłym, niezależnym już, życiu Sand, ponieważ w czterotomowych wydaniach trzeci tom kończy się na rozdziałach poświęconych zawarciu małżeństwa i urodzeniu syna<sup>251</sup>.

Nałkowska przeczytała więc długą opowieść o historii rodziny pisarki, ze szczególnym uwzględnieniem historii jej ojca i jego małżeństwa z Sophie Victoire Delaborde, ale dzieje samej autorki poznała zaledwie do dwudziestego roku życia. Jak to dowcipnie ujęto wkrótce po wydaniu autobiografii, Sand napisała bowiem „historię [swojego] życia przed [swoim] urodzeniem”<sup>252</sup>. Lubin we wstępie do własnej edycji komentował nieproporcjonalną kompozycję całości. Autorka, jak pisze, „przypomina owych podróżnych, związanych rozkładem jazdy, którzy – po niespiesznym poruszaniu się na początku podróży – spoglądają na zegarki i pokonują co koń wskoczy ostatnie mile”<sup>253</sup>.

Ten układ całości jest jednak związany z jednej strony z charakterem autobiograficznego pragnienia Sand, powiązanego między innymi z potrzebą opowiedzenia historii ojca i badania wagi dziedziczności w życiu człowieka; z drugiej – ze świadomym odżegnanie się od tonu skandalizujących wyznań dotyczących najbardziej burzliwego okresu jej życia (choć Sand doskonale zdawała sobie sprawę, że publiczność oczekująca podobnych wyznań gwarantuje sukces komercyjny dzieła). Lubin cytuje list do Charlotte Marliani, w którym Sand wyjaśnia, że:

Jest to **historia mojego życia** (nie – wyznania); publiczność jest zbyt podła, bym czyniła jej zaszczyt już to oskarżając się, już to usprawiedliwiając się przed nią z czegokolwiek. Poza tym nie można czynić jednego ani drugiego bez oskarżania i wyznawania win niemal wszystkich osób, z którymi miało się w życiu do czynienia. [...]. Nie sprawię zatem bólu i cierpienia **nikomu**. Mam dosyć do opowiedzenia o moim życiu duchowym (życiu **artysty**) i intelektualnym, nie czyniąc z publiczności swej intymnej powierniczki. Moja książka będzie poważna i pożyteczna [...].<sup>254</sup>

---

*autobiographiques* Sand, w tomach I–II – por. G. Sand, *Histoire de ma vie*, oprac. G. Lubin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1971–1972), polskim wydaniu integralnym z roku 2015: G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1–5, przeł. Z. Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.

251 Są to – odpowiednio – rozdziały VIII i IX czwartej części polskiego wydania integralnego, zawierającej piętnaście rozdziałów.

252 G. Lubin, *Wprowadzenie*, w: G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1, s. 17. Obejmuje ona pierwszy tom i połowę drugiego tomu wydania pięcioczęściowego.

253 Tamże.

254 Cyt. za: tamże, s. 13. Wyróżnienia za oryginałem.

Antykonfesyjny charakter dzieła Sand zapowiada, rozwijając te myśli we wstępie do autobiografii, której patronem okazuje się bardziej św. Augustyn (którego Sand postrzega jako pożytecznego w opowiadaniu o swoich „cierpieniach i walkach życiowych”<sup>255</sup>), niż samooskarżający się Rousseau. Nałkowska w swojej notatce zwraca właśnie uwagę na zawartą tam krytykę jego *Wyznań*, którą uznaje za „subtelną” i z której wypisuje dwa zdania: „Il s'accuse afin d'avoir occasion de se disculper”<sup>256</sup> i „la plupart de nos fautes, à nous autres honnêtes gens, ne sont rien de plus que des bêtises [...]”<sup>257</sup>. Z wyraźnym zainteresowaniem wczytuje się także w długą opowieść o historii rodziny pisarki (i jej kręgu towarzyskiego) – wprowadzoną rozważaniami o wadze genealogii, także (postulatywnie) w niższych warstwach społecznych, i o zjawisku dziedziczenia. Docenia oryginalny sposób przedstawienia historii rodzinnej – dopowiadając: oryginalny między innymi ze względu na zabieg wkomponowania w tekst dokumentów rodzinnych (listów), upodabniających owe pierwsze półtorej tomu do powieści epistolarnej; zdradzający także nowoczesne rozumienie dokumentu (każdy zapisany skrawek papieru może służyć za źródło historyczne) i historii jako historii społecznej („Wszystko składa się na historię, **wszystko jest historią** [...] prawdziwe szczegóły z każdego ludzkiego życia są pociągnięciami pędzla na ogólnym obrazie życia zbiorowego”<sup>258</sup>). Świadczy o tym notatka sporządzona na podstawie pierwszych rozdziałów:

Ciekawe dzieje familji, przez szereg dzieci naturalnych pochodzi od Augusta II Sasa. [...] Nadzwyczajny typ babki [córka aktorki i Maurycego Saskiego, syna nat. [syn. Aug.], Księżny Horn, a później pani Dupin. M-me Dupin de Chenonceaux, przyjaciółka de Saint-Pierre, przybrana siewkra babki G.S., emancypantka, pisała wespół z mężem krytykę *Esprit des lois* Montesquien „lepszą” od tego dzieła.<sup>259</sup>

255 G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1, s. 50.

256 Cyt za: Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki...*, k. 128: „oskarża się, by mieć okazję do usprawiedliwiania siebie” (G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1, s. 51). Por. G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. I, s. 10.

257 Cyt. za: Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki...*, k. 128: „Większość błędów popełnianych przez nas, uczciwych ludzi, to zatem nic więcej niż głupstwa” (G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1, s. 51). Por. G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. I, s. 12.

258 Por. tamże, s. 115. Wyróżnienie za oryginałem.

259 Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki...*, k. 128. Wtrącenie w nawiasie kwadratowym pochodzi od Nałkowskiej. Dupin de Chenonceaux została opisana w pierwszym tomie autobiografii, w rozdziale II. Por. G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1, s. 77–78.

Nie tylko ten fragment zapisków Nałkowskiej wskazuje na jej ogromne zainteresowanie kulturą francuską, które zaspokajała, zapoznając się – między innymi – z pamiętnikarstwem sięgającym głęboko w wiek XVIII. Interesujące mogły być dla niej dalsze rozdziały, opowiadające dzieciństwo i nastoletniość Aurore, w tym jej życie duchowe, znaczące lektury i pierwsze próby literackie, układające się po części w znany biograficzny wzór opowieści o „cudownym dziecku”, zdradzającym od początku niezwykle talenty (tu: wyobraźnię i dar opowiadania). Świadectwem uważanej lektury tych partii książki jest dalszy ciąg notatki: „W tomie II-gim znakomita charakterystyka psychologiczna konfliktu między wykwintną babką i prostą, sangwiniczną matką. Bardzo żywy i sympatię budzący typ owej matki”<sup>260</sup>.

To jednak, co mogło najbardziej interesować Nałkowską – debiut pisarski Sand i jej zbuntowane życie jako *femme libre*, jej stosunek do kwestii kobiecej i związków intymnych, zawarte zostało – a i to z pominięciem elementów składających się na wyzywający mit biograficzny – dopiero w tomie czwartym. Składają się nań rozważania, dygresje oraz wspomnienia poświęcone znajomym i przyjaciółom, ze znaczącym pominięciem osób większości kochanków. Wyjątkiem jest Chopin, któremu Sand poświęciła ostatni rozdział dzieła, ale i ta opowieść w znikomym stopniu dotyczy historii ich pożycia.

W tej autobiografii – niepełnej, bo pisanej w „sile wieku” i doprowadzonej za ledwie do roku 1850, czyli czterdziestego szóstego w życiu pisarki, która miała jeszcze potem, już nie tak burzliwie, ale wciąż twórczo i niekonwencjonalnie, żyć przez kolejne trzy dekady – uderza na przykład brak wzmianek o Mussecie (który nie życzył sobie być w niej wspomniany), ale – z drugiej strony – niemal całkowita nieobecność także osoby tak ważnego w jej życiu Leroux, któremu Sand zamierzała poświęcić w przyszłości oddzielne rozważania, nie mówiąc już o prawie zupełnej nieobecności męża, z którym Sand żyła przeciwieście około dziesięciu lat. Uwagi Nałkowskiej nie uchodzi ta elipsa, a przede wszystkim decyzja autorki, zapowiedziana już w pierwszym rozdziale: „Dystyngowane wyjaśnienie co do męża”<sup>261</sup>.

260 Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki...*, k. 128.

261 Tamże. Por. G. Sand, *Historia mojego życia*, cz. 1, s. 53–54. Sand zarzuca swoim biografom, że powodowani fałszywie rozumianą sympatią do niej niepotrzebnie stawiają zarzuty jej mężowi. Twierdzi, że odkąd doszło do skutecznej separacji między nimi, nie chowa do męża żadnej urazy, bo ich rozstanie było prostą konsekwencją różnicy charakterów i aspiracji. Rozważania na ten temat wprowadza zdaniem: „Niech nie obawia się nikt

Można zapytać, czy cytowana na początku tego rozdziału uwaga z eseju o Michaëlis nie jest śladem rozczarowania Nałkowskiej autobiografią Sand, bo podobną opinię o francuskiej pisarce feruje się często na podstawie emocjonalnego dystansu, z którym Sand pisze w niej o rozterkach roku 1839, związanych z ewentualnym wejściem w dłuższy związek z Chopinem. To by mogło znaczyć, że Nałkowska miała kiedyś w rękach tom IV *Historii mojego życia* lub zapoznała się z jego fragmentami, cytowanymi chętnie przez biografów Chopina<sup>262</sup>.

Co ciekawe, zachowane XIX-wieczne polskie świadectwo lektury autobiografii pisarki naznaczone jest właśnie zawodem. Tak interpretuje reakcję Marii Sadowskiej na tą lekturę Bochenek-Franczakowa. Tłumaczy ona sarkazm, z którym Sadowska pisze w roku 1866 o Sand, poczuciem rozżewu pomiędzy buntowniczą wobec obowiązujących zasad moralności wymową jej powieści a tonem, jaki przyjmuje w autobiografii, sugerującym po prostu unik lub hipokryzję pisarki<sup>263</sup>. Sadowska zresztą w artykule bynajmniej nie sympatyzuje z wymową powieści Sand, sprowadzoną przez nią stereotypowo do odrzucenia małżeństwa i promowania wolnej miłości, ale żąda szczerości od autobiografii, którą znamienne utożsamia z formą wyznania czy wręcz spowiedzi. W liście do „Przeglądu Tygodniowego”

---

z tych, którzy wyrządzili mi krzywdę, nie pamiętam o nich; niech też nie cieszy się żaden amator skandalu, nie będę pisać dla niego” (tamże, s. 53). W tym miejscu warto zasygnalizować inne ciekawe zadanie badawcze: przyjrzenie się paralelizmowi pomiędzy autobiografią Sand a zapiskami autobiograficznymi Orzeszkowej (por. E. Orzeszkowa, *O sobie...*): podobne jest tu eliptyczne potraktowanie okresu małżeństwa i nawet jego wyjaśnienie, ale przede wszystkim opis dzieciństwa: samotności, pierwszych wrażeń zmysłowych, lektur, prób literackich obu „cudownych dzieci” (w tym podobnego, negatywnego i raniącego, stosunku ich matek do tych prób i do córek w ogóle), melancholii, sieroctwa po ojcu i jego idealizacji czy samouctwa. W obu autobiografiach uderza też nieproporcjonalnie duża ilość miejsca poświęcona dzieciństwu i wczesnej młodości w porównaniu z następnymi latami życia.

- 262 Polskie tłumaczenie poświęconego Chopinowi rozdziału *Historii mojego życia* zostało dołączone do dzieła Antoniego Szulca *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, J.K. Żupański, Poznań 1873, s. 222–243. Na stronie 232 czytamy tam na przykład: „Badałam się, czy powinnam przystać na Chopina żądanie stałego przy nas zamieszkania. [...] [P]erspektywa takiego sojuszu rodzinnego z nowym przyjacielem różne mi myśli nasuwała. Przeraziły mnie obowiązki, których końca się spodziewałam z końcem podróży hiszpańskiej”.
- 263 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 74–77. Chodzi o wypowiedzi Sadowskiej zawarte w artykułach: Zbigniew (wł. M. Sadowska), *Pani Sand* („Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 42–43) oraz *List Zbigniewa do Redaktora Przeglądu Tygodniowego. Ha! Jeszcze o Pani Sand* („Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 48, s. 380–382).



pisze: „Dziwiliśmy się, dlaczego pani Sand, w życiu swoim, z którego się spowiada przed publicznością, szanuje porządek, formę, prawo moralne, skoro je odbiera i kasuje w życiu drugich. [...] Myśmy stawili wyżej talent p. Sand i żądaliśmy jako od takiej zgody w zasadzie i logiki w myślach”<sup>264</sup>.

Kwestia ta jest poruszana także przez innych czytelników, wypominających autorce nie tylko przemilczenia, ale i przekłamania. Autobiografia Sand wzbudziła jednak poza tym duże uznanie w XIX wieku. Na ogół niechętni pisarze bracia Goncourt zapisali pod wpływem lektury:

Byliśmy, zwłaszcza jeden z nas, dosyć niesprawiedliwi, jeśli idzie o talent pani Sand. Przeczytaliśmy dwadzieścia tomów *Historii mojego życia*. Pośród wyspekulowanej gadaniny są tu obrazy cudowne, bezcenne, wiadomości o formowaniu się wyobraźni pisarskiej, porywające rysunki charakterów, sceny opowiedziane z prostotą, [...], które budzą podziw i wzruszają do łez. Jest to wielki dokument – niestety rozwodniony – psychologii i analizy, gdzie talent pani Sand, jej malująca pamięć zdumiewa i zaskakuje prawdą, obserwacją innych i siebie.<sup>265</sup>

Dokument ten cenił także ogromnie Taine: „Nie ma w historii literatury innego tak pouczającego przykładu, tak bogatej i sięgającej tak daleko kolekcji materiałów, tak cennego przypadku, który poucza nas o dziedzictwie psychologicznym”<sup>266</sup>.

Współczesne studia na temat autobiografii Sand zaczynają się od skrupulatnego przebadania historii jej powstania i edycji za życia pisarki przez Lubina. Studia te uzupełniała między innymi Didier, która poświęciła *Historii mojego życia* rozdział książki *L'écriture femme*<sup>267</sup> i obszerne partie monografii *George Sand écrivain*<sup>268</sup>.

W pierwszym z tych szkiców badaczka, w powiązaniu z kategorią kondycji i twórczości kobiecej, analizuje dwa ważne uniki, na których ufundowane jest dzieło: niechęć do mówienia o skandalicznych okolicznościach swoich narodzin w ogóle i o swoich narodzinach jako pisarki. Tłumaczyłoby to, jej zdaniem, zarówno odwołanie przez kilkadziesiąt stron

264 List Zbigniewa..., s. 381.

265 Por. E. Goncourt, J. Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 283 (wpis z 1 grudnia 1868 roku).

266 H. Taine, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Librairie Hachette, Paris 1894, s. 128 (cyt. za: G. Lubin, *Wprowadzenie*, s. 22).

267 B. Didier, *L'écriture-femme*, s. 187–207.

268 B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 379–462.

momentu zajęcia się własną osobą, jak przekształcenie autobiografii w rodzaj serii portretów współczesnych w miejscu, w którym czytelnik mógłby się spodziewać relacji o jej skandalizującym życiu, począwszy od schyłku lat 20. XIX wieku.

Didier twierdzi także, że brak wyrazistej konstrukcji dzieła i jego dygresyjność trzeba rozpatrywać w związku z jego najważniejszym tematem, jakim jest żmudny proces pozyskiwania tożsamości, a zarazem wolności, poprzez pisanie. Autobiografia Sand, opowiadająca o stawaniu się pisarką, to dla Didier przede wszystkim zawołowana, wielowarstwowa opowieść o wieloletnim ścieraniu się z siłami, które zagrażały/zagrażają twórczemu „ja” kobiety: rodziną, mężczyzną i społeczeństwem; ale także o pisaniu rozumianym jako zawód czy rzemiosło, z którego można żyć; a wreszcie – byciu pisarzem jako swoistej kondycji poza płcią czy biseksualnej (w znaczeniu: dwupłciowej).

W samej materii autobiografii Didier docenia między innymi takie warstwy jak próby opisu pierwszych, przedjęzykowych, wrażeń dziecka, jego zetknięcia z cudownym światem baśni i mitów czy przedstawienia pochodzącej z ludu matki jako nieświadomej siebie artystki, która wprowadza córkę – między innymi – w świat śpiewu i ręcznych robótek. Podkreśla też wątek niemal mistycznego związku matki (córkę sprzedawcy ptaków) i córki – z ptakami, przekształcającymi się w biografii Sand w emblemat artystów. (Anegdota te nie uchodzą uwagi Nałkowskiej, która w notatce wspomina „[a]necdotes śliczne o ptakach”<sup>269</sup>).

Naomi Schor w studium na temat *Historii mojego życia* próbuje z kolei zrozumieć nieproporcjonalnie dużą względem innych wątków ilość miejsca poświęconą postaci ojca, zwracając uwagę na sposoby i funkcje jego idealizacji<sup>270</sup>. Sand, jej zdaniem, budowała osobisty mit na historii o młodym arystokracie – oficerze napoleońskim o demokratycznych przekonaniach i artyście, który potrafił zwalczyć przesady i poślubić kobietę z niższej warstwy społecznej. Takiemu przedstawieniu ojca służą ingerencje w jego listy. Sand, zdaniem Schor, oparła się w życiu na identyfikacji z wyidealizowaną postacią ojca, co tłumaczy – w kategoriach psychoanalitycznych – między innymi łatwość sięgnięcia po męską rolę w dorosłym życiu.

Kathleen Hart analizuje natomiast autobiografię Sand w kontekście wypracowanych jeszcze w XVII wieku we Francji modeli heretyzującej autobiografii kobiet, nadającej ich działalności sankcję Opatrzności

269 Z. Nałkowska, *Wypisy i notatki...*, k. 128.

270 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 157–183.

(madame Guyon), a zarazem stworzonej przez saint-simonistów heretyckiej figury mesjaszki, która miałyby autoryzować zachodzące w XIX wieku demokratyczne przemiany społeczne i emancypację kobiet, rozumianą w kategoriach religijnych<sup>271</sup>.

Hart dostrzega w projekcie autobiograficznym Sand, podobnie jak u Flory Tristan i Louise Michel, nie tylko wyraz społecznych zmian umożliwiających przejście przez kobiety nowych ról, ale także, wychodzącą poza model roussoistyczny, „tendencję do łączenia osobistego doświadczenia z procesem zmian socjo-historycznych”<sup>272</sup>. Na poziomie tekstu owocuje to, jej zdaniem, między innymi próbami łączenia formy autobiografii duchowej z formą pamiętników historycznych. Do roli Sand jako promotorki zmian społecznych i zarazem pośredniczki pomiędzy zantagonizowanymi klasami predysponuje ją w jej własnym rozumieniu jej niezwykle pochodzenie – od najwyższej arystokracji i ludu zarazem. Długie partie autobiografii pokazującej to dziedzictwo, czasy przed, w trakcie i po wielkiej rewolucji francuskiej, aż po Wiosnę Ludów (w sumie około wieku), dokumentują, zdaniem Hart, głębokie zrozumienie Sand dla procesów przemian historycznych, a zarazem legitymizują ją w roli liderki demokratycznych zmian – istotnej dla niej zwłaszcza w 1848 roku.

Hart analizuje przy tym także te warstwy autobiografii, które pokazują rozumienie kobiecego i męskiego dziedzictwa we własnym życiu oraz zdradzają problem Sand z powiązaniem swojej płci z autorstwem i działalnością publiczną. Ostatecznie pokazuje w *Historii mojego życia* tę warstwę znaczeń, która jest legitymacją kobiecego, czyli opartego na uczuciach, sprzeciwu wobec męskiego sposobu uprawiania polityki, uprawniającego przemoc. Sand, jak twierdzi Hart, jako mesjaszka, rozczarowana historią najnowszą, reprezentuje stronę utopii, marząc o procesie bezkrwawych przemian i dostępnej każdemu pełni człowieczeństwa, rozumianej – w nawiązaniu do myśli Leroux – jako zniesienie na poziomie indywidualnym i społecznym podziału intelekt – emocje – ciało, czyli także jako połączenie cnót przypisywanych dotąd każdej z płci i klas oddzielnie.

Dla Nałkowskiej najbardziej interesująca mogłaby być jednak interpretacja *Historii mojego życia* autorstwa Martine Reid<sup>273</sup>, osadzająca ją w kontekście rozważań o roli pseudonimu w życiu pisarki, a także – między

271 Por. K. Hart, *Revolution and Women's Autobiography...*, s. 91–129. Na temat figury mesjaszki zob. też. K. Popowicz, *Saint-Simon i saintsimoniści*.

272 K. Hart, *Revolution and Women's Autobiography...*, s. 11 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

273 M. Reid, *Signer Sand*, s. 173–198.

innymi – zestawiająca ją z *Lélią* i *Lettres d'un voyageur* jako dziełami, w których najsilniej doszła do głosu jej intymność.

Reid wydobywa na wierzch i interpretuje sprzeczność, na której ufundowana jest autobiograficzna narracja Sand: to zarówno opowieść o konsekwentnym, choć powolnym, rozwoju pisarskiego talentu i wolności, którą daje pisarstwo traktowane jako praca, rzemiosło czy zawód, jak i autodeprecjonująca opowieść kobiety o tym, że obranie drogi pisarskiej było w jej życiu kwestią przypadku. Sand – jeśli ją brać na słowo – nie przywiązywała zbytnej wagi do tego zajęcia, nie ceniąc zbyt wiele siebie jako autorki i – w przeciwieństwie do innych autorów romantycznych i modernistycznych – nie sakralizując literackiego powołania.

Reid niemal rozpoczyna swoją monografię przytoczeniem zawartej w *Historii mojego życia* anegdoty mającej świadczyć o czysto przypadkowym brzmieniu pseudonimu, ale proponuje krytyczną, podejrzliwą lekturę tekstu autobiografii, wychodząc z założenia – w oparciu o literacką antropologię – że wybór pseudonimu zawsze jest skomplikowanym i długim procesem, związanym z głębokim pragnieniem zmiany tożsamości lub odcięcia się od przeszłości. Śledząc w autobiografii i listach wątki związane z brzmieniem pseudonimu, wykazuje nie tylko bogactwo znaczeń, w które zostało ono spowite na długo przed jego ostatecznym ustaleniem, ale przede wszystkim niezwykle rolę, jaką męski pseudonim gra w życiu pisarki.

Reid traktuje jego ewoluujące wersje jako znak powolnej transformacji osobowości, rodzaj rodzenia samej siebie w języku, stwarzania fantazmatycznej siebie z potrzeby ucieczki z miejsca, które wyznaczył Aurore Dupin los. Nawet redagowanie listów ojca można w tym świetle rozpatrywać nie jak to widzi Schor, czyli jako znak przynależności Sand do porządku patriarchalnego, z typową dla niego supremacją figury ojca, ale – jak twierdzi Reid – jako fantazmatyczne odwrócenie naturalnego porządku następstwa pokoleń: w ten sposób praktycznie niepamiętająca ojca pisarka, prawie pół wieku po jego śmierci, preparując rodzinne archiwum, rodzi/wytwarza ojca w tekście i jest to przy tym właśnie ojciec już niepatriarchalny (tzn. wychodzący poza przyjęte w jego klasie wzorce męskości opartej na dominacji).

Trauma utraty (śmierć ojca i brata) i rozdarcie wewnętrzne, spowodowane konfliktem matki z babką (tak samo nieliczącymi się z uczuciami młodej dziewczynki, jej miłością do matki czy szacunkiem dla babki, jak obsadzającymi ją w roli chłopca w miejsce utraconego męża lub syna), określa zarówno dzieciństwo pisarki, jak i jej osobowość: pozbawioną pewności siebie, zagubioną, przepelnioną smutkiem i rozpaczą. Reid

pokazuje, jak w autobiografii Sand na pozór tylko przyjmuje dojrzałą czy protekcyjną postawę wobec doświadczenia romantyków – „choroby wieku” – które sama opisała w *Lélie* i które było – badaczka nie ma co do tego wątpliwości – jej własnym doświadczeniem. Wykazuje, że melancholijny ton przepaja autobiografię pisarki, która jednak, jako dojrzała osoba, utożsamiała się z osobą, którą sama powoli wytworzyła. Pisarz George Sand zajmuje miejsce nieszczęśliwej dziewczynki Aurore, uprawiającej w skrytości kult wyfantazjowanego przez siebie androgynicznego bóstwa wolności – Corambé. Pisanie i posługiwanie się męskim pseudonimem to dla Sand rodzaj autokreacji i sposób na zbudowanie sobie bezpiecznej sfery wolności, poza presjami rodziny i społeczeństwa.

Reid nie tylko znajduje ciekawy klucz do ewolucji świata powieściowego i poetyki Sand – w problematyce sytuacji kobiety (niezwykłej) w społeczeństwie i analizie możliwych trajektorii jej losu, lub, od pewnego momentu, tego losu projektowaniu, ale i przekonuje czytelników o ich skomplikowaniu i oryginalności, a także przestrzega przed lekceważeniem, do którego zachęca sama pisarka. Wiąże ton autodeprecjacji w autobiografii i listach nie tylko z typową strategią piszących kobiet, próbujących w ten sposób uniknąć kary za uzurpację, którą jest wyjście poza wyznaczoną im rolę, ale także właśnie z depresyjną i melancholią pozycją pisarki, która ma przez całe życie problem z odczuciem realności własnej egzystencji i przyznaniem jej pewnej ważności.

Wyrażany w *Lélie*, ale także – w subtelniejszy sposób – w autobiografii, ból swojego istnienia jako kobiety, a zarazem opór wobec kondycji wyznaczonej przez społeczeństwo, wiąże Sand, zdaniem Reid, z wielką tradycją kobiecego pisania o trudności bycia kobietą – od Germaine de Staël po Virginie Woolf, Colette i Marguerite Duras. Reid twierdzi przy tym, że to właśnie bezpardonowa napaść na pisarkę po publikacji *Lélie*, czytanej w porządku wyznania/autobiografii, z jednej strony stworzyła „George Sand”, utwierdzając autorkę w dumnej decyzji pozostania wbrew wszystkiemu przy swoim pseudonimie, a z drugiej – zniechęciła na przyszłość do ponawiania podobnego gestu obnażenia się. Po lekcji wyniesionej z recepcji *Lélie* Sand nie chciała już wystawiać się na równie poniżające ataki. Czy podobne sensory mogła wychwycić z autobiografii Sand, znająca *Lélie*, Nałkowska?

Jej notatkę o *Historii mojego życia* wieńczy cytat, w którym pisarka otwarcie mówi o swym stosunku do życia, przeciwnym niż ten, który można by wywnioskować z jej skandalizującej i wyzywającej biografii: „Je n'ai jamais aimé à regarder devant moi. L'inconnu m'effraye, j'aime

mieux le passé qui m'attriste"<sup>274</sup>. Cytat ten pochodzi z rozdziału XIII tomu trzeciego, w którym Sand opowiada o swoich klasztornych przyjaźniach, a zarazem wyjątkowości swej sytuacji wśród rówieśniczek, które, w przeciwieństwie do niej, tęskniły za rodziną i życiem zewnętrznym, gdy ona z przyjemnością spędzała nawet lato w klasztorze, ponieważ ewentualność powrotu do domu napawała ją lękiem.

W ostatnich dekadach *Historia mojego życia* doczekała się we Francji około dziesięciu różnych wydań, krytycznych i popularnych, często z dodatkiem ciekawych esejów wprowadzających w jej problematykę. W Polsce miała dotąd trzy wydania, choć tłumaczenie rozważań wstępnych pisarki ukazało się jeszcze w „Bibliotece Warszawskiej” w 1854 roku<sup>275</sup>, z krótkim wstępem autora kroniki, który docenił w nich warstwę rozważań o sensie pisania pamiętników. W roku 1968 ukazał się, skrócony o ponad jedną trzecią w stosunku do oryginału, w tym o tomy dotyczące historii rodziny przed przyjściem pisarki na świat, wybór fragmentów, przygotowany przez znawczynię pisarki, romanistkę Stanisławę Kożuchowską, a przetłumaczony przez Marię Dramińską-Joczową. Został on opatrzony wstępem Marii Straszewskiej – treściwym, ale prezentującym nie tyle samo dzieło, co sylwetkę Sand i ogólną charakterystykę jej twórczości i recepcji<sup>276</sup>. Przy czym nota wydawnicza, tłumacząca zasady wyboru, niepozabawiona jest protekcyjnością wobec dzieła, prezentując dokonany wybór jako „oczyszczony ze zbędnych wtrętów, nieciekawych dla polskiego czytelnika” oraz jako, dzięki temu, stanowiący „narracyjną całość i rdzeń tego ciekawego pamiętnika”<sup>277</sup>, a miejsca opuszczone, ich tematyka i długość, nie są zaznaczone w tekście<sup>278</sup>.

Prawie nieznanne, a ciekawe, jest wydanie *Historii mojego życia* w formie e-booka, w wyborze i tłumaczeniu Wioletty Kolbusz-Lasy ze wstępem Bochenek-Franczakowej, który – jako jedyny dotąd w Polsce – nawiązuje do współczesnego renesansu zainteresowania pisarką, tłumacząc

274 G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. I, s. 936: „Nie lubiłam nigdy spoglądać przed siebie. Nieznane przeraża mnie; o wiele bardziej wolę przeszłość, która mnie zasmuca” (też, *Historia mojego życia*, cz. 3, s. 263).

275 Por. *Kronika zagraniczna: literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1854, t. IV, s. 478–485

276 Por. G. Sand, *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, wstęp M. Straszewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

277 Tamże, nota edytorska (autor noty niepodany; nie była nim S. Kożuchowska, w chwili publikacji już nieżyjąca), s. 371.

278 W tej polskiej wersji jako „zbędne wtręty” znikają zupełnie na przykład długie partie tekstu poświęcone nawróceniu i doświadczeniom mistycznym pisarki w klasztorze.

zarazem jego przyczyny<sup>279</sup>. Imponujące edytorsko wydanie integralne tekstu z 2015 roku zawiera z kolei krótką notę tłumacza o zasadach wydania (między innymi zabiegu typograficznym, wydobywającym heterogeniczność gatunkową tekstu, składającego się z właściwego wywodu pisarki, a także przytaczanych przez nią listów z rodzinnego archiwum czy cytatów z innych książek) oraz obszerny wstęp Lubina do francuskiego wydania, poświęcony przede wszystkim historii powstawania dzieła i kwestiom edytorskim.

Zasady wydania, zasługi Zbigniewa Skowrona jako edytora chopinianów i tłumacza Sand, a także szerszy kontekst, w jaki wpisuje się polskie wydanie autobiografii pisarki, najlepiej chyba zarysował w swojej recenzji Remigiusz Forycki<sup>280</sup>. Jednym ze śladów polskiej recepcji *Historii mojego życia* są refleksje samego tłumacza skoncentrowane wokół osoby Sand. W przedmowie zdradza on intencje związane z integralnym wydaniem: „Żywię nadzieję, że niniejszy, kompletny przekład *Historii mojego życia* George Sand ukaże jej fascynującą osobowość w pełnym kształcie i przyczyni się do zniesienia funkcjonujących jeszcze tu i ówdzie stereotypowych ujęć jej postaci<sup>281</sup>. Ślad recepcji autobiograficznego dzieła Sand stanowią także rozważania Darii Domarańczyk o sposobie przedstawienia prowincji Berry przez pisarkę<sup>282</sup>.

Najważniejszym śladem recepcji autobiografii Sand jest jednak opublikowana w 2021 roku powieść biograficzna Magdaleny Niedźwiedzkiej *Gdy kobiety milczały. Sceny z życia George Sand*. W dużych partiach została ona wyraźnie oparta na niej jako najpoważniejszym źródle<sup>283</sup>. Naiwne pochwycenie za nitkę autodeprecjacji Sand jako pisarki we własnej autobiografii skutkuje u Niedźwiedzkiej pewnym chaosem kompozycyjnym i interpretacyjnym, który można lepiej zrozumieć w oparciu o wywody Reid, która wykazała, że wątek ten jest pewną autostylizacją i nie oddaje

279 G. Sand, *Historia mojego życia*, przeł. W. Kolbusz-Lasa, Wydawnictwo M, Kraków 2014.

280 Por. R. Forycki, *Miłosierna, godna i szczerą Lélia*, „Nowe Książki” 2016, nr 7–8, s. 8–9.

281 Z. Skowron, *Nota od tłumacza*, w: G. Sand, *Historia mojego życia*, s. 10. Skowron tłumaczył omawianą w pierwszym rozdziale książkę Rambeau *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, pisał także o Sand przy innych okazjach. Zob. na przykład wywiad dla portalu culture.pl: <https://culture.pl/pl/artykul/prof-skowron-o-pisarce-urodzonej-przy-muzyce-wywiad> (dostęp: 14.08.2022).

282 Por. D. Domarańczyk, *Obraz XIX-wiecznej francuskiej prowincji Berry w świetle pamiętnika George Sand „Dzieje mojego życia”*, „Zeszyty Wiejskie” 2012, t. XII, s. 67–76.

283 Por. M. Niedźwiedzka, *Gdy kobiety milczały*.

prawdziwego stosunku Sand do własnej twórczości. Próbując odzyskać Sand jako feministkę dla kultury polskiej, Niedźwiedzka mimo wszystko bezwiednie kontynuuje tradycję deprecjacji i usuwania na margines zainteresowania jej twórczości literackiej.

### Obraz Sand jako korespondentki Flauberta

O korespondencji Flauberta z Sand Nałkowska wspomina w dzienniku po raz pierwszy 21 listopada 1912 roku na podstawie lektury z drugiej ręki: „Podobały mi się bardzo te różne słowa Flauberta, z listów jego do George Sand cytowane u Mereżkowskiego. O smutku wiecznego pisania – dwie świece na biurku, książki i zapisany papier. I na tym ma być już koniec”<sup>284</sup>. Jej uwagę przyciągnął opis kondycji pisarza zawarty w listach do Sand. W pierwszym momencie zetknięcia, sama pogrążona w chronicznych kłopotach zdrowotnych i troskach materialnych, pisząca dla zarobku, ale na najwyższym możliwym w tej sytuacji poziomie, Nałkowska od razu zapewne wyczuła pewne podobieństwo sytuacji i wyborów życiowych z piszącym te słowa Flaubertem. Z dziennika nie dowiemy się, czy znała wtedy jakieś jego utwory. Czytała wtedy bardzo chętnie, i oczywiście w oryginale, literaturę francuską, jednak zanim w dzienniku pojawiły się wzmianki o lekturach Flaubertowskich, kilka lub nawet kilkanaście razy wracały tam nazwiska takie jak Anatol France, Guy de Maupassant, Stendhal, Balzac, Zola czy właśnie Sand.

Dopiero trzy lata później, 6 października 1915 roku, Nałkowska odnotuje:

G. Flaubert: *Lettres à George Sand*. Od dawna uganiałam się za tą książką i wreszcie dostałam ją [...]. Cóż to za dobro nieprzebrane móc się zetknąć z psychiką tego mocarza twórczości. [...] Świadomość, jak on się męczył i pasował ze światem książek i ludzi napelnia mię mocą i otuchą. Jego myśli i stanowiska wprawiają mię w zachwyt. [...] Podobnie i słodycz porozumiewania się z paru wybranymi na tematy twórczości i arcyzmu. Sand, jako jego wybrana przyjaciółka, urosła bardzo w mych oczach.<sup>285</sup>

Nałkowską w listach absorbował więc, jak widzimy, przede wszystkim styl pracy Flauberta. Już trzy tygodnie później odnotuje lekturę *Bouvarda i Pécucheta* (30 października 1915 roku). Po *Herodiadę* Nałkowska sięgnie dopiero 19 listopada 1916 roku, a lekturę *Pani Bovary*, wraz z kilkoma

284 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 239.

285 Tamże, s. 407.



mniej znanymi utworami pisarza, odnotuje w liście lektur z 24 czerwca 1920 roku (oczywiście mogła to być lektura powtórna)<sup>286</sup>.

Kolejność lektur Nałkowskiej wskazuje na dziś nieoczywisty fakt, że w drugiej dekadzie XX wieku renoma Flauberta nie była jeszcze tak wielka, aby popchnąć Nałkowską do przeczytania wszystkich jego dzieł w pierwszej kolejności. Z początku bardziej widać interesowała ją między innymi twórczość Sand. Z punktu widzenia naszego tematu kluczowe jest oczywiście ostatnie zdanie notatki, które może pośrednio świadczyć, że jej sąd o niej nie był wcześniej zbyt wysoki. Z drugiej strony jednak, rośnie on dzięki zestawieniu z pisarzem, którego Nałkowska ceni już w tym momencie wyjątkowo.

Co także znaczące, jest to ostatni w dzienniku Nałkowskiej zapis dotyczący lektury Sand. W lutym 1915 roku przeczytała jeszcze *La mare au diable* (tytuł w spisie lektur jest opatrzony epitetami „tkliwe i ludowe”<sup>287</sup>, charakteryzującymi utwór jako raczej sympatyczny, ale spoza rejestru zainteresowań Nałkowskiej), a w sierpniu, czyli dwa miesiące przed lekturą listów Flauberta, czytała jeszcze *La Comtesse de Rudolstadt*.

Inna sprawa, która także rzuca światło na pozycjonowanie Sand przez Nałkowską, to wybór (jeśli można o nim mówić w sytuacji nie dość zapewne łatwego dostępu do książek wydawanych we Francji) edycji listów, po którą sięgnęła Nałkowska. Przypis Kirchner odsyła tu do czwartego tomu listów w opracowaniu siostrzenicy Flauberta<sup>288</sup>; najprawdopodobniej było to jednak wspomniane opracowanie przyjaciela pisarza, Guya de Maupassanta, bo układ listów opracowany przez Caroline Commanville jest chronologiczny i nie zawiera części, w której byłyby zgromadzone tylko listy do George Sand. Podobny układ ma pierwsze, pięciotomowe, wydanie listów u Luisa Conarda, które ukazało się w 1910 roku<sup>289</sup>. Wydanie Maupassanta nosi tytuł podobny do podanego przez Nałkowską: *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*<sup>290</sup>. Na Maupassanta pośrednio

286 Jest to pierwsza notatka z tego roku, a lista lektur bardzo długa – możemy więc przypuścić, że lista zbiera lektury z kilku miesięcy. Nazwisko Flauberta figuruje prawie na jej samym końcu, a jego utwory nie są komentowane. Coraz krótszym komentarzem opatrzonych jest na liście około piętnastu pierwszych lektur, zaś około drugie tyle – pozbawionych go, przy czym „ranga” pisarzy i dzieł nie tłumaczy, dlaczego znaleźli się w pierwszej lub drugiej części listy.

287 Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, s. 371 (wpis z 18 lutego 1915 roku).

288 G. Flaubert, *Correspondance*, t. I–IV, G. Charpentier, Paris 1887–1893.

289 *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance*, t. I–V, Louis Conard, Paris 1910.

290 *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, wprowadzenie G. de Maupassant, G. Charpentier, Paris 1884 (wznowienie ukazało się w 1889 roku).

wskazuje też sięgnięcie po *Bouvarda i Pécucheta*, bo w eseju otwierającym korespondencję Maupassant poświęcił omówieniu tej powieści znacznie więcej miejsca niż innym utworom, co mogło stanowić zachętę do jej natychmiastowej lektury.

Jeśli nawet było inaczej, wszystkie trzy edycje z naszego punktu widzenia są podobne: zawierają tylko listy Flauberta. Czy rzeczywiście Nałkowska „uganiała się” za nimi, mimo że już w roku 1904 ukazała się edycja obustronna<sup>291</sup>? Mogłoby to znaczyć, że była zdecydowanie bardziej zainteresowana czytaniem listów Flauberta niż listów Sand. Być może szukała także zawartego w tym wydaniu eseju Maupassanta, który jako jeden z pierwszych stworzył subtelny portret Flauberta jako człowieka i przybliżył jego dzieło.

Co ciekawe, w tym dość obszernym, bo osiemdziesięciostronicowym, wstępie nie pojawia się nawet nazwisko adresatki stu dwudziestu dwóch prezentowanych w tomie listów, choć w części biograficznej zostali przedstawieni inni dobrzy znajomi i paryscy goście Flauberta. Nie jest on więc wstępem edytora we współczesnym sensie tego słowa; także listy nie są opatrzone żadnymi komentarzami – Nałkowska nie dowiedziała się z niego niczego o okolicznościach korespondowania z Sand. Nie da się przy tym nie zauważyć, że Maupassant wyklucza Sand (i inne kobiety) ze swojej wersji biografii pisarza.

Korespondencja Flauberta i Sand zaczęła się w 1863 roku, ale naprawdę intensywna i regularna stała się od 1866 roku. Trwała do śmierci pisarki w czerwcu 1876 roku. Warto od razu zaznaczyć, że choć życzliwa recenzja Sand z *Salammô* (1862) (*Salambo*) była pretekstem do jej zawiązania, nie była to pierwsza publiczna reakcja pisarki na twórczość Flauberta, która jeszcze w eseju *Realizm* z 1857 roku pozycjonowała go jako najwybitniejszego pisarza młodszego pokolenia i mianowała następcą Balzaca (którego ranga też wtedy jeszcze nie była oczywista). Dzisiejszy kult Flauberta, w zestawieniu z lekceważeniem (twórczości) Sand, pozwala o tym całkiem zapomnieć, choć przecież wielbicielie pisarza nieustannie wyrażają współczucie dla jego osamotnienia i niedoceny za życia.

Najpełniejsza dotąd, obustronna, wersja korespondencji pisarzy została opracowana w 1981 roku<sup>292</sup>. Cieszy się ona we Francji ogromnym uznaniem jako jedna z najpiękniejszych kolekcji korespondencji pisarzy, budziła jednak

291 Por. *Correspondance entre George Sand et Gustave Flaubert*, wprowadzenie H. Amic, Calmann-Lévy, Paris 1904 (drugie wydanie wyszło już w 1905 roku).

292 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, opracowanie i wprowadzenie A. Jacobs, Flammarion, Paris 1981 (odtąd kilkakrotnie wznawiany).

zwykle zainteresowanie przede wszystkim ze względu na zawarty w nim (auto)portret Flauberta i jego wizję świata, dużo mniej – ze względu na osobę korespondentki. To podejście przekraczają najnowsze studia<sup>293</sup>. Esej o korespondencji Sand z Flaubertem do monografii o idealizmie włączyła Naomi Schor, zastanawiając się nad związkiem wyrażanej przez pisarzy w korespondencji wizji przyjaźni z kwestią ewentualnego wpływu Sand na kształt opowiadania *Un cœur simple* (1877) (*Proste serce / Prostota serca / Czyste serce*)<sup>294</sup>. Flaubert nie tylko właśnie jej je zadedykował i ubolewał w korespondencji z jej synem, że nie zdążyła się z nim przed śmiercią zapoznać, lecz także deklarował w liście do Sand z 29 maja 1876 roku, czyli na dziesięć dni przed śmiercią od kilku miesięcy silnie niedomagającej pisarki: „Dowie się Pani z *Prosteego serca*, w którym odnajdzie także swój bezpośredni wpływ, że nie jestem tak uparty, jak może się wydawać. Sądzę, że wymowa moralna, a raczej ludzka podszełka tego dziełka sprawi Pani przyjemność!”<sup>295</sup>.

Flaubertyści są skłonni ten ewentualny wpływ negocjować lub bagatelizować, postrzegając deklaracje Flauberta jako czysto kurtuazyjne i *post factum*. Schor zaś domyśla się, że za oporem wobec koncepcji wpływu Sand na Flauberta kryje się rozumienie wpływu jako rodzaju zależności i wtórności, a wobec tego zażenowanie wobec hipotezy wpływu pisarki uznawanej dziś za dużo słabszą od Flauberta na pisarza naprawdę wybitnego, a przy tym kobiety na mężczyznę. Pokazuje jednak, że właśnie współtworzona w listach oryginalna koncepcja przyjaźni – jako związku opartego na poszanowaniu odmienności i zarazem pozwalającego partnerom lepiej się w tej odmienności ugruntować, wyrazić ich najgłębsze przekonania po przyjrzeniu się sobie nawzajem – może pomóc postawić tę kwestię na właściwej płaszczyźnie. Rozmowa pisarzy o literaturze, która przybrała na sile właśnie w ostatnich miesiącach korespondencji, okazuje się tu inspirującą wymianą, dzięki której Flaubert włączał elementy sandowskiego idealizmu i feminizmu w jedno ze swoich najsztywniejszych dzieł, zarazem przetwarzając je na własny, niepowtarzalny sposób. Nie tylko Schor dostrzega podobieństwo na przykład pomiędzy kreacją Felicity z opowiadania Flauberta i kreacją wieśniaczki Nanon z powieści

293 Por. na przykład B. Didier, *George Sand et Flaubert*, w: tejsze, *George Sand écrivain*, s. 571–599; *Lectures de la correspondance Flaubert – Sand – des vérités de raison et de sentiment*, red. Th. Poyet, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2013.

294 Por. N. Schor, *Living on: Flaubert's Idealism*, w: tejsze, *George Sand and Idealism*, s. 185–211.

295 G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, wstęp, przekład i przypisy R. Engelking, *Sic!*, Warszawa 2013, s. 293.

Sand pod tym tytułem. Powieść tę, opublikowaną w 1872 roku, Flaubert docenił w korespondencji z pisarką.

Polska recepcja listów obojga pisarzy jest skromna, ale nie ogranicza się – co warto podkreślić – do zainteresowania Flaubertem<sup>296</sup>. W XIX wieku budziły bowiem może nawet większe zainteresowanie listy Sand<sup>297</sup>. Wskazują na to przytaczane już świadectwa ich lektury przez Kraszewskiego oraz Ilnicką<sup>298</sup>.

Kraszewski zauważa, że listy Sand do Flauberta są najciekawszymi w dwóch ostatnich tomach i że, obok już wydanych listów francuskiego pisarza, także do niej, stanowią nieocenione źródło wiedzy o nim jako jeszcze dość mało znanym twórcy. Widzi subtelność ich przyjaźni, a zwłaszcza delikatność uczuć Sand wobec pisarza, matkującej mu, wyrozumiałej wobec jego słabości i – jak wydaje się Kraszewskiemu – chwalebnej go ponad miarę czy umiejętnie unikającej konfliktu. Wydobywa kwestie polityczne jako wątek ich dyskusji, a na koniec „kwestię sztuki i piękna”, zachowując pewien dystans wobec Flauberta:

Dla niej „sztuka dla sztuki” nie istnieje; G. Sand wyznaje teorię, wobec której powołaniem sztuki są cele i zagadnienia moralne. Nie rozumie autora bezstronnego, chłodnego, starającego się jedynie o malowidło i kopię z natury – lub męczennika doskonałego frazesu, jak Gautier, jak Flaubert. Szkoła realistyczna budzi jej wstręt i słuchać o niej nie chce. Stanowi to wieczny powód do dyskusji i sprzeczek z Flaubertem. A mimo to przecież kocha ten biedny i chory umysł.<sup>299</sup>

Także Ilnicka pokazuje w szkicu *Korespondencja Jerzego Sand*<sup>300</sup> Sand jako nauczycielkę życia dla Flauberta. Podobnie jak Kraszewskiemu, i jej postawa życiowa Flauberta wcale nie imponuje, wydając się w zestawieniu z Sand mniej dojrzała.

296 Około trzydziestu pięciu listów Flauberta do Sand zawarł w swoim wyborze i tłumaczeniu korespondencji pisarza Wacław Rogowicz. Por. G. Flaubert, *Listy*, wyboru dokonał i przełożył W. Rogowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957. To wydanie pozbawione wstępu i komentarzy, a więc i interpretacji tłumacza.

297 Por. G. Sand, *Correspondance*, oprac. M. Sand, t. I–VI, Calmann-Lévy, Paris 1882–1884; listy do Flauberta znajdują się w tomach V i VI.

298 Por. s. 178–180 niniejszej książki.

299 J.I. Kraszewski, *Szósty i ostatni...*, s. 259.

300 Por. M. Ilnicka, *Korespondencja Jerzego Sand*, „Bluszcz” 1885, nr 2, s. 15; tamże, nr 6, s. 47; tamże, nr 7, s. 53.

W XX wieku trzy listy Sand do Flauberta zostały po polsku opublikowane w wyborze jej esejów<sup>301</sup>. Dotyczą one dyskusji o poetyce i celach literatury, która jest jednym z wątków korespondencji pisarzy, właściwie ją wieńczącym. Dziś natomiast możemy się zapoznać z ich obszernym wyborem, świetnie przetłumaczonym przez Ryszarda Engelkinga. Powstał on na podstawie wydania *Flammariona*<sup>302</sup>. Francuski oryginał, jak objaśnia tłumacz, zawiera 425 zachowanych listów (221 Sand i 204 Flauberta), natomiast polskie 87 listów Flauberta i 69 Sand. To niewiele ponad jedną trzecią część całej kolekcji, jednak Engelking zapewnia we wstępie, że pominął jedynie listy okolicznościowe i „mniej znaczące, ograniczając się do listów najważniejszych, w szczególności tych, w których korespondenci podejmują dyskusję na tematy estetyczne i społeczne”<sup>303</sup>. Deklaracja ta nie gwarantuje chyba obiektywności wyboru, choć tłumaczowi udało się oddać w ręce czytelnika fascynującą całość, pokazującą niezwykle ciekawą więź między obojgiem pisarzy.

Engelking pomija w nim na przykład wspomniany list Flauberta z 26 listopada 1872 roku, w którym na około stronicę rozpisywał się z entuzjazmem o *Nanon*. Najwyraźniej tłumacz wychodzi z założenia, że twórczość Sand jest po prostu nieciekawa dla polskiego czytelnika, nawet gdy mówi o niej Flaubert. Engelking sugeruje zresztą już we wstępie, że pisarz po prostu jej nie cenil i tylko przez grzeczność starał się czytać i życzliwie komentować. Tym, co miałyby się mu w Sand nie podobać, był brak zmysłu stylu i konstrukcji, „pisanie sercem”, które jednak – pod wpływem sympatii do autorki – starał się rozumieć i doceniać.

To prawda, że Flaubert szydził czasem z Sand jeszcze przed jej poznananiem, a potem za jej plecami, wydaje się jednak, że tłumacz za łatwo dopatrywał się drugiego dna we wszystkich jego sądach wyrażanych w listach do niej i ogólnie złej opinii o jej twórczości<sup>304</sup>. Warto takie postrzeżenie relacji skonfrontować choćby z – zawartą jeszcze w liście Flauberta z 18 marca 1839 roku do Ernesta Chevaliera – reakcją na lekturę *Jacques'a*: „J'ai lu peu de choses aussi belles que *Jacques*”<sup>305</sup>. W świetle powyższego zapisu dziwiłaby tłumacza tytułatura – Flaubert zwraca się wciąż do Sand

301 Por. G. Sand, *Listy do Flauberta*, s. 205–214.

302 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*.

303 R. Engelking, *Sfinks i Chimera*, w: G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 9.

304 Flaubert wyszydza za plecami Sand – w okresie, gdy z nią korespondował – utwory takie jak *Flammarande* i *Les deux Frères* (ale w liście do Sand też zgłasza ważne zastrzeżenia wobec nich) czy sztukę *Le mariage de Victorine*, którą wobec niej chwali. Por. Th. Poyet, *Introduction*, w: *Lectures de la correspondance...*, s. 18–19.

305 G. Flaubert, *Correspondance*, t. 1, Gallimard, Paris 1973, s. 39: „Mało czytałem rzeczy tak pięknych jak *Jacques*” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

jako do „Drogiego Mistrza”<sup>306</sup> – nabiera innego, niż sugeruje autor przekładu, znaczenia. Nie musi to być próba wyminięcia kłopotliwej kwestii płci w przyjaźni (we wstępie Engelking silnie seksualizuje tę relację, pokazując Sand jako chętną do uwiedzenia Flauberta, a jego – jako zaniepokojonego podobnym projektem, leżącym rzekomo u początków ich znajomości), czy może nawet skryte szyderstwo skłonnego do ironii pisarza, ale uznanie miejsca, które Sand zajmuje w jego afektywnej pamięci jako droga mu we wczesnej młodości pisarka romantyczna. Oczywiście potem rzuci ją z tego piedestału, co nie znaczy – wbrew jego własnym sprzecznym wypowiedziom – że całkowicie pozbawi wartości. Uznanie rangi Sand może też odnosić do jej, szanowanej przez Flauberta, postawy życiowej i intelektu.

Czy naprawdę nieszczerze poza tym Flaubert tytułuje Sand w listach do niej „geniuszem narracyjnym”<sup>307</sup>, przyznając w wielu miejscach, że czyta jej utwory „jednym tchem”, „pożera”, a nawet nad nimi płacze? Czy tylko dla kurtuazji porównuje w innym miejscu, po ponownej lekturze *Consuelo*, jej twórczość do wodospadu Niagara<sup>308</sup>? „Je ne peux mieux vous comparer qu’à un grand fleuve d’Amérique: Énormité et Douceur” – pisał Flaubert między innymi zachwyta mi tą powieścią w liście z przełomu roku 1866 i 1867<sup>309</sup>. Tego listu Engelking także nie przetłumaczył.

Oczywiście mamy powody czytania Flaubertowskich pochwał Sand podejrzliwie: jak wskazuje Claire-Lise Tondeur, autorka pracy *Gustave Flaubert, critique: Thèmes et structures*<sup>310</sup>, Flaubert nieodmiennie przesadnie chwali dzieła swoich korespondentów, co każe mieć większe zaufanie do wyrażanych gdzie indziej ocen bardziej zrównoważonych lub wręcz krytycznych, których zresztą Flaubert nie szczędzi nikomu chyba poza klasykami minionych epok. Nawet Zola, tak wysoko przez niego ceniony jako „męski” autor, bywa w listach mocno krytykowany<sup>311</sup>; co dopiero

306 W oryginalne jest to najczęściej określenie „Chère maître”, czyli połączenie przymiotnika w formie żeńskiej z męskim rzeczownikiem, który nie ma żeńskiego odpowiednika. Najczęściej powtarza się epitet „chère”, ale Flaubert wymienia go lub dołącza do niego czasem inne. Poza Sand Flaubert tytułuje „Mistrzami” w korespondencji Sainte-Beuve’a i Micheleta.

307 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 184.

308 Fragment ten wykorzystywała Didier jako podtytuł swojego *opus magnum* poświęconego Sand.

309 G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, s. 112: „Nie mogę znaleźć dla Ciebie lepszego porównania niż do wielkiego wodospadu Ameryki: Ogrom i Łagodność” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

310 C.L. Tondeur, *Gustave Flaubert, critique: Thèmes et structures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 1984.

311 Por. na przykład list do Turgieniewa z 14 grudnia 1876 roku, gdzie Flaubert

Sand, którą można w korespondencji Flauberta w pewnym okresie uważać za ikonę „kobiecej” czy „zniewieściałej” poetyki romantycznej (oprócz Sand za rozlewność i wylewność wyszydzani są zresztą także na przykład Lamartine czy Musset). Tondeur wykazuje, że opozycja męskość/kobiecość jest podstawowa dla całej krytyki Flauberta, którą uprawiał w listach. Nic dziwnego, że powszechnie ceniona w epoce pisarka stała się ofiarą deprecjonujących kobiecość w literaturze sądów, opartych na utrwalonych binarnych opozycjach płciowych<sup>312</sup>. Dla potomnych najlepszym dowodem wybitnego lekceważenia Flauberta dla Sand stanie się jego zohydżająca pisarkę uwaga z listu do Louise Colet z 16 listopada 1852 roku: „U George Sand wyczuwa się upławy; proza cieknie, a myśl spływa między słowa jak między rozlane uda”<sup>313</sup>. Uprawiającego kult sztuki Flauberta oburzał także jej stosunek do literatury, który wyczytał z *Historii mojego życia* – przyznanie się do łatwości pisania i traktowania go jako źródła dochodu (warto jednak pamiętać, że z podobnych względów zwątpi w Balzaca po przeczytaniu jego korespondencji<sup>314</sup>).

Rozważając Flaubertowskie komplementy w listach do Sand, nie warto popadać w skrajność, twierdząc, że są czczym konwenansem, mającym się nijak do jej dzieła. Rozbieżne sądy o pisarce – wychwalanej często w oczy, obśmiewanej czasem za plecami – można oczywiście tłumaczyć towarzyskim fałszem, ale można też rozumieć inaczej: nocami, choćby dla przyjemności i odprężenia, Flaubert mógł się rzeczywiście zaczytywać płynnie napisanymi, poruszającymi, nieco przygodowymi i mitologizującymi, zawsze jednak przecież inteligentnymi i trzymającymi pewien poziom, fikcjami Sand<sup>315</sup>, by za dnia zżymać się i oburzać w listach

---

pisze po lekturze fragmentów *W matni*: „Nie podobały mi się. Zola staje się wykwinutnią w o d w r o t n y m s e n s i e . [...] Ma on z a s a d y , które mu zacieśniają mózg” (G. Flaubert, *Listy*, s. 337).

- 312 Co ciekawe, w listach z pisarką Flaubert podkreśla, że uważa ją za „przedstawicielkę trzeciej płci”, co w jego poczuciu jest komplementem, wskazującym na brak wad charakteru typowych dla kobiet (por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 100).
- 313 G. Flaubert, *Listy do Luizy*, wybór, przekład i komentarze R. Engelking, Sic!, Warszawa 2010, s. 268. Przy czym warto zauważyć, że Flaubert sam traktuje Colet jako jej wielbicielkę i naśladowczynię, starając się ją przekonać, aby w pisany przez nią właśnie utworze o tematyce wiejskiej nie szła jej śladem. Wobec tego miażdżący sąd o Sand można w tym miejscu potraktować jako pewien zabieg pedagogiczny o charakterze perswazyjnym.
- 314 Por. na przykład list do Edmunda de Goucourta z 31 grudnia 1876 roku, w którym Flaubert pisze po jej lekturze: „Razem wzięwszy, jest to dla mnie poczciwy olbrzym, ale drugorzędny” (G. Flaubert, *Listy*, s. 340).
- 315 Kraszewski w cytowanym wyżej omówieniu, porównując tak płodnych pisarzy jak Dumas i Sand, przesądza na korzyść tej ostatniej: „G. Sand nie

do innych znajomych na ograniczenia jej poetyki, motywując się w ten sposób do własnej pracy. Thierry Poyet w przedmowie do tomu studiów o korespondencji pisarzy twierdzi, że Flaubert był po prostu od młodości podatnym na wzruszenia czytelnikiem dzieł romantyków – a wśród utworów, które otworzyły go na sztukę i literaturę, były właśnie teksty Hugo i Sand<sup>316</sup>. Może więc, mimo zastrzeżeń wobec nich, a także ze względu na pewną anachroniczność tej poetyki w drugiej połowie XIX wieku, nadal lubił je czytywać.

Ograniczenia poetyki Sand, z wyczuwalnym już zniecierpliwieniem (być może też podrażniony jej ówczesnymi uwagami o jego twórczości) pisarz punktuje po lekturze *Flammarande* – i ten list już możemy przeczytać po polsku<sup>317</sup>. Engelking oszczędza nam jednak lektury zachwyty Flauberta nad *Consuelo*, tak samo jak na przykład jego rozważań o *Nanon*, może chcąc zapobiec rozczarowaniu na wypadek, gdybyśmy – sugerując się pozytywnymi odczuciami pisarza – pobiegli szukać tych utworów w bibliotece. Szkoda, że nie dostrzegł, że współcześni badacze Sand pierwszą z wymienionych powieści często określają jako najlepszą w jej dorobku, a do *Nanon* także przywiązują wagę (docenił ją nawet tak ceniony przez Flauberta „męski” Zola<sup>318</sup>). Odrębne szkice jej poświęcone znajdziemy dziś w najważniejszych sandowskich monografiach: u Didier<sup>319</sup>, Godwina-Jonesa<sup>320</sup>, Schor<sup>321</sup> czy Massardier-Kenney<sup>322</sup>.

Badacze zwracają uwagę przede wszystkim na zawarty w niej niezwykle w literaturze francuskiej XIX wieku – bo z perspektywy oddalonej od centrów wydarzeń wsi i kobiecej bohaterki (najpierw dziecka, a w ogóle – chłopki) – obraz rewolucji francuskiej. W połączeniu z pierwszoosobową narracją (powieść pisana jest w formie pamiętnika starej już bohaterki, tworzono go z myślą o wnukach) pozwala na przykład ciekawie opisać tak zwaną Wielką Trwogę (*Grand Peur*) z 1789 roku, a także reakcję chłopów na uwłaszczenie i rewolucyjną przemoc na prowincji. Nie stroniąc przed

---

zeszła nigdy z poziomu, który, bądź co bądź, sięga daleko ponad pospolitość” (J.I. Kraszewski, *Szósty i ostatni...*, s. 259).

316 Por. Th. Poyet, *Introduction*, s. 15.

317 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 284–285 (list z 6 lutego 1876 roku).

318 Zola poświęcił powieści całą recenzję w „La Cloche” z 30 października 1872 roku. Przedruk w: G. Sand, *Nanon*, oprac. Nicole Mozet, Éditions de l’Aurore, Meylan 1987, s. 247–249. Por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 737–738.

319 Por. tamże, s. 732–760.

320 Por. R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 282–292.

321 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 151–155.

322 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 158–181.



opisem (i potępieniem) terroru, rewolucyjnej traumy, podziałów i konfliktów społecznych, powieść ta zarazem – w sposób typowy dla Sand – wprowadza wątek wiejskiej idylli, trwającej niejako na marginesie czasu historycznego, i utopijnej wiejskiej komuny, którą w pewnym momencie zawiązują główni bohaterowie, chroniąc się przed terrorem na pustkowiach, a właściwie – celtyckim uroczysku<sup>323</sup>. Wprowadza także wątek klasowego awansu i zarazem płciowej emancypacji głównej bohaterki. Są one oparte – inaczej niż w wizji Balzaca – nie na chciwości i próżności, ale na pragnieniu równości i dostępu do wiedzy, a więc związane z myślą utopijną Sand.

Zdaniem Schor niezwykła w tej powieści jest na przykład przemiana rozumienia narodu od opartego na braterstwie krwi do opartego na obywatelstwie, a zarazem symboliczne uszlachcenie bohaterki, możliwe przede wszystkim dzięki jej edukacji. Z jednej strony mamy więc tu do czynienia z realistycznym obrazem rewolucji, z drugiej – z mityzującą wizją demokratyzacji społeczeństwa. Wieńczące powieść małżeństwo, jak często u Sand, łączy skłócone warstwy społeczne: tu w postaciach zdeklasowanego arystokraty i pracowitej, uczciwej chłopki. On – porzucony przez własną rodzinę jako młodszy, a zatem wyzuty z dziedziczenia i skazany na jałową egzystencję, syn, oddany jeszcze przed rewolucją do klasztoru – zyskuje poczucie obywatelstwa dzięki uczestnictwu w wojnach napoleońskich po stronie republikańców i utracie ręki na polu bitwy. Ona – obdarzona ogromną inteligencją, także emocjonalną – uczciwie (na miarę burzliwych czasów) gromadzi duży majątek, dzięki któremu wejdzie w małżeństwo nie z pozycji płciowej i ekonomicznej podległości, ale jako równorzędna partnerka Émiliena de Franqueville'a. Massardier-Kenney w ostatnim rozdziale swojej monografii, zatytułowanym „*Nanon*” and *Utopias of Gender*, wręcz stwierdza, że tytułowa bohaterka najmocniej spośród kobiecych postaci wykreowanych przez Sand wykracza poza typowe dla XIX wieku rozumienie płci i klasy.

Protekcjonalny stosunek Engelkinga do twórczości Sand, widoczny w doborze listów, można niestety wyczytać także ze wstępu do nich. Tłumacz wprawdzie już na początku zaznacza, że Sand z szacunkiem odniosła się do dzieła Flauberta – wyjaśnia, że ich korespondencja rozpoczęła się podziękowaniami pisarza za pozytywną recenzję *Salambo* i że jeszcze wcześniej Sand dała wyraz uznaniu dla *Pani Bovary*. Engelking ustawia nam jednak lekturę listów, zaznaczając dystans wobec jej twórczości oraz bardzo upraszczając kwestię stosunku Flauberta do niej.

323 Dokładniej przysposabiają do mieszkania – nieprzypadkowo i symbolicznie – jeden z tamtejszych megalitów.

Engelking nie podkreśla – łatwej do wyczytania z listów – roli, jaką Sand odegrała w życiu francuskiego pisarza jako jedna z pierwszych i opiniotwórczych osób, które od razu poznały się na jego talencie i wartości, broniły przed napaściami krytyki i wspierały wiarą w sens jego pracy<sup>324</sup>. Ponadto nie zwraca uwagi na tematyczną rozpiętość ich korespondencji. Różnice ich stanowisk i temperamentów zarówno wyolbrzymia – co rzeczywiście przynależy do długiej już tradycji interpretacyjnej – jak i wtlacza w stereotypowy schemat różnic płciowych. Pisze na przykład: „ona podbija go swoją dobrocią i macierzyńskim ciepłem, on ją – inteligencją i poczuciem obowiązku”<sup>325</sup>. Sand jest tu wprowadzona, zgodnie ze stereotypem pisarstwa kobiecego, jako pisarka sentymentalna i skłonna do autobiografizmu (co ma, zdaniem Engelkinga, płoszyć z początku Flauberta), a także pisząca z łatwością dla popularności i niepojmująca w związku z tym dylematów Flauberta; jako niepoprawna optymistka i entuzjastka, nierozumiejąca jego mizantropii i pesymizmu; wreszcie – pisarka niezdolna do zrozumienia roli stylu i formy w tworzeniu powieści<sup>326</sup>.

Zapatrzonej w legendę i geniusz Flauberta, tłumacz nie zauważa najwyraźniej, że sugestia, że Sand zbywało na rozumności lub poczuciu obowiązku, nie odpowiada treści listów i prawdzie jej biografii oraz czyni szacunek Flauberta dla Sand niezrozumiałym. Pisze: „Sand od razu dostrzegła wielki talent Flauberta, ale nie potrafiła zrozumieć jego założeń estetycznych”<sup>327</sup>. W innym miejscu: „Jak dowodzą jej listy, nie rozumiała [...] nigdy [poetyki Flauberta] i z uporem usiłowała namówić przyjaciela, by – idąc jej śladem – nieco lżej traktował swoje pisarstwo. Utrzymywała, że zyska w ten sposób popularność i uwolni się od męki tworzenia”<sup>328</sup>.

Taki osąd w eseju wprowadzającym wypada ocenić jako swoisty regres w polskim dyskursie krytyczno- i historycznoliterackim w zestawieniu z esejem Stanisławy Kozuchowskiej, rozpoczynającym jej wybór esejów

324 W edycji listów zwraca na przykład uwagę wątek recenzji *Szkoły uczuć* (*L'Éducation sentimentale*, 1869). Jak wiadomo, Flaubert był bardzo zaskoczony i przybity napastliwością krytyki oraz milczeniem przyjaciół. W tej sytuacji wręcz poprosił Sand, aby zajęła stanowisko w owej sprawie. Jej recenzja ukazała się w grudniu 1869 roku w „La Liberté”, a wkrótce potem Flaubert odwiedził Sand w Nohant. O roli Sand w jego życiu zawodowym świadczą też listy dotyczące pośrednictwa wobec ich wydawcy, Michela Levy'ego.

325 R. Engelking, *Sfinks i Chimera*, s. 9.

326 Por. tamże, s. 8. Gwoli sprawiedliwości, tłumacz zaznacza jednak, że jej pierwsze powieści były dużo lepsze niż te z okresu znajomości z Flaubertem.

327 Tamże, s. 6.

328 Tamże.

Sand<sup>329</sup>. Zawiera on – oprócz ważnego dla Polaków ze względu na Mickiewicza *Eseju o dramacie fantastycznym* (1839, *Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz*) – studia na temat *Obermana*, poezji proletariackiej, Balzaca, realizmu oraz studium o *Szkole uczuć*, a także kilka wstępów Sand do jej własnych dzieł, ciekawych właśnie ze względu na jej poglądy na literaturę i poetykę<sup>330</sup>.

Koźuchowska, wcześniej nawet niż we współczesnej Francji, zwróciła uwagę na krytykę literacką Sand<sup>331</sup>. O rozmachu tej części jej twórczości świadczy oryginalność i dalekowzroczność – na tle epoki – stawianych w niej diagnoz. Badaczka we wstępie wydobywa między innymi wątek stosunku Sand do Balzaca i Flauberta. Pokazuje, jak ważnym byli dla niej punktem odniesienia – wbrew dzisiejszemu stereotypowi jej naiwności literackiej. Twierdzi również, że Sand jako jedna z pierwszych nadała ich twórczości rangę, która dziś dla nas jest oczywista, ale w połowie XIX wieku absolutnie taka nie była.

Uwagi pisarki o konwencji realistycznej czy kwestii bezosobowości w sztuce są przy tym dużo bardziej zniuansowane i przenikliwsze, niż sugeruje to Engelking. Sand kwestionuje na przykład Flaubertowski postulat nieobecności autora w dziele, uważając go za teoremat niewykonalny w praktyce i potencjalnie zabójczy dla pisarza, bo uniemożliwiający komunikację z czytelnikami (dowodem było dla niej niezrozumienie, z którym powszechnie spotkała się *Szkola uczuć*, doceniona jednak bardzo w recenzji autorstwa Sand). Zwraca także uwagę na to, że epistemologiczne pretensje realizmu są oparte na niedostrzeżeniu przez autorów tworzących w ramach tego nurtu, że jest on ostatecznie po prostu pewną poetyką – rażącą ją z powodu tendencyjnej jednostronności w ukazywaniu życia (wewnętrznego) człowieka.

Koźuchowska pisze o eseju Sand na temat *Szkoły uczuć*:

Żeby ocenić wrażliwość George Sand i trafność jej spostrzeżeń, wystarczy przypomnieć absolutny brak zrozumienia [...], jaki krytyka francuska okazała wobec tego utworu [...]. O trafności jej spostrzeżeń świadczy

329 Por. S. Koźuchowska, *Wstęp*, w: G. Sand, *Eseje*, s. 5–18.

330 Dziś także są już dostępne w zbiorze: *Préfaces de George Sand*, oprac. A. Szabó, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen 1997.

331 Wydanie krytyki literackiej Sand ukazało się we Francji, poza wydaniem za życia autorki, dopiero w 2006 roku. Por. *George Sand critique, 1833–1876. Textes de George Sand sur la littérature*, red. Ch. Planté, Du Lérot, Tusson 2006. Na temat jej dorobku krytycznoliterackiego zob. też: *George Sand critique, une autorité paradoxale*, red. O. Bara, Ch. Planté, Publications de l'Université de Sandt-Étienne, Saint-Étienne 2011.

między innymi fakt, że jednym z głównych założeń artykułu była obrona nowej techniki powieściowej, przyjętej przez Flauberta, którą gwałtownie zwalczali pozostali krytycy [...]. Analiza jej sięgnęła do społecznego sensu jego twórczości. W tym pisarzu, który oddzierał rzeczywistość z romantycznych złudzeń, widziała wielkiego realistę, rysującego ostrymi pociągnięciami pióra przerażający obraz burżuazyjnego świata.<sup>332</sup>

Jak wykazuje Kozuchowska, dyskusja pomiędzy Flaubertem i Sand oraz, szerzej, stosunek Flauberta do pisarki to nie prywatna rozmowa pomiędzy pisarzem wybitnym a pisarką drugorzędną i naiwną – jak ustawia ją nam Engelking – ale przede wszystkim dyskusja dwóch kolejnych generacji pisarzy: „Ta polemika z Flaubertem, ze względu na jej szerokie uogólnienia, może być traktowana jako konfrontacja dwóch generacji XIX wieku reprezentujących dwie odmienne estetyki – entuzjastów sprzed 1848 roku i rozczarowanych po 1848”<sup>333</sup>. Podobnie przedstawia ich stosunek Poyet we wstępie do tomu studiów na temat ich korespondencji, pisząc, że Sand była dla Flauberta rodzajem „Hugo au féminin”<sup>334</sup>, czyli – w czasach ich korespondencji – postacią już nieco pomnikową, traktowaną przez Flauberta zarówno z szacunkiem i sentymentem, jak i ironią czy wręcz oburzeniem w zakresie tego, co budziło jego gwałtowną reakcję przeciwko postawie ideowej czy poetyce poprzedniego pokolenia. Sand jest dla Flauberta symbolem romantyzmu, podczas gdy on sam uprawia romantyzm rozczarowania – twierdzi Poyet. Reprezentują dwa zupełnie różne, typowe dla tych dwóch formacji, podejścia do roli pisarza i literatury<sup>335</sup>, a także do Innego. Zdaniem Poyeta różnicę ich pozycji w listach i, szerzej, stosunku do świata można właśnie ująć poprzez stosunek do Innego: Sand pisze dla Innego i stara się mu pomóc, Flaubert – przeciwko Innemu i chętnie go sądzi<sup>336</sup>.

„Na różnicach i podobieństwach, zastrzeżeniach i szacunku, tych dwoje niezwykle ludzi, bliskich kresu życia, zbudowało wielką przyjaźń” – konkluduje Engelking<sup>337</sup>, relegując ostatecznie, podobnie jak w matrycy biografistyki chopinowskiej, przyjaźń Flauberta z Sand do obszaru tajemnicy, jako łączącą osobowości i talenty zupełnie niewspółmierne. „Il y à la

332 S. Kozuchowska, *Wstęp*, s. 16–17.

333 Tamże, s. 17.

334 „Hugo w żeńskiej postaci”. Por. Th. Poyet, *Introduction*, s. 13.

335 Tamże.

336 Por. tenże, *Écrire pour l'Autre, écrire sur l'Autre. Un débat avec singularité, amitié et altérité*, w: *Lectures de la correspondance...*, s. 215–230.

337 R. Engelking, *Sfinks i Chimera*, s. 9.

un mystère qui l convient d'expliquer et qu'il s'appelle peut-être tout simplement romantisme"<sup>338</sup> – można mu odpowiedzieć słowami Poyeta.

Engelking odnajduje jednak między nimi pewną wspólną płaszczyznę: „oboje są mocnymi i niezależnymi naturami, są wrażliwi, lojalni, nawzajem darzą się czułością i są dla siebie wyrozumiali”<sup>339</sup>. Informuje na koniec, że ich listy są we Francji „uważane za najpiękniejszą z francuskich kolekcji literackich”<sup>340</sup>.

Zbudowana na antynomiach wizja relacji Flauberta z Sand znajduje oczywiście potwierdzenie w samych listach i często jest przedstawiana podobnie przez innych komentatorów, ale, jak pokazuje Schor we wspomnianym eseju, jest ona także, może nawet przede wszystkim, pochodną mnożącej opozycje autoprezentacji, której dokonują tu korespondenci<sup>341</sup>. Niekoniecznie trzeba ich jednak brać na słowo, rozpatrując rzeczywiste relacje między nimi. Autorzy studiów zredagowanych przez Poyeta idą właśnie w tym kierunku. Pokazują, że listy te trzeba przede wszystkim traktować jako starannie przygotowaną inscenizację, wejście w pewne role, które oboje będą wobec siebie grać do końca. Twierdzą też, że istotne dla zrozumienia sensu tej korespondencji jest również przyjrzenie temu, co dzieje się między Flaubertem i Sand „poza sceną”.

Starsza pisarka o uznanej pozycji, choć już brutalnie atakowana przez „młodych”, wchodzi tu w pewną rolę wobec „debiutanta”, który zarówno oddaje jej hołd, jak i podważa jej autorytet. Sand – zgodnie z tymi rozpoznaniem – pozwala Flaubertowi zaprezentować się, wyeksplikować, ustępując miejsca i „matkując” mu zarazem. To on prowokuje, raniąc na przykład jej przekonania polityczne niewiarą w demokrację i socjalizm, ona – stara się bronić tych pozycji w czasie wojny francusko-pruskiej i komuny paryskiej, wobec jego mizantropii i wobec własnej rozpacz.

Flaubert, jak zauważa błyskotliwie Poyet, sytuuje się w tych listach w opozycji do wszystkiego, może nawet w opozycji do powieści jako gatunku w ogóle (*sic!*), którą także zamierza zniszczyć w tradycyjnym kształcie<sup>342</sup>. A jednak – twierdzi Poyet – warto rozpatrywać tę korespondencję od strony tego, co pisarzy łączy: fundamentalnego dla obojga pragnienia zrozumienia kondycji ludzkiej, a także przekonania, że literatura gra

338 Th. Poyet, *Introduction*, s. 11: „Jest w tym tajemnica, którą należy wyjaśnić, a która się nazywa być może po prostu romantyzm” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

339 R. Engelking, *Sfinks i Chimera*, s. 8.

340 Tamże, s. 9.

341 N. Schor, *George Sand and Idealism...*, s. 190–192.

342 Por. Th. Poyet, *Introduction*, s. 36.

w tym zrozumieniu podstawową rolę, dzięki czemu może także przemienić czytelników<sup>343</sup>. Jeśli poglądy na społeczeństwo całkowicie ich różnią, to w życiu codziennym wspólna im okazuje się na przykład troska o edukację najmłodszego pokolenia (siostrzenicy Flauberta i wnuczek Sand). Jak zauważają autorzy studiów, Flauberta z Sand łączy w nich także fascynacja i zmagania z teatrem: oboje – Sand z większym, on mniejszym powodzeniem – próbują wystawiać i, rozmawiając ze sobą, zrozumieć, na czym polega sekret porozumienia z publicznością.

Hoog Naginski pokazuje, że ostatecznie ponad wszelkimi różnicami wspólna im jest fascynacja figurą artysty, kult piękna i ideału – nawet jeśli inaczej rozumianych<sup>344</sup>. Literatura nie jest dla nich czczonym bóstwem, ale ostatecznie szczęśliwą aktywnością, namiętnością. Oboje są samotnikami, tworzącymi poza środowiskami Paryża, i to także jest jeden z czynników budzących wzajemną sympatię. Poza kłopotami finansowymi i zdrowotnymi to literatura stanowiła ostatecznie najważniejszą przeszkodę, z powodu której tak rzadko się widywali mimo nieustannie wyrażanej w listach chęci spotkania.

Autoprezentacja Sand w listach do Flauberta, w przeciwieństwie do jego autoprezentacji, okazała się jednak na dłuższą metę zabójcza dla niej jako pisarki. Lekceważąc swoją pracę i deprecjonując wstecz cały swój dorobek, podkładając się wielokrotnie atakom przyjaciela czy ustępując mu z góry i wspaniałomyślnie pola, naraziła się na szyderstwa czytelników. Od pewnego momentu spotykała się już tylko z ironią potomnych, bardziej przekonanych do koncepcji „sztuki dla sztuki”, wobec której z kolei Sand nie tylko była zawsze bardzo krytyczna, ale którą uważała także – bardziej przenikliwie, niż dziś chcemy przyznać – za teoremat praktycznie nierealizowalny.

Flaubert kreuje się w listach na męczennika formy i ten autowizerunek stanie się po śmierci najważniejszą składową jego legendy, Sand natomiast wkłada w listy samospełniającą się przepowiednię:

Moje ambicje nie mierzą tak wysoko jak Twoje. Ty chcesz pisać dla przyszłych stuleci. Ja myślę, że za pięćdziesiąt lat nikt nie będzie o mnie pamiętał, a może będzie się mnie brutalnie krytykować. To zwykły los książek, które nie są arcydziełami, a ja nigdy nie sądziłam, że piszę arcydzieła. Chciałam jedynie podzielić się ze współczesnymi, czy choćby ich

343 Tamże, s. 35.

344 Por. I. Hoog Naginski, *George Sand et Gustave Flaubert, ouvriers de l'art. La pioche, le gueuloir et le sillon*, w: *Lectures de la correspondance...*, s. 135–154.

częścią, moim ideałem dobroci i poezji. Ten cel w jakiejś mierze osiągnęłam, a przynajmniej starałam się o to, jak mogłam, nadal się staram i mam tę satysfakcję, że powoli doń się zbliżam. To ja: Ty – co oczywiste – masz cel bardziej ambitny i Twój sukces jest odleglejszy.<sup>345</sup>

Przyjaźń Flauberta z Sand do dziś nie zwróciła szczególnej uwagi polskich wielbicieli pisarza. W kalendarium dołączonym do *Trzech baśni* Renata Lis<sup>346</sup> podaje najważniejsze informacje o jej dziejach<sup>347</sup>, wspominając także o dyskusji z Sand jako ważnym kontekście ewoluowania koncepcji *Prostego serca*<sup>348</sup>. Ale w biograficznej opowieści Lis pod tytułem *Ręka Flauberta*<sup>349</sup> ich znajomość – inaczej niż na przykład z Turgieniewem czy Maupassantem – nie stała się dla autorki pretekstem do opisanego choćby jednej anegdoty związanej z dziejami Sand i tym samym do jej prezentacji. Praktycznie brak Sand także w innej polskiej opowieści o twórczości Flauberta – książce Piotra Śniedziewskiego *Flaubert. W poszukiwaniu opowieści*<sup>350</sup>.

Na tle tego braku zainteresowania zwraca uwagę recenzja listów Flauberta i Sand autorstwa Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany<sup>351</sup>, w której, oprócz podkreślenia kunsztu translatorskiego Engelkinga, autorka wskazuje na przykład na nowatorski wobec dzisiejszych dyskursów wokół seksualności wątek rozważań o płci w korespondencji pisarzy. To krótkie omówienie nie problematyzuje jednak ustaleń i wyboru listów dokonano przez Engelkinga przez porównanie z innymi opracowaniami tematu czy zestawienie tłumaczenia z jego francuską podstawą.

Nikłe zainteresowanie Sand jako korespondentką Flauberta w Polsce nie dziwi. Uwaga Nałkowskiej, wyrażona na marginesie lektury

345 G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 218–219 (list z 8 grudnia 1872 roku).

346 Por. G. Flaubert, *Trzy baśnie*, przeł. R. Lis i J. M. Rymkiewicz, Sic!, Warszawa 2009.

347 Odnotowuje rok ich poznania, wizyty, które sobie składali, obecność Flauberta na pogrzebie Sand i dedykację dla niej w *Prostym sercu*. Ale nic nie dowiemy się o wsparciu, jakim była dla niego pisarka, czy o jej drukowanych wypowiedziach o twórczości Flauberta.

348 Lis pisze między innymi: „Sand przekonywała go, że pisarz powinien służyć swoim talentem ludziom nieszczęśliwym. W maju Flaubert zawiadamia »drogiego Mistrza«, że w *Czystym sercu* »rozpozna swój wpływ« i zrozumie, że »jej stary trubadur« nie jest aż tak »uparty«, jak sądziła. Tę baśń pisał dla niej” (R. Lis, *Kalendarium*, w: G. Flaubert, *Trzy baśnie*, s. 241–242.)

349 R. Lis, *Ręka Flauberta*, Sic!, Warszawa 2011.

350 P. Śniedziewski, *Flaubert. W poszukiwaniu opowieści*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.

351 Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Najpiękniejsza jest przyjaźń niemożliwa*, „Zeszyty Literackie” 2014, nr 4 (32), s. 211–214.

jego listów, jest zapisem dokonanego już wtedy odwrócenia literackich wartości: jeśli w połowie XIX wieku autorytet Sand pozwalał jej walczyć o zrozumienie czytelników dla Flauberta, a także – z wydawcami – o wysokość jego honorariów, o tyle kilka dekad później to ranga Flauberta jest ewentualnym poświadczeniem nieoczywistego faktu, że twórczość lub osoba Sand zasługują na jakiegokolwiek zainteresowanie z naszej strony.

### NAŁKOWSKA JAKO CZYTELNICZKA SAND. PODSUMOWANIE

Nałkowska nie sięgnęła po obustronną edycję listów, nie dając sobie szansy, aby poznać Sand od jeszcze innej strony. Można chyba stwierdzić, że około 1915 roku młodzieńcze zainteresowanie Sand mija, ustępując w życiu Nałkowskiej miejsca między innymi kultowi Flauberta. Czy możemy w ogóle pokusić się na koniec o określenie jej stosunku do Sand?

Czemu po nią sięgnęła? Co ta dla niej znaczyła? Co w niej doceniła, a co ją rozczarowało? Na jaki okres przypada jej „uwielbienie”, a co przyczyniło się do „rozczarowania”?

Sand pojawiła się już w spisie lektur z 1902 roku, a także we fragmencie *Rówieśnic*, czyli zainteresowanie to możemy uznać za wczesne. Jednocześnie w latach, kiedy mogło być najintensywniejsze, Nałkowska nie prowadziła dziennika. Kiedy Sand pojawia się na początku dziennika prowadzonego od 1909 roku, zostaje potraktowana przede wszystkim jako *case studies* praw wychodzenia z mody konwencji literackich. Nałkowska sięga po kilka kolejnych jej powieści, ale nigdy nie napisze o niej z takim uznaniem jak o Stendhalu czy Dostojewskim, Flaubercie, a w następnych latach Prouście. Jeśli krytyczne uwagi o powieściach Sand są dość łagodne w porównaniu z innymi w dzienniku, to częściowe jej pochwały też należą do stonowanych. Zupełnie innym tonem napisze Nałkowska 16 marca 1942 roku o *Delfinie* (1802, *Delphine*) pani de Staël:

Oto jest zamierzenie, oto wytrzymałość i nośność [...]. Niedoceniona wartość świetnych diagnoz psychologicznych, ujęcia charakterów w całej ich złożoności, wielowarstwowości i ruchomości [...]. Jakież imponująca jest tą dokładnością, precyzją myśli całkowicie spamiętanej i utrwalonej, sprawiedliwym uwzględnieniem każdej słuszności, gdy ani przez chwilę nie przestaje obstawać przy własnej. Wszystkie deklamacje o cnocie i wzniosłości nie mogą umniejszyć tej świetnej równowagi sądu, tego widzenia każdego konfliktu we wszystkich jego odgałęzieniach.<sup>352</sup>

352 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939–1945*, s. 353–354.



Choć z uwagi w eseju o Michaëlis wynika, że Sand była dla Nałkowskiej bardzo ważna w młodości, z jej dziennika dowiemy się zamiast tego o młodzieńczej fascynacji Marią Baszkircew. To do jej dziennika i postaci kilkakrotnie jeszcze potem będzie wracać, by rewidować ją z punktu widzenia kolejnych epok życia<sup>353</sup>. Podczas pobytu w Nicei w sierpniu 1928 roku Nałkowska poszuka willi, w której niegdyś mieszkała Baszkircew<sup>354</sup>, podczas swojej czwartej bytności w Paryżu odwiedzi jej grobowiec na cmentarzu Passy i specjalnie znajdzie miejsce przy rue Ampère, gdzie stała willa, w której Baszkircew umarła<sup>355</sup>. Długie opisy wszystkich trzech wizyt nawiązują do toposu *vanitas vanitatis*. W tym intensywnym dniu zwiedzania Nałkowska wraca do domu między innymi quai Malaquais, przy której mieszkała pewien czas świeżo upieczona autorki *Indiany*, także jako kochanka Musseta, ale w notce o trasie spaceru nie pada jej nazwisko<sup>356</sup>. Późną jesienią 1927 roku Nałkowska będzie pracowała – dla pieniędzy, jak zaznacza w dzienniku<sup>357</sup> – nad esejem o przyjaciółce Sand z pewnego okresu życia<sup>358</sup>, Marii d'Agoult, pisarce i filozofce znanej przede wszystkim jako partnerka Liszta. Z wielkim szacunkiem opisuje ją jako *grande amoureuse*, a zestawienie z Sand, które wprowadza do eseju, podkreślając różnicę ich miłosnego stylu, na tle uznania wobec d'Agoult, brzmi nieledwie jak przytyk: „Doznawszy porażki w szczęściu, [d'Agoult] zyskała w zamian sławę. Ale nie dało jej to zapomnieć nigdy o tym człowieku jedynym, którego kochała [...]. Jej życie nie było wypełnione szeregiem miłości, jak życie George Sand. Była »wielką miłośnicą« największego gatunku, spaliła się w jednej miłości”<sup>359</sup>.

Ten zapis niejako poświadcza wspomniane gdzie indziej rozczarowanie pisarką, ale – znowuż – nie z powodu literatury, ale z powodu stylu

353 Ostatni raz notuje powrót do dziennika Baszkircew 21 października 1954 roku (*Dzienniki 1945–1954*, cz. 3, s. 452).

354 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, s. 348 (wpis z 30 sierpnia 1928 roku).

355 Por. też, *Dzienniki 1930–1939*, cz. 2, s. 231–233 (wpis z 28 czerwca 1937 roku). Przejście w pobliżu jej grobu odnotuje także 2 kwietnia 1946. Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, cz. 1, s. 215.

356 Tamże, s. 234.

357 Por. Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, s. 278 i 283.

358 Relacje towarzyskie kobiet, z początku bardzo przyjazne, potem się popsuły, co często spotyka się z szyderczymi komentarzami w literaturze chopinowskiej, w której Maria d'Agoult jest na ogół traktowana protekcjonalnie, a jej twórczość wspominana (jeśli w ogóle) z lekceważeniem. Esej Nałkowskiej jest wyjątkiem na tle takiej postawy Polaków wobec d'Agoult. Pisarka wprost broni jej także przed zarzutami biografów Liszta, na przykład Guya de Pourtalèsa.

359 Tamże, *Romans hrabiny d'Agoult*, w: tejsze, *Widzenia bliskie i dalekie*, s. 132.

rozgrywania/opisywania miłosnych relacji z mężczyznami, który nie może sprostać wymaganiom Nałkowskiej<sup>360</sup>.

Baszkircew, jako modernistka, była Nałkowskiej z pewnością bliższa w czasie i, po części, duchem niż Sand. Nałkowska wprawdzie dość szybko zdystansuje się od jej narcyzmu i egotyzmu, ale w najwcześniejszej młodości Baszkircew jest jej bardzo bliska w swym modernistycznym pragnieniu rozwinięcia w pełni swej indywidualności, a nie poświęcenia jej na rzecz zwykłych kobiecych rodzinnych obowiązków. Szacunek i empatia dla Baszkircew pozostaną w niej na zawsze. W eseju poświęconym jej korespondencji z Maupassantem napisze, że wartość pozostawionych przez nią dokumentów polega na wyrażeniu „stan[ui] natchnionej rozpacz, z jaką ta arogancka dziewczyna usiłuje za wszelką cenę upamiętnić swoje gasnące istnienie”<sup>361</sup>. Baszkircew oczywiście w pewnym sensie możemy uznać za kontynuatorkę Sand – wybitnej indywidualności i artystki, która potrafiła oprzeć się wszystkim siłom sprzysiężonym, aby ją zniszczyć – ale romantyzm Sand nie był jeszcze modernizmem.

Sand mogłaby być bliska Baszkircew i Nałkowskiej w buncie wobec ograniczeń nakładanych na kobiety w małżeństwie oraz w niespokojnym i pełnym cierpienia duchowego poszukiwaniu miejsca w społeczeństwie, ale Sand nigdy nie uprawiała kultu (kobiecego) „ja”; jej romantyczny indywidualizm był innej natury. Nie odnajdziemy w jej autobiografistyce także tak charakterystycznego dla Baszkircew i Nałkowskiej kultu własnego piękna, autoerotyzmu. Jeśli jej wyzywające gesty biograficzne można odczytywać w porządku romantycznego dandyzmu – i jako takie mogły one właśnie szybko przyciągnąć uwagę Nałkowskiej – to jej sposób pisania o sobie czy (auto)prezentacja kobiecych bohaterek – może poza (pierwszą, czyli raczej nieznaną Nałkowskiej) *Lélią* – są dalekie od tonu wyzwania rzuconego społeczeństwu przez „narcystyczną” Baszkircew czy Nałkowską. Sand i jej bohaterki – nawet *Lélia* – cierpią, czując, że społeczeństwo robi im krzywdę, ponieważ nie przewiduje miejsca dla ich duchowych, intelektualnych, artystycznych czy nawet seksualnych potrzeb i pragnień; mogą społeczeństwo przeklinać i czuć swoją nad nim wyższość, ale nie przeciwstawiają mu dumnej kobiecości kobiety narcystycznej, domagającej się hołdu dla urody i talentów. Romantyczny indywidualizm Sand przejawia się częściowo negatywnie, jako kobiecy weltschmerz. Jest wyrazem egzystencjalnej rozpacz i ciężu ku samobójstwu, zapowiadając tanatyczne

360 Można zauważyć, że sama Nałkowska wpisuje się jednak swoją biografą raczej w ten sandowski wzorzec.

361 Z. Nałkowska, *Maria Baszkircew i Guy de Maupassant*, w: tejsze, *Widzenia bliskie i dalekie*, s. 150.

pragnienie Nałkowskiej, ale nie ku immoralizmowi i egotyzmowi. Pasma weltschmerzu można oczywiście odnaleźć także w sposobie przeżywania świata u wczesnych bohaterek Nałkowskiej czy w jej własnym dzienniku, ale ich modernistyczna postawa wobec świata i siebie samych jest już bardziej niejednoznaczna i skomplikowana.

Oddzielną kwestią związaną ze stosunkiem Nałkowskiej do Sand stanowi ewentualna inspiracja, którą czerpała z niej (lub wczesnego socjalizmu), żądając dla kobiet „pełnego życia”. Żądanie to, a raczej prośbę o rozpatrzenie podobnej potrzeby, znajdziemy w załączku w powieściach Sand. Paralelę do podobnych wątków cyklu *Kobiety* i wystąpienia Nałkowskiej na zjeździe kobiet stanowią zwłaszcza wątek kobiety intelektualistki jako postaci transgresyjnej (kodowanej jako amazonka, trzecia płeć czy potwór), a także przyglądających się sobie nawzajem z uwagą i ciekawością siostrzanych sobowtórów, czyli kobiety intelektualistki i kobiety kurtyzany, pragnących wyjść ponad narzucone im przekonanie o przepaści dzielącej kobiety „uczciwe” od kobiet „upadłych”. Trudno jednak powiedzieć, czy twórczość Sand była tu dla Nałkowskiej jakąkolwiek inspiracją. Mógł nią być tylko mit biograficzny Sand jako *femme libre* i *grande amoureuse*.

Pomiędzy wolnym życiem Sand a jej myślą i twórczością można bowiem dostrzec pęknięcie, na które Nałkowska ze swej perspektywy musiała patrzeć ze zdziwieniem. Autorka, która stała się w kulturze ikoną zarówno kobiecej emancypacji, jak i wyzwolonego kobiecego pragnienia, była w takim sensie, o jaki chodzi Nałkowskiej, wyzwolona tylko częściowo, bardzo nieśmiało w swych utworach sondując problem prawa do kobiecej rozkoszy. Sand pisze o miłosnym pragnieniu i potrafi opisywać miłosne namiętności na tyle śmiało, że uznawana była za największą gorszycielkę epoki, ale daleko jej od wyzwolenia sfery erotyzmu i seksualności z nakładanych na nie tabu przedstawienia. Samo ich istnienie daje tu o sobie znaczyć jeszcze raczej pośrednio. Jeśli Nałkowska dostrzegała różnicę pomiędzy wyzwalającymi się tylko w teorii spod męskiej dominacji, przeintelektualizowanymi emancypantkami a idącymi śmiało za instynktem kurtyzanami, uważając te drugie za często praktycznie bardziej wyzwolone i spełnione jako kobiety, choć pozbawione samowiedzy w tej dziedzinie<sup>362</sup>, to mogła ją dziwić niekonsekwentna postawa Sand, która śmiało sięgała po własną wolność i emocjonalne (a zapewne także seksualne) spełnienie, mocno dozuwając podobne prawa bohaterkom własnych powieści – dużo

362 Por. na przykład Z. Nałkowska, *Kobieta w dziełach Świętochowskiego*, w: teje, *Widzenia bliskie i dalekie*, s. 93–100.

mniej w związku z tym na nasze dzisiejsze wyczucie skandalicznym, niż tego od nich oczekujemy na podstawie ich złej sławy w epoce.

Choć Nałkowska od 1915 roku nie wspomina już w dzienniku o twórczości Sand, a w eseju o Michaëlis przyznaje się, że „odepchnęła” ją od niej „jawność i niedyskrecja jej wyznań”<sup>363</sup>, Sand nie znika jednak całkowicie z jej horyzontu. W eseju o Michaëlis Nałkowska wprowadza postać Sand – i kolejnych pisarek – wstępem, który tym samym wklucza je wszystkie „w korowód kobiet piszących, które tak podziwia, z którymi tyle przeżyła bez ich wiedzy”<sup>364</sup>. Akapit wprowadzający Sand poprzedza wprowadzenie – odnoszące się do niej czy także do innych? – zdanie: „Były tam zresztą i gorzkie rozczarowania uwielbień, zerwane najtkliwsze powinowactwa i przyjaźni, dotąd nie zagojone rany serca”<sup>365</sup>, ale przecież kończy ich listę zdaniem, które wobec tego powinno odnosić się także do Sand: „Jakże kochałam je wszystkie, te kobiety piszące, które niosły przed sobą – uważnie i baczenie – na obu wyprostowanych dłoniach swoje serce, dymiące nigdy nie zmęczoną miłością”<sup>366</sup>.

Co ciekawe i może jednak nie bez znaczenia dla rozpatrzenia gustów literackich Nałkowskiej i ostatecznej oceny Sand, tej liście francuskich autorek, otwartej jej nazwiskiem i schodzącej w poprzednie dekady, odpowiada podobna lista po cytowanym zdaniu:

Tak w pewnej chwili porywająca, romantyczna, prometejska i nierozsądna Żmichowska zasunęła mi się nagle za badawczą, skupioną i rozumną Klementynę Hoffmanową, a spoza nich obu wynurzyła się na czas pewien ta, która powiedziała kobiece słowa polskie o głębinach miłości – księżna Wirtemberska.<sup>367</sup>

Jak widać, postawa romantycznego buntu kobiet wcale nie jest tą, którą Nałkowska ceni najbardziej. Być może bliższa jest jej jeszcze XVIII-wieczna proza psychologiczno-sentymentalna, ponieważ tym, co interesuje ją w prozie kobiet, wydaje się w pierwszym rzędzie styl przeżywania miłości. Pisze z przejęciem o kreacji i losie jednej z bohaterek Michaëlis: „Przeżyta została aż do końca ta rzecz, od czasów Marianny d’Alcoforado poprzez pannę de Lespinasse, aż do dziś karmiąca marzenie kobiet kochających: śmierć z miłości. Gdyż cierpienie z miłości jest nasiąknięte rozkoszą

363 Tejże, *O Karin Michaelis*, s. 112.

364 Tamże (gramatyka zdania dopasowana do wyводу).

365 Tamże.

366 Tamże, s. 114.

367 Tamże.

w równej mierze, jak łzami”<sup>368</sup>. Paradoksalnie, w tak zarysowanej tradycji kobiecego pisania i ideału miłości takie autorki romantyczne jak Sand czy Żmichowska nie do końca się mieszczą, ponieważ i one same, i ich bohaterki ustanawiają się poza podobnym ideałem, stawiając krytyczne pytanie o uwarunkowania takiego sposobu przeżywania uczucia i starając się je przekroczyć.

Ostatecznie jednak, w dzienniku wojennym, w którym Nałkowska tak bardzo docenia czas wydarty nieszczęściu na lekturę, pośrednio umieszcza Sand wśród postaci „wielkich umarłych”, z którymi prowadzi rozmowę ponad epokami. Wątek lektury jako rozmowy z umarłymi jest bardzo ważny w tym okresie pisania dziennika, wiążąc się z jednej strony z potrzebą zachowania poczucia własnej tożsamości i indywidualności, zagrożonej przez moźół, niedostatek, cierpienie i śmierć, z drugiej – z rozpoznaniem, że jej wojenna kondycja nie jest w dziejach świata czymś wyjątkowym; że także innym pisarzom przychodziło żyć i tworzyć w tragicznych czasach.

4 grudnia 1941 roku Nałkowska pisze na przykład: „Nawrót do czytania wzmagają moje życie psychiczne, napęlnia mnie radością, daje odnaleźć swą zatraconą tożsamość. Trudno uwierzyć, że już to samo: być sobą – jest szczęściem”<sup>369</sup>. Gdzie indziej: „Lektura pozostaje już jedynym środkiem ocalenia swej tożsamości”<sup>370</sup>. We wspomnianym już miejscu dziennika, gdzie Nałkowska pisze o *Delfinie*, wspomina ona o czasach, w których ten utwór powstał, konkludując:

Więc nie jesteście wcale my, ludzie roku 1942, tak osamotnieni w dziejach, nie jest żadną wyjątkową hańbą żyć w strachu i poniżeniu. Los ludzi z tamtej epoki [...] jakże to uspokaja i rozgrzesza. Znikomość losu jednego człowieka w piekielnych żarnach „zbiorowości”. Przelewność stanów historycznych, ich uporczywy, beznadziejny smutek. Ich uporczywy, beznadziejny nonsens.<sup>371</sup>

Paradoksalnie, rozmowa z umarłymi staje się w tym czasie niemal jedynym uzasadnieniem woli życia:

Może, iż życie trwające – tak straszliwe – nie stanowi już atrakcji, branie udziału w tej grozie odbiera resztę sił. – Tak. Ale przecież jedynie żyjąc

368 Tamże, s. 115.

369 Z. Nałkowska, *Dziennik 1939–1945*, s. 334.

370 Tamże, s. 264.

371 Tamże, s. 354–355.

mogę przestawać z umarłymi, jak wszystko, co wiem o śmierci, dostarczone zostało przez żywych”.<sup>372</sup>

Mówiąc dalej o moralistach francuskich, konkluduje:

Historia ludzkiej myśli jest w stosunku do historii *tout court* olbrzymią, jedynie ważną i obowiązującą rzeczywistością. To La Bruyère mówi, że nie trzeba żyć z żywymi, tylko z umarłymi. Jakże zgęszczonym, jakże intymnym i uspokajającym zaiste darzą mię życiem ci umarli, gdy wśród żywych nie mogę już wytrzymać.<sup>373</sup>

Wątek rozmowy z wielkimi umarłymi z udziałem Sand pojawia się we wcześniejszym zapisie dziennikowym, z 18 kwietnia 1942 roku. O czasie wydzieranym na lekturę Nałkowska pisze: „Lektura nie jest ucieczką od straszliwości dzisiejszego życia ani ucieczką od »ludzi«. Jest to raczej doznawanie ich w stopniu najwyższym, jest to też odnajdywanie siebie w straszliwości świata”<sup>374</sup>. Dalej, wśród wymienianych tytułów i autorów, których czyta często ponownie, w tym także ich biografie, wymienia wspomnienia Anny Dostojewskiej, opatrując je komentarzem:

Ach, wszystko jest, i wszystko jest takie samo, tak nieznacznie inne. Stosunek do książek i do pisarzy, stosunek do przyjaciół. Rola r o z m o w y [...]. Między nimi jestem szczęśliwa, moje sprawy na nowo stają się ważne. Sąd Tolstoja o Turgieniewie i Gorkim, o Andrejewie, o Goethem. Sąd Dostojewskiego o Tolstoju i Turgieniewie, o George Sand i Balzacu. Sąd Vauvenargues’a o Corneille’u i Racine’ie, sąd Flauberta o Comte’cie i o tłumie, i o polityce, sąd Montaigne’a o wszystkim, ale także o przyjaźni i o La Boëtie [...]. Umarli wszyscy – a życie ich wciąż jest kolorowe, gorące, najbliższe. Lepiej ich znam niż najbliższych moich znajomych.<sup>375</sup>

Nałkowska nawiązuje tu między innymi do fragmentu wspomnień Dostojewskiej dotyczącego sposobu spędzania czasu z mężem podczas pobytu w Genewie w 1867 roku. Dostojewska pisała tam:

Wieczór spędzaliśmy albo na dyktowaniu nowego utworu, albo na czytaniu książek francuskich i mąż mój pilnował, abym systematycznie czytała

372 Tamże, s. 438 (wpis z 31 marca 1943 roku).

373 Tamże, s. 439.

374 Tamże, s. 366.

375 Tamże.

i studiowała dzieła jakiegoś jednego autora i nie rozpraszała swej uwagi na utwory innych pisarzy. Fiodor Michajłowicz miał wielkie uznanie dla talentu Balzaka i Georges Sand, stopniowo też przeczytałam wszystkie ich powieści. O tym, co przeczytałam, rozmawialiśmy podczas naszych spacerów i mąż wyjaśniał, na czy polega wartość przeczytanych przeze mnie utworów. [...] [Z]nakomicie pamiętał treść i imiona bohaterów tych dwojga ulubionych przez niego autorów. Przypominam sobie, że mąż szczególnie cenił powieść *Père Goriot* [...].<sup>376</sup>

Jak widzimy, w ostatniej notatce jej poświęconej w roku 1915 Sand występuje jako rozmówczyni Flauberta, w ostatniej w ogóle w dzienniku Nałkowskiej – jako temat rozmów Dostojewskiego i jego żony. Poprzez dwóch bardzo bliskich sobie pisarzy Nałkowska ostatecznie wpisuje ją w tekst dziennika jako ważny głos kultury europejskiej. Potwierdza to konstatacje współczesnych badaczy Sand, że jeśli nie arcydzielnosc jej utworów, to jej znaczenie dla innych XIX-wiecznych pisarzy i pisarek uzasadnia dziś potrzebę badania jej twórczości.

---

376 A. Dostojewska, *Wspomnienia*, przełożył i posłowiem opatrzył Z. Podgórzec, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 176–77. Dostojewska notowała Sandowskie lektury także w dzienniku z okresu genewskiego (1867), ale polskie wydanie z 1971 roku nie obejmuje już tego jesiennego okresu. Najdokładniejsze dotąd studium stosunku Dostojewskiego do Sand (obejmujące kwestie jej idealizmu, humanizmu i myśli religijnej) napisała Françoise Genevray, autorka rozprawy o rosyjskiej recepcji pisarki. Por. F. Genevray, *Troisième partie. Dostoievskij. L'Heritage*, w: tejsze, *George Sand et...*, s. 237–362.

## Rozdział 2. George Sand i Maria Dąbrowska

### PODOBIENSTWO PONAD EPOKAMI?

Jerzy Stempowski w liście z 17 lipca 1957 roku do Dąbrowskiej, w kontekście rozważań o płodności twórczej i zauważalnej tendencji do wykluczania się „produktywności” z „rozmaitością i szeroką skalą zainteresowań”<sup>377</sup>, zrównał polską pisarkę i Sand jako – jak pisał – „szczęśliwy wyjątek” od tej reguły. Stwierdził przy tym, że polscy historycy literatury będą mieli w jej przypadku podobne problemy w zrozumieniu jej twórczości:

[...] George Sand, nie mie[ści] się w całości w polu widzenia żadnego historyka literatury ani monografisty. [...] Z panią historycy literatury i monografisty będą zapewne mieli takie same kłopoty. Z respektem i podziwem zatrzymuję się przed półką, na której wszystkie Pani książki stoją teraz razem.<sup>378</sup>

Stempowski, głęboko ceniąc Dąbrowską, dostrzegał jej i Sand szerokość zainteresowań intelektualnych, a zarazem różnorodność wykorzystywanych przez nie form piśmienniczych i podejmowanej problematyki. Twórczość Sand najwyraźniej była mu znana lepiej niż innym, o czym świadczy sformułowana mimochodem w tej samej notatce miażdżąca krytyka biografii autorstwa André Mauroisa, która ukazała się w Paryżu w 1952 roku: „Wielki tom, który przed kilku laty poświęcił jej Maurois, pisany jest z punktu widzenia indyckiej, obserwującej sławną autorkę z *basse-cour* w Nohant”<sup>379</sup>.

---

377 M. Dąbrowska, J. Stempowski, *Listy 1926–1965*, opracował, wstępem i przypisami opatrzył A. S. Kowalczyk, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2010, t. III, s. 246.

378 Tamże.

379 Tamże (*basse-cour*, fr. – obejście, kurnik). Por. także A. Maurois, *Lelia*.



W liście z 27 lipca 1957 roku Dąbrowska ustosunkowuje się do uwagi Stempowskiego, przekazując mu artykuł o sobie w popularno-naukowym miesięczniku „Problemy” i opatrując go następującym komentarzem: „Mała ilustracja do tego, co Pan tak pochlebnie pisze o moich zainteresowaniach”<sup>380</sup>. W liście tym także, może nie bez związku z uwagą o swej wszechstronności, daje popis wiedzy ornitologicznej, rozpisując się na dwóch stronach na temat zasięgu i uwarunkowań występowania kosów w Europie. Nie odnosi się jednak w żaden sposób do porównania swej twórczości z Sand ani w odpowiedziach na ten i kolejne listy, ani w dzienniku z tego okresu<sup>381</sup>. Milczenie Dąbrowskiej – w kontekście

---

Biograf ten jest ceniony jako jeden z najważniejszych przedstawicieli tzw. nowego biografizmu, kładącego nacisk na prywatność osób publicznych, a nawet podświadome motywy kierujące życiem i określające ich twórczość. Por. A. Nasiłowska, *Angielskie, francuskie i polskie tradycje biografistyki. Wprowadzenie do tematu*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 41–60. Maurois jest autorem również wielu innych biografii, na przykład Byrona i Hugo. Biografia Sand, która ukazała się w 1952 roku, zdradza życzliwy stosunek Mauroisa do swojej bohaterki, którą uważał za bardzo ciekawą, a nawet wielką osobowość. Doceniał ją jako kobietę, której świat zawdzięcza część twórczości Musseta i Chopina, a nawet Balzaca czy Prousta, a także – *last but not least* – przyznawał jej talent literacki i określał jako arcydzieła takie utwory jak *Consuelo*, dziennik pisarki oraz *Lettres d’un voyageur*. Mimo deklarowanej sympatii do „feminizmu Sand”, a także jej poglądów prodemokratycznych i otwartej formuły religijności, nie oddał jej jednak sprawiedliwości jako pisarce i intelektualistce. Po pierwsze, dlatego że w ogóle mało miejsca poświęcił w biografii jej twórczości i poglądom, często sugerując, że traktowała je niejako instrumentalnie, pisząc dla zarobku. Po drugie, dlatego że wymienia w biografii zaledwie około dwudziestu pięciu jej utworów, z czego połowę – albo odnotowując tylko, że w danym okresie akurat ten a nie inny stworzyła albo sprowadzając do wymiaru autobiograficznego, czyli objaśniając, kogo przypominają główny/główna bohater/bohaterka. Kilka powieści Sand w odpowiednich momentach biograf zaledwie komplementuje lub gani (to ostatnie dotyczy zwłaszcza dzieł z późnego okresu twórczości). Streszczenia lub problematyzacje około dziesięciu utworów, które się w ogóle w biografii pojawiają, są mocno niesatysfakcjonujące i wrywkowe. Najwięcej uwagi Maurois poświęca czytany autobiograficznie *Lukrecji Floriani* oraz *Jej i jemu*, a także *Lélii* jako kluczowi do biografii Sand (por. przyp. 108, s. 240 niniejszej książki). *Lelia, czyli życie George Sand* to jedna z najpopularniejszych biografii pisarki, kształtująca jej współczesny wizerunek. W Polsce miała już kilka wydań: w latach 1960, 1968 i 1976.

380 Por. M. Dąbrowska, J. Stempowski, *Listy 1926–1965*, t. III, s. 250.

381 Por. M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach*, t. x: 1956–1957, oprac. T. Drewnowski, Polska Akademia Nauk, Wydział I Nauk Społecznych, Komitet Nauk o Literaturze, Warszawa 2009, s. 193–207. W ciągu ponad miesiąca od otrzymania przez Dąbrowską wspomnianego listu nie znajdziemy w jej korespondencji żadnej wzmianki, którą można by potraktować choćby jako aluzję do jego treści. Pisarka jest w tym okresie

jej zabiegów o pozycjonowanie w historii literatury światowej – wolno potraktować jako znak. Pisarka była przecież bardzo wrażliwa na wszelkie pochwały i odnotowywała je skrupulatnie w dzienniku, a także sama zestawiała się, jako autorka *Nocy i dni*, z najwybitniejszymi pisarzami światowymi: Proustem, Antonem Czechowem, Josephem Conradem czy Thomasem Mannem, ciesząc się bardzo z tłumaczeń swoich powieści na języki obce i snując marzenia o nagrodzie Nobla, którą mogły za sobą pociągnąć zagraniczne wydania<sup>382</sup>. Najwyraźniej zestawienie z Sand – pisarką, którą w XIX wieku chętnie ogłaszano geniuszem – nie było zgodne z jej polityką w tym zakresie.

Dlaczego? Kiedy i na jakiej podstawie wyrobiła sobie raczej negatywny o niej sąd? W niniejszym rozdziale książki spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, a zarazem zastanowić się, na ile podsunięty przez Stempowski sandowski klucz może pozwolić na zestawienie obu pisarek także w innych niż przez niego zaproponowane kontekstach.

#### **DĄBROWSKA CZYTA *LE MARQUIS DE VILLEMÉR***

Dąbrowska – jak wypada uznać na podstawie jej dzienników i opublikowanej dotąd korespondencji – praktycznie nie знаła twórczości Sand. Z dziennika dowiemy się jedynie, że w 1947 roku, a więc jako od dawna ukształtowana pisarka, mająca za sobą swoje *opus magnum*, sięgnęła po wydaną we Francji w 1860 roku powieść *Le Marquis de Villemer*. Opatrzyła ją komentarzem:

Bardzo naiwne, konwencjonalne, ale czyta się jednym tchem jak bajkę. Coś w rodzaju Rodziewiczówny wyposażonej w wielką kulturę literacką i dużą inteligencję. Ale np. *Pieśń przerwana* Orzeszkowej jest nawet artystycznie lepsza.<sup>383</sup>

Jej sąd o pisarce wyraża więc jednocześnie uznanie i pewne lekceważenie, spychając ją – poprzez skojarzenie z Rodziewiczówną – w obszar literatury popularnej czy „kobiecej”<sup>384</sup>.

---

pochłonięta urzędaniem domu w Komorowie oraz umieraniem i śmiercią brata, Bogusława.

382 Pisał na ten temat między innymi P. Oczko, „*Nie wiem, czy będę jeszcze pisać...*”. „*Noce i dni*” w „*Dziennikach*” Marii Dąbrowskiej, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

383 M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach*, t. v: 1942–1947, s. 199.

384 Podobnie jak przypis edytora do dziennika, w którym *Le Marquis de Villemer* jest scharakteryzowany jako „idylla arystokratyczno-miłosna” (M. Dąbrowska,

Notka o lekturze nie pozwala poznać powodów, dla których Dąbrowska sięgnęła właśnie po tę powieść z obfitego dorobku prozatorskiego Sand. Należy ona do późnej fazy jej twórczości, ustępując rozgłosem co najmniej dwudziestu innym. Jak jednak świadczą materiały zgromadzone przez Bochenek-Franczakową, jej teatralna adaptacja, napisana przez autorkę we współpracy z Alexandrem Dumasem młodszym, cieszyła się w latach 1867–1885 sporym powodzeniem w Krakowie<sup>385</sup>; wcześniej zresztą odniosła pewien sukces na scenach paryskich. Dąbrowska przeczytała powieść po francusku (polskie tłumaczenie ukazało się tylko w XIX-wiecznej prasie, w odcinkach<sup>386</sup>). Na podstawie wcześniejszych dziennikowych zapisków można wysnuć hipotezę, że sięgnęła po Sand, ponieważ ponad rok wcześniej czytała z ogromnym zainteresowaniem dzienniki braci Goncourtów, z której to lektury zrodził się pomysł napisania eseju *Chińska pocięcha*. Jego pierwszą wersję odczytała w sierpniu 1946 roku na spotkaniu autorskim we Wrocławiu<sup>387</sup>.

Esej ten zestawiał zapisy dotyczące wojny francusko-pruskiej w dziennikach Goncourtów i korespondencji Flauberta, pokazując ich zaskakujące

---

*Dzienniki powojenne*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, t. I: 1945–1949, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 118, przypis nr 1.

- 385 Sztuka miała polską premierę w Teatrze Polskim w Krakowie 6 listopada 1867 roku. W roli głównej, Caroline de Saint-Genix, wystąpiła wtedy Helena Modrzejewska. Sztuka miała tam łącznie dziesięć przedstawień do 1885 roku, co jednak w Krakowie tych czasów było znaczącą liczbą. Grano ją także w Teatrze Rozmaitości w Warszawie (trzyście przedstawień od 1871 do 1880 roku) i cztery razy we Lwowie (premera 17 stycznia 1872 roku). Informacje za: R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 144–152.
- 386 Por. *Margrabiade Villemer*, przeł. Władysław Bogusławski, „Romans i Powieść” 1881, nr 33–47. Jak podaje Bochenek-Franczakowa, istniało także tłumaczenie adaptacji teatralnej powieści, dokonane przez A. Rakiewiczową. Jego jedyne egzemplarze (należące odpowiednio do teatrów w Krakowie i Lwowie) znajdują się dziś w archiwum Teatru Słowackiego w Krakowie i w Bibliotece Śląskiej. Zob. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 198 i 200.
- 387 Dąbrowska wspomina lekturę kolejnych tomów *Journal des Goucourt* w październiku i listopadzie 1945 (Warto przy tym zaznaczyć, że w latach wojny i wkrótce po jej zakończeniu bardzo rzadko odnotowuje w dzienniku jakiegokolwiek lektury). 27 listopada 1946 roku, jak wskazuje na to dziennik, odczytała *Chińską pocięchę* na wieczorze literackim w Warszawie. Por. M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. V: 1942–1947, s. 160, 167, 170, 172, 193. Pierwodruk *Chińskiej pocięchy*: „Warszawa” 1947, nr 1, przedruk w: M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, oprac. E. Korzeniewska, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 213–244. W przypisach Korzeniewska mówi także o odczycie tekstu we Wrocławiu jeszcze w sierpniu 1946. Por. tamże, s. 669.

podobieństwo do sposobów doświadczenia i opisywania ostatniej wojny przez Polaków (i, dopowiedzmy, przez samą Dąbrowską w jej dziennikach, zwłaszcza że podobieństwo to dotyczyło nie tylko kwestii agresji Prus, ale i fenomenu Komuny Paryskiej). Korespondencję Flauberta pisarka czytała znacznie wcześniej<sup>388</sup>, ale teraz, choć nie wspomina o tym w dzienniku, musiała przestudiować ją ponownie, aby napisać planowany tekst.

Sand pojawia się na kartach dziennika Goncourtów i, jak już wiemy, była przyjaciółką Flauberta oraz jego partnerką w dyskusji o literaturze. Zapewne właśnie ten fakt Dąbrowska odnotowała z zainteresowaniem i, być może trafiwszy gdzieś właśnie na tę jej powieść, postanowiła się z nią zapoznać, aby wyrobić sobie samodzielny sąd o słynnej pisarce. Powieść ta, sama w sobie nie ciekawsza nawet od wielu innych pisanych przez Sand w latach 60., zrobiła pewną karierę nie tylko w teatrze. Zola, bardzo krytyczny wobec pisarki w artykule napisanym z okazji jej śmierci, właśnie dla tego utworu czyni wyjątek, oceniając go jako najlepszy w jej dorobku, bo najbliższy poetyce realizmu<sup>389</sup>. Z kolei, jak twierdzi Maurois, Flaubert płakał ze wzruszenia na premierze scenicznej adaptacji powieści, a dokładnie – w czasie gorącej owacji, którą tłumy zgotowały autorce<sup>390</sup>.

Edycja Conarda obejmuje listy Flauberta, bez odpowiedzi adresatów, a więc Dąbrowska w swym eseju przedstawia tylko sądy Flauberta na sytuację we Francji w latach 1871–1872, wprowadzając Sand jako adresatkę listów słowami „pani Sand” lub „George Sand”, a tym samym szczedząc

388 Co najmniej w 1926 roku, jak możemy stwierdzić na podstawie wzmianki w dzienniku z 23 sierpnia 1926 roku (por. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. II, s. 20). Dąbrowska zapewne sięgnęła wtedy po świeżo wydane tomy z rozszerzonej edycji Conarda (*Ceuvres complètes de Gustave Flaubert*, t. I–IX: *Correspondance*, Louis Conard, Paris 1926–1933).

389 Artykuł Zoli zatytułowany *George Sand* ukazał się w lipcowym „*Messenger de l'Europe*” z 1876 roku (Sand umarła 8 czerwca tamtego roku). Opinia ta wydaje się bardzo nierzetelna. Jeśli Sand szczegółowo opisuje w niej warunki bycia rodziny arystokratycznej na skraju bankructwa albo surowe warunki życia chłopów z Owernii, to w żadnym razie nie jest to w jej prozie wyjątek, który zawdzięcza oglądaniu się na szkołę realistów, ale reguła w tym ciągu jej utworów, które można wywodzić aż od *Walentyny* z 1832 roku. Zola podkreśla, że *Le Marquis de Villemer* jest kluczowym osiągnięciem Sand, co służy być może odciążaniu uwagi czytelnika od tego, co w jej twórczości najbardziej dla Zoli niepokojące: potencjału krytyki społecznej (w tym: feministycznej) zawartego w jej idealizmie. Więcej na temat artykułu Zoli i jego sądzie o Sand – zob. s. 358–360 niniejszej książki.

390 Por. A. Maurois, *Lelia*, s. 506. Maurois przypomina, że premiera (29 lutego) *Le Marquis de Villemer* była w 1864 roku ogromnym sukcesem, twierdząc jednak, że przyczyniła się do niego skandalizująca aura wokół wydanej nieco wcześniej powieści Sand – *Mademoiselle La Quintinie* – która wzbudziła entuzjazm środowisk liberalnych i antyklerykalnych. Por. tamże, s. 505–506.

dla niej słowa „przyjaciół/przyjaciółka”, którym określa tu Edmonda de Goncourta. Może to świadczyć o tym, że niewiele wiedziała o charakterze ich relacji, choć większość listów Flauberta, które sama cytuje, jest skierowana właśnie do Sand.

*Le Marquis de Villemer* rzeczywiście świadczy o świetnym rzemiośle, tutaj niestety w sensie wyczuwalnej już manieri – sięgnięcia po rozpoznawalny schemat narracyjny romansu i efekty melodramatyczne (znacząco wydłużające powieść), których wpływ na przeciętnego odbiorcę jest pisarce dobrze znany. Jak często u Sand, jest to jednak forma w jakimś sensie heteroteliczna (poczynając od tytułu, który powinien raczej brzmieć *Caroline*<sup>391</sup>) i przesycona elementami, wydawałoby się, nie na miejscu w powieści popularnej. Należą do nich na przykład bardzo ciekawe opisy Owernii, zawarte także w listach bohaterki do siostry, wplatających w powieść formę listu z podróży, którą tak świetnie operowała Sand<sup>392</sup>.

Utwór wraca na podstawowym poziomie do modelu romansów Jane Austen czy po prostu baśni o Kopciuszku: bohaterką jest zrujnowana szlachcianka z prowincji, Caroline, którą oplakana sytuacja własna i jej siostry, wdowy z kilkorgiem dzieci, zmusza do szukania zatrudnienia. W ten sposób staje się damą do towarzystwa markizy de Villemer – starszej pani o słabym zdrowiu, z epizodem głębokiej depresji po śmierci męża. Caroline, jak wiele bohaterek Austen, nie ma praktycznie żadnych szans na dobre małżeństwo, zresztą w duchu rezygnuje z wszelkich starań o nie, ceniąc sobie bardzo – i to już oczywiście wątek typowo Sandowski – wewnętrzną wolność i integralność. Jej potrzeba niezależności jest przy tym silnie skontrastowana z pozycją zależności (niemal niewolnictwa<sup>393</sup>), na którą została skazana (lub raczej – na którą decyduje się dla

391 Oczywiście tytuł, który kieruje uwagę czytelnika na postać, wydawałoby się, mniej ważną w powieści, ma swoje ideologiczne uzasadnienie, bo zwraca uwagę na wyjątkowość charakteru i postawy markiza na tle jego środowiska (rodzina należy do Fouburg Saint-Germaine). Podobnie dzieje się na przykład we wczesnej powieści *André*, w której postacią pierwszoplanową też jest partnerka postaci tytułowej, artystka-rzemieślniczka Geneviève. W niej jednak skierowanie uwagi na postać męską każe myśleć o krytyce słabej, niezdolnej do czynu, postaci romantyka.

392 Eseistyczne *Lettres d'un voyageur*, ukazujące się w prasie w latach 30., są uważane za arcydzieło gatunku romantycznego pisarstwa podróżniczego i listu-eseju. Sama Owernia zajmuje ważne miejsce w podróżopisarstwie i wyobraźni Sand, która poświęciła jej dwa cykle w dwóch różnych momentach życia (*Voyage en Auvergne* [Podróż do Owernii] w 1827 roku i *Notes sur un voyage en Auvergne* [Notatki z podróży do Owernii] w 1859 roku).

393 W sensie całkowitej dyspozycyjności dla rodziny, u której mieszka, i braku wydzielonego wolnego czasu.

dobra siostry, odrzuciwszy wcześniej propozycję korzystnego materialnie małżeństwa bez miłości). Markiza potrafi dostrzec jej niezwykły charakter – silną osobowość, przejawiającą się w szczerości – oraz zdolności intelektualne i muzyczne.

Napięcie fabularne utworu związane jest z możliwością związku bohaterki z którymś z dwóch synów pani domu i charakterem tego związku<sup>394</sup>. Mamy tu więc do czynienia z romansem (i niemal miłosnym trójkątem proszącym się o analizę kategoriami *queer*, będącym echem kazirodczych i homoseksualnych układów obecnych w *La Petite Fadette*, a także roli, którą bohaterka tej ostatniej odegrała w życiu obu braci<sup>395</sup>). Jest to także powieść o zagrożonej i fałszywie posądzonej cnotcie, przypominająca, że pozory mogą mylić (to uporczywie trwały wątek prozy Sand). Możemy w tym przypadku mówić również o komedii salonowej, jak nazwała Bochenek-Franczakowa wersję sceniczną tego utworu, o ciekawej intrydze, przenikliwie analizującej polityki uprawiane przez wszystkich bohaterów, pobłażliwej wobec ich wad, niepozbawionej humoru, ale i czasem zjadliwej ironii, a zarazem dziełem przemycającym w atrakcyjnej formie demokratyczne i feministyczne przekonania autorki.

Te ostatnie dochodzą do głosu w kreacji postaci Caroline, obdarzonej nie tylko bardzo silnym i prawym charakterem, potrzebą niezależności i poczuciem godności, ale także żywą i przenikliwą inteligencją, której wyrazem są na przykład jej pełne ciekawych spostrzeżeń, czy to psychologicznych czy przyrodniczych, listy do siostry. Robert Godwin-Jones

394 Sand otwarcie mówi o seksualnych podbojach obu mężczyzn i o niemoralnych projektach starszego związanych z Caroline. W świetle feministycznej przeszłości pisarki zdumiewa tu jednak pobłażliwość wobec męskich bohaterów, przejawiająca się – bardziej pasującą do komedii niż powieści – kreacją starszego syna, diuka d’Aleria. Ten libertyn i utracjusz przeistacza się na kartach powieści w pełnego dobrej woli męża pewnej młodzietkiej księżniczki, z którą chce się ożenić najpierw dla pieniędzy. Caroline nawiązuje z oboma synami markizy, starszymi od siebie i doświadczonymi seksualnie (młodszy ma nieślubne dziecko, a na sumieniu – śmierć jego uwiedzionej matki), relacje niezwykle i, jak często u Sand, całkowicie cnotliwe. W każdej chwili grożą one jednak kompromitacją ze względu na nieobyczajną bliskość trzech ciał, ponieważ w tajemnicy przed matką i służącymi Caroline zgadza się doglądać, także nocą, chorego na serce Urbaina.

395 Tu warto wspomnieć choćby o podobnym jak w *La Petite Fadette* zaburzeniu charakterystyki płciowej głównych bohaterów: Caroline posiada wiele cnót uchodzących za męskie, a Urbain – wyraźne cechy kobiece, takie jak słabe zdrowie (nerwy), ogromna wrażliwość, a także – jak okazuje się w zakończeniu utworu – gotowość uznania miłości za ważniejszą w życiu niż kariera i zaspokojenie ambicji (zrezygnuje z wydania za życia swojej książki, wiedząc, że czas jej nie sprzyja oraz że jej treść sprawi przykrość rodzinie).

wręcz polemizuje z badaczami, którzy uznali późną twórczość Sand za konserwatywną. Pokazuje, że feminizm pisarki wciąż manifestuje się w powieści, której przesłanie zawarte jest w idei związku opartego na głębokim porozumieniu duchowym i intelektualnym między partnerami, a zatem na równości, i której główna bohaterka nie tylko jest obdarzona wieloma cnotami umysłu<sup>396</sup>, lecz także jawi się jako osoba naprawdę decyzyjna, przesądzająca w dużej mierze o toku akcji. Przypomina tym, jego zdaniem, późniejsze heroiny Jamesa<sup>397</sup>. Komentując tę fazę jej twórczości, badacz wskazuje, że powodem rezygnacji z pisania w tym okresie śmiałych utworów angażujących się otwarcie w debatę o pożądanym kształcie społeczeństwa był klimat zduszenia dążeń demokratycznych w tamtym czasie we Francji oraz istnienie cenzury<sup>398</sup>. Deklaracją polityczną jest tu jednak wciąż treść dzieła tytułowego markiza, który jako historyk piętnuje przywileje, kastową pychę i grzechy arystokracji, przekonując o konieczności demokratyzacji społeczeństwa.

Warto w tym miejscu odesłać z powrotem do rozważań Reid na temat poetyki Sand, ponieważ dobrze charakteryzują szereg powieści z okresu II Cesarstwa, do których należy *Le Marquis de Villemer*, i tym samym tłumaczą cytowaną ocenę Dąbrowskiej.

Reid zwraca uwagę, że cel, którym jest analiza relacji płciowych, instytucji miłości, małżeństwa i rodziny, a zarazem wskazanie pozytywnych, egalitarnych rozwiązań w tym podstawowym dla jednostki obszarze

396 W tym kontekście warto podkreślić niezwykle fragmenty utworu, które byłyby rzeczywiście idylliczne, tylko w zupełnie nowym sensie – idylli bibliotecznej: Sand pokazuje bowiem, jak miłość bohaterów rodzi się wśród książek. Po zaleczeniu psychosomatycznej choroby Urbaina (będącej skutkiem zazdrości o starszego brata, próbującego uwieść Caroline) oboje młodzi (a właściwie troje) zbliżają się do siebie, kiedy Caroline zostaje sekretarzem młodego uczonego. Sand pokazuje, że jej osobowość wywiera zbawienny wpływ na stan ducha Urbaina, a nawet treść powstającego dzieła. Przy okazji oddziałuje dobrze także na *morale* jego starszego brata.

397 Por. R. Godwin-Jones, *Romantic Vision*, s. 258. Caroline, obrażona stanowiskiem markizy w sprawie jej ewentualnego małżeństwa z Urbainem, które uważa za przejaw jej arystokratycznej pychy, usuwa się na wiele miesięcy do górskiej wioski, podejmując w głębi ducha decyzję, że nigdy wbrew niej nie zgodzi się zostać jego żoną. Jej wysiłony heroizm, który zresztą zostaje poddany krytyce w powieści, daje pisarce okazję do piętrzenia efektów melodramatycznych. Utwór kończy się rozwiązaniem (pozornego) konfliktu i małżeństwem Caroline i Urbaina, ale wcześniej na przykład, kiedy Urbain się jej oświadcza, Caroline, kierowana własnym poczuciem moralności, woli raczej wejść z nim w wolny związek i być uznana za matkę jego nieślubnego dziecka niż stać się częścią rodziny i środowiska, które patrzy na nią poprzez pryzmat kastowych przesądów.

398 Por. tamże, s. 245–267.

życia społecznego, Sand stara się w tym okresie osiągnąć, komunikując się skutecznie z czytelnikiem. Temu zamierzeniu służy obrona poetyki powieściowa, która na powierzchni odwołuje się do perypetii tradycyjnych i oczekiwanych, nie unikając konwencji, ale raczej odnawiając dobrze znane chwyt powieściowe, aby zrytmizować opowieść i uczynić ją dostępną dla każdego. Powieściowe *topoi*, twierdzi Reid, funkcjonują zatem w tych tekstach jako wskaźniki gatunku, będąc natychmiast rozpoznawalne dla czytelnika. Sand ceniła sobie żywioł powieści jako żywioł akcji, emocji i wyobraźni. Mimo to niespodzianka nie kryje się w samych *topoi*, nawet jeśli są przesycone znaczeniami symbolicznymi, lecz w przebudowie konstruktów płci.

Powieści Sand nawiązują, zdaniem badaczki, do sentymentalizmu w tym sensie, że są miejscem debaty na temat warunków miłości i małżeństwa, i można wyczuć w nich wpływ XVIII-wiecznych powieści francuskich i angielskich, zwłaszcza tych autorstwa kobiet. Jak twierdzi Reid, oryginalność Sand polega na przyswojeniu sobie tego dziedzictwa, korzystaniu z repertuaru wypracowanych przez niego chwytów powieściowych, a zarazem ich odnowie. Francuskiej pisarce odpowiadał także model powieści z akcją, którą nurt realistyczny odrzuca na rzecz szczegółowego opisywania warunków życia, codzienności i przeciętności<sup>399</sup>.

Sand, zdaniem badaczki, jest

szczególnie pomysłową dziedziczką powieści XVIII-wiecznej, w jej wymiarze lotrzykowskim, sentymentalnym, filozoficznym i utopijnym, ale także dziedziczką różnorodnych tendencji romantyzmu społecznego, mistycznego, idealistycznego i popularnego z lat 30., któremu pozostała [...] wierna do tego stopnia, że stała się w okresie II Cesarstwa jego jedyną przedstawicielką (razem z Hugo?).<sup>400</sup>

Bogactwo tych nawiązań na poziomie poetyki Dąbrowska dobrze wyczuwała, a jednocześnie ukryte za nią prodemokratyczne przesłanie powieści popularnej najwyraźniej wydało jej się rzeczą nieszczerólnie interesującą, bo niezbyt aktualną w skromności swych postulatów wobec wyzwania świata XX-wiecznego.

Mimo tego raczej lekceważącego sądu o *Le Marquis de Villemer* Dąbrowska wypisuje z niego dwa cytaty, opatrując je uwagą, że są „w stylu

399 Zob. M. Reid, *Signer Sand*, s. 166–167.

400 Tamże, s. 167 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).



Anny [Kowalskiej]<sup>401</sup>: „Je meurs d’envie d’être enchantée de vous” (są to słowa, które markiza wypowiada w scenie zapoznania z poleconą jej przez znajomych Caroline) oraz: „La faiblesse se fait respecter plus souvent que l’énergie. L’énergie morale est une chose qui ne se voit pas et qui se brise en silence. Tuer une âme cela ne laisse pas de traces. C’est pour cela que les forts sont toujours maltraités et que les faibles surnagent toujours!”<sup>402</sup> (są to słowa komentujące różnicę charakterów pomiędzy Caroline i siostrą, dla której się wkrótce poświęci).

Wydaje się, że ten drugi cytat mógł zwrócić uwagę Dąbrowskiej, która w dzienniku z tych lat wielokrotnie już wspomina o trudnej dla niej relacji z Kowalską. Choć z początku ich związek przyjmuje kształt, w którym Dąbrowska, jak twierdzi, jedynie przyzwala na miłość Anny, bojąc się bólu, jaki tej ostatniej sprawiłoby odrzucenie, już w okresie pierwszego krótkiego rozstania notuje gorzko, że nie doceniła siły własnego uczucia do przyjaciółki, a ta ostatnia je niesłusznie powiększała, niemal nią manipulując. W dzienniku, niejako równoległe do wątku współczucia dla Anny, której nie potrafi kochać tak, jak na to zasługuje<sup>403</sup>, rozwija się wątek odwrotny: niszczących uczuć Anny, która okazuje się „kłamiwa”, „gniewna”, „brutalna”. Dochodzi on do głosu zwykle w okresach, kiedy przyjaciółka wyjeżdża, a jej listy są rzadkie, a nawet chłodne lub pełne pretensji<sup>404</sup>. Wprowadza go notatka z 15 września 1943 roku: „Głupia Anno – Ty, która krzyczysz, że giniesz z miłości dla mnie – wiedz, że jest naodwrot niż myślisz”<sup>405</sup>. Niewykluczone, że Dąbrowska cytuje akurat to zdanie Sand, bo uważa się za tę silniejszą moralnie, a Annę za słabszą – ale terroryzującą ją wybuchami rozpacz z powodu nieodwzajemnionych uczuć, czyli – szantażującą emocjonalnie<sup>406</sup>.

401 Por. M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. v: 1942–1947, s. 200. Styl Anny – jej dowcip, złośliwość, błyskotliwość, przenikliwość – to również stały wątek powojennych dzienników Dąbrowskiej, która często notuje opinie i wyrażenia przyjaciółki. Por. na przykład tamże, s. 190.

402 Podaję tłumaczenie za przypisem z dziennika: „Umieram z ochoty, żeby mnie pani oczarowała” oraz „Słabość wywołuje szacunek znacznie częściej niż energia. Energia moralna to coś, czego nie widać i co niszczy w milczeniu. Zabicie duszy nie pozostawia śladów. Dlatego właśnie silnych zawsze się krzywdzi, a słabi zawsze wypływają” (M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*, s. 118).

403 Por. tamże, s. 46, 48, 52, 53, 55, 60, 61, 76, 90, 92, 97–99, 106–108, 113, 116–118, 120, 167, 180.

404 Por. tamże, s. 62, 63, 80, 99, 101, 104, 113, 118, 136, 140, 177, 183, 185, 206.

405 Por. tamże, s. 63.

406 Na temat złożonego charakteru relacji obu kobiet i jej odzwierciedlenia w prowadzonych przez nie dziennikach por. między innymi E. Kraskowska, *Maria Dąbrowska i Anna Kowalska*, w: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma*

O tym, że powieść przywodziła jej na myśl ich relację, wydaje się także świadczyć treść pierwszego akapitu spisanego tego dnia, niebezpośrednio, ale poprzedzającego wzmiankę o niej<sup>407</sup>:

Anna kiedyś wspomniała, że interesuje ją rola ambicji w miłości. Ja często o tym myślę. Myślę, że ambicja i współczucie są dwiema potęgami, które interferują w czystość dzieła miłości. U kobiet raczej współczucie, u mężczyzn raczej ambicja, lecz często bywa na odwrót, zwłaszcza u kobiet dawniejszego typu, u których ambicje życiowe są słabo rozwinięte i wszystko koncentruje się tylko na ambicji tryumfu miłośnego. Kiedy w jednym osobniku działają z jednakową siłą i ambicja, i współczucie – życie dwojga staje się bardzo skomplikowane.<sup>408</sup>

„Mądrość życiowa Anny” i jej rozwinięcie przez Dąbrowską rzeczywiście rezonuje z psychologią bohaterów powieści: Caroline zakochuje się w Urbainie, opiekując się nim w chorobie, a więc wtedy, kiedy jest słabszy od niej, ale potem sama niejako staje na drodze do spełnienia tego uczucia, powodując się ambicją, by dopiero w zakończeniu powieści przyjąć jego wyznanie miłosne, pokonana troską o jego życie. Relację z Anną mogła też przypominać w powieści niezwykła więź umysłowa pomiędzy bohaterami, których uczucie rozwija się w pełni, kiedy Caroline staje się sekretarzem pomagającym markizowi w pracy intelektualnej – bo jednak choć nietuzinkowa, nie może przecież ze względu na braki wykształcenia zostać prawdziwym historykiem (taki układ sił i podział zadań odpowiadałby też przekonaniu Dąbrowskiej o swej wyższości nad Kowalską jako pisarką<sup>409</sup>).

Notatka, która następuje bezpośrednio po cytatach z *Le Marquis de Villemer*, dotyczy sytuacji w kraju. Dąbrowska kończy ją uwagą o tym, jak sama odnajdywała się wówczas jako pisarka: „Zdaje mi się, że ja jak kryształ mogę istnieć i tworzyć się tylko w klarownym, spokojnym

---

*dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Universitas, Kraków 2011, s. 81–97; E. Głębicka, „Trudna miłość” – Anna Kowalska, w: tejsze, *Dąbrowska (nie)znana*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 434–444.

407 Interpretacja poniższej notatki zawarta jest także w książce Moniki Świerkosz *Arachne i Atena*. Badaczka interpretuje tam związek Dąbrowskiej i Kowalskiej, przede wszystkim jako pisarek, w stworzonych przez siebie kategoriach agonu artystycznego między Ateną i Arachne i nie odwołuje się poza przytoczeniem samego cytatu do powieści Sand. Por. M. Świerkosz, *Arachne i Atena*, s. 138–142).

408 M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. v: 1942–1947, s. 199.

409 Por. na przykład tamże, s. 100.

niezbełtanym roztworze<sup>410</sup>. Możemy w tej charakterystyce odnaleźć aluzję do sytuacji heroiny powieści Sand, która, nie mogąc ścierpieć arystokratycznej dumy markizy i atmosfery paryskich salonów, nie próbuje podjąć walki o, bynajmniej nie niemożliwe, małżeństwo, ale ujmuje się godnością i heroicznie wycofuje na margines, w odosobnienie, w surowe warunki życia owerneńskich chłopów.

### DĄBROWSKA CZYTA ŻYCIE CHOPINA

Na nieznamość i obojętność wobec Sand wskazuje także reakcja Dąbrowskiej po lekturze *Życia Chopina* Kazimierza Wierzyńskiego w roku 1960, którą określa przede wszystkim jako książkę „o tak wczesnym, a tak długim, męczącym umieraniu Chopina<sup>411</sup>. W notatce tej pisarka – charakteryzując za Wierzyńskim stosunek Sand i Chopina, który od drugiego roku znajomości przez kolejnych siedem miał być według niego *mariage blanc*, ale jego zerwanie miało przyczynić się do przyspieszenia śmierci kompozytora – określa Sand jako „dziwną kobietę”, która była dla Chopina „matką i opiekunką<sup>412</sup>.

Wierzyński opisuje życie emocjonalne Chopina z subtelnością poety i z ogromną empatią. Kładzie nacisk na nastrój smutku i nostalgii płynących z osamotnienia i poczucia bycia niezrozumianym, przenikający zarówno jego emigranckie życie, jak i twórczość, oraz na potrzebę odnalezienia domu, którą zaspokoił właśnie w związku z Sand. Portret francuskiej pisarki jest w książce, na tle innych, życzliwy. Wierzyński idzie tu wyraźnie tropem Hoesicka, choć kładzie silniejszy nacisk na negatywne emocje pisarki towarzyszące zerwaniu. Twierdzi zarazem, że to Chopin w tym okresie wykazał się większym opanowaniem i taktem, próbując jeszcze długo być pośrednikiem pomiędzy skłóconymi matką i córką. Biografia autorstwa Wierzyńskiego wyróżnia się też tym, że pisarz zaufał rzekomym listom Chopina do Potockiej dostarczonym przez Paulinę Czernicką i przyczynił się do rozpowszechnienia legendy biograficznej

410 Tamże, s. 200.

411 M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. XII: 1960–1961, s. 113 (notatka z 29 lipca 1960 roku).

412 Tamże. Chodzi o wydaną najpierw w Ameryce książkę Kazimierza Wierzyńskiego *Życie Chopina* (Roy Publishers, New York 1953), która ukazała się w Polsce w 1978 roku (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978 – dalsze cytaty za tym wydaniem). Na jej przykładzie możemy obserwować proces przepisywania biografii jako proces selekcji dostępnych już informacji i interpretacji znanych już źródeł oraz rozkładania akcentów zgodnie z własnym przekonaniem autora. Książka Wierzyńskiego zdradza pióro poety, a zarazem znawcy i wielbiciela muzyki Chopina.

Chopina w wersji z romansiem z Delfiną jako najważniejszym w jego życiu (romans ten sugerował wprawdzie już Hoesick, ale nie dysponował podobnymi „dowodami”). Wierzyński czyni z niego najważniejszy związek erotyczny kompozytora, co pozwala mu, podobnie jak Hoesickowi, opowiedzieć dzieje związku z Sand jako – od pewnego momentu – opartego na przyjaźni *mariage blanc*, wspieranie się w pracy twórczej i potrzebę stanowienia rodziny. Dlatego właśnie Wierzyński podkreśla, tak jak Hoesick, dobroczynny wpływ związku z Sand na samopoczucie i twórczość Chopina w latach 1839–1846, a jednocześnie upatruje w zerwaniu tej domowej wspólnoty głównej przyczyny jego śmierci.

W rozdziale poświęconym Sand Wierzyński, inaczej niż Hoesick, nie skupia się na jej osobowości, ale na pochodzeniu i kolejach życia, głównie romansach, przed poznaniem Chopina. Pisze o tym bez moralizatorstwa, w duchu liberalnym, ale i z wyczuwalną chwilami ironią. W liberyńskim tonie opisuje także jako *curiosum* rzekomą oziębłość pciową Sand, która wyniszczała jej kochanków. Pisze: „Libertynka wojująca w piśmie o prawa [miłości] stała się jej męczennicą w życiu”<sup>413</sup> i konkluduje, że typowe dla niej przechodzenie od namiętności do macierzyńskiej troski o kochanków było związane z tym „defektem” natury, a pogoń za miłością uznaje za motyw przewodni jej życia.

Mimo że Wierzyński, wprowadzając postać Sand, z przyjemnością powtarza fakty i plotki dotyczące jej romansów, ocena moralna Sand jest tu w zasadzie pozytywna. Pisarka nie wypada korzystnie jedynie w partiach poświęconych „awanturze rodzinnej”, gdzie Wierzyński formułuje sądy o jej zaślepieniu wobec Maurice’a, naiwności w ocenie charakteru Auguste’a Clésingera, a także trwającym ponad rok zaciętrzewieniu wobec Chopina. Podkreśla jej energię i pewność siebie, rozeznanie w świecie i odwagę osobistą, jako cechy, których brakowało z kolei Chopinowi, a także jej zmysł rodzinny jako cechę szczególnie dla niego cenną. Z tym wiąże ogólną ocenę jej znaczenia w życiu Chopina: twierdzi, że potrzebował jej środowiska rodzinnego, a bez tego środowiska, odrzucony w roli „męża” i „ojca”, poczuł się bardzo źle. Pisze między innymi:

Nazywał ją w listach „panią domu” i to konwencjonalne określenie zawierało więcej prawdy, niż zapewne przypuszczał. Dom jej, owo upragnione miejsce na świecie, stał się właściwie warunkiem jego szczęśliwej egzystencji. Pani domu była panią jego życia. Od niej

413 Tamże, s. 234.

zależało wszystko – twórczość, spokój, poczucie bezpieczeństwa, a nawet zdrowie.<sup>414</sup>

Ta rodzinna wspólnota według Wierzyńskiego, tak jak według Hoesicka, rozbija się o emocje obu dorastających dzieci – zazdrosnego o Chopina Maurice'a i zazdrosną o matkę oraz brata Solange, choć Hoesick większą wagę przywiązywał do relacji o flircie Chopina z Solange i zazdrości matki o córkę. Hoesick opiera swą narrację o zerwaniu na hipotezie serii niefortunnych nieporozumień pomiędzy partnerami (najważniejsze z nich to udzielenie przez Chopina wsparcia Solange bez wiedzy na temat bolesnych dla pisarki okoliczności wyjazdu córki z Nohant), łagodząc wymowę wszystkich negatywnych reakcji pisarki (czyli jej ostrych uwag o zachowaniu Chopina w listach do grona ich znajomych). Wierzyński kładzie zaś w swej narracji większy nacisk na jej gniew i upór towarzyszący zerwaniu. Wspomina jednak, podobnie jak Hoesick, zazdrość Chopina („Był zazdrosny o to, co należało do niego w tej kobiecie zajętej pracą, polityką, dziećmi i domem. Pragnął mieć wyłącznie dla siebie jej troskliwość i współczucie i żądał tej pamięci o sobie po tyrańsku”<sup>415</sup>) i jego skłonność do irytacji jako przyczynę pewnych napięć w kontaktach z pisarką. Zauważa też, powołując się na listy Sand z 1847 roku, że z czasem pisarka zaczęła mu coraz bardziej stanowczo odmawiać prawa do wchodzenia wobec niej i dzieci w rolę autorytetu mężowskiego czy ojcowskiego.

Dąbrowska nie próbowała zdystansować się od portretu stworzonego przez Wierzyńskiego ani od poniżającego pisarkę portretu Iwaszkiewicza z *Lata w Nohant*, o którym przy okazji napomyka, za to łatwo utożsamia się ze stworzonym przez Wierzyńskiego portretem Chopina – ofiary nie tyle Sand, jak to często przedstawiano, ale jej syna, który miał pisarkę nastawić przeciwko niemu:

– ta dziwna kobieta była mu matką i opiekunką – pobyty w Nohant – powietrze, troskliwa pamięć o wszystkim, czego do zdrowia potrzebował – powstrzymywały proces rozwijania się gruźlicy – Ale nienawidził go syn George Sand – bałwochwalczo kochany przez matkę – Pod wpływem napięcia przez to wytwarzanego Sandowa oskarżyła... Szopena, że nienawidzi jej dzieci, chce ją z nimi poróżnić itp. – I zerwali. A tym, który nieodzownie potrzebował ciepła tej swojej przybranej rodziny był Chopin – Choroba nasiliła się wśród cierpień tego nieporozumienia.

414 Tamże, s. 292.

415 Tamże, s. 282.

Jakie to podobne do mojej sytuacji z moją przybraną rodziną. Tyle że nie dojdzie do zerwania – bo mamy bardziej opanowane temperamenty, niż wybuchający trywialnymi scenami dom Sandowej.

I że nieprzyjemna Solange raczej przypomina Tulcię – ale ją właśnie Chopin lubił i do końca jej w niefortunnym małżeństwie nie opuścił – A nawet swoim nieporównanym taktem (ten kapryśnik nerwowy) złagodził być może kanty tego pożycia. [...] Ale Sandowa miała mu za zarówno, że nie lubił (łobuza) Maurycego, jak że lubił nieznośną (i niekochaną przez matkę) Solange –<sup>416</sup>

Warto zwrócić uwagę na kontekst tej notatki: w pierwszych akapitach spisanych tego dnia Dąbrowska opisuje swoją starość – złe samopoczucie, z którego powodu nie jest w stanie zabrać się do efektywnej pracy. Czyta podarowaną jej w Paryżu książkę Wierzyńskiego, ale po – wyjątkowo długiej na tle innych notatek o lekturach – notce jej poświęconej reflektuje się z goryczą, że zamienia swój dziennik w dziennik lektur, co źle wróży jej pracy pisarskiej. Twierdzi przy tym nawet, że najlepsze jej rzeczy powstawały w okresach, kiedy mało czytała<sup>417</sup>. Jeśli więc potraktować notatkę dzienną jako pewną całość, kontekstem dla uwag o pożyciu Chopina z Sand i tragicznych konsekwencjach ich zerwania jest starość (umieranie?) samej Dąbrowskiej, żyjącej od kilku lat na uboczu „przybranej rodziny”, w Komorowie.

Mimo wielu zastrzeżeń, już wyżej wspomnianych, do charakteru Kowalskiej, pisarka od kilku lat skarży się w dzienniku przede wszystkim na charakter jej córki, uważając, że jest główną przeszkodą w udanym pożyciu domowym z przyjaciółką. Tusia to, jej zdaniem, osoba niekomunikatywna, ponura, na przemian milcząca lub opryskliwa i gniewna, źle wychowana i egocentryczna<sup>418</sup>. Jako sabotująca wszelkie próby nawiązania ze sobą kontaktu, różni się tym znacząco na niekorzyść od znanych jej dotąd dzieci, wprowadzając napięcie i niezadowolenie w związek obu kobiet<sup>419</sup>. Oczywiście to nieprawda, że w ich wspólnym domu nie dochodziło do awantur<sup>420</sup>, bo Dąbrowska je przynajmniej kilkakrotnie odnotowała, choć oskarżała o wybuchowy temperament Kowalską, samą siebie

416 Tamże, s. 114.

417 Tamże.

418 Por. na przykład *Dzienniki 1914–1965*, t. XII: 1960–1961, s. 9, 10, 31, 32, 54, 65, 79, 81, 170, 176, 209, 216, 245.

419 Por. tamże, s. 106.

420 Opinię, że dom Sand wybuchął „trywialnymi scenami”, musiała Dąbrowska zaczerpnąć z *Lata z Nohant* Iwaszkiewicza, a nie od Wierzyńskiego.

przedstawiając jako osobę unikającą otwartych konfliktów w pożyciu domowym<sup>421</sup>. To właśnie ta zła atmosfera w domu sprawiła, że pisarka od pewnego momentu zamieszkała sama w nowym domu w Komorowie, zostawiając mieszkanie na Niepodległości Kowalskiej i jej córce.

W kontekście jej zainteresowania Sand warto jeszcze wspomnieć, że najwidoczniej kwestia charakteru Maurice'a i Solange, ich roli w (rozbiściu) związku Chopina i Sand oraz ewentualnego podobieństwa Tusi do Solange nurtowała ją jeszcze przez pewien czas, bo miesiąc później odnotowała lekturę artykułu w „Le Monde” (po wojnie Dąbrowska dość regularnie odnotowuje lekturę co najmniej dwóch czasopism francuskich): „W tymże Mond'zie przyjemny artykuł o Chopinie i Solange Dudevant-Clésinger –”<sup>422</sup>.

Obie wzmianki o Sand w dzienniku Dąbrowskiej świadczą o tym, że – inaczej niż jeszcze pozytywistki – nie traktowała jej utworów jako lektury obowiązkowej lub oczywistej i że nie zainteresowały jej w swoim czasie powstające w dwudziestoleciu międzywojennym szkice próbujące opowiedzieć jej biografię z perspektywy emancypacyjnej. Notatki te są podobne jeszcze pod innym względem: pisarka wykorzystuje powieść Sand i tekst jej biografii jako pomoc w zrozumieniu swojego charakteru, a także charakteru związku z Anną Kowalską. Rozpoznaje w nich matryce emocjonalne i polityki osób, które w latach powojennych kształtują jej najintymniejsze i domowe życie<sup>423</sup>.

Dąbrowska niewiele dowiedziała się o twórczości Sand z książki Wierzyńskiego. Podobnie jak większość polskich biografów nie poświęca on jej uwagi, wymieniając zaledwie kilka tytułów jej dzieł. W pierwszym zdaniu otwierającym rozdział prezentujący pisarkę twierdzi: „Bardziej przejmujące niż wszystko, co napisała George Sand w 109 swych tomach, było jej życie”<sup>424</sup>. Formułuje przy tym sąd, że jej powieści są kopiowaniem życia, ale docenia ich styl. Miłość uważa za główny temat jej utworów:

Miłość była dla niej nieustanną niespodzianką i cały swój wysiłek pisarski poświęciła, by wyjaśnić jej hipnotyczną siłę i określić jej miejsce w życiu

421 Por. na przykład *Dzienniki 1914–1965*, t. XII: 1960–1961, s. 7, 15, 31–32.

422 Por. tamże, s. 128.

423 Zauważmy, że nie jest to bynajmniej typowe dla innych wpisów w dzienniku Dąbrowskiej, która literaturę po wojnie czyta w kontekście społeczno-politycznym tamtych lat. Wyjątek, oprócz wątku Sand, stanowi lektura Prousta w 1946 roku, po której pisarka notuje: „tak druzgocząco trzeźwy rozbiór obłędu homoseksualistycznego – że mi to dużo wyjaśniło” (M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. V: 1942–1947, s. 187).

424 K. Wierzyński, *Życie Chopina*, s. 224.

społecznym. Bez lęku zapuszczała się w jej wstydlivy świat, co wywoływało u jednych zgorszenie, u innych uznanie, a u wszystkich ciekawość. Skandal nie przerażał jej i może ją nawet pociągał. Męska odwaga pozwalała iść wbrew opinii, a niezmożona żywotność kusiła do walki.<sup>425</sup>

Jedyną powieścią, której Wierzyński poświęca w biografii więcej miejsca – kilka stron – jest, z oczywistych powodów, *Lukrecja Floriani*.

Obie notatki w dziennikach Dąbrowskiej świadczą o obojętności wobec Sand, w której utwierdziła się po lekturze jej powieści. Zaciekawiał ją materiał, który rezonował z jej własną życiową sytuacją i który mogła do siebie odnieść.

Nie przeszkadza to jednak szukać pewnych podobieństw pomiędzy pisarkami, mimo dzielących je epok literackich. Osobiście przyznam, że przekonanie o pewnych podobieństwach ich osobowości, zainteresowań, wyborów ideowych i twórczych, a nawet pewnych wątków w ich biografii narastało we mnie w trakcie zbierania materiałów do książki, zupełnie niezależnie od znalezionej w trakcie tych prac opinii Stempowskiego. Zadawałam sobie pytanie, która z polskich pisarek była do niej najbardziej podobna. Nie dzięki próbom naśladownictwa, które można opisać na tragicznym przykładzie Woykowskiej, ani dzięki literackim nawiązaniom, które można domniemywać u Żmichowskiej, Orzeszkowej lub dość łatwo wykazać w przypadku Morzkowskiej, ale raczej dzięki pewnemu tonowi, który wybrzmiewał w jej życiu. I zawsze utwierdzałam się w przekonaniu, że tą pisarką jest Dąbrowska.

Do dostrzeżenia podobieństw przekonywał mnie jej dziennik, w którym najbardziej niezwykle i godne podziwu wydawało mi się otwarcie Dąbrowskiej na życie i intensywność więzi ze światem – z poszczególnymi ludźmi, ze społeczeństwem, przyrodą, a także konsekwentne dążenie pisarki do samorealizacji – w sferze emocjonalnej, erotycznej, twórczej i społecznej. Znaczący też był dla mnie zawsze fakt, że Dąbrowska – w przeciwieństwie do wielu innych polskich pisarek, które angażowały się na różne sposoby w ruchy kobiece – do feminizmu odnosiła się z rezerwą, za to sama żyła tak, jakby punktowane przezeń ograniczenia nakładane na kobiety w ogóle nie istniały. Już we wczesnej młodości sięgnęła po pełną wolność osobistą, czego wyrazem była decyzja o studiach za granicą, świadome podjęcie współżycia z Dąbrowskim przed ślubem, niekonwencjonalna forma, jaką przyjęło ich małżeństwo, a potem inne związki pisarki.

425 Tamże, s. 233.



Życie Dąbrowskiej, poznawane poprzez jej dzienniki i korespondencję, przemawia swobodą i pełnią – przynajmniej do połowy lat trzydziestych<sup>426</sup>. I właśnie tym najmocniej przywodzi na myśl Sand, która w pierwszej połowie XIX wieku zrealizowała w kulturze europejskiej model kobiecej egzystencji całkowicie wychodzący poza wzorzec przepisany jej płci i jednocześnie odznaczający się wyjątkową pełnią, tak że nie tyle samo przekroczenie granic, ale sukces i samorealizacja, które ten akt umożliwił, stały się dla wielu kobiet zachętą do naśladownictwa.

**WCZESNE LATA PARYSKIE SAND –  
ZAGRANICZNE UNIwersYTETY DĄBROWSKIEJ.  
KRYSTALIZACJA POSTAW IDEOWYCH**

Aurore Dudevant, mając dwadzieścia siedem lat i dwoje dzieci, praktycznie zerwała nieudane z jej punktu widzenia małżeństwo<sup>427</sup> i przeprowadziła się z Nohant do Paryża<sup>428</sup>. Odtąd dążyła do zdobycia niezależności ekonomicznej<sup>429</sup> i ułożenia sobie życia w oparciu o ideał romantycznej miłości. Jej niezwykła osobowość, edukacja i talent, ale także zdobyte w ciągu kilku zaledwie lat terminowania rozeznanie w mechanizmach działania świata intelektualno-kulturalnego, złożyły się na sukces pierwszej samodzielnie napisanej powieści.

Ze względu na Dąbrowską pierwsze lata paryskie Sand są interesujące jako czas jej najintensywniejszego rozwoju intelektualnego i twórczego w otoczeniu, które pod pewnymi względami przypominało późniejsze otoczenie Dąbrowskiej w Szwajcarii i Belgii. Dla obu jest to czas wejścia w całkiem nowe środowisko, które mogłoby być źródłem trudności właśnie ze względu na ich płeć, ale w którym oparciem są znajomości zawarte wcześniej (dla Sand – paryscy berryszończycy, dla Dąbrowskiej – przebywający na Zachodzie Polacy). Sand zdobywa się na zerwanie z konwenansami dotyczącymi kobiecego ubioru czy manier i wchodzi w środowisko artystyczno-intelektualne i studenckie Paryża jako „kolega Sand”, Dąbrowska także dobrze radzi sobie w zdominowanym przez mężczyzn środowisku<sup>430</sup>. Jest to dla obu czas intensywnej nauki, studiów nad

426 Wtedy w dzienniku zaczyna dochodzić do głosu ton zgorzknienia i niemocy twórczej, zupełnie obcy Sand.

427 Do formalnej separacji doszło w kilka lat później.

428 Układ zawarty wtedy z mężem przewidywał dzielenie jej czasu pomiędzy pobyty w Paryżu i w domu w Nohant.

429 Mąż wypłacał jej skromną pensję z dochodów z jej majątku.

430 Oczywiście w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku lawinowo rosła liczba studentek w Szwajcarii i Belgii. Są to, ze względu na istniejące prawo, w większości cudzoziemki – w tym dużo Rosjank i Polek. Jak świadczą

kulturą i sztuką, a także stosunkami społecznymi. Opierając się na nawiązywanych w tym środowisku przyjaźniach, Sand ewoluowała jako pisarka, stawiając w kolejnych powieściach nowe problemy w sposób, który sprawił, że na co najmniej dwie dekady stała się dla części francuskiej i europejskiej opinii publicznej autorytetem.

Obie pisarki znajdowały w tym wyjątkowym środowisku nie tylko rozliczne inspiracje i życiowych partnerów (Sand – Musseta, Bourgesa, wreszcie – Chopina; Dąbrowska – przyszłego męża, Mariana Dąbrowskiego), ale także swoich mentorów, niemal guru: dla Sand około roku 1837 stanie się nim filozof i ekonomista polityczny Leroux, dla Dąbrowskiej – filozof i socjolog Edward Abramowski.

Trzeba w tym miejscu podkreślić podobieństwa pomiędzy myślicielami, którzy mieli tak duży wpływ na obie pisarki. Tworzyły się one na bliskim im obu gruncie socjalizmu utopijnego i zainteresowań metafizyczno-religijnych<sup>431</sup>. Leroux był myślicielem socjalistycznym, a zarazem jednym z prekursorów chrześcijańskiego modernizmu; późny Abramowski interesował się teozofią, która ma wiele wspólnego z ewolucjonistycznie i progresywiście rozumianym chrześcijaństwem, był także prekursorem gałęzi psychologii, którą określił „metafizyką doświadczalną”. Obaj należeli do masonerii, w której Sand i Dąbrowska miały wielu innych znajomych (Dąbrowska – męża, potem drugiego życiowego partnera, Stanisława Stempowskiego). W związku z tym obie odnosiły się do niej z sympatią i szacunkiem, choć żadna z nich do niej, o ile wiadomo, nie wstąpiła<sup>432</sup>. Obaj – Leroux i Abramowski – odrzucali rewolucyjny

---

o tym choćby odpowiednie partie *Nocy i dni*, Dąbrowska miała w czasie studiów sporo koleżanek. Na temat studentek z Europy Środkowej za granicą zob. na przykład C. Marry, *Pierwsze studentki z Europy Środkowej. Awangarda uniwersytetów francuskich i szwajcarskich*, w: *Wiek po Marii Skłodowskiej-Curie. Emancypacja kobiet w Polsce i we Francji*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska i in., Fundacja Gender Center, Warszawa 2012, s. 27–38.

431 Por. na przykład: A. Le Bras-Chopard, *De l'égalité dans la différence. Le socialisme de Pierre Leroux*, Presses de Sciences, Paris 1986; B. Viard, *Pierre Leroux, penseur de l'humanité*, Aix-en-Provence 2009; W. Morzkowska-Tyszkowa, *Żmichowska wobec...* O Abramowskim zob. na przykład: U. Dobrzycka, *Abramowski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991; M. Augustyniak, *Mysł społeczno-filozoficzna Edwarda Abramowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2006; T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, wydanie trzecie, przejrzone i uzupełnione, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 53–61.

432 Na temat zbieżności myśli Sand z ideami wolnomularstwa i wykorzystania wiedzy o nim w powieściach *Consuelo* i *La Comtesse de Rudolstadt* zob.

model zmian społecznych bliski części ruchów emancypacyjnych i uznawali rewolucję moralną dokonującą się w poszczególnych jednostkach za warunek doskonalenia się form społecznych. Obu bliska była wizja kooperatywizmu jako formy społecznej najbardziej sprzyjającej wolności i rozwojowi jednostek oraz pomyślności społeczeństw<sup>433</sup>.

O wpływie tych myślicieli obie pisarki pisały w kategoriach nawrócenia. Sand uważała, że zawdzięcza Leroux wyjście ze stanu romantycznej rozpaczki i odzyskanie poczucia sensu oraz celu życia poprzez wpisanie go w życie ludzkości, Dąbrowska dzięki Abramowskiemu także odnalazła swoją formułę związku z życiem społeczeństwa<sup>434</sup>. Bliska ideom socjalizmu wizja człowieczeństwa i społeczeństwa wypracowana w tym okresie życia u obu zakłada harmonijne połączenie dążeń indywidualistycznych i społecznych, oparcie więzi społecznych na wrodzonej człowiekowi potrzebie więzi emocjonalnych – przyjaźni czy miłości – a nie na konwenansach, nakazach religijnych czy prawnym przymusie.

Przy czym warto podkreślić, że wbrew stereotypowi kojarzącemu Sand z wolną miłością, pisarka przyswoiła socjalizm utopijny w wersji Leroux właśnie dlatego, że postulował emancypację kobiet, ale odrzucał pomysł wyzwolenia seksualności z instytucji małżeństwa i próbował nadać mu na nowo rangę, opierając je na dobrowolności, miłości i partnerstwie. Ten ideał stał się bliski Sand, a w Polsce – przede wszystkim Żmichowskiej<sup>435</sup> i Morzkowskiej; wydaje się także zbliżony z poglądami Dąbrowskiej.

W przypadku obu pisarek można także mówić o podobnym stosunku do religii, który ma związek zarówno z ich osobowością, jak i z omawianym okresem krystalizacji ich poglądów. Obie pisarki ekstatycznie przeżywają w młodości kontakt z naturą. Doświadczenia te staną się dla nich

---

S. Vierne, *George Sandet...* Na temat stosunków Dąbrowskiej z masonerią zob. E. Głębicka, *Maria i Marian Dąbrowscy wśród wolnomularzy w latach 1909–1925*, w: tejsze, *Dąbrowska (nie)znana. Szkice*, Wydawnictwo IBL, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2016, s. 58–86.

433 Trudno powiedzieć, czy Abramowski zetknął się z jego pismami. Poświęcone mu prace sytuują jego myśl lewicową i ideę spółdzielczą na tle późniejszych myślicieli i działaczy. Ale na przykład w tekście *Idee społeczne kooperatywizmu* przywołuje postać Louisa Blanca, radykalnego działacza francuskiego, który był dobrym znajomym Sand. Por. E. Abramowski, *Braterstwo, solidarność, współdziałanie. Pisma spółdzielcze i stowarzyszeniowe*, wybór i opracowanie R. Okraska, Stowarzyszenie „Obywatele Obywatelom”, Łódź 2012, s. 35.

434 Por. P.J., Lacassagne, *Pierre Leroux – George Sand, histoire d’une amitié*, Paris 1973; T. Drewnowski, *Rzecz russowska*, s. 65.

435 Por. W. Morzkowska-Tyszkowa, *Narcyza Żmichowska wobec...*

zrębem duchowości i pozakonfesyjnych przekonań religijnych<sup>436</sup>. Dla obu charakterystyczny będzie spontaniczny antyklerykalizm jako wynik niechęci do przymusu w sprawach wiary i wynikającej zeń hipokryzji społecznej; a także postulat swobodnego poszukiwania własnej prawdy, agnostycyzm i laicyzm. Sand, pozostając całe dorosłe życie poza instytucjonalnym Kościołem<sup>437</sup>, czerpie moralne inspiracje z pierwotnego chrześcijaństwa, snując także pewne wizje kosmologiczno-eschatologiczne<sup>438</sup>. Dąbrowska zaś dopiero w okresie PRL doceni pewne aspekty katolicyzmu, zapoznając się z myślą Jana XXIII i duchem II soboru watykańskiego – opartego na ideach modernistycznych, bliskich w ich załączkowej wersji Leroux i Sand<sup>439</sup>.

Dąbrowska od wczesnej młodości, a Sand od trochę późniejszego okresu w życiu przejawiały silną potrzebę uczestnictwa w życiu społecznym i współdecydowania o kierunku jego rozwoju poprzez ukazywanie jego problemów i wskazywanie pożądanых rozwiązań. Ta pasja

436 Na temat przekonań religijnych i duchowości Sand zob.: X. Tilliette, *Jésus romantique*, Desclée-Mame, Paris 2002; P. Christophe, *George Sand et Jésus*, Cerf, Paris 2003. Wielu badaczy Dąbrowskiej zwraca uwagę, że można w jej przypadku mówić o doświadczeniach mistycznych i swoistej filozofii życia i religijności z nimi związanej, która nie wchodzi w konflikt z jej heroiczną etyką laicką. Por. G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Jerzy Stempowski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 84; E. Głębicka, *Dąbrowska (nie)znana*, s. 186–196; T. Drewnowski, *Rzecz russowska*, s. 199–203.

437 W jej przypadku jednak nie można nawet mówić o świadomym zerwaniu: babka wychowała ją w tradycji oświeceniowego deizmu, praktycznie ograniczając kontakt z Kościołem do przystąpienia do pierwszej komunii świętej. Pobyt na pensji przyklasztornej – choć związany z krótkim, ale świadomym i pogłębionym uczestnictwem Sand w życiu liturgicznym i sakramentalnym i bardzo znaczący dla jej późniejszej myśli religijnej – także nie jest znakiem przynależności jej rodziny do tradycji katolickiej: babka umieściła ją na pensji cieszącej się dobrą opinią, niezadowolona z nieposłuszeństwa wnuczki.

438 Koncepcje metafizyczno-religijne Leroux (jego wizja ludzkości doskonalącej się i transformującej formy społeczne w łańcuchu metempsychozy) stały się bliskie Sand; o tak daleko sięgającym wpływie Abramowskiego na Dąbrowską nie można mówić.

439 O Sand jako myślicielce bliskiej modernizmowi katolickiemu można mówić przede wszystkim na podstawie silnie antyklerykalnej i antyintegrystycznej *Mademoiselle La Quintinie*, we wstępie do której pisarka rozważa kwestię konieczności historycznej ewolucji doktryny katolickiej oraz odrzucia z powodów moralnych dogmat o wieczności piekła. Por. na przykład rozdział *Trois grands refus* o stosunku Sand do dogmatyki katolickiej i jej związków z modernizmem katolickim w: P. Christophe, *George Sand et Jésus*, s. 72–78. Warto jednak pamiętać, że Hamon w *George Sand face aux églises* (por. tamże, s. 275–278) przestrzega przed zawłaszczaniem refleksji religijnej czy duchowej Sand przez katolicyzm czy którykolwiek odłam chrześcijaństwa.

społeczna – u Dąbrowskiej oczywiście ze względu na kwestię niepodległościową bardziej niż u Sand związana z kategorią narodu – to pasja do egalitaryzmu, silne odczucie sytuacji warstw wykluczonych: chłopów czy robotników. Obie mają poczucie, że ich sytuacja domaga się demokratycznych zmian społecznych, pełnego uznania ich człowieczeństwa i poprawy sytuacji ekonomicznej. Obie poszukując rozwiązania, kierują się ku myśli socjalistycznej, ale w najłagodniejszej z możliwych jej wersji, odrzucającej przemoc w walce politycznej. Obie zaangażują się w tę sprawę jako pisarki i publicystki.

Para społecznych działaczy, jakimi stają się Maria i Marian Dąbrowski, a także ich powieściowi odpowiednicy – Agnieszka Niechcic i Marcin z *Nocy i dni* – mają swoich dalekich protoplastów w zaangażowanych w działalność społeczno-polityczną, socjalistyczną, a nawet budowanie kooperatyw parach bohaterów z powieści społecznych Sand z lat czterdziestych: saintsimonistów Théophile'a i Eugénie z powieści *Horace* (w odróżnieniu od kolejnych, których akcja toczy się na wsi, to „miejska” powieść społeczna Sand, której bohaterami są między innymi studenci i gryzетки); Marcelle de Blanchemont i Henriego Lémora z *Le Meunier d'Angibault*; Emila Cardonneta i Gilbertę de Châteaubrun z *Grzechu pana Antoniego* czy Piotra Huguenina i Izoldę de Villepreux z *Wędrownego czeladnika*.

Ze względu na nowatorstwo *Ludzi stamtąd* ciekawa jest ewolucja formuły powieści społecznej u Sand, która od modelu literatury wprost zaangażowanej, tendencyjnej, przechodzi do nowatorskiej formy powieści wiejskich, które mają pewne rysy wspólne z tomem Dąbrowskiej. Polegają one na realistycznym przedstawieniu nędzy dotykającej część mieszkańców wsi, wybraniu na bohaterów jednostek, które podlegają różnorodnym wykluczeniom w wiejskiej społeczności<sup>440</sup>, a jednocześnie takim przedstawieniu obrzędowości, obyczajowości i mentalności wsi, które – poprzez pokazanie świata oczami chłopskich bohaterów – prowadzi do ich pełnego usamodzielnienia i ucłowieczenia, poprzez zmianę kodu reprezentacji grup upośledzonych lepiej służąc sprawie demokratyzacji niż schematyzm i publicystyka w tak zwanych powieściach tendencyjnych<sup>441</sup>.

440 U Sand będą to sieroty, nieślubne dzieci, podrzutki czy ogólnie wiejska biedota, u Dąbrowskiej – najemnicy rolni, schorowani starcy i tym podobni.

441 Na przykład obie autorki tworzą język, który odbiega od normy literackiej, odwołując się do gwary także na poziomie narracji, a nie tylko warstwy dialogowej – zabieg, który wymaga wysiłku w odbiorze i kwestionuje oczywistość przekonania czytelnika o wyższości języka uprzywilejowanych warstw społecznych. Oczywiście przedstawienie wsi u Dąbrowskiej musi być czytane w kontekście polskiej tradycji literackiej, jednak nawet w takim ujęciu zestawienie z Sand będzie zapewne ostatecznie uprawnione. Związek

## EKSPERYMENTY BIOGRAFICZNE

Podobnej swobody życiowej co Sand nie przyznała sobie w Polsce przed Dąbrowską żadna uznana pisarka. Wiemy oczywiście dzisiaj, że życie prywatne Konopnickiej czy Orzeszkowej daleko odbiega od ich publicznego wizerunku utrwalonego w XIX wieku, ale wiemy także, że obie pisarki włożyły dużo trudu w podtrzymywanie go, ponieważ był w ich epoce warunkiem *sine qua non* ich publicznej działalności. To, po ile wolności mogła sięgnąć Dąbrowska bez szkody dla kariery literackiej i pozycji publicznego autorytetu, z pewnością świadczy o procesie liberalizacji obyczajowej w pierwszych dekadach XX wieku. Pośrednio świadczy o niej także fakt, że mit biograficzny Sand w wersji pozytywnej, a nie zdemonizowanej przez przeciwników emancypacji, zaczyna budzić w tym czasie coraz większe zainteresowanie. Kontekst epoki jest na pewno ważny, kiedy patrzymy na biografię Dąbrowskiej, ale nie wyjaśnia wszystkiego. Dlatego chciałabym postawić tezę, że za wyborem podobnego stylu życia kryje się pewne podobieństwo osobowości Dąbrowskiej i Sand, a ono z kolei tłumaczy pewne zbieżności zaangażowań ideowych, wyborów życiowych i twórczych.

Na podobieństwa osobowości<sup>442</sup> składałyby się: silne poczucie więzi z naturą, owocujące zachwytem w zetknięciu z przyrodą, a zarazem zainteresowaniami przyrodniczymi<sup>443</sup>; stosunek do cielesności, który znajduje wyraz w upodobaniu w prostym, wygodnym, czasem wręcz męskim stroju<sup>444</sup>, niechęci do ozdób i makijażu, predylekcji do krót-

---

powieści wiejskich Sand z wybranymi utworami wiejskimi Kraszewskiego i Orzeszkowej to problem badawczy jeszcze do podjęcia lub częściowo już omówiony. Por. Fournier Kiss, *Literatura, pleć i naród...*, s. 364–387.

442 Poza pismami autobiograficznymi obu pisarek w ich charakterystyce opieram się przede wszystkim na następujących opracowaniach: J. Chalon, *George Sand*; S. Vierne, *George Sand...*; J. Chalon, *Chère George Sand*, Flammarion, Paris 1991; A. Maurois, *Lelia*; J. Barry, *George Sand*; T. Drewnowski, *Rzecz russowska*; G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Jerzy Stempowski*; E. Głębińska, *Dąbrowska (nie)znana*.

443 Dąbrowska podjęła najpierw studia przyrodnicze, Sand w młodości studiowała w domowym otoczeniu przyrodę, na przykład zielarstwo i anatomię i całe życie interesowała się rozwojem nauk przyrodniczych, co widać nawet w jej baśniach, na przykład w *La fée poussière* (1876) (*Pylinka*). Por. G. Sand, *Mówiący dąb. Opowiadania babuni*, przeł. O. Nowakowska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1970.

444 Sand – wbrew stereotypowi – nie była do niego przywiązana. Jej nauczyciel, Deschartres, pozwalał jej chodzić w chłopięcym ubraniu na wycieczki przyrodnicze, a także jeździć konno. Potem chadzała w męskim stroju, żyjąc na wsi w okresie umierania babki i przed zawarciem małżeństwa, a przede wszystkim w pierwszym okresie pobytu w Paryżu, kiedy dawał jej możliwość samodzielnego poruszania się po mieście i kiedy nie stać jej

kiej fryzury<sup>445</sup> – jednym słowem: do niesalonowej kobiecości, pewnego chłopięctwa czy androgyniczności; upodobanie do aktywności fizycznej obu drobnych i szczupłych kobiet<sup>446</sup>; fascynacja życiem wsi, umiejętność nawiązywania więzi z jej mieszkańcami, zainteresowanie i zrozumienie dla ich świata<sup>447</sup>; niezwykła niezależność i odwaga osobista jak na kobiety ich czasu, przejawiająca się w wyborze własnej drogi poza tradycyjnymi kobiecymi rolami żony i matki; u obu wreszcie bardzo silnie dochodzi do głosu erotyzm i jednocześnie rozumienie spełnienia w miłości jako warunku życiowego szczęścia. Obie przy tym odczuwają erotyzm jako ożywiająca ducha, szczęściopodajną siłę<sup>448</sup>.

Obie pisarki były też podobnie śmiałe w życiu osobistym i wykroczyły poza obyczajowe tabu. Sand zerwała małżeństwo i eksperymentowała z kolejnymi związkami, szukając – jak można stwierdzić z perspektywy czasu – partnerskiego modelu, który w jej czasach należało dopiero stworzyć, przekraczając zarówno model małżeństwa patriarchalnego, jak miłości romantycznej. Dąbrowska podjęła decyzję o współżyciu seksualnym przed małżeństwem, a po śmierci Dąbrowskiego weszła w partnerski związek ze Stempowskim, potem rozszerzony o równoległy związek z Kowalską. Dla obu przyznanie sobie prawa do życia miłosnego

---

było na eleganckie kobiece kreacje. Nosiła się po męsku także dla wygody w czasie podróży. Sama, tłumacząc się z tego, powoływała się w autobiografii na przykład matki, która uważała męskie przebranie za bardzo praktyczne.

- 445 Oczywiście fryzura „na pazia” Dąbrowskiej mieściła się w trendach dwudziestolecia, a bezpośrednio kojarzyła z modą wprowadzoną przez Colette, a nie Sand, ale o związku pośrednim można mówić, bo gest obcięcia włosów był w XIX wieku traktowany jako wyraz buntu i kojarzony powszechnie z Sand.
- 446 W przypadku Sand – na przykład do jazdy konnej (na sposób męski) i niemal całorocznych kąpiei w rzece aż do późnej starości, w przypadku Dąbrowskiej – do regularnej gimnastyki i kąpiei słonecznych aż do późnej starości i to także nago. Dodałabym do tego łyżwy i zimne natryski.
- 447 Obie przejawiały podobne zainteresowania etnograficzne i wykorzystały je w swojej twórczości, przyznając folklorowi ważne miejsce w poznaniu mentalności i duchowości chłopów. Obie starały się pomagać ludziom ze swojego wiejskiego otoczenia, obie miały znajomych i przyjaciół w środowisku chłopskim i robotniczym, obie ich wspierały, także artystów z tych środowisk.
- 448 W przypadku Sand krytycy mówią o Absolutnie miłości, co oczywiście zgodne jest z jej romantycznym rozumieniem, ale warto podkreślić Sandowski ideał całkowitego spełnienia kobiety w relacji jednocześnie duchowej i fizycznej, której sama poszukiwała w kolejnych związkach. W przypadku Dąbrowskiej Borkowska mówi wręcz, że spełnienie erotyczne było dla niej warunkiem twórczości i że nurt twórczego życia Dąbrowskiej wygasa w czasie, kiedy w jej życiu osobistym dochodzi do głosu ton rozczarowania i zgorzknienia. Por. G. Borkowska, *Maria Dąbrowska i Jerzy Stempowski*.

poza małżeństwem było wyrazem przekonania o prawie do stanowienia o sobie poza nakazami zwyczajów i religii. Obie realizowały się w bardzo niekonwencjonalnych modelach związków, walcząc i o swoje szczęście, i o ich wysoki poziom moralny. Emocjonalność, erotyzm czy seksualność u obu stają się obszarem pewnego eksperymentu egzystencjalnego: niezależnie od poczucia winy, którego czasem doświadczały, zdrad, których się dopuszczały, czy porzucania dotychczasowych partnerów<sup>449</sup>, obie realizowały wariant etyki autentyczności, testując w doświadczeniu granice własnej wolności i zobowiązań wobec innych. Próbowaly samodzielnie odpowiedzieć sobie na pytanie, jak daleko mogą pogodzić swoje spełnienie miłosne, także seksualne, z tradycyjnym modelem związku.

Po przyjrzeniu się formom, jakie przyjmuje ich życie miłosne, można mówić o pewnych podobieństwach nawet w tej dziedzinie. Małżeństwo Dąbrowskich przypomina nieco związek Sand z Mussetem, związek Dąbrowskiej ze Stempowskim – związek Sand z Chopinem.

Sand rozpoznawała powoli przy Mussecie opresyjność wzorca miłości romantycznej dla kobiety – rozkładającej nierówno na płcie postulat całkowitego oddania oraz władzę moralnego osądu. Dąbrowska także walczyła o godność i autonomię, zagrożone przez rys młodopolskiej mizoginii w postawie Dąbrowskiego i przez zdrady, do których – podobnie jak Musset – przyznawał on sobie prawo, jednocześnie osądzając ją jak najsurowiej<sup>450</sup>. Ewa Głębigicka we wstępie do korespondencji Dąbrowskich dostrzega w listach Dąbrowskiego coś, co zasługuje na określenie ich „zbiorem obelg i wyznań” i nazwanie pewnego aspektu stosunku Dąbrowskiego do żony arogancją i histerią<sup>451</sup>. Dąbrowska, jej zdaniem, wykorzystała swoje doświadczenia w tym związku, także te negatywne, szkicując portret Agnieszki i Marcina jako pary w *Nocach i dniach*<sup>452</sup>, choć przecież

449 W swoich czasach Sand na pewno szokowała asertywnością w dziedzinie związków z mężczyznami, dzięki której na ogół pierwsza je zrywała.

450 Tak jak Musset nie znosił trzeźwości Sand, której namiętna miłość nie przeszkadzała pisać powieści i zarabiać w Wenecji pieniądze na ich wspólne życie, tak również beztrzeski w sprawach bytowych Dąbrowski nie całkiem pochwalał twórcze plany żony, które sprawiały, że stawała się od niego zbyt niezależna. I tak jak Sand próbowała zerwać w Wenecji ze źle ją traktującym kochankiem i miała romans z innym mężczyzną, tak Dąbrowska, zraniona odnowionym zainteresowaniem męża dla jego kuzynki, pozwoliła sobie na romans ze Szczyglińskim.

451 Por. E. Głębigicka, wstęp do: *Ich noce i dni. Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich 1909–1925*, oprac. i wstęp E. Głębigicka, Iskry, Warszawa 2005.

452 Por. też, *Dąbrowska (nie)znana*, s. 128–289 (wątek Agnieszki i Marcina – s. 154–155 i 173–174). Głębigicka twierdzi tam, że pisarka, posługując się w powieści własną korespondencją, „usuwała to, co w listach



sama zawsze podkreślała, że jej związek z Marianem był wyjątkowy w skali całej polskiej kultury<sup>453</sup>. Tak jak naprawdę wyjątkowy, choć oczywiście w porównaniu z Dąbrowskimi bardzo krótki, zaledwie dwuletni, był związek Musseta i Sand. O jego wyjątkowości w skali kultury europejskiej świadczą próby jego rekapitulacji przez oboje – w *Spowiedzi dziecięcia wieku* oraz w *Niej i nim*. Obie powieści zdają sprawę zarówno z sadomasochistycznego komponentu tego związku (gdzie ofiarą psychicznego poniżania jest kobieta), jak i z niezwyklej próby wzajemnej szczerości i lojalności sięgającej dalej niż miłość, także miłość własna.

O podobieństwach można mówić również w przypadku wzorca relacji Sand z Chopinem i Dąbrowskiej ze Stempowskim. W obu związkach dochodzi najprawdopodobniej do szybkiej (choć może nie zawsze konsekwentnej) przemiany namiętnej miłości w model *mariage blanc*<sup>454</sup>, a towarzyska forma życia obu par obejmuje ich przyjaciół i członków rodzin, tworząc coś, co dziś określilibyśmy jako rodziny z wyboru i rodziny rekonstruowane. W obu związkach dochodzi także do podobnej inwersji ról. Kobiecość Chopina, uwypuklona na tle męskości Sand, ma swój odpowiednik w zamianie ról w związku Dąbrowskiej i Stempowskiego<sup>455</sup>, w którym to on – starszy i delikatnego zdrowia – pozostaje w domu, prowadzi salon, jest doradcą i redaktorem pisarki, kiedy ona robi karierę, często wyjeżdża, a nawet zdradza go z Jerzym Czopem podczas tych wyjazdów<sup>456</sup>.

Obie kobiety będą starały się pozostać lojalne wobec swoich stałych partnerów, ale dla obu będzie to trudne. Formuła wyrzeczenia – mimo ogromnej bliskości emocjonalnej i wzajemnego wsparcia – okaże się nie do końca realizowalna dla Dąbrowskiej i stanie się – o czym wydaje się świadczyć dziennik – przyczyną przedwczesnej psychicznej starości i pogłębiającej się niemocy twórczej.

---

męża najbardziej ją drażniło – ton nieprzyjemnej arogancji i trącącą przybyszewszczyzną manierę stylistyczną”.

453 Świadczy o tym jej zapisek z 10 stycznia 1944 roku: „Chciałabym je uchronić, żeby gdzieś kiedyś – bodaj już po setkach lat – żeby ludzie kiedyś zobaczyli w olśnieniu, jak w Polsce miłowano...” (M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. v: 1942–1947, s. 86).

454 Z powodu poważnej choroby partnerów – tak najczęściej opisywany jest związek Sand z Chopinem.

455 Co ciekawe, w *Przygodach człowieka myślącego* Dąbrowska wyraźnie transponuje pewne cechy Stempowskiego na postać Ludmiły – pięknej, eleganckiej i mądrej kobiety, która jest w związku z jednym z dwóch w powieści *portre-parole* pisarki – Józefem Tomyskim.

456 Podobny rozkład ról można obserwować także w późniejszym, wieloletnim związku Sand z kilkanaście lat od niej młodszym Alexandrem Manceau.

Mamy więc w obu przypadkach do czynienia z naprawdę niezwykłym modelem miłosno-przyjazno-rodzinnego związku. Dąbrowska potem rozszerzy formułę związku ze Stempowskim o równoległą i skomplikowaną emocjonalnie relację z Anną Kowalską. Podobieństwo z Sand polega w tym przypadku nie tylko na tym, że i ona była posądzana o wchodzenie w związki z kobietami<sup>457</sup>, ale także na szerokiej i niekonwencjonalnej formule życia towarzysko-domowego, obejmującego rodzinę i przyjaciół obojga partnerów, czyli Stempowskiego i Kowalskiej. Podobnie życie domowe Sand ciążyło w kierunku artystycznej komuny – Nohant było słynne z gościnności, miało stałych i czasowych domowników, a i w Paryżu, przy Square d’Orleans, Sand i Chopin żyli w małej społeczności intelektualistów i artystów obejmującej inne osoby i kilka mieszkań.

W ostatecznym rachunku to kwestia rodziny rekonstruowanej stanie się, jak się wydaje, przyczyną dramatu w związku Sand z Chopinem i Dąbrowskiej z Kowalską. Dorastające dzieci Sand wniosą w związek pisarki z Chopinem ładunek emocji, który ten związek wreszcie rozsądzi, tak jak relacje z Tułą staną się przyczyną największej udręki Dąbrowskiej.

Czytając wspomnianą już książkę Wierzyńskiego, pisarka nie była jednak świadoma, na ile sposobów sama mogłaby się przejrzeć w biografii Sand.

### **SAND I DĄBROWSKA WOBEC FEMINIZMU**

Zgoda Sand na postulaty wczesnych ruchów kobiecych – prawo do dobrego wykształcenia, pracy zarobkowej<sup>458</sup> i większej równości/wolności i spełnienia w życiu osobistym – nie ulega wątpliwości. Badaczki zwracają jednak uwagę na skromność jej postulatów na tle postulatów dużo radykalniejszych, dochodzących do głosu już w jej czasach – na przykład głosów byłych saintsimonistek. Wiele feministek jest dziś rozczarowanych zwłaszcza postawą Sand w czasie rewolucji 1848 roku, kiedy to przez krótki czas współtworzyła rewolucyjne struktury władzy i właśnie wtedy zawiodła liczące na jej poparcie działaczki ruchu kobiecego – redaktorki i działaczki towarzystwa „La Voix des Femmes”, mające nadzieję, że będą kandydować do parlamentu. (Byłby to happenig podobny do tego, który urządziły kobiety w Galicji w 1908 roku, wysuwając kandydaturę Marii Dulębianki do parlamentu wiedeńskiego, tylko o ewentualnie dużo

457 Tak jest często traktowana przez biografów jej fascynacja aktorką Marie Dorval.

458 Dla uboższych kobiet jest ona we Francji jej czasów oczywistością, ale Sand chętnie czyni rzemieślniczki, gryzетки, robotnice, służące czy wreszcie chłopki bohaterkami (także głównymi i pozytywnymi) swoich książek.

większej sile ideologicznego rażenia). Jej postawa – jak u nas postawa Tańskiej-Hoffmanowej – bywa czasem określana hipokryzją kobiety, której wolno wzięcej<sup>459</sup>.

Naomi Schor, analizując *Lettres à Marcie*, sugeruje, że przypisanie kobiety do sfery prywatnej wynika z idealizmu Sand<sup>460</sup>. Deprecjonuje ona sferę publiczną/polityczną jako alienującą zaangażowaną w nią jednostkę, także mężczyznę. Autor listów do szukającej swojej drogi w życiu, ubogiej i samotnej Marcie sugeruje – jak pokazuje badaczka – że najszczytniejszą pozycją, jaką mogłaby zająć w społeczeństwie, jest pozycja artystki – a więc tej, która wpływa na mentalność społeczeństwa, podsuwając na razie utopijne marzenia o innym, nieopartym na stosunku dominacji, kształcie relacji między płciami, a nie angażuje się w alienującą ją działalność polityczną lub poniża, rezygnując ze swoich ideałów (w takich kategoriach jest przedstawione ewentualne przystanie Marcie na związek pozamałżeński, ponieważ małżeństwo raczej nie wchodzi w jej życie w grę z powodu ubóstwa).

Można stwierdzić, że nie kwestionując potrzeby emancypacji kobiet w podstawowym zakresie, obie pisarki traktowały ruch kobiecy swoich czasów z rezerwą, będącą wyrazem przekonania, że jest on zbyt partykularystyczny, a często także zbyt radykalny w swych postulatach, zaś to, co w feminizmie naprawdę słuszne, zawiera się w szerszej formule emancypacyjnych dążeń lewicowych. Oczywiście Dąbrowska angażuje się w ruch lewicowy i niepodległościowy przed pierwszą wojną światową i po niej, a po odzyskaniu niepodległości cieszy się pełnią wywalczonych w międzyczasie przez kobiety praw wyborczych, więc nie staje przed dylematem, przed którym Eugénie Niboyet i Jeanne Deroin postawiły Sand nieoczekiwanie w 1848 roku<sup>461</sup>.

Niezależnie od opinii na temat ruchów kobiecych i feminizmu obie pisarki przyczyniają się do emancypacji kobiet, tworząc w swoich

459 W taki sposób opisuje tę historię na przykład Elizabeth Harlan, która wręcz twierdzi, że publicznie ogłoszona niechęć Sand wobec tej inicjatywy doprowadziła wtedy do brutalnych ataków na kobiety walczące o prawa wyborcze. Por. E. Harlan, *George Sand*, s. 239–257.

460 Por. N. Schor, *George Sand and Idealism*, s. 68–81. Schor wyraźnie sytuuje Sand u źródeł, problematycznego dla niej, francuskiego feminizmu, reprezentowanego tu przez Cixous i Irigaray, opartego na utopii „kobiecej przestrzeni”, a zatem – jej zdaniem – wycofującego się z walki o rzeczywiste prawa kobiet.

461 O stosunku Dąbrowskiej do ruchów kobiecych jej czasów zob. na przykład K. Mitoraj, *Maria Dąbrowska i Doris Lessing wobec feminizmu, w: Filologiczne konteksty współczesności. Wyzwania literatury i języka w XX/XXI wieku*, red. Z. Czapięga i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013.

działach całą galerię niekonwencjonalnych postaci kobiecych, nawet takich, które w oryginalny sposób łączą kwestię kobiecości i polityczności. Warto pod tym kątem omówić najbardziej frapującą tu zbieżność pomiędzy fabułą i główną bohaterką *Consuelo* a wątkiem Agnieszki w *Nocach i dniach*.

Jeśli dyptyk Sand możemy uznać za pierwszą w kulturze europejskiej powieść rozwojową z bohaterką kobiecą, to podobny status w kulturze polskiej możemy przyznać partiom *Nocy i dni* poświęconym Agnieszce, zważywszy, że jej wątek zagarnia w coraz większym stopniu kolejne części sagi. Dąbrowska jako pierwsza w literaturze polskiej aż tyle uwagi poświęca rozwojowi osobowości i edukacji dziewczynki, potem panny – w domu, na pensjach i w czasie studiów zagranicznych. Wątek ten kulminuje w opisie jej „lat wędrówki i nauki”, czyli doświadczeń zdobywanych przez bohaterkę na zachodnich uniwersytetach, gdzie klaruje się w niej poczucie życiowych celów i związku życia indywidualnego z życiem społeczności. Agnieszka dojrzewa, odnajdując własne powołanie w szerszej, nie tylko społecznej, ale także niemal religijnej perspektywie.

W tym kontekście warto powołać się na wywody Moniki Świerkosz o *Nocach i dniach* i jej odczytanie postaci pani Barbary i jej związku z córką<sup>462</sup>. Ta pierwsza jest przecież – przypomina – niedoszlą inteligentką czy nawet intelektualistką, która, marząc o studiach i życiu kulturą, musi z tych marzeń zrezygnować. Podporządkowując się napotkanym ograniczeniom, zostaje żoną człowieka o węższych horyzontach intelektualnych i pozbawionego kulturalnych potrzeb. Właśnie ten aspekt małżeństwa znacząco przyczynia się – jak zwraca uwagę Świerkosz – do jej poczucia wyobcowania z własnego życia i właśnie tego rodzaju ograniczenia przekracza Agnieszka. Dzięki innej niż matka osobowości, ale i zmienionemu kontekstowi społecznemu, realizuje marzenia matki o spełnieniu jako kobieta, ale także o życiu wpisującym się w dyskusję o kształcie społeczeństwa i zdobywa się na czyn nadający mu ten kształt. Agnieszka – pokazuje Świerkosz – jest bohaterką niezwykłą na tle kultury polskiej, bo nie musi wybierać pomiędzy prywatną a publiczną formą egzystencji; nie musi się wyrzekać ani swojej kobiecości, ani swych aspiracji publicznych. „Daje się ona uwodzić ideom i ich głosicielom”<sup>463</sup> – pisze Świerkosz – ale jednocześnie nie zatracą się w nich. „Dąbrowska zrobiła więc wszystko, by wyrwać swoją bohaterkę z fabularnego (ale i przecież społecznego) schematu, w którym kobieta

462 Por. M. Świerkosz, *Arachne i Atena*, s. 160–170.

463 Tamże, s. 167.

musi zapłacić osobistym za publiczne lub też poświęcić publiczne dla osobistego<sup>464</sup> – podsumowuje badaczka.

Satysfakcjonujące wpisanie prywatnego w publiczne jest oczywiście charakterystyczne dla *Bildungsroman*, którego wcześniejszą kobiecą realizacją jest *Consuelo*. Lata nauki, a potem wędrówki tytułowej bohaterki są dla niej nie tylko okresem konfrontacji ze światem (*Consuelo* bywa samotna, zdana na siebie, często w opresji) i nauki swojego zawodu (występy na dworach królewskich i dla szerszej publiczności, ale także swoiste studia muzyczne, które podejmuje u boku swego przyszłego męża, Alfreda de Rudolstadta). Były też przede wszystkim czasem intensywnego wzrostu wewnętrznego, który zaowocował odkryciem dojrzałej kobiecości (realizującej się w namiętności miłosnej i małżeństwie), odkryciem metafizycznej natury swojego artystycznego powołania, a także wtajemniczeniem w misję bractwa Niewidzialnych. Sprawę rozumienia własnego powołania artystycznego przez *Consuelo Sand* łączy więc w ten sposób, z jednej strony, z jej rozumieniem kobiecości, z drugiej – ze sferą idei wolnościowych, zapowiadających demokratyzację Europy. Ten model spełnienia, pomimo wszystkich zewnętrznych przeszkód i ograniczeń, jest właśnie typowy – jak przypomina w wywodach o *Consuelo Fournier Kiss* – dla *Bildungsroman*, w przeciwieństwie do modelu *Künstlerroman*, zakładającego konflikt pomiędzy społeczeństwem a artystą i opisującego zwykle klęskę tego drugiego<sup>465</sup>.

Poprzez postać Agnieszki, tak jak ją interpretuje Świerkosz, można też spojrzeć na biografie obu pisarek:

Przyglądając się losom powieściowej Agnieszki, widzimy, że nie postuluje ona swojej emancypacji, lecz po prostu wciela ją w swoje życie, dostrzegając przy tym wyraźny związek prywatnego i politycznego. Sferę seksualności, a także norm obyczajowych, chce ona uczynić nie tyle miejscem potencjalnego buntu wobec starych, niesprawiedliwych praw, ile przestrzenią samorealizacji. Agnieszka nie koncentruje się na ograniczeniach, nie zużywa energii na walkę z płciowymi nierównościami, których istnienia jest świadoma – wygląda to tak, jakby nie chciała poddać się ich ograniczającemu wpływowi i szukała po prostu możliwych dla siebie dróg do wolności.<sup>466</sup>

464 Tamże, s. 169.

465 Por. C. Fournier Kiss, *Literatura, płęć i naród...*, s. 236–247.

466 M. Świerkosz, *Kim jest Agnieszka Niechcic? Polityka i miłość w „Nocach i dniach”*, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, s. 88.

To właśnie niezwykle model samorealizacji jako kobiety i intelektualistki – pełna życiowa swoboda, po którą sięga Dąbrowska i sukces, który dzięki niej osiąga, a także ścisły związek spełnienia jako kobiety i spełnienia w odgrywanych rolach publicznych – nie ma precedensu w polskiej kulturze i przywodzi na myśl wzór Sandowski.

### LOSY POŚMIERTNE

Na koniec warto wspomnieć o pewnym podobieństwie pozycji pisarek w życiu ich społeczeństw. Spektakularna kariera literacka Sand szybko uczyniła z niej autorytet intelektualny i moralny dla części opinii publicznej i wzór dla innych pisarzy. Podobną pozycję uzyskała w Polsce Dąbrowska po publikacji *Nocy i dni*. A jednak pośmiertnie obie pisarki próbowano tej pozycji – również w kanonie literackim – pozbawić. Prozę Sand uznano za anachroniczną w porównaniu z modelem powieści realistycznej, naturalistycznej i modernistycznej lub po prostu zaliczono do „prozy kobiecej”, zaledwie romansów. Ceniono nadal jedynie cykl jej wiejskich miniatur, pozycjonując je jednocześnie jako sielanki lub literaturę dla dzieci i młodzieży. Prozę Dąbrowskiej – włącznie z *Nocami i dniami* – także coraz częściej postrzegano jako wzorzec przestarzały i – podobnie, jak już widzieliśmy w przypadku Sand – nie dość realistyczny, mający tendencję do mitologizowania rzeczywistości.

Obie pisarki konserwatywnie nastawiona część opinii publicznej i krytyki literackiej potępiła także za „rozwiąłość seksualną” czy „perwersję”, w podobny sposób łącząc czasem tę kwestię z ich rzekomym „komunizmem” i piętnując je jako przykład rozkładu moralnego owocującego niesłusznymi wyborami politycznymi<sup>467</sup>. Podobnie też w ostatnich dekadach integralne wydania korespondencji Sand i dzienników Dąbrowskiej przyczyniły się do reinterpretacji ich biografii i twórczości, przynosząc świadectwo bogactwa osobowości, rozległości horyzontów

<sup>467</sup> Konserwatywny wizerunek Sand jako nierządnicy babilońskiej jest oczywisty (w wizerunku tym skandal kobiecej „nieobyczajności” splata się ze skandalem domagania się w sferze publicznej demokratycznych przemian, nieograniczonych do emancypacji kobiet). W przypadku Dąbrowskiej omawiał go na przykład Drewnowski, na przykładzie wypowiedzi Jana Walca, Pawła Szymańskiego czy Jana Prokopa. Por. T. Drewnowski, *Rzecz russowska*, s. 31; tenże, *Wyprowadzka z czyścica. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 11–12. Atak na pisarkę miał miejsce po publikacji dzienników, ujawniającej jej życie prywatne – wcześniej jej wizerunek był równie krzywdzący z powodu wyzucia go z kobiecości i seksualności. Por. M. Świerkosz, *Arachne i Atena*, s. 121–122.

intelektualnych, przenikliwości sądów i – wreszcie – niezwyklej formy, jaką przybrało ich życie prywatne i publiczne.

Co także ciekawe, obie pisarki nie stały się postaciami skupiającymi zainteresowanie wczesnej krytyki feministycznej we Francji i w Polsce. Wydaje się, że przyczyny tej niechęci znów są podobne: obie pisarki nie wpisują się bowiem w typowe dla drugiej fali feminizmu rozumienie poetyki kobiecej, nie okazując na pozór zbyt wielkiego zainteresowania kwestią kobiecości w swojej twórczości, za to poświęcając ją – jak niektóre feministki wręcz zarzucały Sand – na rzecz walki o wyzwolenie ludzkości w ogóle, w której to walce sprawa kobiet staje się na powrót marginesem.

Podobny aspekt pisarstwa Dąbrowskiej analizowała właśnie Świerkosz, przemysliwując na nowo metafory twórczości kobiecej zawarte w micie o Arachne i Atenie. Wypunktowawszy związek idei *écriture féminine* z ideami romantyzmu i pozytywnym wartościowaniem szaleństwa i transgresji, Świerkosz postuluje zweryfikowanie kategorii kobiecego pisania, tak aby obejmowało rzeczywiste poetyki wielu pisarek. Pisz:

[D]zięki historii o Atenie i Arachne można powiedzieć coś interesującego o różnych modelach kobiecego zaangażowania we wspólnotę i odmiennych reakcjach na doświadczaną w jej ramach krzywdę czy niesprawiedliwość, a także o ambiwalencjach tkwiących w relacjach między kobietami [...] zachowanie dwupłciowości, apłciowości, ponadpłciowości, transpłciowości wydaje mi się równie reprezentatywną dla kobiet formą mówienia o swojej tożsamości, jak ta polegająca na identyfikacji z żeńskością.<sup>468</sup>

Ani Dąbrowska, ani Sand nie identyfikowały się w tak oczywisty sposób z kategorią kobiecości jak na przykład Nałkowska. Czy to znaczy, że ich twórczość jest mniej interesująca dla krytyki feministycznej? Świerkosz dostrzega, między innymi dzięki studiom nad Dąbrowską, że w literaturze kobiet można „pokazać różnicę seksualną jako coś nieoczywistego, migrującego między biegunami męskości i kobiecości, homo-, bi- czy heteroseksualności, normy i aberracji, podporządkowania i buntu”<sup>469</sup>. Takie spojrzenie – jak pokazywałam we wstępie, wymieniając współczesne prace nad Sand – jest bliskie jej badaczom.

Świerkosz zwraca także uwagę na pełen szacunku stosunek Dąbrowskiej do Orzeszkowej. Trudno jej było zrozumieć zapomnienie, w którym pogrzała się w dwudziestoleciu jej twórczość. Pisz:

<sup>468</sup> Tamże, s. 31.

<sup>469</sup> Tamże.

[W]idzi w [jej pismach] mniej artystkę, a bardziej pisarkę, która funkcjonuje w przestrzeni społeczno-ekonomicznej i walczy o swoją wewnętrzną niezależność, opowiadając się po stronie społeczeństwa wolnego od fanatyzmów, ale i antysocjalistycznych lęków [...] [poszukiwaczkę] „trzeciej prawdy”, tej, która nie biegnie ślepo ani w prawo, ani w lewo, lecz „dąży w głąb i wzwyż”.<sup>470</sup>

Ta demokratyczna pisarka, zdaniem Dąbrowskiej, czeka na czytelnika może właśnie „z dołów społecznych, który pragnie – jak ona sama – nowego, lepszego świata”<sup>471</sup>, takiego, którego stosunek do literatury nie jest czysto estetyczny. Świerkosz dosłuchuje się w tych zdaniach wyrazu i obrony własnej postawy Dąbrowskiej, a zarazem gestu wpisania się przez nią w genealogię literacką wywodzącą się od Orzeszkowej.

Pozwolę sobie wyrazić przekonanie, że gdyby Dąbrowska znalazła powieści wiejsko-społeczne czy społeczno-wiejskie<sup>472</sup> – takie jak *Walentyna*, *André* czy *Joanna* albo *Wędrowny czeladnik*, *Le Meunier d'Angibault* czy *Grzech pana Antoniego*, o cyklu miniatur wiejskich nie wspominając – Sand byłaby jej bliska z podobnych powodów, co Orzeszkowa, a może nawet dużo bliższa, zważywszy znacznie większą konwergencję ich postaw ideowych, zakorzenionych w socjalizmie utopijnym. Wymowę jej powieści mogłoby podsumowywać zdanie, którym Świerkosz opisuje postawę Agnieszki Niechcic z *Nocy i dni*: „Polityka nie zbawi świata – być może dlatego Agnieszka tak wielkie nadzieje pokłada w idei kooperacji, która proponuje wizję wspólnoty opartą na współpracy, solidarności i miłości”<sup>473</sup>.

W moim przekonaniu najszerszej rozumiane podobieństwo pisarek polega właśnie na zbieżności pewnych rysów ich osobowości i wynikającego z niej wyboru podobnego środowiska ideowego, w którym kształtowały się ich poglądy i postawy wobec własnego życia, twórczości i społeczeństwa,

470 Tamże, s. 148.

471 Tamże.

472 W ten sposób można próbować określić ich dominanty:

w wiejsko-społecznych chodziłoby o ukazanie dziejów miłości głównych bohaterów (pochodzących z różnych klas społecznych) na tle realistycznie zarysowanych stosunków ekonomicznych na wsi/prowincji, zwłaszcza między zamkiem/dworem a ludnością o niższym statusie społecznym; w społeczno-wiejskich – o diagnozę stosunków ekonomicznych w fazie wczesnego kapitalizmu na wsi i szukanie utopijnych rozwiązań, na przykład w zakładaniu kooperatyw wiejskich – para kochanków (z różnych warstw społecznych) staje się tu jednocześnie parą reformatorów.

473 Monika Świerkosz, *Arachne i Atena*, s. 168.



a także na tym, że kwestię kobiecą rozwiązały one praktycznie we własnym życiu, nie odkładając go na moment, kiedy słuszne postulaty zwyciężą dzięki ich działalności w sferze idei. Fakt, że o takich podobieństwach możemy mówić w przypadku pisarek tak odległych sobie w czasie, świadczy chyba o tempie przemian emancypacyjnych w polskim społeczeństwie.

Niestety, zakrzeple szybko w stereotyp krytyki Sand formułowane przez naturalistów i modernistów sprawiły, że pisarki XX wieku nie miały żadnych przydających im prestiżu powodów do zapoznania się z jej twórczością. Dąbrowska, wyrabiając sobie zdanie o Sand z takich przypadkowych pozycji jak *Le Marquis de Villemer* czy z *Lata w Nohant* Iwaszkiewicza, najwidoczniej już nie interesowała się nią w momencie, kiedy otrzymała przytaczany na początku niniejszego rozdziału list Stempowskiego. Można żałować, że męskocentryczna kultura literacka w tym przypadku odcięła ją nie tyle może od matki, co od starszej siostry/przyjaciółki, której przenikliwość analiz społecznych, idee i poetykę Dąbrowska mogłaby zrozumieć dużo lepiej niż inni i ją docenić.

### Rozdział 3. George Sand w dzienniku Anny Iwaszkiewiczowej

W dziennikach Iwaszkiewiczowej także znajdziemy tylko jedną wzmiankę o lekturze utworu Sand, który diarystka pozostawia prawie bez komentarza. Na jego marginesie formułuje jednak ocenę twórczości i charakteru pisarki, co stanowi także dla niej samej okazję do rozmówienia się z sobą samą w kwestii twórczości kobiet (a zatem i własnej, której wątek przez wiele lat przewija się przez dziennik), ich powołania i emancypacji. Z tej perspektywy okazuje się, że wzmianka o Sand zajmuje ważne miejsce w dzienniku – Iwaszkiewiczowa przy żadnej innej okazji nie wypowiada w nim swoich sądów na temat kwestii kobiecej pełniej i dobitniej. Najwyraźniej wszystko, z czym kojarzy się jej nazwisko Sand, zachęca ją do przeciwstawienia się poglądom i postawom, które mogą się na nią oglądać.

W tym rozdziale stawiam tezę, że ocena twórczości Sand wyrażona w tym miejscu dziennika Iwaszkiewiczowej, sama w sobie zupełnie pozbawiona oryginalności, jest, jeśli się w nią wczytać, na tyle znacząca, że pozwala lepiej zrozumieć wybory życiowe Iwaszkiewiczowej. Notkę tę, ze względu na jej uwikłanie w kategorie kobiecości i męskości, które Iwaszkiewiczowa w niej dyskutuje, traktuję także jako pretekst, aby przyjrzeć się temu składnikowi figury Sand, który wiąże się najmocniej z jej problematyczną tożsamością płciową i seksualną – domniemaną „męskością”, jak określa ją Iwaszkiewiczowa. Ta problematyczność była – i wciąż jest – odnotowywana przez kolejnych polskich komentatorów dzieła i biografii Sand. Długi wpis z 16 lipca 1927 roku zaczyna się od informacji, że Iwaszkiewiczowa czytała niedawno na głos ciotce<sup>474</sup> biogra-

---

474 Czyli Anieli Pilawitzowej, młodszej siostrze ojca Anny Iwaszkiewiczowej.

fię Chopina autorstwa Pourtalès<sup>475</sup> oraz listy kompozytora dołączone do biografii autorstwa Hoesicka. Diarystka wyznaje, że zwłaszcza późne listy Chopina, oddające atmosferę ostatnich miesięcy jego życia, zawsze ją żywo poruszały. Przytacza ich fragment: „a sztuka moja gdzie mi się podziąła, a serce moje gdzie zaprzepacił...”<sup>476</sup>. Następne zdanie brzmi: „W związku z tym myślałam dużo nad postacią Sand, której *Pauline* teraz znowuż czytamy na głos, bo właśnie po Chopinie wpadła nam w ręce”<sup>477</sup>.

Określenie powodu, dla którego Iwaszkiewiczowa czytała tę krótką i mało znaną powieść Sand – rozpoczętą jeszcze wiosną 1832 roku (a więc przed debiutancką *Indianą*, którą Sand będzie pisać tego lata), na długo porzuconą i ukończoną w kilka grudniowych nocy roku 1839<sup>478</sup> – dobrze oddaje związek zainteresowania Iwaszkiewiczów Sand z Chopinem, którego kult zgodnie podzielali<sup>479</sup>. Jednocześnie świadczy o przypadkowości lektury akurat tego a nie innego utworu spośród obfitego dorobku pisarki. Miało ono oczywiście kilka francuskich wydań w XIX wieku<sup>480</sup> i widocznie trafiło do któregoś z dostępnych Iwaszkiewiczowej księgozbiórów. Określenie „teraz znowuż czytamy na głos” w kontekście oznacza raczej czytanie Sand po Chopinie niż czytanie jej kolejnej powieści. Ani w dzienniku Iwaszkiewiczowej ani w korespondencji małżonków nie zachowały się ślady czytania przez nią jakiegokolwiek innego utworu Sand.

### IWASZKIEWICZOWA CZYTA PAULINE

Przyjrzyjmy się bliżej *Pauline*, by następnie przeanalizować komentarz diarystki i odpowiedzieć na pytanie, na ile jej sąd o twórczości Sand da się wywnioskować z tego utworu, a na ile wskazuje na inne Sandowskie lektury lub też po prostu na znajomość obiegowych w epoce sądów na temat pisarki.

475 Por. G. de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, Gallimard, Paris 1927.

476 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz, opracował, przypisami opatrzył i indeks sporządził P. Kądziała, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 203. (Dzienniki Iwaszkiewiczowej zostały wznowione w 2012 roku, ale ponieważ zgodnie z zapewnieniami edytorów pierwsze wydanie obejmuje ich pełny tekst, cytuję go za pierwszym wydaniem).

477 Tamże, s. 203.

478 Por. N. Mozet, *Place de Pauline dans l'évolution de l'esthétique de George Sand*, w: *George Sand. Écritures du romantisme II*, red. B. Didier, J. Neefs, PUV, Paris 1989, s. 63–74.

479 Uwagi o twórczości i życiu Chopina lub wykonywaniu jego muzyki przez współczesnych pianistów często powracają w listach obojga małżonków.

480 Powieść ukazała się w „Revue des Deux Mondes” w dwóch odcinkach na przełomie 1839 i 1840 roku, a pierwsze wydanie książkowe miała w 1841 roku.

Jak wskazują współczesne badaczki<sup>481</sup>, *Pauline* to utwór zbudowany na szeregu antynomii: przeciwstawione zostały sobie bohaterki – „zwykła kobieta” i artystka; bohaterzy drugoplanowi, czyli dwie matki bohaterek i dwaj mężczyźni – prawdziwy i fałszywy przyjaciel; miejsca – prowincja i miasto stołeczne; środowiska – artystów i mieszczan/światowców; ponadto – żywioł teatru i życia codziennego, a raczej: teatru życia codziennego; wreszcie przeciwstawiono sobie kategorie stagnacji i rozwoju. Sam utwór jest także złożony z dwóch części – wyraźnie sobie ideologicznie przeciwstawionych, także wewnętrznym rytmem każdej z nich. Ich akcja toczy się w różnych miejscach (i w nieco innym czasie): w małym prowincjonalnym miasteczku i w Paryżu. To zarazem jedno z pierwszych w literaturze studiów artystki i mieszkanki prowincji, wyraźnie odwracające tradycyjne postrzeganie wyborów życiowych kobiet: apologia artystki (postrzeganej przez prowincjonalnych mieszczan w kategoriach kobiety „upadłej”) i zarazem demaskacja tradycyjnie rozumianych „cnót kobiecych” tytułowej bohaterki (kobiety jako „anioła domowego ogniska”) jako teatru/pozoru skrywającego życiowe niespełnienie oraz rozwijający się na jego gruncie resentyment.

Bardzo ciekawy w tej powieści jest już sam kadr sennego marzenia nałożony na ekspozycję, w której sławna aktorka Laurence, wskutek pewnych nieporozumień i sennej atmosfery, wyruszywszy w drogę z Paryża do Lyonu, dociera na nocleg w inne miejsce, niż zamierzała. W ten sposób może wyśnić na jawie półświadome marzenie o spotkaniu z dawno utraconą przyjaciółką, trafia bowiem do opuszczonego kilka lat temu prowincjonalnego miasteczka, w którym spędziła cztery lata, pracując na pensji dla dziewcząt. W pokoju hotelowym, tym samym, w którym spędziła niegdyś ostatnią noc w mieście, odnajduje niedługo po przybyciu wyryte niegdyś na gzymsie kominka imię swoje i przyjaciółki wraz z datą ich pożegnania.

Pierwsza część powieści opowiada więc o spotkaniu po latach. Pauline okazuje się już praktycznie starą panną (obie kobiety mają po dwadzieścia pięć lat), opiekującą się zniepełniałą i ośleplą matką. W ciągu dwóch dni i jednej nocy, spędzonej w pokoju przyjaciółki, Laurence konfrontuje marzenia o spokojnej i uporządkowanej prowincjonalnej egzystencji, którym czasem oddaje się, zmęczona charakterem swojego życia w Paryżu, z podpatrywaną z przerażeniem prozą życia i nieszczęściem Pauline.

481 Opieram się tutaj na wywodzie Lary Popic w *Roman de l'Artiste...*, która w rozdziale poświęconym *Pauline* (tamże, s. 161–192) powołuje się na studia Mozet (zob. przypis nr 478 na poprz. stronie) oraz Reid (por. M. Reid, *Présentation*, w: G. Sand, *Pauline*, oprac. M. Reid, Gallimard, Paris 2007, s. 7–13).

Ta z kolei przygląda się z podziwem eleganckiej i wyrobionej towarzysko przyjaciółce, której drogi życia – w przeciwieństwie do swojego otoczenia, które wymogło na niej niegdyś zerwanie wszelkich kontaktów z „upadłą” Laurence – w duchu nie potępia (odczuwając na myśl o niej nabożną trwogę pomieszaną z fascynacją i zazdrością).

Opis spotkania jest bardzo ciekawy i przenikliwy psychologicznie. Zwraca tu przede wszystkim uwagę wątek prawdziwej emocjonalnej sytuacji Pauline, która za parawanem cnót wymaganych od kobiet w jej sytuacji nudzi się i skrycie rozpacza nad marnującym się życiem, przykuta więzami obowiązków do niesympatycznej matki, a także humor, z jakim Sand opisuje sceny konfrontacji mieszczan z Saint-Front z kobietą, którą całe lata szkalowali, a teraz podziwiają i – jak się dowiemy z następnych rozdziałów – zaczynają przejawiać swój snobizm, przechwalając się publicznie znajomością z nią.

Akcja drugiej części utworu zaczyna się półtora roku później, po śmierci matki Pauline. Laurence, odgadując marzenia zrujnowanej przyjaciółki, namawia ją, aby zamiast próbować żyć z własnej pracy, zamieszkała u niej w Paryżu. Jest to odtąd na pozór romans (w rzeczywistości raczej antyromans), opowiadający dzieje związku (a raczej niezwiązku) Pauline z młodym światowcem Montgenays – tak moglibyśmy określić charakter utworu na podstawie zwykłych oczekiwań wobec powieści, zwłaszcza tych autorstwa kobiet, ale tak naprawdę na pierwszy plan wybija się tu opowieść o fiasku kobiecej przyjaźni, spowodowanym osuwaniem się Pauline w resentyment wobec przyjaciółki, i analiza psychologiczna tego procesu<sup>482</sup>. Pauline okazuje się – zwłaszcza w zestawieniu ze wspaniałomyślną i szlachetną Laurence – antybohaterką (tak ją wręcz określa Reid), której upadek moralny polega nie tyle na oddaniu się bez prawdziwej miłości fałszywemu wielbicielowi, co na przyzwoleniu sobie na zwątpienie w bezinteresowność Laurence i projektowanie na nią własnych wad.

W przedmowie z 1852 roku Sand określa temat książki jako „une courte peinture de l’esprit provincial”<sup>483</sup>, a jej przesłanie wykląda w ten sposób:

482 Popic w swej interpretacji prezentuje *Pauline* przede wszystkim jako anty-*Bildungsroman*, pokazujący klęskę życiową Pauline, mającą źródło w jej mieszczańskiej mentalności i fasadowej religijności. Na tym tle Laurence jawi się jako przykład prawdziwego kobiecego *Bildung*, którego warunkiem jest zerwanie z prowincjonalnym otoczeniem i jego oczekiwaniami wobec kobiet. W tej perspektywie powieść przeciwstawia – jej zdaniem – kobietę osiadłą kobiecie podróżnicze. Badaczka nie docieka natomiast głębszej natury relacji pomiędzy bohaterkami.

483 G. Sand, *Pauline*, s. 136: „krótki portret prowincjonalnego ducha” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

[L]a morale du conte, s'il faut en trouver une, c'est que l'extrême gêne et l'extrême souffrance, sont un terrible milieu pour la jeunesse et la beauté. Un peu de goût, un peu d'art, un peu de poésie ne seraient point incompatibles, même au fond des provinces, avec les vertus austères de la médiocrité; mais il ne faut pas que la médiocrité touche à la détresse; c'est là une situation que ni l'homme ni la femme, ni la vieilleuse ni la jeunesse, ni même l'âge mûr, ne peuvent regarder comme le développement normal de la destinée providentielle.<sup>484</sup>

Samą powieść – nietypowo dla siebie – także zakończyła morałem:

Beaucoup de vertus tiennent à des facultés négatives. Il ne faut pas les estimer moins pour cela. La rose ne s'est pas créée elle-même, son parfum n'en est pas moins suave parce qu'il émane d'elle sans qu'elle en ait conscience; mais il ne faut pas trop s'étonner si la rose se flétrit en un jour, si les grandes vertus domestiques s'altèrent vite sur un théâtre pour lequel elles n'avaient pas été créées.<sup>485</sup>

Przyjaźń kobiet zniszczy tu – zgodnie ze stereotypem – mężczyzna, tylko – tym razem zupełnie inaczej niż w stereotypie – powodem ich zerwania nie będzie konflikt wynikający z rywalizacji o niego. Od narratora dowiadujemy się bowiem, że – określany jako *froid* („chłodny”) – Montgenays, powodowany resentymentem wobec obojętnej na jego uroki Laurence, z której ze względu na swą próżność chętnie uczyniłby kochankę, postanawia rozbudzić jej zainteresowanie, fingując zainteresowanie Pauline. Kiedy jego plan się nie powiedzie, mści się na Pauline, uwodząc ją i konfliktując z przyjaciółką.

Adoracja pana Montgenays ma moc nie tyle rozkochania w nim Pauline, co rozbudzenia jej miłości własnej, która każe jej raczej uprzeć

484 Tamże, s. 136: „[M]orał z tej opowieści, jeśli jakiś istnieje, to, że dotkliwa bieda i wielkie cierpienie są strasznymi warunkami dla młodości i urody. Odrobina smaku, odrobina sztuki, odrobina poezji nie przeszkadzałyby w kultywowaniu surowych cnót pospolitości nawet na głębokiej prowincji; pospolitość nie powinna jednak łączyć się z nędzą; takiego położenia żaden mężczyzna ani kobieta, starość czy młodość, ani nawet wiek dojrzały, nie mogą uważać za zwyczajne koleje losu” (przeł. J. Chimiak).

485 Tamże, s. 131: „Wiele cnót wynika z braku pewnych cech. Nie należy ich przez to mniej cenić. Róża nie powstała sama z siebie, ale jej zapach nie jest mniej słodki przez to, że wydziela go nieświadomie; nie trzeba się jednak dziwić, że pewnego dnia róża więdnie, skoro zalety tak cenne w życiu domowym prędko tracą na wartości w świecie, dla którego nie zostały stworzone” (przeł. J. Chimiak).

się, mimo wszystkich oznak budzących jej wątpliwości, przy wierze w szczerść jego uczuć, niż zaufać tym, którzy usiłują ją ostrzec. *Hybris* Pauline – możemy tu użyć z całą świadomością tego określenia, skoro w pierwszej części utworu Laurence, przejęta pewnym jej gestem, porównuje ją do Fedry – doprowadza ją oczywiście do przekonania, że Laurence intryguje przeciwko niej, zazdroszcząc jej wielbiciela. Opuści wreszcie dom przyjaciółki i będzie nawet starała się uczciwie żyć ze swej pracy, ale w międzyczasie Montgenays osiągnie w pełni swój cel, grając na jej potrzeby wywyższenia się moralnie ponad Laurence, to znaczy przedstawiając bezinteresowne oddanie mężczyźnie jako wartość, do której ta rzekomo chłodna i wyrachowana kobieta nie jest zdolna.

Historia kończy się bardzo nietypowo: nieszczęśliwym małżeństwem Pauline z bogatym uwodzicielem. (Realista Balzac, w przeciwieństwie do Sand, opisałby to zapewne jako jej życiowy sukces). Montgenays chętnie zbiera w towarzystwie oklaski za wspaniałomyślność wobec Pauline, która zaszła z nim w ciążę, ale w zaciszu domowego ogniska poniewiera małżonką. Laurence z przykrością obserwuje przyjaciółkę, która odrzuca próby pojednania, a na salonach odgrywa rolę szczęśliwej małżonki, bo jej życie staje się jeszcze bardziej czone, niż było, kiedy ją poznaliśmy. To tę emocjonalną sytuację (przyszłą, również skrytą, rozpacz bohaterki) zapowiada cytowany przez Laurence w pierwszej części powieści okrzyk Fedry Jeana-Baptiste'a Racine'a: „Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!”<sup>486</sup>.

W tej właśnie powieści Sand, obyczajowej i psychologicznej zarazem, uogólniające komentarze narratora wyraźnie nawiązują do tradycji pesymistycznej moralistyki francuskiej, tak chętnie zajmującej się zjawiskiem miłości własnej jako najgłębszą sprężyną ludzkich poczynań, umiejacą się podszywać także pod cnotę. Mieszczka Pauline jest z natury podobna

---

486 W tłumaczeniu T. Żeleńskiego-Boya: „Ach, gdyby można teraz w drzew odpocząć cieniu!” (wykrzyknienie Fedry rozpoczyna jej dramatyczne wyznanie miłości do Hipolita, z której zwierza się swojej służącej, w akcie I, scenie III; por. P. Corneille, J. Racine, *Tragedie. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 459. Topos świata jako teatru oraz paradoksalne przeciwstawienie autentycznych wartości kulturowanych w środowisku aktorskim fasadowym wartościom świata mieszczańskiego grają ważną rolę w konstrukcji utworu. Ważne jest dla tej warstwy dzieła także nawiązanie do *Fedry*: podpatrzywszy nocą tragiczną pozę przyjaciółki, przysłuchującej się jej opowieści o paryskim życiu, Laurence będzie próbować ją za kilka dni odegrać na scenie. Ona więc Fedrę tylko gra, mimo że – zgodnie z przekonaniem epoki – może być wciąż przez część społeczeństwa uważana za kobietę „upadłą”, natomiast prawdziwie upadnie moralnie, uważająca się za wcielenie wszelkich cnót i dumna z nich, Pauline.

do Montgenaysa – obydwoma postaciami kieruje próżność, snobizm i resentment – ale ogólny pesymizm wobec natury ludzkiej, odziedziczony po tej tradycji przez powieść realistyczną, jest Sand oczywiście obcy. Traci on tutaj na ważności wobec postaci wymykających się ekonomii miłości własnej, szlachetnych i wspaniałomyślnych z natury, jak Laurence, jej matka czy przyjaciel-sprzymierzeniec, aktor Lavallée.

Co w utworze także ciekawe, to fakt, że w trójkącie Laurence – Montgenays – Pauline nie ma właściwie – jak kilkakrotnie powtarza narrator – erotycznego napięcia. Montgenays przyjmuje tu jedynie miłosne pozy lub udaje miłość słowami i na piśmie, a – chwilowe zresztą – zakochanie się w nim Pauline także jest przedstawione jako pochodną jej miłości własnej. Sama Laurence, mimo że jest aktorką i wiemy z aluzji narratora, że jej przeszłość niepozabawiona była „upadków” przewidywalnych na drodze podobnej kariery, przedstawiona została jako kobieta niezainteresowana mężczyznami. Ponieważ nie ma już złudzeń co do zasad życia światowego, broni się zarówno przed przelotnymi namiętnościami, jak innymi narażającymi na plotki sytuacjami. Narrator nie dopowiada, czy czeka jeszcze na prawdziwą miłość czy w nią nie wierzy. Dowiadujemy się natomiast, że na swej drodze miała zawsze wsparcie mądrej matki, dzięki czemu z czasem wynegocjowała pozycję towarzyską osoby pożądaney i niepożądaney zarazem, i że odtąd żyje wyłącznie w idyllicznym kręgu uczuć domowych (mieszka z matką i dwoma siostrami w dość skromnym, ale eleganckim domu otoczonym ogrodem) oraz miłością do sztuki i związanej z nią pracy.

Fakt, że narrator narzuca nam w drugiej części powieści punkt widzenia odpowiadający dobremu wizerunkowi Laurence, zachęca jednak do przekory. Może właściwym powodem rozdzwiewu pomiędzy przyjaciółkami jest tak naprawdę fakt, że Pauline ciąży opiekuńczość Laurence, która – zgodnie z własnymi słowami – czuje się nie tylko jej przyjaciółką, lecz również matką i siostrą, a wcześniej pełniła także rolę jej nauczycielki? Czy ukrytą pod powierzchnią prawdą psychologiczną utworu nie jest niepowiedziane i nieodwzajemnione uczucie Laurence do Pauline, która woli jakikolwiek własny los od losu podarowanego i w desperacki sposób próbuje uwolnić się od ciężkiej jej protekcji przyjaciółki, nie odnajdując się emocjonalnie w otaczającej ją wspólnotie kobiet?

Nocną scenę w pokoju Pauline, w której przyjaciółki nawzajem kontemplują własne piękno, trudno oczywiście uznać za lesbijską, bo mieści się w XIX-wiecznych konwencjach opisywania romantycznej przyjaźni jedнопłciowej<sup>487</sup>, a jednak warto zwrócić uwagę na chłód, z którym

487 O przyjętych formach wzajemnej kobiecej adoracji w XIX wieku zob.



utożsamiający się ze stanowiskiem Laurence narrator demaskuje jako pozór wszelkie przejawy heteroseksualnego zainteresowania bohaterów sobą nawzajem. Taka kwestionująca heteroseksualność jako społeczny teatr optyka jest charakterystyczna dla dzieł tworzonych z perspektywy nieheteronormatywnej i przywodzi na myśl dzisiejsze teorie płci i seksualności jako społecznego performance'u.

Zauważmy przy tym, że – opisując swoje życie domowe – Laurence kładzie nacisk na to, że Pauline jest jej przyjaciółką, a nie pokojówką czy damą do towarzystwa, jak sądzą osoby postronne. Pozwala to w tej relacji dostrzec załączek projektu małżeństwa bostońskiego – domowego pożycia kobiet opartego na przyjaźni, w którym zwykle jedna jest starsza, a przede wszystkim niezależna ekonomicznie i często pracująca, na przykład w wolnym zawodzie. Pauline jednak najwyraźniej nie jest w stanie się w nim emocjonalnie odnaleźć, tak z powodu swych mieszczańskich aspiracji (do małżeństwa i odpowiedniej pozycji towarzyskiej), jak braku artystowskich i intelektualnych zainteresowań, które czyniłyby ją prawdziwą partnerką dla Laurence.

Iwaszkiewiczowa zbywa lekturę *Pauline* słowami:

Dochodzę do przekonania, że legenda o jej [Sand] „męskości” jest właśnie legendą. Czyż może być coś bardziej kobiecego, jak ten światopogląd, w którym miłość jest początkiem i końcem, najwyższym ideałem, wyidealizowanym szczęściem ponad wszystko. Kobieta jednak, nawet tak jak Sand, niewątpliwie bardzo utalentowana, nie jest, nie może być nigdy twórcą w najszerszym, prawdziwie wielkim tego słowa znaczeniu. Nie może zdobyć się na to twórcze spojrzenie, na tę wizję pozaziemską, która tworzy takie rzeczy jak *Król Duch*, jak *Dziady*. Kobieta może intuicyjnie w stanach głęboko religijnych dosięgnąć tego świata, może w nim żyć wewnętrznie, ale nie może tym przeżyciom nadać formy. Tej dziedziny w twórczości kobiecej nie spotykamy nigdy (z wyjątkiem świętych, np. św. Teresy, którą chciałabym przeczytać). Jakiegoś odbicia wszechświata, poruszania zagadnień najistotniejszych w twórczości kobiet nie znajdujemy. Jedyne uczucie „wieczne”, które odtworzyć mogą, to miłość, ale i to nie będzie tym kosmicznym wyrazem miłości, jakim jest np. *Tristan i Izolda*.<sup>488</sup>

Kilka zdań dalej dopisuje jeszcze na ten sam temat:

---

na przykład S. Marcus, *Between Women. Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2007.  
488 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 203–204.

[B]ywały zawsze we wszystkich epokach kobiety o wielkich talentach, ale cóż to znaczy wobec tych geniuszy męskich, których samo wymienienie wystarczy na to, żeby poczuć i zrozumieć od razu, że kobiety do pewnych granic nie dojdą nigdy?! Życie fizyczne kobiety zabija ją moralnie [...].<sup>489</sup>

Pomiędzy tymi dwoma fragmentami obnaża w swoim odczuciu śmieszność feminizmu, nieliczącego się z prawdziwymi uwarunkowaniami niższości intelektualnej kobiet – a po nich przedstawia macierzyństwo jako jedyną im dostępną formę twórczości, oczywiście również wartościową, a zatem będącą źródłem dostatecznej satysfakcji. Te ustępy dziennika, najpełniej wypowiadające poglądy Iwaszkiewiczowej na powołanie i możliwości życiowe kobiety, były już wiele razy komentowane<sup>490</sup>, zajmijmy się więc teraz przede wszystkim jej reakcją na nazwisko Sand.

Zauważmy że, po pierwsze, komentarz Iwaszkiewiczowej o jej twórczości, rzekomo koncentrującej się na miłości i tylko na niej, wyjątkowo nie pasuje jako podsumowanie utworu, który, z jednej strony, ma za temat godny współczucia los prowincjonalnej dziewczyny, zmuszonej do kultywowania „cnót kobiecych”, a z drugiej – portretuje kobietę, która świadomie wycofuje się z heteroseksualnych gier erotycznych, odnajdując siebie w powołaniu artystycznym i kultywowaniu związków emocjonalnych w obszarze kobiecego *continuum*.

Powieść, zbudowana na kontraście dwóch charakterów i losów kobiecych, mogłaby właściwie nosić tytuł *Laurence et Pauline*, podobnie jak napisana jeszcze w tandemie z Julesem Sandeau w 1831 roku powieść *Rose et Blanche ou la comediennne et la religieuse* [Róża i Bianka, czyli aktorka i zakonnica]. Choć znawcy Sand spierają się dzisiaj co do zakresu, w jakim Aurore Dudevant przyczyniła się do jej powstania, z łatwością można w niej odnaleźć zapowiedź ważnych motywów jej dzieła, a nawet – jak przekonująco pokazuje Françoise Ghillebaert – jej *opus magnum*, jakim jest *Consuelo*<sup>491</sup>. Rozpoczęta w 1832 roku *Pauline*, jako pierwsza powieść Sand o artystce, wyraźnie rozwija pewne wątki tej wcześniejszej powieści, w której Rose także była aktorką (i śpiewaczką), a Blanche przyjaciółką poznaną w klasztorze. Powieść ta ma przede wszystkim za temat proces indywiduacji Rose, czyli rozwinięcie jej talentu muzycznego oraz dojrzewanie do życiowej autonomii. Ten właśnie temat (a także związany z nim motyw

489 Tamże, s. 205.

490 Por. na przykład M. Cieliczko, „On jest mistrzem, ja to wiem”. *Pisarka, tłumaczka, edytorka, żona*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

491 Por. F. Ghillebaert, *Disguise in George Sand's Novels*, Peter Lang, New York 2009, s. 168–227.

androgynii i – w kluczowym epizodzie – doświadczeń bohaterki w męskim przebraniu) łączy tę powieść z o ponad dziesięć lat późniejszą *Consuelo*<sup>492</sup>.

W *Pauline* kariera artystyczna Laurence nie stanowi głównego tematu, jest jedynie markowana wyjaśnieniami narratora, a jej doświadczenia i oczekiwania seksualne są otoczone niedopowiedzeniami. Tym, co zwraca uwagę i łączy ją z *Rose et Blanche...* i całym szeregiem Sandowskich utworów o artystkach – takich jak *Consuelo*, *Lukrecja Floriani* czy *Ona i on*, a także napisane jeszcze we współpracy z Sandeau opowiadanie *La fille d'Albano* (1831) [Dziewczyna z Albano] – jest pozytywne przedstawienie postaci kobiety artystki, rewaluuje ją na tle ówczesnej normy obyczajowej. Istotne jest również przepisanie schematu upadku kobiety próbującej realizować swoje pragnienia (i wynikającego z tego wewnętrznego zepsucia) w scenariusz jej zasłużonego sukcesu (wybicia się na własne stanowisko moralne i niezależność wobec opresyjnych norm społecznych). Z samą *Rose et Blanche...* łączy ją jednak wyraźniej niż z tymi powieściami wątek kobiecego sobowtóra, za którego mamy prawo uznać Pauline – zwłaszcza w świetle wspomnianego na początku kadru snu wprowadzonego do powieści oraz marzenia o zamianie losu z przyjaciółką<sup>493</sup>.

Jak sugeruje Reid, prowincjuskę Pauline można by nawet uznać za wyobrażenie jednej z możliwych trajektorii losu samej Sand, która na początku lat 30. projektowała na Laurence marzenia o kształcie, jaki mogłoby przyjąć jej życie artystki<sup>494</sup>. Prezentując postać niezależnej od świata męskiego i spełnionej pod wieloma względami aktorki, Sand tworzy nie tylko nowe schematy fabularne, ale nowy, chciałoby się po prostu rzec – nowoczesny – pozytywny wzorzec kobiety, która potrafi określić się sama wobec świata, indywidualizować się i oddawać innym niż miłosne namiętnościom<sup>495</sup>. Nie zmienia to oczywiście faktu, że temat miłości –

492 Por. tamże.

493 W pierwszej, dość sensacyjnej i nieudanej, powieści dochodzi do takiej zamiany: mimo że Rose staje się uznaną artystką, poznawszy się na charakterze niedoszłego kochanka i rozczarowana życiem, decyduje się na wstąpienie do klasztoru, a Blanche zostaje jego żoną (by umrzeć z odrazy w noc poślubną z mężczyzną, który ją kiedyś zgwałcił, a teraz, żeniąc się z nią, próbuje odpokutować swoje winy). W drugiej powieści Laurence szybko konfrontuje się ze swoją iluzją, natomiast Pauline rzeczywiście marzy o statusie się do niej podobną i naśladuje ją, ale w wypaczony sposób, co kończy się jej klęską.

494 Badaczka zwraca uwagę na inicjały niedopowiedzianych nazwisk bohaterek: Pauline D. jak Dupin lub Dudevant – odrzucone patronimy Sand, oraz Laurence S., sugerujący rozwinięcie w pseudonim, który sama wybrała. Por. M. Reid, *Présentation*, s. 12–13.

495 Pierwsza powieść o artystce, *Corinne* pani de Staël, kończy się miłosną

najpierw romantycznej, później, jak już widzieliśmy przy okazji rozważań o *Le Marquis de Villemer*, urealistycznionej i jednocześnie wciąż utopijnej, bo prowadzącej do małżeństwa opartego na duchowej równości i życiowym partnerstwie – w większości jej utworów gra bardzo ważną rolę.

### „Czyż może być coś bardziej kobiecego?”

Nie wiemy, czy Iwaszkiewiczowa przeczytała inne powieści Sand oprócz *Pauline*. Mogłaby znać *Lukrecję Floriani*, może także *Consuelo* i *Diabłą kałużę* – ze względu na wspomniany już kult Chopina i żywe zainteresowanie obojga małżonków jego biografią. O rozpiętości tematycznej dzieła Sand Iwaszkiewiczowa nie wspomina, dostrzegając w nim jedynie miłosny wątek. I nawet jeśli z punktu widzenia tak bliskiego jej modernizmu charakter twórczości Sand – ze względu na jej formę – można uznać za przestarzały i nieatrakcyjny – to trzeba zauważyć, że Iwaszkiewiczowa tak wysoko ceni twórczość św. Teresy, ufając sądom innych osób na ten temat, a najwyraźniej nie przeczytała *Spiridiona*, który ma w całości za temat religijne właśnie, mistyczne i duchowe poszukiwania bohaterów. Wypada niestety uznać, że jej sąd o Sand nie jest oparty na wnikliwej lekturze przynajmniej kilku jej najbardziej reprezentatywnych powieści, a nawet na uważnej lekturze tej jednej, której tytuł przytacza w dzienniku, ale raczej na sądach obiegowych w latach 20., a sformułowanych jeszcze w czwartym ćwierćwieczu XIX wieku.

Reid poczyniła bardzo ciekawe, uzupełniające studia Schor, uwagi o sądach krytycznych o Sand w tym okresie. W rozdziale książki *Signer Sand* pod tytułem *Coda. Zola lecteur de Sand* twierdzi, że już w latach 60. XIX wieku, kiedy Sand należała do towarzyskiej elity francuskich pisarzy tego okresu, zaczęły się podnosić głosy krytykujące jej poetykę oraz wskazujące na anachronizm modelu literatury stawiającej sobie cel moralny i społeczny. Młodszy pisarze – bracia Goncourt, Flaubert, Zola – coraz złośliwiej formułowali swoje sądy. Jeszcze ostrzejsze były opinie Pierre’a Proudhona, Baudelaire’a czy Nietzschego<sup>496</sup>.

Zola w okolicznościowym artykule napisanym po śmierci Sand<sup>497</sup> odrzuca model estetyczny określony przez siebie jako idealizm w imię naturalizmu, którego genealogię wywodzi od Balzaca. Reid punktuje słabe punkty jego wywodu, takie jak między innymi: bardzo tendencyjne

---

klęską bohaterki, która oznacza jej klęskę całkowitą, także w wymiarze artystycznym. Por. rozważania na temat obrazów artystek w książce Fournier Kiss *Literatura, płęć i naród...*, s. 320–323.

496 Zob. M. Reid, *Signer Sand*, s. 199–223.

497 Por. É. Zola, *George Sand*.

przeciwstawienie Sand i Balzaca, przy wszystkich między nimi podobieństwach; przekonanie, że literatura rozwija się liniowo i wartościowe są tylko te jej nurty, które bezpośrednio wpływają na te, które sam uznaje za najwartościowsze w czasach mu współczesnych; biograficzna lektura twórczości Sand, w której koleje jej życia (określane jako seria miłosnych rozczarowań) mają znajdować fatalny wyraz w charakterze jej twórczości (określanej jako „idealistyczna”, czyli uciekająca od rzeczywistości w marzenie). Wreszcie – pokazuje, że krytyki formułowane przez Zolę, podobnie jak te formułowane przez wielu jego współczesnych, mają wspólną poetykę wykazywania typowo kobiecych wad w tekstach autorek. Są to, jak już wiemy<sup>498</sup>, brak formy i stylu oraz nie dość męski stosunek do rzeczywistości – strach przed prawdą, potrzeba upiększania świata, ucieczka w marzenia i ograniczenie tematyczne do spraw najbardziej interesujących kobiety. Zola, jak pokazuje Reid, seksualizuje literaturę: realizm i naturalizm są według niego męskie, a romantyzm (nie tylko sandowski) zniewieściały lub kobiecy<sup>499</sup>. Ciąg synonimów kobiecość/idealizm/romantyzm – przypomina badaczka – obecny jest w tym czasie także w rozprawach krytycznych Léona Daudeta i Proudhona.

Zola w niechęci do pisarki posuwa się nawet do stwierdzenia, że nic nie zrobiła dla emancypacji kobiet, choć jego własny artykuł można czytać jako próbę dywersji, czyli odwrócenia uwagi czytelnika od tych właśnie utworów Sand, które są przenikliwą formą krytyki społecznej (*Indiana* czy *Jacques*). To je właśnie oskarża o idealizm, a jako najwartościowszą Sandowską lekturę podsuwa ewentualnym czytelnikom – stosunkowo nieszkodliwego, jak widzieliśmy – *Le Marquis de Villemer*. Jeśli zaś chodzi o „realizm” jako kategorię opisu twórczości Sand, to warto zestawić sądy Zoli o Sand jako idealistce uciekającej od rzeczywistości z sądem Didier na przykład o *Le Meunier d'Angibault*. Badaczka uważnie analizuje jego warstwę zarówno utopijną, nawiązującą, jej zdaniem, jeszcze do Rousseau i jego *Nowej Helozy* (wizji wspólnoty w Clarens), jak i realistyczną, twierdząc:

Jeśli *Le Meunier* to powieść socjalistyczna, to dużo bardziej ze względu na sposób, w jaki obnaża potęgę pieniądza [przede wszystkim w osobie

498 Por. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*. Kłosińska cytuje tam kilka mizoginicznych sądów o twórczości Sand, nie zastanawiając się jednak nad ich związkiem z dyskusją naturalistów i modernistów z poetyką romantyczną.

499 W tym kontekście krytykowanymi byli także między innymi Lamartine czy Hugo.

wieśniaka Bricolina przekształcającego się w miejscowego drapieżnego kapitalistę], niż przez utopię, którą proponuje i której symbolem jest postać Marcelle.<sup>500</sup>

Zola chce przy tym zdemaskować męskość Sand, twierdząc, że jej męskie przebranie to pozór, bo tak naprawdę zawsze zachowywała się jak kobieta, nie wychodząc poza swoją płć ani w życiu, ani w pisaniu: „Elle était femme supérieure, femme au cœur de flamme, mais femme attachée fatalement à son sexe, le subissant et decoulant de lui”<sup>501</sup>.

Sama Iwaszkiewiczowa mogła oczywiście artykułu Zoli nie czytać, co nie przeszkadza, że jej tok myślenia wyraźnie go przypomina. Świadczy to tylko o rozpowszechnieniu się tego sposobu postrzegania Sand wśród ludzi kultury w następnych dekadach po ukazaniu się tekstu Zoli. Jak dowiadujemy się z dalszej części wywodu Reid, krytyki Sand odnoszą się w tamtych czasach bardzo często do jej płci i mogą być schematycznie uporządkowane wokół pytania, czy Sand, stając się pisarką i osobą publiczną, przekroczyła granice kobiecości. Według badaczki opinie były w tej kwestii podzielone.

Zwolennicy kobiecości Sand wykazywali, że była pozbawiona prawdziwego talentu, jej dzieło ma wady typowe dla dzieł kobiet i wobec tego pisarka nie zasługuje na miano „wielkiego pisarza”. Tę opcję reprezentowali oprócz Zoli na przykład Barbey d’Aureville, Baudelaire czy Maupassant, który twierdził: „c’est [...] seulement dans [le] sexe [de Sand] qu’il faut chercher cette indifférence pour l’art lui-même”<sup>502</sup>. Zgodnie jednak z drugą opinią, Sand dokonała wykroczenia poza granice swej płci i naprawdę była „pisarzem”. Jej zwolennicy postrzegają ją jednak jednocześnie jako wyjątek, zajmujący w literaturze miejsce tyleż szczególne, co marginalne. Kobieta pisarz jest bowiem „anomalią” czy nawet „potworem”. I tak, przypomina Reid, Balzac podkreśla męskość Sand w jej charakterystykach, Flaubert komplementuje ją dwuznacznie jako „przedstawicielkę trzeciej płci”<sup>503</sup>, a Edmond de Goncourt fantazjuje o jej lechtacze: „Gdyby poddano autopsji kobiety z oryginalnym talentem, jak

500 Por. B. Didier, *George Sand écrivain*, s. 620 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

501 Cyt. za: M. Reid, *Signer Sand*, s. 209: „Była kobietą wyższą, kobietą o płomiennym sercu, ale wciąż kobietą – fatalnie przywiązaną do swojej płci, poddającą się jej i z niej się biorącą” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

502 Cyt. za: M. Reid, *Signer Sand*, s. 219: „Tę obojętność dla sztuki trzeba tłumaczyć po prostu płcią [Sand]” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

503 Por. G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, s. 100. Jak już widzieliśmy w rozdziale o Nałkowskiej, pisarz pozwalał sobie jednak także na abiektalne kojarzenie jej płci z cechami stylu.

pani Sand, pani Viardot, znaleziono by u nich części genitalne zbliżone do męskich, owe *clitoris* podobne nieco do naszych członków<sup>504</sup>.

### Feminizm Sand zdemaskowany?

Iwaszkiewiczowa postrzega postawę myślową Sand – zarówno jej feminizm, jak i poglądy demokratyczne – jako powierzchowną i pozerską, bo nieliczącą się z prawdziwymi uwarunkowaniami ludzkiej egzystencji, które jej zdaniem uwzględnia jedynie myśl konserwatywna. Najwyraźniej nie uważa jej jako intelektualistkę, bo stawia ją na równi z... Mieczysławem Rytardem:

Wracając jeszcze do George Sand, to uważam ją za typ wiecznie naiwnego rewolucjonisty (w rodzaju Miccia np.), który myśli, że jeśli zwalczył „stare przesady”, odrzucił pęta religijne, „zdemaskował”, czym jest na przykład katolicyzm (stwierdził, że księża „także są ludźmi” i nie jedno przeszkobią), to zdobył już niezachwianą „prawdę” życiową, stanowisko najpewniejsze, rzetelne i twórcze. To naiwne mówienie Sand o *droiture, manque de préjugés* itd. śmieszy mnie, a bardziej jeszcze to idealizowanie „wolnej miłości” jako czegoś boskiego, np. w liście do Grzymały, gdzie filozofuje na ten temat na przestrzeni kilku stron, kiedy czuje się i czyta od razu między linijkami, że w głębi chodzi jej tylko o to, żeby dopiąć swego, po prostu zmusić Chopina, w którym kocha się szalenie, żeby został jak najprędzej jej kochankiem.<sup>505</sup>

W takiej lekturze listu do Grzymały pomaga zapewne Iwaszkiewiczowej Pourtalès, który rozumiał go tak:

Należy podziwiać, jak ta kobieta wiezie tu swoją batalię, w ten sposób, że musi pozostać na placu jako zwycięzca, jakiegokolwiek będą ataki czy odpowiedzi przeciwnika. Wszystko jest przewidziane, wszystko ułożone, wszystko dopuszczalne, z wyjątkiem jednego: tego, żeby Chopin nie został jej kochankiem... Istota pani Sand czytelna jest wyraźnie w tym liście, nawet – a przede wszystkim może – w tym, co stara się ukryć. Widać, że

504 Cyt. i tłumaczenie za K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, s. 10. W oryginale: „si on avait fait l'autopsie des femmes ayant un talent original, comme Mme Sand, Mme Viardot, etc., on trouverait chez elles des parties génitales se rapprochant de l'homme, des clitoris un peu parents de nos verges” (E. de Goncourt, J. de Goncourt, *Journal*, t. III, red. R. Ricatte, R. Laffont, Bouquins, Paris 1989, s. 891–892).

505 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 205–206.

jest mądra: spostrzega się tu od razu pewną ciężką dobroć, od razu macierzyńską, pelikanową; podziwia się to ociekające śliną pożądanie, które żywi ta kobieta trzydziestoletnia dla tego „dziecka” dwudziestoosmioletniego, wyglądającego jeszcze młodziej, upojona czystością tej istoty, szalała bowiem za czystością ta namiętnica.<sup>506</sup>

Iwaszkiewiczowie musieli tę interpretację uznać za wyjątkowo trafną, bo fragment ten Iwaszkiewicz cytuje w eseju *Chopin i George Sand*<sup>507</sup>. Podobnie jak potem Iwaszkiewicz w *Lecie w Nohant*, jego żona przyjmuje wobec Sand rolę demaskatora jej postawy, wskazując na rozbieżność pomiędzy głoszonymi przez nią (rzekomo) poglądami a czynami. Jeśli w liście do Grzymały demaskuje styl miłości romantycznej, sprowadzając ją do porządku pożądania, to okoliczności wydania za mąż Solange przytacza jako dowód na rozbieżność pomiędzy ideałem wolnej miłości, rzekomo propagowanym przez pisarkę, a jej rzekomo drobnomieszczańską postawą wobec córki, którą wydała za mąż, jak tylko dowiedziała się o jej uwiedzeniu<sup>508</sup>:

[O]na, całe życie w książkach swoich wyzywająca opinię, wyśmiewająca les réjugés i pod niebiosa wynosząca wolną miłość i odwagę cywilną względem ludzi o innych przekonaniach, pisze do pani Marliani, że nie może wyjechać teraz ze wsi, ażeby córka, która jest tu z narzeczonym, nie była narażona na plotki i złe języki.<sup>509</sup>

506 Cyt. i przekład za J. Iwaszkiewicz, *Chopin i George Sand*, w: tegoż, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, wybór, opracowanie i posłowie R. Romaniuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 50. Por. G. de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, s. 91–91.

507 Por. przypis wyżej.

508 Bolesne relacje matki z córką dają biografom Chopina pretekst do wielu krytycznych opinii pod adresem Sand. Tradycyjna biografistyka rzadko jednak zauważa na przykład fakt, że ważnym powodem rozczarowania córką jest tutaj jej opór wobec ambitnego programu edukacyjnego matki. Solange reprezentuje w jej oczach od dzieciństwa po życie dorosłe typ kobiety najmocniej potępiany w jej powieściach: skupionej na sobie kokietki, gotowej stać się utrzymanką dla zaspokojenia potrzeby życiowego luksusu, podczas gdy Sand, pozwalając sobie wchodzić w wolne związki, ogromną wagę przywiązuje zawsze do pracy jako źródła niezależności ekonomicznej i życiowej, dającej też poczucie godności w tych wolnych związkach. Ale i Solange spróbuje w końcu stać się kobietą autorką, co bardzo ucieszy jej matkę. Ciekawe psychoanalityczne odczytanie tej relacji zawiera, skupiona na więziach Sand z kobietami z jej rodziny i ich przepracowywaniu w jej/ich twórczości, książka Elizabeth Harlan *George Sand*.

509 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 206.



Iwaszkiewiczowa myli tu oczywiście porządek biografii z twórczością – jeśli swoboda życiowa Sand mogła być uznawana za propagowanie pewnego obyczajowego wzoru, to wzoru tego nigdy pisarka nie polecała w powieściach i nie musiała narzucać swojej córce – przeciwnie, mogła w jej, a nie swoim imieniu, dbać o jej społeczny wizerunek. Opisywała czasem wolne związki, nie potępiając wchodzących w nie kobiet, lecz przedstawiając ze zrozumieniem i empatią ich trudne wybory i losy, co było już oczywiście wyłomem w XIX-wiecznych kodach reprezentacji kobiecości, natomiast wzorem naprawdę przez nią promowanym od późnych lat 30. jest oparte na równości i uznaniu kobiecych aspiracji duchowych i intelektualnych partnerskie małżeństwo. Trudno tu więc naprawdę mówić o wielkiej niekonsekwencji.

Z pewnością na stosunku Iwaszkiewiczów do pisarki najsilniej ważył kult Chopina i znaczenie, jakie przywiązywali do jego późnej korespondencji, przedstawiającej ją w sposób bardzo niepochlebny<sup>510</sup>. Trzeba jednak wciąż zauważyć, że Iwaszkiewiczowa starała się mówić o Sand z większą obiektywnością i szacunkiem niż Iwaszkiewicz.

### Absolut męskiej sztuki

Komentując twórczość Sand, Iwaszkiewiczowa rozstrzyga pytanie o jej płęć, najwyraźniej dobrze jej znane, na korzyść odpowiedzi o nieprzekraczalnie kobiecej naturze jej dzieła, czyli niższości wobec tworów geniuszu męskiego. Rozumiejąc w taki a nie inny sposób jej przypadek, Iwaszkiewiczowa samej sobie po raz kolejny wykazuje, że jej własne pragnienie twórczości nie jest warte realizacji, skoro jego rezultaty są skazane na mierność. Przypomnijmy jej życiową sytuację: Iwaszkiewicz cenił bardzo jej talenty, choćby jako pierwszego czytelnika i redaktora swoich dzieł. Nie szczędził jej zachęt do pisania, a ściślej – do uprawiania krytyki literackiej, translatorstwa i prowadzenia dzienników – gatunków, które widać w jego opinii bardziej odpowiadały talentom żony, a także jej stanowisku w życiu męża-pisarza. Pomimo zachęt otoczenia Iwaszkiewiczowa zduśliła w sobie pragnienie twórczości, a po wojnie porzuciła nawet pisanie dziennika, przeświadczona, że nie są to odpowiednie dla niej zajęcia. Nieregularnie pisany i w sumie niewielkich, jak na możliwości gatunku, rozmiarów dokument z lat 1915–1951 doczekał się dotąd trzech wydań i wzbudził duże zainteresowanie<sup>511</sup>. O niezwykłości Iwaszkiewiczowej był od dawna

510 O listach Chopina pisał Iwaszkiewicz w esejach *Korespondencja Fryderyka Chopina i Styl literacki listów Chopina*. Por. J. Iwaszkiewicz, *Dziedzictwo Chopina*, s. 30–48.

511 Por. A. Iwaszkiewiczowa, *Dziennik*, oprac. M. Iwaszkiewicz, „Twój Styl”,

przekonany Piotr Mitzner, biograf pary, który wskazywał na powagę jej zainteresowania sztuką, rolę pierwszej recenzentki i krytyczki twórczości Iwaszkiewiczza, a także na niedostrzegane czasem może nawet przez najbliższych, a ujawnione w dzienniku, jej życie wewnętrzne i religijne<sup>512</sup>.

W przypadku Iwaszkiewiczowej już we wczesnej młodości – jak wynika z dziennika – kult sztuki związał się z doświadczeniami mistycznymi. Sztuka, zwłaszcza muzyka, bywała dla niej objawieniem Absolutu, nic więc dziwnego, że zaczęła ją rozumieć jako uprzywilejowaną drogę do Niego. Dzienniki Iwaszkiewiczowej świadczą o wyjątkowej skali jej artystycznej wrażliwości i głębi doświadczenia religijnego, ale są także świadectwem osobistej tragedii, którą jest pragnienie tworzenia i zarazem świadome wyrzeczenie się go. „Jak wielką męką jest ta potrzeba twórczości, której nie można zaspokoić. Znam to dobrze” – zapisuje w dzienniku 13 kwietnia 1923 roku<sup>513</sup>. Ta skarga powraca w nim wielokrotnie. Iwaszkiewiczowa marzy o tworzeniu „wielkiej” sztuki, zazdrości „prawdziwym” artystom, a zarazem deprecjonuje każdy własny akt twórczy, taki choćby jak pisanie dziennika<sup>514</sup>, który w końcu porzuci ostatecznie w 1951 roku, tłumacząc: „[...] doszłam do przekonania, że takie pisanie w ogóle jest pychą, a w każdym razie jest czymś zbędnym. Trzeba być »kimś«, żeby to miało sens, tzn. żeby dla innych mogło być przydatne”<sup>515</sup>. Rozumie odmówienie sobie tej ostatniej przyjemności twórczej jako obowiązek religijny, czyli walkę z grzesznym ja, które trzeba do końca upokorzyć i zniszczyć.

Ta deprecjacja nie przeszkodzi jej przed wojną i po niej dokonać kilku tłumaczeń (ale odrzuci „pokusę największą”, czyli podjęcie się tłumaczenia ukochanego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta – z powodów, które przyjdzie jeszcze dokładniej rozważyć), napisać przed kryzysem 1935 roku kilka wnikliwych studiów literackich, a także kontynuować od czasu do czasu ten wątek obecny już w jej przerwanych po wojnie dzienniku, którym było spisywanie wspomnień. Można by więc powiedzieć, że śladem wielu mistyków, mówiąc wiele o potrzebie wyrzeczenia się twórczości, jednocześnie konsekwentnie ją uprawiała. Jej wewnętrzny problem z twórczością trudno jednak wyczerpać, powtarzając ten znany badaczom

---

Warszawa 1993; A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*. Pierwsza edycja dziennika obejmowała tylko lata 1915–1935. Dopiero edycja z 2000 roku zawiera, zgodnie z oświadczeniem wydawców, integralną wersję dzienników z lat 1915–1951.

512 Por. P. Mitzner, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie*, wydanie drugie poszerzone i poprawione, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

513 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 27.

514 Por. tamże, 27, 40, 63, 93, 106, 108, 172, 225, 235, 272, 293, 308 i in.

515 Tamże, s. 480.

życia duchowego paradoks. W 1978 roku ukaże się jej wspomnieniowy tom *Nasze zwierzęta*<sup>516</sup>, ale i na ten akt twórczy kładzie się masochistyczny cień. Iwaszkiewicz w dzienniku z tego okresu wręcz doszukuje się związku pomiędzy tym sukcesem a kryzysem autorki. Jego zdaniem przeżywała ona w tym momencie, po czterdziestu latach, nawrót choroby psychicznej, przejawiającej się wewnętrzną udręką: „ona już się tym nie cieszy, już tego nie ogarnia, tylko znajduje się w prawdziwym piekle wyrzutów sumienia, cierpienia za jakieś urojone winy i męczy się tak strasznie i nas męczy okropnie”<sup>517</sup> – pisał.

Tekst dziennika Iwaszkiewiczowej, w tym kluczowa notatka poświęcona Sand, nie pozostawia wątpliwości co do tego, że na przeszkodzie tworzeniu stały jej najpierw stereotypowe przekonania o naturze kobiety i jej intelektualnej niższości, a następnie jej pogłębiająca się z czasem religijność. Sztuka kobiet jest według niej zbędna, bo z konieczności wtórna wobec twórczości mężczyzn<sup>518</sup>.

Rozumiejąc sztukę jako Absolut, Iwaszkiewiczowa korzyła się przed nim, odmawiając sobie prawa nawet do podjęcia prób w kierunku artystycznego spełnienia. Tworzyć, wiedząc, że jest się skazanym na grafomanię, to w jej głębokim przekonaniu po prostu świętokradztwo. Stawiała więc w życiu na twórczość, do której kobiety, jej zdaniem, są naprawdę powołane, czyli macierzyństwo (przy czym warto tu podkreślić oryginalność takiego jego rozumienia w jej czasach).

### Sztuka i męskie kobiety

Już w wydanym w 1997 roku *Almanachu Iwaszkiewiczowskim*, poświęconym w całości Iwaszkiewiczowej<sup>519</sup>, Marta Wyka, Kirchner i Borkow-

516 Pełną bibliografię prac Iwaszkiewiczowej oraz ich omówienie można znaleźć w: M. Cieliczko, „*On jest mistrzem, ja to wiem*”...

517 Por. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. I–III, opracowanie i przypisy A. i R. Papiescy, wstępem opatrzył A. Gronczewski, Czytelnik, Warszawa 2007–2011, s. 574.

518 Pewnym wytłumaczeniem kompleksu Iwaszkiewiczowej mogłoby być też oczywiście przypuszczenie, że przed pisaniem powstrzymywał ją także podziw wobec wyjątkowego talentu jej męża, któremu nie czuła się w stanie dorównać. O tym, że „kompleks Iwaszkiewicza” rzuca cień na pisarskie decyzje żony, może świadczyć także zbieżność w czasie porzucenia przez Iwaszkiewiczową zapisków dziennikowych i rozpisania się Iwaszkiewicza w jego własnym dzienniku, który zaczął regularnie prowadzić około 1950 roku.

519 Por. *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. III: *Anna Iwaszkiewiczowa. W setną rocznicę urodzin*, red. A. Brodzka i in., Muzeum im. Jarosława Iwaszkiewicza, Podkowa Leśna 1997.

ska<sup>520</sup> zwracają uwagę na wątek twórczego niespełnienia w dzienniku Iwaszkiewiczowej i oczywiście tłumaczą go, zgodnie, konserwatywnymi poglądami na naturę i powołanie kobiety, wyrażonymi w analizowanej przeze mnie notatce. Borkowska ponadto wskazuje na zdumiewającą umiejętność rezygnacji Iwaszkiewiczowej z siebie tam, gdzie spełnienie własnych pragnień kolidowałoby z dobrem dzieci oraz przekonaniami moralnymi i estetycznymi, podziwiając jej hart moralny i konsekwencję<sup>521</sup>.

Co ciekawe, każda z badaczek zwraca w tych pierwszych studiach o Iwaszkiewiczowej uwagę na zawartą w dzienniku opowieść o niedopowiedzianej i niespełnionej miłości do Marii Morskiej, podkreślając jej niezwykle miejsce w życiu autorki. Ona sama, żona homoseksualisty, traktująca, przynajmniej w pierwszych latach małżeństwa, z wyrozumiałością jego „przypadłość”, zakochana w kobiecie, bezwzględnie stłumiła namiętność, aby pozostać wierną mężowi i dziecku.

Wątek niespełnienia twórczego oraz wątek niespełnionej miłości do Morskiej był jednak dotąd traktowany w analizach dziennika oddzielnie. Tymczasem wydaje się, że warto na to podwójne wyrzeczenie i jego rolę w życiu Iwaszkiewiczowej spojrzeć jednocześnie. Notka Iwaszkiewiczowej o Sand, pisana w czasie napomykanej jeszcze czasem w dzienniku „żałoby po Marii” i tuż przed zajściem w drugą ciążę<sup>522</sup>, może nam otworzyć zupełnie dotąd niedostrzeżoną w jej spuściźnie autobiograficznej, krytycznoliterackiej i translatorskiej warstwę znaczeń.

Chciałabym postawić hipotezę, że stereotypy na temat podrzędności natury kobiecej i przekonanie, że twórczość kobiet jest mniej wartościowa od twórczości mężczyzn, to za mało, aby całkowicie wyjaśnić wyrzeczenie się przez nią twórczości, a dziedziczna skłonność do depresji czy choroby dwubiegunowej, jak zapewne dziś zostałyby zdiagnozowane objawy Iwaszkiewiczowej, nie tłumaczy wszystkich okoliczności osunięcia się w stany wymagające leczenia psychiatrycznego w tym a nie innym momencie życia<sup>523</sup>. Lektura fragmentu poświęconego Sand pozwala spojrzeć

520 Por. M. Wyka, *Zapiski Anny Iwaszkiewicz*, w: *Stawisko*, t. III: *Anna Iwaszkiewiczowa*, s. 19–24; por. H. Kirchner, *Stłumiona. O dzienniku Anny Iwaszkiewiczowej*, w: *Stawisko*, t. III: *Anna Iwaszkiewiczowa*, s. 25–44; por. G. Borkowska, *Dziennik Anny*, w: *Stawisko*, t. III: *Anna Iwaszkiewiczowa*, s. 61–82.

521 Por. tamże.

522 Teresa Iwaszkiewicz urodziła się 19 maja 1928 roku.

523 Taki sąd o chorobie psychicznej Iwaszkiewiczowej w latach 30. i późniejszych neurotycznych objawach zawiera i wspomniana biografia Mitznera, i – najpełniejsza dotąd, ale niestety niepoświęcająca zbytnej uwagi żonie poety – biografia Iwaszkiewicza pióra Radosława Romaniuka.

na problem wyrzeczenia w innym, podwójnym kontekście: ujawnionego w dzienniku pragnienia homoseksualnego, którego zaspokojenie jest sprzeczne z wiarą religijną i kodeksem etycznym Iwaszkiewiczowej, a więc powodowałoby silny konflikt wewnętrzny, a zarazem, tak typowego dla modernistycznej psychiatrii rozumienia twórczości kobiet jako przejawu ich męskości, której towarzyszy perwersyjny popęd seksualny.

W tej perspektywie wyrzeczenie się przez Iwaszkiewiczową rozkoszy płynącej ze związku z kobietą okazuje się mieć wiele wspólnego z jej wyrzeczeniem się twórczości, a przemiana wewnętrzna, którą w tym czasie przechodzi, odmienia być może powoli jej stosunek do homoseksualizmu, a nawet twórczości literackiej męża. Ze wspaniałomyślnej towarzyski przeobraża się – jak możemy sądzić przynajmniej na podstawie powojennych dzienników pisarza – w bezwzględne czasem sędziego jednego i drugiego. Stosując terminologię psychoanalityczną, zjawisko to można określić jako wycofanie początkowej identyfikacji z mężem, która pozwalała na zastępcze zaspokojenie w jego osobie własnego pragnienia twórczości i pragnienia homoseksualnego; identyfikację ego z karzącym superego i płynący z tego masochizm, który z latami staje się coraz mocniejszym komponentem religijności Iwaszkiewiczowej.

Wróćmy do określenia „legenda o męskości Sand”, które pojawiło się w komentarzu do *Pauline*. Choć wątpliwość co do płci Sand Iwaszkiewiczowa rozstrzygnęła na korzyść jej kobiecości, warto się dopytać, co w ogóle miała na myśli, napomykając o jej męskości.

Wiedzę o biografii Sand Iwaszkiewiczowa czerpała zapewne z obiegowych, powtarzanych wśród literatów anegdot i opinii, знаła jednak także, jak wiemy, przynajmniej dwie biografie Chopina: tę autorstwa Hoesicka, w tym czasie najobszerniejszą i opartą na najobfitszym materiale źródłowym, oraz wspomnianego na początku tego rozdziału Pourtalèsa.

Pourtalès przedstawia Sand jako męską już w momencie, kiedy na koniec IX rozdziału książki wprowadza ją na scenę. Opisuując pierwsze spotkanie z Chopinem, w sposób zarazem żartobliwy i znaczący odwraca

---

Por.: R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. I–II, Iskry, Warszawa 2012, 2017. Jest on także powtarzany przez wiele innych osób, być może z obawy przed niedelikatnością, którą byłoby dociekanie innych przyczyn choroby i obwinianie o nią na przykład Iwaszkiewicza, jak czyniła w trakcie jej trwania rodzina Anny. Romaniuk jest także autorem rozdziału biograficznego o Iwaszkiewiczowej, w której, omawiając bardziej szczegółowo kwestię choroby, nie docieka w ogóle jej przyczyn. Por. R. Romaniuk, *Anna od Aniołów*, w: *One. Nadzieжда Mandelsztam, Anna Iwaszkiewiczowa, Zofia Tołstojowa, Maria Kasprowiczowa*, „Twój Styl”, Warszawa 2005, s. 73–140.

role płciowe w ich związku: „Monsieur Sand et Mademoiselle Chopin se virent pour la première fois. En revenant chez lui, Chopin dit à son ami: – Quelle femme antipathique que cette Sand! Est-ce vraiment bien une femme? Je suis prêt à en douter”<sup>524</sup>. W następnym rozdziale, przygotowującym grunt pod opis ich związku, cytuje, prawie bez komentarza, dwa obszernie listy: Balzaca do pani Hańskiej z 24 lutego 1837 roku, w którym opisywał jej niedawną wizytę w Nohant, oraz wspomniany już list Sand do Grzymały. Często cytowany list Balzaca zawiera właśnie opisy Sand, które utrwaliły jej wizerunek jako męskiej. Balzac zastanawia się nad charakterem Sand, komentując między innymi zdumiewający go u kobiety brak kokieterii:

Elle est garçon, elle est artiste, elle est grande, généreuse, dévouée, chaste; elle a les traits de l’homme: ergo, elle n’est pas femme. [...] Je causais avec un camarade. [...] Enfin, c’est un homme et d’autant plus un homme qu’elle veut l’être, qu’elle est sortie du rôle de femme, et qu’elle n’est pas femme.<sup>525</sup>

Pourtalès uznaje jego wywody za bardzo przenikliwe, by następnie, w komentarzu do listu do Grzymały wskazać na przemyślaną do ostatniego szczegółu strategię i determinację – „cnotę męską”, choć tego nie dopowiada – którą Sand wykazała, uwodząc Chopina.

Hoesick, którego ogromną monografię Iwaszkiewiczowa czytała akurat w marcu 1927 roku, wydaje się do kwestii męskości Sand przywiązywać małą wagę. Wprawdzie opisując pierwsze spotkanie pary, podaje powody, dla których Sand nie mogła przypaść Chopinowi do gustu<sup>526</sup>, i przytacza jego cytowaną wyżej wypowiedź o Sand, ale w rozdziale prezentującym pisarkę tworzy, niejako mimochodem, portret oparty na łączących się

524 G. de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, s. 74: „Pan Sand i panna Chopin ujrzeli się po raz pierwszy. Wróciwszy do siebie, Chopin zwierzył się przyjacielowi: – Cóż za antypatyczna kobieta z tej Sand! Czy to rzeczywiście kobieta? Gotów jestem w to wątpić” (przeł. J. Chimiak).

525 Cyt. za: tamże, s. 76–77: „Jest chłopięcą, jest artystką, jest wzniosłą, szlachetną, oddaną, czystą; ma cechy mężczyzny, a więc nie jest kobietą. [...] Rozmawiałem [z nią jak] z przyjacielem. [...] Koniec końców, to mężczyzna, tym bardziej, że ona chce nim być, że wyszła z roli kobiety i nie jest kobietą” (przeł. J. Chimiak).

526 Pisze, że nie odpowiadały mu jej maniery, zły gust w ubiorze, brak wdzięku. Atrybut „męskości” pojawia się w takich na przykład zdaniach: „W kobietach [Chopin] cenił przede wszystkim kobiecość, tym czasem pani Sand starała się być mężczyzną”; określa ją także jako „mężczyznę w spódnicy” (F. Hoesick, *Chopin. Dzieło i twórczość*, Księgarnia F. Hoesicka, G. Gebethner i Spółka, Kraków – Warszawa 1910, t. II, s. 141).

w niej płciowych przeciwieństwach. W jej życiu miłość wydaje się zatem równie ważna jak przyjaźń, w której jest „pełna »męskich cnót«”<sup>527</sup>, rozum i wola równie ważne jak uczucie i wyobraźnia, macierzyństwo równie ważne jak literatura, rozmowy z najwybitniejszymi intelektualistami i artystami epoki bardzo ważne, ale ważne również (i to już Hoesicka gorczy...) rozmowy ze służbą w kuchni. Cytowane wyżej świadectwo Balzaca o męskości Sand biograf równoważy świadectwami jej kobiecości, które wydali na przykład Julian Ursyn Niemcewicz czy Heine. Upodobania do męskiego stroju, cygar, koni i pistoletów określa jako „żołnierskie ekstrawagancje”<sup>528</sup>, godne potomkini marszałka polowego Könnigsmarcka. Mieszczące się w niej przeciwieństwa i bujność temperamentu uważa za typowe cechy geniuszu, który za Goethem definiuje jako „pracowity talent”<sup>529</sup>, podkreślając nie tylko płodność pisarską Sand, ale i szerokość jej studiów oraz dyscyplinę pracy. Podziwia równowagę jej umysłu, dzięki której umiała godzić miłość z literaturą, także w początkach związku z Chopinem.

Przeanalizujmy teraz wątek męskości Sand w biografii Mauroisa, która jest pouczająca o tyle, o ile zbiera rozproszone wątki układanki dyskursów o płci i seksualności Sand. Maurois, podobnie jak Hoesicka, nie otacza męskości Sand sensacyjną atmosferą, ale słowa „męski”, „chłopięcy”, „męska”/ „chłopięca” i „męskość” powracają w jego książce wielokrotnie – po pierwsze, w kontekście dzieciństwa i wczesnej młodości pisarki.

Biograf przytacza i przywołany w *Historii mojego życia* epizod przebrania maleńkiej Aurore w chłopięce ubranko w pałacu Godoy w Madrycie jeszcze w czasie kampanii napoleońskiej<sup>530</sup> i niezwykle okoliczności jej późniejszego dzieciństwa, kiedy to po tragicznej śmierci ojca córka próbowała zastąpić go matce, a w oczach pogrążonej w bólu babki wręcz stała się jej synem. Sugeruje tym samym, że najbliższe otoczenie formatowało chłopięcość Sand, w czym miał udział także jej ekscentryczny wychowawca, Deschartres, który wcześniej był wychowawcą jej ojca. To on zachęcał dziewczynkę do przywdziewania dla wygody męskiego stroju na spacer, a kiedy podrosła, uczył ją zarządzania majątkiem, a nawet podstaw medycyny, którą sam się zajmował; zachęcał ją także do uczestnictwa w polowaniach. Jeździć konno na modłę huzarów i strzelać miał z kolei nauczyć Sand jej przyrodni brat (nieślubny syn Maurice’a Dupina ze służącą w Nohant), Hippolyte Chatiron, kiedy wrócił z wojska.

527 Tamże, s. 249.

528 Tamże, s. 254.

529 Tamże, s. 246.

530 Matka pisarki, w kolejnej ciąży, podążyła wtedy wraz z córką za mężem.

Chłpięcości młodej Sand dopełniają w tym czasie samodzielne studia nad filozofią oświeceniową, a także lekcje anatomii, które pobierała od zaprzyjaźnionego studenta, Stéphane'a Ajassona de Grandsagne'a, oraz zwyczaj przebywania w, niestosownym dla młodej kobiety, towarzystwie męskiej młodzieży z pobliskiego La Châtre (to spośród niej wywodziło się wielu jej przyjaciół z kół literackich i politycznych w następnych latach, a Grandsagne jest często przedstawiany jako jej pierwszy kochanek i – znacznie później – prawdziwy ojciec Solange).

W wieku dojrzałym Aurore przywdziewała męski strój w Paryżu, do czego oczywiście doszedł także męski pseudonim literacki, który zresztą szybko zmienił się w bardziej dwuznaczny<sup>531</sup>.

Maurois, poza cytowanym już listem Balzaca, przytacza opinię Casimira Dudevanta, który w trakcie procesu separacyjnego uskarżał się między innymi na „męskie prowadzenie się” swej żony<sup>532</sup>. Od siebie Maurois dodaje w tym zestawieniu uwagi o męskiej stronie natury pisarki, która skazywała ją na niepowodzenia w miłości: jego zdaniem była zbyt niezależna, aby się podporządkować oczekiwaniom kochanków. Na dowód przytacza na przykład niezadowolenie Musseta z zachowania partnerki, która była „zbyt męska”, bo zbyt pracowita, pedantyczna, powściągliwa i nudna<sup>533</sup>.

Męskość Sand ma jednak u Mauroisa jeszcze jeden wymiar, mianowicie, kiedy – nie zagłębiając się zresztą w ten temat – sugeruje możliwość lesbijskiego romansu z Marie Dorval, z którą na pewno łączyła ją namiętna przyjaźń<sup>534</sup> i – w mniejszym stopniu – z Marie d'Agoult.

531 Sand pierwszą powieść podpisała jako „G. Sand”, kilka następnych jako „Georges Sand”, ale dość szybko przeszła do formy „George Sand”. Nie różniąc się od formy „Georges” w wymowie, w pisowni jest dwuznaczna: męska, jeśli czytać imię po angielsku (język angielski sugeruje także samo nazwisko – skrót od pełnego nazwiska kochanka i partnera literackiego, Jules'a Sandeau, z którym publikowała powieści pod pseudonimem „J. Sand”); żeńska, jeśli po francusku. Niezależnie jednak od rozumienia „płci” pseudonimu trzeba pamiętać, że w przedmowach Sand zwracała się do czytelnika w formach gramatycznych wskazujących na męskość autora, co nie przeszkadzało jej w nich pisać o swych doświadczeniach życiowych jako kobiety, na przykład o wychowaniu dzieci. Na przykład w przedmowie do *Gabriela*, opisując okoliczności powstania utworu, przyznała, że kiedy była zajęta jego pisaniem, jej dzieci bawiły się obok w tym samym pokoju w oberży; sugerowała w ten sposób, że ich fantazyjne zabawy mają związek z aurą utworu (por. G. Sand, *Gabriel*, w: tejże, *Jean Ziska. Gabriel*, s. 151).

532 A. Maurois, *Lelia czyli...*, s. 262.

533 Tamże, s. 211.

534 Sand była jego zdaniem zafascynowana Dorval, w której widziała swoją „duszę” i „»ja« idealne” – kobietę namiętną i znającą rozkosz. Miała ją



Przytaczając źródła z epoki, mimowolnie daje nam przy tej okazji obraz Sand jako lesbijki *butch* – grającej w związkach z kobietami męską rolę. I tak cytuje relację Alfreda de Vigny'ego, kochanka Dorval, który po pierwszym spotkaniu z Sand zapisał: „Postawa, język, brzmienie głosu i śmiałość mężczyzny”<sup>535</sup>. Sand podczas wizyty u nich miała na sobie obcisłe spodnie i wysokie buty z guzami, jak informuje biograf<sup>536</sup>, a Vigny był nią najpierw zgorszony, a potem – długo zazdrosny o kochankę. W innym miejscu Maurois cytuje jego list do Dorval, w którym nazywa Sand zanudzającą ją Safoną<sup>537</sup>. Przywołuje także list d’Agoult do Liszta, w którym hrabina wspomina o plotkach o ich lesbijskim romansie<sup>538</sup>. Sam z kolei tworzy sugestywny obraz jej wizyty w Nohant w 1837 roku: „Robiły wspólnie długie spacery konne, George, w bluzie i spodniach, bardzo męska, trzymała konia jasnowłosej Księżniczki, gdy stok był zbyt stromy lub bród zbyt głęboki”<sup>539</sup>.

Jak widzimy, męskość Sand ma u biografów kilka aspektów: poczynając od pseudonimu, poprzez cross-dressing, biseksualizm lub androgynię<sup>540</sup> (męskie maniery, zainteresowania i cechy osobowości: niezależność osobista, którą wieńczy zdobycie niezależności ekonomicznej, odwaga granicząca z brawurą, zdyscyplinowanie w pracy, podjęcie pracy zawodowej i zarobkowej, umiejętność poruszania się w typowo męskich sferach jak życie zawodowe i polityka, zdolność do lojalnej, męskiej przyjaźni i po męsku ukształtowaną inteligencję<sup>541</sup> – niewykluczające się jednak

---

jego zdaniem sportretować w kurtyzanie Pulchérie – siostrze i przyjaciółce (sobowtórze) Lélii. Por. tamże, s. 164–176, 184–186.

535 Cyt. za: tamże, s. 167.

536 Por. tamże s. 166.

537 Por. tamże, s. 196.

538 Por. tamże, s. 360.

539 Tamże, s. 290.

540 Jedną z ciekawszych prac na temat tożsamości płciowej/seksualnej Sand jest wspomniana wielokrotnie *Signer Sand*, w której Reid skrupulatnie bada rozciągnięty na kilka dekad proces przemiany Aurore Dupin Dudevant w George Sand, wskazując na „biseksualizm” jako kategorię, która byłaby zapewne jej samej najbliższa. Sand według niej zarówno w swoim życiu, jak i w kreacjach dwupłciowych bohaterek uparcie oddziela porządek męskości i kobiecości, co nie pozwala zdaniem badaczki mówić o androgynii. Wskazuje też na ciekawą grę Sand ze swoim pseudonimem w dojrzałym życiu, kiedy to właściwie harmonijnie współlistnieją w nim „pisarz George Sand” i prywatna osoba „Madame Sand”, będąca jakby jego żoną (świetnie oddane to zostało przez skłonność znających ją Polaków do tytułowania ją „Sandową”).

541 Możemy oczywiście do tego obrazu dodać szczegóły mało eksponowane przez Mauroisa, a z wizerunkiem Sand kojarzone najuporczywiej: krótko ścięte włosy i namiastkę fallusa, czyli słynne cygaro czy papieros.

z szeregiem cech tradycyjnie kobiecych, które prawie wszyscy w niej doceniają, takich jak wrażliwość, potrzeba miłości, opiekuńczość itp.) aż po kojarzony z męskim wyglądem i zachowaniem kobiety lesbianizm<sup>542</sup>.

Zauważmy teraz, że po wywodzie na temat macierzyństwa Iwaszkiewiczowa wraca do tematu talentu artystycznego kobiet od innej strony, mianowicie odnotowując, że wszystkie jej zastrzeżenia nie odnoszą się do twórczości Zofii Stryjeńskiej:

[J]edyną kobietą, której talent, według mnie, nie ma żadnych cech kobiecych, jest absolutnie męski w swej sile, rozmachu i braku wszelkiej uczuciowości, to Stryjeńska. [...]. Właśnie Stryjeńska, śmieszna, historyczna, mała kobietka jest takim nadzwyczajnym wyjątkiem dla całej mojej teorii. Ale też jakżeż ta twórczość „rozsadziła ją”. Właściwie jest to przecież na pół normalna kobieta, podobno że ona już raz była jakiś czas w szpitalu dla nerwowo chorych, ale się o tym nie mówi. Wracając jeszcze do George Sand [...].<sup>543</sup>

We fragmencie tym Iwaszkiewiczowa łączy fenomen kobiety, która zdolna jest do tworzenia na sposób męski, z pojęciem hysterii, choroby nerwowej, szaleństwa czy odstępstwa od normy, co z powrotem przywodzi jej na myśl Sand. To z kolei może nam przypomnieć określenia „trzecia płeć” w listach Flauberta i rozważania Goncourta o przerośniętej lechtacze. Ich nieco dziwaczne wypowiedzi na temat pisarki nie są bynajmniej przypadkowe, ale przynależą do dyskursu na temat kobiecości, męskości i patologii, rozwijanego intensywnie w seksuologii zachodniej pod koniec XIX wieku. Użyte przez Flauberta określenie „trzecia płeć” jest jednak od modernistycznej seksuologii starsze o kilka dekad, bo zaczerpnięte z literatury i – jak twierdzą niektórzy – u swych źródeł bezpośrednio związane z Sand. To pole skojarzeń zostało już dawno rozpracowane, wystarczy więc powołać się tu na prace Lillian Faderman<sup>544</sup> i – odwołując się między innymi do niej w swoich studiach nad Marią Komornicką – Izabeli Filipiak<sup>545</sup>.

542 Tu warto wspomnieć, że i Hoesick napomykał w swoim dziele o romansie Sand z Dorval, bardzo się jednak nim gorsząc i wzbraniając się nawet użyć słowa „lesbijka”, za to oskarżając Dorval o zepsucie i zły wpływ na pisarkę.

543 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 205.

544 Por. L. Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Women's Press, Morrow 1981.

545 Por. I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

W pracy o stylu przyjaźni romantycznej między kobietami w XIX wieku i kształtowaniu się modernistycznego obrazu lesbijki Faderman przytacza w wywodach na ten ostatni temat pracę Maria Praza *The Romantic Agony*<sup>546</sup>, w której badacz twierdził – powołując się także na studia Reného Jasińskiego<sup>547</sup> – że postać transwestytki uwodzającej kobiety, która pojawiła się we francuskim romantyzmie lat 30., wzorowana była właśnie na Sand. Faderman dopowiada za Praza, co tak uderzało w postawie Sand: jej feministyczne poglądy manifestowane w powieściach, męski ubiór, związki z mężczyznami przejawiającymi kobiece cechy i aktywna rola w nich samej pisarki, a także jej romantyczna przyjaźń z Marie Dorval, będąca przyczyną plotek o ich lesbianizmie, i często odczytywana jako lesbijska scena w *Lélii*. Faderman twierdzi, że wszystko to było szokiem dla zbiorowej wyobraźni. Przebrana za mężczyznę kobieta weszła wtedy do literatury jako obraz romantycznej transgresji, ale i upostaciowienie lęków przed naruszaniem granic płci. Najślynniejszym takim obrazem literackim jest oczywiście, podająca się za kawalera Théodore’a de Serannesa, Madelaine de Maupin z popularnej antymieszkańskiej powieści Théophile’a Gautiera z 1835 roku, w której pojawia się po raz pierwszy właśnie określenie „trzecia płeć”. Bohaterka wyjaśnia tam przyjaciółce:

W rzeczywistości, nie jestem ani jednej ani drugiej płci; nie mam ani głupiej uległości, ani tchórzostwa, ani małostek kobiety; nie mam przywar mężczyzny, ich wstrętnego opilstwa ani brutalności instynktów; należę do trzeciej, oddzielnej płci, która nie ma nazwy: *nad* czy *pod*, niższej czy też wyższej; mam ciało i duszę kobiety, umysł i siłę mężczyzny, a zbyt wiele lub nie dosyć jednego i drugiego, aby sobie dobrać parę.<sup>548</sup>

Faderman przytacza sądy, zgodnie z którymi figura lesbijki u Gautiera, podobnie jak bohaterka *Dziewczyny o złotych oczach* Balzaca (1833) (*La fille aux jeux d’or*), były inspirowane Sand. Sama się od tego sądu dystansuje, wskazując na istnienie wcześniejszego obrazu literackiego tego typu, czyli

546 W polskim tłumaczeniu tytuł brzmi *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974. Praz pisze w rozdziale *Bizancjum*: „Perwersja lesbijska zyskała dużą popularność, poczynając już od lat trzydziestych XIX wieku, w głównej mierze za sprawą George Sand” (tamże. s. 298).

547 Por. R. Jasiński, *Les années romantiques de Th. Goutier*, Vuibert, Paris 1929, s. 288 i in.

548 Th. Gautier, *Panna de Maupin*, przeł. T. Żeleński-Boy, M. Arct, Warszawa 1930, s. 333. Tytuł oryginału: *Mademoiselle de Maupin*.

na *Fragolette* Henry'ego Delatouche'a z 1829 roku<sup>549</sup>. Do tego zestawu obrazów transwestytki/lesbijki/androgyna<sup>550</sup> trzeba jeszcze dołączyć niewspominaną przez Praza i Faderman postać Felicyty des Touches publikującej pod wiele mówiącym pseudonimem Camille Maupin z powieści Balzaca *Beatrice* z 1839 roku. Jak uważa nie tylko Maurois, pod tą postacią Balzac portretował w cyklu *Komedia ludzka* Sand.

Jak twierdzi Faderman<sup>551</sup>, zgodnie z poglądami psychiatrii i seksuologii przelomu wieków, reprezentowanej przez takie nazwiska jak Carl Westphal, Richard von Krafft-Ebing i Havelock Ellis, kobieta zdradzająca potrzebę niezależności, przejawiającą się w próbach wyjścia poza wyznaczone jej role, na przykład w aspiracjach intelektualnych i twórczych czy po prostu sposobie bycia, nawet ubiorze, postrzeganym jako zbyt męski, jest jednostką patologiczną<sup>552</sup>. Podobne zachowania świadczą, ich zdaniem, o degeneracji, patologii mózgu czy nerwów. Ówczesni psychiatrzy i seksuolodzy widzieli też wyraźnie związek pomiędzy agendą emancypacyjną a lesbianizmem.

Zdaniem Faderman jest to przejaw późnodziewiętnastowiecznej fali backlashu, która próbowała odstraszyć kobiety od ruchu emancypacyjnego, przekonując, że ich aspiracje i postulaty w obrębie edukacji, życia zawodowego i polityki są przejawem patologicznego braku kobiecości, wiążącego się z popędem seksualnym skierowanym do kobiet. Kobieta myśląca i tworząca to zatem z tej perspektywy anomalia natury, często wręcz potwór budzący odrazę estetyczną i moralną. Obmyślający te argumenty mężczyźni nie akceptowali faktu, że kobiety mogą buntować się wobec narzuconych im tradycyjnych ról płciowych i próbować zmienić świat społeczny, aby odpowiadał ich potrzebom sprawiedliwości. Faderman pokazuje jednak odwrotną stronę tego zjawiska. Kobiety takie jak bohaterki powieści Aimée Duc *Sind es Frauen?* (1903) [Czy to kobiety?] potrafią z określenia „inwertki”, „krafft-ebindki”, czy „przedstawicielki siebie jako trzeciej płci” ukuć broń, tworząc identyfikujące się z nimi grupy kobiecego wsparcia z polityczną agendą<sup>553</sup>.

549 Por. L. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, s. 267.

550 Badacze różnie określają tę figurę.

551 Por. I. Filipiak, *Obszary odmienności*, s. 289–305.

552 Na dowód na przykład przytaczają skrajne przypadki kobiet, które kochając inne kobiety, pozbawiły je lub same siebie życia.

553 Por. L. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, s. 239–253. Faderman wykazuje także w swoim wywodzie, że w tym czasie psychiatrzy zaczynają się z wielką podejrzliwością przyglądać kobiecym przyjaźniom, zwłaszcza tym zawiązywanym w instytucjach edukacyjnych. Rozróżniają przy tym inwertki aktywne i pasywne, będące tylko ofiarami uwiedzenia. Na przykład Ellis twierdzi,

Argumenty Faderman rozwija Filipiak, przywołując w studiach nad Komornicką nie tylko Duc, ale także pojęcie „uraniańek”, stworzone przez prawnika i pisarza niemieckiego Karla Heinricha Ulrichsa, oraz teorii Magnusa Hirschfelda. Jak wyklada, Ulrichs w latach 1862–1869, a więc jeszcze przed badaniami Westphala, rozwijał w kolejnych tomach swojego dzieła teorię typów uraniańskich, wierząc – w związku z koncepcjami ezoterycznymi – że osoby o zaburzonym popędzie płciowym to męskie lub kobiece dusze zamknięte wskutek metafizycznej pomyłki w ciałach o przeciwnej im płci. Ulrichs dostrzegał w tym pewną wzniosłość i podziwiał urianianki, które wybijały się ponad normalne kobiety swymi uzdolnieniami intelektualnymi i twórczymi. Z kolei lekarz Hirschfeld jest osobą zasłużoną dla praw osób homoseksualnych, ponieważ walczył z kryminalizacją homoseksualizmu. Postrzegając go jako zaburzenie, domagał się jednocześnie, aby nie był traktowany jak wykroczenie. Hirschfeld chętnie posługiwał się dla opisu osób homoseksualnych pojęciem trzeciej płci, dostrzegając ich reprezentantki także wśród kobiet.

Filipiak cytuje wypowiedzi pisarki i działaczki Anny Rüling, która w duchu teorii uranizmu i trzeciej płci pisała, że homoseksualna kobieta ma wiele cech, skłonności i zdolności, które uważane są za męskie. Kieruje się „czystym umysłem”, może kochać kobiety lub kobiecych mężczyzn, myśli jak mężczyźni, bo urodziła się z męskim umysłem<sup>554</sup>. Jest ona przykładem kobiety afirmatywnie odnoszącej się do swojej męskości, będącej znakiem zarówno wyższości umysłowej nad „zwykłymi kobietami”, jak i pragnienia homoseksualnego. Filipiak przypomina, że w powieści Duc życie bohaterki nabiera sensu dzięki pracy, nie miłości, poza tym wolą one wchodzić w związki z innymi kobietami, krytykując zwyczajowe rozumienie miłości. Twierdzi też, że kobiety te potrafiły sublimować cielesne pożądanie w twórczą energię, bo nadal miały raczej negatywny stosunek do seksu<sup>555</sup>.

Czy nie przypomina ich trochę już Laurence z *Pauline Sand*?

---

że aktywna inwertka ma w sobie coś męskiego, łącząc w ten sposób lesbianizm z transwestytyzmem i ustanawiając – jak punktuje Faderman – mistykę „prawdziwej lesbijki”, która wtórnie kreuje subkulturowy styl lesbijki *butch*.

554 Por. I. Filipiak, *Obszary odmienności*, s. 289–297.

555 Por. tamże, s. 297. Filipiak wprowadza te rozważania, aby z jednej strony pokazać, że Komornicka mogła być w swym dorosłym życiu ofiarą posądzenia o lesbianizm rozumiany jako choroba psychiczna, a z drugiej – że miała do wyboru określić siebie jako „degeneratkę” lub „przedstawicielkę trzeciej płci”, ale niestety nie trafiła w kobiece kręgi podobne do tych opisywanych przez Duc, gdzie jej odmiennosc mogłaby zostać przemieniona w pozytywną tożsamość zbiorową.

## Pisanie i lesbianizm

Zwróćmy uwagę na dwuznaczny stosunek, jaki Iwaszkiewiczowa miała do kobiet, które próbowały zostać artystkami: fascynację pomieszaną z lękiem i pogardą. Na pewno nie знаła wielu artystek, nie próbowała nawet ich szukać, aby inspirować się ich przykładem i czerpać z niego wiarę we własne możliwości. Zawarte w notatce uwagi Iwaszkiewiczowej o Sand i Stryjeńskiej (kiedy indziej także o Irenie Krzywickiej i Anieli Zagórskiej) zdają się świadczyć, że utożsamiała ona talent twórczy w kobiecie z męskością, a więc patologią, odejściem od normy, transgresją i szaleństwem. Geniusz kobiety wiązała z tak zwanym „męskim umysłem”, który sam w sobie jest, jej zdaniem, tyleż godny podziwu, co świadczy o wynaturzeniu.

Filipiak nie ma wątpliwości, że: „Z wypowiedzi seksuologów z końca XIX wieku wynika, iż powiedzenie o sobie, że ma się męski umysł w kobiecym ciele, było równoznaczne ze stwierdzeniem, że jest się homoseksualistką”<sup>556</sup>. Odtworzone przez nią pole skojarzeń wokół Komornickiej na pewno jest w dużej mierze aktualne dwie dekady później dla Iwaszkiewiczowej, której poglądy na szaleństwo twórczych kobiet wydają się zgodne z modernistycznym rozumieniem tej kwestii. Co ciekawe, właśnie brak męskiej formy w pisaniu staje się dla Iwaszkiewiczowej argumentem przeciwko męskości Sand, która zdaniem Iwaszkiewiczowej nie była męską (perwertką?<sup>557</sup>), bo postrzegała, całkiem tradycyjnie, heteroseksualną miłość jako cel i sens życia (kobiety). Tymczasem kobieta odnosząca prawdziwy sukces jako artystka, kobieta umiejąca nadać przeżyciom formę, dowodzi niejako swej męskości, a zatem może być podejrzana o lesbianizm – taka wydaje się ukryta logika rządząca myśleniem Iwaszkiewiczowej o twórczości kobiet.

W tym fragmencie dziennika Iwaszkiewiczowej, ale i w kilku jej listach do męża odnajdziemy tropy, które pozwalają potraktować wyrzeczenie się twórczości jako postawę płynącą z lęku przed swoiście rozumianym lesbijskim coming outem: jako odmowę rozkoszy, która jest tyleż niedozwoloną rozkoszą bycia sobą, co niedozwoloną rozkoszą tworzenia i niedozwoloną rozkoszą seksualną.

Przyjrzyjmy się pod tym kątem dziennikowemu i listowemu zapisowi subtelny romansu z Morską.

556 I. Filipiak, *Obszary odmienności*, s. 299.

557 O tym, że męskość kobiety ma dla Iwaszkiewiczowej ten perwersyjny odcień, wydaje się świadczyć użyte przez nią słowo „legenda”, sugerujące pewną plotkę biograficzną (a takowa, związana choćby z podejrzeniami Sand o romans z Dorval, rzeczywiście istniała).

Iwaszkiewiczowa poznaje ją bliżej wiosną 1925 roku w Beaulieu – nadmorskim kurorcie na francuskiej Riwierze. Przeżywa z nią niezapomniane chwile – właściwie kilka dni – zafascynowana jej osobowością i urodą. Zarówno zapiski w dzienniku, jak i fragmenty poświęcone Morskiej w listach do Iwaszkiewicza zdradzają głębię tej fascynacji, której opisy wyraźnie różnią się stylistycznie od opisów jej stosunku do innych osób. Określenia, które odnoszą się do Morskiej, konotują jej związek z „innym wymiarem”, przekroczeniem zwyczajnego sposobu doznawania rzeczywistości: Maria jest „dziwna”, „czarowna”, „niesamowita”, „urocza”, „tajemnicza”. Iwaszkiewiczowa określa swój stan jako „oczarowanie”, a kilka dni spędzonych z nią nad morzem jako „sen”. Uświadamia więc sobie wyjątkowość swoich uczuć, odmawia im jednak charakteru seksualnego. Pomimo tego braku, język, którym opisuje tę relację, jest wyraźnie językiem zakochanej.

Iwaszkiewiczowa spotka się potem z Morską w Warszawie dopiero w październiku 1925 roku. Będzie się z nią dość regularnie spotykać aż do zerwania z nią znajomości w maju 1926 roku, po powrocie z drugiego wiosennego pobytu w Beaulieu. Pomiędzy dwoma wyjazdami na Riwierę będzie często wspominać ją w dzienniku i snić swój sen w najdziwniejszy możliwy sposób: stając się powierniczką miłości Antoniego Słonimskiego do Marii i jego najlepszą przyjaciółką. To o Słonimskiego, a nie o Morską, będzie w tym czasie zazdrosny jej mąż. W takiej konfiguracji pragnień możemy doszukać się trójkąta charakterystycznego dla osób, które wypierając się pragnienia homoseksualnego, przenoszą je na osobę będącą podmiotem lub obiektem heteroseksualnego pragnienia (do osoby ukochanej). Podobne homoseksualne trójkąty, jak twierdzi German Ritz, są charakterystyczne dla prozy samego Iwaszkiewicza<sup>558</sup>.

W pierwszych dniach kwietnia 1925 roku, dzień po niezapomnianym spacerze brzegiem morza z Morską, Iwaszkiewiczowa pisze list do przebywającego w Paryżu Iwaszkiewicza, w którym przyznaje się mu do napisania wiersza: „Na zakończenie dziwnego dnia wczorajszego zdarzyła mi się rzecz niesłychana, fenomenalna – napisałam wiersz. Niech Cię to nie przeraża, na pewno się to już nie powtórzy, i bez grafomanii dość śmieszna się sobie wydaje”<sup>559</sup>. Wydaje się, że przeżywając oczarowanie Morską, Iwaszkiewiczowa dała sobie na chwilę przyzwolenie na bycie kobietą tworzącą (zauważmy, że sięgnęła po najbardziej nobilitujący rodzaj literacki, czyli lirykę). Oczywiście przyzwolenie to było częściowe i warunkowe – w liście

558 Por. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999.

559 A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1922–1926*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, wstęp T. Burek, Czytelnik, Warszawa 2012, s. 339.

tym od razu dokonała aktu samoupokorzenia, odmawiając wierszowi wszelkiej wartości, określając go jako grafomański i niemal przepraszając za tę uzurpację. Czy przyzwolenie na twórczość jest równoznaczne z przyzwoleniem sobie na bycie kobietą męską? Zdaje się o tym świadczyć inna wzmianka w liście, późniejsza o dokładnie rok.

W marcu 1926 roku Iwaszkiewiczowa znów wyjedzie do Beaulieu – tym razem w stanie nerwowego rozstroju, będącego odbiciem jej konfliktu wewnętrznego. Marzyła o tym, aby spotkać się tam z Morską, ale okazało się, że ta przełożyła wyjazd na lato. Co jednak najważniejsze, kilka dni przed wyjazdem Iwaszkiewiczowa podjęła decyzję, aby rozmówić się ze swoim spowiednikiem w sprawie wątpliwości co do charakteru uczuć wobec Morskiej. Spowiednik wprawia ją w szok, interpretując je jako wstęp do perwersyjnego związku seksualnego i ostrzegając przed przyjaciółką. Pogrążona w rozterkach moralnych Iwaszkiewiczowa nawiązuje w Beaulieu kontakt z mieszkającą tam na stałe Alicją Ebert, siostrą Marii. Żartobliwa wzmianka o lesbianizmie, a zarazem słabości Marii do Iwaszkiewiczowej, doprowadzi tę ostatnią do podjęcia dramatycznej decyzji o ostatecznym zerwaniu znajomości. Mimo to w czasie tego pobytu, 7 kwietnia, a więc dokładnie w rocznicę napisania listu, w którym wspominała o napisaniu wiersza, Iwaszkiewiczowa znów pisze do męża – znów nieco wyzywająco – o obcięciu włosów:

Ostrzygłam się zupełnie krótko z tyłu (tylko boki i przód dłuższe) i wcale się nie karbuję, co wygląda zupełnie chłopackowato [...]. Bardzo mi w tym do twarzy, jak mówią [...]. Nie wiem, czy będzie Ci się to podobało, bo ty nie bardzo to lubisz, wychodząc z zasady, że już jak kobieta, to niech będzie pełna kobieta, bez żadnych niepokojących przypomnień.<sup>560</sup>

Zauważmy, że zarówno sięgnięcie po zastrzeżony dla artysty mężczyzny rodzaj literacki, jak i obcięcie włosów mogą być w tym momencie odczytane jako chwilowe przyzwolenie na rozkosz bycia sobą w związku miłosnym z inną kobietą i jednocześnie jako sięgnięcie po atrybuty męskiej kobiety, czyli lesbijki: męski umysł i męski wygląd. Oba też stanowią zawołane wyzwanie i wyznanie wobec męża, który może odebrać lub zignorować zawarte w nim sygnały niesubordynacji i inności. Powtórzenie gestu niesubordynacji dokładnie rok po pierwszym pozwala też przypuszczać, że dzień ten był dla Iwaszkiewiczowej szczególnie, że w ten sposób uczciła niejako rocznicę poznania z przyjaciółką, nawet jeśli nosiła się z zamiarem ucięcia tej „niebezpiecznej” znajomości.

<sup>560</sup> Tamże, s. 518–519.



Zerwanie to Iwaszkiewiczowa okupi długą depresją, do której przynależała się w dzienniku. O wyjściu z niej oznajmia wiosną 1927 roku, żałoba trwa więc co najmniej rok. Iwaszkiewiczowa nieraz wspomni w tych latach swą dziwną fascynację i ból jaki sprawiła jej ta decyzja. Kirchner mówi tu wręcz o „zabijaniu uczucia”<sup>561</sup>. Jeszcze w następnym roku Iwaszkiewiczowa wsłuchuje się w plotki o romansie Morskiej z Marią Pawlikowską.

Niedługo potem Iwaszkiewiczowa zachodzi w drugą ciążę. Jej czas określa jednak w dzienniku jako bardzo zły. Wyraźnie przeżywa w tym okresie dość silną depresję, którą zresztą i ona sama, i jej otoczenie tłumaczy fizjologią. Późnym latem 1928 roku, mimo urodzenia Teresy i deklarowanego szczęścia z tego powodu, zły stan psychiczny Iwaszkiewiczowej jest na tyle poważny, że decyduje się na konsultacje z psychiatrami. Tak rozpoczyna się okres jej (rzadkich zresztą) pobytów w kolejnych sanatoriach wyspecjalizowanych w chorobach nerwowych i kuracji u doktora Jana Gallusa w Tworkach. Stan jej nerwów będzie odtąd stale niepokoił Iwaszkiewiczza, aż objawi się w skrajnej formie jej zapaścią psychiczną w Kopenhadze wiosną 1935 roku.

### **Proust, Maria, Albertyna**

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden wątek korespondencji Iwaszkiewiczów i ważny wątek życia Iwaszkiewiczowej przed załamaniem: zachwyty cyklem *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Jak świadczą dzienniki Iwaszkiewiczowej i korespondencja z mężem, podejmowane niekonsekwentnie na przestrzeni kilku lat próby tłumaczenia jego fragmentów sprawiają jej wyjątkową przyjemność. Co ciekawe, Iwaszkiewiczowa czytała pierwsze tomy Prousta w 1925 roku, w Beaulieu, czyli w tym samym czasie, w którym poznała Morską. Wzmianki o lekturze kolejnych tomów pochodzą z zimy i wiosny 1926, znów spędzanej na Riwierze, bez Marii, ale z nieustanną myślą o niej. Jak o tym świadczy wspomniany już list z 7 kwietnia 1926 roku, Iwaszkiewiczowa tomy te pożyczyła przed wyjazdem właśnie od niej. Pisze stamtąd do męża listy z prośbą o przysłanie jej tomu *Albertyna*<sup>562</sup>, które go nieco niecierpliwią, bo okazuje się, że w końcu znalazła go na miejscu – u Alicji Ebert (a więc znów w okolicznościach wiążących

561 Por. H. Kirchner, *Stłumiona*, s. 36.

562 Nie znając tytułu, wprowadza męża w błąd. W listach z tego okresu Iwaszkiewicz wręcz niecierpliwi się całym zamieszaniem wokół Albertyny. (Dwie z trzech części tomu V pt. *Uwięziona* mają w tytule to imię, a tom VI zatytułowany jest *Nie ma Albertyny*).

się z Marią). W tym też czasie tłumaczy swój pierwszy fragment Prousta – *Czerwone pantofelki księżnej*<sup>563</sup>.

Iwazskiewiczowa zdaje się przywiązywać dużą wagę do fragmentów tego tomu opisujących spotkanie bohatera z piękną nieznajomą w okolicach Balbec, a także jego pierwsze spotkanie z Albertyną na deptaku morskim. Pewne zastanawiająco podobne do tych opisów fragmenty jej listów naprowadzają na myśl, że ustępy kojarzyły jej się z pierwszym spotkaniem z Marią (które, jak drugie spotkanie z Albertyną, miało z kolei miejsce w sklepiku przy deptaku). Fragmenty te mówią o wrażeniu, jakie z daleka zrobiła na niej postać Morskiej, i o pierwszym spotkaniu ich oczu.

Niewykluczone, że także lesbianizm Marii kojarzył jej się z Proustowską Albertyną. Tego samego dnia, w którym oznajmia w liście mężowi fakt obcięcia włosów, Iwazskiewiczowa wspomina mu, że widuje na plaży w Beaulieu proustowską Albertynę – ale że wyobraża ją sobie z krótkimi włosami<sup>564</sup>; krótkie włosy miała także Morska. Gest obcięcia włosów może być wobec tego traktowany jako przyznanie się do pewnej grupowej tożsamości, przymierzanie na próbę – przed ostatecznym wyrzeczeniem – lesbijskiej tożsamości. Pamiętamy bowiem, że wspomniana Albertyna to przecież zepsuta i rozpustna osoba, która doprowadza zazdrosnego narratora do rozpacz, zdradzając go z kobietami. Lektura Prousta przez Iwazskiewiczową sama ma ambiwalentny charakter. Zajęta postacią Albertyny, jednocześnie nie dowierza plotkom na temat Prousta, zgodnie z którymi w jej postaci sportretował swojego szofera. Kult pisarza uzasadniała nowatorstwem i doskonałością jego formy oraz jej skrycie religijnym i mistycznym sensem<sup>565</sup>.

563 Fragment tomu *Strona Guermantés*. W sumie drukiem ukazały się cztery fragmenty cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* przetłumaczone przez Iwazskiewiczową, w tym fragment opisujący spotkanie z piękną nieznajomą w okolicach Balbec z tomu *W cieniu rozkwitających dziewcząt*. Por. przypis nr 5 ze strony 235 w: A. Iwazskiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*.

564 Por. A. i J. Iwazskiewiczowie, *Listy 1922–1926*, s. 563–564.

565 Por. A. Iwazskiewiczowa, *Conrad i Proust*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 6, s. 37–45; też, *Sztuka Prousta*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 40. Ciekawa pod względem poetyki niedopowiedzenia czy podwójnego kodowania, typowego dla wielu tekstów pisanych z perspektywy homoseksualnej, jest listowa zapiska Iwazskiewiczowej o „ambiguität” Albertyny. Kontekst wprawdzie pozwala tę ambiwalencję rozumieć jako nakładanie się różnych czasów i wyobrażeń na jedną osobę, ale jednak także – poprzez skojarzenie z pierwszym spotkaniem narratora z Albertyną – z jej rozchwianą tożsamością płciową (grupa dziewcząt, z którymi się ona zadaje, jest opisywana przez Prousta jako zuchwała niczym chłopcy, ubrana na sportowo, aktywna, robiąca wrażenie „pozbawionych już cnoty”). Warto tu wspomnieć, że Iwazskiewicz, znając dobrze Prousta i rozmawiając

W zapiskach dziennikowych z 1928 roku Iwaszkiewiczowa wspomina o tłumaczeniu Prousta jako formie autoterapii<sup>566</sup>. Taką „kurację” zalecił jej doktor Edward Flatau, w przekonaniu, że zajęcie się pracą twórczą da ujście jej energii i złagodzi objawy nerwicy. Przyjemność, jaką Iwaszkiewiczowa czerpie w tych latach z tłumaczenia fragmentów cyklu, wydaje się wręcz związana z wewnętrznym przyzwoleniem na rozpamiętywanie w tej formie niezwykle wydarzeń wiosny 1925 i zimy 1926 roku. Czyż nie jest to sama w sobie bardzo proustowska praca wyobraźni, na którą estetka Iwaszkiewiczowa jest sobie w stanie jeszcze pozwolić? Także tej przyjemności nie czuje się jednak godna, a może wręcz budzi ona zbyt ni niepokój i poczucie winy ze względu na wspomnienia:

[B]yłoby niemal marzeniem mojego życia móc to zrobić naprawdę. Niestety, nie mam złudzeń. Tu znowu dotykam swojej bolączki, i Jarosław, i Aubry, z którymi widziałam się w Paryżu, zachęcając mnie jeszcze bardziej rozdrażniają ten ból, który w głębi zawsze tkwi we mnie. Niemożność twórczości, a i na taką nawet półtwórczość bałabym się zdobyć. Zanadto rozumiem, że tłumaczem wielkiego pisarza powinien być też tylko wielki pisarz, a w każdym razie artysta [...].<sup>567</sup>

W 1929 roku pisała wprawdzie o pracach nad tłumaczeniem: „Te parę kawałków, które zrobiłam dawniej tak po prostu, w tym roku z porady doktora z powodu nerwów – dały mi już szaloną satysfakcję”, ale za chwilę poddawała się wewnętrznemu oporowi wobec namów znajomych: „nie zrobię tego, bo po prostu jest to przeciw moim »zasadom« [...]. Zawsze twierdzę, że tylko dobry pisarz może zrobić naprawdę dobry przekład, a już tym bardziej do Prousta nie powinien brać się byle kto”<sup>568</sup>.

W latach 1926–1931 Iwaszkiewiczowa podejmowała się jednak kilkakrotnie tłumaczenia fragmentów dzieła, także pod wpływem zachęt ze strony Zagórskiej, która własnym przykładem zaświadczała w jej oczach, że kobieta może świetnie przetłumaczyć nawet tak „męskiego” autora jak Conrad. Na początku lat 30. napisała także dwa wspomniane proustowskie eseje.

---

z żoną w listach wręcz „proustowskim kodem” – w sensie rozmaitych aluzji towarzyskich – ma do niego stosunek dużo wstrzemięźliwszy, uważając go za nudnawego i naiwnego w opisach homoseksualizmu.

566 Por. A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, oprac. M. Bojanowska i E. Cieślak, Czytelnik, Warszawa 2012, s. 312.

567 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 225 (wpis z 16 października 1928 roku).

568 Tamże (wpis z 24 kwietnia 1929 roku).

W dalszych słowach dziennika („Odrzucam tę pokusę, choć jest wielka i wiem, że tu leży dla mnie kopalnia radości, ucieczka od zmory nerwowej, która tak często jeszcze mnie dręczy...”<sup>569</sup>) Iwaskiewiczowa znów wyraźnie łączy twórczość ze swoim zdrowiem psychicznym, rozkoszą, przyjemnością, a także z zakaznym obszarem „pokusy”. 16 września 1931 roku pisze jeszcze do męża o pracy nad esejem o Prouście: „Żeby ja mogła stale pisać coś, byłabym zupełnie odrodzona”<sup>570</sup>. W latach po kryzysie nerwowym, jeśli w ogóle pisze, są to rzeczy o mniejszym dla niej samej znaczeniu (z wyjątkiem wykończonego w czasie wojny eseju o Conradzie), tak jakby tylko na takie mniejsze twórcze przyjemności była w stanie jeszcze sobie pozwolić, zresztą bardzo rzadko.

Choć uproszczeniem, zwłaszcza ze strony laika, byłoby mówienie o jednej przyczynie stanów chorobowych Iwaskiewiczowej, upatrywanie w wyrzeczeniu się przyjemności płynącej z podtrzymywania znajomości z Morską, a wreszcie w wyrzeczeniu się twórczości, ważnego czynnika pogłębienia jej stanów depresyjnych nie wydaje się w świetle powyższych cytatów przesadą. Jeśli spojrzymy na twórczość artystyczną jako na najwyraźniejszy po seksualności przejaw autoafirmacji i autoekspresji, to jej wyrzeczenie możemy potraktować jako przejaw wyrzeczenia się „ja” w ogóle. To całościowe wyrzeczenie tylko częściowo może być zrozumiane w optyce nasilającej się ascetycznej religijności i radykalizujących się poglądów moralnych Iwaskiewiczowej, ponieważ oba ostatnie aspekty jej życia wydają się być tyleż przyczyną, co właśnie skutkiem wyrzeczenia się tych form przyjemności.

Sama Iwaskiewiczowa skłonna była wiązać chorobę ze słabą konstytucją fizyczną i wyniszczeniem organizmu po drugiej ciąży, ale zwróćmy uwagę, że wyraźnie depresyjne objawy (niemal całkowite wycofanie z kontaktu, odmowa prowadzenia normalnego, codziennego życia, pokusy samobójcze i inne natręctwa myślowe) opisuje zarazem jako – jak powiedzieliby jungiści – „utrata duszy”, czyli utratę poczucia związku z życiem; utratę zdolności do przeżywania jakichkolwiek uczuć. Zdaje się to świadczyć o głębokim konflikcie wewnętrznym, z którym nie umiała sobie radzić w inny sposób niż całkowicie odcinając się od wszelkich emocji. Także jej obsesja potępienia wiecznego, o której Iwaskiewicz wielokrotnie wspomina w dzienniku i którą przeniósł na karty *Matki Joanny od Aniołów*, może być związana z poczuciem winy wobec męża i córek

---

569 Tamże.

570 A. i J. Iwaskiewiczowie, *Listy 1927–1931*, s. 467.

między innymi z powodu niezadowolenia z życia rodzinnego i sprzecznych z nim pragnień<sup>571</sup>.

Można postawić hipotezę, że Iwaszkiewiczowa – odmawiając sobie prawa do bycia sobą, wyrzekając się dobrowolnie ekspresji własnego ja i własnej seksualności – wydaje się w swoim małżeństwie z homoseksualnym artystą najpierw projektować na niego wyparte twórcze i homoseksualne pragnienia, identyfikować z nim, a więc zaspokajać je z początku zastępczo w jego osobie, a w momencie zdominowania treści świadomości przez kompleks karzącego superego odebrać je sobie, a potem starać się odebrać rozkosz i jemu<sup>572</sup>.

Wedle świadectwa samego poety, żona z latami okazuje coraz bardziej protekcyjny stosunek do jego twórczości i trybu życia, potępiając obie te sfery jego aktywności z powodów religijnych. Już w zapiskach z 1949 roku pojawiają się wzmianki o „awanturach Hani” i jej nacisku religijnym<sup>573</sup>, myśli o separacji<sup>574</sup>, opisy stanu Hani takie jak „nieznośna na co dzień do niemożliwości”<sup>575</sup> czy „ona się tak męczy i my wszyscy z nią”<sup>576</sup>. Pisarz uważa, że od czasu kryzysu lat 30. żona nigdy w pełni nie wróciła do siebie. W kolejnych tomach dzienników wątek ten jest stale obecny, a wieńczy go opis żony w trumnie w 1979 roku: „Była surowa, z zaciśniętymi ustami i jak gdyby potępiająca świat, mnie i życie, które było tak piękne, a jej się wydawało nieudane”<sup>577</sup>.

Na temat oryginalnej i głębokiej religijności Iwaszkiewiczowej napisano już wiele<sup>578</sup>, jej heroiczna postawa w czasie wojny budzi oczywiście największy szacunek, nie lekceważyłabym jednak Iwaszkiewiczowskiego spojrzenia z zewnątrz. Jako agnostyk dostrzegął w religijności żony

571 Jako przejaw konfliktu wewnętrznego, czyli wypartej agresji wobec bliskich na tle tego niezadowolenia, mogą także być rozumiane natręctwa higieniczne Iwaszkiewiczowej, płynące z panicznego lęku przed zarazkami.

572 Hipotezę tę próbowałam uzasadnić w interpretacji dynamiki małżeństwa na podstawie listów i dzienników pary w eseju *Anna Iwaszkiewiczowa. Fear of Writing as Fear of...?*, „Teksty Drugie” 2020, special issue 1 (14): „Convention and Revolution”, s. 216–234. W niniejszej wersji pomijam te partie jako najmniej związane z tematyką sandowską.

573 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. II: *Dzienniki 1956–1963*, s. 286.

574 Tamże, s. 298.

575 Tenże, *Dzienniki*, t. I: *Dzienniki 1911–1955*, s. 406.

576 Tamże, s. 496.

577 Tenże, *Dzienniki*, t. III: *Dzienniki 1964–1980*, s. 617.

578 Por. na przykład T. Burek, *Inna i ta sama*, w: *Stawisko*, s. 5–13; P. Mitzner, *Hania i Jarosław*. Zdaniem Mitznera, idealizującego religijność Iwaszkiewiczowej, to właśnie wiara broniła ją przed kryzysami psychicznymi. Badacz neutralizuje w ten sposób jej neurotyczny rys, pokazując w zamian małżeństwo Iwaszkiewiczów jako walkę religijnej żony o *morale* i wiarę męża.

pogłębiający się z latami, ale dający o sobie znać przecież silnie już w okresie kryzysu psychicznego lat 30., rys masochistyczny i tanatyczny. Ekstazy mistyczne były Iwaszkiewiczowej dostępne, zwłaszcza w młodości, ale z latami tak samo albo jeszcze mocniej przeżywała swoją religijność jako udrękę (samo)potępienia, poczucia winy z powodu znanych tylko jej i rzekomo niewybaczalnych grzechów wobec rodziny (które prawdopodobnie polegają na skrytym niezadowoleniu z wielu jego aspektów, a może także żalobie po odrzuconej Marii). W tym sensie w jej obrazie Boga możemy rozpoznać także surowe i karzące freudowskie superego, którym sama z czasem staje się dla męża.

### **Fetysz prawdziwej kobiecości a fantazmaty kobiecej inności**

Być może ciekawym przyczynkiem dla zrozumienia homoseksualnego pragnienia, a także depresji Iwaszkiewiczowej byłyby rozważania Judith Butler o pierwotnie homoseksualnym charakterze relacji małej dziewczynki z matką – jej pierwszym obiektem rozkoszy – i kobiecej melancholii, która według niej łączy się z niemożliwością przepracowania utraty matki jako takiego obiektu przez dorosłą kobietę – niemożliwością związaną z kulturowym zakazem reprezentacji miłości kobiety do innej kobiety<sup>579</sup>.

Matka Iwaszkiewiczowej opuściła męża dla innego mężczyzny, gdy córka miała dwa lata, i nie pozwolono jej więcej widywać się z dzieckiem mimo jej starań. Córka miała żal do matki, jakby nieświadoma roli rodziny w tej sprawie. Matka była wielką Inną jej życia – porzuciła męża i dziecko dla „miłosnego kaprysu” i z tego powodu uchodziła za „upadłą” i „szaloną”. W czasie wyjazdu do Beaulieu w 1926 roku ważył się może w podobny sposób los Iwaszkiewiczowej: mogła wtedy myśleć nad własnym wyborem – wyborem siebie i własnej „Inności” w związku miłosnym z Morską, czyli przyzwoleniem sobie na określenie tej relacji jako miłosnej i zajmującej ważne, jeśli nie najważniejsze miejsce w jej przyszłym życiu.

Zmiana decyzji Morskiej co do przyjazdu nad morze tamtego kwietnia była dla niej wielkim ciosem. Iwaszkiewiczowa wspomina: „Pamiętam, jak w tej chwili doznałam uczucia, które bardzo banalnie, ale jedynie trafnie można porównać do usuwania się gruntu spod nóg i zawrotnego lecenia gdzieś w otchłań [...]”<sup>580</sup>. Tego samego dnia, wybiegając niemal z mieszkania przyjaciółki, spotyka niedaleko od niego matkę: „Dziwnym zbiegiem okoliczności na rogu placu Trzech Krzyży spotkałam moją matkę,

579 O koncepcji melancholii kobiecej u Butler zob.: J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.

580 A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 135.

tę dziwną kobietę, której stosunku do mnie nigdy nie mogłam zrozumieć. Nie widziała mnie zresztą i tak minęłyśmy się w ciemności, dalekie sobie jak zawsze”<sup>581</sup>.

Wybozem wyrażenia „dziwny zbieg okoliczności” Iwaszkiewiczowa zdradza, że te dwie kobiety mają w jej odczuciu coś ze sobą wspólnego: postać Morskiej kojarzy się jej z postacią matki – jest podobnie fascynująca, tajemnicza, zarazem bliska i całkowicie obca, obie określa jako „dziwne”. W świetle wążącego się wyboru drogi życia matka może tu być także postrzegana jako sobowtór córki. Wyrzekając się miłości do innej kobiety jako miłości przywracającej rozkosz bycia z matką, Iwaszkiewiczowa zamyka się w kobiecej melancholii, która stracony obiekt uwewnętrznia jako własną sfetyszowaną kobiecość: stara się pełnić wzorowo obowiązki kobiety i przekonuje siebie, że właściwą dla niej twórczością jest wyłącznie macierzyństwo. W takiej perspektywie opowiedzenie się Iwaszkiewiczowej po stronie własnego dziecka można rozumieć jako odrzucenie wyboru własnej matki i odmowę pójścia w jej ślady<sup>582</sup>.

W omawianej przez nas notce osnutej wokół Sand znajdziemy taki poświęcony macierzyństwu fragment:

Miłość macierzyńska pożera kobietę, pochłania to, co jest w niej najgorętszego, najszlachetniejszego, miłość ta stwarza pewien cud – daje jej osiągnąć od razu, z łatwością najtrudniej osiągalną cnotę ludzką – zdolność do poświęcenia się, do wyrzeczenia się swego osobistego szczęścia. Dlatego to poza tą wielką twórczością kobieta nic już stworzyć nie może [...]. Oddać musi dziecku i czas swój, inaczej nie spełnia swego obowiązku, a w stosunku do dziecka obowiązki nasze są bez granic; winniśmy mu wszystko bez zastrzeżeń [...].<sup>583</sup>

Iwaszkiewiczowa chce wcielić się w znaną dobrze postać kobiety jako „anioła domowego ogniska”, którą w *Pauline* usiłuje równie wzorowo odgrywać jej główna bohaterka, postrzegając zarazem swoje życiowe wybory – w tym twórcze i miłosne – a nawet wiarę religijną jako szereg

581 Tamże.

582 Oczywiście ten proces identyfikacji i odrzucenia jest dużo głębszy. Iwaszkiewiczowa przecież na początku powtarza niejako gest matki, odrzucając w ostatniej chwili „solidne” małżeństwo z Krzysztofem Radziwiłłem, o które tyle lat walczyła, na rzecz odebranego przez jej rodzinę jako skandal małżeństwa z artystą-cyganem, jakim w tym czasie jest jeszcze Iwaszkiewicz.

583 Tamże, s. 205.

antynomii. Przeciwnością „anioła domowego ogniska” jest oczywiście w modernistycznej wyobraźni kobieta demoniczna. Czytając studium Iwaszkiewiczowej o Conradzie, w którym autorka przez chwilę zajmuje się także jego schematycznymi, dualistycznymi obrazami kobiecości, możemy w opisie wrażenia, jakie zrobił na niej opis „dzikiej kobiety” w *Jądrze ciemności* po raz kolejny odczuć, jak silnie przyzywa ją wyparty człon tej dychotomii. Iwaszkiewiczowa pisze, że scena ta:

miała [dla mnie] zawsze jakieś szczególne, nie wytłumaczone znaczenie, powracałam do niej tak często, że umiem ją prawie dosłownie na pamięć, a za każdym razem, kiedy ją odczytuję, a nawet kiedy o niej myślę, przejmuję mnie tym samym dreszczem irracjonalnego zachwytu. [...] I sądzę, że gdyby jakaś straszna choroba odebrała mi pamięć [...] i gdyby kiedyś, po latach, ktoś nieopatrznie wymówił przy mnie magiczne słowo „Conrad” – z głębi podświadomości mojej, poprzez wszystkie zapomniane sceny i obrazy, wypłynąłby ten jeden, będący jakby wiecznym ich symbolem: senna rzeka podzwrotnikowa, głuchy dźwięk gongu dolatujący z puszczy, a na brzegu stojąca dzika, wspaniała kobieta, tragicznym gestem wznosząca ku niebu nagie, ciemne ramiona.<sup>584</sup>

Matka Anny, Maria Morska, proustowska Albertyna, na której „mefistofeliczną rolę” wobec narratora Iwaszkiewiczowa zwraca uwagę w swoim eseju<sup>585</sup>, oraz afrykańska królowa – kochanka Kurtza, także obdarzona przez Conrada infernalnymi konotacjami w ostatniej scenie opowiadania, w której narrator przeciwstawia ją jego anielskiej białej narzeczonej, układają się w serię obrazów fascynującej i kuszącej kobiecej Inności, grających

584 W studium tym Iwaszkiewiczowa przytacza wrażenie, jakie zrobiła na niej ta postać, jako dowód na teorię księdza Bremonda o przekazywaniu sobie, poprzez sztukę, „przeżyć istotnych”. Powoływała się na Anielę Zagórską, której Conrad miał powiedzieć, że będące prototypem tej sceny spotkanie z kobietą było jednym z najgłębszych, niemal metafizycznych, doznań w jego życiu. Por. A. Iwaszkiewiczowa, *Sztuka Conrada*, w: tejsze, *Szkice i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz-Wojdowska, wstępem opatrzył P. Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 99–101.

585 W zamieszczonym w tym samym tomie studium *Sztuka Prousta* Iwaszkiewiczowa pisze: „[P]ierwsze dwa pamiętne spotkania Albertyny, jedno na rogu uliczki równoległej do plaży i drugie, wkrótce potem, o którym [narrator] mówi, że zjawiła się przed nim nagle jak Mefistofeles przed Faustem, mają ten sam charakter złowrogiego przeczucia, jakiegoś fatum zawieszzonego nad tą miłością” (A. Iwaszkiewiczowa, *Sztuka Prousta*, w: tejsze, *Szkice i wspomnienia*, s. 61).



najwyraźniej ogromną rolę w życiu fantazmatycznym Iwaszkiewiczowej. Notka dziennikowa z 17 lipca 1927 roku pozwala do nich zaliczyć także Sand, która tak skutecznie w jej oczach uzurpowała sobie na pewien czas prawo do przekroczenia granic płci i miano kobiety artystki, że spowodowała ją do radykalnego wypowiedzenia własnych, konserwatywnych poglądów na kwestię kobiecą, a zwłaszcza na podrzędność kobiet w obszarze sztuki, zastrzeżonym, jej zdaniem, dla mężczyzn.

Niestety, wydaje się, że rezygnację z własnych twórczych aspiracji okupiła ogromnym konfliktem wewnętrznym, depresją, a być może nawet szaleństwem, które – jak na ironię – uważała za zagrażające twórczym kobietom.

W świetle takiego rozpoznania jej długi antyfeministyczny wpis dziennikowy, do którego bezpośrednim bodźcem była lektura powieści Sand, można uznać za próbę zmylenia siebie samej, czyli wyminięcia tematu kosztów tradycyjnej roli kobiecej oraz wolności, którą być może oferuje kobietom sztuka i kultywowanie związków w obszarze kobiecego *continuum*. Reid sugerowała, że aktorka Laurence ma w sobie coś z Dorval<sup>586</sup> – tak podziwianej w swoim czasie i kochanej przez Sand. Możemy na koniec pofantazjować, że to jej przygodę z którąś z niedoszłych partnerek opowiedziała zapatrzona w nią Sand, powtarzając ją w taki sposób, który najbardziej odpowiada punktowi widzenia reprezentantki „trzeciej płci” / lesbijki. Czy nie trochę podobnie mogłaby postrzegać wybory i los Iwaszkiewiczowej, odrzucona przez nią jako przyjaciółka i niedoszła kochanka, artystka Maria Morska?

---

586 Por. M. Reid, *Présentation*, s. 10.



# **Część III**

## **Próby podsumowań**

# Rozdział 1. Naśladowczyni, krytyczki, propagatorki. Sand i sandyzm w polskim wieku XIX i dwudziestoleciu międzywojennym

W niniejszym rozdziale pokażę, jak na kwestię tożsamości płciowej i ewentualnego geniuszu Sand zapatrywały się inne publicystki i pisarki okresu dwudziestolecia. Wykorzystam też tę okazję, aby przypomnieć niedyskutowany długo – także w Polsce – jeden z najlepszych utworów Sand, będący jej najbardziej frapującą wypowiedzią na temat kobiecości i męskości jako konstruktów kulturowych. *Gabriel* jest wart wzmianki także dlatego, że ma być może spore znaczenie dla historii polskiej literatury – jako inspiracja dla pseudonimu, którym posługiwała się Narcyza Żmichowska. Dziś istnieje już kilka prac, które starają się omówić jej stosunek do Sand<sup>1</sup>, ale ten wątek, o ile mi wiadomo, nie został przez nikogo rozwinięty. Przypomniawszy pokrótce, jak Żmichowska patrzyła na Sand, zderzę sposób, w jaki funkcjonował mit biograficzny tej francuskiej pisarki w polskim XIX wieku, z odczytaniem tego mitu w okresie międzywojennym.

## **GABRIEL/GABRIELLE/GABRYELLA**

Jak wskazała już Bochenek-Franczakowa, w okresie dwudziestolecia Sand staje się bohaterką biografii Kiewnarskiej, a także publicystyki Czapskiej i Krzywickiej<sup>2</sup>. Kiewnarska, przedstawiając świadomie Sand jako

---

1 Por. przypisy 101 i 102, s. 46 oraz s. 42, 43, 56.

2 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 159–166. Autorka najwięcej miejsca – około trzech stron – poświęca tam omówieniu artykułów Krzywickiej, dlatego warto tu rozwinąć inne wątki podjęte w jej krótkim eseju.

*role model* dla kobiet XX wieku, uwypukla w jej portrecie atrakcyjne dla niej cechy Sand chłopczycy, czyli modnej figury nowoczesnej kobiecości w dwudziestoleciu<sup>3</sup>. Kiewnarską fascynuje w Sand między innymi jej współczesność i na nią kładzie nacisk w swej narracji biograficznej. Bardzo ciekawe i przepełnione empatią jest jej przedstawienie dzieciństwa i dojrzewania Sand jako dziewczynki, a potem młodej kobiety, która przejawiała w swoim sposobie bycia wiele cech chłopięcych. Kiewnarska na podstawie *Historii mojego życia* opowiada o intelektualnym dojrzewaniu Sand, jej lekturach, pierwszych intuicjach religijnych, a także o niezwykłym i być może przesądającym o całym jej przyszłym życiu okresie, kiedy to po powrocie z klasztoru do – coraz słabszej – babki w Nohant prowadziła rażąco dalsze otoczenie swobodny tryb życia, naruszający granicę pomiędzy światem kobiecym i męskim.

Barwna i sympatyczna, ale bardzo uproszczona postać Sand chłopczycy stworzona przez Kiewnarską może być porównana do Sand jako bohaterki XX-wiecznej kultury masowej. Podobieństwa do niej możemy się dopatrzeć na przykład w postaci pisarki stworzonej w fantazyjnej komedii Jamesa Lapine'a *Impromptu* z 1991 roku, w której postać Sand gra ulubiona bohaterka Woody'ego Allena, Judy Davis, a Chopina – niefrasobliwie uwolnionego od konotacji, które nadaje jego postaci kultura polska – Hugh Grant.

Kiewnarska wprawdzie nie ceni twórczości Sand, ale robi dwa wyjątki od tego osądu – dla *Lukrecji Floriani*, jak już widzieliśmy, oraz dla napisanego w 1839 roku *Gabriela*. Także ten utwór czyta wyłącznie przez pryzmat biograficzny.

Kiewnarska uznała, że *Gabriel* jest związany z kluczowym, jej zdaniem, momentem w życiu pisarki, kiedy to pod wpływem presji Chopina straciła ona młodzieńczą beztroskę i przeobraziła się w przedwcześnie postarzałą kobietę, która – jak pisze Kiewnarska – „już nigdy nie założy spodni”<sup>4</sup>. „Zapodział się gdzieś wesóły, czupurny koleżka George – jego miejsce zajęła pani w czerni, sławna kobieta coraz chętniej przybierająca ton kaznodziejski. »Sandowa«, jak miano ją niezadługo przezwwać wśród paryskiej emigracji”<sup>5</sup> – zauważa Kiewnarska. Tak streszcza utwór:

3 Na temat obecności tych figur w dwudziestoleciu zob. na przykład eseje Anny Marii Czernow *Panna z mokrą głową* i Iwony Kurz *Zuta Młodziankówna w: ...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 494–508, 649–658.

4 J. Kiewnarska, *Najdziwniejszy z romansów pani Sand*, „Bluszcz” 1938, nr 6, s. 7.

5 Tamże.

Gabriel jest dziewczyną, wychowaną przez dziwaka guwernera (hello Deschartres!) jako chłopiec. Gdy okoliczności spowodowały koniec maskarady, Gabriela-Gabriel przekonała się ze zdumieniem, że wdrażane w nią cnoty męskie – u kobiety stały się wadami. W rozżalonym zdumieniu Gabrieli kryje się akt oskarżenia przeciwko Fryderykowi, którego konwencjonalizm i nieustanna podejrzliwość tłumili to, co stanowiło urok i wdzięk Aurory – jej bezpośredniość reakcji, oryginalność i fantazję. [...] [Chopin] nie chciał zrozumieć czaru odrębności Aurory, choć sam mu podświadomie ulegał.<sup>6</sup>

Najmocniejsza opinia o *Gabrielu* zawarta jest w określeniu „nekrolog uroczego chłopaka”<sup>7</sup>.

*Gabriel*, napisany wkrótce po powrocie kochanków z Majorki i dedykowany Grzymale, najwyraźniej posiada pewien urok dla chopinologów, bo okazjonalną życzliwą uwagę o nim odnajdziemy zarówno u Hoesicka, jak i Zamoyskiego oraz Tomaszewskiego. Hoesick łączy jego powstanie z historią Sand i Musseta. Zauważa: „Gabriel, jeden z najpiękniejszych utworów owej autorki, pisany był w formie dialogu, z myślą o Mussecie, pod wyraźnym wpływem jego przysłów dramatycznych, którym nic nie ustępował pod względem literackiej świetności”<sup>8</sup>. Zamoyski, wspominając o tym utworze w kontekście opisów Chopina jako anioła w listach Sand z tego okresu, sugeruje, że androgyniczna i angeliczna postać Gabriela/Gabrielle<sup>9</sup> ma związek z Chopinem<sup>10</sup>. Z kolei Tomaszewski jako jedyny zwraca także uwagę, że w centrum zainteresowania pisarki znalazły się tutaj „sprawy płci i charakterów przez płęć determinowanych. Z jednej strony, prawami biologii, z drugiej – obyczaj”<sup>11</sup>. Szkoda, że nie rozwinął tej uwagi, dodając tylko, że autorka nawiązała w dziele do toposu „świata na opak”. Ostatecznie *Gabriel* okazuje się dla Tomaszewskiego tylko kolejnym utworem, w którym „do głosu doszła filozofia usprawiedliwiająca [...] dosyć szczególny sposób rozgrywania własnego życia”<sup>12</sup>

6 Tamże.

7 Tamże.

8 F. Hoesick, *Chopin*, t. II, s. 299.

9 W dalszym wywodzie stosuję w odniesieniu do tej postaci naprzemiennie zaimki rodzaju męskiego i żeńskiego oraz określenia „bohater”, „bohaterka”, żeby podkreślić płynność jej tożsamości.

10 Por. A. Zamoyski, *Chopin. Książę romantyków*, przeł. M. Ronikier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 158.

11 M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 78.

12 Tamże, s. 79.

przez Sand (co w kontekście całej jego książki brzmi nieledwie jak kolejne oskarżenie<sup>13</sup>).

W ostatnich latach powstało kilka wnikliwych studiów na temat tej powieści, rzeczywiście bardzo interesującej dla współczesnych badań nad płcią i seksualnością, czyli dyskusji pomiędzy esencjalizmem i konstruktywizmem<sup>14</sup>. Massardier-Kenney, powołując się na studia Marjorie Garber<sup>15</sup> o zjawisku cross-dressingu, przypomina, że prowadzi ono zawsze do sytuacji kryzysowej, kwestionując stereotypowe przekonania o różnicy płci. Sand, jej zdaniem, pokazuje w *Gabrielu* nieadekwatność i sztuczność porządku płciowego opartego na przypisywaniu płciom odmiennych i wykluczających się cech, ponieważ Gabriel/Gabrielle okazuje się w toku akcji kimś więcej lub kimś mniej niż mężczyzna lub kobieta<sup>16</sup>. Marion Krauthaker twierdzi, że jest to dzieło, w którym Sand otwarcie opowiada się przeciwko różnicy seksualnej rozumianej tak, jak rozumie ją jej epoka, i kwestionuje system społeczny oparty na hierarchii płci<sup>17</sup>.

Jak objaśnia Ghillebaert<sup>18</sup>, niezwykłość *Gabriela* polega na tym, że porzuca interesujący męskich autorów temat możliwości seksualnych androgyna, chętnie zmieniającego płeć swych partnerów<sup>19</sup>, nie jest też tak

13 Por. część III, rozdział 2 niniejszej książki.

14 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 127–136; F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 119–166; J. Glasgow, *Préface à „Gabriel”*, *Des femmes-Antoinette Fouque*, Paris 1988; V. Hubert Matthews, *Gabriel ou la pensée sandienne sur l'identité sexuelle*, „George Sand Studies” 1990–1991, t. x (1–2), s. 19–27.

15 Por. M. Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, London 1992.

16 Por. F. Massardier-Kenney, *Gender in the Fiction...*, s. 128.

17 Por. M. Krauthaker, *L'identité de genre...*, s. 92.

18 Zob. F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 119–166.

19 Tak wypowiada swoje pragnienia wspomniana w poprzednim rozdziale panna de Maupin: „coś niezaspokojonego burzy się wciąż we mnie. Kochanek lub przyjaciółka odpowiadają zaledwie jednej stronie mojego charakteru [...]. Moją chimera byłoby mieć kolejno obie płcie, aby zadowolić tę podwójną naturę. Stając się na przemian to mężczyzną, to kobietą [...] prawdziwe szczęście to rozwijać się swobodnie we wszystkich kierunkach i być wszystkim tym, do czego się jest zdolnym” (Th. Gautier, *Panna de Maupin*, s. 333–334). Gwoli sprawiedliwości trzeba jednak zauważyć, że feministyczny wątek jest obecny także w powieści Gautiera, której bohaterka przebiera się za mężczyznę, chcąc poznać tajemnice drugiej płci. Panna de Maupin wyznaje, że od dzieciństwa wołała męskie zajęcia i zazdrościła mężczyznom wolności. Poznawszy ich fałsz, uniezależnia się od nich emocjonalnie, nie rezygnując jednak z rozkoszy seksualnej. Z drugiej strony ciekawość i erotyczna przedsiębiorczość nie były chyba tak obce Sand, skoro jako siedemnastolatka, w liście do przyjaciółki z klasztornej pensji, Emilie de Wismes, opisywała z rozbawieniem, ale i satysfakcją,

mocno związana z fantazją o doświadczeniu pełni człowieczeństwa, skupiając się za to na podważeniu utrwalonego sposobu postrzegania związku płci biologicznej z charakterem i przekonania o naturalnej niższości kobiet, z której wynika ich podporządkowana pozycja społeczna. *Gabriel* wskazuje jednoznacznie na opresyjność hierarchicznego porządku płci, starając się wykazać fałszywość przesłanek poznawczych, na których jest oparty. Stawia także oczywiście pytanie o prawdziwą, głęboką tożsamość bohatera i jej ewentualny związek lub brak związku z płcią i seksualnością.

Powieść – publikowana najpierw w letnich numerach „Revue des Deux Mondes” z 1839 roku<sup>20</sup>, a więc w czasie, kiedy Żmichowska przebywała we Francji, korzystając z jej bibliotek<sup>21</sup> – ma za bohaterkę kobietę, która z powodu intrygi rodowej została wychowana jako chłopiec, aby móc w przyszłości przejąć tytuł i dziedzictwo książęcego rodu. Mimo że wychowana w izolacji od społeczeństwa, Gabriel/Gabrielle uzyskuje wiedzę o swej biologicznej płci prawdopodobnie wcześniej, niż postanawia to wyjawić jej dziadek. Brzydząc się nim odtąd moralnie, bohater/bohaterka postanawia rozegrać swoje życie zgodnie z własnym sumieniem, wbrew oczekiwaniom, że dokona „właściwego” wyboru pomiędzy życiem pod męskim przebraniem i korzystaniem ze związanymi z męską pozycją władzą i prestiżem (ale za cenę wyrzeczenia się realizacji pragnień seksualnych) a uwięzieniem w klasztorze. Ucieka więc spod opieki księcia Bramantego i na własną rękę odnajduje wydziedziczony kuzyna, by się z nim zaprzyjaźnić i starać przywrócić sprawiedliwość.

Jak zwraca uwagę Ghillebaert, niezwykłość *Gabriela* na tle dotychczasowych przedstawień zjawiska cross-dressingu i androgynii w literaturze polega na tym, że odgrywanie ról płciowych i ewentualna zmiana ubrania nie jest w utworze wyborem i zabawą bohatera/bohaterki, ale jest związana z relacjami władzy lub sytuacyjnym przymusem<sup>22</sup>. Co najmniej dwukrotnie zostaje narzucona przez męskich krewnych: najpierw przez księcia,

---

erotyczne wrażenie, jakie robi przebrana za młodego *gentilhomme* – być może inżyniera podróżującego konno po Francji – na dalszych sąsiadkach, które jeszcze nie słyszały o jej ekscentrycznych obyczajach (list z lipca 1821 roku cytuje Elizabeth Harlan w: *George Sand*, s. 86–7. Por. *Correspondance. 1812–1876*, t. I, s. 69–70.).

20 Por. „Revue des Deux Mondes”, t. XIX, juillet à septembre 1839 (Gabriel ukazywał się w numerach dwutygodnika z końca czerwca i dwóch lipcowych). Książkowe wydanie ukazało się w 1840 roku.

21 Okres po opuszczeniu stanowiska guwernantki Zamoyskich (w styczniu 1839) pisarka spędziła ze swoim bratem Erazmem w Reims, a potem w Paryżu, czekając na okazję powrotu do Polski. Wyjechała z Paryża około połowy września 1839 roku.

22 Zob. F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 127.



który traktuje wnuczkę czysto instrumentalnie, jako zakładniczkę jego rodowych ambicji i animozji<sup>23</sup>, potem – Astolphe'a Bramantego, który odkrywając jej prawdziwą płć, stara się na niej powoli wymusić trwały powrót do roli kobiecej, a wreszcie planuje zdemaskować ją przed sądem, aby odzyskać prawa dziedzica (mimo że Gabriel/Gabrielle z własnej nieprzymuszonej woli zostaje jego kochanką i dzieli się z nim majątkiem).

Męski lub kobiecy strój Gabriela – zwraca następnie uwagę badaczka – decyduje o tym, jakie miejsce zajmuje w społeczeństwie i jakie oczekiwania kierowane są w jego stronę (na przykład ze strony matki i otoczenia Astolphe'a, kiedy Gabriel/Gabrielle zostaje jego partnerką)<sup>24</sup>. Nie są one zgodne z jego wewnętrznym poczuciem tożsamości, które nie odpowiada kulturowym wyobrażeniom ani o męskości (jest na to zbyt wrażliwy i potrafi na przykład zauważyć, że oczekiwania wobec męskiej odwagi nie są zgodne z tym, jak naprawdę doświadcza emocji i jak zapewne odczuwają je inni), ani o kobiecości (starając się poprawnie odgrywać kobiecą rolę w domu Astolphe'a, Gabrielle nie potrafi odczuć satysfakcji, oddając się kobiecym zajęciom, ubierając się i zachowując w oczekiwany od niej sposób; boleśnie także doświadcza tego, o czym wcześniej się tylko uczyła: podrzędnej pozycji kobiety w związku z mężczyzną, ponieważ Astolphe jako kochanek przejawia wobec niej coraz większą zazdrość i zaborczość oraz stara się ją całkowicie zdominować).

Dzięki niezwyklej edukacji, która rozwinęła w bohaterce szereg cnót uważanych za męskie (siła i odwaga fizyczna, potrzeba samodzielności i aktywności, wykształcenie i mądrość, honor itp.), postać Gabriela jest oczywistym dowodem na fałszywość tezy, że kobiety nie są zdolne się nimi wykazać. Co więcej, fakt, że eksperyment wychowawczy zostaje podjęty w patriarchalnych ramach – z inicjatywy głowy rodu i dla zaspokojenia jego resentymentów – świadczy pośrednio o celowym podtrzymywaniu binarnego hierarchicznego podziału płci, który służy męskiej władzy, nie będąc wcale oparty na rzetelnych przesłankach poznawczych (książę Bramante, obmyślając intrygę, musiał wierzyć, że wychowanie dziewczyny do odgrywania roli chłopca może się udać, a zatem, że – wbrew oficjalnym przekonaniom epoki – jej płć biologiczna nie determinuje jej charakteru).

Gabriel, uciekając od księcia, postanawia działać w świecie w męskim przebraniu, ponieważ wie, że tylko dalsze odgrywanie roli mężczyzny zapewni mu możliwość dysponowania sobą. Odgrywanie tej roli

23 Książę nie tylko narzuca Gabrielowi/Gabrielle model wychowania odwrotny do jego/jej płci biologicznej, ale także skazuje na izolację społeczną, aby intryga nie mogła się wydać, a bohaterka – przypadkowo uświadomić.

24 Tamże. s. 128.

w przekonujący sposób, mimo że jego delikatna uroda i wdzięk budzą wciąż wątpliwości co do tożsamości płciowej, wywołuje w utworze efekt komiczny, przy czym – jak wskazuje Ghillebaert – efekt ten polega na zdenerwieniu wiedzy czytelnika na temat prawdziwej płci bohatera<sup>25</sup>, ujawnionej jeszcze w prologu, z konfuzją osób spotykających ją na swej drodze, które na przykład dają się ostatecznie przekonać co do jej męskości, ponieważ Gabriel/Gabrielle potrafi doskonale odgrywać tę rolę<sup>26</sup>. Komiczne są również sceny, w których Gabriel/Gabrielle na prośbę Astolphe'a, niewiedzącego jeszcze o jej płci biologicznej, przebiera się w czasie karnawału za kobietę, aby zażartować z jego przyjaciół. Z tych szekspirowskich scen, których komizm bierze się także z zachwiania oczywistości porządku heteroseksualnego pożądania (mężczyźni – w tym sam Astolphe – czują się zaniepokojeni, kiedy dowiadują się, że kobieta, której pożądają, jest „w rzeczywistości” mężczyzną), czytelnik/widz może wydedukować tezę o arbitralności przekonań o naturze kobiecości/męskości, a nawet heteroseksualności jako normy.

Oszukując społeczeństwo co do swej prawdziwej płci, Gabriel/Gabrielle wchodzi w utworze – jak wskazuje Ghillebaert – w rolę hochsztaplera czy uzurpatora (co sprawia, że utwór nawiązuje także do tradycji pikareskiej), ale jednocześnie odgrywa w nim rolę bohatera tragicznego, uwikłanego od początku w konflikt, który musi doprowadzić do jego klęski<sup>27</sup>. Uciekając ponownie – tym razem od tyranizującego ją Astolphe'a – i doświadczając, że ideał miłosny, który starali się zrealizować (z początku Astolphe, poznając jej prawdziwą biologiczną płć, był przekonany, że odnalazł kobietę idealną, o jakiej marzył, czyli właśnie przejawiającą wiele cech „męskich”, takich jak prostota, prawdomówność, zdolność do przyjaźni, pragnienie przygód itp.), okazał się nierealizowalny (Astolphe nie był zdolny porzucić „męskich” wzorów traktowania kobiet, do których czuł się jeśli nie uprawniony, to przyzwyczajony), Gabriel/Gabrielle znów decyduje się na działanie w świecie w męskim przebraniu, po to jednak, aby wycofać się na jego margines.

25 Piszę „widza”, ponieważ budowa utworu sugeruje, że mógłby być wystawiany na scenie.

26 Zob. F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 130–132. W ten sposób na przykład w ostatnim akcie dochodzi do pojedynku, w którym Gabriel „udowadnia” swą męskość, raniąc śmiertelnie przyjaciela Astolphe'a, któremu nie dawał spokoju fakt, że odczuwał wobec niego/niej pożądanie i który poprzez pojedynek chciał ostatecznie wyjaśnić swoje wątpliwości co do płci Gabriela. Co ironiczne w tym wątku, Antonio umiera ostatecznie przekonany – z powodu zwycięstwa Gabriela – że jest on mężczyzną.

27 Zob. F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 138–140.

Prosi papieża o zgodę na wyrzeczenie się tytułu i majątku, przekazanie ich Astolphe'owi i złożenie ślubów ubóstwa i czystości, ale właściwie marzy już o samobójstwie, ponieważ wie, że na świecie nie ma miejsca dla osoby naznaczonej w taki sposób przez los. Zagrożona z jednej strony przez podejrzliwość i pychę Astolphe'a, z drugiej przez szukającego zemsty księcia Bramantego, jest całkowicie osamotniona. Ponieważ nie ma możliwości zrealizować się jako pełna istota ludzka, bo dla uzurpatora i odmieńca, jakim stała się dzięki wychowaniu, nie ma miejsca w społeczeństwie, zamysła żyć pod męskim przebraniem, ale wycofać się w życie czysto duchowe. Skrytobójca, którego nasyła na nią książe, właściwie wyświadcza jej przysługę, uwalniając od ciężaru ziemskiej egzystencji.

Ghillebaert podkreśla, że opuszczając pałac księcia, Gabriel/Gabrielle wyrusza w drogę, na której będzie poszukiwał/poszukiwała własnej tożsamości, a poszukiwanie to będzie miało także wymiar duchowy<sup>28</sup>. Zapowiada to, jak zauważa, już jego niezwyklej sen, który opowiada on swojemu wychowawcy jeszcze przed spotkaniem z księciem Bramante i wyjawieniem jego prawdziwej płci. We śnie Gabriel zjawia się sam sobie pod postacią kobiety lub anioła (postaci w powłóczyściej białej sukni i ze skrzydłami), która tęskni za niebem i wznosi się ku niemu, ale nagle zaczyna spadać w dół, ponieważ na szyi ciąży skuwająca ją obręcz i łańcuchy. To oczywiście wymowny symbol przyszłego losu bohatera, a także wskazanie na jego nieoczywistą tożsamość – może kobiety (czy Gabriel już wie lub przeczuwa, że nią jest?), a może anioła, do którego zbliża go wewnętrzna czystość. W pewnym momencie akcji Gabriel wyznaje też: „[J]e ne sens pas que mon âme ait un sexe”<sup>29</sup>.

Scena śmierci Gabriela, jak jego postać w ogóle, jest – zauważa badaczka – alegoryczna: bohater/bohaterka dziękuje zabójcy za wyzwolenie, mówiąc, że czuje się wreszcie wolna. Zamienia się w swojej przedśmiertnej wizji w anioła z wcześniejszego snu, który – uwolniony wreszcie od ograniczeń życia ziemskiego – może wrócić do prawdziwej ojczyzny. Jego słowa świadczą o tym, że zdaje sobie sprawę, że na ziemi nie ma miejsca dla istoty, którą jest – obdarzonej wrażliwością i sercem kobiety, a zarazem myślącej i działającej niezależnie.

Jej „męska” edukacja okazuje się więcej niż udana, bo Gabriel może dzięki niej zakwestionować przekonania, na których została oparta (wątek niższości i podrzędnej roli kobiet odgrywał w niej ogromną rolę).

28 Zob. F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 163.

29 G. Sand, *Gabriel*, s. 163: „[N]ie czuję, aby moja dusza miała płeć” (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

Jednocześnie aluzja do Archaniola Gabriela zawarta w jej imieniu odsyła do przyszłości. Niezwykła bohaterka utworu, wskazując na opresję, jaką było jej ziemskie życie, kształtowane przez oczekiwania innych wobec jej płciowego performancje'u, tęskni do innego świata, co można rozumieć także jako pragnienie społecznej zmiany, czyli przyznania kobietom równości wobec mężczyzny i wolności decydowania o sobie. Jak pisze Ghillebaert, Gabriel jest określony nie przez swoją płć, biologiczną (kobietą) lub kulturową (męską), ale raczej przez „silny charakter”, który pomaga jej/mu stać się „istotą samowystarczalną”: „Przemieniony w pozbawionego płci anioła, Gabriel staje się alegorią duchowego doskonalenia się i posłańcem dobrej nowiny zapowiadającym wolność kobiet”<sup>30</sup>.

W analizach *Gabriela* badacze kładą nacisk na związek pomiędzy jego niezwykłym przesłaniem a hybrydyczną formą. To utwór znajdujący się na antypodach powieści realistycznej, bo należący do sfery „la fantaisie pure” („czystej fantazji”), jak ją określa w przedmowie pisarka<sup>31</sup>, ale także powieść w dialogu – a więc ani powieść, ani dramat (Massardier-Kenney podkreśla, że to dzięki rezygnacji z powieściowej narracji czytelnik słyszy tak wyraźnie głos bohaterki<sup>32</sup>). Jednocześnie możemy mówić, jak wskazuje Ghillebaert, o *Gabrielu* jako o tragikomedii, bo zarówno żywioł komediowy, jak i konflikt tragiczny, w który został bez swej woli i wiedzy uwikłany bohater, a także tragiczna wymowa zakończenia składają się na przesłanie utworu. Z jednej strony w komediowy sposób obnaża on nieadekwatność przekonań na temat tożsamości płciowej, mając szansę przekonać o tym czytelnika, z drugiej – ukazuje szlachetną, ale wymykającą się normom i oczekiwaniom bohaterkę jako nieuchronną ofiarę systemowej przemocy.

30 F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 163 (przeł. K. Nadana-Sokołowska).

31 Por. G. Sand, *Gabriel*, s. 151.

32 Por. tamże, s. 128–129. Ciekawa jest także interpretacja Krauthaker, która wskazuje, że tajemnicą, która przykuwa uwagę czytelnika, nie jest tu sekret płciowej tożsamości bohatera, wyjawiony już w prologu, choć niezgodny z tytułem, ale tajemnica rodzaju literackiego, z którym mamy do czynienia. Por. M. Krauthaker, *L'identité de genre...*, s. 279–286. Dopiero przeskok pomiędzy drugim a trzecim aktem wskazuje na cechy powieściowe utworu, który wcześniej prezentuje się jako dramat (chodzi przede wszystkim o cezurę czasu pomiędzy dwoma pierwszymi a następnymi aktami). Tym samym, zdaniem Krauthaker, Sand wskazuje, że kwestia płci bohatera, mimo że nie mieści się w stereotypach na jej temat, inaczej niż w innych budowanych wokół nastroju tajemnicy utworach o androgynii jest sama w sobie banalna i nie domaga się wyjaśnienia. Gabriel kieruje się przede wszystkim ciekawością świata i życia, pragnąc jak najszerzego i najgłębszego doświadczenia, pragnie doświadczać i jako mężczyzna, i jako kobieta, jego tożsamość znajduje się w procesie, jest wielokształtna i niewyczerpana. Por. tamże. s. 340–341.

*Gabriel* to najmniej dotąd znane z romantycznych dzieł z motywem androgynii – przede wszystkim zupełnie zapoznane już w swojej epoce<sup>33</sup>, mimo że na wiele sposobów wyróżnia się spośród nich, a pod względem literackim stanowi duże osiągnięcie. Nie wiemy nic na temat tego, czy Żmichowska się z nim zapoznała – czy to jeszcze we Francji, czy po powrocie do kraju – wydaje się jednak, że gdyby je poznała, to ze względu na swoje wczesne zainteresowanie kwestią kobiecą przesłanie utworu musiałoby wydać się jej bardzo bliskie ze względu na własne podstawowe intuicje i aspiracje<sup>34</sup>. Przekonanie, że charakter kobiety jest kształtowany, a raczej deformowany, przez wychowanie, a nie całkowicie zdeterminowany przez płć biologiczną, to przecież podstawa jej zabiegów o reformę edukacji kobiet.

Zwłaszcza sceny pokazujące doświadczenie Gabriela/Gabrielle w domu Astolphe'a – oczekiwania jego matki, innych kobiet i „kierownika duchowego” wobec niej – obnażające presję wywieraną na kobiety, aby poddały się udomowieniu, rzekomo odpowiadającemu ich aspiracjom, ale ograniczającemu ich życiową aktywność i samodzielność – musiałyby do niej przemówić, jako zbieżne z jej doświadczeniem, opisanym w dzienniku panińskim (opresyjność położenia jako „panny na wydaniu”, bez innych perspektyw życiowych jak „małżeństwo z rozsądku”, w domu krewnych, przyprawiająca ją o myśli samobójcze)<sup>35</sup>.

Uderza też pewne podobieństwo wyborów bohaterki powieści (czy samej Sand) i Żmichowskiej w 1839 roku, wyjątkowym w jej życiu. Jest to czas jej intensywnego rozwoju, kształcenia i lektury w oparciu o duchowe przymierze z bratem, a także czas, w którym waży się odrzucić pewne konwenanse, by na przykład chodzić samej do francuskich bibliotek, a potem

33 Nigdy nie doszło do teatralnej inscenizacji *Gabriela*, o którą Sand się starała, zachęcona przez Balzaca, wyrażającego się o utworze z najwyższym uznaniem. Por. F. Ghillebaert, *Disguise in...*, s. 119 i 253. Na pewno zadanie to należałoby do trudnych technicznie, ze względu na obszerność sztuki i problem ze znalezieniem aktorki do głównej roli, ale – jak domyśla się Ghillebaert – rozstrzygająca była sama szokująca zawartość utworu, nie tylko dekonstruującego tożsamości płciowe, ale podważającego także prawodawstwo w zakresie dziedziczości.

34 Warto przy tym zwrócić uwagę, że byłoby w pewnym związku z tym niezwykłym okresem jej życia, kiedy to u boku brata doświadczała największej chyba w swoim życiu swobody. Właśnie dzięki temu, że zdobyła się wtedy na odwagę łamania płciowych konwenansów (wyprawy na miasto bez męskiego towarzystwa), korzystała na przykład ze zbiorów bibliotek Reims i Paryża.

35 Por. N. Żmichowska, *Dziennik*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, s. 23–63. Dziennik był pisany w okresie od marca 1835 do stycznia 1837 roku przede wszystkim w Mężeninie, w domu krewnych, u których Żmichowska mieszkała po skończeniu pensji.

odbyć bez odpowiedniego dla panny towarzystwa podróż powrotną do kraju. Po powrocie do niego Żmichowska zacznie powoli wchodzić w rolę autorki i ambitnej reformatorki systemu edukacji kobiet, opierającej się między innymi na ideach, tak bliskiego Sand, Leroux<sup>36</sup>.

Mimo że Żmichowska twierdziła, że obca była jej wszelka chęć szkolenia i wywoływania skandalu, jej zachowanie w okresie pobytu we Francji i w latach po powrocie bywało postrzegane przez opinię publiczną jako kontrowersyjne i wyzywające, bo naruszające konwencje, do których powinny stosować się kobiety, i zaburzające klarowne oddzielenie świata kobiecego od męskiego<sup>37</sup>. Niewykluczone więc, że obierając pseudonim<sup>38</sup>, Żmichowska robiła trudno czytelną w epoce i dzisiaj aluzję do mało znanego, a bardzo oryginalnego i nowatorskiego utworu Sand, którego bohater/bohaterka mogłaby być dla niej pewną inspiracją, a w scenach w domu Astolphe'a jest wprowadzona jako Gabrielle<sup>39</sup>. Fragment wiersza podpisanego podobnym pseudonimem, *Szczęście poety*, także wprowadza po raz pierwszy do kultury polskiej kwestię tożsamości płciowej – „poeta”, a nie „poetka”, mówi w nim do siostr o byciu poetą, które jest właśnie między innymi stanem poza czy ponad płcią, co przywodzi na myśl cytowane słowa Gabriela/Gabrielle Sand: „nie czuję, aby moja dusza miała płeć”:

Nie być mężczyzną, nie być kobietą,  
Prawem, co ludzie mylnie nakreślą,  
Lecz być pojęciem, uczuciem, myślą,  
Dziewczyno – to być poetą!<sup>40</sup>

36 Por. W. Morzkowska-Tyszkowa, *Żmichowska wobec...*

37 Por. na przykład: M. Stępień, *Narcyza Żmichowska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 58; G. Borkowska, *Wstęp*, w: N. Żmichowska, *Poganka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 2013, s. x–xiii.

38 Podpisała wiersz *Szczęście poety*, wydrukowany w „Pierwiosnku” w 1841 roku, pseudonimem Gabryella.

39 Borkowska wspomina jeszcze w przypisach do wydania *Poganki* w serii Biblioteki Narodowej o tezie Czesława Latawca, że pseudonim Żmichowskiej może być znakiem fascynacji francuską poetką Gabrielle Soumet Beuvin d’Altenheim, której utwory mogła czytać podczas pobytu we Francji, a więc teza ta jeszcze kilka lat temu musiała się jej wydawać wyjaśnieniem, jakie można brać pod uwagę (przy czym badaczka zwracała uwagę na kwestię ewentualnej aluzji do lesbianizmu zawartej w tym wyborze). Wskazanie na Sand w tym kontekście wydaje się jednak co najmniej równie zasadne, ponieważ mamy świadectwa dużego zainteresowania Żmichowskiej tą – ogólnie dużo lepiej znaną i poczytniejszą – autorką. Por. N. Żmichowska, *Poganka*, s. 35, przypis 33.

40 [N. Żmichowska], *Pisma Gabrieli*, Jan Jaworski, Warszawa 1861, t. I, s. 2.

### SAND I SANDYZM W POLSKIM WIEKU XIX, CZYLI JAK ODRÓŻNIĆ EMANCYPANTKI PRAWDZIWE OD TYCH, CO SZKODZĄ SPRAWIE KOBIECEJ

Żmichowska oczywiście znała dobrze Sand – wzmianki w dzienniku i listach świadczą o tym, że śledziła jej twórczość na przestrzeni kilkunastu lat. Wzmianki te są lakoniczne, bo Żmichowska czyniła je na marginesie spraw dla niej w danej chwili ważnych, ale stałość tego punktu odniesienia – zwłaszcza w listach do Grabowskiej – świadczy pośrednio o tym, że (twórczość) Sand była dla niej ważna i że, sięgając po jej utwory, czegoś się wciąż po niej spodziewała, nawet jeśli z dekady na dekadę coraz surowiej oceniała jej dzieła.

Ceniąc Sand jako pisarkę, która ujęła się za kobietami i ich prawem do (małżeństwa z) miłości, Żmichowska odrzuca jednocześnie, upersonifikowany niejako w Sand w tej epoce, wzorzec wolnej miłości – tak ze względów religijno-obyczajowych, jak na podstawie obserwacji, że miłość, którą kobiety próbują realizować poza małżeństwem, w żadnym razie nie oznacza wyzwolenia. Staje się ostatecznie zawsze tylko szkodzącym sprawie kobiecej „wybrykiem”, skazującym kobietę na podwójne nieszczęście: prywatne (zawiedzione oczekiwania wobec mężczyzny, powtarzający się w relacji wzorzec zależności, często ekonomicznej, i nierówności) i publiczne (ostracyzm społeczny)<sup>41</sup>.

Żmichowska nie krytykuje nigdzie wprost samej Sand – przeciwnie, chyba z uwagą przygląda się kolejom jej losu, o czym świadczą wzmianki w listach o – wyraźnie czytanych przez nią jako autobiograficzne – powieściach *Lukrecja Floriani* oraz *Ona i on*<sup>42</sup>. Zapewne jest więc także świadoma, że wbrew mitowi twórczość Sand nie była nigdy jednoznacznie pochwałą wolnej miłości; że choćby w tych dwóch powieściach francuska pisarka wskazuje te same mechanizmy zniewolenia kobiet w wolnych związkach, na które zwracała uwagę sama Żmichowska; i że w większości książek od późnych lat 30. Sand sugeruje już konsekwentnie ideał równościowego małżeństwa z miłości. Żmichowska zapewne

---

O płci „poety” w tym wierszu zob. też: M. Siwiec, *Czy romantyczna poetka jest poetką? O „Szczęściu poety” Narcyzy Żmichowskiej*, w: tejsze, *Romantyzm czyli inter esse*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 144–166.

41 Taki wniosek można na przykład wysnuć z analizy przykładu Woykowskiej, który przeprowadza Żmichowska w *Memoarach*. Por. N. Żmichowska, *Memoary*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie. Wspomnienia*, Ossolineum, Wrocław 1961, s. 86–87.

42 Por. listy do Grabowskiej z 22 marca 1869 roku i 8 czerwca 1869 roku w: N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 488, 519.

podejrzewa, że gorzkie analizy sytuacji kobiety w wolnych związkach wynikają z doświadczeń samej Sand, która umie je poddać refleksji.

Żmichowska wyraźnie odróżniała samą siebie od Sand także na tej podstawie, że uważała swoje zaangażowanie w sprawę edukacji kobiet i życiowej niezależności za skuteczniejszy rodzaj działania niż samo szerzenie wolnościowych idei. W liście do Grabowskiej z 19 lipca 1865 roku pisała:

Z wyzwoleniem kobiety rzeczy tak pójdą jak z demokracją, socjalizmem itp. systemami. Tytuł upadnie, a szczegóły jedne za drugimi geologicznie składać się będą na ostateczną formę powierzchni. Idea bardzo jest piękną, ale szczegół bardzo jest skutecznym. Pani Sand, najtkliwsza i najszaleńsza między kobietami, wywołała sympatie, ale ta pani (po kobiecie zapomniałam jej nazwiska), która dla kobiet w Paryżu otworzyła szkołę sztuk i rzemiosł, nierównie większą oddała im przysługę. Dzisiaj pracą i zarobkiem dochodzi się najwznioślejszych celów. [...] [P]ieniądże są wolnością. Pieniędźmi, s w o i m i pieniądźmi, z a r o b i o n y m i pieniądźmi, zmusi kiedyś kobieta napoleońskich Francuzów do zmiany całych rozdziałów w sławnym cesarskim kodeksie. Pieniędźmi ugruntuje równość małżeńską i władzę macierzyńską; [...]. Pieniędźmi dopiero świat stanie dobremu otworem, a to dlatego, moja pani, że pieniądze zawsze reprezentują pracę, a praca rozum, a rozum Pana Boga.<sup>43</sup>

Trudno na marginesie tej uwagi nie zauważyć, że świetnym przykładem prawdziwości postawionej przez Żmichowską tezy jest właśnie biografia Sand, która dzięki pisarskiej sławie wyszła zwycięsko z długiego i skomplikowanego procesu separacyjnego z mężem, odzyskując rodową posiadłość i prawo opieki nad obojgiem dzieci (Tymczasem jeszcze matka Iwaskiewiczowej, w Polsce na początku XX wieku, porzuciwszy męża, była w oczach rodziny tylko kobietą „upadłą”, której odmówiono prawa do kontaktu z córką). Żmichowska nie mogła nie znać kolei losu Sand i może to właśnie one między innymi pozwalały jej stawiać takie śmiałe prognozy, ale w przywołanym fragmencie oczywiście chodzi jej o to, aby przyzwoicie opłacana praca była dostępna szerokiej rzeszy kobiet, a nie utalentowanym wyjątkom.

Wątek krytyki sandyzmu, rozumianego jako bezrefleksyjne naśladowanie wyborów i stylu życia Sand w latach 30., pojawia się natomiast w refleksji Żmichowskiej jeszcze dekadę później. Wymowny jest pod tym względem fragment jej zapisków o Woykowskiej:

43 Tamże, s. 185.



Pełno jest ludzi rozumnych zdolnościami, a głupich skłonnościami – lecz że nie wymyśliła sobie własnej przynajmniej formy na swoje śmiałe dziwactwa, że tak żywcem zapożyczyła się u sławnej pani Sand w rozpuszczone włosy, sztylet za pasem i wszelką liberią skandalu. Taki plagiat mąci prostą moją psychologiczną logikę. Nie rozumiem. Nie mogę go pogodzić z rzeczywistą wartością wszystkiego, co ta kobieta napisała, z przewagą jej wpływu na bardzo znacznych i także rozumnych ludzi, z czymś poczciwym wreszcie, co w niej być musiało.<sup>44</sup>

Ambiwalentną postawę Żmichowskiej wobec Sand – podziw i uznanie, ale i pewną rezerwę w mówieniu o niej, można chyba lepiej zrozumieć w szerszym kontekście epoki. Pomocna może znów okazać się książka Pai XIX. *Tożsamość czytelniczki*, która przypomina, że w ówczesnym polskim dyskursie postępowym doszedł silnie do głosu wątek rozróżnienia między „zdrową», »właściwie rozumianą« emancypacją a jej chorobliwymi wypaczeniami, przejawiającymi się w naśladowaniu męczyzn w ubiorze i zachowaniu, ignorowaniu norm moralnych, obyczajowych i społecznych oraz lekceważeniu świętej instytucji rodziny (zdrady, rozwody)<sup>45</sup>. Badaczka wyjaśnia, że za ikonę tak rozumianej emancypacji uważano właśnie Sand. Przypomina w tym kontekście wypowiedzi takich osób jak między innymi Michał Glücksberg, Anastazja Dzieduszycka czy Ilnicka<sup>46</sup>. Można do tej listy dodać jeszcze Orzeszkową<sup>47</sup> czy Duchinią<sup>48</sup>,

44 N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, s. 87.

45 A. Paja, XIX, s. 105.

46 Tamże.

47 W eseju *O kobiecie* Orzeszkowa, kreśląc historię kobiet w Polsce, podkreśla, że pojęcie emancypacji w XIX wieku przyszło do Polski za sprawą Sand i filozofii niemieckiej. Samą Sand (razem z panią de Staël) określa tam „geniuszem”, ale dalej twierdzi, że większość kobiet uważających się za emancypantki niewiele z niej lub z filozofii niemieckiej naprawdę rozumiała, szkodząc sprawie kobiecej: „[P]ojęcie o emancypacji kobiecej, mętne zapewne i z wielu stron kalekie, przybyło tu wraz z niezmiernie czytowanymi powieściami p[ani] George Sand, filozofia zaś niemiecka, zdobywając pomiędzy męczyznami wielu gorliwych zwolenników i uczniów, na umysły i położenie kobiet wpływy pewne wyrzucić musiała. [...] Na jedną kobietę, uzacnianą i wzmocnioną przez otrzymaną świadomość o ludzkich prawach swych i dostojeństwach, przypadało może dziesięć nieudałych Lélii, patetycznie deklamujących bzdurstwa, lub awanturnic, które na usprawiedliwienie szalów swych i występków cytowały Léon-Léoni albo Jacques’a” (E. Orzeszkowa, *O kobiecie*, w: tejsze, *Publicystyka społeczna*, t. 1, s. 611–613).

48 Por. s. 165–167.

zauważając, że rozróżniają one prawdziwą (wymowę dzieł) Sand od jej naśladowczyń czy wręcz karykatur<sup>49</sup>.

Do podziału na prawdziwe i fałszywe emancypantki odwołuje się także przyjaciółka Żmichowskiej, Julia Baranowska (częściowo na podstawie wywodów samej Żmichowskiej ze wstępu do pism Hoffmanowej<sup>50</sup>), pisząc we wspomnieniach:

Wszystkie do życia, do pracy, do samodzielności budzące się dziś kobiety winne są Entuzjastkom, których natchnieniem była Narcyssa, pierwsze wywalczenie praw swoich. [...] [J]ednocześnie z gronem Entuzjastek wystąpiły Emancypantki, dobijające się także praw dla kobiet. Gdy pierwsze żądały uznania w kobiecie wolnego człowieka, prawa do pracy, miejsca w społeczeństwie; drugie zrównania z mężczyznami, od męskiego stroju i męskich wybryków – do wolnej miłości. Dla stojących z dala, obserwujących powierzchownie, a szczególnie dla przeciwników każdego kobiecego ruchu, łatwym było pomieszenie, złączenie w jedno tych dwu, zasadniczo sprzecznych prądów. Entuzjastki więc, jako pierwsze pionierki, musiały walczyć z licznymi i poważnymi przeszkodami.<sup>51</sup>

Karykaturą prawdziwych emancypantek były też oczywiście tzw. lwice (salonowe) – przez „prawdziwe emancypantki” opisywane jako „emancypantki fałszywe”, a według autorów krytycznych i humorystów reprezentujące całe środowiska kobiet, które od lat 40. wyróżniały się swoimi aspiracjami, poglądami i stylem życia od stawianych im za wzór „prawdziwych kobiet-Polek”. Kwestia narodowości jest tu istotna, bo lwice wyraźnie kojarzone były z fascynacją literaturą francuską, a za ich patronkę – wymienianą z nazwiska lub nie – uchodziła Sand<sup>52</sup>.

49 O tym rozróżnieniu u Żmichowskiej zob. też. C. Fournier Kiss, *Literatura, pleć i naród...*, s. 328.

50 Por. N. Żmichowska, *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*, w: *Dzieła Klementyny z Tańskich Hofmanowej*, red. N. Żmichowska, Nakładem Spółki Wydawniczej Księgarzy, Warszawa 1876, t. VIII, s. 207–297.

51 J. Baranowska, *Notatki do życiorysu Narcyzy Żmichowskiej*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, s. 149–150.

52 O podziale na prawdziwe i fałszywe emancypantki/lwice zob. S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Fundacja eFKA, Kraków 2009, s. 24, 35. Autorka przywołanej pracy nie wspomina jednak o uporczywości sandowskich skojarzeń związanych z tym wątkiem dyskusji. Walczewska formułuje natomiast mocną tezę, że rozróżnienie to zahamowało na kilkadziesiąt lat rozwój dyskusji o obyczajowości seksualnej w polskim ruchu kobiecym.

Wyraźne nawiązania do Sandowskiego dandyzmu (odpowiednio zmitologizowanego) – polegające na naśladowaniu męskiego wyglądu (męski strój, ścięte lub ukryte pod męskim nakryciem głowy włosy, cygaretki/cygaro), z którym zrosnięte były takie „niekobiece” / „niegodne kobiet” wzory zachowań jak pogarda dla konwenansów, poufałość z mężczyznami, wolna miłość (związki przedmałżeńskie, zdrada męża, dążenie do rozwodu, opcjonalnie – lesbianizm), „uczoność”, „autorstwo” czy wreszcie szokująca u kobiet odwaga (na przykład upodobanie do jazdy konnej wierzchem, polowań i umiejętności posługiwania się bronią palną) – odnajdziemy w karykaturalnych opisach lwic z komedii Stanisława Bogusławskiego *Lwy i lwice*<sup>53</sup>, potem w komedii *Emancypacja Sabiny ze stanowiska absolutnego* Augusta Wilkońskiego<sup>54</sup>, a ich portret zbiorowy – choćby w *Dwóch niewiastach* Duchieńskiej<sup>55</sup>. Tak w roku 1867 opisywała je redaktorka „Bluszczu”, Ilnicka:

Pewna liczba kobiet – u nas na szczęście prawie żadna – naśladowując swoją patronkę, przywdziała strój w pół męski, w usta wzięła cygaro, za pasek zatknęła sztylet, tę broń mizerną i nieużyteczną przeciwko zniewadze, jeżeli już nie strzeże od niej spokojna godność kobiety na swoim miejscu.<sup>56</sup>

Odżegnywanie się samej Żmichowskiej i Entuzjastek czy innych późniejszych „prawdziwych emancypantek” od „emancypantek fałszywych” czy lwic najwyraźniej nie odwiódło większej części społeczeństwa od patrzenia

- 
- 53 Por. S. Bogusławski, *Lwy i lwice*, w: tegoż, *Komedie oryginalne Stanisława Bogusławskiego*, t. II, S. Olgerbrandt Księgarz i Typograf, Warszawa 1848, s. 5–115. Już w pierwszej scenie widzimy tu paczkę z książkami francuskich autorów, między innymi Sand, dostarczaną bohaterce komedii, prowadzącej salon literacki. Osoby gromadzące się w nim przedstawione są jako próżni, cyniczni i rozpustni głupcy oraz towarzystwo wzajemnej adoracji. Lwice palą cygara i rozprawiają o emancypacji, nakłaniając najmłodszą z nich do rozwodu, a w pewnym momencie jedna z nich deklaruje chęć pojedynkowania się w męskim stroju, zapewniając, że doskonale włada bronią.
- 54 Por. A. Wilkoński, *Emancypacja Sabiny ze stanowiska absolutnego*, w: tegoż, *Ramoty i ramotki*, t. III, Księgarnia Polska A.D. Bartoszewicza, Lwów 1885, s. 185–286. Hrabina Razińska jest tu sawantką z pretensjami do pisania dzieł filozoficznych (o emancypacji), kobieta próżną, zdradzającą męża, rozrzućną żoną i zaniedbującą córkę matką. W końcowej scenie jej pretensje do męskości (inteligencja, decyzyjność) podkreślone są przez pomyłkową zamianę nakrycia głowy z mężem (topos świata na opak). Aluzją do Sand jest także być może dziwaczne imię jej męża: Spirydion.
- 55 Por. S. Ż[ochowska] (S. Duchieńska), *Dwie niewiasty*.
- 56 M. Ilnicka, *Słowo o kobiecie*, „Bluszcz” 1867, nr 10, s. 37 (1).

podejrzliwie na Żmichowską, którą także wyobrażano sobie w sposób niepokojąco przywodzący na myśl francuską pisarkę. Najwyraźniej na podstawie powierzchownej znajomości kilku faktów z jej życia – tego, że nie wyszła za mąż, była gruntownie wyedukowana, a w swoim nauczaniu kładła nacisk na niezależność i rozwój indywidualności swoich uczennic i... chętnie sięgała po papierosy, opinia publiczna wyciągała wniosek (całkiem słuszny), że jest polską siostrą Sand. Nie mają też co do tego wątpliwości krytycy i badacze literatury – od Orzeszkowej i Chmielowskiego, przez Morzkowską-Tyszkową i Boya-Żeleńskiego, po Borkowską, Phillips i Fournier Kiss.

Sprawa stylu bycia i dress code’u emancypujących się Polek jest jednak ciekawa w kontekście tych nieprawomocnych (?) uogólnień lub słusznych (?) rozróżnień. Piotr Chmielowski w *Autorkach polskich XIX wieku* przytacza anegdotę, zgodnie z którą w towarzystwie miano pytać: „Czy to prawda, że panna Żmichowska chodzi w surducie, na którym wisi zegarek przyczepiony do białej tasiemki, ma włosy obcięte po męsku i...?”<sup>57</sup>. Filipiak widzi w anegdocie kojarzącej Żmichowską z męskością dowód na istnienie fantazmatu lesbijki w kulturze polskiej<sup>58</sup>. Skojarzenie (o wydźwięku komicznym) uczonej kobiety z naśladowaniem mężczyzn jest oczywiście dużo starsze<sup>59</sup>, ale najważniejszym, bo najłatwiejszym do zaktualizowania w XIX wieku kontekstem kojarzenia postępowych poglądów Żmichowskiej i całego kręgu Entuzjastek z jej/ich ekscentrycznym zachowaniem i wyglądem (który zresztą nie wyklucza pozostałych odniesień) jest ekscentryczna, prowokacyjna biografia Sand. (Tak przecież opisywała wygląd i maniery Sand w 1839 roku Rautenstrauchowa: „Chcąc razem z imieniem przeistoczyć się zupełnie w mężczyznę [...] przywdziała surdut, włosy krótko obcięła, wzięła okrągły kapelusz i cygareto w usta; zaczęła uczęszczać na trybunały kryminalne i inne płci białej wzbudzone sądy; w teatrach mieściła się między mężczyznami”<sup>60</sup>). Jeszcze wyraźniejsze jest niedomówione, sandowskie skojarzenie w opisie plotek, które powstały w czasie pobytu Żmichowskiej w Poznańskim w latach 40. Według samej zainteresowanej miano tam rozpowiadać:

57 P. Chmielowski, *Autorki polskie wieku XIX*, Spółka Nakładowa Warszawska, Warszawa 1885, s. 258.

58 Por. I. Filipiak, *Obszary odmienności*, s. 301–303.

59 Znajdziemy je na przykład w komedii Moliera *Uczone białogłowy*, do której wyraźnie nawiązuje Wilkoński w *Matżeństwie Sabiny...* i – mniej wyraźnie – Bogusławski w *Lwach i lwicach*.

60 Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia...*, s. 266–267.

[c]udaczne historie [...] o panie Żmichowskiej, która włosy obciąła, w worek się ubrała, przypięła ostrogi do trzewików, miewała w klubach najburzliwsze mowy i wydała zgubną przeciw małżeństwu i rodzinie książkę. Przydomki demokratki i komunistki krzyżowały się naturalnie wśród tego wszystkiego.<sup>61</sup>

We wstępie do pism dydaktycznych Hoffmanowej Żmichowska wystrzega się skojarzeń z sandyzmem, ewentualnie – saintsimonizmem czy fourieryzmem, choć przyznaje, że zachowanie Entuzjastek mogło dziwić i szokować: ścinały przecież chętnie włosy, paliły papierosy, unikały ozdobnego stroju, dużo czytały i publicznie filozofowały, może nawet części z nich nieobca była chęć szokowania opinii publicznej... Za prowokujące i nawiązujące do Sand uważała jednak te zachowania, na przykład, skądinąd bardzo przecież ceniąca Żmichowską, Orzeszkowa, która tak między innymi charakteryzowała środowisko Entuzjastek w esejju *O kobiecie*:

Entuzjastki uwyrażniały sobą najwybitniej wszystkie dodatnie i część ujemnych wpływów tradycji, romantyzmu i świeżych jeszcze pojęć emancypacyjnych. [...] Śmiała aż do zuchwalstwa [...] posuwały się one czasem zbyt daleko: filozofując na prawo i lewo, wpadały w absurda; naśladowując mężczyzn w obejściu się, ośmieszały siebie i swe dążenia. Lecz pod warstwą śmieszności dążenia te pozostawały, czym były, bardzo poważnym początkowaniem sprawy wyzwolenia kobiety, bardzo wspaniałomyślnym i szlachetnym rwaniem się ku wszystkiemu, co sprawiedliwe, dobre, rozumne i piękne.<sup>62</sup>

Chmielowski także ma jakiś czas później wyraźnie kłopoty z odróżnieniem środowisk kobiecych, które chce sklasyfikować, by podkreślić wyjątkowe zasługi Entuzjastek. Ostatecznie nie jest pewien pobudek, które kierowały nimi, kiedy zaczynały zachowywać się w sposób niepokojący otoczenie. Bezpośrednio po cytowanej już anegdocie o panie Żmichowskiej historyk literatury zaczyna rozwodzić się nad wyraźnie odrębnym stylem Entuzjastek. Przypisuje ich niekonwencjonalne wybory nie tylko potrzebie wygody i prawu do pewnych słabostek (jak je tłumaczyła sama

61 N. Żmichowska, *Zeznania*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, s. 119.

62 E. Orzeszkowa, *O kobiecie*, s. 614. W „Przeglądzie Tygodniowym” 1885, nr 21. Orzeszkowa tłumaczyła potem, że ogólną nazwą Entuzjastek objęła tam także kobiety, które nie przynależały do najściślejszego grona przyjaciółek i uczennic Żmichowskiej (por. tamże, przypis nr 23).

Żmichowska), ale także, choćby częściowo, kokieterii i chęci zmanifestowania pewnej odmienności i odrębności grupowej, co osiągało swój cel, stając się powodem plotek i oburzenia. Chmielowski pisze o zgorszeniu, jakie wywoływały, zwłaszcza na prowincji: „Ze zgrozą i niedowierzaniem patrzano na dziewczynę z krótkimi loczkami i cygarem w ustach, gdy filozoficzne książki przeglądała, gdy się zresztą romansami społecznymi Eugeniusza Sue lub Sanda zachwycała”<sup>63</sup>.

Próbuje następnie przeprowadzić – na korzyść Entuzjastek – staranne rozróżnienie pomiędzy nimi, emancypantkami i lwicami<sup>64</sup>, opierając się między innymi na kryterium wyglądu i stylu bycia. Twierdzi, że Entuzjastki wprawdzie noszą krótko włosy i palą papierosy, ale poza tym ubierają się skromnie, bo cechuje je entuzjazm zdobywania wiedzy i pragnienie służenia społeczeństwu; emancypantki cenią osobistą niezależność, co znajduje wyraz w ekscentrycznym, przypominającym męski stroju, (wątpliwej) uczoności na pokaz oraz skłonności do jazdy konnej (w jego opisie przypominają surowe w obyczajach Amazonki); lwice zaś szokują swym wyglądem i postępowymi poglądami, by kokietować i uwodzić. Do tej kategorii należą przede wszystkim pochodzące z wyższych sfer niewierne żony.

Po przeprowadzeniu tego podziału Chmielowski szybko przyznaje jednak, że osoby postronne w praktyce nie odróżniały od siebie tych grup. Zauważa, że szlachetne i czyste Entuzjastki były często w oczach opinii publicznej utożsamiane z lwicami, ściągając na siebie to samo moralne potępienie, i przywołuje nazwiska Stanisława Bogusławskiego i Augusta Wilkońskiego jako autorów szydzących z emancypacji i niesłusznie potępiających także Entuzjastki za błędy innych kobiet. Pośrednio dowodzi to, że szeroka publiczność mogła je utożsamiać z bohaterkami tych komedii<sup>65</sup>.

Skojarzenie z Sand, potencjalnie nobilitujące<sup>66</sup>, było często w zamierzeniu stygmatyzujące, bo bliskie oskarżeniu o demoralizację i rozpustę.

63 Por. P. Chmielowski, *Autorki polskie wieku XIX*, s. 258.

64 E. Orzeszkowa, *O kobiecie*, s. 260–261.

65 Tamże, s. 262–263.

66 W pozytywny sposób kojarzyła je przyjaciółka pisarki, Grabowska, zachęcając Żmichowską do pisania w starszym wieku, tak jak robiła to Sand – jak można sądzić po odpowiedzi Żmichowskiej z 7 grudnia 1867 roku (por. N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 399). W innym liście do Grabowskiej, z 10 kwietnia 1868 roku, Żmichowska z pewnym zaniepokojeniem, ale i chyba zadowoleniem wspomina o artykule Felicjana Faleńskiego o Morzkowskiej (por. przypis nr 244, s. 147), w którym została wymieniona razem z Sand wśród „przeróżających dzieci” epoki: „Należy

Przytoczmy na przykład wypowiedź Kraszewskiego, graniczną pod tym względem – bo, z jednej strony, opartą na empatycznym zrozumieniu, a z drugiej, kojarzącą Sand i sandyzm z rozkładem moralnym społeczeństwa i nihilizmem:

Młode kobiety, zaniedbane, uwięzione pod ciężkim despotyzmem matek męzowskich, zaczęły po raz pierwszy czytać. George Sand stała się ich wyrocznią. – Więc wy, panowie, chcecie mieć tylko kurtyzany, to i mieć je będziecie; wy nas będziecie kochać, a my wami pogardzać! Był to protest dziki, lecz i położenie kobiety było także dzikie. Ona poczuła swoje poniżenie i stan niewoli, w którym się znajdowała, lecz nie widziała wyjścia innego, jak przez orgię i rozpustę [...]. Protest zaczęty kaprysem skończył się rozmówianiem w kamelizmie.<sup>67</sup>

W tym duchu interpretuje literaturę sobie współczesną jeszcze dydaktyczna katolicka pisarka Anna Karwat z Bardzkich w 1912 roku w artykule *Jakie kobiety bohaterki daje nam obecny prąd zmysłowy w powieści i sztuce dramatycznej i ich wpływ na społeczeństwo*<sup>68</sup>. Sand jako propagatorka wolnej miłości zapowiada według niej „upadłe” bohaterki literatury modernistycznej, przed którą przestrzega czytelników<sup>69</sup>.

Borkowska we wstępie do *Poganki* wspomina, że Żmichowska miała wielu wrogów: „Dla środowisk konserwatywnych aktywność Żmichowskiej, ubogiej, niezamężnej kobiety, owianej złą sławą feministki i wolnomyślicielki, była trudna do zniesienia”<sup>70</sup>. W takim kontekście warto rozczytać uwagę konserwatywnej pisarki i publicystki Zofii Kosak ze wstępu do wydania wspomnień Żmichowskiej (oraz wspomnień jej poświęconych) w latach 50. XX wieku: „O feminizmie George Sand, polegającym głównie na swobodzie seksualnej, Żmichowska wyraża się

---

mi się być wdzięczną autorowi, który mię wraz z panią Sand w jednym i tym samym rejestrze »przerazających dzieci« wydrukował. Dostałam się jak Piłat w *Credo*” (N. Żmichowska, *Listy*, t. v: *Narcyssa i Wanda*, s. 430).

- 67 J.I. Kraszewski, *Z roku 1868. Rachunki przez B. Bolesławitę*, Księgarnia J.K. Żupańskiego, Poznań 1869, s. 82–84. Cyt. za: M. Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2014, s. 62.
- 68 Por. A. Karwat z Bardzkich, *Jakie kobiety bohaterki daje nam obecny prąd zmysłowy w powieści i sztuce dramatycznej i wpływ ich na społeczeństwo*, Drukiem „Pracy”, Poznań 1914, s. 10–18.
- 69 Por. tamże, s. 7. Broszurę tę przytaczam jako przykład długiego trwania omawianych wyobrażeń o Sand.
- 70 G. Borkowska, *Wstęp*, s. LXXXIX.

pogardliwie<sup>71</sup>. Kossak oczywiście jest mało precyzyjna, ale obraz Żmichowskiej, który w ten sposób tworzy, możemy potraktować jako zapis jej pragnienia. Najwyraźniej, w oczach konserwatywnych intelektualistów jeszcze w połowie XX wieku wyczytanie z pism Żmichowskiej pogardy do Sand uwiarygadniało w pewien sposób ją samą.

Zauważmy, że przytaczane wyżej opinie z epoki świadczą nie tylko o tym, że Entuzjastki miały coś wspólnego z George Sand<sup>72</sup>, ale także o tym, że w praktyce lwice (emancypantki fałszywe) i Entuzjastki (prawdziwe emancypantki) były trudne do rozróżnienia, posiadając niepokojąco dużo cech (i członkiń) wspólnych. Nie tylko pretensje do erudycji (kto był sprawiedliwym arbitrem, odróżniającym uczoność prawdziwą od uzurpowanej?), ale przede wszystkim poszukiwanie większej osobistej wolności i pewnej dozy przyjemności życiowej przez lwice na drodze – jak im zgodnie wytykano – emancypowania się od mężów, czyli zdrad małżeńskich i rozwodów (uskuteczionych lub tylko projektowanych), stają się problemem dla „prawdziwych emancypantek”, niesłusznie – w swoim przekonaniu – kojarzonych z tymi zjawiskami.

Ale kim wobec tego była na przykład pisarka-rozwódka Zofia Węgierska, której decyzji o rozwodzie w swoim czasie odważnie broniła Żmichowska – lwicą czy jednak Entuzjastką? A Woykowska czy Paulina Zbyszewska?<sup>73</sup> Dlaczego Żmichowska broniła Węgierskiej, widząc jej trudną sytuację życiową, ale skłonna była za rozwodowe plany potępiać zbiorowo inne kobiety? Przypisywanie zarówno im, jak i Żmichowskiej i Entuzjastkom świadomej chęci prowokowania opinii publicznej i wszelkiego awanturnictwa jest ostatecznie kwestią niemal równie sporną jak „skandaliczne” i „prowokacyjne” wybory życiowe i zachowania Sand. Czy ona sama nie tłumaczyła – na przykład w autobiografii – że wkładała czasem męski strój wyłącznie z powodów praktycznych?<sup>74</sup>

71 Por. Z. Kossak, *Wstęp*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, s. 6.

72 Od Orzeszkowej i Chmielowskiego, przez Morzkowską-Tyszkową i Boya (Żeleńskiego), po Phillips, Borkowską i Fournier Kiss – badacze są zgodni co do tej kwestii.

73 W dokumentach i opracowaniach dotyczących Woykowskiej i Węgierskiej często natrafimy też na aluzje do sandyzmu rozumianego jako pewien *dress code* i styl życia. Por. opisy Węgierskiej z epoki, przytaczane w artykule Iwony Węgrzyn *Tygodniki paryskie Zofii Węgierskiej na łamach krakowskiego „Czasu”. Muza romantyków i sztuka felietonu*, w: *Literatura niewyczerpana*, red. K. Fiołek, Universitas, Kraków 2014, s. 13, 27. Węgrzyn cytuje tam także Boya, który określał Węgierską „polską panią Sand w kieszonkowym wydaniu” (cyt. za: tamże, s. 15).

74 Krystyna Kralkowska-Gątkowska w artykule o modzie w literaturze



Wziąwszy pod uwagę piętnujący charakter wypowiedzi nie tylko konserwatywnych i katolickich autorów, możemy na koniec postawić hipotezę, że próba odróżnienia prawdziwych i fałszywych emancypantek podjęta przez polskie emancypantki głównego nurtu była, nie dość może przemyślana – bo ostatecznie nieprzekonującą prawdziwych wrogów, którzy rzucali na nie obelgi nie tylko z powodu swojej ignorancji, ale właśnie po to, aby je zastraszyć, a tym samym zdyscyplinować<sup>75</sup> – za to potencjalnie krzywdzącą inne kobiety, strategią wykluczenia „wroga wewnętrznego” – „kobiet szkodzących sprawie kobiecej”. Ich zdaniem zapewne służyła dobrze sprawie emancypacji, bo uprawomocniała ją w oczach społeczeństwa.

Paradoksalnie, Żmichowska we wstępie do pism Hoffmanowej, częściowo ją krytykując, sama stosuje wypracowaną przez nią strategię: przemawiania za prawem do dobrej edukacji i pracy kobiet w taki sposób, aby przekonywać swoją umiarkowaną lub wręcz konserwatywną postawą. Taki styl postępowania wywodzi przy tym od Hoffmanowej (czyli z wewnątrz kultury polskiej), a nie od Sand, saintsimonizmu lub fourieryzmu (czyli z obcych wpływów kulturowych). Zakładniczkami tej strategii rozróżniania złych i dobrych kobiet w epoce stają się kobiety upominające się o osobiste szczęście czy większą swobodę (i sięgające po nie), kiedy tkwią jeszcze na przykład w nieudanych związkach małżeńskich. Także Żmichowska walczy o to, aby Entuzjastek nie kojarzono z podobnymi obyczajowymi/prawnymi rewindykacjami i nazwiskiem Sand<sup>76</sup>.

---

polskiej XIX wieku twierdzi, że zaszedł wówczas proces profesjonalizacji stroju kobiet, czyli dążenia do uczynienia go wygodnym i praktycznym dla tych użytkowniczek, które wychodziły ze sfery domowo-salonowej w zawodową (nauczycielki, publicystki, pisarki itp.). W praktyce oznaczało to jego uproszczenie i upodobnienie do stroju męskiego, tak w przypadku Sand jak – dopowiedzmy – niektórych Polek (skromne suknie Entuzjastek, surduty Zofii Mielęckiej-Węgierskiej czy późniejsze marynarki Marii Rodziewiczówny). Por. K. Kralkowska-Gątkowska, *Surdut George Sand czy ogon Helenki. O kobiecie, modzie i nowoczesności w literaturze XIX wieku*, „Świat i Słowo. Filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia”, 2005, nr 1, s. 145–167.

- 75 Dziś podobne klisze (i strategię) możemy znaleźć w wypowiedziach pravicowych publicystów. Na przykład Rafał Ziemkiewicz twierdził, że w strajkach kobiet w 2021 roku dominował „typ agresywny, wulgarny kurewki” ([http://twitter.com/r\\_a\\_ziemkiewicz/status/1319940810213888002?lang=pl](http://twitter.com/r_a_ziemkiewicz/status/1319940810213888002?lang=pl), dostęp: 10.11.2022). Pravicowy, mizoginiczny język stosowany odnośnie do Strajku Kobiet analizował Grzegorz Wysocki w tekście: *12 odlotów 2020 roku. Spędziłem rok z publicystami prawicy* („Wolna Sobota”, „Magazyn Gazety Wyborczej”, 2 stycznia 2021).
- 76 We wstępie do pism dydaktycznych Hoffmanowej Żmichowska, opisując

A jednak pozostajmy jeszcze chwilę przy tym skojarzeniu. Czy Żmichowska naprawdę wierzy, że przyzwolenie („zaledwie”, jak sama przyznaje) na kierowanie się miłością w wyborze małżonka u Hoffmanowej i wskazywane przez nią niedobory w rzeszach mężczyzn po powstaniu listopadowym i Wielkiej Emigracji spowodowały w jakiś czas później istną rewolucję obyczajową Polek, ich wyraźny (choć oczywiście ograniczony do pewnych środowisk w warstwach uprzywilejowanych) i niepokojący społeczeństwo romantyczny bunt wobec uznanej obyczajowości, śmiałe sięgnięcie po prawo do samospelnienia, wolności, różnie rozumianego szczęścia w miejsce pokornego zajęcia miejsca wyznaczonego im przez tradycję?

W przywoływanej książce Pai reprezentatywny w oczach badaczki okazuje się afektywny styl lektury Sand przez XIX-wieczne czytelniczki, który wyraźnie zwracał na siebie uwagę moralistów (na ogół ich niepokojąc)<sup>77</sup>. Powieści Sand nawet dziś potrafią roznamiętniać czytelnika/

---

trendy ideowe i obyczajowe od lat 30. (pokolenie kobiet wychowane na Hoffmanowej), krytykuje kobiety, które próbowały w tamtych czasach szukać w idei małżeństwa z miłości usprawiedliwienia dla rozwodów lub zdrady męża. Piętnuje to zjawisko w tradycyjnych kategoriach moralnych (rozpusta jako grzech, wykroczenie przeciwko społeczeństwu itp.), uważając, że nie ma nic wspólnego z ideologią, która miałyby podważać pozycję rodziny w życiu Polek. Ubolewa, że te obyczajowe ekscesy przypisywano potem wszystkim polskim emancypantkom, co bardzo szkodziło sprawie kobiecej. Wskazuje, że ideał małżeństwa zawartego z miłości obecny był także w pismach Polek (Wirtemberska, Hoffmanowa) i to od tej idei wywodzi ewentualne późniejsze ekscesy obyczajowe, za które zwykle w dyskursie epoki obarczana jest Sand. We fragmentach poświęconych Entuzjastkom Żmichowska tylko aluzyjnie odnosi się do Sand lub saint-simonistek, fourierystek i socjalistek, charakteryzując przywołane bezimiennie Francuzki jako uzależnione od męskich doktryn emancypacji, które to doktryny służyły męskiemu, a nie kobiecemu, potrzebom i aspiracjom. Twierdzi, że dążenia emancypacyjne Polek – jako wynikiem z ich własnej tradycji (podaje przykład życia Hoffmanowej, nie całkiem zgodny z przekazem jej pism) oraz potrzeb epoki (brak oparcia w mężczyznach w tamtym czasie w Polsce), a nie z obcych wpływów – lepiej odpowiadały ich kobiecej naturze i były korzystne dla całego społeczeństwa. Píše: „Kiedy genialne francuskie wyzwolennice dopominały się o równość w szczęściu, w swobodzie i w użyciu; one z trudem nabywające wołały tylko o równość w wiedzy i w możliwości poświęcenia” (N. Żmichowska, *Słowo przedwstępne...*, s. 293). Co ciekawe, fragmenty wywodu Żmichowskiej przypominają wywody Orzeszkowej z eseju *O Polce Francuzom*, w którym pisała: „[zbożenia spowodowane przez namiętności] istnieją tu [...] jak wszędzie, gdziekolwiek są ludzie, tylko nie przechodzą w zasadę i nie mają nic wspólnego z ruchem emancypacyjnym kobiet” (E. Orzeszkowa, *O Polce Francuzom*, w: teje, *Publicystyka społeczna*, t. I, s. 725).

77 Por. s. 53 niniejszej książki.

czytelniczki, a w tamtej epoce mogły też z pewnością budzić ich jaźń, zgodnie z założeniami romantycznego indywidualizmu, który w dużej mierze właśnie dzięki niej stał się stylem przeżywania egzystencji nie tylko męskiej, ale i kobiecej. Cytowane wypowiedzi publicystów i pisarzy pozwalają wysnuć przypuszczenie, że w pewnym momencie – w latach 30. XIX wieku i co najmniej jedną, dwie dekady dłużej – lektura Sand wprawiła Polki w pewien, dostrzegalny dla postronnych obserwatorów, afekt<sup>78</sup> lub przynajmniej, że już w latach 40. pojawiło się zbiorowe wyobrażenie takiego afektu.

Można go półzartem ująć w formułę: „czytając George Sand, Polki poupadały (na głowę)”. Rację ma zapewne Fournier Kiss, mówiąc, że jej wpływ kulturowy należy postrzegać na poziomie zmiany paradygmatu (samo)postrzegania kobiecości, a nie tylko na poziomie ewentualnych inspiracji literackich. Tyle tylko, że to, co od wewnątrz postrzegane było jako wartość (rozbudzony indywidualizm, poczucie własnych praw, w tym prawa do wolności i szczęścia), z zewnątrz jawiło się, zgodnie z normami ówczesnej kultury, jako upadek moralny spragnionej przyjemności/pożądlivej/nieposłusznej/grzesznej kobiety. W tych kategoriach wpływ ten opisywały nawet inne emancypujące się kobiety, które nie wyobrażały sobie możliwości zmiany tego języka. Oczywiście, jak widzieliśmy w uwagach Żmichowskiej, ich punkt widzenia jest o tyle zasadny, o ile dostrzegały one rozpaczliwość podobnych wysiłków zmierzających do wyzwolenia z opresji w społeczeństwie, w którym kobiety pozbawiono zasobów niezbędnych do samodzielnego życia, i tym samym słusznie przestrzegały same zainteresowane przed skutkami pochopnego sięgnięcia po wolność.

Na koniec można sformułować pewien paradoks: okazuje się, że w polskim XIX wieku pojawiły się liczne sandystki (Iwice, fałszywe emancypantki), ale kobiety te były tak mało zdolne i pracowite, że ich słowa nie dotarły do nas czy to w postaci utworów literackich czy publicystycznych pisanych z tej pozycji. Zadowolili się – by zacytować powieść

78 Baranowska, sięgnąwszy pod wpływem Żmichowskiej po Sand („Narcyssa mówiła o socjalno-demokratycznych pojęciach autorki, których wyrazem były jej utwory – a wyrazem mistrzowskim”), tak opisuje swoje wrażenia z lektury: „[P]rzekonałam się, że dla umysłów pospolitej miary kobiet czytanie to, niesłuchanie denerwujące, przez ów denerwujący element może być szkodliwym, gdy w umyśle nie ma odpowiedniego przygotowania przez rozczytanie się w teoretykach rzecz wykładających bez omówień i fantastycznych osłon powieściowych” (J. Baranowska, *Wspomnienia o Narcyzie Żmichowskiej, jej rodzinie i kręgu jej przyjaciół*, w: N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, s. 159).

Duchińskiej – powtarzaniem na salonach „przewrotnych paradoksów” „genialnej pani Sand”, by potem słusznie pogрузić się w zapomnieniu.

To oczywiście żart, bo na koniec chciałabym postawić tezę, że wchodząc oficjalnie w życie publiczne, praktycznie żadna kobieta w Polsce nie śmiała bronić rewindykowanego prywatnie prawa do większej swobody obyczajowej i życiowej przyjemności, mimo że takie rewindykacje miały miejsce w przypadku wielu z nich i także tych najbardziej uznanych i wybitnych. Wchodząc w obieg pisany, ewentualna sandystka po prostu mówiła (lub milczała) jak „prawdziwa emancypantka”. Czy nie dlatego Konopnicka czy Orzeszkowa w sferze publicznej i w swoich pismach autobiograficznych milczały na temat swoich kluczowych wyborów życiowych, że, mówiąc o nich, a zwłaszcza broniąc ich publicznie, niebezpiecznie zbliżałyby się do mogącego im bardzo zaszkodzić wyobrażenia lwicy/skandalistki/sandystki?<sup>79</sup> Lwica/sandystka staje się w ten sposób figurą, którą opisuje się z zewnątrz, krytycznie, i pozycją, z której nie można, ze względu na zbyt duży koszt, zabierać głosu w obronie własnej sprawy. Powszechna zgoda środowisk konserwatywnych i postępowych co do tego, że etykieta lwicy/sandystki odnosi się do rzeczywistego, szkodliwego zjawiska, a nie jest jedynie jego zniekształcającym wyobrażeniem (stereotypem czy piętnem), sprawiła, że lepiej było się na nią nie narażać.

Wiele prac na temat polskiego ruchu emancypacyjnego w XIX wieku, powstających od lat 90. XX wieku, wykazało już, że miał on wyraźną potrzebę uzasadniania walki o prawa kobiet wartościami utylitarnymi (dobrem całego społeczeństwa i rodziny), łącząc zwłaszcza próby rewindykacji obyczajowych związanych ze sferą seksualną z pojęciem egoizmu i postawami społecznymi<sup>80</sup>. Sand – rewolucjonistka na gruncie życia i literatury oraz *bête noire* dyskursu konserwatywnego – byłaby dla polskich emancypantek dwuznacznym sprzymierzeńcem, którego stanowisko wobec kwestii kobiecej wciąż trzeba by było zawile wyjaśniać i niuansować – ze szkodą dla jasności własnego komunikatu i pozycji. Być może rzadko kto miał ochotę i siłę się na to zdobyć. W tym kontekście warto wspomnieć jeszcze jedną – prywatną, ale dość wyniosłą w tonie – wypowiedź Orzeszkowej o Sand, w której daje do zrozumienia, że Polki

79 O niewygodnym położeniu Orzeszkowej jako osoby publicznej, którą łatwo napiętnować za jej wybory osobiste, i pozycji w dyskursie emancypacyjnym, którą sobie w związku z tym wypracowuje, zob. na przykład uwagi Borkowskiej w: tejże, *Wstęp*, w: E. Orzeszkowa, *Publicystyka społeczna*, t. I, s. 39.

80 Por. między innymi: A. Górnicka-Boratyńska, *Wywołać z milczenia*, w: *Chcemy całego życia*, s. 6–24; G. Borkowska, *The Feminism of Eliza Orzeszkowa*, w: *Gender and Sexuality in...*, s. 77–97.

od podobnych jej pisarek różni poczucie obowiązku publicznego wobec nieszczęśliwej ojczyzny, a eksperymenty biograficzne, wyzywanie opinii publicznej i swawole to luksus, na który poważnie czujące i myślące Polki nie mogą i nie chcą sobie pozwolić<sup>81</sup>.

Prócz nieformalnej cenzury obyczajowej, która sprawiła, że w XIX wieku nie przetłumaczono na polski pierwszych, najgłośniejszych i najbardziej buntowniczych powieści Sand, jak *Indiana*, *Walentyna*, *Lélia* czy *Jacques*<sup>82</sup>, można być może mówić o autocenzurze, mającej na względzie unikanie kojarzenia własnej osoby z jej nazwiskiem. W efekcie tych dwóch procesów rozczarowany sandolog nie znajduje w XIX wieku recepcji Sand, której się spodziewa, ewentualnie u wszystkich i wszędzie natrafia tylko na utarte skojarzenia<sup>83</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć komentarze Kraszewskiego i Ilnickiej do korespondencji Sand – dopiero w kilka lat po śmierci pisarki, przekonani „moralnościowym zwrotem” w jej biografii, ujawnionym przez jej listy, oboje bez skrępowania przyznają się do zainteresowania jej biografią i bardzo dobrej znajomości jej dzieła, o którym wcześniej zaledwie tu i ówdzie napomykali, nie szczędząc potępienia jej postawie życiowej. Uważana dziś za konserwatywną Ilnicka powołuje się nagle w szkicu, jak gdyby nigdy nic, na heretycką *Consuelo* oraz cytuje obszernie nieoczywiste poglądy religijne pisarki<sup>84</sup>, najwyraźniej dla niej akceptowalne, a także bliskie szeregowi pozytywistów-agnostyków, o czym świadczyłyby z kolei przytaczane wcześniej zachwyty Orzeszkowej czy Morzkowskiej nad lekko mistycyzującym *Monsieur Sylvestre*.

- 
- 81 Por. list Orzeszkowej do Kraszewskiego z 1/13 kwietnia 1882 roku w: E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. IX, oprac. E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 53.
- 82 Obawą o obyczajność tłumaczy brak przekładów Sand i Dumasa syna Orzeszkowa w artykule *O przekładach*, twierdząc przy tym zresztą – wbrew wyrażanym przez siebie czasem zastrzeżeniom wobec *morale* Sand: „Co do mnie, wbrew licznym zdaniom wolałabym widzieć w ręku młodej osoby wszystkie dzieła Sanda jak jedną olbrzymią baję [tłumaczonego na polski] Fevala [...]” (E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 58). Tymczasem – dla porównania – w Rosji wczesne powieści Sand ukazywały się niemal natychmiast. Na przykład *Indiana* ukazała się w Petersburgu już w roku 1833. Por. F. Genevray, *George Sand...*, s. 373–375.
- 83 Przetwały one w prawie niezmięnionej formie do dziś. Nawet edytorce Żmichowskiej – Mieczysława Romankówna i Barbara Winklowa – piszą o Sand wciąż w podobny sposób. Na przykład: „W utworach swych walczyła o emancypację kobiet, którą jednak ograniczała do wolnej miłości” (biogram Sand w słowniku biograficznym dołączonym do: N. Żmichowska, *Listy*, t. II: *Bezdroża*, do druku przygotowała i komentarzem opatrzyła M. Romankówna, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 671).
- 84 Por. s. 111 i 179 niniejszej książki.

Na tle równoczesnej nie-do-obecności (braku pogłębionych analiz poszczególnych dzieł czy relacji autobiograficznych z fascynacją Sand w tle) i nad-obecności (utarte skojarzenia typu pisarka / kobieta genialna / szkodliwa, *femme libre*, wolna miłość<sup>85</sup>) Sand w dyskursie XIX-wiecznym tym bardziej trzeba docenić śmiałe próby niuansowania kwestii i rozmontowywania obiegowych sądów, podjęte w swoim czasie przede wszystkim przez Morzkowską.

### SAND JAKO WZÓR KOBIETY WYEMANCYPOWANEJ W PUBLICYSTYCE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Ciężka atmosfera wokół pisarki rozwiązała się częściowo dopiero w dwudziestoleciu. Kwestią emancypacji kobiet i – w tym kontekście – Sand jako *role model* były zainteresowane nie tylko omawiane już Kiewnarska i Krzywicka, ale także Maria Czapska – historyczka literatury i kultury, eseistka, publikująca przed wojną między innymi w „Wiadomościach Literackich”, „Bluszczu” czy „Kobiecie Współczesnej”, autorka – między innymi – biografii Ludwiki Śniadeckiej<sup>85</sup>. Przed wojną przygotowywała się także do pisania biografii Żmichowskiej, Władysławowej Zamojskiej oraz Heleny Radlińskiej<sup>86</sup>, co świadczy o jej szczególnym zainteresowaniu historią zdobywania niezależności i tożsamości oraz działalności społecznej, kulturalnej i politycznej kobiet w Polsce. Artykuły Czapskiej z okresu dwudziestolecia międzywojennego świadczą także o jej zainteresowaniu historią ruchu kobiecego na Zachodzie oraz o umiejętności formułowania przenikliwych opinii o politykach społecznych i kwestiach obyczajowych związanych z płcią<sup>87</sup>.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Czapska opublikowała cztery szkice w prasie poświęcone biografii i twórczości Sand – oprócz dwóch przywołanych już artykułów o *Indianie*<sup>88</sup>, są to teksty *George Sand*

85 M. Czapska, *Ludwika Śniadecka*, Biblioteka Polska, Kraków 1938.

86 Niestety, zgromadzone przez nią materiały spłonęły w czasie powstania warszawskiego i prace te nigdy nie zostały ukończone. Por. hasło *Maria Czapska* w słowniku biobibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. II (C–F), s. 84–85.

87 Por. na przykład jej artykuły: *Walka kobiet o równouprawnienie*, „Kobieta Współczesna” 1927, nr 39, s. 2–3; *O kobietach zamężnych i niezamężnych*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 11, s. 14–15 (ten ostatni artykuł jest poświęcony przede wszystkim zasadności użycia patronimów w nazwiskach kobiet – zwyczaju, który Czapska kwestionuje, będąc w tym prekursorką wobec niedawnych wywołanych przez feminizm dyskusji w językoznawstwie na temat zasadności wprowadzania zmian w uzusie językowym).

88 Por. M. Czapska, *Stulecie „Indiany”, pierwszej powieści George Sand; też, Narodziny George Sand.*

(*Aurora Dupin, baronowa Dudevant*) (1804–1876) oraz *Z epoki George Sand*<sup>89</sup>. Na podstawie tych artykułów można postawić tezę o szczególnym zainteresowaniu i sympatii Czapskiej dla Sand i wyjątkowym w kulturze polskiej zrozumieniu znaczenia jej twórczości, a przede wszystkim jej biografii jako tekstu kultury. Żadnej innej pisarce w tym czasie Czapska nie poświęciła równie dużo uwagi w publikowanych w prasie tekstach. Przy czym, tak jak wielu innych badaczy i krytyków tego okresu, Czapska bynajmniej nie była przekonana o wyjątkowej randze jej dzieł. Świadczy o tym pośrednio fakt, że w artykule *Stulecie romantyzmu francuskiego*, zamieszczonym w „Kobiecie Współczesnej” w 1930 roku z okazji setnej rocznicy premiery *Hernaniego*, wymieniając najwybitniejszych francuskich twórców tamtych czasów (w tym dziesięciu pisarzy), pomija jej nazwisko<sup>90</sup>.

Najambitniejszy i najobszerniejszy spośród wymienionych artykułów to oczywiście ten zamieszczony w „Wiadomościach Literackich”, jednak Czapska we wszystkich czterech prezentuje podobne poglądy. We wszystkich pojawia się wprost sformułowana opinia o tym, że powieści Sand nie zasługują dzisiaj na zainteresowanie ze względu na brak prawdziwej wartości literackiej, ale że warto pamiętać o jej pismach autobiograficznych oraz o jej niezwyklej biografii i osobowości. Autorka podkreśla niezależność jej umysłu i dar obserwacji, twierdząc jednak, że zawartość ideowa jej utworów sprowadza się do publicystyki popularyzującej „wszelkie postępowe idee wieku”<sup>91</sup>.

Przedstawiając biografię Sand, Czapska broni jej przede wszystkim przed zarzutami o niemoralność. Wszystkie omawiane artykuły pisane są w tonie pozwalającym na stwierdzenie szczególnego zaangażowania Czapskiej w obronę Sand oraz szczególnego podziwu dla jej osobowości, owocującego wyjątkowym zrozumieniem miejsca, które należy jej się w historii kultury (lecz, jak zaznaczałam wcześniej, nie ze względu na literacką wartość jej dzieł). Czapska podkreśla romantyczny charakter kultu wolności i miłości u Sand, który sprawiał, że praktykowana przez nią swoboda erotyczna nie miała, jej zdaniem, nic wspólnego z rozpustą, cynizmem i libertynizmem; twierdzi, że swoboda ta nie jest, jak chciało wielu obrońców Musseta i Chopina, przejawem „brutalnej zmysłowości”<sup>92</sup>, ale dążenia do osiągnięcia ideału w miłości. Píše wręcz, że Sand

89 Por. teź, *George Sand (Aurora Dupin, baronowa Dudevant) (1804–1876)*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 7, s. 13–14. M. Czapska, *Z epoki George Sand*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 31, s. 7–8, nr 32, s. 6–7.

90 Por. teź, *Stulecie romantyzmu francuskiego*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 37, s. 8–10.

91 Teź, *Stulecie „Indiany”...*, s. 7.

92 Teź, *Z epoki George Sand*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 32, s. 6.

miała w miłości „surowe zasady”<sup>93</sup>, polegające na oczekiwaniu od swoich partnerów uszanowania jej równych praw w związku, „poszanowania dla swojej indywidualności, pracy, osobistych przyjaźni i zainteresowań”<sup>94</sup>, a nie traktowania jej jako niewolnicy lub kurtyzany. Podkreśla jej żywą uczuciowość i bogactwo natury w kontekście erotycznym oraz takie uznawane za męskie cechy jak inicjatywa erotyczna.

Czapska pisze z patosem o jej decyzji zerwania nieudanego małżeństwa i wyjazdu do Paryża: „W sumieniu Aurory tkwiło głęboko poczucie praw człowieka, tych praw, których Kodeks Napoleona pozbawił kobiety; wyciągnęła po nie śmiało rękę wtedy, kiedy większość kobiet zносиła biernie swe jarzmo”<sup>95</sup>. Podkreśla niezwykłość kroku Sand, która narażała się na ostracyzm społeczny, i jednocześnie jej determinację – to, że jej postanowienie było „nieodwołalne, dojrzałe, obmyślane, niecofnięte. Chciała żyć i czuła, że ma do tego prawo. Rewolucyjne prądy, wstrząsające atmosferę, wspierały jej bunt i męstwo”<sup>96</sup>.

Poruszając kwestię męskiego przebrania Sand, wskazuje praktyczność niedrogiemu męskiemu ubraniu i jednocześnie niewidoczność, którą zapewniało na ulicach Paryża, jako motywację Sand do przebrania się za mężczyznę (za relacją pisarki z *Historii mojego życia*). Przypomina, że kobieta w tamtych czasach nie mogła publicznie pokazywać się sama i o tym, jak kosztowna była kobieca elegancja. Przedstawia Sandeau jako opiekuna, kochankę i współpracownika Sand, do którego pisarka ta miała ogromne zaufanie i którego utrata przyprawiła ją o kolejny kryzys światopoglądowy. Podkreśla, że jej pozamałżeński romans nie miał w sobie nic z rozpusty, cytując list Sand do matki, w którym wykladała romantyczny stosunek do miłości: „Życie to upajające. Kochać, być kochaną, to szczęście, to niebo”<sup>97</sup>. O zdradzie Sandeau pisze: „Romantyczna wiara w piękno wolnej miłości prysła, cios był bolesny, a upokorzenie dotkliwe. Młoda reformatorka stwierdziła w praktyce, że wolne związki, na równi ze ślubnymi, nie zapewniają trwałości uczuć i że nie ma lekarstwa na zmienność natury ludzkiej”<sup>98</sup>. Zauważa jednak, że po napisaniu *Lélie* Sand odzyskała równowagę wewnętrzną, i podkreśla jej zdolność do oparcia życia na systematycznej pracy, która ratowała ją w momentach kryzysów od załamania psychicznego.

93 Tamże.

94 Tamże.

95 Tejże, *Stulecie „Indiany”...*, s. 7.

96 Tejże, *Narodziny George Sand*, s. 3.

97 Tamże.

98 Tamże.



Opisując osobowość Sand, Czapska podkreśla, że jej atrakcyjność dla mężczyzn brała się nie tylko z urody, ale i z takich zalet – uważanych wówczas za niezwykle u kobiet – jak umiejętność przyjaźni z mężczyznami, entuzjazm dla prawdy i piękna, dar rozmowy, bezpośredniość, wspaniałość i opiekuńczość. Przypomina, że właśnie te cechy Sand wspominali z szacunkiem wszyscy jej sławni przyjaciele. W relacji dla „Kobiety Współczesnej” pisze o odwróceniu ról płciowych w związku Chopina i Sand: on miał mieć dla niej „urok smutnej kobiety”<sup>99</sup>, sam widząc w niej mężczyznę. Podkreśla niezależność życiową pisarki, która przejawiała się w podjęciu wyzwania polegającego na zarabianiu na utrzymanie swoje i rodziny. Dostrzega jej „pogańskiego ducha” w sensie umiłowania ziemskiego, zmysłowego życia, ale widzi także jej głębokie, choć heterodoksyjne, chrześcijaństwo. Podkreśla także niezwykle charakter jej starości: młodzieńczą świeżość umysłu i wrażliwość serca, pogodę ducha oraz oddanie, z jakimi opiekowała się własnymi wnuczkami i wieśniakami z okolic Nohant. Zauważa także, że Sand nie miała – zdaniem Czapskiej typowego dla kobiet – kompleksu niższości, który był owocem wieków doświadczenia podrzędnej roli i przeszkadzał im w aktywnym podejściu do życia.

Formułując ostateczny sąd na temat znaczenia Sand w kulturze, odwołuje się do słów przypisywanych jej przez Balzaca, które miały paść w ich rozmowie: „Naszymi pismami przygotowujemy rewolucję obyczajów przyszłości”<sup>100</sup>. Czapska podkreśla, że współczesny jej feminizm, a także dokonująca się w dwudziestoleciu międzywojennym rewolucja obyczajowa, bardzo wiele zawdzięczają George Sand<sup>101</sup>. Jej samej zależało najwidoczniej na ciągłym przypominaniu tej prawdy.

Szczególną okazją do zaznaczenia własnego stanowiska wobec Sand było w dwudziestoleciu międzywojennym zaistnienie na polskich scenach tak ważnego do dziś dramatu *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza<sup>102</sup>, właściwie do dziś podtrzymującego w kulturze polskiej negatywny stosunek do Sand<sup>103</sup>. Przedstawieniem Sand u Iwaszkiewicza rządził poetyka kontrastu, przeciwstawiająca pisarkę z jednej strony Chopinowi,

99 Tejże, *George Sand (Aurore Dupin, baronowa Dudevant)*, s. 13.

100 Tejże, *Narodziny George Sand*, s. 3.

101 Zob. zwłaszcza tamże.

102 Poza około pięćdziesięcioma realizacjami teatralnymi dramat miał kilka realizacji filmowych (w Teatrze Telewizji), stając się w ten sposób dostępny milionom odbiorców w ciągu okresu PRL i potem. Por.: *Lato w Nohant*, 1963 – reż. J. Słotwiński; 1972 i 1989 – reż. O. Lipińska; 1999 – reż. A. Glińska; 2021 – reż. K. Dębska.

103 Premiera w Teatrze Małym w Warszawie 4 grudnia 1936 roku, w tym roku dramat ukazał się też drukiem.

z drugiej – jej córce, Solange. Cała sztuka jest skonstruowana w taki sposób, żeby skonfrontować nas z hipokryzją i podłością Sand. Każde jej zdanie i gest świadczą tu przeciwko niej – z wyjątkiem finału, w którym jest przejęta muzyką Chopina na równi z innymi. Także inne osoby w sztuce formułują surowe sądy na jej temat, nie pozostawiając odbiorcy wątpliwości co do tego, jak ma ją postrzegać. Postać Sand stworzona przez Iwaszkiewicza jest całkowicie jednowymiarowa i negatywna, co dziwi u tak subtelnego pisarza. Dramat ten, w tym słabość tendencyjnego przedstawienia Sand, były już wielokrotnie omawiane (choć ten drugi temat nie doczekał się dotąd wyczerpującej analizy<sup>104</sup>), dlatego wspomnę tylko, że dystans wobec Iwaszkiewiczowskiego portretu pisarki zaznaczyli od razu po premierze Słonimski i Boy, a także publicystki związane z kręgiem „Wiadomości Literackich” i „Bluszczu”: Krzywicka<sup>105</sup> i Zahorska<sup>106</sup>.

Słonimski dostrzegając niechęć autora do Sand, stwierdził jednak pojednawczo, że niezależnie od zasadności jego wizji udało mu się przekonująco przedstawić swoją perspektywę<sup>107</sup>. Boy natomiast upominał się

104 Por. zwłaszcza J. Popiel, *Mythomanie antisandienne*, „Arcana” 2004, nr 55–56, s. 278–297. Popiel tłumaczy, że wydarzenia przedstawione w dramacie albo są całkowicie zmyślane, albo miały miejsce na przestrzeni kilku lat, a nie jednego lata, wykazując się przy tym pewną estetyczną naiwnością, czyli niedostrzeżeniem celowego zabiegu kondensacji zdarzeń, dzięki któremu dramaturg starał się przedstawić swoją wizję istoty konfliktu pomiędzy Chopinem i pisarką. Naprawdę cenne w artykule są natomiast uwagi na temat pomówień Sand o interesowność, skąpstwo, zarozumiałość jako „wielkiej pisarki”, nieznamość wartości muzyki Chopina, ograniczone horyzonty intelektualne – które autor obala poprzez odwołanie do obrazu Sand, jaki wyłania się z jej korespondencji. Popiel przyrównuje strukturę dramatu (w której najważniejsze są – jego zdaniem zmyślane przez autora, ewentualnie zaczerpnięte z mało wiarygodnych, plotkarskich źródeł, włącznie z niewiarygodną dla niego Solange – skomplikowane wielokrotne układy seksualne pomiędzy bohaterami) do skandalizującego, obnażającego hipokryzję społeczną modernistycznego dramatu Artura Schnitzlera *Reigen* z 1922 roku.

105 Por. I. Krzywicka, rubryka *W teatrze*, „Epoka” 1936, nr 14, s. 13; tejsze, rubryka *Przegląd teatralny*, „Skamander” 1937, nr 78–80, s. 62–64. Przedruk w: tejsze, *Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924–1939*, red. A. Zawiszewska, Feminoteka, Warszawa 2008, s. 423–24, 425–427. Na ten temat zob. także: R. Bochenek-Franczakowa, *Présences de George Sand...*, s. 165–166.

106 Por. S. Podhorska-Okołów, „*Lato w Nohant*” Iwaszkiewicza w *Teatrze Małym*, „Bluszczy” 1937, nr 1, s. 13–14.

107 Por. A. Słonimski, „*Lato w Nohant*” i „*Żołnierz królowej Madagaskaru*”, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 53–54, s. 19. Słonimski pisał tam: „Iwaszkiewicz nie podjął tematu łatwego. Potrafił przecież dom w Nohant przepoić atmosferą Chopina, potrafił wyprowadzić i wtopić w konflikty codziennych spraw ludzkich geniusza muzyki, nie okradając go z majestatu

o rzetelność biograficzną, której zabrakło Iwaszkiewiczowi, i podkreślał wyjątkowo krzywdzące, jego zdaniem, przedstawienie stosunku Sand do jej córki<sup>108</sup>. Krzywicka z kolei ostrzegąca publiczność przed niewspółmiernością portretów Chopina i Sand w sztuce Iwaszkiewicza, a Zahorska wskazywała na podobieństwo Iwaszkiewiczowskiego portretu Sand do portretu Dulskiej, krytykując mizoginię autora i przeciwstawiając mu, jako rzetelniejszy, portret Sand autorstwa Kiewnarskiej.

Fascynacja Kiewnarskiej, Czapskiej i Krzywickiej postacią Sand dotyczy więc, jak widzimy, przede wszystkim przełomowej roli, którą pisarka dzięki niezwyklej osobowości odegrała w historii obyczajowości europejskiej i emancypacji kobiet. Autorki szkiców biograficznych dwudziestolecia międzywojennego nie przywiązywały do jej twórczości takiej wagi, jak czyniły to Woykowska czy Morzkowska, ale zgodnie podkreślały jej umiejętność wyjścia poza scenariusze życiowe przypisane kobietom i odgrywania w miarę konieczności ról męskich, co było możliwe dzięki jej postrzeganym jako męskie, wyrabianym w niezwyklej warunkach dorastania, cechom. Wszystkie trzy pisarki dostrzegały w dwudziestolecu międzywojennym całą rzeszę nieświadomych naśladowczyń Sand, idących przez życie uitorowaną przez nią drogą.

Choć wcześniejsze polskie autorki – z wyjątkiem Morzkowskiej – nie poświęciły w swoich pismach autobiograficznych czy esejach krytyczno-

---

wielkości, nie brutalizując i nie ściągając do pospolitości w najbardziej nawet gospodarskich i małostkowych sferach. [...] Można by się sprzeczać z Iwaszkiewiczem, czy sprawiedliwie, czy może zbyt już niechętnie potraktował postać George Sand. Można uważać, że Chopin jest chwilami zbyt oschły i zbyt brutalny dla wiernej przyjaciółki jego tułaczki, niedoli i choroby, ale uznać musimy, że autor, powziąwszy taki właśnie zamiar przedstawienia spraw łączących i dzielących George Sand i Chopina, przeprowadził swe zamierzenie bezbłędnie” (tamże, s. 16).

- 108 Por. T. Żeleński-Boy, *Ariel i pularda*, w: tegoż, *Pisma*, t. XXVII: *Murzyn zrobił... Wrażenie teatralnych seria siedemnasta*, Warszawa 1970, s. 19 (przedruk tekstu z 1936 roku). Krytyk pisał z niepokojem: „Wobec takich środków ekspresji, jakimi autor obdarzył Chopina, biedna George Sand ma niełatwą rolę! On, skąpy w słowach, dopełnia ich swoją niezmierną muzyką; gdy ona ma do dyspozycji tylko słowa [...] Chopina oglądamy w jego najlepszej formie, ją – nie. I jej Nohant także nie. Ta siedziba, rozbrzmiewająca w tej chwili wrzaskiem i kłótnią, skupiała przecież nieraz najwybrańszych gości, stwarzała przez wiele lat temuż Chopinowi atmosferę, w której się czuł najlepiej. Ona, dzielna i lojalna George skrzywdzona jest tą rekapitulacją dziewięciu lat oglądanych zinnym i obcym okiem dawnego kochanka” (tamże, s. 19). Następnie Boy pisze wprost: „Dlatego mamy żal do autora, że cisnął jej jeszcze jeden kamień na głowę niezasłużenie, świadomie przeinaczając stosunek George Sand do córki” (tamże). Podkreśla jednak, że wizerunek Sand stworzony przez Iwaszkiewicza udało się złagodzić grającej ją aktorce, Marii Przybyłko-Potockiej.

literackich dużo miejsca Sand, to nawet ich rozproszone, krótkie uwagi na jej temat świadczą o tym, że przyglądały się jej uważnie. Jednak dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym kobiety związane ze środowiskami liberalnymi poczuły się na tyle silne i wolne, aby domagać się rewindykacji stereotypów na temat życia Sand i otwarcie pochwalać wolność, po którą sięgnęła. Wzorzec ten był jednak atrakcyjny dla kobiet także wcześniej. Mimo (wstrzemięźliwego?) milczenia, pozytywistkom także przecież wymykały się słowa czy gesty świadczące o dobrej znajomości biografii – lub mitu biograficznego – Sand i jej twórczości, które, jak widać, stanowiły dla nich punkt odniesienia. Na przykład w listach do Nikodema Iwanowskiego flirtująca z nim Konopnicka powołała się zniecka na Sand, opisując wrażenia nocne nad Jeziorem Trockim na Litwie:

Malarza tam trzeba było z nami... choć kto wie? Może i do malarza [...] stosuje się to, co George Sand powiedziała o poetach, iż mylą się mniemając, iż podczas miesięcznej nocy można pisać poematy; jest to bowiem taka chwila, w której tylko dwie rzeczy są właściwe: kochać lub iść spać.<sup>109</sup>

Orzeszkowa pisała o niej rzadko, ale – wbrew własnym zastrzeżeniom co do jej niemoralności czy zbyt romantycznego charakteru jej dzieł sprzed „zwrotu” – zasadniczo z uznaniem<sup>110</sup>, i tytułowała ją „genialną”<sup>111</sup>. Wiśniewska, zbadawszy sposób, w jaki pisała o Sand Ilnicka, doszła do zaskakującego wniosku, że – wbrew oficjalnemu potępieniu ze strony tej dość konserwatywnej publicystki – twórczość francuskiej pisarki była dla niej samej bardzo ważnym odniesieniem w jej krytyce literackiej<sup>112</sup>. Możemy w tym miejscu przypomnieć znaczące rozczarowanie Sadowskiej autobiografią Sand, po której spodziewała się „czegoś więcej”, i dyskusję na temat geniuszu francuskiej pisarki pomiędzy Sadowską a Jeskem, która przetoczyła się wówczas przez łamy „Przeglądu Tygodniowego”<sup>113</sup>. Kategorię geniuszu Sand przywoływała z jednej strony – i dość dla nas nieoczekiwanie – konserwatystka Tańska-Hoffmanowa w przedmowie do swojej *Karoliny* (1839)<sup>114</sup>, a z drugiej – demaskatorka obyczajowej hipokryzji na przełomie

109 M. Konopnickos laiškai N. Ivanauskui, w kolekcji Pavienų dokumentų rinkinis [Pojedyncze rękopisy], Lietuvos literatūros ir meno archyvas, sygn. F43-1-65, s. 42-45 (list z 8 listopada 1888 roku).

110 Por. s. 176-178.

111 Por. s. 176.

112 Por. s. 178-180.

113 Numery 42, 43, 46, 47 i 48 z roku 1866. Por. przypis nr 264, s. 282, oraz 329, s. 178.

114 Polska pisarka przyznaje tam, że Sand ma „czarowne i gorące pióro” i określa

XIX i XX wieku – Gabriela Zapolska<sup>115</sup>, co wskazuje, że uznanie talentu i wybitnej osobowości Sand w gruncie rzeczy i mimo wszystkich zastrzeżeń łączyło w XIX wieku pisarki i pisarzy ponad ideologicznymi podziałami.

W dwudziestoleciu międzywojennym Nałkowska i Dąbrowska – pierwsza niewątpliwie świadoma tego faktu, druga raczej w ogóle go nieświadoma – wpisywały się we wzorzec sandyzmu, który opisałam we wstępie książki. Otwarcie kwestionując hipokryzję obyczajową i podwójne standardy w sferze erotycznej, domagając się pełnego człowieczeństwa kobiety (Nałkowska) czy po prostu sięgając po pełną wolność (Dąbrowska), obie pisarki dystansowały się wobec twórczości Sand, która po raz pierwszy wniosła te wątki do literatury europejskiej. Na pewno we wzorzec sandyzmu nie chciała się natomiast wpisać Iwaszkiewiczowa, próbująca odnaleźć się w konserwatywnej wizji natury i przeznaczenia kobiety.

Spośród nich trzech to Nałkowskiej twórczość Sand była najlepiej znana i przez pewien moment – na początku jej drogi – stanowiła być może jeden z punktów odniesienia. Rewolucyjny obyczajowo projekt kobiecości zawarty we wczesnej twórczości Nałkowskiej najmocniej wychodził poza ograniczenia polskiego dyskursu emancypacyjnego. W tej perspektywie ciekawe okazuje się głębokie trwanie w pamięci kulturowej potępiających sandyzm zbitek językowych, które bezwiednie powtarza Ewa Kraskowska, wskazując na rozczarowująco skromny – jak na jej oczekiwania – zakres feminizmu Nałkowskiej: „Jej program walki o prawa kobiet był [...] dość ograniczony i sprowadzał się właściwie do postulatu równouprawnienia w zakresie swobód obyczajowych”<sup>116</sup>. Jedną z ważniejszych polskich krytyczek feministycznych w ten sposób – nieświadomie – czyni Nałkowską polską kontynuatorką Sand<sup>117</sup>.

---

ją jako „męski geniusz”. Por. K. Tańska-Hoffmanowa, *Krystyna*, t. I, Breitkopf i Haertel, Lipsk 1841, s. VI.

115 Por. G. Zapolska, *Listy*, t. I, zebrała S. Linowska, red. M. Fik, E. Krasiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 389. W liście z 17 października 1892 roku do Stanisława Laurysiewicza Zapolska zdradzała się z dużym uznaniem dla Sand: „Gdy myślę o George Sand, zdaje się, że ona nie umarła, ale jest tam gdzieś o kilka ulic ode mnie, genialna i doskonała” (list ten był pisany w Paryżu).

116 E. Kraskowska, *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999, s. 71–72.

117 Podobną frazę znajdziemy w biografii Kirchner, która pisze, oburzona wątkiem krytyki emancypantek w *Kobietach*: „To feminizm na jednej strunie, redukujący życie do »wolnej miłości« w pięknych dekoracjach” (H. Kirchner, *Nałkowska albo...*, s. 68).

## Rozdział 2. Biografistyka chopinowska. Czarna legenda Sand oczami krytyki feministycznej

Próby krytycznego podsumowania stosunku biografistyki chopinowskiej do postaci Sand pojawiają się w niej samej regularnie co najmniej od okresu dwudziestolecia międzywojennego, najambitniejszą i najobszerniejszą stanowi jednak dopiero artykuł Bochenek-Franczakowej *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*<sup>118</sup>. Przedstawię tu krótko wnioski badaczki, aby je następnie nieco uzupełnić, sięgając po metody wypracowane przez krytykę feministyczną. Dyskusję z polską chopinologią uważam za wciąż ważną z tego względu, że – jak zauważa Bochenek-Franczakowa – obraz Sand jako partnerki Chopina przesłonił w kulturze polskiej obraz Sand pisarki, zarazem jeśli nie kształtując, to utrwalając negatywne stereotypy dotyczący jej twórczości, których próbę rozbrojenia stanowi niniejsza książka.

Bochenek-Franczakowa poświęciła uwagę około dwudziestu biografom, artykułom biograficznym i esejom osnutym wokół życia Chopina, napisanym między schyłkiem XIX a początkiem XXI wieku, kilku artykułom w prasie reprezentatywnym dla pierwszej fazy namysłu nad jego życiem oraz trzem dziełom literackim, w którym u jego boku pojawia się postać Sand. Badaczka zauważyła w nim, że pierwszą okazją do dyskusji o ich związku była śmierć kompozytora i że już wtedy pojawiły się dwa sprzeczne sposoby jego oceny.

---

118 Por. R. Bochenek-Franczakowa, *Fryderyk Chopin i George Sand...* Francuskie tłumaczenie artykułu weszło do omówionej we wstępie książki *Présences de George Sand...*, s. 173–195.

Przedstawiając dzieła w kolejności ich powstawania, autorka zwraca uwagę przede wszystkim na zmiany w wizerunku Sand – od bardzo negatywnego, stworzonego przez Tarnowskiego i rozpowszechnionego w epoce Młodej Polski jej wizerunku jako *femme fatale*, przez zaskakująco życzliwą pisarce na tym tle biografię Hoesicka, po dość zniuansowane obrazy tworzone w okresie dwudziestolecia międzywojennego i PRL. Zauważa oczywiście związek tych pierwszych z mizoginiczną atmosferą przełomu stuleci, a tych ostatnich – z ideologią PRL, która ceniła pisarkę ze względu na jej lewicowe zaangażowanie. Dostrzegając wysiłki wielu biografów, aby dokonać zrównoważonego bilansu znaczenia tego związku w życiu Chopina, twierdzi, że najbardziej rozpowszechniony obraz Sand i wśród badaczy, i wśród szerokiej publiczności, to obraz negatywny. Pojawił się on już u schyłku XIX stulecia, a utrwalił według niej z dużą pomocą wyjątkowo wpływowego w tym zakresie Iwaszkiewicza. Bez żadnego dystansu, jak zauważa, powraca on na przykład jeszcze w eseju Ryszarda Przybylskiego *Cień jaskółki*<sup>119</sup>.

Badaczka formułuje wniosek, że obraz Sand ulegał zmianom w zależności od pewnych mód interpretacyjnych (wśród nich wymienia feminizm – mając zapewne na myśli ten z okresu dwudziestolecia międzywojennego), winą za negatywny stereotyp pisarki obarcza zaś przede wszystkim brak polskich tłumaczeń jej dzieł, a także pewne cechy polskiej mentalności, które sprawiają, że *femme libre* nie jest w Polsce dobrze widziana. Zauważa także – nieco na wyrost – że kontrowersje badaczy dotyczą tylko delikatnej materii uczuć, do których opisu brak im podstawowych źródeł, ponieważ – jej zdaniem – nie dyskutują oni o poświęceniu i odwadze Sand na Majorce, a także nad faktem, że jej opieka wywierała na Chopina dobroczynny wpływ i że w Nohant stworzyła mu świetne warunki do pracy, dzięki którym powstała niemal połowa jego dzieł. Badaczka twierdzi, że negatywny stereotyp Sand jest w dużej mierze pochodną obrazu pisarki zawartego w listach Chopina z okresu po ich zerwaniu, który biografowie najczęściej przyjmowali bez żadnego krytycyzmu, i wyraża nadzieję, że do zmiany jej wizerunku mogą przyczynić się edycje materiałów autobiograficznych Sand i tłumaczenia wybranych prac zachodnich jej poświęconych.

Opisanie całej literatury chopinologicznej (o filmografii, na przykład, już nie wspominając) jest dziś chyba niemożliwe ze względu na jej ogrom, a z powodu wtórności wielu prac wobec dzieł je poprzedzających nie byłoby zapewne nawet warte zachodu. Opracowanie tego materiału byłoby

119 Por. R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Znak, Kraków 1995.

jednak naprawdę satysfakcjonujące, gdyby każdemu z tekstów zadać ten sam zestaw pytań, który pozwoliłby zmapować go w stosunku do innych publikacji.

Pierwsze z nich musiałyby oczywiście dotyczyć charakteru samej pracy, która może być w zamierzeniu naukowa (czyli oparta na krytycznej pracy ze wszystkimi dostępnymi badaczowi źródłami, a także na poszukiwaniach nowych źródeł); popularyzatorska (czyli mniej lub bardziej rzetelnie i szeroko referująca wyniki prac poprzednich biografów, ewentualnie własnej lektury dostępnych już źródeł) lub literacka (w sensie zawarcia z czytelnikiem paktu lektury odwołującego się do jawnego wprowadzenia elementu fikcji, jak dzieje się w powieściach czy dramatach biograficznych). Drugie dotyczyłoby domyślnej grupy odbiorców, która znacząco wpływa na formę przekazu: od specjalistycznej (przeznaczonej dla muzykologów lub innych badaczy akademickich) po edukacyjno-wychowawczą (przeznaczoną dla dzieci i młodzieży). Trzecie – zakresu źródeł dostępnych biografowi (wzrastał on znacząco z biegiem lat i pozwalał na wzbogacenie obrazu związku, a także na zweryfikowanie tez poprzedników, wobec czego biografii z poszczególnych okresów nie możemy traktować równorzędnie) oraz aktualizowania tych źródeł w akcie pisania biografii (każdy z biografów z całego zestawu dostępnych mu dokumentów wybiera te, które wydają mu się szczególnie wiarygodne lub znaczące, i właśnie w tych wyborach często najwyraźniej uwidacznia się zamysł, z jakim tworzy dzieło, a także jego często z góry powzięty sąd o Sand, który stara się udowodnić). Czwarte pytanie dotyczyłoby ogólnej charakterystyki Sand proponowanej przez danego autora, w tym przyjętej zasady prezentacji jej życia przed poznaniem Chopina, oraz zasady prezentacji i oceny jej twórczości, a także oceny znaczenia twórczości i stylu życia Sand w historii literatury i kultury.

Dopiero następne pytania byłyby bezpośrednio związane z przedstawieniem związku Chopina i Sand i brzmiałyby po kolei: jak dany autor widzi stosunek Chopina do kobiet w ogóle, a do Konstancji Gładkowskiej, Marii Wodzińskiej czy Delfiny Potockiej w szczególności (odpowiedź na to pytanie stanowi zawsze ważny kontekst dla rozważań o związku Chopina z Sand); jak dużo miejsca dany autor poświęca opisowi związku proporcjonalnie do innych partii biografii; czy w danej pracy jest obecna, a jeżeli tak, to jak została zbudowana, narracja o związku Chopina i Sand (jak na przykład został przedstawiony początek ich znajomości, faza stabilności, a wreszcie przyczyny zerwania). Trzy ostatnie, bardzo ważne pytania dotyczą tego, czy i jak został opisany i oceniony w danej biografii charakter Chopina, jego uczucia oraz zachowanie wobec Sand, a także tego, czy dany autor stara się o wyważenie racji obu stron w przedstawieniu



ich konfliktu, i tego, jak ocenił jej znaczenie w życiu Chopina, oraz czy ocena ta została sformułowana w sposób bezpośredni czy pośredni (czyli za pomocą zabiegów retorycznych: stylu, kompozycji wywodu itp.).

Ponieważ Bochenek-Franczakowa nie mapuje w ten sposób (całej) literatury chopinowskiej, umyka jej wiele znaczących tropów tych narracji, a także kwestia „linii przekazu”, czyli istnienia kilku wersji przedstawiania Sand, przejmowanych przez kolejne generacje badaczy. Oprócz wersji (zdecydowanie) negatywnej, dla której charakterystyczne są wyraźne próby uprzedzenia do niej czytelnika (na przykład Tarnowski<sup>120</sup>, Maurycy Karasowski<sup>121</sup>, Marceli Schultz<sup>122</sup>, Józef Jankowski<sup>123</sup>, Iwaszkiewicz<sup>124</sup>, Tomaszewski<sup>125</sup>), trzeba dostrzec wersję (zdecydowanie) pozytywną (na przykład Hoesick<sup>126</sup>, Kiewnarska<sup>127</sup>, Zdzisław Jachimecki<sup>128</sup>, Jerzy Broszkiewicz<sup>129</sup>, Adam Czartkowski i Zofia Jeżewska<sup>130</sup>, Janusz Krasieński<sup>131</sup> (warto przy tym zwrócić uwagę, że wszystkie niemal znaczące autorki wpisują się w ten bardziej empatyczny wobec Sand nurt<sup>132</sup>), a także

120 Por. S. Tarnowski, *Chopin i Grottger*.

121 Por. M. Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie. Listy. Dzieła*, t. I–II, Gebethner i Wolff, Warszawa 1882.

122 Por. M.A. Szulc, *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Przyczynke do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, J.K. Żupański, Poznań 1873.

123 Por. J. Jankowski, *Miłość artysty. Szopen i pani Sand*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.

124 Jako między innymi autor biografii pt. *Chopin*, dramatu *Lata w Nohant* czy eseju *Chopin i George Sand* (odczyt w Tomaszowie, przedruk w: J. Iwaszkiewicz, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010).

125 Jako autor wcześniej wspomnianych szkicu o *Lukrecji Floriani* i monografii pary *Fryderyk Chopin i George Sand. Miłość nie od pierwszego spojrzenia*.

126 Jako autor wcześniej wspomianej monografii *Chopin. Życie i twórczość*.

127 Jako autorka wcześniej omawianych książki biograficznej i artykułu o Chopinie i Sand. Por. cz. 1, rozdział I niniejszej książki.

128 Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Instytut Wydawniczy „Sztuka”, Warszawa 1949.

129 Por. J. Broszkiewicz, *Kształt miłości*, t. I–II, Warszawa 1950, 1951 i nast. Broszkiewicz jest też autorem popularnej biografii pod tytułem *Opowieść o Chopinie* (Czytelnik, Warszawa 1950, 1966), w której przedstawia zasadnicze rysy postaci Chopina i Sand podobnie jak w omawianej powieści.

130 A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958 i nast.

131 Jako autor dramatu *Kochankowie z klasztoru Valdemosy. Romanca w stylu hiszpańskim w trzech aktach*, Czytelnik, Warszawa 1980. Dramat ten analizuję w: K. Nadana-Sokołowska, *Portret George Sand w „Kochankach z klasztoru Valdemosy” Janusza Krasieńskiego – w kontrze do „Lata w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2022, nr 2, s. 191–212.

132 Czyli ponadto Ziemięcka, która po latach okazuje tu dla Sand i jej sztuki

wersję starającą się o zachowanie neutralności, czyli w duchu oddania sprawiedliwości obu stronom w różnych proporcjach wyważającą na ogół już funkcjonującą w obiegu zarzuty i wyrazy uznania wobec Sand (Wierzyński<sup>133</sup>, Brandys<sup>134</sup>, Zamoyski<sup>135</sup>), oraz wersje, które postanawiają pozostawić czytelnikowi sformułowanie opinii na podstawie dostarczonego mu szerokiego wyboru dokumentów (wersja Krystyny Kobylańskiej i, później, Zbigniewa Skowrona, jako edytorów *Korespondencji Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*<sup>136</sup>).

Możemy więc mówić nie tyle o zasadniczo negatywnym obrazie Sand w najbardziej uznanych biografiach Chopina, co – jak sugeruje Bochenek-Franczakowa czy Jerzy Popiel<sup>137</sup> – o jego kilku najpopularniejszych wariantach. Możemy też zauważyć związek tych wariantów nie tylko – jak Maciąg i Bochenek-Franczakowa – z tendencjami przeważającymi w epoce Młodej Polski czy PRL, ale jeszcze głębszymi i bardziej zasadniczymi, czyli z charakterystyczną od czasów porewolucyjnych polaryzacją ideologiczną Europy. Na dwóch przeciwległych biegunach funkcjonuje więc konserwatywny wariant biografii Chopina, wprost wyrażający uznanie dla wartości patriarchalnych i zarazem skłonny do mizoginii, oraz liberalny lub emancypacyjny, wyrażający uznanie dla pisarki wpisującej się w tę opcję światopoglądową. Dla pierwszej tradycji charakterystyczny jest gest moralnego potępienia i odrzucenia postawy Sand oraz narracja

---

większe zrozumienie niż w swych rozprawach z lat 40. (por. E. Ziemięcka, *Wspomnienie*, w: „Noworocznik (Kalendarz) Ilustrowany dla Polek na rok 1862”, Warszawa 1862, s. 1–8), Morzkowska, Czapska, Krzywicka (zob. teksty przywoływane w poprzednich rozdziałach). To samo można powiedzieć o Ewie K. Kossak, która jako pierwsza, na łamach „Rocznika Chopinowskiego”, relacjonowała znaczenie, jakie ma dla chopinologii wydanie listów Sand przez Georges’a Lubina (por. E.K. Kossak, *O wydaniu korespondencji George Sand – Georges’a Lubin*, „Rocznik Chopinowski” 1980, nr 12, s. 11–39), a także Kolińskiej jako autorki wspomnianych wcześniej *Ziemskich aniołów*, która poza fragmentem wywodu referującym bez dystansu oceny Sand zawarte w późnych listach Chopina, opowiada o jej życiu z wyraźną empatią i życzliwością.

133 K. Wierzyński, *Życie Chopina*.

134 K. Brandys, *Maestro i W te dni przedostatnie*, w: tegoż, *Nowele filmowe*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

135 Por. A. Zamoyski, *Chopin. Książę romantyków*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010 (poprzednie polskie wydanie pod tytułem *Chopin. Biografia* w 1985 roku w tym samym wydawnictwie. Zmianę tytułu autor tłumaczy znacznymi modyfikacjami wobec pierwszej wersji książki).

136 Por. K. Kobylańska, *Historia listów*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 26; Z. Skowron, *Nota edytorska do drugiego wydania*, w: tamże, s. 34.

137 Por. J. Popiel, *Mitologie antisandienne*.

o winie, dla drugiej – otwartość i empatia, prowadzące do tworzenia obrazu pary, który wycisza konflikt i jego przyczyny.

Honorowym patronem pierwszego ujęcia byłby, zważywszy na jego zasługi dla chopinologii, Tarnowski, drugiej – Hoesick. Nawet konserwatywni autorzy starają się negocjować obraz Sand jako *femme fatale*, choć ich negatywne nastawienie ujawnia się poprzez rozmaite ślepe plamki dyskursu, łatwe do wskazania dzięki analizie retorycznej. Na przykład w książce Tomaszewskiego o Chopinie i Sand trudno nie dostrzec tropów od pierwszych stron ustawiających czytelnikowi postrzeżenie dziejów związku, a opartych na silnych uprzedzeniach, ukształtowanych przez całą tradycję chopinowską. Można by rzec: badacz, starając się zdobyć na wspaniałomyślność wobec osławionej partnerki genialnego kompozytora<sup>138</sup>, mimo to wpada w koleiny, chociaż można podejrzewać, że robi to celowo, bo dobrze się w nich czuje.

Bochenek-Franczakowa pisze o zasadniczo negatywnym obrazie Sand zwłaszcza w biografiami popularnych, starających się odpowiedzieć na oczekiwania mniej wyrobionego odbiorcy. To jednak przecież nie przypadek, że obraz Sand jako *femme fatale* jest w nich tak silnie obecny: ich autorzy opierają się na biografiami uchodzących za rzetelne opracowania źródeł, ale – nastawieni na treści, które mogą łatwo poruszyć emocje czytelników – wychwytyują z nich przekaz wtórny, owe „insynuacje”, jak je określa badaczka, które podają za prawdę o Chopinie i Sand. Przykładem może być wykorzystanie przez Ewę Solską omawianego przeze mnie w pierwszym rozdziale eseju Tomaszewskiego o *Lukrecji Floriani* w książce pod sensacyjnym tytułem *Tajemnice Chopina*<sup>139</sup>. W rozdziale o jednoznacznym tytule *Pióro umoczone w truciźnie, czyli kim jest książę Karol de Roswald?*<sup>140</sup> Solska orzeka, że Sand i d’Agoult „[w]ydając eksukochanych na publiczny osąd, uzyskały zarówno satysfakcję spełnionej zemsty na partnerze, jak i niezłe honoraria”<sup>141</sup>. Na przykładzie tej publikacji możemy obserwować zjawisko jednoczesnego rozcieńczenia i jednostronnego zniekształcania przekazu, a zarazem tworzenia jego linii – od biografii naukowych, poprzez popularyzatorskie, adresowane do dość dobrze poinformowanego, a więc wymagającego odbiorcy,

138 Świadczy o niej najbardziej ostatni rozdział, będący swoistym bilansem ich związku.

139 Por. E. Solska, *Tajemnice Chopina*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2012.

140 Autorka nie powołuje się wprost na Tomaszewskiego, ale dobór cytatów ze źródeł wyraźnie wskazuje na jego esej jako ten, z którego je zaczerpnęła, znajduje się on też w dołączonej do książki bibliografii.

141 E. Solska, *Tajemnice Chopina*, s. 91.

do publikacji utrwalających stereotypy, bo przeznaczonych dla czytelników, którzy są mniej skłonni weryfikować wartość przekazywanych informacji.

### DZIEWCZYŃKA DO BICIA

Na potrzebę zmiany sposobu przedstawiania kobiet w biografistyce wskazywało pod koniec XX wieku wiele badaczek. Na przykład Carolyn Heilbrun w książce *Writing a Woman's Life*<sup>142</sup> wskazywała, że nasza kultura nie posiadała do niedawna wzorców narracji, które pozwoliłyby uchwycić życie kobiety jako całość wychodzącą poza odniesienie do mężczyzny i jej tradycyjnych ról w życiu prywatnym. Zdaniem Heilbrun znaczący pod tym względem przełom w biografistyce stanowi dopiero wydana w 1970 roku biografia żony Scotta Fitzgeralda *Zelda* autorstwa Nancy Milford<sup>143</sup>, w której po raz pierwszy żona tego pisarza – wcześniej na ogół przedstawiana przez biografów w złym świetle – została opisana jako autonomiczna wobec niego postać, posiadająca własne ambicje i plany twórcze, których nie mogła realizować w związku<sup>144</sup>.

Linda Wagner-Martin w książce *Telling Women's Lives. The New Biography*<sup>145</sup> także wskazuje na metodologiczne problemy stojące przed osobami chcącymi pisać biografie kobiet, polegające na potrzebie rozpoznania i przekroczenia stereotypów w ich postrzeganiu. Pisze o potrzebie uchwycenia odrębności kobiecej biografistyki na tle biografii mężczyzn: trzeba tu być wyczulonym na próby negocjacji tradycyjnych ról kobiecych i stereotypów na temat kobiecości, dotyczących choćby ich roli w związku z mężczyzną czy macierzyństwa, z ambicjami twórczymi, zawodowymi czy publicznymi. Prywatne role kobiet wpływają najczęściej na te ostatnie w taki sposób, że nie jest sprawiedliwe mierzenie ich publicznych dokonań tą samą miarą, co dokonań mężczyzn – trudności, jakie muszą przezwyciężyć na swej drodze, związane z tradycyjnymi wyobrażeniami o zadaniach i uzdolnieniach kobiet, są bowiem na ogół dużo większe.

W swojej książce Heilbrun określa Sand jako pierwszą kobietę, która śmiała stworzyć nowy skrypt kobiecego życia – zarówno żyjąc, jak i pisząc autobiografię. Podkreśla przy tym, jaką trudność stanowiło to dla jej

142 Por. C. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, Ballantine Books, New York 1988.

143 Por. N. Milford, *Zelda*, Harper Perennial, New York 1970.

144 Warto zauważyć ironiczny w tym kontekście wydźwięk podtytułu drugiego polskiego wydania tej książki: N. Milford, *Zelda. Wielka Miłość F. Scotta Fitzgeralda*, przeł. Z. Zinserling, Marginesy, Warszawa 2013.

145 Por. L. Wagner-Martin, *Telling Women's Lives. The New Biography*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1994.

współczesnych. Widzieli oni jej wyjątkowość na tle tradycyjnych wzorów kobiecości, jednak nie posiadali jeszcze narracji, która mogłaby tę wyjątkowość uprawomocnić (jeśli w ogóle takie uprawomocnienie było przez nich pożądane). Jak sugeruje Heilbrun, trudność ta wyrażała się między innymi w sprzecznych i pełnych inwencji próbach określenia płci Sand, które by wychodziły poza tradycyjnie rozumianą kobiecość<sup>146</sup> – fenomen, który próbowałam przybliżyć w rozdziale o Iwaskiewiczowej, a który ma wiele wspólnego także z ukazywaniem Sand w biografjach chopinowskich.

Zauważmy teraz ważny paradoks: mimo że Sand należy do kobiet wyjątkowych, które ze względu na swe osiągnięcia szybko doczekały się własnych biografii, to kiedy staje się bohaterką biografii Chopina, jej przedstawieniem zaczyna rządzić logika reprezentacji postaci drugoplanowej. Kobiety, traktowane w kulturze patriarchalnej jako płeć znacząca przede wszystkim poprzez funkcje, jakie pełnią w życiu mężczyzn, opisywane i oceniane przez biografów jako partnerki życia wybitnych ludzi, nie są traktowane jako autonomiczne jednostki, ale sprowadzone do tradycyjnych kulturowych ról związanych ze sferą prywatną i domową – narzeczonej, żony, matki czy kochanki. Jako takie rozliczane są z tego, czy dały wybitnemu mężczyźnie należytą opiekę, wsparcie, spełnienie, stabilność uczuciową i domową, potomstwo, czy były wierne, oddane, zdolne do dostatecznego poświęcenia. Ich własne życiowe projekty, uczucia i potrzeby często nie są przez biografów rozpoznane lub zostają wprost potępione jako sprzeczne z potrzebami głównego bohatera biografii.

Już Niecks przewidział – mający źródło właśnie w takim podejściu do opisywania życia kobiet – impas w biografistyce chopinowskiej. Przy całej niechęci do Sand, którą powziął w trakcie badań<sup>147</sup>, był w stanie nie tylko krytycznie pisać o charakterze Chopina, ale także dojść do wniosku, że:

Świat zwykł uważać za rzecz samą przez się zrozumiałą, że żona czy kochanka geniusza jest skazana na to, by się dla niego poświęcać. Lecz jak sprawa wygląda wówczas, gdy obie strony są genialne i poświęcanie się którejkolwiek z nich byłoby dla świata wielką stratą? Nawiasem mówiąc,

146 Por. C. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, s. 35–37.

147 Powodem tej niechęci jest konserwatywna optyka potępiania kobiety za „rozwiązłość” (Niecks zarzuca nieobyczajność również powieściom Sand), ale także pisma autobiograficzne, które Niecks jako pierwszy czyta w poetyce demaskacji „zakłamania” w kreowaniu wizerunku publicznego. Por. F. Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

czy nie jest to egoizm i hipokryzja ze strony świata, który sam na ogół tak niewiele daje ludziom genialnym, żądać od kobiet, by całkowicie, z zaparciem się siebie, poświęcały się swym utalentowanym ukochanym? Otóż zarówno George Sand, jak i Chopin mieli do wykonania dzieło warte tego, by zostało wykonane, i jeśli którekolwiek z nich przeszkadzało drugiemu w tej pracy, zerwanie ich związku było usprawiedliwione.<sup>148</sup>

Mimo wspomnianej niechęci, Niecks, kierując się zasadą rzetelności i bezstronności, stawia Sand przede wszystkim zarzuty niedyskrecji wobec Chopina, której dopuściła się w *Lukrecji Floriani*, a także ukrywania przyczyny zerwania pod zapewnieniami o własnym altruizmie. Pisał: „Gdyby George Sand wytłumaczyła swoje rozejście się z Chopinem względami wygody, zapewne zyskałaby więcej zrozumienia i współczucia”<sup>149</sup> (i tu zresztą zapewne się mylił).

Niektórzy biografowie czują potrzebę wyjścia ze wskazanego impasu, próbując podjąć się napisania swoistego typu biografii, jakim jest biografia pary, która w założeniu powinna ukazywać obie osoby zaangażowane w związek i wyważać ich racje w ewentualnym konflikcie. Jednak ich dotychczasowe próby trudno uznać za udane z punktu widzenia wyważenia racji Sand<sup>150</sup>.

Inspirując się krytyką feministyczną, chciałabym wskazać patriarchalne lub wręcz mizoginiczne tropy w postrzeganiu Sand u negatywnie nastawionych biografów (czasem także u tych deklarujących neutralność).

Ocena pisarki zostaje sformułowana na podstawie stopnia wywiązywania się z „kobiecych obowiązków” w związku: jej atrakcyjności seksualnej, jakości opieki nad zdrowiem Chopina i innymi jego sprawami; jakości domu, który mu stworzyła; szczęścia, które(go) mu (nie) dała; dostępności i wierności emocjonalnej i seksualnej. Poszczególni biografowie różnią się oczywiście w opiniach na temat stopnia, w jakim (nie) sprostала tym

148 Tamże, s. 421.

149 Tamże.

150 Wszystkie polskie próby tego rodzaju – spośród których najpoważniejszą jest książka Mieczysława Tomaszewskiego *Fryderyk Chopin i George Sand* – wyraźnie wychodzą z punktu widzenia chopinologii, a także są bezrefleksyjnie uwikłane w tradycyjne dyskursy płci i nie mogą oprzeć się pokusie deprecjonowania Sand. Poza książką Tomaszewskiego, należą do nich wspomniana w poprzednim rozdziale książka Józefa Jankowskiego *Miłość artysty*, Antoniego Wotowskiego *George Sand* oraz Krystyny Kolińskiej *Ziemskie anioły*. Z prób obcojęzycznych można wspomnieć: P. Brunel, *George Sand – Fryderyk Chopin. Bieguny miłości*, przeł. W. Dłuski, W.A.B., Warszawa 2002.

zadaniom; wszyscy jednak bacznie przyglądają się jej roli i surowo rozliczają z (domniemanych) zaniedbań.

Ich potencjalna lista jest długa, a najważniejsze dotyczą odpowiedzialności za zdrowie i tym samym wręcz życie Chopina: począwszy od decyzji o wyjeździe na Majorkę, przez wyniszczenie nadmiarem seksu lub – na odwrót – jego brakiem, po moralną odpowiedzialność za „złamanie duszy”<sup>151</sup> i drastyczne pogorszenie zdrowia kompozytora po rozstaniu, a zatem jego przedwczesną śmierć.

Wszystkie te argumenty powtórzy jeszcze Tomaszewski w *Chopinie i George Sand...* (czasem w formie cytatów, z którymi nie polemizuje, jak na przykład opinii markiza de Custine’a, że Chopin już po kilku miesiącach związku z Sand wyglądał jak człowiek umierający<sup>152</sup>, albo Pierre’a Brunela o przedwczesnej starości jako nowym wyrazie twarzy Chopina, uchwyconym na portrecie Delacroix z 1838 roku<sup>153</sup>), a Zamoyski, deklarujący potrzebę wyjścia poza chopinowskie mity, formułuje oryginalny i właściwie bardzo subtelny na tle wcześniejszej chopinologii zarzut, że Sand nie dość poważnym traktowaniem miłości kompozytora przyczyniła się do rozwinięcia jego starokawalerskiej nerwicy, która przejawiała się w kapryśnym i gwałtownym obchodzeniu się z uczniami<sup>154</sup>.

Bardzo często Sand jest wprowadzana w narrację nie jako osoba o uznanych dokonaniach, ale kobieta oceniana na podstawie atrakcyjności seksualnej i „prowadzenia się”. Na przykład książka Tomaszewskiego zaczyna się przytoczeniem niekorzystnych dla niej pierwszych wrażeń Chopina, opinii kolejnych osób na temat jej urody (w których dyskutowana jest także kwestia męskiego wyglądu i stylu bycia) oraz wymienieniem jej ostatnich romansów przed wejściem w związek z Chopinem.

151 Określenie S.A. Wotowskiego w: tegoż, *George Sand*, s. 102.

152 Por. M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 40.

153 Por. tamże, s. 37.

154 Por. A. Zamoyski, *Chopin. Książę romantyków*, s. 196–197 (autor powołuje się tu na pamiętniki Zofii Rosengardt). Trzeba jednak przyznać, że z książki na książkę badacz wysubtelniał swoje stanowisko, tak że w *Książce romantyków* nie znajdziemy już na przykład najbardziej oskarżycielskiego wobec Sand akapitu, w którym znalazły się słowa: „Raz po raz zapewniając o swym głębokim przywiązaniu do niego, jednocześnie mówiła o nim tak, jakby był jej dzieckiem albo kalekim ojcem, a w istocie wyśmiewała jego miłość do siebie jako do kobiety. Stworzyła obraz mizeraka i kobiety, która wyrosła już z takich rzeczy w podeszłym wieku lat czterdziestu. Było w tym wiele obłudy, gdyż była właśnie o krok od zdrady wobec Chopina, a po ich rozstaniu miała wielu kochanków, będąc już dobrze po pięćdziesiątce” (A. Zamoyski, *Chopin. Powściągliwy romantyk*, przeł. D. Chylińska, Znak, Kraków 2002, s. 272).

Od pierwszej strony sprowadza ją także do wymiaru stereotypowej kobiecości, wprowadzając ożywiający narrację wątek *bataille de dames* i poetykę plotki, czyli kolejne sensacyjne doniesienia d'Agoult o Sand i jej związku z Chopinem.

Tomaszewski nie wspomina o dziejach jej małżeństwa i racjach stojących za jego zerwaniem oraz pozwalających szukać udanego związku z kolejnymi mężczyznami. Łatwość, z jaką w około dziesięcioletnim okresie życia poprzedzającym związek z Chopinem pisarka nawiązywała i zrywała kolejne związki, nieusatisfakcjonowana żadnym z nich i na ogół mająca do tego poważne powody, oceniona jest jako przejaw niezdolności do głębszych uczuć czy wręcz nimfomania, mimo że z dzisiejszej perspektywy wyraźnie przecież można dostrzec tu ciężenie ku nowoczesnej formie związku współbieżnego – trwałego, o ile zaspokajającego potrzebę partnerstwa<sup>155</sup>.

Z całej książki Tomaszewskiego nie dowiemy się niczego o drodze twórczej pisarki i charakterystyce dzieł sprzed związku z Chopinem<sup>156</sup>, bo biograf prezentuje ją przede wszystkim jako osobę szukającą w filozofii wolnej miłości alibi dla rażąco swobodnych obyczajów seksualnych i instrumentalnego traktowania partnerów<sup>157</sup>. Komentarz do listu do Grzymały z wiosny 1838 roku kończy melancholijną uwagą: „Pośród czterech różnych wariantów relacji, jakie mogłyby zaistnieć między nią a Chopinem, George Sand nie wzięła pod uwagę jednej, wprost narzucającej się. Tej polegającej na wyłączności i pełni wzajemnego oddania. Tej jednej możliwości się bała, ta ją przerażała”<sup>158</sup>.

Tak naprawdę jego moralizująca wizja tej relacji idzie śladem młodopolskich wyobrażeń – wyrażonych między innymi w książce Jankowskiego<sup>159</sup> – o związku pary jako o polu walki dwóch przeciwstawnych

155 Por. A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2006. Związek współbieżny to partnerstwo oparte o dobrowolność, lojalność, równość praw w związku i satysfakcjonującą wymianę emocjonalną, ekonomiczną itp., pozwalające na wycofanie się ze związku stronie, która uważa, że warunki te nie zostały dopełnione.

156 Oprócz jednego zdania w zakończeniu, które omówię w następnym podrozdziale.

157 Określa ją jako „ekscentryczną uwodzicielkę z Nohant” (M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 15), *femme libre* (tamże, s. 22) czy *femme fatale* (tamże, s. 22 i 26), kilkakrotnie też ironizuje na temat jej obyczajów i swoistej moralności, która je usprawiedliwiała.

158 Tamże, s. 33.

159 Jankowski pokazywał związek w perspektywie metafizycznej – tragicznego



zasad metafizycznych. Tomaszewski postrzega bowiem związek Sand z Chopinem jako swoistą próbę duchową – naśladowanie formy małżeństwa – dzięki której pisarka miała okazję podjąć heroiczną walkę o „nowy styl życia własnego”<sup>160</sup>. Niestety, próba ta w którymś momencie przerosła Sand – uznaje badacz. Warto przytoczyć jego nabrzmiałe patriarchalnym protekcjonalizmem słowa:

W pewnym stopniu styl ów – przez obecność Chopina w jej życiu – został na jej losie odciśnięty czy nawet wymuszony. Tak długo trwał więc [związek], jak długo starczyło jej sił. Nie dająca się okiełznać natura i rogata dusza wzięły na moment górę nad wolą wywyżgnięcia się na zawsze ze stanu, który przez niektórych biografów autorki *Indiary* nazywany był, nie nazbyt zresztą słusznie, nimfomanią.<sup>161</sup>

Próba ta nie poszła jednak, zdaniem Tomaszewskiego (i Jankowskiego), na marne, bo jej kolejny, kilkunastoletni, związek z Alexandrem Manceau był, według niego, „powtórką z Chopina”<sup>162</sup> – egzaminem, który pisarka zdała nieco lepiej, zdolna do końca opiekować się kolejnym gruźlikiem. Skoncentrowanemu na Chopinie badaczowi nawet nie przyszło na myśl, że związek z Manceau mógł być z punktu widzenia Sand dużo bardziej udany z powodu lepszego dopasowania charakterów. Tomaszewski powtarza wprost za Przybylskim, że dzięki Chopinowi Sand wydostała się z „odmętów”<sup>163</sup>. Pisarka skądinąd umiała dostrzec zalety większej żyć-

---

konfliktu pomiędzy religią Natury reprezentowaną przez Sand a nadprzyrodzoną religią chrześcijaństwa reprezentowaną przez Chopina: przeznaczeniem Chopina w związku jest wznieść się poprzez cierpienie ponad cielesność w anielstwo i zarazem nadać tragiczną pełnię swojej sztuce muzycznej, podczas gdy Sand w związku z Chopinem dostępuje szansy zbawienia: miłość do kompozytora wynosi ją częściowo ponad wyznawaną przez nią religię wolności, zaszczipiając pojęcie obowiązku i budząc sumienie (co nie jest oczywiście równoznaczne z jej moralnym zachowaniem w związku). Por. J. Jankowski, *Miłość artysty*.

160 M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 245, 250.

161 Tamże, s. 250.

162 Tamże, s. 244.

163 Tamże, s. 42. Oczywiście ten trop interpretacji związku podpowiada Chopin w listach do rodziny po ich zerwaniu. Badacze nie są jednak skłonni zastanowić się, co ten protekcjonalny i pogardliwy ton wobec byłej partnerki w sobie ukrywa i czy aby na pewno oddaje jej sprawiedliwość. Resentyment byłego partnera wobec kobiety „upadłej” niepokojąco przypomina tu resentyment księcia de Roswalda, więc jedno z dwojga: albo Sand w powieści właściwie uchwyciła obraźliwy stosunek Chopina do niej, albo – jak to bywa w historii kultury – Chopin niejako wtórnie zaczął odgrywać rolę postaci literackiej, tak zresztą jak sama Sand (ten trop podsuwa

wej stabilizacji, potrzebnej także jej dzieciom; dla wspomnianych eseistów charakterystyczna jest jednak protekcyjna, patriarchalna potrzeba ustawiania Chopina w roli osoby stojącej na straży jej *morale*.

Idą tu oczywiście śladem samego Chopina, który podobnie widzi swoją rolę w listach do rodziny<sup>164</sup>, nie zauważając tego, co oczywiste jest na przykład dla Rambeau: to właśnie ten paternalizm stał się powodem narastającego niezadowolenia pisarki. Rambeau, wskazując na, brnącą w uniki i kompromisy wobec zazdrości partnera, postawę Sand w tym związku, za godną miana feminizmu uważa dopiero wypowiedź rekapitulującą jej oburzenie i tym samym najoczywistej tłumaczącą zerwanie ciąży jej od dawna więzów: „wymyślił sobie [...] obowiązki kochanka, męża właściciela moich myśli i uczynków”<sup>165</sup>.

Polskich badaczy fascynuje i gorszy seksualność pisarki. Ironizują na temat jej „wolności seksualnej” lub wprost oburzają się na jej „rozwiążłość”. Iwaszkiewicz w eseju *Chopin i George Sand* przypomina, że była „córką markietanki”, sugerując, że zawiera się w tym duża część tajemnicy jej osobowości<sup>166</sup>, a w *Chopinie* określa ją jako „lubieżną kotkę”<sup>167</sup>; dopowiada także, rażąco rozmijając się z faktami, przyszłość Sand po zerwaniu z Chopinem jako pasmo nieustających aż do śmierci romansów. Z tradycji mizoginicznej (Baudelaire, Nietzsche, Weininger<sup>168</sup>) wywodzi się nieustająca potrzeba niektórych biografów przypisywania Sand wybujałej zmysłowości czy wręcz nimfomanii<sup>169</sup>. Także Tomaszewski, jak już widzieliśmy, ma potrzebę przywołania tego piętnującego określenia

---

Rambeau, o czym wspominałam w podrozdziale *Marie-Paule Rambeau. Wielka nieobecna esaju* Tomaszewskiego).

164 Por. listy Chopina do Ludwika Jędrzejewiczowej z 26 grudnia 1847 roku i 10 lutego 1848 roku oraz do rodziny z 19 sierpnia 1848 roku w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 363–368.

165 List do Charlotty Marliani z 2 listopada 1847, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 503.

166 J. Iwaszkiewicz, *Chopin i George Sand*, w: tegoż, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 48–65. Szkic nie był drukowany za życia autora, prawdopodobnie Iwaszkiewicz zaprezentował go jako odczyt publiczny w Tomaszowie.

167 Tamże, s. 256.

168 W eseju *Chopin i George Sand* Iwaszkiewicz wprost powołuje się na jego nazwisko, mówiąc o Sand (tegoż, *Dziedzictwo Chopina...*, s. 51).

169 W tym samym eseju Iwaszkiewicz w tak fantastyczny sposób streszcza dzieje Sand po rozstaniu z Chopinem: „Inni przyjaciele zastąpili Chopina, zmieniali się jeden po drugim aż do samego końca żywota tej pełnej wigoru kobiety” (tamże, s. 63). W rzeczywistości Sand miała jeszcze kilka przelotnych romansów, ale przede wszystkim trwała przez prawie piętnaście lat, i raczej się bez nich obywając w tym czasie, w związku z Manceau.

w ostatnim rozdziale książki, na pozór zresztą po to, żeby się do niego zdystansować.

Charakterystyczne dla mizoginicznych wizji kobiecości są także odczytania zaangażowania Sand w rewolucję 1848 roku, któremu kompozytor, już po zerwaniu, bacznie się przyglądał. Odczytują ten epizod silnego zaangażowania w politykę jako znak frustracji seksualnej (lud jako fantazmatyczny kochanek w miejsce nieobecnego realnego) czy objaw hysterii i kryzysu typowego dla menopauzy. Zaangażowanie w rewolucję okazuje się tu więc funkcją kobiecej fizjologii, a nie konsekwencją demokratycznych poglądów i nadziei Sand wyrażanych, począwszy od *Indiany*. Ten wątek silnie dochodzi do głosu u Wotowskiego.

Relacja Chopina z Sand – jako kobietą-pajakiem, wampirem czy po prostu monstrum (w ujęciach kładących nacisk na jej niejednoznaczność płciową) – bywa przedstawiana jako masochistyczna. Często pojawiają się sformułowania „kat” i „ofiara” (Tarnowski, Wotowski, Iwaszkiewicz, Tomaszewski). Biografowie potrafią uznać „rozwiązłość” Sand za powód zgryzoty, choroby, a nawet przedwczesnej śmierci Chopina<sup>170</sup>.

Warto w tym miejscu wrócić aż do opisu racji i postępowania Chopina w związku z Sand w eseju Tarnowskiego, bo choć przyjmują one w oczach dzisiejszego czytelnika postać wręcz groteskową, wskazują szlak, którym podążą inni autorzy, oczywiście nieco modyfikując argumentację. W eseju biograficznym, opartym w dużej mierze o wspomnienia księżnej Marceliny Czartoryskiej oraz lekturę pularesu Chopina przez nią udostępnionego, Tarnowski poświęca wprawdzie bardzo mało miejsca omówieniu dziejów związku Chopina i Sand, ale tym dobitniej nadaje mu jednoznacznie negatywny sens, przechodząc bezpośrednio od krótkiej relacji z podróży na Majorce do omówienia – nieznanym mu zresztą bliżej – okoliczności rozstania. Niemal dziesięcioletni związek przedstawia krótko, jako dzieje zabiegów Sand o pozbycie się niechcianego kochanka, który upiera się trwać w związku z nią, aby nadać mu głębszy, zbliżony do sakramentalnego małżeństwa sens. W takiej perspektywie dzieje ich związku to dzieje męczeństwa Chopina, którego nie ostatnim etapem jest lektura i zlecona mu przez kochankę korekta (*sic!*) *Lukrecji Floriani*.

Był Chopin na szczycie swej chwały i w pełnym rozwoju swego talentu, kiedy na niego spadło udręczenie nowe, ciężkie, ciągle, długotrwałe. Są szczęścia, które stają się fatalnym darem życia, i złamią, strawią, zetrą człowieka

170 Taki tok myślenia obecny jest u Jankowskiego i Iwaszkiewicza.

na proch bardziej i zupełniej niż niejeden zawód, niejedna gorycz, niejedna nawet rozpacz. [...] [T]akiego szczęścia ofiarą był Chopin.<sup>171</sup>

Kres związku kładzie w narracji Tarnowskiego cień na jego początek, a jego fatalny charakter biografista podkreśla, wprowadzając wątek mussetowski, poprzez który jednoznacznie charakteryzuje Sand jako zakłamaną w miłości *femme fatale*. Tarnowski ustanawia paralelę natury i losów Musseta i Chopina oraz wprowadza wątek perwersyjnego charakteru „macierzyńskich” uczuć Sand do kochanków. Przy tym w poczuciu Tarnowskiego usprawiedliwienie Chopina z relacji z Sand jest możliwe tylko przy umoralnieniu jego racji. Osiąga ten efekt, czyniąc z niego swoistego męczennika, a przy okazji – co uderza współczesnego czytelnika – właściwie masochistę, osobę infantylną czy neurotyczną; nieliczącą się z okolicznościami życia, bo trwającą w związku wbrew woli partnerki:

[P]owrócono z Majorki i z Hiszpanii. Chopin chory, znękany, nerwowy, coraz bardziej zaczynał się przykrzyć. Szukano sposobów, jakby się go pozbyć. Zrazu delikatnie, potem wyraźniej, coraz wyraźniej, wreszcie otwarcie i twardo; on wszystko widział, wszystko czuł, każde ukłucie szpilki i każde upokorzenie, ale odejść nie chciał. Kochał zawsze, choć oczywiście już nie tak jak z początku, ale nie chciał odejść, bo myślał, że wierność i trwałość takiego stosunku jest jego uszlachetnieniem, jego wytłumaczeniem; myślał, że jednak i druga strona tak długo pozostanie szlachetną, godną siebie i godną strony drugiej, dopóki nie zerwie. Znosił więc wszystko, tłumił w sobie wszystkie upokorzenia, wszystkie bóleci zadawane rozmyślnie, i zostawał pomimo wszystkiego. Wtedy chwycono się środka heroicznego. Wyszedł romans pod tytułem *Lukrecja Floriani*.<sup>172</sup>

Następne zdania to już opis drogi krzyżowej kompozytora: „przez wychowanie chłodnego okrucieństwa, żeby się go pozbyć koniecznie, kiedy romans wychodził, jemu dawano robić korektę arkuszy wychodzących z druku. [...] [W]ytrzymał i to”<sup>173</sup>. W narracji Tarnowskiego Sand przeje-

171 S. Tarnowski, *Chopin i Grotger*, s. 35.

172 Tamże, s. 37.

173 Tamże, s. 39. Narrację Tarnowskiego o Sand, Chopinie i *Lukrecji Floriani* przejmują prawie w całości Szulc i Karasowski. Jeszcze Jankowski określa potem czytanie tej powieści przez Chopina jako jego kalwarię (J. Jankowski, *Miłość artysty*, s. 126), choć Hoesick wcześniej obnażył niedorzeczność tego posądzenia choćby ze względu na słabą znajomość ortografii francuskiej przez Chopina. F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. III (1845–1849), s. 39.

muje na siebie rolę oprawców Chrystusa i zdradzieckiej Dalili zarazem: jest podła, wyrafinowanie okrutna i winna śmierci geniusza<sup>174</sup>.

Takie postrzeżenie związku małżeńskiego i obowiązków kobiety jest oczywiście zrozumiałe w przypadku konserwatysty z drugiej połowy XIX wieku, ale mniej zrozumiałe u Tomaszewskiego, piszącego na przełomie XX i XXI wieku, kiedy to instytucja rozwodu orzeganego na przykład na podstawie niedopasowania charakterów małżonków była już dobrze ugruntowana. Badacz ten nie tylko ma wyraźną potrzebę od początku ustawiać czytelnikowi widzenie związku w optyce Tarnowskiego, czyli zaciągając cień końca na jego początki (gdyby nie kilka znaczących i nieumotywowanych ich treścią sentencji, zwłaszcza kończących pierwsze rozdziały, czytelnik mógłby pomyśleć, że przynajmniej do 1843 roku Chopin był ze związku z Sand bardzo zadowolony)<sup>175</sup>, ale – jak już widzieliśmy – przedstawia ich związek jako rodzaj paktu małżeńskiego, który został zerwany, ponieważ Sand nie dorosła do niego moralnie.

Przyjrzyjmy się teraz, jak ten i wcześniejsi badacze rozliczają Sand z jej zasług i win wobec Chopina, a jak postrzegają ewentualne błędy Chopina w związku.

Tomaszewski wprawdzie nie odmawia jej zasług, ale insynuacje – wspomniane przez Bochenek-Franczakową sposób pisania o Sand – nie znikają nawet wtedy, kiedy ją docenia. Na przykład, kiedy pisze, że była heroiczna i pełna poświęcenia na Majorce, dodaje: „Aż dziwne<sup>176</sup>, co świadczy chyba o tym, że niewiele się w tej dziedzinie po niej spodziewał. Biograf jest też bardzo niezdeterminowany: wciąż cytuje największe kalumnie, jakie posypały się na głowę Sand, by następnie pozorować, że się od nich

174 Tarnowski kończy swoje wywody słowami: „A tak były przeczytane te dwie kartki z albumu Chopina, symbole dwóch wielkich boleści jego życia [...] jedno z tych uczuć było cierpienie całego życia i odbiło się na duszy, na talencie, na produkcjach muzycznych, drugie go dobiło” (S. Tarnowski, *Chopin i Grotter*, s. 39).

175 Temu służy wspomniane już wprowadzenie wątku relacji markiza de Coustine'a czy wątku rozdartego portretu pary autorstwa Delacroix jako prefiguracji jego losu (tamże, s. 37) w rozdziale pierwszym, który ponadto wieńczy wymowny cytat z Liszta: „Nieszczęście chciało [...], że [...] dosięgło go spojrzenie, którego moc obezwładniła go tak, że wpadł w sidła” (tamże, s. 23), a rozdziały o podróży na Majorkę podsumowują słowa: „Wracając z »Południa Europy« jechano z nadzieją, choć nie bez skrywanego obaw i niepokojów. [...] [M]oże [...] stało się tak, jak to nazwał po imieniu – z pewnością nazbyt jednoznacznie i niesprawiedliwie – wrażliwy i rozumiejący biograf Chopina, Jarosław Iwaszkiewicz?. Pisał: »Ostatecznie motyl wpadł w sieci pająka – i nawet w pierwszej chwili ta siatka, tak jedwabna i tak delikatna, przesłoniła mu cały świat«” (tamże, s. 88).

176 M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 75.

dystansuje. Sand jest tu więc w oczach czytelnika od początku bez szans. Wielokrotnie już przywoływany list do Grzymały biograf anonsuje słowami „curiosum”<sup>177</sup>, a podsumowujący związek i konflikt list do Arago zapowiada jako „monstrualny”<sup>178</sup>. Nie wspomina za to w całej książce o wadach Chopina, które mogły uczynić pożycie z nim trudne dla pisarki. Być może dlatego, że idealizując patriarchalny model związku małżeńskiego, podobnie jak Tarnowski, odmawia kobiecie prawa do zerwania związku ze względu na nie. Sąd Mickiewicza o Chopinie jako „wampirze moralnym” dręczącym Sand biograf dyskredytuje słowami „Kto chce, niech wierzy”<sup>179</sup>. Wspomina wprawdzie o zazdrości Chopina, ale pośrednio usprawiedliwia ją, sugerując, że Sand między 1843 a 1847 roku miała kilka kolejnych romansów<sup>180</sup>.

Zwraca tu uwagę różnica z narracją Tarnowskiego, który otwarcie mówił o wszystkich wadach kompozytora, czyniących go trudnym w bliższym pożyciu<sup>181</sup>. Z kolei Iwaszkiewicz w *Chopinie* tematu wad kompozytora nie porusza, formułując na pierwszej stronie książki kanonizujące go *credo*: „Chopin był czysty jak lza”<sup>182</sup>. Wobec tak określonej stawki narracyjnej Sand jest oczywiście bez szans.

Wielu polskich autorów chętnie poddaje Sand ocenie moralnej, określając ją jako „zakłamaną” i „egoistyczną” (nawet w opiece nad Chopinem,

177 Tamże, s. 27.

178 Tamże, s. 221.

179 Tamże, s. 137.

180 Por. tamże, s. 143–145.

181 Tarnowski pisał, nawiązując do tytułu opowiadania z kluczem – *Dzieje białego kosa*: „Jaka była historia tej miłości? Bardzo prosta. Z jednej strony oddanie całej duszy, skupienie całego życia w tym uczuciu; ta dusza była może drażliwa, chora, do zbytku czuła, może czasem niesprawiedliwa, przykra, ale oddała się cała, bezwzględnie, bez restrykcji, i na zawsze. [...] Kos był za biały, był nieznośnie, nudno biały [...] Kos był nerwowy, drażliwy, przykry, niesprawiedliwy, zazdrośny... Chory moralnie i fizycznie, a w chorobie wymagający, kapryśny, nieznośny... piórka merletty z białych przechodziły w szare, popielate, aż wreszcie biedny kos musiał się przekonać, że ta wybrana i jedyna była w gruncie rzeczy podobniejszą do wszystkich pospolitych kosów i bardziej dla nich stworzona niż dla niego. Rzecz prosta, że i szczęście przeszło w niesmak”. S. Tarnowski, *Chopin i Grottger*, s. 36.

182 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 7 (autor zaznacza, że to słowa Teofila Kwiatkowskiego). We wspomnianym odczycie tomaszowskim narracja jest bardziej zniuansowana, bo pisarz chce dowieść tezy, że słabości wielkich czynią je ludzkimi – ale słabości Sand są tu nie tylko mocniej wypunktowane, ale po prostu wyolbrzymione. Ostatecznie jednak nawet Iwaszkiewicz jest w stanie ją „zrozumieć”, o ile zaczyna przypuszczać, że za zerwaniem z Chopinem stała sprawa tak ludzka, czy raczej czyniąca z Sand z powrotem tradycyjnie „kobietę”, jak zazdrość o jego uczucie do Solange.

na podstawie wyznania pisarki, że sprawia jej ona przyjemność!<sup>183</sup>), mając jej za złe nawet styl opieki<sup>184</sup>. Iwaszkiewicz i Jankowski używają słów najmocniejszych: „bezwzględna”<sup>185</sup>, cyniczna<sup>186</sup>, „okrutna”<sup>187</sup>, „perfidna”<sup>188</sup>. Iwaszkiewicz przekręca też fakty, a nawet po prostu je wymyśla. Na przykład przypisuje jej stosunek do pieniędzy, który był zaprzeczeniem jej życiowej postawy, i wręcz materialną interesowność wobec Chopina<sup>189</sup>, a esej *Chopin i George Sand* niemal zaczyna od przytoczenia wersji zniszczenia korespondencji, według której Sand miała sama ingerować wśród żandarmów na granicy, aby odebrali Ludwice Jędrzejewiczowej jej listy do Chopina<sup>190</sup>.

Kuriozalny pod tym względem jest też komentarz Tomaszewskiego do wypowiedzi listownej Sand przy okazji intratnego koncertu Chopina. Badacz cytuje słowa Sand z listu do przyrodniego brata, Hippolyte’a Chatirona, by objaśnić nam, że „[p]oprzez entuzjazm i podziw przeświecają resentymenty”<sup>191</sup> – tam, gdzie zupełnie neutralne stwierdzenie faktu o zarobieniu dużej ilości pieniędzy, można odczytać jako wyraz uznania i bezinteresownej radości z sukcesu przyjaciela. Może badaczowi chodzi o to, że dżentelmeni nie rozmawiają o kwestiach finansowych, ale Sand w swym praktycyzmie wspierała Chopina także w nich, namawiając go choćby do dawania droższych lekcji, o czym skądinąd i Iwaszkiewicz, i Tomaszewski nie wspominają. To zaciętrzewienie, które każe się zżymać na neutralne lub wręcz bardzo życzliwe gesty Sand, widać też u Jankowskiego, który nie jest skłonny docenić Sand nawet za zaproszenie

183 Por. A. Zamoyski, *Chopin. Książę romantyków*, s. 196.

184 Taki zarzut wprost formułuje Iwaszkiewicz, sztydząc z „opieki w barchanowym szlafroku” (J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 270). Pobrzmiewa on także w omawianych już zarzutach Zamoyskiego.

185 J. Jankowski, *Miłość artysty*, s. 133.

186 Tamże.

187 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 345.

188 J. Jankowski, *Miłość artysty*, s. 128; J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 345.

189 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 260. Arbitralność wielu z jego sądów, a także kilka błędów Tomaszewskiego, na przykład w cytowaniu wypowiedzi Sand, wykazuje Jerzy Popiel we wspomnianym już artykule. Por. J. Popiel, *Mythomanie antisandienne*.

190 Na depozyt Jędrzejewiczowej, złożony przed przekroczeniem granicy u znajomego w Mysłowicach na Śląsku, natrafił przypadkowo Alexander Dumas syn w 1851 roku i wykradł te listy dla Sand. Sama Sand, jak można wnioskować z pewnego listu Jane Stirling do Jędrzejewiczowej, prosiła wcześniej Jędrzejewiczową o ich zniszczenie i uzyskała podobną obietnicę. Por. K. Kobyłańska, *Historia listów*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 8–14.

191 M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 119.

Jędrzejewiczów do Paryża i Nohant, za to doszukuje się literackiej sztuczności w późniejszych listach pisarki do Ludwiki Jędrzejewiczowej.

Poetyka podobnych narracji polega na domyślnej nietykalności Chopina i jego domniemanej niewinności oraz na totalnie pomyślanym przedsięwzięciu demaskacji Sand, zapoczątkowanym przez Fredericka Niecksa. Głębia milczenia Chopina na temat (jego związku z) Sand odczytywana jest bez wyjątku jako dowód na głębię jego miłosnego uczucia, której podważanie równałoby się bluźnierstwu (Tomaszewski zapewnia: „Wszystko wskazuje na to, iż z jego strony w grę wchodziło uczucie trwałe, wierne i niewzruszone”<sup>192</sup>), podczas gdy wszystkie gesty i wypowiedzi Sand mogą obrócić się przeciwko niej, nawet te, które są wyrazem troski o zdrowie Chopina – co dopiero wszystkie wersje deklaracji uczuć i zamiarów. Zgodnie z tą logiką, on jest *a priori* niewinny, ona – podejrzana. On – usprawiedliwiany ze słabości (o ile te słabości zostaną w ogóle wskazane), ona – przedstawiana jako krzywdzicielka, która od początku miała wypaczony charakter lub nie dość dobrą czy wręcz złą wolę i z powodu duchowego ograniczenia nie potrafiła zrozumieć partnera i dać mu tego, czego pragnął (Jankowski mówi na przykład o jej „niepoczytalności moralnej”<sup>193</sup>).

Jeśli czyta się tutaj bardzo uważnie listy Chopina, to po to, aby doszukać się treści, które mogłyby rzucić jakiegokolwiek światło – a najlepiej cień – na jego związek z Sand, zanim wyraźnie zaczęły się nad nim gromadzić chmury. Tak czyni na przykład Tomaszewski w rozdziale *Chopina...* zatytułowanym *Quasi-idylla*, gdzie domniemanie rozczarowania Chopina związkiem już w latach 1841–1842 opiera na dwóch cytatach z listów do Juliana Fontany, w których Chopin przyznaje się do melancholii bez dokładnego podania jej przyczyny<sup>194</sup>.

Iwaskiewicz, który także czyta w takiej poetyce listy Chopina<sup>195</sup>, nawet ich zresztą nie potrzebuje, by domniemywać, że jego choroba

192 Tamże, s. 102.

193 J. Jankowski, *Miłość artysty*, s. 128.

194 Chodzi o listy do Fontany z 9/10 sierpnia i 20 października 1841 roku.

W tym miejscu warto wspomnieć interpretację listów i dzienników Chopina dokonaną przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką, które dostrzegały w wątku wyobcowania i głębokiej melancholii (poczucia śmierci za życia, powierzchowności więzi z życiem itp.) Chopina tematy jego egzystencji, dochodzące do głosu na przeciągu lat niejako niezależnie od okoliczności – przed związkiem z Sand, w czasie jego trwania i po zerwaniu z nią. Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji*, w: tychże, *Romantyzm i egzystencja*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 101–118.

195 W eseju „Korespondencja” Fryderyka Chopina (w: tegoż, *Dziedzictwo Chopina...*,



na Majorce była nie tyle groźnym atakiem gruźlicy, co neurastenii, spowodowanej ogromnym zawodem, jakiego już tam musiał doznać kompozytor w bliższym obcowaniu z – jak ją określił – „prostaczką” Sand<sup>196</sup>. Jankowski z kolei całą twórczość Chopina powstałą w okresie jego związku z Sand określa jako jej trzecią fazę, nabrzmiałą bólem („oddzierania się bolesnego i gwałtownego duszy całymi płatami od ciała”<sup>197</sup>), którego od początku przysparzał mu ten związek.

Wielu biografów na różne sposoby odmawia też Sand prawa do przedstawienia własnego punktu widzenia na jej związek z Chopinem – albo go po prostu przemilczając, albo krytykując jako rzekomo absolutnie pozbawiony podstaw (tak właśnie czyni jeszcze Tomaszewski), a także wskazując niekonsekwencje, czyli – ich zdaniem – celowe kłamstwa w przedstawieniu jej wizji związku w *Lukrecji Floriani* (czytanej naiwnie jako autobiografia czy apologia – robi to Zamoyski) lub w *Historii mojego życia*. U Iwaszkiewicza najwyraźniejsza jest poetyka kontrastu rządząca przedstawieniem relacji Chopina i Sand, ale dochodzi ona silnie do głosu już u Tarnowskiego czy Jankowskiego. Chopin to w tym ujęciu anioł, Sand – kobieta upadła. On – geniusz, ona – nieledwie grafomanka. On – arystokrata z ducha, czyli uduchowiony, subtelny, dyskretny, ona – ograniczona mieszcza o „strasznych manierach”<sup>198</sup>, zdolna do „wulgarnego efekciarstwa”<sup>199</sup>, gadatliwa i spowijająca się we „frazesy”. On – niewinny, ona – zakłamana. On – wsponiałomyślny aż do samozaprzeczenia (zaprzecza, jakoby zraniła go *Lukrecja Floriani*), ona – interesowna i małoduszna.

Niechęć wielu polskich biografów zdradza także styl ich wypowiedzi o Sand: kolokwialny, deprecjonujący, nacechowany protekcjonalizmem czy wręcz złośliwością. Demaskujące Sand bon moty najintensywniej obecne są u Iwaszkiewicza, ale jeszcze Przybylski na przykład pisze o wpływie Leroux na Sand, że od jego idei „pani Sand pokićkało się

---

s. 30–38) pisze: „Listy Chopina są tarczą, za którą ukrywa się prawdziwy ból jego trudnej egzystencji. Toteż należy je umiejętnie rozszyfrować, odczytywać głęboki podtekst pod opisem błahych pozornie zdarzeń”. Czytane w takiej poetyce wzmianki – wzmianeczki właściwie – w listach Chopina stają się poważnymi argumentami w rękach linii oskarżenia. Tak na przykład Iwaszkiewicz odczytuje już listy Chopina z Nohant z 1845 roku, dotyczące napiętej atmosfery wokół jego służącego Jana: „Ileż pod tymi śmiesznymi historyjkami wyczuwamy goryczy, rozczarowania i niechęci do własnych stosunków domowych [...]” (tamże, s. 31).

196 Por. J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 267.

197 J. Jankowski, *Miłość artysty*, s. 121.

198 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 259.

199 Tamże.

w głowie<sup>200</sup>. Najczęstszy i zarazem najłagodniejszy epitet dotyczący postawy Sand to słowo „egzaltowana”<sup>201</sup>. (W tym miejscu warto zauważyć, że ostatecznie Iwaszkiewicz jest skłonny dostrzec okoliczność łagodzącą: zniecierpliwienie Chopina Sand to właściwie jego zniecierpliwienie stylem romantycznym w ogóle, dla którego francuska pisarka okazuje się, jego zdaniem, reprezentatywna<sup>202</sup>). Piotr Wierzbicki z kolei deprecjonuje i zohydza Sand w oczach czytelnika określając ją jako „typ rozbuchanej intelektualistki”<sup>203</sup>. Biografowie też chętnie przytaczają złośliwe, a dobitnie sformułowane sądy o Sand obecne u innych pisarzy i krytyków epoki, nie wspominając, że często ci sami autorzy potrafili ją przy innych okazjach doceniać i podziwiać.

Warto wspomnieć jednak, że w opisach postawy życiowej pisarki możemy u kilku tych niechętnych autorów dostrzec pewne dwuznaczności, które wskazują na pomieszaną z odrazą fascynację. Zarówno Jankowski, Wotowski, jak i Kaden-Bandrowski<sup>204</sup> opisują czasem Sand w sposób, który budzi zainteresowanie i podziw czytelnika dla jej bogatej i wszechstronnej osobowości. Największe zgorzienie wywołuje w końcu jej życie erotyczne w powiązaniu z emancypacyjnymi przekonaniami albo po prostu sam związek z Chopinem (i Jankowski, i Wotowski relacjonują jej wcześniejsze związki, także ten z Mussetem, z dużo większą empatią wobec jej punktu widzenia, a nawet pewną żartobliwą pobłażliwością). Na przykład Janusz Ekiert, zapewne inspirując się *Latem w Nohant*, jeszcze w 2010 roku pisze o „jej niepohamowanym pociągu do mężczyzn, nazywanym przez nią walką o równouprawnienie płci”<sup>205</sup>.

O tym, że właśnie związek stylu życia z formacją intelektualną jest tu kluczowy, wydaje się świadczyć fakt, że ci sami autorzy często tworzą życzliwy obraz Delfiny Potockiej, której „przepisucie” skłonni są traktować

200 Por. R. Przybylski, *Cień jaskółki*, s. 227.

201 Por. na przykład „egzaltowana literatka” w: P. Wierzbicki, *Migotliwy ton. Esej o stylu Chopina*, Sic!, Warszawa 2010, s. 35.

202 W eseju *Styl literacki listów Chopina* Iwaszkiewicz pisze: „Chopin jest do [...] romantyzmu uprzedzony. Widzi cały jego fałsz w osobie pani Sand. Ale jest pobłażliwy dla niej. [...] W zdaniu tym jest może nawet przesadna pogarda dla powieściopisarstwa, dla romantyzmu, dla egzaltacji – nieuchronnie w literaturze francuskiej z tym prądem związanej” (J. Iwaszkiewicz, *Styl literacki listów Chopina*, w: tegoż, *Dziedzictwo Chopina...*, s. 41), i dalej: „Gdy na przykład odczytujemy listy pisane z Nohant, odnajdujemy w nich cały stosunek do George Sand – pełen ironii i wewnętrznego zniecierpliwienia” (tamże, s. 46).

203 Por. P. Wierzbicki, *Chopin. Portret muzyczny*, K.A.W., Warszawa 1999, s. 43.

204 Por. J. Kaden-Bandrowski, *Życie Chopina*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938.

205 Por. J. Ekiert, *Fryderyk Chopin. Biografia ilustrowana*, Warszawa 2010, s. 272.

z wyrozumiałością, a nawet dyskretnie podziwiać. Dzieje się tak zapewne dlatego, że Potocka nie jest kojarzona ze sprawą feminizmu i komunizmu, a jedynie z nurtem libertyńskim w kulturze (oczywiście w jego łagodnej wersji, czyli pobłażliwym stosunku do „rozwiązłości seksualnej”). Wizerunki Potockiej jako domniemanej partnerki Chopina odchodzą nawet wyraźnie od libertynizmu w stronę obyczajowego liberalizmu, podkreślając głębię przyjaźni i serca wielkiej damy. Tym samym tworzą pozytywny obraz wolnego związku, opartego nie na seksualnej wyłączności (nawet Iwaszkiewicz tym razem nie gorszy, że Chopin musiał ewentualnie godzić się na jej równoległe związki erotyczne), ale na przyjaźni, wzajemnym podziwieniu i szacunku, którego chętnie nie dostrzegają w związku Chopina i Sand<sup>206</sup>.

Z kolei wersje biografii pisarce życzliwe podkreślają, że to prawdopodobnie właśnie jej regularna opieka wydłużyła o kilka lat życie kompozytora. Pozytywnie nastawieni biografowie zwykle gotowi są docenić rolę Sand w życiu Chopina nie tylko jako osoby, która stworzyła mu w Nohant namiastkę domu rodzinnego i dobre warunki do pracy, ale także na przykład jako osoby muzycznej, która była w stanie ocenić jego muzykę (wątek głębszej muzyczności Sand wprowadza biografia Czartkowskiego i Jeżewskiej). To oczywiście znaczna tendencja, ale warto pamiętać, że wciąż

---

206 Romans Chopina z Potocką sugerował już Hoesick w swojej monografii, ale rzekome listy Chopina do Delfiny zostały udostępnione po 1945 roku, w formie odpisów, przez Paulinę Czernicką, która utrzymywała, że jako krewna Komarów weszła w posiadanie oryginalnej korespondencji kompozytora z arystokratką. Dzisiaj zdecydowana większość badaczy zgadza się co do tego, że przynajmniej w takiej postaci, w jakiej zostały one opublikowane, nie mogły zostać napisane przez Chopina. Zwolennikiem tezy o oryginalności listów był Mateusz Gliński, który doprowadził do ich publikacji w Ameryce. Por. F. Chopin, *Listy do Delfiny*, Międzynarodowa Fundacja Chopinowska, Uniwersytet Michigan, Michigan 1971. W 1961 roku odbyła się konferencja naukowa dyskutująca kwestię ich autentyczności (podważonej przez grono zebranych autoritetów). Wiele błędów rzeczowych w nich zawartych wykazał Juliusz Wiktor Gomulicki. Por. na przykład: W. Nowik, „*Spór Delfiński w latach ostatnich*”, *Rocznik Chopinowski* 1980, t. XII, s. 195–201; P. Szumiński, *Chopin i Potocka: Awantura o miłosną korespondencję*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2005. Na temat charakteru relacji Chopina z Potocką por. także E. Rudzki, *Delfina Potocka*, Instytut Prasy i Wydawnictwo „Novum”, Warszawa 1990, s. 42–67. Spośród biografów do listów udostępnionych przez Czernicką przywiązywał dużą wagę Kazimierz Wierzyński, który wprowadził związek Chopina z nią do swej biografii. W jej wersjach literackich obecny jest na przykład w powieści Jerzego Broszkiewiczza *Kształt miłości* (1950), Gustawa Bojanowskiego *Tydzień w Antoninie* (1957) czy sztuce Andrzeja Pytlaka *Sercem Polak. Portrety z życia Chopina* (2000).

instrumentalizująca pisarkę – zgodnie oczywiście z poetyką biografii jako gatunku – bo oceniająca ją poprzez pryzmat interesów życiowych jej partnera, którym zajmują się autorzy. W tej grupie biografii obraz Sand jako pisarki i intelektualistki oraz jej racje w konflikcie z Chopinem (chętnie tu przedstawianym jako tragiczne nieporozumienie, podczas gdy sam związek jest przedstawiany jako przyjaźń i quasi-rodzinna zażyłość, bez pretensji do wyłączności seksualnej po obu stronach) są zarysowane najwyraźniej.

### SZTAFETA LEKCEWAŻENIA

Bochenek-Franczakowa twierdzi, że polskie spojrzenie na Sand mogłaby odmienić jedynie lepsza znajomość jej twórczości, i docenia fakt, że Tomaszewski jako jedyny spośród biografów Chopina poświęcił jej więcej uwagi. Oba te sądy też wymagają dopowiedzenia, ponieważ ich autorka nie pyta, czym jest spowodowana niezwykła niechęć polskich wydawców do powieści Sand (a mamy tu zapewne do czynienia z błędnym kołem: od ponad stu lat utrwalane lekceważenie nie przekonuje ich, że warto je udostępnić polskiemu odbiorcy), ani nie dopowiada, ile, z punktu widzenia historyka literatury, warte są próby Tomaszewskiego, by opowiedzieć o jej twórczości. Warto też zauważyć, że taki a nie inny stosunek do niej nie jest w Polsce tylko pochodną wrogiego nastawienia chopinologów, ale także sądów o Sand uformowanych pod koniec XIX wieku również w samej Francji.

Biografowie, nawet ci (dość) życzliwie nastawieni do jej osoby, powołując się na wciąż ten sam zestaw sądów sformułowanych w ostatnich dekadach XIX i pierwszych XX wieku<sup>207</sup>, odmawiają wartości jej twórczości. Przedstawiają ją aż po dziś dzień zgodnie z patriarchalnym toposem kobiety autorki: składają się nań – jak na potwierdzenie tez zawartych w cytowanym już we wstępie eseju Kłosińskiej *Kobieta autorka* – niezwykła łatwość i obfitość pisania; brak dbałości o styl i formę; autobiografizm rozumiany jako ekshibicjonizm<sup>208</sup>, egocentryzm, świadectwo braku wyobraźni i potrzeba niewolniczego kopiowania charakterów

207 Czyli na przykład Baudelaire'a, Daudeta, Zoli i Tbihaudeta lub wcześniejsze – często w swym krytycyzmie dużo bardziej powściągliwe, uznające talent Sand, ale czasem krytyczne czy wręcz złośliwe – Balzaca czy Sainte-Beuve'a.

208 Tu pozwolę sobie przytoczyć smakowity cytat z Tomaszewskiego, który tyle ma do powiedzenia o „feministycznej” fazie Sand: „Zrazu, w fazie *Indiany* i *Lélie*, [jej twórczość] stał[a] się wyrazem niepoahamowanej erupcji własnych stanów emocjonalnych i fizjologicznych” (M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 244).

i wydarzeń z własnego życia, motywowana często potrzebą rozgłosu lub zemsty. Kobiety mogą także – odwrotnie – zostać oskarżone o nadmiar wyobraźni i potrzebę „upiększania rzeczywistości”, świadcząca o niemożliwości sprostania prawdzie o niej (idealizm, sentymentalizm, egzaltacja, sielanka jako jedyny gatunek, w którym Sand naprawdę coś osiągnęła); sięganie po gatunki „łatwe”, niebędące nośnikami żadnych uniwersalnych treści, takie jak romans. Zarzuca się im ewentualnie także tendencyjną wymowę twórczości, jej silne zideologizowanie, wreszcie – wtórność formalną i ideową, czyli naśladownictwo cudzych utworów i ograniczenie się do przekazywania cudzych myśli.

Budzące najwięcej zaufania wśród polskich czytelników – ze względu na jego własną literacką rangę – są tu oczywiście opinie Iwaszkiewicza, który w *Chopinie* wyraźnie nawiązuje do tych *topoi* rozumienia pisarstwa kobiecego, nazywając twórczość Sand „dziwacznym romansopisaniem”, a ją samą „romansjerką”, czyli pośrednio odmawiając jej miana pisarki<sup>209</sup>, a nawet prawdziwej demokratki. Jak twierdzi w odczycie *Chopin i George Sand*, „[t]a kobieta wyznawała przekonania modnie demokratyczne, zmieniające się nieco pod wpływem przyjaciół każdorazowych”<sup>210</sup>.

Wszystkie wymienione cechy przypisywane pisarstwu kobiet są obecne w komentarzach Tomaszewskiego, mimo że badacz ten rzeczywiście jako pierwszy spośród chopinologów próbował dać polskiemu odbiorcy pewne wyobrażenie o – po kolei – *Spiridionie*, *Gabrielu*, *Siedmiu strunach lutni*, drugiej wersji *Lélie*, *Wędrownym czeladniku*, *Horace’em*, *Consuelo*, *Grzechu pana Antoniego*, *Le Meunier d’Angibault*, *Diablej kałuży* i *Piccinino* (wymieniając w odpowiednich miejscach także kilka innych tytułów). Uwagi badacza nie dają jednak wartościowych kluczy do twórczości pisarki, a jedynym autorytetem z dziedziny historii literatury, na którego się powołuje, jest – zasłużony dla utrwalania sandowskich stereotypów – autor zarysu

209 Por. J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, s. 255, 325. Iwaszkiewicz pisze – w kontekście jej domniemanego braku zrozumienia wobec Chopina: „Należy ona do istot, którym obce jest cierpienie. To jej przeszkadza zostać wielką pisarką. Jest tylko »romansjerką«” (samo słowo »romansjerka« nawiązuje oczywiście do słownika Chopina z jego listów, ale pod piórem Iwaszkiewicza zmienia wydźwięk z opisowego na lekceważący, tamże, s. 325). Gdzie indziej jednak nie kryje uznania dla *Diablej kałuży*, twierdząc jednak przy tym, że niezwykła w przypadku Sand prostota jej formy tłumaczy się wpływem Chopina (tamże, s. 277). To uznanie dla nurtu twórczości wiejskiej wyraża Iwaszkiewicz także we wspomnianym już odczycie tomaszowskim, przy okazji podkreślając wpływ Chopina na tę fazę twórczości Sand. Sąd o zbawiennym wpływie Chopina na pisarstwo Sand powtarza także Tomaszewski (*Chopin i George Sand*, s. 245).

210 J. Iwaszkiewicz, *Chopin i George Sand*, w: tegoż, *Dziedzictwo Chopina...*, s. 58.

historii literatury francuskiej w XIX wieku opublikowanego w 1936 roku, Albert Thibaudet<sup>211</sup>.

Uwagi Tomaszewskiego świadczą o tym, że zauważył on niezwykłość *Spiridiona* (bo wprawdzie ostrzeża, że „może znużyć najbardziej zapamiętałego w lekturze”<sup>212</sup>, ale dziwi się, że obywa się bez wątku miłosnego, zastanawiając się też, czy aby nie miał jej kiedyś w ręce Umberto Eco<sup>213</sup>), a także, że doświadczył sporo przyjemności czytając *Gabriela, Consuelo* i *Diablą kalużę*. Przemówiła do niego również ta jakość twórczości Sand, którą jest silne zakorzenienie wielu jej powieści w geografii i historii lokalnej, a także kulturze chłopskiej. Świadczą jednak również o tym, że – przekonany z góry, że to twórczość *minorum gentium* – nie czuł się zobowiązany do jej starannej problematyzacji i do mówienia o niej z szacunkiem<sup>214</sup>. „Kto dziś sięga po *Lélię, Consuelę, Wędrownego czeladnika* czy *Diabelską kalużę*?”<sup>215</sup> – pyta retorycznie chopinolog, około 2010 roku nieświadomy ani późnodwudziestowiecznych dyskusji o przyczynach deprecjacji literatury kobiet i zasadach tworzenia kanonu, ani renesansu studiów sandowskich, który omówiłam we wstępie, ani ilości wznowień i tłumaczeń dzieł Sand na przełomie XX i XXI wieku.

Kiedy w zakończeniu określa twórczość Sand jako „bardzo wybitną, będącą świadectwem olbrzymiego i wszechstronnego talentu, lecz nie wykraczającą poza swój wiek”<sup>216</sup>, sąd ten po prostu zaskakuje, stojąc w sprzeczności z tym, co napisał o niej wcześniej i napisze dalej. Po kilku

211 Por. A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997. O mitach na temat twórczości Sand – por. s. 24–25 niniejszej książki.

212 Por. M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 65. Mnie nie zdruzziła – i myślę, że może głęboko zainteresować każdą osobę poważnie traktującą historię doktryn i myśli religijnej.

213 Tamże, s. 50. I rzeczywiście, nie tylko miejsce, typ bohaterów oraz główny wątek – poszukiwanie mitycznego rękopisu – ale i nowatorska na XIX wiek poetyka, łącząca gotycyzm z intelektualizmem, zapowiada postmodernistyczne *Imię róży*.

214 Proponowane przez badacza streszczenia i problematyzacje są wyrwykwe i przypadkowe. Autor nie sięgnął po żadne opracowania i nie jest świadomy ideowego i formalnego skomplikowania wielu z nich, a formułowane wprost oceny typu „nudne”, „niewiarygodne”, „papierowe charaktery”, „ekshibicjonizm” odwodzą czytelników od ewentualnego zamiaru zapoznania się z nimi na własną rękę. Oczywiście autor eseju ma prawo zdać w ten sposób sprawę z własnych odczuć, kusi jednak pytanie, czy wyrażałby te sądy z podobną pewnością siebie, gdyby przeczytał choć jedną z sandowskich monografií powstałych w ostatnim półwieczu.

215 M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 245.

216 Tamże, s. 247.

akapitach badacz bowiem dodaje: „Wielokrotnie porównywano twórczość George Sand z twórczością Balzaca. Jedna z różnic warta jest zauważenia: bohaterowie Balzaca zyskują i tracą, jedzą i piją, bywają skąpi i chciwi, podczas gdy jej postacie jawią się nam zawsze i jedynie w momencie, gdy kochają i są – lub właśnie nie są – kochane”<sup>217</sup>. Rozpoznamy w tej opinii echa sądów zawarte w polemicznych artykułach naturalistów, które w XX wieku weszły w obieg jako sąd kanoniczny. Uprzedzeni przez Kłosińską, rozumiemy tę logikę: Sand to po prostu pisarka kobieca, więc jej bohaterowie kochają, a nie na przykład pracują i myślą, a jeśli rozprawiają o zastosowaniu geometrii w stolarstwie albo o filozofii społecznej, sztuce w ogóle i jej poszczególnych dziedzinach, ekonomii, naukach przyrodniczych, archeologii, pedagogice czy teologii – to tym gorzej dla autorki, która zapewne nie ma na ten temat tak naprawdę nic do powiedzenia.

Na podstawie analiz chopinowskich biografii można na koniec sformułować tezę, że mamy w nich do czynienia z wymazaniem twórczości Sand z obrazu jej osoby. Wymazanie to przyjmuje postać skupienia na biografii i zarysowania co najwyżej ogólnego, od akapitu po dwie strony<sup>218</sup>, przedstawienia jej drogi twórczej, bez problematyzacji poszczególnych dzieł, także tych pisanych w czasie związku z Chopinem (nawet w przypadku *Lukrecji Floriani* nie możemy mówić o problematyzacjach, ale co najwyżej streszczeniach i czytaniu powieści kluczem biograficznym) albo deprecjacji. Poza tym Sand tytułowana jest w toku wywodów często jako „autorka *Indiany*” czy „autorka *Lélii*”, autorzy podkreślają także – czasem z ironią – feministyczną wymowę jej pierwszych dzieł. Do dziś żaden z biografów snujących na nowo opowieść o Chopinie – Tomaszewski, Zamoyski<sup>219</sup>, Przybylski, Kolińska – nie sięgnął po nowe odczytania jej twórczości.

217 Tamże, s. 250.

218 Tyle poświęca wprowadzeniu na scenę jej postaci Adam Zamoyski.

219 Zamoyski tylko to chyba pozorował, żartobliwie łącząc kwestię skomplikowanego dojrzwania, „zaburzającego” tożsamość płciową, z rzekomo niejasną wymową dzieł Sand: „Jej książki zawierają wiele różnych przesłań, które równocześnie zachwycają i rozczarowują feministki. Nie należy się dziwić, że ta »genialna hermafrodytka« – jak nazwał ją Alexandre Dumas – fascynowała swoich współczesnych. Tych, którzy czytają dziś jej dzieła, bardziej zaskakuje to, że owi współcześni traktowali ją poważnie; darzyły ją szacunkiem najbardziej postępowe umysłowości Europy” (A. Zamoyski, *Chopin*, s. 121). Biografowi nie przychodzi na myśl, że poważnym historykom kultury choćby ze względu na to uznanie (i ogólnie szerokie oddziaływanie w epoce) nad utworami Sand wypada jednak pochylić się z większą uwagą.

Ta ostatnia autorka, w zasadzie życzliwa Sand, w długiej relacji o pobycie pary na Majorce nie wspomniała nawet o *Sipiridonie*, nad którym francuska pisarka tam pracowała. Wprowadzając jej postać, opowiada chętnie – jak inni – niezwykle dzieje jej rodziny oraz okoliczności zerwania z mężem i kolejne romanse, zaledwie wymieniając utwory takie jak *Rose et Blanche*, *Indiana*, *Jacques* oraz *Le Marquis de Villemer* (ten ostatni tytuł tłumaczy, zmieniając płęć tytułowego bohatera, jako *Markiza de Villemer*). Jedyna wzmianka o jej twórczości dotyczy *Lélii*, którą streszcza, jak zwykle, w kluczu biograficznym i w aurze sensacji. Pisze: „w tytułowej bohaterce [Sand] przedstawiała siebie z jej cielesnym nigdy nienasyconym pragnieniem, zaspokajany jedynie w snach w uściskach demona”<sup>220</sup>, by potem powiedzieć trochę o reakcjach krytyków.

Na obronę chopinologów można by tylko sformułować tezę, że żaden z nich nie jest z zawodu historykiem literatury i po prostu brak im warsztatu, ale niestety, materiał empiryczny szybko ją weryfikuje: Przybylski również formułuje tezy na temat jej pisarstwa nieznajdujące pokrycia w faktach, a podejście do Sand historyka literatury Kazimierza Maciąga ilustruje cytat:

Sand deklarowała się jako chrześcijanka bliska protestantyzmowi i odrzucająca niektóre dogmaty katolickie, np. wiarę w piekło. Jej poglądy etyczne i teologiczne szyderczo recenzował Ch. Baudelaire: „Jest głupia, ciężka, gadatliwa. W swych pojęciach moralnych odznacza się nie większą głębią sądów i subtelnością uczuć niż konsjerżki i utrzymanki. [...] [T]wierdzi, że prawdziwi chrześcijanie nie wierzą w Piekło. Sand jest za Bogiem dobrych ludzi, za Bogiem dozorczyń i puszczalskich pokojówek. Ma swoje powody, aby domagać się zniesienia piekła [...]. Cokolwiek można o niej powiedzieć, jest to przede wszystkim idiotka, ale opętana. Diabeł przekonał ją, że powinna zawierzyć swemu dobremu sercu i zdrowemu rozsądkowi, aby ona z kolei przekonywała inne bydlęta, że powinny zawierzyć swemu dobremu sercu i swemu zdrowemu rozsądkowi. Nie mogą bez dreszczu przerażenia myśleć o tym głupim stworzeniu”<sup>221</sup>.

220 K. Kolińska, *Ziemskie anioły*, s. 70. Być może autorka poświęca jej uwagę, świadoma, że na Majorce Sand kończyła jej drugą wersję, ale tego nie dopowiada. W jej wzmiance o Sandowskiej bohaterce zwraca uwagę nawiązanie do figury czarownicy, tymczasem w utworze bohaterka wspomina o takich seksualnych fantazjach z okresu, kiedy próbowała żyć jak pustelnica i przeżywała stany typowe dla pustelników czy kuszonych przez demony świętych (jak w legendzie o św. Antonim).

221 Cyt. z Ch. Baudelaire’a za: K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”, s. 164.



Szkoda, że w XXI wieku polski historyk literatury nie szuka dla poglądów Sand, w duchu „odnawiania znaczeń”, współczesnych kontekstów, zadalając się przytoczeniem, bez żadnego komentarza, ich skrajnie tendencyjnej krytyki sprzed niemal stu pięćdziesięciu lat. Przecież dyskusja wokół dogmatu o istnieniu i wieczności piekła to jedna z najciekawszych debat w dwudziestowiecznych teologii, a do myślicieli, którzy odrzucali ten dogmat lub go znacząco przeformułowali w duchu humanizmu, należą tak cenieni teologowie i filozofowie jak Nikołaj Bierdiajew, Simone Weil, Hans Urs von Balthasar, Hans Küng, Eugen Drewermann, a w Polsce Karol Ludwik Koniński i Waław Hryniewicz. Czy to nie ciekawe, że Sand wpisuje się – i to niemal u jej zarania – właśnie w tę tradycję? Gdyby sam badacz to zauważył, mógłby niejednego czytelnika zainteresować poglądami Sand na dogmatykę katolicką i skłonić choćby do sięgnięcia po przedmowę do *Mademoiselle La Quintinie*, w której wyraziła je najdobitniej. Może okazałoby się wtedy, że ta książka – dyskutująca konieczność ewolucji doktryn teologicznych oraz pokazująca współczesną Sand walkę integryzmu z innym niż integrystyczne chrześcijaństwo i laicyzacją społeczeństwa – właściwie niestety stanowi wciąż aktualny komentarz do stanu polskiej debaty o religijności i duchowości?

*Summa summarum* – tak naprawdę do dziś najcenniejszą w polskiej chopinologii, choć też pozostawiającą wiele do życzenia, próbą nakreślenia ogólnej sylwetki pisarki i znaczenia jej dorobku jest omówiony wcześniej rozdział pracy *Chopin. Życie i dzieło* Hoesicka z 1911 roku<sup>222</sup>, której autor wprawdzie nie czuł potrzeby opowiedzenia o jej utworach<sup>223</sup>, ale potrafił w nowoczesny sposób wydobyć niezwykłość jej sylwetki twórczej: dyscyplinę pracy, umiejętność łączenia sfery życia codziennego i rodzinnego z twórczością, skromność połączoną ze wspaniałomyślnością i uczynnością wobec innych artystów. Wprowadzając wątek jej twórczości, zacytował maksymę Goethego: „Geniusz to pracowity talent”, jako najlepiej charakteryzującą fenomen Sand<sup>224</sup>.

### PORA NA UPDATING?

W ostatnich latach pojawiły się pewne próby wyjścia poza tradycyjny sposób opisu związku Chopina i Sand. Zaliczyć do nich należy esej Hanny

222 Por. F. Hoesick, *Chopin*, t. II, cz. 2: *George Sand*, s. 244–255.

223 Hoesick krótko pisze o decydującej roli miłości w jej utworach, nazywając je „poematami na cześć miłości”, a jej postawę wobec życia „zmysłowym idealizmem” (tamże, s. 247). Twierdzi także, że wielu utworom Sand szkodziła ich tendencyjność (tamże, s. 248).

224 Por. tamże, s. 246.

Jaxa-Rożen zamieszczony w tomie *Chopin w kulturze polskiej* pt. *George Sand i Fryderyk Chopin. Wariacje na temat miłości*<sup>225</sup> oraz esej Jacka Kurczewskiego *Chopin jako bohater kultury* zamieszczony w tomie *2010. Postscriptum*<sup>226</sup>.

W pierwszym z nich autorka proponuje jako kontekst analizy listu Sand do Grzymały z wiosny 1838 roku książkę Marty Piwińskiej *Miłość romantyczna*<sup>227</sup>, czyli – chciałoby się wykrzyknąć: nareszcie! – spojrzenie nań poprzez pryzmat romantycznej wizji miłości, związanej z poszukiwaniem Absolutu, i charakterystycznego dla niej języka. Tym samym może w nim dostrzec paraliteracki zapis romantycznego projektu związku, dość typowy dla epoki, a nie wyraz „żądzy” pisarki, słabo maskowanej przez „frazesy”, jak na ogół czytali ten list biografowie. Jaxa-Rożen proponuje także przejście od ujęć moralizujących historii pary do ujęcia mitycznego. Grając – nie pierwszy raz<sup>228</sup> – imieniem pisarki, dostrzeża w związku aktualizację mitu o wiecznie młodej bogini Eos i jej kochanku – Titanosie. Źródłem tragedii kochanków jest tu niewspółmierność kondycji bogini i obdarzonego kruchym, starzejącym się ciałem człowieka, a nie zła wola tej pierwszej.

Najbardziej interesującą próbą odnowienia postrzegania tego związku jest jednak esej Kurczewskiego. Podobnie jak Maciąg, który opowiada dzieje życia Chopina jako historię badań nad nim i różne wersje jego legendy, w tym legendy związku z Sand, Kurczewski korzysta z kategorii mitu i proponuje uporządkowanie różnych jego wariantów w odniesieniu do kategorii słabości i siły (duchowej/cielesnej), zwracając uwagę, jak ważne są binarne opozycje męskość/kobiecość oraz aktywność/pasywność dla rozpisania wariantów życia (miłosnego) kompozytora. Pomysł ten pozwala zrozumieć stawkę opowieści o związku Chopina z Sand, w którym obie te kategorie ulegają inwersji, zaburzającej poczucie tożsamości i wartości podziwiającej swojego bohatera kulturowego wspólnoty. „Kobiecy

225 Por. H. Jaxa-Rożen, *George Sand i Fryderyk Chopin. Wariacje na temat miłości*, w: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 219–229.

226 Por. J. Kurczewski, *Chopin jako bohater kultury*, w: *2010. Postscriptum*, red. M. Sieradz, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013, s. 9–34.

227 Por. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.

228 W *Młodości Chopina* Adolfa Nowaczyńskiego Sand pojawi się w przeczuciu bohatera oglądającego obraz Marcella Bacciarelliego *Aurora budząca Amfiona*. Por. A. Nowaczyński, *Młodość Chopina*, Rój, Warszawa 1939. Aluzję do bogini Aurory zawiera również młodopolski, biograficzno-symboliczny dramat Ewy Łuski i Leona Stępowskiego *Szopen. Sztuka popularna w pięciu aktach z dziejów naszej pieśni*, W.L. Anczyc i Spółka, Kraków 1906.

i bierny”, a nawet zinfantylizowany, Chopin u boku „męskiej i aktywnej” – dopowiedzmy: niebywale dojrzałej i samodzielnej życiowo, na tle wzorów XIX-wiecznej kobiecości, przejmującej zastrzeżoną wtedy jeszcze dla mężczyzn rolę intelektualistki (i to w wariacie emancypacyjnym) i inicjatywę w nawiązywaniu i zrywaniu związków miłosnych – Sand to właśnie skandal jednocześnie wytwarzany i egzorcyzmowany (w postaci potępienia i marginalizowania pisarki) w kolejnych chopinowskich biografiach. Kurczewskiemu udaje się dzięki tym kategoriom ująć także stawkę wariantu legendy biograficznej Chopina, której składnikiem jest jego rzekomy romans z Delfiną Potocką. Jest ona właśnie dlatego tak atrakcyjna, że pokazuje Chopina jako męskiego, „silnego i jurnego”<sup>229</sup>, a zatem dużo bardziej zaspokajającego tradycyjne oczekiwania wobec bohatera narodowego.

Badacz proponuje określić związek Chopina i Sand jako „inwersję realizowaną przez George Sand wbrew woli i uczuciom Fryderyka Chopina”<sup>230</sup>. Wyjaśnia: „Ona wykraczająca poza granice wyznaczone jej płci i pozycji społecznej, on pozostaje zamknięty w kręgu tradycyjnych wyobrażeń o swej roli”<sup>231</sup>. Kurczewski próbuje także squerować ten związek jeszcze silniej, dostrzegając szerszą sieć nieheteronormatywnych i rozsadzających ustrój monogamii pragnień, w której funkcjonuje para. Proponuje też, aby spojrzeć nareszcie na model wolnego związku Chopina i Sand, nie tak już wyjątkowego pomiędzy artystami czy intelektualistami w Paryżu tamtych lat (podobny typ relacji łączył na przykład Liszta z d’Agoult, Krasińskiego z Potocką, Flauberta z Colet, o związku pani de Staël z Beniaminem Constant nie wspominając; związki te wydają się czasem dużo dziwniejsze, luźniejsze w formie i nie bardziej trwałe niż związek Chopina z Sand), bez oczekiwań stawianych zwykle tradycyjnemu małżeństwu. Formułuje z tego punktu widzenia słowa dla wielu chopinologów bluźniercze: „Na dziewięć lat ustaliło się pozycie, które bynajmniej nie odpowiadało tradycyjnym polskim koncepcjom związku małżeńskiego, choć, jak się wydaje, przez większość tego czasu był to związek szczęśliwy dla obu stron”<sup>232</sup>.

Badacze życia Chopina zastanawiali się, w związku z krytycyzmem wobec Sand, co właściwie na tak długo połączyło z nią Chopina. Moim zdaniem na tak postawione pytanie najlepiej odpowiada *Lukrecja Floriani*. Nie chcę przez to powiedzieć, że jest mi bliska jej naiwnie biograficzna

229 J. Kurczewski, *Chopin jako bohater kultury*, s. 14.

230 A. Nowaczyński, *Młodość Chopina*, s. 27.

231 Tamże.

232 J. Kurczewski, *Chopin jako bohater kultury*, s. 18.

lektura, zbliżona do odczytania Kiewnarskiej, ale pragnę zwrócić uwagę na fakt, że niechętni Sand autorzy, przedstawiając ich związek jako niepojętą – wobec domniemanej skrytej odrazy Chopina – tajemnicę, sami Chopina infantyilizują i neurotyzują, mimowolnie czyniąc go podobnym do księcia Karola.

Uparcie autobiograficzna lektura *Lukrecji Floriani* bierze się z pragnienia posiadania dokumentów dotyczących intymnego życia pary, które nie są nam dostępne, ale ma też prawdopodobnie związek ze stereotypowym postrzeganiem kobiet jako skupionych na miłości jako jedynym celu życia. Jeśli wrócimy do przenikliwej uwagi Massardier-Kenney, przytaczanej w rozdziale o *Lukrecji Floriani*<sup>233</sup> (że Sand mogła dziwić się takiemu sposobowi interpretacji powieści, ponieważ jej pożycie z Chopinem było przede wszystkim życiem artystów oddanych bezgranicznie swej pracy), to zauważymy, że właśnie ten wymiar ich związku i tę podstawową płaszczyznę ich udanego współżycia – jako osób szanujących nawzajem swoje cele twórcze i wspierających się w ich osiągnięciu, czyli na przykład godzących się na oddzielne spędzanie większości czasu – omawiani biografowie częściowo ignorują. Wierzą, że jej własne postrzeganie związku z Chopinem mogło przypominać opis związku Lukrecji z Karolem, ponieważ patrzą na Sand przez pryzmat stereotypów – nie jako na intelektualistkę i pisarkę, ale jako na kobietę, dla której relacja z mężczyzną była najważniejszą treścią życia.

Niecks, Tomaszewski, ale i Zamoyski, upierając się przy moralnym rozliczeniu Sand z portretu Chopina jako Karola i klaustrofobicznego obrazu ich związku jako rzekomej autobiografii, nie zastanawiają się nad rozbieżnością tego obrazu z opisem stylu ich życia, który sami tworzą w swych pracach biograficznych. Tomaszewski pisze na przykład: „Nastał czas małej stabilizacji. Ciąg miesięcy, pór roku i lat, na przestrzeni których wszystko przebiega w dwu niezależnych, lecz zestrojonych ze sobą rytmach: jego i jej”<sup>234</sup>, albo: „Życie toczyło się więc wśród powitań i rozstań, pracy i zabawy”<sup>235</sup>, „[b]o jednak spotykają się, choćby w salonie”<sup>236</sup>. Cytuje fragmenty listów Sand: „I on, i ja jesteśmy tak zajęci, że nie mamy niemal czasu się widywać, choć przebywamy pod jednym dachem, i to tuż przez ścianę”, „On daje lekcje cały dzień, ja bazgrzę po papierze przez całą noc”<sup>237</sup>.

233 Por. s. 75 niniejszej książki.

234 M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 119.

235 Tamże, s. 120.

236 Tamże, s. 124.

237 Cyt. za: tamże.

Czy w świetle tych cytatów może dziwić, że Sand, a nawet sam Chopin, byli zaskoczeni lekturą *Lukrecji Floriani* jako portretu ich pożycia?

Na *Lukrecję Floriani* warto może spojrzeć po prostu jako na robotę artystki, która, wydobywając z własnego doświadczenia pewien wątek (przejawy zazdrości i inne wady partnera, być może na tyle rzadko dochodzące do głosu w realnym życiu, że dla niej samej długo na co dzień niezbyt istotne, choć z czasem ich nasilenie zaczęło w niej budzić coraz większe zniecierpliwienie), wyabstrahowuje go z całości i bierze pod lupę jako psycholog. Następnie z tych monstrualnie powiększonych aspektów osobowości Chopina i ich związku wysnuwa dość fantastyczną historię, deformując zasadniczo proporcje oryginału. Nic dziwnego, że ani ona nie czuła się zbyt winna jego sportretowaniu, ani Chopin nie przywiązywał wagi do podobieństw tak długo, aż skandalizujące plotki nie obudziły jego miłości własnej (jak kiedyś plotki o Mussecie i Sand zachęciły tego ostatniego do zdecydowanej obrony jego publicznego wizerunku jako mężczyzny). Wygląda na to, że Chopin, okazując z początku wspaniałość wobec pisarki, rozumiał proces twórczy lepiej od swoich biografów. Sand z kolei, gdyby świadomie chciała stworzyć portret ich związku, napisałaby pewnie całkiem inną książkę, zgodnie z jej własnymi słowami z *Historii mojego życia*, które wydały się Tomaszewskiemu (i nie tylko jemu) tak nieprzekonujące:

Nakreśliłam w postaci księcia Karola charakter człowieka z natury zdecydowanego, stałego (*exlusif*) w swych uczuciach i wymaganiach. Chopin taki nie był. Natura nie rysuje tak jak sztuka [...]. Ma swoje kaprysy i niekonsekwencje [...]. Chopin był sumą tych wspaniałych niekonsekwencji, które sam Bóg może zechcieć stworzyć i które mają szczególną logikę [...]. Zresztą książkę Karol nie jest artystą. Jest marzycielem i nikim więcej: nie będąc geniuszem, nie ma praw geniusza. Jest zatem postacią bardziej prawdziwą niż miłą i stanowi w tak niewielkim stopniu portret wielkiego artysty, że Chopin, czytając codziennie rękopis na moim biurku, nie był ani trochę skłonny, by się co do tego pomylić.<sup>238</sup>

Chopin i Sand stworzyli w swoich czasach niezwykłą i prekursorską wobec współczesności formę życia, w której będąc sobie bliskimi emocjonalnie, nie przeszkadzali sobie w pracy (szeroko rozumianej, także jako odmienny i absorbujący czasowo styl towarzyskości, którego wymagała od każdego z nich).

238 G. Sand, *Historia mojego życia*, s. 273.

Tomaszewski cytuje w pewnym momencie pełne zachwytu (przytaczane już przeze mnie) zdanie z listów Sand: „Chopin skomponował dwa przepiękne mazurki, które są warte więcej niż czterdzieści romansów i wyrażają więcej niż cała literatura naszego wieku”<sup>239</sup>. Cytuje też pełne uznania zdanie z listu Chopina do Grzymały: „Teraz moja skończyła najwspanialszy artykuł o Goethem, Byronie i Mickiewiczu. Trzeba czytać, żeby się serce uradowało. [...] A wszystko taka prawda, spostrzeżenia wielkie, na ogromną skalę, z musu, bez nakręcania albo chęci chwaleń”<sup>240</sup>. Czy z zestawienia tych listów nie wyłania się płaszczyzna, na której się spotkali – jako dwoje artystów pełnych uznania dla swoich osobowości twórczych?

Ten niezwykle tryb życia przy Square d’Orléans i w Nohant dostrzegł zresztą jako pierwszy już Niecks, podkreślając wzajemne poszanowanie swojej przestrzeni, zwyczajów i pracy oraz pogodę niemal rodzinnego życia i niezwykle towarzystwo – artystyczną wspólnotę, którą tworzyli.

Sand – ważna intelektualistka i artystka swej epoki – w wielu biografjach chopinowskich, także u Tomaszewskiego, choć cytowane przez niego czasem materiały same temu obrazowi przeczą, prezentowana jest jako słynna uwodzicielka, zajęta dużo bardziej życiem miłosnym niż pracą. A przecież twórczość wymagała od niej ogromnej koncentracji uwagi, poświęcenia czasu i energii. Za dnia obmyślała swe dzieła (dlatego zapewne tak szybko je pisała nocą), dużo czytała, przeprowadzała czasem erudycyjne kwerendy źródłowe na potrzeby swoich książek, była na bieżąco z ważnymi wydarzeniami w kulturze współczesnej, wypowiadała się w salonowych, prasowych czy epistolarnych dyskusjach na temat kwestii politycznych, społecznych i kulturalnych – jak każda inna osoba twórcza, która traktuje tę twórczość poważnie – o zajmowaniu się dziećmi i kierowaniu domem nie wspominając. Swoisty nadmiar jej biografii sprawia jednak, że wszystko to łatwo wymazać z jej dziennego wizerunku partnerki Chopina, spychając jej pisarstwo – dzięki mitowi łatwego pisania dla pieniędzy – na nieważny margines. Jej niezwykle tryb życia i osobowość, kultura literacka, poglądy, ranga kontaktów intelektualnych i towarzyskich – wszystko to oddziaływało na tryb życia Chopina (o czym oczywiście wielu życzliwych jej chopinologów pisze) i mogło być dla niego na wiele sposobów ekscytujące.

239 Cyt. za: tamże, s. 140. Zdanie pochodzi z listu do Delacroix z 28 maja 1842 roku. Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 370.

240 Cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin i George Sand*, s. 81. Zdanie pochodzi z listu do Grzymały z 27 marca 1839 roku. Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 181.

Czy nie czas najwyższy uznać decyzję Chopina – założenia rodziny z wyboru z Sand – jako na długie lata i z wielu powodów dla niego atrakcyjny model życia, a nie będący jedynie nędzną namiastką „prawdziwej rodziny”? Raczej nieprzypadkowo ich związek właściwie nie ma paraleli przed XX wiekiem, a i tu wcale nie jest o nią łatwo. Za najbliższy mu, bo łączący w parę dwie osoby o odpowiednio porównywalnej sławie, można uznać chyba dopiero związek Jeana-Paula Sartre’a z Simone de Beauvoir. Zamiast utyskiwać na „nieszczęście” Chopina, „nieporządek moralny” Sand i postrzegać pierwszego jako ofiarę *femme fatale*, warto wreszcie uznać jego wybór dzielenia życia z wybitną intelektualistką jego czasów za świadomy i dostrzec w stworzonej przez nich formule życia – pary artystów bezgranicznie oddanych swej pracy twórczej, nawzajem ją szanujących i tworzących niekonwencjonalną formułę życia (dziś określaną jako, z jednej strony, artystyczna komuna, z drugiej jako rodzina z wyboru i rodzina rekonstruowana) – kolejny przejaw jego niezwyklej nowoczesności<sup>241</sup>.

241 W tym kontekście warto wspomnieć powieść biograficzną *Kształt miłości* Jerzego Broszkiewicza (pierwsze wydanie – 1950), który, starając się w biografii Chopina wydobyć i domyśleć wątek jego stosunku do myśli niepodległościowej i społecznej, jako jedyny pokazuje nam – i to dość przekonująco – związek Chopina i Sand jako związek wspierających się we wszystkim artystów-intelektualistów, a nie ludzi uwikłanych w emocjonalny dramat. Broszkiewicz wprowadza postać Sand z ukosa, oczami światowych plotkarzy, których sądy musiał w jakiejś mierze podzielać Chopin, ale poprzez jej (domniemane) śmieszności, wady charakteru i zły gust dostrzega jej wielkość jako intelektualistki i ludzką dobroć. Jej piarstwo charakteryzuje cytując fragment *Consuelo*, opisujący drogę i kondycję bycia w drodze jako przestrzeń wolności. W scenie tej Fryderyk zagląda przez ramię George, aby dojrzeć, co właśnie pisze przy stoliku w Nohant. Por. J. Broszkiewicz, *Kształt miłości*, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 461. Kilka stron dalej tak pokrótce charakteryzuje tamtejszy tryb życia: „Pierwsze miesiące lata i pierwsze miesiące jesieni są w Nohant miesiącami pracy. Do późna w noc świeci się w oknach dwu pokojów – George i Fryderyka. W pierwszym z nich pisze się fragmenty historii francuskiej literatury – w drugim fragmenty światowej historii muzyki” (tamże, s. 465).





## Zakończenie, czyli otwarcie

Twórczość Sand – pisarki, która w XIX wieku uzyskała niebywały rozgłos za sprawą swej innowacyjności w domenie idei, poetyki i praktyki życiowej – jako taka nie została dogłębnie przedyskutowana na polskim gruncie w środkowych dekadach XIX wieku, choć była wtedy powszechnie znana – zarówno romantykom, jak i kolejnemu pokoleniu pisarzy. Na ten ostatni fenomen składa się oczywiście kilka innych, niezależnych od jakości jej dzieła, czynników. W wieku XX Sand natomiast jest już postrzegana, zarówno na tle kanonizowanych wzorów powieści realistycznej, jak i królującej estetyki modernizmu, jako pisarka anachroniczna i słusznie skazana na zapomnienie. Twórcy i krytycy polskiego dwudziestolecia międzywojennego, jak widzieliśmy, *en masse* odcinają się od twórczości Sand (być może zresztą na kredyt obiegowych opinii, poza uważnie od strony poetyki czytającą jej wybrane utwory Nałkowską), broniąc jednak często tekstu jej biografii ze względu na jego emancypacyjny potencjał. To sytuacja poniekąd odwrotna niż w XIX wieku, kiedy szereg polskich pisarek i pisarzy z uznaniem – nawet podziwem – nadmieniał przy rozmaitych okazjach o twórczości Sand, zarazem wyraźnie dystansując się od skandalu, jakim było jej życie.

Od XIX wieku po dziś dzień nazwisko Sand uruchamia szereg budzących silne emocje skojarzeń i fantazmatów na temat osoby lub dzieła, zachęcając do określenia swojej pozycji wobec niej, ale już niekoniecznie – do zapoznania się z jej twórczością. Tym samym można powiedzieć, że Sand nie miała jeszcze w Polsce swego czasu, nawet jeśli w okresie PRL została znów dowartościowana. Podejrzenie, że przemawiają za tym przede wszystkim względy polityczne, do dziś podsycza chyba niechęć wobec Sand jako – co najwyżej – autorki „nudnych powieści tendencyjnych”.

A przecież – mimo obowiązkowego w tamtych czasach trybutu w postaci odniesień do materializmu dziejowego – rzetelne i pokazujące ją w szerokim kontekście literatury epoki (choć dziś warte uzupełnienia o wyniki nowszych badań) wprowadzenia do *Wędrownego czeladnika* (1955) i *Esejów* (1958), autorstwa Stanisławy Kożuchowskiej, jej artykuły naukowe poświęcone Sand<sup>1</sup> czy wstęp do *Dziejów mojego życia* (1968) autorstwa Marii Straszewskiej to do dziś najbardziej kompetentne, obok artykułów Reginy Bochenek-Franczakowej, polskie wypowiedzi o twórczości francuskiej pisarki. O regresie pod tym względem po 1989 roku, oczywiście związanym także z nową sytuacją na rynku książki, świadczą niesatysfakcjonujące z punktu widzenia historyka literatury posłowie do *Lukrecji Floriani* (2009) i wstępy do *Zimy na Majorce* (2006, oryg.: *Un hiver à Majorque*, 1841) oraz *Korespondencji Flauberta i Sand* (2013) czy zupełny brak (polskich) wstępów do *Zimy na Majorce* (2013), integralnego wydania *Historii mojego życia* (2015) i wreszcie *Consuelo* (2020). Polski czytelnik traci w ten sposób dostęp do kontekstów i analiz, które uczyniłyby te dzieła bardziej zrozumiałymi.

W 2021 roku biografie Sand bierze znów na warsztat Magdalena Niedźwiedzka<sup>2</sup>, pokazując nam w swej powieści kobietę z początku niejako dzięki zewnętrznym okolicznościom, a potem z narastającą determinacją wyrrywającą się z trajektorii życia przypisanych jej płci i zdobywającą wraz z doświadczeniem niezwykłą jak na pierwszą połowę XIX wieku feministyczną samoświadomość. Niestety, jej książka, wartościowa mimo anachronizmów<sup>3</sup>, także powtarza, poprzez serię pominięć lub zdawkowe uwagi, stereotyp ukształtowany pod koniec XIX wieku i powtarzany przez kolejnych biografów, zgodnie z którym twórczość Sand to nieistotna z punktu widzenia prawdziwej historii literatury sfera nocnego fantazjowania na jawie, rozumianego z jednej strony jako ucieczka od prawdziwego życia, a z drugiej – intratne źródło dochodów. Tym samym twórczość Sand oraz jej ranga intelektualna i instytucjonalna zostaje w powieści Niedźwiedzkiej – po raz kolejny – zlekceważona i potraktowana jako *curiosum*, które domaga się raczej wyjaśnienia (jako aktywność) niż poznania (jako dorobek literacki). Książka Niedźwiedzkiej, pisana zapewne z dobrymi intencjami reinterpretacji czarnej legendy Sand w Polsce, staje się tym samym jeszcze jednym przykładem wymazywania jej twórczości z pola naszych zainteresowań.

1 Por. na przykład S. Kożuchowska, *O ludowości Waltera Scotta i George Sand*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1961, nr 2, s. 171–183.

2 Por. M. Niedźwiedzka, *Gdy kobiety milczały*.

3 Niedźwiedzka bardzo współcześnie swoją bohaterkę, nie uwzględniając zupełnie specyfiki (literatury) romantyzmu.

Kofta, w recenzji *Lukrecji Floriani*, zastanawiając się nad fenomenem jej powstania i polskiej recepcji, pisze (bezwiednie przy tym wznawiając temat rozważań i źródło niepokojów Zofii Nałkowskiej): „*Lukrecja Floriani* nie należy dziś do powieści nowoczesnych, trochę pachnie naftaliną [...] coś powoduje, że stare futro wyszło z mody, choć na tamte czasy było jej ostatnim krzykiem, a nawet projektem całkowicie rewolucyjnym<sup>4</sup>. Zauważa przy tym, że w *Wielkiej encyklopedii powszechnej* nie ma hasła *George Sand* i brak jej także w *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego. Pisze (może nie bez związku z refleksją nad losem własnych książek): „Rozumiem, że dyskryminuje się współczesne autorki posądzane o feminizm, bo się ich nie lubi, bez względu na dorobek, ale żeby niechęć posuwała się tak daleko, że przemilcza się *George Sand*, jedną z najwyrazistszych postaci swej epoki, to naprawdę trudno pojąć<sup>5</sup>”.

Wspomniałabym jeszcze o braku choćby frazy poświęconej *Sand* w kilku hasłach *Słownika krytyki literackiej 1764–1918*, na przykład w hasle *czytelnik/czytelniczka/publiczność* (autorstwa Pai, która, jak widzieliśmy, w monografii na temat XIX-wiecznego czytelnictwa kobiet zwracała nie bez ważnych powodów uwagę na wątek lektury i fenomenowi *Sand*), *bohater* (ze względu na odnotowany przecież przez polską krytykę rewolucyjny potencjał jej bohaterów kobiecych i bohaterów ludowych) czy *geniusz* (ze względu na nieoczywistość takiego epitetowania kobiety, wydającą się wywracać na nice tradycyjne postrzeganie płci, nawet jeśli ten epitet nie był od strony płci steoretyzowany/dyskutowany w konkretnych polskich pracach krytyczno-literackich na temat *Sand*<sup>6</sup>).

Tę listę pominięć lub niesprawiedliwych dla *Sand* uogólnień można by długo kontynuować. Jak na przykład wytłumaczyć, że Hanna Kirchner, wspominając za esejem o Michaëlis fascynację Nałkowskiej literaturą kobiet, z listy nazwisk z pierwszych akapitów eseju przytacza siedem z ośmiu, pomijając tylko pierwsze – *Sand*?<sup>7</sup> Czy naprawdę wyznanie Nałkowskiej, że w młodości uwielbiała tę pisarkę, nie zasługuje w ogóle na naszą uwagę?

Wszystko przebiega tak, jakby w naszej kulturze działał jakiś tajemny algorytm, zmierzający konsekwentnie do wyeliminowania *Sand* jako pisarki z naszej pamięci... Jednak, jak pisze Kofta w zakończeniu swej

4 Por. K. Kofta, *Wielki skandal...*, s. 31.

5 Tamże, s. 32.

6 Oczywiście określenie to jest w ogóle w wieku XIX dużo bardziej popularne niż dziś; stosowano je niemal równie chętnie w odniesieniu do pani de Staël, a także szeregu polskich autorek, na przykład Żmichowskiej.

7 Por. H. Kirchner, *Nałkowska albo...*, s. 140–141.

recenzji: „Ta postać nie umarła, mimo że nie chcą jej widzieć na salonach literatury”<sup>8</sup>.

Spotykając się czasem w trakcie mojej pracy z uprzedzeniami narosłymi wobec twórczości Aurore Dudevant, zastanawiałam się, w jaki sposób, jeśli w ogóle, można dziś w Polsce zaprezentować jej dorobek. Dzisiejszy rozwój sandologii świadczy o tym, że nie tylko biografia, ale też jej twórczość ma w sobie duży potencjał nowych odczytań. To, że mało wiemy o życiu i dziele Sand, także na polskich uniwersytetach, jest poniekąd zrozumiałe: mamy dość własnych niedoczytanych pisarek, które przez około trzydzieści lat od zaistnienia u nas krytyki feministycznej nie doczekały się (nowych) monografii ani wydań krytycznych. Tyle że nasze zrozumienie tych pisarek będzie zdecydowanie większe, jeśli poznamy także twórczość Sand, którą niemal wszystkie z nich przyswoiły sobie w rozmaitym zakresie. Jeśli więc nie chcemy dziś czytać Sand dla niej samej, bo mamy do czytania lepiej napisane lub bardziej aktualne książki, to warto, a nawet trzeba ją czytać, aby lepiej zrozumieć (polski) XIX wiek i początek XX, zwłaszcza w tym jego aspekcie, który dotyczy zjawisk emancypacji kobiet, demokratyzacji i laicyzacji społeczeństwa czy zapotrzebowania na nieortodoksyjny nurt refleksji religijnej.

Przypomnijmy sobie w tym miejscu cytowaną już we wstępie Schor, która w zakończeniu swojej sandowskiej monografii z lat 90. XX wieku twierdziła, że choć przyjemność czerpana z obcowania z Sand jest bardziej intelektualnej niż estetycznej natury, to jako pisarka dająca do myślenia jest warta wkluczenia z powrotem w europejski kanon<sup>9</sup>. Chętnie na koniec książki wyznam jednak, że z zajęciem czytam od dekady zarówno współczesne studia sandowskie, jak i jej powieści, dzieląc zachwyt, jaki wyrażali po lekturze kilku z nich na przykład Słowacki i Krasiński.

Podziwiając dziś sprawność pisarską Jane Austen i zarazem subwersywny potencjał, zawarty podobno w jej romansach, nie sposób zrozumieć, dlaczego nie możemy w ten sam sposób podziwiać rzemiosła Sand – pisarki niewątpliwie ogromnie utalentowanej i obdarzonej niebywałą fantazją, której fabuły i główni bohaterzy mogą nadal więcej niż przykuwać uwagę. Niejednego z nas zadziwi nie tylko zręczność, z jaką konstruuje swoje literackie światy, ale także naprawdę niebywała na tle pisarek wiktoriańskich odwaga stawiania problemów społeczno-polityczno-teologiczno-genderowych i siła wyrazu jej romantycznego

8 Tamże.

9 Por. s. 38–39 niniejszej książki.

buntu. Możemy argumentować, że to nie ona napisała *Wichrowe Wzgórze* czy *Braci Karamazow*, możemy dużo bardziej od jej poetyki cenić dojrzały realizm tekstów George Eliot, a jednak – jak uświadamia lektura książek o recepcji Sand – te arcydzieła bez niej wyglądałyby inaczej. Jej dzieła, znikające nam od dawna z pola uwagi, (współ)stanowiły bowiem dla następców punkt odbicia współtworzący ich dynamikę i kierunek. Ta rola jest ważna być może zwłaszcza w przypadku czytających ją kobiet. W tym sensie była tą, którą zapowiadało jej imię – Jutrzenką nowych czasów.

Wiele utworów Sand z lat 30. i 40. jest tak dynamicznych, barwnych i lirycznych, że jeszcze dziś zapierają dech w piersi podczas lektury. Także jej późne dzieła – z lat 60. i 70. – odczytane ze świeżym umysłem mogą pod wieloma względami zaskoczyć, jak choćby fantastyczna *Laura* czy podsumowująca refleksję Sand nad naturą rewolucji francuskich *Nanon*. Podziw budzi także ich rozpiętość tematyczna i formalna. Z ogromną przyjemnością przeczytałam w swoim czasie choćby *Walentyne*, *Leona Leoni*, *Gabriela* czy *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt*. Bardzo cenię pod wieloma względami *Joannę*, o której dotąd nie miałam okazji się rozpisać, a *Spiridion* dla mnie, jako badaczki bardzo zainteresowanej myślą religijną, nie jest dziełem nudnym, ale wręcz objawieniem, każącym zadać mi sobie pytanie: „Dlaczego wcześniej nie wiedziałam, że w XIX wieku powstał taki utwór, i to jeszcze napisany przez kobietę?!”

*Spiridion* jako powieść intelektualna, a jednocześnie nawiązująca do ekscytującej poetyki gotyckiej, osadzona w przestrzeni męskiego klasztoru, aż prosi się dziś o czytanie do pary z postmodernistycznym *Imieniem róży* Eco. Dyptyk *Consuelo – Comtesse de Rudolstadt* warto dziś wręcz czytać równolegle nie tylko z powieściami o Wilhelmie Meistrze, do którego odnoszą go zachodni badacze, ale także z *Księgami Jakubowymi* Olgi Tokarczuk, tak bardzo te powieści odsyłają do siebie zrozumieniem nieoczywistych, zapoznanych, mistyczo-ezoterycznych aspektów XVIII wieku. *Gabriela* dziś powinni przeczytać wszyscy zainteresowani tematyką *gender* i *queer*. *André* lub *Pauline* polecałabym czytać do pary z *Eugenią Grandet* Balzaca, bo opisy prowincji francuskiej są u Sand także wnikliwie, ale problematyka kobieca potraktowana dużo bardziej nowocześnie. Dzisiejsi sympatycy socjalizmu przedmarksistowskiego oraz rozmaitych wiejskich komun i kooperatyw mogliby z sympatią odnieść się do bohaterów utopijnych powieści Sand. Jej książki mogą też zdumiewać czytane łącznie, jako rodzaj dzieła w procesie, pokazując, jak ogromny miały potencjał, ile myśli, wglądów, intuicji, obrazów, wzorców obyczajowych i aspiracji – wydawałoby się znacznie późniejszych

lub w ogóle współczesnych – znajdziemy u niej i jej bohaterów, choćby w formie załączkowej.

Zastanawiając się nad polskimi uprzedzeniami wobec niej, myślałam oczywiście dużo o relacji Sand z Chopinem. Czy jej postawa wobec niego, odczytana zgodnie z interpretacją Iwaszkiewicza czy Tomaszewskiego, rzeczywiście jest moralnym papierkiem lakmusowym dla jej feminizmu? Solska w swojej książce o Chopinie pisze: „Upływ czasu okazał się dla [George Sand i Marii d’Agoult] najsurowszym sędzią. [Ich p]ostacie interesują miłośników historii i muzyki nieomal wyłącznie dzięki »sponiewieranym« przez nie wielkim kochankom”<sup>10</sup>. Zdanie to możemy potraktować nie tylko jako zapis stanu rzeczy, ale także pewien emocjonalny projekt. Wypieranie Sand z naszej kulturowej pamięci jawi się w tej perspektywie jako rodzaj kary, wręcz klątwy ciężącej w Polsce na jej twórczości. Jak nigdzie indziej, obarcza ją tutaj moralna wina wobec Chopina, i być może nic nie jest w stanie zdjąć z niej brzemienia dziejowej odpowiedzialności za jego przedwczesną (?) śmierć.

Książka Niedźwiedzkiej jest interesująca właśnie pod względem próby opowiedzenia o tym związku bez uprzedzeń wobec Sand, zupełnie inaczej (i ciekawiej) niż zrobiła to przed nią Jadwiga Kiewnarska, choć także ona czyni związek z kompozytorem kluczowym dla odczytania biografii pisarki. Tymczasem może po prostu pora najwyższa pozwolić Sand na rozwód z Chopinem? Dzięki temu mogłaby zacząć być traktowana w naszej kulturze (z powrotem) osobno od niego i – paradoksalnie – kiedyś może znów połączyć się z nim w naszej świadomości, ale już na innych zasadach.

Bochenek-Franczakowa pisze w zakończeniu swej monografii, że ma ona charakter otwarty. Widzi pole dalszych badań twórczości wielkich polskich romantyków, polskiej powieści wiejskiej i twórczości kobiet w kontekście twórczości Sand oraz konieczność specjalistycznych badań nad jej przekładami. Ostateczna wersja niniejszej książki powstała w dialogu z jej ustaleniami. Oczywiście z większością z nich po prostu się zgadzam, ale – mam nadzieję – udało mi się, poprzez odniesienie do materiałów przez nią pominiętych lub potraktowanych bardzo syntetycznie, wzbogacić jeszcze obraz polskiej recepcji Sand – choćby przez uwzględnienie Morzkowskiej i trzech ważnych pisarek dwudziestolecia międzywojennego. Chciałam także, aby moja praca stała się przydatna jako wprowadzenie polskiego odbiorcy w twórczość Sand i współczesne badania nad nią. Starłam się więc często przede wszystkim pokazać, jakie idee, obrazy i poetyka kryją się za przytaczanymi w wypowiedziach wielu

10 E. Solska, *Tajemnice Chopina*, s. 93.

Polek i Polaków tytułami dzieł Sand – niewiele nam dziś mówiącymi, bo sprowadzanymi – jak to się zwykle dzieje w przypadku twórczości uznanej za drugorzędną – do etykietek. Z utworami Sand skojarzone są na przykład hasła: „kobiety bunt”, „powieść tendencyjna”, „idylla”, „idealizm”, „romans”, które – może poza pierwszą – więcej dziś przysłaniają, niż naprawdę o niej mówią. Mam nadzieję, że dzięki mojemu rozczytaniu tych tytułów inni badacze dostrzegą w nich nowe konteksty dla własnych badań nad literaturą polską XIX wieku.

Przez sandowski pryzmat warto jeszcze spojrzeć na rozwój polskiej powieści przynajmniej w drugiej jego połowie, ponieważ dotąd był on marginalizowany na korzyść innych pisarzy obcych, od których Sand nie była przecież mniej poczytna. Relegowany do literackiego lamusa Sandowski idealizm, jako poetyka powieści niewytrzymująca zestawienia z doniosłością poetyki realizmu, nie może być powodem, dla którego nie dajemy sobie szansy wychwycić w literaturze polskiej XIX wieku sandowskiego echa, by ewentualnie zastanowić się nad znaczeniem idealizmu dla polskich czytelników i czytelniczek Sand. Jak zauważa Reid, w jej dojrzałej (w sensie: ustabilizowanej po około dwudziestoletnim okresie eksperymentów w tej dziedzinie, a nie – najwartościowszej od strony estetyki) poetyce przedstawianie pozytywnych scenariuszy życiowych, związanych z projektem demokratycznym, jest ważniejsze niż skrupulatne studium rzeczywistości zastanej, bo Sand świadomie wykorzystywała medium powieści w innym celu niż to robią realisci. Analizy Reid uzupełniają monografię Schor, ukazującą emancypacyjny (choć oczywiście na wiele sposobów ograniczony horyzontem jej epoki) charakter Sandowskiego idealizmu, także na poziomie poetyki.

Inne pole badań, które odsoniło się w trakcie studiów, to Sand jako wzór biograficzny dla polskich pisarek i działaczek emancypacyjnych. To także sposób recepcji Sand – inny niż wprost przez jej dzieło literackie – i jako taki dość niezwykły w historii literatury. W mojej książce starałam się w odpowiednich miejscach wskazać, jak bogactwo (interpretacji) biografii Sand (czasem powiązane z wzorcami życia bohaterów jej książek) przekłada się na wielość sandowskich *topoi* czy matryc, które aktualizują się wybiórczo w biografii innych osób (nie tylko kobiet) i które one same często wprost odnoszą do Sand. Fenomen ten odkrywałam w trakcie badań niejako ku własnemu zaskoczeniu i określiłam jako sandyzm.

Na najogólniejszym poziomie sandyzm to oczywiście postawa kobiety, która po porzuceniu niesatysfakcjonującego małżeństwa zaczyna nowe życie w oparciu o pracę literacką traktowaną jako emancypacyjna misja i zajęcie, z którego się utrzymuje. Tak postrzegane pisarstwo zwiększa jej

niezależność życiową, co umożliwia jej mniej lub bardziej ostentacyjne odejście od tradycyjnych wzorów życia kobiety i pewne eksperymenty biograficzne. Podobny do Sand model kobiecej egzystencji realizują w polskiej literaturze Morzkowska, Konopnicka i Orzeszkowa, ale pomniejsze *topoi* czy gesty ponawiane przez polskie pisarki i polskich pisarzy, a obecne już w biografii Sand, to także: porzucenie tradycyjnej trajektorii życia kobiety i tradycyjnej identyfikacji płciowej (Żmichowska); rewindykowanie prawa do separacji lub rozwodu (Węgierska, Morzkowska); walka o prawo kobiet do małżeństwa z miłości i samospełnienia (Żmichowska, Morzkowska), wolnej miłości (Woykowska, Węgierska); strategia skandalu (anonimowe lvice), miłosnego związku dwojga artystów (Kraśiński czytający poprzez *Consuelo* swój romans z Potocką), partnerskiego małżeństwa artystów/intelektualistów (Grabowska czytająca *Consuelo*), eksperymentów biograficznych, w tym życia w trójkącie (Krzywicka), „trzeciej płci” / kobiety intelektualistki (Nałkowska), cross-dressingu (Komornicka), chłopczycy (Kiewnarska), „męskiej kobiety” / artystki-lesbijki (Iwaszkiewiczowa postrzegająca go w życiu innych artystek, a sama się go wyrzekająca), związku miłosnego starszej kobiety z młodszym mężczyzną (Nałkowska), związku miłosnego dwojga pisarzy grożącego skandalem literackim na tle autobiografizmu (Irzykowski, Nałkowska) czy relacji z dziećmi w rodzinie rekonstruowanej (Dąbrowska), wreszcie – spełnionej kobiecej starości, wręcz wzoru mędrzyni (Morzkowska, Ilnicka, Orzeszkowa). Możemy też zobaczyć, jak szereg pisarek (Orzeszkowa, Dąbrowska) powtarza (bezwiednie) Sandowski gest zajmowania się na wsi naukami przyrodniczymi (botanika, entomologia, ornitologia, mineralogia...) i etnografią, czerpiąc z nich inspirację do zaangażowanej w projekt emancypacyjny twórczości o tematyce wiejskiej.

Choć biografia Sand kojarzy się przede wszystkim z jej skandalizującą (późną) młodością, sandyzm w swej dojrzałej fazie to także egzystencja kobiety – pisarki – instytucji życia publicznego związanego z projektem emancypacyjnym. W ten wzorzec sandyzmu wpisują się najważniejsze polskie pisarki XIX i XX wieku, począwszy od Żmichowskiej, poprzez trzy najważniejsze pisarki pozytywizmu, po Nałkowską i Dąbrowską. Na przykładzie Dąbrowskiej możemy też śledzić podobne, co w przypadku Sand, mechanizmy wypierania kobiety z kanonu literackiego, a na przykładzie Kofty – samorozumienie, poprzez studiowanie przypadku Sand, procesu własnego wypierania z kanonu jako pisarki-feministki.

Tak postrzegana, jej biografia, obok i niejako niezależnie od jej dzieła, okazuje się niezwykle ciekawym laboratorium form współczesnej kobiecej egzystencji, ważnym jako punkt odniesienia także dla wielu Polek. Oczywiście



te formy egzystencji wyłoniłyby się i bez Aurore Dudevant, ponieważ kształtowały się powoli w jej czasach i trochę przed nimi, we Francji i innych krajach Europy, ale w osobie Sand wzorzec ten zrealizował się najlepiej, przejawiając niezwykle bogactwo i intensywność, a jego światowy rozgłos przyczynił się do jego dalszego upowszechniania.

Pragnę na koniec wyrazić nadzieję, że nie tylko moja książka, ale także wydane nieco wcześniej, wielokrotnie przeze mnie przywoływane, rozprawy Bochenek-Franczakowej i Fournier Kiss oraz pierwsza polska konferencja sandowska, która odbyła się w 2021 roku w Instytucie Badań Literackich PAN<sup>11</sup>, przyczynią się do wzmożenia zainteresowania Sand w Polsce, a tym samym zmiany jej wizerunku, w tym jako partnerki Chopina. Sand domaga się bowiem uwagi najpierw jako ważny pisarz/pisarka epoki romantyzmu, bez którego znajomości wiedza specjalistów będzie uboższa; potem jako kobieta pisarka, frapująca dla wszystkich zainteresowanych dziedziną twórczości kobiet; potem jako kobieta po prostu – zdaniem jej współczesnego biografą, Jeana Chalona – zdumiewająco młoda w swym sposobie myślenia i życia mimo swych dwustu lat w 2004 roku; a dopiero na końcu jako partnerka Chopina – choćby dlatego, że jej związek z Chopinem trwał lat niespełna dziesięć, a kilka innych dekad jej życia także było niezwykle. Dopiero znając Sand – romantycznego pisarza/pisarkę i osobowość tak wielką i bogatą, że w pełni zasługującą na swoje XIX-wieczne miano geniusza – możemy ją, jeśli zechcemy, w pełni zrozumieć także w tej roli. Warto także wreszcie zainicjować projekt translatorski, który mógłby naprawdę zaprezentować tę autorkę polskiej publiczności.

---

11 20–22 października 2021 roku. Tytuł konferencji: *Słońce George Sand i jej planety. Wokół środkowo-wschodnioeuropejskiej recepcji pisarki*. Program i abstrakty dostępne na stronie [www.georgesand.ibl.waw.pl](http://www.georgesand.ibl.waw.pl) (dostęp: 14.12.2022).



## Summary

*George Sand — polskie spojrzenia* [*George Sand: Polish Perspectives*] is composed of eight extensive studies wound around George Sand as perceived by Polish authors. That yet another monograph follows those by Regina Bochenek-Franczakowa (2017) and Corinne Fournier Kiss (2020) is a sign of the times, since George Sand's output, which long tended to be depreciated or simply forgotten, has in the last fifty years undergone an essential reevaluation. Intense work done on the French author's reception in other countries and even cultural fields has enabled to imbue the issue of the Polish reception with a new spirit.

Referring to the findings of the other authors and other recent Sand studies, whose outcomes are summarily discussed in the Introduction, Katarzyna Nadana-Sokołowska's book introduces the Polish reader into selected aspects of Sand's works that have appeared in Polish contexts. In analysing the latter, the author complements the findings of Bochenek-Franczakowa and goes beyond their limits, including in her analysis of the material concerned. However, as the author admits, her study is far from exhausting the Polish reception of George Sand, being yet another attempt at outlining the research field whose centre is, naturally, nineteenth-century Polish prose works still worthy of vetting for the possible, and still unrecognised, inspirations from the author that was widely read at that time.

Part I—'Selected Works of George Sand read in Polish contexts'—is woven around the Polish reception of Sand's individual works. It opens with a chapter on *Lucrezia Floriani* (1846), which was published in Polish only in 2009. Analysed is the afterword to the Polish edition, penned by the outstanding Chopin scholar Mieczysław Tomaszewski, as an important link in the Polish reception of the novel. This is juxtaposed with the argument proposed by Marie-Paule Rambeau in her *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand, which shows the degree to which Sand the artist was fascinated by Chopin*. A combination of the Chopin issue with Sand's biography and creative activity and the proposed analysis of the said

novel—most frequently referred to among Poles but never read for its own sake—takes the reader into the subsequent chapters.

Focusing on the diptych consisting of *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt* and *Indiana* plus selected socially-oriented and rustic novels, Chapter 2 shows how Sand's poetics was related to the issue of emancipation, including this author's peculiar amalgamation of the women's question and her understanding of arts, democracy, and religion. A utopian dimension in her work is demonstrated, in spite of its frequent references to a realistic poetics, along with its idealism, also expressed in the poetics, to mention the unique way in which Sand created her folk characters. Nadana-Sokołowska seeks to show these issues through the responses of nineteenth-century Polish critics and writers.

Chapter 3 is on Waleria Marrené-Morzowska, the best-known Polish admirer of George Sand. Following the path set by her as the author of two historico-literary essays from the 1870s which disassembled the *stereotypes developed around Sand's works*, Nadana-Sokołowska traces the possible Sandian inspirations, showing, among other things, in what ways Marrené-Morzowska transformed the Romantic(ist) poetics of selected *Sand's works into one closer to the Positivist feminist tendency novel*.

Part II—'(Im)possible affiliations. The Sand of the Polish Interbellum'—consists of three essays (and the latter word is of import here) unfolding around the remarks on Sand's works and biography made in the diaries of the renowned Polish female authors: Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, and Anna Iwaszkiewiczowa. The first essay seeks to establish the reasons behind Nałkowska's early admiration for Sand, expressed in the former's literary critiques. *Lélia* appears to have been of particular importance to Nałkowska as she repeatedly addresses this particular book, making it, as a follow-up of her critical remarks, an interesting comparative point-of-reference for her own early writings.

Chapter 2 portrays Sand as a great absentee in Dąbrowska's consciousness. The author finds the two prose writers similar in a number of respects, particularly as regards biographical experimenting. Yet Dąbrowska seems to have known merely one novel by Sand, thus having had no real opportunity to appreciate her output. This instance is contemplated as an impossibility to set up a female literary genealogy, a concept that was considered by the pioneers of feminist criticism.

Chapter 3 deals with the diary as well as biography of Anna Iwaszkiewiczowa. Nadana-Sokołowska reads this author's comments on Sand, being side remarks on *Pauline*, as expressing the wider struggles with the diarist's queer sexuality.

Believing that Polish humanities scholars deserve to be better-versed in Sand and modern interpretations of her output, Nadana-Sokołowska approaches the mentions made in those diaries on Sand's novels as a pretext to actually present them—as problematised based on the present-day state of research—and point to certain other contexts in which they might prove important to Polish literary historians. For example, as concerns the Nałkowska diary, apart from the Polish reception of *Lélia*, she explores the Poles' attitude toward Sand's relation with Musset, including the reception the novel *Elle et Lui*, Sand's autobiography *Histoire de ma vie*, and the letters she exchanged with Flaubert.

Part III of the book attempts to formulate two parallel summaries. Chapter 1 completes the considerations on Polish reception of George Sand's works and biography outside of the Chopin context. The author compares aspects of the functioning of Sand's biographical myth among nineteenth-century Poles against the perceptions of this myth in the two interwar decades (1918–39). Following up the considerations from the section on Anna Iwaszkiewiczowa concerning sexual and gender identity in reference to Sand's works, the author discusses her unusual play *Gabriel* (1839), pointing that Polish nineteenth-century novelist Narcyza Żmichowska might have chosen her penname after that particular piece.

Chapter 2 resumes the considerations on Sand in the Chopinian context. The preceding refreshed presentation of the French writer's œuvre provides grounds for a revision of its glaringly simplifying interpretations by most of Chopin's biographers. As Bochenek-Franczakowa has already proved, Sand was present in Polish twentieth-century culture basically as a partner of Chopin. But even though the image of Sand in Chopin studies has already been discussed, most minutely by herself, Nadana-Sokołowska now complements her considerations on the Chopin thread, including by applying the analytical tools of feminist criticism.

Whereas in Part I, Chapter 1, she used them to analyse the rhetoric of Professor Tomaszewski's essay on *Lucrezia Floriani*, the book's final chapter dwells extensively on his book entitled *Fryderyk Chopin i George Sand. Miłość nie od pierwszego spojrzenia*, the so-far most ambitious Polish biography of the couple. By pointing to some rhetorical tropes present in this book, the author means to remark how easy it may be to write of Sand in a more impartial manner. Moreover, Nadana-Sokołowska encourages the reading of more recent foreign studies on Sand's works as they can freshen the Polish look on the model of the relationship between the two outstanding artists, which remained internationally unique well into the second half of the twentieth century.

przeł. Tristan Korecki



## Wykaz opublikowanych pierwszych wersji wybranych fragmentów obecnej książki

- K. Nadana-Sokołowska, *Wokół recepcji „Lukrecji Floriani” George Sand – refleksje na marginesie polskiego wydania powieści*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2 (5).
- K. Nadana-Sokołowska, *Particularités de la réception de George Sand en Pologne. Comment l’écrivaine est-elle représentée dans la chopinologie et la culture polonaises?*, w: *L’image de la femme française dans les littératures slaves des XIXe et XXIe siècles*, sous la direction de Lioudmila Chvedova et Svetlana Maire, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy 2016.
- K. Nadana-Sokołowska, *George Sand. Kanonizacja, dekanonizacja i rekanonizacja w literaturze francuskiej a wizerunek pisarki w kulturze polskiej*, w: *Literatura, kanon, gender. Trudne pytania. Ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, E. Kamola, M. Bulińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016.
- K. Nadana-Sokołowska, *Maria Dąbrowska i George Sand. Rozczytywanie podobieństw*, w: *Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- K. Nadana-Sokołowska, „Realizm profetyczny”. *Emancypacyjna poetyka powieści George Sand*, „Wielogłos” 2019, nr 4 (42).
- K. Nadana-Sokołowska, *Anna Iwaszkiewiczowa. Fear of Writing as Fear of...?*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 216–234 (Special English Issue „Convention and Revolution”).
- K. Nadana-Sokołowska, *Wiek XIX, jakiego nie znamy, czyli kobiece continuum pisarskie*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, t. 2021 [artykuł recenzyjny].





## Bibliografia

### Utwory George Sand, które są w książce przedmiotem omówień lub ważniejszych wzmianek

#### Wydania francuskie

- Flaubert G., Sand G., *Correspondance*, opracowanie i wprowadzenie A. Jacobs, Flammarion, Paris 1981.
- Sand G., *Consuelo*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1882.
- Sand G., *Correspondance*, oprac. M. Sand, t. I–VI, Calmann-Lévy, Paris 1882–1884.
- Sand G., *Correspondance. 1812–1876*, t. I–XXV, red. G. Lubin, Éditions Garnier, Paris 1964–1991.
- Sand G., *Correspondance. Suppléments. 1821–1876*, t. XXVI, red. G. Lubin, Éditions du Lérot, „Les Amis de George Sand” nr 17, Du Lérot, Tussan (Charente) 1995.
- Sand G., *Elle et lui*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1883.
- Sand G., *Gabriel*, w: tejże, *Jean Ziska. Gabriel*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1884.
- Sand G., *Histoire de ma vie*, w: *Œuvres autobiographiques*, t. I–II, oprac. G. Lubin, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, Paris 1971–1972.
- Sand G., *Indiana*, wstęp i oprac. B. Didier, Gallimard, Paris 1984.
- Sand G., *Jacques*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1884.
- Sand G., *Jean Ziska: épisode de la guerre des Hussites*, w: tejże, *Jean Ziska. Gabriel*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1884.
- Sand G., *Jeanne*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1881.
- Sand G., *La Comtesse de Rudolstadt*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1882.
- Sand G., *La mare au diable*, wstęp i oprac. P. Reboul, Flammarion, Paris 1964.
- Sand G., *La Petite Fadette*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1884.

- Sand G., *Le Compagnon du tour de France*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1885.
- Sand G., *Le Marquis de Villemer*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1884.
- Sand G., *Le Péché de M. Antoine*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1880.
- Sand G., *Lélia*, wstęp i oprac. P. Reboul, Gallimard, Paris 1985.
- Sand G., *Leone Leoni*, w: *Teverino, Leone Leoni*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1881.
- Sand G., *Lucrezia Floriani*, w: tejże, *Lucrezia Floriani. Lavinia*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1880.
- Sand G., *Mademoiselle La Quintinie*, wstęp i oprac. A. Guyaux, Gallimard, Paryż 1986.
- Sand G., *Mauprat*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1883.
- Sand G., *Monsieur Sylvestre*, wstęp i oprac. S. Vierne, Slatkin, Paris 1980.
- Sand G., *Nanon*, wstęp i oprac. N. Mozet, Éditions de l'Aurore, Meylan 1987.
- Sand G., *Pauline*, wstęp i oprac. M. Reid, Gallimard, Paris 2007.
- Sand G., *Valentine*, Œuvres complètes, Calmann-Lévy, Paris 1869.

## **Wykorzystane lub wspomniane w książce przekłady utworów Sand na język polski**

- Flaubert G., Sand G., *Korespondencja*, wstęp, przekład i przypisy R. Engelking, Sic!, Warszawa 2013.
- Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, przeł. J. Hartwig i Z. Jędrzejowska-Waszczyk, red. Z. Skowron, wstęp K. Kobyłańska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Sand G., *Consuelo*, t. I–III, przeł. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, ASPRA-JR, Warszawa 2020.
- Sand G., *Diabla kałuża*, przeł. S. Mikułowski, L. Glücksberg, Warszawa 1851.
- Sand G., *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, wstęp M. Straszewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Sand G., *Eseje*, wybór i wstęp S. Kozuchowska, przeł. S. Kozuchowska, M. Dramińska-Joczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

- Sand G., *Grzech pana Antoniego*, przeł. J. Dmochowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Sand G., *Historia mojego życia*, cz. 1–5, przeł. Z. Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.
- Sand G., *Historia mojego życia*, przeł. W. Kolbusz-Lasa, Wydawnictwo M, Kraków 2014.
- Sand G., *Leon Leoni*, przeł. A. F[illeborn], J. Szteinbock, Warszawa 1844.
- Sand G., *Lukrecja Floriani*, przeł. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- Sand G., *Ona i on*, przeł. I. Krzywicka, F. Hoesick, Warszawa 1934.
- Sand G., *Wędrowny czeladnik*, przeł. J. Dmochowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

### **Wybrane prace naukowe o (recepji) twórczości Sand (także polskich autorów) oraz jej najważniejsze biografie**

- Abdelaziz N., *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1996.
- Barry J., *George Sand. Żywoć jawnożeszniczy*, przeł. I. Szymańska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Bednarczuk M., *Femina dives et poeta pauper. Twórcy w kręgu Izabeli Czartoryskiej, Karoliny Sobańskiej i George Sand*, w: *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasiów, A. Zawiszewska, Szczecin 2014.
- Bernard-Griffiths S., *Essais sur l'imaginaire de George Sand*, Classiques Garnier, Paris 2018.
- Blount P.G., *George Sand and the Victorian World*, University of Georgia Press, Athens 1979.
- Bochenek-Franczakowa R., *George Sand*, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1981.
- Bochenek-Franczakowa R., *Le portrait ironique de Raymon dans „Indiana” de George Sand et le jeu des complicités narratives*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie” 1994, z. 87.
- Bochenek-Franczakowa R., *Legenda i prawda o George Sand*, „Życie Literackie” 1976, nr 27.
- Bochenek-Franczakowa R., *Les aspects féministes de la vision du monde dans quelques romans de jeunesse de George Sand*, „Zeszyty Naukowe

- Uniwersytetu Jagiellońskiego. *Prace historycznoliterackie* 1980, z. 39.
- Bochenek-Franczakowa R., *Présences de George Sand en Pologne*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2017.
- Chalon J., *Chère George Sand*, Flammarion, Paris 1991.
- Chalon J., *George Sand. Une femme d'aujourd'hui*, Fayard, Paris 2004.
- Christophe P., *George Sand and Jésus. Une inlassable recherche spirituelle*, Les Éditions du Cerf, Paris 2003.
- Crecelius K.J., *Family Romances: George Sand's Early Novels*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1987.
- Didier B., *L'écriture-femme*, PUF écrivains, Paris 1981.
- Didier B., *George Sand écrivain. „Un grand fleuve d'Amérique”*, PUF écrivains, Paris 1998.
- Domarańczyk D., *Obraz XIX-wiecznej francuskiej prowincji Berry w świetle pamiętnika George Sand „Dzieje mojego życia”, „Zeszyty Wiejskie” 2012, t. XII.*
- Eidelman D.D., *George Sand and the Nineteenth-Century Russian Love-Triangle Novels*, Bucknell University Press, Lewisburg 1994.
- Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, red. S. Bernard-Griffiths, M.C. Levet, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007.
- Fournier Kiss C., *Literatura, płęć i naród w XIX wieku. Germaine de Staël i George Sand w dialogu ze swymi polskimi siostrami*, przeł. B. Głowacka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021.
- Genèses du Roman. Balzac et Sand*, red. L. Frappier-Mazur, Rodopi, Amsterdam – New York 2004.
- Genevray F., *George Sand et ses contemporains russes. Audience, échos, réécritures*, L'Harmattan, Paris 2000.
- George Sand critique, une autorité paradoxale*, red. O. Bara, Ch. Planté, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2011.
- George Sand et l'écriture du roman. Actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand*, red. J. Goldin, Université de Montréal, Montréal 1996.
- George Sand et les Arts. Actes du colloque organisé au Château d'Arts (septembre 2004)*, red. M. Caors, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2005.
- George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, red. M. Watrelot, Presses Universitaires Blaise Pascal, Paris 2020.
- George Sand Today. Proceedings of the Eighth International George Sand Conference – Tours 1989*, red. D.A. Powell, University Press of America, Lanham 1992.

- George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture*, red. B. Diaz, Presses Universitaires de Caen, Caen 2006.
- George Sand. Colloque de Cerisy*, red. S. Vierne, CDU-Sedes, Paris 1983.
- George Sand. Intertextualité et polyphonie I. Palimpsestes, échanges, réécritures*, red. N. Harkness, J. Wright, Peter Lang, Frankfurt am Mein 2010.
- George Sand. Intertextualité et polyphonie II: voix, image, texte*, red. N. Harkness, J. Wright, Peter Lang, Frankfurt am Mein 2010.
- George Sand. Terroir et histoire*, red. N. Dauphin, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.
- Ghillebaert F., *Disguise in George Sand's Novels*, Peter Lang, New York 2009.
- Godwin-Jones R., *Romantic Vision. The Novels of George Sand*, Summa Publications, Birmingham, Alabama 1995.
- Hamon B., *George Sand face aux églises*, L'harmattan, Paris 2005.
- Harkness N., *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George's Sand Fiction*, Modern Humanity Research Association and Routledges, New York 2007.
- Harkness N., *Writing under the Sign of Difference. The Conclusion of „Indiana”*, „Forum for Modern Language Studies” 1997, vol. XXXIII, iss. 2.
- Harlan E., *George Sand*, Yale University Press, New Haven – London 2004.
- Hecquet M., *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840–1845*, Klincksieck, Paris 1992.
- Histoire d'une amitié. George Sand et Pierre Leroux. D'après une correspondance inédite 1836–1866*, Klincksieck, Paris 1973.
- Hoog Naginski I., *George Sand mythographe*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2007.
- Hoog Naginski I., *George Sand. L'éducation d'une enfant du siècle*, w: *Éducation des filles au temps de George Sand*, red. M. Hecquet, Artois Presses Universiteté, Arras 1998.
- Hoog Naginski I., *George Sand. Writing for Her Life*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991.
- Hoog Naginski I., *Lélia, ou l'héroïne impossible*, „Études littéraires” 2003, nr 35 (2–3).
- Hoog Naginski I., *Lélia: portrait d'un génie en kaleidoscope*, „Cahiers George Sand” nr 40 (r. 2018).
- Houk Schocket D., *Modes of Seduction. Sexual Power in Balzac and Sand*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2005.

- Illingworth J., *George Sand's Volcanic Imagination*, „Modern and Contemporary France” 2021 (29), nr 2.
- Jack B., *George Sand*, przeł. J. Korpanty, Świat Książki, Warszawa 2002.
- Kafanova O.B., *George Sand i rousskaia litteratoura XIX veka. 1860–1830. Mify i realnost'*, Tomskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet, Tomsk 1998.
- Karénine W., *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, t. I–IV, Les petits-fils de Plon et Nourrit, Paris 1899.
- Kozuchowska S., *O ludowości Waltera Scotta i George Sand*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1961, nr 2.
- Krauthaker M., *L'identité de genre dans les œuvres de George Sand et Colette*, L'Harmattan, Paris 2011.
- La Porporina. Entretiens sur Consuelo. Actes du colloque de Grenoble*, red. L. Cellier, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1976.
- Larnac J., *George Sand révolutionnaire*, Editions Hier et Aujourd'hui, Paris 1947.
- Lectures de „Consuelo” – „La Comtesse de Rudolstadt” de George Sand*, red. M. Hecquet, Ch. Planté, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2004.
- Lectures de la correspondance Flaubert–Sand – des vérités de raison et de sentiment*, red. Th. Poyet, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2013.
- Lewis L.M., *Germaine de Staël, George Sand and the Victorian Woman Artist*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri 2003.
- Lire „Histoire de ma vie” de George Sand*, red. S. Bernard-Griffiths, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2006.
- Lo Giudice A., *George Sand. Romanticismo e modernità*, Bulzoni Editore, Roma 1990.
- Magnone L., *Helena Deutsch czyta George Sand*, w: *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015.
- Mallia M., *Présence du roman gothique anglais dans les premiers romans de George Sand*, Classiques Garnier, Paris 2018.
- Marix-Spire Th., *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand 1834–1838*, Nouvelles Editions Latines, Paris 1955.
- Markiewicz Z., *Mickiewicz i George Sand*, w: tegoż, *Polsko-francuskie związki literackie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Massardier-Kenney F., *Gender in the Fiction of George Sand*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 2000.
- Masson C., *George Sand. Le „génie devenu fou” et sa conquête de l'Amérique*, „Œuvres et Critiques” 2003, nr 28.

- Maurois A., *Lelia, czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotula, wiersze przełożył W. Lewik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Peebles C.M., *The Psyche of Feminism. Sand, Colette, Sarraute*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2004.
- Poli A., *George Sand vue par les Italiens (essai de bibliographie critique)*, Firenze, Sansoni 1965.
- Poli A., *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Armand, Paris 1959.
- Pommier Ch., *George Sand et Colette. Affinités et passions*, Royer, Paris 2007.
- Pommier J., *George Sand et le rêve monastique*, A.G. Nizet, Paris 1966.
- Popic L., *Roman de l'Artiste et Valeurs chez George Sand*, thèse présentée en vue de l'obtention du diplôme de doctorat en philosophie Département d'Études françaises Université de Toronto 2016, [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic\\_Lara\\_201606\\_PhD\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/73126/1/Popic_Lara_201606_PhD_thesis.pdf) (dostęp: 4.02.2022).
- Puchalska I., *Kraśniński i George Sand*, w: *Wokół Kraśnińskiego*, red. M. Sokalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Rambeau M.P., *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, przeł. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Reid M., *George Sand*, Gallimard, Paris 2013.
- Reid M., *Présentation*, w: G. Sand, *Pauline*, oprac. M. Reid, Gallimard, Paris 2007.
- Reid M., *Signer Sand. L'œuvre et le nom*, Belin, Paris 2003.
- Rossum-Guyon F. van, *Puissances du roman. George Sand*, „Romantisme” 1994, nr 85: *Pouvoirs, puissances: qu'en pensent les femmes*.
- Rudkowska M., *Alegoria namiętności. Kartka z dziejów krytyki literackiej w XIX wieku*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6.
- Rudkowska M., *Zapaleńcy*, w: tejsze, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019.
- Schor N., *George Sand and Idealism*, Columbia University Press, New York 1993.
- Schor N., *Reading Double. Sand's Difference*, w: *The Poetics of Gender*, red. N.K. Miller, Columbia University Press, New York 1986.
- Skwarczyńska S., *Z paryskich materiałów mickiewiczowskich (dokumenty, problemy, zagadki)*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3–4.
- Straszewska M., *L'œuvre de George Sand vue par les Polonais*, w: *Les Échanges littéraires franco-polonais dans la seconde moitié du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle*, „Les Cahiers de Varsovie”, 1973.

- Thomson P., *George Sand and the Victorians. Her Influence and Reputation in Nineteenth-Century England*, Columbia University Press, New York 1977.
- Vergnioux A., *George Sand et l'éducation populaire – Leroux, Nadaud, Perdiguier*, Lambert-Lucas, Limoges 2014.
- Vernois P., *Le roman rustique, de George Sand à Ramuz. Ses tendances et son évolution*, Librairie A.G. Nizet, Paris 1962.
- Vierne S., *George Sand et la franc-maçonnerie*, Éditions Maçonniques del France, Angoulême 2012.
- Vierne S., *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2004.
- Waddington P., *Turgenev and George Sand. An Improbable Entente*, Victoria UP, London – Wellington, N.Z. 1981.
- Water Imagery in George Sand's Work*, red. F. Ghillebaert, M. Vala, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018.
- Wiedemann K., *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003.
- Wingård Vareille K., *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire. L'évolution de la thématique sandienne d'Indiana à Mauprat*, Acta Universitatis Upsaliensis, Upsala, Stockholm 1987.
- Wojciechowska B., *La Foncion idéologique de la diffusion des romans de George Sand dans la Pologne socialiste*, „Quaderni. Rivista degli Studi di Lecce” 1997, nr 19.
- Wojciechowska B., *La réception de George Sand en Pologne*, w: *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*, t. III, red. E. Mosele, Centre Interuniversitaire de Recherche sur le Voyage en Italie, Slatkine, Genève 1994.

## **Polskie teksty będące świadectwem recepcji George Sand:**

### **Autobiografistyka**

- Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1965*, t. I–XIII, oprac. T. Drewnowski, Polska Akademia Nauk, Wydział i Nauk Społecznych, Komitet Nauk o Literaturze, Warszawa 2009.
- Dąbrowska M., *Dzienniki powojenne*, t. I–v, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1996.



- Dąbrowska M., Stempowski J., *Listy 1926–1965*, t. III, opracował, wstępem i przypisami opatrzył A.S. Kowalczyk, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2010.
- Hartwig J., *Dziennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Irzykowski K., *Dziennik 1916–1944*, t. I–II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Iwaszkiewiczowa A., *Dzienniki i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz, opracował, przypisami opatrzył i indeks sporządził P. Kądziała, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Iwaszkiewiczowie A. i J., *Listy 1922–1926*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, wstęp T. Burek, Czytelnik, Warszawa 2012.
- Iwaszkiewiczowie A. i J., *Listy 1927–1931*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, Czytelnik, Warszawa 2012.
- M. Konopnickos laiškai N. Ivanauskui [Listy M. Konopnickiej do Nikodema Iwanowskiego], w kolekcji Pavienu dokumentų rinkinis [Pojedyncze rękopisy], Lietuvos literatūros ir meno archyvas, sygn. F43–1–65.
- Moszczeńska I., *Wspomnienia i listy*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2022.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. I–VI, opracowanie, wstęp i komentarze H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1975–2001.
- Nałkowska Z., *Wypisy i notatki z lektur, fragmenty tekstów oraz inne materiały*, Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej (Archiwum Nałkowskich), sygn. IV 14967.
- Orzeszkowa E., *O sobie... Autobiografia w listach*, wstępem opatrzył J. Krzyżanowski, Czytelnik, Warszawa 1974.
- Rautenstrauchowa Ł., *Wspomnienia moje o Francji*, Stanisław Cieszkowski, Kraków 1839.
- Słowacki J., *Listy do matki*, oprac. Zofia Krzyżanowska, Dzieła wybrane pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VI, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Zapolska G., *Listy*, t. I, zebrała S. Linowska, red. M. Fik, E. Krasiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Żmichowska N., Baranowska J., *Ścieżki przez życie*, Ossolineum, Wrocław 1961.
- Żmichowska N., *Listy*, t. II: *Bezdroża*, do druku przygotowała i komentarzem opatrzyła M. Romankówna, Ossolineum, Wrocław 1960.
- Żmichowska N., *Listy*, t. III: *Miodogórze*, oprac. M. Romankówna, Ossolineum, Wrocław 1967.
- Żmichowska N., *Listy*, t. V: *Narcyssa i Wanda*, wyd. B. Wilnkłowa, J. Żytkowicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007.

**Literatura piękna na motywach biografii Chopina  
z sandowskim wątkiem lub beletryzowane biografie Sand**

- Apeks (wł. A. Pytlak), *Sercem Polak. Portrety z życia Chopina*, „Bell Ami”, Warszawa 2000.
- Boguszewski S., *Lwy i lvice*, w: tegoż, *Komedie oryginalne Stanisława Bogusławskiego*, t. II, S. Olgebrandt Księgarz i Typograf, Warszawa 1848.
- Bojanowski G., *Tydzień w Antoninie*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Brandys M., *Maestro oraz W te dni przedostanie*, w: tegoż, *Nowele filmowe*, WAiF, Warszawa 1975.
- Broszkiewicz J., *Kształt miłości*, t. I–II, Estymator, Warszawa 1950–1951.
- Iwazkiewicz J., *Lato w Nohant*, w: *Dramaty*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1980.
- Jankowski J., *Miłość artysty. Szopen i pani Sand*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.
- Kiewnarska J., *Najdziwniejszy z romansów pani Sand. Część I. Młodość*, Towarzystwo Wydawnicze „Bluszcz”, Warszawa 1933.
- Kiewnarska J., *Najdziwniejszy z romansów pani Sand. Część II. Sława*, „Bluszcz” od nr 40 z 1937 roku do nr 15 z 1938 r.
- Kolińska K., *Ziemskie anioły. Opowieść o miłości George Sand i Fryderyka Chopina*, EKBIN, Warszawa 2015.
- Kraśniński J., *Kochankowie z klasztoru Valdemosy. Romanca w stylu hiszpańskim w trzech aktach*, Czytelnik, Warszawa 1980.
- Kraszewski J.I., *Ada: Sceny i charakter z życia powszechnego*, t. 1–3, J. Zawadzki, Wilno 1878.
- Luskińska E., Stępowski L., *Szopen. Sztuka popularna w pięciu aktach z dziejów naszej pieśni*, W.L. Anczyc i Spółka, Kraków 1906.
- Niedźwiedzka M., *Gdy kobiety milczały. Sceny z życia George Sand*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2021.
- Esteja (wł. J. Kisielnicka), *Kartki z życia kobiety*, „Kurier Warszawski”, Warszawa 1889.
- Sarnecki Z., *On i ona, obrazek sceniczny w jednym akcie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1918.
- Wilkoński A., *Emancypacja Sabiny ze stanowiska absolutnego*, w: tegoż: *Ramoty i ramotki*, t. III, Księgarnia Polska A.D. Bartoszewicza, Lwów 1885.
- Wodziński A., *Les trois romans de Frédéric Chopin*, Calmann-Lévy, Imprimerie Choix, Paris 1886.
- Wotowski S.A., *George Sand (Aurora Dudevant). Kobieta nieposkromionych namiętności. Ostatnia miłość w życiu Chopina*, Nakładem Drukarni Teatralnej F. Syrewicza, Warszawa 1928.

- Zachariasiewicz J., *Zakazane owoce. Powieść*, Warszawa 1868.  
 Ż[ochowska, też Duchńska] S., *Dwie niewiasty*, „Album Literackie. Pismo zbiorowe poświęcone dziejom i literaturze krajowej pod redakcją Kazimierza Wł. Wójcickiego” 1849, t. II.

**Literatura piękna będąca w książce przedmiotem analiz komparatystycznych**

- Czajkowski M., *Anna. Powieść*, Na Garbarach, Poznań 1841.  
 Marrené-Morzkowska W., *Błękitna książeczka*, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1879.  
 Marrené-Morzkowska W., *Mąż Leonory*, Wydawnictwo Dzieł Tanich A. Wiślickiego, Warszawa 1883.  
 Marrené-Morzkowska W., *Nemezys*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1871.  
 Marrené-Morzkowska W., *Róża. Studium małżeńskie*, Drukarnia J.I. Kraśzewskiego, Poznań 1872.  
 Marrené-Morzkowska W., *Smutna swadźba. Obrazek wiejski*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1885.  
 Marrené (Morzkowska) W., *Dzieci szczęścia*, S. Lewental, Warszawa 1891.  
 Marrené (Morzkowska) W., *Jerzy. Fragment*, Redakcja „Mód Paryskich”, Warszawa 1882.  
 Nałkowska Z., *Kobiety*, Czytelnik, Warszawa 1976.  
 Nałkowska Z., *Książę*, Czytelnik, Warszawa 1976.  
 Nałkowska Z., *Narcyza*, Czytelnik, Warszawa 1982.  
 Nałkowska Z., *Rówieśnice*, Czytelnik, Warszawa 1981.

**Prace o charakterze krytycznoliterackim poświęcone George Sand lub zawierające wzmianki o jej twórczości lub biografii**

- Biełańska K., *Pięćdziesiąta rocznica śmierci pani Georges Sand*, „Bluszcz” 1926, nr 32.  
 Binental L., *Chopin – Mickiewicz – G. Sand*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 17.  
 Brodowski F., *Powieści Walerii Marrené*, w: tegoż, *Drzewa. Nowele i myśli*, Jakób Mortkowicz, Warszawa 1907.  
 C\*\*\* (wł. Z. Miłkowski, znany jako T.T. Jeź), *Przegląd dzieł George Sand*, „Dziennik Domowy” 1845, t. VI.  
 Chamiec J.Sz., *Wycieczki na współczesny Parnas Francuski. George Sand*, „Tydzień Literacki, Naukowy, Artystyczny i Społeczny” 1876, t. III, nr 27–32.  
 Chmielowski P., *Autorki polskie wieku XIX*, Spółka Nakładowa Warszawska, Warszawa 1885.

- Chmielowski P., *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, t. I–II, Gebethner i Wolff, Warszawa 1902.
- Czapska M., *George Sand (Aurora Dupin, baronowa Dudevant) (1804–1876)*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 7.
- Czapska M., *Narodziny George Sand. W setną rocznicę „Indiany”*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 43.
- Czapska M., *Stulecie „Indiany”, pierwszej powieści George Sand*, „Bluszcz” 1932, nr 39.
- Czapska M., *Stulecie romantyzmu francuskiego*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 37.
- Czapska M., *Z epoki George Sand*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 31 i 32.
- Dembowski E., *Piśmienniczość powszechna*, w: tegoż, *Pisma*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955.
- Dmochowski F.S., „Mauprat” – recenzja, „Gazeta Codzienna” 1856, nr 121.
- Dzieduszycka A., *Kilka myśli o wychowaniu i wykształceniu niewiast naszych*, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1871.
- Engelking R., *Sfinks i Chimera*, w: G. Flaubert, G. Sand, *Korespondencja*, wstęp, przekład i przypisy R. Engelking, Sic!, Warszawa 2013.
- Forycki R., *Miłosierna, godna i szczerą Lélia*, „Nowe Książki” 2016, nr 7–8.
- Gasztowtt W., *Ruch literacki we Francji. Sainte-Beuve o Mickiewiczu; George Sand o Mickiewiczu*, „Ruch Literacki” 1875, nr 16–17, 33–34.
- Georges Sand. W setną rocznicę jej urodzin (1804–1876)*, „Bluszcz” 1904, nr 28 [bezimiennie].
- Grabowski M., *O nowej literaturze francuskiej zwanej literaturą szaloną*, w: tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, cz. 1, Teofil Glücksberg, Wilno 1838.
- Ilnicka M., *Korespondencja Jerzego Sand (tom VI)*, „Bluszcz” 1885, nr 2, 6 i 7.
- Ilnicka M., *Posąg Jerzego Sand. Posąg – Protestactwa Akademii Paryskiej – Korrespondencji tom V i VI*, „Bluszcz” 1884, nr 40–42.
- Ilnicka M., *Słówko o kobiecie*, „Bluszcz” 1867, nr 10.
- Jabłonowski W., „Ostatnia z Aldinich”. Recenzja, „Książka” 1904, nr 1.
- Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa A., *Nad esejami George Sand*, „Nowa Kultura” 1958, nr 23.
- Jankowski C., *Kobiety XIX wieku. George Sand*, „Słowo” 1923, nr 246, 248, 251–254.
- Jarosza (wł. S. Duchńska), *Nowy zwrot literatury francuskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1854, t. I.

- Jeske A., *Jeszcze kilka słów o pani Sand*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 46–47.
- Jeske-Choiński T., *Waleria Marrené-Morzowska*, w: W. Marrené-Morzowska, *Błędne koła*, Warszawa 1900.
- Kaliszewski K., *Wstęp*, w: G. Sand, *Ostatnia z Aldinich*, przeł. K. Kaliszewski, t. 1, A.T. Jezierski, Warszawa 1903.
- Karwat z Bardzkich A., *Jakie kobiety bohaterki daje nam obecny prąd zmysłowy w powieści i sztuce dramatycznej i wpływ ich na społeczeństwo*, Drukiem „Pracy”, Poznań 1914.
- Kiewnarska J., *George Sand*, „Bluszcz” 1930, nr 50–51.
- Kofta K., *Wielki skandal z George Sand*, „Nowe Książki” 2010, nr 1.
- Koźuchowska S., *Słowo wstępne*, w: G. Sand, *Wędrowny czeladnik*, przeł. J. Dmochowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
- Koźuchowska S., *Wstęp*, w: G. Sand, *Eseje*, przeł. S. Koźuchowska, M. Dramińska-Joczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Kraszewski J.I., *Broszura pani G. Sand o Garibaldi*, „Gazeta Codzienna” 1860, nr 139.
- Kraszewski J.I., [bez tytułu – wł. recenzja książki *Portraits contemporaines Jacques’a Reynauda*], „Gazeta Codzienna” 1860, nr 117.
- Kraszewski J.I., *Studia i szkice literackie*, wstęp P. Chmielowski, w: tegoż: *Wybór pism*. Oddz. 10, Warszawa 1894.
- Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1962.
- Krausharowa J., *Alfred de Musset (szkic biograficzno-literacki)*, w: *Pamiętka. Szkice i studia literackie Jadwigi Krausharowej*, Gebethner i Wolff, Kraków–Warszawa 1912.
- Kremer J., *Listy z Krakowa*, Kraków 1843, t. 1.
- Krzemińska W., *Miłość, teatr i polityka czyli „Consuelo” George Sand*, „Zwierciadło” 1971, nr 4.
- Krzywicka I., *„Lato w Nohant”*. Recenzja teatralna, „Epoka” 1936, nr 14.
- Krzywicka I., *George Sand*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 9.
- Krzywicka I., *Młoda Orzeszkowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 53–54.
- Krzywicka I., *Przegląd teatralny*, „Skamander” 1937, z. 78/80.
- Kuczyńska-Koschany K., *Najpiękniejsza jest przyjaźń niemożliwa*, „Zeszyty Literackie” 2014, nr 4 (32).
- Kulczycki W., *Kilka słów o Pani Sand*, „Atheneum” 1848, nr 4.

- Lubowski E., *Przegląd teatralny*. „Mauprat” – *Dramat teatralny w 6 aktach, Jerzego Sand – Wznowiony na scenie Teatru Wielkiego d. 22 lutego 1878*, „Bluszczy” 1878, nr 9.
- Lubowski E., *Romantyzm we Francji przez Jerzego Brandesa w streszczeniu podał...*, „Bluszczy” 1884, nr 7.
- Marrené W., *Pani Sand*, „Biesiada Literacka” 1876, nr 33–36. [także jako: [W.w.M.m.], *Zły duch Chopina*, „Biesiada Literacka” 1904, nr 33–36].
- Marrené W., *Stanowisko powieściowe i moralne pani Sand*, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 36–39.
- Morosz J. (wł. C. Gładkowska), *Waleria (Marrené) Morzkowska i jej działalność literacka*, „Kłószy” 1884, nr 987.
- Nałkowska Z., *Widzenia bliskie i dalekie*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Okolów-Podhorska S., *Najdziwniejszy z romansów pani Sand*, „Bluszczy” 1938, nr 6.
- Orzeszkowa E., *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Ossolineum, Wrocław 1959.
- Orzeszkowa E., *Publicystyka społeczna*, t. I–II, wybór i wstęp G. Borkowska, oprac. I. Wiśniewska, Kraków 2005, 2021.
- Zbigniew (wł. M. Sadowska), *List Zbigniewa do Redaktora Przeglądu Tygodniowego. Ha! Jeszcze o Pani Sand*, „Przeglądy Tygodniowy” 1866, nr 48.
- Zbigniew (wł. M. Sadowska), *Pani Sand*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 42–43.
- Salon Jerzego Sand*, „Gazeta Warszawska” 1844, nr 94.
- Straszewska M., *Wstęp*, w: G. Sand, *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Damińska-Joczowa, wstęp M. Straszewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Suchecki H., *Wiadomość o powieściopisarce francuskiej pani George Sand*, „Dziennik Mód Paryskich” 1 stycznia 1848, r. IX.
- Tomaszewski M., *Czytając „Lukrecję”*, w: G. Sand, *Lukrecja Floriani*, przeł. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- (Woykowska J.), *Le compagnon du tour de France par George Sand*, „Tygodnik Literacki” 1842, nr 21, 22, 24, 26 (bezimiennie).
- Woykowska J., *O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa*, „Tygodnik Literacki” 1843, nr 51.
- Zachariasiewicz J. Ch., *Idealizm i realizm. Studium historyczno-literackie*, „Kłószy”, t. 15, (1872), nr 367–374.

- Zam J. (wł. L. Rettel), *Korespondencja Gazety Warszawskiej. Paryż 20 kwietnia 1859*, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 129.
- Ziemięcka E., *Charakterystyka pani Sand*, „Athenaeum” 1842, t. v.
- Ziemięcka E., *Myśli o wychowaniu kobiet*, F. Spiess, Warszawa 1843.
- Z[yndram-]Kościałkowska W., [bez tytułu], „Dziennik Łódzki” 1884, nr 117.
- Żeleński (Boy) T., *Od tłumacza*, w: A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Żeleński (Boy) T., *Wstęp*, w: N. Żmichowska, *Poganka*, Ossolineum, Wrocław 1931.
- Żeleński-Boy T., *Ariel i pularda*, w: tegoż, *Murzyn zrobił...: Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*, Pisma, t. XXVII, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Żmichowska N., *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*, w: *Dzieła Klementyny z Tańskich Hofmanowej*, t. VIII, red. N. Żmichowska, Warszawa 1876.

### **Biografie Chopina i chopinologia – wybrane pozycje**

- Binental L., *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, F. Hoesick, Warszawa 1937.
- Bochenek-Franczakowa R., *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5.
- Bochenek-Franczakowa R., *George Sand. Nie taka zła kochanka Chopina*, „Gazeta Wyborcza” 18 czerwca 2012 r.
- Chomiński J.M., *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
- Chopin 2010. Postscriptum*, red. M. Sieradzka, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.
- Chopin na obczyźnie. Dokumenty i pamiątki*, zebrali M. Mirska i W. Hordyński, uzupełniła J. Ilnicka, wstęp J. Iwaszkiewicz, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
- Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Czartkowski A., Jeżewska Z., *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958 (i nast.).
- Dulęba W., *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Ekiert J., *Fryderyk Chopin. Biografia ilustrowana*, Muza, Warszawa 2010.

- Epoka Chopina. Kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Neriton – Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.
- Hoesick F., *Chopin. Życie i twórczość*, t. I–III, F. Hoesick, Warszawa 1910–1911.
- Irzykowski K., *O „Lecie w Nohant”*, „Pion” 1936, nr 51–52.
- Iwaskiewicz J., *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956.
- Iwaskiewicz J., *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, wybór, opracowanie i posłowie R. Romaniuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Jachimecki Z., *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1927.
- Jaxa-Rożen H., *George Sand i Fryderyk Chopin. Wariacje na temat miłości*, w: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Jeżewska Z., *Chopin*, Interpress Publishers, Warszawa 1985.
- Kaden-Bandrowski J., *Życie Chopina*, Geberthner i Wolff, Warszawa 1938.
- Karasowski M., *Fryderyk Chopin. Życie. Listy. Dzieła*, t. I–II, Gebethner i Wolff, Warszawa 1882.
- Kiewnarska J., *Sprawa George Sand i Chopina. Proces pośmiertny*, „Bluszcz” 1939, nr 29–30.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B.E. Sydow, t. I–II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
- Kossak E., *O wydaniu korespondencji George Sand – Georgesa Lubin*, „Rocznik Chopinowski 1980, nr 12.
- Kurczewski J., *Chopin jako bohater kultury*, w: *2010. Postscriptum*, red. M. Sieradz, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.
- Maciąg K., „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.
- Nowaczyński A., *Młodość Chopina*, Rój, Warszawa 1939.
- Nowik W., „Spór Delfiński” w latach ostatnich, „Rocznik Chopinowski” 1980, t. XII.
- Opiński H., *Chopin*, Książnica-Atlas, Lwów 1909.
- Pierożyna E., *Miłość i przyjaźń w życiu Chopina*, Oficyna, Warszawa 2005.
- Podhorska-Okołów S., *Lato w Nohant Iwaskiewiczza w Teatrze Małym*, „Bluszcz” 1937, nr 1.
- Popiel J., *Mythomanie antisandienne*, „Arcana” 2004, nr 55–56.
- Przybylski R., *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Znak, Kraków 1995.



- Słonimski A., „*Lato w Nohant*” i „*Żołnierz królowej Madagaskaru*”, „*Wiadomości Literackie*” 1936, nr 53–54.
- Smoter J.M., *Spór o „listy” Chopina do Delfiny Potockiej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.
- Solińska E., *Tajemnice Chopina*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2012.
- Strenger H., *O życiu Chopina, geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy*, „*Przegląd Muzyczny*” 1910, nr 17.
- Szulc M.A., *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, J.K. Żupański, Poznań 1873.
- Szulc T., *Chopin w Paryżu*, przeł. J. Kumaniecka, ALFA, Warszawa 1999.
- Szumiński P., *Chopin i Potocka: Awantura o miłosną korespondencję*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2005.
- Tarnowski S., *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków 1892.
- Tomaszewski M., *Chopin i George Sand. Miłość nie od pierwszego spojrzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- Tomaszewski M., *Chopin. Fenomen i paradoks. Szkice i studia wybrane*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, Lublin 2009.
- Tomaszewski M., Weber B., *Chopin. Diariusz par image*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków–Warszawa 1990.
- Weber B., *Chopin*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2010.
- Wierzbicki P., *Migotliwy ton. Esej o stylu Chopina*, Sic!, Warszawa 2010.
- Wierzbicki P., *Chopin. Portret muzyczny*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1999.
- Wierzyński K., *Życie Chopina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Zamoyski A., *Chopin. Książę romantyków*, przeł. M. Ronikier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Zamoyski A., *Chopin. Powściągliwy romantyk*, przeł. D. Chylińska, Znak, Kraków 2002.
- Zieliński T.A., *Chopin. Życie i droga twórcza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993.
- Ziemięcka E., *Wspomnienie*, w: *Noworocznik (Kalendarz) Ilustrowany dla Polek na rok 1862*, Księgarnia Polska A. Dzwonkowskiego i Spółki, Warszawa 1862.

## Wybrane konteksty historycznoliterackie i inne

- „*Chcemy całego życia*”. *Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, wstęp i oprac. A. Górnicka Boratyńska, Czarna Owca, Warszawa 1999.
- „*Daję przecież cyrograf na duszę*”. *Mroczne sprawy w literaturze XIX i XX wieku*, red. T. Linkner, K. Eremus, E. Kamola, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk–Sopot 2016.
- ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Anna Iwazkiewiczowa – w setną rocznicę urodzin*, red. A. Brodzka i inni, Almanach Iwazkiewiczowski, tom III, Podkowa Leśna 1997.
- Atwood W.G., *Paryskie światy Fryderyka Chopina*, przeł. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Warszawa 2005.
- Augustyniak M., *Mysł społeczno-filozoficzna Edwarda Abramowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2006.
- Bar A., *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego w latach 1830–1850*, Skład Główny w Kasie im. J. Mianowskiego, Warszawa 1948.
- Bartoszewicz A., *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1959, z. 3.
- Bloch E., *The Utopian Function of art and Literature. Selected Essays*, przeł. J. Zipes, F. Mecklenburg, Cambridge 1988.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996.
- Borkowska G., Czermińska M., Phillips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.
- Borkowska G., *Maria Dąbrowska i Jerzy Stempowski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Borkowska G., *Pozytywiści i inni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1996.
- Borkowska G., *The Feminism of Eliza Orzeszkowa*, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose*, Slavica Bergensia 5, red. K.A. Grimstad, U. Phillips, Bergen 2005.
- Bowman F.P., *Le Christ romantique*, Librairie Droz, Genève 1973.
- Buchet Rogers N., *Fictions de scandale. Corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, Purdue University Press, West Lafayette 1998.

- Burkot S., *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988.
- Burkot S., *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- Ce qu' idéal veut dire. Définitions et usages de l' idéalisme au dix-neuvième siècle. Actes du colloque des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, organisé à l' Université Paris Diderot les 8 février et 5 avril 2014*, <https://serd.hypotheses.org/ce-quideal-veut-dire-definitions-et-usages-de-lidealisme-au-xixe-siecle> (dostęp: 21.10.2020).
- Cieliczko M., „*On jest mistrzem, ja to wiem*”. *Pisarka, tłumaczka, edytorka, żona*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.
- Cohen M., *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton University Press, New Jersey 1999.
- Czachowski K., *Między romantyzmem a realizmem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Delaigue-Moins S., *Chopin w Nohant*, przeł. H. Wołek-Wiśniewska, Twój Styl, Warszawa 2000.
- Drewnowski T., *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, wydanie trzecie, przejrane i uzupełnione, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Drewnowski T., *Wyprowadzka z czyścica. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Faderman L., *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Women's Press, Morrow 1981.
- Faleński F., *Waleria Morzkowska. Ocenienie literackie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 14–16.
- Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, red. F. Devlin-Glass, L. McCredden, Oxford University Press, Oxford – New York 2001.
- Filipiak I., *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Finch A., *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, New York 2010.
- Flaubert G., G. Flaubert, *Listy*, wyboru dokonał i przełożył W. Rogowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

- Flaubert G., *Listy do Luizy*, wybór, przekład i komentarze R. Engelking, Sic!, Warszawa 2010.
- Franke J., *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1999.
- Frąckowiak-Sochańska M., *Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samoograniczającej się świadomości feministycznej kobiet*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” 2011, nr 39.
- Ganche E., *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres*, Mercure de France, Paris 1913.
- Ganche E., *Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de psychologie*, Mercure de France, Paris 1935.
- Garber M., *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, London 1992.
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2006.
- Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press, London – New Haven 1979.
- Głębička E., *Dąbrowska (nie)znana*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Głębička E., wstęp do: *Ich noce i dni. Korespondencja Marii i Mariana Dąbrowskich 1909–1925*, oprac. i wstęp E. Głębička, Iskry, Warszawa 2005.
- Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, red. K. Bujwidowa, Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek imienia J.I. Kraszewskiego, Drukarnia Związkowa, Kraków 1903.
- Gospodarek T., *Julia Molińska-Woykowska (1816–1851)*, Ossolineum, Wrocław 1962.
- Górnicka-Boratyńska A., *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Czarna Owca, Izabelin 2001.
- Granice Nałkowskiej*, red. A. Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Warszawa 2014.
- Hart K., *Revolution and Women's Autobiography in Nineteenth Century France*, Rodopi, Amsterdam – New York 2004.
- Heilbrun C., *Writing a Woman's Life*, Ballantine Books, New York 1988.
- Iwaskiewicz J., *Dzienniki*, t. I–III, opracowanie i przypisy A. i R. Papięscy, wstępem opatrzył A. Gronczewski, Czytelnik, Warszawa 2007–2011.
- Iwaskiewiczowa A., *Sztuka Prousta*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 40.

- Iwaszkiewiczowa A., *Conrad i Proust*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 6.
- Iwaszkiewiczowa A., *Sztuka Conrada*, w: tejsze, *Szkice i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz-Wojdowska, wstępem opatrzył P. Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonych dzieł*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Kallberg J., *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, przeł. W. Bońkowski, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.
- Kirchner H., *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 1 (59).
- Kirchner H., *Nałkowska albo życie pisane*, W.A.B., Warszawa 2015.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, w: tejsze, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, eFKA, Kraków 1999.
- Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX w. Zbiór studiów*, cz. I–II, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 1992.
- Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 2001.
- Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 1996.
- Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 2004.
- Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 2006.
- Kobieta i społeczeństwo na ziemiach polskich w XIX w.*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1990.
- Kobieta i świat polityki: Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 1994.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Surdut George Sand czy ogon Helenki. O kobiecie, modzie i nowoczesności w literaturze XIX wieku*, „Świat i Słowo. Filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia” 2005, nr 1.
- Kraskowska E., *Maria Dąbrowska i Anna Kowalska*, w: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasów, A. Galant, Universitas, Kraków 2011.
- Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999.

- Kraskowska E., *Sama wśród mężczyzn. Zofia Nałkowska jako instytucja życia kulturalnego w Polsce*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 21 (41).
- Kto się boi Zofii Nałkowskiej*, red. A. Gajewska, A. Galant, numer „Poznańskich Studiów Polonistycznych” 2013, Seria Literacka 21 (41).
- Liszt F., *Fryderyk Chopin*, przeł. M. Traczewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011.
- Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. E. Graczyk, E. Kamiola, M. Bulińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.
- Marcus S., *Between Women. Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2007.
- Marry C., *Pierwsze studentki z Europy Środkowej. Awangarda uniwersytetów francuskich i szwajcarskich*, w: *Wiek po Marii Skłodowskiej-Curie. Emancypacja kobiet w Polsce i we Francji*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska i in., Fundacja Gender Center, Warszawa 2012.
- Marszałek M., „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954*, wstęp G. Ritz, Universitas, Kraków 2004.
- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst, krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Mitoraj K., *Maria Dąbrowska i Doris Lessing wobec feminizmu*, w: *Filologiczne konteksty współczesności. Wyzwania literatury i języka w XX/XXI wieku*, red. Z. Czapięga i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013.
- Mitzner P., *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie*, wydanie drugie poszerzone i poprawione, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Mizielińska J., *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.
- Morzowska-Tyszkowa W., *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego*, Badania Literackie, t. v, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1934.
- Mrozik A., *Utopia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014.
- Musiał M., *Intymność i jej współczesne przemiany. Studium z filozofii kultury*, Universitas, Kraków 2015.
- Musset A. de, *Dzieje białego kosa. Muszka*, przeł. S. Meller, ilustrował A. Strumiłło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

- Musset A. de, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Nasiłowska A., *Angielskie, francuskie i polskie tradycje biografistyki. Wprowadzenie do tematu*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- Niecks F., *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Paczoska E., *Krytyka literacka pozytywistów*, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Paja A., *XIX. Tożsamość czytelniczek*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Pałaca ciekawość istoty myślącej. Nauczycielki, guwernantki... i nie tylko*, red. T. Linkner, K. Eremus, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015.
- Pekaniec A., *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Phillips U., „*Femme Fatale*” and *Mother-Martyr*. *Feminity and Patriotism in Żmichowska’s „The Heathen”*, w: *Gender and Sexuality in Ethical Context. Ten Essays on Polish Prose*, Slavica Bergensia 5, red. K.A. Grimstad, I.U. Phillips, Bergen 2005.
- Phillips U., *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Fundacja Akademia Humanistyczna – Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006.
- Planté Ch., *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Éditions du Seuil, Paris 1989.
- Popowicz K., *Saint-Simon i saintsimoniści – od rewolucji do kolonizacji. Historia pewnej religii (1803–1870)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Pourtalès G. de, *Chopin ou le poète*, Gallimard, Paris 1927.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Przewórska M.Cz., *Eliza Orzeszkowa w literaturze i ruchu kobiecym. Zarys syntetyczny*, W.L. Anczyc i Spółka, Kraków 1909.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kpacki, Universitas, Kraków 1999.
- Rodzina – prywatność – intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim*, red. D. Kałwa, A. Walaszek, A. Żarnowska, DiG, Warszawa 2005.
- Rola i miejsce kobiet w edukacji i kulturze polskiej*, red. W. Jamrozek i D. Żołądź–Strzelczyk, t. I–II, Instytut Historii UAM, Poznań 1998–2001.

- Romaniuk R., „*Anna od Aniołów*”, w: tegoż, *One, Nadzieja Mandelsztam, Anna Iwaszkiewiczowa, Zofia Tolstojowa, Maria Kasprowiczowa*, Twój Styl, Warszawa 2005.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. I–II, Iskry, Warszawa 2012, 2017.
- Romankówna E., *Narcyza Żmichowska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1970.
- Rozczytywanie Dąbrowskiej*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Rudzki E., *Delfina Potocka*, Instytut Prasy i Wydawnictwo Novum, Warszawa 1990.
- Schor N., *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction*, Columbia University Press, New York 1985.
- Siwiec M., *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Siwiec M., *Czy romantyczna poetka jest poetką? O Szczęściu poety Narcyzy Żmichowskiej*, w: tejże, *Romantyzm czyli inter esse*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.
- Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. I–III, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń–Warszawa 2016.
- Smoleń B., *Płeć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Natkowskiej*, w: *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T.J. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001.
- Sobieraj T., *Fabuly i „światopogląd”. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Sobieraj T., *Wobec wielkiej trójcy powieściopisarzy. Uwagi o poetyce drugorzędnej prozy okresu pozytywizmu*, w: *Pozytywizm. Język epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001.
- Stępień M., *Narcyza Żmichowska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Świerkosz M., *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Znak, Kraków 2002.
- Thibaudet A., *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997.



- Tilliette X., *Jésus romantique*, Desclée-Mame, Paris 2002.
- Tomasik K., *Homobiografie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Tuszyńska A., *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1999.
- Wagner-Martin L., *Telling Women's Lives. The New Biography*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1994.
- Walczewska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Fundacja eFKA, Kraków 2009.
- Walton W., *Eve's Proud Descendants. Four Women Writers and Republican Politics in Nineteenth-Century France*, Stanford University Press, Stanford, California 2000.
- Węgrzyn I., *Tygodniki paryskie Zofii Węgierskiej na łamach krakowskiego „Czasu”. Muza romantyków i sztuka felietonu*, w: *Literatura niewyczerpana*, red. K. Fiołek, Universitas, Kraków 2014.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Miedzy buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Wyczańska I., *Waleria Marrené (Morzkowska)*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. II, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966.
- Wydrycka A., „Wielki społeczno-literacki urząd”. *Uwagi o pracach krytycznych Walerii Marrené-Morzkowskiej*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Zaleska Z., *Czasopisma kobiece w Polsce (Materiały do historii czasopism. Rok 1818–1937)*, Wyższa Szkoła Dziennikarska w Warszawie, Warszawa 1938.
- Zwołńska B., *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
- Żmigrodzka M., *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.



## Indeks osób

### A

Abdelaziz Nathalie 34  
Abramowski Edward 332–334  
Ajasson de Grandsagne Stéphane 370  
Alighieri Dante 125, 213  
Allart de Méritens Hortense 48,  
68, 74  
Allen Woody 391  
Amic Henri 292  
Andersen Hans Christian 244  
Andrejew Leonid 312  
Anioł Michał 124  
Arago Emmanuel 70, 73, 440  
Arnold Matthew 20  
Aston Luise 37  
August II Sas, król Polski 280  
Augustyniak Małgorzata 332  
Aurax-Jonchière Pascale 40  
Austen Jane 319, 462  
Avellaneda Gertrudis Gomez de 37

### B

Bacciarelli Marcell 452  
Bachelard Gaston 50  
Bachórz Józef 50  
Balthasar Hans Urs von 451  
Balzac Honoré de 15, 16, 20–23, 29,  
34, 38, 49, 52, 90, 98, 107,  
116, 119, 123, 129, 131, 147,  
152, 153, 160, 202, 210, 229,  
231, 235, 245, 290, 292, 297,  
299, 301, 312, 313, 315, 353,  
358–360, 368–370, 373, 374,  
399, 419, 446, 449, 463

Banot Aleksandra 150  
Bar Adam 40  
Bara Olivier 301  
Baranowska Julia 248, 399, 401,  
403, 404, 407, 410, 413  
Barry Joseph A. 36, 68, 336  
Bartosiewicz Olga 40  
Bartoszewicz Antonina 49  
Baszkircew Maria 277, 307, 308  
Baudelaire Charles 25, 358, 360,  
436, 446, 450  
Beauvoir Simone de 457  
Bednarczuk Monika 46  
Beethoven Ludwig van 180  
Bernard-Griffiths Simone 38, 202  
Beyle Marie-Henri zob. Stendhal  
Bieliński Wissarion 99  
Bierdiajew Nikołaj 451  
Blanc Louis 333  
Bloch Ernst 103, 104  
Blount Paul G. 19  
Bochenek-Franczakowa Regina 13,  
40–45, 49, 51, 56, 57, 62–64,  
66, 82, 102, 109, 119, 129,  
147, 154–156, 169, 174, 194,  
214, 215, 220, 273, 282,  
288, 317, 320, 390, 420, 424,  
427–429, 439, 446, 460, 464,  
467  
Bogusławski Stanisław 405, 406,  
408  
Bogusławski Władysław 317  
Bojanowska Małgorzata 377, 381  
Bojanowski Gustaw 445

- Bonaparte Napoleon 132  
 Bońkowski Wojciech 77  
 Borie Victor 89, 265  
 Borkowska Grażyna 48, 50, 111,  
     150, 176, 184, 203, 334, 336,  
     337, 366, 400, 406, 409, 410,  
     414  
 Borowski Tadeusz 209  
 Botkin Wasyl 99  
 Bourges Michel de 23, 83, 332  
 Bowman Frank Paul 36  
 Boy-Żeleński Tadeusz 102, 222,  
     254, 258–261, 275, 276, 277,  
     353, 373, 406, 410, 420, 421  
 Brandes Georg 53, 54  
 Brandys Kazimierz 428  
 Brault Augustine 87, 89  
 Briquet Jean 36  
 Brodowski Feliks 147, 148  
 Brodzka Alina 365  
 Brontë Charlotte 47, 210, 220  
 Brontë Emily 210, 215  
 Brontë, siostry 47  
 Broszkiewicz Jerzy 427, 445, 457  
 Browning Elizabeth Barrett 20, 49  
 Brunel Pierre 68, 432, 433  
 Buchet Rogers Nathalie 22  
 Buchner Antoni 80, 431  
 Bulińska Magdalena 27  
 Burek Tomasz 377, 383  
 Bürger Gottfried August 199  
 Burkot Stanisław 49, 135  
 Burzyńska Anna 29  
 Butler Judith 384  
 Byron George Gordon 37, 120, 122,  
     125, 200, 228, 231, 275, 315,  
     456
- C**
- Caro Elme Marie 83  
 Casanova Giacomo Girolamo 196,  
     200  
 Cellier Léon 38, 39  
 Chalon Jean 27, 31, 336, 467  
 Charpentier John 226, 262  
 Chartier Émile zwany Alain 19  
 Chateaubriand François-René de  
     229, 231  
 Chatiron Hippolyte 369, 441  
 Cherrière Isabelle de 263  
 Chevalier Ernest 295  
 Chmielowski Piotr 147, 148,  
     406–408, 410  
 Chojecki Edmund (ps. Charles-  
     -Edmond Chojecki) 42, 249  
 Chomiński Józef 69  
 Chopin Fryderyk 26–28, 40, 41, 44,  
     47, 58, 60, 62–64, 66–87,  
     89, 90, 93, 97, 120, 121, 183,  
     221, 224, 225, 227, 228, 246,  
     263–265, 271, 272, 274,  
     277, 279, 281, 282, 289, 315,  
     325–329, 332, 338–340, 349,  
     358, 361–363, 367–369, 391,  
     392, 417, 419–421, 424–429,  
     431–449, 451–457, 464, 467  
 Chopin Justyna 84  
 Christophe Paul 36, 334  
 Chrzanowski Ignacy 121  
 Chylińska Dominika 433  
 Cieliczko Małgorzata 356, 365  
 Cieszkowski August 245  
 Cieślak Ewa 377, 381  
 Cixous Hélène 160, 341  
 Clésinger Auguste 326  
 Cohen Margaret 34  
 Colet Louise 49, 254, 273, 297, 453  
 Colette Sidonie-Gabrielle 32, 34,  
     263, 287, 337  
 Commanville Caroline 291  
 Comte August 312  
 Conrad Joseph 316, 380–382, 386  
 Conrad-Korzeniowska Jessie 73  
 Constant Henri-Benjamin 263, 453  
 Corneille Pierre 312, 353  
 Crecelius Kathryn J. 23, 34, 157,  
     188, 193, 196, 199, 218, 219  
 Czachowska Jadwiga 268

- Czajkowski Michał 51, 151,  
 163–166, 195–197  
 Czapiga Zofia 341  
 Czapska Maria 42, 58, 126–129, 250,  
 251, 390, 416–419, 421, 428  
 Czartkowski Adam 427, 445  
 Czartoryska Izabela 47  
 Czartoryska Marcelina 437  
 Czechow Anton 316  
 Czczot Katarzyna 46  
 Czernicka Paulina 325, 445  
 Czernow Anna Maria 391  
 Czeszko Bohdan 209  
 Czop Jerzy 339
- D**
- Dackiewicz Jadwiga 274  
 d'Agoult Marie 34, 48, 70, 307, 370,  
 371, 429, 434, 453, 464  
 d'Altenhaim Gabrielle Soumet  
 Beuvain 400  
 Daly Mary 37  
 Danek Wincenty 43  
 d'Arc Joanna 132  
 Daudet Léon 359, 446  
 Dauphin Noëlle 30  
 d'Aureville Barbey 229, 360  
 Davis Judy 391  
 Davray Jean 262  
 Dąbrowscy Maria i Marian 338  
 Dąbrowska Maria 58, 61, 62, 212,  
 267, 314–318, 321–325,  
 327–347, 423, 466  
 Dąbrowski Marian 330, 332, 335,  
 337–339  
 Delaborde Sophie Victoire 84, 279  
 Delacroix Eugène 67, 71, 433, 439,  
 456  
 Dembowski Edward 42, 45, 49, 50,  
 122  
 Deroin Jeanne 341  
 Deschartres 336, 369, 392  
 Deutsch Helena 45  
 Devlin-Glass Frances 37
- Dębska Kinga 419  
 Diderot Denis 162  
 Didier Béatrice 14–18, 21, 24, 25,  
 28, 31, 33, 35, 37–40, 47, 52,  
 53, 102, 158, 161, 162, 231,  
 238, 240, 241, 283, 284, 293,  
 296, 298, 349, 359, 360  
 Dijk Suzan van 20  
 Dłuski Wiktor 432  
 Dmochowska Jadwiga 130, 131, 141  
 Dobrzycka Urszula 332  
 Domarańczyk Daria 289  
 Dorval Marie 340, 370–373, 376,  
 387  
 Dostojewska Anna 278, 312, 313  
 Dostojewski Fiodor 14, 20, 37, 99,  
 207–209, 213–215, 217, 220,  
 223, 306, 312, 313  
 Doumic René 83  
 Dramińska-Joczowa Maria 231, 288  
 Drewermann Eugen 451  
 Drewnowski Tadeusz 315, 317,  
 332–334, 336, 344  
 Duc Aimée 374, 375  
 Duchyńska Seweryna 42, 52,  
 165–168, 176, 403, 405, 414  
 Duda Maciej 50  
 Dudevant Aurore zob. Sand George  
 Dudevant Casimir 122, 370  
 Dudevant-Clésinger Solange  
 (córka Sand) 79, 87, 89,  
 327–329, 362, 370, 420, 440  
 Dulębianka Maria 340  
 Dumas Alexandre 51, 297, 317, 415,  
 441, 449  
 Dupin Aurore zob. Sand George  
 Dupin Maurice 369  
 Duras Marguerite 287  
 Dzieduszycka Anastazja 403
- E**
- Ebert Alicja 378, 379  
 Eco Umberto 448, 463  
 Eidelman Dawn D. 20

- Ekiert Janusz 444  
 Eliot George 20, 49, 210, 463  
 Ellis Havelock 374  
 Engelking Ryszard 25, 293,  
 295–303, 305  
 Eremus Katarzyna 149, 150  
 Evans Mary Ann (George Eliot) 49
- F**
- Faderman Lillian 372–375  
 Faleński Felicjan 147, 224, 227, 408  
 Feldman Wilhelm 221  
 Fik Marta 423  
 Filipiak Izabela 372, 374–376, 406  
 Finch Alison 38  
 Fiołek Krzysztof 410  
 Fitzgerald Scott Francis 430  
 Flatau Edward 381  
 Flaubert Gustave 14, 16, 20, 22–25,  
 29, 49, 62, 107, 111, 179, 184,  
 207, 210, 213, 227, 236, 254,  
 277, 290–306, 312, 313,  
 317–319, 358, 360, 372, 453,  
 460  
 Fontana Julian 442  
 Forycki Remigiusz 289  
 Fournier Kiss Corinne 40, 41,  
 43–45, 49, 55–57, 103, 110,  
 111, 222, 336, 343, 358, 404,  
 406, 410, 413, 467  
 France Anatol 290  
 Frąckowiak-Sochańska Monika 100  
 Frye Northop 157  
 Fuller Margaret 20
- G**
- Galant Arleta 45, 324  
 Gallus Jan 379  
 Garber Marjorie 393  
 Garborg Arne 208  
 Gautier Théophile 294, 373, 393  
 Gay de Girardin Delphine 49  
 Genevray Françoise 20, 99, 214, 215,  
 220, 313, 415  
 Ghibbebaert Françoise 34, 105, 202,  
 356, 393, 394, 396–399  
 Gibińska-Marzec Marta 40  
 Giddens Anthony 434  
 Gilbert Sandra 47, 48, 59  
 Glasgow Janis 393  
 Glińska Agnieszka 419  
 Gliński Mateusz 445  
 Glücksberg Michał 53, 251, 403  
 Gładkowska Celina 147  
 Gładkowska Konstancja 63, 426  
 Głębicka Ewa 324, 333, 334, 336,  
 338  
 Głowacka Barbara 41  
 Goczałkowska Julia 42  
 Godwin-Jones Robert 19, 39, 130,  
 134, 144, 214, 217, 231, 298,  
 320, 321  
 Goethe Johann Wolfgang von 19,  
 37, 104, 192, 248, 312, 369,  
 451, 456  
 Gołąb Maciej 452  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 445  
 Goncourt Edmond de 283, 297, 317,  
 319, 360, 361, 372  
 Goncourt Edmond i Jules 210, 283,  
 317, 318, 358  
 Goncourt Jules de 283, 361  
 Gorilovics Tivadar 20  
 Gorki Maksim 312  
 Goszczyński Seweryn 110  
 Górnicka-Boratyńska Aneta 150, 414  
 Grabowska Wanda 60, 102, 103,  
 104, 110, 111, 173, 181, 273,  
 401, 402, 408, 466  
 Grabowski Michał 42, 50, 53, 251  
 Graczyk Ewa 27  
 Gramm Marylou 134  
 Grant Hugh 391  
 Grimstad Knut Andreas 46, 222  
 Gronado Caroline 37  
 Gronczewski Andrzej 365  
 Grottger Artur 69, 264, 271, 427,  
 438, 439, 440

Grzymała Wojciech 64, 77, 361,  
362, 368, 434, 440, 452, 456  
Gubar Susan 47, 48, 59  
Guilleragues Gabriel de 260  
Guze Joanna 283, 448  
Guzowska Dorota 41

## H

Hamon Bernard 36, 334  
Hanin Laetitia 187  
Hańska Ewelina z Rzewuskich 368  
Hardy Thomas 194  
Harkness Nigel 33, 35, 114, 117, 231,  
232  
Harlan Elizabeth 30, 341, 362, 394  
Hart Kathlyn 38, 284, 285  
Hartwig Julia 27, 28, 68  
Hecquet Michèle 36, 38, 101, 102,  
106, 130–132, 137, 140, 141,  
188, 207  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 160  
Heilbrun Carolyn 430, 431  
Heine Christian Johann Heinrich  
71, 224, 276, 369  
Hercen Aleksandr 99  
Hertz Paweł 386  
Hirschfeld Magnus 375  
Hoesick Ferdynand 68–70, 73, 74,  
77, 88, 89, 257, 325–327, 349,  
367–369, 372, 392, 425, 427,  
429, 438, 445, 451  
Hoffman Ernst Theodor Amadeus  
37, 207  
Hoffmanowa Klementyna z Tań-  
skich 14, 42, 53, 110, 210,  
310, 341, 404, 407, 411, 412,  
422, 423  
Hoog Naginski Isabelle 23, 32, 35,  
36, 101, 108, 112, 131, 139,  
188, 229, 230, 304  
Hornung Magdalena 232  
Houk Schocket Deborah 34, 235  
Howe Marie Jenney 83  
Hryniewicz Waclaw 451

Hubert Matthews Veronica 393  
Hugo Victor 111, 131, 177, 214, 298,  
302, 315, 322, 359

## I

Ibsen Henrik 194, 223  
Illingworth James 37, 114  
Ilnicka Maria 111, 176, 178–180,  
294, 403, 405, 415, 422, 466  
Irigaray Luce 32, 37, 96, 240, 241,  
341  
Irzykowski Karol 232, 269–271,  
277, 466  
Iwanowski Nikodem 422  
Iwasiów Inga 47, 324  
Iwaszkiewicz Jarosław 68, 70, 71,  
209, 327, 328, 347, 362–367,  
377, 379–383, 385, 419–421,  
425, 427, 436, 437, 439–445,  
447, 464  
Iwaszkiewicz Maria 349, 363, 386  
Iwaszkiewicz Teresa 366, 379  
Iwaszkiewiczowa Anna 58, 61, 62,  
212, 348, 349, 355, 356, 358,  
360–368, 372, 376–387, 402,  
423, 431, 466  
Iwaszkiewiczowie Anna i Jarosław  
349, 362–364, 377, 379–383

## J

Jachimecki Zdzisław 427  
Jacobs Alphonse 292  
James Henry 20, 321  
Jan XXIII, papież 334  
Janion Maria 50, 442  
Jankowski Edmund 111, 195, 415  
Jankowski Józef 427, 432, 434, 435,  
437, 438, 441–444  
Jaroszyński Edward 245  
Jasiński René 373  
Jaxa-Rożen Hanna 452  
Jensen Merete Stistrup 207  
Jeske August 176, 178, 181  
Jeske-Choński Teodor 147, 148, 422

- Jeź Teodor Tomasz (wł. Zygmunt Fortunat Miłkowski) 42, 109–111, 249, 250
- Jeżewska Zofia 427, 445
- Jędrzejczak Marcin 232
- Jędrzejewiczowa Ludwika 265, 436, 441, 442
- Jędrzejowska-Waszczuk Zofia 28, 45, 60, 68
- K**
- Kaczkowski Zygmunt 51
- Kaden-Bandrowski Juliusz 444
- Kafanova Olga B. 20
- Kaliszewski Kazimierz 54
- Kallberg Jeffrey 77
- Kamecka Małgorzata 41
- Kamola Elwira 27, 150
- Karasowski Maurycy 427, 438
- Karwacka Helena 149
- Karwat z Bardzkich Anna 409
- Kasprowiczowa Maria 367
- Kądziała Paweł 349
- Kiewnarska Jadwiga 26, 42, 58, 66, 73, 82–89, 275–277, 390, 391, 416, 421, 427, 454, 464, 466
- Kirchner Hanna 105, 207, 208, 223, 224, 232, 242, 264, 265, 267–271, 291, 365, 366, 379, 423, 461
- Kisielewski Jan August 208
- Kisielnicka Józefa 53
- Klaczko Julian 42
- Kłosińska Krystyna 24, 29, 359, 361, 446, 449
- Kłosiński Krzysztof 29
- Kobyłańska Krystyna 28, 428, 441
- Kofta Krystyna 74, 461, 466
- Kolbusz-Lasa Wioletta 288, 289
- Kolińska Krystyna 274, 428, 432, 449, 450
- Komarovič Vasilij 215
- Komarowa Warwara (ps. Vladimir Karenine) 20, 83
- Komornicka Maria 372, 375, 376, 466
- Koniński Karol Ludwik 451
- Könnigsmarck, marszałek 369
- Konopnicka Maria 55, 181, 213, 336, 414, 422, 466
- Kopacki Andrzej 377
- Kopaliński Władysław 461
- Kornhauser Jakub 40
- Korsak Tadeusz J. 232
- Korzeniewska Ewa 317
- Kossak Ewa K. 428
- Kossak Zofia 409, 410, 428
- Kostkiewiczowa Teresa 50
- Kotula Adam 161
- Kowalczyk Andrzej Stanisław 314
- Kowalska Anna 323, 324, 328, 329, 337, 340
- Kozicka Dorota 316
- Kożuchowska Stanisława 42, 231, 288, 300–302, 460
- Krafft-Ebing Richard von 374
- Kralkowska-Gątkowska Krystyna 410, 411
- Krasińska (z Branickich) Eliza 46, 107
- Krasiński Adam 121
- Krasiński Edward 423
- Krasiński Janusz 427
- Krasiński Zygmunt 41, 45, 46, 50, 107, 108, 110, 111, 121, 194, 245, 246, 453, 462, 466
- Kraskowska Ewa 265, 323, 423
- Kraszewski Józef Ignacy 40, 42–45, 50, 51, 53, 135, 176, 180, 181, 195, 294, 297, 298, 336, 409, 415
- Krausharowa Jadwiga 273, 274
- Krauthaker Marion 34, 159, 393, 398
- Kremer Józef 194, 195
- Krzywicka Irena 42, 58, 226, 257, 258, 261–263, 277, 376, 390, 416, 420, 421, 428, 466



Krzywicki Leon 258  
 Krzyżanowska Zofia 120  
 Krzyżanowski Julian 51, 120  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna  
 305  
 Kuczyński Bogusław 209, 263–271  
 Kulczycka-Saloni Janina 148  
 Kulczycki Władysław 42, 99, 251  
 Küng Hans 451  
 Kunicki Leon 53  
 Kurczewski Jacek 452, 453  
 Kurz Iwona 391  
 Kwiatkowski Teofil 440

## L

La Boëtie Étienne de 312  
 Lacassagne Jean-Pierre 333  
 Lady Shelley Elisabeth 277  
 Laffont Robert 361  
 Lagerlöf Selma 209  
 Lamartine Alphonse de 297, 359  
 Lamennais Félicité-Robert 23, 187  
 Landman Adam 160  
 Laperche Jeanne Philomène  
 (ps. Coulevain Pierre de) 213  
 Larnac Jean 36, 139  
 La Rochefoucauld François de 210  
 Latawiec Czesław 400  
 Latuouche Henri de 162  
 Laurysiewicz Stanisław 423  
 Lauth-Sand Aurore (wnuczka  
 George Sand) 30  
 Le Bras-Chopard Armelle 332  
 Lenclos Ninon de 211, 226  
 Leroux Pierre 23, 36, 46, 83, 139,  
 140, 222, 281, 285, 332–334,  
 400, 443  
 Lespinasse Jeanne Julie Éléonore de  
 210, 211, 226, 263, 277, 310  
 Lévêq Marie-Cécile 202  
 Levy Michel 300  
 Lewald Fanny 37  
 Lewik Włodzimierz 161  
 Lewis Linda M. 19, 20, 49

Linkner Tadeusz 149, 150  
 Linowska Stefania 423  
 Lipińska Olga 419  
 Lis Renata 305  
 Liszt Ferenc 67, 70, 221, 224, 225,  
 227, 228, 307, 371, 439, 453  
 Lubin Georges 14, 15, 28, 76, 80,  
 278, 279, 283, 289, 428  
 Lubowski Edward 53, 54

## Ł

Łopatyńska Lidia 265, 266, 278  
 Łuskina Ewa 452

## M

Maciąg Kazimierz 63, 428, 450, 452  
 Maciejewski Janusz 184  
 Madame de La Fayette (wł. Marie-  
 -Madeleine Pioche de la  
 Vergne) 210, 211, 226  
 Madame de Staël (wł. Anne-Louise  
 Germaine Necker) 14, 19,  
 20, 41, 44, 45, 49, 55, 56, 109,  
 112, 120, 176, 209–211, 226,  
 231, 252, 263, 277, 278, 287,  
 306, 357, 403, 453, 461  
 Madame Dupin de Chenonceaux  
 280  
 Magnone Lena 45  
 Mallefille Félicien 78  
 Mallia Marilyn 34, 243  
 Manceau Alexander 264, 339, 435,  
 436  
 Mann Thomas 235, 316  
 Marcus Sharon 355  
 Marix-Spire Therese 38, 80  
 Markiewicz Henryk 148  
 Markiewicz Zygmunt 40, 44  
 markiza de Sévigné (wł. Maria de  
 Rabutin-Chantal) 210, 252,  
 277  
 Markowski Michał P. 29  
 Marliani Charlotte 279, 362, 436  
 Marrené Władysław 147

- Marrené-Morzowska Waleria  
42, 44, 45, 49–52, 55, 57,  
60, 61, 146–150, 152, 153,  
156–162, 168–177, 181–194,  
197–203, 245, 330, 333,  
408, 415, 416, 421, 428,  
464, 466
- Marry Catherine 332
- Marszałek Magdalena 238
- Massardier-Kenney Françoise 17,  
33, 75, 90, 91, 93, 97, 98, 117,  
193, 202, 235, 236, 241, 298,  
299, 393, 398, 454
- Masson Catherine 20
- Maupassant Guy de 208, 210,  
290–292, 305, 308, 360
- Maurois André 161, 226, 240, 254,  
270, 314, 315, 318, 336,  
369–371, 374
- McCredde Lyn 37
- Mecklenburg Frank 104
- Meller Stefan 266
- Mereżkowski Dmitrij 290
- Mędrzecki Stanisław 243
- Michaëlis (Michaelis) Karin 61,  
210–212, 223, 226, 263, 282,  
307, 310, 461
- Michałowski Feliks 247, 249
- Michel Louise 285
- Michelet Jules 56, 111, 296
- Mickiewicz Adam 40, 44, 47, 199,  
301, 440, 456
- Mielęcka-Węgierska Zofia 411
- Mikułowski Stanisław 22
- Milford Nancy 430
- Mill John Stuart 202
- Miller Nancy K. 29, 35, 46,  
113–115, 150
- Miłkowski Zygmunt Fortunat  
zob. Jeż Teodor Tomasz
- Mitoraj Katarzyna 341
- Mitzner Piotr 364, 366, 383
- Mizielińska Joanna 384
- Modrzejewska Helena 317
- Molière (wł. Jean Baptiste Poquelin)  
406
- Morosz J. zob. Gładkowska Celina
- Morska Maria 366, 376–380, 382,  
384–387
- Morzowska Waleria zob. Marrené-  
-Morzowska Waleria
- Morzowska-Tyszkowa (Morżkow-  
ska-Tyszkowa) Wanda 40,  
140, 332, 333, 400, 406
- Morzowski Michał 147
- Mosele Elio 40
- Moszczeńska Izabela 126, 127
- Mozart Wolfgang Amadeusz 180
- Mozet Nicole 298, 349, 350
- Mrozik Agnieszka 104
- Musset Alfred de 26, 62, 73, 82, 161,  
200, 207, 210, 222, 229, 253,  
254, 256, 258–261, 263–277,  
281, 297, 307, 315, 332, 338,  
339, 370, 392, 417, 438, 444,  
455
- Musset Paul de 254, 272, 273
- Mycielska-Goik Zofia 224
- N**
- Nadana-Sokołowska Katarzyna 20,  
35, 38, 39, 94, 102, 230, 241,  
243, 272, 285, 295, 296, 303,  
322, 332, 351, 360, 397, 398,  
427
- Nałkowska Zofia 58, 61, 62, 105,  
206–214, 219–227, 229, 230,  
232–234, 236, 238–245,  
253–255, 263–271, 277–282,  
284, 285, 287, 290–292,  
305–313, 345, 360, 423, 459,  
461, 466
- Nasiłowska Anna 150, 315
- Necker Anne-Louise Germaine  
zob. Madame de Staël
- Necker de Saussure Albertine 110,  
252
- Neefs Jacques 349

- Néraud Jules 113  
 Nerval Gérard de 210  
 Niboyet Eugénie 341  
 Niecks Frederick 68, 71, 79, 80, 88,  
 431, 432, 442, 454, 456  
 Niedźwiedzka Magdalena 26, 82,  
 289, 290, 460, 464  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 25,  
 208, 223, 358, 436  
 Nodier Charles 231  
 Nowaczyński Adolf 452, 453  
 Nowakowska Olga 336  
 Nowik Wojciech 445
- O**
- Oczko Piotr 316  
 Okraska Remigiusz 333  
 Ortwin Ostap (wł. Oskar Katzenel-  
 lenbogen) 271  
 Orzeszkowa Eliza 41–43, 45, 49–51,  
 55, 56, 111–113, 145–147,  
 150, 176–178, 181, 194, 195,  
 213, 246, 262, 282, 316,  
 330, 336, 345, 346, 403,  
 406–408, 410, 412, 414, 415,  
 422, 466
- P**
- Pagello Pietro 254, 259, 260, 276  
 Paja Agnieszka 52–54, 403  
 Panek Sylwia 270  
 Papiescy Agnieszka i Robert 365  
 Pascal Blaise 210  
 Pawelec Andrzej 96  
 Pawlikowska Maria 379  
 Peebles Catherine M. 32, 240, 241  
 Péju Pierre 106  
 Pepys Samuel 267, 268  
 Perdiguier Agricol 36, 130  
 Phillips Ursula 46, 104, 150, 222,  
 406, 410  
 Pilawitzowa Aniela 348  
 Piwińska Marta 50, 452  
 Planche Gustave 229
- Planté Christine 38, 207, 301  
 Pluta Magdalena 106  
 Płaszczewska Olga 46  
 Podgórzec Zbigniew 313  
 Podhorska-Okolów Stefania 82, 420  
 Poli Annarosa 19, 38, 39, 40  
 Pommier Jean 36  
 Popic Lara 34, 350, 351  
 Popiel Jerzy 420, 428, 441  
 Popowicz Kamil 111, 285  
 Porpora Nicola 103  
 Pospiszyl Michał 46  
 Potocka Aleksandra 107  
 Potocka Anna 278  
 Potocka Delfina 107, 194, 246, 325,  
 326, 426, 444, 445, 453, 466  
 Potocki Adam 121  
 Pourtalès Guy de 307, 349, 361, 362,  
 367, 368  
 Powell David A. 20, 135  
 Poyet Thierry 293, 295, 298, 302,  
 303  
 Praz Mario 373, 374  
 Prévost Antoine-François 196, 197  
 Prokop Jan 344  
 Proudhon Pierre 358, 359  
 Proust Marcel 33, 209, 306, 315,  
 316, 329, 364, 379–382, 386  
 Przybylski Ryszard 425, 435, 443,  
 444, 449, 450  
 Przybyłko-Potocka Maria 421  
 Przybyszewska Stanisława 213  
 Puchalska Iwona 41, 45, 46, 107  
 Puchalski Jakub 68  
 Pytlak Andrzej 445
- R**
- Racine Jean-Baptiste 312, 353  
 Radlińska Helena 416  
 Radziwiłł Krzysztof 385  
 Rakiewiczowa Aleksandra 317  
 Rambeau Marie-Paule 27, 60, 66,  
 70, 73, 75–82, 92, 93, 97, 98,  
 183, 289, 436

- Rapak Waław 40  
 Rautenstrauchowa Łucja 42, 45, 56,  
 121, 122, 226, 245–247, 406  
 Reboul Pierre 230  
 Reid Martine 30, 32, 175, 176,  
 285–287, 289, 321, 322, 350,  
 351, 357–360, 371, 387, 465  
 Rettel Leonard (ps. Jan Zam) 42,  
 135, 244, 272  
 Ricatte Robert 361  
 Ritz German 377  
 Rocca Albert de 263  
 Rodziewiczówna Maria 316, 411  
 Rogowicz Waław 294  
 Romaniuk Radosław 362, 366, 367  
 Romankówna Mieczysława 134, 415  
 Ronikier Michał 392  
 Rosengardt Zofia 433  
 Rossum-Guyon Françoise van 26,  
 29, 39  
 Rousseau Jean-Jacques 172, 188,  
 210, 216, 218, 220, 257, 263,  
 280, 359  
 Rudaś-Grodzka Monika 104, 332,  
 391  
 Rudkowska Magdalena 44, 45, 50,  
 53, 195  
 Rudzki Edward 445  
 Rüling Anna 375  
 Russell Bertrand 251  
 Rygier Leon 208, 236, 239, 255, 269  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 305  
 Rytard Mieczysław 361
- S**
- Sadowska Maria 42, 282, 422  
 Saint Jean Alexander 180  
 Saint-Pierre Jacques-Henri Bernar-  
 din de 138, 280  
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 114,  
 229, 275, 446  
 Sand George (wł. Amantine Aurore  
 Lucile Dupin Dudevant)  
 passim  
 Sand Maurice (syn Sand) 30, 79, 88,  
 179, 326  
 Sandeau Jules 13, 51, 122, 356, 357,  
 370, 418  
 Saski Maurycy 280  
 Schiller Johann Christoph Friedrich  
 von 248  
 Schnitzler Artur 420  
 Schor Naomi 16, 17, 20–24, 29, 35,  
 38, 39, 45, 98, 99, 102, 116,  
 130, 131, 134, 160, 161, 231,  
 232, 253, 284, 286, 293, 298,  
 299, 303, 341, 358, 462, 465  
 Schultz Marceli 427, 438  
 Scott Walter 122, 132, 215, 460  
 Seillière Ernest 83  
 Sénancour Étienne Pivert de 231  
 Serao Matilde 37  
 Shakespeare William 250  
 Sienkiewicz Henryk 214, 215  
 Sieradz Małgorzata 452  
 Siwiec Magdalena 50, 261, 401  
 Skłodowska-Curie Maria 332  
 Skowron Zbigniew 27, 28, 68, 72,  
 279, 289, 428  
 Skucha Mateusz 50, 409  
 Skwarczyńska Stefania 40  
 Słonimski Antoni 377, 420  
 Słotwiński Józef 419  
 Słowacki Juliusz 50, 119–121, 213,  
 226, 244, 462  
 Smoleń Barbara 232, 238, 242  
 Sobańska Karolina 47  
 Sobieraj Tomasz 184  
 Sokalska Małgorzata 41  
 Solska Ewa 429, 464  
 Soldaczukowa Halina 71  
 Stempowski Jerzy 314–316, 330,  
 332, 334, 336–340, 347  
 Stendhal (wł. Marie-Henri Beyle)  
 209, 210, 277, 290, 306  
 Stępień Marian 400  
 Stępowski Leon 452  
 Stirling Jane 441

Straszewska Maria 40, 288, 460  
 Strumiłło Andrzej 266  
 Stryjeńska Zofia 372, 376  
 Strzyżewski Mirosław 50, 149  
 Sudolska Urszula 107  
 Sudolski Zbigniew 107, 245  
 Sue Eugène 49, 131, 202, 408  
 Suleiman Susan 214  
 Szabó Anna 20, 301  
 Szalagan Alicja 268  
 Szczygliński Henryk 338  
 Szopa Katarzyna 96  
 Szulc Antoni 282  
 Szulżycka Alina 434  
 Szumiński Piotr 445  
 Szymańska Irena 36  
 Szymański Paweł 344

## Ś

Śniadecka Ludwika 416  
 Śniedziwski Piotr 305  
 Świerkosz Monika 46, 316, 324,  
 342–346

## T

Taine Hippolyte 20, 283  
 Tarnowski Stanisław 69, 264, 271,  
 272, 274, 425, 427, 429,  
 437–440, 443  
 Taylor Charles 96  
 Thibaudet Albert 448  
 Thomas Bertha 83  
 Thomson Patricia 19, 47, 49, 214,  
 215  
 Tilliette Xavier 334  
 Tokarczuk Olga 463  
 Tołstoj Aleksiej 208  
 Tołstoj Lew 208, 312  
 Tołstoj Zofia 73, 278, 367  
 Tomaszewski Mieczysław 60, 64,  
 66–76, 82, 90, 392, 427, 429,  
 432–437, 439, 441–443,  
 446–449, 454–456, 464  
 Tondeur Claire-Lise 296, 297

Traczewska Maria 67, 227  
 Trentowski Bronisław 245  
 Tretiak Józef 69  
 Tristan Flora 49, 285  
 Turgieniew Iwan 20, 37, 296, 305,  
 312  
 Tuszyńska Agata 258

## U

Ulrichs Karl Heinrich 375  
 Ursyn Niemcewicz Julian 369

## V

Vala Madeleine 202  
 Vergnioux Alain 36  
 Vernois Paul 37  
 Viard Bruno 332  
 Viardot Louis 140  
 Vierge Simone 29, 30, 36, 102, 104,  
 138, 333, 336  
 Vigny Alfred de 210, 371  
 Voltaire (wł. François-Marie Arouet)  
 210

## W

Waddington Patrick 20  
 Wagner-Martin Linda 430  
 Wagner Richard 187  
 Walc Jan 344  
 Walczewska Sławomira 404  
 Walewska Cecylia 213  
 Walton Whitney 38  
 Warrens Françoise-Louise de 263  
 Watrelot Martine 31  
 Weil Simone 451  
 Weininger Otto 236, 270, 271, 436  
 Westphal Carl 374, 375  
 Węgierska Zofia 410, 466  
 Węgrzyn Iwona 410  
 Widłak Stanisław 40  
 Wiedemann Kerstin 20  
 Wierzbicki Piotr 444  
 Wierzyński Kazimierz 68–70,  
 325–329, 330, 340, 428, 445

Wilkoński August 405, 406, 408  
 Wingård Vareille Kristina 23, 32,  
 119, 161, 218, 219, 231  
 Winklowska Barbara 103, 415  
 Wirtemberska Maria 278, 310, 412  
 Wiśniewska Iwona 111, 176, 178,  
 179, 422  
 Wittig Monique 241  
 Wodzińska Maria 84, 120, 426  
 Wohl Henryk 134  
 Wojciechowska Barbara 40  
 Wołkońska Maria 277  
 Woolf Virginia 59, 210, 287  
 Wotowski Stanisław Antoni 274,  
 432, 433, 437, 444  
 Woykowsy Julia i Antoni 42  
 Woykowska-Molińska Julia 42, 45,  
 50, 123, 132, 134, 203, 204,  
 245, 330, 401, 402, 410, 421,  
 466  
 Wójcicki Kazimierz W. 52  
 Wright Jacinta 35  
 Wyczańska Irena 148, 150, 200, 201  
 Wydrycka Anna 149  
 Wyka Marta 365, 366  
 Wysocki Grzegorz 411

## Z

Zachariasiewicz Jan 53, 124, 125  
 Zagórska Aniela 376, 381, 386  
 Zahorska Stefania 82, 420, 421  
 Zam Jan (wł. Leonard Rettel) 135,  
 244, 272  
 Zamoyska Jadwiga 416  
 Zamoyski Adam 68, 70, 71, 392,  
 428, 433, 441, 443, 449, 454  
 Zapolska Gabriela 423  
 Zawieyski Jerzy 209  
 Zawiszewska Agata 45, 47, 270, 420  
 Zbyszewska Paulina 410  
 Ziemięcka Eleonora 42, 125, 126,  
 219, 220, 251, 252, 427, 428  
 Ziemkiewicz Rafał 411  
 Zinserling Zofia 430

Zipes Jack 104  
 Zola Émile 29, 49, 53, 54, 107, 149,  
 184, 210, 290, 296–298, 318,  
 358, 359, 360, 446  
 Zyndram-Kościałkowska Wilhelmi-  
 na 51, 147

## Ż

Żabicki Zbigniew 148  
 Żaboklicki Krzysztof 373  
 Žižka Jan 102, 110  
 Żmichowska Narcyza 40–43, 45,  
 46, 56, 60, 62, 102–104, 110,  
 111, 134, 140, 173, 174, 181,  
 206, 222, 245, 247–249, 273,  
 310, 311, 330, 332, 333, 390,  
 394, 399–413, 415, 416, 461,  
 466  
 Żmigrodzka Maria 442  
 Żochowska Seweryna zob. Duchień-  
 ska Seweryna  
 Żuławski Mirosław 209  
 Żytkowicz Helena 103



Książka Nadany-Sokołowskiej przynosi satysfakcjonujące poznawczo, eklektyczne ujęcie przekrojowe, z nakładających się kilku perspektyw: obejmujących dzieło pisarskie, ukazywane w perspektywie reinterpretacyjnej współczesnej sandologii, tekst „życia” jako tekst kultury oraz recepcyjne nawiązania. (...) Na kartach książki nieustannie (i nieuchronnie) prowadzą ze sobą swoisty dialog: Sand jako pisarka (zdaniem autorki, o wiele ciekawsza niż wskazuje trwały stereotyp historycznoliteracki, poddany władzy legendy biograficznej) i Sand jako ikona kobiety wyzwolonej. Te dwie formuły sandyzmu tworzą swoisty splot recepcyjny, wytwarzający w kulturze polskiej sieć nieoczywistych odniesień i relacji, ze znawstwem i subtelnością interpretacyjną odtwarzanych w książce.

— prof. dr hab. Arkadiusz Bałajewski, UMCS

George Sand czekała na taką książkę.

— dr hab. Monika Rudaś-Grodzka, prof. IBL PAN

ISBN 978-83-66898-95-0



9 788366 898950