

MATEUSZ SKUCHA

(Uniwersytet Jagielloński)

ANARCHIE PŁCI WE WCZESNYCH DRAMATACH  
JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO

**Twórczość dramatyczna Kraszewskiego nigdy** nie budziła jakiegoś szczególnego zainteresowania badaczy jego pisarstwa, ani – tym bardziej – edytorów i wydawców jego tekstów. Dość wspomnieć, że o ile powieści autora *Szalonej* doczekały się licznych wydań, o tyle jego dramaty w większości nie były wznawiane, zaś ostatni zbiór tych utworów, zawierający pięć tekstów, ukazał się w 1890 roku. A przecież związki Kraszewskiego z dramatem i teatrem są niekwestionowane – wypowiedział się on jako teoretyk dramatu, krytyk teatralny, wydawca dzieł Shakespeare’a, pełnił też funkcję dyrektora teatru w Żytomierzu. A także – napisał 24 dramaty<sup>1</sup>, z czego pierwszy pochodzi z lat 30. XIX wieku, a ostatni z lat 80. Do najbardziej znanych należą komedie kontuszowe Kraszewskiego, takie jak *Miód kasztelański*, *Ciepła wdówka*, *Kosa i kamień*, *Panie Kochanku* i *Radziwiłł w gościnie*<sup>2</sup>. I to

<sup>1</sup> Podaję za ustaleniami Jerzego Waligóry. Zob. J. Waligóra, *Uwagi nad tomem Utworów dramatycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego. Studia*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1993, s. 42.

<sup>2</sup> Na ten temat zob. D. Ratajczakowa, *Szlacheckie sztuki i kontuszowe anegdoty Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012. O twórczości dramatycznej zob. też: K. Gajda, *Krytycznoteatralna recepcja dramatów J.I. Kraszewskiego w okresie Młodej Polski*, w: *Nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego. Studia*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1993; T. Budrewicz, *Spółka dramatopisarska: Zalewski – Kraszewski*, w: tegoż, *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004; E. Stoch, *Dzieje sceniczne Józefa I. Kraszewskiego w teatrze lubelskim do roku 1939*, w: *Kraszewski i nowożytność. Studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015. Osobną kwestią – którą tu tylko sygnalizuję – są adaptacje sceniczne powieści Kraszewskiego. Zob. A. Przybyszewska, *Adaptacje sceniczne powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraśiński i Kraszewski wobec europejskiego romantyzmu (w dwustulecie urodzin pisarzy)*, red. M. Junkiert, W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2016; M. Skucha, „*Górą Radziwiłł*” Adolfa Walewskiego albo... jak Kraszewskiego na scenę przerabiano, w: *Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. M.J. Olszewska, D.M. Osiń-

właśnie je zamieścił Władysław Bogusławski w swoim wyborze z 1890 roku<sup>3</sup>. Zresztą, pisarz uznawany jest za twórcę gatunku określanego jako komedia historyczna. Dodać jeszcze na wstępie trzeba, że Kraszewski nie był specjalnie ceniony jako dramaturg. Trafnie ujął to Jerzy Waligóra:

[...] mają one [dramaty J.I. Kraszewskiego] niewysoką rangę w dziejach polskiego dramatu, nie zalecając się ani oryginalnością formy dramatycznej czy zawartością problemowej, ani też szczególnymi walorami scenicznymi. Ale nie jest to, z drugiej strony, dorobek kompromitujący zasłużonego autora – po prostu mieści się on w nurcie przeciętnej produkcji literackiej owego czasu, powstającej na użytek sceny.<sup>4</sup>

Jako teoretyk dramatu Kraszewski zaczął się wypowiadać dość szybko, bo już w 1842 roku, kiedy formułował swoją teorię dramatu historycznego:

[...] sztuka zawsze sztuką i dramat historyczny musiałby być przede wszystkim dramatem, to jest czynnością pełną życia, zajęcia, odpowiadającą dzisiejszym wymaganiom smaku. Taki dramat wzbudzałby interes, a przyczyniając się do poznania lepszego przeszłości, do uzupełnienia nią żywota ludu, wpływałby na poprawę moralną i wykształcenie umysłowe.<sup>5</sup>

I dodawał:

Ale autor historycznego dramatu musiałby wcale inaczej przedmiot wzięty obrać, niżeli dotychczas pisarze dramatyczni czynią, którym historia pretekstem, duch czasu i obyczaje ozdobą, rzecz główna czynność, akcja – wypadek, intryga. To by wszystko za podrzędne uważać należało, a za główne obraz epoki czasu danego. Postacie działające, historyczne, musiałby w sobie uosabiać stany, stronnictwa, więcej klasy niż indywidualia by były. Przy tym drobne, ale nie bez znaczenia zwyczaj, upodobania wieku musiałby się odbić w sztuce, której materialna wystawa ze ścisłością największą i znajomością starożytności krajowych dopełniona by być musiała. Niechby to wszystko razem stanowiło obraz danego czasu, obyczajów, usposobień umysłowych, smaków, strojów itd., itp.<sup>6</sup>

Co jednak interesujące, pisarz nie realizował tych postulatów w dramatach, nad którymi wówczas pracował. Nie pojawia się w nich ani szczegółowy obraz epoki, ani obyczaje, ani realia życia codziennego, a na plan pierwszy wysuwa się raczej intryga aniżeli doniosłe wydarzenia historyczne. Mam

ski, Warszawa 2016; M. Skucha, „Chata za wsią” Zofii Mellerowej i Jana Kantego Galasiewicza, albo poetyccy Cyganie Kraszewskiego, w: *Wokół dramatu poetyckiego XIX wieku*, red. M. Gabryś-Sławińska, G. Głąb, Lublin 2017.

<sup>3</sup> J.I. Kraszewski, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1890.

<sup>4</sup> J. Waligóra, dz. cyt., s. 29.

<sup>5</sup> J.I. Kraszewski, *Dramat*, w: tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 214.

<sup>6</sup> Tamże, s. 213-214.

tu na myśli zwłaszcza jego dwie tragedie: debiutancką *Halszkę* napisaną przez młodego, bo zaledwie dwudziestotrzyletniego autora (1835) oraz *Tęczyńskich* (1843)<sup>7</sup>. Na marginesie warto zauważyć, że Kraszewski tworzy swoje pierwsze utwory dramatyczne w szczytowym okresie rozwoju dramatu romantycznego. Przypomnijmy, w drugiej połowie lat 30. XIX wieku Juliusz Słowacki pisze takie swoje dramaty, jak: *Balladyna* (powstała w 1834, wydana pięć lat później), *Horsztyński* (1835, wydany pośmiertnie w 1866 roku), *Lilla Weneda* i *Mazepa* (pisane w 1839, wydane rok później). Z kolei na początku 1836 Zygmunt Krasieński wydaje *Irydiona*, a Adam Mickiewicz pisze dwa dramaty francuskie (*Konfederatów barskich* oraz *Jakuba Jasińskiego albo dwie Polski*). Niemniej, *Halszka* i *Tęczyńscy* pozostają w zasadzie zapomniane. Nie budziły też uznania nawet największych wielbicieli twórczości Kraszewskiego, w tym Piotra Chmielowskiego, który stwierdzał: „Obok bajronizmu, w dramacie Kraszewskiego jest trywialny realizm w malowaniu pijatyk i burd bardzo jaskrawymi kolorami”<sup>8</sup>. Z kolei niemal sto lat później Alina Witkowska kwitowała *Halszkę* tak: „Sceniczność potraktował jednak Kraszewski w duchu frenezji romantycznej, najpewniej w ślad za dramaturgią Victora Hugo i francuską »literaturą szaloną«, gromadząc efekty jaskrawe i różnego rodzaju »estetyczne okropności«”<sup>9</sup>. A o *Tęczyńskich*: „przepaści serca okazują się jednak romantyczną sztampą, podług której zbudowana została postać Doroty z Tęczyna, opętanej przez wybujałe namiętności, zemstę i chuć”<sup>10</sup>.

Wpływ estetyki romantycznej na wczesną twórczość dramatyczną Kraszewskiego jest niezaprzeczalny. Z całą mocą podkreślał go Bogusławski:

Tylko działanie przemożnego podówczas w literaturze europejskiej prądu romantyzmu może rozjaśnić genezę tych dwu utworów, między którymi przytoczona wyżej teoria dramatu historycznego brzmi jak głos zdrowego rozsądku, powściągający wybujałość fantazji *okolicznościowego* romantyka. Podkreślam wyrażenie *okolicznościowego*, bo w istocie był nim Kraszewski tylko przygodnie, krócej niż który bądź ze współczesnych mu pisarzy, ale za to gwałtowniej [...]. Pozostała więc tylko specyficzna psychologia romantyzmu: nadzwyczajne uczucia, nadzwyczajne namiętności, wyjątkowe stany duszy w wyjątkowych naturach, z całym przyborem gwałtownych sprzeczności, niebywałych zestawień, uwydatnionych przy pomocy posepnego a sztucznego światłocienia.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> *Halszka* została wydana w 1838 roku, a *Tęczyńscy* w 1844.

<sup>8</sup> P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, Petersburg 1898, t. 1, s. 427.

<sup>9</sup> A. Witkowska, *Romantyzm*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1999, s. 548.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> W. Bogusławski, *Wstęp (Twórczość dramatyczna Kraszewskiego)*, w: J.I. Kraszewski, *Utwory dramatyczne*, s. 10-11.

W podobnym duchu wypowiadał się Wincenty Danek, wspominając przy okazji *Halszki o Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego i romantycznej frenezji: „Kraszewski, zasadniczo przeciwnik romantyzmu, zwłaszcza w takich jego manifestacjach jak balladowa groza i niesamowitości, składał jakby hołd literackiej modzie i konwencji w marginesowych dla swej twórczości utworach lirycznych i dramatycznych”<sup>12</sup>. Kolejni badacze wskazywali też na niekwestionowany wpływ na sztukę dramatyczną Kraszewskiego takich twórców, jak William Szekspir, George Byron czy Victor Hugo.

W swojej pierwszej tragedii, *Halszka. Drama historyczne z roku 1554. We trzech aktach*, pisarz sięga po popularną postać Elżbiety Ostrogskiej (znanej jako Halszka z Ostroga)<sup>13</sup>, choć koncentruje się na jednym – acz ważnym – epizodzie z jej życia. Dodać trzeba, że po Kraszewskim powstały jeszcze dwa dramaty przedstawiające życie księżniczki: pięcioaktowa *Halszka z Ostroga* (1840) Aleksandra Narcyza Przeździeckiego oraz *Halszka z Ostroga* (1858) Józefa Szujskiego. Dramat Kraszewskiego pisany jest klasycznym polskim wierszem sylabicznym (dominuje trzynasto-, jedenasto- i ośmiogłoskowiec). Na wstępie autor ujawnia, z jakich źródeł korzystał: *Dzieje Łukasza Górnickiego*, *Herby rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego, *Metryki litewskie* i *Historiae Rerum Polonicarum* Salomona Neugebauera.

Akt pierwszy rozgrywa się w zamku kniazia Dymitra Sanguszki. Mężczyzna rozmawia ze swoją kochanką – Mołnią – prostą ukraińską dziewczyną, którą zabrał z domu, i która funkcjonuje na dworze kniazia w męskim przebraniu. Jednakże Dymitr chce poślubić Halszkę z Ostroga, w czym pomóc ma mu stryj dziewczyny, książę Wasyl Ostrogski. Dymitr otrzymuje list, w którym matka Halszki, Beata z Kościeleckich Ostrogska, odmawia ręki córki. Dlatego Dymitr i Wasyl postanawiają znieścacka najechać zamek Beaty i przymusić dziewczynę do ślubu. W czasie uczty Dymitr obiecuje Mołnię Wasylowi. Zrozpaczona kobieta potajemnie informuje posłańca Beaty o kniaziewskich planach. Akcja w akcie drugim przenosi się do zamku w Ostrogu, gdzie dochodzi do dyskusji egoistycznej Beaty z pokorną Halszką, od której wymagano bezwzględności posłuszeństwa. Matka nie godzi się na ślub córki. Zresztą, dziewczyna nie chciała zamążpójścia i w niczym nie sprzeciwia się rodzicielce. Tymczasem na zamek napadają kniaziewie i – mimo wcześniejszych przygotowań zarządzonych przez Beatę, ostrzeżoną wieściami od posłańca – Ostróg upada. Po kłótni między Beatą a Wasylem, książę –

<sup>12</sup> W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 251.

<sup>13</sup> Zob. np. S. Zagórska, *Halszka z Ostroga. Między faktami a mitami*, Warszawa 2006; A. Węglowski, *Halszka Ostrogska: najbogatsza panna w Rzeczypospolitej*, <https://przekroj.pl/nauka/halszka-ostrogska-najbogatsza-panna-w-rzeczypospolitej-adam> [dostęp: 2022-09-30].

jako jeden z prawnych opiekunów Halszki – zarządza ślub, przemocą sprowadza księdza i to właśnie stryj wypowiada za bezbronną dziewczynę sakramentalne „tak” podczas uroczystości. Z kolei akt trzeci rozgrywa się w Jarowierzu, miasteczku w Czechach, w domu grabarza znajdującym się przy cmentarzu, kilka miesięcy po wypadkach z poprzedniego aktu. Dowiadujemy się, że Beata poskarżyła się królowi, który zlitował się nad Halszką, w wyniku czego Dymitr musiał uciekać, bo wysłano za nim list gończy, skazujący go na śmierć. Grabarz postanawia pomóc kniaziowi i ukryć go. Nie spodziewanie zjawia się u niego mieszczanin Kasper, który dowiedział się o pościgu i węszy spisak, ale grabarz go zbywa. Później przybywa Mołnia w męskim przebraniu, chcąc uratować Dymitra. Zakochani wyznają sobie miłość. Gdy Mołnia dowiaduje się o planie Kaspra, aby wydać kniazia, bez skrupułów zabija go. Kobieta nie zauważyła jednak, że była śledzona przez Zborowskiego, stojącego na czele pogoni. W chacie grabarza dochodzi do walki, w wyniku której ginie Dymitr, a zrozpaczona Mołnia, zdając sobie sprawę, że to ona przyczyniła się do śmierci ukochanego, popełnia samobójstwo.

Już po tym krótkim streszczeniu widać wyraźnie, że postać Halszki odgrywa marginalną rolę, zaś na plan pierwszy wysuwa się – najciekawsza zresztą – Mołnia, „uosabiająca w sobie czynnik romantyczny, zabarwiony kolorytem szkoły ukraińskiej”, „nie historyczna bohaterka, ale prosta ukraińska dziewczyna, obdarzona uczuciami, zaczerpniętymi z romantycznej psychologii”<sup>14</sup>. Wygląd dziewczyny nigdzie nie jest dokładnie opisany w didaskaliach, wiadomo jednak, że ma obcięte włosy, nosi męski strój i zachowuje się jak mężczyzna. Na planie wizualnym pojawia się więc nie tylko motyw przebieranki (tak popularny m.in. w dramatach Shakespeare’a), ale wręcz płciowej transgresji. To znaczy – Mołnia jest i zarazem nie jest mężczyzną; jest i zarazem nie jest też kobietą. Ta niepewność co do płci Kozaka wywołuje szereg konsternacji, bo z jednej strony inne postacie mówią się o nim jak o mężczyźnie (rodzaj męski zaimków i czasowników), z drugiej – intuicyjnie czują, że może być kobietą. Na przykład posłaniec z dworu Beaty zdaje taką oto relację:

*P o s ł a n i e c*

Czy ja wiem? – ktoś mi gadał kozak czy kobieta –  
 Częstował mnie ze dzbana, gadał – przy mnie siedział  
 I mówił mi wyraźnie [...]

<sup>14</sup> W. Bogusławski, dz. cyt., s. 12. Notabene, Bogusławski podkreśla, że dramat powstał „wedle obowiązującej techniki romantyzmu do nastrojenia wyobraźni widza na ponury ton występujących do walki namiętności” i pojawiają się w nim „wszystkie akcesoria prawdziwego romantyzmu” (s. 12).

*H e n d z a*

I któż to mówił tobie?

*P o s ł a n i e c*

On, on - ona - ona -

*H e n d z a*

Pijany!

*P o s ł a n i e c*

Nie pijany, trzeźwy jestem panie -

Mówił mi kozak jakiś - lecz taką miał minę,

Że choć nosił na sobie kozackie ubranie,

Łatwoby każdy pod nim rozpoznał dziewczynę.

(s. 52-53)<sup>15</sup>

Interesująca sytuacja ma miejsce podczas uczty, gdy książę Wasyl zachwyca się Mołnią:

*W a s i l, patrząc na Mołnię*

Kiedy ją piękny kozak śpiewa taki?

Kiedy się z ustek różanych wymyka -

*(śmiejąc się)*

Dawnoś kozacze wszedł między kozaki?

Tyś to zapewne Kniazia pokojowy -

Na moją duszę - prześliczne stworzenie!

*(głaszcząc ją pod brodę)*

Na co to było te włosów pierścienie,

Z tak pięknej ostrzygać głowy?

*(po chwili)*

Chociażem stary - lecz - dziewczyna taka -

Kniaziu ty tego daruj mi kozaka?

*D y m i t r ponuro*

Dawny mój sługa -

(s. 38)

Rzecz jasna, Wasyl zapewne domyśla się, że Mołnia to kobieta w męskim przebraniu. Być może podejrzewa również, że to kochanka Dymitra. Ale na planie językowym konsekwentnie dominuje rodzaj męski, a zatem wygląda to tak, jakby książę zachwycał się urodą ładnego chłopca. Tym bardziej, że zaraz później następuje opowiadanie Dymitra o ich wspólnych dziejach: jak Kozak Mołnia uratował życie kniazia przed Turkami, jaki był dzielny w walce i opiekuńczy, gdy leczył jego rany. I znów - cały czas pojawia się rodzaj męski. Ale zaraz potem Wasyl mówi jednoznacznie: „Mieć jej nie możesz, jeśli chcesz mieć żonę” (s. 39) i dodaje: „Niech teraz zaśpiewa nam mała” (s. 40). A Mołnia odpowiada: „Cóż będę śpiewała?” (s. 40). Z jednej strony

<sup>15</sup> J.I. Kraszewski, *Halszka. Drama historyczne z roku 1554. We trzech aktach*, w: tegoż, *Poezje. Wydanie drugie*, t. 2. Warszawa 1843. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

można powiedzieć, że cała sprawa przebrania jest po prostu oczywista dla innych bohaterów, z drugiej – że Kraszewski nie był konsekwentny w budowaniu postaci Mołni jako Kozaka<sup>16</sup>. W akcie trzecim Mołnia ma długie włosy, ale strój nadal nosi męski: „w opończy szerokiej, po podróznemu, włosy długie rozpuszczone po ramionach, ubiór męski – pistolety za pasem i sztylet” (s. 180). Kiedy zjawia się w chacie grabarza, zarówno gospodarz, jak i Kasper traktują ją jak mężczyznę, nie domyślając się przebrania. Grabarz dowiadyuje się prawdy dopiero od Dymitra.

Jeśli zaś chodzi o sposób przedstawienia zachowania Mołni – abstrahując już od jej wyglądu czy form gramatycznych – w pierwszej scenie kobieta płacze, wypominając Dymitrowi, że chce ją porzucić dla Halszki. Mówi o swoim strasznym losie, gdy dla kniazia opuściła rodzinne strony i szczęśliwe życie. A także – o poczuciu wstydu, jakiego doświadcza, wyśmiewana przez innych dworzan. Wydaje się krucha, bezradna i bezsilna. Nic bardziej mylnego. Owszem, nie można wątpić w jej cierpienie, bo prawdziwie kocha kniazia, dla którego poświęciła wszystko – nie tylko bliskich i bezpieczeństwo, ale też własną tożsamość. Jednakże to cierpienie przekuwa na konkretne działania (informuje posłańca o planach obu kniaziów), wynikające wszak nie z chęci zemsty, lecz z miłości i przywiązania do Dymitra.

Widać to zwłaszcza w ostatni akcie, kiedy Mołnia przybywa na ratunek ukochanemu jak rycerz. Tak właśnie postrzega ją Dymitr, gdy orientuje się, że tylko ona go prawdziwie kochała i jest gotowa poświęcić dla niego wszystko, nawet własne życie:

Sama, bez obrony,  
 Bez pomocy – kobieta – szła do obcej ziemi –  
 Przez tyle niebezpieczeństw i przez trudów tyle.  
 Przyszła żyć razem ze mną, może tylko chwilę –  
 Może los mój podzielić – umrzeć ze mną razem,  
 I piersiami przed zbójców zasłaniać żelazem. (s. 186)

W podobnym duchu wypowiada się Mołnia, zabijwszy Kaspra, przy czym doskonale zdaje sobie sprawę, że popełniła zbrodnię z miłości:

Łzami bym może życia swojego broniła,  
 Miecz wybiegłby mi z ręki, nim by uwiązał w łonie,  
 Ale ty nie wiesz Kniaziu – o! w twojej obronie,  
 Na sto morderstw, stu ludzi przyszłaby mi siła. (s. 198)

<sup>16</sup> Widać to również w pewnych błędach, jakie popełnia pisarz. Na przykład w pewnym momencie Halszka mówi o sobie: „Wzywałem śmierci” (s. 72), choć powinien być użyty czasownik w rodzaju żeńskim.

Z kolei w rozmowie ze Zborowskim mówi pewna siebie:

Wolno wam szydzić ze mnie, bo wy mnie nie znacie,  
Ale ja nie kobiecym głosem tylko grożę,  
Ja tu serce mam męskie, w męskiej skryte szacie –  
A dłoń moja tak wprawna, silna, wyćwiczona. (s. 228)

Konstruując postać Mołni, Kraszewski nawiązuje z jednej strony do mitu romantycznej miłości, nieznającej granic, pełnej poświęcenia, ocierającej się o szaleństwo, zdolnej do zbrodni. Z drugiej zaś – co ważne – do popularnego wówczas wizerunku kobiety-rycerki, o czym przekonująco pisała Maria Janion w znanym eseju<sup>17</sup>. Dość wspomnieć liczne wtedy nawiązania do Joanny d’Arc, a w Polsce – Mickiewiczowską Emilię Plater (*Śmierć Pułkownika*) czy Grażynę. Aczkolwiek chodzi mi tutaj bardziej o kwestię wizerunku, wyobrażenia, a nie motywację czy symbol bądź alegorię. Mołnia nie walczy przecież w obronie ojczyzny, lecz w obronie ukochanego. Motywacja jej postępowania ma charakter prywatny, miłosny, a nie polityczny, patriotyczny. Dlatego nie spotyka ją honorowa śmierć rycerska, ale śmierć samobójcza, wynikająca z rozpacz i dojmującego poczucia straty. I nie mówię tego w tonie wartościującym czy oceniającym, ponieważ u podstaw zarówno motywacji prywatnej, jak i patriotycznej leży miłość – do mężczyzny lub do ojczyzny. Miłość głęboko odczuta, wszechogarniająca, zdolna do najwyższych poświęceń, uczucie, w którym zatracą się tożsamość.

Janion zauważała, że „[w] śmierci Grażyny dopatrywano się ceny za naruszenie porządku świata i przekroczenie kobiecej roli; w samobójstwie Litawora widziano czyn ekspiacyjny”<sup>18</sup>. W przypadku Mołni jej samobójcza śmierć intencjonalnie powinna być uznana za czyn ekspiacyjny, ale zarazem – w wymiarze symbolicznym – jako kara za przekroczenie kobiecej roli. Mam tu na myśli nie tylko męskie przebranie, ale przede wszystkim męskie zachowanie (wzięcie ukochanego w opiekę i podjęcie próby jego obrony z bronią w ręku).

Porządek w świecie przywraca Zborowski, reprezentujący władzę i patriariat. Zabija pasywnego, niezdecydowanego, targanego rozterkami, „kobiecego” Dymitra i skazuje na samobójstwo aktywną, działającą, „męską” Mołnię. Neutralizuje zatem niebezpieczeństwo płynące z mocy transgresji płciowej. Nie zmienia to jednak faktu, że Mołnia jest postacią tragiczną, ale też jedną z pierwszych w całej galerii silnych kobiet, jakie pojawiają się na kartach utworów Kraszewskiego<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> M. Janion, *Kobieta – Rycerz*, w: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

<sup>18</sup> Tamże, s. 94–95.

<sup>19</sup> Na marginesie chciałbym zasygnalizować kwestię dość oczywistą. Mianowicie,



Niedługo po *Halszce* powstaje kolejna tragedia – *Tęczyńscy*. *Dramat historyczny w pięciu aktach prozą*<sup>20</sup>. Akcja rozgrywa się również w XVI wieku, tym razem jednak autor sięga po postać Doroty Tęczyńskiej, która pojawia się jeszcze w dwóch jego utworach: w opowiadaniu *Dorotka* z 1840 roku (zamieszczonym w zbiorze *Powiastrki i obrazy historyczne*, 1843) oraz w powieści *Stach z Konar* (1879). Pisarz opatrzył dramat mottem, pochodzących z jego fantazji poetyckiej pod tytułem *Szatan i kobieta* (1841): „Serce – przepaść”.

Bohaterka, Dorota z Tęczyna, jest sierotą, wychowywaną przez opiekunkę, starą dozorczynię Janową wraz z jej córką Jadwigą. Nad kobietami czuwa Nawoj – ubogi szlachcic. Na początku dramatu siedemnastoletnia Dorota wyznaje swą miłość zaskoczonemu Nawojowi. Mężczyzna wie, że wychodząc za niego za mąż, dziewczyna popełni mezalians. Poza tym boi się, że zostanie oskarżony o zdradę, miał bowiem ją chronić, a nie uwodzić. Ale uczucie wygrywa. Tymczasem w zamku Doroty zjawiają się – po raz pierwszy – jej prawni opiekunowie, stryjowie Żegota i Wojsław, oświadczając dziewczynie, że planują wydać ją za mąż za Ottona z Rabsztyna, dzięki czemu zachowa ona rodowe nazwisko i majątek. Ku ich zdziwieniu, Dorota sprzeciwia się, wyznając, że kocha Nawoja, co doprowadza stryjów do wściekłości i mężczyzna musi uciekać, dziewczyna ma zaś pozostać w areszcie domowym. Po kilku miesiącach Żegota szantażuje Dorotę, że zabije pojmanego Nawoja, jeśli ta nie poślubi Ottona. Zrozpaczona kobieta zgadza się. W akcie trzecim okazuje się, że Otto wyruszył na wojenną wyprawę, a Dorota ukrywa w swych komnatach Nawoja, z którym ma romans. O wszystkim dowiaduje się stryj i zabija mężczyznę. Dziewczyna planuje straszną zemstę. Na wieść o śmierci Ottona nie zachowuje się jak wdowa, lecz urządza wielkie przyjęcie, rzucając się w ramiona pierwszego napotkanego gierm-

wpływy Shakespeare’a są tu ewidentne. W swych rozterkach Dymitr przypomina początkowo Makbeta, później Hamleta. Z kolei Mołnia – czasem Lady Makbet, a czasem – Otella. W obu przypadkach mamy do czynienia przede wszystkim z rozbudowanymi monologami, które tworzą pogłębione portrety psychologiczne bohaterów. Często zdarza się również, że całe partie brzmią jak kwestie postaci szekspirowskich. Podam jeden przykład:

Ncierpliwości wcale się nie dziwię.  
Kto swego szczęścia jutro się spodziewa  
Bezsenny może czekać wschodu słońca,  
A noc mu długo iść będzie leniwa,  
Nim się doczeka poranku i końca. (s. 34)

<sup>20</sup> Według ustaleń Waligóry między *Halszką a Tęczyńskimi* Kraszewski napisał jeszcze trzy dramaty, w tym dwa niedokończone: *Jan z Nepomuk* (I akt, powst. 1838); *Szatan i kobieta. Fantazja dramatyczna w XI nocach* (wyd. 1841); *Poeta, jakich wielu. Dramat w pięciu obrazach* (tylko dwa obrazy, 1842).

ka. Zamieszkuje w Krakowie wraz ze swoim nowym kochankiem, sługą Jankiem, i wiedzie rozpustne życie. Dzięki spodleniu pragnie bowiem zniesłać dobre imię Tęczyńskich. Przybywa do niej Żegota i zabija Janka. Dorota nie okazuje żalu i wybiera sobie nowego kochanka – Piotra, narzeczonego jej przyjaciółki Jadwigi (córkę dozorczyńi Janowej). Stryjowie postanawiają raz na zawsze rozwiązać problem z Dorotą, zabijając Piotra i zamykając dziewczynę w wieży Maślawa (później nazwaną „baszta Dorotka”). Po miesiącach okazuje się, że Piotr uszedł z życiem i jako żebrak odwiedza uwięzioną Dorotę, której chce pomóc w ucieczce. Jednak tego samego dnia pod wieżę przybywa obłąkana Jadwiga, pragnąca zemsty na byłej przyjaciółce. Informuje Żegotę o planach ucieczki. Stryj dociera na miejsce. Zrozpaczona Dorota popełnia samobójstwo, rzucając się z wieży, Piotr zabija Żegotę, po czym sam umiera od odniesionych ran, a obłąkana Jadwiga wyrusza w świat.

Ponownie mamy więc do czynienia z dramatem poświęconym w zasadzie w całości postaci skomplikowanej, zakochanej do szaleństwa kobiety, a Kraszewski – między innymi dzięki rozbudowanym monologom – przedstawia jej pogłębiony portret psychologiczny. Nie zmienia to faktu, że bohaterka budziła wątpliwości – by nie rzec: kontrowersje i niechęć – wielu badaczy. Utwór nie podobał się Dankowi, natomiast Bogusławski w następujący sposób oceniał postępowanie Doroty:

W splotach [...] psychologicznego zawikłania postać Doroty przybiera potworne kształty. Nierządnicą, tarzającą się w bezwstydzie z zupełną świadomością swego głębokiego upadku i świadcząca własną hańbą o niewygasłym dla zabitego uczuciu; [...] orgia na zimno, która ma być zarazem hołdem dla miłości i ofiarą, złożoną na jej ołtarzu; usprawiedliwienie sromoty przez zemstę.<sup>21</sup>

Dorota nie jest wariatką, niezadającą sobie sprawy ze swojego postępowania. To dumna, świadoma siebie, pragnąca niezależności i prawa wyboru kobieta, która następnie metodycznie, z premedytacją realizuje plan zemsty, nawet kosztem siebie, swojego honoru, tożsamości i ciała. Gdy przybywają do niej stryjowie, ona od początku się buntuje, odmawiając spełnienia ich woli i bycia posłuszną: „Opiekunowie moi. Pierwszy, pierwszy raz w osiemnaście lat przypomnieli sobie, że żyję, gdy jak koń, co dorósł lat, na targ wyprowadzona być mogę” (s. 12)<sup>22</sup>. Dorota doskonale zdaje sobie sprawę z reguł handlu, jakim podlega. Luce Irigaray zauważa, że kobiety – jako towary – krążą między mężczyznami (ojcami, mężami), którzy wymieniają je

<sup>21</sup> W. Bogusławski, dz. cyt. s. 14.

<sup>22</sup> J.I. Kraszewski, *Tęczyńscy. Dramat historyczny w pięciu aktach prozą*, Wilno 1844. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

między sobą, niejako handlując nimi, co ma zapewnić porządek społeczny oparty na patrylinearności i patriarchacie<sup>23</sup>. Kiedy więc Dorota odmawia, narusza porządek, poniekąd dokonuje płciowej transgresji, przekraczając granice swojej płci, które wyraźnie zaznacza Żegota stwierdzeniem: „Na co kobiecie wychowanie, dość aby wyrosła gładka, cicha i posłuszna” (s. 31) oraz „Białejgłowy naturą być posłuszną i poddaną” (s. 28).

Odmowa wywołuje u stryjów prawdziwe oburzenie, poprzedzone niesłychanym zdziwieniem („Nigdy tak mówiącej kobiety nie słyszał” (s. 32) – wyznaje Wojsław). Początkowo próbują to tłumaczyć „obcością” Doroty, podkreślając, że jej matka była Niemką. Szybko jednak dochodzą do wniosku, że dziewczyna jest szalona, zdziczała i bezrozumna. Oto kilka przykładów wypowiedzi stryjów: „Ona szalona! Doprawdy szalona”, „Zdziczała tylko” (s. 31); „Zupełnie dzika” (s. 32); „Rodzaj dziwnego szaleństwa jakiegoś!” (s. 34); „dziewczyna krnąbrna i bezrozumna” (s. 35); „Zuchwała! Śmie się domyślać!” (s. 35); „Ona rozum straciła” (s. 36); „Ona bluźni”, „Ona mnie przeraża” (s. 37). Jedynym wytłumaczeniem faktu, że kobieta próbuje przekraczać normy płci i – mówiąc inaczej – wyłamywać się z reguł handlu, pozostaje szaleństwo, pojmowane jako zaburzenie poczucia rzeczywistości, nieumiejętność rozpoznania swojej sytuacji i zajęcia odpowiedniej pozycji w społeczeństwie, zgodnie z obowiązującymi normami. Wzmacnia to jeszcze bardziej określenie „dzika”, a zatem – nieucywilizowana, poza kulturą i społeczeństwem. Przy czym zaznaczyć trzeba, że Kraszewski wybiera słowo „szalona”, które robiło wówczas zawrotną karierę, ale nie stosuje go w duchu romantycznym jako wyraz – mówiąc w największym skrócie – skrajnego indywidualizmu<sup>24</sup>, lecz raczej jako określenie mające charakter diagnozujący i normatywizujący. Nazwana tak przez stryjów Dorota staje się wytłumaczalna. Od tej pory opiekunowie dziewczyny, wiedząc, jak z nią postępować, będą starali się ją uArzmić, czyli – zgodnie z tym, co pisze Michel Foucault – wytworzyć odpowiednie „ja”. „Indywidualizm uArzmione nawykami, regułami, nakazami – autorytetem, który stale działa wokół niego i na niego, któremu ma zatem automatycznie pozwolić działać w sobie”<sup>25</sup>. Nie zdają sobie jednak sprawy

<sup>23</sup> Zob. L. Irigaray, *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3). Pisałem o tym w osobnym artykule, zob. M. Skucha, *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 1-2 (8).

<sup>24</sup> Pisałem o tym szerzej przy okazji interpretacji powieści pt. *Szalona*. Zob. M. Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 2014, s. 99–97.

<sup>25</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 126.

z jej siły i determinacji, wynikającej zarówno z miłości do Nawoja<sup>26</sup>, jak i pragnienia wolności. Dlatego też Doroty nie da się uArzmić. Nawet uwięziona w wieży wybierze śmierć zamiast niewoli.

Bohaterka ma świadomość istnienia granic, jakie mężczyźni wyznaczyli jej płci i – dodajmy – jej stanowi (klasie). Tyle tylko, że nie zgadza się na nie, dlatego je przekracza. Wie też, że wedle patriarchalnych reguł nawet miłość jej nie usprawiedliwia. Kiedy jest z Nawojem, którego przecież kocha, nazywa siebie „spodloną i niewierną” (s. 101). To ważny moment, wiele mówiący o Dorocie, a właściwie o tym, jak postrzega samą siebie. „Spodlić się” to „znikczemnieć” przez samoponiżenie<sup>27</sup>, zhańbić się, pozbawić się godności oraz dobrego imienia. Taka jest cena łamania zasad patriarchy. Dalsze losy kobiety będą wizualizacją zanegowania pozytywnego obrazu siebie. Planuje ona okrutną zemstę: „Ja splamię to imię, ja ród zbezczeszczyć” (s. 82) i podaje jej konkretny plan realizacji:

Kochałam jednego – teraz kochać będę wszystkich – teraz pójdę na rozstajne drogi wołać, żem Tęczyńska i wabić miłośników, i tarzać się z nimi, jak najpodlejsza z niewiast. Porzucę męża, ucieknę z piętnem hańby – tułać się będę, rozpowiadając u wrót każdego zamku, po rynkach miast, po wsiach, sromotę moją, hańbę waszą. (s. 134)

To zemsta okrutna również dla samej Doroty. Nie tylko dlatego, że traci godność, społeczny szacunek i w ogóle zakorzenienie w społeczeństwie, ale też dlatego, że doskonale zdaje sobie sprawę z własnej hańby i spodlenia. Z tego zapewne powodu porównuje się do „najpodlejszej z niewiast”. Naruszając granicę patriarchalnych zasad, zaczyna budzić pogardę i wstręt jako społeczny abjekt: wy-rzutek i wy-miot, nie podmiot i nie przedmiot lecz pomiot. „Wy-miot – powiada Julia Kristeva – jest na zewnątrz, z dala od całości, której reguł gry, jak się wydaje, nie rozpoznaje. A jednak będąc na wygnaniu, to, co wstrętne, nieprzerwanie rzuca wyzwanie swemu panu. Nie dając (mu) znaku, wywołuje wyładowanie, wstrząs, krzyk”<sup>28</sup>. Taka właśnie jest sytuacja, w jakiej znajduje się bohaterka: przekroczywszy płciowe i klasowe granice, pozostaje na zewnątrz, pozornie zdaje się nie rozpozna-

<sup>26</sup> Na marginesie zaznaczam tylko, że wobec ukochanego Nawoja Dorota zajmuje inną pozycję, mówi: „On pan – ja niewolnica, ja kobieta jego, ja żona” (s. 52).

<sup>27</sup> Pisałem o tym szerzej przy okazji interpretacji powieści pt. *Dziennik Serafimy*. Zob. M. Skucha, *Ładni chłopcy i szalone...*, dz. cyt., s. 160–161. Zob. też: K. Kłosińska, *Samoponiżenie*, w: tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.

<sup>28</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 8.

wać zasad, ale doskonale wie o ich istnieniu, rzuca wyzwanie nie tylko stryjom, lecz także patriarchalnemu społeczeństwu, wywołując w nim wstrząs.

W pewnym momencie stryj określa Dorotę: „Bezwstydną” (s. 38)<sup>29</sup>. Bohaterka z premedytacją wybiera drogę bezwstydu. Kategorię tę łączy się – z oczywistych powodów – z pojęciem wstydu, chociaż, jak podkreśla Barbara Skarga:

[...] bezwstyd nie jest prostym przeciwnikiem wstydu. Wstyd jest zawsze własny, osobisty. Pojawia się wbrew woli [...]. Wstyd zatem jest kategorią egzystencjalną. Bezwstyd kategorią społeczną. Jest to społeczna opinia wydawana na podstawie wartości, norm, nakazów i zakazów tej społeczności właściwych.<sup>30</sup>

Pojęcie wstydu budzi o wiele większe zainteresowanie badaczy i badaczek aniżeli bezwstydu. Zacytujmy kilka przykładów: „wstyd jest afektem poniżenia, porażki, przewinienia i alienacji”<sup>31</sup>; „Wstyd jest najbardziej zwrotnym z afektów, ponieważ znika tu fenomenologiczne rozróżnienie na przedmiot i podmiot wstydu”<sup>32</sup>; „Czując wstyd, jestem zarówno podmiotem, jak i przedmiotem swoich uczuć”<sup>33</sup>; „Wstyd może być również doświadczany jako afektywny koszt nieprzestrzegania reguł normatywnej egzystencji”<sup>34</sup>; „Wstyd, zakłócając identyfikację, wytwarza również tożsamość”<sup>35</sup>; „Wstyd to świadomość braku kapitału kulturowego – może nawet poczucie, że zostało się z niego odartym, pozbawionym nawet absolutnego minimum poważania”<sup>36</sup>.

Zupełnie inaczej jest z kategorią bezwstydu, który tylko pozornie wydaje się przeciwieństwem wstydu. Bezwstyd polega na ekscesie, czyli przekroczeniu norm obyczajowych i ogólnie przyjętych zasad postępowania. Z jednej strony może to być intencjonalne działanie osoby, która świadomie podejmuje decyzję, doskonale zdając sobie sprawę, że zapewne czeka ją

<sup>29</sup> W dramacie pojawiają się jeszcze określenia: „Bezwstyd niepojęty” (s. 47) i „ona sama bezwstydnie mu to zeznała i uwiodła go” (s. 59).

<sup>30</sup> B. Skarga, *O bezwstydzie*, „Etyka” 1998, nr 31, s. 77–78.

<sup>31</sup> S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura relacji*, przeł. B. Szumański, W. Szwebs, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 163.

<sup>32</sup> Tamże, s. 169.

<sup>33</sup> S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych*, przeł. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 198.

<sup>34</sup> Tamże, s. 199.

<sup>35</sup> E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 237.

<sup>36</sup> J. Wilce, *Jak wstyd rozprzestrzenia się w nowoczesności*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 225.

społeczny ostracyzm. Z drugiej – dana społeczność może uznać za bezwstydną konkretną osobę nieświadomą przekroczenia norm<sup>37</sup>. Przy czym w obu przypadkach musi dojść do interakcji „ja” – „społeczeństwo”. „Ja” to podmiot naruszający zasady, „społeczeństwo” to podmiot definiujący „ja” jako bezwstydne, w wyniku czego „ja” staje się przedmiotem zdefiniowanym jako bezwstydne, dzięki czemu „społeczeństwo” wytwarza nową tożsamość „ja” jako bezwstydnika / bezwstydnicy. W większości przypadków wiąże się to z napiętnowaniem „ja”, czyli publicznym potępieniem<sup>38</sup>. „Ja”, wystawione na karzące i upokarzające spojrzenie innych, nie odczuwa wstydu, który – przypomnijmy – jest „afektem poniżenia, porażki, przewinienia i alienacji”. Natomiast bezwstydu nie można uznać za afekt. Bezwstyd, paradoksalnie, daje wolność, bo polega na wyzbyciu się normatywizujących mechanizmów wstydu. Dlatego „wstydne” „społeczeństwo” zrobi wszystko, by ponownie zniewolić bezwstydne „ja”, naznaczając je piętnem hańby lub też wyrzuci „ja” poza „społeczeństwo”, dyskredytując i w ostateczności anihilując „ja”.

Ponadto Kinga Dunin zauważa:

Specyficzny i wyjątkowy jest [...] „bezwstyd”, a może anty-wstyd, czyli te wszystkie sytuacje, w których jesteście zawstydzani i kwestionujemy prawo otoczenia do takich roszczeń wobec nas. Nie jest to akt łatwy psychologicznie, ponieważ jak zostało powiedziane, jest to [tj. wstyd – M.S.] odruch głęboko w nas zakorzeniony, a pozbycie się wstydu to pozbycie się zakorzenienia wśród ludzi.

Wstyd wyznacza nam granice, a bezwstyd nie jest po prostu brakiem wstydu. Bezwstyd przekracza granice, ale je czuje. Powiedz mi, czego się wstydzisz, a powiem ci, w jakim miejscu społeczeństwa i na jakich prawach żyjesz. Powiedz mi, czego nie chcesz się wstydzić, a powiem ci, gdzie chcesz być.

Bezwstyd może przyjmować formę ekscesu, buntu lub wycofania, gdy odcinamy się od tych, którzy starają się nas zawstydzić. Bezwstydny można być na wiele sposobów.<sup>39</sup>

Rację ma Dunin, twierdząc, że bezwstydny można być na wiele sposobów, choć nie powinno się zapominać, że w polszczyźnie słowo „bezwstyd”

<sup>37</sup> Skarga podaje taki przykład: „Przeczytałam niedawno, że bezwstydnikami są ci przedstawiciele kultury w Krakowie, którzy domagali się uszanowania uczuć Żydów, dotkniętych prowokacyjną akcją na oświęcimskim żwirowisku” (B. Skarga, dz. cyt., s. 78).

<sup>38</sup> Ważnym kontekstem jest tutaj kwestia piętna i piętnowania. Na ten temat zob. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005.

<sup>39</sup> K. Dunin, *Bezwstydny taniec nie może trwać bez końca*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 107.

kojarzy się przede wszystkim z rozpustą. Wyraźnie podkreśla to Janusz Tazbir:

Pojęcie bezwstydu, występujące już w Biblii, dość wczesnie pojawiło się w języku polskim, który utożsamiał je z rozpustą. Łukasz Górnicki pisze dosadnie, że kiedy o jakiejś białołowie rozejdzie się choćby raz wieść, iż ciąży na niej grzech „rozpusty a bezwstydu”, to niezależnie od stopnia wiarygodności zarzutu, „już ta nieboga zawdy w tym rosole zostać musi”.<sup>40</sup>

Dorota zdaje się to właśnie przeczuwać. Wie, że wkraczając na drogę bezwstydu, nie ma już odwrotu. Ale wie też, że w ten sposób najdotkliwiej upokorzy stryjów i zhańbi rodowe nazwisko. Nie ma już nic do stracenia, bo jej ukochany nie żyje, a o jej losie i tak zadecydują opiekunowie – mężczyźni.

Jak widać, bezwstyd polega na transgresji, ale w gruncie rzeczy sam w sobie jest też transgresją. W przypadku Doroty – transgresją bardzo poważną i tragiczną w skutkach. To transgresja *par excellence*, a zarazem niezwykle ryzykowna, rozgrywa się bowiem na wielu płaszczyznach. Bohaterka przekracza granice: płciową, klasową, społeczną, obyczajową i moralną. I znowu – podobnie jak Zborowski w *Halszce* – porządek w świecie przywracają stryjowie, reprezentujący władzę i patriarchy. To oni karzą Dorotę za transgresję, zamykając ją w wieży. Tym samym neutralizują niebezpieczeństwo płynące z mocy transgresji. Ale kobieta woli śmierć aniżeli życie w niewoli – czy to materialnej (uwięziona w wieży), czy to społecznej (ograniczające reguły patriarchy). Przekracza więc kolejną, tym razem ostatnią, granicę – życia i śmierci.

Oba wczesne dramaty Kraszewskiego świadczą o tym, że kwestie nierówności społecznej kobiet oraz ich buntu i płciowej transgresji interesowały pisarza w zasadzie od początku twórczości, chociaż zajmował wobec tych zagadnień ambiwalentne stanowisko. Mniej więcej w tym samym czasie, co omawiane dramaty, napisał niezwykle nowelę pod tytułem *Leon Leontyna* (1838), której bohater wypowiada życzenie, by stać się kobietą, następnego dnia budzi się jako kobieta i zaczyna mścić się na mężczyznach. Ciekawą interpretację tego utworu przedstawiła ostatnio Ewa Wojciechowska, która w podsumowaniu stwierdziła:

Kraszewski tematu gniewu Leona Leontyny i podejmowanej przez nią sprawy nierówności płciowej nie traktuje poważnie: kobieca zemsta jest śmieszna i groteskowa. To typowy dla tego autora ruch ideologiczny: wykonuje krok w przód, rozpoznając niesprawiedliwość i oddając głos skrzywdzonej bohaterce, a zaraz potem

<sup>40</sup> J. Tazbir, *O bezwstydzie w dawnych czasach*, „Etyka” 1999, nr 32, s. 95.

cofa się – ośmiesza ją i ujmuje utwór w religijną, moralizatorską ramę, zresztą niezbyt szczelną. W efekcie nowela otwiera się na nieskończoną pracę ambiwalencji, ponieważ pisarz nie chce zająć jednoznacznego stanowiska, ale nieustannie oscyluje między wykluczającymi się pozycjami; eksploruje kobiecy gniew i bunt, ale jednocześnie boi się konsekwencji swoich rozpoznań, np. przewrotu, redefiniującego rolę płciowe.<sup>41</sup>

Rację ma Wojciechowska, niemniej Kraszewski – nieważne, czy intencjonalnie, czy też nie – diagnozuje pewne istotne problemy i – odważnie jak na tamte czasy – przedstawia je w swoich tekstach. Mowa tu o kobiecym buncie i gniewie, o transgresji płciowej, która wiąże się z skandalem, z subwersją, z działalnością wywrotową, a zatem – z płciową anarchią. Innymi słowy, pod koniec lat 30. XIX wieku autor opisał to, co wiele lat później Elaine Showalter, badając teksty anglosaskie powstałe pod koniec XIX wieku, nazwała anarchią płci<sup>42</sup>.

Kraszewski prezentuje postacie niezwykłych kobiet – silnych, pewnych siebie, działających, świadomych nierówności. To one dokonują transgresji, choć na innych zasadach. Możliwość bardziej na planie wizualnym, jako kobieta-rycerz bierze ukochanego w opiekę. Dorota – w kontekście społecznym i obyczajowym, wybierając bezwstyd jako narzędzie zemsty. Tym, co łączy oba dramaty, to także postacie mężczyzn. Z jednej strony obaj kochankowie – Dymitr i Nawój – są słabi, niezdolni do konkretnych działań, a decyzje za nich podejmują kobiety, za co zostają ukarani śmiercią. Z drugiej – w obu przypadkach karę za transgresję wymierzają starzy mężczyźni (Zborowski i Żegota), którzy przywracają porządek w patriarchalnym świecie.

Pisarz pokazuje płciową transgresję, jednak obie kobiety ponoszą konsekwencję swojego postępowania. Dlatego w kontekście indywidualnych losów bohaterek utwory kończą się tragicznie, aczkolwiek w kontekście patriarchalnego społeczeństwa finały są pomyślne, bo zasady zostają przywrócone, a winne ukarane. Chociaż, jak sądzę, ważny jest sam gest Kraszewskiego. Może w swych rozpoznaniach nie jest radykalny, może nie zajmuje jednoznacznego stanowiska, może jego diagnozy dotyczące płciowej transgresji są niedoskonałe. Tym bardziej, że widać, iż nie posiada on odpowiedniego, nowoczesnego języka do mówienia o tych kwestiach, a poza tym wypowiada się w formie dramatu, która – jak się zdaje – nie jest jego ulubioną. Ale z ca-

<sup>41</sup> E. Wojciechowska, *Ciało upiora. O polskiej noweli fantastycznej epoki romantyzmu (1822–1863)*, Warszawa 2022, s. 176–177. O tej noweli zob. też: M. Rudkowska, *Sen nieboszczyka. Polski hoffmanizm w XIX wieku*, Warszawa 2019, s. 175–191.

<sup>42</sup> E. Showalter, *Anarchia płci. Gender i kultura w czasach fin de siècle'u*, przekł. pod red. E. Kraskowskiej, E. Rajewskiej, Poznań 2020.



łym przekonaniem można stwierdzić, że temat płciowej anarchii interesował go przez całe życie, czego dowodem są liczne teksty, nie tylko powieści zaliczane do późnej twórczości (z okresu drezdeńskiego), lecz także wczesne dzieła, w tym dramaty, powstałe wiele lat przed utworami, które Showalter pozwoliły postawić tezę o anarchii płci minionego *fin de siècle*'u.



Mateusz Skucha (Jagiellonian University in Kraków)  
ORCID: 0000-0002-7733-0302, e-mail: mateusz.skucha@uj.edu.pl

GENDER ANARCHIES IN THE EARLY DRAMAS OF JÓZEF  
IGNACY KRASZEWSKI

ABSTRACT

The article is devoted to two early dramas by Józef Ignacy Kraszewski: *Halszka* (1835) and *Tęczyński* (1843). The writer is known as the author of novels, while his dramas are rather forgotten. *Halszka* introduces the character of Mołnia (in love with Dymitr) who functions at his court disguised as a man, and in the finale plays the role of a woman-knight to defend her beloved. On the other hand, in *Tęczyński*, the heroine, Dorota from Tęczyn, cannot marry the man she loves, so she takes revenge on her family and chooses the path of shamelessness. By creating the characters of strong women who want to be independent, already in the first half of the 19th century, Kraszewski described what Elaine Showalter called the sexual anarchy at the end of the 20th century.

KEYWORDS

J.I. Kraszewski, drama, woman, shamelessness, sexual anarchy

