

Joanna Maleszyńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

MARIANNA I MAŁGORZATA. BUNT I SKARGA W PIOSENKACH KOBIECEGO WYZWOLENIA

Pojęcie „piosenki kobiecej” ukształtuje się dopiero w XX wieku, po II wojnie światowej; jest wynikiem (i piosenka, i pojęcie) punktem dojścia emancypacji bardziej niż jej cechą¹. Do czasu bowiem prawdziwego wyzwolenia społeczeństwa z więzów patriarchalnej dominacji, we wszystkich kwestiach kulturalnych i artystycznych wypowiadali się przede wszystkim mężczyźni. Zapewne dlatego, że byli obdarzeni talentami różnego rodzaju, ale i dlatego, że mogli się wy-

¹ Formuły „piosenka kobieca” używam, przekonana o jej nieteoretycznym a praktycznym istnieniu, w odniesieniu do krótkich utworów literacko-muzycznych, przeznaczonych do śpiewania przez żeński podmiot; cechuje go (czyli ją) zdecydowanie i świadomość odrębności wobec „ogólnoludzkiej” tematyki, powszechnie występującej w większości układanych i wykonywanych piosenek. Interpretacyjne i nomenklaturowe rozpoznania wobec liryki i epiki, pisanej przez kobiety i w imieniu kobiet, są już dobrze zadomowione w języku i praktyce analitycznej badaczy. Grażyna Borkowska np. pisze o „stylu kobiecym w literaturze”, podkreślając jego nieuchwytność (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996); Anna Łebkowska zastanawia się w ogóle nad możliwością połączenia kategorii płci z gatunkiem literackim (*Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995); zaś Ewa Kraskowska uznaje „lirykę kobiecą” bardziej za sposób odbioru niż sposób pisania (*O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, w zb. *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Warszawa 2000). Wymagające doprecyzowania pojęcie „piosenki kobiecej” wypełniłoby zatem pewną lukę w badaniach nad gatunkiem. Zdaję sobie sprawę ze wstępnego charakteru tego określenia; jest ono propozycją, powstała na skutek przekonania o niezbędności wprowadzenia terminu, który nazywałby coraz częstsze (i te nieliczne historyczne) piosenkowe manifesty, przede wszystkim żeńskiego buntu.

powiadać. Talent (lub też jego brak) w odniesieniu do kobiety w nieodległym jeszcze czasie nie był problemem do rozważenia na forum rodzinnym czy społecznym. Uzdolnione kobiety „z historii”, jeśli miały możliwość zaprezentowania się w przynależnej im dziedzinie to dlatego, że szczęśliwie należały do wyższych warstw społeczeństwa; i były to, jak uczy historia, jednak szlachetne, ale potwierdzające negatywną regułę wielkiej nieobecności – wyjątki. W starożytności Safona grecka snuła swój miłosny poemat. W średniowieczu mistyczka Hildegarda z Bingen uczyła i pouczała innych, jak żyć w zgodzie z Bogiem, naturą i sztuką. Także inne wielkie damy XII wieku – można Eleonora Akwitańska, protektorka artystów, uczona Heloiza, Juette – ascetka i jasnowidząca, później zapomniana – otóż kobiety te mogły prezentować swe myśli i uczucia głównie dzięki wysokiemu urodzeniu lub – w pewnym stopniu, przez pozycję osiągniętą własną pracą: tę z kolei umożliwiało i warunkowało dobre urodzenie; i tak koło ograniczeń zamykało się.

Niechęć do kobiet, mizoginia a nawet pogarda wobec nich; bagatelizowanie ich aspiracji i kpina z ich pragnień nie były jednak przejawem specyficznie męskiej podłości: po prostu stanowiły *status quo*².

Tak więc od średniowiecza po wiek XIX nie znajdziemy wielu artystek, mówiących w swoim imieniu, kobiet artykułujących specyficznie żeńskie problemy lub, przeciwnie – własny, ludzki (bo kobiecy) pogląd na świat. Nieliczne wyjątki to np. słynne malarki okresu manieryzmu, pochodzące z artystycznych rodzin: Artemizja Gentileschi, Sofonisba Gentileschi czy Lavinia Fontana³. Trudno nam jedna znaleźć taką płaszczyznę, w której panowałyby swoboda, i ewentualne – możliwe – potencjalne talenty kobiece mogłyby się realizować. Niemal nie mamy kompozytorek wśród pań dawnych epok (wspomniana już Hildegarda z Bingen i jej sakralne kompozycje choralne to szlachetny wyjątek); tym trudniej mówić o twórczyniach przekazów słowno-muzycznych, pieśniowych i piosenkowych. Kobięca muza – owszem; twórczyni – niemal nigdy, bardzo rzadko.

Jesteśmy więc, badając piosenki kobiece z przeszłości, zdani na męski punkt widzenia, bowiem to mężczyźni kreują (w literaturze, sztuce, muzyce) postaci żeńskie, mówią za nie, mniej lub bardziej udatnie, ale jednak swoimi: basami, barytonami i tenorami. Głosu kobiet nie słyhać. Odnoszę jednak

² Zob. J. Delumeau, *Agenci szatana III: Kobieta*, [w:] *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 287-296.

³ Wszystkie one były spadkobierczyniami ojcowskich pracowni malarskich bądź współmałżonkami artystów-malarzy. Ciekawie pisze o ich twórczych losach Bożena Fabiani w książce: *Moje gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenas. Wiek XV-XVI*, Warszawa 2012.

wrażenie, że nie jest to pełne i bezwyjątkowe milczenie. Tak często używana w dyskursie emancypacyjnym metaforyka głosu i milczenia, obecna i dawniej (np. *Głos kobiet w kwestii kobiecej* – Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek im. J. I. Kraszewskiego, 1903), i obecnie – nie bierze pod uwagę prostej, zwykłej piosenki.

Awangardowy teoretyk i krytyk, Tadeusz Peiper, ogłaszając na łamach „Zwrotnicy” w 1929 roku triumf wiersza wolnego, zapisał – na marginesie swoich rozważań wersologicznych – znamienne zdania:

[nastąpiło] wyzwolenie narodów spod panowania zaborców, swobody przyznane mniejszościom narodowym, ustanowienie 8-godzinnego dnia pracy dającego robotnikowi większą swobodę ruchów, emancypacja zawodowa, polityczna i obyczajowa kobiety. Zmieniło się wiele. Hasła wolności nie szumią już tak głośno nad ziemią, bo wiele wolności jest już na ziemi. Można już o wolności myśleć spokojniej niż w stuleciu, dla którego była ona tym, czym w nim nie była. Można o wolności mówić, gdy dawniej o niej śpiewano⁴.

Powtórzmy: zdaniem wrażliwego badacza, poety i eksperymentatora wolność – wolność słowa i słowo „wolność” – przez najrozmaitsze systemy zniewolenia tłumione i wykreślane, teraz – czyli w czasach rodzącej się nowoczesności – może być głoszone i wypowiedane; jest to fakt doniosły i niewątpliwy. Jednak absencja tego słowa nie była w przeszłości całkowita: nie wolno było mówić, ale wolno było (albo: czynność taka nie podlegała szczególnemu przesładowaniu) śpiewać; można było śpiewać. Należało śpiewać.

„Można już o wolności mówić, gdy dawniej o niej śpiewano”, powtarza Peiper. Wobec wcześniejszej epoki – romantyzmu, w nieco bardziej stanowczym (i protekcyjnym, bo wypowiedanym przez mężczyznę) tonie rolę kobiecego głosu, milczenia i śpiewu dookreśliła Maria Janion. Na marginesie listów Zygmunta Krasieńskiego do Henryka Reeve badaczka zanotowała, że oto uchwycił w jednym z nich poeta antynomię i prawdę nowej epoki. Kobieta, która dotąd była na piedestale, była a ni o ł e m – pod wpływem przemian rewolucyjnych we Francji i w całej Europie, zaczyna mówić: o wolności, o równości, o swoich prawach. Spotkana w gospodzie w Ferney młoda służąca rozmawia bez skrępowania z cudzoziemskim przybyszem, co Krasieńskiego zadziwia i – przeraża. „Anioł milczy (lub co najwyżej śpiewa) – pomywaczka mówi, i to nadzwyczaj śmiało (...)”⁵. Zatem – reprezentantki żeńskiej polowy ludzkości do

⁴ T. Peiper, *Droga rymu*, [w:] *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 74.

⁵ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 21.

czasu dokonania się zasadniczych przemian w obyczajach społecznych i w prawie – c o n a j w y ż e j ś p i e w a ł y. W zależności od przyjętej perspektywy (i stosunku do śpiewu) to: mało, albo bardzo dużo.

Dwie dziewczyny, zupełnie różne, choć obie silne i wyraziste, z a b i e r a ł y g ł o s, używały głosu, wydobywały go z siebie. Jako reprezentantki dwóch różnych postaw (wobec życia, mężczyzn i swojej kobiecości) patronowały (i nadal patronują) dwóm odmiennym typom wypowiedzi. Choć „stworzone” przez mężczyzn, opisywalne przez konwencję i przewidywalne – na ile to było możliwe a r t y k u ł o w a ł y s w o j e p r o b l e m y ś p i e w e m. To Marianna i Małgorzata, nasze prababki. Buntowniczką i ofiarą, szalona rewolucjonistka i dobroduszną idealistką. Zacznijmy od tej drugiej.

Małgorzata, skromna mieszczańska dziewczyna o perłowym imieniu i czystej duszy, zanim pozna Fausta – a raczej jego możliwe dzięki paktowi z diabłem młodzieńcze (i męskie) wcielenie – nie zna świata. Jest jak szekspirowska Ofelia przed odrzuceniem jej przez Hamleta, albo jak Tessa d’Urberville zanim wpadnie w oko bogatemu powinowatemu: delikatne, niezbrukane dziewczyny, które ufnie spoglądają w swą nieznaną przyszłość, a pokochają pierwszego mężczyznę, który przekroczy próg ich domu. Nie dostrzegają jego wad i złych zamiarów – w swej nieskończonej naiwności ubiorą go za to we własne, do granic wyidealizowane wyobrażenia. O konstrukcji psychicznej bohaterki, jej ograniczeniach i możliwościach, trafnie pisał Søren Kierkegaard w *Wycinankach z czarnego papieru*:

Co nam się specjalnie podoba w tym dziewczątku, to miła prostota i czułość jej duszy. Już wtedy, gdy po raz pierwszy widzi Fausta, czuje się za skromna (wyróżnienie – J. M.), aby wzbudzić w nim miłość, i to wcale nie z ciekawości, aby się dowiedzieć, czy Faust ją kocha, odrywa płatki stokrotki, ale ze skromności, bo czuje się niegodna, aby sama wybierać i dlatego poddaje się zagadkowym siłom wróżby. Tak, kochliwa Małgosiu! Goethe cie zdradził, jak zrywałaś kwiatki i wróżyłaś utartymi słowami: kocha, nie kocha; biedna Małgosiu, możesz ciągnąć tę zabawę, tylko zmień słowa: zdradził, nie zdradził; możesz hodować takie kwiatki na sporym kawałku ziemi i masz już zajęcie na całe życie.

Filozof z równie ironicznym dystansem podkreślał też, że „(...) Małgosia jest małą mieszczańską dziewczyną, którą chciałoby się nazwać prawie pozbawioną znaczenia”⁶.

⁶ S. Kierkegaard, *Wycinanki z czarnego papieru*, [w:] *Albo-albo*, T. 1, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 234, 238-239. O kobiecej lekturze mitu faustycznego w XX wieku interesująco pisze Anna Janicka w artykule, inspirowanym myślą Kierkegaardowską („Z punktu widzenia Małgosi”. *Faust i kobiety*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, T. 2, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001). Małgorzata Cieliczko

Odurzona nowym, nieznanym uczuciem Małgorzata, rozbierając się do snu, śpiewa pieśni „o królu z Thule”⁷; jej myśli krążą wokół „pięknego młodzieńca, którego widziała na odpuszcie”⁸, a starodawna ballada ma ją ukoić:

Był w Thuli król wielkiej cnoty
– owiał go legendy czar –
otrzymał puchar złoty,
kochanki ostatni dar.

Droższy mu był nad życie,
miłosny żar w nim tkwił –
król lżę ocierał skrycie
ilekroć z niego pił.

Gdy śmierć nadeszła – spokojnie
przeliczał miasta, wsie,
i rozdał wszystko hojnie,
jeno puchara nie.

Kędy spienione morze
roztrąca się o brzeg –
do uczty ostatniej na łożę
w gronie rycerzy legł.

Grały mu morskie odmęty,
słuchał ich pieśni i pił –
i rzucił puchar święty
w mórz tonie z całych sił!

I patrzył zamglonym wzrokiem
w topiel chłonącą – bez skarg –
aż śmierć zasnęła go mrokiem
z tą kroplą wina u warg⁹.

Tak brzmi nucona w arcydziele Johanna Wolfganga Goethego przez Małgo-

w książce „*On jest mistrzem, ja to wiem*” opisuje rzeczywiste przypadki emancypacji towarzyszek „faustycznych” pisarzy, które przezwyciężyły syndrom Małgosi, „postaci bez znaczenia” i odnalazły się we własnym pisarstwie („*On jest mistrzem, ja to wiem*” – *pisarka, tłumaczka, edytorka, żona. Życie twórcze Oli Watowej, Anny Iwaszkiewiczowej i Janiny Broniewskiej*, Warszawa 2013).

⁷ Tak jest zarówno w dziele literackim Johanna Wolfganga Goethego, jak i w operze Charlesa Gounoda, pt. *Faust*, do libretta wg Goethego, autorstwa Julesa Barbiera i Michela Carré (premiery: 1859 rok).

⁸ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, T. 1, A-M, Warszawa 2008, s. 503.

⁹ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. E. Zegadłowicz, wstęp, A. Sowiński, t. 1, Warszawa 1953, s. 173-174.

rzatę ballada, tu w przekładzie Emila Zegadłowicza. Feliks Konopka pierwszą zwrotkę przetłumaczył inaczej:

Był w Thule raz król wierny
do ostatniego tchu.
Kochanka puchar złoty,
konając dała mu.¹⁰

– mimowolnie kładąc nacisk na – omownie ujętą przez Zegadłowicza jako „wielką cnotę” – wierność. Wykonując pieśń, dziewczyna rysuje w mikroopowieści, nie swojej przecież, dawnej, tradycyjnej opowieści, przez Goethego tylko spisanej jako *Piosenka Małgorzaty* – własną, i całego żeńskiego gatunku tęsknotę za miłością idealną, wierną, jedyną; taką, którą skończyć może tylko śmierć; a gdy jedno z kochanków odejdzie wcześniej – drugie pozostanie mu wierne aż do kresu swych dni na ziemi. Złoty puchar to zarówno materialny symbol tej miłości i wierności, jakby małżeńskiej, jak i cenny przedmiot, sakralny czy para sakralny, kojarzący się z kielichem Graala i naczyniem liturgicznym. Mimo więc, iż królowi podarunek ten złożyła na łożu śmierci kochanka – ani to łoże nie zostało zbrukane, ani tym bardziej wierni kochankowie; usprawiedliwia ich – wobec Boga i ludzi – wielkość i czystość ich uczucia. O takim uczuciu – jedynym, wielkim, wiernym – marzy Małgorzata, takim uczuciem obdarzy Fausta jednocześnie z przekonaniem, że on może dać jej symetryczną, doskonałą wzajemność. Pieśń o królu w Thule, znana od dawna (a zredagowana w 1774 roku) projektuje w krótkiej opowieści obraz doskonałej miłości, mimo namiętności, a przez wierność – czystej. Małgorzata śpiewa ją i wierzy, jakby upewniała w tym samą siebie, że oto spotkała miłość swojego życia. Małgorzata – prosta, naiwna, pobożna.

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an der Grab
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldenen Becker gab.

Muzykę do ballady (o być może skandynawskim rodowodzie) pisało wielu kompozytorów, m.in. K. S. Scheckendorff (1782), K. F. Zelter, Schumann, Schubert, Liszt, Gounad i Berlioz.

¹⁰ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, t. 1, Warszawa 1982, s. 168.

Jakże odmiennie zabrzmiał jej śpiew, gdy przy kołowrotku, kto wie, czy nie najślynniejszym, dzięki pieśni Franza Schuberta kołowrotku świata – poskarży się na samotność i obojętność ukochanego Henryka:

Spokój mój przeminął,
w sercu płomień burz,
nie zaznam spokoju,
nigdy, nigdy już.

Gdzież mój ukochany?
Cóż z szukania prób?
Cały świat bez niego
czarny, zimny grób.

Płonie moja głowa,
w myślach wir i szal,
szczęście i pogodę
ranny wichur zwał.

Patrzę przez okienko,
szkoda moich ocz:
serce, moje serce,
pustki ty się ucz.

Puste moje życie,
pusty jest mój dom;
przejechał z wodami
z ukochanym prom.

Jego chłód wyniosły
i postaci czar,
uśmiech ust prześliczny
oczu jego swar.

Mowa jego – pienia
wenecjańskich bark,
uścisk jego dłoni,
słodczy jego warg!

Spokój mój przeminął,
w sercu płomień burz,
nie zaznam spokoju,
nigdy, nigdy już. (...) ¹¹

¹¹ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. A. Zegadłowicz, s. 212-213.

Gretchen an Spinnrade (pieśń opus 2 z 1814 roku F. Schuberta) przędzie lnianą nić, a śpiewem przędzie swą beznadziejną opowieść. Srodze zawiedziona w swych oczekiwaniach, odtrącona przez mężczyznę, dla którego poświęciła się całkowicie – nie, nie widzi w nim winy! W ogóle tej winy/ przyczyny całej sytuacji nie szuka – zwierza się tylko z trawiącej ją tęsknoty, deklaruje swoje oddanie, idealizuje portret kochanka. Nie potępia go też jako sprawcy swego rychłego upadku (oto wkrótce otruje dla niego swoją rodzoną matkę i utopi ich wspólne, nowonarodzone dziecko), nie: ona tylko marzy, by Faust wrócił. Wyzbyła się już godności: pracując automatycznie i bezmyślnie przy symbolicznym narzędziu u p r z e d m i o t w i e n i a kobiety – zdradza swoje własne, dokonujące się, psychiczne o d p o d m i o t w i e n i e. Istnieje tylko p r z e z mężczyznę, dla niego, przy nim! Oto egzystencja, co się zowie drugorzędna, drugoplanowa; obrazowana nie przez postać, ale cień. Małgorzata jest cieniem samej siebie, powolna w rękach mężczyzny nie jest w stanie powrócić do jakiegokolwiek samodzielnej formy życia.

Matkę zabiłam w mej niesławie,
a dziecko utopiłam w stawie –
to nasze dziecko! bo i twoje –¹²

– wyrzuca kochankowi, który – powodowany resztką przyzwoitości – przyjdzie wyciągnąć ją z więzienia. Małgorzata odmówi, bo pragnie w odosobnieniu odpokutować winy, ponieść karę, cierpieć w końcu – by jej życie znów nabrało należącego mu ciężaru. Jak oszalała Ofelia po śmierci ojca i utracie kochanka, która mamrocząc obsceniczne przyśpiewki, snuła się po elsynorskim dworze, w koślawym wianku ze zwiędłych kwiatów – Małgorzata w celi śpiewa o matce-kurwie i o przybranej siostrze, którą się opiekowała, narzeka błędnie na swój los, skarży się bełkotliwie:

Zabiła mnie macocha
i ojcu dała zjeść –
siostrzyczka jedna kocha –
kosteczki pozbierała,
by je na cmentarz nieść.

Niesie kosteczki – szłocha
pod wierzbą kopie grób;
zły ojciec – gorsza macocha,

¹² Wizerunek Małgorzaty jako postaci ze świata romantycznej wyobraźni opisała i zinterpretowała „muzycznie” Małgorzata Sokalska w artykule *Pieśniowe portrety kobiety-przędki*, „Więlogłos” (Pismo Wydziału Polonistyki UJ), 2010, nr 1-2 (7-8).

siostrzyczka jedyna kocha –
modli się u mych stóp.

A ja z ptaszyną małą
wzleciałam: siostrze ma,
serduszek twoje kochało,
siostrzyczkę pochowało –
macocha była zła...¹³

Owa „ptaszyna mała” pochwycona w sieć zależności ludzkich i intryg diabelskich, zmieniła się w zbrodniarkę; straciła urodę, cnotę i radość życia.

Skargi Małgorzaty stały się wyrazem nie tylko konwencjonalnych bohatererek, ale i zrymowały się z losem wielu rzeczywistych kobiet – widzących swą rolę w poświęceniu i zbawianiu mężczyzny¹⁴. To model bardzo bliski polskim bohaterkom literackim, choć żaden z bohaterów polskiego romantyzmu tak dalece nie przekroczył granic, wszelkich – myślowych, etycznych i ludzkich – jak Faust.

Prawnuczki i wnuczki Małgorzaty to zarówno bohaterki (przyszłych) oper (Aida, Ebola, Liu, Katia Kabanowa), jak i zwykle wiejskie dziewczyny, które w piosenkach-skargach, piosenkach-tęsknotach, piosenkach-żalach mówią prawdę o sobie.

*

Druga z patronek śpiewanego wyzwolenia – Marianna – rodzi się w podobnym czasie, co bohaterka niemieckiego arcydramatu, jednak w okresie bardziej burzliwym i niespokojnym.

Marianna, znak Francji, a od 1830 roku symbol Republiki, to wedle charakterystyki historyków: „najczęściej młoda olbrzymka o muskularnym torsie, nieraz z obnażoną lub pół-obnażoną wydatną piersią, uzbrojona czasem w piękę, czasem w miecz, niekiedy niesie sztandar, może deptać koronę, na głowie ma czapkę frygijską – rzymski emblemat wyzwolonych niewolników”¹⁵. Tak prezentuje się ikoniczna postać Marianny, „młodej, nagiej olbrzymki”. Zdaniem Michela Agulhon’a, który poświęcił wyobrażeniom symbolicznym francuskiej republiki osobną monografię, Marianna to postać ambiwalentna: jako „żywa alegoria” powinna porywać tłumy, ale i zachowywać godność należną swej płci; tymczasem, ponieważ symbolizuje tak sprzeczne wartości, jak rozum i powagę

¹³ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 279.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ M. Janion, dz. cyt., s. 14-15.

wespół z dzikością i frenezją, nie sposób dokonać ścisłej kwalifikacji jej wartości i cech. Czy jest kobietą cnotliwą – czy kurtyzaną? Czy wzbudza radość z obietnicy wolności czy przeciwnie – „budzi podobne skojarzenia co »gilotyna i wojna rewolucyjna«”?¹⁶ Podobnie jak ożywione boginie zwycięstwa – Nike z Samotraki i Nike spod Cheronei w *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego – silna, uzbrojona kobieta mocnym głosem wzywa do boju, do walki, do bronii. „Ta kobieta nie jest tu, by inspirować lub reprezentować; ona d z i a ł a”¹⁷, pisał krytyk sztuki, komentując obraz *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugénisa Delacroix. Co śpiewa? Najpewniej

Naprzód, dzieci ojczyzny!

lub

Do boju hej! Ojczyzny dzieci!

– bo to jest najsłynniejsza p i e ś n i b u n t u , która wyszła z ust Marianny; kobiety, która – jak pisze Janion – jest Wolnością i Przewodniczką. Czy w tym momencie historycznym, tj. ok. roku 1830 – przewodnictwo narodów oddane zostało rzeczywiście istotom rodzaju żeńskiego? Zapewne nie, zapewne symbol pozostał symbolem i niczym więcej, ale mocno wraził się w pamięć, i tych na barykadach, i tych, którzy usiłowali ich powstrzymać.

Skoro jednak – Rewolucja jest Kobieta, a Kobieta jest Szaleństwem – nic już nie jest w stanie zatrzymać biegu wypadków. Zmiana zaszła, proces się rozpozczął, i spojrzenie na kobiecą inność z mniej niż dotąd zawężonej perspektywy stało się faktem. 19 września 1830 August Barbier w wierszu *La Curée* opisującym obraz Delacroix skonfrontował dwie postaci kobiece:

Boć wolność nie jest hrabiną – panią z szlchetnego
Saintgermańskiego przedmieścia,
Kobietą, co krzyk wszelki w omdlenie ją wprawia,
Co się różuje i bieli.
Jest to silna niewiasta – ze zdrowymi piersiami,
Mocnym głosem i wdziękami.
Co z cerą ogorzałą i z ogniem w źrenicy,
Zwinnie i prędko chodząca –
Cieszy się krzykiem ludu i krwawą zamieszką
I długim bębna odgłosem,
I prochu miłą wonią, i szerokim jękiem
Dzwonów i armat głośniejszych –

¹⁶ Cyt. za: tamże, s. 8-9.

¹⁷ Cyt. za: tamże, s. 17.

Co jedynie w pospólstwie znajduje kochanków,
I odpląca wzajemnością
Tylko silnym jak ona – tym, co ją ściskają
Rękami krwią zbroczonymi¹⁸.

Marianna nie jest więc: strachliwa, wystrojona, umalowana i bierna; jest za to: silna, naturalna, zwiewna i – jednak – okrutna. Zaś zdaniem piszących o niej mężczyzn – osnuta stale cieniem szaleństwa i śmierci.

W poprzedzającej wydarzenia rewolucyjnej *Pieśni o dzwonie* Fryderyk Schiller przedstawił rodzaj toposu udziału kobiety w rewolucji. „Szaleństwo człowieka” należy do najstraszniejszych okropności, ale zachowanie kobiet przewyższa wszystko.

Wtenczas niewiasty, jak hijeny krwawe,
Żywcem wnętrzości rwą nieprzyjaciela,
Największa zgroza sprawia im zabawę.
Mściwość zhukana wściekłości udziela.
Wszystko, co święte, doznaje sromoty,
Gorszy się skromność bezwstydu widokiem,
Zbrodnia bezkarnie bierze miejsce cnoty,
Gwałt i bezprawie chodzą wolnym krokiem¹⁹.

Być może bywały wśród siostr Marianny rewolucjonistki ponad potrzebę krwawe; cały jednak ten obraz wygląda na klasyczną męską kompensację. Zazwyczaj agresywni mężczyźni czują się nieswojo, widząc kobietę-przywódczynię walki i kobiety-rewolucjonistki, dlatego przypisują im wybujałą, wynaturzoną, a u „słabej płci” – trudno akceptowalną dzikość i brutalność. Jednak, co istotne, według Barbiera – Marianna jest obdarzona „mocnym głosem”. Śpiewa o wolności dla wszystkich, głosi trójkolorowe hasła równości, w tym także – dla kobiet. Niestety, Rewolucja „z kobiety uczyniła najwyższy symbol wyzwolenia, ale kobietom nie udzieliła praw politycznych”²⁰. I mimo że wśród męskich sądów, komentujących udział Marianny w walkach znalazł się i taki: „Podczas każdej rewolucji znajduje się jakaś egzaltowana kurwa, która śpiewa *Marsylianę* i odzyskuje dziewictwo”²¹ – wyłom zostaje uczyniony. Kobiety, jeszcze nie w praktyce społecznej, ale dosłownie, w pieśni – uzyskały głos. Swój głos, którym mogły teraz, po tak wielkim przewrocie, i zmianie, swobodnie operować; nie tylko biadolać nad swym losem czy wyrażając smutną skargę na niestałość ukochanego.

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 15-16. Fragment w przekładzie Gustawa Ehrenberga.

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 36.

²⁰ Tamże, s. 41.

²¹ Jean Genet. Cyt. za: tamże, s. 39.

Podmiotowość, utracona przez Małgorzatę na rzecz „bycia kobietą Fausta”, wraca w postaci uzbrojonej w sztandar i pieśń – Marianny. Małgorzata z komnatki, z kąta, ze stanu uległości i podległości staje się Marianną wysforowaną na przód, stojącą na czele tłumu, pochodzą na wielkim placu; kobietą niezależną i świadomą swojej osobowej wartości. Na piosenki, wyrażające tę dumną podmiotowość, przyjdzie nam jeszcze poczekać aż do krachu dwóch wielkich wojen i ich nieprzewidywalnych wcześniej skutków.

*

Zderzenie tematyki literacko-muzycznej z problematyką emancypacyjną, ze studiami genderowymi i queerem zaproponowała w latach 90. XX wieku amerykańska badaczka Susan McClary. Uznawszy tradycyjną muzykologię, którą studiowała i wykładała, za jałową i niewiele dającą poznawczo w istniejącym dotąd, zamkniętym kształcie, postanowiła tchnąć w nią nowego ducha. Łącząc wiedzę o historii i teorii muzyki z socjologią, psychologią społeczną, badaniami kulturoznawczymi i literackimi, stworzyła pojęcie i dziedzinę „Nowej Muzykologii”. Nie liczą się w niej tylko nuty, ale i postać kompozytora; kładzie się w niej nacisk nie tylko na kwestie formalno-wykonawcze, ale i na emocje, które utwory muzyczne – wokalne i instrumentalne, wywołują u odbiorcy. Takie podejście – swobodne metodologicznie, przesycone jednak pamięcią o współczesnej antropologii kulturowej, wydaje mi się wyjątkowo adekwatne do omawianych tu problemów: obecności gatunku piosenkowego w historii ruchu wyzwolenia kobiet. Pozwala bowiem spojrzeć szerzej, odnaleźć, nazwać i zinterpretować zagubione gdzieś (stłumione przez strukturalizm?) aspekty twórczości literacko-muzycznej, te aspekty, które były dotąd pomijane w imię trudnego do weryfikacji „obiektywizmu naukowego”, w rozprawach o charakterze krytycznym.

Feminine Endings, głośna książka Susan McClary, traktuje przede wszystkim o owej – gramatycznej, leksykalnej, kulturowej i wszelkiej innej – żeńskiej końcówce: w kulturze, literaturze i muzyce. My mamy „rymy żeńskie”, muzykologowie „żeńską kadencję” w wygłosie frazy (otwartą), wszyscy zaś mamy problem z wyrażaniem uczuć ludzkich, gdy jest o nich mowa tylko w jednej, dominującej, męskiej formie. Przełamanie tego schematu jest możliwe – pokazuje amerykańska uczona – i przynosi nadzwyczajne efekty²².

Pozbawione prawa głosu w wielu sprawach w przeszłości kobiety – teraz mogą wreszcie mówić o kulturze, tworzonej i przez mężczyzn, i przez kobiety,

²² S. McClary, *Feminine Endings*, University of Minnesota Press, 1991.

w swoim imieniu. Teraz mogą mówić, gdy dotąd mogły tylko śpiewać. Śpiewać jednak nie przestają, korzystając z bogatego dziedzictwa m.in. dwóch szlacheckich i wiecznie młodych prababek, Marianny i Małgorzaty.

Wybitny interpretator literatury europejskiej, George Steiner, wypowiedział się, chyba niezbyt fortunnie, w wywiadzie udzielonym Ryszardowi Kapuścińskiemu na temat muzyki:

Muzyka? Sztuka najbardziej zbliżająca do Boga. Kobiety nie potrafią tworzyć muzyki, bo ich umysł jest realistyczny, jest od razu dojrzały, tymczasem tworzenie muzyki wymaga czegoś z dziecka, z jego niedojrzałości, naiwności²³.

Mimo że brzmi w tym pogłos komplementu (kobiety są dojrzałe i przebiegłe, a żeby tworzyć trzeba być niedojrzałym i naiwnym) – słowa te dziwią w ustach subtelного badacza. Kasuje on w jednym zdaniu lata poniżania Innego, jakim była kobieta. Może istotnie – niewiele znamy kompozytorek, ale za to ileż wybitnych odtwórczyń i wykonawczyń utworów, zaopatrzonych przez artystów męskich w żeńskie końcówki! Warto wsłuchać się w głos kobiet „stworzonych” przez mężczyzn, posłuchać skarg Małgorzaty przy kołowrotku i pieśni buntu Marianny, w imię prawa do otwarcia nowych perspektyw badawczych dla – wydawałoby się – raz już postanowionych i zamkniętych problemów.

²³ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993, bez numeracji.