

Corinne Fournier Kiss

Uniwersytet Berneński, Szwajcaria

**PODRÓŻ KOBIECA: ŁUCJA RAUTENSTRAUCHOWA (1798–1866)
SPADKOBIERCZYNIĄ FRANCUSKIEJ PISARKI
PANI DE STAËL (1766–1817)**

Płciowa kategoryzacja gatunków literackich

Podział na płęć publiczną i prywatną, który od dawna rządzi przestrzenią społeczną, dostrzegamy również w rozpowszechnionych gatunkach literackich w czasie, gdy zaczęła rozwijać się literatura kobieca i do głosu dochodziły autorki-kobiety. Gatunki publiczne albo gatunki ugruntowane w tradycji literatury piękniej, takie jak pamflet, dramat, podróż, epepeja i poezja, zostały uznane za gatunki męskie, nieodpowiednie do płci pięknej, podczas gdy gatunki drugorzędne, odzwierciedlające jedynie prywatne doświadczenia i tym samym nie wymagające żadnego retorycznego lub naukowego wykształcenia, zostały przyjęte jako nadające się dla kobiet. Tak jest w przypadku gatunku epistolarnego, uważanego za lekki, bo wpisujący się w przedłużenie kobiecego gadania, czy też w przypadku pism autobiograficznych (dzienniki, pamiętniki), moralnych i edukacyjnych (portrety, traktaty), w których mogą być podkreślane cnotliwe myśli i wartości rodzinne. Tak jest również w przypadku powieści, gatunku, który jest odpowiedni dla amatorów, a co za tym idzie, dla pewnego chaosu i fantazji, bo nie jest kodowany przez ustalone albo wyuczone reguły¹.

Ta „płciowa kategoryzacja gatunków literackich” („catégorisation sexuelle des genres littéraires”)², która uznaje, że tylko niektóre gatunki są dozwolone

¹ Zob. na przykład Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Seuil, Paris, 1989; Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'ancien régime*, Champion, Paris, 2005 ; albo jeszcze Béatrice Didier, *L'écriture-Femme*, PUF, Paris, 1999.

² Zapożyczam to wyrażenie od Planté z *La petite sœur de Balzac*.

kobietom, znajdzie pewne złagodzenie w XIX wieku. Mimo wszystko jednak, stopniowe przywłaszczanie męskich gatunków przez pisarki domagało się zastosowania pewnych środków ostrożności. Tak więc jeśli kobiece dzienniki podróży zaczęły rozszerzać się i być czytane, to tylko dzięki różnym strategiom: najczęstsze polegają na włączeniu podróży do gatunku literackiego akceptowanego jako odpowiedni dla kobiet, jako gatunku epistolarnego lub powieściowego i / albo na korzystaniu z retoryki udającej, że podporządkowuje się ona definicjom kobiecości danym przez mężczyzn, według których kobiety nie byłyby w stanie wyostać się z rejestru subiektywności i zapomnieć o swojej wrażliwości i tym samym mogłyby produkować tylko teksty niższej jakości niż mężczyźni³.

**„W Alpach i za Alpami” Rautenstrauchowej
i wpływ męskiej literatury podróżniczej**

Jak to jest z podróżą kobiecą w Polsce? Jak to jest w szczególności z pisarką Łucją Rautenstrauchową, która rozpoczęła swoją karierę literacką od powieści sentymentalnej, więc od gatunku żeńskiego, a kontynuowała ją, pisząc wiele utworów podróżniczych, więc sięgała po gatunek tradycyjnie uważany za męski. Książka, która naprawdę dała jej literacką sławę, nosi tytuł *W Alpach i za Alpami* (1847)⁴ i była wynikiem dwóch lat podróży po Włoszech (1844–1846). Ta książka nie jest jednak posłuszna wyżej wymienionym kobiecym strategiom.

Pierwsze słowa książki (*incipit*) wydają się mieszaniną kobiecych gatunków i rozpoczynają się listem skierowanym do odbiorcy zwanego Antosiem⁵: „A więc chcesz, Antosiu, najprzód się wstrzymać na chwilę przed temi Alpami, godnemi także spojrzenia naszego. Niechże się według woli twój stanie” (R. I, 1). Jednak w przeciwieństwie do oczekiwań rozbudzonych przez kobiece używanie stylu epistolarnego, dalszy tekst nie jest prywatnym i spontanicznym gadaniem, ale ustępuje miejsca bezosobowym i naukowym opisom i wyjaśnieniom. Zatrzymanie się przed Alpami stwarza najpierw narratorce okazję, żeby dać lekcję etymologii i geografii:

³ Por. Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture au féminin – Voyageuses du 19^e siècle*, Rodopi, Amsterdam, 1996.

⁴ Książka owa była dwa razy opublikowana za życia Rautenstrauchowej, w 1847 i w 1850 r. i od tamtego czasu nigdy więcej. Wszystkie cytaty są wzięte z: Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa. R., *W Alpach i za Alpami*, t. I, t. II, t. III, Nakładem S.H. Merzbacha, Warszawa, 1850. Odtąd skróty: R. I, R. II, R. III.

⁵ Nawet jeśli „list” jest fikcyjny, to nazwisko odsyła prawdopodobnie do Antoniego Edwarda Odyńca, romantycznego poety i jednego z najdroższych przyjaciół Rautenstrauchowej.

W celtyckiej bowiem mowie, *Alp* czyli *Alb* znaczy białość ; *pe* albo *pie* stopę, wysokość. Ztąd zrodziło się u Greków słowo *Alpeis*, które nic innego nie oznacza, jak wzniosłości białe [...]. Każdy wie, iż Alpy należą do najgłówniejszych łańcuchów gór, jakimi się nasza opasała Europa [...]. Starożytni aż dziewięć dawali im podziałów [...]. Tegocześni na trzy je tylko główne części dzielą, które zowią najwyższemi, średniemi i niskimi (R. I, 1-2).

I precyzyjnie ustala ona, że jest obecnie w Alpach Zachodnich: „Niedaleko Grenoble, jest miejsce dzikie, *pustynia* (*le désert*) nazwane; jest ono teraz wielu podróżujących celem » (R. I, 2), dlatego że tam się znajduje klasztor Kartuzów założony przez św. Brunona. Ona czuje się zatem zobowiązana skreślić całą historię Brunona i kartuzów, zanim da neutralny opis pustyni: „Pierwszy to obraz malowniczy i okazały. Dalej, droga czyli raczej ścieżka, ciągle nad tym głębokim wąwozem zawieszona, z przeciwnej strony o wysoką opiera się opokę” (R. I, 4), itd.

Ton narracji jest określony: to nie jest list, jak sugerował adresat odbiorcy, ale podróż; nie chodzi tu o dziennik podróży składający się z subiektywnej relacji wrażeń z podróży, ale o naukową podróż wypisującą się wyraźnie w przedłużeniu podróży naukowej tej z męskiej tradycji XVIII wieku, w której nie tylko każdy krajobraz, każde miejsce, każde miasto, ale też każde dzieło sztuki, każdy pomnik, każdy ślad, musi najpierw być skontekstualizowany, uhistoryzowany, zanim będzie opisany w sposób obiektywny. Wyjaśnienia historyczne są tak dominujące, że czasami ukrywają aktualny czas tej podróży. Ale to nie przeszkadza w najmniejszym stopniu narratorce, która usprawiedliwa się w następujący sposób: „Może już ci te wszystkie szczegóły od dawna znane, Antosiu, lub może ja cię niemi zbyt nudzę. Ale wierzaj dawnemu doświadczeniu memu, iż podróże o tyle są tylko zajmujące, pożyteczne i miłe, o ile cała przeszłość zwiedzanego miejsca nam znana” (R. I, 81).

Rautenstrauchowa nie tylko nie używa fortelu mieszania gatunków, lecz także zupełnie wymyka się żeńskiej retoryce XIX wieku. Jej sposób pisania jako kobiety nie spełnia ustalonego sposobu czasu. Wręcz przeciwnie, jest oczywiste, że Rautenstrauchowa poddaje się przedsięwzięciu praktyki męskiego pisania. Ta imitacja męskiego głosu jest dodatkowo wzmocniona i uwierzytelniona przez stałe odniesienia w tekście do męskich autorów podróży czy ich dzieł, bo podobnie jak w pracy naukowej, ona często ich cytuje, podając nawet numer strony w przypisach. I tak odsyła na przykład do *Une année à Florence* Alexandre’a Dumasa, *Voyage en Italie* Jules’a Janina, *Scènes de la vie italienne* Méry’ego (R. I, 86), *Voyage en Amérique, en France et en Italie* Chateaubrianda (R. I, 20 ; R. II, 19), albo jeszcze do *L’Histoire de la peinture en Italie* Stendhala

(R. 1, 128 i 205 ; R. 2, 48) – do tych wszystkich tekstów, które pomagały jej i inspirowały ją w jej pracy.

Fakt, że powołuje się na teksty francuskich autorów, można wyjaśnić prawdopodobnie szczególnym stosunkiem pisarki do literatury francuskiej XIX wieku: znała ona ją dobrze, może nawet lepiej niż literaturę polską, i traktowała ją jako własną literaturę. Jednak fakt ten, że nie odnosi się do tekstów autorów, którzy podobnie jak ona, pragną dać encyklopedyczną reprezentację Włoch, ale odsyła do autorów XIX wieku, którzy już mieli pewien dystans do tego typu pisarstwa (Chateaubriand, Stendhal), jest zadziwiający. Z całą pewnością te teksty, które Rautenstrauchowa tak otwarcie przywołuje, są tylko powierzchownym źródłem jej wsparcia i inspiracji. Pokazuje je właśnie dlatego, żeby lepiej wpisać się w europejską, męską tradycję podróźopisarstwa.

„W Alpach i za Alpami” Rautenstrauchowej i wpływ pani de Staël

Głównym źródłem inspiracji Rautenstrauchowej musimy chyba szukać gdzie indziej, między wierszami, gdzie niekoniecznie, mówiąc o wpływie, poddaje się mu ona z tak niezwykłym entuzjazmem i szacunkiem. Tak więc wśród wielu autorów, o których mówiła i których podziwiała w tych trzech tomach (włoskich twórców związanych z miastem, które zwiedzała, jak Boccaccio, Dante, Petrarca we Florencji lub Ariosto, Goldoni, Gozzi w Wenecji – ale również zagranicznych autorów, którzy pozostawali we Włoszech, jak Byron w Pizie, itd.), jest jedna, którą Rautenstrauchowa traktuje bardzo szczególnie: chodzi o panią de Staël.

1. Odwołania do pani de Staël w utworze „W Alpach i za Alpami”

Na początku swojej podróży, tuż przed przybyciem do Włoch, Rautenstrauchowa spędza krótki czas w Szwajcarii i korzysta z okazji, aby podążać śladami Voltairé’a we Ferney, Rousseau w Genewie i pani de Staël w Coppet. Voltaire i Rousseau, podobnie jak inni autorzy i osoby, które zostaną omówione w dalszej części powieści, mają najpierw długie noty biograficzne, które służą również do oceny ich pracy. Ale żeby przedstawić panią de Staël, Rautenstrauchowa postępuje zupełnie inaczej. Nawet jeśli twierdzi, że „uważane mieszkanie każdego słynnego człowieka staje się poniekąd dopełnieniem historii jego” (R. I, 29), nigdy nie opisuje Coppet, tylko chyba żeby powiedzieć, że żaden zakątek zamku nie jest poświęcony pamięci pani de Staël (por. R. I, 39) i nie daje żadnych informacji na temat pobytów Staël w Szwajcarii, a nawet żadnych innych informacji biograficznych, ale posłuży się jej wizytą w Coppet jako wymówką,

żeby uwypuklić niezwykły talent tej kobiety i innowacyjną wartość jej pracy. Ta pochwała sięga szczytu w podkreśleniu osobistego, duchowego pokrewieństwa łączącego ją z tą autorką:

Były czasy gdzie nastawano na panią Staël. Byli tacy, co się gniewli iż wykracza z płci swej zakresu, iż w wyższe sięga sfery, głębsze traktuje przedmioty niż poprzedniczka jej pani Genlis, ówczesny kobiecego autorstwa typ [...]. O, prześliczna to rzecz, taki talent! Wielkato władza, wielki dar nieba! a jednak i na niego nastawano! [...]. Ci, co na p. Staël wyrzekali iż sobie nową, a innym niezrozumiałą, utworzyła pisownią, dowiedli tylko, że oni jej nie rozumieją. Kilkakrotnie podobne usłyszawszy z poważnych nawet ust wyrzekania, byłam przekonana, pierwszy raz panią de Staël zabierając się czytać, iż dziesiątej części w niej nie zrozumieć. Jakież było podziwienie, jakąż radość moja, gdy nietylko żaden jej wyraz myśli mej nie wstrzymał, lecz owszem ją rozszerzył, rozjaśnił? Zdawało mi się, iż ona wszystko to właśnie mówi, com ja od pierwszej mej myśli pomyślała, od pierwszego uczucia w sercu doznała; ale to wszystko, przedtem w myśli i sercu splątane, zmącone, niewyklarowane, ciężko na dnie leżało, drzymało. Ona dopiero wszystko wzbudziła, na każdy odcień wrażenia właściwe odgadła słowo. Może być, iż do tego nowych używała wyrazów, nowych okresów i figur, nie ręczyłabym nawet, iż nie były własnego jej utworu; lecz to wszystko bynajmniej obcością mnie swą nie raziło. Owszem zdawało mi się, iż odnawiam dawne i tylko zapomniane mej duszy znajomości, iż one niegdyś z pierwszym promieniem światła spłynąć w nią musiały, później się zaćmiły, a teraz znów nowej nabrały świeżości i barwy (R., I, 39-41).

Ta identyfikacja autorki z inną pisarką jest absolutnie unikalna w tej obszernej książce, która poświęca tak dużo miejsca literaturze. To jest wskazówka, że prawdziwym patronem Rautenstrauchowej nie jest grupa męskich autorów, których ona tu i ówdzie cytuje w precyzyjny i naukowy sposób, ale pani de Staël, do której nawiązuje od początku i która będzie jej towarzyszyć w sposób dyskretny i nienaukowy podczas całej jej podróży. Tak więc we Florencji podróżniczka podkreśla, że miasto jest sławne ze swoich improwizatorek i ona próbuje bezskutecznie słuchać jednej: „Wiadomo, że sławna *Corilla*, w kapitolu wieńczona, ta *Corilla*, co dała Corinny pomysł, była Florencyanką” (R. I, 236). Rautenstrauchowa nawet nie zadaje sobie trudu, aby powiedzieć, że mówi o Corinne, bohaterce pani de Staël w *Corinne ou l'Italie* (1807), tak bardzo ta postać należy do jej systemu referencyjnego. Potem, po przybyciu do Rzymu, kiedy pisze „l'on aime Rome non comme une ville, mais comme un individu” [„Kochamy Rzym nie jako miasto, ale jako osobę fizyczną”]⁶, podróżniczka mówi, że pożyczca tę frazę z *Korynny* pani de Staël (tym razem cytuje autorkę).

⁶ R. II, 12 – po francusku w tekście [tłumaczenie moje – C.F.K.].

Ale to zdanie, rzekomo wzięte z *Korynny*, nie jest dokładne – zresztą Rautenstrauchowa nie wskazuje w przypisie, o którą książkę i którą stronę chodzi, i prawdopodobnie cytuje z pamięci.

Rzeczywiście, w swoim utworze pani de Staël pisze, kiedy Corinne żegna się z Rzymem: „Cette ville possède un charme pour ainsi dire individuel. On l’aime comme un être animé; ses édifices, ses ruines sont des amis auxquels on dit adieu”⁷ [„Gród ten posiada urok szczególny, sobie właściwy. Można go kochać jako żywą istotę; gmachy i zwaliska to przyjaciele nasi, z którymi żegnać się nam godzi”]⁸. Rautenstrauchowa następnie dodaje do swojego błędnego cytatu jedną refleksję, którą jakby sama wymyśliła, podczas gdy sedno sprawy, czyli idea, że Rzym może być przyjacielem, znajduje się już w oryginalnym cytacie pani de Staël: „Jabym dodała, że się go tak kocha jak starego przyjaciela, któremu wszystkie smutki nasze wiadome, a na każdy ma pociechy słowo; któremu wszystkie choroby znane, a na każdą ranę gotowy daje ci balsam” (R. II, 12). Ta pomyłka w cytacie i to przywłaszczenie jednego pomysłu pani de Staël ostatecznie potwierdzają hołd oddany przez Rautenstrauchową pani de Staël: polska autorka czuje się tak bliska autorce francuskiej, że, z jednej strony nie uznaje za konieczne sprawdzić cytatu wyciągniętego z niej i, z drugiej strony, nie może już dokładnie odróżnić tego, co należy do niej od tego, co należy do pani de Staël.

2. Wpływ stylu pani de Staël na utwór „W Alpach i za Alpami”

Jeśli wiemy, że w młodości Rautenstrauchowa dała się nazywać „Korynną” na cześć bohaterki pani de Staël⁹ i że jest tłumaczką tylko jednej książki, którą jest właśnie *Korynna czyli Włochy*, to nie ma już wątpliwości, że odniesienia do *Corinne* (czasami w wersji *Korynna*) w utworze *W Alpach i za Alpami* nie są przypadkowe: naszym zdaniem są znakiem, że *Korynna czyli Włochy* odgrywają kluczową rolę w rozwoju tej powieści.

⁷ Germaine de Staël, *Corinne ou l’Italie*, Gallimard, Paris, 1985, s. 410. Interesujące, że ta książka została przetłumaczona kilka lat później, w 1857 r. przez samą Rautenstrauchową. To jeszcze dzisiaj jest jedynym istniejącym tłumaczeniem polskim, wznowionym w 1962 r. dzięki Annie Jakubiszyn-Tatarkiewiczowej. Por. Anna Luiza Herminia de Staël Holstein, *Korynna czyli Włochy*, przełożyli Łucja Rautenstrauchowa i Karol Witte, Wrocław, 1962. Wszystkie cytaty po polsku z *Korynny*, jeśli nie zaznaczono inaczej, wzięte z tego wydania. Odtąd skrót: K.

⁸ K., 390.

⁹ Zob. M. Giedroń, *Włoska podróż Łucji z Giedroyciów Rautenstrauchowej*, Lublin 1996 (nieopublikowana praca magisterska), s. 12.

To pewne, że Rautenstrauchowa jest pierwszą kobietą w Polsce, wyprawiającą się w podróż, która wydaje się być podróżą czystej erudycji oraz która przyjmuje ideologię neutralności dyskursu naukowego w pisaniu swojego dziennika podróży. Ten sposób narracji był już częściowo używany w zupełnie nowatorski sposób w kobiecej literaturze podróżniczej przez panią de Staël w jej *Korynnie czyli Włoszech* – gdzie tytułowa bohaterka jest w stanie przeprowadzić wiele dyskursów naukowych na temat zabytków w Rzymie i we Włoszech. Tak jak Korynna dla swojego kochanka Oswalda, narratorka Rautenstrauchowej stawia sobie za cel zapoznać znajomego (Antosia) z tajemnicami Włoch, i tak jak ona, nie oszczędza mu długich historycznych i opisowych wykładów – poza tym, że są one jeszcze znacznie dłuższe, bardziej szczegółowe i dydaktyczne, i że są bardziej nagromadzone. Rautenstrauchowa mogłaby więc z powodzeniem naśladować męską praktykę pisania powieści podróżniczej, jaką jest *Korynna* pani de Staël, opisując zresztą ten sam kraj, Włochy. Bo nawet jeśli liczba miast odwiedzanych przez polską turystkę nie ogranicza się do tych widzianych przez włoską poetkę Korynnę, a ilość zabytków, ciekawostek i opisanych krajobrazów jest znacznie wyższa w książce *W Alpach* niż w *Korynnie*, to jednak są uderzające podobieństwa niektórych komentarzy w książkach obu autorek.

Oznacza to, że uwaga Rautenstrauchowej do jej odbiorcy, że „[jej] niepodobna za innemi tysiąc już razy powtarzone jeszcze powtarzać słowa” (R. I, 68), nie wydaje się być całkiem wiarygodna.

3. Porównania opisów miejsc w „Korynnie czyli Włoszech” i w utworze „W Alpach i za Alpami”

Weźmy najpierw przykład opisu kościoła Świętego Piotra w Rzymie. Tu, gdzie Corinne mówi Oswaldowi, że pierwsze wrażenie wywierane przez kościół jest takie, że wydaje się „mniej rozległy niż jest w rzeczywistości”¹⁰, Rautenstrauchowa powtarza to samo w sposób rozbudowany: „Gdy podniesiemy oczy, bynajmniej nas nie dziwi niezmiernie sklepiona wzniosłość, bo tam się wszystko naturalnym wydaje [...]. Tylko jak spuścimy wzrok, a spostrzeżem w przestrzeni która nam się zrazu pustą wydała, jakąś mróweczkę, a w tej mróweczce poznajemy w końcu zwykłą postawę człowieka, zaczynamy się domyślać o niezrównanej wielkości gmachu co go tak zmałał, probujemy porównywać, mierzyć jego potężne kształty” (R. II, 11). Podczas gdy Korynna odradza „obejrzenie św. Piotra w szczegółach”, bo „te zwielokrotnione pięk-

¹⁰ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, dz. cyt., s. 95 [tłumaczenie moje, C.F.K.].

ności przeszkadzają trochę wrażeniu całości”¹¹, Rautenstrauchowa zgłasza ze swej strony, że „skutkiem tego cudownego uroku, co tam na wszystko się rozlał, wszystko pokrył i uharmonizował, obfitość ozdób nie razi, jak to się w innych włoskich zdarza kościołach. Owszem, na pierwsze wejrzenie całkiem się go nie postrzega, a ta ogromna przestrzeń wydaje się szarawą” (R. II, 27).

Podczas gdy Korynna podkreśla, że „ta świątynia jest swoim własnym światem”, że tam „jest azylem przed zimnem i ciepłem” i że „ma swoje pory, swą wieczną wiosnę, której atmosfera z zewnątrz nigdy nie zmienia”¹², Rautenstrauchowa również uważa, że powietrze w kościele jest „chłodnawe w upał, w zimie letnie, osobna ta atmosfera do innego należąca świata, w inny całkiem wprowadza nas świat” (R. II, 11). Podczas gdy Korynna, wreszcie, przed opuszczeniem sanktuarium, mówi że warto rzucić jeszcze ostatnie spojrzenie na nie, żeby zmierzyć, jak „człowiek znaczy bardzo mało w obecności religii” i jak ta „świątynia jest obrazem nieskończoności”¹³, Rautenstrauchowa również wskazuje przed opuszczeniem miejsca, że poczucie naszej mikroskopijnej znikomości sprawia, że mimowolnie wołamy: „O coż ja, proch nędzny, w twém obliczu, Wielkie Boże, być mogę?” (R. II, 11).

Wyliczanie porównań można by kontynuować: prawie każda obserwacja uczonej poetki znajduje swój odpowiednik u polskiej pisarki i wydaje się oczywiste, że te strony z *Korynny* Rautenstrauchowa doskonale zna, kiedy redaguje swój własny opis kościoła Świętego Piotra.

Tak samo jest z innymi budynkami oraz innymi miejscami. Dzieje się tak we Florencji, scharakteryzowanej przez panią de Staël i Rautenstrauchową niemal w identyczny sposób. Czytamy w *Korynny*: „Na widok uroczej Florencji, w kwiaty stronnej [...]. Korynna smutnego tylko doznawała uczucia [...]. Główniejszych rodzin pałace zbudowane są w rodzaju twierdz obronnych [...]. Zdaje się, że miasto budowało się dla utrzymania wiecznej domowej wojny” (K., 495-6). I *W Alpach*: „Gdy oko ostatecznie kwiatami się ubawi, uderzają go zbyt im sprzeczne, ciężkie i smutne masy starych pałaców. Podobne raczej do twierdz lub więzień, niż do rezydencji magnatów [...]. Z urzędzenia takiego widać od razu, iż te pałace nie tylko pozór, ale i przeznaczenie obronnych twierdz miały” (R. I, 116-117). Czytamy jeszcze w *Korynny*: „Kościół Santa Croce zawiera najświetniejszy orszak zmarłych, jakimi reszta Europy pochlubić się nie może” (K., 500). I *W Alpach*: „We Florencji najświetniejszy zbiór nagrobków posiada kościół Świętego Krzyża” (R. I, 122). Jeśli dana lista grobów sławnych

¹¹ Tamże, s. 104 [tłumaczenie C.F.K.].

¹² Tamże, [tłumaczenie C.F.K.].

¹³ Tamże, s. 106 [tłumaczenie C.F.K.].

ludzi jest taka sama w obu przypadkach (Michał Anioł, Galileusz, Machiavelli, Dante, itd.), Rautenstrauchowa nie może jednak powstrzymać się od wskazania, że istnieje również wiele polskich grobów – to, czego pani de Staël nie robi.

Polska podróżniczka postępuje tak samo z galerią sztuki we Florencji: jeśli Korynna w Uffizi zwraca uwagę wyłącznie na Niobe, to Rautenstrauchowa wzmiankę o niej zalewa masą informacji dotyczących innych dzieł i innych wystaw na innych piętrach, a narratorka nie traci okazji, żeby sygnalizować, że można znaleźć w galerii malarstwa portrety polskich twórców (R. I, 220).

Opisowe uogólnienia są często bardzo podobne, nawet jeśli rozwinięcia się różnią. Wszystko dzieje się tak, jakby polska pisarka pożyczala systematycznie od pani de Staël pewne kluczowe zdania, przywłaszczała je sobie, by je wykorzystać jako punkty wyjścia lub jądra, które generują własny dydaktyczny komentarz (zresztą dużo bardziej rozwlekły niż w *Korynnie*). Potem, co prawda, ona często robi z nimi coś innego niż pani de Staël. Zważywszy, że jej celem było dostarczenie pewnego rodzaju przewodnika turystycznego (odbiorcy zwanemu Antosiem), jej pisarstwo wydaje się być przede wszystkim praktykowaniem erudycji dla erudycji: opisy istnieją po to, aby usprawiedliwić podróże i chodzi o to, żeby wszystko powiedzieć i wyjaśnić albo przynajmniej powiedzieć i wyjaśnić tak wiele, jak to tylko możliwe. Lektury odgrywają dla niej zasadniczą rolę (nie bezpośrednio przywoływane, jak ta pani de Staël lub te, o których ona mówi wprost). Spisy, niejako inwentarz, który ona produkuje, jest dużo bardziej wszechstronny i pełniejszy niż ten u pani de Staël. Jednak jest on tak ogromny, że nie daje poczucia panowania nad światem, jak starannie wybrany inwentarz w *Korynnie*, gdzie tytułowa bohaterka jest motywowana chęcią przekonania Oswalda, że współczesne Włochy posiadają głęboką jedność, odzwierciedlającą się w ich kulturowym i artystycznym dziedzictwie. U Rautentrauchowej mamy raczej nagromadzenie różnych obiektów lub szereg obrazów, na pewno malowanych z wielką zręcznością, ale często niemających żadnego związku ze sobą. Podróżniczka sama ma pełną świadomość tego i ostrzega odbiorcę:

Chcesz, bym ci opowiadała Włochy, Antosiu. Ja ci nawet nierozsądne przyrzekłam! Teraz ci wyznam szczerze, iż mocno żałuję tak lekce danego ci słowa, iżbym je rada wycofać, i miałabym poniekąd prawo do tego. Zobowiązywałam się bowiem, nie znając, nie domyślając się nawet ogromu obowiązku, jaki przyjmowałam na siebie. Jest on nieskończenie nad siły moje. Kto przyrzeka Włochy tłumaczyć, albo ich nie zna, lub gorzej, bo poznawszy, nie zrozumiał ich wcale. Wpatrzywszy się w nie, pojawia się je cokolwiek, nabywa się przekonanie, iż nie może to być w żaden sposób dziełem jednej ręki, gdyby ona do najbieglejszych nawet należała. Jak jeden rozum tyle rozmaitych nie mógłby ogarnąć pojęć, tyle połączyć, jakichby do tego potrzeba,

rozmaitych wiadomości i talentów, tak też jedno życie nie mogłoby wystarczyć na tyle poszukiwań, nauki, mozołów. Nietrzeba myśleć iż Włochy są krajem, do którego jakiegobądź ogólne rysy zastosować się mogą. Włochy mieszczą w sobie sto, dwieście, trzysta krajów, z których każdy ma swą osobną historią, statystykę, literaturę, narodowy własny strój, obyczaje, język, kunszt, swe sympatyje i antypatyje, gorące i żwawe [...]. A wspólna ich do siebie nienawiść, jeszcze większy między nimi kładzie przedział (R. I, 66).

Powoduje to, że Włochy, często wybierane przez Polaków w tamtym czasie jako cel podróży, na zasadzie pewnej solidarności (Włochy były w podobnej sytuacji politycznej jak Polska, ponieważ jak ona gięły kark pod jarzmem obcego mocarstwa), jawią się tutaj tak bardzo odmienne od Polski. Podczas gdy Korynna, wykorzystując swoją erudycję, kieruje się chęcią, aby pokazać jedność Włoch, ta niewyczerpana erudycja narratorki w utworze *W Alpach* wydaje się prowadzić do czegoś zupełnie odwrotnego: chodzi o to, żeby pokazać kraj, którego wielka różnorodność i podział mogłyby uzasadnić i wyjaśnić obce jarzmo, ale chodzi jednocześnie i o to, żeby, przez kontrast, podkreślić historyczną i geograficzną jedność Polski.

4. Powieść „*Innamorata*”: parodia „*Korynny czyli Włoch*”?

Stylistyczna spójność wynikająca z encyklopedycznych założeń, które rządzą całą książką, pokazuje też pewne rysy-pęknięcia, które mogą być również spowodowane wpływem *Korynny czyli Włoch*. *Korynna* jest nie tylko powieścią erudycyjną, lecz także łączy w sobie dwa gatunki reprezentowane w mniej więcej równych proporcjach: powieść i podróż, w taki sposób, że nie wiemy dokładnie, czy podróż jest ramą powieści czy też powieść służy jako rama podróży. W utworze *W Alpach* z kolei pojawia się pełnoprawna podróż, uciekająca się przede wszystkim do praktyki męskiego pisania. Jednakże w miarę czytania widzimy, że to dziennik podróży zawiera również w sobie niewielką powieść, która stopniowo rozbudowuje się w trzech tomach. Ta powieść jest na początku tak dobrze zintegrowana w dydaktycznej narracji, że nie dostrzegamy jej od razu.

W rozdziale dziewiątym pierwszego tomu narratorka jest w Pizie i skrupulatnie opisuje swoją wizytę na cmentarzu, w Krzywej Wieży i w katedrze, w której szczegółowo jej uwagę przyciąga żyrandol: staje się to pretekstem do przedstawienia biografii Galileusza, urodzonego w Pizie, który odkrył izochronizm wahadeł właśnie obserwując ruch żyrandoli w tej katedrze. Rozważania narratorki o włoskim naukowcu zostają przerwane przez gwałtowny szloch: widzi wtedy przed ołtarzem kobietę ubraną na czarno, zrozpaczoną i rozpoznaje ją na-

tychmiast, ponieważ mieszka z pewnym młodym melancholijnym mężczyzną w tym samym hotelu co ona. Kiedy wychodzi z katedry, jest świadkiem ciekawej sceny: grupa młodych mężczyzn na koniach, w strojach na polowanie, na czele której jest piękna młoda kobieta ubrana jak mężczyzna, paląca cygaro i z batem w ręku¹⁴, zatrzymuje się, by pozdrowić młodego człowieka, który nie jest nikim innym jak towarzyszem kobiety w czerni: „Wszystko razem w cichej i smutnej Pizie, wydało się jakby coś nadnaturalnego” (R. I, 110). Zaintrygowana narratorka wypytuje o nią swojego *cicerone*: dowiaduje się, że młoda ekstrawagantka jest Angielką nazywaną Egerią i na czas swojego pobytu w Pizie zatrzymała się w pałacu Lanfranchi, gdzie dawniej raz mieszkał Byron; że młody człowiek jest poetą, prawdopodobnie też z Anglii, i że kobieta w żałobie jest włoską *innamorata*, to znaczy jest zakochaną kobietą – a to, można dodać, nie jest niczym szczególnym we Włoszech, gdzie miłość jest prawdziwą chorobą. Wszystkie te informacje, choć odróżniają się od generalnie suchych informacji zawartych w książce, nie szokują jeszcze zbyt w stosunku do ideologii powieści: mogą one uchodzić za dydaktyczne informacje o zwyczajach Włoch, gdzie kobiety są stale zakochane i gdzie każdy poważny cudzoziemiec jest nazywany „Anglikiem”, choć niekoniecznie nim jest. I chociaż narratorka na końcu tej sceny mówi, że dużo myślała o tych osobach po spotkaniu z nimi i że ma poczucie, że nie widzi ich po raz ostatni, czytelnik szybko o nich zapomina.

Niemniej jednak wątek narracyjny został zainicjowany i jest on kontynuowany, choć dyskretnie i krótko, w rozdziale 8 drugiego tomu, gdzie narratorka opisuje uroczystości Wielkiego Tygodnia w Rzymie. Ona tam ponownie przerywa nagle swój opis, aby wyrazić zdumienie: w Wielki Piątek, wśród pielgrzymów myjących nogi biedakom, dostrzega Egerię, ale Egerię całkowicie zmienioną, bez śladu ekstrawagancji ani w ubraniu ani w zachowaniu (R. II, 130-131). Jest to jednak tylko dygresja, szybko zamknięta przez narratorkę, która, po ochłonięciu, kontynuuje swoje opisy tym samym dydaktycznym tonem co wcześniej.

W trzecim tomie to, co było tylko wątkiem, rozkwita wreszcie w prawdziwą historię, która jest przedmiotem dwóch całych rozdziałów, 7 i 11. Akcja rozdziału 7, zatytułowanego *Innamorata*, rozgrywa się w Sorrento i jest w całości poświęcona pani w czerni, nazywanej Andzoliną. Ta ostatnia, na progu śmierci, wzywa narratorkę do siebie, bo wie, że jest Polką - a jak się dowiadujemy, poeta i Egeria też są Polakami. Umierająca opowiada swoją historię:

¹⁴ Tutaj widać, że wzorem tej postaci była George Sand. Rautenstrauchowa bardzo podziwiała George Sand, jak pokazuje jedna jej podróż po Francji. Zob. Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*, S. Gieszkowski, Kraków 1839, s. 272.

kochała poetę, wciąż kocha, była przez niego kochana, ale Egeria zabrała go jej. Nie mogła dojść do siebie po porzuceniu i wie, że ten smutek ją zabije. Jednak chciałaby, żeby wszystkie listy, które poeta napisał do niej, były mu zwrócone, i ona zobowiązuje narratorkę do zrobienia tego. Kilka dni później narratorka dowiaduje się o śmierci Andzolino. Rozdział 11 natomiast jest poświęcony opisowi obłóczyn Egerii w klasztorze słynącym z niezwykle surowych zasad (*Sepolto vive* w Rzymie). Mająca wyrzuty sumienia za uwiedzenie poety, Egeria stała się w końcu fanatyczną katoliczką. Narratorka korzysta z obecności poety na ceremonii, aby powiedzieć mu o śmierci Andzolino i o listach, że ma mu je przekazać. Mówi, że „zostawiła[...] [go] napół martwego [...], z sercem między dwa podzieloném groby, Andzolino i Egeryi” (R. III, 171). Ona nigdy więcej o nim nie usłyszy.

Ta powieść, wsunięta w długą dydaktyczną narrację *W Alpach i za Alpami*, ma w sumie nieznaczące rozmiary (zajmuje ok. 40 stron na 757); niemniej jest jak mrugnięcie oka do *Korynny*, powieści, która miesza podróż i historię miłosną. Podobieństwa między fabułą małej powieści Rautenstrauchowej i wielką powieścią pani de Staël są zresztą zadziwiające: cudzoziemiec, który wydaje się przeżyć idealną miłość z Włoszką, ostatecznie porzuca ją na rzecz rodaczki, a Włoszka umiera z żalu. W przypadku *Korynny*, mężczyzna i kobieta-rywalka Włoszki – są Anglikami, w przypadku *W Alpach* są Polakami. Jeśli ogólny wątek jest identyczny, mała historia Rautenstrauchowej jednak uderza prostotą psychologiczną postaci, które są zredukowane do typów. Wszyscy są na swój własny sposób postaciami wywyższonymi, zwłaszcza przez miłość. To przez gwałtowne uczucie do innej kobiety poeta zostawia Andzolinę, to z powodu swojej w końcu nieodwzajemnionej miłości Andzolina umiera.

W *Korynny* sytuacje są znacznie bardziej skomplikowane niż w małej powieści *W Alpach* i zawsze wiążą się z wieloma czynnikami. Tak więc, jeśli jak Andzolina, Korynna umiera niezaprzeczalnie z bólu serca, pozostałe elementy w tym biegu ku śmierci są też uwypuklane, jak na przykład jej ofiara za przyrodnią siostrę Lucile lub rola Oswalda w sprawie stopniowego zaniku jej talentów (czy Oswald jej nie powiedział: „niechże geniusz twój umilknie, a serce twoje niech całe do mnie należy”, K., 411). Wyraz bólu Korynny, niuansowany, szlachetny i powstrzymywany, jest wruszający; ten Andzolino, ponieważ jest dramatyzowany, powiększany i okazywany w nadmiarze, ma trudności być odbieranym na serio i staje się niemal śmiesznym. Zamiast zwyczajnie pozdrowić narratorkę, która ją odwiedza i z którą rozmawia po raz pierwszy, Andzolina wita ją szeregiem okrzyków: „O ! Tyś go pani znała! tyś go widziała! ty wiesz com straciła [...]. Mówić o nim już będzie ulgą, szczęściem” (R III, 96). Cały

rozdział toczy się w tym duchu: choć przykuta do łóżka i na progu śmierci, Andzolina nie przestaje rozmawiać, płakać, krzyczeć, unosić się i stawiać pytania, nie czekając na odpowiedzi, aż opowiedziała cały swój romans z poetą i przekazała listy narratorce:

Otóż ta dusza była moją! Moją mówię ci była!... i wydarto mi ją! – o ja nieszczęśliwa, opuszczona!... Widzisz co się ze mną stało, w com się obróciła!... bo on i kocha tak doskonalnie jak wszystko co robi, a on mnie kochał, namiętnie kochał!... [...] I ja też go kochałam, widzisz jak kochałam, i powiesz mu to : powiesz mu że umieram... bo ja umrę, niestety! o umrę! (R. III, 96-97).

Postrzeganie Włoszek przez Rautenstrauchową na pewno jest powierzchowne i karykaturalne w całej książce, gdzie kilka *innamorate* jest wymienionych po imieniu i gdzie wielokrotnie znajdujemy pomysł, że u większości kobiet „młodość schodzi na miłość” (R. III, 56). Niemniej jednak mowa Andzolino, monolog składający się z przesadnych sądów, z powtórzeń i wynurzeń, które się przewijają na wielu stronach, zależy wyraźnie od stylizacji literackiej. Magdalena Ożarska słusznie podkreślała wpływ Laurence’a Sterne’a na fragmenty takie jak te¹⁵. W następstwie tego, mała powieść o *innamorata* wydaje się parodystyczną przeróbką powieści sentymentalnej albo karykaturalnym przerobieniem *Korynny*. Czy to oznacza, że powinniśmy dopatrywać się tu odrobiny szyderstwa wobec kobiet, które cierpią z powodu takiej wrażliwości, że mogą nawet umrzeć z miłości? Kontrast tej historii z dydaktycznym nastawieniem książki idzie w tym kierunku: całe dzieło opiera się na założeniu, że jedynym pewnikiem jest męska wartość wiedzy i przekazywanie wiedzy, a cała reszta to twórcza niepewność i niepokój.

W każdym razie ta mała powieść stoi wyraźnie w sprzeczności z tym, co Rautenstrauchowa oferuje w innych częściach książki. Sama jest tego świadoma i po zakończeniu powieści uzasadnia swoją aberrację, próbując jakoś odzyskać tę „prawdziwą” narrację jako studium zwyczajów dla swojej encyklopedii.

Niechcąc jednak nadać tym kartom pozorów zbiorowych powieści, odrzuciłam prawie wszystkie, jakie mi się wpośród licznych wspomnień pod pióro nasuwały. To jednak zdarzenie, większej nieco wagi, tak mi się wydało charakterem epoki nacechowane, tak doskonale odbiło w mych oczach dwa główne jej typy, a obok nich dość także ciekawy zakochanej Włoszki wierny obraz, iż żał mi było tobie go tu nie opisać, jako dopełnienie wieku i kraju opisów (R. III, 172).

¹⁵ Zob. M. Ożarska, *Two Women Writers and Their Italian Tours – Mary Shelley’s Rambles in Germany and Italy and Lucja Rautenstrauchowa In and Beyond the Alps*, Edwin Mellen Press, Lewiston 2013, s. 66 i ss.

Zauważmy na marginesie, że „dwa główne typy” zestawione z włoską *innamorata* są reprezentowane przez Polaków i że tu znowu, jak w wielu swoich naukowych opisach, Rautenstrauchowa nie może się powstrzymać od przyciągania uwagi, tak czy inaczej, do swojej ojczyzny. Sama *innamorata*, pomimo całej swej goryczy, wyraża podziw dla „typów” polskich:

Powiedz mi proszę, czy to u was wszyscy tacy jak on? Czy to tylko wyjątek? O jakieżby to kraj był, żeby wszyscy mężczyźni podobni mu byli! Całąbym moją piękną oddała za niego Italią! Tam i kobiety insze niż na całym świecie. [...] [Egeria] także była z waszego kraju (R. III, 97-98).

Dygresja do konwencji naukowych i parodystyczna gra z *Korynną*, całość doprawiona odrobiną polskości: w ten sposób można zdefiniować niewielką powieść Rautenstrauchowej wstawioną w tekst *W Alpach i za Alpami*.

Konkluzje

Nawet jeśli nigdy nie zostało to zauważane, wydaje się oczywiste, że dzieło *W Alpach i za Alpami* jest dziennikiem podróży, który zawdzięcza o wiele mniej podróżom przytoczonym przez Rautenstrauchową w jej książce jako źródła niż „powieści-podróży” (roman-voyage¹⁶) *Korynna czyli Włochy* pani de Staël. Poza wieloma aluzjami do tej książki zawartymi w utworze *W Alpach* i do samej pani de Staël *Korynna* rzeczywiście otworzyła polskiej pisarce drogę do kobiecej podróży, która mogłaby konkurować, na planie erudycji, z narracją męskiej podróży – ale która jednak nie usuwa całkowicie sentymentalizmu i subiektywności.

¹⁶ Tak książka *Corinne* była zdefiniowana przez Lafayette. Por. Jean-Marie Roulin, « Corinne : roman et souci patrimonial », in José-Louis Diaz (wyd.), *Madame de Staël: Corinne ou l'Italie – L'âme se mêle à tout*, Sedes, Paris 1999, s. 171.