

Marta Wiatrzyk-Iwaniec

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

IGRASZKI Z KONWENCJAMI – POSTSCRIPTUM O KOBIECOŚCI DO KILKU ZNANYCH UTWORÓW BRYTYJSKICH Z XIX WIEKU

Powieść gotycka i pozostająca pod jej wpływem powieść sensacyjna¹ odwołują się do określonych schematów, motywów i szablonów postaci. Do gotyckiego imaginarium (pewne elementy można odnaleźć i w gatunku sensacyjnym, o którym będzie mowa) obligatoryjnie zaliczają się następujące komponenty: zrujnowany zamek (opcjonalnie labirynt, wieża, krypta, klasztor), pojawianie się nadprzyrodzonych i niewytłumaczalnych zjawisk, wizji, prorocत्व, duchów, widm, atmosfera tajemniczości, niezwykłości oraz strachu, lawinowość zdarzeń budzących grozę i wreszcie gotycki tyran o diabolicznych rysach oraz bohaterka w opresji. W gotyckim i sensacyjnym świecie przedstawionym centralni bohaterowie konstruowani są na zasadzie opozycji: cnotliwej bohaterce przeciwstawiony jest demoniczny łotr. Jednakże i w konstrukcji samych postaci kobiecych może mieć miejsce pewna kontrastowość. Upraszczając: literackie kreacje dziewiętnastowiecznej kobiecości częstokroć oscylowały między dwiema skrajnościami – propagowano „kobiecość właściwą” (*proper feminine*), a przestrzegano przed „kobiecością niewłaściwą” (*improper feminine*), by posłużyć się sformułowaniami Lyn Pykett². Kobieta właściwa cechowała się uległością, biernością, posłuszeństwem, nadmierną uczuciowością, wyjątkową wrażliwością, zdolnością do poświęcania się, potulnością, a jej głównym zadaniem była funkcja reprodukcyjna. W epoce wiktoriańskiej zyskała

¹ Zob. W. Ostrowski, *Gothic novel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1968, t. 11, z. 1, s. 159. W. Ostrowski podaje, że wpływy powieści gotyckiej widać np. u sióstr Brontë. Angielską powieść sensacyjną rozumiem tutaj tak, jak ją definiowano w XIX w. Przywoływany w dalszej części omówienia utwór W. Collinsa *Kobieta w bieli* zaliczano w owym czasie do powieści sensacyjnej, a dzisiaj autora uważa się za prekursora powieści detektywistycznej.

² L. Pykett, *The “Improper” Feminine. The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing*, London-New York 1992, s. 15, <http://www.questia.com> [dostęp: 27.10.2014]. Wybrałam takie tłumaczenie opozycji *proper* – *improper*, jakkolwiek istnieją inne możliwości przekładu, np. stosowna – niestosowna, poprawna – niepoprawna, przyzwoita – nieprzyzwoita.

miano „anioła ogniska domowego” (*angel in the house*)³. Jej antytezę stanowiła kobieta niewłaściwa, utożsamiana niekiedy z *femme fatale*, a innym razem (w zależności od epoki) z Nową Kobiętą czy też emancypantką. Kobieta niewłaściwa reprezentowała antywzorzec idealnej kobiecości.

Igranie z konwencjami wspomnianych gatunków literackich wydaje się na tyle szerokim zagadnieniem, że należałoby zawęzić rozważania do jednego aspektu. Przyjmując założenie, że utwory literackie stanowią niejednokrotnie odzwierciedlenie społecznych i obyczajowych niepokojów swego czasu, warto się zastanowić, jak Mary Elizabeth Braddon (*Lady Audley's Secret*), Wilkie Collins (*Kobieta w bieli*), Jane Austen (*Opactwo Northanger*) i Eaton Stannard Barrett (*The Heroine*) wykorzystali konwencję powieści gotyckiej i sensacyjnej, aby polemizować ze spetryfikowanym wizerunkiem XIX-wiecznej kobiecości. Problem ten jest na tyle złożony, że wspomniani twórcy pochodzą z różnych epok literackich, a zatem ukazanie kryzysu modeli kobiecych w obrębie wymienionych powieści będzie próbą przekrojowego uchwycenia zmieniającego się paradygmatu kobiecości na przestrzeni XIX wieku.

Z założenia archetypiczna bohaterka stanowiła charakterologiczny monolit, obdarzony cechami jednostronnie dobrymi, przypisywanymi kobiecości właściwej. Klasyczny ideał definiuje Hipolita w *Zamczysku w Otranto* Horace'a Walpole'a: „Niewiasta nie wybiera sama swej doli, lecz Niebiosa, ojcowie nasi i mężowie za nas decydują”⁴. W literaturze gotyckiej i sensacyjnej chętnie posługiwano się kliszą anielskiej kobiecości poddanej męskiej supremacji. Należałoby przeanalizować, w jaki sposób wykorzystywano struktury wspomnianych gatunków literackich, w tym również formę parodystyczną powieści gotyckiej, aby podważać usankcjonowaną koncepcję kobiecości, oraz jak dalece literacka bohaterka dostosowywała się do dziewiętnastowiecznego ideału kobiety właściwej, a w jakim stopniu od niego odbiegała.

W XIX-wiecznej powieści gotyckiej i sensacyjnej dychotomiczny podział dotyczy nie tylko typologii bohaterów, ale również topiki przestrzennej świata przedstawionego, którą można podzielić na *locus amoenus* i *locus horridus*. Kobieta właściwa jako społecznie akceptowany konstrukt przynależy w literackiej topografii do *locus amoenus*, „pastoralnej sfery domowej”⁵, a zatem przestrzeni zamkniętej, w której pozostaje pod władzą i opieką ojca. W przeciwieństwie do sfery komfortu i bezpieczeństwa

³ Termin pochodzi od tytułu poematu C. Patmore'a *The Angel in the House* (1854-1862), który opiewa małżeńską idyllę i propaguje wzór anielskiej żony. Podobną figurę opisuje J. Ruskin w poemacie *Of Queen's Gardens* (1865). Model kobiety-anioła zadomowił się w anglosaskim literackim repertuarze wizerunków kobiecych jako wzór do naśladowania.

⁴ H. Walpole, *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, tł. M. Przymanowska, Kraków 1974, s. 84.

⁵ H. Wheatley, *Swojskość, marginalizacja i telewizyjne adaptacje gotyckich powieści dla kobiet*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 173.

locus horridus odnosi się do przestrzeni zewnętrznej. Topograficzną reprezentacją tego miejsca jest najczęściej zamek lub zrujnowana posiadłość zamieszkiwana przez męskiego łotra. Jeśli czytać powieść gotycką z feministycznego punktu widzenia, dychotomicznemu ukształtowaniu topografii literackiej odpowiada w pewnym sensie ideologiczne przesłanie – dom, jakkolwiek stanowi zaciszny azyl, pozostaje jednak sferą patriarchalną, poza którą bohaterka jest wyprowadzana po to, aby dojrzeć w swojej kobiecej tożsamości. Réka Tóth, odwołując się do ideologii Jana Jakuba Rousseau, pisze o „gotyckim procesie edukacji”⁶, określając przejście bohaterki z familijnego świata izolacji (świata niewinności) do sfery publicznej, opartej na społecznych relacjach (świata doświadczenia).

Powieściowy repertuar stereotypowej kobiecości obok właściwości psychicznych czy pełnienia określonych ról społecznych obejmuje także wdzięk cielesny, który ma potwierdzać wewnętrzne atrybuty. Wydaje się, że zewnętrzna „anatomia heroiny” jest konwencjonalna: blond włosy, rumieniec na twarzy, spuszczone błękitne oczy – wszystko to ma reprezentować anielskie wnętrze i puryzm. Z taką konwencją kobiecości polemizuje Braddon w sensacyjnej powieści *Lady Audley's Secret* (1862, wyd. książkowe). W ważniejszej ze scen tego utworu jeden z bohaterów, Robert Audley, ogląda prerafaelicki obraz tytułowej bohaterki, której anielskość uwidacznia się na płaszczyźnie fizjonomii: w jasnej karnacji, delikatnej twarzy, niebieskich oczach, złotych kędziorach, a zatem jest to opis przywołujący tradycyjną koncepcję idealnej kobiecości. Wymienione cechy wyglądu w świadomości kulturowej ewokowały skojarzenie z anielskością, wierzono, że niewinny wygląd odzwierciedla wnętrze. Zaraz jednak dowiadujemy się o szkarłatnej sukni⁷ Lady Audley oraz rozpuszczonych włosach i pełnych ustach, które Jennifer Hedgecock interpretuje jako oznakę pożądlivej i zmysłowej natury, co stało w sprzeczności z wiktoriańskim stereotypem kobiecej oziębłości⁸. Powieściowa wzmianka o „dziwnym, złowieszczym świetle w głębokich, błękitnych oczach”, „przewrotnym spojrzeniu” i wprost – o „pięknej diablicy”⁹ odsłania prawdę o bigamicznej i morderczej naturze protagonistki. Lady Audley konstruuje swój wizerunek zgodnie ze społecznie aprobowanym ideałem. Pozornie wydaje się ucieleśnieniem anielskiej kobiecości, a w rzeczywistości jest mistyfikatorką, figurą kryminalną, podejrzaną o dokonanie zabójstwa, uosabiającą elementy diaboliczne. Bohaterka zdaje się potwierdzać,

⁶ R. Tóth, *The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteen Century Female Gothic Fiction*, „Eager Journal of English Studies” 2010, no. 10, s. 24, http://anglistika.ektf.hu/new/content/tudomany/ejes/ejesdokumentumok/2010/Toth_R_2010.pdf [dostęp: 15.03.2014].

⁷ Czerwony kolor sukni można postrzegać jako symbol namiętności i rozbudzonej seksualności.

⁸ J. Hedgecock, *The Femme Fatale in Victorian Literature: The Danger and the Sexual Threat*, New York 2008, s. 119.

⁹ M.E. Braddon, *Lady Audley's Secret*, Hertfordshire 1997, s. 57 (tłumaczenie wszystkich cytatów obcojęzycznych w artykule – M.W.I.).

iż anielska kobiecość nie jest cechą wrodzoną, lecz społecznym konstruktem. Wygląd i cechy protagonistki są zatem jedynie pozą, choć Braddon, starając się odmitologizować wiktoriański ideał, ostatecznie popada w schemat funkcjonującego w literaturze polaryzowania postaci kobiecych na anielskie i diaboliczne, wcielając obie konwencje w jednej postaci.

Zabieg podważania istniejących schematów na temat kobiety¹⁰ stosuje również Wilkie Collins w *Kobiecie z bieli* (1860, wyd. książkowe), która jest uważana za prekursorskie dzieło literatury kryminalnej. Najlepiej widać to na przykładzie dwóch przyrodnych sióstr: Marianny Halcombe i Laury Fairlie. Ta ostatnia jest ucieleśnieniem anielskiego ideału, o czym dowiadujemy się od jednego z bohaterów, Waltera Hartrighta, który tak opisuje akwarelę przedstawiającą Laureę:

Blond włosy mają delikatny odcień: nie są lniane, ale niemal równie jasne, nie są złote, ale niemal równie świetliste. Ich subtelną barwą stapia się niemal z plamą przejrzystego cienia, jaki pada od kapelusza. Przedzielone rozdziłkami na środku falują lekko na skroniach i nikną za uszami. Brwi i rzęsy nieco ciemniejsze od włosów, oczy zaś koloru przejrzystego turkusu, jakie tak często opiewają poeci, a tak rzadko spotyka się w życiu. Piękny mają kolor, piękny kształt, są duże, łagodne, spokojne i zamyślane, lecz najpiękniejszy w nich to wyraz szczerości i zaufania, przeświecający z najskrytszych głębin poprzez wszystkie zmiany ekspresji blaskiem czystszej i lepszego świata¹¹.

W oczach opisującego ją mężczyzny Laura reprezentuje ideał – posiada wszystkie atrybuty stereotypowej kobiecości: blond włosy oraz świetliste i czyste spojrzenie błękitnych oczu. Tok wydarzeń pokazuje, że wygląd zewnętrzny uzupełniają właściwości anielskiego usposobienia: łagodność, spokój, refleksyjność, szczerość, ufność, delikatność, zwiewność, lekkość, bierność, bezbronność. Niewątpliwie Collins posłużył się tutaj kliszą anioła ogniska domowego. Inaczej sportretowana jest jej przyrodna siostra Marianna Halcombe:

Cera owej pani była prawie śniada, a ciemny puszek nad górną wargą przerodził się niemal w wąsy. Miała mocne męskie szczęki i szerokie usta, przesywające i zdecydowane spojrzenie brązowych oczu, gęste włosy węgla, zarastające dziwnie nisko czoło. Wyraz jej twarzy był bystry, szczery i inteligentny. Kiedy milczała, zdawało się, że brak jej zupełnie kobiecej miękkości i delikatności, bez których piękno najurodziwszej kobiety jest pięknem niekompletnym. Widzieć głowę taką jak ta, osadzoną na ramionach, które artysta pragnąłby rzeźbić,

¹⁰ Dodajmy, że nie tylko kobiety, ale mężczyzny również. Wujek Fairlie w oczach Waltera nosi „niemal kobiece pantofelki” (W. Collins, *Kobieta w bieli*, tł. A. Szpakowska, Warszawa 1988, s. 38), ma małe stopy, jego palce zdobią pierścionki (*ibidem*). „Można by powiedzieć ogólnie, że powierchowność jego cechowała jakieś przerafinowanie, coś kapryśnego i kruchego, co swą szczególną nieprzyjemną delikatnością raziło w wyglądzie mężczyzny, a także nie wydawałoby się właściwe ani naturalne u kobiety” (*ibidem*).

¹¹ *Ibidem*, s. 47-48.

zostać oczarowanym pełną prostoty gracją ruchów, które ukazują piękno ciała, a potem zobaczyć aż odpychająco męskie rysy i męski wyraz twarzy – równało się to przeżywaniu wrażeń dziwnie podobnych do bezsilnej udręki, znanej nam wszystkim ze snów, gdy dostrzegając anomalie i sprzeczności marzeń, nie umiemy dać sobie z nimi rady¹².

W charakterystyce Marianny Collins zrywa z szablonową kobiecością. Co więcej, sama bohaterka wydaje się świadoma, iż kobiecość jest pewną umówioną konwencją, co potwierdzają jej słowa, gdy porównuje się do przyrodniej siostry:

Ja jestem ciemna i brzydka, ona jasna i ładna. Wszyscy uważają mnie – i to zupełnie słusznie – za osobę skwaszoną i dziwaczkę, ja zaś – i w tym mają jeszcze więcej słuszności – za czarującą istotę o anielskim charakterze: jednym słowem, ona jest aniołem, ja zaś...¹³

Tutaj urywa się wywód bohaterki, jakby nie znajdowała odpowiedniej samodefinicji. Podczas gdy Laura wpisuje się w koncept anioła ogniska domowego, Mariannie trudno jest identyfikować się z tym ideałem. Maskulinistyczna kreacja bohaterki uwidacznia się nie tylko w wyglądzie, ale również w zachowaniu: jest odważna, niezależna, aktywna, rezolutna, sprytna i zaradna, a kulminacyjną manifestacją podważenia przez nią niepisanego kodu standardów wiktoriańskich na temat kobiety jest moment, w którym zdejmuje kobiecej strój, aby wspiąć się na drzewo w celu podsłuchania rozmowy powieściowych łotrów. Tóth, wybierając feministyczne odczytanie powieści, zauważa, że

kobiece przetrwanie w gotyckim świecie męskiej opresji wymusza na kobietach przyswojenie pewnych męskich atrybutów [...]. Muszą one postępować wbrew patriarchalnym ideałom kobiecej perfekcji, aby uwolnić siebie z pasywnej roli prześladowanej kobiety¹⁴.

Uwagę Tóth można śmiało zastosować do powieści Collinsa, a Marianna zdaje się ilustrować tę tezę.

Odpowiedzią na powieść gotycką był tak zwany komiczny gotyk. Jak podają Avril Horner i Sue Zlosnik, fala tego typu tekstów pojawiła się między 1790 a 1820 rokiem jako forma przywrócenia oświeceniowych ideałów, głównie zdrowego rozsądku i racjonalizmu¹⁵. Oprócz anielskiego wyglądu i usposobienia, typową gotycką heroinę (rodem z *Zamku Udolpho* A. Radcliffe) charakteryzowało również szlachetne urodzenie i bogactwo, czego brakuje protagonistce *Opactwa Northanger* (1817/1818, wyd. książko-

¹² *Ibidem*, s. 31.

¹³ *Ibidem*, s. 33.

¹⁴ R. Tóth, *op. cit.*, s. 34.

¹⁵ A. Horner, S. Zlosnik, *Dead Funny: Eaton Stannard Barrett "The Heroine" as Comic Gothic*, „Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text” 2000, no. 5, s. 4, http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc05_n02.html [dostęp: 10.02.2014].

we)¹⁶. Austen od samego początku rozwiewa złudzenia czytelnika: „Nikt, kto się zetknął z Katarzyną Morland w dzieciństwie, nie sądziłby, że ma przed sobą przyszlą heroinę. Wszystko sprzysięgło się przeciwko niej: pozycja życiowa, charakter obojga rodziców, jej własny wygląd i usposobienie”¹⁷. Jak pisze Anthony Mandal, „od samego początku Austen ustanawia Katarzynę Morland antywzorcem sentymentalnej bohaterki”¹⁸, której kobiecość, dodajmy, kształtuje się poprzez niewłaściwe nawyki czytelnicze¹⁹. Austen zdaje się obalać panujące wówczas przekonanie, jakoby nadmierna uczuciowość, hipersensywność i emocjonalność były inherentnymi elementami kobiecej natury. Pisarka skłania się raczej ku tezie, iż takie postrzeganie kobiecości jest społecznie wdrukowane w kobiety, a wzmocnione niestosowną lekturą. Znając schemat powieści gotyckiej, Katarzyna oczekuje jego realizacji, gdy zmierza do opactwa generała Tilney’a. Znowu pojawia się motyw podróży, ale tym razem mamy do czynienia z parodią „gotyckiego procesu edukacji”.

Zgodnie ze spodziewaną gotycką konwencją mamy zatem w sypialni bohaterki tajemniczą skrzynię, czarny sekretarzyk, manuskrypt, sekretny pokój, burzliwą noc, przypuszczenia o morderczej przeszłości właściciela opactwa. Fakty zostają jednak zniekształcone przez wyobraźnię Katarzyny, która doszukuje się w zwyczajnych przedmiotach gotyckich rekwizytów, a w niedopowiedzianych fabułach i historiach z przeszłości potwierdzenia zdarzeń budzących grozę. Austen posługuje się wypracowanymi przez powieść gotycką motywami (i wewnątrztekstowymi odwołaniami wprost do angielskich tytułów powieści gotyckich, w tym głównie do *Zamku Udolpho*²⁰), aby ukazać rozdzźwięk między światem fantazji a rzeczywistością oraz złączyły wpływ romansowej lektury na umysł młodego dziewczęcia:

¹⁶ Powieść została napisana w latach dziewięćdziesiątych XVIII w., ale wydana pośmiertnie na przełomie 1817 i 1818 r.

¹⁷ J. Austen, *Opactwo Northanger*, Warszawa 1997, s. 5.

¹⁸ A. Mandal, *Revising the Radcliffean Model. Regina Maria Roche’s “Clermont” and Jane Austen’s “Northanger Abbey”*, „Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text” 1999, no. 3, s. 4, http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc03_n03.html [dostęp: 22.02.2014].

¹⁹ Katarzyna Morland w rozmowie z przyjaciółką wymienia czytane przez siebie gotyckie lektury: *Italczyk*, *Zamek Wolfenbach*, *Clermont*, *Tajemnicze oskarżenia*, *Czarnoksiężnik z Czarnego Lasu*, *Dzwony o północy*, *Siostra Renu*, *Straszne tajemnice*.

²⁰ Można przypuszczać, że kiedy J. Austen przywoływała powieść A. Radcliffe, ważniejsze dla niej było nie tyle skrytykowanie *Zamku Udolpho* jako szkodliwego gatunku literackiego, ile postawienie za wzór głównej bohaterki, której udało się dojrzeć uczuciowo i opanować wybujałą emocjonalność. Przypomnijmy, że wewnętrzny świat Emilii został poddany sublimacji, rozumowej kontroli, przekształcony przez dekalog podyktowany przez ojca: nie folgować nadmiernej wrażliwości i melancholii, panować nad uczuciami i samym sobą, zachować równowagę ducha, hołdować zasadzie umiaru, żyć dla Boga. Możliwe, że intertekstualne odwołanie do utworu Radcliffe miało właśnie na celu aprobatę „gotyckiego procesu edukacji”, zwięzionego umiejętnością opanowania przez Emilię nadmiernej uczuciowości, o co przecież chodziło też autorce *Opactwa Northanger*, gdy konstruowała swoją bohaterkę.

[...] zrozumiała wkrótce z całą oczywistością, że były to rozmyślnie i własnowolnie wywołane urojenia, że jej wyobraźnia, pobudzona strachem, nadawała znaczenie każdej błahej okoliczności, i że po prostu ona sama, która – nim jeszcze znalazła się w opactwie – marzyła, by przeżyć straszną jaką przygodę, nieświadomie przystosowywała później wszystko do tego właśnie celu. Przypomniała sobie uczucia, jakie ją przejmowały, kiedy szykowała się do wizyty w Northanger. [...] stwierdziła, że ich źródłem był chyba wpływ lektury, w jakiej się wówczas rozczytywała²¹.

Ale Austen posuwa się jeszcze dalej i obśmiewa inny akcent ówczesnej konwencji kobiecości – ignorancję:

Korzyści, jakie daje pięknej dziewczynie fakt, że jest z natury głuptaskiem, zostały już znakomicie opisane przez moją siostrzycę po piórze, i do tego, co na ten temat powiedziała, dodam tylko – aby oddać sprawiedliwość mężczyznom – że chociaż dla większej i mniej istotnej ich części głupota kobiety niezwykle podnosi jej urok osobisty, istnieje również spora część, zbyt rozsądna i zbyt wykształcona, by szukać w kobiecie czegokolwiek więcej nad ignorancję²².

„Heroína romansowa w niesławie” albo „Antyheroína” – o taki podtytuł można by się pokusić pod *Opactwem Northanger*, bohaterka bowiem nie jest ani wyjątkowo piękna, ani szlachetnie urodzona, ani bogata. Więcej nawet – Austen uwłacza godności heroíny, gdy każe wygnanej Katarzynie wrócić do rodzinnego domu „w samotności i sromocie”²³. „Heroína w najętej karetce pocztowej to cios w sentymentalność”²⁴ – podsumowuje autorka *Opactwa Northanger*, ujawniając swoją autorską intencję.

Taką parodystyczną konwencję kontynuuje Barrett w epistolarnej powieści *The Heroine* (1813), której założeniem, według Horner i Złosnik, było ukazać za pomocą parodii smutną prawdę o społecznym i ekonomicznym położeniu dziewiętnastowiecznej kobiety²⁵. Główna bohaterka świadomie próbuje się wpasować w ideał heroíny i odegrać wszystkie role z nią związane. Początkiem jej metamorfozy jest zmiana imienia z Cherry Wilkinson na Cherubinę, protagonistce przypomina ono bowiem o jej nazbyt krępkim zdrowiu, co stoi w sprzeczności z ogólnym wyobrażeniem o efemeryczności gotyckiej heroíny²⁶. W utworze pojawia się motyw podróży panny Wilkinson jako etapu kształtowania się własnej tożsamości (finalnie okaże się, jaki wzorzec kobiecości zostanie ostatecznie wybrany).

²¹ J. Austen, *op. cit.*, s. 186.

²² *Ibidem*, s. 102.

²³ *Ibidem*, s. 217.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. Horner, S. Złosnik, *op. cit.*, s. 2.

²⁶ Zwróćmy uwagę na konotacje leksykalne. *Cherry* w języku angielskim oznacza wiśnię, kojarzy się z rumianą, rześką, jędrną i zdrową dziewczyną. Cherubina odwołuje się w tradycji chrześcijańskiej do cheruba, niebiańskiego bytu wyższego niż istoty ludzkie, do anioła, a przecież o anielskość w kreacji gotyckiej protagonistki w dużej mierze chodzi.

Jako że mamy do czynienia z komicznym gotykiem, parodia uwidacznia się na kilku płaszczyznach. Zacznijmy od ciała. W *Ósmym Liście* bohaterka definiuje heroinę zgodnie z panującym przekonaniem jako młodą, wysoką damę o najwspanialszych oczach, która jest delikatna, ma jasną karnację (co w kulturze angielskiej było wyznacznikiem zarówno wrażliwości, jak i przynależności do lepszej klasy), często się rumieni, mdleje, roni łzy, wzdycha²⁷. Protagonistka przywołuje zatem wszechpotężny w kulturze angielskiej prototyp kobiecości właściwej, która wyraża się tutaj poprzez język ciała i jest tożsama z fizyczną delikatnością, niemal kruchością i emocjonalną wrażliwością (łzy, omdlewanie, wzdychanie). W *Liście Pierwszym i Drugim* wyznaje, że niewątpliwie posiada wszystkie atrybuty, dzięki którym może pretendować do tytułu heroiny: niebieskie oczy, długie lniane włosy splecione w warkocz, dołeczki w policzkach, różany uśmiech, nieskazitelny odcień skóry. Mielibyśmy niemal idealną kobiecość, gdyby nie pieprzyk na lewej skroni i... niskie pochodzenie. Kontestując ojcostwo własnego ojca (jest on zaledwie farmerem), Cherry ucieka z domu, aby potwierdzić swoje domniemane szlacheckie pochodzenie. Przygody bohaterki ujawniają, że stereotypowe zachowania kobiecego języka ciała (takie jak omdlewanie czy rumienienie się) nie są w nią naturalnie wpisane. Zachowanie Cherubiny podyktowane jest wiedzą o tym, w jaki sposób powinna się zachowywać, jeśli chce być uznana za heroinę. Bohaterka interpretuje istniejącą rzeczywistość poprzez schematy myślowe zgodne z gotycką konwencją.

Ostrze parodii dosięga również zamiłowania bohaterki do czytania romansów, które ojciec Cherry pali na znak protestu. Motyw szkodliwości tego typu lektury Barrett podejmuje w kilku miejscach powieści – gdy wprowadza na karty utworu gorliwą czytelniczkę Biblii, szczycząc się, że umysł jej córki nie jest „zanieczyszczony romansami i powieściami”²⁸, a także oddając głos przyszłemu mężowi Cherubiny, który próbuje zreformować jej gusta literackie i przekonać do zmiany upodobań czytelniczych. W finale powieści Cherubina przeobraża się w Cherry i powraca do ideału udomowionej kobiety właściwej. Zakończenie *The Heroine* wydaje się zatem przewrotne – albo Barrett w ten sposób oddaje hołd stereotypowemu wzorcowi kobiecości i prześmiewa próbę wyrwania się z niego, albo pesymistycznie pokazuje smutny koniec prób emancypowania się:

Istotnie, jako heroina, Cherubina cieszy się władzą i przywilejami, o których Cherry mogła tylko marzyć. [...] Zaprosiwszy czytelnika do śmiania się z nadmiaru wolności i jej zgubnych konsekwencji, powieść przypomina mu jednocześnie,

²⁷ E.S. Barrett, *The Heroine*, London 1909, s. 39, <https://archive.org/details/heroinebyeatonst00-barrich> [dostęp: 11.04.2014].

²⁸ *Ibidem*, s. 27. Korzystam ze zdigitalizowanej wersji powieści z 1909 r.

że alternatywna „rzeczywistość” leży w cieniu mieszczańskiego domostwa zamykającego dorastającą dziewczynę²⁹.

I chociaż Cherubina próbuje uciec z takiego mieszczańskiego gniazdka, finalnie Barrett lokuje ją właśnie tam, podważając fantazję o kobiecej ucieczce z domu – takie feministyczne odczytanie sugerują Honer i Złosnik³⁰. Zakończenie powieści wydaje się ilustracją wykładni Johna Ruskina, który twierdził w *Of Queen's Gardens*, że prawdziwym miejscem kobiety jest właśnie dom.

Samoistnie nasuwa się w tym miejscu kilka konkluzji. W obrębie przywoływanych utworów literackich modyfikacja spetryfikowanego konstruktu kobiecości jest zauważalna do pewnego stopnia. Stereotyp dziewiętnastowiecznej kobiecości właściwej, a zwłaszcza kobieca pasywność, uczuciowa hipertrofia oraz ignorancja, w której utrzymywały bohaterkę niewłaściwe, a wręcz zgubne upodobania czytelnicze, zostają podważone. Chociaż wyruszenie w drogę, będące opuszczeniem bezpiecznego *locus amoenus*, miało wpływ na kształtowanie się nowych zrębów osobowości bohaterki, nie wszystkie podróże romansowej heroiny kończyły się metamorfozą, polegającą na odrzuceniu ogólnie przyjętego ideału kobiecości. W obrębie istniejącego wzorca możliwe było pewne przesunięcie definicyjne i rozwój tożsamości, ale rdzeń kobiecości nadal pozostawał w ramach patriarchalnych oczekiwań.

Jak podaje Tóth, powieść gotycka (i, można dodać, jej parodia) była typowo kobiecym gatunkiem literackim z kilku względów: z uwagi na kobiety-autorki, kobiece audytorium (czytelniczki chętnie identyfikowały się z protagonistką) oraz kreację bohaterki, która była zmuszona funkcjonować w przestrzeni skodyfikowanej jako męska³¹. Wspomniane funkcjonowanie w męskiej przestrzeni tylko w pewnym sensie przyczyniało się do dekonstrukcji dziewiętnastowiecznego wzorca anielskiej kobiecości. Heroina w opresji wykazywała się cechami tradycyjnie przypisywanymi mężczyźnie, niekiedy udawało się jej opanować nadmierną uczuciowość i hiperwrażliwość, lecz ostatecznie kończyła w domu z obrączką na palcu. Dopiero w kolejnym stuleciu z idealnym konstruktorem kobiecości, aniołem ogniska domowego, definitywnie rozprawia się Virginia Wolf w eseju *Zajęcia kobiet*, co stanowi osobny temat do rozważań na inną okazję.

²⁹ A. Horner, S. Złosnik, *op. cit.*, s. 8.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Tóth, *op. cit.*, s. 21.

PLAYING WITH CONVENTIONS. SEVERAL REMARKS ON FEMININITY IN A FEW NOTABLE 19TH CENTURY BRITISH NOVELS

Summary

Both, the gothic novel and the suspense novel use symbols, themes, motifs and patterns that can be easily identified and decoded. Nevertheless, Mary Elizabeth Braddon (*Lady Audley's Secret*), Wilkie Collins (*The Woman in White*), Jane Austen (*Northanger Abbey*) and Eaton Stannard Barrett (*The Heroine*) show that it is possible to play with patterns even within the frame of a conventionalized novel. These writers make use of the suspense novel and the parody of the gothic novel in order to argue with a fixed image of femininity. They point at the stereotypes at play behind the representation of the female appearance, behaviour and preferences. It is worth considering how the novels listed above subvert the nineteenth century ideal of the “proper womanhood”.