

KAMILA ŻUKOWSKA Uniwersytet Łódzki

ROMANS HISTORYCZNY OKRESU REGENCJI LITERACKIE ŹRÓDŁA GATUNKU

Czytuję trochę z obowiązku, ale wszystko, co tam jest albo mnie złości, albo nudzi. Klótnie papieży i królów, wojny, zarazy na każdej stronicy, wszyscy mężczyźni nicponie i kobiet niemal wcale, to takie nużące. Często się zastanawiam, jak to jest, że to takie nudne, przecież to musi być w większości zmyślone. Te mowy, które wkładają bohaterom w usta, ich myśli i zamiary: przecież większość tego to na pewno dzieło wyobraźni, a właśnie wyobraźnia najbardziej mnie zachwyca w innych książkach¹.

Niemądre powieści autorstwa Pań Powieściopisarek to gatunek, który ma wiele odmian określonych przez szczególnie rodzaj głupoty, który w nich dominuje [...]. Bohaterką jest w nich zwykle dziedziczka, której na pierwszym planie jako kochanek może towarzyszyć złośliwy baronet, sympatyczny książę lub młodszy syn markiza o nieodpartym uroku, w nieco większej odległości wzdychający do niej duchowny czy poeta, a jeszcze dalej niewyraźnie zarysowany tłum pozostałych wielbicieli².

Współczesny romans nie cieszy się dobrą sławą. O przyczynach lekceważącego, w najlepszym razie, w najgorszym zaś pogardliwego, stosunku krytyki do jednego z najbardziej rozpowszechnionych gatunków literatury współczesnej sporo już napisano, choć nadal nie tyle, by stwierdzić, że zainteresowanie badaczy jest wprost proporcjonalne do czytelniczego sukcesu romansu³. Romans popularny rozumie-

¹ J. Austen, *Opactwo Northanger*. Przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska. Warszawa 2014, s. 79.

² G. Eliot, *Silly Novels by Lady Novelists*, s. 2. Na stronie: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/silly_novels_by_lady_novelists.pdf (data dostępu: 21 IV 2026).

³ O nieznanomości prawideł gatunkowych jako podstawowym błędzie krytyki w ocenie gatunku zob. S. Wendell, C. Tan, *Beyond Heaving Bosoms. The Smart Bitches' Guide to Romance Novels*. New York 2009 (zwłaszcza rozdz. *Defending the Genre*, s. 124–139). Badacze zarzucają romansom nie tylko naiwne i stereotypowe przedstawienie relacji międzyludzkich, ale również przewidywalność (każda historia miłosna musi się dobrze kończyć, co jest jedną z konstytutywnych cech gatunku), która wraz z „działaniem na emocje” i „infantylnym eskapizmem” urasta do rangi największej wady tego typu literatury. Na ten temat zob. K. Ramsdell, *Romance Fiction. A Guide to the Genre*. Englewood, N. J., 1999, s. 19–21 (dalej do tej pozycji odsyłam skrótami R; liczby po skrótach oznaczają stronie). – P. Regis, *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia, Pa., 2003, s. 14–19.

my jako „historię miłosną, w której główny nacisk został położony na rozwój i satysfakcjonujące zakończenie relacji pomiędzy dwojgiem głównych bohaterów, i która została napisana w taki sposób, by umożliwić czytelnikowi pewien stopień emocjonalnego zaangażowania” (R 5).

Mimo iż romans zalicza się do najczęściej wybieranych gatunków literackich kultury popularnej, to wciąż bywa ignorowany. Według Romance Writers of America (RWA), organizacji skupiającej autorów historii o miłości z pozytywnym zakończeniem, jedna na pięć osób, które sięgają po książki, preferuje romanse⁴. W raporcie poświęconym czytelnictwu, opublikowanym w marcu 2022 przez Bibliotekę Narodową, również wskazano, że literatura obyczajowa, w tym romanse i ich szczególna grupa, czyli romanse erotyczne, cieszą się największym zainteresowaniem polskich odbiorców (21% rodzimego rynku w 2021 roku)⁵. Zarazem w naszym kraju po romanse sięga aż 30% kobiet, które statystycznie częściej niż mężczyźni czytają książki⁶.

Niemożliwa do zanegowania popularność romansu przyczyniła się w ostatnich latach do głębszego namysłu nad jego naturą i problematyką. Pierwsze badania nad fikcją romansową da się połączyć z refleksjami wyłaniającymi się z nurtu drugiej fali feminizmu. Skoncentrowano się w nich na opisie charakteru relacji pomiędzy bohaterami, w schemacie pasywna bohaterka – agresywny bohater widząc albo kolejny instrument społecznej opresji, albo (nieco później) narzędzie przewrotnej subwersji, w której to kobieta dostosowuje świat do własnych pragnień⁷. Ów feministyczny wydzwięk romansu popularnego podkreśliła Kristin Ramsdell:

Wbrew obiegowym opiniom, w romansach nie chodzi o uległe bohaterki, które są w stanie poświęcić wszystko dla bohatera. Nie dotyczą one w ogóle kobiet, które się poddają. To historie kobiet, które wygrywają, które dostają to, czego chcą, i które przy okazji poskramiają bohatera [...]. Ten aspekt romansu czyni gatunek jednym z najbardziej wywrotowych w literaturze, ponieważ potwierdzając upodmiotowienie kobiet, romanse odwracają tradycyjny patriarchalny, zdominowany przez mężczyzn porządek i pozwalają kobietom być „bohaterkami” na ich własnych prawach. [R 20]

Perspektywa feministyczna, a ostatnio także postkolonialna, dominuje w badaniach nad romansem, co wynika ze specyfiki samego gatunku, w którym zarówno autorka, jak i bohaterką centralną pozostaje biała kobieta, choć nie jest to już cała prawda.

⁴ Zob. Wendell, Tan, *op. cit.*, s. 11.

⁵ Z. Zasaćka, R. Chymkowski, *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021–2022)*, s. 30. Na stronie: <https://www.bn.org.pl/download/document/1656416398.pdf> (data dostępu: 8 XII 2022).

⁶ Według najnowszych badań (*ibidem*, s. 12) książki czyta w Polsce 46% kobiet w stosunku do 28% mężczyzn.

⁷ Negatywna ocena romansu jako gatunku utrwalającego patriarchalne *status quo* pojawia się w książce G. Greer *Kobięcy eunuch* (Przeł. J. Gołyś, B. Umińska. Wstęp do wyd. pol. B. Umińska. Poznań 2001). O romansach w negatywnym kontekście, czyli książkach ignorujących i przekłamujących rzeczywistość pisała również A. Snitow (*Romans masowy. Pornografita dla kobiet jest inna*. Przeł. J. Kutyła. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 160–175). Z kolei o pozytywnym modelu kobiecego sprawstwa propagowanym przez romanse zob. R 20. – Regis, *op. cit.*, s. 22. – Wendell, Tan, *op. cit.* – L. Cameron, *The Romance Publishing Industry and Its Reputation*. „Publishing Research Quarterly” 2020, nr 1.

Obecnie daje się bowiem zaobserwować coraz większe zróżnicowanie romansu, do niedawna tworzonego niemal wyłącznie przez kobiety dla innych kobiet. Przemiany światopoglądowe, w tym emancypacja osób LGBTQA oraz głębsza wrażliwość odbiorców na kwestie rasowe i klasowe, przyczyniły się do zdwywersyfikowania rynku i zarazem złamały niepisaną zasadę konstruowania romansów, których głównym wyznacznikiem zazwyczaj była lekka i całkowicie niekontrowersyjna treść⁸. Dziś właściwie każda grupa społeczna może znaleźć romans z reprezentującymi ją bohaterami⁹. Równocześnie, pomimo przeobrażeń społecznych wpływających na gatunek, nadal bardzo dużą popularnością cieszy się romans historyczny, od którego zarazem – dzięki neogeorgiańskim powieściom Georgette Heyer (1902–1974) – rozpoczęły się dzieje poczytnych romansów osadzonych w XIX wieku. Romanse historyczne są w przytłaczającej większości poświęcone bohaterom z kręgu świata anglosaskiego, natomiast fabuła tych powieści najczęściej rozgrywa się w Anglii lub Szkocji, rzadziej – w Ameryce, co wynika z historii gatunku, który narodził się w Wielkiej Brytanii. Dlatego też nasze rozważania skupią się wyłącznie na literaturze pozostającej w tym obszarze.

Podobnie jak cały gatunek, romans historyczny ma swoje własne podgatunki (np. popularne w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku *bodice rippers* – tzw. rozpruwacze gorsetów), w tym najistotniejszy – romans okresu regencji (*regency romance*), którego akcja toczy się zazwyczaj w Zjednoczonym

⁸ Tego rodzaju historie promowało wydawnictwo „Harlequin”, będące współcześnie synonimem taniego i źle napisanego romansu (niegdyś w Polsce sprzedawanego w kioskach „Ruchu”, co pozwoliło czytelniczkom z małych miast i wsi zapoznać się z konwencją harlekina). Oficyna zachęca dziś do tworzenia powieści o związkach pomiędzy przedstawicielami różnych ras czy też do portretowania bohaterów religijnych (np. amiszów) oraz nieneurotycznych, ale nadal przyjmuje romanse poświęcone jedynie relacjom heteroseksualnym. Zob. N. Castano, *Popular Trends in Romance*. Na stronie: <https://www.writeforharlequin.com/popular-trends-in-romance/> (data dostępu: 10 XII 2022).

⁹ Zarówno w romansie współczesnym, jak i historycznym można znaleźć bohaterów heteroseksualnych, homoseksualnych, biseksualnych, tworzących relację poliamoryczną lub sytuację nazywaną „odwróconym haremem” („*reverse harem*”) tzn. taką, w której kobieta pozostaje w bliskich kontaktach z kilkoma mężczyznami. Zarazem popularnością cieszą się książki portretujące emocjonalne więzi międzyrasowe, w tym interesujący nurt romansów z bohaterem rasistą, zakochującym się w partnerce lub partnerze o innym kolorze skóry. Wzrasta frekwencja ukazująca postaci żyjących w zgodzie z religią chrześcijańską (*inspirational romance*), czy nawet wyznających mormonizm (choćaby w powieściach A. Stansfield). Coraz głośniejsze stają się również romanse z wątkami mafijnymi (*mafia romance*), paranormalne (najciekawszym przykładem tego gatunku wydaje się „kariera” serii R. Dixon *Barbarzyńcy z Lodowej Planety*, w której mężczyźni bohaterowie w ogóle nie przypominają ludzi) oraz... z dinozaurami (o popularności gatunku świadczy m.in. wymienienie go w przeznaczonym dla czytelników serwisie *goodreads.com* (data dostępu: 23 IV 2026)). Ponadto na rynku bez trudu da się znaleźć romanse dla zwolenników konkretnych partii politycznych (L. Adams napisała *Ladies First* (Orem 2021), książkę opowiadającą historię związku feministki z republikaninem; opowieść kończy się odrzuceniem feminizmu przez bohaterkę), romanse akademickie (np. A. Hazelwood *Love Hypothesis* (Przeł. F. Sporczyk. Warszawa 2022)), spekulatywne (kreujące futurystyczną rzeczywistość) czy dystopijne. W zależności od stopnia skupienia na seksualnym aspekcie relacji między bohaterami, każdy z wymienionych romansów może być zaklasyfikowany jako romans erotyczny lub tzw. czysty romans (*clean romance*), w którym to, co dzieje się w sypialni, zostaje „za zamkniętymi drzwiami” i nie podlega opisaniu przez autora.

Królestwie Wielkiej Brytanii i Irlandii, w czasie, gdy król Jerzy III zapadł na chorobę umysłową i jako regent zastąpił go syn Jerzy Hanowerski (późniejszy Jerzy IV). Okres regencji trwał formalnie od 1811 do 1820 roku, kiedy to Księżę Walii po śmierci ojca został koronowany na króla, ale w romansach historycznych moment ten często jest wydłużony i obejmuje cały schyłek epoki georgiańskiej (od początku XIX wieku aż do końca panowania Wilhelma IV i roku 1837) (R 190). Zatrzymując się przy kwantytatywnym wyznaczniku popularności romansu, trzeba wspomnieć, że niemal połowa wszystkich romansów historycznych obecnie dostępnych na rynku dotyczy właśnie okresu regencji¹⁰. Ramsdell, badaczka owej problematyki, podjęła próbę określenia kwintesencji romansu tego typu:

Romans okresu regencji, uważany przez wielu za najbardziej elitarny i atrakcyjny intelektualnie podgatunek romansu, jest w istocie powieścią o obyczajach i społecznym konwenansie. Nacisk kładzie się w niej na bohaterów, ich relacje i miejsca zajmowane w wysoce ustrukturyzowanym społeczeństwie, w którym pozycja i oddźwięk społeczny są jedynym, co się liczy; w prawdziwym romansie okresu regencji społeczeństwo samo funkcjonuje jako bohater. Osadzone w wąskich sferach londyńskiej socjety, owe fantazje opisują lśniący świat arystokracji, w którym miejsce w socjecie [*High Society*] i akceptacja modnego towarzystwa [*the ton*] są wszystkim. [R 187]

Jeśli się weźmie pod uwagę dbałość językową oraz skrupulatność (autorki romansów okresu regencji okazują się nierzadko ekspertkami od języka i kultury opisywanej epoki), można odnieść wrażenie, iż ten typ romansu problematyzuje cały gatunek; nie da się bowiem powiedzieć, że sięgające po niego czytelniczki nastawione są na łatwą i szybką konsumpcję (jak często zdarza się w przypadku literatury popularnej). Większość romansów okresu regencji obliuguje odbiorcę do posiadania pewnego poziomu kompetencji lekturowych (np. w zakresie języka) i wiedzy o epoce (chociażby po to, by zrozumieć powszechnie występujące w romansach aluzje do wydarzeń historycznych czy towarzyskich)¹¹. Poza tym natura gatunku zwraca naszą uwagę na dzieje pisarstwa kobiecego, z którymi romans wydaje się niewątpliwie związany.

Celem artykułu jest odsłonięcie zależności między romansem okresu regencji, powieścią historyczną, a najistotniejszym literackim źródłem romansowym, czyli twórczością Jane Austen. Dotychczasowy brak podobnego opracowania stanowi konsekwencję negatywnego odbioru całego gatunku, co wynikało ze stereotypowego i deprecjonującego traktowania tzw. literatury kobiecej¹².

¹⁰ Już pierwsza nagroda przyznana przez RWA w kategorii romans historyczny (1982) powędrowała do C. Ravenlock za powieść *Rendezvous at Gramercy* (New York 1981), której akcja dzieje się w okresie regencji, w czasie wojen napoleońskich. Zob. *Past RITA Winners*. Na stronie: <https://www.rwa.org/past-rita-winners> (data dostępu: 12 IV 2026).

¹¹ Zob. S. Gills, *Manners, Money, and Marriage. Austen, Heyer, and the Literary Genealogy of the Regency Romance*. W zb.: *After Austen. Reinventions, Rewritings, Revisitings*. Ed. L. Hopkins. Cham 2018, s. 87.

¹² Romanse najczęściej krytykuje się za słabą warstwę językową oraz konstrukcję postaci zgodną z konserwatywną wizją płci. W związku z tym owe powieści często nie są traktowane jako literatura dla inteligentnych ludzi. Ponadto zarzuca się gatunkowi pretkostowość, tzn. upatruje się w romansie nie tyle literaturę, ile tekst, który daje kobietom możliwość rozładowania seksualnych i emocjonalnych frustracji (do dziś zresztą pokutuje określenie „porno dla mamusiek”, redukujące romans do jednego tylko aspektu relacji miłosnej). Zob. np. E. M. Szyszkowska, *Odmia-*

Romans historyczny a powieść historyczna

Początki powieści historycznej łączą się z romantyczną prozą Waltera Scotta. Jego dzieła, m.in. *Waverley* (1814) czy *Ivanhoe* (1820), dzięki słynnemu opracowaniu autorstwa Györgya Lukácsa, stały się dziś synonimem klasycznej powieści historycznej¹³. Jednakże nawet filozof podkreślił, że brakuje w nich złożonych sylwetek kobiecych:

Z kilkoma niewielkimi wyjątkami bohaterki Scotta reprezentują ten sam mieszczański poprawny typ angielskiej kobiety; w powieściach tych nie ma miejsca na złożone i interesujące, tragiczne lub komiczne przedstawienie miłości i małżeństwa¹⁴.

Kathryn Sutherland wskazywała, iż popularność dzieł Scotta ostatecznie sprawiła, że powieść historyczną zaczęto postrzegać jako gatunek męski. Równolegle fikcja historyczna autorstwa kobiet była przez opinię publiczną klasyfikowana jako twórczość mniej poważna, mniej realistyczna i zazwyczaj gorzej napisana (S 20)¹⁵. Opieranie się na paradygmacie powieści historycznej zakładającym, że „indywidualność bohatera zostaje wyprowadzona ze specyfiki czasu, w którym on żyje”¹⁶, w żaden sposób nie rozwiązało problemu reprezentacji charakterów kobiecych – chyba że przyznać, iż specyfika przeszłości nie pozwoliła kobiecie na upodmiotowienie literackie, a tym samym na pojawienie się aktywnej bohaterki w powieściach historycznych. Z niezgody na taki stan rzeczy w latach dwudziestych XX wieku – postrzeganych zarazem jako kryzysowe dla gatunku powieści historycznej¹⁷ – narodził się romans historyczny, rodzaj fikcji podający w wątpliwość dotychczasową (męską) narrację o historii poprzez rozszerzenie perspektywy sprawstwa również na sferę domową¹⁸. Przypisywanie twórczyniom romansów niewiedzy na temat epoki oraz wmawianie ignorancji historycznej, które rzekomo spowodowały przedstawianie dziejów z perspektywy buduaru czy jadalni, zawiera w sobie dużą dozę ironii zważywszy, że pierwsze pokolenie autorek romansów to na ogół absolwentki historii najlepszych uniwersytetów (S 24).

Analizowany rodzaj romansu można więc potraktować jako literacką odpowiedź kobiet na dominujący wzorzec historii, nieprzewidujący dla nich aktywnej roli.

ny uczyć. *Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990–2000*. Warszawa 2003, s. 17. Czytelniczki romansów zazwyczaj są postrzegane jako mało inteligentne, sfrustrowane kobiety o często nieatrakcyjnej powierzchowności. Na temat funkcjonowania romansu w krytyce literackiej i negatywnego odbioru gatunku zob. Cameron, *op. cit.*, s. 3–4.

¹³ W. Scott: *Ivanhoe*. Przeł. T. Tatkiewicz. Wrocław 2005; *Waverley, czyli sześćdziesiąt lat temu*. Przeł. T. Świdorska. Warszawa 2021.

¹⁴ G. Lukács, *The Historical Novel*. Transl. H. and S. Mitchell. London 1989, s. 34.

¹⁵ Skrótem S odsyłam do: K. Sutherland, „Where History Says Little, Fiction May Say Much” (*Anna Barbauld*). *The Historical Novel in Women’s Hands in the Mid-Twentieth Century*. W zb.: *Georgette Heyer, History, and Historical Fiction*. Ed. S. J. Rayner, K. Wilkins. London 2021. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁶ Lukács, *op. cit.*, s. 19.

¹⁷ Zob. W. Ostrowski, *Powieść historyczna*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 571. Por. S 20.

¹⁸ K. Turner, *Daphne du Maurier’s „Mary Anne”*. *Rewriting the Regency Romance as Feminist History*. „University of Toronto Quarterly” 2017, nr 4, s. 55.

Romans to rodzaj fikcji, który oferował kobietom „żwirową ścieżkę”, jedną z wielu dróg dostępnych dla dawnych pisarek¹⁹. Jeszcze na początku XX wieku, jak zaobserwowała Virginia Woolf, mężczy autorzy koncentrowali się tylko na kwestiach związanych z tym, co z perspektywy historii warte jest uwiecznienia:

Rzecz to dziwna, ale powieściopisarze mają zwyczaj przekonywania nas, że proszony obiad pamięta się dlatego, że coś bardzo dowcipnego na nim powiedziano, lub niezwykle mądrego uczyniono. Rzadko zdarza im się poświęcić choćby tylko kilka słów na opis tego, co właściwie zjedzono. Do konwencji powieściowej należy bowiem to, by milczeniem pominąć zupę, lososia oraz pieczoną kaczkę – zupełnie jakby zupa, losoś i kaczka nie miały żadnego znaczenia, jakby nikt nigdy nie wypalił cygara i nie wychylił kieliszka wina²⁰.

Twórczynie romansów historycznych zainteresowały się akurat tym odrzuconym przez męskich powieściopisarzy ujęciem historii; historii domowej, ignorowanej lub pogardzanej przez klasycznych autorów, będącej zarazem dla większości kobiet jedyną sferą, w której mogły wykazać sprawstwo.

Zgodnie z obraną tu perspektywą, podział na powieść historyczną oraz romans historyczny opiera się na różnicy ilościowej, nie zaś jakościowej – romans historyczny potrafi równie efektywnie jak powieść operować tłem historycznym. Aczkolwiek w romansie akcent jest położony na satysfakcjonującą relację uczuciową bohaterów, a nie na realistyczne (a więc często tragiczne) przedstawienie stosunków między ludźmi, które determinuje historia. Przykładowo *Czerwone i czarne* Stendhala czy *Szkółę uczuć* Gustava Flauberta od romansu historycznego odróżniają nieszczęśliwe dla bohaterów zakończenie i pomniejszenie roli ich uczuć względem innych elementów fabularnych. Romans historyczny jest zatem powieścią historyczną, co widać nawet w zagmatwanej tradycji nazewniczej obu gatunków – pierwsze powieści opisujące przeszłość zyskały miano romansów historycznych (ang. *historical romance novel*, niem. *historischer Roman*, fr. *roman historique*), na wzór prozatorskich romansów średniowiecznych odnoszących się do postaci i historii starożytnych²¹. Przyjmuje się zarazem, iż losy bohaterów romansu historycznego są równie prawdopodobne jak perypetie bohaterów zawarte w powieściach i epejach historycznych, z tą różnicą, że fikcja romansowa koncentruje się na estetycznym i emocjonalnym wymiarze życia bohaterów, a nie na ich niezwykłych czynach, które przypuszczalnie bądź też realnie zmieniły bieg historii. Romans może wszakże skupiać się na jednostkowym aspekcie egzystencji determinowanej przez historię. W takim ujęciu rozdzwięk pomiędzy gatunkami wydaje się tylko kwestią obranej perspektywy, nie zaś sposobu pisania i jakości prozy.

Zarówno powieść historyczna, jak i romans historyczny są przeważnie układane z punktu widzenia wszechwiedzącego narratora. Ta forma podawcza okazuje się zarazem czymś, co odróżnia romanse historyczne od popularnych romansów współczesnych, tworzonych zwykle z perspektywy pierwszoosobowej na wzór dawnych powieści sentymentalnych (np. *Pięćdziesiąt twarzy Greya* E. L. James lub *365 dni* B. Lipińskiej). Ponadto powieść historyczna i romans historyczny charakteryzują się swobodą konstrukcji bohaterów fikcyjnych w przeciwieństwie do bar-

¹⁹ Zob. V. Woolf, *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wstęp I. Filipiak. Warszawa 1997, s. 22.

²⁰ *Ibidem*, s. 26–27.

²¹ Ostrowski, *op. cit.*

dziej sztywnego tła historycznego, które musi być przedstawione zgodnie z powszechną wiedzą na temat przeszłości²². Działania bohaterów powieści i romanisu cechuje ograniczona wolność – ich aktywność nie może zakłócić znanego nam przebiegu dziejów, choć autor ma autonomię w zakresie kształtowania charakteru postaci, nadając im często anachroniczne rysy. Romans historyczny skoncentrowany na tym, co rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni posiadłości, na terenie publicznej sali balowej czy w kobiecej sypialni, nigdy nie rościł sobie praw do bycia alternatywną fikcją historyczną – nawet jeśli jego bohaterowie zachowują się raczej zgodnie ze współczesnymi zwyczajami, a nie ich historycznymi odpowiednikami.

Różnica pomiędzy powieścią historyczną a romans historycznym opiera się na konwencji, według której fikcja napisana z określonej perspektywy przeszłości, kreującej bohaterów jednostkowych i zbiorowych (wystarczy przywołać Paryż z *Opowieści o dwóch miastach* Charlesa Dickensa lub miasto ze wspomnianej już *Szkoły uczyć* Flauberta), została nazwana powieścią historyczną. Natomiast fikcji skupiającej się na życiu emocjonalnym bohaterów umiejscowionych w przeszłości, ich obyczajach i obrazie społeczeństwa kształtującego owe obyczaje, nadaje się miano romanisu historycznego²³. W owym podziale zawiera się niestety to, o czym pisała Woolf – przekonanie, że romans jest gorszy od powieści historycznej, bo poświęca uwagę „zupie, łososiowi oraz pieczonej kacze”, elementom tak trywialnym z perspektywy wielkiej narracji historycznej, jak trywialne bywają uczucia bohaterów. Również satysfakcjonujące zakończenie romanisu, które stanowi składnik jego „poetyki immanentnej”²⁴, sprawiło, że gatunek ten często odrzuca się ze względu na niewiarygodność, płytkość i infantylność. Tymczasem i romans, i powieść historyczna mogą w sposób akademicki przedstawiać przeszłość (przykładem pieczołowitej rekonstrukcji kultury brytyjskiej regencji są utwory Heyer), jak i ją zideologizować w duchu wartości wyznawanych przez autora (choćby Scott romantyzuje bohaterów średniowiecznych). Z tego powodu niekiedy trudno jest odróżnić romans historyczny od powieści historycznej. Spójrzmy na fragment *Cnoty* pióra Jane Feather (1993) – książki, w której bohaterowie obserwują ostateczną potyczkę angielskiej armii z Napoleonem:

Armia Wellingtona rozlokowała się na obrzeżach Waterloo, w poprzek drogi do Brukseli, pod osłoną niewielkiego wzgórza, utrudniającego wrogom zwiad i ostrzał. Była to całkiem mocna pozycja, toteż książę [Wellington] był w dobrym humorze, kiedy Judith eskortowana przez Charliego wkroczyła do jednego z szeregu budynków gospodarskich, które stanowiły osłonę armii na obu flankach. [...]

– Zostaniemy tu, jeśli Blucher [Gebhard Leberecht von Blücher, dowódca armii pruskiej w bitwie pod Waterloo – K. Ż.] obieca nam wsparcie, choćby jeden korpus – mówił właśnie książę, siedząc przy stole zastawionym do kolacji. [...]

– Grouchy [Emmanuel de Grouchy, francuski marszałek – K. Ż.] na rozkaz Napoleona ściga widmowych Prusaków, cofających się rzekomo w kierunku Liege, gdy w rzeczywistości Blucher masze-

²² *Ibidem*.

²³ Podział ten ma charakter konwencyonalny i wynika z tradycji powieści walterscotowskiej, która wyznaczyła ramy powieści historycznej (S 20).

²⁴ Określenie to stosuje za Cz. Hernamesem (*Potrzeby i metody badania literatury brukowej*. W zb.: *O współczesnej kulturze literackiej*. T. 1. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1973).

ruje w naszą stronę. Chyba sprawimy Boneyowi [Napoleonowi, popularne w ówczesnej kulturze angielskiej określenie cesarza Francji – K. Ż.] niespodziankę²⁵.

Bez poprzedniej informacji o gatunku, czytelnik prawdopodobnie zinterpretowałby podany wyimek jako cytat z powieści historycznej, wiernie zresztą odtwarzającej realia samych walk. Autorka precyzyjnie opisała układ wojsk, ukształtowanie terenu i wydarzenia, np. zmylenie francuskich żołnierzy przez pruskiego marszałka czy oczekiwanie Wellingtona na pomoc ze strony Prusaków, ponieważ pierwszy dzień bitwy pod Quatre Bras był dla Anglików niepomysłny. Ponadto we fragmencie widać napięcie pomiędzy konwencjami narracji historycznej i romanisu; Feather odmalowała Wellingtona przede wszystkim jako wojskowego stratega, ale zawarła także informację o tym, co je na kolację. Niemniej taka wzmianka nie dyskredytuje, jak chciałaby część krytyków romanisu historycznego, samego gatunku, który może prezentować wielkie wydarzenia w sposób wierny niczym powieść historyczna.

Historia w większości romansów okresu regencji ma jednak charakter statyczny i okazuje się po prostu materiałem do określonej scenografii. Przeszłość zyskuje głównie wymiar estetyczny – przejawia się w opisie rzeczy, miejsc i zwyczajów zgodnych z wyobrażeniem o epoce. Romans historyczny wykorzystuje to, co minione do kreowania atmosfery odmienności; ta z kolei nadaje zdarzeniom w powieści niezwykły koloryt. Już pierwsza autorka popularnych romansów historycznych, Heyer, fabuły swoich książek umieszczała w XVIII i w XIX wieku, co wyzwała w powieściach tajemniczy urok i zachęcało czytelników do odkrycia naszkicowanych realiów – niezbyt przecież dalekich. Wielkie powodzenie romanisu okresu regencji powodował właśnie ustalony dystans czasowy, na tyle bliski, by pomiędzy bohaterami a odbiorcą mogła nawiązać się nić porozumienia:

By dany okres historyczny stał się popularny w romansie, musi być on odpowiednio romantyczny, to znaczy musi być wystarczająco odległy w czasie i miejscu, tak by otaczała go aura nieznanowości i tajemniczości. Z drugiej strony tło historyczne nie może być zbyt obce, ponieważ czytelnik nie byłby w stanie utożsamić się z bohaterami. Z tego powodu niektóre okresy historyczne oraz miejsca akcji, zwłaszcza te sprzed średniowiecza i spoza zachodniego kręgu kulturowego, nie są szczególnie popularne wśród współczesnych czytelników i pisarzy romansów. Są one po prostu zbyt obce, by umożliwiły konieczne w romansie utożsamienie. [R 112–113]

Co prawda istnieją romanse historyczne rozgrywające się w egzotycznym środowisku i w odległych czasach, jak chociażby w epoce prehistorycznej (np. seria *Transcendence* ⟨Transcendencja⟩ Shay Savage) czy też w starożytności (m.in. *Gladiator* Michelle Styles), nie mają one jednak tak wiernej rzeszy fanów, jak romanse osadzone w wiekach i kulturach bliższych czytelnikom. Ciekawym okresem dla romanisu historycznego okazuje się średniowiecze, w powieściach reprezentowane przez rozmaite kultury związane z dziejami Wielkiej Brytanii (począwszy od świata Wikingów, przez podbój Normanów, do wojny Dwóch Róż). W popularnych romansach dotyczących owego czasu zazwyczaj bohaterka jest przedmiotem handlu, transakcji politycznej lub zemsty rodowej i często zostaje przeciwstawiona brutalnemu bohaterowi, który na ogół widzi w niej swoją własność (zob. np. *Oblu-*

²⁵ J. Feather, *Cnota*. Przekł. M. Wójtowicz. Warszawa 2006, s. 121–122.

bienicę Julie Garwood czy *W niewoli uczuć* Sarah Westleigh). Tego rodzaju romanse cieszyły się powodzeniem szczególnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, jeszcze przed zmianami kulturowymi związanymi ze zwrotem feministycznym, które odcisnęły się na strukturze romansu na przestrzeni ostatnich lat, modyfikując sposób konstrukcji postaci (R 112–113)²⁶. Bardzo młoda i niewinna bohaterka oraz brutalny, znacznie starszy bohater przestali bowiem pasować do wyobrażeń czytelników o idealnej relacji i do współczesnego wizerunku obu płci. Stąd też obserwujemy małą popularność średniowiecznych romansów dzisiaj.

Postaci historyczne rzadko występują w sławnych romansach historycznych, zazwyczaj w charakterze bohaterów drugo- lub nawet trzecioplanowych. W przypadku romansu okresu regencji można mówić o ikonach historii, pojawiających się dość często, ale raczej niemających wpływu na fabułę. Przykładem takiej postaci jest królowa Karolina, żona Jerzego III, której zostaje zaprezentowana Daphne Bridgerton, bohaterka *Mojego księcia*, słynnego romansu autorstwa Julii Quinn²⁷. Natomiast ukazywanie znanych osobistości wiąże się z kilkoma motywami historycznymi, dominującymi w romansie okresu regencji. Do najchętniej wykorzystywanych wątków należą wojny napoleońskie, zabawy socjety podczas tzw. sezonu²⁸ i na przyjęciach Księcia Regenta, który był sławnym animatorem życia towarzyskiego, a także spotkania bohaterów w klubach towarzyskich, w publicznych ogrodach Vauxhall i w kurorcie Bath. Wśród postaci historycznych najczęściej występujących w romansach okresu regencji znajdują się Książę Regent znany przede wszystkim jako Prinny (przydomek pochodzi od staroangielskiej formy oznaczającej księcia Walii)²⁹, generał Arthur Wellesley (książę Wellington)³⁰, honorowe patronki Almacka (najpopularniejszego i zarazem najbardziej snobistycznego

²⁶ Zob. Regis, *op. cit.* Należy tu również wspomnieć o rodzimych badaniach nad genologią romansu, zwłaszcza o pracy K. Wierzbickiej-Trwogi *Cechy gatunkowe romansu* („Terminus” 2019, z. 2).

²⁷ J. Quinn, *Mój książę*. Przeł. W. Lipowski. Warszawa 2010. W ekranizacji sagi Quinn pt. *Bridgertonowie*, której podjął się Netflix, królowa Karolina Meklemburska stała się jedną z ważniejszych bohaterek i ma znaczny wpływ na losy zakochanych (różnych osób występujących w kolejnych sezonach serialu). Z perspektywy tradycji romansu historycznego (dokładniej romansu okresu regencji) jest to zabieg rzadki, ponieważ wykracza poza granice gatunku; umieszczenie w centrum realnej, sprawującej władzę osoby przeobraża romans w powieść historyczną o charakterze politycznym (tak też dzieje się w omawianym cyklu filmowym, królowa bowiem została przedstawiona jako osoba o odmiennym od socjety kolorze skóry) lub w alternatywną fikcję historyczną (przykładowo bohaterka powieści z 2005 roku *Zaproszenie do tańca* K. Michaels [Przeł. B. Ert-Eberdt. Warszawa 2010] jest damą do towarzystwa Karoliny Brunswickiej – znenawidzonej żony Księcia Regenta).

²⁸ Tzw. sezon oznaczał okres spotkań towarzyskich, trwający od końca stycznia do początku czerwca. W tym czasie miały miejsce obrady Parlamentu, na nie lordowie zjeżdżali do Londynu wraz z całymi rodzinami. W trakcie sezonu zwykle prezentowano również córki, dla których spotkania były szansą na znalezienie odpowiedniego kandydata na męża. Zob. J. Kloester, *Georgette Heyer's Regency World*. London 2005, s. 85–86.

²⁹ Książę Regent pojawia się m.in. w powieściach L. Benson, w *Sekretach księcia Winterbourne'a* (Przeł. H. Hessenmüller. Warszawa 2019) i w *Królewskim diamencie* (Przeł. B. Kucharuk. Warszawa 2019).

³⁰ Książę Wellington jest drugoplanowym bohaterem wielu romansów historycznych.

klubu towarzyskiego drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku), Sarah Villiers – hrabina Jersey, Maria Teresa (księżna Esterházy) czy Amelia Stewart (wicehrabina Castlereagh)³¹, oraz Beau Brummell, najsłynniejszy *arbiter elegantiarum* epoki³².

Fikcja historyczna dla wielu XX-wiecznych autorek była jedną z podstawowych form powieściowych. Pisarki sięgające po romans historyczny często łączyły przeszłość z przyszłością, by ukazać minioną rzeczywistość jako bardziej inkluzywną i mniej wrogą dla kobiet. Należy pamiętać, że wybór gatunku romansowego nie równa się zrezygowaniu z dbałości o szczegóły historyczne, naiwniejszemu pogładowi na rzeczywistość czy też gorszemu warsztatowi pisarskiemu. Wprost przeciwnie, wszak takie romanse bywają niezwykle deskryptywne, a romanse okresu regencji zalicza się do najambitniejszych form romansu historycznego. Gatunek ów stał się doskonałym rozwiązaniem dla wielu twórczyń, które w tradycji literackiej nie znalazły miejsca dla narracji sytuującej kobietę i jej codzienność w centrum świata przedstawionego. Szczęśliwe zakończenie romansu czyni ten gatunek jedną z najbardziej optymistycznych form literackich i odpowiada za jego sukces; dzięki takiej literaturze czytelniczki miały nie tylko doznać upodmiotowienia, ale także zyskać nadzieję na lepszą rzeczywistość.

Jane Austen i powieści „srebrnego widelca”

Przekonanie, iż popularny romans historyczny okresu regencji czerpie z dorobku Jane Austen, okazuje się prawdziwe tylko częściowo, ponieważ jej powieści są ahistoryczne (S 28)³³. Ów fakt może dziwić, jeśli się weźmie pod uwagę okoliczności, w których pisarka żyła (*Emma* została wydana w roku bitwy pod Waterloo), ale w przypadku Austen rezygnacja z przedstawienia tych wydarzeń stanowiła świadomą strategię pisarską. To, że współcześnie myślimy o autorce ze Steventon jako o twórczyni romansów okresu regencji, jest przykładem tego, w jaki sposób dzisiejsze romanse historyczne wpływają na odczytanie klasyki literatury, i tego, w jaki sposób owa klasyka oddziałuje na nasze rozumienie gatunku³⁴.

Żeby pojąć, dlaczego Austen zaniechała rozważań nad historią, należy cofnąć się do jej wczesnej pracy *The History of England* (1791), stworzonej w wieku 16 lat. Autorka dała w niej wyraz swojemu sceptycznemu stosunkowi do narracji o wielkich wydarzeniach, podpisując pracę: „stronnicza, uprzedzona i niedouczona historyczka”³⁵. Sutherland twierdzi, że było to ironiczne odniesienie się do ówczes-

³¹ Motyw patronek Almacka występuje np. w romansie L. Chase *Księża w lśniącej zbroi* (Przeł. M. Sikorska. Warszawa 2018). Na temat samej instytucji i funkcji patronek zob. Kloeester, *op. cit.*, s. 85–93.

³² Postać tę uchwyciła G. Heyer w powieści *Regency Buck* (London 1935), którą uważa się za pierwszy romans okresu regencji.

³³ Por. S. J. Rayner, K. Wilkins, *Introduction. The Persistence of Georgette Heyer*. W zb.: *Georgette Heyer, History, and Historical Fiction*, s. 28. Dyskusyjne wydaje się twierdzenie, że książki Austen stanowią „archetyp dla romansu popularnego” w ogóle, gdyż nie ma w nich np. opisów pożądanych rzeczy materialnych, tak istotnych we współczesnych romansach popularnych i będących odzwierciedleniem pragnień kształtowanych przez kapitalizm (*ibidem*).

³⁴ Zob. Gills, *op. cit.*, s. 84.

³⁵ J. Austen, *The History of England. From the Reign of Henry the 4th to the Death of Charles the*

nego społeczeństwa, które analogicznie traktowało sawantki (S 31). Austen w krótkim dziele świadomie przedstawiła fakty w formie prześmiewczej, uwypuklając tym samym nieobiektywny charakter pisania o aktach dziejowych. Historię Henryka VIII opowiedziała w taki sposób, że główną bohaterką została Anna Boleyn, ścięta z rozkazu króla za kazirodztwo i czary:

Byłoby obrazą dla moich Czytelników, gdybym przypuszczała, że nie są zaznajomieni ze szczegółami jego panowania tak dobrze, jak ja sama. Przedstawienie ogólnego zarysu wydarzeń, które naznaczyły jego panowanie, oszczędzi im zatem zadania ponownego czytania tego, co znali wcześniej, a mnie samej pisania o tym, co niezbyt dobrze pamiętam. Wśród tych szczegółów są słowa kardynała Wolseya do ojca opata z opactwa Leicester, że przybył, „aby złożyć tu swoje kości”, religijna reforma oraz przejażdżka króla i Anny Boleyn po ulicach Londynu. Sprawiedliwość i poczucie Obowiązku wymagają ode mnie, by oświadczyć, że ta sympatyczna kobieta była całkowicie niewinna zbrodni, o które ją oskarżono, czego wystarczającymi dowodami było jej Piękno, Elegancja i Dziarskość, nie wspominając już o jej uroczystych zapewnieniach o niewinności, o słabości dowodów przeciwko niej i o charakterze króla, z których wszystkie te świadectwa dają pewne podstawy do obwinienia jej, choć być może niewielkie w porównaniu z poprzednimi, świadczącymi na jej korzyść [...]³⁶.

Austen świadomie zrezygnowała z zastosowania narracji historycznej na rzecz pisania o ludziach i relacjach między nimi – sferze zaniedbywanej przez ówczesnych męskich autorów. W jej książkach okres zalotów i damsko-męskich utarczek stanowi przede wszystkim okazję do przedstawienia ludzkiej natury i dróg prowadzących do prawdziwej dorosłości. Ta ahistoryczność i uniwersalizm w prezentowaniu ludzkich emocji sprawiły zarazem, że świat powieści Austen łatwo poddaje się mitologizacji, co też jako pierwsza wykorzystała Heyer. Sutherland podsumowała jej dorobek artystyczny w następujących słowach:

Heyer nadmuchała świat Austen wspaniałymi rekwizytami i efektownymi kostiumami i unowocześniła mieszczańskie otoczenie, nadając mu urok arystokracji [postaci Austen należały do średniej klasy społecznej – K. Ż.]; bohaterki utworów Heyer są „nagradzane” męskimi zalotnikami. Autorka znalazła jednak do tego materiał nie w tekstach Austen, ale w nowym wizerunku epoki [regencji]. [S 30]

Austen ustaliła formę romansów okresu regencji, umieszczając w centrum świata przedstawionego parę, która spędza czas głównie na flirtach oraz rozmowach – dramatyzm sytuacji nie wynika tu z okoliczności historycznych, lecz raczej z komedii charakterów. Dlatego w wielu analizowanych romansach to właśnie temperament postaci jest jednym z najbardziej wyeksponowanych elementów. Spójrzmy na początek powieści Quinn *Magia pocałunku* (*It's in His Kiss*, 2002). Opis postępowania bohatera łączy się z typową dla Austen ironią i mową pozornie zależną, uwypuklającą psychologiczne motywacje działania postaci:

Istniały cztery podstawowe zasady określające kontakty Garetha St. Claira z ojcem. Gareth, pragnąc zachować dobry humor i zdrowy rozsądek, ściśle ich przestrzegał.

Po pierwsze: nie wdawać się w konwersację, jeśli nie jest to absolutnie konieczne.

Po drugie: jeśli jednak zajdzie taka konieczność, rozmawiać jak najkrócej.

Po trzecie: z wyjątkiem najbardziej zdawkowych powitań czy pożegnań, rozmawiać zawsze przy świadkach.

1st. *By a Partial, Prejudiced, and Ignorant Historian*. Na stronie: <https://penelope.uchicago.edu/austen/austen.html> (data dostępu: 9 I 2023).

36 *Ibidem*.

I wreszcie po czwarte: by jak najlepiej wypełniać powyższe zasady, zadbać o jak największą liczbę zaproszeń i spędzać każdą wolną chwilę w towarzystwie szkolnych kolegów.

Innymi słowy, nie w domu rodzinnym.

Wyrażając się jeszcze ściślej: z dala od ojca.

Ogólnie rzecz biorąc, myślą Gareth – o ile miał czas i ochotę zastanawiać się nad tym, a ostatnio rzadko mu się zdarzały takie chwile, doprowadził bowiem do perfekcji taktykę unikania ojca – stosowanie się do tych zasad wychodzi na dobre.

Było także korzystne dla ojca, ponieważ Richardowi St. Clairowi równie mało przyjemności sprawiała towarzystwo młodszego syna, jak synowi kontakty z nim. I właśnie dlatego Gareth zdumiał się tak bardzo, gdy nieoczekiwanie wezwano go ze szkoły do domu [...]³⁷.

Na uzyskaniu podobnego portretu koncentrowała się Austen, która w *Rozważnej i romantycznej* połączyła opis charakteru siostr Dashwood z ukazaniem wpływu owych cech na relacje bohaterki z innymi ludźmi:

Eleonora, najstarsza, [...] obdarzona była zdolnością spokojnego rozumowania i chłodnego osądu [...]. Była to panna obdarzona najczarniejszym sercem – usposobienie miała czułe, a uczucia silne, umiała jednak nad nimi panować. Tej umiejętności nie nabyła jeszcze jej matka, jedna z siostr zaś postanowiła nie nabywać nigdy.

Zalety Marianny dorównywały pod wieloma względami zaletom starszej siostry. Była rozsądna i inteligentna, lecz we wszystkim nadmiernie popędliwa – jej smutki i radości nie знаły umiarkowania. Była osobą wielkoduszną, miłą, interesującą, brakowało jej jedynie roztropności. Uderzająco przypominała swą matkę³⁸.

Wpływy Austen na romans okresu regencji sprawiły, że autorzy tego rodzaju książek decydują się na prowadzenie w nich narracji trzecioosobowej (choć na ogół bez narratora auktorialnego). Dzieje się tak, ponieważ owe teksty korzystają ze wzmiankowanej już mowy pozornie zależnej, która pozwala twórcy na ironię (pod warunkiem zachowania dystansu) i zarazem na zbliżenie z bohaterami; ich myśli oraz postanowienia stają się *spiritus movens* całej fabuły, wszak romanse okresu regencji są powieściami o emocjach i obyczajach. Jak podkreśla Ramsdell, owe romanse nie cieszą się popularnością ze względu na to, co się w nich wydarza, ale raczej na styl, poczucie humoru, dowcip, opisy, a przede wszystkim z powodu zachwycającego języka (R 188). Jest prawdą powszechnie znaną, że taki charakter ma również dorobek artystyczny Austen.

W wielu romansach okresu regencji spotykamy aluzje lub wzmianki dotyczące twórczości tej autorki. Bohaterowie czytają jej powieści, np. w *Regency Buck Heyer*³⁹, oraz sami poprzez pisanie komunikują się ze światem (szczególnie kobiety), choćby Penelope Featherington, postać z *Miłosnych tajemnic Quinn (Romancing Mister Bridgerton, 2022)*, w modnym towarzystwie występująca pod pseudonimem Lady Whistledown. Częste napomknięcia o twórczości Austen w romansach okresu regencji, a szerzej, w XVIII- i XIX-wiecznej literaturze kobiecej (m.in. przez Ann Radcliffe, Fanny Burney czy autorki spod egidy „Minerva Press”) można potraktować jako wskazówkę intertekstualną, za pomocą której romans odsłania swe literackie (i kulturowe) korzenie. Jednym z wyrazistych hołdów składanych

³⁷ J. Quinn, *Magia pocałunku*. Przeł. M. Wójtowicz, K. Krawczyk. Poznań 2022, s. 7.

³⁸ J. Austen, *Rozważna i romantyczna*. Przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska. Warszawa 2014, s. 8.

³⁹ Panna Taverner, główna bohaterka powieści, jest zachwycona anonimową autorką *Rozważnej i romantycznej*. Zob. G. Heyer, *Regency Buck*. Naperville, Ill., 2008, s. 137.

dawnym kobiecym autorkom jest wprowadzenie przez Quinn do kilku romansów fikcyjnej powieści gotyckiej *Panna Butterworth i szalony baron*⁴⁰. Bohaterowie wręcz pochłaniają ów utwór:

- [...] co panie czytają? – zainteresowała się Penelopa.
- Powieść *Panna Butterworth i szalony baron* – odparła Hiacynta.
- A nieszczęsnej Priscilli [bohaterce *Panny Butterworth* – K. Ż.] nic się nie stanie, bez obawy!
- Czyżbyś podejrzwała zakończenie? – Lady D. była oburzona.
- Skądże znowu! – zaprotestowała Hiacynta i wywróciła oczami.
- Nietrudno się tego domyslić. Panna Butterworth omal już nie wypadła z okna na piętrze. A na drzewie gałąź się pod nią załamała...
- I mimo to nadal żyje? – zdumiała się Penelopa.
- Złego diabła nie weźmą – mruknęła pod nosem Hiacynta. – A szkoda!
- Tak czy owak – wtrąciła lady Danbury – nieładnie, że zostawiłaś mnie w takiej niepewności.
- W tym właśnie miejscu kończył się rozdział – odparła Hiacynta bez cienia skruchy. – Cierpliwość na pewno jest cnotą i warto ćwiczyć, nieprawdaż? [...]⁴¹

W *Magii pocałunku* bohaterka zachowuje się podobnie do Katarzyny Moreland z parodii literatury gotyckiej, którą Austen stworzyła w *Opactwie Northanger*; fikcja w fikcji sprawia, że zaciera się granica pomiędzy stylami opisu, a przejmująca lektura prowadzi do tego, że Hiacynta (główna postać z powieści Quinn) reaguje niczym owa gotycka heroina:

- Hiacynta odkasznęła kilkakrotnie, zanim podjęła na nowo czytanie.
- „Priscilla miała wówczas zaledwie dwanaście lat i była o wiele za młoda na takie rozmowy, ale być może jej matka przewidywała swą przedwczesną śmierć...” – Bardzo przepraszam – wtrąciła znowu – ale jak, na litość boską, można przewidzieć coś podobnego?!
- Jak sama zauważyłaś – odparła sucho lady D. – to tylko fikcja literacka.
- Hiacynta zaczerpnęła powietrza i czytała dalej:
- „Matka ścisnęła ją za rękę i ze smutnym wejrzeniem powiedziała:
- Moja najdroższa Priscillo! Nie ma na tym świecie nic cenniejszego nad miłość!”
- [...]
- „Priscilla pochyliła się ku niej i dotknęła bladego policzka matki. – Cóż to za rada, mamgo? – spytała. – Jeśli chcesz się przekonać, czy jakiś dżentelmen naprawdę cię kocha – odpowiedziała matka – jest na to tylko jeden niezawodny sposób”.
- Lady Danbury także pochyliła się, jakby nasłuchując. Nawet Hiacynta uczyniła podobny ruch, mimo że trzymała książkę w ręku.
- „Poznasz to po jego pocałunku – wyszeptala matka. – Pocałunek objawi ci prawdę!”
- Wargi Hiacynty rozchyliły się. Dotknęła ich ręką, całkiem bezwiednie [...]⁴².

Po napisaniu *Opactwa Northanger* Austen raz jeszcze ujawniła swój ironiczny stosunek do seryjnie produkowanej literatury gotyckiej, którą na początku XIX wieku tworzyły przede wszystkim kobiety dla innych kobiet (specjalizowało się w niej wspomniane już wydawnictwo „Minerva Press”), a pisarki składały swe nowele do druku przeważnie z powodów ekonomicznych, rzadziej zaś rozrywkowych⁴³.

⁴⁰ Książka ta pojawia się po raz pierwszy w *Magii pocałunku* z serii *Bridgertonowie*, a następnie w powieści *Co słychać w Londynie* (Przeł. M. Rączkowska. Warszawa 2010) i pozycji z cyklu *Bevelstoke pt. Kocham cię z dziesięciu powodów* (Przeł. M. Wójtowicz. Warszawa 2011) oraz w całej serii romansów *Kwartet Smythe-Smith*.

⁴¹ Quinn, *Magia pocałunku*, s. 21.

⁴² *Ibidem*, s. 190–191.

⁴³ W drugiej połowie XIX wieku temat ten podejmie Eliot i w *Silly Novels by Lady Novelists* (op.

W krótkim szkicu *Plan of a Novel, According to Hints from Various Quarters* (Projekt powieści wedle wskazówek z rozmaitych źródeł, 1816) autorka *Emmy* wyjawia „przepis” na przygotowanie dzieła w rodzaju *Panny Butterworth i szalonego barona*:

Opowieść ta musi zawierać uderzającą różnorodność przygód [...]. Heroina i jej ojciec nigdy nie spędzą więcej niż dwa tygodnie w jednym miejscu, wypędzani przez podle sztuczki jakiegoś pozabawionego zasad i serca młodego mężczyzny desperacko zakochanego w bohaterce i ścigającego ją z niesłabnącą pasją [...]⁴⁴.

Jest prawdą, że wiele romansów historycznych okresu regencji opiera się na schemacie pięknej i bestii, którego brak w powieściach Austen; trudno wyobrazić sobie, by racjonalny pan Darcy prześladował Elizabeth Bennet⁴⁵ w taki sposób, w jaki Evander prześladował Mię, bohaterkę *Czterech nocy z księciem Eloisy James*⁴⁶. Ów motyw cieszył się jednak niezwykle popularnością w kobiecej literaturze gotyckiej, do której odnosiła się Austen, szczególnie do dzieł Clary Reeve, Charlotte Dacre czy Mary Brunton. Również w późniejszej literaturze angielskiej obiekt kobiecych westchnień ma cechy gotyckiego bohatera. Może on symbolizować sadystyczno-seksualne pragnienia samej bohaterki⁴⁷. Warto wspomnieć tu chociażby Heathcliffa z *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë, Rochester z *Jane Eyre* Charlotte Brontë czy Johna Thorntona z *Północy i Południa* Elizabeth Gaskell⁴⁸.

Pewnego rodzaju sensacją operowały także powieści „srebrnego widelca” (*silver fork novels, fashionable novels*) pisane w latach 1825–1845⁴⁹. Tematyka tych utworów, o raczej niskich walorach literackich, była powiązana z reformami parlamentarnymi przeprowadzonymi przez liberalną partię Wigów oraz z ustawą z 1832 roku znacznie poszerzającą prerogatywy wyborcze mieszczań i właścicieli ziemskich, stanowiącą ukoronowanie działań partii. Książki ukazywały pełne blichtru życie arystokracji, do której coraz szerszy dostęp miała burżuazja. W przeciwieństwie do wzmiankowanej już literatury kobiecej, autorzy spod znaku „srebrnego widelca” (np. Catherine Gore, Edward Bulwer-Lytton, Marianne Spencer Hudson) koncen-

cit., s. 3–4) zwróci uwagę, że „głupiotkie” powieści piszą najczęściej kobiety należące do wyższych warstw społecznych, autorki niemające nic wspólnego z przygnębiającą rzeczywistością, w której osadzają swe dzieła. Kultura literacka ukazywana przez Austen była już jednak odmienna w czasach Eliot, ponieważ wtedy nastąpił zmierzch XVIII-wiecznych form gotyckich wypartych przez tzw. *silver fork novels*, równie schematyczne powieści opiewające kulturę regencji jako pełną przepychu i bogactwa.

⁴⁴ J. Austen, *Plan of a Novel, According to Hints from Various Quarters*. Na stronie: <https://pemberley.com/janeinfo/plannovl.html> (data dostępu: 15 I 2023).

⁴⁵ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*. Przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska. Warszawa 2023.

⁴⁶ E. James, *Cztery noce z księciem*. Przeł. K. Przybyś-Preiskorn. Wyd. 2. Warszawa 2019.

⁴⁷ O bohaterkach literatury gotyckiej zob. S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Wyd. 2. New Heaven, Conn., 2000 (zwłaszcza rozdz.: *Emily Brontë's Bible of Hell. The Spectral Selves of Charlotte Brontë*).

⁴⁸ E. Brontë, *Wichrowe Wzgórze*. Przeł. J. Sujkowska. Oprac. B. Bałutowa. Wrocław 1990. – Ch. Brontë, *Jane Eyre*. Przeł. T. Świdorska. Warszawa 2011. – E. Gaskell, *Północ i Południe*. Przeł. K. Kwiatkowska. Warszawa 2011.

⁴⁹ Zob. E. Copeland, *The Silver Fork Novel. Fashionable Fiction in the Age of Reform*. New York 2012, s. 2.

trowali się nie tyle na realistycznej charakterystyce relacji międzyludzkich, ile na sportretowaniu rzeczywistości materialnej, salonowego życia wyobrażonego czy na opisie konsumerystycznych rytuałów, będących przedmiotem pożądania klasy średniej.

Powieści „srebrnego widelca” przedstawiały epokę zgodnie z logiką reklamy, do której 100 lat później powrócił romans okresu regencji – jako świat w przeważającej mierze wyidealizowany i przede wszystkim estetyzowany; arystokracja urosła w nim do niemal boskiej klasy społecznej. Wyznacznik przynależności do tej sfery stanowiły odpowiednie maniery (nie zaś moralność), piękne i drogie stroje, a także rozrywki, które sprowadzały się do spacerów wzdłuż Rotten Row (ścieżką w londyńskim Hyde Parku), balów podczas wielkiego i małego sezonu oraz wieczorków muzycznych – ulubionych czynności bohaterów popularnych romansów okresu regencji autorstwa Julii Quinn, Lisy Kleypas czy Mary Balogh.

Nie jest to jednak wyłącznie fikcja literacka, ponieważ, jak pisze o kulturze *ancien regime*'u Benedetta Craveri,

[tylko] arystokratyczna społeczność uwięziona w pełnej blasku beczynności i niemająca innych trosk poza autocelebracją mogła uczynić z życia światowego niezrównaną sztukę i cel sam w sobie⁵⁰.

Kontemplacja tej właśnie kultury stanowi ważną cechę powieści „srebrnego widelca” oraz większości romansów okresu regencji. Modny świat okazuje się światem nieaktywnym, pozbawionym ducha weberowskiego kapitalizmu, ale o stałym źródle dochodu, który nie zobowiązuje członków wyższych sfer do ciężkiej pracy, tak dającej się we znaki emancypującym się wyrobnikom. Rzeczywistość zorganizowana na wzór artystycznej panoramy jest przedmiotem podziwu i sama w sobie przeobraża się w dzieło sztuki, polegającej na umiejętności pięknego życia. Zgodnie z tą ideologią każdy opisywany element świata owych bestsellerowych powieści może symbolizować upadek lub sukces bohatera, począwszy od materiału sukni, po miejsce zamieszkania protagonisty⁵¹. Pieniądze nie pełnią tu jedynie funkcji środka wymiany, ale waluty, za którą kupuje się pozycję w społeczeństwie.

Cechą wspólną obu gatunków jest również zakończenie historii, zwykle polegające na zawarciu małżeństwa przez bohaterów. Pomimo dużej autonomii utworów spod znaku „srebrnego widelca” niekiedy ujawnia się w nich wpływ działalności wcześniejszych powieściopisarek, jak w słynnej książce Catherine Gore. Według autorskiej przedmowy dzieło miało być „przeniesieniem schematu Austen w świat najwyższej socjety”⁵², co pokazuje choćby ów fragment:

„To naprawdę przyzwoite oświadczyć, moja droga siostrzo” powiedziała Lady Olivia Tadaster w zaufaniu podczas prywatnego spotkania w jej garderobie do Lady Launcestor. „Frederika ma szczęście; a ja radzę jej, aby przyjęła oświadczenia sir Brooke’a Rewleigha, z jak najmniejszym zamieszaniem lub opóźnieniem. Zobaczmy! – mamy teraz pierwszy tydzień lipca; Maradan [popularny w pierwszej połowie XIX wieku krawiec – K. Ż.], Kitching [jubiler] i irlandzcy notariusze zdołają przeciągnąć sprawę przez osiem lub dziesięć tygodni; nie powinnam wyjeżdżać do Karlsbadu przed końcem sierpnia, chyba że moja siostrzenica zdecyduje bez żadnego opóźnienia”. „Zawsze się tak

⁵⁰ B. Craveri, *Złoty wiek konwersacji*. Przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki. Warszawa 2009, s. 9–10.

⁵¹ Zob. Copeland, *op. cit.*, s. 40.

⁵² [Autor anonimowy], *Preface*. W: C. Gore, *Pin Money*. T. 1. London 1831, s. [IV].

spieszysz Olivio! Sir Brooke złożył swoją propozycję ostatniej nocy, gdy czekaliśmy na powóz przed Almackiem [...]”⁵³.

Przytoczony tekst mógłby być cytatem z jakiegoś romansu okresu regencji, ponieważ występują w nim główne składniki tego gatunku: odwołanie do schematu Austen (związek młodych ludzi, który kończy się ślubem), przedstawienie świata arystokracji jako rzeczywistości pełnej blichtru oraz luksusu, a także... zamiłowanie do dialogicznej formy narracji. Rozmowa w romansach okresu regencji stanowi dla autorek okazję do popisania się wysublimowanym i dowcipnym językiem, czyli jednym z najważniejszych składników gatunku. Również w języku przejawia się bowiem odrębna natura arystokracji – w sztuce konwersacji opanowanej do perfekcji, zwłaszcza przez kobiety⁵⁴. W rozmowie, podobnie jak w sposobie życia, uwidaczniał się estetyczny ideał *joie de vivre*, tak istotny we wszystkich wspomnianych tu źródłach popularnego romansu historycznego.

Romans historyczny okresu regencji wyrasta z bogatej XIX-wiecznej tradycji literatury kobiecej oraz z tradycji powieści historycznej, która w latach trzydziestych XX wieku przechodziła swój kryzys. W literaturze ukształtował się kanon powieści historycznej (dzieła Scotta wydają się modelowymi przykładami gatunku). Z tego względu książki Heyer, uważanej za twórczynię romansu okresu regencji, o tematyce dotyczącej relacji damsko-męskich między bohaterami żyjącymi w tejsze epoce, zostały zaklasyfikowane nie jako powieści historyczne, ale właśnie jako romanse. Był to gatunek literacki łączony z XIX-wieczną literaturą kobiecą oraz z literaturą dla kobiet (wystarczy przypomnieć sobie *Pamelę* Samuela Richardsona czy *Julię albo nową Heloizę* Jeana-Jacques’a Rousseau). Współczesne romanse okresu regencji uznaje się jednak za podgatunek powieści historycznej, ponieważ zawarta w nich historia może zarówno dotyczyć wielkich wydarzeń (choćby wojen napoleońskich), jak i portretować dawne obyczaje. Pomijając kwestię szczęśliwego zakończenia, właściwą dla dzisiejszych romansów popularnych, nie istnieją żadne różnice jakościowe pomiędzy powieścią historyczną a romansem okresu regencji (szerzej: romansem historycznym), przeciwnie – oba gatunki potrafią odwzorowywać opisywane czasy zgodnie ze stanem wiedzy o epoce (np. twórczość Roberta Gravesa i wspomnianej już Heyer), a także ją ideologizować zgodnie z perspektywą polityczną przyjętą przez autora (m.in. romantyczne anachronizmy u Scotta). W związku z tym zakładamy, że romans okresu regencji, uznawany za podgatunek romansu historycznego, jest również podgatunkiem powieści historycznej. Wyróżniają go immanentne każdemu romansowi cechy, czyli narracja skoncentrowana na relacji damsko-męskiej oraz szczęśliwe dla bohaterów zakończenie, którego często brak w klasycznej powieści historycznej (jak w *Opowieści o dwóch miastach* Dickensa czy w *Szkole uczuć* Flauberta).

Tradycja literatury kobiecej także wpłynęła na popularny romans okresu regencji. Powieści Austen bowiem nie tylko dostarczyły ramy historycznej, w której rozgrywają się wydarzenia romansów (należy jednak pamiętać o ahistorycznym

⁵³ Gore, *op. cit.*, s. 1-2.

⁵⁴ Zob. Craveri, *op. cit.*, s. 12-13. – Copleston, *op. cit.*, s. 148-149.

charakterze tej twórczości), ale przede wszystkim wyznaczyły sposób ujęcia relacji pomiędzy bohaterami. Podobnie jak dzieła autorki *Dumy i uprzedzenia* romanse historyczne okresu regencji koncentrują się na zalotach, których zwieńczeniem jest małżeństwo. Nacisk położony na dowcipne rozmowy i zwykle wyrafinowany język opisu również można uznać za dziedzictwo Austen, aczkolwiek błyskotliwe dialogi to kluczowy element powieści *Jane Eyre* Brontë oraz powieści „srebrnego widelca”, jak i dawnej kultury kobiecej konwersacji. Spuścizną po Austen wydaje się także trzecioosobowa forma narracji oraz zastosowanie mowy pozornie zależnej; owe zabiegi odróżniają romans okresu regencji od znacznej części romansów współczesnych pisanych z perspektywy pierwszej osoby.

Interesujące są też zbieżności między współczesnym romansem okresu regencji a *silver fork novel*, jednym z dawnych gatunków literatury popularnej. Powieści te skupiały się na materialnym wymiarze epoki (pierwszej połowy XIX wieku), ukazując ją poprzez pryzmat kultury arystokracji, postrzeganej przez autorów jako nieustające pasmo rozrywek i przyjemności. Owa elita uczyniła z życia sztukę. Koncentracja na jasnych stronach życia tej klasy, czyli brak problematyzacji systemu społecznego, w którym taki model się ukształtował (tzn. kolonialny wyzysk i klientelizm kosztem mniej uprzywilejowanych grup), są także typowymi cechami popularnego dziś romansu okresu regencji; w nim bowiem przejawia się logika kultury konsumpcji właściwa naszym czasom.

Abstract

KAMILA ŻUKOWSKA University of Łódź
ORCID: 0000-0003-2319-8040

THE HISTORICAL ROMANCE OF THE REGENCY PERIOD LITERARY SOURCES OF THE GENRE

The paper assumes that the popular historical romance of the regency period is a subtype of the historical novel and at the same time a continuation of women literature. The aim of the examination is to present the most vital sources of the regency romance, namely the historical novel (to which the romance belongs) or ahistorical writing of Jane Austen—an exemplar of narrative form that prevails in the romance and a model of male-female relationship portrayal. Additionally, the article describes the concept of now forgotten genre “silver fork novel” which also proves influential on the modern historical romance. Observations made in the study allow to include the historical romance into a rich, though rejected and disparaged tradition of women literature.