

Joanna Mańkowska*

Regentka: w poszukiwaniu dróg ucieczki ze świata-więzienia

Charakter powieści

Regentka to pierwsza powieść Clarína, czyli Leopolda Alasa (1852–1901), hiszpańskiego pisarza, krytyka literackiego i publicysty¹. Ukazała się w dwóch tomach w latach 1884–1885², w Barcelonie i jest postrzegana jako jeden z najwybitniejszych przykładów hiszpańskiego realizmu i naturalizmu. Wielu krytyków uważa ją za najznakomitsze dzieło jej autora, a także dziewiętnastowiecznej powieści hiszpańskiej w ogóle. Jej publikacja wywołała spory skandal, przede wszystkim w Ovie-do, gdyż to właśnie stolica Asturii jest powieściową Vetustą, czyli Starym Grodem w polskim przekładzie³, prowincjonalnym hiszpańskim miastem sportretowanym tu w sposób mało pochlebny.

* Dr, adiunkt; SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych, Katedra Iberystyki i Italianistyki, ul. Chodakowska 19/31, 03-815 Warszawa, e-mail: jmankowska@swps.edu.pl

1 Alas łączył twórczość literacką z działalnością naukową. Wykładał najpierw na Uniwersytecie w Saragossie, a następnie kierował katedrami Prawa Rzymskiego oraz Prawa Naturalnego na Uniwersytecie w Ovie-do. Więcej informacji o życiu i dziele Clarína w: C. Servén Díez, *Kody Regentki*, w: *Arcydziała literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, red. M. Potok, Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 157–178.

2 *Regentka* została napisana między jesienią 1883 a kwietniem 1885 (J.A. Cabezas, *Clarín. El provinciano universal*, 1936 y 1962 w: J. Oleza, *Introducción*, w: L. Alas "Clarín", *La Regenta*, t. 1, red. J. Oleza, Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid 2008, s. 40). Pod koniec grudnia 1884 lub na początku stycznia 1885, gdy Clarín nie ukończył jeszcze redakcji całości dzieła, ukazał się pierwszy tom. Pojawienie się drugiego miało się przesunąć o kilka miesięcy, do czerwca 1885, jak o tym zaświadczyają listy Clarína do Benito Peréza Galdósa, innego wybitnego przedstawiciela hiszpańskiego realizmu i naturalizmu. Zob: J. Oleza, dz. cyt., t. 1, s. 40. Ostatecznie ukazuje się on pod koniec czerwca lub na początku lipca 1885. L. Alas „Clarín”, *La Regenta*, t. 1, s. 105.

3 „Vetusto”, „vetusta” to po polsku „bardzo stary, „przestarzały”. Przekład Kaliny Wojciechowskiej i Janiny Carlson (PIW, Warszawa 1988).

Utwór opowiada historię upadku, moralnego i materialnego Any Ozores nazywanej Regentką z racji sprawowania niegdyś przez jej małżonka, Victora de Quintanar, funkcji przewodniczącego trybunału, czyli regenta. Córka włoskiej modystki zmarłej przy jej narodzinach i hiszpańskiego arystokraty, którego w wyniku popełnionego mezaliansu spotkał ogólny ostracyzm, zostaje ponownie przyjęta do lokalnej socjety dzięki swej nieprzeciętnej urodzie oraz małżeństwu. Dojrzały małżonek nie zaspokoi jednak emocjonalnych i seksualnych potrzeb młodej, zmysłowej kobiety, co stanie się przyczyną ich tragedii. Odbiegająca od ideału dziewiętnastowiecznej damy z hiszpańskiej prowincji Ana – która dużo czyta i sama ma ambicje literackie, unika popularnych w jej środowisku rozrywek, a czując pokusę romansu usiłuje zwalczyć ją w sobie, kierując wypełniającą ją pragnienie kochania w stronę Boga i starając się je sublimować w postaci mistycyzmu – jest przez społeczność, którą sama gardzi, otwarcie podziwiana (porównuje się ją nawet do Madonny, choć bez Dzieciątka), a w istocie skrycie nienawidzona (pragnienie bycia świadkiem jej upadku jest w *Vetuście* powszechne). Chcąc pokonać wewnętrzną pustkę, z jednej strony, i targające nią niepokoje będące przyczyną doświadczanych nieustannie ataków nerwowych, z drugiej – reakcje spowodowane brakiem życiowej i seksualnej satysfakcji przy jednoczesnym poczuciu niemożności zmiany tego stanu – Ana balansuje między pragnieniem wygaszenia trawiącego ją konfliktu z pomocą swego spowiednika, Fermína de Pas i rozwiązaniem, które mogłoby nastąpić za sprawą don Álvaro Mesii, innej lokalnej osobistości, podobnie jak kanonik zafascynowanego piękną Regentką. Po serii zakończonych klęskami prób zastosowania jednego lub drugiego rozwiązania, starając się jednocześnie dotrzymać swej małżeńskiej przysięgi złożonej człowiekowi, który zapewnił jej spokojne życie stanowiące odmianę po bolesnych doświadczeniach dzieciństwa i wczesnej młodości, Ana ostatecznie daje się uwieść Mesii i naraża na zemstę zakochanego w niej i zranionego w swej męskiej dumie kanonika. Ten sprawia, że don Victor, deklarujący się jako wyznawca tradycyjnej hiszpańskiej koncepcji honoru, dowiaduje się o romansie. Podburzony przez duchownego wyzywa na pojedynek don Álvaro, którego dotąd miał za przyjaciela, i w wyniku odniesionych w nim ran umiera. Odzyskawszy zdrowie po ciężkiej chorobie, będącej następstwem przeżytej tragedii, Regentka musi stawić czoło swej nowej kondycji osoby o zrujnowanej reputacji, odrzuconej przez lokalną społeczność. Podejmuje próbę odnalezienia miejsca w życiu poprzez religię, licząc na wsparcie kanonika. Ten jednak nie zgadza się jej wypowiedać i wykonuje gest, który sprawia, że Ana upada na posadzkę katedry i mdleje, co zdaje się symbolicznie potwierdzać jej życiową klęskę.

Vladimir Karanović uważa, że głównym zamiarem autora było tu ukazanie typowo naturalistycznej wersji upadku kobiety z burżuazji lub arystokracji, dobrej, uczuciowej, ale sfrustrowanej, rozdartej⁴, według Antonio Vilanova, „mię-

4 V. Karanović, *El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín*, "Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central" 2015, nr 6, s. 296.

dzy powstrzymywaniem naturalnych instynktów i wypełnianiem obowiązków moralnych”⁵. Zdaniem serbskiego hispanisty powieść Clarina może być odczytywana jako

historia młodej kobiety, sfrustrowanej i niezaspokojonej na skutek braku relacji seksualnych i uczuciowych. Upadek bohaterki i smutny koniec są bezpośrednią konsekwencją abstynencji i nerwowego oraz uczuciowego kryzysu wywołanego faktem, że nie spełniła się jako matka⁶.

Juan Oleza⁷, w swej edycji utworu Clarina, przypomina, że *Regentka* pojawia się w szczytowym momencie rozwoju hiszpańskiego naturalizmu i zostaje przez współczesnych uznana za dzieło dla tego nurtu reprezentatywne, co jest zrozumiałe zważywszy na fakt, że Clarín – krytyk ze zjawiskiem tym się identyfikuje. Lata 80. XIX wieku to również czas, gdy popularnym tematem pozostaje konflikt materii i ducha, przedstawiany często w utworach poruszających problem kryzysu kapłaństwa i wyrażany poprzez konflikt między zmysłowością a ascetyzmem. Przykładem są utwory jak *Papita Jiménez* (1874) i *Doña Luz* (1879) Juana Valery, *Grzech księdza Mouret* (1875) Emila Zoli, *Zbrodnia księdza Amaro* (1875) José Marii Eça de Queiroz czy *Tormento* (1884) Benito Pérez Galdósa. Z kolei temat braku spełnienia i zadowolenia z życia doświadczanego przez kobietę oraz pytania o jej rolę w małżeństwie, który pojawił się wraz z *Panią Bovary* (1857) Gustawa Flauberta⁸, odnajdujemy, między innymi, w powieściach *Kuzyn Bazyli* (1878) Eça de Queiroz, *Podbój miasta Plassans* (1874) Zoli, *Młyn nad Flossą* (1860) George’a Eliota czy *Anna Karenina* (1877) Lwa Tołstoja.

Regentka pozostaje zatem solidnie zakorzeniona w problematyce powieści realistycznej swoich czasów, co dało podstawy do licznych analiz porównawczych. Podkreślano w nich oczywiście jej związek z *Panią Bovary* i bowaryzmem (pojawily się nawet oskarżenia o plagiat⁹), ale również zwracano uwagę na pokrewieństwo

5 Cyt za: V. Karanović, dz. cyt., s. 296. Wszystkie cytaty z języków hiszpańskiego i francuskiego (oprócz tekstu *Regentki*) w przekładzie autorki artykułu.

6 Tamże, s. 287.

7 Prezentowane poniżej dane dotyczące powieści Clarina, jej odbioru i interpretacji za: J. Oleza, dz. cyt., s. 97–98.

8 Na temat recepcji *Pani Bovary* w Hiszpanii zob: M. Kołakowski, *Potęga niemocy, czyli bowaryzm ułomny w „Dworze w Ulloa” Emilii Pardo Bazán* w niniejszym tomie. Cennym źródłem informacji na temat bowaryzmu w XIX-wiecznej powieści hiszpańskiej jest również artykuł G. Correa, *El bovarismo y la novela realista española*, “Anales galdosianos”, 1982, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--8/html/02553620-82b2-11df-acc7-002185ce6064_30.html#l_8_ [dostęp 27.08.2017].

9 W 1887 Luis Bonafoux y Quintero, portorykański krytyk używający pseudonimu Aramis uznał, że hiszpański autor dokonał w *Regentce* plagiatu *Pani Bovary*, zwracając uwagę na podobieństwo

z *Kuzynem Bazylim* czy *Podbojem miasta Plassans*, w którym to utworze inny kapłan o silnej osobowości, wspierany przez matkę, dąży do podporządkowania sobie biskupstwa i miasta Plassans, wywołując poważne zachwianie równowagi psychicznej u zamężnej kobiety. Skojarzenia z duchownym u Clarína są nieuniknione. Oleza zwraca uwagę, że *Regentka* wpisuje się w tradycję powieści bowarystycznej, jak powieść Eça de Queiroz, i porusza problem władzy Kościoła w społeczeństwie, co z kolei, stosując metodę naturalistyczną, czyni Zola w swym utworze. Również powieść Clarína, w momencie jej wydania, krytyka na ogół postrzegała jako przykład naturalizmu. Pérez Galdós w swym prologu do wydania *Regentki* z 1900 roku określił ten utwór jako „najfortunnieszy przykład odnowionego naturalizmu” wyjaśniając jednak wcześniej, że hiszpański naturalizm znacznie się różni od naturalizmu, który rozwijał się we Francji¹⁰, głównie z powodu humoru sprawiającego, że powieściopisarze hiszpańscy stają się bliżsi Cervantesowi niż Zoli, bowiem „nasza sztuka naturalności szczęśliwie łącząc to, co poważne z tym, co komiczne odpowiada lepiej niż francuska prawdzie ludzkiej”¹¹. Clarín był doskonałym tej hiszpańskiej „sztuki naturalności” przykładem. Krytyka współczesna najczęściej podąża śladem Galdósa potwierdzając określone cechy naturalistyczne powieści (zawsze w ujęciu hiszpańskim) i negując jej pełny naturalizm. Czyni tak na przykład Gonzalo Sobejano¹², który w *Regentce* dostrzega wiele elementów nienaturalistycznych, jak, na przykład, głęboko religijny sens życia i pytanie o relację Boga i Świata, filozoficzne zainteresowanie sensem egzystencji i przyczyną cierpienia, Cervantesowski kontrast między poezją a prozą, złudzeniem i rozczarowaniem, czy głęboko chrześcijański sens moralny utworu. Badacz zwraca zarazem uwagę, że *Regentka* nie nadużywa detali patologicznych ani nie łączy dolegliwości Any czy jej niezrów-

scen, w których bohaterki wraz z mężami i przyszłymi kochankami uczestniczą w przedstawieniu teatralnym. W felietonie *Mis plagios* (*Moje plagiaty*), opublikowanym w 1888 w *Folletos literarios*, Clarín odpowiedział na zarzuty. Przyznając się do fascynacji dziełem Flauberta, odrzucił oskarżenie o plagiat. Chodziłoby tu raczej, jak zauważa Sobejano, o dialog z dziełem Flauberta, swoisty hołd, czy jak byśmy dziś powiedzieli, intertekstualność. Zob: G. Sobejano, *Madame Bovary en La Regenta* i E. Skłodowska w: L. Alas, *Regentka*, t. 1, s. 16. Jednak stosunek Clarína do utworu Flauberta był ambiwalentny. Jak zauważa w swym artykule Kołakowski, uznając *Panią Bovary* za „arcydzieło, którego «lektura jest szkołą duchowości dla czytelnika»”, potrafił zarzucać mu jednocześnie, że powieść jest „mało poetycka”. Zob: M. Kołakowski, *Potęga niemocy, czyli bowaryzm ułomny w „Dworze w Ulloa” Emilii Pardo Bazán* w niniejszym tomie.

10 Charakterystyka hiszpańskiej odmiany naturalizmu oraz naturalizmu u Clarína w: J. Oleza, dz. cyt., s. 11–40, a także w: B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, s. 337–340.

11 B. Pérez Galdós, *Prólogo* w *La Regenta*, Librería de Fernando Fé, Madrid 1900, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta--1/html/ff0eb4a0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#l_1_1 [dostęp 28.08.2017].

12 Leopoldo Alas: *La Regenta*, 1981 w: J. Oleza, dz. cyt., s. 99.

noważenia z czynnikami dziedzicznymi¹³. Z kolei Frank Durand¹⁴ sądzi, że punkt wyjścia powieści nie tylko nie jest naturalistyczny, ale jednoznacznie i zasadniczo ironiczny¹⁵. Oleza, ze swej strony, zauważa zgodność *Regentki* z teorią powieści, jaką Clarín przedstawia w swych tekstach krytycznych z lat 1881–1885¹⁶. Badacz stwierdza, że *Regentka* jest powieścią naturalistyczną na sposób, w jaki Clarín powieść naturalistyczną rozumiał¹⁷; łączą się tu cechy stylu właściwego Flaubertowi, wpływy formuł powieści i materializmu Zoli, a także hiszpańska problematyka i tradycja: humor, realizm psychologiczny, walka materii i ducha, walka ideologiczna ze starym porządkiem, dążenie do wszechstronnego ujęcia problemu, do tzw. „totalności” oraz ideologia *libre examen* właściwa rewolucji 1968¹⁸.

Regentka silnie powiązana jest z rzeczywistością społeczno-polityczną ówczesnej Hiszpanii. Beata Baczyńska zauważa, że u Clarína

[p]rawda psychologiczna głównych postaci, zdeterminowanych przez okoliczności własnego pochodzenia i wychowania, łączy się z wnikliwym studium socjologicznym środowiska miejscowej oligarchii i mieszczaństwa, przesiąkniętego małostkowością i hipokryzją¹⁹.

13 Determinizmu środowiska nie odnajdują tam również Eduard J. Gramberg (1962) ani William E. Bull (*The liberalism of Leopoldo Alas*, 1942). Tamże.

14 *Characterization in La Regenta*, 1964, w: tamże.

15 Mariano Baquero Goyanes (*Prosistas españoles contemporáneos*, 1956), ze swej strony kładzie nacisk na głębię psychologiczną powieści jako element mało naturalistyczny; Sherman. H. Eoff (*El pensamiento moderno y la novela española*, 1965) odczytując powieść jako poszukiwanie Boga, i nie znajdując w niej żadnego determinizmu, relatywizuje jej naturalistyczny charakter; John D. Rutherford (*Leopoldo Alas: La Regenta*, 1974) widzi w dialektyce materii i ducha, i w obopólności ich wpływów, jeden z głównych napędów powieści uznając ją za bardzo mało naturalistyczną. Tamże.

16 „Powieść, która mogła nosić etykietkę naturalistycznej definiując się jako realistyczna, tj.: powieść niedogmatyczna i świadoma względności swoich metod, która nie pretenduje do bycia nauką, nie solidaryzuje z pozytywizmem ani żadnym innym systemem filozoficznym stosując jednocześnie zasadę *libre examen*; powieść, która stara się utożsamić sztukę z prawdą, piękno z odbiciem tego, co realne, ale która czyni swe dążenie do obiektywizmu narzędziem przekazu postępowych idei, edukacji ludu i transformacji rzeczywistości, gdyż sztuka powinna służyć ogólnym życiowym interesom; podsumowując, powieść, która definiuje się jako instrument poznania rzeczywistości, i która dąży do oddania jej w ramach swobody struktury i treści” (J. Oleza, tamże, s. 99–100).

17 Jednocześnie w *Regencie* mamy całą serię elementów właściwych naturalizmowi, jak choćby mowa pozornie zależna, uwarunkowania dzieciństwa i środowiska w życiu postaci najbardziej konfliktowych czy traktowanie Any jako przypadku hysterii. Tamże, s. 99–100.

18 Rewolucja nazywana *La Gloriosa*, czyli Chwalebna, która wybuchła w Hiszpanii we wrześniu 1868 strąciła z tronu Izabelę II dając początek trwającemu do 1974 tzw. *Sexenio Democrático* lub *Sexenio Revolucionario*, czyli sześciolatu demokratycznemu lub rewolucyjnemu.

19 B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej...*, s. 336.

Utwór to bowiem bezlitosna analiza hiszpańskiej Restauracji²⁰ jako systemu. Oleza podkreśla, że nie odpuszcza się tu nikomu „przynajmniej nie jako obywatelowi, jako jednostce społecznej”²¹. Badacz zwraca uwagę, że obyczajnie Vetusty to dowód na małostkowość, konwencjonalizm, głupotę, fałsz i pretensjonalność jego mieszkańców, których śmieszne roszczenia, brutalny i zdeprawowany erotyzm, ostentacyjny brak kultury, ślepe naśladownictwo i prowincjonalność, hipokryzja i zazdrość, skłonność do wzajemnego szpiegowania, automatyzm i rutyna życiowa zostają tu przez Claríną wyszydzone. Co się zaś tyczy klas społecznych, to przedstawia on w *Regentce* oskarżenie całego systemu bazującego na fałszowaniu wymiany rządzących partii²², na trwaniu starego porządku pod postacią nowych form konstytucyjnych, na „kacykizmie”²³ i manipulacji wyborczej, na wyznaniowości katolickiej państwa i ogółu społeczeństwa, na władzy nienaruszalnej oraz na społecznej hegemonii sił reakcyjnych: arystokracji i kleru paktujących z burżuazją w celu utrzymania starego układu u władzy. Oleza podkreśla, że jest to świat, który jest źródłem niepokojów młodego Clarína²⁴, a działalność powieściopisarza przy-

20 W historii Hiszpanii terminu Restauracja lub Restauracja Burbonów używa się w odniesieniu do okresu między końcem 1874 (moment puczu generała Arsenio Martíneza Camposa, który położył kres Pierwszej Republice hiszpańskiej) i 14 kwietnia 1931 (data ogłoszenia Drugiej Republiki). Nazwa nawiązuje do odzyskania tronu przez członka dynastii Burbonów, Alfonsa XII, po okresie sześćdziesięciu lat (*Sexenio*) rewolucyjnego. Restaurację Burbonów charakteryzowała pewna stabilność instytucjonalna, stworzenie modelu liberalnego Państwa i rozwój ruchów społecznych i politycznych powstałych w wyniku rewolucji przemysłowej.

21 J. Oleza, dz. cyt. t. 1, s. 100.

22 Tzw. *turno pacífico de partidos*, czyli pokojowa wymiana rządzącej partii to charakterystyczne dla Restauracji następowanie po sobie rządów tworzonych przez przedstawicieli partii liberalnej i partii konserwatywnej. Zmiana rządu następowała w sposób pokojowy (kluczową rolę odgrywał tu monarcha decydujący o zmianie gabinetu i rozpisaniu nowych wyborów do Kortezów, hiszpańskiego parlamentu), co pozwoliło uniknąć, częstego w Hiszpanii, przejmowania władzy na drodze przewrotów rewolucyjnych lub wojskowych (T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Ossolineum, Wrocław 2009, s. 272–273).

23 Według Miłkowskiego i Machcewicza „kontrola politycznych, a zwłaszcza wyborczych, zachowań ludności dokonywała się przede wszystkim na szczeblu lokalnym – przez naciśki administracyjne, praktyki korupcyjne (zwykle przekupstwo czy też bardziej misterny sposób, opierający się na rozdzielaniu zamówień publicznych), a przede wszystkim rozległy system klienteli. Cały ten układ jego przeciwnicy określili mianem „kacykizmu” (*el caciquismo*). Tamże, s. 274.

24 Oleza zwraca uwagę, że *Regentka* ze swym dążeniem do wszechstronności ujęcia i pragnieniem nakreślenia modelu społecznego odzwierciedlającego rzeczywistość, wpisuje się w wielki nurt dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej o charakterze mieszczańskim, z jej dążeniem do poznania i objaśniania rzeczywistości, która powinna ponadto być reformowana zgodnie z nowymi wartościami wywodzącymi się z liberalnych rewolucji. J. Oleza, dz. cyt., t. 1, s. 101.

pomina tu działalność polityka i publicysty: w koncepcji *Regentki* jako powieści zawarty jest postulat powieści jako nośnika wartości postępowych, realizującej cel dydaktyczny, dotyczącej ogólnych interesów kraju, przekształcającej Hiszpanię, którą odziedziczono po przodkach²⁵. Badacz zauważa, że

Vetusta jako społeczeństwo okresu przejścia od starego porządku do nowego społeczeństwa mieszczańskiego, doświadcza całej serii sprzeczności i walk wewnętrznych bardzo dobrze zaobserwowanych przez Clarína. Pod tym względem powieść wykracza poza sferę lokalną stając się reprezentatywnym studium społeczeństwa, w którym rewolucja burżuazyjna pozostawiła prawie nietknięte fundamenty starego porządku, a zarazem, powodując industrializację, sprawiła, że pojawił się groźny choć niezorganizowany świat proletariatu²⁶.

Inną istotną cechą *Regentki*, na którą Oleza zwraca uwagę, jest jej przesiąknięcie literaturą. Mimo, że większość mieszkańców Vetusty nie ma zwyczaju czytać, literatura odgrywa w ich życiu rolę determinującą. Oczywiście cytaty literackie, aluzje do tekstów i postaci, komentarze na temat dzieł i autorów nie tylko tworzą bardzo gęstą sieć odniesień do literatury powszechnej, czyniąc z *Regentki* „scenę intertekstualności”, jak to wykazał Albert Brent²⁷, ale ponadto służą charakteryzacji postaci – prawie zawsze informuje się nas, co czytały i jak to wpłynęło na ich życie. Jak zauważa Durand²⁸, postaciom Clarína literatura służy w pierwszej kolejności jako droga ucieczki z prozaicznego życia Vetusty do życia, o którym marzą i które jest bardziej interesujące. Fikcja jest dla nich *de facto* jedynym sposobem urzeczywistnienia ich najsekretniejszych aspiracji. Ale nie zadowolają się one ucieczką od rzeczywistości za pośrednictwem fikcji, lecz starają się ją podtrzymywać, gdy już powrócą do rzeczywistości, naśladując postacie literackie, sprawiając, że życie i literatura wzajemnie się przenikają. Ana naśladuje w niektórych momentach swego życia Świętą Teresę z Ávili, której teksty z pasją studiuje, będąc zarazem swoistym odbiciem Pani Bovary. Jej mąż postrzega się jako postać z Calderónowskiego dramatu honoru²⁹, a kochanek naśladuje Don Juana Tenorio³⁰, choć odczytanego na

25 Tamże, s. 100–101.

26 Tamże, s. 45.

27 Leopoldo Alas and *La Regenta*, 1951, w: tamże, s. 69.

28 *Characterization in La Regenta*, 1964, w: tamże.

29 Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) jeden z najwybitniejszych dramaturgów hiszpańskiego Złotego Wieku był, m.in., autorem dramatów honoru, w których zazdrośni mężowie karzą swe małżonki śmiercią za najdrobniejsze podejrzenie niewierności.

30 Najpopularniejszy hiszpański Don Juan, to bohater romantycznej sztuki teatralnej José Zorrilli, *Don Juan Tenorio*, opublikowanej w 1844 roku i w Hiszpanii do dziś wystawianej w dniu 2 listopada, jak ma to miejsce w powieści.

sposób mieszczański i raczej pozytywistyczny niż romantyczny; z kolei ten lokalny Tenorio jest naśladowany przez inne postaci (Ronzal i Paquito Vegallana)³¹. Stąd też można mówić o *Regentce* jako parodii literackiej, a nawet o jej Cervantesowskim charakterze, jak to czyni Robert M. Jackson³² – co jest jeszcze bardziej widoczne, gdy zwróci się uwagę, jak Durand, że akcja główna *Regentki* to „zniekształcone odbicie sztuki Zorrilli”³³. Znajduje to swój wyraz w rozdziale XVI, w scenie, w której Ana ogląda przedstawienie *Tenoria*, tworząc paralelę między fabułą dramatu a jej własnym życiem, identyfikując siebie i postaci ze swego otoczenia z bohaterami sztuki, którą śledzi na scenie. Zauważa nawet, podobnie jak reszta widowni, swoje fizyczne podobieństwo z aktorką odtwarzającą postać Doñi Inés³⁴.

Jeśli chodzi o literaturę, która w życiu Any zajmuje pierwszoplanowe miejsce, Celina Alegre zwraca uwagę, że protagonistka

zapala pasją do lektury nie dlatego, że jakieś studia sprawiły, iż chce poznawać i wiedzieć więcej, ale dlatego że od początku książki objawiły jej się jako „źródło pięknych kłamstw”³⁵, czyli to, czego ona potrzebuje jako przeciwwagi dla ciężaru brzydkiej rzeczywistości, w której żyje³⁶.

Oleza uważa, że *Regentka* to, w dużym skrócie, historia o tym, jak pewne postaci, niepokodzone ze swym światem, pragną poza niego wykroczyć i ponoszą klęskę. Jednocześnie zaznacza, że dzieło Clarina jest jednak bardziej złożone, o wielu odcieniach. Redukując do schematu tę złożoność konfliktu, zauważa, że powieść łączy trzy plany konfliktów: społecznych, wewnętrznych i transcendentnych³⁷. Jakkolwiek każda postać przeżywa tu swe frustracje, to najpełniej zostaje zaprezentowany obraz konfliktów doświadczanych przez Anę i Fermína; ten ostatni, przedstawiony zostaje jako męski odpowiednik *Regentki* nie mniej niż ona rozczarowany rzeczywistością, której musi stawiać czoła.

31 Za: J. Oleza, dz. cyt., t. 1, s. 69–70.

32 *Cervantinism in the Creative of Clarin's La Regenta*, 1969, w: tamże, s. 70.

33 Tamże.

34 Oleza zauważa, że „na marginesie tego, że to wzajemne przeniknięcie się życia i literatury zasadniczo służy efektom Clarinowskiej ironii używanej, by uciec się do mechanizmów parodii, wydaje się istotne podkreślić, że przekształca ono *Regentkę* w dyskurs podwójnie literacki, bawiący się literaturą wewnątrz literatury, zarówno wzbogacając język o odniesienia właściwe erudycji literackiej jej autora, jak i czyniąc z literatury podstawowy element charakterystyki jej postaci i kreowania sytuacji” (tamże, s. 70–71).

35 Tamże, s. 128

36 C. Alegre, *Afinidades peligrosas. Un estudio sobre La Regenta*, Pagès Editors, Lleida 1992, s. 126.

37 J. Oleza, dz. cyt., t. 1, s. 45.

Ana Ozores: hiszpańska Emma Bovary?

We wstępie do swej edycji *Regentki* Oleza przypomina, że główna bohaterka powieści Clarina postrzegana jest jako „jedna z postaci bowarystycznych zaludniających powieść realistyczną XIX wieku” i że to Jules de Gaultier, w swej pracy *Le Bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Gustave Flaubert* (1892), używa po raz pierwszy terminu „bowaryzm” dla określenia pewnego szczególnego sposobu ludzkiego zachowania. Termin odniósł duży sukces i był używany w odniesieniu do sytuacji w mniejszym lub większym stopniu zbieżnych z właściwymi dla bohaterki Flauberta. Został nawet przyjęty przez psychiatrię i rozumiany tam, m.in., jako niemożność adaptacji (Joseph Grasset) czy stan paranoidalny (Georges Genil-Perrin). W historii literatury stał się znakiem rozpoznawczym pewnego typu postaci kobiecych, z których najbardziej reprezentatywną w Hiszpanii jest niewątpliwie Ana Ozores³⁸. Z tej przyczyny porównanie Any z Emmą Bovary zwykło pojawiać się jako element obowiązkowy studium *Regentki*. Oleza przypomina główne cechy obu bohaterek przytaczane przez badaczy na potwierdzenie istniejącego między nimi podobieństwa zwracając uwagę, że na ogół traktuje się je jako postaci sobie pokrewne, wskazując na wspólne obu młodym kobietom doświadczenie wrogiego im, a szczególnie ich potrzebom duchowym prowincjonalnego środowiska; ich poczucie odmienności i wyższości w stosunku do tego środowiska sprawiającego, że doświadczają one kompletnej „samotności moralnej”; głęboko romantyczne dążenia ich dusz doprowadzające do zniszczenia wszelkich możliwych mostów między rzeczywistością, prozaiczną i pospolitą, a własnym „ja”. Łączy je również pogarda dla głupoty i małostkowości ich środowiska, rozpacz bezgranicznej nudy, w której upływają im dni bez możliwej nadziei, jak również zbliżająca się powoli, lecz nieuchronnie klęska ich życiowych aspiracji i ostateczna życiowa katastrofa. Wspólna jest im nieuchronność cudzołóstwa, na które zdają się być skazane, niezrozumienie ze strony mężów, którzy nie będąc niegodziwymi, są jednak śmieszni, niezdolni je zadowolić, a przede wszystkim zupełnie im obcy. Ponadto ich kochankowie, równie obcy i powierzchowni (w przypadku Emmy taki jest niewątpliwie Boulanger), są, paradoksalnie, znakomitymi reprezentantami środowiska, które one odrzucają; a spokoju życia rodzinnego w żadnym wypadku nie można tu utożsamiać ze szczęściem, lecz raczej z przyzwyczajeniem. Do tych cech ogólnych krytycy, jak np. Sobejano³⁹, dodają detale, czasem znamienne, dotyczące treści utworów. Tak więc obie kobiety wcześniej straciły matki, odebrały edukację romantyczną i antyrealistyczną, pozostają pod wpływem utopijnych

³⁸ Por.: J. Oleza, w: L. Alas „Clarín”, *La Regenta*, t. 1, s. 298–299.

³⁹ G. Sobejano, *De Flaubert a Clarín*, 1981, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/madame-bovary-en-la-regenta-o/html/0230c7cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html [dostęp: 21.08.2017]. W artykule Sobejano przedstawia długą listę różnic i podobieństw między Emmą a Aną dostrzeganych przez niego i innych badaczy.

wizji średniowiecza i trubadurów oraz książek takich jak *Geniusz Chrześcijaństwa*. Carlos Clavería⁴⁰ zauważa, że taka edukacja uformowała je jako osoby przekształcające „w normalny stan życiowy pewną projekcję swej egzaltowanej wyobraźni na rzeczywistość”, prowokując „ich zdolność wyobrażania sobie sposobów bycia, których nie będą w stanie zrealizować”. W przypadku obu bohaterek zwrócono uwagę na ich zależność od książek, które je kształtują według modeli literackich; na ich skłanianie się w stronę Kościoła i pewnych form mistycyzmu, jako źródła przeżyć zmysłowych; na diagnozę choroby nerwowej stawianą przez zajmujących się nimi lekarzy oraz na zbieżności fabularne, jak oglądanie, wraz z mężami i kochankami, spektaklu teatralnego⁴¹.

Oleza zwraca również uwagę na fakt, że gdy Ana czuje, jak osacza ją *bestialidad humana*, czyli bestialstwo lub głupota ludzka, wyraża dużo bardziej koncepcję *bêtise humaine*, czyli „głupoty ludzkiej” Flauberta niż *bête humaine*, czyli „bestii ludzkiej” Zoli. To, co Ana odczuwa to nie zagrożenie ze strony człowieka jako gatunku, kierującego się instynktem i zwierzęcego, ale nieskończona odraza wobec „głupiego motłochu” w stosunku, do którego, zarówno ona jak i Emma Bovary określają się jako istoty odrębne, wyższe i nieuchronnie nierozumiane. Ana, tak samo jak Emma, doświadcza stanu duchowej samotności (zyskuje jedynie chwilową iluzję posiadania „brata duchowego”⁴²), w kontekście której mężczyźni i kobiety z *Vetusty* są zwierzętami i niczym więcej niż zwierzętami. Stąd również nienawiść *Vetusty* jako wspólnoty wobec Any i potrzeba doprowadzenia do jej upadku, by wyzwolić się od chodzącego oskarżenia, którego bohaterka jest ucieleśnieniem⁴³.

Jak zauważa Sobejano:

Należy przyznać, że analiza świadomości bohaterki, jej wewnętrzna walka między nudą małżeństwa, iluzją religijną i pokusą erotyczną zostaje w *Regencie* wyrażona poprzez postawy, motywy, sytuacje, tony i elementy treści, które zależą od pierwszej powieści Flauberta lub się z nią wiążą⁴⁴.

Badacz nie akceptuje jednak w pełni „bowaryzmu” Any, gdyż ta, w odróżnieniu od Emmy, porzuca marzenia swojej młodości i chociaż aspiruje do bycia inną, rychło się przekonuje, że w jej środowisku jest to niemożliwe. Z kolei Ga-

⁴⁰ Flaubert y *La Regenta*, w: *Cinco estudios de literatura española moderna*, 1945, w: L. Alas „Clarín”, *La Regenta*, t. 1, s. 299.

⁴¹ Tamże, s. 299.

⁴² W osobie jej spowiednika Fermína de Pas.

⁴³ Por.: J. Oleza, w: L. Alas „Clarín”, *La Regenta*, t. 2, s. 67.

⁴⁴ G. Sobejano, *De Flaubert a Clarín*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/madame-bovary-en-la-regenta-o/html/O230c7cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. [dostęp 21.08.2017].

ston Lafitte⁴⁵ wskazuje, że Ana w swych erotycznych pragnieniach nie żywi się powieściowymi fikcjami, a mistycyzm jest u niej równoczesny lub wcześniejszy od erotyzmu, nie będąc konsekwencją jej frustracji. Również Santiago Melón Ruiz de Gordejuela⁴⁶ podkreśla fakt, że Emma działa pod wpływem wcześniej ustalonego obrazu samej siebie, który nie odpowiada jej rzeczywistości i do którego stara się dostosować swoje zachowanie, podczas gdy Ana tego nie czyni. Melón wymienia również rozbieżność między brakiem satysfakcji seksualnej i małżeńskiej Any, a „normalnością seksualną Emmy, która ma córkę”. Przypomina, że „Emma szuka swoich kochanków; nie skłania jej do tego brak satysfakcji seksualnej ani nie popycha chorobliwy erotyzm. Leonowi i Rudolfowi, obu skrajnie pospolitym, nie pozostaje do roboty nic więcej jak pozwolić się kochać⁴⁷”. Tymczasem Ana, dręczona niezadowoleniem, stawia czoła pokusie, próbując ją sublimować i neutralizować. Oleza sugeruje, że „jeśli Emma jest, jak powiedziano, świętą cudzołóstwa, Ana jest świętą obowiązku małżeńskiego, jakkolwiek ponosi klęskę⁴⁸”. Juan Ventura Agudiez⁴⁹ natomiast wskazuje na fakt, że relacja bohaterek ze środowiskiem nie cieszy się jednakowym zainteresowaniem ze strony obu powieściopisarzy: Flauberta, inaczej niż Clarína⁵⁰, nie interesuje reakcja Yonville-l'Abbaye na flirty Emmy⁵¹.

Jednak najbardziej radykalna różnica zdaje się tkwić w perspektywie przyjętej przez obu powieściopisarzy. Oleza powtarza za Claverią, że w utworze Clarína mamy wrażenie czegoś bardziej rozwiniętego i głębokiego, charakteru kobiecego bardziej złożonego, niejasnego i skrajnego; dzieje się tak być może dlatego że Clarína bardziej niż Flauberta interesuje dialektyczna relacja „ja” z rzeczywistością, ich spotkanie i rozmijanie się, konflikty krzyżujące się i niemożliwe do wyizolowania, płynna interakcja wszystkich sytuacji i interesów⁵².

Nie należy bowiem zapominać o głębokiej ideologicznej różnicy dzielącej samotnika z Croisset, ogarniętego obsesją artystycznej perfekcji i zawziętego ideologicznie w swej podwójnej i rozpaczliwej walce przeciw rzeczywistości mieszczańskiej i romantyzmowi, od pisarza, który w 1885 jest przede wszystkim intelektualistą rewolucji drobnomieszczańskiej, republikaninem, wciąż jeszcze radykalnym,

45 „Madame Bovary et La Regenta”, 1943, w: J. Oleza, w: L. Alas “Clarín”, *La Regenta*, t. 1, s. 300.

46 *Clarín y el Bovarysimo*, 1952, w: tamże.

47 Tamże.

48 Tamże.

49 *Emma Bovary-Ana Ozores o el símbolo del amor*, 1963, w: tamże.

50 Relacja Any z jej otoczeniem jest przedmiotem analiz przedstawionych w dalszej części artykułu.

51 Tamże.

52 Tamże.

walczącym publicystą, krytykiem dążącym do zmiany społeczeństwa i literackiego gustu, pedagogiem i powieściopisarzem, który pojmuje powieść jako narzędzie rozpowszechniania nowoczesnych idei. Jeśli Emma Bovary jest symbolem, to Ana Ozores, problemem⁵³.

Ana, w przeciwieństwie do aktywnej, decydującej o swych życiowych wyborach Emmy, chce pozostać bierna. Wyraża pragnienie, by „być częścią tej piany, częścią tego pyłu, który nieznaną siłą unosiła poprzez pustynie życia ku niejasno rozeznaniemu ideałowi”; by „kanonik teolog rządził, kierował nią i jej postępowaniem”⁵⁴. Tworzy sobie iluzję, że nawet jej mąż, żyjący w swym własnym świecie, niedostrzegający tego, co ma miejsce w jego domu, jest tym, który w nim rządzi. Regentka stara się przekazać ster swego życia nawet mężczyznom, którzy, jak don Victor, nie potrafią go w swe ręce ująć, gdy tymczasem Emma, z wyjątkiem przypadku Rudolfa, kieruje postępowaniem mężczyzn, z którymi wchodzi w miłosne relacje.

I co najważniejsze, bohaterka Flauberta, w obliczu klęski swego życiowego projektu, decyduje się na ostateczne rozstanie się ze światem, w którym zdaje się już nie mieć perspektyw osiągnięcia satysfakcji. Ana zaś, skompromitowana, zrujnowana, odrzucona przez swe środowisko, nie wydaje się gotowa, tym bardziej zdolna, by samodzielnie znaleźć rozwiązanie swego problemu lub definitywnie odrzucić życie, które jej nie satysfakcjonuje, życie smakujące już jak pocałunek, którym przywraca ją do niego po omdleniu w katedrze pomocnik kanonika – pocałunek, który jest jak dotknięcie oślizgłej ropuchy⁵⁵. Jakby przekonana o własnej niemocy, akceptuje rolę przypisaną jej społecznej pozycji; rolę kobiety dobrowolnie poddającej się kontroli, niezdolnej do otwartego wyrażania swych pragnień i przeciwstawiania się społecznym oczekiwaniom. Tę niemożność uwolnienia się od zewnętrznej kontroli i oczekiwań potwierdza fakt, że akcja utworu kończy się w październikowy dzień tam, gdzie rozpoczyna w październiku trzy lata wcześniej: w Katedrze, symbolu Vetusty.

⁵³ Tamże, s. 300–301.

⁵⁴ L. Alas “Clarín”, *Regentka*, t. 2, przekł. K. Wojciechowska, J. Carlson, PIW, Warszawa 1988, s. 325 i 379.

⁵⁵ W utworze Clarína wspomina się o ropusze dwukrotnie; zawsze są to momenty kluczowe w życiu Any. Laura García Sánchez zwraca uwagę, że chodzi tu niewątpliwie o nawiązanie do symboliki tego zwierzęcia, jaka pojawia się w pismach Świętej Teresy z Ávila, która to identyfikuje je jako symbol demona „każącego jej wierzyć, że niemożliwe jest, by obraz ciała Chrystusa objawił się jej oczom” (L. García Sánchez, *Ana Ozores y Santa Teresa de Jesús: «el coloquio de dos almas a través de tres siglos»*. *Consideraciones acerca de la recepción de la autobiografía teresiana en La Regenta*, “Revista de literaturas hispánicas” 2016 (20 diciembre), nr 4, <http://www.joveneshispanistas.com/ana-ozores-y-santa-teresa-de-jesus-el-coloquio-de-dos-almas-a-traves-de-tres-siglos-consideraciones-acerca-de-la-recepcion-de-la-autobiografia-teresiana-en-la-regenta/> [dostęp 19.08.2017]).

Regentka versus społeczeństwo Vetusty

Jak pisze Karanović w artykule dotyczącym Clarínowskich bohaterek, Any Ozores i Berty de Rondaliego⁵⁶:

Obraz kobiety epoki bazuje na stereotypie kobiety uległej i dobrotliwej, „anioła ogniska domowego”, kobiety gotowej zaspokajać w każdym momencie potrzeby członków swojej rodziny. Chodzi tu o kobietę typowo mieszczańską, której celem było służyć postulatowi dziewiętnastowiecznego systemu industrialnego i interesom burżuazji jako elementu społecznego dominującego w tamtej epoce⁵⁷.

W innym miejscu badacz zwraca uwagę, że kobieta z dziewiętnastowiecznych „powieści o cudzołóstwie”, takich jak *Regentka*, *Anna Karenina* czy *Pani Bovary*, w społeczeństwie nie odgrywa roli znaczącej, lecz określa się przez swą kondycję małżonki. María del Carmen Bobes Naves, zauważa, że swej strony, że nazwisko męża jest jej formą prezentacji, jej rekomendacją społeczną, a także stanowi „syntezę jej fikcyjnej osobowości, jakkolwiek w dyskursie funkcjonuje jako jednostka o własnym imieniu”⁵⁸. W tytułach utworów Emma to wszak pani Bovary⁵⁹ a Ana, żona ex-regenta, to Regentka.

Zdaniem Bobes Naves

Regentka opowiada historię cudzołóstwa jako procesu osobistej degradacji bohaterki głównej. To jak zachowuje się kobieta między okowami małżeństwa i fałszywym idealizmem fałszywych uczuć to w skrócie historia, którą powieść opowiada. Zainteresowanie, jakie wzbudza spowodowane jest tym, że w postaci tej, w sposób oryginalny, spotykają się poglądy, najistotniejsze w pewnej epoce i sytuacji historycznej, wymagające pilnej rewizji, jeśli chodzi o rolę i odpowiedzialność kobiet w liberalnym społeczeństwie⁶⁰.

56 Bohaterka *Doña Berty*, utworu opublikowanego w 1882 w zbiorze nowel: *Pipá. Doña Berta. Cuervo. Superchería*.

57 V. Karanović, dz. cyt., s. 282.

58 Cyt. za V. Karanović, dz. cyt., s. 283.

59 Béatrice Didier zauważa, we wstępie do jednego z francuskich wydań *Pani Bovary*, że jeśli „wybór tytułu wyraźnie wskazuje, iż powieściopisarz zamierza skupić się na niej [Emmie], wypada być może żałować, że nie nazywa jej zatem inaczej niż tak, jak określa się ją w społeczeństwie: Pani Bovary, żałować, że Emma zniknęła; społeczeństwo było silniejsze i Emma umarła wraz ze swymi marzeniami” (B. Didier, *Introduction*, w: G. Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française 1983, s. 13).

60 M. del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Editorial Gredos, Madrid 1993, s. 100.

Badaczka uważa, że dystans, samotność, nieufność i uzalanie się nad samą sobą (cztery cechy Any: przyczyny i konsekwencje tego, co ją spotyka), które biorą początek w dzieciństwie i towarzyszą jej przez całe życie, tworzą w niej pełną lęku postawę będącą ukrytym motorem jej postępowania, „dojrzałego pod względem biologicznym, ale psychicznie infantylnego i niedojrzałego”⁶¹.

Z kolei Karanović zwraca uwagę na fakt, że Ana Ozores próbuje uciec od ponurej i strasznej rzeczywistości Vetusty, która dusi i niszczy ją swym powierzchownym charakterem, hipokryzją i konwencjami społecznymi, co stanie się punktem wyjścia dla zdobycia nad nią władzy duchowej przez Fermína de Pas, odwołującego się do uczucia religijnego jako środka realizacji swych osobistych interesów lub interesów Kościoła i jego członków. Co się tyczy religii i moralności Vetusty, to jedynym elementem wprowadzającym dysonans w tym środowisku jest Ana, która ze swoim „anormalnym” zachowaniem nie mieści się w ramach hipokryzji, perwersyjnej moralności i wynaturzonej religii właściwych tej wspólnoty. Z tego też powodu każdy z jej czynów zdaje się być skierowany przeciwko istniejącym normom i ustalonemu systemowi wartości, co ostatecznie doprowadzi do jej upadku i cudzołóstwa. Badacz słusznie zauważa, biorąc pod uwagę zakończenie utworu, że „grzechem” nie jest tu akt cudzołóstwa, którego Ana się dopuszcza, lecz jej niezdolność dostosowania się do zasad moralnych i religijnych wspólnoty⁶². W Vetustie zdrada małżeńska to chleb powszedni, ale nie może być tak spektakularna, jak ma to miejsce w przypadku Regentki. Nie zastosowawszy się do obowiązujących w tej kwestii zasad, zasługuje ona na karę i ta ją ze strony wspólnoty spotyka.

Pilnować i karać

W artykule poświęconym bohaterkom Clarína Karanović przywołuje ideę Panoptikonu, przypominając, że spojrzenie, obserwacja i kontrola to tu elementy dyscypliny⁶³. Zaprojektowane przez Jeremy’ego Benthama⁶⁴ więzienie tworzyłaby pierścieniowata budowla, podzielona na odseparowane od siebie grubym murem

⁶¹ Tamże, s. 105.

⁶² V. Karanović, dz. cyt., s. 285.

⁶³ Tamże, s. 282.

⁶⁴ Jeremy Bentham (1748–1832), angielski filozof, ekonomista, pisarz i ojciec utylitaryzmu, jest autorem pracy *Panopticon or The Inspectio-House: containing the idea of a new principle of construction applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection* (*Panoptikon albo Dom Nadzoru opisujący idee nowych zasad budowy wszelkich zakładów, w których wszelkiego rodzaju osoby winny się znajdować pod nadzorem, w szczególności więzień, ale też aresztów, fabryk, warsztatów, przytułków, lazaretów, manufaktur, szpitali, domów wariatów i szkół*) (1787). Model Panoptikonu był analizowany przez Michela Foucault w *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (1975).

cele, wewnątrz której znajdowałaby się wielopoziomowa wieża⁶⁵. Wieża, której przeznaczeniem jest, jak zauważa Karanović, „czuć i być gwarantem władzy i autorytetu”⁶⁶ i która jest „symbolem epoki i ideologii pilnowanej przestrzeni”⁶⁷. Jej funkcja i sposób nadzorowania, jaki zapewnia, kojarzą się badaczowi z właściwościami, jakie zdają się być przypisane wieży katedry w Vetuście. Widoczna z każdego punktu miasta stanowi centrum, z którego można miasto skutecznie obserwować, nie będąc widzianym, jak czyni to De Pas. Interpretowana jako „symbol władzy duchowieństwa, reprezentuje również oko Boga”⁶⁸. Zdaniem Karanovića funkcja, jaką spełnia wieża w *Regentce*, wiązałaby się z tym, co według Foucault charakteryzuje wiek XIX: mnożenie się instytucji mających służyć utrzymaniu porządku społecznego⁶⁹. Taką właśnie rolę nadzorczą zdaje się spełniać wieża katedry w Vetuście, górująca nad miastem, bohaterem zbiorowym powieści. To od opisu katedry, z której wieży potężny kanonik obserwuje przez lunetę całe miasto (w tym Anę podczas lektury w jej prywatnym ogrodzie) uważane przez niego za swe imperium, rozpoczyna się *Regentka*; i w tej samej katedrze się kończy. Napiętnowana przez społeczność Vetusty i przez nią izolowana Ana, zostaje w niej brutalnie odrzucona również przez swego „brata duchowego”, który odmawia jej spowiedzi. I to tam zostaje ostatecznie poniżona pocałunkiem, jaki jego nastoletni pomocnik Celedonio (w pierwszych scenach utworu, również w katedrze, zachwyca się on urodą nieosiągalnej Any) składa na jej ustach, gdy nieprzytomna leży na posadzce katedry; pocałunkiem, który Ana odbiera jako dotknięcie oślizgłego i zimnego brzucha ropuchy i który budzi ją z omdlenia wywołanego strachem przed dawnym spowiednikiem wykonującym gest jakby chciał ją uduśić. Gest, który można odczytać jako symboliczny, w kontekście wrażenia doświadczanego przez Anę w dusznym, jej zdaniem, klimacie społecznym Vetusty. Wydaje się również symptomatyczne, że akcja utworu ukazującego upadek jednostki, do którego przyczynia się społeczność Vetusty, zaczyna się na szczycie wieży katedry, postrzeganej jako jej symbol, a kończy w jej dolnej części, gdy „upadła” Ana leży na jej posadzce. Otwartą przestrzeń, w której spotykamy główne postacie na początku utworu (taras widokowy wieży, wielki ogród), zastępuje w jego

65 Cele byłyby wyposażone w okno wychodzące na zewnątrz i okno wewnętrzne, przez które cęła łączyłaby się z wieżą. W ten sposób byłyby dobrze oświetlone, a więźniowie dobrze widoczni. Konstrukcja budowli pozwoliłaby strażnikom obserwować więźniów nie będąc widzianymi. Czując na sobie nieustannie niewidzialne spojrzenie, pilnowani: więźniowie a także pensjonariusze innych ośrodków pod nadzorem, w końcu zaczęliby sami siebie pilnować. (Zob: M. Foucault, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Gallimard 2016, s. 233–237).

66 V. Karanović, dz. cyt., s. 289.

67 Tamże.

68 C. Martínez Carazo, *De la visualidad literaria a la visualidad filmica. La Regenta de Leopoldo alas Clarin*, 2006, w: V. Karanović, dz. cyt., s. 289.

69 Tamże.

ostatnich fragmentach przestrzeń zamknięta: ciemne wnętrza katedry, gdzie Ana traci przytomność, a potem wraca „do życia w paroksyzmie mdłości, które rozdarły mgłą delirium”⁷⁰.

Karanović zwraca uwagę, że „wieża katedry tego miasta-protagonisty” staje się tu symbolem fallicznym, który dominuje nad dzielnicą Encimada zamieszkaną przez najstarsze lokalne rody nadające ton życiu Vetusty. Badacz słusznie zauważa, że Ana, której intymność i prywatna przestrzeń od początku powieści zostają brutalnie naruszone „przez wszechpotężne spojrzenie, będzie się czuła zmuszona zaakceptować dyscyplinę narzuconą przez jej «brata duchowego» a jej osobista wolność skończy się tam, gdzie sięgnie luneta Fermína de Pas”⁷¹. Badacz zwraca też przy okazji uwagę na fakt, że jakkolwiek Vetusta pozostaje pod nadzorem wieży, to ten, kto go sprawuje, jak Fermín de Pas, jest ze swej strony pilnowany przez wieżę: symbol miasta.

Co się tyczy Any, to każdy jej ruch jest bacznie śledzony i interpretowany przez społeczność, w której żyje, a zachowanie uznawane za odbiegające od oczekiwanego, surowo karane. W dzieciństwie prześladowuje się ją niesłusznymi oskarżeniami, które zdeterminują jej życie emocjonalne; oskarżeniami dotyczącymi nocy, jaką spędziła z kolegą na łodzi, marząc o pożeglowaniu daleko od świata, w którym musiała żyć. Później sztywnie się z jej aspiracji do bycia pisarką (nadane jej przezwisko Jorge Sandio, ironiczne nawiązanie do George Sand, używane w stosunku do przyzwoitej panny z klasy wyższej prowincjonalnego miasta ma wydźwięk najgorszej obelgi) i mistyczką. Karana przez „porządnych” obywateli za swoje próby szukania przestrzeni wolności, by realizować swe dążenia, Ana doświadcza emocjonalnego osamotnienia, stawiając nieustannie czoła nierozwiązywalnemu z zasady konfliktowi z otoczeniem, w którym musi żyć. Pozbawiona możliwości samorealizacji zarówno jako pisarka czy mistyczka, jak żona i matka (na skutek impotencji starszego męża), nie mogąc pracować, gdyż jej pozycja społeczna na to nie pozwala, a jednocześnie niechętnie akceptując płytkie rozrywki, którymi jej otoczenie wypełnia swój czas, Ana staje się ofiarą nudy, jednego z najistotniejszych elementów decydujących o jej dramacie. Kolejne próby wypełnienia pustki (literatura, religia, działalność charytatywna, troska o męża i dom, zdrowy tryb życia) nie przynoszą efektu. Zmysłowa, egzaltowana natura młodej kobiety buntuje się wobec braku szans na zaspokojenie naturalnych potrzeb seksualnych i emocjonalnych oraz niemożności wyrażenia ich. Ana doświadcza wewnętrznego konfliktu, musząc – czasem nawet chcąc: „Lepiej już żyć tak jak wszyscy, dać się prowadzić, zając myśl trywialnymi sprawami, bez treści, ale które przynajmniej wypełniają czas...”⁷², „Jednak zdecydowana unikać krańców, być taka jak wszyscy, usilnie dbała o to, aby iść śladem innych

70 L. Alas „Clarín”, *Regentka*, t. 2, s. 622.

71 V. Karanović, dz. cyt., s. 289.

72 L. Alas „Clarín”, *Regentka*, t. 2, s. 154.

dewotek [...]”⁷³ – podporządkować się zewnętrznym oczekiwaniom: postawa ta zapewniłaby jej poczucie wspólnoty z otoczeniem, a tym samym bezpieczeństwo⁷⁴, choć w istocie odczuwa wewnętrzną niemożność stopienia się z tęnym, obłudnym tłumem wrogich sobie osób, którymi pogardza. Antonio Vilanova zwraca uwagę, że frustracja Any Ozores jest konsekwencją zarówno przedwczesnej impotencji jej męża, jak i faktu, że wyszła za mąż, z rozsądku, za starszego mężczyznę, w którym nie była zakochana⁷⁵, a Karanović zauważa, że niemożność zaspokojenia naturalnego pragnienia, jak i nierealnych oczekiwań społeczeństwa, wywołuje bunt bohaterki wobec pustki życia, które jej się narzuca⁷⁶. Jednak jako postać dotknięta bowaryzmem Ana uparcie poszukuje sposobu realizacji w realnym życiu nierealnego w istocie dążenia do samospełnienia. W dzieciństwie jej sposobem ucieczki od niesatysfakcjonującej rzeczywistości i próbą osobistej realizacji były poezja i mistycyzm. Gdy dorośnie nadziei na wybawienie od wewnętrznej pustki, nudy i ogólnego niezadowolenia, przeciw którym się buntuje, upatrywać będzie również w erotyzmie. Drogi ucieczki, które jej zdaniem zdolni są jej zaoferować dwaj zabiegający o jej względy mężczyźni: De Pas i Mesía, to drogi, które wiodłyby kolejno, przez religię i przez miłość zmysłową – jej dwa sposoby na odrzucenia świata Vetusty.

Dwie drogi ucieczki ze świata-więzienia albo Mężczyzna: wybawiciel czy opresor?

Karanović zauważa:

Zgodnie z teorią społeczeństwa burżuazyjnego prestiż społeczny, kontrola i dominacja mężczyzn nad kobietami są uważane za naturalne i normalne. W mężczyznach istnieją mechanizmy kontroli społecznej [...], podczas gdy potencjalne choroby umysłowe u kobiet stanowią niebezpieczeństwo dla społeczeństwa. Stąd konieczność, by mąż był tym, kto kontroluje żonę starając się rozładować jej potencjalną frustrację. W *Regentce* mężczyźni sprawują zatem swą naturalną rolę tych, którzy kontrolują, chronią i dominują; również tych, którzy próbują leczyć „chorobę” Any: lekarz Benítez, jej spowiednik Fermín de Pas, uwodziciel Mesía oraz Frígilis, naturalista i przyjaciel jej męża [uważającego, że romans mógłby uzdrowić żonę – J.M.]; Ana jest zatem ofiarą poddaną perwersyjnej kontroli grupy mężczyzn przekonanych, że mają prawo traktować ją jak swoją własność. Istnieje jednak

⁷³ Tamże, s. 156.

⁷⁴ „Moje zdrowie – mówiła sobie w duchu – wymaga, abym była taka jak inne; koniec z rozterkami, przesadnymi aspiracjami na miarę don Kichota, pragnę ciszy i spokoju... będę taka jak wszystkie”. (tamże, s. 479).

⁷⁵ *Nueva lectura de „La Regenta” de Clarín*, 2001, w: V. Karanović, dz. cyt., s. 287.

⁷⁶ Tamże.

problem, gdyż don Victor, nieświadom sytuacji, nie wypełnia swej społecznej roli regulatora i nadzorca: zrezygnowawszy przedwcześnie z funkcji sędziego, oddaje się wyłącznie lekturze dramatów, polowaniom i hodowli ptaków⁷⁷.

Czytając *Regentkę* odnosi się wrażenie, jak zauważa Antonio Gil Ambrona⁷⁸, że „zarówno postawa uległa i cnota jak i perwersja są zawsze rodzaju żeńskiego, i że normy i kryteria moralne są przyzwalające w przypadku mężczyzn a niezmierne represyjne w przypadku kobiet”. Czy w tak zorganizowanym społeczeństwie kobieta pokroju Any może wywalczyć sobie własną przestrzeń zapewniającą choćby namiastkę wolności?

Podobnie jak Emma, Ana upatruje w religii drogi ucieczki od szarej, przytłaczającej rzeczywistości. Pasja religijna, to jej zdaniem, obok pasji erotycznej skuteczny sposób na marazm, który jest nie do zniesienia. „Tak, chciała zabić w swym wnętrzu zwątpienie, udrękę, oziębłość, wpływ marnego świata, ciasnego, wyrachowanego, śledzącego jej kroki... chciała wrócić do ognia pasji, która była jej żywiołem”⁷⁹. Oto cel, który pragnie osiągnąć Ana, gdy postanawia ponownie rozbudzić w sobie żarliwą wiarę.

Jej mistycyzm to również sposób na wyróżnienie się z tłumu, z którym się nie identyfikuje. Jako następstwo doświadczeniach od wczesnej młodości mistycznych uniesień pojawiają się u niej problemy zdrowotne prowadzące do zmiany życiowej postawy oraz projektów na przyszłość. Chcąc się realizować na drodze religii Ana stara się naśladować Świętą Teresę z Ávili⁸⁰, której pisma z zapalem czyta, jakkolwiek nie ze wszystkimi poglądami głoszonymi przez żyjącą trzy wieki wcześniej mistyczkę jest w stanie się zgodzić. Ostentacyjnie niesamodzielna Ana na obu drogach do wyzwolenia: tej wiodącej przez religię, jak i tej wiodącej przez miłość i uwolnioną seksualność, potrzebuje jednak zawsze męskiego przewodnika. W pierwszym przypadku rolę tę spełnia Fermin de Pas⁸¹, postać aktywna, dążąca do całkowitej dominacji nad poddającą mu się dobrowolnie kobietą, która oświadcza:

Zrobię wszystko, co ksiądz mi każe; nie będzie to uległość, ale egoizm, bo przecież to jasne, że nie umiem sobą kierować; wolę, żeby ksiądz wskazał mi drogę... Chcę

⁷⁷ Tamże, s. 285–286.

⁷⁸ *Historia de la violencia contra las mujeres (Misoginia y conflicto matrimonial en España, 2008)*, cyt. za: V. Karanović, dz. cyt., s. 287

⁷⁹ L. Alas „Clarín”, *Regentka*, t. 2, s. 383.

⁸⁰ Święta Teresa z Ávili (1515–1582), hiszpańska mistyczka, autorka, m.in. *Księgi życia (1561–1567)*, autobiografii, która przez pewien czas dostarcza Regentce wzorca postępowania stanowiąc zarazem inspirację dla jej własnego dziennika.

⁸¹ Wielokrotnie analizowany (m.in. przez C. Alegre w *Afinidades peligrosas*) jako postać pod wieloma względami pokrewna Anie, jej męski odpowiednik, mogący być dla niej znakomitym partnerem życiowym, gdyby nie jego stan kapłański sprawiający, że Ana chce widzieć w nim wyłącznie swego „brata duchowego”.

znów być dziewczynką, zacząć naukę od nowa, wreszcie być kimś, iść prosto na przód, a nie kluczyć i wracać jak teraz...⁸²

Starając się pozostać pasywną w swych relacjach z mężczyznami, wyrażając otwarcie gotowość poddania się, by pozwolić im sobą kierować, Ana stanowi przeciwieństwo swego francuskiego pierwowzoru. Gdy odsunie się od swego duchowego przewodnika⁸³ i pozwali uwieść lokalnemu donżuanowi, tamten decyduje się ją zniszczyć. Ucieczka od życia, które jej nie satysfakcjonuje, dokonana przy pomocy kanonika, okaże się niemożliwa, gdyż potencjalnego wybawcy nie interesuje jej samorealizacja a, wprost przeciwnie, podporządkowanie sobie jej woli, myśli i pragnień tak, by to ona zrealizowała jego aspiracje⁸⁴. De Pas czuje się jej prawdziwym mężem i chce ją traktować jak swą własność, odmawiając prawa do podejmowania decyzji jej dotyczących; chce decydować nie tylko o kroju sukni, w której Regentka pójdzie na bal (na który zezwoli jej iść), ale również o jej życiu duchowym: ocenia jej rozumienie Boga jako panteistyczne, stara się hamować jej mistyczne uniesienia, a religijny entuzjazm ukierunkować na działalność charytatywną, która jej nie pociąga; czuje się uprawniony do tego, by ją kontrolować i karać, co uczyni, gdy uzna, że na karę zasłużyła.

Droga ucieczki wiodąca poprzez miłość jest dla Any jeszcze bardziej problematyczna, zważywszy, że, jak podkreśla Karanović, „[k]obiety z burżuazji nie mogą zdobywać, gdyż znajdując się w sytuacji terytorium, które czeka na swego najeźdźcę, ich przeznaczeniem jest być zdobywanymi”⁸⁵. Na szczęście dla Any, a ostatecznie na jej zgubę, jej niezwykła uroda i duchowe walory sprawiają, że i na tej drodze pojawia się kandydat na przewodnika w postaci don Álvara Mesii, najbardziej pożądanego mężczyzny w Vetuście. Popycha ją ku niemu cielesna żądza, ale również nadzieja na znalezienie miłości jak w książkach, miłości idealnej. Bobes Naves zwraca uwagę, że gdy chodzi o stosunek do potencjalnego romansu „ambiwalencja Any jest ewidentna: chce i nie chce kochać, nie chce ulec pokusie, ale cieszy się, że ona istnieje”⁸⁶.

82 L. Alas „Clarín”, *Regentka*, t. 2, s. 119–120.

83 Najpierw przerażona miłością mało duchową i zupełnie nie braterską, jaką w nim odkrywa, a następnie czując się wykorzystana i narażona na upokorzenie, gdy ten chcąc zademonstrować Vetuście swą potęgę godzi się, by piękna Regentka, pragnąca go wesprzeć w obliczu ataków jego lokalnych wrogów, podczas procesji Wielkiego Tygodnia szła przez miasto w stroju pokutniczki i boso, stając się obiektem kpiny i potępienia jego mieszkańców.

84 „Ana bardziej uległa niż zwykle, jego władza nad nią wzbogacona o pewne cechy nadprzyrodzone”, raduje się jej duchowy powiernik. L. Alas „Clarín”, dz. cyt., s. 395. I jeszcze w liście, którego nie wyśle: „[...] ja jestem twoim panem; rządziłem twoją duszą, a to najważniejsze” (L. Alas „Clarín”, dz. cyt., s. 572).

85 V. Karanović, dz. cyt., s. 290.

86 M. del Carmen Bobes Naves, dz. cyt., s. 117.

Wyrzec się pokusy? To zbyt wiele. Pokusa stanowiła jej własność, jej jedyną przyjemność. Dostatecznie dużo zrobiła nie dając się zdobyć; za to chciała zaznać pokusy! [...] «Nie, nie; pokusa należy do niej, to jej przyjemność jedyna! Co by się stało, gdyby nie walczyła? I coraz bardziej, coraz bardziej utwierdzała się w przekonaniu, nie będąc zdolną odeprzeć tej myśli, że nie powinna, że nie powinna kochać; ale być kochaną – dlaczegoż by nie? [...]»⁸⁷.

Jakkolwiek z różnych względów nie chce dać się porwać namiętności, to przynajmniej chce się rozkoszować niepokojem pokusy i niebezpieczeństwem, które ta w sobie zawiera:

Nie pozwalała, aby don Álvaro posunął się o krok dalej i żywił nadzieje, które ona by podsycala, ale też i nie odpychała go ze zdecydowaną pogardą, jakiej żąda cnota, prawdziwa cnota. Ta połowiczna moralność wydawała jej się wówczas najbardziej odpowiednia dla słabej natury ludzkiej⁸⁸.

Również na drodze wyzwolenia przez miłość Ana doszukuje się podobieństw między swym życiem a wywodzącym się z literatury wzorcem. Śledząc ze swej łoży przedstawienie *Don Juana Tenorio* (niezwykle popularnego w Hiszpanii dzieła, którego jednak Ana, zagorzała czytelniczka, nigdy w całości nie poznała⁸⁹) odnajduje w nim odbicie własnego życia: ona i osoby z jej otoczenia są niczym postaci z dramatu Zorrilli. Ana przypomina Doñę Inés, którą z klasztoru, gdzie spędziła większość życia, uprowadzi Tenorio, w którego roli widzi don Álvaro; w roli Komandora, ojca zakonnej nowicjuszki, Ana obsadza don Victora, z którym łączy ją relacja bliższa tej między ojcem i córką niż mężem i żoną. Zakończenie pierwszej części sztuki, gdy to Komandor ginie z rąk Don Juana, wzbudzi jej niepokój i faktycznie okaże się prefiguracją jej losu. Drugiej części, którą kończy połączenie dusz kochanków, zbawionych dzięki wzajemnej, oddanej miłości, Ana już nie obejrzy decydując się opuścić teatr nadmiernie poruszona historią tożsamą, jej zdaniem, z jej własnym życiem. Fakt ten również zdaje się mieć znaczenie symboliczne, gdyż także ona nie połączy się ze swym kochankiem na zawsze. W ich przypadku nie będzie wzajemnego zbawienia czy ocalenia; po pojedynku zakończonym śmiercią Quintanara, Mesía schroni się w Madrycie, skąd, mało przekonująco, zaproponuje kochance, by do niego dołączyła, ona zaś, powróciwszy do sił po chorobie spowo-

⁸⁷ L. Alas „Clarín”, *Regentka*, t. 1, s. 324.

⁸⁸ L. Alas „Clarín”, *Regentka*, t. 2, s. 153.

⁸⁹ Unikając wyjść do teatru nigdy wcześniej nie widziała również romantycznego utworu Zorrilli na scenie. Tymczasem jej mąż jest pasjonatem teatru (w młodości występował nawet w teatralnych przedstawieniach), który przed zaśnięciem czyta (na głos) dramaty hiszpańskiego Złotego Wieku.

dowanej szokiem niespodziewanego wdowieństwa, zdaje się już nie żywić żadnych uczuć do swego starzejącego się don Juana.

Mesía i uwolniona za jego sprawą seksualność wyrwą Anę z jej mdłej egzystencji zaledwie na miesiąc. Należy tu również zaznaczyć, że tym razem potencjalny wyzwoliciel nie mógłby właściwie spełnić tej roli, gdyż ucieleśniał wszystko to, co w oczach Any charakteryzowało społeczność, którą odrzucała, czyli: powierzchowność, materializm, hipokryzję, brak autentyzmu, realnej wiedzy, odwagi i charakteru.

Konkluzje: Ucieczka niemożliwa i nieuchronny upadek

Żadna z rozważanych przez Anę dróg ucieczki od nudnego, pozbawionego sensu życia, od dusznego świata hiszpańskiej prowincji, który ją więzi, nie okazuje się tą właściwą. Podjęte próby są jednak nieuchronnie skazane na niepowodzenie z powodu jej własnej postawy, mało aktywnej i mało zdecydowanej, będącej owocem edukacji, na przemian, skrajnie konserwatywnej lub liberalnej. Regentce brakuje woli, by walczyć o spełnienie wizji swej własnej osoby, która wciąż się zmienia. Ulega raz wpływom kanonika, innym znów razem skłania ku zdeklarowanemu liberalizmowi Mesii, zdając się na ich decyzje, słowem: sama rezygnuje z tej skromnej dozy wolności, jaką mogłaby dysponować. Skądinąd w tak zorganizowanym społeczeństwie, jak to przedstawione przez Clarína w powieści, „wolność jest niepożądana i nieobecna”⁹⁰.

Galdós sugeruje interpretację *Regentki* jako konfliktu symbolizującego zderzenie dwóch Hiszpanii: Hiszpanii starego i nowego porządku, klerykalnej i świeckiej, reakcyjnej i liberalnej, pisząc w swym prologu do dzieła Clarína, że problem Any Ozores to rozpoznanie, czy powinna doprowadzić do swego upadku przez klerykalność czy przez laickość. „Sposób i styl tego upadku tworzą dzieło o subtelny symboliczny pokrewieństwie z historią naszej rasy”⁹¹. To wybór, przed którym zdaniem Clarína, krytycznego wobec rzeczywistości okresu Restauracji, stanęła jego ojczyzna. Wnioskując z przykładu Any, każdy wybór jest niekorzystny, a jego skutki są niszczące dla zainteresowanych.

Rozpatrując przedstawiony przez Clarína konflikt na poziomie społeczno-politycznym i odczytując postać Any jako symbol współczesnej mu Hiszpanii, warto przytoczyć również obserwację poczynioną przez Beatę Baczyńską:

Typowy dla powieści realistycznej motyw cudzołóstwa wpisany został w konflikt dwóch frakcji ideologicznych, co nadaje powieści wymiar paraboli walki o dominację. Pobudki obu rywali – Álvara Mesii, reprezentującego siły liberalne

⁹⁰ V. Karanović, dz. cyt., s. 288.

⁹¹ B. Pérez Galdós, *Prólogo*, w: L. Alas „Clarín”, *La Regenta*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta--1/html/ff0eb4a0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#l1_1 [dostęp 28.08.2017].

oraz kanonika de Pas, szarej eminencji Vetusty – zostały przedstawione z całą bezwzględnością⁹².

Słowem, to obraz walki o dominację, której zrujnowana Ana (Hiszpania) staje się ofiarą.

Oleza, odnosząc się do poszukiwania dróg wyjścia z sytuacji życiowego rozczarowania, które staje się doświadczeniem Any, stwierdza, że

Po kanoniku następują Benitez i Mesía, religię zastępuje natura, a pseudo miłość mistyczną miłość cielesna. Kiedy Ana porównuje szczęście, jakie jej ona daje z tym, co czuła przy okazji doświadczeń mistycznych, te wydają się jej nędzne, niedoskonałe, śmieszne. Cudzołóstwo jest dla Any dalece bardziej czyste niż mistycyzm. A jednak dramatyczne jest to, iż czujemy, że nie; że cudzołóstwo Any to upadek. [...] Spowodowane jest przede wszystkim tym, że Mesía jest niegodny. Mesía jest symbolem vetustańskiego życia, jego kwintesencją, jego doskonałym przykładem. Mesía ze swą prozaiczną wiedzą, swym zdrowym rozsądkiem, mieszczańskim donżuanizmem, swoją pospolitością (w której wytworna jest jedynie fasada), jest martwy, pozbawiony sekretu, tajemnicy, życiowej intensywności, zdolności odczuwania miłości, szczęścia, bólu, jednym słowem zdolności życia. Nic bardziej przeciwnego don Juanowi romantycznemu i demonicznemu niż ten don Juan wiecznie skupiony na swym najmniejszym geście, najdrobniejszym detalu stroju, na swej zaczynającej się starości, która każe mu skrupulatnie gospodarować swym seksualnym potencjałem⁹³.

Ana zdaje się być od początku skazana na życiową porażkę, nie tylko dlatego, że społeczeństwo kontroluje jednostki i karze za próby odstępstwa od obowiązujących norm, uznane za niebezpieczne dla *status quo*, którego zachowaniem jest zainteresowane, ale również, jak zostało już powiedziane, ze względu na swą własną życiową postawę będącą następstwem edukacji, jaką odebrała. Na przemian, konserwatywna, wręcz ekstremalnie surowa (guwernantka doña Camila i ciotki Ozores), i liberalna (jej ojciec, wolnomysliciel), zmuszająca ją do przyjmowania postaw skrajnych, i w dodatku przeciwstawnych, edukacja ta znajdzie odbicie w zachowaniu dorosłej Any, która na przemian buntuje się i surowo siebie gani, nie potrafiąc zaangażować w pełni i na dłużej w cokolwiek.

Z kolei charakterystyczne dla niej błędne interpretowanie rzeczywistości jest w dużej mierze następstwem odrzucania faktów, dla których nie ma miejsca w jej zafałszowanej wizji świata; czuje się zaskoczona, nawet głęboko oburzona namiętnością, jaką do niej zapałał kanonik, choć postrzega go jako pełnego wigoru męż-

⁹² B. Baczyńska, dz. cyt., s. 335.

⁹³ J. Oleza, dz. cyt., t. 1, s. 53.

czynną, a jego uczucie sama podsycala swym zachowaniem; nie zauważa również, że jej kochanek utrzymuje jednocześnie relacje seksualne z jej służącą (co miało zapewnić cudzołożnikom bezpieczeństwo podczas schadzek w małżeńskiej sypialni). Decyzje dotyczące jej życia podejmują inni, a jej brakuje woli, by spróbować nim pokierować bardziej samodzielnie. Abulia czy tzw. „osłabienie woli” (*debilitación de voluntad*)⁹⁴, postrzegane jako przyczyna klęsk, których doświadczy Hiszpania końca XIX wieku zdaje się również być jedną z przyczyn klęski bohaterki Clarína. Karanović zwraca uwagę, że wydarzenia związane z główną postacią mogą zostać symbolicznie przełożone na ogólny poziom społeczno-historyczny, tzn. występują jako pewien typ alegorii narodowego okresu Restauracji. Jego zdaniem odczuwana przez bohaterkę *Regentki* – którą odczytuje jako symbol Hiszpanii transhistorycznej – potrzeba uwolnienia swych zmysłów ujawnia się w kontekście silnego oddziaływania konwencjonalnych tradycji i moralności; te ostatnie, ucieleśnione w postaci Victora de Quintanara, „reprezentują komiczny aspekt organicznej destrukcji, brak pożądania i triumf impotencji. Potrzeba gratyfikacji seksualnej pojawia się w tym kontekście jako potrzeba zerwania ograniczeń tradycyjnej ideologii i obowiązującego porządku społecznego”⁹⁵. Działania bohaterki w istniejącej sytuacji społeczno-politycznej okażą się jednak mało skuteczne⁹⁶.

Nie należy jednak zapominać, że postać, którą stworzył Clarín służy zarazem refleksji nad kwestią konfliktu ducha i materii. Oleza, który jako wielką zdobycz hiszpańskiego naturalizmu widzi koncepcję, że transcendencja tkwi w samej materii i że ta jest nieodłączna od ducha⁹⁷, konstatuje:

Rozpaczliwe próby, jakie Ana podejmuje, by uwolnić swe życie duchowe od materialnego, które ją otacza (Vetusta), czy uwarunkowań jej własnego ciała (zwłaszcza

94 Abulia, czyli chorobliwy brak woli, nieumiejętność podejmowania decyzji i zdecydowanego działania postrzegana jest przez pisarzy końca XIX i początku XX wieku nazywanych Pokoleniem '98 jako cecha właściwa Hiszpanom i zarazem jedna z głównych przyczyn problemów, z jakimi ich kraj się boryka. Ángel Ganivet (1865–1898), uważany przez jednych za prekursora Pokolenia a przez innych za jej pełnoprawnego członka, w wydanym w 1897 zbiorze esejów zatytułowanym *Idearium español (Hiszpańskie idearium)* porusza problem „osłabienia woli”, które, jego zdaniem, jest typowe dla Hiszpanii tamtych czasów.

95 Tamże, s. 296–297.

96 Karanović zwraca ponadto uwagę na fakt, że „*Regentka* odzwierciedla społeczeństwo, w którym pytanie o to, co jest «normalne» czy «naturalne» pozostaje bez konkretnej odpowiedzi. Problem leży w lekceważeniu Matki Natury i jej ogólnych praw, w ścisłym podporządkowaniu się normom społecznym, zapominając o człowieku natury i życiu w harmonii z naturą. Młoda kobieta w małżeństwie bez gratyfikacji fizycznej i seksualnej odrzuca normy społeczne, jako że uwarunkowania naturalne i społeczne znoszą się wzajemnie. Z tego też powodu odrzucenie natury jest «grzechem pierwotnym» Vetusty.” (tamże, s. 287–288).

97 J. Oleza, dz. cyt., s. 39.

erotycznych), prowadzą ją nieuchronnie do hysterii i skrajnego fizycznego wyczerpania. Powieść stwierdza tym samym i potwierdza wielokrotnie, niemożność idealistycznego wyzwolenia ducha⁹⁸.

Oto kolejna z konstatacji, jaką przynosi ta złożona powieść będąca jednocześnie dogłębnym studium psychologicznym i wszechstronnym studium hiszpańskiego społeczeństwa w konkretnym momencie historycznym; powieść, co ciekawe, swego czasu oskarżana o bycie plagiatem lub „wolną adaptacją *Pani Bovary*”⁹⁹.

Sobejano szczegółowo przedstawia podobieństwa istniejące między powieściami Flauberta i Clarína, aby ostatecznie wykazać oryginalność tej ostatniej; jego zdaniem podstawowa różnica między *Panią Bovary* i *Regentką* polega na tym, że pierwsza jest antyromantyczną powieścią o zniszczonej romantycznej duszy, a druga powieścią romantyczną wymierzoną przeciw światu antyromantycznemu, stanowiącą hołd dla duszy pięknej i dobrej, pokonanej, ale niezdolnej się przystosować¹⁰⁰.

Niezależnie jednak od stosunku autorów do romantycznych pragnień, cechujących ich postacie, próba osiągnięcia ideału, do jakiego tęsknią w rzeczywistości, której nie sposób uczynić idealną, kończy się ich upadkiem. I nie jest to los jedynie bohaterów XIX-wiecznych powieści.

Zakończenie: Ana, towarzyszka współczesnego Don Juana – kolejnej ofiary bowaryzmu

Połączenie historii Any Ozores i mitu Don Juana występuje w dramacie *D.J.* (1986). Autor, Jerónimo López Mozo, proponuje postmodernistyczną wersję mitu, łącząc w oryginalną całość elementy zaczerpnięte z dzieł wykorzystujących temat słynnego zwodziciela. Don Juanem jest tu aktor, Juan Marín, próbujący, podobnie jak Emma, kształtować swe życie w oparciu o model zaczerpnięty z literatury. Ten biseksualny, zmęczony uwodzeniem i zawiedziony kolejnymi niesatysfakcjonującymi go romansami, starzejący się, „zawodowy” uwodziciel, podobnie jak Ana nie potrafi uwolnić się od roli, której odgrywania się od niego oczekuje. Również ten utwór kończy się w miejscu, w którym zaczyna: w teatrze; pod koniec utworu Don Juan Marín trafia, po raz kolejny, do więzienia (choć całe jego życie, które więzi go w znienawidzonej roli, zdaje się je przypominać), a zakończenie sztuki sugeruje, że przedstawione zdarzenia znów się powtórzą. Don Juan Marín, kolejna, tym razem męska ofiara bowaryzmu, nie jest w stanie skutecznie uciec od rozczarowującej go rzeczywistości. Każda decyzja, którą podejmuje, okazuje się

⁹⁸ J. Oleza, w: L. Alas „Clarín”, *La Regenta*, t. 2, s. 184.

⁹⁹ B. Baczyńska, dz. cyt., s. 336.

¹⁰⁰ G. Sobejano, dz. cyt.

niewłaściwa i odsyła go do punktu wyjścia. Nie pomoże on również wyzwolić się z rozczarowującego życia Anie, w *D.J.* do tego stopnia identyfikującej się z Doñą Inés, że podczas spektaklu zastępuje ją w scenie, w której ta zbawia duszę zakochanego w niej Don Juana (oraz swoją własną). Poza sceną, jednakże nie będzie im dane zbawić się wzajemnie: wprawdzie Marín uprowadzi Anę z domu, ale niechętny, a nawet niezdolny zostać jej kochankiem, odeśle ją mężowi (którym tu jest Fermín), nietkniętą i głęboko rozczarowaną. Sam nie będzie miał więcej szczęścia. Gdy spotka wreszcie mężczyznę o cechach androgicznych (David Bowie), ucieleśniającego poszukiwany przez niego ideał, ten okaże się nieosiągalny. Próba sięgnięcia po szczęście, miast spełnienia przyniesie mu ostateczny upadek. Temat bowaryzmu występuje tu w połączeniu z mitem donjuanowskim, którego fundamentalnym motywem również jest wieczne nienasycenie i bezowocna pogoń za jakimś ideałem – za czymś, co miałoby zapewnić spełnienie, którego osiągnąć nie sposób.

Bibliografia

- Alas Leopoldo “Clarín”, *La Regenta*, t. 1 i 2, red. J. Oleza, Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid 2008.
- Alas Leopoldo “Clarín”, *Regentka*, t. 1 i 2, przekł. K. Wojciechowska, J. Carlson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Alegre Celina, *Afinidades peligrosas. Un estudio sobre La Regenta*, Pagès Editors, Lleida 1992.
- Baczyńska Beata, *Historia literatury hiszpańskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.
- Bobes Naves María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Editorial Gredos, Madrid 1993.
- Correa Gustavo, *El bovarismo y la novela realista española*, “Anales galdosianos”, 1982, XVII, s. 25–32, także pod adresem: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--8/html/02553620-82b2-11df-acc7-002185ce6064_30.html#I_8_ [dostęp 27.08.2017].
- Didier Béatrice, *Introduction*, w: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française 1983, s. 13–28.
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française 1983.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Gallimard 2016.
- García Sánchez Laura, *Ana Ozores y Santa Teresa de Jesús: «el coloquio de dos almas a través de tres siglos»*. *Consideraciones acerca de la recepción de la autobiografía teresiana en La Regenta*, “Revista de literaturas hispánicas” 2016 (20 diciembre),

- nr 4, <http://www.joveneshispanistas.com/ana-ozores-y-santa-teresa-de-jesus-el-coloquio-de-dos-almas-a-traves-de-tres-siglos-consideraciones-acerca-de-la-recepcion-de-la-autobiografia-teresiana-en-la-regenta/> [dostęp 19.08.2017].
- Karanović Vladimir, *El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín*, "Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central" 2015, nr 6, s. 279–299.
- Miłkowski Tadeusz, Machcewicz Paweł, *Historia Hiszpanii*, Ossolineum, Wrocław 2009.
- Oleza Juan, *Introducción*, w: Leopoldo Alas "Clarín", *La Regenta*, t. 1 i 2, red. J. Oleza, Cátedra. Letras Hispánicas, Madrid 2008, s. 11–102 (t. 1) i s. 11–45 (t. 2).
- Pérez Galdós Benito, *Prólogo*, w: Leopoldo Alas "Clarín", *La Regenta*, Librería de Fernando Fé, Madrid 1900, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta--1/html/ff0eb4a0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_1_ [dostęp 28.08.2017].
- Servén Díez Carmen, *Kody Regentki*, w: *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, red. M. Potok, Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 157–178.
- Sobejano Gonzalo, *Madame Bovary en La Regenta*, 1981. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/madame-bovary-en-la-regenta-0/html/0230c7cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html [dostęp 21.08.2017].

Joanna Mańkowska

***The Regent's Wife*: in search of means of escape from a prison like world**

Summary

The Regent's Wife is a 19th century novel by Clarín, i.e. Leopoldo Alas, considered the second most important Spanish novel after *Don Quixote*. It is also representative of the Spanish variety of Naturalism. Within the Spanish culture, its main character, Ana Ozores, is the most popular and commonly recognizable character similar to Emma Bovary. The paper presents the similarities and differences between the two characters.

Ana is shown as a victim of the society she is part of. She tries to free herself from the boredom of a life without purpose, to make sense of it by means of religion or love. Nevertheless, her endeavours turn out to be futile for a she is but

a 19th century lady from some Spanish province. The article focuses on two potential escape routes from the world in which Ana feels oppressed and presents the reasons of her failure.

The protagonist of *The Regent's Wife* can also be interpreted (in accordance with previous scholarship) as a symbol of trans-historic Spain.

Keywords: 19th century Spanish novel; Spanish naturalism; Clarín; *The Regent's Wife*; bovarysme; Ana Ozores

Joanna Mańkowska jest doktorem nauk humanistycznych. Ukończyła Filologię Romańską na UMCS w Lublinie (praca magisterska na temat przemian tematów miłości w młodzieńczych dziełach Gustawa Flauberta). Jej rozprawa doktorska, powstała na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, dotyczy rytuału i ceremonii w praktyce dramatycznej teatru absurdu hiszpańskiego i francuskiego. Aktualnie jest adiunktem w Katedrze Iberystyki Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Prowadzi zajęcia z literatury i kultury Hiszpanii. Jej zainteresowania badawcze to dramaturgia hiszpańskiego Nuevo Teatro, mit Don Juana, rytuały, mity i ceremonie w teatrze, teatr Jesús Camposa Garcíi. Jest autorką monografii *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España* oraz artykułów na temat Nuevo Teatro, mitu Don Juana w literaturze hiszpańskiej i europejskiej, mitu błędnego rycerza, prozy Javiera Mariása.