

# Krystyna Kłosińska

---

"Cudzoziemki : studia o polskiej prozie kobiecej", Grażyna Borkowska, Warszawa 1996 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 89/1, 157-168

---

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

sztuczna. Według Seweryna pozornie bezosobowy jest utwór *Snuć miłość...* Pomijając kwestię wyobraźni i ściśle z nią związaną kategorię podmiotu, można zadać pytanie, czy jest to wiersz o przeobstwieńniu człowieka, czy też — jak proponuje badacz — o „niemożliwości takiego przeobstwieńnienia”. A może jest to utwór o dążeniu do świętości? Świętość jawi się jako nieustanne doskonalenie w miłości, dostępują jej tylko wybrani. Autor książki zwraca uwagę na warstwę składniową, dostrzega klasyczne powinowactwa, a także cechy wspólne ze *Zdaniami i uwagami*. Według niego: „*Snuć miłość...* rodzi się jako marzenie o posiadaniu nieograniczonych zasobów miłości (wszystkie bezokoliczniki — »snuć«, »łać«, »rozkladać« itd. — łączyłyby się z nie dopowiedzianym inicjalnym »chciałbym...«, »gdybym tak mógł...«, »ach, gdyby można...«)» (s. 87). Tryb warunkowy nie odkrywa tajemnic tekstu. Może więc wystarczy samo „ach”?

Powrót do liryków „przedłożańskich” w ostatniej części pracy unaocznia przemiany podmiotu, drogi, które — według tej koncepcji — doprowadziły do jego scalenia. W podsumowaniu Seweryn konstatuje: „Tematem *Żalu rozrzućnika* i *Broń mnie przed sobą samym...* jest głęboki kryzys świadomości wyrażający się poprzez swoistą wielogłosowość tych tekstów. Lecz tu właśnie, w tym kryzysie wyzwajającym od złudzeń za cenę otwarcia na niepewność, lęk, sprzeczność, tkwią załączki liryki łożańskiej, która swój spokój czerpie z tamtego niepokoju” (s. 105).

Interpretacje utworów są wnikliwe, zawierają wiele nowych i ciekawych pomysłów. W centrum zainteresowania znajdują się teksty literackie, których analiza pozwala odkryć obrazy charakterystyczne dla wyobraźni lirycznej, egzystencjalnej Mickiewicza, obrazy niezmiennie oraz te, które podlegały ewolucji.

Ewa Szczeglacka

Grażyna Borkowska, *CUDZOZIEMKI. STUDIA O POLSKIEJ PROZIE KOBIECEJ*. Warszawa 1996. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 268. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* Grażyny Borkowskiej dotyczą najbardziej burzliwego okresu w polskim ruchu kobiecym: lat 1840–1920. *Cudzoziemki* są książką „subwersywną”, co jest nie tylko efektem zastosowanej metody (krytyki feministycznej), ale i owocnego jej powiązania z refleksją historycznoliteracką. Ta, stale występująca w praktyce autorki, twórcza kontaminacja, wzajemna wymiana „języków”, pozwoliła na postawienie zasadniczych pytań i na sformułowanie podstawowych wniosków dotyczących konstrukcji i prezentacji nowego obszaru badawczego — „prozy kobiecej”. Umożliwiła lokalizację owego obszaru w żywiole historii i w procesie historycznoliterackim.

Borkowska rozpatruje prozę kobiecą w jej „długim trwaniu”. Nie była ona wcześniej ani tak czytana, ani tak interpretowana. Dlatego autorka uznała za konieczne stworzenie czegoś w rodzaju jej modeli: modeli — powiedzmy od razu — elastycznych, czułych na zmienność materii literackiej. Prozę kobiecą ujmuje Borkowska w trzy takie, wzajemnie oświetlające się, modele. Każdy z nich ma swoją bohaterkę, w której twórczości krystalizuje się zarówno problematyka kobieca, jak i forma powieści. Wyrazistość głównej postaci, głównej „bohaterki”, zarysowuje się w dodatku dzięki konfrontacji z inną piszącą kobietą (Żmichowskiej z Hoffmanową, Konopnickiej ze Żmichowską, Orzeszkowej z pisarkami „satelitkami”, Nałkowskiej z Dąbrowską). Te zestawienia mają na celu ukazanie różnic, czasem podobieństw między nimi. Dzięki temu zabiegowi autorki „wychodzą” z przypisanych im modeli, „nawiązują” między sobą kontakt, tworząc wspólnotę także poza granicami faz historycznych.

Z perspektywy „długiego trwania” tradycyjna hierarchia pisarek kobiecych ulega zmianie. Jak się wydaje, do rangi figury „macierzyńskiej” urasta Narcyza Żmichowska; tymczasem Orzeszkowa zajmuje miejsce paradoksalne, jakby na pograniczu prozy

kobiecej i męskiej (gdyby nie późna faza jej twórczości, mogłaby zostać w ogóle wykluczona); obok Zofii Nałkowskiej na literacką scenę wprowadzona zostaje, z powodzeniem, Maria Jehanne-Wielopolska.

Spośród wielu „teorii” feministycznych Borkowska wybiera wersję krytyki podmiotowej. Co nie oznacza, że rezygnuje z bogactwa inspiracji, które podsuwają różne feministyczne wizje kultury. Można powiedzieć, iż przeważa krytyka podmiotowa i zarazem pewien eklektyzm metody – tu zupełnie na miejscu, bo pozwala korzystać z teorii zgodnie z potrzebami interpretacyjnymi. Ujawnić związek między autorką a jej tekstem, między podmiotem twórczym a jego wytworem, wskazać miejsce wspólne ciała kobiecego i tekstowego, sygnaturę płciowej samoidentyfikacji – oto zadania rozwiązywane w *Cudzoziemkach*. Borkowska jednakże nie naśladuje metody „krytyki arachnologicznej”, choć twórczo korzysta z jej inspiracji. Z różnym natężeniem i w różnej formie pojawia się w *Cudzoziemkach* także postfreudowski wariant krytyki feministycznej, wywodzący źródła sztuki z pierwotnych emocji erotycznych. Słyszymy podobne założenia w interpretacji prozy modernistek, w opisie drugiej fazy twórczości Orzeszkowej.

Co nowego do badań inspirowanych przez krytykę feministyczną, a zarazem do książki Borkowskiej wnosi ów wybór opcji postfreudowskiej? Przede wszystkim autorka *Cudzoziemek* nie śledzi w tekstach literackich „obrazów kobiet na noszach” (H. Cixous). Uprzywilejowuje „kobietę w locie” (H. Cixous, L. Irigaray). Samorealizująca się bohaterka Żmichowskiej, nietzscheańskie kobiety Nałkowskiej i Wielopolskiej nie mają nic wspólnego z obrazami opresji kobiet.

Jaka jest moja pozycja – czytelniczki – przewidziana w strategii narracyjnej *Cudzoziemek*? Nie czuję się obiektem ani pouczeń, ani autorytatywnej dydaktyki: moja rola jest zaprogramowana nietradycyjnie. Fascynacja Borkowskiej lekturą książki Shoshany Felman (*Le Scandale du corps parlant*) zdecydowała, jak się wydaje, także o jej stosunku do czytelnika. Strategię narracyjną *Cudzoziemek* nazwałabym, idąc tropem Felman, strategią uwodzenia. Od ikonografii okładki po spis rozdziałów – spotykam się z obietnicą niespodzianki i zaczynam niespodzianki pożądać. Świeżość pomysłów nie zatarta przez ogromną erudycję, zmiana perspektyw interpretacyjnych, poruszanie się niejako w poprzek tradycji historycznoliterackiej, a także pod prąd feministycznej krytyki – oto właściwości książki Borkowskiej, które intensyfikują moją ciekawość. Jednocześnie jako czytelniczka przed niczym nie mogę się ubezpieczyć, pozostając w bezruchu, bo grozi mi intelektualny i emocjonalny „regres”. Niespodzianki nakazują mi ponowną lekturę fragmentów: wracam do Żmichowskiej i jej umiejscowienia w szeregu historycznoliterackim od Sterne’a po *Palubę* i postmodernizm, smakuję ponownie analizę ekstatycznej fazy twórczości Orzeszkowej i śledzę nietzscheańskie źródła jej witalizmu, a kiedy zbliżam się do finału, spotyka mnie prawdziwe zaskoczenie. Autorka proponuje *Dygresję: Co to jest literatura/poezja kobieca*, która zawraca mnie do teoretycznych rozważań zatytułowanych *Zamiast wstępu*. Omawiana książka naśladuje projekt kobiecego pisania sformułowany przez Hélène Cixous, dla której tekst kobiecy nie ma początku, nigdzie się nie zaczyna i nigdzie się nie kończy. Nie ma także jednego punktu kulminacyjnego, jest ich wiele, i rozkładają się one wzdłuż całej wypowiedzi. Przejrzysta, krystaliczna konstrukcja książki, celne formuły, które nadają nazwy „beziemiennym” do tej pory zjawiskom („powieść parnasyjska”, „feminizacja kultury”), pewien pozbawiony manieryzmu ascetyzm, kreują „przyjemność” tej lektury.

W części pt. *Zamiast wstępu. Krytyka feministyczna wobec sztuki i teorii kultury. Rekonesans* Borkowska przedstawia – biorąc pod uwagę krańcowe postawy krytyczne – wątpliwości, które po stronie zwolenników, jak i przeciwników koncepcji feministycznych rodzą pytanie: czym jest sztuka kobieca? Jedni, odrzucając myślenie w kategoriach płciowego determinantu, skłonni byłiby rozpatrywać dzieło sztuki odwołując się do kulturowych znaków płciowości, drudzy szukają determinantów seksualnych *écriture féminine*. „Trzeba raczej założyć – pisze Borkowska – że tzw. styl kobiecy daje się opisać jedynie w przybliżeniu, na jakie pozwalają jego historyczne wcielenia, i że opis

ten nie będzie niepodważalny, a tym bardziej rozłączny ze zbiorem cech przypisywanych innym rodzajom sztuki” (s. 6). Nurt postfeministyczny podaje w wątpliwość istotę sporu o pisanie kobiece, akcentując większe zagrożenia niż ewentualne korzyści wyniesione z rozstrzygnięć owego sporu. Borkowska odrzuca pytanie, czy istnieje sztuka kobieca, na rzecz kwestii mogącej owocować interesującymi rozwiązaniami interpretacyjnymi: „dlaczego podmiot działań twórczych ujawnia swą płciowość i jakie są konsekwencje tego aktu” (s. 7).

Spośród wielu rozmaitych typów refleksji, różnorodnych teorii, które składają się na krytykę feministyczną, badaczka wydobywa cztery „sposoby myślenia o kulturze”. Są to: rozumienie dzieła sztuki jako aktu podmiotowego, świadoma polemika z tradycjami badawczymi, predylekcja do ujęć psychoanalitycznych i psychologicznych, naruszenie rozdziału między dyskursem krytyki a twórczością artystyczną.

Przedstawiona koncepcja „sztuki jako gry” ujmuje dzieło artystyczne jako rezultat i źródło erotycznych napięć. Na nowo opracowany Freud pozwala myśleć, wymijając kwestię sublimacji, w nowy sposób o akcie twórczym jako podniecającej grze tego, co umysłowe i zmysłowe, widzieć w dziele sztuki nie wyraz podświadomych pragnień, ale „erotyczną impulsywność konwencji artystycznych pojmowanych jako »historie miłości«” (s. 8). „W feministycznej teorii sztuki — pisze Borkowska — idea »gry« relatywizuje napięcia pomiędzy biologicznym a hermeneutycznym wymiarem psychoanalizy. Impuls erotyczny rozpoczyna proces tworzenia, podtrzymuje aktywność podmiotu i przesądza o charakterze gotowego artefaktu. Obligatoryjność biologicznie pojętego przymusu zostaje złagodzona lub nagrodzona poczuciem przyjemności graniczącej z erotyczną satysfakcją” (s. 9). Myślenie w przedstawionym tu porządku kładzie akcent na twórcę. Autorka *Cudzoziemek* ilustruje tę koncepcję przedstawiając dwie lektury: książki Shoskany Felman i artykułu Nancy Vickers. I dobrze się stało, że taka eksplikacja ma tu miejsce. Fascynujące i poruszające swą interpretacyjną doskonałością, oba teksty krytyczne mogą inspirować do odczytywania analogii między napięciem erotycznym a twórczością, która czerpie z niego impuls i podniecie. Lecz mogą także wieść ku innym pomysłom. Z pracy Felman można bezsprzecznie wnosić, że „przyjemność granicząca z doznaniem erotycznym” jest doznaniem czytelniczki książki Austina. Ale czy zasadne jest mówienie o „obligatoryjności” takiej lektury, jeżeli po stronie czytanego autora (Austina) mamy do czynienia z doświadczeniem niepowodzenia, niezaspokojenia i poczuciem fiaska „sprawy z miłością”, doświadczeniem obietnicy nie do spełnienia, która jest istotą pożądania. Nie potrafię jednoznacznie rozwikłać tych problemów, raczej wyczuwam rozłączność, a w każdym razie nietożsamość pisania i czytania, jeśli by brać pod uwagę ich impulsy erotyczne. Nie wiem także, czy da się ona przezwyżyć poza biologiczną kategorią płci. Tekst Vickers pozwala myśleć zarówno o doznaniach erotycznych inspirujących twórczość, jak i o urazie, który jest pochodną erotyki. Geneza sztuki uprawianej przez mężczyznę (Celliniego) może brać swoją energię z walki o władzę nad kobietą (ową wiarołomną modelką), jako źródłem sadystycznej rozkoszy, z walki o nią w ramach wymiany kobiet między mężczyznami i z walki o panowanie nad tymi, co kochają sztukę, czy wreszcie z walki z personifikującym władzę — królem (Franciszkiem I).

Rozumienie sztuki jako aktu podmiotowego koncentruje aktywność krytyczną na opisie transpozycji przeżyć i doświadczeń autorskich w dzieło sztuki. Ten typ refleksji opiera się głównie na koncepcji „krytyki arachnologicznej” autorstwa Nancy K. Miller. Przekształcając Barthes’owski projekt hyphologii badaczka wskazywała na wzajemne uwikłanie „pająka” i „sieci”, ciała twórcy i ciała tekstu. Nierozzerwalność tego związku daje się przełożyć na stwierdzenie, że kobieta tkwi zawsze wewnątrz swego wytworu i mówi z jego wnętrza. Pytanie o relacje między ciałem a tekstem uzyskuje u Borkowskiej różnorakie odpowiedzi: od związku opartego na tożsamości po metaforę. Najczęściej twórczość saficka skłania się ku utożsamieniu ciała z tekstem. W praktyce krytycznej przeważa raczej ujmowanie tekstu jako „figury” ciała.

Sztuka jako reinterpretacja rzeczywistości zastanej – to trzeci sposób myślenia o kulturze istniejący, zdaniem Borkowskiej, w krytyce feministycznej. Autorka rejestruje podstawowe komponenty tego stanowiska, które zmierza do opisu mechanizmów kultury, jakie wpływają na twórczość artystyczną. Wychodząc z założenia, że kultura nie ma charakteru uniwersalnego, krytyka feministyczna próbuje wskazać jawne i ukryte metody represji stosowane wobec kobiety i tego, co „kobiece”. Na zasadzie lustrzanego odbicia represja wytwarza dzieło sztuki, które staje się „szyfrem” do odczytania w lekturze. „Na czym polega – pyta Borkowska – [...] kulturowa rola twórczości uprawianej przez kobiety? [...] na demaskacji ogólnych mechanizmów kultury i na poszerzeniu akceptowanych sposobów zachowań o alternatywne wzory” (s. 15). Przedmiotem zainteresowania badaczek kultury stają się długie okresy jej rozwoju. Akcent pada na historyczny kontekst tego, od czego kobiety się emancypują, i wartości, ku jakim zmierzają. W obrębie tej koncepcji pojawiają się także pomysły nowych, uwzględniających kobiece pisarstwo, historii literatury. W nowej, pozbawionej jeszcze tradycji, koncepcji sztuki „jako przestrzeni kontaktu” akcentuje się, że ona powstaje z potrzeby zaspokajania autoekspresji twórcy i nawiązania intymnego porozumienia z odbiorcą. Projekt „intymności”, „wspólnotowości” kobiet zaciera różnice między nimi. Zmierza on do sformułowania przez nie nowej „etyki zawodowej”, która zrywałaby z agresywnym i brutalnym prowadzeniem sporów, mającym raczej znamiona walki o władzę, o autorytet (Ojca) niż właściwości „komunikowania się” co do istoty poruszanych zagadnień.

Pierwsza część książki dotyczy Narcyzy Żmichowskiej. Zarysowuje się tu powoli, dzięki wnikliwej i rzetelnej argumentacji (lojalnej wobec poprzedników) nowa odpowiedź na pytanie: czym są Entuzjastki? Grażyna Borkowska burzy literacką (P. Chmielowskiego) i patriotyczną (M. Romankówny) legendę Entuzjastek, przy tym – co wydaje się sprawą wielkiej wagi – korekty owej dokonuje formułując kwestię, która ma wręcz rewolucyjne skutki dla badania XIX-wiecznych dokumentów oraz tzw. faktów. Mam na myśli zakwestionowanie ciężącego nad dotychczasowym myśleniem o ubiegłym wieku – „kodu patriotycznego”. Badaczka pokazuje, że nie ma „gołych” faktów, że zawsze możliwa jest perspektywa ich wartościowania, którą w swoich rozważaniach subtelnie, acz bez kompromisu, odsłania. Okazuje się, że funkcjonująca w opisach historycznoliterackich etykieta patriotyczna czy martyrologiczna ma charakter wartościujący i w konsekwencji, w jakimś sensie, represyjny wobec zjawisk życia społecznego, które nie dają się z nią skleić. Badania posługujące się ową etykietą charakteryzują się upolitycznieniem działań z natury niepolitycznych, nobilitacją cierpienia, zrytualizowaniem kobiecych zachowań. Te cechy zaciążyły także nad wyłaniającą się dziś refleksją feministyczną, która – jak pisze Grażyna Borkowska – „ma w odniesieniu do wieku XIX charakter patriotyczno-martyrologiczny” (s. 34), a co za tym idzie, nadaje wymiar walki o niepodległość także ruchom emancypacyjnym. W konsekwencji takiego podejścia uzyskiwano „obraz” kobiety, która jest aktywna w życiu publicznym – znajduje się tam, gdzie są mężczyźni (na polach walki: wśród spiskowców, powstańców i rewolucjonistów), i zachowuje się jak mężczyźni. Zachowanie kobiece jest waloryzowane w odniesieniu do zachowania społecznego tradycyjnie przypisywanego mężczyznom. Jednocześnie kobieta, która umie cierpieć i ofiarować siebie – wypełnia w doskonały sposób ten stereotyp „kobiecości”.

Kod „patriotyczno-martyrologiczny” w jakiś sposób na pewno dowartościowuje kobiety, ale czyni to, jak ujawnia w swej podejrzliwej lekturze Borkowska, za cenę zatarcia tych aspektów ich udziału w życiu społecznym, których w tym kodzie nie można uchwyć. Czyli za cenę anihilacji „inności” kobiety, a zarazem za cenę kreowania i umacniania jej stereotypowego wizerunku. Tymczasem, jak stwierdza badaczka, „Oryginalność Żmichowskiej i kofa Entuzjastek budowała się poza konspiracją i etosem martyrologicznym” (s. 47). A zatem, odwołując się do przedstawionej tu definicji przez negację, Entuzjastki nie były „ani grupą literacką, ani stowarzyszeniem patriotycznym,

ani związkami walczących emancypantek, ani filią partii demokratycznej” (s. 48). „»Entuzjastki« — pisze Grażyna Borkowska — to luźna grupa nieformalna, połączona więzami przyjaźni i sympatii, »nadbudowana« nad porządkiem społeczno-rodzinnym. »Entuzjastki« nie służą żadnej określonej ideologii, ich aktywność kieruje się w dwie strony, w programach feministycznych zwykle rozdzielone latami doświadczeń — współczesnictwa w życiu publicznym i szeroko pojętej samorealizacji” (s. 49). Jak się okazuje, co akcentuje Borkowska, oryginalność Entuzjastek i Żmichowskiej rysuje się wyraźnie także w zestawieniu z tendencjami emancypacyjnymi feministek angielskich. Kobiety zgrupowane wokół Żmichowskiej odrzucają emancypację pojętą jako konkurencja z mężczyznami. Wybierają własne, mniej spektakularne pole działania. Koncepcja samorealizacji niekonfliktowo, co rzadkie w naszej kulturze, zbiega się z działaniem publicznym.

Po studium o Entuzjastkach mamy w tej części książki rozdział *Żmichowska wobec Hoffmanowej: strategia pszczoły*, w którym autorka w niekonwencjonalny sposób przybliża sylwetkę Żmichowskiej, koncentrując swoją uwagę na analizie wstępu Żmichowskiej do dzieł Hoffmanowej, także wykraczającego poza konwencję. Autorkę *Cudzoziemek* wyraźnie fascynuje to „arcydzieło stylu polemicznego”, które znalazło dla siebie najmniej właściwe miejsce. Z prawdziwą pasją odkrywa ona taktykę krytyczną („strategię”) Żmichowskiej i rekonstruuje bogaty kontekst współtworzący. Widoczne jest tu przeświadczenie badaczki, rzadkie w naszej praktyce lekturowej, że wszystkie argumenty wyjaśniające tajemnicę owego „zatrutego owocu polskiej krytyki literackiej” są ważne. A zatem, jak można sądzić, argumenty intelektualne mają wsparcie także w doświadczeniu życiowym, postawie wobec rzeczywistości, w zakolach biografii obu pisarek. Borkowska ujawnia to, co ukryte za zasłoną czasu i historii: zza polemiki intelektualnej wychylają się ludzkie twarze, konflikt osobowości, kompleksy, spotkanie dwóch kobiet zakończone klęską nieporozumienia.

W rozdziale zatytułowanym *Zmagania z formą* Borkowska podejmuje fascynującą próbę usytuowania „dziwnego” pisarstwa Żmichowskiej pośród XIX-wiecznych formuł narracyjnych. Autorka ta sprzeniewierza się zarówno wzorcowi sterne’owskiemu, jak i ujęciom romantycznym, które przekracza i modyfikuje. Także konfrontacja z pozytywistycznymi schematami narracji ukazuje indywidualną inwencję Żmichowskiej. Jej powieść „otwarta”, zawieszająca ostateczność sądów, stoi w sprzeczności z przedmiotowością i autorytetem moralnym opowiadającego. Wyjątkową pozycję Żmichowskiej wśród typów prozy XIX wieku ujmuje autorka *Cudzoziemek* sięgając po formułę „ekscentryczności”, co pozwala umieścić pisarkę obok Irzykowskiego i „postmodernizmu”. Propozycja być może szokująca, jednakże rejestr argumentów skłania do współmyślenia z autorką: kontekst „pałubiczności” wydaje się wręcz oczywisty. Już samo pytanie Borkowskiej — po co Narcyza mnoży formy literackie? — otwiera się na odpowiedź twórcy *Pałuby*: aby się zbliżyć, opanować, zrozumieć niepojętą Rzeczywistość. Ta odpowiedź została przez autorkę książki przygotowana bardzo starannie. Stąd też przekonująco brzmi ostateczny wniosek: „W dziele Żmichowskiej pierwiastek pałubiczny przejawia się więc w formie dwojakiej: koryguje wybujałe marzenia bądź też przeciwnie, pozwala im się ziścić w postaci złowieszczej, antycypującej nieszczęście” (s. 91). A „postmodernizm”? Jeśli za Lyotardem przyjmiemy, jak chce Borkowska, iż postmodernizm polega na tym, że „konstruowanie jest jednocześnie ustalaniem reguł konstrukcji” (s. 96) i że ta „gra” przebiega od początku istnienia literatury, to przedstawione „zmagania z formą” mieszczą się w zakresie pojęcia „postmodernizmu”.

W rozdziale *Samarytanka przy studni* centralnym zagadnieniem, które skupia wokół siebie kwestię stosunku Żmichowskiej do autorstwa i problematyki rodziny, jest samorealizacja. Formuła ta niczym „spinacz” ujmuje w jednolitą całość postawę pisarki wobec literatury, życia, emancypacji. Borkowska z uwagą i dbałością o każdy szczegół rekonstruuje warunki, które Żmichowska uznaje za niezbędne dla właściwego rozwoju podmiotowości. „Rozsypanym” w tekstach autorki *Poganki* myślom rozważna i głęboka

lektura nadaje kształt systemowej jednolitości. Jak się okazuje, dystans Żmichowskiej wobec pisarstwa i publikowania ma swoje uzasadnienie w jej „filozofii” sztuki i życia. Dla samorealizacji sztuka ma, wedle niej, drugorzędne znaczenie. Problem artysty rozwiązuje Żmichowska indywidualnie, nie poddając się presji romantycznych zobowiązań. Sztuka podlega ograniczeniom: moralnym – jej materia jest żywa tkanka ludzkiego życia, literackim – pisarka kwestionuje jej możliwości poznawcze, feministycznym – kobieta-autorka musi cenzurować część własnych przeżyć i doświadczeń, skazywać się na myśl fałszywą. Czym zatem było dla Żmichowskiej pisanie? Rodzajem terapii – twierdzi Borkowska, wypowiadając się ostrożnie: „w wewnętrznej hierarchii świata Żmichowskiej pisanie stanowi środek, a nie cel”. Co więc jest celem pisania? „Samorealizacja, tzn. zaspokojenie wszystkich istotnych potrzeb podmiotowych” (s. 131). Żmichowskiej program samorealizacji okazuje się, podobnie jak jej strategię narracyjną, ekscentryczny. I negacja cierpienia pojmowanego jako wartość sama w sobie, i wizja idei chrześcijańskich, i dystans wobec systemów filozoficznych XIX wieku wyznaczają jej zupełnie osobne miejsce, poza centrum, na marginesie. Wnikliwa, uważna, uzbrojona w bogaty zestaw socjologicznych i psychoanalitycznych inspiracji lektura Borkowskiej wydobyla z „babskich fatałaszków”, z marginesu prawdziwej literatury (jak ujmował utwory kobiece Świętochowski) problemy żywo dyskutowane zarówno w kręgach feministek, jak i poza nimi. Wyczytany przez badaczkę model samorealizacji jest „pełny”, otwarty na indywidualne wybory, niedogmatyczny, chciałoby się powiedzieć: mądry.

W pisarstwie Żmichowskiej ważne miejsce zajmuje rodzina czy, mówiąc ogólniej, „rodzinnność”, która tworzy bazę dla właściwie przebiegającego procesu samorealizacji. Borkowska podkreśla nowoczesne rozumienie przez Żmichowską relacji rodzinnych: więzi braterskich, roli matki, związku córki z matką, wbrew tradycyjnemu akcentowaniu związku syna z ojcem. W tekście XIX-wiecznej pisarki ujęcie roli matki okazuje się bliskie współczesnym koncepcjom psychoanalitycznym. Autorka *Cudzoziemek* bardzo interesująco wiedzie analizę tego wątku, wyłuskując z utworów literackich znaczeniowe bogactwo „macierzyńskości”.

W budowaniu modelu samorealizacji uczestniczy także wyznawana przez Żmichowską „filozofia płci i miłości”, którą Borkowska interpretuje posługując się wzorcem androgynicznym: „wzorzec androgyniczny oznaczał nie tylko niekonwencjonalność, ale również doświadczanie sytuacji przynależnych podmiotom różnej płci, dwuistość, czyli dwoistość życia” (s. 144). Próbuje precyzyjnie uchwycić istotę tego „ideału miłości erotycznej”, autorka cieniuje i rozszerza znaczenia: „Być może nie chodzi już o dwoistość życia (damsko-męskiego czy męsko-damskiego), ale o jego wieloistość, wielokształtność, różnorodność” (s. 145). Może nawet, dopowiedziałabym, dałoby się tutaj wyjść poza androgynizm? poza zawartą w nim opozycję męskie/kobiece, wyjść w kierunku myślenia bliskiego Luce Irigaray, szukającej możliwości, aby rozważać „kobiece” wydobывая się z pułapki opozycji? To tylko zestaw pytań, które inspiruje koncepcja samorealizacji. Wydaje mi się, że w trudny do uwierzenia sposób Żmichowska postrzega i kobiecą emancypację, i konstruowanie podmiotowości (męskiej i kobiecej) autonomicznie, właśnie poniekąd poza paradygmatem opozycji. To w istocie sprawia, że udaje się jej przekroczyć stereotypy mentalne i wzorce literackie swego czasu. Czyż „zrzeczywistnienie” tego, co w człowieku wartościowe, szczególne, dane jednostkowo, nie domaga się zanegowania dwuwartościowej logiki?

Kolejny rozdział, *Orzeszkowa i strategia mimikry*, wprowadza nas w nowy model twórczości kobiecej, który krystalizuje się od około 1870 roku i stanowi rodzaj obowiązującego pisarskiego standardu, w istocie powielanego przez liczną wówczas plejadę pisarek. Modelowi prozy Żmichowskiej i samorealizacyjnej regule Entuzjastek przeciwstawia badaczka samoograniczający się model prozy kobiecej epoki popowstaniowej. Pomiędzy Żmichowską a Orzeszkową, uznaną za reprezentantkę owej literatury samoograniczeń, sytuuje Borkowska Konopnicką, która dostarcza, według niej, skrajnego przykładu biografii oraz pisania: zarazem odpowiadających pozytywistycznej regule

i zaprzeczających jej w imię samorealizacji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że samoograniczenie jest swoistą degradacją poprzedniego, w jakimś sensie wzorcowego, modelu postawy kobiecej. Poetyka powściągliwości ogranicza funkcje ekspresyjne mówiącego podmiotu, usuwa na drugi plan erotykę. Chociaż angażuje obie płcie, to twórczość kobiecą podporządkowuje sobie ze szczególną surowością. Przymus polegał „na rygorystycznym przestrzeganiu owych podskórnie obowiązujących zasad, które tworzyły coś w rodzaju moralnego parasola dla piszących kobiet, i na relatywnym dystansowaniu się wobec własnej płci” (s. 161). Żmichowska opisywała warunki do najpełniejszego urzeczywistnienia indywidualnego projektu egzystencji. Pozytywistyczny punkt widzenia sprowadza problematykę kobiecą głównie do jej wymiaru emancypacyjnego, rozumianego wąsko, jako zwiększenie udziału kobiety w życiu publicznym. „Przed wszystkim jednak — pisze ironicznie Borkowska — kobieta powinna się emancypować od samej siebie, od swych pragnień, od rozbudzonych potrzeb erotycznych i od przywilejów, jakie wynikają z jej funkcji macierzyńskich” (s. 181). Taka formuła w oczywisty sposób rozbija obrosłą już w tradycję badawczą „mitologię”, która wiązała pozytywizm ze szczególnie rewolucyjnie pomyślanym wyzwoleniem kobiet.

Ogólna reguła samoograniczenia znajduje swoją ilustrację w indywidualnym przypadku — Elizy Orzeszkowej. Ów nakaz powściągliwości jest czytelny w stosunku pisarki do autobiografizmu, a także w hołdowaniu przez nią imperatywom samokontroli, cenzury intymnych treści, kreacji „oficjalnego” wizerunku własnego, oraz w modelowaniu etyki wyrzeczeń i cierpienia, w pojmowaniu erotyki jako doświadczenia destrukcyjnego. „Twórczość Orzeszkowej — pisze Borkowska — cechuje to szaleńcze pojmowanie szczęścia jako stanu niebezpiecznego, zagrażającego interesom grupowym, rodzinnym” (s. 169). Postawa Orzeszkowej w zasadniczy sposób różni się od waloryzującej „macierzyńskość” postawy Żmichowskiej. Matka u Orzeszkowej jest „toksyczna” i zawsze przedstawiana negatywnie. Czy autorka *Nad Niemnem*, pyta Borkowska, chciała zlikwidować „władzę” matki, czy raczej „rozluźnić” związek córki z matką? I odpowiada: „Jak sądzę, rezerwa wobec »matki« jest w przypadku Orzeszkowej rezerwą wobec relacji biologicznych, próbą podporządkowania ich powinowactwom duchowym i intelektualnym” (s. 175). Zagadnienie to ważne i złożone. Matka, o czym przekonująco pisze Borkowska, jest „antyemancypacyjna”, przeszkadza córce w jej życiowych, samodzielnych wyborach, bo jak przekonuje Orzeszkowa, jest ona zawsze uwikłana w stereotyp myślowy nie na czasie, jest mentalnie opóźniona. Dlatego idee emancypacyjne tej pisarki i pozytywistek będą oparte nie na „kobiecy”, lecz na „męskim” wzorcu. Jednakże matka pozytywna jest także, jak się zdaje, obecna u Orzeszkowej. Nie na poziomie fabuły, ale w głębszej strukturze tekstu, na poziomie mitu. Jej status jest może banalny, lecz ważny dla moralistyki pisarki. Ważny także dla budowania i motywowania ascezy i cenzury namiętności. Wspomnę tylko, że w *Ad astra* Seweryna jest z „ciała” i z „krwi” rodzimej ziemi. Ta cielesna, biologiczna więź z ziemią/matką, z „naturą”, wyznacza na innym poziomie tekstu nowy aspekt „rodzinności” i „rodzimości”, zwłaszcza jeśli przypomnieć fakt, że „spotkanie” Seweryny ze zmarłym bratem ma charakter cielesnego nieomal kontaktu. To, ujmując rzecz skrótowo, od natury-ziemi, od owego „macierzyńskiego świata” wywodzi się i witalizm (choć przesączony przez cierpienie), i piękno, i miłość, i poznanie uroków świata i życia. To tożsamość oparta na cielesnym i duchowym związku z matką-ziemią wyzwala siły, które pomagają odrzucić spełnienie erotyczne, zawsze u Orzeszkowej obciążone groźbą „nietożsamości”.

Idea powściągliwości kształtuje koncepcje emancypacyjne Orzeszkowej, dla których pisarka stwarza swoisty „ekwiwalent” w poetyce powieści. Borkowska znajduje dla owego „ekwiwalentu” znakomitą formułę: „parnasyjskość”. Tak więc powieść „parnasyjska” orientuje się nie na „ekspresję”, ale na „ekwiwalentyzację uczuć i emocji”; „nie rezygnuje z poszukiwań estetyzujących, nastawionych na kontemplację piękna” (s. 181). Myślę, że użyte tu przez Borkowską słowo „orientuje się” chroni ją przed zarzutem, że przeciw stylistyka Orzeszkowej często rozrywa gorset parnasizmu.



Rozdział *Orzeszkowa: autokorekta i problem granic* zaskakuje wolną interpretacyjną, która ukazuje nie znaną dotąd twarz autorki *Nad Niemnem*. Nabiera ona nowego blasku, a sympatia Borkowskiej wyraźnie kieruje się ku owemu „ekstacyjnemu” wizerunkowi Orzeszkowej. „Autokorekta”, a może nawet „palinodia” pisarki dotyka podstawowych, zarysowanych wcześniej wątków myślowych. A zatem „oficjalność” autobiografii „podmywana” będzie przez wyznanie, tolerancja będzie destruować surowość ascezy, uprzedni lęk przed Erosem zastąpi „rehabilitacja psychicznej i fizycznej więzi łączącej kobietę i mężczyznę” (s. 184). Żywiół życia opanuje żywiół historii. Orzeszkowa, zafascynowana urodą świata, witalizmem, znajduje w nim miejsce na cenzurowane do tej pory wartości i postawy. Nie lęka się już pisać o spełnieniu poprzez erotyzm (*Cham*), o zdradzie, grzechu. Zło i dobro, płacz i śmiech są równie uprawnione (*Gloria victis*). Odwołując się do motywacji psychologicznej, badaczka wyjaśnia ów ekstacyzm późnej Orzeszkowej koniecznością „odreagowania negatywnego wpływu” narzuconych wcześniej ograniczeń, odrzucając tym samym sugestie wskazujące na modernistyczne inspiracje takiej zmiany postawy.

Wydaje się, że nad interpretacją modelu samoograniczenia zaważyła, płynąca w *Cudzoziemkach* podskórnym nurtem, koncepcja *libido*. Idea powściągliwości przełożona na tę freudowską koncepcję byłaby rodzajem pielęgnacji popędu ku śmierci. W bardziej nowoczesnych ujęciach (Bataille’a, Kristevej, Barthes’a, Derridy) idea owa oznaczałaby blokadę nadmiaru energii, która stanowi część swoistej ekonomii *libido*. Można spojrzeć na regułę samoograniczenia z perspektywy, którą zaproponował John Kucich<sup>1</sup> omawiając strategię libidinalną powieści wiktoriańskiej. Wówczas asceza, „gorset” Orzeszkowej może okazać się nie do końca czymś jedynie z zewnątrz narzuconym. Wydaje mi się, że pisarka samoograniczenie jakoś wytwarza od wewnątrz. Zakładam nawet, że odpowiada ono jakimś jej wewnętrznym, głębszym skłonnościom. Inaczej trudno byłoby mi uzasadnić wieloraką, złożoną, rozbudowaną w szczegółach motywację, którą opatruje ona dramaty wewnętrzne swych bohaterek, staczających walkę pomiędzy uczuciem a obowiązkiem. Asceza — mówi Kucich — jest jednym z podstawowych elementów budowania silnego *ego* bohaterek kobiecych powieści wiktoriańskiej. Wyrzeczenia stanowią istotny współczynnik tej konstrukcji. Siła *ego* powstaje w starciu między represją „bezosobowej energii” a osobistą energią pożądania. Represja stanowi zatem bazę, na której pożądanie rozwija się i powiększa. Na podobnej zasadzie w późnych powieściach Orzeszkowej centralne momenty fabuły tworzą, przez wiele stron rozwijane, „dramaty namiętności”. Czy sprawiające dzisiaj wrażenie zbyt-niej teatralności? Być może. Wydaje mi się jednak, że są one genialnym uchwyceniem przez Orzeszkową owej strategii represjonowanego *libido*. Jest w powieściach autorki *Nad Niemnem* namiętność! Ale wywołane przez nią dramaty rozgrywają się na „scenie wewnętrznej”. Siła tej namiętności jest wprost proporcjonalna do siły represji. Jaki jest moralny aspekt owych burz? Zawsze idzie o to, aby zewnętrzna, „bezosobowa energia” represji (przymus) została uwewnętrzniona przez bohaterkę i aby zewnętrzny przymus przekształcił się w osobistą energię pożądania. „Ja” nie zuboża się, ale dopełnia. Obowiązek, wartości społeczne tracą zewnętrzny i represyjny wymiar. Orzeszkowa wierzyła, jak sądzę, że wyrzeczenie i cierpienie, sublimacja erotyczna, nawet izolacja i samotność budują silną (może nawet, jak chce Kucich, zabarwioną autoerotycznie) kobiecą podmiotowość. Represja nie przerażała jej. To raczej wyzwolona z represji namiętność okazuje się u Orzeszkowej zawsze destrukcyjna (*Cham*). Franka z *Chama* nie jest kobietą „normalną”. „Histeria” czyni z niej potencjalną pacjentkę Freuda i przypadek choroby „nerwowej”. Bo, zgodnie z medycznym dyskursem epoki, seksualność kobiety „normalnej” uznawana była za zerową, a w każdym razie uważano, że nie powinna być ujawniana. Czy Orzeszkowa pisząc *Chama* pozbywa się „gorsetu”? Może tylko znaczy

<sup>1</sup> J. Kucich, *Repression in Victorian Fiction. Charlotte Brontë, George Eliot, and Charles Dickens*. Berkeley and Los Angeles 1987.

na nim pęknięcie, szczelinę, skoro aby przedstawić erotyzm w powieści, potrzebuje – niby dla kamuflażu – „histerii” bohaterki? Podobnie jak przedstawienie nagiego ciała w sztuce akademickiej potrzebowało scenerii antycznej.

W rozdziale *Cztery drogi: regres, narcyzm, walka, sztuka* Borkowska przedstawia trzeci model twórczości kobiecej. Pokolenie kobiet piszących urodzonych w latach osiemdziesiątych, a wśród nich Nałkowska i Maria Jehanne-Wielopolska, dokonuje „procesu feminizacji kultury”. Autorka *Cudzoziemek* precyzyjnie, z analityczną dociekliwością i bardzo trafnie ujmuje swoistość i osobliwość prozy modernistek. Przez „feminizację” – w odniesieniu do literatury – rozumie „nakładanie kategorii płci na neutralne (pod względem erotycznym) sytuacje kulturowe” (s. 201). „Proces feminizacji” konkretyzuje się w dwóch postaciach: „słabej” i „mocnej”. Jakie są efekty „feminizacji”? To, co „kobiece” i utajnione, zostaje wprowadzone na powierzchnię życia społecznego i literackiego jako niezbywalny jego element. Modernistki nie tylko poszerzają tym samym emancypacyjną formułę pozytywistek, ale opozycji męskie/kobiece nadają wagę opisu, interpretacji i diagnozy współczesnej kultury oraz życia społecznego.

Dopiero w załączony do tego rozdziału *Dygresji: co to jest literatura/poezja kobieca?* autorka *Cudzoziemek* wyklada własny projekt definicji literatury kobiecej. Tym samym określa własne miejsce w sporze feministek dotyczącym kwestii: czy należy budować teorię, którą część badaczy traktuje jako oznakę refleksji w kulturze męskiej. „Przyjmijmy – pisze Borkowska – że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, gdy podmiot utworu odłoni swoją płciowość i dokona seksualnej samoidentyfikacji” (s. 203). Jest to definicja szeroka i tolerancyjna, wolna od biologizmu, respektuje indywidualny wybór tożsamości płciowej dokonany przez podmiot. Np. w myśl tej tezy późna Komornicka, podpisująca się imieniem: Piotr Odmieniec Włast, byłaby mężczyzną. Gest owej samoidentyfikacji płciowej nietrudno wyszukać w poezji, natomiast odnalezienie go w prozie może nastęrczać trudności, choćby ze względu na bezosobowość narracji. Wówczas, powiada Borkowska, „kryterium samoidentyfikacyjne trzeba kojarzyć z innymi kategoriami, np. tematycznymi” (s. 204).

Przyjęta definicja ulega zmianie, wymuszonej, jak rozumiem, przez kontekst historyczny. U modernistek liczy się już coś więcej niż „odłonięcie płciowości”. Mówi Borkowska, mając na myśli twórczość Nałkowskiej i Wielopolskiej, że „osoba pisząca sygnalizuje swoją seksualność i że pisanie jest możliwe dzięki odczuciu owej seksualności” (s. 204). Nadmiar seksualności kobiecej, nie wyczerpanej w zachowaniach erotycznych i macierzyńskich, czyli swego rodzaju nie skonsumowana „reszta” tej energii, stanowi w tym ujęciu źródło samej potrzeby „działalności artystycznej”, „potencji [!] artystycznej”. Co więcej, istnieje bezpośrednio „przełożenie” płciowości na pisanie. „Seksualność kobieca realizuje się bezpośrednio w pisaniu, pisanie jest uwarunkowane poczuciem seksualnego nadmiaru, który zmienia się w literaturę” (s. 204–205).

Tymczasem w pisaniu męskim, zdaniem Borkowskiej, seksualność podlega sublimacji. Nie wiadomo zatem, czy istnieją w rozumieniu autorki dwa porządki determinujące charakter pisania: jeden kulturowy, związany z deklarowaną tożsamością płciową piszącego, i drugi – biologiczny, określający płciowość autora poprzez opozycję sublimacji i bezpośredniej „realizacji” seksualności w pisaniu. „Wypada przyjąć, że ci nieliczni pisarze płci męskiej, którzy posługują się literaturą jako środkiem wywalającym napięcie erotyczne lub też sygnalizującym istotną dla procesu pisania seksualność podmiotu mówiącego, po prostu realizują kobiecy wariant literackości” (s. 206). Równocześnie autorka rozróżnia dwa typy pisania: jeden „przedmiotowy”, będący „ucieczką od bezpośrednich doświadczeń seksualnych” (s. 207), i drugi – „podmiotowy”, w którym realizuje się seksualność piszącej/piszącego, oba dostępne twórcom bez względu na płeć. Przy czym ten ostatni został określony jako pisanie kobiece. Czy zatem należy przyjąć, że i „seksualność” dzieli się na męską i żeńską, bez względu na płeć podmiotu? Czyżby tak pojęta seksualność kobieca, która jest dla Borkowskiej nieodłączna od kobiecego pisania, równała się owemu nadmiarowi witalności, energii libidynalnej? W konsekwen-

cji podobnego stanowiska poza obszarem literatury kobiecej muszą się znaleźć utwory, których pisanie bierze się z urazu, rany, kompleksu czy seksualności stłumionej.

Tymczasem „owo *iunctim* pomiędzy seksualnością a potencją artystyczną” wprowadziły do kultury „kobiety, konkretnie modernistki” (s. 204). Dodajmy jeszcze, że pisarki modernizmu zmodyfikowały w tym wypadku, odwracając i opacznie naśladowując, męską „teorię” kobiecego pisania, sformułowaną pod koniec XIX w.<sup>2</sup>, gdy nadmiar seksualności i bezpośrednią jej realizację w pisaniu „starych panien i znudzonych mężatek” wyśmiewała krytyka męska. Z czego modernistki uczyniły program pozytywny.

W prozie pisanej przez modernistki Borkowska wyczytuje cztery scenariusze rozwiązania kwestii kobiecej. Pierwszy z nich, charakteryzowany jako „regres”, odpowiada postawie bierności, absentyzmu wobec życia publicznego i rodzinnego bohaterki Orzeszkowej (*Seweryna z Ad astra*) i Nałkowskiej (*Marta z Lodowych pól*). Ich wycofanie się w samotność jest regresywną postawą wobec emancypacyjnych koncepcji pozytywistek i zarazem obroną kobiety przed wrogością świata, ale i ewentualnym doświadczeniem „niedziewiczej” kobiecości wiążącej się z mężczyzną. Czy pozostanie Seweryny w puszczy jest regresywne? Borkowska bardzo interesująco, wbrew i na przekór tradycyjnym ujęciom, przedstawia motywacje, jakie składają się na wybór Seweryny, komplikując ich dotychczasowe spektrum. Borkowska fascynująco przedstawia ambiwalencję: samotnia, która jako „ruch ku sobie”, grozi wsobnością, nie musi, jak u dawniejszych interpretatorek Orzeszkowej, być traktowana jako „ruch ku górze”. Pytanie autorki *Cudzoziemek*: „Czy Seweryna pozostając w puszczy przed czymś się ratuje?” – jest retoryczne. Historię Seweryny rozwiąże na swój sposób Nałkowska: Martę, literacką młodszą siostrę bohaterki z puszczy, wypchnie w świat z mężczyzną, każąc jej pokonać opory i lęki.

Nie mogę w tym miejscu oprzeć się wątpliwości. Każdy wybór Seweryny byłby negatywny? A wybór „samotni” jest regresem? Dlaczego nie uznać „ruchu ku sobie” za jedną z dróg samorealizacji? Dlaczego nie zawierzyć Orzeszkowej, że wejście kobiety w „męski” świat, co jest w *Ad astra* równoznaczne z realizacją miłości i, co ważniejsze, stanowi zobligowanie do wyjścia ze „swojego” świata, staje się możliwe tylko za cenę utracenia przez nią tożsamości? Czyż samotność Seweryny nie może być traktowana jako ratunek przed nietożsamością? I jako ratunek przed zerwaniem więzi z tym, co „macierzyńskie”? Powieść mnoży destrukcyjne czynniki „męskiego” świata. Orzeszkowa jest konsekwentna. Nie eksperymentuje na swej bohaterce, jak czyni to Nałkowska, bo ma wątpliwości, czy możliwa jest ekwiwalencja uczuć tam, gdzie brak wspólnoty wartości. Jeśli obowiązek jest wartością uwewnętrzną przez Sewerynę, to rezygnując z miłości służy ona nie komuś, ale przede wszystkim sobie. Realizując siebie powiększa, a nie pomniejsza swoje „ja”. Co nie znaczy, że staje się niezdolna do altruizmu. Dlaczego samorealizacja musiałaby się wyklądać w wyborze miłości, a nie mogłaby być osiągnięta przez jej zaprzeczenie? Orzeszkowa sformułowała w *Marcie* – *explicite* i *implicit* – projekt powieści kobiecej pojmowanej jako antyromans. Nurtowała ją egzystencja kobiety wyjątkowej, w kontraście z powszechnym obyczajem, wyzwolonej od mężczyzny. Seweryna to raczej, gdyby posłużyć się językiem Irigaray, kobieta „autoerotyczna” albo „samowystarczalna” (w zainspirowanym przez Nietzschego ujęciu Sarah Koffman). Obie Seweryny Orzeszkowej widziałabym raczej jako „siostry” nietzscheańskich kobiet Nałkowskiej i Wielopolskiej.

Na tle bardzo interesująco przedstawionej recepcji Nietzschego w krytyce kobiecej modernizmu zarysowuje się drugi scenariusz rozwiązania kwestii kobiecej. Aktywistyczna bohaterka Nałkowskiej (*Narcyza*), akcentująca wobec świata swą wyższość, wolna od obyczajowych zakazów, nie potrafi jednak sprostać wymogom „mistrza”. Udaje się spełnić nietzscheański projekt bohaterki Wielopolskiej, manifestującym potęgę duchową, a tym samym zrywającym ze stereotypem „ofiary”. Warto zwrócić uwagę na

<sup>2</sup> Zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*. „Teksty” 1995, nr 3/4.

przedstawioną przez Borkowską błyskotliwą interpretację *Kryjaków* Wielopolskiej. Jest tu i doskonała ilustracja „procesu feminizacji”, i przede wszystkim przykład, jak kategoria ta, włączona w porządek interpretacji, pogłębia i rewaloryzuje znaczenia tekstu. Nie mogą oprzeć się chęci wskazania na zupełnie rewelacyjną lekturę kwestii dziewictwa w *Kryjakach*.

Scenariusz trzeci (*Wojna i rewolucja*) rekonstruuje temat wojny i rewolucji przetworzony literacko w prozie modernistek. Wielopolska i Cecylia Walewska „feminizują” kod patriotyczny, tzn.: „idea wolności ojczyzny (matczyzny?) staje się kwestią roztrząsaną w świecie kobiet jako sprawa wewnętrzna, obchodząca przede wszystkim kobiety” (s. 226). Dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Nałkowskiej wojna jest czasem przyspieszonych przemian, dojrzewania, „szczególną postacią życia”.

*Miłość i sztuka* to czwarty scenariusz, który zapisują Nałkowska w *Węzach i różach* i Wielopolska w *Faunessach*. Miłość ujmowana jako „konflikt płci” staje się doświadczeniem negatywnym kobiet: w sztuce znajdują paliatywy przeciw miłosnym okaleczeniom. W sztuce rozumianej jako aktywność twórcza, ale także jako dbałość o estetykę życia i codzienności zewnętrznej. Modernistki, znajdując w sztuce i wartości poznawcze, i lekarstwo na urazy, przedłożą – przeciwnie niż Żmichowska – porządek sztuki nad porządek życia.

Proza modernistek, podobnie jak twórczość Orzeszkowej, ujęta zostaje w poetykę „parnasyjską”. O ile jednak „parnasizm” pozytywistki był realizacją programu „ograniczonej ekspresji”, o tyle modernistki twórczo równowagę złożone często siły, którym poddany jest podmiot twórczy, i wywołane przez te siły sprzeczne doznania. Powieść „parnasyjska” nastawiona jest na „ekwiwalentyzację” uczuciowych bądź intelektualnych diagnoz formułowanych wobec świata. Ową formę – stanowiącą efekt „opanowywania” przez autorki konfliktowych sił – cechuje silna estetyzacja, która pośredniczy w wypracowywaniu dystansu i równowagi pomiędzy sprzecznymi doznaniem świata. „Parnasyjskość” – zupełnie nowe zjawisko wśród powieści XIX i XX wieku – lokowana jest poza typami prozy stworzonymi przez Przybyszewskiego, Berenta i Irzykowskiego. I sądzę, że po lekturze *Cudzoziemek* musi znaleźć trwałe miejsce na mapie odmian gatunkowych powieści przełomu wieków. „W powieści »parnasyjskiej« – czytamy – istnieje, spotykana chyba tylko w jej odmianie kobiecej, dodatnia korelacja pomiędzy indywidualnymi zachowaniami bohaterki a strategią narracyjną czy autorską. W obu przypadkach chodzi o wypracowanie formy, czyli własnego, zrównoważonego poprzez kulturę i rozum, stosunku do rzeczywistości, w którym wyraża się również nostalgiczna potrzeba piękna” (s. 237).

W aneksie (*„Dzienniki” Zofii Nałkowskiej i „Dzienniki” Marii Dąbrowskiej. Lektura porównawcza*) ujmuję Borkowska w sposób fascynujący funkcje dziennika w twórczości i biografii obu pisarek. Dzienniki stanowią zapowiedź ich literackiej przyszłości. Nałkowska, pisząca „nałogowo” od wczesnego dzieciństwa, zaciera granicę między sztuką a życiem. Dziennik jest miejscem powstawania formy nie będącej tu kategorią estetyczną, ale raczej „sposobem ujmowania naszej wiedzy o świecie, punktem widzenia odsłaniającym porządek jakiejś sekwencji zdarzeń” (s. 244). Pisanie jest „formą indywidualnego istnienia” i „racją bytu przeciwstawiającą się historii”. Jest aktywnością nadrzędną, przebiega niekonfliktowo wobec tworzenia powieści. Inaczej rysują się doświadczenia Dąbrowskiej. Jej przygoda z dziennikiem widać się w dramatycznym konflikt: pisanie zawsze konkuruje z życiem. Stąd ambiwalentny stosunek do samego dzieła. Pisanie wymaga impulsu twórczego, „nadmiaru” wrażeń, energii, która w przypadku Dąbrowskiej jest jakby wyczerpywalna. Sam dziennik ujmuję Dąbrowska jako „wysysający”, rozpraszający twórcze siły. Pisanie jako utrwalanie własnej egzystencji okazuje się niemożliwe. „Słowo pisane, podstępne jak szata Dejaniry, nie tylko nie daje tego, co obiecuje, lecz także zabiera to, co jest naszym faktycznym udziałem: ograniczone i »prywatne«, lecz własne i prawdziwe doświadczenie namacalnego świata” (s. 248). Dąbrowska inaczej także niż Nałkowska uczyni dziennik miejscem poszukiwania jakiejś obiektywnej prawdy dla siebie samej, prawdy, która mogłaby być spożytkowana w powieściach.

Jakie refleksje nasuwa ów, przedstawiony w trzech modelach, projekt kobiety piszącej i emancypacji? Najbardziej otwarta, pozbawiona ograniczeń i wykluczeń, niewątpliwie jest sformułowana przez Żmichowską koncepcja „samorealizacji”. Emancypacja w jej rozumieniu jest uwolnieniem kobiety od krępujących ją stereotypów zachowań i od wymogów utartych konwencji literackich. Jest projektem zmierzającym do różnorodności. Nałkowska i Wielopolska nadają sobie pozycję wyjątkowych: ich pisanie może być odczytane jako zapis różnicy między kobietami. To, co przytrafia się im i ich bohaterkom, nie zdarza się „przeciętnym” kobietom. Sądzę, że nawet wybory bohaterek Orzeszkowej (obu Seweryn) można uznać za manifestację „olimpijskiej” postawy autorki. „Arystokratyzm” czy elitaryzm propozycji modernistek czyni je „cudzoziemkami” wobec kultury im współczesnej, zarówno wśród piszących, jak i „innych” kobiet. Fotografia na okładce książki każe mi myśleć o „mediatorze” pośredniczącym w dostępie do świata zewnętrznego. Szyba oddzielająca wieloraką, złożoną rzeczywistość życia od kontemplujących ją kawiarnianych gości nasuwa analogię (jest, być może, metaforą) z wyczelowaną formą „powieści parnasyjskiej”, wypracowującej dystans wobec naporu wewnętrznej i zewnętrznej materii życia. Wyrafinowany smak Piękna ukrywa „mięso” życia. Zasłaniając (co nie znaczy: zniekształcając), poprzez formę, „parnasyjskość” coś zarazem odsłania. Czyż nie cierpienia właśnie, które przebrane w wykwintny kształt, zapewniają piszącemu „ja” i czytelnikowi przyjemność umieszczoną poza rzeczywistością? Byłaby to może rzeczywistość śniona? Akcentując ten ukryty *leitmotiv* kobiecego pisania nie oddałam się od diagnoz *Cudzoziemek*. „Sztuka — twierdzi Borkowska — zrodzona z negatywnego odczucia kobiecości ma, jak się zdaje, koronkowy charakter. Jest wyrafinowana i subtelna, naturalna i perwersyjna, przysłania płęć, choć to właśnie płęć jest źródłem wszystkich działań. Koronkowa znaczy także pajęczka. Pod ubraniem jest ciało, uwięzione we własnej sieci, wydane światu” (s. 230). Czy tylko witalne ciało i cielesność oznakowana nadmiarem energii?

Walory *Cudzoziemek* trudno przecenić. Akcentowałam je szczegółowo w wielu miejscach recenzji. Książka Grażyny Borkowskiej jest odważna w zarysowywaniu nowej perspektywy i zarazem rozważna. Błyskotliwy pomysł zawsze wspiera subtelna i głęboka argumentacja. Okazuje się, że prekursorstwo aby zaistnieć, nie musi lekko przedzierać się przez gąszcz zakorzenionych poglądów i praktyk badawczych. Proponując włączenie „prozy kobiecej” do tradycyjnej historii literatury Borkowska nie tylko poszerza wspólną wiedzę badaczy literatury o nowy gatunek literacki, ale także uświadamia skomplikowany proces kształtowania się pojęcia emancypacji i krystalizowania się tego, co „kobiece”. *Cudzoziemki* nie są wyłomem, odcięciem alternatywnego procesu w historii literatury, raczej dopełniają proces historycznoliteracki o ważny, brakujący element. Oczywiście nie można nie odnotować, że rekonstruowanie owego „brakującego ognia” odbyło się za cenę demitologizacji wielu tradycyjnych ujęć, a zatem, że pytania o „kobiece” muszą przekształcać konteksty i negocjować utrwalone dyskursy kultury. Nie obawiam się powiedzieć, że prekursorska książka o „cudzoziemkach” jest już klasyczna. Odwołując się do innego języka, chciałabym powiedzieć, że jest „macierzyńska” dla badaczy bądź badaczek „prozy kobiecej”.

Krystyna Kłosińska

Jacek Popiel, *DRAMAT A TEATR POLSKI DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO*. Kraków (1995). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 256 + 10 wklejek ilustr.

Jest to książka doskonale pomyślana i zakomponowana. Trzy jej części obejmują trzy najistotniejsze (zdaniem autora) problemy dramatyczno-teatralne dwudziestolecia, znamienne dla nowoczesnej sztuki scenicznej: dyskusję o nowym dramacie, ucieczkę od realizmu oraz poszukiwanie stylu dla teatru narodowego. W części centralnej autor