

# Grażyna Borkowska

---

## "Wstań, siostró! wstań!" - polska proza kobieca (1840-1918)

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 26-27, 51-61

---

1991-1992

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.

*Grażyna Borkowska*

„WSTAŃ, SIOSTRO! WSTAŃ!” –  
POLSKA PROZA KOBIECA (1840–1918)

1. Impuls do systematycznych rozważań nad literaturą kobiecą dała tzw. krytyka feministyczna. Zaczniemy zatem od pytania, czym jest ów kierunek badawczy. Można mówić co najmniej o trzech znaczeniach tego terminu.

A. Krytyka feministyczna to odmiana genetyzmu, poszukiwanie impulsów warunkujących powstanie dzieła literackiego. Feministki podjęły się swobodnej kontynuacji freudyzmu, przyjmując że dzieło sztuki nie jest „niewinne”, że źródłem pisania jest pierwotna aktywność erotyczna, pozwalająca mówić o seksualizacji aktu twórczego, o podziale literatury na „męską” i „kobietą”.

Feministki uprawiają pogodniejszą od Freuda refleksję psychoanalityczną. W tej odmianie krytyki feministycznej nieobecna jest prawie teza o represyjnym charakterze kultury. Freud mówi o sublimacji sformułowanych popędów, dla feministek akt twórczy jest podniecającą grą, która angażuje umysł, pamięć, intelekt i ciało. Dla Freuda dzieło sztuki stanowi wyraz podświadomych pragnień, feministki pokazują erotyczną nośność artystycznych konwencji pojmowanych jako „historie miłości”.

„Genetyzm” feministyczny odnajdujemy w wielu pracach. Wspomnę o kilku z nich. Na uwagę zasługuje przede wszystkim znakomita książka Shoshany Felman *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*<sup>1</sup>. Gra opisana przez dwujęzyczną badaczkę wiąże dwie kultury angielską i francuską) oraz trzy osoby – Molierowskiego bohatera, brytyjskiego filozofa języka, Austina, i autorkę pracy.

J.L. Austin zauważył, że wygłoszenie w określonych warunkach określonych zdań jest równoznaczne ze zrobieniem danej rzeczy. Np. obietnica polega na powiedzeniu: „Obiecuję!”, przysięga wymaga uroczystego: „Przyrzekam”, itd. Dostrzeżenie tego zjawiska było rdzeniem Austinowskiej teorii aktów mowy, językoznawczej rewelacji lat siedemdziesiątych. Shoshana Felman przygląda się z uwagą teoriom Austina, analizuje „idiolekt” brytyjskiego filozofa, doszukuje się w

„niewinnych” sformułowaniach drugiego dna, odkrywa w suchych wykładach elementy dowcipu, humoru i autoironii.

Co ostatecznie robi Austin – kreuje nową teorię językoznawczą, czy bawi się kosztem czytelnika? Odpowiedź Felman jest zaskakująca: robi jedno i drugie. Nie ma „czystej” pracy intelektualnej, wysiłek piszącego kieruje się ku pierwszym emocjom, a te zawsze odsyłają do Erosa, popędów, niezaspokojenia. Zdaniem Felman Austin spostrzega, że jego teoria jest niedoskonała. Obiecujemy, „robimy” obietnice, ale przecież ich nie dotrzymujemy. Człowiek, to „mówiące ciało” (*corps parlant*). Instykt życia (*Erosa*) skłania nas do nowych obietnic, którym nie potrafimy sprostać. Donjuanizm jest zatem symbolicznym ujęciem ludzkiej natury, pękniętej, dwudzielnej, skazanej na niespełnienie. I Austin nie unika swego ludzkiego losu: obiecuje teorię uniwersalną, a oferuje ostatecznie dzieło niedoskonałe, niepełne, ułomne.

Felman błyskotliwie dowodzi, że każda gra intelektualna jest wyrazem instyktu życia tożsamego z pierwotną siłą erotyczną. Zasada ta nie zna wyjątków: podlega jej zatem również autorka omawianej książki. Felman przyznaje, że czytając wykłady Austina uległa fascynacji równoznacznej z fascynacją erotyczną, uwiedzeniem. Wyłożeniu tej tezy pomaga Shoshanie Felman semantyczna płynność francuszczyzny. Francuskie „*aimer*” (kochać) oddaje stan erotycznego upojenia i estetycznej delektacji. „*J’aime Austin*” można tłumaczyć jako „kocham Austina” lub też „Podoba mi się Austin”. Książka Felman mieści się pomiędzy różnymi stopniami erotyzacji aktu krytycznego – mocną i słabą.

Nieco inną perspektywę genetyczną buduje Nancy J. Vickers w tekście *The Mistress in the Masterpiece*<sup>2</sup>. Vickers dowodzi, że nawet najbardziej skonwencjonalizowane sposoby literackiej ekspresji wyrażają napięcia erotyczne towarzyszące aktowi twórczemu. Badaczka analizuje równocześnie dwa przekazy artystyczne: brązowe reliefy wykonane przez rzeźbiarza włoskiego renesansu, Benvenuto Celliniego, i dziennik intymny artysty. Zamówienie francuskiego króla realizował Cellini w okresie romansu z jedną ze swych modelek. Artysta zostaje zdradzony, mści się, dokonując na swej kochance upokarzających aktów gwałtu. Vickers próbuje odczytać historię burzliwej miłości z płaskorzeźb wyposażonych w mitologiczne sceny. Diana traci niezależność, jej opór zostaje złamany, przy postaci kobiety pojawia się jeleń, dumny król puszczy, a jednocześnie „rogacz”. Nancy J. Vickers reprezentuje genetyzm czysty, sztuka jest repliką zdarzeń rzeczywistych, a konwencje artystyczne stanowią rodzaj kostiumu, który pozwala zagłębiać się we własne nieszczęście i uciekać od niego.

B. Drugie znaczenie terminu krytyka feministyczna odsyła do szerokiej refleksji kulturowej. Zdaniem feministek kultura nie ma charakteru uniwersalnego, jest w swej istocie kulturą patriarchalną. Preferuje wartości korzystne dla mężczyzn, utrwalające ich przewagę. Historia skazywała kobietę na milczenie. Kulturową obecność kobiet trzeba zrekonstruować ze śladowych dowodów ich

aktywności, budując w ten sposób alternatywny wzorzec zachowań. Teksty zaliczone do orientacji kulturoznawczej reprezentują w istocie rozmaite kierunki: różni je przede wszystkim stopień kulturowego otwarcia.

Wiele autorek przejawia postawy „wsobne”. Świat kobiet jest światem samowystarczającym, świadomie pozbawionym obecności mężczyzn. Zwolenniczki „czystej” kobiecości, niekiedy dyskretnie powiązanej ze skłonnościami lesbijskimi, wykazują w stosunku do mężczyzn daleko posuniętą nieufność. Jej wyrazem jest postulat przeformułowania tradycyjnie funkcjonujących pojęć filozoficznych, takich jak podmiot, prawda, i zastąpienia ich nowymi.

Na ogół jednak orientacja kulturoznawcza nie dąży do moralnego unicestwienia kultury uniwersalnej, lecz do poszerzenia akceptowanych sposobów zachowań o alternatywne wzory.

Omawianą odmianę krytyki feministycznej dokonują najlepiej świetne teksty, rekonstruujące historycznoliteracką tradycję pisarstwa kobiecego. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar<sup>3</sup> pokazały autorkę dziewiętnastowieczną jako osobę chorą, zarażoną niebezpieczną infekcją, i niezdolną do zupełnie samodzielnego działania. Siłą rzeczy pisarki ubiegłowieczne musiały korzystać z jedynej faktycznie istniejącej, tj. „męskiej”, szkoły literackiej. Kobiety anonsują zatem swą obecność przy pomocy niezupełnie przylegającego do ich natury, „cudzego” w gruncie rzeczy dyskursu artystycznego.

Inna autorka feministyczna, Elaine Showalter<sup>4</sup> pisze, że stosunek kobiet do funkcjonujących norm literackich i kulturowych, wyznacza kolejne fazy europejskiego feminizmu. W fazie początkowej kobiety usiłowały przyswoić sobie normy ogólne – twórczość Jane Austen, chłodna i stonowana, może być przykładem strategii mimikry. W drugiej połowie wieku naśladownictwo zastąpiono walką. O prawdziwej dojrzałości literatury kobiecej można jednak mówić dopiero w wieku dwudziestym, kiedy takie pisarki jak Wirginia Woolf, Katherine Mansfield pragnęły wyrażać rozmaite, także „męskie” doświadczenia egzystencjalne i erotyczne.

Orientacja kulturoznawcza przynosi różne wcielenia kobiecości; na jednym biegunie rozciąga się królestwo pszczoł, w którym mężczyzna truteń nie może liczyć na życzliwość. Drugi biegun to przestrzeń androgynicznej pełni.

C. Trzecie znaczenie pozwala rozumieć krytykę kobiecą jako pewną praktykę lekturolologiczną. Feministki interesuje nie tylko sam tekst literacki, ile związek łączący tekst i jego autora. Pograniczem literatury i biografii, literatury i historii interesował się również francuski strukturalista – Roland Barthes. Badacz postulował stworzenie nowej teorii tekstu, która obejmowałaby również podmiot mówiący. Projekt swój określił terminem *hyphology*, od greckiego słowa *hyphos*, czyli pajęczyna<sup>5</sup>. Feministki podchwyciły pomysł Barthes’a zmieniając *hyphology* w arachnologię.

Dlaczego arachnologia? Arachne to postać mitologiczna, córka Idmona, farbiarza. Była doskonałą tkaczką. Kiedy Atena podarła dzieło jej rąk, powiesiła się. Wówczas bogini zmieniła dziewczynę w pająka, a sznur w pajęczynę. Dzieje Arachne to obrazowa metafora twórczości feministycznej – cokolwiek pokazuje, pokazuje siebie. Kobiety piszące są we wnętrzu własnego dyskursu, niezdolne do zerwania łączących je za tekstem więzi, niezdolne do samoskrycia, przysłonięcia, ucieczki.

Metafora pajęczyny przybliży rozumienie feminizmu jako pewnej praktyki lekturolologicznej. Feminizm pokazuje związek pomiędzy podmiotem piszącym a jego dziełem, pokazuje, że nasze „ciało” zmienia się w tekst i że czytając, docieramy do intymnych źródeł sztuki.

Orientacja lekturolologiczna, podobnie jak dwie wyżej omawiane odmiany krytyki feministycznej, artykułuje się z różnym natężeniem i w różnej formie. Kwestią sporną jest poczucie odrębności: czy tekst jest ciałem? Czy tekst jedynie przypomina ciało, wchodząc z nim w ścisły związek? Niektóre feministki odpowiadają na to pytanie w sposób drastyczny, czyniąc z książki tekstu pisanego rodzaj erotycznego fetysza. Zdecydowana większość wybiera łagodniejszą wersję wspomnianego pokrewieństwa: tekst jest figurą ciała, a proces twórczy przypomina narodziny, dojrzewanie i krystalizację nowej formy.

Metaforyczną bliskość ciała i tekstu podkreślają feministki niezwykle wprost dbałością o ikonografię swych dzieł. Doskonale dobrane reprodukcje pozwalają opisywane konflikty „zobaczyć” – w rozdziale książki poświęconej m.in. Jane Austen widzimy obraz z epoki. Chłopiec siedzi na kucyku, a stojąca z boku siostra unosi do góry szpicrutę. Czy chce ją oddać bratu, czy uderzyć konia, wprawiając kompozycję w ruch? Nie wiemy, i ona nie wie, co zrobić z atrybutem siły, władzy i brutalności. Podobnie rzecz się ma z obrazem Rosettiego *Astarte Syriaca*<sup>6</sup>. Anielska kobieta kładzie swe dłonie na piersi i płeć. Co wyraża ten gest – wstyd, czy wyuzdanie? Ikonografia feministyczna ucieleśnia przedmiot rozważań, ale świadomie zageszcza ich sens.

2. Czy sposób myślenia prezentowany przez różne szkoły krytyki feministycznej można stosować w odniesieniu do literatury polskiej? Czy istnieje polska literatura kobieca? A jeśli tak, to co ją charakteryzuje i wyróżnia? Wydaje się, że inspiracja feministyczna może pomóc w rekonstrukcji ważnego fenomenu literackiego i socjologicznego – polskiej powieści kobiecej.

Mam na myśli zjawisko ściśle określone, zamknięte określonymi datami. Polska powieść kobieca, tzn. powieść pisana przez kobiety i dotycząca losu kobiet, rozkwita w drugiej połowie ubiegłego wieku jako wspólny i wzajemnie warunkujący się korpus tekstów. Historię polskiego feminizmu powieściowego rozpoczyna Narcyza Żmichowska, zamyka twórczość „młodej” Zofii Nałkowskiej. Dlaczego Żmichowska? Z jej nazwiskiem łączy się pierwsze wystąpienie kobiecej grupy literackiej, pierwsze zbiorowe ujawnienie się podmiotu kobiecego. Mamy

dowody rozbudowanej samoświadomości koła „entuzjastek”, które programowo współuczestniczą w życiu publicznym jako pisarki, konspiratorki, nauczycielki, emisariuszki, fundatorki domów opieki społecznej, pracownice nauki, propagatorki powszechnej edukacji i miłośniczki literatury. Tę wyjątkową grupę przyjaciół opisała Żmichowska we *Wstępny obrazku* do swej słynnej powieści pt. *Poganka* (1846; *Wstępny obrazek* powstał później, został dołączony do czterotomowego wydania dzieł Żmichowskiej z roku 1861).

Dlaczego Zofia Rygier-Nałkowska? Pierwsza wojna światowa kończy pewien etap dążeń emancypacyjnych, u progu niepodległości kobiety zyskują pełnię praw politycznych i towarzyskich. W jakimś sensie wyczerpuje się program kobiecych zmagani z światem. Egotyczne powieści Zofii Nałkowskiej zamykają okres skupionej i bardzo napiętej ekspresji feminizmu. W międzywojniu powieść kobieca funkcjonuje na obszarze bardzo ograniczonym, dotyczy marginesów życia literackiego i społecznego, kojarząc się z sympatiami lewicowymi i postawą roszczeniową (utwory Poli Gojawiczyńskiej, Heleny Boguszewskiej, Ewy Szelburg Zarembiny). W wieku XX kobiecość szuka dla siebie nowego środka wyrazu. Pojawia się poezja saficka, stanowiąca słabszą i bardzo intymną wersję feminizmu (twórczość Maryli Wolskiej, Kazimiery Zawistowskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Wisławy Szymborskiej, Haliny Poświatowskiej, Anny Świrszczyńskiej, Małgorzaty Hillar, Marianny Bocian).

Na tle zjawisk pokrewnych rysuje się wyraźnie odrębność zespołu tekstów składających się na powieść kobiecą. Utwory Narcyzy Żmichowskiej, Elizy Orzeszkowej, Marii Jehanne Wielopolskiej, Zofii Nałkowskiej, Józefy Sawickiej (pseudonim Ostoja), Józefy Kisielnickiej (pseud. Esteja), Heleny Pajzderskiej (pseud. Hajota), Cecylii Glücksman(n) (pseud. Marion), a także Marii Konopnickiej i Marii Bartusówny oraz sporej grupy pisarek minorum gentium są ekspresją losu zbiorowego. Bohaterka literatury kobiecej przeżywa moment społecznej i erotycznej inicjacji, szukając środków wyrazu dla rozbudzonych emocji, nadziei i ambicji. Wymienione autorki mają świadomość feministycznego posłania, łączą je siostrzana więź, łańcuch wspólnych motywów, wątków, niepowodzeń. Zmysł moralny Orzeszkowej jest w jakimś stopniu kontynuacją niebywałej wrażliwości etycznej cechującej Żmichowską. Powieści Nałkowskiej stanowią cichą polemikę z rozwiązaniami autorki *Nad Niemnem*. Wielopolska buntuje się przeciwko wizerunkowi kobiety słabej i wiotkiej, ocierając się o stereotyp kobiety jako istoty heroicznej.

Rodzima proza kobieca tworzy w latach 1840–1918 zwarty korpus tekstów. O jego spójności decydują nie tylko warunki literackie. Literatura kobieca towarzyszy nasilonej kampanii emancypacyjnej, sekunduje (w różny sposób i z różnym skutkiem) wystąpieniom publicystycznym. Przygląda się przemianie obyczajów, kształtuje nowe wzory zachowań, dokumentuje zmieniającą się nie bez napięć i dramatyzmu praktykę społeczną. Polską prozę kobiecą z lat 1840–1918

cementują zatem nie tylko więzi autorskie. Niezwykle ważny jest też kontakt z czytelniczkami, które chłoną powieściowe bestsellery odnajdując na kartach powieści fragmenty swych losów indywidualnych, własne historie miłości i własne niepowodzenia. „Siostrzana” więź łączy zatem wszystkie podmioty uczestniczące w procesie literackim – autorki, bohaterki i publiczność czytającą.

Historia polskiej powieści kobiecej nie jest historią udaną i szczęśliwą. Czy to oznacza, że ma rację Shoshana Felman mówiąca o cenie ludzkiej aktywności, która prowadzi nieuchronnie do fiaska? Autorki feministyczne znalazły się w pułapce własnej wrażliwości. W majowym numerze „Pielgrzyma” z roku 1843 Narczyza Żmichowska drukuje w całości mitologiczny poemat *Maina i Kościej*.<sup>7</sup>

„Wstań, siostro! wstań! tutaj rąk braknie,  
Trzeba drew na stosy zbierać,  
Z rannych piersi krew ocierać,  
Karmić tego, co łaknie,  
Poić tego, co spragniony.  
Cieszyć tego, co strapiony!  
Nieść wsparcie chętnej ręki  
I serca współczucie.  
Wstań! siostro! wstań...”

Inwokacja młodej poetki nie ginie w ciszy. Zostaje wysłuchana i zrozumiana. W tragiczny sposób wtóruje słowom Żmichowskiej historia. W czasach międzypowstaniowych kobiety podejmują się licznych obowiązków publicznych, nie wyłączając działalności konspiracyjnej, która Żmichowską np. prowadzi na dwa lata do celi lubelskiego więzienia. Po upadku powstania styczniowego włączają się jeszcze aktywniej w życie publiczne. Kieruje nimi poczucie obowiązku, w grę wchodzi także rozbudzone ambicje, pragnienie wiedzy i niezależności.

Do przyjęcia wobec życia postawy aktywnej zachęcają prawie wszystkie pi-sarki feministyczne. Żmichowska jako autorka cytowanego poematu i jako autorka interesującej powieści *Biała Róża* (1861) formułuje zasadę odpowiedzialności i współuczestnictwa. Tytułowa bohaterka wymienionej powieści jest salonową lalką. Na jednym z tańczących spotkań Biała Róża poznaje skromną pannę, która oddaje się pracy naukowej. Piękna arystokratka zazdrości skromnej rozmówczyni swobody, niezależności, intelektualnych dystrakcji.

Wątek Żmichowskiej kontynuowała Orzeszkowa. Bohaterka *Pamiętnika Wacławy* (1871) jest zafascynowana postacią swego ojca, naukowca, pracującego z dala od rodziny. Wacława usiłuje uchylić się od bezmyślności bogatej, leniwej egzystencji. Pragnie swym życiem pokierować i nadać mu prawdziwy sens.

W obu przypadkach ideał edukacyjny pozostaje niezrealizowany. Żmichowska wyraźnie się wobec niego dystansuje, wątpiąc w szczerą swą bohaterki. Orzeszkowa kapituluje przed trudnościami narzuconymi przez zasadę wiarygodności. Jak przedstawiać to, czego się właściwie nie zna? Obie autorki

korygują plan wyjściowy; ich bohaterki pozostają na łonie rodziny, szukając szczęścia w tradycyjnej przestrzeni społecznej.

Ideał edukacyjny powraca w powieściach Nałkowskiej. Tym razem autorka nie kryje, że praca naukowa wypełnia pustkę w życiu jej bohaterki. Janka Dernałowiczówna (*Kobiety*, 1906) nie znajduje w ćwiczeniach intelektualnych pełnej satysfakcji.

Polska powieść kobieca już u swych źródeł ociera się o przegraną. Pojawia się dramatyczne pytanie: co robić? Jaki wzór zachowań społecznych podsunąć rozbudzonemu „siostrzemu”? Ideał edukacyjny rozbił się na pierwszych skałach. Żadna z polskich pisarek feministycznych nie odbyła regularnych studiów. Orzeszkowa i Żmichowska reprezentują typ zdolnych samouków. Atrakcje studiowania są im nieznane. Model edukacyjny kruszy się w obliczu oporów wyobraźni.

No, więc co? Orzeszkowa jest najbardziej niestrudzona. Wciąż podsuwa nowe rozwiązania – guwernerka, rękawicznictwo, szycie, praca kopistki. Kiedy czytamy *Martę* (1873), powieści Ostoi lub Walerii Marrené-Morzkowskiej, to wydaje się, że wina leży po stronie kobiet, zbyt biernych, zbyt wygodnych, by wziąć los w swoje ręce. Kiedy jednak skonfrontujemy doświadczenia prozy kobiecej z utworami Prusa, z publicystyką Świętochowskiego, z dramatycznym tonem pozytywistycznej prasy warszawskiej, kiedy to wszystko uzupełnimy refleksją historyczną – prawda jawi się w sposób jednoznaczny. Brakowało pracy. Nie mieli jej pod dostatkiem ani urzędnicy, ani kandydaci na służących. Brakowało również miejsca dla kobiet. Rozbudzone „siostry” pozostawały w społecznej próżni. Świat ich nie potrzebował.

Historia polskiej prozy kobiecej to historia frustracji i rozczarowania. Historia kłęski, którą autorki feministyczne pragną jakoś przetrwać, sięgając po jeden z trzech scenariuszy zachowań.

#### A. Regres, czyli cofanie się

Różnie ten scenariusz zachowań jest rozwiązywany w szczegółach. W twórczości Orzeszkowej przybiera postać wtórnego antyurbanizmu (wtórnego, pojawiającego się po latach zachwyty nad możliwościami technicznymi cywilizacji przemysłowych). Orzeszkowa radzi swym bohaterom pozostać tam, gdzie się urodziły. Powrót do „puszczy”, do krainy dzieciństwa jest rękojmą już nie szczęścia, lecz spokoju wewnętrznego. Seweryna Zdrojowska, bohaterka powieści *Dwa bieguny*, pierwotny tytuł *Dzika* (1893), odrzuca propozycję małżeństwa z mężczyzną światowym, ponieważ nie umie oderwać się od miejsca urodzenia. Podobne przywiązanie do rodzinnego gniazda charakteryzuje bohaterkę powieści *Ad astra* (1902), a także bohaterkę powieści *Australczyk* (1896).



Scenariusz Orzeszkowej przejmują inne pisarki. Maria Czesława Przewóska publikuje cykl nowel „regresywnych”: dumne kobiety wycofują się z dwuznacznych moralnie sytuacji erotycznych (*W nieskończoność*, wyd. 2 – 1911). Najbardziej dramatyczną realizację scenariusza Orzeszkowej daje Zofia Nałkowska w powieści *Narcyza* (1910). Tytułowa bohaterka, młoda, silna i niezależna, w obawie przed niszczącą siłą życiowych kompromisów, wybiera skrajną, narcystyczną samotność.

Historia Narcyzy jest bardzo pouczająca. Postawy regresywne, którym Orzeszkowa chciała przypisać jakieś ważne patriotyczno-heroiczne motywacje, nie mają nic wspólnego z altruizmem, poświęceniem, pielęgnowaniem gniazda rodzinnego. Bohaterki Orzeszkowej kryją się przed nurtem prawdziwego życia w „obowiązek”. Nabierają fałszywego przekonania o swej moralnej doskonałości i odcinają się od świata skrywaną wzdumą. Bohaterka Nałkowskiej nie ukrywa swych uczuć, nie potrafi życia polubić, chce nad nim panować.

## B. Nietzscheanistki

Droga do kolejnego scenariusza zachowań jest następująca: rygoryzm moralny, pozorny altruizm oddalają bohaterki od materii życia. Moralistki nie znają świata, obcuja z jego konstruktem, tworem postulatycznej wyobraźni. Stabilność wewnętrzną daje jednakże poczucie siły, górowania. Świat kobiecy zaczyna marzyć o życiu prawdziwym, o odwadze istnienia. W ten sposób polska literatura feministyczna wchodzi w orbitę nietzscheańską.

Nietzsche panuje nie tylko dziełu młodej Nałkowskiej. Nuta nietzscheańska pojawia się w utworach Orzeszkowej, w szkicach Przewóskej, w filozoficzno-poetyckiej prozie Marii Grossek-Koryckiej, w korespondencji Konopnickiej i w powieściach Wielopolskiej. Kobieca recepcja nietzscheizmu jest pełnym fenomenem, prawie nieopisanym, zaledwie dotkniętym<sup>8</sup>. Dlaczego Nietzsche?

Filozofia kontrowersyjnego Niemca stanowiła heretyckie objawienie: asceza i samoograniczenie się nie są warunkiem moralności. Moralność to właściwe konsumowanie życia, heroizm istnienia. Tak mówi Nietzsche, tak mówią nowi teoretycy moralności – Max Stirner i M. J. Guyau. Dochodzi do kolejnego spotkania Orzeszkowej i Nałkowskiej. Jedną z bohaterek patriotyczno-martyrologicznego opowiadania *Hekuba* (cykl *Gloria victis*, 1910) mówi o swych planach życiowych językiem Zofii Rygier: chce żyć, poza obowiązkami moralnymi, poza ograniczeniami. Orzeszkowa nie popiera Inki, ale jej też nie potępia. W roku 1910, u progu śmierci, ona, czcicielka pokonanych i umarłych, zaczyna rozumieć życie.

Fascynacja życiem, zachłanność istnienia charakteryzuje także wczesną prozę Nałkowskiej (cykl *Kobiety*), literackie eksperymenty Wielopolskiej. W opo-

wiadaniu *Sobole* (zbiór *Synogarlice*, 1914) bohaterka staje się przyczyną niepotrzebnej śmierci. Rozwój wypadków przyjmuje bez emocji, z absolutnym chłodem, jakby pamiętając o nietzscheańskim: Werdet hart! Atmosferą nietzscheańską przeniknięta jest także powieść *Kryjaki* (1913). Piękna Panna, odwiedzająca oddział powstańczy księdza Brzóska, uosabia ideał „wojującego anioła”. Jest zawiązką nadziei, pakiem, z którego miała rozkwitnąć Polska. Jak pisał Andrzej Kijowski, czyn niepodległościowy zyskiwał „podtekst erotyczny, sprowadzał się do wątku baśni rycerskiej. Zmartwychwstanie Polski było zarazem Chrystusowym powstaniem z grobu, jak i rozbudzeniem dziewicy.”<sup>9</sup> Po raz pierwszy bodaj na scenę publiczną wkracza kobieta obdarzona nie sercem, lecz ciałem – triumfującym, zwycięskim, paraliżującym.

*Kryjaki* Wielopolskiej stanowią interesujące sprzęgnięcie erotyczno-patriotycznej wyobraźni. Model heroiczny nie wytrzymuje jednak konfrontacji z życiem. Ciało podlega brutalnej destrukcji, można je okaleczyć i zniszczyć. Nietzscheańska orientacja polskiej prozy kobiecej nie wytrzymuje także innych prób. Największe trudności sprawia jej przyjęcie prawdy, prawdy czasami wstrząsającej, tragicznej, czasami banalnej. W powieści Wielopolskiej *Faunessy* (1913) prawda jest negliżowana tylko częściowo, widać ją, ale „poprzez koronki”. Lęk przed prawdą prowadzi do estetyzacji rzeczywistości. Próg nietzscheański okazuje się zbyt wysoki. To rozczarowanie zmienia się w fakt literacki: pierwsze dziesięciolecie naszego wieku przynosi polską powieść parnasistowską w wersji kobiecej.

Można mówić o dwóch odmianach tej powieści: malarskiej i narracyjnej. *Faunessy* Wielopolskiej to wzór powieści statycznej, pochłoniętej urodą kolejnych scen, funkcjonujących poza konkretnym czasem i przestrzenią. Dalekim ojcem tej wersji polskiego parnasizmu jest Huysmans.

Model narracyjny wyszedł spod pióra Nałkowskiej. *Rówieśnice* (1909) pokazują naturalne ciążenie kobiet ku pięknu i przynoszą doskonale estetycznie obraz kobiecego cierpienia, jak w scenie rozstania z ukochanym:

„Przez czarny płaszcz, rozpięty z przodu, widać było wąski pas czerwonej sukni. W nagłym świetle, wchodzącym przez wysokie okno, czerwień wyglądała jak krew, strugą płynącą od szyi do stóp i kałużą leżącą na ziemi. Hania zgięła się lekko i rozchylając płaszcz ujęła tren sukni tak ostrożnie, jakby dłoń zanurzała w tej krwi. Z uśmiechem kiwnęła głową na ukłon Worośnickiego, otworzyła drzwi i w mrok pokoju o zasłoniętych oknach weszła jak do grobu.”<sup>10</sup>

Nałkowska wykorzystała wszystkie atuty estetyczne opisywanej sceny: opozycję jasności i ciemności, barwę sukni, siłę nerwowych skojarzeń, przerażającą ostrość słońca, które utrwaliło męczeństwo bohaterki. Polska powieść parnasistowska z precyzją i pedanterią malowała świat banalnych nieszczęść, zmieniając je w sztukę.

### C. Rewolucja

Dwa wyżej opisane scenariusze zachowań są nietrwałe. Scenariusz regresywny utracił swą niewinność. Podejrzliwie patrzymy na bohaterki, które rezygnują z własnego szczęścia i wybierają poświęcenie jako sposób życia. Scenariusz Nietzscheański jest natomiast za trudny. Wymaga heroicznego przyjęcia prawdy, która zabija. Co pozostaje? Obok wszystkich półśrodków mamy także wersje kobiecej rewolucji. W zakres tej orientacji wchodzi radosne lub wręcz entuzjastyczne przyjęcie działań zbrojnych, wojny, przewrotu. Musi zastanawiać to kobiece otwarcie się na chaos historycznej zawieruchy. Ślady tej postawy znajdujemy u Orzeszkowej (korespondencja z Aurelim Drogoszewskim), w poezjach Konopnickiej, w prozie Nałkowskiej.

Rewolucyjna powieść Nałkowskiej to *Księżę* (1907), historia kobiety, która dojrzewa do służby społecznej pod wpływem erotycznego związku z działaczem rewolucyjnej organizacji podziemnej. Innym świadectwem akceptacji rewolucyjnego żywiołu jest proza Cecylii Glückman(n). Jej pamiętnik (*Strofy liryczne*, 1907), opowiada historię siłaczki, zmieniającej się w rewolucjonistkę, która nie może jednak zaakceptować koteryjności życia politycznego i presji działań terrorystycznych. Kompleks prowincjuszki, temperament erotyczny sprawiają, że Marion przypomina młodego Żeromskiego.

Osobne miejsce w ewolucyjnej odmianie polskiej prozy kobiecej przypada Wielopolskiej, która jako autorka *Kryjaków* a przede wszystkim jako autorka quasi-poetyckiego zbioru *Braterstwo Ludów* (1926) wierzyła w ofiarę śmierci i cud zmartwychwstania. Mistykę śmierci poniesionej na ołtarzu ojczyzny uprawnia również inna pisarka, ciotka Wielopolskiej, Cecylia Walewska, znana emancypantka warszawska, autorka opowiadań z okresu pierwszej wojny *Salwa* (*Chwile, które były*, 1917). Emanuje z nich radosne przeczucie wolności.

3. Polska proza kobieca wyczerpuje stworzone przez siebie wzory zachowań. W regresywności rozpoznaje fałsz, w nietzscheanizmie okrucieństwo. Scenariusz rewolucyjno-heroiczny dezaktualizuje się u progu niepodległości. Aktywność feministyczna słabnie, przygasa.

Polskiej prozie kobiecej brakuje odwiecznego wroga. Powieści Orzeszkowej, Nałkowskiej, a nawet Wielopolskiej czy Marion nie kierują się przeciwko mężczyznom, nie są antymaskulinistyczne. Pouczający jest tu przypadek Zapolskiej. Autorka *Skiza* obwinia na ogół mężczyzn o krzywdę swych bohaterek, ale ten fakt wcale nie czyni z niej typowej przedstawicielki rodzimego feminizmu. Przeciwnie, agresywność Zapolskiej stanowi wyjątkowe miejsce na mapie polskiej prozy kobiecej.

Polska proza feministyczna wyznaczyła sobie ograniczone zadanie. Unikając skrajności i wyraźnego nacechowania erotycznego zabiegała o współuczestnic-

two. Szukała wąskiej ścieżki pomiędzy intelektem i uczuciem, odpowiedzialnością i spełnieniem.

### Przypisy

<sup>1</sup> Sh. Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris 1980.

<sup>2</sup> N. J. Vickers, *The Mistress in the Masterpiece*. [w:] *The Poetics of Gender*, Ed. by N. K. Miller. New York 1986.

<sup>3</sup> S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven. London. Wyd. 2, 1980.

<sup>4</sup> E. Showalter, *Towards a Feminist Poetics*, [w:] *Women Writing and Writing about Women*. Ed. by M. Jacobus. London 1979.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*. Paris 1973.

<sup>6</sup> Omawiana ikonografia pochodzi z przywołanej wyżej książki S.M. Gilbert i S. Gubar.

<sup>7</sup> Gabryella (Narcyza Żmichowska), *Pisma. Z życiorysem pióra P. Chmielowskiego*. Warszawa 1885, t. 1

<sup>8</sup> Mam na myśli pracę T. Weissa *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*. Wrocław – Kraków 1961.

<sup>9</sup> A. Kijowski, *Arcydzieło nieznanne*. Kraków 1964, s. 21.

<sup>10</sup> Z. Nałkowska, *Rówieśnice*. Warszawa 1909, s. 383.