

Maria Podraza-Kwiatkowska

Młodopolska femina : garść uwag

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4/5/6 (22/23/24),
36-53

1993

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Podraza-Kwiatkowska

Młodopolska femina. Garść uwag

W oczach mężczyzn

Inwazja pań na teren literatury polskiej — po udanych próbach w pozytywizmie — przypada na Młodą Polskę; i to zarówno w wysokim, jak i w niższym obiegu. Przyrostowi ilościowemu autorek towarzyszy w literaturze ciągle wzrastające zainteresowanie fenomenem kobiecości. Koledzy po piórze przyjmują postawę dwojaką. Z jednej strony zdobywają się na wspaniałomyślność: stają się sojusznikami w walce o prawa dla kobiet, próbują je też dowartościować w inny sposób. I tak Henryk Ibsen właśnie kobiecie powierza w swoich dramatach rolę katalizatora przemian moralnych (co mu zresztą nie przeszkodziło przedstawić niszczącej „kobiecości” w dramacie *Hedda Gabler*), a wyjątkowo piękny tekst, apoteozę kobiety napisał Maurycy Maeterlinck. Właśnie kobiety jego zdaniem zachowały dotąd na ziemi zmysł mistyki, toteż broni je przed mizoginami:

Radbym, by ci, którzy uważają kobiety za złe, przytoczyli powody. Badając je, zaszlibyśmy daleko w dziedzinę tajemnic. Są to w istocie okryte zasłonami siostry wszystkich rzeczy wielkich, których nie widać, najbliższe krewne nieskończoności otaczającej nas, zdolne uśmiechać się do niej poufnie, jak dziecko nie czujące strachu przed ojcem. Niby skarb

niebiański, a bezpożyteczny tu na ziemi, przechowują sól czystą duszy naszej, a gdyby ich zbrakło, sam jeno rozum królowałby wśród pustyni. Drga w nich jeszcze boskie wzruszenie pierwszych zaczątków życia, a korzenie ich sięgają bardziej bezpośrednio, niż nasze, we wszystko, co nie ma granic.¹

Aż dziwne, że tego tekstu nie wykorzystwała należycie płeć piękna. Czyżby go uważała za nazbyt idealizujący? A może jednak wolałyby znaleźć się w zarezerwowanej dla mężczyzn strefie „rozumu” niż w strefie „nieskończoności”? Czy wreszcie — co najbardziej prawdopodobne — owo przesunięcie problemu kobiety ku transcendencji, z pominięciem walki o jej prawa tu i teraz, wydawało się po prostu unikiem. Po tej stronie barykady, w obozie zatem sojuszników (choć granice obozów są wyjątkowo płynne), pojawia się w warstwie symbolicznej Androgyne: antidotum na trochę uciążliwą i bezsensowną walkę płci.

Z drugiej jednak strony koledzy po piórze nie ukrywają swego mizoginizmu. U nas — chociażby Jerzy Żuławski. Niechęć do kobiety, przechodząca np. u Ottona Weiningera w denerwującą i śmieszłą zarazem skrajność, miała rozmaite źródła, utrwalone przez długą tradycję. Teraz dochodziły wpływy Nietzschego i Schopenhauera, zwłaszcza jego metafizyka miłości płciowej. Ważną rolę odgrywało myślenie o kobiecie w kategoriach biologicznych, choć i zdobywający sobie coraz więcej zwolenników światopogląd idealistyczny, z jego niechęcią do materii i ciała, potrafił działać na niekorzyść kobiet. Ważne były uwarunkowania społeczne: kobieta stawiała się konkurentką na rynku pracy. W rezultacie mizogini dewaluują kobietę: sobie przypisują sferę kultury, kobiecie — emisariuszce przyrody — sferę biologii, a zwłaszcza nie liczące się z niczym pragnienie przedłużenia gatunku. Oskarżają swoje partnerki o wiązanie ich, poprzez erotykę, z materią; a także — im właśnie zarzucają, tak przez artystów nie lubiany, przymus stabilizacji. W sferze symboliki przywołują piszący mężczyźni Salome, Astarte, wampira.² Zdarza się, że winę za przypisywane kobiecie zło biorą mizogini (Tolstoj, Strindberg i inni) na siebie: to oni, mężczyźni, zdeprawowali kobietę, czyniąc z niej odpowiednio wychowaną niewolnicę. Dostojni panowie

¹ M. Maeterlinck *Kobiety*, w: *Skarb ubogich*, przekład autoryzowany F. Mirandoli, Lwów 1926, s. 57.

² Pisałam o tym szerzej w szkicu *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.

i marne niewolnice. Tę Nietzscheańską opozycję przyjmowały czasem kobiety, w innym jednak układzie: „Z nadwątłonych rąk panów berło przechodzi do wypoczętych niewolnic”.³

Natomiast zgodni byli na ogół piszący panowie co do jednego postulatu: kobiety–lalki, kobiety–rozrywki trzeba przemienić w pełnego człowieka. Wiele w tym kierunku działał Ibsen i nie tylko on: również zdecydowani mizogini w rodzaju Weiningera czy Strindberga żądali uczłowieczenia kobiety. Nawet w twórczości Kazimierza Tetmajera, gdzie partnerka traktowana jest wyjątkowo egoistycznie, jedynie jako narzędzie rozkoszy (tak jest przecież w znanym wierszu *Lubię, kiedy kobieta...*), można znaleźć wzmiankę o „człowieczeństwie” kobiety (*Otchłań*). Piszące panie, zwłaszcza Gabriela Zapolska, przejęły ten postulat, nie zdając sobie zapewne sprawy, że ów wzór pełnego człowieka to po prostu: mężczyzna.

Zmienić płeć czy ją zaakceptować?

Zaistnienie literatek w świecie rządzonym przez mężczyzn nie było łatwe. Zapewne dlatego panie stosowały czasem męskie formy gramatyczne (Zofia Trzszczkowska, Maria Komornicka) i chętnie posługiwały się męskimi pseudonimami: Adam M-ski (Zofia Trzszczkowska), Piotr Włast (Maria Komornicka), Iwo Płomieńczyk (Maryla Wolska), Józef Maskoff (Gabriela Zapolska) itp. Jeden z tych pseudonimów, choć oczywiście nie on był tu najważniejszy, przyczynił się do tragedii; mowa o tej ofercie walki płci, jaką była Maria Komornicka. W jej twórczości — jak zobaczymy za chwilę — widoczna jest niechęć do męskich partnerów, którzy są traktowani z okrucieństwem. Jest także, bardzo wyraźne, pragnienie uwolnienia się od związanej z pożądaniem płci, jakiś — oczywiście dekadenski, choć tutaj bardziej skomplikowany — ideał bezpłciowości. Ale rzeczywistość (może i fizjologia) kierowały Komornicką w inną stronę. Jako osoba niezwykle uzdolniona, szczególnie mocno odczuwała hegemonię mężczyzn, prowadzącą do deprecjacji istot żeńskich. Już jako młodzianka dziewczyna doznała przeżycia, które zapewne miało psychiczne konsekwencje: kiedy wyszła sama wieczorem na ulicę (notabene w celach samobójczych), została przez policję, jako podejrzana o prostytucję, doprowadzona do cyrkułu i poddana oględzinom lekarskim. Hegemonię mężczyzn od-

³ M. Komornicka *Z księgi mądrości tymczasowej*, „Chimera” 1904, t. VII, s. 340.

czuwała zarówno w despotyzmie ojca, jak i w ówczesnej obyczajowości; oburzona była na przepisy obowiązujące w Cambridge: kobieta nie mogła wejść do nawy głównej kościoła bez towarzyszącego jej mężczyzny; rektor miał policyjną władzę aresztowania każdej kobiety, która wyjdzie sama na ulicę wieczorem itd.⁴ Komornicka wyciągnęła skrajny wniosek z doznanych przeżyć: taki mianowicie, że w świecie rządonym przez mężczyzn najlepiej jest być mężczyzną. Utożsamiała się więc ze swoim męskim pseudonimem: Piotr Włast Odmieniec zrzucił kobiecie stroje. Dziś zapewne poddała by się operacji zmieniającej płeć, wtedy — uległa obłędowi.

Diametralnie inne rozwiązanie znalazła Zofia Nałkowska. Postanowiła mianowicie uleczyć żeński kompleks niższości ostentacyjną, niejako triumfalną akceptacją własnej płci; podobnie jak to po wielu latach uczyni Anna Świrszczyńska w zbiorze *Jestem baba*. Akceptacją płci z całą jej — tak negatywnie przez kolegów po piórze ocenianą — biologią. Jest tu nawet opis... menstruacji, która przynosi bohaterce opowiadania *Dzień ten* (1908) świadomość zależnej — właśnie od kobiety — tajemnicy życia i śmierci: „Dzień, który bratał ją z oceanami, czynił zawisłą od wiekuistych przemian księżycowych, podległą prawom niezmiennym, żalosną i pogodną, jak sama jej siostra natura.”⁵ Biologiczne uwarunkowania, owa *differentia specifica* żeńskości, przeciwstawiona — właśnie tak jak chcieli koledzy po piórze! — sferze kultury, powoduje, że kobieta urasta tu do rangi mitu: jako wiecznie żywa, pierwotna, powiązana atawistycznie z całym procesem ewolucyjnym przyrody, „nie zgładzona jeszcze przez myśl i kulturę”, „z bytu swego emanująca nowe byty, macierzyństwem swym kładąca się między życie i śmierć, jak most ponad przepaścią — kobieta wiekuista.”⁶ Nałkowska podejmuje męskie tezy na temat kobiecości po to, aby je — prowokująco odmiennie — rozstrzygnąć. Tak jest nie tylko w przypadku biologicznych uzależnień; także — tak wówczas ważny — postulat przemiany kobiety w człowieka, rozwiązuje po swojemu: w ramach akceptacji kobiecości. Bohaterka opowiadania *Zielone wybrzeże* (wybieramy ciągle *porte-parole* autorki), której ojciec nakazuje przewartościować w sobie kobietę, mówi

⁴ Por. M. Komornicka *Raj młodzieży. Wspomnienie z Cambridge* „Przegląd Pedagogiczny” 1896 nr 5–24.

⁵ Z. Nałkowska *Dzień ten*, w: *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 90.

⁶ Tamże, s. 90, 95.

przekornie: „zawsze kochałam bardziej kobietę, niż człowieka. Bo kobieta w niedokończeniu swym stawaniu się jest stokroć piękniejsza, niż człowiek”⁷. Nawet do sfery obrazowania wprowadza Nałkowska takie elementy, które ostentacyjnie świadczą o kobiecej wyobraźni: puder, szal, futra, a „horyzont nieskończoności” określa jako „tajemniczo zalotny”. Zupełnie tak, jakby chciała ułatwić w przyszłości zadanie krytyce feministycznej.

Kobiece problemy i ich symbolika

Piszące panie wniosły do literatury nowy sposób widzenia świata, odkrywając nie rzadko to, „o czym się nie mówi” czy „o czym się nawet myśleć nie chce”⁸. Głównie — piekło kobiet: od służących i prostytutek, poprzez pensjonarki, kobiety poszukujące pracy, aż po panie „z towarzystwa”. Gabriela Zapolska nie uniknęła przy tym przerysowań, posuwając się czasem do paszkwilu. Nałkowska łądziła skrajne sytuacje atmosferą estetyzmu i wnikliwymi analizami psychologicznymi. Zarówno w ich utworach, jak i w prozie licznych drugorzędnych autorek wyłania się przede wszystkim obraz doszczętnie zdegradowanego małżeństwa.⁹ Głównie z winy mężów: zenią się późno, prowadzą do ślubu swobodne życie erotyczne, nierzadko z kobietami lekkich obyczajów. Przyzwyczajeni do takiej poligamii, powracają do niej — po krótkim okresie wierności małżeńskiej — doprowadzając zrozpaczone żony do nerwic, wszelkiego rodzaju chorób, czasem — do zdrady małżeńskiej, a nawet do samobójstwa i zbrodni. Mężczyźni są w tym świecie faworyzowani nie tylko przez zwyczaj i obyczaj; także — przez prawo.

Obraz mężczyzn wypada negatywnie, jednakże i kobiety nie są tu na ogół idealizowane. Nałkowska jest bardziej wyrozumiała dla swoich, często skomplikowanych bohaterów; ale Zapolska bardzo surowo traktuje niedociągnięcia rozmaitych Żabuś czy pań Dulskich, pragnąc w nich

⁷ Z. Nałkowska *Zielone wybrzeże*, tamże, s. 54. Notabene Nałkowska posługuje się tu sformułowaniem S. Brzozowskiego, wcale nie dotyczącym kobiet.

⁸ Są to tytuły powieści Gabrieli Zapolskiej.

⁹ Co prawda mężczyznom także zdarza się w podobny sposób demaskować małżeństwo i rodzinę, np. Tadeuszowi Micińskiemu w noweli *Nauczycielka* (1896). Interesujące jednak, że ta nowela została napisana nie tylko w pierwszej osobie rodzaju żeńskiego, ale i z punktu widzenia kobiety.

widzieć — inaczej niż Nałkowska, ale tak jak jej mistrz Ibsen — człowieka. Takie unikanie feministycznych skrajności, również w kobiecej publicystyce, jest charakterystyczne dla tej epoki. Interesujące, że typ feministki, „suchej emancypantki, pozbawionej zupełnie wdzięku”¹⁰, wcale nie był ideałem kobiecej literatury. Nie ulega jednak wątpliwości, że utwory pisane przez panie, zwłaszcza proza i dramat, wspierały walkę o prawa dla kobiet, uświadamiały społeczeństwu, a nawet samym kobietom, ich — jakże często opłakane — położenie. Niektóre panie działały na obydwu polach: Cecylia Walewska, założycielka Towarzystwa Kształcenia Zawodowego Kobiet, przewodnicząca Stowarzyszenia Równouprawnienia Kobiet, autorka m. in. publikacji *Z dziejów krzywdy kobiet* (1908) czy *Ruch kobiecy w Polsce* (1909), pisała również — odpowiednie — powieści i nowele. Panie wzbogacały jednocześnie literaturę o tematy lepiej przecież znane kobietom niż mężczyznom, np. macierzyństwo. Zapolska jest tu, jak zwykle, najbardziej „dydaktyczna”: uczy, że nie wystarczy dziecko urodzić, trzeba je odpowiednio wychować, zapewniając mu szczęście rodzinne i nowoczesną szkołę (*Ich czworo*, *Przedpiekle* i inne). Nałkowska, pisząca o macierzyństwie wzniosłe, potrafi je jednocześnie zobaczyć w sposób demaskatorski: odsłonić niechęć matki do dziecka poczętego z niekochanym mężem czy do dziecka niedorozwiniętego (np. opowiadania *Róża Palatyny* i *Węże i róże*). Kazimiera Zawistowska napomyka o tragedii nie spełnionego macierzyństwa, każąc zakonnicy całować namalowane przez siebie na psalterzu dzieciątko (*Ksieni*); Bronisława Ostrowska najgłębiej z nich wszystkich rozważa tajemnicę macierzyństwa: ową „żądę samozatraty w wielkiej życia pieśni”, podsuwając matce — wobec nowego życia — myśl o własnym przemijaniu (cykl *Macierzyństwo* w zbiorze *Chusty ofiarne*). Uwzniosleniu funkcji biologicznych związanych z macierzyństwem służy temat Zwiastowania, podjęty przez Ostrowską i Zawistowską. Jakże sztuczny na tym tle wydaje się cykl patetycznych sonetów Leopolda Staffa *Matka (Dzień duszy)*, w którym brzemienna rodzicielka wypowiada monolog o dzielności swego przyszłego męskiego potomka, którego urodzi... mężowi. Wiersz spełnia swoją rolę: sugeruje bezsilnemu pokoleniu moc i dzielność, ale o ówczesnych uczuciach macierzyńskich nie mówi nic.

¹⁰ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 91.

W poezji pisanej przez panie, do której właśnie przeszliśmy, kobiecość zaznacza się najwyraźniej (trudno żeby było inaczej) w erotykach. nagle — po powściągliwym pod tym względem pozytywizmie — licznych i odważnych. Odwaga ograniczała się najczęściej do dotykania dłoni i warkoczy, do pocałunków (usta to słowo—klucz kobiecych erotyków), a także — do mówienia o pożądaniu. Notabene pocałunki były czasem zastępcze, jak w wierszu Maryli Czerkawskiej, gdzie „usta gorące” całują „Róż purpurowych ciało aksamitne” (*Otom szczęśliwa...*). Odważniejsze były poetki nieco niższego lotu, a zwłaszcza te, które publikowały pod pseudonimami: Liliana (Flora Hufnagel), Theresita (Maria Krzymuska-Iwanowska), Savitri (Hanna Zahorska). Większą śmiałością odznaczają się te wiersze, w których mówią kobiety ukryte pod różnymi maskami; Herodiadzie bardziej wypada powiedzieć: „I ust tych ogniem ciało Twe ogarnę / Aż pieszczot moich fala Cię ogłuszy!...” aniżeli podmiotowi lirycznemu w pierwszej osobie, łatwo dającemu się zidentyfikować z Kazimierą Zawistowską.

Herodiada—Salome nie była zresztą ulubienicą piszących kobiet; woleli ją panowie. Kobiety powracały ciągle do Marii Magdaleny, tego symbolu miłości ziemskiej i niebiańskiej, dwoistości zatem, którą chętnie poetki sobie przypisywały: „Święte lub też kurtyzany”, jak pisała Zawistowska. Wiersze o Marii Magdalenie mieszczą się w tym nurcie erotyki — tak lubianym w tej epoce — który polega na połączeniu miłości zmysłowej z *sacrum*. Właśnie takie utwory bywają najbardziej szokujące, nie mniej niż współczesne filmy Martina Scorsese. Jest tu oczywiście także miejsce dla św. Teresy, w sposób dwuznaczny przedstawionej już przez Berniniego, która u Zawistowskiej — przeżywając stygmaty — woła: „I widzieć, jak te łuny krwawo rozgorzałe, Tobie przyćmią oblicze Magdaleny białe!...” Trudno o bardziej kobiecą, prowokującą kobiecą, interpretację przeżycia mistycznego. Najpiękniejsze wiersze o Marii Magdalenie napisała — ciągle do tematu jawno-grzesznicy powracająca — Bronisława Ostrowska, choć zarówno u niej, jak i w wierszach Zawistowskiej miłość Magdaleny do Chrystusa jest dwojakiej natury, a pragnieniu świętości nieustannie przeszkadzają zmysły. Toteż bohaterka Ostrowskiej woła zrozpaczona: „Przecz dałeś mi ciało?!” (*Pieśń miłości*, w: *Aniołom dźwięku*). Symbioza miłości zmysłowej z *sacrum* była tematem trudnym i ryzykownym: sprostały mu Ostrowska i Zawistowska, ale już Theresita w swoim zbiorku próz prawie-poetyckich pt. *Stygmaty* (1906) balansuje na granicy dobrego

smaku, a Maria Grossek-Korycka zdecydowanie tę granicę w wierszu *Miriam* przekracza.¹¹

Znamienne, że panie niemal zupełnie nie odwołują się do Lilith, tej pierwszej feministki, która — według Kabały — pokłóciła się z Adamem: Adam nie mógł pojąć, że są równi, skoro oboje pochodzą z ziemi. Wprawdzie Ostrowska nazywa Lilith „tajemniczą mądrą heterą wieków” (*Sphinx Atropos*, w: *Jesienne liście*), ale z reguły polskie piszące kobiety unikają wkraczania na złowrogi teren, gdzie panuje Lilith z Lucyferem. Najwyżej Eloë, nieszczęśliwie kochająca upadłego anioła, zajmie na chwilę ich uwagę. Akceptują natomiast oficjalną towarzyszkę Adama: Ewę. Najbardziej interesująco — znowu — Bronisława Ostrowska, której *Hewa* stanowi pierwszą część tryptyku *Pieśń miłości*. Jest to zdecydowanie feministyczna wersja dziejów pierwszych rodziców: nie Adam bowiem, ale właśnie Hewa pojawia się na ziemi pierwsza, jako cielesna emanacja tęsknoty — dopiero co stworzonej z przelotnego snu Boga pięknej i szczęśliwej ziemi — do trwania, do istnienia. Wydawało się, że poruszone przez Howę potężne pragnienie życia wydrze niebu nieśmiertelność. Stało się jednak inaczej: Bóg zesłał wraz z piorunem Adama, aby „zuchwały Lot — nawrócił ku ziemi — spełnieniem błagania”, aby wraz z macierzyństwem trwało, ciągle odnawiające się poprzez śmierć, życie. Rola Adama, sprawcy przedłużenia gatunku (co wówczas, jak pamiętamy, przypisywano kobiecie) jest tu trochę podejrzana, chciałoby się rzec: przyziemna (zawrócił Lot ku ziemi), choć Ostrowska, jako osoba religijna, każe Hewie wszystko przyjąć w pokorze. Po drugiej części tryptyku (*Eloë i Magdalena*) następuje trzecia: *Immaculata*. Maria-Immaculata rodząc Zbawiciela sublimuje to, czego dokonała Hewa: daje bowiem wieczne trwanie temu, co „duchowe”. Nietrudno zauważyć, że jest to wielka apoteoza i uświęcenie pierwiastka żeńskiego oraz związanego z nim macierzyństwa.

Polski dekadentyzm w wersji kobiecej

Piszące panie pragnęły niewątpliwie dorównać swoim męskim kolegom, co jest naturalne. Dorównać, ale i — pokonując swój przez wieki narastający kompleks niższości — posunąć się jeszcze dalej

¹¹ Przypomniał go ostatnio, sygnalizując połączenie miłości zmysłowej i *sacrum*, Wojciech Gutowski w książce *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.

niż oni, przyjmując postawy czy tworząc kreacje literackie uważane przeciętnie za co najmniej ryzykowne. I to nie tylko w erotyce, która w prozie niektórych autorek bywa zaskakująco śmiała. Podejmowane są niekiedy — wręcz prowokująco — tematy, o których z góry wiadomo, że zostaną źle przyjęte. Tak jest w książce Marii–Jehanne Walewskiej hr. Wielopolskiej pt. *Pani El. Cykl nowoczesny* (1911), w której autorka — oprócz ryzykownych scen w rodzaju aktu miłosego Marii Magdaleny z Judaszem — prezentuje postać Chrystusa wyłącznie jako człowieka; wstęp napisał oczywiście Andrzej Niemojewski, autor *Legend*. Książka, jak kilka lat wcześniej *Legendy*, uległa konfiskacie.¹²

Hr. Wielopolska szczególnie lubiła drażnić opinię publiczną: nawet w powieści o powstaniu styczniowym pt. *Kryjaki* (1913, z przedmową Stefana Żeromskiego) jej głównym zadaniem była demaskacja zachowań polskiej arystokracji i wyższego polskiego duchowieństwa. Trudno natomiast powiedzieć, czy także innymi paniami kierowała chęć zbulwersowania swoich odbiorców. W każdym razie zastanawia fakt, że w polskiej literaturze tego czasu najbardziej typowe utwory dekadentkie, nie mające przecież zbyt dobrej opinii, zawsze szokujące polskiego czytelnika, powstały pod piórem właśnie kobiet, czego notabene nie zauważyli dotąd badacze i — co dziwniejsze — badaczki polskiego dekadentyzmu. Stosunkowo najłabiej zaznaczyły panie swoją obecność w dekadentkim nurcie pesymistyczno-inercyjnym spod znaku Tetmajera, na ogół bowiem o wiele chętniej reprezentowały postawę aktywną. Stąd np. wydatny udział Marii Komornickiej w tym buncie (właśnie: buncie) nadczułych „nerwowców”, jaki reprezentują *Forpocztzy* (1895). *Forpocztzy* są na ogół znane, natomiast niewiele osób czytało *Szkice* (1894) Komornickiej, w których młodziutka wówczas autorka nie tylko przedstawiała całą gamę dekadentkich nastrojów, z pragnieniem śmierci i nirwany oraz z natrętną, chorobliwą autoanalizą włącznie, lecz także próbowała znaleźć przyczyny dekadentyzmu.

Panie wzbogaciły przede wszystkim dekadentyzm związany z wyrafinowaniem kulturowym, taki zatem, który — jak sądzono dotychczas — rzadko pojawiał się w polskiej literaturze; pomijanie milczeniem jego kobiecej odmiany jeszcze bardziej oczywiście uszczuplało i fałszowało

¹² Odwaga Walewskiej zaimponowała paniom: Zofia Nałkowska zanotowała w swoim *Dzienniku*: „M. J. Walewskiej: *Pani El*. Godne uwagi. Chcę o tym pisać”. *Dzienniki 1909–1917*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 210.

obraz młodopolskiej schyłkowości.¹³ Można dla tego dekadentyzmu przyjąć nazwę zaproponowaną kiedyś przez Romana Zimanda: „rzymsko-verlaine’owski” — od wiersza Paula Verlaine’a *Jam cesarstwo na schyłku wielkiego konania...*¹⁴ Jest to dekadentyzm najbliższy wzorcowi francuskiemu, spokrewniony — co ważne — z dandyzmem; charakteryzuje go wyszukana, typowa dla schyłkowych kultur sceneria, sybarytyzm, reżyseria własnego życia, zwalczanie nudy poprzez nowe podniety (narkotyki, perwersja), estetyzm połączony z okrucieństwem itp. Według tego wzorca tworzyła swoje dramaty niemal zapomniana Amelia Hertzówna. Kobieta właściwie niezwykła: doktor chemii, matematyki i egiptologii, autorka publikowanych za granicą prac z zakresu historii kultury starożytnego Wschodu. W międzywojennej Warszawie, docent — zaledwie — Wolnej Wszechnicy; zginęła na Pawiaku w 1942 r. Jej interesujące dramaty, na darmo przypominane przez Lesława Eustachiewicza, nie mogą się doczekać osobnej edycji, choć niektóre z nich można znaleźć jedynie w trudno dostępnych czasopismach. Dzieją się owe dramaty w różnych epokach, a ich bohaterowie to zwykle mniej lub bardziej znane postacie literackie lub historyczne. Takie czerpanie gotowego materiału z całej, ciężącej już swoim nadmiarem, dotychczasowej kultury, było w guście tamtej, dekadencckiej epoki. Zgodnie też z wzorcem dekadencckim w dwóch najważniejszych dramatach zostały przedstawione kultury wspaniale rozwinięte, jednakże zagrożone upadkiem: Bizancjum (*Wielki Król*, nagrodzony w 1911) i Tyr (*Zburzenie Tyru*, 1906). Myśl historiozoficzna zawarta w tych utworach jest głęboko pesymistyczna: nie można powstrzymać nadchodzącej katastrofy, nie można zaradzić przemijaniu i zapomnieniu. Na nic się też zdały wysiłki zimnej i okrutnej, ale niezwykle pięknej Baltis (symbol Tyru? symbol współczesności?), która przed zburzeniem miasta wypłynęła truciznę i kazała

¹³ Dla pełnego obrazu polskiego dekadentyzmu należało by nie tylko uwzględnić większą liczbę pisarzy, np. Jana Wroczyńskiego, większą liczbę utworów, np. *Legendy tęsknoty* Bolesława Leśmiana, ale także zwracać uwagę na elementy dekadentyzmu w twórczości rozmaitych pisarzy, nawet takich, którzy mają opinię antydekadencckich. Nie ma bowiem „czystych” dekadentów, symbolistów itp. Prezentowany w niniejszym szkicu dandysowski dekadentyzm pań dotyczy również tylko pewnych elementów. Godzenie ich np. z wpływami filozofów życia jest osobnym problemem.

¹⁴ R. Zimand „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964, s. 54. O tej wersji dekadentyzmu pisałam szerzej w studium *Wieża z kości słoniowej i kazałnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: *Somnambulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985.

swoje zabalsamowane ciało ukryć w piwnicy–grobowcu, aby ocalić piękno. Została przez wrogów wywleczona ze swojej kryjówki. Piękno bywa w tych symbolicznie wieloznacznych utworach bardzo ważne, prawie zawsze jednak łączy się ono — jak często u dekadentów — z okrucieństwem. Jest to kalokagatia na wspak: nie piękno plus dobro lecz piękno plus zło, piękno plus zbrodnia. Problem zła ciąży zwłaszcza nad jednoaktówką *Fleur-de-Lys* (1908), której mała bohaterka jest córką słynnego z wyrafinowanych, popełnianych na dzieciach morderstw, Gilles de Rais. Wychowana poza dobrem i złem, odkrywa zbrodnię ojca (śmierć jest tu oczywiście — zgodnie z kanonem dekadentckim — podana w estetycznej oprawie: złotowłosa Odetta leży na czerwonym aksamicie). Reakcja Fleur jest zaskakująca: ona również pragnie zabijać. (Notabene utwory Hertzówny są bogatsze w problemy niżby to mogło wynikać z tej pobieżnej informacji, skupionej na tropieniu elementów dekadentyzmu.)

Atmosferą dekadentyzmu nasycona jest opowieść Marii Komornickiej *Andronice (Baśnie. Psalmodie, Warszawa 1900)*. Jest tu więc, w Eropolis, choroba przesytu, dająca w wyniku nudę, jest okrucieństwo i perwersja w miłości. W znudzonym swoim rozwiązłym życiu królu o imieniu Gynajkofilos Andronice rozbudza — ciągłym odmawianiem siebie — nie tylko nieustające pożądanie; jej sadyzm wyzwala w nim, zakończoną samobójstwem, miłość masochistyczną: król, który daje się prowadzić jako pies w obroży, kocha swoje rany, „albowiem poznał przez nie rozkosz ofiary”. Andronice została wykreowana na typową modliszkę: „Albowiem była jako skorpiony, które zabijają, kochając” (s. 29). Andronice to dziwne imię kobiece, zawiera bowiem grecki rdzeń andro- oznaczający męskość. Ewa Łuskińska¹⁵ wybrała jako tytuł swojego zbioru próz z 1906 r. słowo *Viraginitas*, podkreślające — tym razem za pomocą łaciny — męski pierwiastek w kobiecie. Owa męskość, czy — jak również proponują słowniki — bohaterstwo pań, trudne jest tu właściwie do odkrycia. Jak się zdaje, chodzi tu raczej o to, co podkreśla w swoim wstępie do *Pani El* Andrzej Niemojewski: brak łez. Istotnie wszystkie utwory, które tu będą wymieniane, starają się przeciwstawić opinii

¹⁵ Życiorys Ewy Łuskińskiej jest nieporównanie skromniejszy od życiorysu Hertzówny. Warto może podkreślić, że podobnie jak Theresita w Warszawie, należała Łuskińska w Krakowie do kręgu Stanisława Przybyszewskiego. Jej drugi zbiorek próz, *Chińskim tuszem* (Kraków 1906), wydaje się o wiele mniej interesujący.

o tkliwym sentymentalizmie kobiecych piór, prezentując zimne, pozbawione serca okrutnice. Nagły przechył w drugą stronę jest jak zwykle zbyt wielki.

Bohaterkami Łuskiny są głównie wielkie miłośnice, nawet kurtyzany, takie jednak, które panują nad swoim pożądaniem, dręcząc ciągłym odmawianiem siebie swoich partnerów (to stały motyw tego rodzaju utworów, nie tylko u Łuskiny i Komornickiej). Te wielkie miłośnice, czasem perwersyjne *demi-vierge* (kapłanka Mylitty jest szczodra w pieśczościach, ale przypomina, że Mylitta jest — jak i ona — boginią dziewiczą), bywają niekiedy mądre, ale przede wszystkim są niezwykle okrutne. Thanatos, „Amorów brat”, jest ciągle na podorędziu. Carnea (*Maska żelazna*), wenecka kurtyzana, typowa *bête de luxure*, swoim kochankom przedkłada jako warunek posiadania siebie — śmierć; po kąpieli w ich krwi, rozrywa lancetem ich serca. Dopiero Paweł Borgia wzbudził jej miłość i ocalił w ten sposób swoje życie. Tego rodzaju klęska okrutnych miłośnic, nie pozbawionych jednak zdolności kochania (*sclavae amantes* — jak się je określa u Nałkowskiej), nie jest odosobniona w zbiorze Łuskiny. I tak Rodanthe–Semiramis (*Astarte Syriaca*) daje swemu miastu nie tylko wspaniałą pałac ze słynnymi ogrodami. Daje wyzwolenie kobiecie, ogłaszając prawo matriarchatu: „Jako dziewicy, matki, żony, nieograniczoną ma być jej wola i działanie, a sąd nad nią odjętym mężczyźnie, a dzieci jej imię nosić będą, gdyż ona to w boleści je rodzi”¹⁶. Semiramis jednak utraciła swoją moc, swój męski umysł, rodząc dziecko, wiążąc się z żołnierzem–Wenedą, z którym w końcu, rezygnując z niewyobrażalnego przepychu, odchodzi. Wniosek jest prosty: ówczesnym pisarkom nie było łatwo wyobrazić sobie możliwość pogodzenia sukcesu kobiety w pracy zawodowej z jej życiem rodzinnym.

Ów przepych jest w zbiorze Łuskiny równie ważny jak problematyka miłości. Jest tak ważny jak w powieściach J.–K. Huysmansa, G. Flauberta, Rachilde, Remy de Gourmonta, Paula Adama i innych francuskich pisarzy, którzy wyraźnie kobiecemu nurtowi dekadenskiemu w młodopolskiej literaturze patronują. Są to np. takie opisy wnętrza, zgodne

¹⁶ E. Łuskina *Viraginitas. Romans stylizowany*, Kraków 1906, s. 10. Łuskina sugeruje za pomocą podtytułu, że jest to powieść. W gruncie rzeczy są to oddzielne prozy, ułożone chronologicznie, mające dać wizję kobiety na przestrzeni wieków. Następne cytaty z *Viraginitas* będą miały podaną stronę w tekście.

z ówczesnym kultem wytworów ludzkich i sztucznej, a więc nie podlegającej śmierci natury:

Stąpa po wygładzonej posadzce „Dziedzińca mirtów”, po powierzchni jaspisu, złączonej z wodami czworokątnego basenu [...] wkleśłe kopuły stropu zamajaczyły nad nim, jak wyrwcone czary z lazulitu — do dna których przywarły złote sentencje Koranu, jak sznury drobnych amuletów [s. 115].

Kobiety, ich nagość, ale też ich stroje, biżuteria, opisywane są *con amore*.¹⁷ Dla większego efektu piękne kobiece ciało umieszczone wśród drogich makat i kosztowności zaczyna się... rozkładać; Thanatos jest zawsze blisko, przypominając o Vanitas (nekrofilii można się tu, w *Klejnnotach Brabancji*, jedynie domyślać). Autorka stara się bardzo konsekwentnie oddać sybarycką atmosferę *décadence*: nie brak opisu wspaniałej uczty (*Maska żelazna*), gdzie na deser wnosi się na srebrnych płytach „kobiety przepiękne”. Notabene to właśnie jedna z nich mści się okrutnie za instrumentalne traktowanie. Dyskusji towarzyszącej uczcie autorka nie podejmuje się wprowadzić do tekstu, ale daje jej metaforyczny ekwiwalent:

Zanurzeni w pięknie jak delfiny w rodzimym oceanie — podnieceni obrazami lubieżnymi, światłem oślepiającym — mocą stuletniego wina — wiodą dysputy zaciekle — na przemian cyniczne i głębokie — do szaleństwa smagając krew i mózg, by rodził myśli niespodziane — paradoksy cudowne i nagłe — jak błyskawice Zeusa [s. 136].

Maria–Jehanne Walewska hr. Wielopolska wprost odwołuje się do francuskich pisarzy przedstawiając swój komplet — tym razem współczesnych — miłośnic w powieści *Faunessy* (1913); oczywiście i w tym tytule tkwi odwołanie się do pierwiastka męskiego. Również te panie, żyjące w luksusie, starają się panować nad pożądaniem swoim i swoich partnerów; główna bohaterka, jak prawdziwa dekadentka, rezygnuje na końcu powieści z pierwszego zbliżenia miłosnego z ukochanym mężczyzną. Co interesujące, głównym powodem tej rezygnacji było dostrzeżenie rozpustnego uśmiechu ukochanego zamiast wyrazu prawdziwej miłości. Więcej w *Faunessach* niż w prozach Łuskiny rozmów, głównie na temat

¹⁷ Nie należy stąd wyciągać żadnych wniosków; taka wówczas była moda, a ulegali jej także piszący mężczyźni, np. Gabriel d’Annunzio, który zajmuje się detalami strojów kobiecych w sposób niemal krawiecki, czy Paul Adam. Notabene „kobięcy” narcyzm młodej Nałkowskiej, który tak denerwował niektórych czytelników jej *Dzienników*, jest typowy dla męskich *dandy*; wystarczy przeczytać, co myśli o sobie i o swoich strojach bohater np. *Le Serpent noir* Paula Adama, powieści zresztą znanej Nałkowskiej.

skomplikowanych relacji obydwu płci. Mężczyznom zarzuca się brutalność, zwierzęcość, swoisty gwałt, zwłaszcza na świeżo poślubionych pannach. Złe cechy u kobiet wyzwała właśnie mężczyzna. Uwagi o brutalności mężczyzn, co prawda bardziej stonowane, można spotkać również u innych piszących pań. Nie jest wykluczone, że — oprócz możliwych doświadczeń osobistych — inspirowano się książką Remy de Gourmonta *Fizyka miłości. Rzecz o instynkcie płciowym* (oryginał francuski 1903, polski przekład 1911, w dwa lata później wznowiony), wspomnianą w *Faunessach*. Wytworny pisarz zabawił się tu w biologa–seksuologa, przedstawiając życie płciowe zwierząt, w tym — zgodnie z tendencjami naturalistów — także ludzi. Panie mogły tu znaleźć dla siebie uwagi o brutalności samców, o tym, że samica niemal zawsze ucieka ze wstydem przed zbliżeniem płciowym, że mogłaby właściwie sama wystarczyć do rozmnażania, itp. I — co ważne — osobny rozdział został w książce de Gourmonta poświęcony „kannibalizmowi seksualnemu”: na wiele lat przed znanym esejem Rogera Caillois opisuje de Gourmont, oczywiście za entomologami, seksualne zwyczaje modliszki (bardzo dokładnie!), a także pajaków, pasikoników itp., nie dopatrując się zresztą w tym akcie okrucieństwa, skoro takie jest prawo natury. Jedna z bohaterek *Fauness* natychmiast oczywiście powołuje się na zwyczaje pajęczyc. (Popisy erudycyjne, całe katalogi nazwisk i tytułów, to jeden ze sposobów dowartościowania swego pisarstwa przez kobiety, wyraźny zwłaszcza u Walewskiej i Nałkowskiej.)

Wśród licznych rozmów w powieści Walewskiej jest i taka, która otwiera perspektywę na inną niż dotychczasowa relację między kobietą i mężczyzną, wykluczającą „walkę płci” i władanie jednej płci nad drugą: „Piękny jest ZESPÓŁ dwojga pięknych dusz, a nie WŁADANIE jednej nad drugą”. Młody człowiek, który wygłasza te słowa, jest głóścicielem prawdziwej monogamii, także ze strony mężczyzny (taki pogląd nie był wówczas odosobniony). Ważne, że postulat przemiany w człowieka jest tu adresowany nie do kobiety, lecz do mężczyzny: „był CZŁOWIEKIEM, a nie SAMCEM”¹⁸.

Rozmowom towarzyszy w *Faunessach* — znowu — dekadencja aura wykwintu i perwersji. Opis salonu pani de la Serre przypomina odpowiednie fragmenty *Na wspak* Huysmansa. Wszystkie przedmioty

¹⁸ M.–Jehanne Walewska (hr. Wielopolska) *Faunessy. Powieść dzisiejsza*, Kraków 1913, s. 136. Kolejne cytaty z powieści *Faunessy* będą miały podaną stronę w tekście.

natłoczone — jak często w tej epoce — w nadmiarze, używane były niezgodnie ze swoim przeznaczeniem:

I tak w bajkowych kadzielnicach trzymała papierosy — szampan mrożono u niej w starochrześcijańskich baptisariach, paznokcie polerowała o wyświechtane aksamity czapraków średniowiecznych itp. [s. 57]

Cały kunszt, na jaki było stać hr. Wielopolską, skumulował się w opisie tańca pani de la Serre. Tańczyła nago (panie miały wyraźną predylekcję do nagości)¹⁹ *Valse triste* Sibeliusa, a jedynym oświetleniem były trzymane w rękach gości lampki oliwne z katakumb. To zrzucenie stroju (zapewne także sznurowanego, sztywnego gorsetu!) stanowi niewątpliwie gest wyzwolenia i to w duchu Nietzschego, o czym świadczy tytuł rozdziału: *La Gaya scienza*. Jest to taniec improwizowany, tańczony dla siebie i kilkorga gości, a nie, jak to czyni np. Salome, dla mężczyzny. Jego opis wygląda m. in. tak:

Jak przydymiona wisiała nad nią ogromna perska kotara, sypiąc zda się wprost na jej rdzawe włosy bogactwo blade i ciemno-błękitnych kwiatów [...]. Lampki nasze oliwne, trzymane w rękach rzucały poświęcę niezdecydowaną, chryzolitową na ruchy tych rozpasanych białych łądźwi, białych ramion, białych stóp, przy których strażowały potworne mordy trzech buldogów.

Unosił się nad tym obrazem duch Ropsa, a może nawet duch Goyi, zmysłowy czar rzeczy wiecznych [s. 81].

Dodajmy: unosił się przede wszystkim duch kiczu; zwłaszcza kiedy pani de la Serre do następnego tańca włożyła na nagie ciało futro. Nie zapominajmy jednak, że odpowiednie fragmenty utworów francuskich pisarzy są nie mniej kiczowate i to nie tylko u Rachilde; słynna scena z wężem w *Salammbô* Gustawa Flauberta stanowi wystarczający przykład.

Zofia Nałkowska jest w tym gronie pisarką zdecydowanie najlepszą i to ona właśnie — jak wiadomo — już teraz, w swoim młodopolskim okresie obnaża sposób myślenia i przeżywanie kobiet, zwłaszcza w relacjach z mężczyzną. Co jednak dla nas interesujące, Nałkowska, która znakomicie wie, na czym polega dekadentyzm i dandyzm w literaturze,

¹⁹ Nago wykonuje taniec rytualny także Rhodante, przy czym Łuskiną ma wyraźnie w pamięci opis Salome Gustawa Moreau w *Na wspan*, o czym świadczy wzmianka o wyrazie somnambulizmu na twarzy tancerki. Opis Łuskiny jest bardziej udany niż Walewskiej, ale najlepszą wersją tańca jest *Tancerka z Kambodży* Bronisławy Ostrowskiej, zupełnie niezależna od Huysmansa czy Flauberta.

wzbogaca swoją prozę jego obiegowymi elementami, takimi jak nuda, piękno tego, co przemija, a nawet okrucieństwo. Co prawda trudno było realistycznej prozie o środowisku inteligenckim konkurować z opowieściami o Semiramidzie, ale ileż i tutaj typowego dla dandy²⁰ „artyzmu życia” i „wykwintu formy” (określenia autorki), opisów ubrań, biżuterii (*Węże i róże*), zachwyty na widok pięknego, półnagięgo ciała kobiety (Emma w *Kobietach*). Ani śladu cyganeryjnego stylu życia nawet w pracowni malarskiej. Jest natomiast narkotyk i opis jego działania (*Kobiety*), a nawet bardzo delikatne napomknienia o miłości homoseksualnej (opowiadanie *Cudzoziemiec*) i lesbijskiej (*Węże i róże*). Pod tym względem koledzy po piórze byli odważniejsi. Co prawda Tetmajerowi owa odwaga nie na wiele się przydała: w jego *Ogrodzie lesbijskim* najważniejszy fragment został wykropkowany. Pofolgował sobie natomiast, chyba aż nadto, niedawny bojownik rewolucji Gustaw Daniłowski w powieści *Maria Magdalena* (1912).

Konwencja prozy dekadencckiej pomogła piszącym paniom swobodnie wprowadzać element okrucieństwa, a nawet zabijania. Okrucieństwa przede wszystkim wobec mężczyzn. Baltis zabija swego kochanka, Andronice doprowadza swojego partnera do samobójstwa, podsuwając mu zatruty nóż, Carnea kąpie się w krwi kochanków, Dolores każe oswojonemu leopardowi przegryźć gardło mężczyzny (*Renesansowe Duchessy w Pani El*). W powieściach współczesnych Walewskiej i Nałkowskiej więcej się mówi o okrucieństwie niż go realizuje, trudno przecież w XX w. stosować metody kurtyzan z czasów Borgiów, choć w opowiadaniu Nałkowskiej *Noc podniebna* bohaterka zabija swego partnera, spadając razem z nim sankami w przepaść. Ale to, co się mówi, brzmi również groźnie: „niewinna chęć ponizania i obrażania graniczy jednak bardzo blisko z naciśnięciem cyngla u rewolweru” (*Faunessy*, s. 17). Interpretacje tej skłonności do zabijania mogą być rozmaite: łącząc Erosa ze śmiercią osiąga się, tak ważny w tym nurcie, rozpraszający nudę „dreszcz” nowości; manifestuje się swoją autorską (kobiecą!) odwagę i zrywa się z ideałem kłiwej i uległej niewolnicy; uczestniczy się w kreacji — powszechnego wówczas w literaturze — typu kobiety—

²⁰ O dandyzmie Zofii Nałkowskiej w związku z „uprawianiem” osobowości tak jak sztuki pisze Hanna Kirchner w: Z. Nałkowska *Dzienniki 1904–1917*, s. 23. O „nastrojach dekadencckich” we wczesnych powieściach Nałkowskiej wzmiankuje Teresa Walas w książce *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków, s. 128.

–modliszki. Uważna lektura podsuwa jeszcze jedną interpretację: jest to częściowo świadoma i wyrażona wprost, częściowo podświadoma, chęć zemsty. Zemsty za pułapkę natury, za konsekwencje swojej płci, swojego statusu samicy, o którym stale kobiecie przypominają, do którego starają się ją ograniczyć mężczy partnerzy; czasem — samym tylko swoim istnieniem i budzeniem żądy. Zemsty również za poligamiczne skłonności mężczyzny, akceptowane przez ówczesną obyczajowość. I wreszcie — zemsty za opłakany społeczny status ówczesnej kobiety; ten status, który wyłania się z realistycznych powieści i nowel, a także z pism feministycznych działaczek.

Nie byłoby zresztą słuszne przypisywanie „krzywdy kobiet” (tak się wówczas mówiło) jedynie męskim partnerom. Despotyczny ojciec bywa od nich groźniejszy i właśnie w takiej roli występuje u Komornickiej, Zapolskiej, Nałkowskiej, Łuskiny i innych. Bunt przeciwko ojcu, tak ważny we wczesnym ekspresjonizmie niemieckim, pojawia się także w polskiej literaturze. Dodajmy od razu: nie tylko kobiecej; można go odczytać u Stanisława Brzozowskiego, „wczesnego” Janusza Korczaka, Adolfa Nowaczyńskiego, Ludwika S. Licińskiego i innych, jednakże w literaturze kobiecej został on wzmocniony niechęcią do hegemonii mężczyzn w ogóle. Symboliczną realizacją tego kompleksu jest baśń Marii Komornickiej pt. *O ojcu i córce (Baśnie. Psalmodie, 1900)*. Nadnaturalnie groźny (konwencja baśni dawała duże możliwości) ojciec, znający sztuki czarnoksiężskie pan zamku, otoczył córkę Allę szczególną miłością: zazdrosny o nią, wychował ją w zupełnej izolacji, panując całkowicie nad jej osobowością. Zamiast jednak spodziewanej miłości wzbudził w niej jedynie przerażenie. Od tego straszego ojca uwolniła Allę jej zmarła matka; stworzyła jej radosne życie i umożliwiła małżeństwo. Jednakże w noc poślubną znalazła Alla w sypialni... ojca, który ją zabija. Psychoanalityk, który by zechciał zająć się tym utworem, miałby zapewne dość łatwe zadanie. Pomogłaby mu zapewne informacja, że porywczy ojciec „poturbował” kiedyś płaczącą zbyt długo małą Marynię Komornicką.

Młodopolskie autorki sięgają do rozmaitych tradycji, inspiracji szukają nie tylko u literackich „matek”: Orzeszkowa jest równie dobra jak Zola, Flaubert czy Dostojewski. Akceptacja wzorca powieści dekadencjonalnej wydaje się szczególnie interesująca: żalonym „siłaczkom” i Joasiom, zagrożonym gruźlicą, biegającym po mieście z jednej korepetycji na drugą w nicowanym płaszczu i przemakających butach — przeciw-

stawiona została kobieta–dandy, w całym przepychu na jaki stać było wyobraźnię polskich literatek, żyjących raczej w skromnych warunkach. Jednakże — co trochę zaskakuje — stworzone głównie przez mężczyzn „siłaczki” i Joasie miały szansę zachować własną samodzielność, podczas gdy kobieta–dandy wykreowana jest w gruncie rzeczy po to, aby z jej perspektywy pokazać relację kobiety i mężczyzny. Problem płci jest w tym nurcie najważniejszy, co sprawia, że pomimo groźnych póz panie niemal nie wychodzą poza orbitę zainteresowania mężczyzną. Konwencja powieści dekadenco-dandysowskiej pozwoliła bowiem piszącym kobietom nie tylko na swoiste, trochę histeryczne i przesadne dowartościowanie siebie, nie tylko na manifestację swojej obyczajowej odwagi, lecz także — na ekspresję swoich utajonych kompleksów, których przyczyną był mężczyzna.

A jednocześnie właśnie panie — panowie niemal zupełnie zignorowali ten nurt — wypełniły lukę w polskiej literaturze; zapewne nie najważniejszą, ale bogactwo kultury tkwi między innymi w jej różnorodności.