

Ewa Szczeglackca

"O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza", Dariusz Seweryn, Warszawa 1996 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 89/1, 153-157

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przedstawione tu omówienie książki Bogdana Zakrzewskiego *Dwaj wieszcz: Mickiewicz i Wernyhora*, jak też formułowane przy tej okazji uwagi, wnioski czy postulaty mają charakter niepełny i wybiórczy. Problematyki bowiem składających się na nią prac nie sposób zamknąć czy choćby tylko sygnałnie poruszyć nawet w znacznie obszerniejszej wypowiedzi recenzyjnej. Zresztą nie taki cel przyświecał piszącemu te słowa. Zasadniczym i bezspornym walorem omawianej książki jest to, iż zmusza ona wręcz (ale nie przymusza bynajmniej) do aktywnej i pogłębionej refleksji zarówno w trakcie, jak i po lekturze. A także i do stwierdzenia, jak ciągle mało wiemy na temat romantyzmu, literatury i życia literackiego wieku XIX. Jak bardzo potrzebne są badania i publikacje tego typu. Jak wiele i jak ciekawie powiedzieć można o pogmatwanych, a zarazem jakże istotnych „sprawach prawdziwych” ludzi i literatury (i to nie tylko czasu przeszłego). Jak wiele z przeszłości istnieje w teraźniejszości.

Marian Ursel

Dariusz Seweryn, *O WYOBRAŹNI LIRYCZNEJ ADAMA MICKIEWICZA*. Warszawa 1996. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 134. (Indeks opracowali: Marek Gumkowski, Agnieszka Pliszkiwicz). „Rozprawy Literackie”. [T.] 74. Komitet redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowa, Aleksandra Okopień-Sławińska. Z prac Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Polska Akademia Nauk — Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Dariusz Seweryn jest uważnym czytelnikiem, badaczem znaczeń, który wychodzi od rzetelnej analizy filologicznej, pomagającej w interpretacji, w głębszym poznaniu i odkryciu tekstu literackiego. W książce autor przywołuje rozważania Paula Ricoeura: „Co w rzeczywistości jest przedmiotem rozumienia — a także przyswojenia — w tekście? Nie chodzi tu o intencję autora, która miałaby się ukrywać za tekstem, nie chodzi także o sytuację historyczną wspólną dla autora i współczesnych mu czytelników ani o oczekiwania czy doznania tych czytelników, ani nawet o ich rozumienie siebie jako o zjawisko historyczne i kulturowe. Tym, co ma zostać przyswojone, jest znaczenie samego tekstu, rozumiane w sposób dynamiczny jako ukierunkowanie myśli otwarte przez ten tekst [...]” (cyt. na s. 7–8).

Dla badacza istotne są struktury mowy poetyckiej, konwencje stylistyczne, tematyczne i gatunkowe. Ważny bowiem dla rozumienia i interpretacji tekstu jest — podkreślany przez Ricoeura — aspekt „bycia w świecie tradycji literackiej” (s. 12). Przedmiotem dociekań są nieprzypadkowo wybrane utwory, ułożone w określonej kolejności. Interpretacja zbliża do poznania i charakterystyki wyobraźni lirycznej Mickiewicza „w jej wielostronnym działaniu”, wyobraźni w znaczeniu hermeneutycznym. Pojęcie to wiąże się z pisarstwem Gastona Bachelarda. Chodzi więc o wyobraźnię egzystencjalną, która obejmuje sposoby widzenia przez poetę rzeczywistego świata, a także postrzegania w tej perspektywie własnej świadomości. Nie jest to zwykła zdolność tworzenia obrazów czy fantazjowania, łączy się bowiem ściśle — co podkreślał także Bachelard — z narodzinami słowa. Poezja stanowi „źródło obrazowej obiektywizacji świadomości wypowiadającego się podmiotu” (s. 16). Dzieło, jak twierdził Ricoeur, ujawnia propozycję świata. Wyobraźnia tak pojmowana jest narzędziem odkrycia i poznania rzeczywistości, a także siebie, jest aktywnością twórczą. Przed jakimi zadaniami staje więc interpretator? Co to znaczy pokazać wyobraźnię liryczną poety? Seweryn zgodnie z przyjętą teorią objaśnia wybierane świadomie przez Mickiewicza obrazy, przedmioty itd. Wychodzi od immanentnej analizy utworu, bada powtarzające się motywy, ich ewolucję i przeobrażenia, zmierzając do charakterystyki podmiotu mówiącego (instancji nadawczych).

Wprowadzenie do książki, pt. *Rzeczywistość wyobraźni*, jest przeprawą przez hermetyczny język hermeneutyczny, jednakże na potrzeby pracy pewne założenia metodolo-

giczne — określone już na wstępie — są istotne i pożyteczne. W szczegółowych przypisach autor odsyła do źródeł. Ukierunkowanie badań sprawiło, że książka jest spójnym, konsekwentnie prowadzonym wywodem. To nowy głos w dyskusji i nowe, interesujące spojrzenie na teksty, których dotyczy bardzo bogata literatura przedmiotu.

Rozważania nad złożonością wyobraźni egzystencjalnej i zagadnieniem podmiotu lirycznego Seweryna rozpoczyna od wybranych *Sonetów krymskich*, następnie przechodzi do liryków lozańskich i „przedlozańskich” (tak je, nie bez uzasadnienia, porządkuje). Przystawienie w chronologii powstania utworów nie zaciemnia ewolucji obrazów i podmiotu, a nawet ją uwydatnia.

Autor zadaje tekstem pytania: o instancje nadawcze, sytuację liryczną, miejsce w świecie tradycji literackiej (proporcje między elementami klasycystycznymi i romantycznymi). Interpretacje uzupełnione są analizą warstwy składniowej, z wykorzystaniem retoryki. Książka ukazuje przemiany podmiotu mówiącego, zawiera także refleksje na temat motywów akwatorycznych w twórczości Mickiewicza. Badacz zauważył, że „nieodłącznym współczynnikiem najcenniejszych osiągnięć hermeneutycznej wyobraźni lirycznej Mickiewicza w wymiarze religijnym i metafizycznym były łzy, za każdym razem inne, znaczące co innego i za każdym razem z nowej strony odsłaniające to samo” (s. 127). Łzy w sonecie *Do Niemna*, w *Bakczysaraju*, *Mogilach haremu*, „burza we łzy roztopiona” z *Rozmowy wieczornej*, łzy z wiersza *Śniła się zima . . .*, „łzy czyste, rzęsiste” z liryku lozańkiego. Jest to charakterystyczny motyw współtworzący złożoną wyobraźnię egzystencjalną Mickiewicza, a także *leitmotiw* rozprawy Seweryna. Należy podkreślić, że w wieku XIX zmieniła się konwencja płaczu i jego nacechowanie emocjonalne, nie jest to płacz sentymentalny.

Elementy świata przedstawionego kierują naszą uwagę w stronę podmiotu lirycznego i jego metamorfoz. Jak więc przebiega ewolucja podmiotu? Zagadnienie instancji nadawczych w *Sonetach krymskich* nie zostało dotychczas w sposób zadowalający opisane i zbadane. Autor pracy o wyobraźni Mickiewicza zajął nowe stanowisko w dyskusji o podmiocie tego cyklu utworów. Według niego „liryczny bohater *Sonetów* da się »zrekonstruować« jako romantyczny poeta podróżujący po Krymie i podczas tej wędrówki układający fragmentaryczny poemat, którego bohaterami z kolei są Pielgrzym i Mirza” (s. 6, przypis). Seweryn nie kwestionuje przekonania, że podmiot w jakiejś mierze jest *porte-parole* autora, ale zaznacza, że „w »krytycznych« momentach cyklu rozpisuje się niejako na dwa autonomiczne głosy, wprowadzając postacie Mirzy i Pielgrzyma, przez co uzyskuje »epicką« obiektywizację i możliwość rozpoznania »złóż« osobowości, zrozumienia sprzecznych sił działających w nim samym” (s. 6). Pielgrzym i Mirza jawią się więc jako „projekcje” („projekty”) podmiotu lirycznego. Można się jednak zastanawiać, czy rzeczywiście te głosy są autonomiczne, ich wyodrębnienie wcale nie jest łatwe.

„Epickiej obiektywizacji” pozbawiona jest — według Seweryna — późna liryka Mickiewicza. Są to — pisze — „wszystko teksty najgłębiej osobiste, a zarazem wyraźnie wykraczające poza kategorie lirycznych wyznań. Jawnie emocjonalne, są jednak — »chcą« być — czymś więcej niż w r a z e m u c z u ć, bo równocześnie stanowią świadome i celowe przekroczenie poziomu emocjonalności. Ich podmiot nie jest ani czystą ekspresją osoby autora, ani jego swobodną kreacją, ani też jakąś wypadkową obu tych możliwości. Jest raczej ośrodkiem interpretacyjnej procedury autora, który projektuje siebie w liryczną przestrzeń tekstu, osiągając dystans pozwalający wyłonić się świadomości oczyszczonej i wyzbytej złudzeń. To oddalenie [...] poszerza perspektywę autoprezentacji i odsłania podmiot przed nim samym. Ale niekoniecznie przed innymi. Dlatego te późne wiersze pozostawił poeta w rękopisie” (s. 6–7).

Punktem wyjścia są dla Seweryna opinie innych badaczy. Weryfikuje on spostrzeżenia, wartościuje dotychczasowe sądy, polemizuje i wnosi nowe odczytania tekstów. Wiele przytoczonych argumentów przekonuje. Praca jest bogata w liczne i interesujące konteksty, nawiązania literackie z epoki romantyzmu, z okresów wcześniejszych, a także współczesności.

W pierwszej części książki Seweryn interpretuje sonety VI, VIII i IX, tj.: *Bakczysaraj*, *Grób Potockiej* i *Mogily haremu*. Są one przykładami dialogiczności między

dwoma ośrodkami: naturo- i kulturocentrycznym. Według badacza w *Bacchysaraju* „ostentacyjny brak osobistego zaangażowania narratora w świat przedstawiony jest zarazem przejawem dystansu poety do aktywowanej konwencji” (s. 31). Autor pracy wyszedł od wskazówki umieszczonej przez samego Mickiewicza w objaśnieniach, odsyłającej do fragmentów *Księgi Daniela* i do biblijnego Baltazara. W tej perspektywie tekst ma wymiar religijny, egzystencjalny. Sonet wpisuje się w nurt poezji ruin, podejmującej zagadnienie antynomii między tym, co pochodzi ze świata natury, a tym, co wniosła kultura, między ludzkim pragnieniem trwania a ogromną siłą zniszczenia i upływu czasu. Ruiny to system znaków do odczytania. Zgodzić się można ze stwierdzeniem, że taki sposób obrazowania bliski jest poetyce Norwidowskiej, która charakteryzuje się dialogowością, niedopowiedzeniami, wymogiem aktywności odbiorcy, twórczym wykorzystaniem tradycji. Mickiewicz podobnie jak Norwid przekracza zastaną konwencję.

Seweryn proponuje, aby interpretować *Mogily haremu* biorąc pod uwagę następny sonet, *Grób Potockiej*. Poeta umieścił je w tej właśnie kolejności. Oba charakteryzują się zbieżnością motywów słownych, podobną przestrzenią, w której króluje śmierć, oba stanowią refleksję nad przemijaniem i czasem. W sonecie *Grób Potockiej* występują tendencje charakterystyczne dla wyobraźni romantycznej. Zakwestionowana więc została tradycja grobu klasycystycznego. Mogiła niesie ukojenie „gdzieś na mglistym pograniczu snu i nicości”. Właściwym kontekstem są przywołane przez Seweryna elegie Brodzińskiego (*Duma nad grobem* i *Pogrzeb przyjaciela*), twórczość Younga, Graya.

Można się zastanawiać, czy rzeczywiście komentarzem do strofy z sonetu *Grób Potockiej*:

W kraju wiosny pomiędzy rozkosznymi sady
Uwiedłś, młoda różo! bo przeszłości chwile,
Ulatując od ciebie jak złote motyle,
Rzuciły w głębi serca pamiątek owady.

– będzie zacytowany przez Seweryna fragment *Marii Malczewskiego*:

Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie. [w. 744–745]

Wyraźnie zarysowują się tutaj dwie różne perspektywy, różny jest zasięg tych refleksji i ich wymowa. Przywołaną zwrotkę sonetu Mickiewicza interpretuje Seweryn w następujący sposób: „Początkowa apostrofa, określająca zmarłą konwencjonalnym z pozoru epitetem jako »młodą różę«, nadaje »pamiątek owadom« wizualną konkretność – to przecież gąsieniczki wylęgłe z jaj pozostawionych we wnętrzu kwiatu przez »odlatujące motyle« sprzęgnięte mocą porównania ze szczęśliwymi chwilami przeszłości” (s. 43). Biologiczne objaśnienia nie są przekonywujące. Obrazowanie w tym sonecie jest bardzo konsekwentne i logiczne („kraj wiosny”, „rozkoszne sady”, „róże”, „złote motyle”, „pamiątek owady”). Złote, „wietrzne” motyle przeciwstawione są owadom. W płatkach róży owady nie składają jaj. „Pamiątek owady” są to wspomnienia, motyle zaś – przeżycia, które bezpowrotnie odeszły. Metafory mają znaczenie wartościujące, trudno więc znaleźć ich wytłumaczenie w świecie biologii.

Przekonywająco natomiast zinterpretowany jest motyw grobu, łączący ów sonet z następnym: „Zmarłej Polce przypada tu funkcja pośredniczki, sam jej grobowiec staje się czynnikiem wstawiennictwa, bowiem to dzięki usytuowaniu własnej mogiły w jego pobliżu podmiot spodziewa się osiągnąć wreszcie stan łączności z żyjącymi, który ustanowić ma – dokonujemy tu interpretacyjnej amplifikacji – modlitwa za zmarłych reprezentowana przez samotną piosenkę owego dumającego wieszczka, mającą za brzmieć niby *requiem*” (s. 48). W sonecie *Mogily haremu* podmiotem mówiącym jest Mirza – ma to duże znaczenie, zmieniają się bowiem „reguły komunikacyjne”. Idea marności rzeczy doczesnych ulega „neutralizacji” (s. 52). Monolog Mirzy „rewaloryzuje doczesną formę ludzkiego istnienia, czyni ją rzeczywistością pełnoprawną i uwalnia od cienia grobu, zaprzeczając owemu »byciu ku śmierci«” (s. 54).

Zaproponowana przez Seweryna interpretacja *Mogil haremu* w związku z *Grobem Potockiej* zmienia też spojrzenie na funkcje stylu orientalnego. Duże znaczenie ma miejsce podmiotu, w każdym z utworów inne. Sonet *Mogily haremu* jest monologiem Mirza skierowanym do Pielgrzyma („Mirza do Pielgrzyma”). Według badacza wyobraźni lirycznej Mickiewicza – Mirza występuje jako *homo religiosus*, który „demonstruje, że można »zabłądzić na groby« i zanuć »pieśń żałoby«, a następnie powrócić »na świat«, wszakże pod warunkiem, że w grobie potrafi się dostrzec znak odsyłający z rzeczywistości poza krąg doczesnej egzystencji, a nie do niej samej” (s. 63). Pielgrzym zrozumiał to przesłanie – podkreśla Seweryn – dlatego zachowuje milczenie, przemawiają jego łzy, „gdyby nie łzy, spojrzenie cudzoziemca miałoby charakter profanacji” (s. 58). Motyw łez jest istotny dla poetyckiej semantyki *Mogil haremu*.

Przywołane sonety otwierają perspektywy wyobraźni religijnej Mickiewicza, wyobraźni, która wyznacza obszar bycia człowieka w świecie pełnym znaczeń, w świecie, który zmusza do wyjścia poza jego granice. Wiąże się to z „antykartezjańską” postawą poety, rozumianą jednak – co zaznacza badacz już na wstępie – szerzej niż „obiegowy romantyczny sprzeciw wobec absolutnego prymatu rozumu”, postawa ta „jest »antykartezjańska« na poziomie sprzeciwu wobec tradycji »*cogito*«, czyli przeświadczenia, że podmiot refleksji obdarzony jest intuicyjną, bezpośrednią i pewną samowiedzą. U Mickiewicza ta samowiedza podmiotu ukazuje się raczej jako zadanie i cel wypowiedzi niż jej punkt wyjścia. Jest zapośredniczona przez poetycki tekst” (s. 6).

Książka składa się z dwóch części. Pierwsza, *O wyobraźni religijnej Mickiewicza*, poświęcona jest *Sonetom krymskim*, druga, *O wyobraźni metafizycznej Mickiewicza*, ukazuje świat przedstawiony liryków, które powstały w późnej fazie twórczości. Już we wprowadzeniu autor zaznacza: „Rozróżnienie to [tj. wyodrębnienie wyobraźni religijnej i metafizycznej] nie jest – i nie powinno być – ostre. Ma raczej charakter orientacyjny. Inaczej mówiąc – pojęciom tym nadajemy status regulatywny – a zatem wyznaczają one kierunek poszukiwań” (s. 17). Pomimo tej deklaracji podział budzi wątpliwości i jest niejasny. W wielu przypadkach pojęcia te zachodzą na siebie. Oba znaczenia kierują uwagę na kategorię egzystencji. Można się zastanawiać, czy podział jest uzasadniony i konieczny.

W rozdziałach poświęconych późnym tekstom Mickiewicza konsekwentnie realizowane są zasady przyjęte we wcześniejszych partiach książki. Pojawia się nie rozstrzygnięte przez interpretatorów zagadnienie podmiotu. Autor polemizuje z opiniami Juliana Przybosia, Marty Piwińskiej, Mariana Maciejewskiego, Mariana Stali. Daleki jest od utożsamiania podmiotu z wiersza *Nad wodą wielką i czystą... z żywiołem*, a także od interpretacji w kategoriach panteistycznych. Analizując tok myślenia Przybosia badacz wskazał wiele niekonsekwencji, a także tendencję do uczynienia z Mickiewicza „prekursora Awangardy”. Woda symbolizuje, ewokuje „kategorię wieczności”. „Podmiot natomiast płynie po jej powierzchni i ten ruch staje się odkryciem swoistości jego ludzkiego sposobu istnienia – na styku zmienności i trwałości, zdeterminowania i wolności, materii i ducha, czasu i wieczności. Tak usytuowany człowiek wyznacza granicę między dwiema rzeczywistościami i zarazem ją znosi, łącząc je poprzez siebie i w sobie jako dwa wymiary tej samej, jego własnej rzeczywistości” (s. 74). Świadczy to – zdaniem Seweryna – o jednorodności podmiotu, o pogłębionym rozumieniu własnego „ja”. „Wiersz łożański reinterpretuje, przenosi na płaszczyznę metafizyczną i rozwiązuje ów problem istnienia rozdwójonego, ujęty w *Do samotności* psychologicznie i sformułowany wówczas jako niemożliwa do przekroczenia antynomia, którą dobitnie ilustrowało porównanie do ptaka-ryby” (s. 75). Zanim jednak podmiot liryków łożańskich osiągnął ową jednorodność, przeszedł liczne próby (*Żal rozrzutnika*, *Broń mnie przed sobą samym...*, *Śniła się zima...*, *Widzenie*). W tym miejscu powstaje pytanie: czy rzeczywistość podmiot liryków łożańskich jest jednorodny? Jeżeli tak, na czym ta jednorodność polega? Jest to również pytanie o istotę podmiotu. W przypadku liryków łożańskich odpowiedź nie jest prosta. Są to wiersze bardzo osobiste, kategoria podmiotu lirycznego wydaje się wręcz

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 wyzwalamy od złudzeń za cenę otwarcia na niepewność, lęk, sprzeczność, tkwiącą załóżki 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 ujmuję 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