

Joanna Krajewska

„Kobięcy kompleks przynależności” i historia literatury

(...) chcę uczynić tekst kobiet tekstem jednocześnie zaangażowanym, politycznym, wyrażającym podmiotowość, ale i biernym, wyrażającym patriarchalne resentymenty. Tekstem uwidaczniającym kobiecość jako więź, jako nieredukowalne, wieloaspektowe pole działania historii i otwierania nowego czasu, nowej narracji, nowej przestrzeni. Takie podejście pozwala uczestniczyć w dyskursie wskazanym przez te teksty, ale i w tym, który wskazują jako podmiot czytający. Pozwala czytać je jednocześnie jako wytwory „uwidaczniania” się kobiet i jako kontynuację poetyk wytworzonych przez mężczyzn dążących do podtrzymywania przezroczystości kobiet. Pozwala stanąć w przeciagu i unikać zakończenia (Iwasiów 2008: 137-138).

Krytyczny tekst dotyczący kobiecego pisarstwa, *Jazgot niewieści*, Irena Krzywicka zaczyna od przedstawienia kontekstu sytuacyjnego, a jednocześnie inspiracji swojej wypowiedzi. Słowa „kilku literatów siedziało w Ziemiańskiej” wprowadza opinie na temat kobiecego pisarstwa prezentowaną przez bywalców kawiarni. Tym samym, oceniając twórczość kobiet, przywołuje zdanie środowiska w zdecydowanej większości męskiego, do którego przedstawicielki płci przeciwnej dopuszczane były niechętnie. We fragmentach, które poświęcone są charakterystyce postulowanego przez nią modelu literatury, przywołuje wielkie europejskie nazwiska prozaików, a w programowych artykułach za wzór stawia Antoniego Słonimskiego (*Kontrola współczesności*) i Boya (*Nieznany pisarz*).

Z tym ostatnim związały ją również uczucie oraz wspólna walka o reformę obyczajów i „życie świadome”. Ówczesni krytycy, ale także współcześni historycy literatury, często w tekstach poświęconych ich działalności dociekali, kto kogo inspirował i kto na kogo w tym pisarskim tandemie ma większy wpływ; oto jedna z typowych dla takiego typu rozważań wypowiedzi, pochodząca z odczytu Leona Kruczkowskiego:

Jej sekciarska dewocja jak bluszcz oplata posąg Boya-mędrca, Ta bluszczowość jest bardzo kobieca, ale w tym sensie kobiecości, z jakim Krzywicka pozornie walczy... Rzecz prosta, w walce o nową kobietę takie paradoksy są niedopuszczalne. Toteż Krzywicka, uważając się za prekursorkę w tej walce, w gruncie rzeczy nie wychodzi poza granice normalnego mieszczańskiego gineceum. W tym światku uchodzi nawet za rewolucjonistkę; ale przyznać trzeba, że więcej istotnego rewolucjonizmu miały tak ośmieszane ongi poczciwe sufrażystki przedwojennej Anglii (Kruczkowski 1971:80).

Autor *Kordiana i chama* formułuje tu zagadnienie dla rozważań na temat kobiecego pisarstwa rudymenarne. Każę bowiem zapytać, czy emancypantka ma prawo odwoływać się do autorytetu mężczyzny, a pośrednio, czy może nie być solidarna z innymi kobietami. Kruczkowski uznał działalność Krzywickiej za niedopuszczalnie paradoksalną, a – co za tym idzie – uważał, że nie można nazywać jej feministką. Nie chciałabym poprzestać na tym stwierdzeniu, zależy mi na zbliżeniu się do genezy niechęci Krzywickiej wobec rówieśniczek¹³.

13 Agata Tuszyńska w książce *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej* zebrała świadectwa dotyczące przyjaźni autorki *Pierwszej krwi* z kobietami. Również i ta narracja, podobnie jak *Jazgot niewieści*, rozpoczyna się od motywu stolika w Ziemiańskiej – miejsca, które dla międzywojennego życia literackiego miało kluczowe znaczenie: „(...) przy stoliku w „Ziemiańskiej”, gdzie Lechoń niechętnie dopuszczał kobiety, równouprawnienie nie istniało, do konfidencji dopuszczano je rzadko, ozdoby raczej niż partnerki. (...) Kobiety tolerowano, jeśli były piękne. Spotykało się tam żony poetów: Iwaszkiewiczową, Wierzyńską, Tuwimową. Czuli się wyróżniona podwójnie. (...) Kobiety... z definicji były gorsze. Brzmi to nieprawdopodobnie, ale wydaje się prawdą. W okresie świetności, kiedy jej życie polegało na elektryzujących spotkaniach i snyciach, nie potrzebowała ich. Nie były partnerkami. Właściwie zgadzała się z Lechońem, za

„kilku literatów siedziało w Ziemiańskiej”

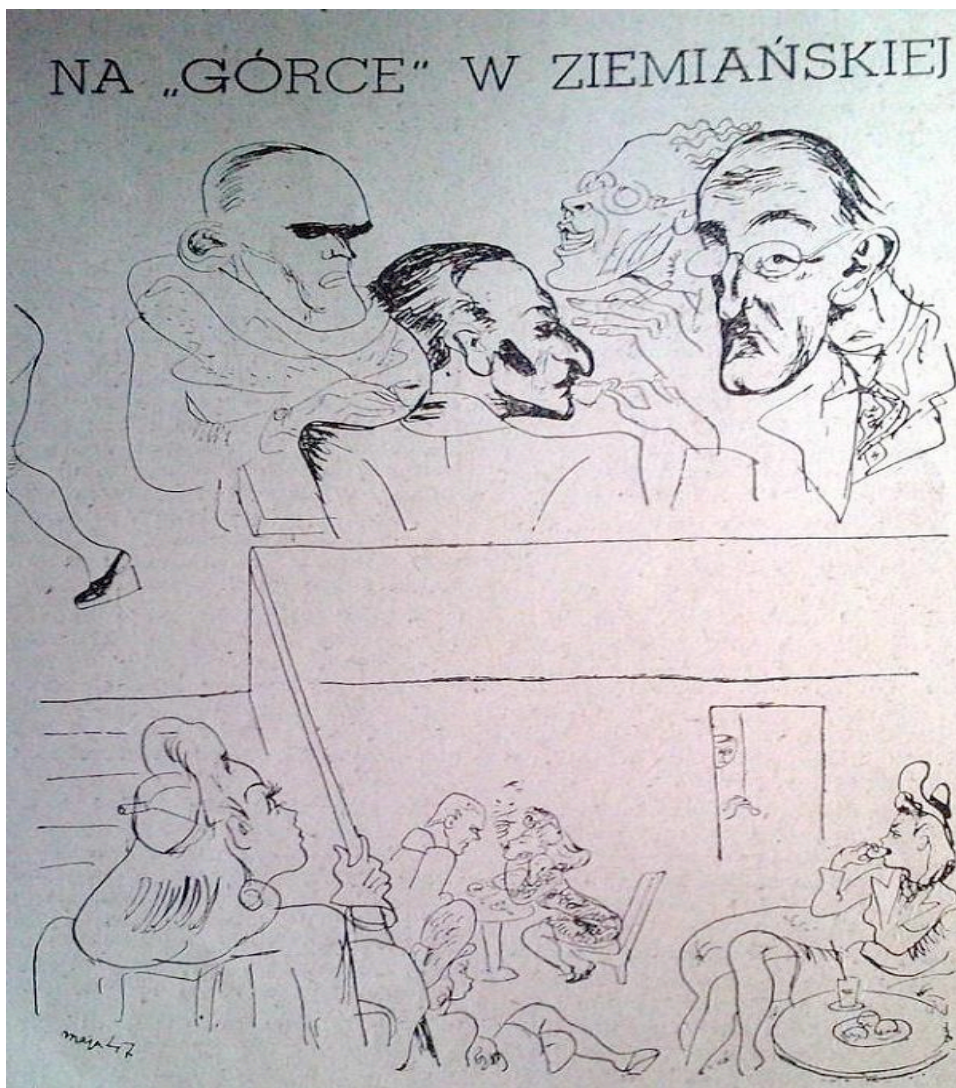
Cukiernia Ziemiańska powstała podczas pierwszej wojny światowej, a w latach dwudziestych stała się jedną z najmodniejszych kawiarni artystycznych Warszawy. Jej „złoty wiek” przypada na lata 1926-1932, lokal, po przebudowie w drugiej połowie pierwszego dziesięciolecia niepodległej Polski, składał się z dwóch poziomów, na pierwszym piętrze odbywały się czasami występy, wchodziło się tam po schodach z tak zwaną górką, na której mieścił się stolik skamandrytów. Ich monografista – Janusz Stradecki (Stradecki 1977) – podzielił bywalców „górkę” na dwie grupy: „bywalców stałych” i „półstałych”. Do pierwszej z nich zaliczył, oprócz samych skamandrytów oraz ich wydawców (Mieczysława Grydzewskiego i Antoniego Bormana), między innymi Bolesława Wieniawę Długoszewskiego, Boya-Żeleńskiego, Antoniego Sobańskiego, Mariana Hemara, Brunona Winawera, obie siostry Kossak – Magdalenę Samozwaniec oraz Marię Pawlikowską-Jasnorzewską, Izabelę Czajkę-Stachowicz (czyli Belę Gebard) oraz Irenę Krzywicką i Jana Parandowskiego z żoną Janiną. Ziemiańska w międzywojniu to literacka instytucja postrzegana przez publiczność literacką oraz innych pisarzy jako miejsce spotkań swoistej „grupy nacisku”, ośrodka wpływającego na mechanizmy obiegu literatury, decydującego o powodzeniu lub klęsce debiutantów, wreszcie ustalającego

którym nigdy nie przepadała, że przeszkadzają w rozmowie. Dopuszczano do stolika piękne i to tylko przez chwilę. Ich rolą miało być estetyczne olśnienie (Tuszyńska 1999: 300)”. Zupełnie inną postawę prezentuje Herminia Naglerową, warto – dla kontrastu – ją tu przytoczyć: „Był to okres – dlaczego nie przyznać się? – rozkwitu i prymatu pisarstwa kobiecego w Polsce. »supremacja gęsich piór« jak określali to, nie wiem: dowcipnie czy nie, jeszcze nie przyzwyczajeni. Zmuszono tym antykobiecym frontem piszące kobiety do feministycznej solidarności (cyt. za Baranowska 1986: 5)”. O tej ostatniej w przypadku *Jazgotu* nie może być mowy, co więcej tekstem tym Krzywicka przyłączyła się do frontu antykobiecego. E. Kraskowska zauważa, że „pisarka, mimo iż nieustannie występuje w charakterze rzeczniczki praw kobiecych, raz po raz daje wyraz swej pogardzie dla koleżanek po piórze, identyfikując się raczej z postępową częścią rodu męskiego; taka postawa nieobca jest feminizmowi wszystkich epok” (Kraskowska 1999: 31).

kanon i wpływającego na sferę polityki kulturalnej oraz na funkcjonujące w świadomości literackiej epoki opinie i oceny. W drugim dziesięcioleciu międzywojnia znaczenie grupy słabnie, staje się ona przedmiotem ataków formułowanych z różnych pozycji ideologicznych, zarzuca się jej zakusy monopolistyczne, elitarność i snobizm, nazwa „Ziemiańska” zaś staje się synonimem zepsucia, indyferentyzmu społecznego i moralnego. Wśród licznych wspomnień artystów i artystek, którzy podjęli starania, by dostać się na „górkę”, uwagę zwraca stosowanie metafor podkreślających rangę bywalców kawiarni – krąg towarzyskiej elity nazywany jest w nich często Parnasem lub Olimpem, a adeptom i adeptkom wracającym pamięcią do swoich usiłowań, niezmiennie towarzyszą odczucia podziwu, uwielbienia oraz lęku. Irena Parandowska pisała o ekskluzywności stolika i nieśmiałości, którą wywoływało zbliżenie się doń: „Któż by się wtedy odważył zasiąść obok Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego... Siadłam nieśmiało z boku” (Parandowska 1961), z kolei Zdzisław Czermański pisze o gospodarzu stolika – Janie Lechoni – że rządził „terroryzując i wystraszając od stolika wszystkich niemiłych mu przysiadaczy” (Czermański 1958: 50). Interesująca jest również karykatura Mai Berezowskiej opublikowana już po drugiej wojnie w „Odrodzeniu”, widać na niej wystrojoną, podekscytowaną kobietę, skradającą się po schodach, pod rysunkiem autorka umieściła następujący podpis:

Większą atrakcją niż pączki ze złotą monetą był swego czasu w „Ziemiańskiej” nasz młody wówczas Parnas „na górcę”. Perwersyjny Iwaskiewicz, namiętny Wierzyński, niedbały, w obłokach tonący Lechoń, wytworny Tuwim z myszką, o jakże postacie tych wschodzących gwiazd literatury imponowały paniom i panienkom. My kobiety odczuwamy gwałtowną potrzebę wskrzeszenia takiej nowej górci w Warszawie (Berezowska 1947: 8).¹⁴

14 Słowo wyjaśnienia: jeden z międzywojennych właścicieli Ziemiańskiej reklamował kawiarnię hasłem, że w niektórych pączkach została ukryta złota moneta.



Oczywiście jest to rysunek satyryczny i nie należy wyciągać z niego zbyt pochopnych wniosków, ale wydaje się, że można zaryzykować tezę, iż kobietom aspirującym do przyjęcia w poczet skamandrytów, oprócz ambicji intelektualnych, towarzyszyć mogła również fascynacja erotyczna. Podobny obraz wyłania się ze wspomnień Krzywickiej.

Wracając pamięcią do swojej pisarskiej inicjacji, autorka *Pierwszej krwi* notuje, że zawsze marzyła o tym, by zetknąć się z kimś, kto będzie nad nią górował, dzieli się również z

czytelnikami swoimi pierwszymi literackimi fascynacjami z czasów studiów (Boy i literatura francuska) oraz obserwacjami dotyczącymi życia kulturalnego stolicy w pierwszych latach powojennych. To czas jej debiutu w „Pro Arte et Studio”, czasopiśmie redagowanym przez Grydzewskiego – opublikowała tam mały utwór poetycki zatytułowany *Kiść bzu*, dodaje również, że w tym samym numerze swój pierwszy tekst wydrukowała Maria Kuncewiczowa, porzuca jednak zaraz ten wątek swojego i koleżanki po piórze debiutu, by opowiedzieć o szumie, jaki wywołał ten 13 zeszyt „Pro Arte” z 1918 roku za sprawą zamieszczonej tam *Wiosny* Juliana Tuwima. Wyznaje, że oniemiała z podziwu, a odkąd młodzi poeci zaczęli występować w kawiarni „Pikador” na Nowym Świecie, marzyła nie tyle o poznaniu ich, ile choćby o możliwości popatrzenia z daleka i posłuchania. Sposobność taka nadarzyła się, kiedy odwiedził jej rodzinę bogaty stryj (Krzywickiej nie było stać na wizytę w kawiarni...) i postanowił spełnić jakieś jej życzenie. Oto jak relacjonuje tamto wyjście:

Biedny stryj wynudził się porządnie, a kiedy wyszliśmy, wyznał, że nic z tego nie zrozumiał. Ja natomiast siedziałam jak urzeczona, wpatrzona w tych młodych, tak piekielnie utalentowanych chłopców. Wszyscy w jakiś sposób wydali mi się piękni, nawet Lechoń, kościsty, kanciasty, z długim nosem i ironicznym uśmiechem, nawet Słonimski, z nalaną, bladą twarzą. Już nie mówię o Wierzyńskim, urodziwym niewątpliwie, ale jak z żurnala mody, i o Iwaszkiewiczu, pięknym inaczej, o grubych, zmysłowych ustach, nieco skośnych oczach i jakby egzotycznym uroku. (...). Nawet nie marzyłam, aby ich poznać, **tak bardzo czułam się ich – bożków mego Olimpu – niegodna.** (...) Gdyby mi ktoś wówczas powiedział, że ci niezwykli – jak uważałam – ludzie staną się kiedyś moimi najbliższymi przyjaciółmi, to bym po prostu nie uwierzyła. Jeszcze dobrych kilka lat musiało upłynąć, zanim to się stało (Krzywicka 1992: 107-108, wytłuszczenie moje – J.K.).

Zapytajmy więc, jak to się stało. Opisany wyżej wywiad, którego Boy udzielił Krzywickiej, był początkiem ich zażyłości. Podczas pierwszej randki (na którą oboje przyszli w kupionych specjalnie na tę okazję kapeluszach) wybrali się na spacer nad Wisłę, a potem do „Ziemiańskiej”. Pisarka notuje, że była już wówczas uznaną autorką kilkunastu artykułów, jednak „na górkę” nie miała wstępu (a bardzo o tym marzyła), propozycję Żeleńskiego, by przysiąc się do sławnego stolika potraktowała więc jak wygrany na loterii los, dalszy przebieg wydarzeń natomiast wprowadził ją zachwyty: pisarz zakomunikował bowiem zebranym (dla kawału), że „Irena Krzywicka i Boy-Żeleński chodzą razem”. Tak oto dokonano się „zdobycie półpietra”, zastosowana tu militarna metafora jest tym bardziej zasadna, że dla kobiety, jak już parokrotnie wspominałam, wcale nie było to takie łatwe:

Kobiety przychodziły tam rzadko, ale te, które przychodziły były niepospolite, zawsze piękne. Ci z bywalców „górkę”, którzy się poženili, znaleźli sobie prawdziwe piękności. Tak, że „Ziemiańska” była atrakcyjna dla widzów nie tylko ze względu na sławnych pisarzy czy aktorów, ale i urodę kobiet, które tam zaglądały. Lechoń zresztą krzywym okiem patrzył na kobiety przy stoliku. Uważał, że przeszkadzają w rozmowie. Miał trochę racji. To znaczy – w pewnych wypadkach (Krzywicka 1992: 196).

Fakty biograficzne rzucają nowe światło na genezę napaści z *Jazgotu niewieściego*. Ilustrują mechanizm psychologiczny, który zdobywczyni „górkę” każe utożsamiać się ze zdaniem wypowiedzianym przy stoliku. W zamian za to zyskuje uznanie i prawo głosu, ale czy od tej pory mówi swoim głosem, to już zupełnie inna kwestia. Międzywojenni komentatorzy i komentatorki twórczości pisarki również ten fakt odnotowują. Pisał o tym cytowany na początku moich rozważań w tej części pracy Kruczkowski, ale również Helena Romer-Ochenkowska i Artur Prędski. Ta pierwsza, recenzując w „Kurierze

Wileńskim” *Sekret kobiety* zauważa, że Krzywicka tylko pozornie kieruje swoją książkę do kobiet, w istocie prawdziwymi adresatami jej programu są mężczyźni – ich oskarżenie paradoksalnie degradowuje kobiety, w imieniu których pisarka zabiera głos, tylko panowie są dla niej równorzędnymi partnerami do rozmowy (Romer-Ochenkowska 1933: 2)¹⁵. Z kolei Pręcki (1933: 17) zastanawiał się, dlaczego autorka *Pierwszej krwi* zamiast powoływać się ciągle na Boya i Russella, nie szuka „babek”, matek” i „sióstr”, dlaczego nie chce być ogniwem w łańcuchu kobiet-pisarek, publicystek i myślicielek. Monografistka i biografistka pisarki – Agata Zawiszewska – podsumowując paradoksalność feminizmu Krzywickiej zauważa, że pragnienie pisarki, by zaistnieć przede wszystkim w głównym nurcie międzywojennego życia literackiego, które indukowało wypowiedzi formułowane z pozycji inteligenta (adresowane do inteligentów), obserwatora, naukowca-socjologa, odcinało ją od każdej zorganizowanej działalności na rzecz kobiet i kazało dystansować się od tych kobiet, które jeszcze nie są świadome siebie. Autorka *Pierwszej krwi* nie zdawała sobie jednak sprawy, że etos inteligencki, który tak głęboko uwewnętrzniała, zawłaszczył w Polsce wiele elementów etosu rycerskiego i był modelem działania męskiego; powołując się na ustalenia Floriana Znanieckiego, badaczka pisze:

(...) inteligencja miała ambicje przewodzić narodowi, czyli pozostałym klasom społecznym, i chronić go tak, jak mężczyzna prowadził kobietę i chronił ją przed niebezpieczeństwem. Kobieta, która – jak Krzywicka – wypowiadała się o tzw. sprawach kobiecych i występowała jako ich rzeczniczka na łamach „Wiadomości Literackich”, „Kultury”, „Pionu”, „Epoki”, „Echa Społecznego”, „Życia Świadomego” czy „Robotnika”, mówiła wyłącznie we „własnym imieniu”, lokowała się w centrum dyskursu publicznego, ustawiała się w pozycji inteligenta-mężczyzny-obroncy. Gdyby wypowiadała się na łamach socjalistycznego „Głosu

15 Omawiam za: Zawiszewska 2010: 366.

Kobiet”, konserwatywnego „Bluszczu”, liberalnej „Kobiety Współczesnej” czy snobistycznej „Pani”, czyli organów partyjnych i tzw. magazynów kobiecych, mówiłyby wyłącznie jako przedstawicielka programu politycznego lub „mniejszości kobiecej” (...). Potwierdzały w ten sposób swoją słabość, gorszość, wykluczenie z głównego nurtu historii. Być może dlatego współpraca Krzywickiej ze „Światem Kobiecym” trwała tak krótko, gdyż unikała ona wszystkiego, co opatrzone było instytucjonalną etykietką „kobiecości” (Zawiszewska 2010: 409).

Jeszcze z innej strony potencjał emancypacyjny wypowiedzi publicystycznych Krzywickiej napotykał przecież również na opór androcentrycznego środowiska skamandryckiego¹⁶, a stwierdzenie, że adresatem większości jej tekstów są mężczyźni (choć może bezpieczniej będzie uznać, że są one świadectwem swoistego konfliktu między informacjami implikowaną i stematyzowaną) nie zmienia faktu, że jej wejście do głównego nurtu pozwoliło wprowadzić weń emancypacyjny przewiew. To przecież „Wiadomości Literackie” stały się w latach trzydziestych tubą dla reformy obyczajów oraz propagowały kobiecą twórczość. Dla wyjaśnienia paradoksów dyskursu Krzywickiej dotyczącego kobiet

16 W jednej z cotygodniowych kronik Słonimski złośliwie notuje: „Nie wzbudzają we mnie współczucia bóle, których doznaje Krzywicka pisząc co miesiąc do „Życia Świadomego”. Od czasu gdy czytam ten dodatek patrzę na dzieci jak na owoc krwawej zbrodni i jestem o krok od spoliczkowania pierwszego dziecka spotkanego na ulicy” (Słonimski 1932: 6), jeszcze większy sprzeciw wywołał jednak w pisarzu jej felieton *Zmierzch cywilizacji męskiej*, warto nadmienić, że sprzeciw ten powodowany był również jego osobistą sytuacją – oponuje przeciwko tezie pisarki mówiącej, że najgłębsze porozumienie może zająć między dwiema kobietami, ponieważ sam doświadczał wówczas tego uczucia do Marii Morskiej. Zwracając się bezpośrednio do autorki *Pierwszej krwi* pisze: „Rozmawiam tu z p. Krzywicką nie jak z wieczystym wrogiem i tajemniczym flakodem zakorkowanej kobiecości, ale jak z pisarką wnikliwą i pełną inteligencji. „Jesteście człowiek”, Krzywicka, więc mówię do was jak do człowieka. Przestańcie na chwilę być kobietą i przyznajcie mi rację” (Słonimski 2003: 163). Autorowi *Wieży Babel* nie podoba się ta nowa „mistyka płci”, racjonalistka nie powinna odnawiać tego typu myślenia, nie służy ono bowiem postępującemu procesowi „uczłowieczania szerokich mas kobiecych”, Zawiszewska komentuje tę wypowiedź następująco: „autor kroniki występował więc jako Słonimski-kochanek, czyli obrońca własnej wyjątkowej roli w życiu Morskiej, Słonimski-mężczyzna, czyli obrońca własnej wyjątkowej pozycji w kulturze androcentrycznej, oraz Słonimski-człowiek, czyli rzecznik liberalnego uniwersalizmu” (Zawiszewska 2010: 346).

funkcjonalna może się okazać teoria „kobiecego kompleksu przynależności” zaproponowana przez Gilbert i Gubar w *No Man's Land*. Autorki książki, próbując wyjaśnić zdiagnozowane u omawianych przez siebie pisarek szamotanie i wahanie się między tradycją matry- i patrylinearną, sięgają do teorii Freuda:

Freudowski model romansu rodzinnego – szczególnie w wersji, w jakiej opisał go w *Kobiecości* (1931) – stać się może odpowiednim paradygmatem do analizy historii literatury w jej momencie, w którym kobieta-autorka konfrontuje się z tradycją pisarską matry- i patrylinearną, a jest tak w wieku XX. Według Freuda, dorastająca dziewczynka, gdy wchodzi w edypalną fazę rozwoju i zderza się ze swoją kobiecością, może wybrać jedną z trzech dróg, którymi podąży (Gilbert, Gubar 1988: 167, przekład mój – J.K.).

U źródeł tego konfliktu leży kompleks kastracji. Jedna z tych dróg – dopowiedzmy – jest drogą pożądaną. Dla postaci edypalnego ojca dziewczynka powinna wyrzec się matki. Dwie pozostałe są niewłaściwe – uparte trwanie przy matce oraz zaprzeczanie kastracji, prowadzące do „kompleksu męskości” tak definiowanego: „dziewczynka niejako wzdraga się przed uznaniem niemiłego sobie faktu, w krnąbrnym oporze jeszcze bardziej przesadza ze swą dotychczasową męskością”, prowadzącego do homoseksualizmu: istota tego zjawiska polegać ma na tym, że w tym miejscu procesu rozwoju unika się fazy pasywnej, która według Freuda otwierają drogę wiodącą ku kobiecości. Skrajną postacią owego kompleksu męskości jest dla psychoanalityka jawny homoseksualizm”. Gilbert i Gubar przekładają ten język psychoseksualnego rozwoju kobiet na „mapę ich literackich ścieżek”. Pozwala im to na wysnucie wniosku, że kobieta-autorka osiągnąwszy normatywną tożsamość, polegającą na wyrzeczeniu się jej literackiej matki i pożądaniu literackiego ojca, może również uznać tradycję matrylinearną za swoją. Będzie się musiała wówczas

zmierzyć z czymś, co badaczki określają jako „kobięcy kompleks przynależności” (ang. *female affiliation complex*). Podkreślają również, że o kompleksie tym nie mogło być mowy w odniesieniu do autodefinicji artystek w wieku dziewiętnastym. Problem pojawił się dopiero wraz z początkiem kolejnego stulecia, za sprawą nauczenia się doświadczania siebie jako uczestniczek dyskursu publicznego oraz poprzez wpływ rozległych kulturowych zmian, jakie wówczas nastąpiły. W dziewiętnastym wieku zobowiązane były one do bezwarunkowego pisania pod przymusem męskiej tradycji, jedyną możliwością przeciwstawienia się jej był stosunek polemiczny, obciążony nieusuwalną negatywną zależnością od adwersarki. Spójrzmy teraz, na czym dokładnie polega działanie wspomnianego mechanizmu psychologicznego, typowego dla kobiet-autorek rozpoczynających swoje pisarskie kariery w wieku XX:

Jeśli zastosujemy model kompleksu przynależności do opisu kobiecej historii literatury, zobaczymy autorki oscylujące w znużonym procesie kształtowania własnej tożsamości między tradycją matrylinearną i patrylinearną. Wyodrębnimy w nim dalej kilka faz. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że postawy wobec prekursorstwa rozpisane na te różne fazy, często w poszczególnych tekstach pojawiają się symultanicznie: lojalność wobec literackich ojców nie likwiduje nieuchronnie tęsknoty za literackimi matkami; lęk przed tymi ostatnimi nie zawsze prowadzi do pragnienia tych pierwszych. Zaiste, bez względu na wszystkie wady, model Freuda jest użytecznym narzędziem, pozwalającym skrupulatnie notować zakres reakcji wobec (literackiego) rodzicielstwa (Gilbert, Gubar 1988: 169).

Kobięcy kompleks przynależności indukuje trudną do przewyciężenia ambiwalencję, jest konstruktem, za pomocą którego dostrzec można również dramatyzację nierozłącznego splotu kobiecych postaw: lęku wobec własnej twórczości i radosnego podniecenia swoją

kreatywnością. W swojej innej książce, zatytułowanej *The Madwoman in the Attic*, badaczki analizując przydatność Bloomowskiego „lęku przed wpływem” do analiz kobiecych postaw wobec poprzedników, stwierdzają, że w przypadku autorek mówić raczej należy o „lęku przed autorstwem”. Polskim tekstem, na podstawie którego omówić można koncept historyczek, jest wystąpienie Karola Irzykowskiego, zatytułowane *Beatrycze pisze*. Jego początek tekstu jest isticie freudowski, uruchamiając kastracyjny aluzje, krytyk zadaje pytanie „co to jest, o czym mężczyzna nie mówi, bo mu wstyd, a o czym kobieta nie mówi, aby mężczyzna nie spostrzegł się, że mu to odjęła? Ale odpowiadając, że chodzi o „inwazję kobiecych piór w literaturze polskiej (Irzykowski 1933)”, konotację *explicite* unieważnia; zobaczymy jednak, czy dzieje się tak też w warstwie implicytnej tekstu. Zastanawiając się nad przyczynami tego podboju (o zjawisku *pisze* konsekwentnie używając militarystycznych metafor), przywołuje opinię badacza niewymienionego z imienia i nazwiska, szukającą sprzyjających okoliczności dla wtargnięcia kobiet na pole literatury w ustąpieniu żeń mężczyzn. Ci ostatni – referuje przychylając się do przywołanej opinii – uprawiali zbyt trudną i niepopularną lirykę, zapuszczając się z nią w „ulice futurystyczne”, co wykorzystwały kobiety i zajęły opuszczone, przede wszystkim powieściowe, posterunki. Pisarki te zostają określone mianem feministek, a ich twórczość związana z takimi literackimi tendencjami jak reportażowość i autentyzm, czym zyskują sobie uznanie czytelników. Zasypały rynek księgarski książkami i zwyciężyły, więc mężczyźni, wobec przegranej bitwy, musieli się zmobilizować i zacząć pisać powieści. Irzykowski nie zgadza się, by literaturze kobiecej wystawić jednoznacznie negatywną ocenę, tak jak to zrobił przywoływany przezeń Ludwik Hieronim Morstin w tekście *Zalew kobiecości*, jednak sympatyzuje z nim jako mężczyzna i wskazuje, że należy znaleźć wyrozumienie dla jego ataku, podyktowanego żalem za utraconą Beatrycze, będącą w tekście Irzykowskiego synekdochą natchnienia, które pisarz znajdował niegdys w kobiecie:

Dzisiejsza Beatrycze wprawdzie może poprowadzić swego Dantego przez czyściec aż na próg nieba, ale potem wróci do domu i napisze – reportaż. Opowie, ile razy Dante ją pocałował i jak się bał dusz pokutujących (Irzykowski 1933).

Na tym nie koniec, wyprzedzi swego kochanka na rynku księgarskim i to ona dostanie literacką nagrodę. Wyzwolona z pęt wyzysku, uświadomiona, z dostępem do szerszego świata, tworzy, żądając na tym polu równouprawnienia. Diagnoza socjologiczna z pierwszej części tekstu ustępuje miejsca radom udzielanym mężczyznom-pisarzom, których kobiety – odkąd same chcą pisać – uprawiają literaturę autobiograficzną, pamiętnikarską i gardząc dyskrecją, zdradzają najintymniejsze nawyki swoich partnerów. Tezę tę ilustruje, powołując się na – *nota bene* omawiane wówczas przez Krzywicką – intymistykę kobiet sławnych pisarzy – Tołstoja, Kasprowicza czy Wellsa, ale przypomnieć warto, że sam na początku dwudziestego wieku stał się ofiarą takiego postępowania (Nałkowskiej). Jeśli mężczyźni-pisarze nie chcą podzielić losu wymienionych autorów, radzi im, by albo urządzali jej rewizje, albo jeszcze lepiej, by przed kobietą udawali, kłamali, blefowali. Parafrazując słynne powiedzenie Nietzschego, który kazał mężczyznom wybierającym się do kobiet, by zabrali bicz – sugeruje uzbrojenie się w niezwykle gest lub aforyzm, którego ich partnerka nie zrozumie, zaleca, by przemycali zmyślone szczegóły autobiograficzne. W ten sposób zyskają pomnik na przyszłość, a nie tylko opowieść o tym, jakimi tyranami byli i jakie śmieszne mieli przyzwyczajenia. Co się więc dzieje, gdy Beatrycze zaczyna pisać? Zmieniają się – na niekorzyść mężczyzn – układy sił w życiu literackim, na rynku wydawniczym, erozji poddana zostaje również kategoria literackości, wraz z kobietami na teren powieści wkraczają bowiem reportaż, autentyzm, autobiografizm, intymny szczegół, nowy typ bohatera (bohaterki). Rozpoczynając omówienie tego tekstu, obiecałam, że zastanowię się, czy unieważnione przezeń wprost kastracyjne lęki nie ostały się czasami w warstwie implicytnej artykułu. Pomogą mi w tym Gilbert i Gubar, które analizując w pracy zatytułowanej *The Madwoman in the Attic* dziewiętnastowieczną dynamikę literacką, poddają korekcie model twórczości Harolda Blooma z jego *Lęku przed wpływem*. Badacz, korzystając z psychoanalitycznych postulatów, konceptualizuje swój paradygmat wychodząc od pojęcia międzypokoleniowej interakcji, w którą, zgodnie z romanssem rodzinnym i kompleksem Edypa, uwikłani zostają ojciec i syn (prekursor i następca). Model ten – wskazują badaczki – jest jednopłciowy,

ponieważ nie bierze pod uwagę kobiet-pisarek. I to w nim trzeba poprawić¹⁷. Zauważają jednak również, że przeczytane przez nie dziewiętnastowieczne teksty świadczą o zasadności Bloomowskich obserwacji. Rzeczywiście, pisarze i poeci, świadomie bądź nie, stosowali słownictwo z patriarchalnego romansu rodzinnego, aby opisać relacje między sobą a swoimi poprzednikami. Gubar i Gilbert próbują więc zrekonstruować obrazowania ojca/prekursora, by zapytać, jak metafora ta oddziałuje na kobiety. Za centralny dla epoki wiktoriańskiej koncept autorki *No Man's Land* uznają pytanie postawione przez Gerarda Manley'a Hopkinsa: „czy pióro jest metaforycznym penisem”, które ujawnia fundamentalną analogię między męskim pisaniem a męską seksualnością. Odpowiadając na nie pozytywnie, Hopkins przyczynia się do ugruntowania „metafory literackiego ojcostwa” jako centralnej przeniśni organizującej wiktoriańskie myślenie o literaturze. Wyciągając z niego konsekwencje dla kobiet-autorek, historyczki notują, że z autorstwa wyklucza kobiety zarówno ich fizjologia, jak i status oraz miejsce przyznane ich płci w hierarchii społecznej. Jeśli chcą pisać, muszą poddać się autoryzacji męskiego autorytetu. Natomiast jeśli chcą się od tego ostatniego uwolnić, przekraczają granice i skazują się na banicję. Jednakże obydwie ewentualności stawiają przed nimi problem samookreślenia. Tak samo dzieje się za sprawą lektury męskich tekstów, która każe im postrzegać siebie jednocześnie jako anioła i potwora. Pisarze bowiem w swoich utworach tworzą reprezentacje kobiecości odwołujące się albo do jej czystości, duchowości i bezcielesności, albo niezależności, pewności siebie i agresywności. Obydwa rodzaje metaforyzacji mają charakter kompensacyjny. Gilbert i Gubar udowadniają, że są one efektem męskiego lęku przed kobietami i przed ich inwencją twórczą, a w ich efekcie autorki nie mogą odczuwać Bloomowskiego „lęku przed wpływem”:

17 Zaproponowane przez amerykańskie historyczki literatury „korekty patriarchalnego sposobu pisania Harolda Blooma” rekonstruuje za Kłosińską (Kłosińska 2010).

Bez wątplenia, jeśli się przymierzyć do patriarchalnego modelu Blooma, możemy być pewni, że kobieta nie doświadcza lęku przed wpływem” w taki sam sposób, jakby doświadczał go jej męski kontrpartner, z tego prostego powodu, że musi ona stawić czoło prekursorom, którzy są prawie wyłącznie mężczyźni i dlatego znacząco się od niej różnią. Ci prekursorzy nie tylko wcielają patriarchalną władzę (jak dowiodło nasze omówienie metafory ojcostwa), ale próbują ją [kobietę] zamknąć w definicjach jej osoby i jej potencjału, które, redukując ją do skrajnych stereotypów (anioł, potwór), stoją w drastycznym konflikcie z jej własnym poczuciem „ja” – czyli jej własnej podmiotowości, autonomii kreatywności (Gilbert, Gubar 1979: 48, przekład Kłosińska 2010: 178-179).

Krytyczna lektura Blooma każe więc zapytać Gilbert i Gubar o to, co musiała czuć kobieta-autorka, gdy czytała teksty deprecjonujące jej własną twórczość oraz stereotypowo ujmujące jej płęć. W oparciu o odpowiedź na to pytanie powstaje teoria kobiecego pisarstwa, konstruowana wokół tezy, że pisarka doświadcza nie „lęku przed wpływem”, ale „lęku przed autorstwem”¹⁸. W paradygmacie Blooma kobieta może być jedynie inspiracją,

18 W ramach paradygmatu „lęku przed wpływem” rozpatrywać można wypowiedzi Krzywickiej z połowy lat dwudziestych. Monografistka pisarki – Zawiszewska – pisze: „Silne osobowości twórcze, do których Ignęła Krzywicka, tyleż inspirowały ją do pracy literackiej, co hamowały realizację jej własnych pomysłów, jak to podkreślała we wspomnieniach poświęconych między innymi Mieczysławowi Szczuce. Wybierała więc gatunki pośrednie, służące popularyzacji ich poglądów: wywiady, recenzje, tłumaczenia” (Zawiszewska, 2010: 89). Jako przykład badaczka przywołuje następujący fragment wspomnień Krzywickiej: „Szczuka lubiąc mnie, brał mi za złe, że w tym, co pisałam byłam »passeistką«. Sparaliżował mnie pisarstwo na długo, bo jakoś nie umiałam znaleźć własnej drogi. Byłam więc jedynie kibicem konstrukttywizmu” (Krzywicka 1992: 101). Streścić jeszcze w tym miejscu należy dalszą część rozważań Gubar i Gilbert. Badaczki piszą: „I tak jak walka męskiego artysty z jego prekursorem wymaga form, które Bloom nazywa zwrotami rewizji, uniesieniami, konfliktami lekturowymi [misreadings], tak walka kobiety pisarki o autokreację angażuje ją w pewien proces rewizji. Jej walka nie zwraca się przeciw odczytaniom świata przez jej (męskiego) prekursora, ale przeciw odczytaniom przez niego *jej samej*” (podają za: Kłosińska 2010: 179). Próbując odnaleźć własny punkt widzenia pisarki według amerykańskich badaczek poszukują prekurek, które – w przeciwieństwie do relacji prekursor – następcy, nie uosabiają jakiegokolwiek zagrażającej siły, wręcz przeciwnie – stają się źródłem twórczej mocy i buntu. Strategie przekraczania „lęku przed autorstwem” odbywają się poza nakazami naśladowania mężczyzny i polegają na podwójnym kodowaniu tekstów literackich, co czyni je „palimpsestowymi”.

mużą, do takiej roli najchętniej ograniczyłby ją też Irzykowski. Skoro już jednak zaczyna pisać i przekracza zakreślone granice, autor *Beniaminka* próbuje chociaż ocalić autorytet ojca-prekursora i przywołać ją do (patriarchalnego) porządku. Lęk przed fiaskiem wyraża się w kastracyjnej aluzji z początku *Gdy Beatrycza pisze*. Warto w tym miejscu wspomnieć, że omawiany tekst Irzykowskiego ma swój kobiecy odpowiednik. W 1907 roku amerykańska pisarka Willa Carther opublikowała powieść zatytułowaną *The Willing Muse*, potwierdzającą fakt, że kobiece pisarstwo może być przez mężczyzn postrzegane jako zagrażające ich przodownictwu. W *No Man's Land* Gilbert i Gubar, komentując utwór Carther, pytają więc: jak pisarz może na to niebezpieczeństwo zareagować. Następnie dają odpowiedź, której *Gdy Beatrycza pisze* może być ilustracją: „słabość ojca sprzyja mściwemu impulsowi, by postawić kobietę w właściwym dla niej miejscu córki” (Gilbert, Gubar 1989: 176).

Wróćmy do omawianego powyżej rozdziału *No Man's Land*, gdzie Gilbert i Gubar tłumaczą również, dlaczego zdecydowały się mówić o afiliacji, a nie po prostu o wpływie („influence”). Otóż etymologia i historia definicji terminu afiliacja pokazują ten sam mechanizm, na oznaczenie którego historyczki go użyły. Jego źródłosłów jest genderowo symetryczny – pochodzi zarówno od łacińskiego „filius” (syn), jak i „filia” (córka), reprezentuje więc jeśli nie prawną to przynajmniej lingwistyczną równość w dziedziczeniu. Amerykańskie słowniki, na które powołują się Gilbert i Gubar, zapoznają ten fakt i definiują afiliację jako akt ustanowienia synostwa bądź ustalenie ojcostwa. Nie utrzymała się również pamięć o indoeuropejskich źródłach terminu, które prowadzą do „dhei”, oznaczającego ssanie, a przezeń do idei karmiącej i karmionej kobiety. Kontrast pomiędzy męskim znaczeniem przypisywanym słowu a jego kobiecymi korzeniami mówi dla nich o tym samym, co Freudowski paradygmat kobiecej wersji kompleksu Edypa, który zakrywa fazę preedypalną w ten sam sposób, w jaki „cywilizacja grecka zaćmiła pozostałości kultury minojsko-mykeńskiej” (Gilbert, Gubar 1989: 169)¹⁹. Termin „influence” konotuje

19 Autorki nawiązują tu wprost do sformułowania Freuda z *Kobiecości*, gdzie pisał: „Nasz wgląd w tę wczesną preedypalną fazę w rozwoju małej dziewczynki przynosi niespodziankę, porównywalną w innej

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 110

natomiast wszystkie znaczenia związane z przyływami, dopływami, napływami, a więc użycie go kładłoby według Gilbert i Gubar nacisk przede wszystkim na zewnętrzną siłę, a nie wewnętrzne problemy, które ona wywołuje oraz na taką definicję autorstwa, która odwołuje się do pierwszeństwa i prymatu „rodzica”, a nie próbującego poradzić sobie z tym wpływem „dziecka”. Koncept badaczek pozwala dostrzec, że kobieta pisarka na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego po raz pierwszy w historii znalazła się w osobliwej sytuacji. Mając do wyboru dwie tradycje – patrylinearną i matrylinearną, wyboru tego nie potrafi dokonać. Z jednej strony prześladuje ją autorytet ojca, z drugiej strony pragnie konstruować swoją tożsamość w oparciu o nowoodkrytą żeńską linię genealogiczną. Podążanie za tym ostatnim pragnieniem wywoływało brutalne ataki ze strony pisarzy i krytyków; używając terminologii zaczerpniętej z psychoanalizy powiedzieć można, że usiłowali oni w ten sposób przymusić ją do właściwego rozwiązania sytuacji edypalnej. Teoremat „kobiecego kompleksu przynależności” staje się więc użytecznym narzędziem analizy nie tylko wahania kobiet-autorek, ale również reakcji, jakie kobieca literatura wywoływała wśród mężczyzn.

Modelowym przykładem ilustrującym działanie opisanego przez Gilbert i Gubar „kobiecego kompleksu przynależności” jest w literaturze polskiej casus Krzywickiej, która w swoich tekstach krytyczno- i historycznoliterackich szukała wielkich poprzedniczek, ustanawiała międzypokoleniową łączność kobiet-pisarek i jednocześnie dystansowała się od osiągnięć twórczych swoich koleżanek, lansując intelektualistyczny model literatury wsparty na autorytecie „ojców”, w którym jednak udało jej się zawrzeć kobiece tematy i problemy. Paradygmat literatury według autorki *Pierwszej krwi* uzgadniany był więc

dziedzinie z efektem odkrycia mykeńsko-miceńskiej cywilizacji ukrytej pod grecką”. Warto w tym miejscu wspomnieć, że feministyczne odczytania freudowskiej psychoanalizy często biorą sobie ten cytat za motto swoich zabiegów reinterpretacyjnych, które prowadzą najczęściej do rewaloryzacji fazy preedypalnej i związku córki z matką. Feministyczne wersje psychoanalizy stała się kluczem interpretacyjnym do pierwszej powieści Krzywickiej, zatytułowanej *Pierwsza krew* – por. Araszkiewicz 2001. Dla francuskich feministek przerwanie preedypalnego związku matki i córki oznacza konieczność represji pierwotnego pragnienia, które nie może zostać zaprezentowane w języku, który jest fallogocentryczny, *écriture feminine* jest projektem, który ma na celu dotarcie do tego pragnienia.

między przestrzenią tradycji kobiecej z *Sekretu kobiety* a Ziemiańską²⁰. Warto zastanowić się w tym miejscu, czy konstatacja taka odnosi się również do pozostałych pisarek oraz zbadać problem ich lokowania w obrębie dziedzictwa matry- i patrylinearnego.

Nalkowska czy Kaden?

We wspomnieniach Herminii Naglerowej znaleźć można zapis takiej oto sytuacji. W salonie siedzi parę osób, prawdopodobnie słuchają radia lub może płyty, bo pisarka notuje, że ledwie wybrzmiała aria Mefistotelesa śpiewana przez wybitnego rosyjskiego artystę operowego Fiodora Szaliapina, ze swojego miejsca zrywa się Juliusz Kaden Bandrowski i „z diabelskim uśmiechem oświadcza”:

- Ze mnie się wywodzicie i ty, i Kuncewiczowa, i nawet ta dziwożona Szelburg. Nie Nalkowska jest waszą patronessą, tylko ja, który z polskiej prozy zrobiłem to, co Słowacki z poezji!! Krzyczał tak, unosząc się na palcach, a my niby to skromnie i pokornie zaprzeczaliśmy, aby nie był tak pewny siebie. Potem, gdy już każda z nas wygrodziła sobie własne miejsce w pisarstwie, machnął na nas ręką może lekceważąco, może niechętnie. Dawne to dzieje – te nasze walki o styl i formę, o własny wyraz, o miejsce. Kaden-Bandrowski, wnosząc niepokój

20 Showalter również tropi psychologiczne uwarunkowania decydujące o problemach z wyborem między tymi dwiema tradycjami. Przedstawia je na przykładzie Virginii Woolf w rozdziale *A Literature of Their Own*, zatytułowanym *Virginia Woolf and the Flight Into Androgyny*. Przekonująco i inspirująco pokazuje tam, jak niekonsekwencje i aporie w myśleniu Virginii Woolf o literaturze i kobiecości wynikają z jej osobistych i intymnych relacji (najpierw z matką i ojcem, potem z mężem i siostrą), kompleksów oraz terapii, którą przechodziła. Próbą oswojenia tych kompleksów stała się dla pisarki według Showalter koncepcja androgyna. Badaczka problematyzuje również wpływ grupy Bloomsbury na osobowość twórczą Woolf, wydaje się, że na podobnych zasadach można by zestawić Krzywickiej poglądy na kobiecość z liberalnym, uniwersalistycznym stanowiskiem bywalców Ziemiańskiej. Krytycznie o literaturze kobiecej wypowiadała się też inna bywalczyni „górci” w „Ziemiańskiej” Magdalena Samozwaniec. O ile wariant oceny Krzywickiej można by w tym miejscu nazwać intelektualistycznym, to ten autorki *Zalotnicy niebieskiej* nazwać by trzeba parodystycznym (myślę o tekście Samozwaniec, zatytułowanym *Książki dla płci żeńskiej*).

współzawodnictwa, tyle przynajmniej zdziałał, że młodzi prozaicy polscy mierzyli siły na zamiary (Naglerowa 1960: 83, wytłuszczenie moje – J.K.).

Okazuje się, że problem konfrontacji pisarek z tradycjami matry- i patrylinearną nie jest tylko współczesnym pomysłem heurystycznym, a rozpoznany i rozważany problemem Dwudziestolecia. Inny niż u Krzywickiej wariant radzenia sobie z nim znaleźć można na przykład u wspomnianej Naglerowej:

Kobiety piszące mając za sobą tradycję nielicznych zresztą wybitnych talentów kobiecych potrafiły w okresie dziesięciolecia przeprowadzić przedwojenną twórczość poprzez wysoki próg wojny i zatrzymać dla niej należne miejsce (...), a ponadto potrafiły tłumnie zapoczątkować nowoczesność – własnymi walorami w dziedzinie treści i formy (Naglerowa 1928: 10).

W podobnym tonie wypowiedziała się pisarka i działaczka ruchu kobiecego Cecylia Walewska (między innymi członkini Związku Równouprawnienia Kobiet Polskich), która recenzując *Twarz mężczyzny* pisała:

Trzecie pokolenie po wielkich powieściopisarkach społecznych. Po Orzeszkowej, Zapolskiej i – niedawnej jubilatce – Marii Rodziewiczównie. Bezpośrednio po nich przyszły Nałkowska i Wielopolska – wytworne stylistki o zwartym, skupionym słowie i precyzyjnej formie. **Utorowały drogę „najmłodszym”, między którymi stanęła Kuncewiczowa** (Walewska 1928: 14, wytłuszczenia moje – J.K.).

Walewska była w latach 1899-1927 członkinią redakcji „Bluszczu”, czasopisma, które, podobnie jak „Kobieta Współczesna” lansowało tradycję kobiecego pisarstwa, obydwie tygodniki zamieszczały szkice i artykuły na temat autorek i popularyzowały zarówno ich twórczość, jak i sam fakt pisania. Redaktorka opublikowała też dwie broszury dotyczące Narcyzy Żmichowskiej i Marii Rodziewiczówny. W artykule, z którego pochodzi cytowany powyżej fragment, formułuje kilka uwag na temat „piór niewieścich”, które należy w tym miejscu przywołać. Zaczyna od stwierdzenia, że Kuncewiczowa pisze nie po kobiecemu; przejęta do głębi zagadnieniami macierzyństwa, miłości i rodziny ujmuje je inaczej niż wszyscy dotąd. Zadziwiająca to teza wobec tego, co przed chwilą stwierdziłam. Nie kryje się w niej jednak żaden paradoks, Walewska bowiem sądem tym podważa opinię rosyjskiego pisarza Wikientija Wieriesajewa o tym, że kobiety naśladują w swoim pisarstwie mężczyzn. Kuncewiczowa więc nie pisze po kobiecemu, gdyż wyłamuje się z tej prawidłowości. Ponadto publicystka autorowi *Puszkina żywego* proponuje, by rozczytał się w modernistkach polskich i stawia jemu retoryczne pytanie: „czy, wnosząc kobiecość, nie dąży każda z nich do stworzenia własnej formy, własnego sposobu wypowiedania się, własnej stylizacji?”. Do wymienionych komponentów dzieła literackiego dodaje też walory treściowe (eksplorowanie kobiecości) i wskazuje, że w przeciwieństwie do swoich babek, nowe kobiety, uzyskawszy dostęp do wiedzy o swoim położeniu, potrafią żyć świadomie i to nowe życie opisać. Nie chodzi mi tu oczywiście o to, by ustalić, kto bardziej „utorował drogę” pisarkom trzeciego pokolenia, a o rekonstrukcję sądów na ten temat. O ile pisma kobiece krzewiły paradygmat odwoływania się do dokonań poprzedniczek, „głównonurtowe” tygodniki społeczno-literackie wskazywały raczej na wtórność autorek urodzonych na przełomie XIX i XX wieku wobec Żeromskiego, czy też – bliżej – Kadena. Leon Piwiński w artykule syntetyzującym zdobycze literackie pierwszego dziesięciolecia po uzyskaniu niepodległości pisał:

Znaczenie Kadena w dzisiejszej powieści polskiej polega jeszcze na tym, że wywiera on olbrzymi wpływ na najmłodsze pokolenie naszych prozaików. Wpływ ten jest ujemny. Młodzi pisarze, **a zwłaszcza pisarki, naśladowają tylko styl Kadena – nadmiar ekspresji czysto słownej.** Styl ten jest niebezpieczeństwem samego Kadena. Ale jego ratuje talent kompozycyjny. U naśladowców styl ten jest już kłęską (Piwiński 1928, wytłuszczenie moje – J.K.).²¹

Takie opinie bardzo często pojawiały się w recenzjach i szkicach syntetyzujących, musiały więc na tyle łechtać ambicje pisarza, by mógł nieznoszącym sprzeciwu tonem obwieszczać swoje znaczenie, charyzmę i „ojcostwo”. Warto też zauważyć, że krytycy, diagnozując wtórność stylistycznych zabiegów pisarek wobec Kadena, nie wypowiedali się w kwestii zależności tematycznych. Gdyby zechcieli je rozważyć, okazać by się mogło coś zaskakującego. W przeczytanych przez siebie tekstach z pierwszego dziesięciolecia epoki nie znalazłam wzmianki o tym, że Kaden był jednym z pierwszych pisarzy w Polsce, którzy włączyli się w kampanię na rzecz emancypacji kobiet, pisarzem, dla którego kobiecość bohaterki była zagadnieniem ważnym, tak samo jak zmieniające się po pierwszej wojnie światowej (i w jej wyniku) relacje między obydwoma płciami. Chciałabym w tym miejscu przypomnieć o cyklu odczytów *Walka o Nową Kobietę*, z jakimi autor *Generała Barcza* jeździł po Polsce w 1929 roku, a które później opublikowane zostały w zbiorze *Pióro, miłość, kobieta* (w 1931 roku) oraz o tym, że kreowanym przez siebie bohaterkom dawał prawo do „całego życia”, choć pokazywał, że patriarchalny porządek, w którym przyszło im funkcjonować (nazywany przezeń „zmową mężczyzn”), właściwie im na to nie

21 Krytyk pisze, że pod niekorzystnym wpływem Kadena znalazły się Maria Kuncewiczowa, Hanna Mortkowiczówna i Ewa Szelburg, „stąd płynie przewaga ekspresji słownej, baroku stylistycznego, nad konstrukcją i analizą psychologiczną”, przy czym zaznacza, że najmniej diagnoza ta odnosi się do autorki *Goryczy wiośnianej*.

pozwała. Odwołałam się do słynnej formuły Nałkowskiej²², bo to dla autorki *Narcyzy* jednym z najważniejszych postulatów emancypacyjnych było oswobodzenie kobiecego ciała z presji zakazów i nakazów, zapewnienie jej takiej wolności obyczajowej, która dotąd była przywilejem mężczyzn oraz udokumentowanie tej wolności w literaturze i sztuce i to ona w tekstach pisarek wymieniana jest jako wielka poprzedniczka. Spróbuję zatem krótko scharakteryzować jej przed- i tuż powojenną twórczość.

Pisarki w latach dwudziestych przejmowały modernistyczne mizoginiczne metaforyzacje, wiążące kobiecość z naturą, ziemią, fizjologią, tyle że rewaloryzowały je, a zmieniając znak ich wartości, uznawały za tożsamościotwórcze. Patronką tej metody okazuje się autorka *Granicy*. W następujący sposób taktykę tę ujmuje Maria Podraza-Kwiatkowska:

[Nałkowska] postanowiła natomiast uleczyć żeński kompleks niższości ostentacyjną, niejako triumfalną akceptacją własnej płci; podobnie jak to po wielu latach uczyni Anna Świrszczyńska w zbiorze *Jestem baba*. Akceptacja płci z całą jej – tak negatywnie przez kolegów po piórze ocenianą – biologią. (...) Biologiczne uwarunkowania, owa *differentia specifica* żeńskości, przeciwstawiona – właśnie tak

22 „Chcemy całego życia” to zawołanie młodej pisarki kończące przemówienie wygłoszone na zjeździe kobiet w 1907 roku. W swoim wystąpieniu wymieniła Nałkowska szereg postulatów odnośnie literatury kobiecej, które później podjęte zostały przez przedstawicielki trzeciego pokolenia: „Kobiety nie umieją, nie lubią, nie chcą wypowiadać się szczerze, kłamią w stosunku do świata i w stosunku do siebie, grają rozliczne role przez inercję niewoli – a szczerości w myślach, postępkach i czynach lękają się niesłuchanie. **Jest jednak taka dziedzina, w której indywidualność kobiety zaczyna się uzewnętrzniać szczerze. Dziedzina tą jest literatura i sztuka.** Z poezji Zawistowskiej, Ostrowskiej i Liliany, z utworów Marion, Bohowityna, Theresity bije na koniec szczerzy i nagi okrzyk wyznania. Te kobiety mówią nam o duszy kobiecej coś nowego. I tu dopiero – pod osłoną pseudonimów, pod osłoną martwoty drukowanego słowa znajdujemy (...) żądanie wolności indywidualnej, lęk przed nowym stawianiem nas na koturny etyczne, bunt przeciw nowej niewoli – żądanie wolnego, świadomego, nieskrępowanego najbardziej nawet złotymi łańcuchami życia. (...) Świadectwem naszego psychicznego wyzwolenia będzie odwaga strącenia poetycznej glorii z naszej wieczno-kobiecej hipokryzji...” (Nałkowska 1957: 239-240, wytluszczenie moje – J.K.).

jak chcieli koledzy po piórze! – sferze kultury, powoduje, że kobieta urasta do rangi mitu: jako wiecznie żywa, powiązana atawistycznie z całym procesem ewolucyjnym przyrody (...). 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 (Podraza-Kwiatkowska 2001: 14-15).

Akceptacja kobiecości wiąże się najpierw u Nałkowskiej z apoteozą natury. Kreowane przez nią bohaterki są młodszymi siostrami natury, jej emanacją, dzięki takiemu pokrewieństwu stają się nosicielkami tajemnicy bytu. Ta na ogół nieuświadomiana siła stanowi źródło twórczości, „podobnie jak narodziny są prymarnym aktem twórczym, tak kobieta jest pierwszym twórcą. Ma dostęp do podziemnej, niewyartykułowanej energii świata milczenia i podkulturowych podziemi. Pozostaje zjednoczona z wszechświatem, ze wszystkim żywym (Górnicka-Boratyńska 2001: 155)”. Podobne wątki znaleźć można u Kuncewiczowej czy Szelburg i Naglerowej. Powrót do skradzionego ciała, poszukiwanie języka i matriarchalna metaforyka ich powieści są zapożyczone od starszej koleżanki, która okazuje się również zwolenniczką kultywowania różnicy płci, w przedwojennych zapiskach diarystycznych znaleźć możemy taki oto fragment:

Nie wierzę, by możliwym było równouprawnienie bez zastrzeżeń (...); lepszym będzie unormowanie i sformułowanie różnicy. Nigdy nie staniemy się zupełnymi mężczyznami, chociaż zadławimy cechy kobiece – lepiej więc rozwijać je w sobie i stawać się coraz wybitniej i swośniej kobietami (Górnicka-Boratyńska 2001: 155).

Co się stało z poetessą?

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych wspomniane tu pisarki stoczyły ze sobą swoistą walkę, w wyniku której pozbywają się „metaforycznego stylu” i porzucają schopenhauerowsko-weiningerowskie inspiracje, dominantą drugiego dziesięciolecia

międzywojennego czyniąc psychologizm i literaturę faktu, a „kobietą perspektywę” zdają się porzucać na rzecz walki o „życie świadome” i reformę obyczajów.

Zapytajmy więc, czy coś podobnego stało się z Nałkowską, czy jej ewolucja pisarska nie dostarczyła paradygmatu do tych zmian dominanty u młodszych koleżanek. Odpowiedzi na tak postawione pytanie poszukać trzeba w autobiograficznym tekście *O sobie* opublikowanym w 47 numerze „Wiadomości Literackich” z 1929 roku. Tu otwieram nawias na ważną uwagę. Był to specjalny numer tygodnika poświęcony twórczości kobiet (zatytułowany *Rewia piór kobiecych*). Fakt wart podkreślenia, ponieważ pokazuje, jak istotna opisowo była to kategoria i jak powszechne było jej użycie. Ukazują się w nim teksty, które w pewnym sensie kanonizowały zagadnienie, włączały je w główny nurt zagadnień i zainteresowań kulturalnych, a także pokazywały właściwą drogę literaturze w Dwudziestoleciu. Warto zrobić w tym miejscu zestawienie treści numeru. Na pierwszej stronie, oprócz tekstu Nałkowskiej, znalazła się Krzywickiej *Rozmowa kobiet o Narcyzie Żmichowskiej*. Na stronie drugiej i trzeciej wydrukowano fragmenty powieści: Marii Dąbrowskiej *Pośród życia i śmierci*, Niny Rydzewskiej *Rozgrzeszenie*, Naglerowej *Zawalidroga*, Szelburg *Chusty świętej Weroniki* oraz wiersz Felicji Kruszelewskiej *Dziecko listopadowe*. Na stronie czwartej kolejne fragmenty prozy Kuncewiczowej i Haliny Marii Dąbrowskiej oraz duża reklama Towarzystwa Wydawniczego J. Mortkowicza – fakt godny uwagi, bowiem w przedrukowanej tu ofercie znalazły się tylko książki napisane przez kobiety, co świadczyć może o tym, znowu – jak mocno była już zakorzeniona w świadomości epoki kategoria literatury kobiecej oraz o tym, że jej wydawcy świetnie zdawali sobie sprawę z, powiedzielibyśmy dziś, siły targetowania. Na stronie piątej wiersze Iłły i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz tekst Stanisławy Kuszelewskiej *Kasydy współczesne*, po prawej stronie ogłoszenie zamieściło wydawnictwo Hoesicka, które również postawiło na literaturę kobiecą. Cała szósta strona należała do Stanisławy Przybyszewskiej i jej *Komentarza psychologicznego do „Sprawy Dantona”*, strona siódma jest dodatkowo tytułowana *Kobiety o kobietach*: Kazimiera Alberi pisze o czeskiej prozaiiczce Annie Tilschowej, Stanisława Jarocińska-Malinowska o Francuzce Augustine

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 118

Bulteau (tekst zatytułowany *Filozofka życia codziennego*, sic!) i Maria Rakowska o Emily Dickinson. Na kolejnej stronie znalazły się wiersze Henryki Łazowertówny i Hanny Mortkowiczówny, fragmenty wspomnień aktorki Ireny Solskiej. Na dziewiątej stronie widnieje tekst Elżbiety Zaleskiej-Dorożyńskiej, *Szukanie niewidocznych sieci* oraz artykuł o tłumaczeniach Zofii Morstinowej, natomiast o polskich bohaterkach filmowych pisze Magdalena Samozwaniec w *O naszych stuprocentowych hiper- i super-przebojach filmowych*. I na koniec (strona dziesiąta) fragment z cyklu *Sentymenty* Marii Jehanne Wielopolskiej oraz wiersz Ireny Tuwim. Ostatnie strony są standardowe.

W tekście otwierającym *Rewię piór kobiecych* Nałkowska dzieli swoją twórczość na dwa okresy²³. Cezurę dla ich wydzielenia stanowi pierwsza wojna światowa. Za charakterystyczną postawę dla lat przedwojennych Nałkowska uznaje zwrócenie się w głąb siebie, „byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie (Nałkowska 1929: 1)” – pisze. Najważniejszym tematem pierwszych książek (*notabene* recenzowanych w przywołanym na początku tego rozdziału artykule Irzykowskiego), była miłość – wymienia tu *Kobiety*, *Księżca*, *Koteczkę*, *Rówieśnicę* i *Narcyzę*, *Węże i róże* oraz *Lustra* – ale także sztuka i piękność filozoficznego myślenia. Okres ten uważa jednak za zamknięty i stwierdza, że w momencie, w którym pisze te słowa, seria ta jest już jej obca,

23 Warto wspomnieć, że wcześniej na łamach „Kobiety Współczesnej” zrobiła to Czesława Wojeńska, która diagnozuje u pisarki „coraz większe rozszerzanie się pola widzenia, coraz większą potrzebę przenoszenia wzroku z własnych przeżyć na świat otaczający”. Cezurą do wydzielenia dwu okresów jest powieść *Narcyza*. Pierwszy z nich cechuje się bogatą ornamentacją stylistyczną, „przepychem w opisie rzeczy i ludzi”, „żarliwa szczerość”, zapisuje się on w historii polskiego modernizmu jako nowatorska „analiza duszy współczesnej kobiety”, „drogę przemian w twórczości Nałkowskiej – pisze Wojeńska – można by tak określić: w pierwszych powieściach jest ona sama bohaterką – stąd ich charakter uczuciowy, liryczny, wybitnie subiektywny, mimo wrodzonej przewagi intelektu nad uczuciem, im dalej, tym mniej z osoby autorki w jej twórczości”. Charakterystyczne dla drugiego okresu jest więc obiektywizm. Jednak w przeciwieństwie do samej Nałkowskiej (a w jakimś sensie zbieżnie z Ludwikiem Frydem) krytyczka zauważa, że różnica między okresami nie jest aż tak jaskrawa, jak by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Zmienia się bowiem pole obserwacji i język, natomiast „obserwacja, analiza psychologiczna pozostaje w obu okresach właściwym tematem twórczości”, co dla niej charakterystyczne, to ujmowanie zagadnień „nie w płaszczyźnie teorii i założeń ideologicznych, ale w bezpośrednim przeżyciu występujących postaci” (Wojeńska 1928: 8-9).

„prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi”. Zmiana światopoglądu odbiła się również na wyborach formalnych pisarki, nowa perspektywa wymaga bowiem nowego stylu:

Ta forma, przez krytyków nazwana prostotą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi i współczucia, a autentyczność staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna (Nałkowska 1929: 1).

Partonessa wzięła więc sobie do serca postulaty formułowane między innymi przez Krzywicką i również – podobnie jak potem Naglerowa, Kuncewiczowa czy Szelburg – wyrzeka się „ozdobnej” dominanty stylistycznej. Wojna i cudze cierpienie, które wówczas jej się objawiło, spowodowały, że ciekawsze i bardziej etyczne wydało się Nałkowskiej zainteresowanie drugim człowiekiem niż samą sobą:

„Romans Teresy Hennert” i „Niedobra miłość” są znów książkami o miłości, jednak stanowią zarazem obraz przemian, które zaszły w Polsce po wojnie w ludziach i pomiędzy ludźmi, wyrażają silne ciśnienie namiętności, które już zaznały swobody. Ostatnia moja książka jest o ludziach więzienia i nazywa się „Ściany świata”. W złoczyńcach widzę tych, którzy wzięli na siebie zło, którzy podjęli się niejako tego zła jako obowiązku – skoro jego nieodzowna suma w świecie musi być jakoś na ludzi rozłożona (Nałkowska 1929: 1).

Oto więc kobieta-autorka, zbadawszy swoją duszę, zwraca się ku najzwyczajniejszym, skromnym i cierpiącym ludziom, porzuca modernistyczną manierę i otwiera drogę ku rozkwitowi międzywojennej kobiecej powieści psychologicznej, którego punktem kulminacyjnym i zarazem największym osiągnięciem będzie *Granica*. Przy okazji omawiania tej ostatniej książki Ludwik Fryde również dzieli twórczość Nałkowskiej na etapy. Wyodrębnienie kolejnych faz pisarstwa autorki *Niedobrej miłości* jest mu potrzebne, by wykazać, że „*Granica* jest granicą twórczości Nałkowskiej, punktem kulminacyjnym i zarazem momentem granicznym jej dotychczasowego rozwoju (Fryde 1936)”. Pierwszą z

nich nazywa „liryczną”, drugą „epicką”, a trzecią „dramatyczną”. „Liryzm” młodzieńczych powieści Nałkowskiej polega według niego przede wszystkim na tym, że ich solipsystyczne bohaterki są literackimi sobowtórami pisarki, charakterystyczną formą dla tego okresu jest pamiętnik – cały świat przedstawiony przepuszczony zostaje przez filtr sądów narratorki, razi natomiast sztuczność wysłowienia i „pretensjonalność salonowych aforyzmów. Krytyk stwierdza, że Nałkowskiej szybko zrobiło się ciasno i duszno w tym ograniczonym kręgu przeżyć pustych bohaterek, a napór rzeczywistości społecznej i politycznej (Fryde wymienia rewolucję 1905 roku, wojnę i odrodzenie Polski) kieruje jej uwagę na sprawy ważne:

Odtąd zaczyna ona z imponującą stanowczością i konsekwencją **przewycięzać swój estetyczny solipsyzm i narcyzm**, i szybko dążność ta staje się naczelną dyrektywą jej twórczości (Fryde 1936, wytluszczenia moje – J.K.).

Dyrektywa ta ujawnia się w drugim, „epickim” okresie pisarstwa Nałkowskiej, datowanym na lata 1925 (*Dom nad łakami*) – 1931 (*Ściany świata*), pierwszoosobowa narracja (przy czym narratorkę utożsamiać należy z autorką) służy teraz już nie egotyzmowi, lecz przeciwnie, pietyzmowi dla rzeczywistości; interesuje ją wszystko, „z beznamiętnym chłodem”, drobiazgowością i szczegółowością wnika w życie ludzi z różnych warstw społecznych. Nowym zainteresowaniom towarzyszy całkowite podporządkowywanie stylu opisywanym zdarzeniom, jej powieści zaczyna przenikać „duch nabożnej badawczości”. Fryde ocenia ten etap wysoko, jednak jego wątpliwości budzi to, czy pisarka rzeczywiście wyeliminowała subiektywizm. Przyglądając się podejrzliwie kreacjom narratorki z kolejnych przyporządkowanych temu okresowi powieści, krytyk stwierdza, że co prawda nie ma między nią a opisywanymi ludźmi żadnego łącznika, dla zachowania epickiego dystansu Nałkowska spogląda na nich spoza świata przedstawionego, jednak – wbrew jej staraniom – dostrzegamy ją w rozmaitych rolach: zyczliwej i protekcyjnej sąsiadki, turystki, mieszkanki kresowego miasta zbierającej plotki i zwierzenia, wreszcie litościwej społeczniczki i filantropki (tę ostatnią kreację uznaje krytyk za „najprzykrzejszą”). Jako

nieudane kwalifikuje też zabiegi wokół drobiazgowości i ścisłości opisu i przeciwstawia się nazywaniu ich realizmem: „jest to tylko realizm szczegółów, który nie wznosi się jeszcze do realizmu wizji (Fryde 1936)”²⁴. Kolejnym krokiem w kierunku przewyciężenia egotyzmu jest trzeci etap twórczości i jego cel: „ujęcie rzeczywistości w jej nagiej, niesfałszowanej prawdzie”. Za tą ewolucją formalną dostrzega Fryde zmianę postawy ideowej:

Przejście od opisywania życia do jego wyjaśnienia, przesunięcie od miękkiego relatywizmu, który roztopia chwiejne indywiduum w nieskończonym i niewyczerpanym w swoich możliwościach życiu, w stronę surowego determinizmu, który pod wielobarwną i płynną powierzchnią zjawisk ukazuje niezłomne prawa istnienia (Fryde 1936).

Opracowanie wyodrębnionych przez siebie faz kończy krytyk stwierdzeniem, że ewolucja Nałkowskiej ma charakter bardzo konsekwentny i celowy. Swoją wysoką ocenę drogi, którą pisarka przebyła, by zbliżyć się do prawdy, równoważy jednak zastrzeżeniem, że nieustannie siebie przetwarzając, nie zdołała stworzyć siebie na nowo i wypracować dla siebie nowych wartości, całe jej dotychczasowe życie twórcze – pisze Fryde – „polega jedynie na upartym, zawziętym, dramatycznym przewyciężaniu samej siebie”. W ten oto sposób dochodzi do omówienia *Granicy*, która przełamuje i rozszerza formę dramatyczną (bowiem nie zatrzymuje się już na powierzchni faktów, tylko próbuje zajrzeć pod ich podszewkę, dotrzeć do ukrytego źródła praw rządzących przeznaczeniem) i w tym sensie stanowi punkt kulminacyjny „artystycznego i zarazem poznawczego wysiłku Nałkowskiej”. Po raz pierwszy pojawia się więc w tej powieści perspektywa społeczna (niejako na przedłużeniu prywatnej sprawy trojga bohaterów). Ale szerokie ujmowanie motywów postaci nie dotyczy wszystkich bohaterów *Granicy*, Fryde zauważa, że autorka wykazuje w niej zastanawiający brak głębszego zainteresowania dla spraw męskich.

24 Stwierdzenie to stanie się w późnych latach trzydziestych narzędziem krytycznym deprecjonującym kobiece pisarstwo.

Granica natomiast jest też punktem granicznym jej twórczości, ponieważ brakuje w niej elementu ryzyka. Udaje się Nałkowskiej wreszcie zlikwidować ostatecznie egotyzm i relatywizm psychologiczny, w zamian jednak nie proponuje niczego nowego: „jako rezultat najwyższego wysiłku twórczego zionie ku nam z *Granicy* przeraźliwa pustka, pustka świata bez wartości, bez duszy, bez wartości”. Należy dodać, że metafizyczny niepokój wywołany tym swoistym stąpieniem nad przepaścią nie obejmuje według Frydego wszystkich bohaterów powieści – nie ciąży na Justynie. Taka konstatacja nie prowadzi go jednak do uznania książki za akt sprawiedliwości klasowej, a zabiegi pisarki, by ukazać świat „spod podłogi”, uznaje za przejaw artystycznego fałszu i swoistego okrucieństwa. To tylko wyraz wyrzutów sumienia sytych. Jeśli więc Nałkowska wymierza komukolwiek sprawiedliwość, to sobie:

Obiektywność, ścisłość i dokładność autorki w odtwarzaniu strasznej brzydoty nędzy odczuwamy jako szczególny estetyzm *à rebours*; w tych zdaniach, pełnych dystansu, doskonale opanowanych i obojętnych, wyczuwa się bolesny gwałt nad sobą, spazmatyczne zahamowanie cisnącego się do gardła wstrętu i współczucia. Bo sfera biedy nie stała się dla Nałkowskiej sferą wartości; jedynym sensem wprowadzenia jej było ostateczne przełamanie narcyzyzmu, skompromitowanie i przekreślenie dawnej siebie. Tak więc zbliżywszy się do marksowskiego materializmu nie tylko nie znalazła dla siebie Nałkowska moralnego oparcia, ale straciła samą moralność, samą wiarę w możliwość postulatów moralnych, „bez których – jak wiadomo – nie możemy żyć”. Poprzez marksizm osądziła się ostatecznie i bezapelacyjnie.

Pozornie więc diagnozy Frydego zgadzają się z tym, co w *O sobie* proklamowała Nałkowska. Co prawda krytyk wyodrębniła na podobnej zasadzie poszczególne etapy jej twórczości, a cezurę dla ich wyróżnienia lokuje w tym samym momencie, jednak pod koniec tekstu niszczy jego misterną konstrukcję. Przez kilkanaście stron udowadnia, że dyrektywa ewolucji autorki *Ścian świata* prowadzi ją wprost ku pożądanemu przez niego przewyciężeniu egotyzmu i narcyzmu po to, by w bezlitosnej puencie pokazać, że jest to

niemożliwe. Zniszczyć egotyzm i narcyzm może bowiem tylko idea. Jest to konstatacja fundamentalna dla rozważań o literaturze kobiecej krytyków z tak zwanego pokolenia 1910. Dodać w tym miejscu należy, że zmiana światopoglądowo-artystyczna Nałkowskiej nie była tak gwałtowna i jednoznaczna, jak twierdzi pisarka. Przychylić się raczej należy do ustaleń Wojeńskiej i Frydego – rzeczywiście pod koniec lat dwudziestych autorka *Narcyzy* dokonuje w obrębie swojej twórczości istotnych przeformułowań. Te jednak – a śledzić w nich można działanie kobiecego kompleksu przynależności – obejmują pracę nad stylem i narracją; w wyniku transformacji nie ulega jednak zniszczeniu coś, co Kazimierz Wyka nazwał perspektywą feminocentryczną²⁵. Zależność ta stała się dla innych pisarek paradygmatyczna; za taką uznać również należy recepcję twórczości Nałkowskiej w drugim dziesięcioleciu epoki.

Bibliografia:

- Araszkiewicz, Agata. 2001. "Inna inicjacja. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej". In *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, edited by Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak and Tomasz Korsak. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Baranowska, Agnieszka. 1986. *Perły i potwory szkice o literaturze międzywojennej*. Warszawa: PIW.
- Berezowska, Maja. 1947. "Na „górcze” w Ziemiańskiej", *Odrodzenie* 20.
- Czermański, Zdzisław. 1958. "O Leszku". In *Pamięci Jana Lechonia*, edited by Stanisław Baliński. Londyn: Wiadomości.

25 Krytyk, w recenzji *Rajskiej jabłoni Poli* Gojawczyńskiej definiuje ją jako „widzenie całej rzeczywistości tylko przez pryzmat osobowości kobiecej, niemożność koniecznego dla pisarza wejścia w inną skórę psychiczną” (Wyka 2000: 293).

- Fryde, Ludwik. 1936. "Granica Zofii Nałkowskiej". *Droga* 7-8.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. 2000. *Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven-London: Yale University Press.
- . 1989. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, t. 1., The War of the Words*. New Haven-London: Yale University Press.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. 2001. *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*. Izabelin: Świat Literacki.
- Irzykowski, Karol. 1933. „Gdy Beatrycza pisze...”. *ABC Literacko-Artystyczne* [dodatek do *ABC*] 35.
- Iwasiów Inga. 2008. „Powieść w obiegach. Lata osiemdziesiąte i kontynuacje” In *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, edited by Inga Iwasiów and Arleta Galant. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Kłosińska, Krystyna. 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kraskowska Ewa. 1999. *Piórem niewieścim: z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kruczkowski, Leon. 1971. "Literatura na froncie społecznym". In *Literatura i polityka, t. I. W klimacie dyktatury 1927-1939*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzywicka, Irena. 1992. *Wyznania gorszycielki*. Warszawa: Czytelnik.
- Naglerowa, Herminia. 1928. "Dziesięć lat pracy literackiej kobiet". *Bluszcz* 46.
- . 1960. *Wspomnienia o pisarzach*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy.
- Nałkowska, Zofia. 1929. "O sobie. Autobiografia napisana na zaproszenie redakcji niemieckiego wydawnictwa Führende Frauen Europas, w nakładzie Ernsta Reinhardta w Monachium". *Wiadomości Literackie* 47.
- . 1957. "Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego". In *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa: Czytelnik.
- Paradowska, Irena. 1961. "Na półpięterku w Ziemiańskiej". *Stolica* 51/52.

- Piwiński, Leon. 1928. "Powieść 1918-1928". *Świat książki* 1/3.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. 2001. "Młodopolska femina. Garść uwag". In *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, edited by Anna Nasiłowska. Warszawa: IBL.
- Prędski, Adam. 1933. "Świat książek". *Pani* 1.
- Romer-Ochenkowska, Hanna. 1933. "Sekret kobiety". *Kurier Wileński* 52.
- Słonimski, Antoni. 1932. "Kronika Tygodniowa". *Wiadomości Literackie* 41.
- . 2003. *Kroniki tygodniowe 1927-1931*. Warszawa: Wydawnictwo LTW.
- Stradecki, Janusz. 1977. *W kręgu Skamandra*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tuszyńska, Agata. 1999. *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*. Warszawa: Iskry.
- Walewska, Cecylia. 1928. "Z cyklu sylwetek. Maria Kuncewiczowa". *Kobieta Współczesna* 18.
- Wojeńska, Czesława. 1928. "Zofia Nałkowska". *Kobieta Współczesna* 25.
- Wyka, Kazimierz. 2000. *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932-1939*, edited by Maciej Urbanowski, Kraków: Universitas.
- Zawiszewska, Agata. 2010. *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.