

Aleksandra Złotnicka

Polska literatura kobieca na przełomie XIX i XX wieku

Pojęcie kobieta-autorka od wieków było kojarzone w sposób negatywny, łączący się z takimi określeniami jak: „błahostka”, „plotka”, „kaprys”, „głupstwo”, a nawet „monstrum”, „śmietnik”, „ekskrement” czy „gnojowisko”¹. Głównym zarzutem przeciw pisarstwu kobiet była zaś kobieca chęć działania i wyciągnięcie ręki po pióro zarezerwowane dotychczas jedynie dla mężczyzn. W Europie pierwsze próby zmian w radykalnych poglądach datuje się na koniec XVIII wieku, zaś na ziemiach polskich najwcześniejsze głosy w tej kwestii pojawiły się dopiero w połowie XIX wieku².

Nowy sposób myślenia, wartościujący kobiety jako pisarki, przez długie lata nie przyjmował się na polskim gruncie artystycznym, a wręcz wywoływał zgorszenie i ogromne wzburzenie wśród zdecydowanej większości krytyków literackich, czego przykładem jest chociażby wypowiedź Aleksandra Świętochowskiego:

Wedle brzmienia wiekowego zwyczaju nauka ich [kobiet] to blichtr, talent — pretensjonalność, chęć działania to szaleństwo. Świat nie może

¹ K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 87.

² G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 33.

sobie wyobrazić, ażeby z drobnych ustek niewieścich mogły wychodzić inne dźwięki, jak tylko pieszczota i pokora³.

Pisarstwo kobiece postrzegano jako przeciwstawienie się odwiecznym tradycjom: patriarchalnej oraz chrześcijańskiej, które wpisywały kobietę w określone role matek i żon. Autorki oskarżano o pychę oraz lekceważenie wartości moralnych. Zarzucano im brak pokory, która powinna iść w parze z milczeniem. Porównywano z mężczyznami pod wieloma względami, zarówno ich twórczość, jak i samą fizjonomię. Funkcjonował nawet mit, mówiący, że tak jak ciało mężczyzny jest idealne, bo stanowi doskonałą całość, a ciało kobiety obrazuje ułomność, brak i słabość — tak literatura męska stanowi wzór, do którego płęć przeciwna nigdy nie będzie w stanie dojrzeć. Wyśmiewanie ciała kobiet-pisarek przez krytyków literackich na łamach czasopism w XIX i na początku XX wieku nikogo nie dziwiło. Autorki publikujące swoje teksty były obrażane nie tylko ze względu na twórczość, ale również z powodu ich cielesności. Najczęstszą obelgą był zarzut, że ich ciała stopniowo ulegają transformacji, pozbywają się cech kobiecych i męźnieją bądź (co gorsze) stają się bezpłciowe⁴.

Gdyby poddano autopsji kobiety z oryginalnym talentem, jak pani Sand, pani Viardot, znaleziono by u nich części genitalne zbliżone do męskich, owe clitoris podobne nieco do naszych członków⁵.

³ A. Świętochowski, *Gabryella-Narcyza Żmichowska*, w: *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybrał S. Sandler, oprac. M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 85.

⁴ K. Kłosińska, op. cit., s. 87–89.

⁵ F. van Rossum-Guyon, *Portrait d'auteur en Jeune Femme*, w: *Du féminin*, red. M. Calle, Quebec 1992, s. 175. Cyt. za: K. Kłosińska, op. cit.

Deformacja ciał kobiet piszących to dla krytyków metafora oceny merytorycznej ich dzieł, które odwzorowują nieudolne naśladownictwo męskich wzorców. Pogląd ten wpisuje się w nurt psychoanalizy, łączącej akt tworzenia z aktem płciowym, a proces pisanie z rozładowaniem wewnętrznego napięcia seksualnego (libido). Dodatkowo, zaspokojenie potrzeb zachodzi bez obecności mężczyzny, a więc świadczy o tym, że kobieta jest samowystarczalna, czyli autorka staje się autorem. Idea ta stoi jednak w opozycji do stanowiska zajmowanego przez polskich krytyków literackich, twierdzących, że kobieta nie może być artystką⁶.

Zarzuca się, że dzieła literackie pisane przez kobiety zawsze będą tworzone bez świadomości wyższego celu oraz spojrzenia na tekst jako całość. Pisarki oskarżane są o nadmierne skupianie się na szczegółach, pojedynczych wydarzeniach, przedmiotach, osobach, które tworzą jedynie zbiór fragmentarycznych opisów, nie zaś spójną całość⁷.

Podsumowując ów pogląd, można stwierdzić, że pisanie było sztuką niedostępną dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku. Krytyka literacka rzadko udzielała merytorycznych ocen tekstów, częściej zaś tworzyła barwne metafory, nakazujące powrót do „ról powszechnie uznanych za »naturalne« i społecznie pożyteczne”⁸. Nakaz ten ostrzegał, że pisarstwo wiąże się z ryzykiem utraty społecznego szacunku, naraża kobiety na ośmieszenie. Bardzo często już same tytuły zbiorów tekstów takich, jak: *Utwory niewieście*, *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, *Powieści kobiece* kazały myśleć o literaturze kobiecej jako osobnej (gorszej) całości, stanowiącej jedynie podtyp literatury (lepiej) męskiej. Następnymi, często pojawiającymi się określeniami o równie ujemnym nacechowaniu są słowa: „pierwsza z kobiet”, „jedyna

⁶ K. Kłosińska, op. cit., s. 90–94.

⁷ Ibidem, s. 96–97.

⁸ Ibidem, s. 98.

wśród kobiet”. Ich pozornym celem jest podkreślenie pozytywnych stron twórczości pisarki, jednak w rzeczywistości określają jej pozycję wśród „siostr-auterek” oraz przenoszą poza obszar literatury kobiecej, by pozbawić tożsamości płciowej⁹.

Przełom wieku XIX i XX to czas bardzo trudny dla pisarek. Trudny, ale jednocześnie przynoszący wiele zmian na lepsze. To właśnie wtedy kobiety na stałe zaangażowały się w działalność artystyczną. Na początku zajęły się prozą: Klementyna Hoffmanowa, Narcyza Żmichowska, Eliza Orzeszkowa, Gabriela Zapolska, Maria Rodziewiczówna; pod koniec wieku XIX coraz częściej można było zaś usłyszeć o debiutach młodych poetek: Maria Konopnicka, Maria Grosse-Korycka, Kazimiera Zawistowska, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska czy w końcu Maria Komornicka. Młoda Polska to bogactwo poezji kobiecej¹⁰.

W powieści dominuje wrażliwość kobieca w postaci stereotypizacji i schematyzacji w romansach, w poezji zaś osiąga ona sukcesy literackie. Wprowadzane zostają nowe niespodziewane tony oraz przekracza się granice tabu. Właśnie w tym czasie powstaje liryka żywiołowa, zdobywcza, pełna pasji i namiętności. Kobiety tworzą również dramaty — najczęściej o charakterze społecznym, ale interesują się także naturalizmem oraz ekspresjonizmem i modernizmem. Kobiety-autorki niechętnie odnoszą się do popularnego hasła „sztuka dla sztuki” i tworzą literaturę według własnych ideałów¹¹.

Pisząc o działalności pisarskiej kobiet na ziemiach polskich, nie sposób jednak nie wspomnieć o jednej z pierwszych prekursorok pol-

⁹ Ibidem, s. 99–102.

¹⁰ M. Skucha, *Wprowadzenie*, w: idem, *Niesytość pragnienia: w kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016, s. 8–9.

¹¹ A. Janicka, *Przemiany formuły emancypacji kobiet: tendencje, zmiany, kierunki*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, red. J. Ławski, seria 1, Białystok 2017, s. 22.

skiego feminizmu w literaturze — Narcyzie Żmichowskiej. Autorka dotyka kwestii kobiecej od samego początku w swojej twórczości. Obraz kobiety w jej utworach nie zawsze jest jednoznaczny, co świadczy o tym, że pisarka już w XIX wieku dostrzegała złożoność natury kobiecej. Największym osiągnięciem Żmichowskiej jest założenie w latach 30. ruchu entuzjastek, do którego należały m.in.: Anna Skimborowiczowa, Bibianna Moraczewska, Kazimiera Ziemięcka, Zofia z Kamińskich Miełęcka-Węgierska, Wincenta Zabłocka oraz wiele innych pisarek, gromadzących się głównie wokół czasopism: „Pierwiosnek” (1838–1843), „Pielgrzym” (1842–1846) oraz „Przegląd Naukowy” (1842–1848). W sumie na listach Żmichowskiej pojawiło się 20 nazwisk kobiet zaangażowanych w ten ruch, co w XIX wieku świadczyło o ważności tego ugrupowania¹².

Poglądy entuzjastek na literaturę bardzo często obracały się wokół społeczeństwa i roli kobiety. Zarówno w artykułach publicystycznych, jak i w utworach literackich przemycano wartości związane z edukacją, samorealizacją oraz niezależnością materialną (ekonomiczną). Ich celem było zwiększenie aktywności kobiet w życiu publicznym. Skutkiem przyjęcia programu była działalność konspiracyjna ruchu m.in. podczas rewolucji rzemieślniczej oraz działalność charytatywno-polityczna: opieka nad więźniami, pielęgnacja rannych, zaopatrywanie w żywność i odzież zesłanych na Sybir. Kobiety w tym czasie nie mogły jeszcze sprawować stanowisk głównych ani wykonawczych, jednak ich zaangażowanie polityczne było bardzo dobrze zorganizowane¹³.

Nie każda aspirująca autorka mogła należeć do ugrupowania entuzjastek, gdyż Narcyza Żmichowska prowadziła surową selekcję dotyczącą kandydatek. Nieoficjalnym kryterium, przestrzeganim w większości przypadków, było pozostanie niezamężną panną. Ten preferowany styl

¹² G. Borkowska, op. cit., s. 23–26.

¹³ Ibidem, s. 34–35.

życia miał zwiększać zaangażowanie w sprawy narodowowyzwoleńcze oraz stawiać przed członkiniami wyzwanie samodzielnego utrzymywania się. Najodpowiedniejszym zaś zawodem było nauczycielstwo, gdyż stanowiło pewien rodzaj służby obywatelskiej¹⁴.

Szeroki program oraz rygorystyczne zasady nie były jednak głównym celem entuzjastek, ponieważ nie dążyły do wywalczenia określonych praw czy zdobycia wysokiej pozycji społecznej. Kobiety te przy pomocy wszystkich dostępnych im środków, w tym literatury, pragnęły zmienić obowiązujące struktury społeczne „by sfera wolności publicznej i indywidualnej poszerzyła swoje granice”. Celem entuzjastek była służba wszystkim oraz wprowadzenie „korzystnej przemiany wzorów zachowań, nawyków, ideałów, typów wrażliwości”. Stąd właśnie nacisk na prowadzenie działalności edukacyjnej oraz „wykorzystanie” ówczesnej sytuacji politycznej, by odsunąć się od panujących stereotypów obyczajowych. Narcyza Żmichowska wielokrotnie w swoich utworach podkreślała złożoność natury kobiecej. I tak jak w literaturze, tak samo w swojej działalności nie odsuwała tej „inności”, lecz akceptowała ją i dostrzegała w niej „człowieczeństwo”, które pragnęła przedstawiać innym (autorka nigdy nie przyjęła męskiego pseudonimu, co było popularnym zjawiskiem w drugiej połowie XIX wieku)¹⁵.

Zbliżony model pisarstwa kobiecego do Narcyzy Żmichowskiego stosowała Eliza Orzeszkowa, jedna z najważniejszych przedstawicielek pozytywizmu. Autorki łączyło traktowanie idei emancypacji jako potrzeby społeczno-historycznej. W swoim programowym artykule *Kilka słów o kobietach* z 1870 roku Orzeszkowa bardzo stanowczo podkreślała potrzebę zmiany tradycyjnego wychowania, ponieważ nie odpowiadał on wyzwaniom, jakie stawiała przed kobietami codzienność. Ich

¹⁴ G. Borkowska, op. cit., s. 39–40.

¹⁵ Ibidem, s. 49–50, 101.

edukacja ograniczała się jedynie do znajomości podstaw: domowego szycia, zasad rysunku, gry na fortepianie i języka francuskiego. Niestety, żadne z tych umiejętności nie były rozwijane w szerszym zakresie i nie pozwalały na samodzielne utrzymanie się¹⁶.

Pisarka nie poprzestaje na krytyce systemu edukacji i sama proponuje autorski program poprawy nowego kształcenia żeńskiego. Przeciwwstawia się tezie „o naturalnej niezdolności kobiet do pracy fizycznej”¹⁷, argumentując swój głos przykładem życia kobiet na wsi. Dodatkowo, opisuje różnice w traktowaniu dziewczynek i chłopców pod względem nauczania domowego oraz dopomina się zmian w tej kwestii. Orzeszkowa proponuje, aby na wszystkich etapach edukacji uczono tych samych treści bez względu na płeć (uwzględniając jedynie zainteresowania dzieci), a na etapie końcowym wprowadzenie doskonalenia w konkretnym, wybranym przez kobietę zawodzie, gdyż powinny one realizować się we wszystkich profesjach¹⁸.

Dla pisarki istotę kobiety i kobiecości kształtują konwencje ustalone przez społeczeństwo, które powinno dążyć do samorozwoju i poczucia sprawiedliwości wszystkich obywateli, w tym kobiet. Najważniejsze są dla niej talent, pracowitość i umiejętności praktyczne. Według Orzeszkowej, jeśli kobieta chce tworzyć i pracuje nad swoim warsztatem literackim to nie powinna być oceniana ze względu na swoją płeć. Co ważne, autorka nie podważa znaczenia pełnienia przez kobietę roli matki i żony, lecz podejmuje się trudnego zadania połączenia dwóch odległych podstaw — katolickiej i inteligenckiej. Pisarka,

¹⁶ A. Górnicka-Boratyńska, *Idea emancypacji w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia pod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 14–15.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 16.

będąc osobą świadomą mentalnych przyzwyczajęń zakorzenionych w tradycji, nie zaprzecza najważniejszej wartości życia kobiety, jaką jest rodzina. Przypomina jednak, że powinnością społeczeństwa jest zapewnienie wszystkim obywatelom, w tym kobietom, równych możliwości edukacyjnych i zawodowych¹⁹.

Eliza Orzeszkowa w swoich utworach literackich prezentuje ten sam typ postaci kobiecych, który promuje w publicystyce i programach społecznych. Wartościuje bohaterki uczciwe i pracowite (bez względu na wykonywany zawód), a potępia jednostki leniwe, niezaradne i wykorzystujące innych dla własnych zysków. Pisarka tworzy w duchu pozytywizmu, z którym jest silnie związana. Dostrzega oraz szanuje tradycyjne wartości rodzinne, ale jednocześnie pragnie uświadomić następne pokolenie kobiet, by zadbały o swój rozwój, który zagwarantuje im lepszą przyszłość (praca i samowystarczalność). Autorka poprzez „pracę u podstaw” dąży do zmiany mentalności społeczeństwa oraz zaszczepienia w kobietach „wiary we własne możliwości”.

Zupełnie inny model pisarstwa kobiecego prezentowała w swojej twórczości Gabriela Zapolska. Ta niewiele młodsza od Elizy Orzeszkowej kobieta-autorka pozbywała się wszelkich ograniczeń w swoim życiu i twórczości. Jej bogaty życiorys świadczy o dużej odwadze, charyzmie, ale także o pewności siebie i odporności na krytykę, z którą musiały się zmierzyć wszystkie z wymienionych dotychczas kobiet. Zapolska w swoich utworach podkreślała, że jest kobietą i zna wszystkie kobiece sekrety skrywane głęboko w najciemniejszych zakamarkach duszy.

Ówcześni krytycy literatury zarzucali Gabrieli Zapolskiej, że nie miała swojego stylu, że była zmienna i przybierała jedynie maski.

¹⁹ Ibidem, s. 17.

Mówi się więc, że Zapolską cechuje „zdolność do przebierania się w szaty cudze”, że nowym kierunkom artystycznym hołduje „podobnie jak hołduje modzie, tylko że nie ma tyle gustu w literaturze, ile w toaletach”²⁰.

Ubiegłego roku Zapolska była impresjonistką popstrzoną od góry do dołu plamami, obecnie zaś wystąpiła w porwanej, starganej sukni dekadentki²¹.

W rzeczywistości pisarka przyjmowała różne tendencje artystyczne, aby pod ich powierzchnią ukazać wybrany problem. Utwory Zapolskiej należą do tzw. palimpsestów — „dzieł, w których rysunek na powierzchni ukrywa, albo zaciemnia głębsze, mniej dostępne (i mniej społecznie akceptowalne) poziomy znaczenia”²². Popularna jest metafora porównująca to, co na powierzchni do ubrania, natomiast to, co tkwi głębiej do ciała — według tego ubraniem Zapolskiej jest dana tendencja artystyczna (najczęściej realizm lub naturalizm), a tym, co pod nią ukrywa (ciałem) jest prawda ludzka. Za tą propozycją interpretacji twórczości autorki opowiada się Stanisław Brzozowski oraz inni krytycy (pozostający jednak w mniejszości):

W swej obserwacji posiada [Zapolska] jakby trzecie oko, którym widzi to, czego nie spostrzeże żaden śmiertelnik²³.

P. Zapolska zmusza kilkakrotnie swoją bohaterkę do pokazywania kolan — rozumie się czerwonych i brudnych, do obnażania piersi — rozumie się

²⁰ A. Rawicz, *Janka*, „Przegląd Polski” 1896, nr 121, s. 201. Cyt. za: K. Kłosińska, op. cit., s. 104–105.

²¹ T. Jeske-Choiński, *We krwi*, „Wiek” 1893, nr 249. Cyt. za: K. Kłosińska, op. cit., s. 105.

²² S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, „New Haven” 1980, s. 73. Cyt. za: K. Kłosińska, op. cit., s. 104.

²³ A. Rawicz, op. cit. Cyt. za: K. Kłosińska, op. cit., s. 107.

jedrych i białych, i do wystawiania bioder, nazywając wszystkie te części ciała właściwym mianem. Jest to jedyny punkt wspólny z naturalizmem²⁴.

Obok głęboko ukrytej prawdy, drugą charakterystyczną cechą twórczości Gabrieli Zapolskiej są opisy kobiecego ciała, najczęściej nagiego. Głównym zarzutem wobec tego zabiegu jest „brak wstydu”, co jest bezpodstawne, ponieważ autorka rzadko w pełni odsłania ciało kobiety. Zapolska z pełną świadomością stosuje skalę „odkrywania” ciała i czyni to odpowiednio do kontekstu i zastosowanej konwencji artystycznej²⁵. To, że „obnażanie ciała” budziło tak duże kontrowersje, było spowodowane nieznajomością całkowitej nagości i jej opisu w literaturze. Dotychczas dominowało jedynie „odsłanianie” poszczególnych części ciała bądź stwierdzenie nagości. Drugim powodem wzburzenia była świadomość, że po raz pierwszy kobietę „rozebrała” druga kobieta. Do tej pory to jedynie mężczyzna miał przyzwolenie na zdejmowanie szat z kobiet, a one mogły jedynie rozebrać same siebie podczas czynności obmywania, nie zaś w celu pokazania swojej cielesności. Zabiegu tego Zapolska na polskim gruncie dokonała jako pierwsza i dlatego (m.in.) spotkała się z niezrozumieniem swojej twórczości. Większość krytyki literackiej odczytała to jako „krzyk pożądania” oraz „obraz pornograficzny”²⁶.

Według ówczesnego kanonu, pisarka nie mieściła się w żadnych klasyfikacjach prądowych i gatunkowych. Stanisław Brzozowski często podkreślał, że Zapolska przez swoje dzieła „zdemaskowała ideologię patriarchalną, ściągnęła z niej maski oraz ujawniła jej konsekwencje”²⁷.

²⁴ J. L. Popławski, *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35. Cyt. za: K. Kłosińska, op. cit., s. 107.

²⁵ K. Kłosińska, op. cit., s. 108.

²⁶ Ibidem, s. 109–110.

²⁷ Ibidem, s. 111.

Ideologia patriarchalna sprawiła, że kobieta została wyrzucona poza obręb społeczeństwa, na jego margines, co pisarka trafnie dostrzegła i opisała²⁸. Warsztat pisarski oraz doświadczenia życiowe sprawiły, że Zapolska „miała odwagę” pisać na wszystkie trudne tematy, które ją dręczyły jako kobietę. Dzięki tej postaci kwestia kobieca w sztuce nabrała nowego znaczenia, które było na tyle inspirujące, że będzie kontynuowane przez inne pisarki pomimo wszechobecnej krytyki ich twórczości i zepchnięcia na margines społeczno-kulturalny.

Niestety, tego negatywnego zjawiska doświadczyły niemal wszystkie artystki, tworzące w XIX i XX wieku. Nawet najbardziej znane (z dzisiejszej perspektywy) pisarki spotkały się na początku swojej drogi z krytyką twórczości oraz stylu życia. Większość na uznanie ze strony społeczeństwa musiała czekać wiele lat, udowadniając cały czas, że jest godna uwagi. Autorki, które nie chciały się podporządkować temu reżimowi, odsuwano na margines świata kulturalnego i skazywano na zapomnienie. Tak właśnie stało się z jedną z najlepiej zapowiadających się kobiet-pisarek Młodej Polski — Marią Komornicką, której los zakończył się tragicznie.

Artystka nie zgadzała się z obowiązującą tradycją patriarchalną, wykluczającą kobietę z życia kulturalnego. Komornicka buntowała się wobec postrzegania artysty poprzez pryzmat płci. Uważała, że artysta, tworząc sztukę powinien zrezygnować z bycia mężczyzną bądź kobietą na rzecz całkowitego oddania się twórczości. Bycie „twórcą” to zaszczyt, na który zasługują jedynie wybitne jednostki obdarzone niezwykłą wrażliwością i inteligencją, o które należy nieustannie dbać, samodoskonalić i rozwijać. Artysta nie może kierować się żadnymi narzuconymi zasadami, ponieważ sztuka ze swojej natury jest całkowicie

²⁸ Ibidem, s. 112.

wolna i nie służy niczemu więcej ponad sobą. Według Komornickiej tworzenie wyzwala ze wszelkich ograniczeń, nawet płci, i pozwala oceniać artystę jedynie na podstawie jego dzieł²⁹.

Niestety, zastana rzeczywistość nie odpowiadała przekonaniom pisarki i brutalnie „niszczyła” wszelkie przejawy niezależności, szczególnie kobiecej. Maria w swoich utworach wielokrotnie podejmowała próbę walki ze skostniałymi i archaicznymi schematami oraz stereotypami dotyczącymi kobiet, przez co uważana była za kobietę wyzwoloną. Na tle pisarstwa kobiecego na przełomie XIX i XX wieku, Komornicka ekscytuje swoim „męskim” stylem życia i pisania. Narusza dotychczasowe wyobrażenie świata, odwraca relacje między kobietą a mężczyzną oraz dokonuje przewartościowania podstawowych pojęć: domu, rodziny, macierzyństwa, małżeństwa. Rozważa pozycję jednostki w stosunku do społeczeństwa oraz możliwości kobiety-artystki, myślicielki i intelektualistki³⁰.

Poglądy pisarki widoczne są także w jej utworach, w których wszystkie najważniejsze postaci to kobiety obdarzone niezwykłą inteligencją oraz wrażliwością twórczą. Nieprzychylnie otoczenie i rzeczywistość sprawiają, że przyjmują one postawy buntowniczek, walczących przeciwko uciskowi patriarchalnemu, który uniemożliwiał im bycie po prostu człowiekiem. Niestety, za próbę sprzeciwu płacą wmówionym poczuciem winy, samoudręczeniem oraz pragnieniem śmierci. Komornicka podważa stereotypowe postrzeganie kobiet, wpi-

²⁹ B. Kacperek, *Dlaczego nie było wielkich artystek? Kilka uwag na temat życia i twórczości Marii Komornickiej*, w: *Porozmawiajmy o Marii Komornickiej: materiały z sesji popularno-naukowej zorganizowanej z okazji 60. urodzin Marii Komornickiej w Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce*, red. I. Stefaniak i G. E. Wnuk, Warka 2009, s. 19–20.

³⁰ K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy: szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, s. 17.

sując jednocześnie swoje bohaterki w modernistyczny dyskurs płci, polegający na łączeniu kobiety z naturą, szaleństwem, śmiercią oraz rolą *femme fatale*³¹. Pisarka wszystkie swoje bohaterki tworzy na wzór siebie. Każda z nich pod względem charakteru bądź podejmowanych decyzji przedstawia poglądy i zainteresowania artystki na określonym etapie życia.

Celem twórczości, a także życia Komornickiej, było przedstawienie niesprawiedliwości w traktowaniu obu płci. Kobiety nie mogły działać na scenie artystycznej na równych prawach z mężczyznami. Pisarka nie potrafiła tego zrozumieć, gdyż jej zdaniem pojęcia talentu i intelektu nie mają określonej płci. Niestety, zagadnienie tożsamości i konsekwencji z niej wypływające bardzo mocno wniknęły w światopogląd artystki, dla której sztuka i pragnienie wolności stały się wartością nadrzędną. Przemiana w Piotra Odmieńca Własta stała się symbolem walki o samostanowienie, niepodległość płci. Najbardziej dramatyczne jest jednak to, że w momencie podjęcia rozpaczliwej próby zyskania szacunku jako artysta, pisarka została całkowicie zapomniana, a wręcz wykluczona i uśmiercona przez niegdyś bliski „świat literacki”.

Artystki traktowane jako kobiety twórcze, próbujące wejść do „męskiego” świata kultury odbierane są jako intruzy. Działając w męskiej sferze, kobiety są stale narażone na krytykę, ośmieszenie oraz niesprawiedliwość, które często występujące mogą doprowadzić do frustracji, a te do niestabilności emocjonalnej. Niestety, mężczyźni nie tylko nie pozwalają artystkom tworzyć, ale również wykorzystują ich „kruchą naturę”, doprowadzając, a wręcz wmawiając im szaleństwo i obłąd. Taki los spotkał nie tylko Marię Komornicką, ale również wiele innych polskich (a nawet europejskich, np. Camille Claudel) kobiet-pisarek,

³¹ B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini: rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010, s. 496.

malarek, rzeźbiarek, aktorek i innych. Były one karane za to, że miały talent i mogły osiągnąć sukces większy niż nie jeden mężczyzna.

Tak było w przypadku Zofii Stryjeńskiej, znakomitej malarki, odnoszącej sukcesy na arenie międzynarodowej, która w 1927 roku, czyli dwa lata po odebraniu czterech medali Grand Prix w Paryżu, została zamknięta w szpitalu psychiatrycznym w Zakopanem. Pobyt ten trwał krótko, jednak większość społeczeństwa uwierzyła w plotki podejrzewające domniemane szaleństwo i odwróciła się od kobiety, skazując ją na samotność i biedę. Winowajcą tragicznego losu Zofii był jej mąż Karol Stryjeński, również malarz, który z zazdrości o sukcesy zawodowe żony, kilkakrotnie próbował wysłać ją do zakładów psychiatrycznych. Ostatecznie u kobiety nie stwierdzono żadnych nieprawidłowości psychicznych, ale „łatka” wariatki pozostała i przyczyniła się do odebrania jej dzieci w czasie rozvodu z mężem³².

Historie losów Komornickiej i Stryjeńskiej są bardzo dobrymi przykładami, przedstawiającymi, jak bezwzględny i niesprawiedliwy był świat męskiej dominacji dla kobiet w XIX i XX wieku. Ze względu na dyskryminację płci bez wahania wydawano surowe wyroki na artystki, które posiadały ponadprzeciętny talent lub intelekt, który mógł „zagrozić” mężczyznom. Aby ukryć prawdę, posuwano się do podstępów, pułapek i prowokacji. Kobiety były zastraszane, publicznie oczerniane i wyśmiewane. Chcąc zachować godność i spokój dla rodziny, artystki musiały kończyć działalność twórczą i zachowywać milczenie. W nielicznych przypadkach buntu wmawiano kobietom nadmierną nerwowość, szaleństwo, obłąd lub chorobę psychiczną i umieszczano w klinikach psychiatrycznych, tłumacząc, że to one są winne, a izolacja jest dla ich dobra.

³² B. Kacperek, *Dlaczego nie było wielkich artystek?...*, w: *Porozmawiajmy o Marii Komornickiej*, s. 23.

Młoda Polska to epoka, która szczególnie zainteresowała się zagadnieniem płci. Następuje wtedy zwrot kulturowy, ponieważ z jednej strony: kobiety po raz pierwszy w tak dużej liczbie zaczynają tworzyć sztukę i udaje im się „przebić” do szerszej publiczności, a z drugiej strony: są one dyskryminowane ze względu na płeć. Wywołuje to powstanie dyskursu płciowego między kobietami a mężczyznami, którego zasadniczym celem jest przejście od mówienia o kobiecie do mówienia jako kobieta³³.

Młodopolska literatura będzie stanowić swoiste „lustro”, w którym przedstawiona zostanie skomplikowana tożsamość kobiet przełomu XIX i XX wieku. Dyskusje rozszerzą się na wielu przestrzeniach i będą się wzajemnie przenikać, a istnienie przeciwieństw obok siebie stanie się naturalne. Najważniejsze jednak, że w „lustrze” przeglądać się będzie także mężczyzna³⁴.

Jednym z pierwszych, który odważnie staje przed kwestią kobiecości jest największy przedstawiciel epoki — Stanisław Przybyszewski. Pisarz rzadko wypowiada się na temat literatury kobiecej, jednak często w swoich utworach tworzy wizerunek kobiety, który nie jest jednorodny. W jego opisach można wyróżnić trzy perspektywy kobiecości: czysto fizycznej, psychoanalitycznej oraz metafizycznej. Autor nie stroni od bogatych opisów cielesności kobiecej, w której widział „bramę do nieba i piekiel”³⁵, gdyż kobieta daje mężczyźnie jednocześnie rozkosz i cierpienie. Przez akt miłosny Przybyszewski rozumie sytuację odwiecznego zmagania się ze sobą przeciwstawnych sił: dobra i zła, piękna i brzydoty, umiaru i rozpasania. Każde dojście do tego czynu powoduje zagrożenie

³³ G. Ritz, *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku „gender” i transformacja dyskursu*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie*, s. 89–90.

³⁴ M. Kucha, *Wprowadzenie*, w: idem, *Niesytość pragnienia*, s. 12.

³⁵ S. Przybyszewski, *Androgyne*, Kraków 1900, s. 33.

nie przejścia w przestrzeń „niekontrolowanej chuci”³⁶. W ten sposób pisarz definiuje strach przed samozatraceniem — lęk i trwoga zostają umieszczone w kobiecie³⁷.

W utworach Stanisława Przybyszewskiego akt seksualny pojawia się często i pełni bardzo ważną funkcję. Łączy to, co pozornie stoi do siebie w opozycji: uczucie szczęścia wypełnia niepokój spowodowany przekraczaniem granic wytrzymałości. Kobieta i mężczyzna przechodzą przez całą skalę nastrojów: od stanu euforii i nadmierne pobudzenie po uczucie apatii i całkowite wyczerpanie. Modernistyczna miłość nie jest tożsama z opisanym aktem seksualnym. Chociaż zazwyczaj występują jednocześnie, to uczucie może zniknąć po zaspokojeniu zmysłów. Miłość, jak definiuje Przybyszewski, to wieczne oczekiwanie, doświadczenie o charakterze egzystencjalnym niczym śmierć. To najpiękniejsze ze wszystkich doznanie, daje człowiekowi ukojenie i spokój, które za chwilę zburzy wiecznie palące od środka pożądanie³⁸.

W poglądach Przybyszewskiego dotyczących kobiety i mężczyzny ważne miejsce zajmuje pojęcie androgyniczności, czyli „Dwój-jedni”, świętej jedności. W tym ujęciu płeć traci swoją tożsamość, ponieważ istnieje tylko jedno ciało złożone jednocześnie z dwóch pierwiastków: żeńskiego i męskiego. Taki stan można osiągnąć jedynie podczas przeżywania uniesienia miłosnego, ale trwa on zazwyczaj krótko. Przybyszewski twierdził, że przejście w wieczną androgynię można uzyskać tylko poprzez wspólną śmierć kochanków z wzajemnej miłości³⁹.

Warto zwrócić uwagę, że Stanisław Przybyszewski w swoich poglądach często zbliżał się do koncepcji mizoginizmu, której przedsta-

³⁶ Ibidem, s. 15.

³⁷ G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci*, s. 87.

³⁸ Ibidem, s. 80–81.

³⁹ Ibidem, s. 85.

wicielami byli także inni europejscy twórcy, m.in.: August Strindberg, Edward Munch, Gustaw Vigeland oraz Zygmunt Freud. W twórczości artysty kobiety niemal zawsze pełnią role drugoplanowe, stanowiąc jedynie tło dla działań męskich bohaterów. Jednocześnie postaci kobiece obarczone zostają winą za uwodzenie mężczyzn i odsunięcie ich od prawych wartości: czystości, patriotyzmu, nauki i sztuki. W twórczości autora erotyzm i grzech przeplata się z poszukiwaniem miłości idealnej. Kobieta jest istotą tajemniczą, która zarazem fascynuje i odpycha, ponieważ łączy w sobie pierwiastek anielski i demoniczny, tworząc wewnętrznie sprzeczną, ale spójną całość. W Młodej Polsce często poszukiwano wzoru idealnej miłości, która polegałaby na wzajemnym uzupełnieniu płci. Cel ten pozostawał jednak niedoścignionym marzeniem, ponieważ w rzeczywistości kobiety traktowano jako istoty gorsze, z poczuciem wyższości, wynikającym z posiadania przez mężczyzn władzy. Pragnąc miłości idealnej, należałoby uznać równość obu płci, nadając im tym samym identyczne prawa i przywileje⁴⁰.

Kwestia płci i jej tożsamości jest cechą rozpoznawczą w studiach nad feminizmem, ale przede wszystkim nad człowieczeństwem. Stanowi ona punkt wyjścia do prowadzenia badań nad duszą ludzką oraz zajrzenia w jej głąb. W modernizmie te tematy były szczególnie interesujące zarówno dla naukowców i lekarzy, jak również dla pisarzy czy malarzy. Odpowiedzi na pytanie o istotę duszy poszukiwano w ciele — często niedoskonałym, ale dzięki temu jeszcze bardziej ciekawym. Bycie kobietą lub mężczyzną to stanowienie osobnego „mikrokosmosu”⁴¹, który jednak nie będzie nigdy całością, jest to „mikrokosmos

⁴⁰ E. Murzicz, *Stanisław Przybyszewski — mizogin czy poszukiwacz miłości idealnej?*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 14 (2), s. 118, 130.

⁴¹ K. Kłosińska, op. cit., s. 78.

obciążony brakiem"⁴². Płeć odsłania wieczne niezaspokojenie natury ludzkiej na wielu płaszczyznach: duchowej, fizycznej, gatunkowej czy indywidualnej. Podsumowując, chciałabym przywołać słowa Grażyny Borkowskiej: „Płeć jest skazą rozumianą jako znamię. Jest naznaczeniem"⁴³. Od niej zależy, w jaki sposób będzie odbierany człowiek oraz według jakich kategorii oceniany⁴⁴.

Bibliografia

- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic*, „New Haven” 1980.
- Górnicka-Boratyńska A., *Idea emancypacji w literaturze polskiej XIX i XX wieku, w: Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000.
- Helbig-Mischewski B., *Strącona bogini: rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010.
- Janicka A., *Przemiany formuły emancypacji kobiet: tendencje, zmiany, kierunki, w: Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, red. J. Ławski, seria 1, Białystok 2017.
- Jeske-Choiński T., *We krwi*, „Wiek” 1893, nr 249.
- Kacperek B., *Dlaczego nie było wielkich artystek? Kilka uwag na temat życia i twórczości Marii Komornickiej*, w: *Porozmawiajmy o Marii Komornickiej: materiały z sesji popularno-naukowej zorganizowanej z okazji 60. urodzin Marii Komornickiej w Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce*, red. I. Stefaniak i G. E. Wnuk, Warka 2009.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

- Kralkowska-Gątkowska K., *Cień twarzy: szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.
- Murzicz E., *Stanisław Przybyszewski — mizogin czy poszukiwacz miłości idealnej?*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 14 (2).
- Popławski J. L., *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885, nr 35.
- Przybyszewski S., *Androgyne*, Kraków 1900.
- Rawicz A., *Janka*, „Przegląd Polski” 1896, nr 121.
- Skucha M., *Wprowadzenie*, w: idem, *Niesytość pragnienia: w kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016.
- Świętochowski A., *Gabryella-Narcyza Żmichowska*, w: *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybrał S. Sandler, oprac. M. Brykalska, Warszawa 1973.
- van Rossum-Guyon F., *Portrait d'auteur en Jeune Femme*, w: *Du féminin*, red. M. Calle, Quebec 1992.